

# yedi

DOKUZAYDIL ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ YAYINIDIR  
YAZ  
2015  
SAYI: 14  
ISSN 1307-9840

SANAT, TASARIM VE BİLİM DERGİSİ JOURNAL OF ART, DESIGN & SCIENCE





DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ

# yedi

---

SANAT, TASARIM VE BİLİM DERGİSİ  
JOURNAL OF ART, DESIGN & SCIENCE

ISSN 1307-9840

YAZ SUMMER 2015 • SAYI ISSUE 14

**TÜBİTAK – ULAKBİM**

DergiPark Açık Dergi Sistemleri  
*JournalPark Open Journal Systems*

© Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

© Dokuz Eylul University Faculty of Fine Arts

**YEDİ: SANAT, TASARIM VE BİLİM DERGİSİ**

YEDİ: JOURNAL OF ART, DESIGN & SCIENCE

ISSN 1307-9840

**YAZ 2015 • SAYI 14**

SUMMER 2015 • ISSUE 14

Yayın No: 091200.0000.000/BY.015.033.793

**İMTİYAZ SAHİBİ** OWNER

DEÜ Güzel Sanatlar Fakültesi adına *On behalf of DEU Faculty of Fine Arts*  
Prof. Halil YOLERİ (Dekan Dean)

**GENEL YAYIN YÖNETMENİ ve EDITÖR** EDITOR-IN-CHIEF

Yrd. Doç. Filiz Adıgüzel TOPRAK

**YARDIMCI EDITÖR** VICE EDITOR

Öğr. Gör. Dr. Yalçın MERGEN

**YAYIN KURULU** EDITORIAL BOARD

Prof. Nesrin ÖNLÜ • Prof. Dr. H. Yakup ÖZTUNA • Doç. Dr. Özlenen Erdem İŞMAL • Doç. Dr. A. Feyzi KORUR • Doç. Dr. Aslihan ÜNLÜ • Doç. Dr. Aykut Barış ÇEREZCİOĞLU • Yrd. Doç. Filiz Adıgüzel TOPRAK • Doç. Sevgi AVCI Yrd. Doç. Dr. Özlem BELKİS • Yrd. Doç. Gökçen ERGÜR • Yrd. Doç. Candan GÜNGÖR • Yrd. Doç. Dr. Faik KARTELLİ • Yrd. Doç. Füsün ÖZPULAT • Yrd. Doç. Dr. Sali SALİJİ • Yrd. Doç. Dr. Işık SEZER • Yrd. Doç. Dr. Sabire SOYTOK • Yrd. Doç. Dr. Dilek TUNALI • Yrd. Doç. Dr. Sadık TÜMAY • Öğr. Gör. Ömer DURMAZ • Öğr. Gör. Dr. Yalçın MERGEN • Arş. Gör. Dr. Ozan OTAN

**SORUMLU MÜDÜR** MANAGING DIRECTOR

Yrd. Doç. Filiz Adıgüzel TOPRAK

**YAYIN SEKRETERİ** EDITORIAL SECRETARY

Uzm. Sergül BULUT

**TÜRKÇE-İNGİLİZCE DÜZELTİ** TURKISH-ENGLISH REDACTION

Yrd. Doç. Filiz ADIGÜZEL TOPRAK

**GRAFİK TASARIM VE BASKI SORUMLUSU** GRAPHIC DESIGN & PRINTING

Öğr. Gör. Emre DUYGU

**KAPAK TASARIMI** COVER DESIGN

Öğr. Gör. Emre DUYGU

**GRAFİK UYGULAMA** GRAPHIC APPLICATION

Arş. Gör. Ziyacan BAYAR

**Yönetim Merkezi** Management Centre

Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi

Dokuz Eylül Üniversitesi

Güzel Sanatlar Fakültesi

Güldeste Sok. No:4

Balçova 35320 – İZMİR

Tel: (0232) 412 90 08

Faks: (0232) 239 05 94

E-posta: yedi.dergisi@gmail.com / yedi@deu.edu.tr

**Basım Yeri** Place of Publication

Dokuz Eylül Üniversitesi Matbaası *Dokuz Eylul University Press*

DEÜ Sağlık Yerleşkesi

Mithatpaşa Cd. No: 1606

Balçova 35340 – İZMİR

Tel: (0232) 412 33 40

Faks: (0232) 412 33 39

**Basım Tarihi** Date of Publication

Ağustos 2015

**Yayın Türü** Type of Publication

6 aylık, yerel, süreli *Biannually, national, periodical*

**Baskı Adedi** Print Run

500

**DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ**  
**GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ YAYINIDIR**

PUBLICATION OF DOKUZ EYLUL UNIVERSITY  
FACULTY OF FINE ARTS

**DANIŞMA KURULU ADVISORY BOARD**

Elvan ÖZKAVRUK ADANIR, Prof.	(İzmir Ekonomi Üniversitesi)
Oğuz ADANIR, Prof. Dr.	(Dokuz Eylül Üniversitesi)
F. Dilek ALPAN, Prof.	(Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)
Uğurcan AKYÜZ, Prof. Dr.	(Hacettepe Üniversitesi)
Günay ATALAYER, Prof. Dr.	(Marmara Üniversitesi)
M. Ertuğrul BAYRAKTARKATAL, Prof.	(Başkent Üniversitesi)
Ali M. BAYRAKTAROĞLU, Prof. Dr.	(Trakya Üniversitesi)
Süleyman A. BELEN, Prof.	(Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)
Kaan CANDURAN, Doç.	(Erciyes Üniversitesi)
Semih ÇELENK, Prof. Dr.	(Dokuz Eylül Üniversitesi)
Çiğdem A. ÇİNİ, Doç.	(Marmara Üniversitesi)
Bekir DENİZ, Prof. Dr.	(Akdeniz Üniversitesi)
Lale DİLBAŞ, Prof. Dr.	(Dokuz Eylül Üniversitesi)
Sıtkı M. ERİNÇ, Prof. Dr.	(Doğuş Üniversitesi)
Ayhan EROL, Prof. Dr.	(Dokuz Eylül Üniversitesi)
R. Hakan ERTEP, Prof. Dr.	(Yaşar Üniversitesi)
Beliz GÜÇBİLMEZ, Doç. Dr.	(Ankara Üniversitesi)
V. Doğan GÜNAY, Prof. Dr.	(Dokuz Eylül Üniversitesi)
Veysel GÜNAY, Prof.	(İstanbul Aydın Üniversitesi)
A. Şefik GÜNGÖR, Prof. Dr.	(Yaşar Üniversitesi)
Binnur GÜRLER, Prof. Dr.	(Dokuz Eylül Üniversitesi)
Recep KARADAĞ, Prof. Dr.	(Marmara Üniversitesi)
Songül KARAHASANOĞLU, Prof.	(İstanbul Teknik Üniversitesi)
Müjgan B. KARATOSUN, Doç. Dr.	(Dokuz Eylül Üniversitesi)
Bedri KARAYAĞMURLAR, Prof.	(Dokuz Eylül Üniversitesi)
Fırat KUTLUK, Prof. Dr.	(Dokuz Eylül Üniversitesi)
Zafer ÖZDEN, Prof. Dr.	(Ege Üniversitesi)
Fakiye ÖZSOYSAL, Doç. Dr.	(İstanbul Üniversitesi)
M. Sacit PEKAK, Prof. Dr.	(Hacettepe Üniversitesi)
Mümtaz SAĞLAM, Prof.	(Dokuz Eylül Üniversitesi)
Fikri SALMAN, Doç. Dr.	(Katip Çelebi Üniversitesi)
N. Kemal SARIKAVAK, Prof.	(Hacettepe Üniversitesi)
Yüksel ŞAHİN, Doç.	(Anadolu Üniversitesi)
Nurhan TEKEREK, Prof. Dr.	(Uludağ Üniversitesi)
Murat TUNCAY, Prof. Dr.	(Dokuz Eylül Üniversitesi)
Ayşe UYGUR, Prof. Dr.	(Marmara Üniversitesi)
Ayşe ÜSTÜN, Prof. Dr.	(Sakarya Üniversitesi)
Ertan YILMAZ, Prof. Dr.	(Dokuz Eylül Üniversitesi)

**yedi**, sanatı konu edinen bilimsel makaleleri ilgili çevrelere duyurmak amacıyla uluslararası standartlarda yayımlanan hakemli bir dergidir. **yedi**, Kış/Ocak ve Yaz/Temmuz olmak üzere yılda iki kez yayımlanmaktadır.

**yedi** ağırlıklı olarak *Güzel Sanatlar* ile ilişkili alanlardaki makaleleri yayımlamakla birlikte, *Sosyoloji, Sanat Tarihi, Halkbilim, Felsefe, Arkeoloji ve Müzecilik, Edebiyat Araştırmaları, Dil Bilimi, Mimarlık ve Tasarım, Eğitim Bilimleri, İletişim Bilimleri, Antropoloji* vb. Sosyal ve Beşeri Bilimlere ait alanlardan sanatı ve sanata ilişkin kültürel ve toplumsal problemleri konu edinen makalelere de yer verir. Ayrıca, ilgili alanlarda yayımlanan kitaplara ait değerlendirme yazıları, sergi ve proje tanıtım yazıları ve alanında katkısı olduğu düşünülen yabancı dilden *özgün makalelerin Türkçe çevirileri* de derginin yayın kapsamı içindedir.

**yedi**'ye gönderilen her yazı, önce Yayın Kurulu tarafından dergi yayın ilkeleri ve yazım kurallarına uygunluk bakımından incelenir ve uygun bulunursa değerlendirilmek üzere ilgili alandaki uzmanlıklarına göre seçilen iki hakeme gönderilir. Hakemlerin isimleri gizli tutulur ve raporlar beş yıl süre ile saklanır. Dergide yayımlanan yazılarda ileri sürülen tüm görüşlerin sorumluluğu yazarlarına aittir.

**yedi** is a refereed journal published in accordance with the international standards with the purpose of announcing scientific articles on art. **yedi** is published twice a year, in Winter/January and Summer/July.

While **yedi**, mainly publishes articles on issues in the fields related to *Fine Arts*, it also accepts articles that deal with social and cultural issues around art, from such fields as *Sociology, Art History, Folklore, Philosophy, Archeology and Museology, Literary Studies, Linguistics, Architecture and Design, Educational Sciences, Communication Science, and Anthropology*. In addition, *book, exhibition and project reviews and translations from original articles* considered to make significant contribution to the field are in the scope of the journal.

Manuscripts submitted to **yedi** are first evaluated by the Editorial Board with regard to their compliance with the publishing principles of the journal, and those found acceptable for publication are forwarded to two referees, chosen according to their expertise in the respective field. The names of the referees are kept confidential and their reports are kept for five years. All the views presented in the articles are the sole responsibility of the authors.

## İNDEKS BİLGİLERİ

**Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi**

- **TÜBİTAK-ULAKBİM** Sosyal ve Beşeri Bilimler Veri Tabanı (**SBVT**);
- **EBSCO** Humanities International Complete (**HIC**) veritabanı tarafından dizinlenmektedir.

## INDEX INFORMATIONS

**Yedi: Journal of Art, Design and Science** is indexed in

- **TUBITAK-ULAKBIM** Social Sciences and Humanities Database (**SBVT**);
- **EBSCO** Humanities International Complete (**HIC**).



**Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi**  
**Yedi: Journal of Art, Design and Science**

(ISSN 1307-9840)

**YAZ SUMMER 2015 • SAYI ISSUE 14**

**İÇİNDEKİLER CONTENTS**

---

<b>Sunuş</b> <i>Preface</i>	vii
<b>Editörden</b> <i>From the Editor</i>	ix
<b>MAKALELER ARTICLES</b>	
<b>Arzu ÇAKIR ATIL</b> Rölyef Heykel <i>Relief Sculpture</i>	1-10
<b>Ayşegül ACAR</b> Bir Görsel İletişim Alanı Olarak Film Jeneriği <i>Film Title Sequence as a Field of Visual Communication</i>	11-21
<b>Zafer ÖZDEN, Çağdaş ÜLGEN</b> Canlandırma Filmi Yapım Sürecinde Karakter Tasarım Aşaması <i>Character Design in Animated Film Production</i>	23-38
<b>Derya İRKDAŞ DOĞU, Şebnem TİMUR ÖĞÜT, H. Alpay ER</b> Characterizing Industrial Design Education in Turkey: A Current Synthesis for Future Directions <i>Türkiye’de Endüstriyel Tasarım Eğitimi Tanımlamak: Güncel Bir Sentez ve Gelecek için Öneriler</i>	39-50
<b>Emrah UYSAL</b> Temel Tasarım Dersine İlişkin Öğrenci Görüşleri <i>Students’ Views on the Course of Basic Design</i>	51-65
<b>Damla OĞUZ</b> 1960-1980 Arası Değişen Doğa Algısı ve Sanatta Doğaya Yöneliş <i>The Changing Perception of Nature between 1960-1980 and the Tendency of Arts Towards Nature</i>	67-76
<b>İbrahim Yavuz YÜKSELSİN</b> Bir ‘Kültürel Aracı’ Olarak Muzaffer Sarısözen ve Erken Cumhuriyet Döneminde ‘Türk Halk Müziği’nin Yeniden İnşasındaki Rolü <i>Muzaffer Sarisozen as a ‘Cultural Mediator’ and His Role in the Reconstruction of ‘Turkish Folk Music’ in the Early Republican Period</i>	77-90
<b>Neşem ERTAN AYATA</b> 20. Yüzyılda Sanatsal Takının Gelişim Sürecinde Heykel Sanatının Etkisi <i>Influence of the Art of Sculpture on Development Process of Artistic Jewellery in the 20th Century</i>	91-99

**Şölen KİPÖZ, Duygu ATALAY**

Etik Modanın Temsiliyeti Bağlamında Vaatleri ve Çelişkileri: 'Etik Moda' Ne Kadar Etik Sunuluyor? 101-115  
*Promises and Conflicts of Ethical Fashion within the Context of its Representation: How Ethically is 'Ethical Fashion' Presented?*

**Müşerref ÖZTÜRK ÇETİNDÖĞAN**

Yalan ve Tiyatro 117-124  
*Lie and Theatre*

**Lerzan ARAS**

Bir Serginin Ardından: Postmodern Mimarlık ve Yansıtımlı Yaklaşımlar 125-133  
*Thoughts After an Exhibition: Postmodern Architecture and Projective Practice*

**Pınar ÇALIŞKAN GÜNEŞ**

Renk Veren Oksitlerle Geliştirilen 'Stoneware' Sır Araştırmaları 135-142  
*Survey on the Stoneware-Glaze Improved with Colorant Oxides*

**Sadık TÜMAY**

'Sözler İzler' İsimli Fotoğraf Projesi Bağlamında Kamyon Yazıları 143-155  
*Scripts Written on Trucks within the Concept of the Project 'Sözler İzler'*

**Atay GERGİN**

Sanat ve Tasarım Alanlarında Maket Yapımının Tasarım, Üretim ve Sunum Aşamalarına Etkileri 157-168  
*The Effects of Model Making in the Process of Design, Production and Presentation of Art and Design*

**KATKILAR CONTRIBUTIONS****Oğuz ADANIR**

Sinemada Gerçeklik ve Düşsellik / Hakikat ve Yalan 171-173

**Burhan YILMAZ**

12. İstanbul Bienali'ne bir bakış 174-186

**Yayın İlkeleri**

187-193

## SUNUŞ

---

Değerli Okurlar,

Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, 1975 yılında kurulan fakültemizin 40. Yaşını kutladığımız 2015 yılının Temmuz ayında 14. Sayısıyla karşınızda.

Yine sanat ve tasarım alanlarında farklı disiplinlerin bir araya geldiği çalışmalardan oluşan 14. Sayımız, özellikle fakültemiz akademisyenlerinin yazıları ile zenginleşti. Bilimsel araştırma projeleri, alanda uygulamalar ve kuramsal çalışmalar ile sanat alanındaki faaliyetleri ulusal ve uluslararası platformlarda gerçekleştiren akademik kadromuzun desteğini görmek sevindirici. Bunun yanında, değerli Editör ve Genel Yayın Yönetmenimiz Yrd. Doç. Filiz ADIGÜZEL TOPRAK'ı da, dergimizin bu seviyeye gelmesinde ve içeriğinin güçlenmesinde gösterdiği çaba için kutluyorum.

Dergimizin gelecek sayılarında da, sanat ve tasarımı konu edinen farklı disiplinlerden değerli yazılarla saygın ve yetkin bir süreli yayın olma yolunda ilerleyeceğine inanıyorum. Bu yolda, dergimize katkıda bulunan herkese teşekkürlerimi sunuyorum.

Saygılarımla,

Prof. Halil YOLERİ

Dekan / Dean





## EDİTÖRDEN

---

Değerli Okurlar,

Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi olarak kuruluşumuzun 40. Yılı'nı kutladığımız 2015 yılının yaz sayısını sizlerle paylaşmanın mutluluğunu yaşıyoruz.

Temmuz 2015 / 14. sayımız, bugüne kadar en çok makale başvurusu aldığımız sayı oldu. Bu sevindirici gelişmeyi, öncelikle, TÜBİTAK DergiPark projesi sayesinde internet ortamında yeni ve geçmişe dönük tüm sayılarımızın dijital olarak yayınlanıyor ve indirilebiliyor olmasına bağlıyorum. Bunun yanında, 14. sayımızla birlikte, başta sayın Yayın Kurulu üyelerimizin ve fakültemizin değerli öğretim kadrosunun katkılarıyla da tanınırlığımızın arttığı bir gerçek.

Bu sayıda, "Katkılar" bölümü de dahil olmak üzere on altı farklı makaleyi sizlerle buluşturuyoruz. Sanat ve tasarım alanlarında özgün araştırma ve derleme makalelerinden oluşan 14. sayımızda, endüstriyel tasarım alanından bir de İngilizce makale yer alıyor. Ayrıca, ilgi çekici yazısı "Sinemada Gerçeklik ve Düşsellik / Hakikat ve Yalan" ile "Katkılar" bölümünü zenginleştiren sayın Prof. Dr. Oğuz ADANIR'a çok teşekkür ederiz.

Her geçen sayıda içeriğinin niteliğini güçlendiren Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, artık alanındaki önemli dergilerden biri. Bunun kıvancını duyuyor ve değerli Editör Yardımcısı Dr. Yalçın MERGEN ile grafik ekibimiz sevgili Emre DUYGU ve Ziyacan BAYAR'ı titiz ve gayretli çalışmalarından dolayı kutluyorum.

Mutlu bir yaz geçirmeniz dileğiyle, saygılar sunuyorum.

Yrd. Doç. Filiz ADIGÜZEL TOPRAK  
Genel Yayın Yönetmeni / Editor-in-Chief



# Rölyef Heykel

Arzu ÇAKIR ATIL \*

## Özet

Rölyef heykel, zemin yüzeyinin aşağısında ya da üstünde farklı derinliklerde gerçekleştirilen heykel formudur. Zemin, rölyef heykelin referans noktasıdır ve resmin yanlısamalı iki boyut algısıyla heykelin üç boyut gerçekliğini bir arada kullanmamızı olanaklı kılar. Zeminden uzaklaşma boyutuna göre rölyef heykeli ancak çok genel bir tanımlamayla kesme, alçak, orta ve yüksek rölyef şeklinde çeşitlere ayırabiliriz.

Rölyef heykel, dünyanın her bölgesinde ve her dönem vardır. Kesme rölyeften serbest heykеле uzanan derinlik boyutu, yüzyıllardır sanatçılara geniş bir uygulama alanı oluşturmuştur. Bu temel sanat formunun figüratif örnekleri, geleneksel heykeltıraşlık ve sanat eğitimi açısından, derinliğin yanlısamalı ve gerçek boyutuyla ilgili, önemli bir deneyim alanı açar.

Makalede, figüratif rölyef heykelin temel özellikleri, çeşitleri ve heykeltıraşlık açısından 20. yüzyıla kadar niteliği önemli örnekler üzerinden incelenmiştir.

**Anahtar Sözcükler:** Rölyef, Heykel, Zemin, Derinlik, Form.

## Relief Sculpture

### Abstract

*Relief sculpture is a process in which patterns have been formed in a variety of depths from superficial to deep surfaces. Surface is a point of reference to relief sculpture allowing us to use illusional perception of two dimensional pictorialness and a reality of three dimensional sculpture in combination. Relief sculpture can be divided into such forms as cutting (coelanaglyphic) low, middle and high reliefs considering recesses and protrusions from surface into depths*

*Relief sculpture has been universally ubiquitous in every period of time. Dimension of deepness from cutting relief from free-standing sculpture has been providing artists with a wide range of practices for centuries on. Figurative examples of this form of art create an important field of experience concerning illusional and realistic dimensions of deepness in terms of traditional sculpturing and artistic education.*

*In this paper, the basic features of figurative sculpture relief, its types and quality in terms of sculpture are be examined through significant examples until 20th century.*

**Keywords:** Relief, Sculpture, Surface, Depth, Form.

## Giriş

Rölyef heykel, bir düzleme bağlı olarak gelişen, bu düzlemin altında ya da üstünde, resim ve serbest heykel arasındaki derinlik alanında varlık gösteren yani iki boyut (düzlem) ve üç boyut (hacim) içerisinde tartışılan ancak abartılı, gelişmiş resim, az gelişmiş heykel ya da bunların bir karışımı gibi görülmemesi gereken bir sanat formudur.

Rölyef, “Latince ‘relevare’, yükseltmek kökünden gelir. Üç boyutlu heykelle özgü niteliklerin yanı sıra, perspektif gibi iki boyutlu resimsel öğelerden de yararlanır. Mimari bir bezeme türü olarak en çok yapı ve duvar yüzeylerinde görülür. Ayrıca anıt, kaide, lahit, mezar taşı gibi büyük boyutlu öğelerin yanı sıra kilise eşyası, mobilya, sikke gibi irili ufaklı birçok kullanım eşyasına da uygulanabilir” (Rona, 1997: 925). Heykel terimi tarih boyunca farklı anlamlara sahip olmuştur. Kelime Latince oyma, kesme, kazıma anlamına gelen ‘sculpere’ kökünden gelir. Antik Yunan’da bu terim, aynı zamanda rölyef (sığ derinliğe sahip) ve etrafında dolaşılabilen, kendi kendine ayakta duran (free-standing: serbest heykel) heykellerin yapımında kullanılan yumuşak malzemeyi modelleme yöntemini de kapsamaktadır (Ocvirk, 2015: 39). ‘Rölyef heykel’ olarak adlandırılmasının nedeni, heykel modellemesinde üretilen benzer çözümleri kullanmasından kaynaklanmaktadır.



Resim 1. Laussel Venüsü (M.Ö 23.000), Paleolitik, Fransa.

Oyulan, dökümü yapılan, çekiçle şekil verilen, birleştirilen her türlü malzeme rölyef heykel için yüzey alanı oluşturabilmektedir. Büyük ölçekli mimari rölyefler, yumuşak malzemelerle biçimlendirildikten sonra bronz, terracotta ya da diğer dayanıklı malzemelere aktararak bina yüzeyine monte edilmekte ya da noktalama aleti ile taş veya ahşaba aktarılmaktadır.

Arkadan delme ve çekiçle vurma ile sağlanan rölyef oluşturma yöntemi, kupa ya da zırh gibi ürünlerde görülebilmektedir. Madalyonlar ve bozuk paralar “intaglio” denen teknikle, negatif imgenin çelik bir döküm şeklinde oyularak sonrasında pozitif imgelere aktarılmasıyla oluşturulmaktadır (Boström, 2004: 1399).

Rölyef heykel alanında yapılanlar, hem batı hem doğu kültürlerinde paleolitik döneme kadar tarihlenen eski bir geçmişe sahiptir (Resim1). “Rölyef heykeller içinde, figüratif ve soyut tarzda biçimlendirilmiş örnekler vardır. Figüratif olanların çoğu Yunan, Roma, Romanesk ve Gotik mimari ve Rönesans’la birlikte Avrupa heykeli ile ilişkilidir. Soyut örnekleri Antik Yunan, Keltler, Meksika, Viking ve İslam sanatlarında görmek mümkündür.” (Visual Arts Encyclopedia).

Sanat tarihinin neredeyse her döneminde görülen ve çok geniş bir yer kaplayan rölyef heykel konusunu, temelde biçimlendirme açısından ele almak, öne çıkan dönemsel özelliklere vurgu yapmak, makalenin sınırlarını oluşturmuştur.

Makalede, Avrupa heykeli ile ilişkilendirebileceğimiz, figüratif rölyef heykelin bir sanat formu olarak temel özellikleri, çeşitleri ve heykeltraşlık açısından 20. yüzyıla kadar niteliği önemli örnekler üzerinden incelenmiştir.

## Rölyef Heykel Çeşitleri

Rölyef heykel, iki ve üç boyutlu sanat formlarının özelliklerinin pek çoğunu içeren, bir zemin (fon-duvar) üzerinden yükselen, zeminden aşağıda gerçekleştirilen ya da her iki durumun da kullanıldığı form olarak açıklanabilir. Bu tanım, aynı zamanda rölyef çeşitlerini de belirler. Ancak genel çerçevede kesme, alçak, orta ve yüksek rölyef şek-

linde yapılabilecek sınıflandırma bile durumu tam olarak tanımlamaya yetmez. Çünkü rölyef düzlemine giren ve çıkan her formun yükseklik derecesi, birbirinden farklı özellikler göstermektedir ve üç boyutlu bir mekanda zeminden aşağıda gerçekleştirilen rölyeften(kesme), serbest heykele kadar uzanan derinlik boyutu, genel kategorilere uymayacak çeşitlilikte ihtimaller sunar.

Bu geniş varyasyon alanı içinde, mekan içinde heykel gibi kütleli şekilde ayakta duran ancak dört bir tarafı rölyeflerden kurulu Meksika taş figürleri, bir duvara tutturulmuş ancak üç boyutlu heykel gibi görünen Hint ve Ortaçağ oymaları ve rölyefle üç boyutlu heykel arasındaki gibi bir ayrımın kaçınılmaz olduğu pek çok heykel formu vardır (Rogers, 1969:155).

Rölyefler, resmin bazı özelliklerini, tamamen heykelle özgü özelliklerle birleştirerek, resmin yanılsamalı görsel mekanı ile heykelin gerçek mekanı arasındaki derinlik alanında var olur. İzleyenin bakış açısı, resimsel derinliği hissettirecek kompozisyonun seçimi, çizimi ve perspektif açıdan formların birbirini takip ederek zeminden ne kadar uzaklaşıp yaklaşacağı ile ilgili verilen kararlar gibi, resim yaparken kullanılan bazı yöntemler rölyef heykelde de kullanılmaktadır. Tüm bu organizasyon bir referans düzlem üzerinden gerçekleştirilir. Rölyefte fon ya da arka plan(duvar), derinliği ele alış biçimimizi gösteren bir referans noktası, hem görsel hem fiziksel zemindir. Rölyefler, arka plan düzlemi söz konusu olduğunda, bu düzleme tutturulmuş form olmaktan çok, ona gömülmüş veya birer çıkıntısıymış gibi öne çıkan özellikler göstermektedir.



Resim 2. Akhenaten, Nefertiti ve Çocukları.

Rölyefte başvurulan resme ait özellikler, heykelde yakalanması zor bazı fırsatlar sunar. Kompozisyonu oluşturan parçaların bir ağırlık merkezi olmadığından (taşınması, zemin düzlemi olduğundan), fiziksel denge, destek ve malzeme direnci ile ilgili sorunlar, heykelden farklıdır. Rölyef alanı, resimde olduğu gibi, gerçekte ağır ya da yoğun parçaların zayıf formların üzerine gelerek, biçimlendirilmesini olanaklı kılar. Kalabalık insan grupları, savaş sahneleri, iç mekanlar, binalar, manzara ve gökyüzü, rölyef heykelde kolaylıkla kullanılabilir. Bu durum sanatçıya, heykelde gerçekleştirilmesi zor kompozisyonları bir düzlem (duvar) üzerinde uygulama kolaylığı verir.



Resim 3. Apsara Dansçıları, Oyma, Angkor Wat Wall.

Resim 4. Ashurbanipal Aslan Avı (M.Ö 645-635)  
Ninevah, Irak.

Rölyeflerin heykel ya da resim arasında hangi derinlik düzeyinde kaldığı sanat tarzlarına göre farklılık göstermektedir. Kesme ya da 'coelanaglyphic' olarak ad-

landırılan Mısır rölyef heykeli, zeminden dışarı doğru değil tersine her nesnenin dış çizgileri ve kontürleri etrafında zeminin içine oyularak yaratılan, gölgeyle vurgulanmış alanlardır (Resim 2). Mısır rölyeflerinde, kontürler son derece belirgin ve vurguludur. Mısır çizgilerinin keskinliği ve belirginliği, dış kenarlarının ışığı yakalama şekliyle belirlenir. Mekan anlatımı, formların tepeden, üst üste görünümü, perspektif gibi derinlik izlenimi veren hiçbir şey yoktur. “Bir masa üstten görünüş olarak, ya kare ya da yuvarlak olarak gösterilmiştir. Fakat hiçbir zaman bir eşya bir noktadan perspektif görünüşünde gösterilmemiştir. Bu rölyeflerden çıkarılan perspektif nesne biçimlerinin bir yüzeyde sıralanarak icra edilmesine dayanmaktadır” (Turani, 2003: 59). Çizgisel özellikleri nedeniyle incelikli bir etkiye sahipmiş gibi görünmesine karşın yüzeyel bir form biçimlendirilmesi vardır.

“Antik ya da eski uygarlıkların alçak iç mekan rölyefleri, çoğunlukla çizgisellik açısından şaşırtıcı bir başarı ve parlaklık düzeyi göstermektedir. Angkor Vat’taki kıvrımlı rölyefler ve Asurlulara özgü alçak rölyefin güçlü, sert hatları, birbirinden tamamen farklı ruh hallerini yansıtan iki örnektir” (Rogers, 1969: 162) (Resim 3-4).

‘Statiacciato’ ya da düz (alçak) rölyef diye bilinen formda, farklı resim yöntemleri kullanılmaktadır. Tüm rölyef çeşitleri içerisinde en sık ve zeminin resimsel özellikleri ile malzemeyi çok ince derinliklerle kaynaştıran tipidir. Donatello’nun ‘Anahtarları Aziz Peter’e veren İsa’ adlı çalışması, fiziksel anlamda derinliğin en az olduğu alanlarda, üç boyutlu derinlik yanılsaması yaratmak için hem resim hem de üç boyut özelliklerinin neredeyse tamamının kullanıldığı önemli bir örnektir (Resim 5).

Rölyef heykelde boyutun büyümesi, zeminden uzaklaşma (yükselme), hacmi daha etkili kullanma imkanı verme ve yüzeylerin biçimlendirilmesi için daha büyük alan açar gibi görünmekle birlikte, çok sınırlı derinlik alanı içinde de vurgulu plastik etkiler elde etmek mümkündür. Aslında heykeltıraşlık açısından rölyefin büyümesi de bu noktadadır. Bazı heykeltıraşlar, Donatello’nun rölyef çalışmasında olduğu gibi, sınırlı bir derinlik olanağı ve alanı içinde öyle bir duyarlılık ve biçimlendirme hassasiyeti ile çalışırlar ki yüzeyden

çok uzaklaşmış yüksek rölyef örneklerinde yakalayabileceklerinden daha güçlü bir hacim etkisine ulaşabilirler.

Donatello’nun ‘Anahtarları Aziz Peter’e veren İsa’ ça-



Resim 5. ‘Anahtarları Aziz Peter’e veren İsa’, Donatello, 1428-30, mermer, Floransa- İtalya. Victoria and Albert Müzesi, Londra.

ışmasının tüm yüzeyinde, rölyefle zemin arasında hiçbir ayırım ya da kopuş bulunmamakta, tersine her ikisi de birbirine kaynaşmış izlenimi uyandırmaktadır. Rölyef zemini tamamen biçimlendirilip, işlenerek düzlüğü yok edilmiş, perspektifin de etkili kullanımıyla, rölyef genelinde sonsuzluk etkisi yakalanmaya çalışılmıştır. “Giderek ufalan bulutlar, zeminin içe doğru gerileyen, üst üste binen girinti, çıkıntı ve kıvrımları, ağaçların oluşturduğu hattın sağladığı derinlikli perspektif ve arka planda zarif ve özenli şekilde oyularak çıkarılan kent gibi şeylerin tümü, içinde figürlerin oluşturduğu hareketin meydana geldiği sınırsız bir resimsel üç boyutluluğu ya da mekan algısını çağrıştırmaktadır.” (Rogers, 1969: 162). Neredeyse, resim yaparken yakalayabileceğimiz ışık ve gökyüzü efektleri bile forma aktarılabiliştir. Çalışma, ışık-gölge dağılımı ve yüzey modelleme açısından hassas bir heykeltıraşlık ustalığını göstermektedir.

“Donatello’nun kutsal sahneyi betimlemedeki yeni tarzı, geçmiş dönemlerin övüncü apaçık dengesi birçok yönleriyle alt üst ederken, Ghiberti açık ve ölçülü kalmaya özen göstermektedir. Donatello’nun yaptığı gibi bize gerçek mekan izlenimi vermez. Ayrımsız bir arka düzlemde, belli başlı figürleri belirginleştirerek, derinliğe şöyle bir değinip geçmeyi yeğler.” (Gombrich, 1989: 187) (Resim 6).

Desiderio da Settignano, Donatello’nun kurduğu dramatik anlatımlı rölyeflerinden yararlanmış, alçak rölyef biçimlendirmesini etkin bir şekilde kullandığı örnekler vermiştir (Resim 7).

Rölyef heykelin tamamında algımızı bizi, kompozis-





Resim 6. 'İsa'nın Vaftiz Edilişi', Ghiberti, 1427, tunç.

Resim 7. 'Meryem ve İsa', Desiderio da Settignano, 1460, mermer, İtalya.

yonun her parçasının zeminle buluştuğu noktalara yönlendirir. Formlar yumuşak, kademeli ya da düz şekilde zeminle buluşuyorsa, rölyefin duvara yerleştiği ve tutunduğunu hissederiz. Dik, keskin kenarla sert bir geçiş ise, formları bağlı buldukları ya da içinden oyuldukları zeminden ayırır ve zemin üzerine sonradan eklenmiş bağımsız heykeller varmış gibi bir izlenim uyandırır. Rölyefteki heykel etkisini arttırmak için formlar, alttan kesilerek biçimlendirilir. Bu önemli teknik işlemin pratikliğini, hem rölyef hem de heykel modellemesinde yaygın şekilde görürüz. Ayrıca alttan kesme işleminden, tali diyebileceğimiz daha küçük formların ana kütlelerden ayrılması aşamasında, heykele derinlik sağlamak için özellikle giysi

formlarının biçimlendirilmesinde yararlanırız. Alttan kesim, formların gerisinde ya da arka kısmında yontu işlemi yaparak formların zeminden gerçek anlamda koparılmasına yönelik ilk adım olarak görülebilir. Bu işlem heykeltıraşın biçimlendirdiği yüzey ve çizgilerin, formların arkasından dolaşmış gibi görünerek daha fazla derinlik etkisi kazanmalarını, rölyefle zemin arasındaki gölgelerin de yakalanmasını sağlar. Görsel olarak gölgeler, rölyefi zeminden dışarı, izleyene doğru fırlatır. Yüksek rölyefler ait oldukları duvarla hiçbir bağlantıları yokmuş izlenimi verircesine alttan tamamen oyularak ve tam anlamıyla zeminden koparılarak, ana kısımlar ya da baş, kol, bacak gibi parçaları bağımsız heykel formlarına dönüşebilirler (Rogers, 1969: 158). Bu, özellikle orta ve yüksek rölyeflerde, hacim özelliklerini vurgulamak için başvurulan bir biçimlendirme yöntemidir.



Resim 8. Hegeso, M.Ö. 400, Ulusal Arkeoloji Müzesi, Atina

Resim 9. Efes, Nike (Zafer) tanrıçası tapınağı kanatlı melek figürleri.



Klasik antik dönemin rölyeflerinde duvarın oluşturduğu düzlem(zemin) dokunulmaz ve sadece yapının gerçek tasarımının değerlendirilebileceği bir referans, taşıyıcı gibi işlev görmektedir. Yanılsamalı resimsel mekânın bulunmadığı Yunan rölyefinde, derinliği vurgulamak adına formların üst üste ve birbiri ardı sıra gelecek şekilde modellenmesinden sık sık yararlanılmaktadır. Neredeyse tamamen heykele özgü efektlerden, zeminden öne doğru, kompozisyonun farklı derecelerinde yararlanılmaktadır. Efektler, genelde biçimlendirilen parça alttan ve arkadan kesilerek sağlanmakta, formları daha vurgulu şekilde ortaya çıkarabilme adına yapılan bu modelleme işlemiyle rölyefin güçlü plastik etkisine, ulaşılabilir. Neredeyse tamamen heykele özgü efektlerden, zeminden öne doğru, kompozisyonun farklı derecelerinde yararlanılmaktadır. Efektler, genelde biçimlendirilen parça alttan ve arkadan kesilerek sağlanmakta, formları daha vurgulu şekilde ortaya çıkarabilme adına yapılan bu modelleme işlemiyle rölyefin güçlü plastik etkisine, ulaşılabilir.

Parthenon frizlerindeki Yunan rölyefleri, Hegeso, Ktesileos ve Theano mezar taşları, Efes'teki Artemis tapınağı sütun kaidesi ve Nike (zafer) tanrıçası tapınağı kanatlı zafer melek figürleri gibi rölyef heykeller, bu plastik özellikleri barındıran tipik örneklerdendir (Rogers, 1969: 163) (Resim 8-9).

Hint rölyef heykelinde de yontu yöntemlerine daha fazla ağırlık verilir. Alttan kesilerek fondan koparılmış bu rölyef heykeller, derinlik yanılsaması yaratmadan neredeyse heykelleri kadar doluluğun farkında olarak biçimlendirilmişlerdir. Hacim etkisini artıran yuvarlak formların üzerinden dönen, kemer gibi detaylarla doluluğa vurgu arttırılmış, izleyende dokunma uyandıran etkiler yakalanmıştır.

Roma rölyeflerinde, heykellerinde görülen kumaşla vücut biçimini saklama görülmez. "Vücut parçaları ile elbise kıvrımları, optik bir izlenimle değil, adeta inşa edilmişlerdir. Rölyeflerde stilize edilmiş şekilde gösterilen nebat ve ağaçlar, kaz inek ve kuzular, kompozisyonda ayrı planda olmalarına rağmen, perspektif görüşe tabi olmamışlardır. Bu yüzden maniyere olmuş bir klazismin bütün Roma rölyef sanatını etkilediği anlaşılır." (Turani, 2003: 198) (Resim 10). "Figürler derin şekilde kesilerek bakan kişinin göz seviyesi üzerinde açıkça görünür hale getirilmişlerdir. Sınırlı resimsel alanın fiziksel engellerinin ötesinde tasvir (betimleyici) unsurlarının uzantıları, yer yer

duvarların üzerinden dışarı ya da ileri doğru uzanan figür başlarının gösterilmesiyle vurgulanmıştır." (Avery, 2015).



Resim 10. Pius Antoninus'un şerefine dikilmiş olan taşın kaidesi, M.S.160-170, Vatikan.

Resim 11. 'İsa'nın Yaşamı', Gotik, 1350-1365, Fransa.

Gotik sanatta yapı ve heykel bir bütünü oluşturur. "Çok parçalı yapı yüzeylerinde, binlerce heykelin yer alması, Hint pagoda ve stupaları ile benzerlik gösterir." (Turani, 2003: 246). Duvara arkasını vermiş bir dizi heykel grubu mimarının bir parçası gibi kullanılır (Resim 11). Lorenzo Ghiberti'nin Floransa'daki vaftiz kilisesinin iki portali için yaptığı bronz kapısı, Gotik süslemenin dört yapraklı floral alanlarla sağlanan tasvirleriyle sınırlanmıştır. 'Cennetin Kapıları' çalışması on büyük dikdörtgen alana bölünmüş ve bu yolla betimlemeye daha ressamı bir yaklaşım kazandırılmıştır. Rönesans'ın gelişimini müjdeleyen motiflerin klasikleştirilmesinin yanı sıra Gotik sanatın yüceltilmesi de sağlanmıştır (Avery, 2015) (Resim 15).



Resim 12. 'Musa', Michelangelo, 1513-1515, mermer, San Pietro in Vincoli, Roma.

Rönesans döneminin en önemli sanatçılarından “Michelangelo, başlangıçta Donatello’nun yüzeysel oyma tekniği ile rölyef denemeleri yapmış, daha sonra etrafında dönülebilen anıtsal heykellerin oyma işine yoğunlaşmıştır. Sanatçının aslında taş blok yüzeyine kendine özgü oyma tekniğiyle biçimlendirdiği örneklerini, çağdaşlarının klasik rölyef heykelin bir devamı olarak gördükleri açıktır.” (Avery, 2015).

“Rölyefte düzlemin ne zaman değerden düşmeye başladığını bilmek istersek, Michelangelo’nun son devresindeki eserlerini incelememiz yerinde olur. II. Julius’un mezarında Michelangelo Musa’yı düzlemin o kadar ilerisine koymuştur ki artık bu bir “kabartma” figür değildir, hiçbir düzleme girmeyen, her yanından görülebilecek bağımsız bir heykel olarak kabul edilmesi zorunludur. Bununla figür ve nişin genel problemine gelmiş oluyoruz. İlkelerde yerleşmiş bir görüş yoktur: kimi vakit figür nişin içinde görünmez olmuştur, kimi zaman nişten dışarı çıkar. Klasiklerde kural, bütün plastikleri duvarın derinliğine, içerlek olarak yerleştirmektir. Bunlarda figür canlanmış bir duvar parçasından başka bir şey değildir. Bu daha Michelangelo zamanında değişti, Bernini’de artık nişi dolduran figürlerin dışarı taşması tabii idi. Boş uzay artık kompozisyona bir faktör olarak katılmıştır.” (Wölfflin, 1990: 137-138) (Resim 12).

Barok heykeltıraşlar, bu tür yanılsamalı denemeleri, genelde büyük ölçekli olarak devam ettirmişlerdir. “Bunların büyük rölyef kompozisyonları derin kutu benzeri çerçevelerle ve özel sahne tasarımı ışıklandırması ile dengelenerek mermerden bir çeşit resim unsuru haline gelmiştir. Lorenzo Bernini’nin ‘Azize Teresa’nın Vecdi’ çalışması, bir mermer altar etrafında oyulan figürleriyle, bu duruma etkileyici bir örnek sunmaktadır.” (Britannica, 2014). Diğer örneklerde de belirgin şekilde figürlerin kopması görünür ancak yine de zeminle bağlantılıdır. Biraz daha içeri doğru girinti yaparak, alçak rölyef şeklinde oyulmuş örnekler de vardır. Aşırı kısaltma yaygın olarak kullanılarak, tüm sahne perspektif olarak içeri doğru giren, geriye itilen arka plana göre sergilenmektedir.



Resim 13. 'Santa Maria Maggiore', Bernini, 1607-10, mermer, Roma.





Resim 14. 'Nessus Deianira'yı Kaçırıyor', Bertel Thorvaldsen, 1814, mermer.

Erken 19. yüzyılın neoklasik sanatçıları, klasik canlanma ve saflık (yalınlık) olarak gördükleri şeylerin izinde, alçak rölyefle yapılan daha önceki deneme yanımlarını canlandırmışlardır. Bu tür çalışmalar, etkilerinin artırılması için ince yüzey modellemeye ve tasarımın belirginliğine dayanıyordu. Antonio Canova ve Bertel Thorvaldsen'in eserleri bu anlamda karakteristiktir. Thorvaldsen'in Deianira'yı Kaçıran Nessus adlı yüksek rölyef çalışmasında, Deianira'nın kolu, Gentaaur'un boynu etrafına sıkıca sarılan aslan derisinin alçak rölyefine karşı boşluğa doğru uzanır gözükmetedir. Giysinin keskin tanımlı kıvrımları onu Gentaaur'un çıplak bedeninden ayırt ederken akan çizgileri, hareket duygusunu canlı ve yoğun şekilde aktarmaktadır (Wardropper, 2006: 143) (Resim14).

Rönesans rölyef kavramı, kendisine özgü olanaklarıyla varlığını devam ettirmiş ve François Rude, Rodin gibi sanatçılar tarafından yoğun ve belirgin şekilde kullanılmıştır. Yirminci yüzyılın değişen ifade, biçimlendirme ve malzeme çeşitliliği yansımalarını rölyef heykelde de bulmuştur. Rodin'in 'Cehennem Kapıları' rölyefi, 20. yüzyılın başlangıcındaki bu kırılma döneminde gerçekleşir. Sanatçı, Rönesans'tan ve en çok Michelangelo'dan aldığı



Resim 15. 'Cennetin Kapıları', Lorenzo Ghiberti 1378-1455, Floransa.



Resim 16. 'Cehennem Kapıları', Rodin, 1840-1917, bronz, Paris.

ilhamla kendi dönemi arasında köprü kurmuş, Van Gogh, Gauguin ve Cezanne'nin resimde yaptıklarını heykelde yakalamıştır.

“Michelangelo'nun II. Julius mezarı için tasarladığı Köleleri'ni, taştan yontulmuş deli gömleklerinden çekip çıkararak onlara şehvet hissi veren Rodin'dir. Bütün bunların ötesinde, karşı konulamaz etkileyciliği, çarpınışlarıyla mermer yüzeyinde beliren ve şehvetli olmaktan çok, umutsuz gibi görünen yaratıkları ile 'Cehennem Kapıları', uzun süre heykele egemen olan donuk ve akademik eğilimi birdenbire sonlandırmış oldu.” (Neret, 1994: 7).

Lorenzo Ghiberti'nin 'Cennetin Kapıları'ndaki düzenli, planlı, alçak, ince modellemesine karşılık Rodin'in 'Cehennem Kapıları', huzursuz, hareketli, kapı zemininin dışına fırlayan yüksek form modellemesiyle tam bir tezat oluşturmaktadır (Resim 15-16). Rodin rölyef zemininin dışında birçok figür yapmış, daha sonra onları diğer figürlerin arasına yerleştirmiş, bazılarını söküp yeniden konumunu belirlemek için bir sürü deneme gerçekleştirmiştir. Doğaçlama diyebileceğimiz yöntemle oluşturulan kapıdaki figürlerin birçoğu sonrasında 'Düşünen Adam' heykeli gibi kendi başına sergilenerek, bağımsızlığını da kazanmıştır.

Modern sanat 20. yüzyılın ilk yıllarına kadar figüratifti. Nesneyi silikleştiren Turner ve Monet gibi öncülerin ardından, Picasso'nun Avignon'lu Kızlar'ıyla birlikte, figür (nesne) temsili parçalanmış; bu sürece soyutlama, ortaya çıkan çalışmalara soyut (ya da non-figüratif) denmiştir. Nesne temsilinden kurtulma düşüncesi ve yöntem, 20. yüzyılın ilk yarısında o kadar vurgulanmıştır ki soyut sanat kavramı neredeyse modern sanatla eşanlamli kullanılır hale gelmiştir (Yılmaz, 2013: 27).

Nesneye bakışta gerçekleşen bu büyük dönüşüm, rölyef heykelde de yansımalarını non-figüratif örneklerde bulmuştur. Birinci dünya savaşının sonunda, savaşı ve ölenlerini anmaya yönelik örnekler, modern rölyef tarzına uygulama alanı sağlamıştır.

## Sonuç

Rölyef heykel, en eski sanat formlarından biridir ve günümüze kadar kesintisiz bir rol oynamıştır. Kullanılan kalıcı malzemeler sayesinde bu sanat formu tarihi olaylar ve dinlerin görsel kaydını yaratmada, geçmişin büyük uygarlıklarının çoğunun arşivini oluşturmada işlev görmüştür.

Mısır'da taş bina duvarları üzerinde keskin hatlarla zemin düzleminden içeri giren alçak rölyef örnekleri, Antik Yunan'da, Ortaçağ Avrupa'sında ve Gotik'te kilise duvarlarını süsleme amaçlı yüksek rölyef örnekleri, Rönesans'ta hassas, alçak ve güçlü heykelsi etki yaratan yüksek rölyef ve bunların çarpıcı kompozisyon illüzyonlarının bir arada kullanıldığı örnekler vardır. Barok heykeltıraşlar, bu tür yanılsamalı denemeleri, genelde büyük ölçekli olarak devam ettirmişlerdir.

Zemine zorunlu bir bağlılığı olmasına rağmen bu sanat formunun figüratif örnekleri heykeltıraşa, form geliştirme ve hacimle ilgili deneyimlerini arttırma olanağı verir. Kimi zaman yanılsamalı bir alan yaratarak, biçimlendirme, yüzey modelleme, formun vurgulanması, ışık-gölge etkilerinin araştırılabileceği bir alan açan rölyef heykel düzlemi üzerinde gerçekleşen bu süreci, örnekleri inceleyerek ve bizzat uygulayarak tecrübe etmek, serbest duruş heykelin gerçekliğinin daha iyi algılanmasını, bu karşılaştırmalı yolla hacim duygusunun gelişmesini sağlar.

20. yüzyılın değişen ifade şekilleri içerisinde bu temel sanat formunu anlamak, figüratif rölyef heykel örneklerini incelemek, geleneksel heykeltıraşlık ve sanat eğitimi açısından derinliğin yanılsamalı ve gerçek boyutuyla ilgili önemli bir plastik deneyim sunar.

## Kaynakça

- Boström Antonia (2004). *The Encyclopedia of Sculpture, Volume 3*, New York: Taylor/Francis Group.
- Gombrich, E.H. (1989). *Sanatın Öyküsü*, çev: Bedrettin Cömert, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Neret, Gilles (1994). *Auguste Rodin*, çev: Chris Miller, Köln: Benedikt Taschen.

Ocvirk, Otto G., Stinson, Robert E., Wigg, Philip R., Bone, Robert O., Cayton, David L. (2015). *Sanatın Temelleri*, İzmir: Karakalem Yayınevi.

Rogers, L.R. (1969). *Sculpture*, New York: Oxford University Press.

Rona, Zeynep; Beykan, Müren (1997). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, İstanbul: Yem Yayınevi.

Wölfflin, Heinrich (1990). *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*, çev: Hayrullah Örs, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Turani, Adnan (2003). *Dünya Sanat Tarihi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Wardropper, Ian (2006). "Bertel Thorvaldsen's "Nessus Abducting Deianira", *Metropolitan Museum Journal* (41): 141-154.

Yılmaz, Mehmet (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*, Ankara: Ütopya Yayınevi.

### İnternet Kaynakları

Advey, Charles (1996). *Relief Sculpture*, Oxford University Press, (Grove Art Online: DOI:10.1093/gao/9781884446054.article.T071316)

<http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T071316>

*Encyclopedia Britannica* (2014). Erişim Numarası: 87324628 <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=ers&AN=87324628&lang=tr&site=eds-live&scope=site>

*Visual Arts Encyclopedia*, "Relief Sculpture" <http://www.visual-arts-cork.com/sculpture/relief.htm> (29.04.2015).

### Görsel Kaynaklar

Resim 1. Laussel Venüsü (M.Ö 23.000), Paleolitik, Fransa. <https://beckchris.wordpress.com/visual-arts/art-history-101-part-i-prehistoric-era-1399-ce/> (29.04.2015).

Resim 2. Akhenaten, Nefertiti ve çocukları. <http://tr.wikipedia.org/wiki/Akhenaton>, Erişim Tarihi:29-05-2015.

Resim 3. Apsara Dansçıları, Oyma, Angkor Wat Wall <http://www.travelingmark.com/cambodia/angkor-wat/>, Erişim Tarihi:29-04-2015.

Resim 4. Ashurbanipal Aslan Avı, M.Ö. 645-635, Ninevah, Irak. <https://beckchris.wordpress.com/visual-arts/art-history-101-part-i-prehistoric-era-1399-ce/> (29.04.2015).

Resim 5. 'Anahtarları Aziz Peter'e veren İsa', Donatella, 1428-30, mermer, Floransa- İtalya. Victoria and Albert Müzesi, Londra. <http://www.vam.ac.uk/content/articles/t/donatellos-ascension-relief/> (29.04.2015).

Resim 6. 'İsa'nın Vaftiz Edilişi', Ghiberti, 1427, tunç. [http://www.viaesiena.it/uploads/viaesiena/storie\\_sgb\\_4\\_Lensini.jpg](http://www.viaesiena.it/uploads/viaesiena/storie_sgb_4_Lensini.jpg) (29.04.2015).

Resim 7. 'Meryem ve İsa', Desiderio da Settignano, 1460, mermer, İtalya. <http://collections.vam.ac.uk/item/O96302/virgin-and-child-relief-desiderio-da-settignano/> (29.04.2015).

Resim 8. Hegeso, M.Ö. 400, Ulusal Arkeoloji Müzesi. Atina [http://counterlightsrantsandblather1.blogspot.com.tr/2012/10/liberty-part-1\\_6.html](http://counterlightsrantsandblather1.blogspot.com.tr/2012/10/liberty-part-1_6.html) (29.04.2015).

Resim 9. Efes, Nike (Zafer) tanrıçası tapınağı kanatlı melek figürleri. <http://wanderingwalnuts.blogspot.com.tr/2008/06/izmir-ancients-and-rugs.html>, (29.04.2015).

Resim 10. Pius Antoninus'un şerefine dikilmiş olan taşın kaidesi, M.S.160-170, Vatikan. <https://classconnection.s3.amazonaws.com/144/flashcards/2678144/jpg/ca006-13EA6962B5559CDE185.jpg> (29.04.2015).

Resim 11. 'İsa'nın Yaşamı', Gotik, Fransa, 1350-1365. [http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3e/French\\_Diptych\\_with\\_Scenes\\_from\\_the\\_Passion\\_of\\_Christ\\_-\\_Walters\\_71179\\_-\\_Open.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3e/French_Diptych_with_Scenes_from_the_Passion_of_Christ_-_Walters_71179_-_Open.jpg) (29.04.2015).

Resim 12. 'Musa', Michelangelo, 1513-1515, mermer, San Pietro in Vincoli, Roma. [http://4.bp.blogspot.com/HZ\\_VWxtcDXE/U4oB\\_x3MiKI/AAAAAAAAAU/WC-C-OzAKco/s1600/DSC\\_0030.JPG](http://4.bp.blogspot.com/HZ_VWxtcDXE/U4oB_x3MiKI/AAAAAAAAAU/WC-C-OzAKco/s1600/DSC_0030.JPG) (29.04.2015).

Resim 13. 'Santa Maria Maggiore', Bernini, 1607-10, mermer, Roma. <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/b/bernini/pietro/index.html> (29.04.2015).

Resim 14. 'Nessus Deianira'yı Kaçırıyor', Bertel Thorvaldsen, 1814, mermer. <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/231004> (29.04.2015).

Resim 15. 'Cennetin Kapıları', Ghiberti, 1425-52, Floransa. <http://www.poderesantapia.com/images/art/lorenzoghberti/paradise700.jpg> (29.04.2015).

Resim 16. 'Cehennem Kapıları', Rodin, 1880-1917, bronz, Paris <http://duckmarx.blogspot.com.tr/2012/11/trajan-53-117.html> (29.04.2015).

# Bir Görsel İletişim Alanı Olarak Film Jeneriği

Ayşegül ACAR \*

## Özet

Grafik tasarım ve sinemanın kesişiminde yer alan film jenerikleri, bugün görsel iletişim prensiplerinin sinema diliyle bütünleşerek sinema sanatının içinde kendine yer bulduğu başlı başına bir alan haline gelmiştir. Makalede film jeneriklerinin işlevsel olarak varoluş sebepleri incelenmekte, biçimsel özellikleri ele alınarak, bu jeneriklerin hangi boyutlarda çözümlenmesi gerektiğine değinilmektedir. İncelemede ele alınan jenerik tasarım örnekleri, görsel anlatım ve tasarım stratejileri doğrultusunda analiz edilmiş, güncel uygulama biçimleri üzerinden çeşitli sınıflandırmalara gidilmiştir. Bu şekilde tasarım pratiğine dair bir yöntem önermek hedeflenmiştir. Sonuca ulaşırken, film jeneriklerinin, uzman görsel iletişim tasarımcıları tarafından, rasyonel iletişim stratejileri doğrultusunda kurgulanması gerektiği fikri, incelemelerden sağlanan çıkarımlarla pekiştirilmektedir..

**Anahtar Sözcükler:** Grafik Tasarım, Sinema, Film Jeneriği, Görsel İletişim.

## Film Title Sequence as a Field of Visual Communication

### Abstract

*Film title sequence, at the junction point of graphic design and cinema, became a field stands on its own today, with the principles of communication integrated to the language of cinema. In this paper, movie titles are evaluated through their reasons for being present as functionally and it is discussed in which dimensions title designs suppose to be analyzed with respect to their stylistic features. The title designs that are examined in this paper are analyzed according to their visual narrating and design strategies, and various classifications are made through current design projects. In this way, it is aimed to suggest a method for the design practice of movie titles. Reaching the conclusion, the idea of movie titles should be designed by professional visual communication designers with rational communication strategies is reinforced.*

**Keywords:** Graphic Design, Cinema, Movie Titles, Visual Communication.

## Giriş

Mesleği görsel iletişim tasarımı olanların dışında çoğu sinema izleyicisi için film jenerikleri yalnızca oyuncuların isimlerinin sıralandığı açılış yazıdır. Kimi zaman film başlarken akan film görüntüleri üzerine yazılmış harf öbekleri halindedirler; bazı yapımlarda ise aynı harf öbeklerine özel göstergelerle kurgulanmış hareketli grafiklerin eşlik ettiği görülür. Günümüzde çeşitli projelerde jeneriklerin film akışı içinde konumlandırıldığı yer bile değişiklik gösterirken, uygulamada karşılaşılan tüm bu farklılıklar hangi stratejik kararlar doğrultusunda gerçekleştirilir? Güncel sinema eserleri üzerine yapılan pek çok göstergebilimsel inceleme, filmin ilk dakikalarından itibaren hareketlenen jeneriklerin, oyuncu isimlerini sıralamanın ötesinde, sinema izleyicisinin film izleme deneyimine doğrudan etki ettiğini ortaya koymaktadır.

Bu çalışma, filmin ilk birkaç dakikasında oyuncu isimleriyle hareketlenen bu grafik canlandırmaların aslında ne gibi tasarım kararlarıyla şekillendirildiğine ve iletilerinin hangi görsel kodlar üzerinden kurgulandığına dikkat çekmek amacıyla gerçekleştirilmiştir. Materyalist bir değerlendirme yapıp film jeneriklerini bir iletişim alanı olarak tanımlamak ve bu tasarım alanı dahilinde yaratılan/yaratılacak ürünler için bir yöntem ortaya koymak, ayrıca hedeflenmektedir. Seçilen örnek tasarımları, görsel anlatımda alınmış olduğu varsayılan tasarım kararlarıyla analiz etmek, olası sonuçları akıl yürütmeler ve söz konusu çalışmalar üzerine yazılmış yayımlardan kaynak bularak değerlendirmek bu çalışmaya yöntem oluşturacaktır. Makalede ele alınan jenerik tasarımları, yıllık üretimi ve profesyonel yaklaşımları göz önünde bulundurularak Amerikan sinemasından seçilmiştir. Ancak savunulan işlevsellik kriterleriyle, dünya sinemasından bağımsız yapımlara kadar hangi proje ele alınırsa alınsın önerilen ideal iletişim yaklaşımının değişmeyeceği dikkate alınmalıdır.

Fransızca kökenli *jenerik* (générique) kelimesi, Türk Dil Kurumu'nun açıklamasına göre, televizyon ya da

sinemada “tanıtma yazısı” olarak nitelenen uygulama alanını işaret eder (TDK,t.y.). İngilizce ‘title sequence’ olarak ifade edilen uygulama, tam da kelimenin birincil anlamının işaret ettiği şekilde, filmin başlığıdır. ‘Bir dizi başlık’ ekleme pratiği, hareketli görüntünün yani filmin icadından kısa süre sonra, eser sahibinin kendi ismini ve eserine verdiği adı ifşa etme isteğiyle ortaya çıkmış, günümüzde ise hikayesel anlatıya katkıları paralelinde sinemanın ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir.

Sinema, görsel ve işitsel pek çok sanat disiplininin bir araya getirildiği bir kesişim kümesi iken, jenerikler filmin açılışındaki birkaç dakikalık süreçte, eseri yöneten, hikayeletiren, kurgulayan, üreten ve canlandıranların isimlerinin sunulduğu sıralı bilgi kartlarıdır<sup>1</sup>. Ancak jeneriklerin film başladığında seyircinin dikkatini ve konsantrasyonunu filme yoğunlaştırmak ve filmde aktarılan öyküyle bütünleşebilmesini sağlamak gibi işlevleri de vardır. Bu nedenle jenerik anlatımın kurgusu özel olarak hazırlanır, filmin önemli bir sahnesi kadar emek sarf edilip incelikle planlanır.

## Film Jenerikleri Ne Söyler?

Her jenerik tasarımı öncelikle filmin adını, başlığını aktarma işlevini üstlenir. Bunun yanında elbette oyuncu kadrosu ve set ekibi, yönetmen, yapım şirketi bilgileri ve filmde kullanılan patentli teknikler (Technicolor, Cinemascope, vb.) de çeşitli sözleşmelerle belirlenmiş halde lanse edilmesi gereken başlıklardır. Sıralanan bu tür bilgilerin, görünürde fazla metinsel olmasına rağmen, planlanmış bir organizasyonla, izleyicinin beklentilerini şekillendirecek şekilde sunumu, oldukça ilgi çekici ve motive edici olabilir (Allison, 2001: 61-63).

Film jeneriklerinin, sessiz sinema döneminde oyuncular arasında geçen diyalogları sunmak üzere kullanılan kartlardan, günümüzdeki kullanım formatına ulaşana kadar pek çok farklı işlev yüklenerek üretildikleri söylenebilir. Siyah arka planda beyaz yazı ile düzenlenen; eser ismini, sahibini ve oyuncu isimlerini, yalnızca hiyerarşi iletilisi taşıyarak aktarma işlevini yerine getiren jenerikler mecranın en klasik örnekleridir.



1930'lara gelindiğinde, jeneriklerin yalnızca başlık kartı tasarımlarında bile olsa, filmin içeriğiyle örtüşen semantik görselleştirmelerle anlam bağlantıları oluşturulmaya başlandığı görülür. Film anlatısına göre farklılık gösteren yazı karakteri seçiminden, çevrilen kitap sayfalarına ya da suya yazılarak silinen oyuncu isimlerine kadar pek çok farklı anlatım yöntemiyle üretilen başlık kartları, jeneriklerin giderek farklı bir işlev kazandığını gösteren ilk örneklerdir (Straw, 2010: 156; Allison, 2006).



Resim 1. 1930 - 1940 film başlıklarında tipografik yaklaşımlar.

1950'ler film jenerik tasarımı için önemli bir süreçtir. Grafik tasarım ve görsel iletişim alanında gerçekleşen Amerikan Modernizmi, Amerika'da her ticari alanda olduğu gibi sinema sektöründe de kendini göstermiştir. Film jenerikleri bu dönemde, gerek bir pazarlama tekniği

olarak, gerekse izleyicinin sinema deneyimini yükselten süreç olarak film yapımlarını tamamlayıcı bir unsur haline gelmişlerdir. Bu dönemden itibaren film yapım ekiplerine görsel iletişim konusunda eğitilmiş grafik tasarımcıların dahil olduğu ve yaratıcı ekipler tarafından tasarlanan jeneriklerin, her bir film yapımına özgü ayrı görsel üsluplarda ve bir anlatı dahilinde şekillendirilmeye başladığı gözlemlenmektedir. Öncekinden farklı olarak ekranda hareketlenen kompozisyonlar, canlı, asimetrik ve değişkendir. Her planda yazılar farklı grafik öğelerle eşleşir, takip edilmesi gereken bir anlatım hissi uyandırır. Aynı zamanda jenerik akışında kullanılan müziğin, görüntülerin senkronize olabileceği bir alt yapı oluşturması ve filmde yaratılmak istenen duyguya izleyiciyi çeken önemli bir unsur olarak görülmeye başlaması da yine bu dönemlere denk gelir (Allison, 2001: 62-65, 133-136). Film jeneriklerinin işlevinin, günümüzde olduğu gibi, bilgi iletmenin yanında izleyici için bir motivasyon unsuru haline gelmesi, tam olarak bu dönemde –başta Amerika olmak üzere– sinema etkinliğinin bir parçası olan 'B-Movie' geleneğine de bağlanmaktadır (Tuğan, 2012: 19; Karamath, 2001).

Amerikan sinemasında jenerik tasarımını bir tasarım mecrası haline getiren, özgün grafik anlatım tarzı ve yarattığı kurgularla jenerik tasarımının öncülerinden kabul edilen Saul Bass, film jeneriklerini “grafik, tipografi, hareketli görüntü ve müziğin bir bileşeni; filmin hikaye anlatım sürecine önemli katkıları bulunan bir önsöz” olarak niteler (aktaran Noyan, 2006: 51). Günümüzde bilinçli bir tasarım yaklaşımıyla oluşturulan film jenerikleri, belirgin biçimsel özellikler göstererek, az sonra izlenecek film ile ilgili beklentiyi artırmak ve birtakım bilgileri izleyiciye sezdirmek üzere planlanarak sunulmaktadırlar. Örneğin, oyuncu kredileri izleyiciye filmdeki karakterlerin önem sırasını aktarmanın yanında, görsel yönlendirmelerle oyuncunun canlandığı karakteri tanımlayan özelliklere de işaret edebilir. Stüdyo logoları özel bir tür ya da stili ifade etmek adına şekillendirilmiş olabilir, yönetmen ve senarist kartları, belirginleşmiş bir tema ya da yönetmenle özdeşleşmiş bir yöntemi sezdirebilmektedir (Allison,



2001: 63). Görüldüğü gibi film jenerikleri, çoğunlukla metinsel bilgiden çok daha fazlasını sunar. Güncel kullanımıyla açılış jeneriklerinin asıl işlevi, izleyiciyi filmin doğasına yönlendirmek, izleyicinin film kurgusu adına istenilen düzeye çekilerek filmde doğru verimi almasını sağlamaktır.

Sinema eleştirmeni David Geffner, jeneriklerin görevini “yönetmenin izleyicide varmak istediği noktaya dair yaklaşık bir bilinçaltı görüşü yaratmak” olarak nitelemektedir (aktaran Allison, 2001: 62). Sinema ve grafik tasarım üzerine akademik çalışmalar yürüten Luiz Fernando Las-Casas (2006) ise film jeneriklerini “bilgi ileten ve hisleri geçiren, filmi tamamlayıcı bir temelde çalışan, aynı zamanda izleyiciyi filmin hikayesinin farklı okumalarına teşvik eden bir düzlem” olarak tanımlamıştır. Bu açıdan bakıldığında jeneriğin görsel anlatısını oluşturan grafik öğelerin sıklıkla, gerek düz anlamlarıyla gerekse metafor boyutunda, film anlatısının benzersizliğine ve akılcılığına vurgu yapmak, hikaye içinde var olan karakter planlarına ve/veya olası gizli bilgilere işaret etmek üzere şekillendirildikleri görülebilir. Bu şekilde izleyici algıları, grafik tasarımcının yaratıcılığı ve deneyimi doğrultusunda bilinçli olarak yönetmenin istediği noktaya çekilerek sabitlenebilir.

Bu noktada döneminin yaratıcı tasarım buluşlarından biri olan *Se7en* filmi jeneriğini örnek göstermek doğru olacaktır. 1995 yapımı psikolojik gerilim filmi *Se7en*'in (Yönetmen: David Fincher) Kyle Cooper imzalı açılış jeneriği, sıradışı bir şekilde başrol oyuncularından birinin ismi yazılmadan tamamlanır. Film boyunca bıraktığı izler takip edilerek bulunmaya çalışılan bir seri katili canlandıran Kevin Spacey'in isminin, filmin ‘tanıtma yazılarında’ da gizlenmiş oluşu, dönemin en sıradışı iletişim fikirlerinden biridir<sup>2</sup>. Jenerik anlatım, film boyunca karşılaşılabilecek cinayet aletlerini/planlarını, katilin el yazısı ve karalamalarla dolu günlüklerini ve cinayete dair ince ayrıntıları izleyicinin gözleri önüne sererken, aranan seri katilin ismini gizlemek gibi oldukça yaratıcı bir tasarım fikri üzerine kurgulanmıştır. Böylece dikkatli bir izleyici, öyküde izleri takip eden dedektiflerden biri haline

gelir, bilinçli bir hamleyle serüvenin parçası konumuna getirilmiştir.

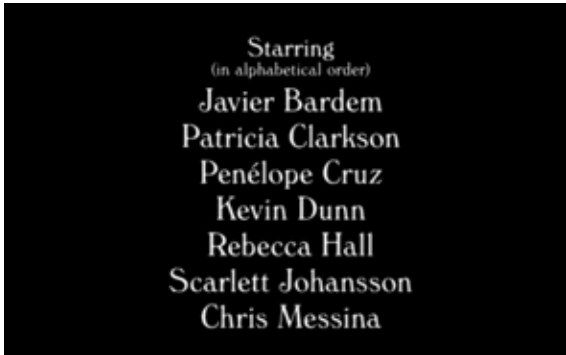
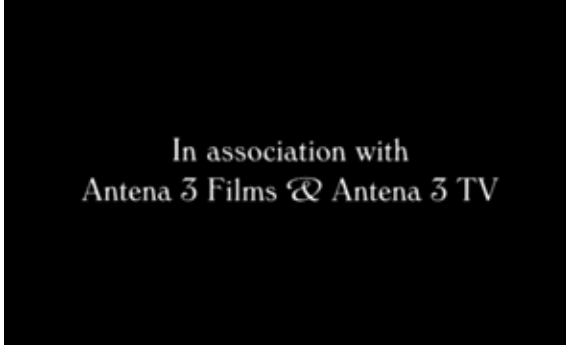
### Film Jenerikleri İletisini Nasıl Söyler?

Mecranın ürünün kendisi olduğu diğer tasarım alanlarından farklı olarak, jenerik tasarımının ürünü jeneriğin kendisi değil sunduğu filmidir. Bir jenerik, tamamlayıcı (integral) parçası olduğu filminden bağımsız var olamaz. Yaratıcı fikri, senaryosu, oyuncular ve kurgusuyla, asıl ürün filmidir. Bir film, ilk dakikasından sarsıcı finaline kadar bütün halinde yönetmenin ifadesi, eseri, sözüdür. Film jeneriği ise bu özgün anlatım diline kısa bir giriş yaparak, izleyici için gerçek dünya ve imge dünyası arasında geçişi sağlayacak bir ara metindir.<sup>3</sup> Tasarımcı profesyonel kabiliyetleri doğrultusunda, yönetmenin sözü olan film anlatısını izleyici tarafından anlaşılır ve maksimum verim alınabilecek noktaya çekmeyi hedefler. Bu doğrultuda film jeneriği tasarlanırken yapılması gereken en önemli şey, yönetmenin sinema dilini doğru analiz etmek ve bu söyleme uygun olarak görsel akışı kurgulamaktır.

Film jeneriklerinin ilk örneklerinden günümüze kadar süregelen ürünleri incelendiğinde, birtakım benzer biçimsel özellikler gösterdiği, ortak kimi prensiplere dayandırılarak tasarlandığı görülebilmektedir. Jenerik tasarımında görülen ifadesel farklılıklar, temelde arka plan görüntüsünün farklılaşmasına bağlanabilir ve prensip olarak ‘boş arka planlar üzerine’, ‘kitap sayfaları şeklinde’, ‘gerçek görüntü üzerine’, ‘karakter tanıtımı’, ‘animasyon ve hareketli grafik kurgu’ başlıkları altında sınıflandırılabilir.<sup>4</sup> Bu türler süreç içinde teknik koşulların elverdiği ölçüde, belirli zorunluluklar çerçevesinde gelişmiş ve şekillendirilmişlerdir. Ancak günümüz şartlarında herhangi bir projede bu anlatımlardan biri ile karşılaşıldığında, bu seçime anlatıya özel bir katkı sağlamak için yapıldığı varsayımıyla yaklaşılmalıdır.

Örneğin boş arka planlar üzerine kurgulanan jenerikler, daha önce de bahsedildiği gibi sessiz sinema döneminden 1950'lere kadar olan süreçte, -genellikle- siyah fon üzerine beyaz yazı ile düzenlenmiş metinler halinde, sadece bilgi iletme işlevini yerine getirdiği varsayılarak kullanılan başlık kartlarıdır. Dönemin teknik koşulları göz önünde bulundurulduğunda, düşük

maliyeti sebebiyle alternatifsiz tercih edilen bu yöntemin, günümüz şartlarında büyük bütçeli Hollywood filmlerinde dahi kullanımına devam edildiği görülebilir. Zaman zaman yönetmenlerin kasıtlı olarak dönemin sinema ideolojisine atıfta bulunmak ya da sadece nostaljik bir atmosfer oluşturmak için bile bu anlatıma başvurduğu söylenebilir.



Resim 2. 'Vicky Cristina Barcelona' film jeneriği (2008).

Söz konusu anlatımı kullanan yönetmenlerden biri de Woody Allen'dır. Allen bu tekniği, izleyiciyi bilinçli olarak filme dahil etmemek ve anlatıya kontrollü bir mesafede tutmak adına bir yabancılaştırma yöntemi olarak kullanmaktadır. Tiyatro sahneleri için yazdığı oyunlarla da tanınan yönetmenin filmleri genellikle bir dış sesin öyküye girişi ile başlar. Normalde açılış jeneriklerinin üstlenmesi gereken görev, O'nun filmlerinde dış ses monoloğuna devredilmiştir. Jenerik süresince sıralanan isim kartları ise işlevsel olarak bir tiyatro temsilinde salonun dışında oyuncularını ve yönetmeni tanıtan bilgi kartlarından farksızdır.

Gerçek görüntü üzerine süperimpoze tekniğiyle oluşturulan jenerik anlatımlar da yapımlarda sıklıkla karşılaşılan uygulamalardandır. Tek bir fotoğraf karesi, seri

halinde değişen durağan imajlar ya da akan bir görüntünün (live-action) üzerine kompoze edilmiş metinsel bilgiler halindedirler. Sabit ya da akıcı gerçek görüntüler, zaman zaman filmin içeriğine göre seçilip, genellikle filmin yönetmeni tarafından kurgulanırlar. Hatta kimi projelerde jenerik bilgilerinin sıralandığı süre boyunca akan görüntülerin, herhangi bir amaç gözetmeksizin seçilmiş olduğunu da söylemek mümkündür. Bu noktada ele alınabilecek 1962 yapımı *To Kill a Mockingbird* (Bülbülü Öldürmek) filmi, bir görsel iletişimcinin kurgusuyla oluşturulan jeneriğin film anlatısına ne gibi katkılar sağlayabileceğine dair güçlü bir örnektir. Tasarımcı Stephan Frankfurt imzalı jenerikler, dramatik sayılabilecek flüt ve piyano melodisi eşliğinde, bir çocuğun oyun kutusu haline gelmiş eski bir sigara kutusunun içindeki küçük nesnelere yapılan devamlı bir makro çekim halindedir. Gerçek görüntü üzerinde belirip kaybolan modern karakterdeki metinler ise, ekranın orta seviyesinde yatay marjinde konumlanmışlardır. Gösterilen bilye, makas, boya kalemleri, oyuncak adamlar gibi bir çocuğun dünyasını ifade eden nesnelere, "sonrasında filmde çok fazla büyüyecek küçük göstergelerdir" (aktaran Boxer, 2000: 3).



Resim 3. 'Bülbülü Öldürmek' film jeneriği (1962).

Sıklıkla karşılaşılan jenerik anlatım türlerinden bir diğeri 'karakter tanıtımı' prensibiyle kurgulanan jeneriklerdir. Bu yaklaşımda, filmde yer alan oyuncuların isimleri, canlandırdıkları karakteri işaret eden spesifik görüntüler eşliğinde sunulur. Teknik ekip bilgileri ise çoğunlukla metinsel iletinin anlamına uygun görsel unsurlarla desteklenebilmektedir. Amerikan sinemasının western örneklerinde sıklıkla kullanılan bu yöntemle, televizyon dizi film ve program jeneriklerinde de sıklıkla karşılaşılmaktadır. Amaç izleyicinin jenerik sonrasında izleyeceği karakter planlarına hazırlanmasını sağlamaktır (Allison, 2001: 84).

Film jeneriklerinin, yönetmenin özgün sinema anlatımına izleyiciyi hazırlaması gerektiğine önceki paragraflarda değinilmişti. Buna paralel olarak, anlatım yöntemini karakter sineması üzerine inşa etmiş ve karakterlerinin iç dünyalarını kendisine problem edinmiş bir yönetmenin filmi için tasarlanacak jeneriklerde, bu türün seçilmesi oldukça elverişli olabilir. Yönetmenin işlediği karakter planına dair ipuçları, karakteri canlandıran oyuncunun bilgi kartı üzerinden, ikonik göstergeler ve metaforlarla izleyiciye iletilebilir. Bu tip bir anlatımda kartta iletilen bilgiyi niteleyen görsel gösterge, yeteri kadar saklı ve gerekli ölçüde anlaşılabilir olduğunda, izleyicinin kavrayabildiği mesajın tatmini sayesinde eserle yakınlık kurması olasıdır<sup>5</sup> (Resim 4).

2009 yılında vizyona giren *Sherlock Holmes* (Yönetmen: Guy Ritchie) filminin son jenerikleri ikonik göstergelerle metnin desteklendiği anlatıma örnek gösterilebilir. Prologue Films tarafından tasarlanan jenerikte, anlatım 'animasyon ve hareketli grafik kurgu' türünde kurgulanmış, tasarım fikri dedektifin not aldığı kağıtlar, el yazısı ve parşömen kullanımı etrafında şekillendirilmiştir. Oyuncu bilgilerinin iletildiği kartlar filmde karakterlerinin en güçlü ifade edildiği görüntüler eşliğinde sunulmuştur.



Resim 4. 'Sherlock Holmes' film jeneriği (2009).

Tasarlanan oyuncu kartlarının, lekeler ve renklerle, canlandırdıkları karakterlere dair çeşitli göstergeler içerdiği savunulabilir. Örneğin Rachel McAdams'ın bilgi kartı, filmde karakterinin kaçamak şekilde belirip kaybolduğu sahne görüntüsünde, kırmızı leke ile resimlenmiştir. Görsel ifade karakterin cazibesine, renk ise hırsla ve kararlılığa işaret etmektedir. Bu gibi seçki görsellerle oluşturulan tasarımın, izleyici algısını belirli bir doğrultuda şekillendirmeye yönelik olduğu söylenebilir. Görüntü yönetmeni ve kostüm tasarımcısının bilgi kartları da ifadelerin birincil anlamlarını destekleyen görsel düzenlemelerle sunulmuştur.

Ele alınan bu tasarım bir açılış jeneriği değil bir son jeneriktir (main-on-end title).<sup>6</sup> Dolayısıyla işlevsel olarak açılış jeneriğine kıyasla belirgin farklılıklar gösterir. Son jenerikler şu ana kadar anlatılmış işlevleriyle açılış jeneriklerinden tamamen farklı olarak; filmin atmosferi için izleyici algılarını şekillendirmek yerine; filmi önceden sunup, memnuniyet içindeki izleyiciye takdir edilecek performansları hatırlatmak için var olurlar.<sup>7</sup> Aslında bu anlayış tiyatro ritüeline de benzetilebilir. Bu konumlandırmada tasarımcının üstlendiği oldukça zorlu bir görevdir; jenerikler öylesine etkileyici ve ikna edici bir söyleyişe sahip olmalıdır ki izleyici filmin sonu da olsa koltuğundan ayrılmayıp jenerikleri ve dolayısıyla yapım ekibinin tümünü, sabırsızlıktan öte memnuniyet ve sakinlikle izlemeli ve sonunda salondan tatmin duygusuyla ayrılmalıdır (Cone, t.y.; Braha&Bryne, 2011: 9).

Öte yandan, tasarlanacak jeneriklerin filmin başında değil de sonunda konumlandırılması oldukça riskli bir yöntemdir. Zira *Sherlock Holmes* (2009) filminde olduğu gibi, filme tam olarak hazırlanmayan izleyicinin, aniden perdede hareketlenen olaylar karşısında duyduğu tedirginlik ve konsantrasyon eksikliği, filmin geneline konforsuz bir ruh hali olarak yansiyabilir. Böyle bir durumda filmin yönetmeni tarafından çekilecek ilk sahne ayrıca önem taşır. Son jeneriklerin, sinema sektörünün güncel trendlerinden biri olarak gerçekleştirilmesi yeteri kadar akılcı bir yaklaşım değildir; projenin gereklilikleri doğrultusunda bir strateji belirlenmeli ve anlatım ona

göre organize edilmelidir.

Başlangıçta filmin ilk sahnesinde perdeye yansımaları planlanan jeneriklerin, 1950 ve 1960'lardan itibaren filmin ilk sahnesinin ardından ya da özellikle 2000'lerde sıklıkla kullanılan biçiminde filmin en sonunda konumlandırıldıkları görülmektedir.<sup>8</sup> Konumlandırma işlemi bilinçli ve planlı gerçekleştirilirse, film kurgusunda izleyiciye çok önemli mesajlar iletebilir. Bir Jeneriğin filmin standart akışında konumlandırıldığı yer, doğrudan izleyicinin film izleme deneyimine etki eder. Öyle ki filmin açılışında yapımcı firma logolarıyla birlikte sunulan bir jenerik, izleyici açısından gerçek hayattan soyutlanıp filmin kurgu dünyasına girebilmesi için bir 'es' oluştururken, açılış jeneriği olmayan bir filmin –bu seçim bilinçli olarak yapılmışsa– izleyiciyi çekmek istediği algı boyutu bambaşkadır.

Örneğin, 2002 yapımı *Prestij* (Yönetmen: Christopher Nolan) filminin açılış jeneriğinden yoksun kurgusunun, yalnızca var olmayan bir açılış jeneriği ile izleyiciyi film için gerekli olan hazırlıksız yakalanma noktasına nasıl ustalıkla çektiği görülebilmektedir. *Prestij* bir illüzyon, dolayısıyla dikkat/dikkatsizlik ve şüphe filmidir. Jenerik tasarımı için yalnızca filmin başında boş arkaplan prensibiyle tasarlanan bir başlık kartı düşünülmüş, ardından 'prestij' teriminin anlamını açıklayan replikle gerçek görüntüye geçiş yapılmıştır. Bu bölüme kadar net bir yargı sahibi olamayan izleyici, kasıtlı şekilde dikkatle takip etme ve hazırlıksızlık noktasına çekilmiş ve burada sabitlenmiştir. İzleyicinin bu şekilde konumlanması, film kurgusunun geneline hakim olacak şüphe ve belirsizlik duygusuna hizmet edecektir.

Jenerik tasarımının film projesine estetik ve işlevsel katkıları göz önünde bulundurulduğunda, özellikle bilgisayar ortamında üretilen hareketli grafiklerin, güncel yapımlarda yapımcılar ve yönetmenler tarafından sıklıkla tercih edildiği görülmektedir. 'Animasyon ve Hareketli Grafik Kurgu' başlığıyla sınıflandırılan bu anlatım türünde, gerçek görüntünün dışında, resimlenmiş ya da elektronik ortamda müdahale edilmiş görüntüler, çeşitli sembolik anlamlar yüklenerek, filmin bilgi akışına katkı sağlamak



üzereakangörüntülerşeklindekompozeedilirler.Bilgisayar yazılımlarının hızla gelişimi, tüm tasarım mecralarına olduğu gibi jenerik tasarım alanında da üretime, hem maddi boyutta hem de yaratıcı ifade boyutunda sınırsız olanaklar sunarak yansımıştır. Tipografik tasarımdaki çeşitlilik ve her türlü görsel ifade tekniğinin bir bilgisayar programıyla hareketlendirilebiliyor oluşu, yakın dönem film jeneriklerinde oldukça özgün tasarımlar izlenmesine olanak sağlamıştır.

2007 Yapımı *Juno* filmi jenerikleri de bu türde incelenebilecek öne çıkan örneklerdendir. Film anlatısı, ergenlik çağında bir kızın hamileliği gibi sıradışı bir olayın gelişigüzel algılanışını yansıtırken, jenerik tasarımında kullanılan görsel dil fotoğraf üzerine el çizimi resimlemelerle oluşturulmuştur. Görsellemede kullanılan pastel renkler çocuksuluk hissi güçlendirilmeye yöneliktir. *Juno* karakterinin sıradan bir gününün izlendiği fikrini desteklemek için, kızın evden çıkıp cadde boyunca yürüyüşü, 900 kareyi aşan fotoğraf çekimiyle gerçekleştirilmiş, yaşadığı çevreyi yansıtan el çizimi arka planlar defter karalaması hissi uyandıran bir tipografik yaklaşımla bütünlenmiş ve stop-motion animasyon olarak bilgisayar ortamında birleştirilmiştir.



Resim 5. 'Juno' film jeneriği (2007).

Jenerik için seçilen müzik, tasarımda kullanılan renkler ve doku ile desteklenerek daha ilk saniyeden ergenlik çağındaki bu kızın kişisel alanına girildiğinin sinyallerini verir. Tasarımcı Gareth Smith'in deyimiyile "orjinal karakterin doğalüstü sakinliğini" yansıtan bu jenerikler, filmin tonuyla aynı düzeyi yakalayabilmesi açısından başarılı ve estetik değerleriyle özgün örneklerden biridir (aktaran Vlaanderen, 2010).

James Bond serisinin 2006 yapımı *Casino Royale* (Yönetmen: Martin Campbell) filmi jenerikleri, yine bu türde incelenebilecek başarılı çalışmalardan biridir. Tasarımcı Daniel Kleinman imzalı jenerikler, barındırdığı yoğun sembolik anlatımla öne çıkmaktadır. Kumar cenneti Las Vegas'ta geçen aksiyon filmin jenerik tasarımı için seçilen konsept iskambil desteleridir. Birbirini takip eden on iki farklı arkaplanda hazırlanan çalışma, sahneler arası geçişte sinema dilinin parçası olan plan türlerinin yetkin kullanımın yanı sıra; fotoğraf ve grafik öğelerin başarılı entegrasyonu ile de dikkat çekmektedir.



Resim 6. 'Casino Royale' film jeneriği (2006).

İskambil destelerinden maça sembolü ile ilk planda eşleştirilen Bond karakterinin düşmanları karo destesiyle sembolize edilmiştir; sinek sembolü ise yan karakterlerin ifadesinde kullanılmıştır. Bond'un film içindeki serüveni, düşmanlarıyla mücadelesi, 3'16"lık jenerikler boyunca izleyiciyi yakalayan hareketli bir kurguyla aktarılır. Jenerikler bittiğinde heyecan seviyesi yükselmiş olan izleyici, paralel bir aksiyon düzeyinde çekilmiş filmin ilk görüntülerine transfer edilir. *Sherlock Holmes* filminde yaşanan rahatsızlık hissi ile bu yapımda karşılaşmamaktadır.

Günümüzde jenerik tasarımı masaüstü yayıncılık programlarının sunduğu neredeyse sınırsız teknik olanakla, pek çok özgün üretimle karşılaşılan bir tasarım mecrası haline almıştır. Diğer grafik tasarım alanlarından farklı olarak amaç herhangi bir ticari ürünü satmak değil; fakat görsel iletişim kabiliyeti sergileyerek izleyici algısını hedeflenen noktaya en yaratıcı şekilde yönlendirmektir. Jenerik tasarımının günümüzde geldiği noktada asıl makbul olan, teknik yeterliliklerden sıyrılmış bu düzlemde, doğru hedef kitle analiziyle, iletişim fikrinin ve plastik üslubun özgünlüğüne dayalı etkili bir yaratıcılık ortaya koyabilmektir.

### Sonuç

Jenerik tasarımının, gelişim süreci içinde sinema dilinden beslenerek grafik tasarımın temel ilkeleri doğrultusunda şekillenen başlı başına bir alan haline geldiği bir gerçektir. Doğru ve başarılı bir jenerik tasarımında; yazı karakterinden renk seçimine, çekim açısından müzikteki vurguların kompozisyonuna kadar, tasarımı oluşturan her öge, 'çerçevesi' olduğu film eserini istenilen noktaya taşımak adına titizlikle tasarlanan birer göstergedir (Krasner, 2008: 21). Tüm bu anlatımlardan sonra ortaya konabilecek söylem, jenerik tasarımcısının grafik tasarım prensiplerinin yanında, sinema dilinden göstergebilime, senaryo yazımından müzik kompozisyonu dahilinde vurguların insan algısını nasıl şekillendirdiğine kadar pek çok alana hakim olması gerektiğidir. Film jenerikleri, görüntünün ses ve zaman faktörüyle birleşerek,

hedeflenen iletişimi gerçekleştirmek adına kurgulandığı bir alandır. 'Sentaks olarak bir dizi olay akışıyla, zaman kavramı içinde var olan' sinema medyası ve "an ve alan içinde var olan' grafik tasarım medyası. prensipte çok farklı görünseler de 'anlam' paydasında birleştiklerinde çok yönlü ve başarılı bir anlatım planlanabilir.

Açıktır ki sinema sanatının var olduğu her an, izleyici algısını şekillendirme ve dikkati perdeye çekme çabasıyla filmin açılışındaki bu birkaç dakika üzerine çalışılmıştır. Bu durum materyalist bir bakış açısıyla şöyle özetlenebilir: bir tarafta aktarılması gereken metinsel bilgiler ve iletilikleri süreç vardır, diğer tarafta gerçek dünya paralelinde perdeye yansıyan bir illüzyon (yönetmenin dünyası)... Oyuncu isimleri, yaratıcı ve teknik ekibin bilgileri gerçek dünyaya ait iletilerdir; ancak bu iletilerin sunuluş biçimi, izleyiciyi yönetmenin dünyasına davet edebilir/yönlendirmelidir. Bu noktada uygulama birikimiyle 'nasıl?' sorusunu cevaplayan grafik tasarım, görsel iletişim için elverişli bu süreci şekillendirmek adına, bilinçli bir yol haritası sunar. Filmde rol alan oyuncunun isim kartı tasarımı, onun yönetmenin yarattığı dünyada hangi karakteri şekillendirdiğine işaret etmelidir. Bu noktada tasarımcı kullanmakta ustalaştığı göstergelere başvurarak anlatısını, yarattığı metaforlar üzerinden kurgulayabilir. Tasarımcı iletişinin 'ne' olduğunu, 'nasıl?' sorusunu karşılayarak dikkat çekici halde sinema izleyicisine iletir. Böylece izleyici film anlatısının alıcısı konumuna getirilir ve konsantrasyonu ilk dakikalardan itibaren filmin anlatısına kilitlenir.

Sonuç olarak jenerik tasarımda kurgulanacak her hareketin (tasarımda kullanılan görsel öge ve ses seçiminden, konumlandırma ve entegrasyon kararına kadar) estetik kaygılardan öte rasyonel akıl yürütmelerle gerçekleştirildiğini varsaymak ve anlatıma bu açıdan yaklaşmak gerekir. Film jenerikleri, bilgilendirme tasarımının bir alanı olarak varsayıлып bu şekilde ele alındığında, sanat formu olmanın ötesinde endüstriyel bir platform olarak değerlendirilmeye yakındır. Günümüzde sinema gibi kitlesele iletişime yönelik sahne sanatlarının iletişimi, resim, heykel ve diğer

plastik sanatların özneliğinden daha farklı bir noktada konumlandırılmaktadır. Bu doğrultuda bir proje çözümü üretmesi gereken bir tasarımcı, ulaşması gereken hedefi akılcı ve net şekilde belirlemeli, olası sonuçları değerlendirmeli ve tasarım aşamasında harcaacağı enerji ve zamanı, başarıya ulaşmak adına doğru planlamalıdır.

#### Notlar

1 “Bilgi Kartı” ifadesi İngilizce “director’s card”, “single title card”, “multiple title card” olarak kullanılan teknik terimin karşılığı olarak tarafımda oluşturulmuş bir Türkçe öneri niteliğindedir. Kullanım bilgisi için bkz. Braha, Y. & Byrne, B., 2011, s.30.

2 “...Bu tür bir tasarım, film jenerik tasarım sektörüne ve sonrasında da tüm film endüstrisine yeni bir ivme kazandırmasıyla Ney York Times dergisinin ‘yüz yılın yaratıcı buluşları’ sıralamasına girmeye hak kazanmıştır.” (Allison, 2001: 145).

3 “... Gérard Genette’in paratext olarak tanımladığı alan içine dâhil olur. Genette’e göre paratext, basılı işlerde metne eşlik eden, yazarın ismi, başlık, önsöz ya da illüstrasyon, vb. olabilir ve bir sınır olmak yerine metin ve metin olmayan arasında bir eşik görevi üstlenen bölüm olarak tanımlanabilir. Bu eşik bir geçişten ziyade bir metnin daha uygun algılanması için bir işlemi ifade eder: Paratext yazılı metnin saçağı olarak aslında onun tüm okumalarını kontrol edendir.” (aktaran Noyan 2008: 23).

4 Jenerik tasarımında kullanılan anlatım türleri, alan üzerine çalışan yazar ve akademisyenler tarafından farklı sınıflandırmalara göre değerlendirilmiştir. Makalede ortaya konan sınıflandırma incelenen çalışmaların sentezi niteliğindedir. Ayrıntılı bilgi için bkz.: Film Jeneriği Türleri (Tuğan, 2012: 35).

5 “...Bass’e göre yaratılan metaforlar okunabilir ve çözülebilir olmalıdır; böylece izleyiciyi görünen imajın anlamına aktif katkı sağlaması için davet eder. Kullanılması düşünülen metafor ve muallaklı anlatımın derecesi, işin ya da hedef kitlenin özellikli oluşuna göre değişmektedir.” (Timmer, 1999: 29, Tuğan, 2012: 69’dan).

6 Özellikle 2000’li yıllarda kullanımı yoğunlaşan bu yerleşim planında film, yapım şirketi logolarıyla başlar, arkasından filmin başlık kartı gösterilir ve oyuncu bilgileri sunulmadan ilk sahneye geçiş yapılır. Oyuncu ve yapım ekibinin bilgi kartları da filmin son sahnesinin ardından gösterilir. Bu tip jenerikler için kapanış jeneriğinden farklı olarak ‘son jenerik’ isimlendirmesi kullanılmaktadır.

7 Tasarımcı Saul Bass son jenerikler için, sarsıcı final sonrasında seyircinin yaşadığı serüvenin etkisini üzerinden atması için bir ayrışma odası (decomposition chamber) tanımlamasını yapmıştır (aktaran Noyan, 2006).

8 Bu noktada bir sınıflandırma yapmak gerekirse, filmin en başında yer alan açılış jenerikleri (opening titles), filme dair ipucu taşıyan bir gerçek sahnenin arkasından giriş yapılan başlangıç jenerikleri, filmin başında kısa bir film başlığı ardından filmin en sonunda yer alan son jenerikler (main-on-end titles) karşılaşılan uygulama örnekleridir.

#### Kaynakça

- Allison, D. (2001). *Promises in the Dark. Opening Title Sequences in American Feature Films of the Sound Period*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İngiltere: University of East Anglia, 314s.
- Braha, Y. and Byrne, B. (2011). *Creative Motion Graphic Titling for Film, Video, and the Web: Dynamic Motion Graphic Title Design*, Oxford: Focal Press.
- Krasner, J. (2008). *Motion Graphic Design: Applied History and Aesthetics*, Oxford: Focal Press.
- Noyan, E. (2006). “Filmin Önsözü: Kaçırmanın, Üzülürsünüz!”, *Grafik Tasarım*(3): 50-53.
- Noyan, E. (2008). *Sinema ve Grafik Tasarımın Ara Kesitinde Türk Sineması Jenerikleri Tarihi*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Türkiye, 189s.
- Timmer, A. (1999). *Making the Ordinary Extraordinary: The Film Related work of Saul Bass*, Doktora Tezi, Amerika: Columbia University.
- Tuğan, A. (2012). *Bir Görsel İletişim Alanı Olarak Film Jenerikleri ve Grafik Tasarımcı Saul Bass’in Yaklaşımı*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

#### İnternet Kaynakları

- Allison, D. (2006). “Novelty title sequences and self-reflexivity in classical Hollywood Cinema”, <http://tlweb.latrobe.edu.au/humanities/screeningthepast/20/novelty-title-sequences.html> Erişim Tarihi: (22.06.2015)
- Boxer, S. (2000). “Making a Fuss Over Opening Credits; Film Titles Offer a Peek at the Future in More Ways Than One”, <http://www.nytimes.com/2000/04/22/movies/making-fuss-over-opening-credits-film-titles-offer-peek-uture-more-ways-than.html> (08.08.2014).

- Cone, J. (t.y.). "Interview with Garson Yu of yU+co", <http://motionographer.com/features/interview-garson-yu-of-yuco/> (22.06.2012).
- Karamath, J. (2001). "Overtures and psychotic Symphonies", *Eye Magazine* (39) <http://www.eyemagazine.com/feature.php?id=5&fid=14> (22.06.2015).
- Las-Casas, L. F. (2006). "Cinedesign: Typography in Motion Picture", [http://www.sumarios.org/sites/default/files/pdfs/27233\\_3601.PDF](http://www.sumarios.org/sites/default/files/pdfs/27233_3601.PDF) (21.04.2015).
- Türk Dil Kurumu (t.y.). *Güncel Türkçe Sözlük*, [http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.558fcfe7d18dc9.90178961](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.558fcfe7d18dc9.90178961) (21.04.2015).
- Vlaanderen, R. (2008). "Forget the Film, Watch the Titles: Juno", <http://www.watchthetitles.com/articles/0069-Juno>. (11.11.2014).

### Görsel Kaynaklar

- Resim 1. 1930 - 1940 film başlıklarında tipografik yaklaşımlar. <http://annayas.com/screenshots/1935-1939/>
- Resim 2. Weinstein Company (Yapımcı), Allen, W.( Senarist, Yönetmen). (2008). *Vicky Christina Barcelona*, İspanya, ABD: Mediapro; MGM.
- Resim 3. 'Bülbülü Öldürmek' film jeneriği (1962). <http://www.artofthetitle.com/title/to-kill-a-mockingbird/>
- Resim 4. 'Sherlock Holmes' film jeneriği (2009). <http://prologue.com/projects/sherlock-holmes>
- Resim 5. 'Juno' film jeneriği (2007). <http://www.watchthetitles.com/articles/0069-Juno>
- Resim 6. 'Casino Royale' film jeneriği (2006). <http://www.artofthetitle.com/title/casino-royale/>





# Canlandırma Filmi Yapım Sürecinde Karakter Tasarım Aşaması

Zafer ÖZDEN \*, Çağdaş ÜLGEN \*\*

## Özet

Canlandırma filmi yapımı çağdaş sinema, televizyon, reklamcılık ve sayısal oyun endüstrilerinde büyük bir yer kaplamaktadır. Bu bakımdan film yapımında canlandırma önemli bir inceleme alanı olarak ortaya çıkmaktadır. Canlandırma filmi yapımcılığı yapım öncesi, yapım ve yapım sonrası olmak üzere üç farklı aşamayı içermektedir. Bu aşamaların içerisinde de farklı süreçler bulunmaktadır. Canlandırmanın ilk yıllarından bu yana, karakter tasarımı bütün diğer yapım süreçlerini etkileyen belirleyici bir role sahip olduğu için önemli bir süreç olmuştur. Bu çalışmanın amacı canlandırma filmi yapımının yapım aşamalarını tanıtmak, teknik ve estetik yönlerini göz önüne alarak karakter tasarımı sürecini kuramsal açıdan ele almaktır. Ayrıca görsel öğelerin -biçim, şekil, silüet, renk, kostüm, aksesuar, vb.- yaratıcı bir şekilde kullanılarak karaktere kişilik özelliklerini nasıl kazandırdığı incelenmiş, karakter tasarımındaki temel stiller sınıflandırılmış ve ardından model ve poz sayfalarının işlevi tartışılmıştır.

**Anahtar Sözcükler:** Canlandırma, Karakter Tasarımı, Model Sayfası, Yüz İfadesi, Animasyon Yapımı.

## Character Design in Animated Film Production

### Abstract

Animation filmmaking covers a large part in contemporary film, television, advertising and digital game industries. In this regard, animation appears as an important field of study in film production. Animation film production involves different stages as pre-production, production and post-production. There are also different phases in these stages. Since the early days of animation, character design has been an important phase because it has a decisive role which affects all the other processes in production. In this context, the aim of this study is to introduce the production stages of animation filmmaking, and carry out a theoretical investigation on character design process considering its technical and aesthetical aspects. Besides, how visual elements -form, shape, silhouette, color, costumes, props, etc.- can be used creatively to give the personality traits of a character is investigated; main styles in character design are classified; and, the function of model and pose sheets are discussed.

**Keywords:** Animation, Character Design, Model Sheet, Facial Expression, Animation Production.

\* Prof. Dr., Ege Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü, İzmir.  
E-posta: zafer.ozden@ege.edu.tr

\*\* Arş. Gör., Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Film Tasarımı Bölümü, İzmir.  
E-posta: cagdas.ulgen@deu.edu.tr

## Giriş

Günümüz sinema endüstrisi içinde, canlandırma sanatı kendine özgü bir yapım alanıdır. Canlandırma film sanatı aynı zamanda sinema filmlerinin, reklam filmlerinin ve bilgisayar oyunlarının anlatısı içinde kapladığı yer nedeniyle, bu alanlardaki yapımcılık açısından yapım da dikkate değer bir yere sahiptir. Bu geniş kapsamı içinde, canlandırma filmi yapımcılığı kendine özgü endüstriyel, teknik ve estetik konular barındırmaktadır. Canlandırma filmi yapımcılığı bu niteliklerinden ötürü özel olarak incelenmesi gereken bir yapım sistemi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Canlandırma filmi yapım sürecini canlı (live action) film yapım sürecinden ayıran en önemli yan, yapım öncesindeki (pre-production) uygulamaların, yaratıcılık açısından yapım (production) ve yapım sonrası (post-production) süreçlerdeki diğer uygulamalar kadar önemli olmasıdır. Canlı filmlerin yapım aşamasında, yaratıcı personelin her birinden filme yaratıcı katkı sağlanabilmektedir. Ama canlandırma üretiminde, projenin büyük bir kısmının yapım öncesinde yüksek bir kesinlik derecesinde tamamlanması zorunluluğu bulunmaktadır. Çünkü bu aşamada canlandırma filminin görsel ve işitsel malzemesi -anlatı malzemesi olarak doğayı ve gerçek nesnelere kullanan canlı filmin aksine- büyük ölçüde canlandırma sanatçıları tarafından yaratılmaktadır. Bu aşamada karakter tasarımlarının yapılmış olması, kostüm ve aksesuarların çizilmiş olması, karakterlerin seslerinin dudak senkronu sağlayacak şekilde kaydedilmiş olması, vb. işlemlerin tamamlanmış olması gereklidir. Yapım öncesinde yapılan tüm yaratıcı çabalar, ilerleyen sayfalarda ele alınacağı gibi, canlandırma filminde yer alacak görsel işitsel malzemenin ortaya konulmasını sağladığı için, filmin bütçesinden görsel üslubuna ve anlatım tarzına kadar uzanan konularda belirleyici bir etkiye sahip olmaktadır.

Yapım öncesi aşamanın dikkate değer süreçlerinden birisi ise, karakter tasarımı sürecidir. Canlandırma filminin görsel tasarımı aşamasında karakter tasarımı ve karakterin modellenmesi, riglenmesi, canlandırılması gibi

iş akış sürecinin (workflow) diğer adımlarını doğrudan belirleyen ve etkileyen yaratıcı ve teknik uygulamalar bu sürecin önemini arttırmaktadır.

## Canlandırma Filmlerinin Yapım Aşamaları

Canlandırma filmlerinin yapım süreci genel olarak canlı film yapım süreci ile benzeşmektedir. Canlandırma filmlerinin üretim süreci de yapım öncesi, yapım ve yapım sonrası olmak üzere üç aşamada ele alınmaktadır. Her aşamanın kendine özgü üretim ve çalışma yöntemleri ve yaratıcı/teknik personelden oluşan çalışanları bulunmaktadır.

Canlandırma filmlerinin yapım sürecindeki iş akışının geniş bir çerçeve içinde açıklanması, karakter tasarımı sürecinin daha iyi anlaşılmasına katkı sağlayacaktır. Öncelikle yapım öncesi süreci değerlendirecek olursak, bu süreç sahnelerin üretilmesine kadar geçen planlama, ön hazırlık ve tasarım süreçlerini içeren aşamalardan oluşmaktadır. Yapım öncesi süreç, yapımda kılavuzluk edecek metinsel ve görsel çalışmaların oluşturduğu iki ana çalışma alanından oluşmaktadır. Metinsel sürecin ilk ögesini sinopsis oluşturmaktadır. Sinopsis daha sonra sırasıyla tretmana, senaryoya ve son olarak çekim senaryosuna dönüştürülmektedir. Çekim senaryosunun oluşturulması sayesinde sahne ve planların sayısı saptanmaktadır. Bu şekilde saptanan sahne ve planlar içindeki karakter, dekor ve arka plan gibi öğelerin nasıl tasarlanacağına ilişkin ihtiyaçlar ve görüşler ortaya çıkmaktadır. Ardından sahnelerin yapımı için gerekli olan bu tasarımların üretim takvimi oluşturulmakta ve bu aşamada yer alan çalışanların görev dağılımı belirlenmektedir. Tasarımlar gerçekleştirildikten sonra, öyküyü resimlerle gösteren bir storyboard hazırlanmaktadır. Son olarak da bu resimli öyküye dayalı biçimde bunların kabaca canlandırıldığı animatik çalışması yapılmaktadır.

Yapım aşaması süreci, tasarımların profesyonel biçimde çizilmeleriyle storyboard ve animatik çalışmasına uygun bir şekilde canlandırılmasından oluşmaktadır. Üretim tekniğine bağlı olarak çizilen tasarımlar ya elle ya da bilgisayar aracılığıyla profesyonel bir tarzda ve yeterlilikte

çizilmekte ya da sayısal olarak oluşturulmaktadır. Daha sonra bu tasarımların analog ya da sayısal olarak canlandırılması gerçekleştirilmektedir.

Yapım sonrası aşama ise, canlandırma filminin kurgusu, seslendirilmesi, müziklendirilmesi, renk düzeltme gibi görsel düzeltmelerinin yapılması, özel efektlerinin eklenmesi gibi süreçlerin sonucunda filmin tamamlanması ile ilgili aşamaları içermektedir. Canlandırma filminin pazarlanması ve tanıtımı gibi süreçler de bu aşamada yer almaktadır.

### Yapım Öncesi Aşama İçinde Karakter Tasarımı Süreci

Canlandırma filmi yapımının kendine özgü doğasından ötürü, proje tasarımının ve senaryonun gerekliliklerini göz önünde tutarak “animasyon için karakterler tasarlarken, animasyon sürecini aklınızda en üst yerde tutmalısınız. Doğal olarak, tasarımlar konsept, anlatıya ve karakterlere uygun olmalıdır ama tasarımlarınızın sonuçlarını da dikkate almalısınız.” (Hayes, 2013: 16). Tasarımın sağlayacağı olanaklar ya da neden olabileceği sorunlar, yapım sürecini kolaylaştıracağı ya da daha yaratıcı seçenekleri ortaya çıkarabileceği gibi, yapımı zorlaştıran bir etkide de bulunabilir.

Bu konudaki en çarpıcı örneklerden birisi, gerçekçi üslupta karakterler ile üretilmiş ilk uzun metraj sayısal canlandırma filmi olarak kabul edilen Final Fantasy: The Spirits Within (2001) filmidir. Bu filmde foto gerçekçi karakter tasarımının tercih edilmesi filmin yapım maliyetlerini arttırmıştır. Karakterlerin gerçekçi ciltleri ve saçları güçlü ve gerçekçi ışıklar ile aydınlatılmış ve bu sayede daha önce elde edilememiş düzeyde gerçekçiliğe ulaşılmıştır. Filmde özellikle foto gerçekçi saç tasarımı ciddi bir iş yükü ve maliyet ortaya çıkarmıştır. Filmin ana karakteri Aki dışında uzun saçlı bir karakter bulunmamasına rağmen, Aki'nin saçını kontrol etmek için projede 40 kişi tam zamanlı olarak çalışmıştır. Ayrıca filmdeki saç canlandırmalarını yapabilmek için, yazılımcıların programa yüzden fazla eklenti yazması gerekmiştir. Aki karakterinin 60.000 saç teli aynı zamanda render sürecinde de büyük bilgisayar hesaplamaları gerektirmiştir (John, 2001). Dolayısıyla gerçekçi bir karakter tasarımı kaygısı yapım maliyetinin,

süresinin ve harcanan emeğin artmasına neden olmuştur. Sonuçta filmin gişe geliri filmin yapım maliyetlerini karşılamakta yetersiz kalmış ve projenin zarar etmesine neden olmuştur. Bu nedenle çoğu projede bütçeyi arttırmamak, işgücünü bütçeye uygun kullanmak ve yapım maliyetlerini azaltmak amacıyla karakter tasarımlarının çoğunlukla canlandırma personeli tarafından kolay üretilebilecek şekilde ve nispeten daha basit tarzda hazırlanması yoluna gidilmektedir. Özellikle düşük bütçeli canlandırma filmlerinde sınırlı canlandırma tekniklerine uygun karakter tasarımları yapılarak projelerin maliyetleri düşürülmekte ve yapım sürecinin kısaltılması tercih edilmektedir.

Karakter tasarımı, canlandırma yapım sürecinin birçok aşamasında alınacak estetik ve teknik kararlar konusunda rehberlik etmektedir. Karakter tasarımı ile ilgili olarak öncelikle alınması gereken karar, filmin hangi türde ve hangi canlandırma tekniği ile yapılacağıdır. Çünkü seçilen tür ve teknik, estetik tercihleri olduğu kadar canlandırma uygulamalarını da etkileyecektir. El çizimi ile üretilen bir canlandırma filminin karakter tasarımı üç boyutlu bir canlandırma filminin ya da kukla canlandırma filminin karakter tasarımından farklı estetik ve uygulama tercihlerinin kullanılmasını gerektirecektir. Günümüzde dijital teknolojinin yaygınlaşması, cut-out animasyonda da tercih edilmesine neden olmaktadır. Ancak, “geçmişte az sayıda canlandırmacı geleneksel cut-out canlandırmanın görünümünü ve duygusunu taklit etmek için dijital araçlar kullanmıştır. Bu örneklerden birisi, Amerika'da South Park adlı bir canlandırma dizisinde geleneksel cut-out görünümünü simule etmek için bilgisayarla üretilmiş imgeler (cgi) kullanan bir yapım şirketi idi. Bununla birlikte geleneksel cut-out animasyonun bilgisayarla yaratılmış tekniklerle üretilmesi ile ilgili konular üzerine çok az sayıda araştırma yapılmıştır.” (Yuan, 2010: 5). Bu tür araştırmalar, geleneksel cut-out karakter tasarımlarıyla dijital cut-out karakter tasarımları arasındaki farkın ortaya konulmasına katkıda bulunacaktır.

Bu nedenle dijital teknolojinin teknik sınırlamaları da, karakter tasarımcısının yaratıcı çabalarını belirlemektedir:

“Tasarım yaparken, teknik noktaları akılda tutmalısınız. Örnek verecek olursak, bir oyun için tasarım yapan birisi, tasarımlarını oyun motorunun boğulmaması için belirli sayıda poligonla sınırlandırma ihtiyacı duyacaktır. Bu teknik sınırlama özünde tasarımı etkileyecek ve tasarımı basit kalmaya zorlayacaktır. Gerçekçi saç ve giysi gibi ayrıntıların eklenmesi ek iş yaratacak, yapım bütçesini arttıracak ve iş takvimini uzatacaktır.” (Maestri, 2006: 7).

Her iki örnekte de görüldüğü gibi, kullanılan teknik karakter tasarımcısının yaratıcılık alanını sınırlayabilmekte ve yaratılan karakterin daha kısıtlı ifade ve anlatım olanaklarına sahip olması sonucuna yol açabilmektedir.

Canlandırılmak üzere hazırlanan karakter tasarımları gerçekleştirilirken filmin öyküsü içinde karakterin yapacağı pozlar, mimikler ve hareketler de tasarım sürecinin en başında ortaya konulmaktadır. Karakter tasarımcısı oluşturduğu karakterin yalnızca formunu değil, yapım sürecinin devamlılığı içinde kullanılacak ipuçlarını da tasarlamaktadır.

Bu bağlamda, canlandırma filmlerinde karakter tasarımı süreci, bir anlamda canlı anlatı filmlerinde oyunculara rol dağıtımını (casting) sürecinin, karakter tasarımcısı çizerlerin yarattığı figürler aracılığıyla gerçekleştirilmesidir. “Basit sözcükler kullanacak olursak, karakter tasarımı, kendilerinin ayırt edilmelerini sağlayan bir benzersizliğe ve zengin niteliklere sahip insan ya da insan benzeri karakterleri her tür görsel iletişim aracı için tasarlamaktır. Eğer bu tanım biraz genel gözüküyorsa, karakter tasarımı terimini parçalarına ayırıp şu şekilde yorumlayabiliriz: karakter tasarımı karakterler için saç stilleri, kostümleri ve aksesuarları ile birlikte bakışlar ve bedenler tasarlamaktır.” (Su ve Zhao, 2011: 12). Bir başka deyişle, karakter tasarımı bir kişiliğe tüm dış öğeleri ile birlikte seyircinin teşhis edebileceği ve tanıyabileceği bir görsel kimlik kazandırmaktır.

Bu süreç içinde yerine getirdiği işlev ve sahip olduğu rol açısından karakter tasarımcısının görevini tanımlayacak olursak, karakter tasarımcısının rolü “hem sanatsal hem teknik seçimler yapmaktır. Bu, karakterinizin kişi-

liğini zaman içinde tanımak ve bu kişiliği görsel olarak iletmek üzere seçimler yapmak anlamına gelmektedir... Karakter tasarımının teknik bir yönü de vardır: iyi tasarlanmış karakterlerin canlandırılması kolaydır ve canlandırmanın işini daha kolay ve daha yaratıcı bir biçimde yapmasını sağlamaktadır.” (Maestri, 2006: 4). Bu görev tanımına uygun biçimde bir karakter tasarımcısı, senaryonun anlatısına ve gereklerine uygun bir karakter üzerine yaptığı gözlem, araştırma ve çizim uygulamaları ile karakter tasarımı sürecine başlamaktadır.

Bu başlangıç aşamasında, “gözleme dayalı çizimler, film projesinin son halinde görünmese bile, canlandırma için çok önemlidir. Bu çizimler yalnızca görülen şeyin tam olarak temsili ile ilgili değildir ama bir tanıma ve kaydetme sürecidir. Gözlem, özünde görmeyi öğrenmektir.” (Wells, 2009: 16). Karakter tasarımcısının kendine özgü görme biçimini yansıtan bu süreç, aynı zamanda karakter tasarımcısının bireysel yaratıcılığının ve deneyimlerinin dışavurumunu da gerçekleştirmektedir. Karakter tasarımcısının görsel bir kimlik kazandırdığı karakter üzerindeki bireysel yaratıcılığı, büyük ölçüde sahip olduğu çizgi ve tasarım ustalığıyla aktarmayı başardığı gözlemlene dayalı çizimlerden kaynaklanmaktadır.

Temel işlevi içinde, karakter tasarımcısı öncelikle senaryoda yer alan karaktere, uygun bir görünüm kazandırmaktadır. Canlandırma filmlerinde karakterler, özellikle de ana karakter, öykünün ilerlemesini sağlayan ve öyküye çekicilik katan en önemli öğedir. Seyirci öyküyü karakter aracılığıyla takip etmektedir. Bu nedenle canlandırma karakter tasarımı, karakterin temel özelliklerini dışsal özellikleriyle iletebilecek görsel nitelikleri kullanma amacına sahip olmalıdır.

Anlatı ile yakın ilişkisi nedeniyle, canlandırma filmlerinde karakter tasarımı süreci temel olarak yapımcı, yönetmen, senaryo yazarı ve karakter tasarımcısı arasında oluşan bir fikir birliği içinde, canlandırma filminin anlatısında yer alacak karakterlerin fiziki görünümünün karakter tasarımcısı tarafından somut hale getirilmesi ile başlamaktadır. Canlandırma filmi yapımcılığında karakter

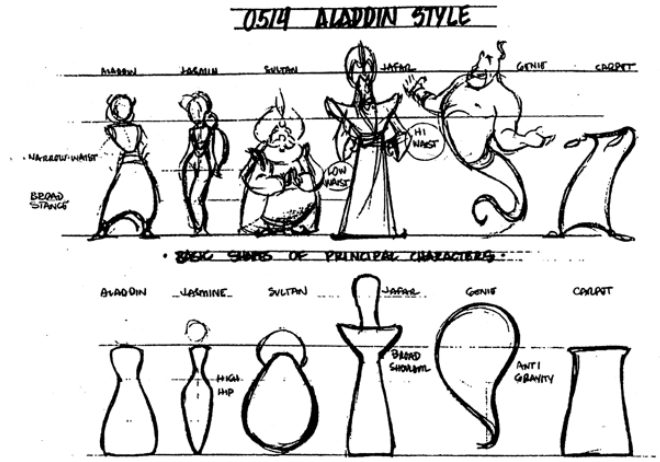
tasarımı sürecini bazı yönleriyle merkezi bir yere konulabilir. Canlandırma filminin yönetmeninin ilk aşamada karakter tasarımına özel bir önem vermesinin önemli bir işlevsel yanı vardır: Öykünün görselleştirilebilmesi için öncelikle senaryolaştırılan öykünün temel taşıyıcısı olan karakterlerin tasarlanmış olması gereklidir. Karakter tasarımını gerçekleştirmeden canlandırma filminin storyboardunun ve animatiğinin hazırlanması söz konusu olmayacaktır. Ayrıca karakterlerin içinde yer alacağı mekânların, kullanacağı aksesuarların ya da kullanılacak diğer görsel öğelerin karakter tasarımlarına uygun şekilde tasarlanmasının yapılması gereklidir. Paranorman'ın, filminin storyboard aşamasında yapılan işi anlatırken belirtilmiş olduğu gibi, storyboard sanatçısı şu şekilde çalışmaktadır: "Senaryoyu düşünürüz. Sonra çizmeye başlarız. İlerleme kaydettikçe, çizimlerimiz daha ayrıntılı hale gelir. Karakter tasarımını ve set tasarımını birbiriyle birleştiririz." (Alger, 2012: 11). Dolayısıyla karakter tasarımı öykünün bütün diğer öğelerini birbirine bağlayan kilit aşamalardan birisidir. Ancak karakter tasarımlarının yapımcı ve yönetmen tarafından onaylanmasından sonra yapım sürecinin diğer aşamalarına geçilebilmektedir.

Karakter tasarımı süreci karakter ile ilgili temel konuların çözümlenmesiyle başlamaktadır. Karakter tasarımında en temel konu, karakterin hemen tanınabilen ve ayırt edilebilen bir form ve renk ile yaratılmasıdır. Bunun sağlanması ise; karakterlerin filmin türüne ve tekniğine uygunluk sağlayacak görünümde, tasarım kurallarına uygun bir anatomik oran içinde, kişiliğini yansıtan form ve renklerle, kolaylıkla teşhis edilebilecek bir silüete sahip olacak şekilde, karaktere uyum gösteren kostüm ve aksesuarlar ile çizilmesi sayesinde mümkün olabilecektir.

### Karakter Tasarımında Form ve Silüet

Karakter tasarımında öncelikle çizgilerin formlar aracılığıyla bir karakteri ortaya koyması için çaba gösterilmektedir. Bu aşamada karakter tasarlanırken kullanılan geometrik formlar bilinçaltımızda yarattıkları çağrışımlar nedeniyle karakterler hakkında belirli düşünceler ve duygular çağrıştırmaktadır. Kare formlar insanların zi-

hinlerinde dayanıklılık, güvenilirlik, dürüstlük, düzenlilik ve erillik gibi çağrışımlar yaratmaktadır. Üçgen formlar insanda daha çok hareket, saldırganlık, sinsilik, çatışma, gerilim duygularını tetiklemektedir. Yuvarlak formlar ise tamamlanma, incelik, neşe, rahatlık, bütünlük, koruyuculuk, çocuksuluk ifade etmektedir (Tillman, 2012: 67). Bu tarz formlara dayalı çizimler karakter tasarımında stereotipleşmiş tasarımlar oluşturmaktadır.



Resim 1. Alaaddin Filmine ait Karakter Formları.

Alaaddin filminin karakterlerinin tasarım aşamasında bu karakterlerin formlarına yönelik araştırmalar bu konuda iyi bir örnek olarak verilebilir. Resim 1'de görüldüğü gibi, her karakter geometrik bir forma sahiptir. Burada sinsilik, çatışma ve gerilim duygusu uyandıran kötü karakter Cafer'in üçgen formlarla karakter tasarımının yapılması, Sultan'ın ise güven, düzenlik ve koruma duygularını uyandıran yuvarlak formlarla verilmesi formların psikolojik etkisiyle uyumluluk göstermektedir.

Belirtmiş olduğumuz gibi, karakterin formu onun temel niteliklerinin verilmesi açısından en belirgin görsel öğedir. Çünkü form, karakterin tanınabilmesini sağlayan en önemli ipucunu sunmaktadır. Formun yanı sıra, karakterin kolaylıkla teşhis edilebilmesinde seyirciye en fazla yardımcı olan diğer görsel tasarım öğesi de silüettir.

Tasarıma silüet boyayarak başlanabileceği gibi çizgisel olarak karakteri oluşturarak da başlanabilir. Ancak çizgisel olarak karakter oluşturulmaya başlandığında bile,



silüet olarak nasıl durduğunun akılda canlandırılması ve karakterin kendi içindeki parçalar ile okunurluğunun gözetilmesinde yarar vardır.

İyi tasarlanmış bir silüet, seyirciye yalnızca karakterin temel poz duruşlarını göstermekle kalmayıp aynı zamanda karakter tasarımının temel görsel öğelerini de başarıyla kullanmaktadır. Karakter tasarımcısı silüeti göstererek seyircinin karakterin saçının şekli, kendine özgü beden parçaları, üzerindeki kostüm ve aksesuarları, vb. görsel unsurları algılamasını sağlamaktadır. Ama bütün bunları yalnızca silüet içine yedirerek tek bir güçlü birleşik imge içinde göstermektedir. Özellikle karakterin tasarımındaki büyüklü küçüklü görsel parçaların birbiri ile olan uyumundan ya da zıtlığından yararlanarak karakterin görsel okunurluğunu arttırmaktadır. Karakter tasarımı aşamasında yaratılan bu türden silüetler, aynı zamanda canlandırma filmi içinde dramatik amaçlar doğrultusunda kullanılacak yaratıcı görsel anlatımlar için de fikir verebilmektedirler.

Karakter tasarımında en büyük görsel ipucunu karakterin silüeti vermektedir. “Canlandırma karakterinin pozları ‘silüet içinde’ çizilmektedir. Bir karaktere dair bütün gördüğünüz bir silüet bile olsa, yine de aksiyonu ayırt edersiniz. Silüetleştirme aksiyonu daha açık ve kolay tanımlanabilir bir hale getirmektedir” (Wright, 2013: 70). Silüet seyirciye dış çizgiler ile görsel okuma imkânı sağlamaktadır. Silüetler sade, tonlamasız, düz ve derinliksiz olmakla birlikte, seyirciye görsel olarak hemen tanıyabilecekleri imgeler sunmakta ve karakterlerin temel özelliklerini bir bakışta iletebilmektedir. En ufak hali ile gördüğümüzde bile karakteri ayırt etmemizi sağlar. “Silüetler fazla bilgi taşımayan düz şekiller olmalarına rağmen, doğru yerleştirdikleri zaman yine de daha karmaşık yapıları akla getirmektedirler. Beynimiz gerçekte neyin olup bittiğini anlamak için çok fazla bilgiye ihtiyaç duymaz. Enerjimizi çarpıcı bir desen yaratmak üzerine yoğunlaştırabilmemiz amacıyla, silüet bütün detayları silmektedir. Pratik bir kural olarak, eğer bir desen ilginç bir silüete sahipse, bu desen nihai çizimde de iyi iş çıkaracaktır.” (Leong, 2013: 52). Bu açıdan iyi çizilmiş bir silüet, iyi bir karakter için görsel kimliğinin damgası haline gelmektedir.



Resim 2. İnanılmaz Aile (2004).

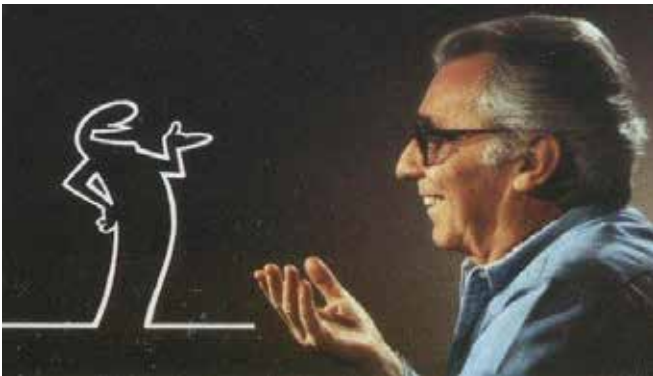
Resim 2'nin sol tarafında İnanılmaz Aile (2004) filminin ana karakterlerinin görsel tasarımı, sağ tarafında ise bu karakterlerin silüetleri görülmektedir. Belirtmiş olduğumuz gibi, karakterlerin silüetleri içinde incelik kazanılan ve birbirine göre uzayıp kısalan vücut parçalarını oluşturan farklı geometrik yapıların, her biri için tek bir birleşik imaj yaratmak üzere nasıl başarıyla bir araya getirildiğini görebilmek mümkündür. Dolayısıyla görsel ayrıntılar bulunmamasına rağmen çok rahat bir şekilde okunabilen silüetler oluşturulmuştur. Ayrıca filmdeki tüm ana ve yardımcı karakterler birbirinden son derece rahat ayırt edilmelerini sağlayan silüetlere sahiptirler.

Karakter tasarımında silüet kullanımı söz konusu olduğunda, silüet canlandırma filmlerinin kendi başına bir kategori oluşturduğuna da değinmemizde yarar varır. Sinema tarihinin ilk yıllarında, silüetin anlatım gücünden yararlanarak, gölge oyunlarından esinlenen silüet canlandırma filmleri üretilmiştir. Silüet canlandırma filmi konusunda öncü isimlerden birisi, Alman animasyon sanatçısı Lotte Reiniger'dir. Reiniger silüet canlandırma filmleriyle farklı ülkelerdeki canlandırma sanatçılarına ulaşan bir etki yaratmıştır. Reiniger'in en ünlü yapıtı, 1001 gece masallarından esinlenerek 1923-26 yılları arasında üç yılda yaptığı The Adventures of Prince Achmed (Prens Ahmed'in Maceraları) filmidir. Reiniger'in filmlerindeki “hareket eden silüet, sanat ürünü ile yaşam arasındaki doğru dengeyi büyüleyici bir biçimde sağlamaktadır.” (Arnheim, 1997: 141). Kuşkusuz bu sanat etkisi, Reiniger'in silüet karakter tasarımlarındaki yaratıcı gücünden gelmektedir. Daha sonra bu yaratıcı gücü kullanarak silüet canlandırma filmi kategorisinde dikkate değer örnekler üreten canlandırma sanatçıları da olmuştur.



Resim 3. The Adventures of Prince Achmed (1926).

Siluet canlandırma konusunda popüler bir örnek, Osvaldo Cavandoli tarafından tasarlanan ve Türkiye dahil dünyanın birçok ülkesinde seyirciye ulaşan *La Linea* karakteridir. Ülkemizde *Bay Meraklı* adı ile bilinen bu karakter tasarımı, siyah zemin üzerine çizilmiş beyaz bir silueti göstermektedir. 1971 yılından başlayarak doksanlı yılların başlangıcına kadar televizyonda gösterime giren *La Linea* canlandırma filminde, son derece ekonomik tasarlanmış siluet karakterler, kostümler, aksesuarlar ve nesnelere aracılığıyla ince mizah barındıran öyküler anlatılmıştır. Bu canlandırma filminin uzun gösterim süresi, aynı zamanda başarıyla tasarlanmış siluet karakterlerin nasıl etkili olabileceğinin bir göstergesi olmuştur.



Resim 4. La Linea (Bay Meraklı) ve Osvaldo Cavandoli.

Daha yakın dönem başarılı silüet canlandırma projelerinden birisi, karakter tasarımları Jose Malis tarafından gerçekleştirilen *Benditto Machine* (2006) adlı kısa can-

landırma filmidir. Film tamamen silüet karakter tasarımlarından ve silüet mekânlardan oluşmaktadır. Filmlerinde genellikle insanın tanrı ile ilişkisi üzerine yorumlar getiren, makineleşme ve uzay gibi temaları ele alan canlandırmacı Jose Malis, silüet canlandırma filmleriyle uluslararası festivallerde kırkın üzerinde uluslararası ödül kazanmıştır.



Resim 5. Benditto Machine (2006).

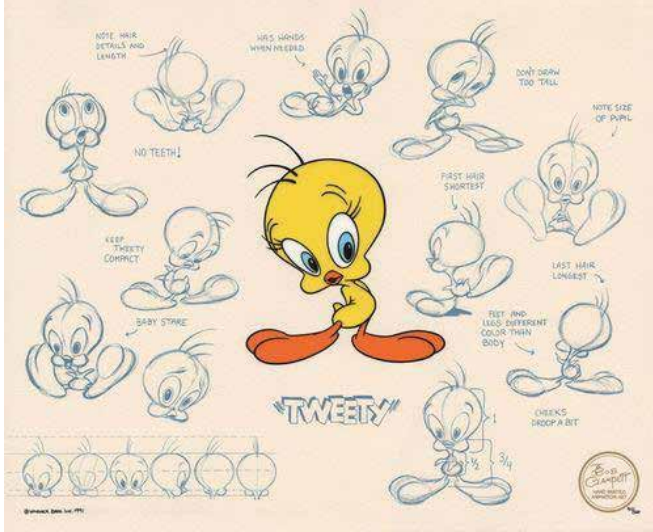
### Karakter Tasarımında Anatomik Oran

Canlandırma filmi için yaratılan karakterin psikolojik niteliklerinin, fiziksel özelliklerinin ve formlarla ifade edilebilecek üslubunun zihinde netleşmesiyle birlikte, karakterin dış özelliklerine dayalı olarak eskizlerinin çizimine başlanmaktadır. Bu aşamada karakter tasarımını etkileyen en önemli etken, karakterin anatomisidir. Bir karakter tasarımcısı karakteri tasarlarken bütünün nasıl olacağını aklında bulundurmakta ve çizim süreci sonunda bu bütüne ulaşmaya çalışmaktadır.

Bu çizim çalışmalarında “karakterin yaşı, boyutu ve ağırlığı bir karakterin neyi üstlenebileceğini belirleyebilecek bir fiziksel olanaklar ve sınırlamalar dizisi yaratmaktadır.” (Hayes, 2013: 76). Bu nedenle bu aşamada karakterin beden parçalarının kendi içindeki oranları saptanmaktadır. Beden oranları saptanırken, ölçüt olarak baş kullanılmaktadır. Beden tasarlanırken beden başa oranla oluşturulmaktadır. Canlandırma filmlerinde karakter tasarımları, genellikle karakterlerin özelliklerine bağlı olarak iki baş ile dokuz baş arasında bir ölçü değeri içinde yapılmaktadır.



Gerçek hayatta ideal bir insanın başının vücuduna oranı yedi buçuk ile sekiz baş uzunluğundadır. Ama canlandırma filmlerinde, beden ve baş arasındaki oran, karakterin psikolojik yapısını aktaracak ve görsel çekiciliğini verecek şekilde farklı orantılar içinde tasarlanmaktadır. “Genel kural şudur: Karakter ne kadar sevimliyse, başı bedeni ile kıyaslandığında daha büyük olacaktır. Kuşkusuz her zaman için istisnalar bulabilirsiniz; ama genellikle bu kural tutarlı bir şekilde işe yaramaktadır. Bazen sevimli bir baş bedenin geri kalanından çok daha büyük çizilir.” (Hart, 2012: 30). Bu türden karakter tasarımlarının en tanınan ve sevilen örneklerinden birisi Bob Clampett’in tasarladığı Tweety karakteridir. Tweety’nin karakter tasarımında baş bedenin neredeyse üç katı hacimde çizilmiştir. Aynı şekilde gözlerinin ve ayaklarının da bedenine oranla büyük çizilmesi karakterin sevimliliğini arttırmaktadır.



Resim 6. Tweety.

Diğer yandan, karakter tasarımında baş beden oranı arttıkça, karakter daha güçlü bir kahraman görüntüsü kazanmaktadır. Canlı ve canlandırma filmleri çekilen Hulk karakteri bu türden bir kahraman için iyi bir örnektir. Hulk'un olağanüstü gücünü göstermek üzere baş oranı küçültülürken, bedenin el, ayak ve göğüs gibi belirli bölgeleri daha büyük oranlarda çizilmiştir. Bu karakter tasarımı Hulk'a anıtsal bir görünüm kazandırmıştır.

Kuşkusuz görsel sanatlarda kurallar yol göstericidir ama aynı zamanda kurallar yıkılmak içindir; beden baş



Resim 7. Hulk.

oranı bire bir olan kötü bir karakter tasarlanabileceği gibi, çizimlerin yaratıcı bir biçimde kullanılmasıyla bedeni büyük, başı küçük ama daha zayıf bir karakter de yaratılmak mümkündür.

### Karakter Tasarımında Kostüm ve Aksesuarlar

Karakter tasarımcısı, karakter ile ilgili her bir öğeyi dikkate alarak tasarımını gerçekleştirmektedir. Bu nedenle karakterin saçından kostümüne, kostüm parçalarına ve üzerine eklenen aksesuarlara (pelerin, kravat, baston, silah, şapka, vb.) kadar bütün tasarım öğeleri karakterin formunu ve silüetini etkilemektedir. Kostüm tasarımı aynı zamanda canlandırmanın yaratıcılığını ve kalitesini üzerinde de etkiye sahiptir. Karakterin hareketlerine eşlik eden kumaş kıvrımları, karakterin pozunun ifadesini arttıran kumaş kırışıkları, kolun hareketinin yönünü vurgulayan silah ya da kılıç benzeri aksesuarlar, dalgalanan pelerinin hareketi gibi kostüm ve aksesuarlar aracılığıyla yapılan canlandırmalar, karakterin ifadesini ve filmin görsel etkisini arttırmaktadır.

Bu nedenle karakterlerin kostüm tasarımları, bedensel görünümüne ve kişiliklerine uygunluk gösterecek ve karakterin kişiliğine katkıda bulunacak şekilde gerçekleştirilmelidir. Hareketli bir kişiliğe ve davranışlara sahip olan bir karakterin giysileri de bu niteliklerini destekleyecek şekilde tasarlanmakta ve kostüm tasarımı ve tasarımın çizgileri karakterin görünümünde hareket hissi uyandırmaktadır. Tam aksine, durağan bir kişiliğe sahip bir karakterin tasarımında ise onun formuna uygun kostüm ve

aksesuar tarzları ve çizgileri tercih edilmekte; karakterin bu şekilde yorumlanmasına katkıda bulunacak sade, düz ve kavisleri bulunmayan çizgiler tercih edilmektedir. Resim 8'de görülen Vampire Hunter D karakter tasarımı, yarı vampir yarı insan olan ve Dracula'nın oğlu olarak kabul edilen karakterin temel özelliklerini başarıyla yansıtan bir kostüm tasarımına sahiptir. Vampire Hunter D'nin tasarımında, kostüm tasarımı neredeyse beden ile eşit derecede karakterin kişiliğini vermektedir: Dracula'nın pelerini ni anımsatan siyah pelerin, vampirlerin uzayan dişlerini çağrıştıran ince uzun kılıç, karakterin yüzünü saklayarak karakterin gizemine işaret eden geniş şapka, karakterin kişiliğinin ifade edilmesinde önemli bir görsel rol oynamaktadır. Bu türden kostümler karakterin kişiliğini, bedensel ifade biçimlerini ve tavırlarını ortaya koymakta yardımcı olduğu için, karakterin pozları kostümlü beden ile verilmekte ve kostümün beden algısına etkisi muhakkak göz önüne alınmaktadır.



Resim 8. Vampire Hunter D.

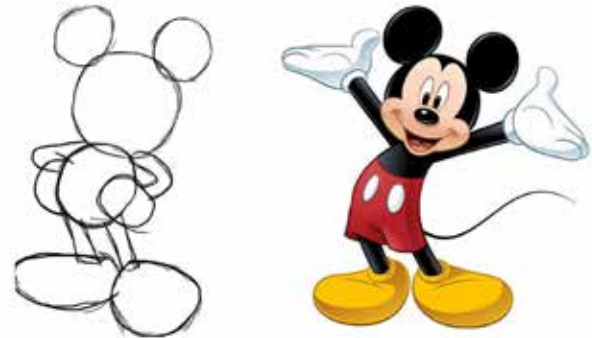
Kostümün görsel ve simgesel değerinden ötürü, canlandırma filminin öyküsündeki karakterlerin kostüm tasarımları birbirleri ile uyumlu ya da kontrast renklere, dokulara, şekillere ve stillere sahip biçimde tasarlanmaktadır. Karakterlerin kostüm tasarımları arasındaki bu ilişkiyi sağlayabilmek için, karakterlerin tasarımları sırasında çizimlerin birbirleri ile ilişkileri üzerine düşünülmemekte ve karakterlerin yan yana durduklarında nasıl bir görsel tutarlılık içinde bulunacakları gözetilmektedir.

Karakterlerin kostümleri tasarlanırken genellikle ön

3/4 ve arka 3/4 dereceden çizimleri gerçekleştirilmektedir. Bu sayede karakterlerin kostümlerinin mümkün olduğunca vurgulu çizgilerle, formlarla ve renklerle gösterilmesi hedeflenmektedir. Ayrıca karakterlerin kostümlerinde gereksiz etkiler yaratacak çizgilerin olabildiğince az kullanılmasıyla yapılan çizimler ile daha kolay bir görsel algılama sağlanmaktadır.

### Karakter Tasarımında Renk

Karakterlere verilen renkler onların kişilikleri hakkında izleyiciye fikir vermektedir. Mavi ve gri gibi daha rahatlatıcı renklerin kullanıldığı karakterler dinginlik ve güven hissi yaratmaktadır. Karakterlerin kendi içindeki renk dağılımında ise dikkat edilmesi gereken, karakterlerin hareketlerinde okunması istenen göz, el gibi yerlerde renklerin karakterin geri kalanından ayrılacak şekilde seçilmesidir. Bu konudaki en belirgin örneklerden birisi, Disney'in klasik karakter tasarımlarından birisi olan Mickey Mouse'tur. Canlandırma karakter tasarımlarının en kolay tanınabilen örneklerinden birisi olan bu figürün tanınırlığının sağlanmasında, yuvarlak formlardan oluşan görüntüsünün yanı sıra kullanılan renklerin etkisi büyüktür. İlk tasarımı siyah beyaz olan ve bir pandomim sanatçısı gibi siyah renkte bir bedene sahip olan Mickey Mouse karakterinin tasarımında renklerin kullanılması, beyaz eldivenleri, kırmızı pantolonu ve sarı ayakkabıları ile beden dilinin ustalıkla canlandırılmasına olanak tanımaktadır. Bu nedenle Mickey Mouse karakter tasarımı, formlarla renklerin daha fazla ifade sağlamak üzere başarılı bir şekilde bir araya getirilmesi konusunda iyi bir örnektir.



Resim 9. Mickey Mouse Karakterinin Renk Tasarımı

Renkler belirlenirken karakterlerin arkaplan ile olan ilişkisi de dikkate alınmaktadır. Arka planda kullanılan renkler ile karakterde kullanılan renklerin birbirine yakın olması karakteri sahnenin içinde daha az görünür kılmaktadır. Arka planda kullanılan renklerin zıt renkleri kullanıldığında ise karakter sahnede daha belirgin hale gelmektedir. Bu konuda iki başarılı karakter tasarımı örneği Road Runner canlandırma filminden verilebilir: Bu filmdeki “iki karakter de kendi başlarına güzel görünmek üzere tasarlanmıştır ama aslında renk tasarımı birbirleri ile olan ilişkileri düşünülerek yapılmıştır. Road Runner karakterinin renkleri özünde spor bir arabayı anımsatmaktadır. Karakterin soğuk mavi ve gri renkleri, tamamlayıcı ve sıcak çöl zemini karşısında ‘patlamaktadır’. Coyote daha koyu olmakla birlikte hemen hemen arka planın renklerini almıştır, karakterinin rengi ‘geri planda kalmaktadır’. Renk değerinin yardımı ile denge sağlanmasına rağmen, renkleri nedeniyle kimin baskın karakter olduğu açıktır. Bu bir tesadüf değildir; bu bir tasarımdır.” (Polson, 2013: 118). Bu örnekten de anlaşılacağı üzere, karakter tasarımcısı karakterlerin renk tasarımlarını gerçekleştirirken hem kişiliklerini hem buldukları ortamı hem de birbirleri ile olan ilişkilerini göz önüne almaktadır.



Resim 10. Road Runner ve Coyote.

### Karakter Tasarımında Üsluplar

Karakter tasarımı sürecinde belirli üsluplar bulunmaktadır. Karakter tasarımı üslubun; projenin temasından

yapım bütçesine, estetik amaçlara ve gerçekçilik kaygısına uzanan şekilde yapım tasarımı ile doğrudan ilişkisi vardır. Bu nedenle bir canlandırma filminin karakter tasarımının üslubunu oluştururken “temaya ek olarak, hangi seviyede bir gerçeklik düzeyini temsil edeceğinize karar vermelisiniz. Karakter tasarımı uç noktada soyutlama ve stilizasyondan fotogerçekçi sayısal oyunculara kadar herhangi bir şeyi üretebilmektedir. Bu süreklilik içinde karakterlerinizi nasıl konumlandırmayı seçtiğiniz; öykünüzde ihtiyaç duyulan eyleme, elinizdeki mevcut kaynaklarınıza ve bir kez daha temaya bağlıdır.” (Hess, 2012: 60). Elinizdeki mevcut teknik olanaklar fotogerçekçi bir tarzda tasarlanmış bir karakteri aynı ölçüde gerçekçi bir şekilde sayısal canlandırmayla üretmeye müsait olmadığı zaman, karakter tasarımı üslubu ile canlandırma filminin gerçekçiliği temsil etme düzeyinin tatmin edici olmaktan uzak kalması sonucunu ortaya çıkaracaktır. Ayrıca bu tür bir tasarım, yapım bütçesinin büyük kısmının fotogerçekçi karakter tasarımlarının canlandırılmasına ayrılmasına neden olarak yapım tasarımının başka yönlerden zayıf kalmasına yol açabilecektir.

Bu yüzden düşük bütçeli yapımlarda saç ayrıntısı, giysi tasarımları ve kıvrımları, yüz ve beden hareketleri gibi alanlarda daha kısıtlı seçeneklerle çalışma zorunluluğu ortaya çıkmaktadır. Bu zorunluluk nedeniyle karakter tasarımcısı daha basit tasarımlara yönelmek zorunda kalmaktadır. Aksi yöndeki uygulamalarda bu alanlardaki daha ayrıntılı çalışmalar, karakter tasarımcısının olduğu kadar yapımın diğer aşamalarında yer alan yaratıcı personelin uygulamalarının da zorluğunu arttırmakta ya da yapım çalışanlarının sayısının çoğaltılması gibi ihtiyaçları ortaya çıkarmaktadır.

Yapım tasarımı açısından bakıldığında, her bir karakter tasarımının kendine özgü nitelikleri bulunmakla birlikte, belirli ortak yapısal özelliklere göre üslup kategorileri oluşturmak mümkündür. Gruplama, karakterlerin öykü içindeki rollerine yönelik olarak yapılabileceği gibi tasarım üsluplarına göre de yapılabilir. Yapısal özellikleri itibari ile sevimli karakterler korkutucu görünen karakterlerin tam tersi özellikler taşımaktadır. Böyle bir gruplamada birden çok gruba girebilen karakterler ortaya çıkabilmektedir.

Ancak buradaki amaç, genel anlamda kullanılan üslupları ve stereotipleri gruplandırabilmektir.

Yapılarını temel alarak incelediğimizde karakterler; dişi karakterler (female characters), erkek karakterler (male characters), sevimli karakterler (cute characters), canavarlar (monsters), hayvanlar (animals), yardımcı roldeki karakterler (supporting roles), cansız karakterler (inanimate characters) ve mekanik karakterler (mechanical characters) olarak gruplandırılabilir. Çizimleri ölçüt aldığımızda ise üsluplar; genel olarak logo üslubu (logo-style), basit üslup (simple-style), yaygın üslup (ordinary-style), karmaşık üslup (complicated-style), gerçekçi üslup (realistic-style) şeklinde adlandırılarak gruplandırılmaktadır (Su ve Zhao, 2011: 18). Bu üsluplar karakter tasarımcısına, yapım konseptine, senaryo gereklerine, vb. etmenlere bağlı olarak tercih edilmektedir. Aşağıda karakter tasarımı üslupları örneklerle verilmektedir.

### Logo Üslup

Logo üslubu (logo-style) karakterler genellikle son derece basit tasarlanmış karakterlerdir. Çoğunlukla sevimli yapıda tasarlanmaktadır. Sevimli yapıdaki karakterler bebek kanonlarına uygun olarak tasarlanan karakterlerdir. Geniş alınları, iri gözleri, minik burunları ve vücutlarına oranla iri başları vardır. Daha çok reklam logolarında hacimsiz, iki boyutlu, vektörel karakterler olarak görünmektedirler. Ayrıca logo üslubundaki karakterlerin özellikle çocuklara yönelik canlandırma filmlerinin karakter tasarımlarında tercih edilen bir üslup olduğu söylenebilir. Fosters Imaginary Friends adlı televizyon çizgi dizisinde logo üslupta tasarlanmış 'Bloo' karakteri tek bir renkten oluşan yekpare bedeni ve iri gözleri ile bu konuda iyi bir örnektir.



Resim 11. Bloo.

### Basit Üslup

Basit Üslup (simple-style), logo üslubundan daha karmaşıktır. Ancak bu üslupta da yine mümkün olduğunca basit bir karakter yaklaşımı kullanılmaktadır. Özellikle küçük yaş gruplarındaki çocuklara yönelik karakter tasarımlarında basit üslup tercih edilmektedir. Bu tarz karakter tasarımı için başarılı bir örnek, İspanyol canlandırma firması Zinkia tarafından yaratılan ve okul öncesi çocuklara hitap eden Pocoyo karakteridir. Son derece basit bir tasarıma sahip olduğu için küçük çocukların beğenisini kazanan bu karakter, teknik açıdan da rigleme kolaylığına sahip olduğu ve yapım aşamasında hızlı üretime olanak tanıdığı için işlevsel bir niteliğe sahiptir.

### Alışılmış Üslup



Resim 12. Pocoyo.

Alışılmış üslup (ordinary-style) en yaygın kullanılan canlandırma üslubudur. Canlandırma sanatının çizgi film üslubu olarak da tanımlanabilir. Bu üslup ile tasarlanan karakterler daha zengin mimik ve ifadeye olanak tanımaktadır.





Resim 13. The Adventures of Jimmy Neutron: Boy Genius

Çocuk dahi Jimmy Neutron'un maceralarını anlatan üç boyutlu bilgisayar canlandırması "The Adventures of Jimmy Neutron: Boy Genius", yaygın üslupta tasarlanmış canlandırmalara güzel bir örnektir. Basit üslupta tasarlanan Pocoyo ile karşılaştırıldığında, daha çok yüz ifadesine ve bedensel poz tasarlamaya uygun olduğu görülmektedir.

### Karmaşık Üslup

Karmaşık Üslup (complicated-style) ise, çizgi filmin yaygın üslubundaki karikatüristik abartmaların olmasına karşın daha gerçekçi formlara yaklaşan canlandırma karakterler tasarımlarında kullanılmaktadır. Daha çok canlandırma piyasasının başını çeken Pixar ve Dreamworks gibi büyük şirketler tarafından kullanılmaktadır.



Resim 14. Ratatouille.

Pixar Canlandırma Film Stüdyosu'nun "Ratatouille" canlandırma filminden alınan görselde görülebileceği gibi, karakter tasarımlarının karikatür tarzına yakınlığına

rağmen saç, kumaş, ten gibi çeşitli yerlerindeki detay seviyesinin fazlalığı dikkat çekmektedir.

### Gerçekçi Üslup

Gerçekçi üslup (realistic-Style), foto gerçekçi düzeyde karakter tasarımı yapılan dijital canlandırma filmlerinde görülmektedir. Ticari anaakım canlandırma filmlerinde ve gerçeğe yakın bilgisayar oyunlarında bu üslupta canlandırmalar kullanılmaktadır. Bu üslubun tercih edilmesindeki amaç, yapılan karakter tasarımlarının mümkün olduğunca gerçeğe yakın olduğu konusunda seyirciyi görsel olarak ikna etmek ve filmin öyküsünü daha inandırıcı kılabilmektir.



Resim 15. Final Fantasy, The Spirits Within.

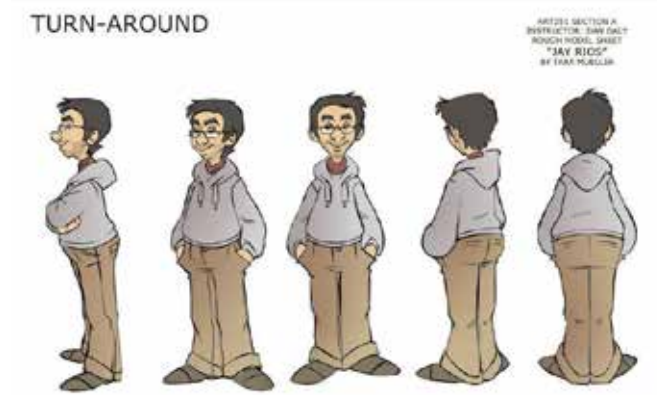
### Karakter, İfade ve Model Sayfalarının Tasarlanması

Yapım tasarımına karar verilmesinin sonrasında, karakter tasarımcısı öncelikle karakteri çeşitli duruş ve pozisyonlarda gösteren karakter sayfalarını hazırlayarak işe başlanmaktadır. Bu karakter sayfalarının hazırlanmasının proje içindeki uygulamalar açısından kolaylık sağlayıcı bir işlevi bulunmaktadır. "Model sayfaları geleneksel olarak karakteri veya figürü birçok poz ve pozisyonda göstermekte ya da yüz ifadelerindeki detaylara odaklanmaktadır. Bu durum çok sayıda sanatçının çizecekleri ve canlandıracakları karakterin algısını 'sabitlemektedir.'" (Wells, 2009: 22). Böylece karakterin seyirciye iletilmek istenen temel nite-



liklerini aktaran bedensel duruşunun ve bedeninin çeşitli açılardan görünümü ortaya konulmakta ve gösterilmektedir. Karakterlerin farklı açılardan algılanma şekilleri sabit bir biçimde gösterilmekte ve canlandırma süreci içinde yer alan diğer sanatçıların bir karakteri sanki tek kişi çizmiş gibi aynı şekilde çizebilmeleri mümkün olmaktadır.

Karakter sayfaları aynı zamanda karakterin görünümünün ve beden dilinin senaryodaki karaktere uygun olup olmadığını göstermektedir. Karakterin ifade sayfaları da aynı işleve sahiptir ve karakterin yüz ifadeleriyle senaryonun anlatım gereklerini yerine getirip getirmeyeceği konusunda fikir vermektedir. Karakter sayfalarında önden, yandan ve 45 dereceden olmak üzere temel çizimler yapılmakta, ayrıca karakterin arka, alt ve üst açılar olmak üzere gerekli tüm açılardan (turn-around) çizilmiş resimlerden oluşan tasarımları üretilmektedir. Bu çizimler sayfa içinde yan yana ve eşit boyutlarda yerleştirilmektedir. Gerekli takdirde kılavuz oran çizgileriyle işaretli olarak boy ve yüz çizimleri uygulanmaktadır (Kennedy, 2013: 72). Kılavuz oran çizgileri karakterin her zaman aynı orantılar içinde değişmeksizin çizilmesine olanak tanımaktadır.



Resim 16. Dönüslü Poz (Turn-around) Sayfası.

Karakter sayfasının hazırlanmasının sonrasında, canlandırma sanatçılarına yol göstermesi için karakterlerin temel pozlarını gösteren eskizler çizilmektedir. Karakterin tasarımının en işlevsel yanlarından birisi de karakterin pozlarının belirlenmesidir. Karakter, beden duruşu ile kişiliğini izleyiciye hissettirmektedir. Bu nedenle karakterin ilk eskizleri oluşturulurken kişiliği göz önünde tutulmalı

ve erken tasarım aşamasında vücudun duruşu da karakterin bir parçası olarak tasarlanmalıdır. “Karakter geliştirmenin büyük bir kısmını karakterlerin ne tarz bir beden dili kullandıklarını bilmek oluşturmaktadır. Karakterlerinin duvara asacakları pozlarını çizerken işe yeni başlayanların yaptıkları büyük bir hata, çiziktirdikleri karakterlerinin kişiliklerini göz ardı etmeleridir. Çoğu zaman sanatçıların postaladıkları illüstrasyonlarda bir karakteri sanki fotoğraf stüdyosuna aile fotoğrafı çektiriyormuş gibi silahla ayakta dururken görüyorum... HAYIR! Normal duruşu kullanmaktan kaçınmaya çalışın. Karakterinizi düşünün... Karakterinizin ne yaptığını ve bunun davranış tarzları üzerinde nasıl bir etkiye sahip olduğunu düşünün.” (Krefta, 2007: 130). Bu tür düşüncelerin temel alınmasıyla, filmdeki sahnelere göre karakterlerin bedensel hareketleri açısından yol gösterici tasarımlar ortaya konulmaktadır.



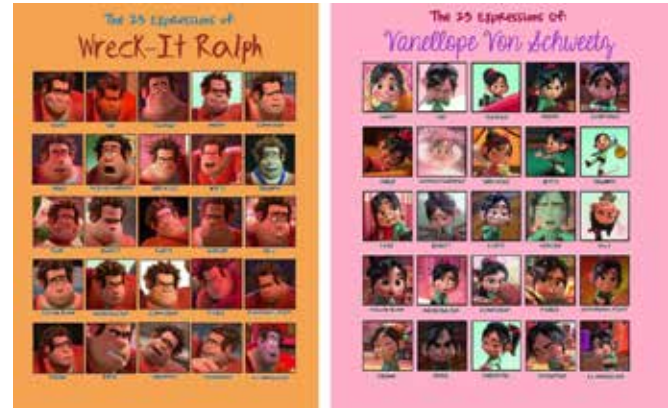
Resim 17. The Incredibles (2004)

Karakter tasarımında form konusunu ele alırken değindiğimiz üzere, karakter pozları, kişiliklerin dışavurumunu sağlayacak şekilde formların ifade yüklü bir biçimde tasarlanmalarını gerektirmektedir. Bu tasarımların ifade değeri özellikle ana karakterlerin bir arada gösterildiği sayfalarda daha belirgin hale gelmektedir. Resim 17’de yer alan The Incredibles (2004) filminin ana karakterlerini gösteren sayfa, bu durumu en iyi açıklayan örneklerden birisidir. Bu canlandırma filminde ailenin babası, emekli olduktan sonra bile macera yaşamaktan hiç çekinmeyen cesur yapıda bir karakterdir. Bu karakterin süper kahraman kostümü içindeki tasarımı kişiliğinin bu yönünü göstermektedir: Kare form ve abartılmış beden bölümleri ile

verilen bedeni –belindeki yağ simidine rağmen- güçlü ve kendine güveni yerinde bir erkek imajı yaratılmasına hizmet etmektedir. Anne karakteri de yana açık bacakları ve beline koyduğu elleri ile özgüven, hakimiyet ve cinsel çekicilik sahibi bir kişilikte ifade edilmektedir. Daha ince bir figür olarak verilen evin yeni yetme kızının ise özgüven sorunları ve bedensel kaygıları, filmin sonunda özgüvenini kazanıncaya kadar yüzünün yarısını örten saçlarından ve kollarıyla bedenini örterek öne doğru bükülmüş durmasından belli olmaktadır. Daha küçük kardeşlerin sevimlilikleri ise, baş ve beden arasındaki azalan oran ile verilmektedir.

Bu aşamada karakterlerin yüz ifadeleri için de ayrıca yüz ifadesi sayfaları hazırlanmaktadır. Beden anatomisinin karakter hakkında ipuçları taşıması gibi, yüz ifadeleri de karakter ve onun psikolojisi hakkında tamamlayıcı bilgiler vermektedir. Karakter tasarımında beden karakter hakkında genel bir ifade oluştururken, yüz daha samimi ve derin duygular veren ifadelerin iletilmesine olanak sağlamaktadır. Özellikle gözler ve ağız nüanslara dayalı ifadelerin ortaya çıkarılmasında karakter tasarımı sürecindeki en etkili öğeler olarak kullanılmaktadır. Bu nedenle “Bir karakterin yüzü tasarım için son derece önemlidir. Diyaloğa ek olarak, bir yüzün duyguyu gösteriş şekli çok şey anlatabilir... Her ifade karakterin tanımlanmasında yardımcı olur. Karakterlerinizi tasarlarken, bir dizi duygu ifadesini ayrı bir kağıda çizin. Bu yöntem bir duygunun diğerini nasıl canlandıracağını görmeye yardımcı olacaktır. Temel duygular nedir? Temel duygular neşe, kızgınlık, üzüntü, kıskançlık, korku, şaşırma, ve tiksindir.” (Jackson, 2012: 235-236). Karakter tasarımında yüz ifadeleri de ağırlıklı olarak bu temel ifadelerin karakterin kişiliğini verecek şekilde araştırılmasının sonuçlarını göstermektedir. Resim 19 ve 20’de, *Wreck it Ralph* (2014) canlandırma filminin iki ana karakterinin yüz ifadeleri görülmektedir. İki sayfa içindeki yüz ifadeleri incelendiğinde, temel duyguları ileten aynı yüz ifadelerinin karakterlerin kişiliklerini verecek şekilde nasıl farklı tarzlarda tasarlandıkları dikkat çekmektedir. Ralph karakterinin yüz ifadelerinde güçlü ve yıkıcı bir anlatım bulunurken, Vanellope’nin yüz ifadele-

rinde sevimli ve kafasına koyduğunu yapmayı amaçlayan işbilir bir karakterin ipuçları görülmektedir. Bu açıdan bakıldığında, canlandırma filminin karakterlerinin kişiliklerinin araştırılmasında ve canlandırılmasında yüz ifadeleri sayfalarının model sayfalarına ciddi bir katkı sağladığı görülmektedir. Model sayfaları karakterin ağırlıklı olarak dış görünüşüne ilişkin görsel bilgi sağlarken, yüz ifade sayfaları da karakterin iç dünyasına yönelik duygu ve düşüncelerin gösterilmesine yardımcı olmaktadır.



Resim 18. Wreck it Ralph (2012).

## Sonuç

Canlandırma filmi yapımcılığı gerek yaratıcılık gerek yapımcılık açısından canlı film yapımcılığıyla yarışacak bir düzeye ulaşmıştır. Özellikle son dönem ana akım Hollywood filmlerinde –özellikle bilim kurgu ya da aksiyon gibi türlerde- canlandırmanın kullanılmadığı filmlere rastlamak pek mümkün değildir. Günümüz canlandırma filmi yapımcılığında son derece uzmanlaşmış bir şekilde çalışılmaktadır. Bu duruma paralel olarak sektörün finansal hacmi de büyümüştür. Sinema sektöründe canlandırma filmi yapımcılığının son derece hızlı ilerleyen bir endüstriyel gelişme içinde olduğu görülmektedir. Bu nedenle sinema filmciliği alanındaki kuramsal çalışmaların canlandırma filmlerine –özellikle canlandırma filmi yapımcılığına- yönelik olarak da geliştirilmesi ihtiyacı ortaya çıkmıştır. Canlandırma filmi yapımının özgül bir alan olarak incelenmesi, bu sektörün gelişmesine kuramsal bir katkı sağlayacaktır. Ayrıca sosyal bilimler alanında, geli-

şen sayısal teknolojiyi kullanan tekno-kültür ürünlerine yönelik akademik çalışmaların artması, bilgisayar teknolojisine dayalı canlandırma filmciliğine yönelik kuramsal bir ilgi canlanması yaratmıştır. Bu bakımdan canlandırma sinemasının yapımcılık alanı ile ilişkili bir biçimde farklı cephelerinin tarihsel, sosyolojik, estetik, ideolojik, kültürel, psikanalitik, toplumsal cinsiyet boyutlarının incelenmesi, bu sektörü daha derinlikli bir biçimde kavramamızı sağlayacaktır. Canlandırma filmi yapımcılığında karakter tasarımı süreci de, yukarıda değinmiş olduğumuz eleştirel boyutların yanı sıra, canlandırma filmlerinin teknik ve estetik boyutlarına yönelik zengin bir inceleme alanı sunmaktadır. Yabancı diller içindeki literatürde bu konulardaki çalışmaların zenginleşmesine rağmen, ülkemizde bu konudaki araştırmaların yeterli düzeyde olduğu söylenemez. Bu nedenle yapılacak akademik çalışmaların ülkemizde gelişme trendi içinde olan canlandırma filmi yapımcılığına ciddi düzeyde bir katkısı olacaktır.

#### Kaynakça

- Alger, Jed (2012). *The Art and Making of ParaNorman*, San Francisco: Chronicle Books.
- Arnheim, Rudolf (1997). *Film Essays and Criticism*, Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Hart, Christopher (2012). *Cartoon Cute Animals: How to Draw the Most Irresistible Creatures on the Planet*. Potter/TenSpeed/Harmony
- Hayes, Derek (2013). *Acting and Performance for Animation*, Burlington: Focal Press.
- Hess, Roland (2012). *Blender Production: Creating Short Animations from Start to Finish*, Oxford: CRC Press.
- Jackson, Chris (2012). *Flash Cinematic Techniques: Enhancing Animated Shorts and Interactive Storytelling*, Burlington: CRC Press.
- Kennedy, Sam (2013). *How to Become a Video Game Artist: The Insider's Guide to Landing a Job in the Gaming World*. New York: Random House LLC.
- Krefta, Ben (2007). *The Art of Drawing Manga*, London: Arcturus Publishing.

- Leong, Sonia (2013). *101 Top Tips From Professional Manga Artists*, London: The Ilex Press Limited.
- Maestri, George (2006). *Digital Character Animation 3*, Berkeley: New Riders.
- Polson, Tod (2013). *The Noble Approach: Maurice Noble and the Zen of Animation Design*, California: Chronicle Books.
- Su, H., Zhao, V. (2011). *Alive Character Design: For Games, Animation and Film*, Beijing: CYPI Press.
- Tillman, Bryan (2012). *Creative Character Design*, Waltham: Taylor & Francis.
- Wells, P., Quinn, J., Mills, L., (2009). *Drawing for Animation*, Lausanne: AVA Publishing SA.
- Wright, A., Jean (2013). *Animation Writing and Development: From Script Development to Pitch*, Burlington: Francis and Taylor.
- Yuan, Ning, (2006). *Production Design for Traditional Cut-Out Animation: Digital Remediation of Genre-Specific Aesthetics*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, New Zealand: School of Communication Studies, Auckland University of Technology.

#### İnternet Kaynakları

- Park, E., John (10 Eylül 2001)
- "Behind the Scenes on 'Final Fantasy: The Spirits Within ...'" <http://www.awn.com/animationworld/behind-scenes-final-fantasy-spirits-within>, (15.05.2015).

#### Görsel Kaynaklar

- Resim 1. Alaaddin Filmine ait Karakter Eskizleri
- <http://livlily.blogspot.com.tr/2010/11/aladdin-1992.html> (12.05.2015).
- Resim 2. İnanılmaz Aile (2004)
- [http://4.bp.blogspot.com/-zx33an0BjNk/Uzm8YeeU2bl/AAAAAAAAAEj0/NyKbxN\\_X1xQ/s1600/The+Incredibles.jpg](http://4.bp.blogspot.com/-zx33an0BjNk/Uzm8YeeU2bl/AAAAAAAAAEj0/NyKbxN_X1xQ/s1600/The+Incredibles.jpg) (12.05.2015).
- Resim 3. The Adventures of Prince Achmed (1926)
- <http://media.timeout.com/images/101507127/image.jpg> (13.05.2015).
- Resim 4. La Linea (Bay Meraklı) ve Osvaldo Cavandoli
- <http://whoseseeksfinds.com/wp-content/uploads/2014/12/Osvaldo-Cavandoli-640x420.png> (14.05.2015).

## Resim 5. Bendito Machine (2006)

<http://www.ufunk.net/wp-content/uploads/2012/07/bendito-machine-1.jpg> (14.05.2015).

## Resim 6. Tweety

[http://img2.wikia.nocookie.net/\\_\\_cb20140425152606/looneytunes/images/thumb/5/5f/TweetyModelSheet-Clampett-LtdEd-WB1144.jpg/500px-TweetyModelSheet-Clampett-LtdEd-WB1144.jpg](http://img2.wikia.nocookie.net/__cb20140425152606/looneytunes/images/thumb/5/5f/TweetyModelSheet-Clampett-LtdEd-WB1144.jpg/500px-TweetyModelSheet-Clampett-LtdEd-WB1144.jpg) (12.05.2015).

## Resim 7. Hulk

<http://thecomicscode.weebly.com/what-if-the-hulk-was-different.html> (16.05.2015).

## Resim 8. Vampire Hunter D

<http://k31.kn3.net/5EBF8E3E4.jpg> (16.05.2015).

## Resim 9. Mickey Mouse

<http://genius.com/1695695> (16.05.2015).

## Resim 10. Road Runner ve Coyote

[http://1.bp.blogspot.com/\\_xboZ4sZ80iw/T00Dvpr1PAI/AAAAAAAAANqU/5d6uI0lFlhc/s1600/Coyote-and-Road-Runner.jpg](http://1.bp.blogspot.com/_xboZ4sZ80iw/T00Dvpr1PAI/AAAAAAAAANqU/5d6uI0lFlhc/s1600/Coyote-and-Road-Runner.jpg) (17.05.2015).

## Resim 11. Bloo

<http://petattack.com/wp-content/uploads/2014/08/6a01348026fa6b970c013485963ce6970c.png> (17.05.2015).

## Resim 12. Pocoyo

<http://ecx.images-amazon.com/images/I/41FrhKNdlL.jpg> (18.05.2015).

## Resim 13. The Adventures of Jimmy Neutron: Boy Genius

<http://vignette2.wikia.nocookie.net/jimmyneutron/images/f/f/Cast-of-the-adventures-of-jimmy-neutron-boy-genius-5.jpg/revision/latest?cb=20130503184703> (18.05.2015).

## Resim 14. Ratatouille (2007)

[http://ell.akamai.coub.com/get/bucket:22.31/p/raw\\_video/cw\\_image/04c2f6e5f08/3d0897e58a50b183aab7f/1408542750\\_1398074526\\_qbafla\\_att-url-download.jpg](http://ell.akamai.coub.com/get/bucket:22.31/p/raw_video/cw_image/04c2f6e5f08/3d0897e58a50b183aab7f/1408542750_1398074526_qbafla_att-url-download.jpg) (18.05.2015).

## Resim 15. Final Fantasy, The Spirits Within(2001)

[http://wallpaperweb.org/wallpaper/movies/final-fantasy-the-spirits-within\\_29559.htm](http://wallpaperweb.org/wallpaper/movies/final-fantasy-the-spirits-within_29559.htm) (19.05.2015).

## Resim 16. Tara Mueller "Jay Rios"

[http://fc05.deviantart.net/fs71/i/2010/044/a/6/Character\\_Design\\_\\_\\_Jay\\_Rios\\_2\\_by\\_vashs\\_angel.jpg](http://fc05.deviantart.net/fs71/i/2010/044/a/6/Character_Design___Jay_Rios_2_by_vashs_angel.jpg) (20.05.2015).

## Resim 17. The Incredibles (2004)

[http://www.thestar.com.my/~media/Images/TSOL/Photos-Gallery/ForOnline/2014/03/20/str2\\_ga\\_2003\\_incredibles%202.ashx/](http://www.thestar.com.my/~media/Images/TSOL/Photos-Gallery/ForOnline/2014/03/20/str2_ga_2003_incredibles%202.ashx/) (20.05.2015).

## Resim 18. Wreck it Ralph (2012)

<http://hannahpewee.deviantart.com/art/25-Expressions-Challenge-Vanellope-Von-Schweetz-363665704> (20.05.2015).

# Characterizing Industrial Design Education in Turkey: A Current Synthesis for Future Directions

Derya IRKDAŞ DOĞU \*, Şebnem TİMUR ÖĞÜT \*\*, H. Alpay ER\*\*\*

## Abstract

In recent years, we see an expansion of schools offering degrees at different levels in the field of industrial design in Turkey. Reasons for this expansion can well be found outside the design field itself as well as the national education reforms. This shift towards corporatization of universities is a business model usually adapted from foreign models. This adoption in education models also lead to the expansion of industrial design programs especially in private universities. Despite the rapid growth of industrial design education in Turkey, there is relatively little knowledge about the features or qualities that serve to identify these design departments. The main aim of this article is to discuss characteristics of industrial design departments in Turkey as a case regarding programs' profiles in geographical distribution, housing universities and faculties, academic members, student selection criteria and student numbers. Final remarks are recommendations for a prospective state of design education in Turkey.

**Keywords:** Industrial Design, Design Education, University Degrees, Design Departments, Turkey.

## Türkiye'de Endüstriyel Tasarım Eğitimi Tanımlamak: Güncel Bir Sentez ve Gelecek için Öneriler

### Özet

Türkiye'de endüstriyel tasarım alanında farklı düzeylerde eğitim veren üniversitelerin sayılarında son yıllarda bir artış gözlemlenmektedir. Bu artışın nedenleri Türkiye'deki eğitim reformlarından kaynaklanmamakla birlikte, tasarım alanı dışındaki gelişmelerde bulunabilir. Üniversitelerin şirketleşme yolundaki evrimi genellikle yabancı modellerden uyarlanmış bir iş modelini takip eder niteliktedir. Benzer eğitim modellerinin benimsenmesi endüstriyel tasarım programlarında da, özellikle özel üniversitelerin bünyesinde, genişleme yolunda yönlendirici olmaktadır. Türkiye'de hızla büyümekte olan endüstriyel tasarım eğitimi çerçevesinde ise tasarım departmanlarını tanımlayıcı hizmet özellikleri veya nitelikleri hakkında nispeten az bilgi bulunmaktadır. Bu makalenin temel amacı, Türkiye'de endüstriyel tasarım bölümlerinin özelliklerini; coğrafi dağılımı, ev sahibi üniversiteler ve fakülteler, akademik kadrolar, öğrenci seçme kriterleri ve öğrenci sayılarına referansla tartışmaktır. Türkiye'de tasarım eğitiminin ileriki vadede durumuna dair öneriler ayrıca sunulmaktadır.

**Anahtar Sözcükler:** Endüstriyel Tasarım, Eğitim, Üniversite Dereceleri, Ulusal Bölümler, Türkiye.

\*Instructor, İzmir University of Economics, Faculty of Fine Arts and Design, Department of Industrial Design, İzmir. Ph.D. Candidate, İstanbul Technical University, Faculty of Architecture, Department of Industrial Product Design, İstanbul. E-mail: derya.irkdas@ieu.edu.tr

\*\*\* Professor Dr., Özyegin University, Faculty of Architecture and Design, Department of Industrial Product Design, İstanbul. E-mail: alpay.er@ozyegin.edu.tr

\*\* Assoc. Prof. Dr., İstanbul Technical University, Faculty of Architecture, Department of Industrial Product Design, İstanbul. E-mail: timurseb@itu.edu.tr



## 1. Introduction

In the past few years industrial design education has become an inclusive subject where the general landscape is changing ever so rapidly. Today, a central concern for the value and quality of industrial design education offered at university level is considered to outgrow within the field itself. However, the problem of rapid expansion that design education faces today can well be found outside the field. This shift towards the corporatization of universities as a business model can also be regarded as a representation of many social and economic problems of present circumstances that trigger the growth of private universities. Especially in the field of industrial design education the number of private universities is well above the ones of the public universities. Consequently, it is valuable to explore the similarities and differences within the broader framework of design education in universities today.

The objective of this article is to provide fundamental information to identify the characteristics of industrial design education and its current state. The data used for synthesis is from the inventory of all industrial design departments in Turkey. Quantitative analysis methods are used to analyze and compare the department profiles and their positions based on information and rankings published in the department catalogues, department websites and in reports published by the Higher Education Council. An overall quantitative evaluation in design departments is also included to render the structural status of academic staff at a sub-organizational level. Final remarks are recommendations for a prospective state of design education in Turkey.

## 2. Methodology

The purpose of this research is to identify the development of industrial design education over the organizational structures of industrial design departments in Turkey. The challenges of research for comparison of industrial design education in different contexts consider different levels of methods to map similarities and differences. Dimmock (2007: 285) proposes the “cultural and

cross-cultural comparative method” approach to compare the performance of educational organizations in different settings. A cultural approach to comparative study of industrial design departments is applicable at multiple levels as; sub-organizational, organizational, local, regional, national and beyond (Dimmock & Walker, 1998). In this study the structural-functionalist model is used, where education systems are fractured into structures. This model is analytical but is limited to explain the extent of the process (Dimmock, 2007: 285).

In respect to quantitative analysis, this study develops a conceptual framework for cross-comparative analysis; and scales the data into visualized graphics for quantitative investigation on a national level. The purpose of quantitative study is to use numerical data gathered from departments to describe the relationships between the variables as a confirmatory (Fairbrother, 2007: 40-42). The data sources are accessed through the department web pages and published materials (books, magazines, articles) over a three year period from 2011 to 2014, which constitute parts of the exploratory research in this study. In cases of incomplete sources, alternatives and supplements (often from oral and written evidence) serve the particular purpose (Sweeting, 2007: 160). For this study, to supplement incomplete sources, members from industrial design departments were contacted either through e-mail, phone or interview sessions. The first phase of the case study was the organization of the data sources into a data matrix, where in the second phase it was converted into a case narrative.

## 3. A Brief History of Design Education in Turkey

A brief introduction to the history of industrial design education is necessary to understand the dynamics of the establishment of design education in a historical context. In that sense, this introductory section provides a brief historical review of educational development of industrial design. During the 1950s, there has been a growing demand in the number of students applying to higher education institutions (ÖSYM, 2006: 35), result-

ing with the establishment of four state universities<sup>1</sup> with an Anglo-American education model in Turkey (Mızıkacı, 2006: 16).

The fifties were significant with the early attempts in the development of industrial design as it emerged as a technical assistance program for crafts and design to be realized by Peter Muller-Munk Associates assigned by the US government (Er, Korkut, & Er, 2003: 22, 23, 26, 27). Although this initiative was not realized, some of the high ranked members of the Ministry of Education prepared a report about the foreign, especially German, schools of design, and proposed the establishment of a similar type of school in the mid fifties. Prof. Ing. Adolf G. Schneck from the Stuttgart Academy of Fine Arts was assigned to develop a feasibility report prior to the opening of such a school. His research was developed according to the needs of the period and the Turkish state, proposing a school with five departments (Celbiş, 2006: 34).

In 1957, the State School of Applied Fine Arts (Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu, DTGSYO) was founded in Istanbul with the financial support of the Ministry of Education and the first academic members were assigned from both Germany and Turkey (Celbiş, 2006; Er, 2001: 128). The school was the first to introduce 'basic design' education that was an extension of the Bauhaus education model developed by Prof. Ing. Adolf G. Schneck (Celbiş, 2006: 34; Şatır, 2006: 22). Education at DTGSYO was so successful that it also helped promote the first initiative to propose an industrial design (endüstriyel dizayn) department by 1965. However, specialization on industrial design was offered as a discipline, also referred to as a shadow program, within the interior architecture department during the seventies (Celbiş, 2006: 35).

The following periods through the 1960s and the 1970s was the expansion of Anglo-American and Continental European university models (Mızıkacı, 2006: 16) and a growing concern of fair access to higher education programs (ÖSYM, 2006: 35). However, this period was significant with the military coup that took place in 1960.

The effects were huge on the industry with an import substitution that limited the development of industrial design. The tendency towards product design was merely formed around the copying of foreign products (Er, 2009: 76-77). The initiatives towards industrial design education by a small group of architects, interior and ceramics designers did not take place until the end of the sixties at institutions in Istanbul and Ankara (Er, 2009: 77). In 1969, Prof. David K. Munro was assigned to METU for three years with the support of Agency for International Development (AID) to organize and plan educational activities of the industrial design department (Asatekin, 1979, 2006: 29; Er et al., 2003: 30). However, as it was later stated by the schools' rector Kemal Kurdaş that it was unavailable to provide necessary conditions of the day to realize an industrial design department (Asatekin, 2006: 28).

The seventies had been a period for development, which placed Turkey amongst the newly industrialized countries as the industry started to emerge with diversity (Er, 2009: 78-79). However, early industrial design education in Turkey was not established for an industrial necessity. Celbiş (2006: 36-37) criticizes the relation between education and practice as a problematic one as he states; "Design education looks like it is programmed for an idealized industry and economic relations." However, it was really an early initiative of a few visionary people, who followed developments in western education (Celbiş, 2006: 36-37; Er, 2009: 77). Seventies in that sense have also been an emerging era for industrial design education.

An opportunity presented itself when a private school, School of Applied Industrial Arts (Uygulamalı Endüstri Sanatları Yüksek Okulu, UESYO) was assigned to the Academy to be governed with the new regulation in 1971. The same year, the first industrial design program was established within the interior design department in UESYO (Küçükerman, 2011: 14; 'MSÜ Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümü', 1998: 36). The following year with the new regulation private schools were conjoined to state universities and the Academy became the new Faculty of Architecture at İstanbul State Academy of Fine Arts

(‘2006–2007 Öğretim Yılı Kurumsal Öz Değerlendirme Raporu’, 2008: 4; Küçükerman, 2011: 19, 20).

In 1979, an industrial design program had finally been realized in METU under the architecture faculty. Although the main aim was to start a masters’ degree program the university administration was in favor of an undergraduate program (Asatekin, 2006: 28; Er et al., 2003: 31, 32). The dean of the faculty at that time, Mustafa Pultar, assigned Mehmet Asatekin and Güner Mutaf to work on the industrial design program. Asatekin was a state scholar in Italy, who later visited some design schools in England and Holland, while Mutaf studied design in Denmark. Asatekin and Mutaf prepared a report about industrial design in general and its specific state in Turkey, which was later prepared as a booklet and presented to the university administration (Asatekin, 2006: 29). The report included a detailed curriculum of a four-year undergraduate program with course descriptions and information about the teaching staff, student numbers, and hardware and structural requirements (Asatekin & Mutaf, 1978).

Graduates who were sent to study abroad were also coming back to take part in the new educational developments (Celbiş, 2006: 35). DTGSYO, industrial product design discipline became a major degree offered at an undergraduate level in the ‘Furniture - Interior Architecture’ department between 1977 and 1984. The Industrial Product Design department was officially founded after DTGSYO was conjoined to the Marmara University, as the Faculty of Fine Arts, in the 1984–85 academic year. After the department was founded the students were awarded the degree of industrial product design (Alyanak, 1996; Celbiş, 2006: 36).

In 1982, establishing a new industrial design department was also on the agenda of İstanbul Technical University (ITU). A committee of five academic members, Nigan Bayazıt, Nihat Toydemir, Mete Ünügür, Filiz Özer and Ahmet Alphan were selected on a voluntary basis to organize the initiation process. The committee prepared a syllabus for the 1984–85 academic year. However, the initiation

process was interrupted when Bayazıt went abroad for her academic studies. In 1989, ITU started industrial design education on a masters’ level. The decision to convert from a full four year undergraduate program to a two year masters’ degree was reasoned simply because it would be easier and less risky (Ertaş, 2011: 52–54). Only after four years, undergraduate degree was offered with Nihat Toydemir as the department head (Bayazıt, 2006: 49) and the first students were selected according to an aptitude test. In 1995, selection criteria for students were changed to the central examination system (Ertaş, 2011: 60).

#### 4. Institutionalization of Industrial Design Education

Design education was entering a new phase with the establishment of the Council of Higher Education (YÖK) in 1981. YÖK was a single national quality agency for a single and centralized national assessment system for higher education and was set up by the government according to Decree Law Nr. 2547. This new centralized system restructured all institutions as universities and undergraduate admission criteria in higher education institutions was subject to a selection system organized by YÖK, Student Selection and Placement Center (ÖSYM). However, aptitude tests (special skills examination) were also valid for some degrees in art and design fields (ÖSYM, 2006).

Until 1981, higher education institutions were categorized as universities, academies, vocational schools and teacher training institutes. While the universities were self-governed but were funded by the government, the others were self-funded and were under the authority of the Ministry of Education. This new system also allowed non-profit foundations to establish private higher education institutes under the supervision of the YÖK (Mızıkacı, 2006: 17–18). However, it can be said that the year 1982 is the milestone of industrial design education as YÖK started to regulate and control universities’ policies including academic organization of the faculty and departments and academic promotion requirements (Er & Er, 2006: 88). The second military coup in 1980 changed the political and economical character of Turkey radically.

After the 1980s, the open foreign trade economy policies and privatization allowed Turkey to start exporting national goods. However, the policies did not support neither competitiveness nor manufacturing. Before the mid nineties, modernization was the main driving force for the development of industrial design. However, this modernization was a realization as a cultural modernity project in the first phase. After the establishment of the customs union between the European Union and Turkey in 1996, the local market started to compete against the European market (Er, 2009: 79-84). The recognition of industrial design in local industry became significantly visible and debatable (Celbiş, 2006: 37).

The rapid expansion of industrial design departments took off significantly after 1995 and with a second breaking point after 2004. Between 1971 and 1994, there were only four departments within the state universities in Turkey. The total number of departments reached 25 with a significant 525% growth rate in the period from 1995 to 2014 (Figure 1). In 1995, a new masters' degree was offered at a state university, İzmir Institute of Technology, and was later followed by two new undergraduate degrees at private universities at Yeditepe University in 1996 and at Kadir Has University in 1997.

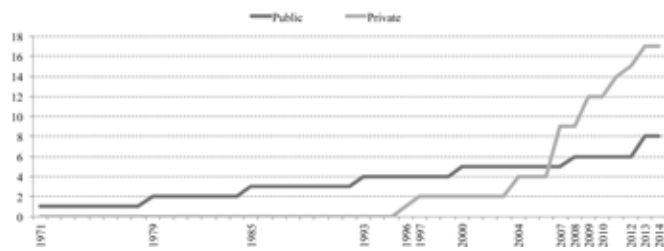


Figure 1. Expansion of industrial design departments between 1971 and 2014.

In the 2001 financial crisis, the Turkish domestic market collapsed, which led the new growing market to export goods. As a strategy to overcome this period companies started to use design as a tool for survival. Turkish Exporters Assembly (TIM) has forced the government to form a design support program for textile and clothing industries in 2003. The same year TIM had an approach to help

found the Design Council of Turkey in collaboration with Industrial Designers' Society of Turkey (ETMK) and the current industrial design schools. However, this approach was only realized in 2009 with the support of the Turkish Patent Institute. In 2008, TIM also took part in the organization of a national design award scheme with ETMK (Er, 2009: 86-89). This phase is the turning point for design as it was recognized by the industry as an important topic for the first time in Turkish history (Celbiş, 2006: 37). On the education front, this period is also important with the introduction of new design schools (Er, 2009: 84).

An early attempt towards the internationalization of higher education in Turkey dates back to 1997 with the Lisbon Recognition Agreement between the European Council, UNESCO and Turkey, followed by the Bologna Process<sup>2</sup> in 1999. Finally in 2000, the EU Lisbon Strategy as the first credit system was introduced. In 2006, National Qualifications Framework for Higher Education in Turkey (NQF-HETR) was launched by the YÖK. However, the approval of the NQF-HETR was not realized until 2009. By the beginning of 2011, four pilot universities were chosen to fully adapt and update their programs according to the Bologna criteria by the end of the same year. The remaining universities were scheduled to complete the adaptation process by the end of 2012 ('Türkiye Yükseköğretim Yeterlilikler Çerçevesi (TYYÇ)', 2011). The structural changes that are introduced with Bologna have been in two areas as; the structure of YÖK and the promotion of vocational education. The latter topic deals with the establishment of vocational programs allowing students to enter vocational schools without an exam and proceed to a bachelor's degree program if desired (Mızıkacı, 2006: 61).

This implementation and promotion of vocational programs effected industrial design programs to a certain degree. In 2008, the first Industrial Product Design program was introduced at Pazaryeri Vocational High School at Bilecik University. The following year, another program was offered at Çorlu Vocational High School at Namık Kemal University. In 2013, three more schools; Hacettepe Ankara Sanayi Odası 1st OSB Vocational High School,

Plato Vocational High School and Tosya Vocational High School were established. However, there has been no enrollment to Pazaryeri Vocational High School since the foundation year. The latter schools have announced quota for 185 students for 2013-14 academic year, which is 23% of the total number of positions offered by all industrial design departments at university level.<sup>3</sup>

### 5. Inventory of Industrial Design Departments in Turkey

The typology of higher education institutions is mainly public universities in Turkey. Currently there are 185 universities in total, 109 of which are state and 76 are private universities (YÖK, 2015). The distribution of industrial design departments that are housed within 25 universities, of which 9 are state and 16 are private, means 64% of the departments are run at private universities that are privately funded. Figure 2 below, shows the distribution of public and private institutions and the distribution of industrial design Bachelor Degrees offered in Turkey, respectively.

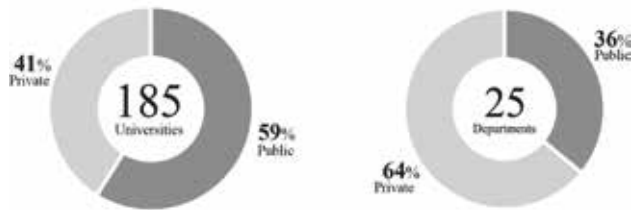


Figure 2. Distribution of public and private universities (left), and industrial design departments in Turkey (right).

The state universities offering a bachelors' degree in industrial design are represented within the 36% of the overall universities as a minority group, whereas the majority of universities are private. This is contrary to the overall distribution of higher education institutions in Turkey, which is dominated by public universities.

The geographic distribution of the universities offering degrees in industrial design (Figure 3) are mainly located in Istanbul of the Marmara region with sixteen universities, thirteen of which are private and the remaining three public. The remaining universities are lo-

cated in Ankara (3) of the Central Anatolia region, İzmir (3) of the Aegean region, Karabük (1) of the Black Sea region, Eskişehir (1), Konya (1) and Kayseri (1) of the Central Anatolia region.



Figure 3. Geographical distribution of industrial design departments in state and private universities in Turkey.

Other than the locational imbalances, there is also the financial autonomy of the institutions. One of the major difficulties state universities struggle with is the limited budgeting system. This insufficient funding affects the quality of education in public universities and slows the adaptation process to changing conditions such as; physical space, and technological improvement for teaching and learning materials. Private universities on the other hand have different funding structures that are independent from state sources (YÖK, 2007).

Funding is an important factor in education, especially for design education, where physical requirements such as; studios, workshops, computer labs as well as non-physical requirements technological improvements for design software licensing are well above any other specialization outside the field of design. This may be one of the reasons for the dominance of design faculties within private universities. Moreover, competition is strengthened by the transfer of academic staff towards private ones, who are emeritus members of public universities.

As of 2014, there are a total number of 25 undergraduate level degrees offered both in state and private funded universities. Industrial design departments are located



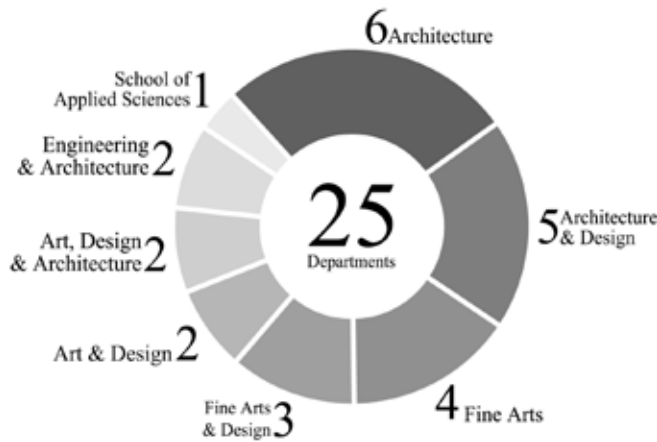


Figure 4. Distribution of industrial design departments according to faculty types.

within different faculties (Figure 4) with a majority in architecture (6) followed by architecture and design (5); fine arts (4); fine arts and design (3); art and design (2); art, design and architecture (2); engineering and architecture (2); and school of applied sciences (1).

Faculty types are usually effective on an interdisciplinary level for undergraduate degrees as students are introduced to a number of elective courses offered in other departments of the housing faculty. A full list of

all industrial design departments is illustrated in Table 1 consisting of the foundation years for each degree, level of degree offered, acceptance criteria for undergraduate degree and student quotas.

### 5.1. Acceptance Criteria and Student Numbers

Higher education institutions are subject to a selection system organized by YÖK, Student Selection and Placement Center (ÖSYM). However, aptitude tests (special skills examination) are also valid for some degrees in art and design fields (ÖSYM, 2006). In the field of industrial design, we can see both types of selection criteria for a bachelor’s degree. The aptitude test (AT) is performed individually by each department to evaluate candidates’ skill levels to an expected degree and therefore is characteristic to each department. Currently there are eight universities, MSGSU, MU, Yeditepe, Doğuş, Haliç, Atılım, Beykent, and Atılım, using the AT for entrance qualification criteria.1 The other type is the common entrance examination conducted by ÖSYM, which evaluates students’ test results on a national level. For a qualification in industrial design degree candidates are measured ac-

UNIVERSITY	TYPE	FACULTY/SCHOOL/INSTITUTE	DEPARTMENT	FOUNDATION YEAR			ACCEPTANCE CRITERIA	STUDENT QUOTA ÖSYM 2013-14
				Under-graduate	Graduate	Doctoral		
Mimar Sinan Fine Arts University	State	Architecture	Industrial Product Design	1971	1982	1982	AT	30
Middle East Technical University	State	Architecture	Industrial Design	1979	1997	2004	MF-4	45
Marmara University	State	Fine Arts	Industrial Product Design	1985	1986	1992	AT	20
Istanbul Technical University	State	Architecture	Industrial Product Design	1993	1989	1996	MF-4	45
Izmir Institute of Technology	State	Architecture	Industrial Design	-	1995	-	-	-
Yeditepe University	Private	Fine Arts	Industrial Design	1996	-	-	AT	50
Kadir Has University	Private	Art and Design	Industrial Design	1997	2009	-	MF-4	30
Anadolu University	State	Architecture and Design	Industrial Design	2000	2002	-	MF-4	60
Izmir University of Economics	Private	Fine Arts and Design	Industrial Design	2004	2006	2013	MF-4	30
Doğuş University	Private	Fine Arts and Design	Industrial Product Design	2004	-	-	AT	25
Okan University	Private	Fine Arts	Industrial Product Design	2007	-	-	MF-4	30
Haliç University	Private	Architecture	Industrial Design	2007	-	-	AT	26
Işık University	Private	Architecture and Design	Industrial Design	2007	-	-	MF-4	30
TOBB University of Economics and Technology	Private	Art, Design and Architecture	Industrial Product Design	2007	2014	-	MF-4	30
Gazi University	State	Architecture	Industrial Product Design	2007	2013	2013	MF-4	25
Eastern Mediterranean University	State	Architecture	Industrial Product Design	2008-12	-	-	-	-
Bahçeşehir University	Private	Architecture and Design	Industrial Design	2009	-	-	MF-4	44
Atılım University	Private	Art, Design and Architecture	Industrial Product Design	2009	-	-	AT	30
Melikşah University	Private	Engineering and Architecture	Industrial Product Design	2010	-	-	MF-4	25
Yaşar University	Private	Art and Design	Industrial Design	2010	-	-	MF-4	22
Istanbul Arel University	Private	Engineering and Architecture	Industrial Product Design	2010	-	-	MF-4	24
Istanbul Bilgi University	Private	Architecture	Industrial Product Design	2012	-	-	MF-4	50
Beykent University	Private	School of Applied Sciences	Industrial Product Design	2012	-	-	AT	70
Istanbul Aydın University	Private	Architecture and Design	Industrial Product Design	2013	-	-	AT	60
Selçuk University	State	Fine Arts	Industrial Product Design	2013	-	-	MF-4	10
Karabük University	State	Safranbolu Fethi Toker Fine Arts and Design	Industrial Product Design	2013	-	-	MF-4	66
Özyeğin University	Private	Architecture and Design	Industrial Product Design	2013	2014	2014	MF-4	26

Table 1: List of Industrial Design Departments & 2013-14 Statistics.

according to their test scores in mathematics and science on a level of fourth degree (MF-4).

The distribution of AT and MF-4 student numbers are equally balanced with the number of schools that offer a degree in industrial design. The total number of students qualified by AT for 2014-15 academic year is 311 students, which represents the 34% of the overall number of positions offered in eight departments. The remaining 66% represents 592 students, who are assigned through the centralized system to the remaining seventeen departments.

Although, there are different views on the selection criteria, MF-4 students are considered to have more knowledge in areas of mathematics and science, whereas AT students are equipped with higher artistic skill sets. The conflict here lies within the centralized system, where students' choice may not be their first preference for a future career. However, with AT the student's selection criteria may lay on two different grounds. First would be a positive approach, where we may assume that the student has a clear career and school selection. Second is a negative approach, where a student may prefer to take AT if s/he has not scored successfully to be replaced by ÖSYM criteria. However, in the second approach the departments' criteria for selecting high skilled students becomes a major determinant. In both scenarios, it would be most beneficial to conduct a research with graduates to map out their career choices and see how many of the students carry on with an industrial design or design related professions. This would also help inform and orient prospective students, who are entering industrial design departments through the central examination system for an adequate selection of their education for a possible future career.

## 5.2. Graduate Degrees

Graduate degrees in industrial design are offered on master (11) and doctoral<sup>2</sup> (7) levels. The first master's and doctoral programs were offered by Mimar Sinan Fine Arts University in 1982. Shortly after the establishment of the

first post graduate programs Marmara University started its master's program in 1986, followed by the doctoral degree program in 1992. Istanbul Technical University first started off with a graduate master's degree program in 1989 and established the undergraduate degree in 1993 and the doctoral degree in 1996. Izmir Institute of Technology is the final school to offer a master's degree during the nineties.

The gradual increase in postgraduate degrees starts in the early 2000s with Anadolu University offering master's degree in 2002, followed by İzmir University of Economics<sup>3</sup> offering master's degree in 2006 and doctoral degree in 2013. Gazi University has established both master's and doctoral degree programs again in 2013. TOBB University of Economics and Technology on master's level and Özyeğin University on both master's and doctoral levels offer most recent degrees in 2014. Currently there are eleven master's degree programs available in six state and five private universities. Universities offering a master's degree represent only 31% of the overall universities offering a bachelor's degree. Doctoral degree programs are even less available at only 22% of the overall universities, with four state and three private universities, meaning only less than one quarter of the universities are offering a post graduate degree. If the expansion of industrial design education continues at a similar rate there will be a growing demand for academic members qualified to take position for future departments, who are preferably from the field of industrial design or design related fields. In order to sustain the required number of academic staff, more schools must offer postgraduate degrees in industrial design. Currently, students enrolled in existing postgraduate degrees are increasing. However, there is limited number of academic staff qualified (holding a Ph.D. degree) to undertake graduate students in existing graduate programs.

## 5.3. Academic Staff

Number of academic staff according to their positions in the departments is represented in the following table below. In public universities academic members holding

a Ph.D. degree, awarded titles with and above assistant professorship, are categorized as academic members, while the rest are categorized as instructors. Both category members hold a tenure position in public universities, while members of private universities hold a non-tenure position and are recruited on a contract basis.

represent less than half of all members with a Ph.D. degree. Amongst the instructors there are seven members with a Ph.D., who do not hold a tenure position. There is a considerable number of research assistants (70) studying on master's and doctoral levels with a majority from METU as a result of the lecturer placement program, ÖYP.4

University / Position	Academic Member	Instructor	Research Assistant	Part-time instructor
Mimar Sinan Fine Arts University	10	1	5	16
Middle East Technical University	9	6	20	20
Marmara University	6	2	3	-
Istanbul Technical University	8	4	6	24
Izmir Institute of Technology	5	4	7	-
Yeditepe University	5	1	-	14
Kadir Has University	4	1	1	9
Anadolu University	2	5	7	-
Izmir University of Economics	3	5	3	9
Doğuş University	3	3	-	5
Okan University	1	1	3	-
Haliç University	3	1	1	12
Işık University	2	2	1	8
TOBB University of Economics and Technology	5	1	1	11
Gazi University	6	2	11	3
Eastern Mediterranean University	1	-	-	3
Bahçeşehir University	4	1	2	8
Atılım University	3	2	1	7
Melikşah University	2	3	1	6
Yaşar University	3	1	2	8
Istanbul Arel University	3	2	-	7
Istanbul Bilgi University	3	2	2	15
Beykent University	4	2	1	1
İstanbul Aydın University	4	-	-	-
Selçuk University	3	1	1	-
Karabük University	4	1	2	-
Özyeğin University	5	-	1	2
<b>TOTAL</b>	<b>111</b>	<b>54</b>	<b>70</b>	<b>188</b>

Table 2: Distribution of academic members at industrial design departments in Turkey, 2014.

Total number of academic members (111) is twice as much as instructors (54). Members with an academic title of Professor Dr. (26) and Associate Prof. Dr. (19) combined

However, this number does not represent all students, who are enrolled to a graduate degree. Some of the students are holding non-academic positions or are either unemployed.

Total number of academic staff (235) including members, instructors and assistant are slightly over the total number of part-time instructors (188). Part-time instructors are emeritus or current academic members, from other departments, faculties or universities, and professional designers. This can be interpreted in several ways. First, working with professionals is valuable for students to learn from practicing designers. Furthermore, current members teaching as part-time instructors at other universities create a unifying link and act as mediator for knowledge transfer. Finally, emeritus members are included in the education, providing invaluable contribution with extent knowledge and experience. In public universities emeritus cannot hold an academic membership. Many emeritus members are recruited in private universities, where they usually act as the founder or the facilitator. This transfer of human capital is also effective in the adoption of education models in newly establishing departments. Usually, such a case is valuable and in favor of private schools.

On the other hand, the number of academic members in total is considerably small when compared to other European and North American universities. Academic staff at each department is required to deliver courses on an undergraduate and graduate degree. So, it is quite a challenge for members to educate students from both levels. This is limiting in several perspectives particularly as the number of graduate students for each advisor is inadequately high especially for the early-established degree programs in state universities.

## 6. Conclusion

The provision of industrial design education offered at undergraduate and graduate degrees in Turkey profits in the account of the universities and the value of the design field. It is evident that conditions for the development of industrial design education in a historical perspective are not necessarily prevalent with the development of the local economy. However, the economic value of design is a service visible to government bodies and companies

in the changing circumstances of today. Data presented according to a set of denominators in the previous parts suggests the various characteristics of the industrial design departments as follows.

In the present transitional stage of education, the number of universities offering degrees in industrial design shows that there is a growing interest for the industrial design profession. Today, the majority of the departments are housed in private funded universities. Distribution of schools throughout Turkey does not fully represent the cultural background and the regional historical design heritage that can be adopted to create an economic value by teaching these design capabilities. The geographical distribution of industrial design departments still represents a minority group, focusing mainly in İstanbul, Ankara and İzmir. On the contrary, the amount of positions advertised for industrial design degree are growing at a constant rate, especially for undergraduate degrees, which encourages more private funded universities to engage in this development. However, the quality and eligibility of education offered in newly established universities are a major concern.

A similar concern is also valid for academic staff, who either lack professional background or qualifications to teach postgraduate courses in design related degrees. The overall number of academic members with a doctoral degree is relatively low and even lower for professor and associate professor degrees when compared to the overall majority of the field. Other members from non-design related fields, although few, are usually from engineering backgrounds and are assigned to administrative positions, such as heading the department, usually for their academic rankings. Existing and future candidates of academic staff, from within and outside the field, can be encouraged to develop joint courses between local and foreign schools, which would also bring a new phase of learning and updating one's knowledge about design related topics as well as design pedagogy. Such initiatives would also encourage members from other fields to contribute more to industrial design education and research

on interdisciplinary and multidisciplinary grounds. After all, design itself is changing and adapting around a multidisciplinary perspective.

Although the contextual analysis of curricular structures and pedagogical frameworks of departments are not discussed here, the characteristics of the academic staff and the university are the major factors concerning the structural status and development of educational programs. Therefore it is substantial to build all the services first on a sub-organizational level to achieve an equally qualified education model in Turkey. Prospective changes in design education call for a systematic planning of an effective industrial design education at different levels in Turkey to achieve a degree of quality and a general standard to meet the relative merits of international approaches.

#### Endnotes

- 1 Karadeniz Technical University and Ege University were established in 1955, followed by Middle East Technical University in 1956 and Atatürk University in 1957 (Mızıkacı, 2006).
- 2 The Bologna Declaration report (1999) briefly explains the importance of education for European Union and its citizens as a medium to adapt the higher education systems to the changing needs of the daily life. The design curricula are rearranged according to the European Credit Transfer and Accumulation System (ECTS) credits to be compatible with the EU education models and to pertain the Bologna process. Bologna curricular structure supports a diverse possibility for the student to choose courses, which are outside of their major areas to support the interdisciplinary attitudes towards education. However, adapting to the Bologna curricula system to promote more elective courses decrease the length and frequency of major courses ("The Bologna Declaration," 1999).
- 3 Data retrieved from YÖK Üniversite Listesi (2013).
- 4 The lecturer placement program (ÖYP) is a government regulation for the assignment of research assistants to state and private universities (YÖK, 2008).

#### Bibliography

- (2008). *2006-2007 Öğretim Yılı Kurumsal Öz Değerlendirme Raporu*, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Alyanak, Şermin (1996). "E.Ü.T. Mezunları Listesi", *Industrial Design Department Archives*, Kadıköy, İstanbul: Marmara University.
- Asatekin, Mehmet (1979). "Türkiye'de Endüstriyel Tasarımın Geliştirilmesi", *Arkitekt* (1): 84.
- Asatekin, Mehmet (2006). "ODTÜ Mimarlık Fakültesi Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümü 'BAŞLANGIÇ NOTLARI'", *Tasarım + Kuram* (5): 28-33.
- Asatekin, M., and Mutaf, G. (1978). *Endüstri Tasarımı Bölümü Kuruluş Raporu*, Ankara: Orta Doğu Teknik Üniversitesi.
- Bayazıt, Nigan (2006). "İTÜ'de Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümü 'DENEYİ' mim'", *Tasarım + Kuram* (5): 41-53.
- Celbiş, Ümit (2006). "Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümü", *Tasarım + Kuram* (5): 34-40.
- Dimmock, Clive (2007). "Comparing Educational Organizations", *Comparative Education Research: Approaches and Methods*, ed. Mark Bray – Bob Adamson – Mark Mason, Comparative Education Research Centre, The University of Hong Kong, Hong Kong, China: Springer, pp: 283-298.
- Dimmock, C., & Walker, A. (1998). "Towards Comparative Educational Administration: The Case for a Cross-Cultural, School-Based approach", *Journal of Educational Administration* 36 (4): 379-401.
- Er, Alpay (2001). "The Advantage or Disadvantage of Delay? - Peculiar Characteristics of Industrial Design Education in the Periphery", *Designing Designers - Training Strategies for the Third Millennium*, ed. Luisa Collina – Giuliano Simonelli, Milano: Edizioni POLI.DESIGN, pp: 127-134.
- Er, Alpay (2009). "A Creative Convergence of Modernity, Globalization and Tradition: Understanding Industrial Design in Turkey", *Asia Design Journal* 4(4): 68-89.
- Er, Alpay, and Er, Özlem (2006). "Design research in the periphery: A review of the foundations and development characteristics of industrial design research in Turkey", *A/Z ITU Journal of the Faculty of Architecture* 3(1-2): 85-97.
- Er, A., Korkut, F., and Er, O. (2003). "U.S. Involvement in the development of Design in the Periphery: The Case History of Industrial Design Education in Turkey, 1950s-1970s", *Design Issues* 19(2): 17-34.



- Ertuş, G. Demet (2011). "İTÜ Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümünün Kuruluşu", Endüstride Tasarımda Eğitimde 40 Yıl Sempozyum Bildiri Kitabı, ed. Oğuz Bayrakçı – Ahmet Z. Turan – Ilgım Eroğlu – Kerem Özcan – Sema Bıyıklıoğlu – A. Selami Çifter – Yener Altınparmakçoğulları – Merve Özyurt – Erhan Gülen, Fındıklı, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, pp. 51-62.
- Fairbrother, P. Gregory (2007). "Quantitative and Qualitative Approaches to Comparative Education", Comparative Education Research: Approaches and Methods, ed. Mark Bray – Bob Adamson – Mark Mason, Comparative Education Research Centre, The University of Hong Kong, Hong Kong, China: Springer, pp. 39-62.
- Küçükerman, Önder (2011). "Endüstri Tasarımı Eğitiminin 40. Yılı ve Türk Tasarımının Dört Aşaması", Endüstride Tasarımda Eğitimde 40 Yıl Sempozyum Bildiri Kitabı, ed. Oğuz Bayrakçı – Ahmet Z. Turan – Ilgım Eroğlu – Kerem Özcan – Sema Bıyıklıoğlu – A. Selami Çifter – Yener Altınparmakçoğulları – Merve Özyurt – Erhan Gülen, Fındıklı, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, pp. 13-28.
- Mızıkacı, Fatma (2006). *Higher Education in Turkey*, Bucharest: CEPES-UNESCO.
- (1998). "MSÜ Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümü", Nesnel 1. Türkiye'de Tasarım Eğitimi, In H. Alpay Er – Fatma Korkut – Özlem Er, İstanbul: Boyut Yayın Grubu, pp. 36-41.
- Şatır, Seçil (2006). "German Werkkunstschules and the Establishment of Industrial Design Education in Turkey", *Design Issues* 22(3): 18-28.
- Sweeting, Anthony (2007). "Comparing Times", Comparative Education Research: Approaches and Methods, ed. Mark Bray – Bob Adamson – Mark Mason, Comparative Education Research Centre, The University of Hong Kong, Hong Kong, China: Springer, pp. 145-164.
- YÖK (2008). Öğretim Üyesi Dışındaki Öğretim Elemanı Kadrolarına Naklen veya Açıkta Yapılacak Atamalarda Uygulanacak Merkezi Sınav ile Giriş Sınavlarına İlişkin Usul ve Esaslar Hakkında Yönetmelik. (26953). Ankara: T.C. Resmi Gazete.
- YÖK (2007). Türkiye'nin Yükseköğretim Stratejisi. [http://www.yok.gov.tr/documents/10279/30217/yok\\_strateji\\_kitabi/27077070-cb13-4870-aba1-6742db37696b](http://www.yok.gov.tr/documents/10279/30217/yok_strateji_kitabi/27077070-cb13-4870-aba1-6742db37696b) (08.01.2014)
- YÖK (2011). *Türkiye Yükseköğretim Yeterlilikler Çerçevesi (TYYÇ)*. <http://tyyc.yok.gov.tr/> (12.11.2012)
- YÖK (2013). Üniversite Listesi. <https://faaliyet.yok.gov.tr/KATALOG/raporlar/tumUniversitelereAitiletisimBilgileri.zul?raporTipi=xls> (18.08.2013)

### Internet Resources

- (1999). *The Bologna Declaration*. [http://www.bologna-bergen2005.no/Docs/00-Main\\_doc/990719BOLOGNA\\_DECLARATION.PDF](http://www.bologna-bergen2005.no/Docs/00-Main_doc/990719BOLOGNA_DECLARATION.PDF) (11.05.2011)
- ÖSYM. (2006). *Selection and Placement of Students in Higher Education Institutions in Turkey*, (5): pp. 35. <http://www.osym.gov.tr> (04.01.2012)

# Temel Tasarım Dersine İlişkin Öğrenci Görüşleri

Emrah UYSAL \*

## Özet

Bu makale, lisans düzeyindeki Temel Tasarım dersinin etkililiğine dair öğrenci görüşlerinin belirlenmesini amaçlamaktadır. Araştırma, Aksaray Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı'nda eğitim gören 17 öğrenci üzerinden yürütülmüştür. Veri toplamada 8 soruluk yarı yapılandırılmış görüşme formu kullanılmış, verilerin analizinde NVivo 8 programı tercih edilmiştir. Öğrenci görüşlerinin değerlendirilmesinde ise içerik analizi yapılmış ve elde edilen bulguların frekansları tespit edilmiştir. Araştırma sonucunda lisans düzeyindeki Temel Tasarım dersinin genel olarak etkili olduğu belirlenmiştir.

**Anahtar Sözcükler:** Sanat Eğitimi, Temel Tasarım Eğitimi, Temel Sanat Eğitimi, Yaratıcılık, Bauhaus.

## Students' Views on the Course of Basic Design

### Abstract

*This paper aims to determine students' views on the effectiveness of the Basic Design Course at undergraduate level. The research is carried out with 17 students who enrolled Aksaray University, Faculty of Education, Department of Arts and Crafts. Data were collected by semi-structured interviews comprised of 8 questions and NVivo 8 software program were utilized. In evaluating students' views, content analysis is applied and frequencies of data are provided. It is found that the basic design course at the undergraduate level is generally effective.*

**Keywords:** Art Education, Basic Design Education, Basic Art Education, Creativity, Bauhaus.

## Giriş

Sanat eğitiminin amacı, bireyi, sosyal konular içinde yaşadığı toplum hakkında bilinçlendirmek ve bireye sorumluluk yüklemektir. Aynı zamanda, bireyin toplum içerisindeki farkındalığını artırmak, yaşamını en iyi biçimde sürdürüp bireye kendini geliştirme olanakları sunmak, bireyin doğanın sunduğu tüm olanaklardan yararlanmasını, kendi gizli gücünü harekete geçirmesini, kendini iyi biçimde ifade etmesini sağlamaktır. Sanat eğitiminin, insan hayatında önemli bir yeri olduğunu düşünen Tepecik'e göre (2012: 12) sanatın tanımı şu şekildedir: "İnsanın ihtiyaçları sıralamasında, birinci amaç karnımızı doyurmak, barınmak ve üremektir, yani hayatta kalmaktır. İkinci kademede, çeşitli eğitim faaliyetleri ve sanat yer alır, bu bilgiler içerisinde sanat önemli bir yer tutar, çünkü çocuğun ileriye dönük ilgi alanı sanat eğitiminde ortaya çıkabilir". 20. yüzyılın başlarından itibaren sanat eğitimi genel anlamda güzel sanatların bütün alanlarını kapsayan okul içi ve dışı yaratıcı sanatsal eğitim olarak tanımlanabilir.

Bu eğitim sürecinin ana ilgilerinden olan 'Temel Sanat Eğitimi/Temel Tasarım Eğitimi' dersi de sanat eğitiminin yapılanmasında ilk adımdır. Temel Tasarım dersi, eğitim fakültelerinin güzel sanatlar eğitimi bölümleri ve güzel sanatlar fakültelerinin lisans düzeyinde birinci sınıf öğrencilerinin güz-bahar dönemlerinde aldıkları zorunlu derstir. Temel Tasarım I dersinin içeriği, sanat eserini oluşturan elemanlar (çizgi, doku, form, şekil, mekan) ve ilkeler (ritim, hareket, denge, vurgu, kontrast, birlik, bütünlük, çeşitlilik), iki boyutlu yüzey üzerine iki boyutlu ve üç boyutlu uygulama çalışmalarını kapsamaktadır (YÖK, 2010). Temel Tasarım II dersinin içeriğinin ise, tasarım eleman ve ilkeleri kullanılarak renkli ve üç boyutlu çalışmalara daha da ağırlık verilmesi, ortaya çıkan ürünlerin görselleştirilmesi olduğu belirtilmektedir (YÖK, 2010).

Temel tasarım eğitimi dersinde, öğrencinin görsel anlamda kişilik gelişimini sağlaması, plastik değerleri kavraması, duyu algılarını geliştirmesi, yeni formlar

oluşturması, nesnelere arası ilişkiler kurması ve bu ilişkileri belli tasarım ilkeleri doğrultusunda düzenlemesi amaçlanmaktadır. Ayrıca bu ders, öğrencinin yaratıcılığını geliştirmesinin yanı sıra, üretilen imgelere estetik açıdan değer kazandırarak, öğrencinin estetik üretim duyarlılığını çalışmalarına yansıtabilmesini amaçlar. Temel Tasarım kavramı 20. yüzyılın başlarında Almanya'da Tasarım Okulu olarak Bauhaus'ta kullanılmış, öğrencilerin kişisel olarak kendilerini tanımlamalarına yardımcı olmak adına, önceden edinilmiş ön yargılardan kurtulmalarını amaçlayan bir disiplin olarak öğretim programlarında yer almıştır. Görsel eğitimi modern bir yaklaşımla şekillendirmeye çalışan Bauhaus Okulu, sınıflara hazırlık sistemi ve özgün öğretim yöntemleriyle görsel eğitime büyük katkıda bulunmuştur. Bauhaus, güzel sanatlar alanını diğer uygulamalı sanatlarla bir araya getirerek sınırları ortadan kaldırmış, sanatı tasarım yoluyla gündelik yaşamın içerisine sokmayı amaçlamıştır. Öğrenci çalışmalarına bakıldığında gözleme dayalı etütler, hafızadan etütler, doku çalışmaları, natüromortlar ve malzeme ile yapılan çalışmalar bu okulda uygulanan doğal obje kaynaklı çalışmalar olarak görülmektedir. Bauhaus okulunun önemli hocalarından biri olan Itten, "... öğrencilerine doğadan yapılan çalışmaların yanında eski ustaların yapıtlarını, kompozisyon, doku ve strüktüel açıdan inceleterek, yardımcısı Gretrude Grurov ile sezgilere dayalı bir öğretim yaptırmıştır" (Feierabend ve Fiedler, 2000: 242'den). Burada amaç, eseri algılama, anlama, çizgisel ve kompozisyon olarak değerlendirebilme deneyimini kazandırmaktır. Ayrıca, Bingöl'ün de (1993: 10) belirttiği gibi, Itten'in verdiği kursların önemli bir kısmını oluşturan diğer bir konu da renkler ve renk bilgisi üzerine yaptığı seminerlerdir. Ana renkler, tamamlayıcı renkler ve zıt renklerle bunların siyah ve beyaz renk düzlemleri üzerindeki etkileri araştırılmıştır. Renklerin psikolojik etkisi ve ne anlam ifade ettiği araştırılarak, uygulamalı çalışmalarla deneyimlenmiştir. Bu uygulama çalışmaları, görsel algılamanın bir sonraki aşamasını oluşturan kuramla desteklenerek tamamlanmaya çalışılmıştır. Itten, bu çalışmalardan elde ettiği örnekleri sonradan bir araya getirerek 1961 yılında 'Kunst und Farbe' (Sanat ve Renk)

adıyla kitap haline getirip yayınlamıştır (Bingöl, 1993: 10).

Öğrencilerin renklerle biçimler arasındaki ilişkiler üzerinden araştırma ve denemeler yapmalarını isteyen Kandinsky de, özellikle soyut sanat ve doğa arasındaki ilişkinin varlığından söz ederken, bu durumu çeşitli örneklerle açıklamıştır. Nokta ve çizginin varlığını tohum ve filizlenme olarak açıklar (Lynton, 1991: 280). Örneğin, gelincik üzerinde yapılan bir incelemede nokta ve çizgi arasındaki kompozisyon kurgusu fizik yasalarına dayandırılarak açıklanırken içlerindeki rengin düzeni bu örneği daha güçlü hale getirir. Bu araştırma ve incelemelerden hareketle toplanılan örnekler Kandinsky'nin Bauhaus okulu için hazırlamış olduğu 'Nokta ve Çizgiden Düzleme-1926' adlı kitabında bir araya getirilerek bu dersin temelini oluşturmuştur (Lynton, 1991: 280-283).

Temel tasarım, birçok ülkede görsel sanatlar ile ilgili çeşitli programlarda 'Basic Design' adıyla yer almaktadır. Bu sözcük ilk kez Bauhaus öğretmenlerinin araştırmalarından doğmuştur. Turani'ye göre (1998: 21), 'Basic Design', çizgi, nokta, hacim, yüzey ve renk gibi sanatsal ilke ve elemanlardan yararlanarak uygun kompozisyon oluşturmak, yaratıcılığın ön plana çıkarıldığı biçimleyici çalışma ve malzemenin imkânları araştırılarak yapılacak, biçimlendirme ve düzen çalışmaları olarak tanımlanmaktadır. Temel Tasarım dersi, Türkiye'de ilk kez 1957 yılında İstanbul Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nun programına alınmıştır. Atar'a göre (2004: 47), ortak bir dilin öğretisiyle yeniden yapılandırılan bu ders, sonraları, grafik, seramik, iç mimarlık v.b. diğer bölümlerin öğretim programlarında da yerini almıştır. Sanat eğitimi veren kurumların birinci sınıfında zorunlu olarak, bir yıl süreyle hazırlayıcı eğitim olarak uygulamaya konulmuştur.

### 1. Araştırmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı, lisans düzeyindeki Temel Tasarım dersinin uygulamadaki etkililiğine ilişkin öğrenci görüşlerinin belirlenmesidir.

## 2. Yöntem

### 2.1. Araştırmanın Modeli

Bu çalışma nitel desende gerçekleştirilmiştir. Nitel araştırmalarda veri toplama aracı olarak geliştirilen araçlardaki görüşler içerik analizi yöntemiyle değerlendirilmesi söz konusudur. Ayrıca gözlem, görüşme ve doküman analizi vb. veri toplama yöntemleri nitel araştırmalarda kullanılırken, algılarla olaylar doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde belirlenmeye çalışılır (Yıldırım ve Şimşek, 2005: 39).

### 2.2. Çalışma Grubu

Bu çalışma, 2014-2015 eğitim-öğretim yılında, Aksaray Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı'nda lisans düzeyinde eğitim gören 17 üniversite öğrencisi üzerinden gerçekleştirilmiştir. Öğrencilerin 14'ü kadın, 3'ü de erkektir. Öğrencilerin hepsi lisans düzeyindeki birinci sınıf öğrencileridir.

### 2.3. Veri Toplama Aracının Geliştirilmesi

Çalışma kapsamında 8 soruluk bir görüşme formu veri toplama aracı olarak uygulanmıştır. Bağımsız düşünebilme için açık uçlu sorular tercih edilmiştir. Gerektiğinde ek sorular yöneltilerek yarı yapılandırılmış görüşme gerçekleştirilmiştir. Her soru farklı veriler için hazırlanmıştır. Görüşme formu geliştirilirken önce ilgili alan-yazın taranıp taslak form hazırlanmıştır. Bu form, 5 Resim-İş öğretmeninin görüşlerine sunulmuş; daha sonra ilgili ölçek içerik geçerliliği bakımından, Aksaray Üniversitesi öğretim üyelerinin değerlendirmelerine sunulmuştur. Uzman görüşleri ışığında ilgili form üzerinde gerekli düzeltmeler yapılmış ve son şekli verilmiştir.

### 2.4. Verilerin Analizi

Tüm veriler bilgisayara aktarılmış, içerik ve betimsel analiz yöntemleri kullanılmıştır. Katılımcıların özelliklerini tanımlamayı hedefleyen betimsel istatistik, bir örneklemden hareketle gözlem yaparak elde edilen verileri kullanmaktadır. Araştırmada öğrencilere

yöneltilen sorulara verilen cevaplar, eleman ve ilkeler, özgün tasarımlar, malzeme kullanımı, sanat tarihi ile ilişkisi, yaratıcılık, sanat eserleri ile ilişki, teknoloji kullanımı, görüş ve öneriler boyutlandırılmıştır. Benzer cevapların yer aldığı kategorilerin toplam içerisindeki frekansları tablolar şeklinde gösterilmiş ve tablolardaki veriler yorumlanmıştır.

Eleman ve İlkeler İle İlişkisi	f
Kuram ve Uygulama	12
Disipline Olma	3
Görmeyi Öğrenme	3
Yol Gösterici	3
Hayal Gücü	1

**Tablo 1:** Öğrencilerin "Eleman ve İlkeler" ile İlgili Görüşleri

### 3. Bulgular ve Yorum

Bu bölümde araştırma ile ilgili elde edilen bulgular belirlenen alt amaçlar doğrultusunda alt başlıklar halinde sunulmaktadır. Araştırmanın amacına yönelik olarak Resim-İş Eğitimi öğrencilerine yöneltilen ilk soru 'Temel tasarım dersinin temel sanat eleman ve ilkelerini size tanıtabilmesi hakkındaki düşünceleriniz nelerdir?' şeklinde olmuştur. Öğrencilerin verdikleri cevaplardan elde edilen görüşler şu şekildedir:

Araştırma kapsamında öğrenciler olumlu (n=22) görüşler ortaya koymuşlardır. Öğrencilerin bazılarının görüşleri şu şekildedir:

Ö-13: Vurgu, kompozisyon, yakınlık gibi temel öğelerin öğretimi ve daha sonra uygulanması noktasında deneyimim oldu.

Ö-14: Temel tasarım dersi renkleri, çizgileri ve lekeleri doğru zamanda doğru yerde kullanmam için bana çok şey kazandırdı.

Temel sanat eleman ve ilkelerinin tanıtımında öğrencilerin kuramsal ve özellikle uygulamalı olarak beslendiklerine dikkat çekilmiştir.

Ö-12: Bir objeyi çizerken onu daha gerçekçi çizebilmek için leke, çizgi, nokta, değer gibi elemanları nasıl ve nerede kullanmam gerektiğini öğrendim. Daha

kontrollü ve temiz çalışmamı sağladı.

Temel tasarım dersinin öğrenciyi disipline eden bir ders olduğu belirtilmiştir.

Ö-2: Çizim yaparken bakıp çizmeyi değil, görüp çizmeyi sağladı. Daha dikkatli ve titiz çalışıyorum.

Bakmak ve görmek arasındaki farkın öğrenildiğine, öğrencilerin özellikle kuram ve uygulamada eleman ve ilkelerle ilgili beslendiklerine dikkat çekilmiştir. Bu durumda eleman ve ilkelerin tanıtımına yönelik öğrencilerin gerekli donanımı kazandıkları düşünülebilir. Özellikle de uygulama anlamında gerekli kazanımları elde ettikleri sonucuna gidilebilir. S.Buyurgan ve U.Buyurgan'a göre (2001: 53), üniversitelerde verilen Temel Sanat Eğitimi/Temel Tasarım dersinde öğrenciye yüzeyler üzerine iki ve üç boyutlu çalışmalarla sanatın ilke ve elemanlarının kavratılması amaçlanır. Böylelikle öğrenciler nokta, çizgi, biçim (form), doku, renk, ton gibi unsurları öğrenerek farklı malzemeler kullanma ve yeni formlar oluşturma konusunda beceri sahibi olurlar. Ayrıca öğrenciler ileriki yıllarda görecekları dersler için de alt yapılarını zenginleştirirler ve görsel ifade güçlerini kullanarak görsel bilginin organizasyonunu geliştirirler. Yine öğrenci görüşlerine bakıldığında, dikkatli ve titiz çalışma konusunda disipline olmalarını sağlayan bir ders olduğu konusuna vurgu yaptıkları gözlenmektedir. Zaten temel tasarım dersinin disipline etme konusunda önemli bir ders olduğu bilinmektedir. Öte yandan bakma ile görme arasındaki farkı algılamalarını sağlayan bir eğitim modeli ile karşılaştıklarını belirtmişlerdir. Bakma ve görme arasındaki farkı öğrenme yalnızca temel tasarım dersi hedeflerinden olmayıp dört yıllık eğitim sürecinin de ana hedeflerinden biridir. Aslında bitmeyen bir sürecin parçasıdır. Bunların yanı sıra öğrencilerin görüşlerine tekrar bakıldığında, eleman ve ilkelerin yol gösterici olduğuna, hayal gücünü geliştirdiğine dikkat çekilmiştir.

Araştırmaya katılan Resim-İş Eğitimi öğrencilerine yöneltilen ikinci soru 'Temel tasarım dersinin temel sanat eleman ve ilkelerini özgün tasarımlar şeklinde uygulamanızı sağlaması hakkındaki düşünceleriniz nelerdir?' şeklinde düzenlenmiştir.



Özgün Tasarımlar	f
Yaratıcılık	8
Yol Gösterici	5
Özgürlük	4
Bireysel Farklılık	4
Özgüven	3
Hayal Gücü	2
Duygu	1

**Tablo 2:** Öğrencilerin “Özgün Tasarımlar” ile İlgili Görüşleri

Araştırmaya katılan öğrenciler olumlu (n=27) görüşler ortaya koymuşlardır. Öğrencilerin bazılarının görüşleri şu şekildedir:

Ö-7: Çizimlerde vereceğimiz etkinin bireysel farklılığını sağlar. Daha yaratıcı olmamızı, özgün çizimler yapmamızı sağlar.

Ö-11: Özgün tasarımlar gerçekleştirerek diğer alanlarla ilişkiler kurmamızı ve yaratıcılığı geliştirmemizi sağlar.

Temel tasarım ilke ve elemanlarının özgün tasarımlar üretmede yaratıcılığa önemli katkısı olduğuna dikkat çekilmiştir.

Ö-6: Daha soyut ve somut çizimimi, hayal gücümü geliştirdiğini gördüm. Kendimize ait tasarımlar yaratmayı öğrendim. Sadece bakmakla resim yapılmaması gerektiğini düşünüyorum.

Ö-11: Özgün tasarımlar gerçekleştirerek diğer alanlarla ilişkiler kurmamızı ve yaratıcılığı geliştirmemizi sağlar.

Temel tasarım dersinin özellikle soyut ve somut düşünme aşamasında yol gösterici olduğu vurgulanmış, ayrıca duygu ve düşünceleri aktarmada ve diğer alanlarla ilişki kurmada da etkili olduğuna dikkat çekilmiştir.

Ö-2: Bireysel farklılıklar sağlar. Kısıtlayarak değil özgürce çalışma imkânı sağlar.

Temel tasarım dersinin sınırları ortadan kaldıran, özgür kılan bir yapısı olduğu vurgulanmıştır.

Ö-2: Bireysel farklılıklar sağlar. Kısıtlayarak değil özgürce çalışma imkanı sağlar.

Öte yandan bu dersin bireysel farklılıkları ortaya çıkardığı konusuna dikkat çekilmiştir.

Ö-3: Özgün sanat uygulamalarında kendimize karşı öz güvenimizi artırır.

Yine bu dersin öz güveni geliştirdiği yönünde görüşlere dikkat çekilmiştir.

Ö-6: Daha soyut ve somut çizimimi, hayal gücümü geliştirdiğini gördüm. Kendimize ait tasarımlar yaratmayı öğrendim. Sadece bakmakla resim yapılmaması gerektiğini düşünüyorum.

Özgün tasarımlar üretmede temel tasarım dersinin hayal gücünü geliştirdiği yönünde görüş alınmıştır.

Yaratıcı düşünmeyi geliştirdiği ve ön plâna çıkardığı, daha yaratıcı işler üretmeyi sağladığı yönünde görüşler öne çıkmıştır. Gümrah'a göre (2002: 228), Temel sanat eğitimi, amaç, kapsam ve program olarak, yaratıcı bireyin eğitim ve öğretimini amaçlar. Teknik bilgilerin verildiği eğitim-öğretim değil, yapısı gereği görsel algı, düşünce, estetik canlandırma, simülasyonun (benzetim) yönteminin zihinsel yapılaşması, buluş-esin kaynağı ve yaratıcılık süreci, el-göz-beyin yeteneklerinin geliştirilip artırılması, düş gücü, hayal dünyası ve sezgisel güçlerinin etkinleştirilmesi eğitimi ve öğretimidir. Temel tasarım dersi Gümrah'ın (2002: 228) da belirttiği gibi, teknik bir eğitim-öğretimin ötesindedir ve yukarıda belirtildiği gibi yaratıcılık sürecini de etkinleştiren bir derstir. Bulgulara bakıldığında da öğrencilerin yaratıcılıklarını geliştirdiği yönünde görüşler elde edilmesi olumlu bir sonuç olarak düşünülmektedir. Aynı zamanda bireysel farklılıkların ortaya çıkarıldığı, buna ilişkin farkındalıklarının geliştiği ve öz güven sağladığı, hayal gücünü geliştirdiği yönündeki görüşlerin de önemli olduğu düşünülmektedir.

Araştırmaya katılan Resim-İş Eğitimi öğrencilerine yöneltilen üçüncü soru ‘Temel tasarım dersinin temel tasarımda kullanılan çeşitli malzemeleri etkin bir şekilde kullanabilmesi hakkındaki düşünceleriniz nelerdir?’ şeklinde düzenlenmiştir.

Malzeme Kullanımı	f
Malzeme Kullanımı	6
Özgüven	3
Teknik	3
Hayal Gücü	2
Özgünlük	2
Disipline Olma	1
Renk İlişkisi	1

**Tablo 3:** Öğrencilerin “Malzeme Kullanımı” ile İlgili Görüşleri

Temel Tasarım dersinin etkililiğine ilişkin yapılan araştırmada, temel tasarım dersinin temel tasarımda kullanılan çeşitli malzemeleri etkin bir şekilde kullandırabilmesi ile ilgili olarak bir soru yöneltilmiştir. Araştırmaya katılan öğrencilerin olumlu (n=15) görüşler yanı sıra olumsuz (n=3) görüşler de ortaya koymuşlardır. Öğrencilerin bazılarının görüşleri şu şekildedir:

Ö-5: Malzemelerin doğru biçimde kullanımı çalışmalarımızı istediğimiz biçimde gerçekleştirmemizi sağlar. Disiplinli boyama yapmayı öğrenerek bilinçli boyama ve bilinçsiz boyama yapmayı öğretmektedir.

Ö-7: Temel tasarım dersinde kullandığımız her malzeme ayrı bir fikir, ayrı bir ilham veriyor. O yüzden bu dersin ileriye dönük büyük bir yatırım olduğunu düşünüyorum.

Temel tasarım dersinin çeşitli malzemeleri etkili bir şekilde kullandırabilmesine ilişkin alınan olumlu görüşlere bakıldığında; malzemeyi doğru biçimde kullanmayı öğrenmede, eğlenceli ve yaratıcı işler üretmede yardımcı olduğunu vurgulayan ve ayrı bir düşünme, esin kaynağı olması ile ilgili görüşlerin dikkat çektiği görülmektedir. Aynı zamanda malzeme kullanımına ilişkin olumsuz görüşlere de rastlanmıştır. Bazıları şu şekildedir:

Ö-3: Malzeme yetersizliği nedeniyle çalışmalarımızda da bazı eksiklikler olmaktadır.

Ö-6: Daha önce boya ile karşılaşmadığımdan biraz zorlandım. Atölyede bulunan bazı malzemeleri kullanarak daha eğlenceli ve daha yaratıcı bir resim yapmamız noktasında yardımcı oluyor.

Çeşitli malzemeleri etkili bir şekilde kullandırabilmeye ilişkin alınan olumsuz görüşler incelendiğinde ise;

öğrencilerin maddî açıdan desteklenmeye ihtiyaç duydukları yönünde görüşler elde edilmiştir. Bu durumun çok önemli olduğu bilinmektedir. Bundan da önemlisi, daha önce boya kullanmadığı yönünde görüş belirten öğrencinin Türkiye’deki bu alanla ilgili eksiklikleri öne çıkarmasıdır. Sanat eğitiminin, yaşam boyu süren, sürmesi gereken bir eğitim modeli olduğu düşünüldüğünde, bir öğrencinin farklı boyama teknikleri ile karşılaşmamasının ötesinde, boya ile karşılaşmaması düşüncesi gerçekten üzerinde ayrıca çalışılması gereken bir durumdur.

Ö-12: Bu derste malzemelerin yetersizliğinin çok da önemli olmadığını ve sadece bir boyayla bile olağanüstü şeyler ortaya koyabileceğimi öğrendim.

Temel tasarım dersinin malzemeyi etkili bir şekilde kullandırabilmesi ile ilgili olarak farklı malzemeleri kullanmanın öz güveni geliştirdiği yönünde görüşler elde edilmiştir.

Ö-2: Farklı boyama teknikleri öğrenirken aynı zamanda renklerin birbirleri ile olan ilişkisini de öğreniyoruz.

Ö-11: Temel tasarım dersinde kullandığımız malzemeler farklı boya tekniklerini etkin ve özgün bir biçimde kullanmamıza yardımcı oldu.

Boyama tekniklerine ilişkin olumlu kazanımlar olduğu yönünde görüşler dikkat çekmektedir.

Ö-15: Temel tasarım dersinde hiç bilmediğim malzemelerle tanıştım ve bunlarla neler yapabileceğimi öğrendim. Hayal gücümün çok geliştiğini düşünüyorum.

Temel tasarım dersinde farklı malzemelerin kullanımının hayal gücünü geliştirdiği yönünde görüşlere rastlanmıştır.

Ö-11: Temel tasarım dersinde kullandığımız malzemeler farklı boya tekniklerini etkin ve özgün bir biçimde kullanmamıza yardımcı oldu.

Yine farklı malzemelerin kullanımının özgün işler ortaya koymada yardımcı olduğuna ilişkin görüşler alınmıştır.

Ö-5: Malzemelerin doğru biçimde kullanımı

çalışmalarımızı istediğimiz biçimde gerçekleştirmemizi sağlar. Disiplinli boyama yapmayı öğrenerek bilinçli boyama ve bilinçsiz boyama yapmayı öğretmektedir.

Temel tasarım dersinin çeşitli malzemeleri etkili bir şekilde kullanılabilmesine ilişkin öğrencilerin görüşlerine bakıldığında, öğrencilerden disiplinli çalışma konusunda görüş alınmıştır.

Görüşlere genel olarak bakıldığında; malzeme kullanımına ilişkin alınan görüşlerin yarısı olumlu, diğer yarısı olumsuz görüşlerden oluşmaktadır. Dersin malzemeyi etkin biçimde kullandığına ilişkin görüşlerin dersin işleniş biçimine uygun görüşler olduğu düşünülmektedir. Bauhaus'a göre malzeme kullanımı şu şekildedir:

Bu okulun hocalarından İtten öğrencilerine malzemeye yönelik üç aşamalı çalışma yöntemi uygulamıştır. Birinci aşamada; öğrencilerini gözlem ile elde edilen yapısal özelliklerle düzenlemelere ve geniş malzeme çeşidi ile çalışırken bunların dokusal, yapısal, organik özelliklerini inceleyerek yeni fonksiyonlar, yeni formlararamalarına yönelttiği belirtilmiştir. İkinci aşamada demir, çöp, kağıt gibi farklı özellikteki malzemeleri ve el aletlerini tanımalarını sağlamaktır. Böylelikle öğrenci hem çeşitli özelliklere sahip malzemeleri tanıyacak hem de bu malzemelerde uygulayabileceği farklı teknikleri ve donanıma hakim olacağı belirtilmiştir. Üçüncü aşamada ise ileriki eğitimleri için gerekli olan tasarım ilkeleri ve elemanlarının öğretilmesi amaçlanmıştır. Bu doğrultuda renk ve form yasaları uygulanmıştır. Bu çalışmalara paralel olarak objektif ve sübjektif formlar renklerle çok yönlü olarak geliştirilip desteklediğinden söz edilmiştir. Sübjektif konu ve formlar ile hayal gücü beslediği vurgulanmıştır (Gökbulut, 1992: 35; Toktaş, 2009: 21'den).

Öte yandan, farklı malzeme ile tanışan öğrencinin farklı teknikleri keşfetme sürecinde öz güveninin geliştiğine ilişkin görüşler elde edilmiştir. Bunun yanı sıra farklı boyama teknikleri ile olumlu kazanımlar elde edildiğine dikkat çekilmiştir. Hayal gücü ve özgünlük

bağlamında görüşlerin olduğu da görülmektedir.

Araştırmaya katılan Resim-İş Eğitimi öğrencilerine yöneltilen dördüncü soru 'Temel tasarım dersinin temel sanat eleman ve ilkelerini sanat tarihi ile ilişkilendirebilmenize katkısı hakkındaki düşünceleriniz nelerdir?' şeklinde düzenlenmiştir.

Araştırmada, temel tasarım dersinin temel sanat eleman ve ilkelerini, sanat tarihiyle ilişkilendirebilmeye katkısı ile ilgili olarak bir soru yöneltilmiştir. Araştırmaya katılan öğrenciler olumlu (n=17) görüşler ortaya koymuşlardır. Öğrencilerin bazılarının görüşleri şu şekildedir:

Sanat Tarihi İle İlişkisi	f
Yol Gösterici	8
Bakış Açısı	3
Özgünlük	2
Gözlem Gücü	2
Yaratıcılık	2

**Tablo 4:** Öğrencilerin "Sanat Tarihi"yle İlişkisi" ile İlgili Görüşleri

Ö-5: Sanatçıların yapmış oldukları çalışmalar bizlere öncülük ediyor ve daha hızlı ilerlememizi sağlıyor.

Ö-11: Temel tasarımın ayrılmaz bir parçasıdır sanat tarihi, geçmişten alınan örneklerle önümüze geniş bir yelpaze açabiliriz.

Temel sanat eğitimi dersinin temel sanat eleman ve ilkelerini sanat tarihi ile ilişkilendirebilmeye katkısı ile ilgili görüşlere bakıldığında; sanat tarihinin yol gösterici, öncü olduğu konusunda görüşler dikkat çekmektedir.

Ö-2: Bu sayede hiç bilmediğimiz sanatçıların çalışmalarını kendimize örnek aldık. Bu da resme farklı boyutlardan bakmamızı sağladı.

Temel sanat eleman ve ilkelerini sanat tarihi ile ilişkilendirebilmeye katkısı konusunda farklı bakış açıları kazandırdığı yönünde görüşler elde edilmiştir.

Ö-7: Sanat tarihinde incelediğimiz çalışmalar ileriki zamanlarda özgün işler ortaya koymamıza yardımcı olur.

Sanat tarihinin, üretim aşamasında özgünlük kazandıracağı yönünde görüşler olduğu görülmektedir.

Ö-8: Temel sanat dersinde yaratıcılığımızı ve gözlem gücümüzü geliştirmek için sanat tarihinin bize katkısının büyük olduğunu düşünüyorum.

Temel sanat eleman ve ilkelerinin sanat tarihi ile ilişkisi konusunda katkısının gözlem gücünü artırdığına ilişkin görüşler dikkat çekmektedir.

Ö-8: Temel sanat dersinde yaratıcılığımızı ve gözlem gücümüzü geliştirmek için sanat tarihinin bize katkısının büyük olduğunu düşünüyorum.

Sanat tarihinin bir diğer katkısının da yaratıcılığı geliştirmek yönünde olduğuna ilişkin görüşlerdir.

Temel tasarım dersinin temel sanat eleman ve ilkelerini sanat tarihi ile ilişkilendirebilmeye katkısı ile ilgili görüşlere genel olarak bakıldığında, özellikle bu dersin, yol gösterici olduğuna ilişkin görüşler dikkat çekmektedir. ‘Yol gösterici’yi açmak gerekirse, öncülük ettiği ve bunun da gelişimindeki hızı artırdığı, sanat tarihinden farklı örnekleri incelemenin kendi üretimlerine farklı açılardan bakabilme konusunda örnek oluşturduğu, geçmişten günümüze sanat tarihinin gelişimine ilişkin birtakım fikirler edindikleri konusunda destek olduğunu belirten görüşler elde edilmiştir. Bunun yanı sıra görüşlerde farklı bakış açıları kazandıkları konusuna da dikkat çekilmiştir. Özgün işler üretmede yardımcı olduğu, gözlem gücünü artırdığı ve yaratıcılığı geliştirdiği gibi görüşlere de rastlanmıştır.

Yaratıcılık	f
Özgünlük	5
Bakış Açısı	5
Hayal Gücü	4
Özgürlük	2
Özgüven	2

**Tablo 5:** Öğrencilerin “Yaratıcılık” ile İlgili Görüşleri

Araştırmaya katılan Resim-İş Eğitimi öğrencilerine yöneltilen beşinci soru ‘Temel tasarım dersinin ‘tasarım oluşturmada yaratıcı öneriler geliştirebilmenize’

katkısı hakkındaki düşünceleriniz nelerdir?’ şeklinde düzenlenmiştir.

Çalışmada, temel tasarım dersinin tasarım oluşturmada yaratıcı öneriler geliştirebilmeye katkısı ile ilgili olarak bir soru yöneltilmiştir. Araştırmaya katılan öğrenciler olumlu (n=18) görüşler ortaya koymuşlardır. Öğrencilerin bazılarının görüşleri şu şekildedir:

Ö-12: Yaratıcılık kişinin özgün fikirlerini betimlediği için özgürce kendimi yansıtabilirim ve sadece kendi istediğim gibi yapıyorum.

Temel tasarım dersinin tasarım oluşturmada yaratıcı öneriler geliştirebilmeye katkısı ile ilgili görüşlere bakıldığında; özgün işler üretmeyi sağladığı ile ilgili görüşler dikkat çekmektedir.

Ö-8: Yaratıcı düşünce sayesinde nesnelere ve olaylara farklı bakmamızı sağlamıştır.

Temel tasarım dersinin farklı bakış açıları geliştirerek yaratıcı öneriler geliştirmeye katkısı olduğuna ilişkin görüşler elde edilmiştir.

Ö-10: Tasarım oluşturmada bu ders bireyin hayal gücünü geliştiriyor.

Yaratıcı öneriler geliştirirken hayal gücünü geliştirdiği yönünde de görüşler alınmıştır.

Ö-12: Yaratıcılık kişinin özgün fikirlerini betimlediği için özgürce kendimi yansıtabilirim ve sadece kendi istediğim gibi yapıyorum.

Özgürlük duygusunun, temel tasarım dersinde yaratıcı öneriler geliştirmeye katkısına ilişkin görüşler arasında olduğu gözlenmektedir.

Ö-9: Bireyin özgün düşünceleri ortaya çıkar ve bu sayede özgüven gelişir.

Yaratıcı fikirler geliştirirken özgüvenin de geliştiğine dair görüşler elde edilmiştir.

Temel tasarım dersinde yaratıcı düşüncelerin geliştirildiğine ilişkin olumlu görüşler alınmıştır.

Temel Tasarım dersinin en temel amaçlarından biri

yaratıcı tasarımlar geliştirmektir. Temel Tasarım dersi, tüm duygu ve duyumların farkına varılması, görme ile düşünmenin birleştirilmesi ile görsel algıyı ön plana çıkaran bir etkinliktir. Malzeme ile düşünce arasında çeşitli ve değişik bağlantılar kurulması ve nesne ile çevre arasında estetik bir iletişim sağlanması için yapılan tüm etkinliklerini kapsar (Atar, 2004: 48).

Görüşlere genel olarak bakıldığında; aynı zamanda özgün işler üretimine katkı sağlandığı ve farklı bakış açılarının geliştirildiğine dair görüşler öne çıkmaktadır. Öte yandan hayal gücünün bu durumdan beslendiğine dair görüşler de elde edilmiştir. Aynı zamanda görüşler arasında özgürlük duygusunun da yer alması dikkat çeken önemli bir duygu gelişimi olarak düşünülebilir.

Sanat Eserleri İle İlişki	f
Bakış Açısı	3
Kendini İfade Etme	2
Gerçeklik Algısı	2
Hayal Gücü	1
Kompozisyon Kurgusu	1

**Tablo 6:** Öğrencilerin “Sanat Eserleri’yle İlişki” ile İlgili Görüşleri

Araştırmaya katılan Resim-İş Eğitimi öğrencilerine yöneltilen altıncı soru ‘Temel tasarım dersinin ‘sanat eserleri ile ilişkili bir şekilde iki ya da üç boyutlu özgün çalışmalar tasarlayabilmenize’ katkısı hakkındaki düşünceleriniz nelerdir?’ şeklinde düzenlenmiştir.

Araştırmaya katılan öğrenciler olumlu (n=9) görüşler ortaya koymuşlardır. Öğrencilerin bazılarının görüşleri şu şekildedir:

Ö-8: Gerçeklik boyutuna yaklaşım daha realist çalışmalar ortaya koymamıza yardımcı olur ve farklı bir bakış açısı kazandırır.

Sanat eserleri ile ilişkili olarak özgün tasarımlar üretme konusunda farklı bakış açıları kazandırdığı yönünde görüşler elde edilmiştir.

Ö-6: Temel tasarım çalışmalarını öğrendikçe 3 boyutlu resimlerle kendimi ifade edebilmem daha rahat oldu.

Kendini ifade edebilme ile ilgili görüşler dikkat çekmektedir.

Ö-17: Boyutlu resimlerde yakaladığımız gerçekçiliği ne yazık ki diğer çizimlerde göremiyoruz, bu da katkısının büyük olduğunu en büyük kanıtı.

Temel tasarım dersinde sanat eserleri ile ilişkiler kurmanın gerçeklik algısını güçlendirdiğine ilişkin görüşler olduğu gözlenmektedir.

Ö-13: Bu boyutlu çalışmalar sayesinde her objeye ayrı bir hacim kazandırmayı öğrendik, bu da bizim hayal gücümüzü geliştirdi.

Sanat eserleriyle ilişkiler kurmanın hayal gücünü geliştirdiğine dair görüş elde edilmiştir.

Ö-5- Farklı tasarımları doğru ve yerinde kompozisyonlarla yapmayı öğrendik.

Uygulamalı çalışmalarda kompozisyon kurgularken, sanat eserleriyle ilişkiler kurmanın katkısının olduğuna dair görüş alınmıştır.

Temel tasarım dersinin sanat eserleri ile ilişkili bir şekilde iki ya da üç boyutlu özgün çalışmalar tasarlayabilmeye katkısı ile ilgili olarak çeşitli görüşler elde edilmiştir. Farklı bakış açısı geliştirdiği yönündeki görüşler dikkat çekmektedir. Sanat eserleriyle ilişkiler kurmanın kendini ifade etmeye katkısına ve gerçeklik algısını geliştirdiğine dair görüşlerin olmasının öğrencinin gelişimi için önemli olduğu düşünülmektedir. Aynı zamanda, hayal gücünün geliştiğine ve kompozisyon kurgularken yardımcı olduğuna dair görüşler alınmıştır. İtten’in öğrencilerine eğitimin bir parçası olarak sanat tarihinin önemli isimlerinden kopya çalışmalarını yaptırdığı bilinmektedir.

Araştırmaya katılan Resim-İş Eğitimi öğrencilerine yöneltilen yedinci soru ‘Temel tasarım dersinin sanat araştırmalarında ve sanat uygulamalarında teknolojiyi kullanabilmenize katkısı hakkındaki düşünceleriniz nelerdir?’ şeklinde düzenlenmiştir..



Teknoloji Kullanımı	f
Yol Gösterici	7
Farkındalık	4
Uygulamaya Katkısı	4
Üslup Oluşturma	1

**Tablo 7:** Öğrencilerin “Teknoloji Kullanımı” ile İlgili Görüşleri

Temel Tasarım dersinin etkililiğine ilişkin yapılan araştırmada, temel tasarım dersinin sanat araştırmalarında ve sanat uygulamalarında teknolojiyi kullanabilmeye katkısı ile ilgili olarak bir soru yöneltilmiştir. Araştırmaya katılan öğrenciler olumlu (n=13) görüşlerin yanı sıra olumsuz (n=3) görüşler de ortaya koymuşlardır. Öğrencilerin bazılarının görüşleri şu şekildedir:

Ö-2: Teknoloji yardımı ile farklı sanatçıların kullandığı farklı teknikleri görüp bunu kendi çalışmalarımızda uygulama fırsatı buluyoruz.

Ö-8: Çoğu zaman bazı büyük sanatçıların eserlerini incelemem için tek kaynak teknoloji oluyor. Benim için bu yüzden katkısı büyük.

Teknoloji aracılığıyla birçok bilgiye erişimin sağlandığına ve sanatçı-eser inceleme bağlamında yol gösterici olduğuna ilişkin dikkat çeken görüşler elde edilmiştir.

Ö-12: Teknolojinin son 100 yıl içinde hızla büyümesi sonucunda sanatın kaybettiği bir takım şeylerin farkına varmanın zor olmadığını gördüm.

Ö-16: Geriye dönüp baktığımızda sanat adına şu anki teknolojinin hızına eşit hızda bir gelişmenin söz konusu olduğunu söyleyebiliriz.

Teknolojinin gelişimine paralel sanatın da gelişimi hakkında farkındalık kazanıldığına ilişkin görüşler olduğu gözlenmektedir.

Ö-1: Temel tasarım dersinde uyguladığımız teknikleri teknoloji yardımı ile (çeşitli programlarla) değişiklikler uygulayarak tekrar düzenlememiz konusunda bize katkısı büyük.

Atölye çalışmaları sırasında teknolojinin katkısının

önemli olduğu konusunda olumlu görüş alınmıştır.

Ö-6: Bence sanat konusunda teknoloji pek de gerekli değil. Öğrencinin öğretmenine ve kullanılan tekniklere bağlı kalarak çabalaması yeterlidir.

Ö-15: Bazı insanlar teknolojiye bağımlı hale geldiler ve günümüzde göreceli de olsa bazı sanat dallarını icra eden insanlar teknolojiden bağımsız hareket edemez oldu.

Atölye çalışmaları sırasında uygulamaya katkısının olmadığını yönünde olumsuz görüşler de dikkat çekmektedir.

Ö-7: Teknoloji farklı kişilerden ve farklı tarzlardan faydalanabilmemizi ve bu beyin fırtınası içinde kendi tarzımızı oluşturmamıza yardımcı olur.

Teknolojinin üslup geliştirmeye katkısı olduğu yönünde görüş elde edilmiştir. Görüşler odağında, sanatın gelişiminin teknolojinin hızına paralel geliştiğine dair farkındalık kazanıldığına dair veriler elde edilmiştir. “Sanat bilgiyi, bilgi teknolojiyi üretmekte, teknoloji de üretilen bilginin olgunlaşmasını ve bilginin yaygınlaşmasını sağlamaktadır” (Atan, 2004: 64). Tepecik (2002: 13), Bauhaus’un kurucularından biri olan Walter Gropius’un, sanat ve teknoloji arasındaki ilişkisinden şu şekilde söz eder: “El işçiliğinden endüstriye geçiş, kişisel tecrübeden kolektif deneyime geçiş demektir”. Öte yandan, teknolojinin atölyedeki uygulamalı çalışmalara katkısı olduğunu düşünen olumlu görüşlerin yanı sıra olumsuz görüşlerin de yer aldığı görülmektedir. Bunun nedeninin, öğrencilerin teknolojiye yönlendirilme eksikliğinden çok öğrencilerin teknolojiyi nasıl kullanacakları yönünde bir çaba geliştirmedikleri ile ilgili olabileceği düşünülmektedir. Ayrıca, teknolojiyi sanat üretiminde bir bağımlılık olarak görme, sanat üretiminin sadece atölyede öğretim elemanı eşliğinde olabileceği, teknoloji ile sanat eseri üretilmeyeceği gibi eğilimlerin olmasının da biraz gelenekçi bir eğitim modeli ile derslerin işlendiğinin göstergesi olabileceği düşünülmektedir. Oysa çağın teknoloji çağı olduğu düşünüldüğünde öğretim elemanına ve öğrenciye çeşitli

sorumluluklar düşmektedir. Üretimi teknoloji üzerinden yapma zorunluluğu bulunmamasına rağmen, eser üretiminde teknoloji çoğunlukla araç konumundadır. Bunun göz ardı edilmesi, temel tasarım dersinde eğitim gören öğrencilerin ve eğitimi veren öğretim elemanlarının çağın gerisinden gelmeleri demektir. Günümüzde giderek gelişen iletişim teknolojileri, özellikle sanat gibi alanlar üzerinde önemli bir etkide bulunmaktadır. Bütün bunların yanı sıra teknolojinin sanat üretimi sırasında üslup geliştirmeye katkısı olduğuna dair bir olumlu görüşün de yer alması umut verici olarak düşünülebilir.

Araştırmaya katılan Resim-İş Eğitimi öğrencilerine son olarak “Temel tasarım dersi hakkındaki belirtmek istediğiniz başka görüşleriniz varsa lütfen belirtiniz.” maddesi yöneltilmiştir.

bazılarının görüşleri şu şekildedir:

Ö-11: Bu derste zihnimden şekiller ve kompozisyonlar oluşturuyorum. Bana ait özgün işler ortaya çıkıyor.

Araştırmaya ilişkin elde edilen görüşlere bakıldığında; temel tasarım dersinin özgün işler üretmeye yardımcı olduğu hakkındaki görüşler dikkat çekmektedir.

Ö-3: Bu ders tamamı ile hayal gücü, farklı düşünme ve çok çalışma ile ilerleyebilecek bir ders.

Temel tasarım dersinin çok çalışma gerektirdiği ile ilgili görüşler elde edilmiştir.

Ö-2: Temel tasarım dersi hem eğitici hem öğretici hem de zevkli. Düşündükçe sürekli olarak daha farklı şeyler ortaya koymamıza yardımcı oluyor.

Görüş ve Öneriler	f
Özgünlük	3
Aktif Çalışma	3
Yol Gösterici	3
Bakış Açısı	2
Hayal Gücü	2
Beceriler Toplamı	2
Görmeyi Öğrenme	2
Yaratıcılık	1
Özgüven	1
Öğretim Elemanlarının Deneyimi	1
Üslup Oluşturma	1
Değişimin Somut Algısı	1
Tasarımın Konusu	1

**Tablo 8:** Öğrencilerin “Görüş ve Öneriler” ile İlgili Görüşleri

Temel tasarım dersinin etkililiğine ilişkin yapılan araştırmada, temel tasarım dersi hakkındaki görüşlere ilişkin yöneltilen soruya araştırmaya katılan öğrenciler olumlu (n=22) görüşler ileri sürmüşlerdir. Öğrencilerin

Temel tasarım dersinin, farklı düşünme biçimleri geliştirdiği, aynı zamanda eğitici, öğretici, zevkli olduğuna ve bunlardan hareketle yol gösterici olduğuna dair görüşler alınmıştır.

Ö-8: Temel tasarımın var olan bakış açımı, hayal gücümü ve yaratıcılığımı geliştirdiğini düşünüyorum. Bakmıyorum görüyorum.

Yine bu dersin, farklı bakış açıları kazandırdığına ilişkin görüşler elde edilmiştir.

Ö-8: Temel tasarımın var olan bakış açımı, hayal gücümü ve yaratıcılığımı geliştirdiğini düşünüyorum. Bakmıyorum görüyorum.

Hayal gücünü geliştirdiği yönünde görüşler olduğu da gözlenmiştir.

Ö-16: Temel tasarım, insan yaşamında ki tüm becerilerin toplamıdır.

Beceriler toplamı ile ilgili görüşlerin olduğu gözlenmiştir.

Ö-8: Temel tasarımın var olan bakış açımı, hayal gücümü ve yaratıcılığımı geliştirdiğini düşünüyorum. Bakmıyorum görüyorum.

Bakmayı değil görmeyi öğrettiğine dair görüşler alınmıştır.

Ö-8: Temel tasarımın var olan bakış açımı, hayal gücümü ve yaratıcılığımı geliştirdiğini düşünüyorum. Bakmıyorum görüyorum.

Yaratıcılığı geliştirdiği yönünde görüş alınmıştır.

Ö-9: Temel tasarım en baştan bilgilenmemizi, kendimize olan özgüvenimizi artırır. Düşünce açısından geliştirir, çevremizi diğer insanlardan farklı görürüz.

Özgüveni geliştirdiği yönünde görüş alınmıştır.

Ö-6: Hocalarımızın yeteri kadar deneyim ve yeteneğe sahip olduğunu düşünüyorum bu da bizim bu derste ne kadar şanslı olduğumuzu gösteriyor bence.

Deneyimli öğretim elemanlarının öğrencilerin eğitimi açısından önemli bir faktör olduğu konusunda görüş alınmıştır.

Ö-7: Aldığımız bu temel tasarım dersi tarzımızı geliştirmemize veya kendimize yeni tarz bulmamıza

yardımcı olur böylece özgünlük de ortaya çıkar.

Üslup oluşturma aşamasında bu dersin katkısının önemli olduğuna ilişkin görüş olduğu gözlenmektedir.

Araştırmada, öğrencilerden temel tasarım dersi hakkında çeşitli görüşler alınmıştır. Görüşlere genel olarak bakıldığında; özellikle temel tasarım dersinin özgün işler üretmede, aktif çalışmada etkisi olduğu konusundaki ve bu dersin yol gösterici bir ders olduğuna ilişkin görüşlerin öne çıktığı görülmektedir. Ayrıca farklı bakış açısını, hayal gücünü geliştirdiği, bakmayı değil görmeyi öğrettiği yönündeki görüşlerin yanı sıra dersin beceriler toplamı olduğuna dair görüşlerin olması da dikkat çekmektedir. Aynı zamanda yaratıcılığı ve özgüveni geliştirdiği, üslup oluşturmada etkili olduğu ve öğretim elemanlarının deneyimlerinin de önemli olduğuna ilişkin görüşler de görülmektedir. Öte yandan değişimlerin yansıtıldığı bir ders olduğu konusuna da vurgu yapılmıştır.

Araştırmada öğrencilerin temel tasarım dersi ile ilgili görüşleri şu şekilde boyutlandırılmıştır:(Şekil1)

#### 4. Sonuç ve Tartışma

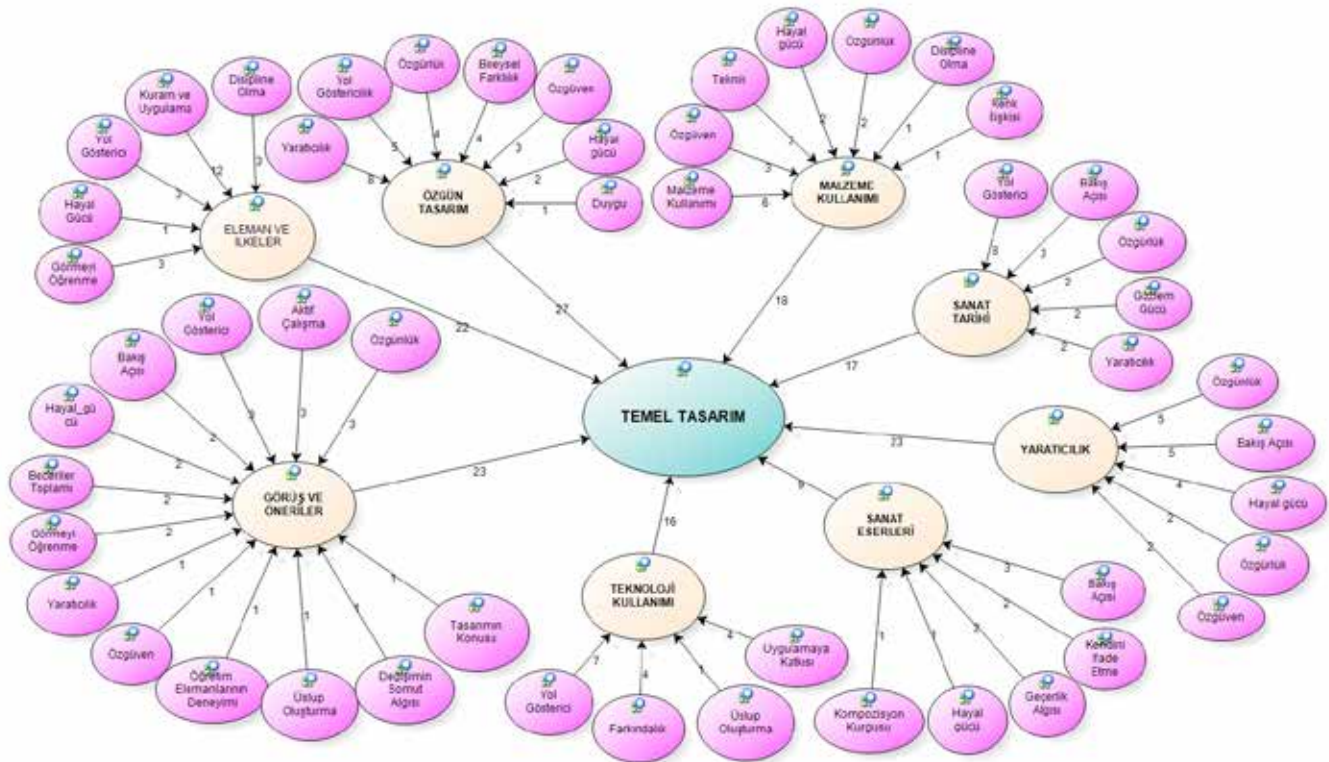
Temel tasarım eğitiminde ana hedeflerden biri öğrencilere kuramsal ve uygulamalı olarak temel eleman ve ilkeleri kavratmaktır. Bu bağlamda dersin içeriği de buna göre yönlendirilmelidir. Dersin diğer hedeflerinden biri ise, disipline olmayı öğrenmedir. Öğrenciler öğrendiklerini uygularken temiz ve titiz çalışmaya, zamanı iyi kullanmaya, sabırlı bir şekilde ürün üzerinde odaklanmaya vb. sevk edilirler. Bu türden bir eğitim ise onları sonra yapacakları çalışmalarda yönlendirici etkiye sahiptir. Ayrıca temel tasarım dersi ve genel olarak sanat eğitimi sürecinin diğer hedeflerinden biri de bakma ve görme arasındaki farkın algılanmasıdır. Bu algıyı geliştirme çabaları içerisinde temel tasarım dersi uzun soluklu bir eğitim sürecinin en önemli parçasını oluşturmaktadır. Öğrenciler bu derste gerekli donanımları kazanırlarsa, sanat eğitimi sürecinin devamında daha öz güvenli, özgür, yaratıcı, özgün vb. olabilirler.

Temel tasarım dersi, eleman ve ilkeleri özgün

tasarımlar şeklinde uygulamayı sağlarken, özellikle de yaratıcı düşünmeyi ön plana çıkarmaktadır. Bu durum öğrencilerin kazanımları açısından önemli görülmektedir. Itten'in Bauhaus'dan ayrıldıktan sonra yazdığı 'Design and Form' (Tasarım ve Biçim) kitabında temel tasarım dersinin öğrencinin yaratıcı güçlerini serbest bırakan, geleneksel sanat tavrından yavaş yavaş uzaklaşarak, özgürleştirerek yaptıkları çalışmalarda onları cesaretlendirerek algı ve deneyimlerini tamamen kendi işlerine yansıttıklarından söz eder. Ayrıca öğrencinin kariyer seçimini kolaylaştırarak malzeme ve doku çalışmalarını kendine uygun malzemeyi elde etmesi sağlanmıştır. Renk ve form konularında da aynı titizlikle hareket edilerek öğrencilerin dünyaya objektif bakmaları sağlanmıştır (Itten, 1967: 9). Temel tasarım eğitiminin yaratıcı düşünmenin yanı sıra genel olarak öğrenciye kazandırdıkları; yol gösteren olması, sınırları ortadan kaldıran bir özgürlük sunması, soyut ve somut düşünme biçimlerini geliştirmesi, bireysel farklılıkları ortaya çıkarması, kişide öz güveni ve hayal gücünü geliştirmesi, diğer alanlarla ilişkiler kurmayı

sağlaması olarak sayılabilir. Türk Resim Sanatının önemli isimlerinden Halil Akdeniz ve Erdal Aksel'in temel tasarım dersinde öğrencilerin öznel düşünmeye, risklere girebilmeye, düşünmede bağlantısız sıçramalar yapabilmeye, fikirleri eş zamanlı geliştirerek yeni yorumlara ulaşabilme ve problem çözme yollarını özgürce denemeye teşvik edilmelerinden söz ederler (Akdeniz ve Aksel, 1989: 15). Bütün bunlar öğrencilerin temel tasarım dersinde eleman ve ilkelerle özgün tasarımlar üretme sırasında ne denli donanımlı yetiştiklerine dair gösterge olarak sunulabilir.

Temel tasarım dersinde çeşitli malzemelerin etkin kullanıldığına ilişkin tespitler, öğrencilerin bu anlamda donanımlı hale getirildiklerine dair somut göstergelerdir. Öğrenciler farklı malzemelerle farklı teknikleri uygulayabilecekleri seviyeye gelerek malzeme kullanımına ilişkin özgüven geliştirdiklerini belirtmişlerdir. Bu bulgu sanat eğitimi alan bireyler için önemli bir bulgudur; çünkü kendine güvenmeyen birey yaratıcı, özgün işler üretmede, kendini ifade etmede



Şekil 1: Temel tasarım dersine ilişkin öğrencilerin boyutlandırılmış görüşleri.

sorunlar yaşar ve bireysel olarak farklılığı olduğunun bilincine varamaz. Çeşitli malzeme kullanımının hayal gücünü beslediği ve özgün işler üretmede yardımcı olduğu konusundaki düşünceler de dersin katkısına ilişkin olumlu gelişmeler olarak sunulabilir. Ancak temel tasarım dersinin maddi imkânsızlıklar nedeniyle öğrencileri olumsuz etkilediği de bilinmektedir. Bulgular arasında boya ile hiç karşılaşmayan, malzeme yetersizliğinden yakınan öğrencilerin olması Türkiye’de bu bölümü okumanın zorluğuna işaret etmektedir. Öte yandan boya ile hiç karşılaşılması Türkiye’de sanat eğitiminin her seviyede verilemediği ve verildiği düzeylerde de yetersiz kaldığı gerçeğini ortaya koymaktadır.

Temel tasarım dersi sanat tarihi süreci ile harmanlanarak anlatılması gereken bir ders olarak yol göstericidir. Öğrencilerin gelişirken daha da hızlı kavramalarında, farklı üretimleri görerek farklı bakış açıları geliştirmelerinde sanat tarihi sürecini geçmişten bugüne takip etmeleri önemlidir. Gözlem gücünün artırılması yaratıcı ve özgün işler üretiminde deneyimlerini çoğaltacaktır.

Yaratıcı bireyler yetiştirmede temel eğitim dersi olan bu ders, doğal olarak bu durumu yani yaratıcılık yönünü besleyen uygulamalı çalışmalar üretmeye ve kuramsal desteklere ihtiyaç duyacaktır. Yaratıcı yönü geliştirilen öğrencinin özgün işler üretmesi, farklı bakış açıları geliştirmesi, hayal gücünün gelişmiş olması, özgür bir ruha sahip olması ve kendine güven duygusunun gelişmiş olması doğal bir sonuç olarak görülmektedir. Olumlu görüşlerin bu başlıklar altında toplanıyor olması da dersin yaratıcı birey yetiştirme anlamında hedefine ulaştığı anlamına gelmektedir. Özellikle de bu eğitim sırasında özgürlük duygusunun varlığı disiplinli bir ders olan bu derste ulaşılan güzel bir sonuç olarak düşünülebilir.

Sanat eserleriyle ilişkili bir şekilde özgün çalışmalar tasarlayabilme anlamında öğrencilere bol bol örnek çalışmalar gösterilmeli ve kimi zaman bir sanat eserinden hareketle yeniden üretmeleri sağlanmalıdır. Bu türden bir eğitim modeli öğrencilerin farklı bakış açıları

kazanmaları, hayal güçlerini geliştirmeleri ve kendilerini ifade etmelerinde çok önemli görülmektedir. Eleman ve ilkelerle ilgili kuramsal ve uygulamalı eğitimlerini destekleyecek türden sanat eseri örnekleri incelemek öğrencilerin verilen bilgileri daha hızlı kavramalarında ve uygulamalarında yardımcı olacaktır.

Temel tasarım dersinin, çağımız ortamı düşünüldüğünde teknolojiden bağımsız bir ders olarak işlenmesi düşünülemez. Sanat araştırmaları ve uygulamaları sırasında teknoloji çok önemli bir araç rolündedir. Teknoloji birinci sınıfta bu türden bir araç konumunda iken, ilerleyen sınıflarda sanat üretiminin sadece teknoloji üzerinden yapıldığı bir teknik olarak görülebilir. Ancak teknolojinin gerekli olmadığı, bağımlılık yarattığı vb. görüşlerin olması bir yandan öğrencilerin teknolojiyi nasıl kullanacaklarıyla ilgili olumlu bir çaba geliştirmedikleri sonuca götürürken, bir yandan da gelenekçi bir eğitim modelini çağırıştırılmaktadır. Bu noktada Ahmet Şinasi İşler’in 2001 yılında yazdığı ‘Temel Sanat Eğitiminde Bilgisayarın Yeri ve İşlevi’ başlıklı doktora düzeyindeki tez çalışmasında, bilgisayarın getirilerinden ve bilgisayarla mümkün olmayan katkılardan söz eder. İşler’e göre (2001: 79), bilgisayar kullanan öğrencilerin temel sanat eğitimi için önemli olan problem çözme becerilerinin geliştirilmesinde çok alıştırmaya yapma imkanı bularak, yaratıcı süreçte ilişkiler ve benzerlikler bulmayı, mantıklı ve sıralı düşünerek deneyim elde edilebileceklerinden söz eder. Öğrenciler internet üzerinden kaynaklara ulaşabilir ve açık uçlu programlar sayesinde keşfederek öğrenme imkanı bulurlar. Öte yandan risk alma korkusunu azaltarak özerklik sağlayabilirler. Bilgisayarın kazandırmayacağı nitelikleri ise şöyle belirtir; öğretmenin etkileşimi, yeterli duyuşal yaşantı sağlanması ve her öğrenci ile birebir iletişim noktasında yaşanılacak olumsuzluklar. Teknolojinin olumsuz bir şey olarak algılanması öğrencinin gelişimi açısından olumsuz bir sonuç doğurabilirken, diğer yandan da çağın gerisinden takibe neden olabilir. Bu bağlamda öğrenciye ve öğretim elemanına birtakım sorumluluklar düşmektedir. Yaşanan çağda teknolojinin göz ardı edilmesi



sanat eğitimi ve üretimleri açısından olumsuz bir durum olarak düşünülmektedir.

Genel olarak bakıldığında, lisans düzeyinde okutulan temel tasarım dersine yönelik her bir soru için verilen cevapların etkililiğine ilişkin olumlu sonuçlar elde edilmiştir.

### Kaynakça

- Akdeniz, Halil ve Erdağ., Aksel (1989). "Güzel Sanatlar Fakültelerinde Temel Sanat Eğitimi Üzerine Düşünceler ve Bir Bakış Açısı" Güzel Sanatlar Fakültelerinde Temel Sanat Eğitimi, Hacettepe Ün. G.S.F. Seminer Eğitimi, HÜ. G.S.F. Yay. Ankara.
- Atan, Ahmet (2004). *Verimli Bir Sanat Eğitimi İçin Plastik Sanat Eğitimi Bölümü*, II. Sanat Eğitimi Sempozyumu (Bildiriler Kitabı), Ankara: Gündüz Eğitim ve Yayıncılık.
- Atar, Nühket (2004). "Anadolu Güzel Sanatlar Liselerinde Temel Sanat Eğitimi Uygulamalarının Sorgulanması ve Öneriler", *Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Anadolu Sanat Dergisi* (15): 47-54.
- Buyurgan, Serap ve Buyurgan, Ufuk (2001). *Sanat Eğitimi ve Öğretimi*, Ankara: Dersal Yayıncılık.
- Bingöl, Yüksel (1993). "Bauhaus ve Endüstriyel Gelişmenin Sanat Eğitimine Etkileri". Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sempozyumu, 20-23 Mayıs, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları.
- Deliduman, Gence, Canan (2007). "Temel Sanat Eğitiminde Yöntemlere İlişkin Görüş ve Öneriler", *Meslek Eğitim Fakültesi Dergisi* 2 (3): 296-313.
- Fiedler, Jeannine ve Feierabend, Peter (2000). *Bauhaus*, Berlin: Published by Konemann.
- Gümrah, Himmet (2002). "Sanat Eğitimsi Yetiştirmede Temel Sanat Eğitimi Dersinin Yeri ve Önemi", Sanat Eğitimi Sempozyumu, Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi 08-09-10 Mayıs.
- Gökbulut, Nur. (1992). *Temel Sanat Eğitiminde Görsel Alanın Arındırılmasına İlişkin Bir Uygulama Örneği*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Itten, Johannes (1967). *Design and Form: The Basic Course at the Bauhaus*. London: Thames and Hudson.
- İşler, Ahmet Şinasi (2001). *Temel Sanat Eğitiminde Bilgisayarın Yeri ve İşlevi*, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Lynton, Norbert (1982). *Modern Sanatın Öyküsü*, İstanbul: Remzi Kitapevi Yayınları.
- Seylan, Ali (2005). *Temel Tasarım*, Samsun: Dağdelen Basın Yayın Ltd. Şti.
- Tepecik, Adnan (2002). *Grafik Sanatlar*. Ankara: Detay Yayıncılık.
- Toktaş, Pınar (2009). *Güzel Sanatlar Eğitimi Veren Yüksek Öğretim Kurumlarında Temel Sanat Eğitimi/Temel Tasarım Dersine İlişkin Öğretim Elemanı ve Öğrenci Görüşlerinin Değerlendirilmesi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Turani, Adnan (1998). *Sanat Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Yıldırım, Ali ve Şimşek, Hasan (2005). Yıldırım, *Nitel Araştırma Yöntemleri* (5. Baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.

### İnternet Kaynakları

YÖK (2010).

Resim-İş Öğretmenliği Lisans Programı-Temel Tasarım I-Temel Tasarım II Dersi Ders İçerikleri, [http://www.yok.gov.tr/documents/10279/49665/resim\\_is.pdf](http://www.yok.gov.tr/documents/10279/49665/resim_is.pdf) (10 Nisan 2015)



# 1960-1980 Arası Değişen Doğa Algısı ve Sanatta Doğaya Yöneliş

Damla OĞUZ \*

## Özet

1960 sonrası dünyada gelişen toplumsal ve çevresel hareketlerden etkilenen sanatçılar sadece doğaya öykünmemiş, onun yerine doğa-insan ilişkilerindeki problemlere kendi sanatsal dillerini kullanarak dikkat çekmek istemiş ve toplumu bilinçlendirmek yönünde davranmışlardır. Malzeme seçiminden, yarattıkları eylemlere kadar, bu sanatçılar sanatlarının diliyle yaşadıkları dönemin yerleşik düşünce kalıplarına karşı koymuşlardır. Buradan hareketle sınırları 1960 ve 1980 yılları arası dönem olarak belirlenen bu metinde, değişen toplumsal değerler ve sanatsal pratikler kapsamında sanat ve doğa ilişkisine değinilmiştir. Bu ilişki içerisinde, önceki dönemlerde yaşamış sanatçılardan farklı olarak, dönemin sanatçılarının doğayı nasıl anlamlandırdıkları, oluşturdukları eserler üzerinden değerlendirilmiştir.

**Anahtar Sözcükler:** Sanat, Sanatçı, Yeryüzü, Doğa, Manzara, Gelip Geçicilik, Çevresel Sorunlar.

## The Changing Perception of Nature between 1960-1980 and the Tendency of Arts Towards Nature

### Abstract

*The artists, who were affected by the social and environmental movements that emerged in the world after 1960, not only imitated the nature, but also wanted to draw attention to problems in nature-human relationship by using their own artistic languages and acted towards raising the awareness of society. From the choice of materials to the actions they created, these artists resisted the settled mentality of their period with their artistic language. Thus, in this paper, the relationship of art and nature is considered within the context of changing social values and art practices in the period between 1960 and 1980. Within this relationship, the artists of the period are evaluated over how they gave meaning to the nature with the works they created so that they differed from the artists of the previous eras.*

**Keywords:** Art, Artist, Earth, Nature, Landscape, Ephemeral, Environmental Problems.

## Giriş

### 1960 Öncesi Sanat ve Doğa İlişisine Genel Bir Bakış

Doğa ile insanoğlu arasındaki karşılıklı etkileşim kaçınılmazdır. Bu etkileşim esnasında doğayı kendi yoğunluğu içerisinde çıkartıp görünür kılan ve bir düzene oturtan da insanoğlunun ona bakışıdır. İnsanoğlu doğanın yasalarını öğrenerek doğa üzerindeki denetimini arttırır ve onu türlü biçimlere sokar. Sanatçı içinse doğa her zaman merak uyandırmış ve ilham kaynağı olmuş, aralarındaki büyümlü ilişki dünyanın her yerinde birçok değerli ve olağanüstü yapıtlarla kendini sunmuştur. Bu anlamda sanat tarihini, “insanın doğayla olan ilişkilerinin üretimini tarihi olarak tanımlayabiliriz.” (Bourriaud, 2005: 46).

Sanatçı her çağda yaşadığı toplumu biçimlendiren, yansıtan ve birlikte yaşadığı insanlarla sanatı yoluyla diyalog kuran kişidir. İster tanrıya yaklaşmak için isterse egemen olmak veya meydan okumak için olsun, sanatçının amacı her zaman hayatının içeriğini kalıcı bir evrene dönüştürebilmek olmuştur (Worringer, 1995: 11). Sanatçı sanatsal etkinliğini gerçekleştirirken doğayı duygularının süzgecinden geçirir, değiştirir ve böylece onu yeni bir varlık biçimine dönüştürür. Oluşturduğu bu evrende sanatçı biçimsel veya içeriksel tüm göndermelerini doğa üzerinden, doğaya karşı gerçekleştirir. Ancak sanat yapıtında doğadaki şeyler değil, onların aralarındaki ilişkiler önemlidir. Böylece doğanın sonsuz sayıdaki ilişkilerinin aktarıldığı sanat yapıtı, doğanın yanında ona eşdeğerli olarak bulunan ama doğadan bağımsız bir organizma olarak var olan bir evrendir (Worringer, 1995: 11).

Sanatsal etkinlik de tüm diğer insan etkinlikleri gibi çağlara ve toplumsal içeriklere göre evrilir. İnsanların doğaya bakışındaki ayrılıklar, dönemin egemen sanat anlayışının doğayı algılayışındaki ayrılıklara denk gelir. Bu çerçevede sanatçının doğaya bakışı ve ondan aldıkları da değişikliğe uğramaktadır. Sanat icra eden insan olarak sanatçı ile bu insanın elinde bir malzeme niteliği taşıyan doğa arasındaki ilişkide en temel varsayım sanatçının gözleriyle gördüğü dış dünyayı temsil ettiğidir. Bu dış dünya genel olarak doğa kavramına karşılık gelir. Eğer ki

sanatçının yegâne hedefi bu dış dünya ya da diğer bir deyişle doğa ile kurduğu öznel ilişki ise o zaman farklı tarihsel dönemlerde yaşamış her bir sanatçının çalışmalarında farklı doğa tasarımları olduğu söylenebilir.

Sanatçı doğa biçimini sanat biçimine dönüştürürken kimi zaman, doğanın birebir taklidine dayalı gerçekçi bir çözümleme tercih etmiş, kimi zaman da duyguların daha yoğun işlendiği ve hatta daha gerçeküstücü ifadeler ortaya çıkarmıştır. Uzun bir zaman boyunca sanat bir tasvir aracı olarak görülmüş, doğa da bu tasvirin alt yapısını oluşturacak bir alan olarak algılanmıştır (Read, 2004: 56). Herbert Read'e göre (2004: 57) “Bizim yani modern insanın şimdi sanat adını verdiği şeye eski insanlar hüner ve teknik beceri olarak bakmıştır. Dolayısıyla sanatı o dönemler için insan iradesinin canlı/cansız nesnelere dayatılması olarak görebiliriz.”. Doğa ideal olanla eşleştirilene ve sanatın da bu ideali taklit etmesi gerektiği düşüncesine kadar birçok uygarlık sanatı hüner ve teknik beceri olarak algılamış ve uygulamıştır.

Sanatın ideal doğanın taklidi olduğu düşüncesi 18. yüzyıl ortalarına kadar varlık bulur. Ama daha sonra bu doğa kavrayışındaki idealizm gözden düşer ve bilimin yükselişi doğa algısını da değiştirir. Doğa artık kuralsızlığı, çeşitliliği ve tüm gerçekliği ile güzeldir. Ancak bakış açısındaki bilimsellik onun taklit edilebilirliğini önlemez. Ancak bu taklit bir idealin değil, bir gerçekliğin, şeylerin gözle görülen gerçekliğinin taklididir (Read, 2004: 57).

Constable'ın ‘Saman Arabası’ isimli eseri 1824'te Paris'te ilk sergilendiğinde olay yaratır (Resim 1). Bu çalışma sanatçının doğa ile kurduğu ilişki bakımından devrim niteliğindedir ve yerleşik geleneksel sanat anlayışını savunan birçok çevreyi rahatsız eder. Constable, sanatçıların resimlerini yapmak için kendi hayal gücünü kullanmalarını öğreten sanat kültürüne, doğaya, doğanın bizzat kendini çizmeye yönelen kararı ile böylece karşı çıkıyordu (Thornes, 1999: 57). Daha sonra Manet'nin *Olympia*'sı gibi çalışmalar ve genel olarak İzlenimcilikle beraber o zamana kadarki doğa algısında bir kopuş meydana gelir. Renk bilimi ve daha sonra ilkel halkların sanat anlayışının

yayılmaya ile ortaya çıkan farklılıklarla beraber bu dönemde bilginin sürekli yaygınlaşması, sanatçıyı ve dolayısıyla sanatı da değiştirir (Read, 2004: 57). Bu evrede Cezanne önemli bir duruş sergiler. Doğaya olan analitik yaklaşımı ve deneyselliği teknik bir dil olarak benimsemesi itibarıyla Cezanne dönemin sanatçısının bilimsellikten ne kadar etkilendiğinin kanıtıdır (Read, 2004: 57).

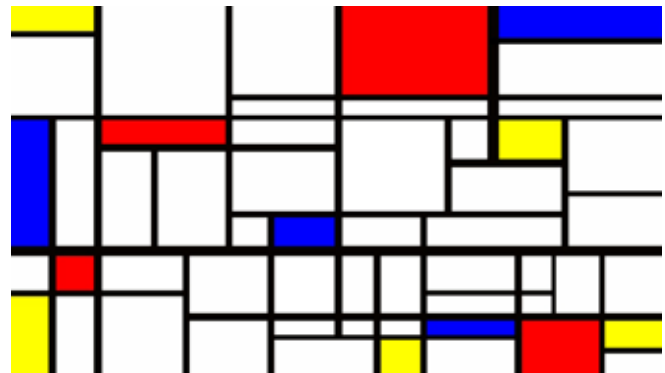


Resim 1. 'Saman Arabası', John Constable, 1821.

Önceki geleneğin tipik temsilcilerinden biri olan Reynolds, 'Seven Discourses in Art' (Sanatta Yedi Söylem) (Read 2004: 57'den) isimli yapıtında şöyle söyler: "...Sanatçı doğayı doğayla düzeltir, kusurlu halinin yerine kusursuzluğunu koyar. Şeylerin rastlantısal eksikliklerini, fazlalıklarını ve bozukluklarını şeylerin genel biçimlerinden ayırt edebilen gözleri sayesinde, daha kusursuz olan formların soyut kavramına ulaşır.". Reynolds'ın bu sözleri kendinden yüz yıl kadar önce yaşamış olan düşünür Francis Bacon'ın sözlerini anımsatır niteliktedir. Bacon da hedefsiz, sapkın ve amaçsız olarak tanımladığı doğayı insanın elinde işlenebilecek, düzenlenebilecek bir hammadde olarak görüyordu. Reynolds'a ve çağdaşlarına dönecek olursak, onların bahsettiği şey, bir güzellik ideası yaratmak uğruna doğayı sanatçının katı biçimciliğine mahkûm etmek kadar sanatçıyı da doğanın kontrolüne bırakmaktır (Read, 2004: 57). Modern sanatçının ölçütü ise güzelden çok gerçektir ve bu anlamda modern sanat doğa bilimleriyle yan yana ilerler.

Bilime duyulan genel ilgi doğrultusunda izlenimci-

likten gerçeküstücülüğe kadar geçen dönemde, algı fizyolojisinden, psikoloji bilimine kadar birçok alandan etkilenen sanatçı doğaya analitik bir tavırla yaklaşır. 1900'lerin başlarından itibaren analitik kübizm ile beraber devam eden bilimsellik sentetik kübizmin ortaya çıkmasıyla beraber yerini sanatın kendi doğası kavramının yaygınlaşmasına bırakır. Juan Gris sanat yapıtının bir estetik gerçeklikten yola çıkması gerektiğini öne sürer (Read, 2004: 57). Bunun anlamı iki boyutlu düzlemin soyut kavram ve tasarımlarla düzenlenmesidir. Bu da sanat yapıtının temelinden doğayı olabildiğince temizlemekle mümkündür. 1900'lerden sonra bir süre doğadan tamamen kopmak gerekliliği savunulur. Örneğin Mondrian ve Maleviç'e göre sanatçının yaptığı işlerin doğa ile hiçbir ortak noktası olmamalıdır (Resim 2). Bu ve bundan sonra gelecek olan soyut sanat biçimleri en temel varsayımlarını sanatın doğaya bağımlı olduğu anlayışının reddedilmesi üzerine kurar. Herbert Read'e göre (2004: 57) bu sanatçılar "ne Reynolds gibi doğayı 'yansıtıyor', ne de izlenimciler gibi doğaya saygı duyuyorlardı; onların doğayla işi yoktu. Bazıları doğanın temel niteliklerinin temsillerini üretmeyi denediler – yani, evrenin kendisinin fiziksel yapısına içkin olan düzenin yasalarını; ama diğerleri onun verili niceliğinden bile bağımsız olduklarını, bütünüyle farklı bir gerçeklik üretebileceklerini öne sürdüler". Temsili olmaktan uzak durmaya özel bir çaba harcayan bu tavırdaki çizgilerin biçimlerin ve renklerin belli bir düzenleme ile oluşturdukları ilişki esastı ve bu düşünce biçimi kendini 20. yüzyılın ortalarına kadar hissettirdi.



Resim 2. 'Kırmızı, Sarı ve Mavili Kompozisyon',

Piet Mondrian, 1921.



### Bir Sergi Mekanı Olarak Yeryüzü

20. yüzyıl, iletişim ağlarının yaygınlaşmasıyla sınırları aşan bilimsel ve teknolojik gelişmelere damgasını vuran bir çağdır. Ne var ki modernleşmenin arka planında yatan aydınlanma, akla duyduğu sonsuz güvenden dolayı bilim aracılığı ile insanlığın her sorununu çözmeyi vaat etmiş olsa da, her iki büyük savaş bu modernist projenin başarısızlığını göstermiş, akla, bilime ve uygarlığa güvensizliği getirmiştir. Bu durumun meydana getirdiği sosyal ve ruhsal problemler karşısında sanatçı da doğaya karşı tavır değiştirip, izleyicinin göz zevkine hitap edecek eserler üretmekten çok, düşünce üretip, içinde yaşadığı çağın problemlerine dikkat çekmek ve sorgulamak istemiştir. Sanatçıların sosyal meselelerle bu denli ilgilenmeleri, eserlerinin biçimlenişine de yansımıştır.

Özellikle 1960 sonrası doğa daha büyük bir yoğunlukla ele alındı, çevre sorunları sanatın yeni alanlarının doğmasına yol açtı. Sanat, bir tür farkındalık çağrısına dönüştü ve bu dönemde sanatçılar da doğa ve insan uyumunu sağlayacak yeni yollar aramaya başladı. Bundan sonra yeryüzü sınırsız malzemeye sahip ve uçsuz bucaksız bir sergi mekânı olarak sanatçıların dikkatini çekti. Yeryüzüne yönelimin altında yatan sebeplerden, kentsel ve çevresel sorunların yanında, dönemin sanat piyasası, galeri ve müzelere duyulan tepki de etkili oldu. Böylece bu sanatçılar dış mekânla karşı karşıya geldi ve yapıtlarını da bu doğal çevrede gerçekleştirdi. Artık sanatçı için yapıtının da yaşam gibi gelip geçici ve zamanla değişebilir olması önem kazanmaya başladı. Sanata farklı bir şekilde yaklaşan bu sanatçılardan kimi doğa görüntülerine yeni unsurlar katarak ona dikkat çekmeyi, kimi doğal malzemeleri kullanarak yeni yapıtlar ortaya çıkarmayı, kimisi de salt doğayı koruma amacıyla yeniden düzenlemeyi amaçladılar.

1961'de Manzoni, dünyayı bir kaideye koyduğunda onu hem dışsal bir varlık gibi hissetmemizi ve ona dışarıdan bakmamızı sağlamış hem de dünyanın, diğer bir deyişle yeryüzünün kendisinin de bir sanat yapıtı olabileceği düşüncesini akıllara getirmiştir (Resim 3-4). Bu, bir anlamda, boşluğun, atmosferin, dışarının da sanata

dâhil oluşunun ilk örneklerindendir. Bu, ilk elde, beyaz küpün dışına çıkma ihtiyacının, onun kapsayıcı ve kapatıcı özelliklerine duyulan tepkinin yansımasıdır. Dolayısıyla kendini sınırları önceden belirlenmiş bir bağlamdan, Smithson'ın (Lipke, 1969'dan) deyişiyle "hapishaneden kurtarmak"tır.



Resim 3-4: 'Dünyanın Kaidesi', Piero Manzoni, 1961.

Robert Smithson (Lipke, 1969'dan) "Galeri duvarları dört tarafı kapalı ve sanatı kendi içine hapseden mekânlardır. Sanat eseri buralarda bir tür değerlilik ölçütüne girer ve yapıt, galeri duvarlarını süsleyen dekoratif bir niteliğe bürünür ve hapsolür." demektedir. Robert Smithson, kendisinin 'tasarlanmış alanlar' üzerine değinmekle ilgilenmediğini söylemiştir. Görüntünün bir dikdörtgen içinde toplanması boşluğun göz ardı edilmesine ve hat-

ta yok edilmesine neden olur (Lipke, 1969). Smithson'ın boşluktan kastettiği ise dışarıdaki atmosferdir.

Benzer kaygılara sahip olan Michael Heizer de, galerilerde sergilenen eserlerin boşluktan yoksun olduklarını söyler. Dışarı çıkma sebebinin boşluksuz heykel yaratmayı terk etmek istemesi olarak açıklar. Boşluksuz heykel yapmama pratiğini Heizer heykel olmayan veya tersine dönmüş heykel olarak betimler. Buradan hareketle 1969 yılında Nevada çölünde 'Çift Negatif' isimli işini gerçekleştirmiştir. Bu işi birbirine karşıt duran ve boşluğu da içeren iki derin yarıktan oluşmaktadır (Kimmelman, 1992) (Resim 5).



Resim 5. 'Çift Negatif', Michael Heizer, 1969.

Kavramsal olarak insanlığa ulaşmak isteğinde olmalarına karşın bu çalışmaların uzak mekânlarda özellikle de çöller de gerçekleştirilmeleri bir çelişki olarak algılanabilir. Ancak uzaklara kaçış, birçok dönem, uygarlığın baskılarından ve teknolojinin bireyin kişiliğini boğarak, onu isimsizleştiren unsurlarından kurtulmaya çalışan sanatçının seçtiği yollardan biridir. Çöl, el değmemiş ve sonsuz olanaklar veren bir mekândır. İnsansız çevrede oluşturulan bu çalışmalar, insanın evrenin sonsuzluğu karşısındaki aciz durumunun simgesi gibidir. Ayrıca ilk arazi yönelimli çalışmaların Amerika kıtasında ortaya çıkması bir rastlantı değildir. Aksine kıtanın geniş alanlara ve uçsuz bucaksız çöllere sahip olması, bu sanatçıların mekânsal olarak hareketliliğini de kolaylaştırmıştır.

### Gelip Geçicilik: Yaşam Döngüsüne Katılan Eser

Doğa çoğu zaman insanlık ile tanrısalılık arasında bir bağ kurucu ya da seyirlik bir peyzaj olarak algılanır. Ancak

1960'lar doğa peyzajına fiziksel bir gerçeklik olarak yaklaşılan ve onunla doğrudan ilişki kurulan yıllardır. Bundan böyle doğanın bir süreç olarak işleyişine duyulan hayranlık, sanatçıların yapıtlarına da yön verecektir. Zamanın sanatta bir öge haline gelmesiyle, sanat yapıtı da artık doğanın bir parçası olur ve doğada, doğayla birlikte yaşayan bir organizmadır.



Resim 6. 'Spiral Dalgakıran', Robert Smithson, 1970.

R. Smithson'a göre doğa (Yılmaz, 2006: 239'dan), içinde sürekli aşınıp taşınma sürecini barındıran bir diyalektiğe sahiptir. Doğaya saygısını, ona sahip çıkmayı önererek pekiştiren bir sanatçıdır Smithson. Bu saygı, doğanın, üzerine atılan her imzayı alıp kendi bünyesine, doğal sürecine katmasına duyulan bir saygıdır. Utah Tuz Gölü'nde gerçekleştirdiği 'Sarmal Dalgakıran'da insanoğlunun doğada kurduğu ve kuracağı her türlü yapının doğanın işleyişine katılması gerekliliğini, kullandığı doğal malzemelerle anlatmak istemiştir (Resim 6). Dalgakıran siyah bazalt kayalardan oluşur ve önceleri sığ bir yüzeyde konumlanırken, gölün yükselmesiyle suların derinliklerinde kaybolur. Daha sonra göl tekrar çekildiğinde bembeyaz bir dalgakıran yüzeye çıkmıştır. Kurduğu yapının, doğal süreç katılmasının ve doğanın kendisiyle başa çıkabilmesinin gurur verici olduğunu belirten sanatçı; ölümünden sonra işinin restore edilmesine, dile getirdiği söylemleriyle de engel olmuştur (Sanford, 2004). Sarmal dalgakıran, doğanın, kendisine müdahalesi ve bu sürecin izlenebilir olması bakımından önem taşımaktadır.

Tavrını her zaman doğadan yana koyan başka bir sa-

natçı J. Beuys'dur. Birer ayine dönüştürdüğü performanslarında, sanatın bir süreç olduğu düşüncesini yansıtmış, biyolojiden botaniğe, tarihten felsefeye uzanan ilgi alanlarından beslediği derslerini ve konferanslarını da birer sanat eylemi olarak düşünmüş ve yaşamıştır (Antmen, 2008: 206-207). J. Beuys, "dünyanın durumu insanlığın suçudur ve bütün bunlara ben de dâhilim. Fakat bilinçteki tembelliğin üstesinden gelmeye çalışıyorum." (Turhanlı, 2002: 9'dan) diyerek, doğa-uygarlık çıkmazını, modern toplumun çaresizliğini ifade eden sanatçılardan biri olmuştur. Meydana getirdiği tüm çalışmalarında, doğadaki ve insan yaşamındaki sürekliliği, değişimi ve yenilenmeyi, durağanlığa karşı koyuşu ifade eden Beuys şöyle devam eder (Turhanlı, 2002: 9'dan): "Heykellerimin doğası kesin ve bitmiş değildir. Birçoğunda işlemler sürmektedir; kimyasal reaksiyonlar, mayalanmalar, renk değişiklikleri, çürüme, kuruma. Her şey bir değişim durumundadır."

Bu sanatçılar için insanın doğada kurduğu ve kuracağı her türlü yapının, doğanın işleyişine katılması gerekliliği söz konusudur ve inkâr, süreklilik, çürüme gibi kavramlar sanatın sözlüğüne girmiştir. Dışarıya çıkmakla aslında hâkim modernist ideolojiyi ve Greenberg'in (1939) "en iyi sanat onun formel özelliklerinde toplanandır" düşüncesini de reddetmiş ve sanat dünyası ile gerçek dünya arasında iletişim kurmaya çalışmışlardır. Dikkat edilmesi gereken, bu sanatçıların doğayı betimlemedikleri, doğayla doğrudan, temsilsiz bir ilişki kurduklarıdır. Onu yalnızca basit bir sanat yapıtı olarak algılamadıkları gibi, insanın doğal çevreyle bütünleşmesini de tetiklemişlerdir. Varlığına kuşku ve nefretle baktıkları kent inşaatı ve yıkma eylemine, zamana karşı kayıtsız olan insana tepki göstermişlerdir.

Sokak gösterileri, ses enstalasyonları ve performanslar gibi deneysel etkinliklerle sanat, 60'lı yılların kaynaşan toplumsal ortamında gençliğin yıkıcı ruh halinin bir ifadesine dönüştü (Antmen, 2008: 205). Yeni oluşumlar pek çok sanatçı üzerinde özgür etkiler yarattı. Sanatla hayat arasındaki sınırları eritmek amacıyla, geleneksel sanat nesnesinin dışlanması, kalıcılık yerine gelip geçiciliğin felsefi bir tavır olarak benimsenmesi ve bitmiş yapıt yerine süreçliliğin ve 'an'ın önemsenmesi (Antmen, 2008:

205) söz konusuydu. Meydana getirdikleri çalışmalarda kullandıkları malzemelerin her gün kullanılabilir, doğal ve genel olması, sanatçıların plastik sanatların klasik malzemelerinden ve onun sınırlılıklarından kurtulup, deneysel bir tavır sergilemelerini sağladı. Böylece doğaya, tarihe ve çağdaş yaşama dair olan her şeyi, kimi zaman çalı çırpıyla, kimi zaman canlı varlıklarla kimi zaman da çer çöple ifade etmeye çalıştılar.



Resim 7. '11 At', Jannis Kounellis, 1969.

Doğanın ve doğa elemanlarının yalın görünümlerinden yararlanan bu sanatçılar, 20. yüzyıl sanatının yalnızca malzeme dağarcığını zenginleştirmekle kalmadı, farklı malzemelerin süreç içindeki değişimini izlenebilir ve gözlenebilir kılarak sanat deneyiminin sınırlarını da genişlettiler (Antmen, 2008: 213). "Hayvanlar, sebzeler ve mineraller sanat dünyasındaki yerini almaktadır" diyen Germano Celant (1992: 887-888), izleyiciyi bu tür malzemelerin geçirdiği fiziksel, kimyasal ya da biyolojik süreçleri izlemeye çağırmış, sanatçıları da gündelik malzemeyi dönüştüren bir simyacıya benzetmiştir.

Bu bağlamda en sansasyonel yapıtlardan biri, çalışmalarında olağan ve güncel malzemelere yer veren Kounellis tarafından, 1969'da Roma'da bir galeride gerçekleştirilen '11 At' (Resim 7) enstalasyonudur. Sanatın alınıp satılan bir meta olmasına yönelik tepkinin uç noktada bir temsili olan bu eylem, on bir adet atın bir galeriye bağlanmasıyla gerçekleştirilmiştir (Antmen, 2008: 216).

Hayatın köklerine ulaşmayı hedef edinmiş birçok sa-



natçı kullandıkları malzemeler ve yaptıkları tartışmalarla, sanatın nesnesini ortaya koymak yerine, sanatı ve hayatı çözümlenmeyi tercih etmiş, böylece sanat farklı boyutlarda toplumla ilişki kurucu bir nitelik kazanmaya başlamıştır.

### Çevre Sorunları ve Sanat

Alışılmadık bir düşünce sunan her sanat eseri aslında huzur bozucu ve yıkıcıdır. Bu da sanatın siyasi yanını vurgular. Bu siyasi yapısı içinde sanat hem kendi içindeki hem de toplumdaki ön yargılara meydan okur ve dolayısıyla aktivist bir role (Spaid, 2002) bürünür. Sanatçılar da çoğu kez yarattıkları özel bir dille ve umulmadık yollarla toplum yapısına müdahale ederler.



Resim 8. 'Çim Büyür', Hans Haacke, 1966-1969.

60'ların sonlarında birçok sanatçı minimal sanat fikri ile büyük anıtlar gerçekleştirirken Batı Almanya doğumlu sanatçı Hans Haacke ise dikkatini biyolojik sistemler ve doğa üzerine odaklamıştır. İnsan-çevre ilişkilerine ve sorunlarına her zaman iğneleyici bir siyasi dille yanıt arayan Haacke yolunu, politika, ekonomik sistemler, çevrebilim, endüstri ve diğer günlük hayat deneyim ve aktivitelerini barındıran, yaşam merkezli problemlere işaret edecek bir sanat inşa etmek üzerine kurmuştu. 1966'da Manhattan Galerisi'nde 1969'da ise Cornell Üniversitesi'nin düzenlediği 'Toprak Sanatı' sergisinde kapalı bir alanda bir toprak

kümesi içerisinde böcek ilacı kullanmadan çimen yetiştirmiştir. 'Çim Büyür' isimli çalışmada seyircinin ilgisini tipik bir olaya çekmiş gibi yaparken her bir izleyiciye akıl almaz derecede farklı deneyimler sunmuştur (Spaid, 2002) (Resim 8).



Resim 9. 'Ren Nehri Arındırma Projesi', Hans Haacke, 1972.

Ayrıca sanatçının Ren Nehri'nin kirliliği üzerine yaptığı 'Ren Nehri Arındırma Projesi' (Resim 9) ya da hayvanları buldukları doğal ortamlardan ayırıp, onları hapsedmeye, evcilleştirmeye çalışan zihniyeti sorguladığı '10 Kaplumbağa Serbest Kalıyor' gibi çalışmaları, onun çevre sorunlarına ve toplumsal meselelere olan duyarlılığını gösterir (Yıldız, 2007: 33).

Beuys ise hem insan yaşamıyla doğa arasındaki bağlantıyı hem de radikal sosyal değişimleri betimlemede sanatın kapasitesini dile getirmek için gösteri sanatını kullanan ilk sanatçılardan biridir.



Resim 10. 'Bataklık Eylemi', Joseph Beuys, 1971.



Resim 11. '7000 Meşe', Joseph Beuys, 1982.

Bataklıklara, Avrupa'nın en çok tehlike altındaki ekosistemine duyduğu kaygıyı göstermek için Beuys, 1971'de kendisinin bir bataklığa doğru koştuğu, çamurda yıkandığı ve nihayetinde bu bataklık çukuru boyunca yüzdüğü 'Bataklık Eylemi'ni gerçekleştirdi (Resim 10). Bataklıklar denizden kazanılmış toprak olarak bilinen deniz seviyesinin altında olan kara kütlesi haline gelme ve kuruma tehlikesi altındaydı. Aynı yıl Almanya'nın seri bir şekilde ormansızlaşmasıyla ilgili olarak Beuys ileri kentsel çevre bilimine duyulan ihtiyaca dikkat çekmek için Düsseldorf'ta bir orman eylemine öncülük etti (Spaid, 2002). Daha sonra 1974'te 'Ben Amerika'yı Seviyorum, Amerika da Beni' için bir kır kurdu ile kapanıp birkaç hafta geçirdi ve çevreyle ilgili kaygıları araştırdı. Amerikalı sığır yetiştiricilerinin çiftlik hayvanları için bir tehdit olarak gördükleri kır kurtlarına yönelik tavırlarını eleştirdiği bu performansında Beuys, Amerikan yerlilerinin kutsal saydıkları bu hayvanlar için kendi hayatlarını nasıl tehlikeye attıklarını sembolize etti (Spaid, 2002).



Resim 12. '7000 Meşe', Joseph Beuys, 1982.

Uluslararası Sanat Sergisi olan Dokumenta 7'de de (1982) Almanya- Kassel'i 7000 meşe ağacı ile yeniden ağaçlandırmayı planladı (Resim 11-12). Meşe ağaçları ha-

yatın kırılabilirliğini ve doğa ile insan arasındaki karşılıklı ilişkiyi ifade etmekteydi. Herkes bir ağaca 210 Amerikan doları ödeyerek ağaç dikme eylemine katılabilmekteydi. Bunun karşılığında her katılımcı 'küçük meşe ağaçları büyüyor ve yaşam devam ediyor' yazılı imzalı bir sertifika almaktaydı (Spaid, 2002).

Türkiye'de çevre sorunlarıyla ilgilenen ilk sanatçılardan biri olan Füsün Onur, 1978 yılında çevre kirliliğine karşı sert simgelerle yüklü bir nesneyle Türkiye Doğal Hayatı Koruma Derneği'nin sergisine katılır. Çimentodan bir kaidenin üzerindeki tel örgüden oluşturulmuş bir çit üzerindeki sülüklerin ve küçük çiçeklerin dizili olduğu bu çalışmasını çimentodan bir kaidenin üzerine yerleştirmiştir. Yine aynı kuruluşun bir sonraki yıl gerçekleştirdiği başka bir sergisi için sanatçı, dikkatini doğa mucizesinin neredeyse masalsi anlatımına yöneltmiştir (Brehm, 2007: 40-41). 'Bir Tohum Yeşeriyor' (Resim 13), toprakla doldurulmuş ve içinden stilize bir bitkinin filizlendiği, üstü açık, dikdörtgen bir cam kaptan oluşur. İzleyici, cama baktığında, toprağın altında hem bitkiye zarar verenlerin hem de bitkinin koruyucu meleşinin yer aldığı çeşitli oyuklar fark eder (Brehm, 2007: 41).

Sanatın sosyal bir olgu ve zamana göre değişebilen devinimli bir yapı olarak algılanmasıyla sanatçılar, sanatın iyileştirici gücüne inanmaya başladılar. Tanımını değiştirdikleri sanat aracılığıyla toplumsal bir dönüşüm yaratabileceğini düşünen her sanatçı bireye, topluma ve doğaya yönelik duyarlılığını çeşitli yollarla ifade etti. Tüm bu çabalar insanlığın doğa üzerindeki geleceği hakkında düşünmesini ve konumunu sorgulamasını sağladı.



Resim 13. 'Bir Tohum Yeşeriyor', Füsün Onur, 1979.



## Sonuç

Kapsamı 1960 ve 1980 yılları arası dönem ile sınırlandırılan bu metinde ilk olarak değişen toplumsal değerlerin ve sanatsal pratiklerin, sanatçıların doğayı anlamlandırırken takındıkları bakış açılarında ne gibi değişikliklere yol açtığı incelenmiştir. Bu incelemede ilk olarak 1960'lı yıllardan önce doğanın sanatçılar tarafından nasıl algılandığı ve bunu yapıtlarında nasıl ifade ettikleri üzerinde durulmuştur. Buradan hareketle denilebilir ki, tarihsel olarak her çağın sanatçısı, kendisine ait bir doğa düşüncesine sahiptir ve bu düşünce alt yapısı ile birlikte doğaya karşı bir duruş sergilemiştir. Sanatçı bu duruş esnasında kimi zaman doğanın birebir taklidine dayalı gerçekçi çözümlenmelerle kimi zaman duyguların daha yoğun işlendiği ve hatta daha gerçeküstücü ifadelerle kimi zaman da doğayı tamamen reddederek oluşturduğu düzenlemeleriyle yapıtına yön vermeye çalışmıştır. Ancak 60'lı yıllardan sonra doğa ve sanat arasındaki ilişkide eski çağlara göre daha farklı bir duruş sergilenmiş; düşünsel anlamda bir tür kopuş gözlemlenmiştir. Artık doğa sadece kendisinden feyz alınacak, öykünülecek veya reddedilecek dışarıdaki bir yapı olmaktan çıkmıştır. 1960 sonrası dönemde birçok sanatçının kendilerinden önceki çağların sanatçılarından farklı olarak, doğayı yalnızca dışarıdaki bir yapı olarak görmedikleri, doğanın süreçliliğini de içeren ve hatta bu sürece katılan ve onu var eden yapıtlar ürettikleri sonucuna varılmıştır. Sanatı yaşam sürecine katmak ve toplum ile sanat arasındaki bağları doğa üzerinden yeniden tanımlamak hedefiyle vücuda getirdikleri bu çalışmalarını da izleyici veya katılımcıların doğa üzerine yeniden düşünmelerini hedefledikleri saptanmıştır. Yalnızca dönemin çevreci hareketlerinden etkilenmedikleri aynı zamanda bu hareketlere ön ayak oldukları görülmüştür. Bu anlamda bu sanatçılar toplum, doğa ve sanat arasında kurulacak yeni ilişkilere yeni tanımlar kazandırmış, sanat ve yaşam arasındaki bağları pekiştirmişlerdir. Bunu da eserlerini uyguladıkları yeryüzünde insanlara yeni farkındalıklar sağlayıp, diğer canlılara da yeni yaşam alanları açarak gerçekleştirmişler ve insanoğlu olarak bu dünyada yalnız olmadığımızı, doğadaki yaşamın -tüm canlıları kapsayacak şekilde- kendisine dikkat çekmek istemişlerdir.

## Kaynakça

- Antmen, Ahu (2008). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel Yay.
- Bournaud, Nicolas (2005). *İlişkisel Estetik*, çev. Saadet Özen, İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Brehm, Margrit (2007). *Fusun Onur: Dikkatli Gözler İçin*, çev. Barış Tut, İstanbul: YKY.
- Celant, Germano (1992). "Arte Povera". *Art in Theory*, Londra, Blackwell Publishing, s. 886-889
- Read, Herbert (2004). "İnsani Sanat ve İnsanlık Dışı Doğa", çev. Cemal İ. Çakır, *Sanat Dünyamız* (92): 57-59.
- Thornes, J. E. (1999). *John Constable's Skies*, Birmingham: Birmingham University Press.
- Turhanlı, Halil (2002). "Sanatta Devrimci Tufan", *Cumhuriyet Dergi* (465): 9
- Worringer, Wilhelm (1995). *Soyutlama ve Özdeşleşim*, çev. İsmail Tunali, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Yıldız, Esra (2007). "İki Muhalifin Ardından". *Rh+ Sanat* (42): 32-36.
- Yılmaz, Mehmet (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat* Ankara: Ütopya Yayınevi.

## İnternet Kaynakları

- Greenberg, Clement (1939). "Avant-Garde And Kitsch". *Partisan Review*, <http://www.sharecom.ca/greenberg/kitsch.html> (15.07.2012)
- Kimmelman, Michael (1999). "Michael Heizer: A Sculptor's Colossus of the Desert" <http://www.bebeyond.com/learnenglish/dailyreadings/arts/desertsculptor.htm> (23.12.2005)
- Lipke, C. William (1969). "Fragments of a Conversation", <http://www.robertsmithson.com/essays/fragments.htm> (4.11.2010)
- Reynolds, Joshua (1768). "Seven Discourses on Art", *The Project Gutenberg eBook*, ed. Henry Morley (8 Mayıs 2009) <http://www.gutenberg.org/files/-2176/2176-h/2176-h.htm> (11.04.2014)
- Sanford, Melissa (2004). "The Salt of Earth", <http://www.robertsmithson.com/-/essays/sanford.htm> (04.04.2010)
- Spaid, Sue (2002). "Activism to Publicize Ecological Issues: Monitoring Ecological Problems", *Ecovention: Current Art To Transform Ecologies*, <http://greenmuseum.org/c/ecovection/sect2.html> (02.05.2008)

**Görsel Kaynaklar**

- Resim 1. John Constable, Saman arabası, 1821 [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:John\\_Constable](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:John_Constable)
- Resim 2. Piet Mondrian, Kırmızı, Sarı ve Mavili Kompozisyon, 1921 <https://www.pinterest.com/karus079/piet-mondrian/>
- Resim 3-4: Piero Manzoni, Dünyanın Kaidesi, 1961 <http://www.orbit.zkm.de/?q=node/6>
- Resim 5. Michael Heizer, Çift Negatif, 1969 [http://doublenegative.tarasen.net/double\\_negative.html](http://doublenegative.tarasen.net/double_negative.html)
- Resim 6. Robert Smithson, Spiral Dalgakıran, 1970 [http://en.wikipedia.org/wiki/Spiral\\_Jetty](http://en.wikipedia.org/wiki/Spiral_Jetty)
- Resim 7. Jannis Kounellis, 11 At, 1969 <http://www.artcritical.com/2010/11/21/kounellis/>
- Resim 8. Hans Haacke, Çim Büyür, 1966-1969 <http://greenmuseum.org/c/aen/Earth/Changing/artist.php>
- Resim 9. Hans Haacke, Ren Nehri Arındırma Projesi, 1972 <http://www.vulgare.net/2008/12/hans-haacke-rhinewater>
- Resim 10. Joseph Beuys, Bataklık Eylemi, 1971 <http://choreograph.net/articles/raw-thinking-a-body-moving>
- Resim 11. Joseph Beuys, 7000 Meşe, 1982 <http://www.diaart.org/sites/main/7000oaks>
- Resim 12. Joseph Beuys, 7000 Meşe, 1982 <http://www.diaart.org/sites/main/7000oaks>
- Resim 13. Füsün Onur, Bir Tohum Yeşeriyor, 1979 Brehm, Margrit (2007). Füsün Onur: Dikkatli Gözler İçin, çev. Banış Tut, İstanbul: YKY.

# Bir ‘Kültürel Aracı’ Olarak Muzaffer Sarısözen ve Erken Cumhuriyet Döneminde ‘Türk Halk Müziği’ nin Yeniden İnşasındaki Rolü

İbrahim Yavuz YÜKSELSİN \*

## Özet

Erken Cumhuriyet dönemi müzik politikalarının üç temel amaç etrafında şekillendikleri görülür. Bunlardan birincisi, ‘Ulusal Türk Musikisi’ni, sözde ‘hasta’, ‘gayri milli’ ve ‘Bizans kırması’ olarak tanımlanan Osmanlı dönemi ‘Sanat Musikisi’ nin etkilerinden kurtarmak; ikincisi, Anadolu halkının toplumsal etkinliklerinde, ritüellerinde işitilebilecek olan ‘saf’ ve ‘milli’ olarak kabul edilen müziklere ait örnekleri toplamak; üçüncüsü ise, Batılı/modern toplumlarla ulusötesi kültürel bağları kuracak çağdaş çoksesli, ancak ‘milli’ bir sanat müziği yaratmak. Bununla birlikte her iki karşıt taraftaki (yerel-ulusal, geleneksel-modern, doğulu-batılı, folklorik-sanatsal vb.) kültürel referans noktalarını bilen ve söz konusu inşa sürecinde ‘aracılık’ (*mediator*) görevlerini üstlenecek uzmanlara ihtiyaç vardı. Bu makale, Muzaffer Sarısözen’i ve çalışmalarını kültürel aracılık (*cultural mediation*) ekseninde analiz etmenin yanı sıra Cumhuriyet dönemi müzik politikalarını eleştirel bir bakış açısıyla ele almayı da amaçlar.

**Anahtar Sözcükler:** Muzaffer Sarısözen, Kültürel Aracılık, Türk Halk Müziği, Erken Cumhuriyet Dönemi, Müzik ve Politika.

## Muzaffer Sarisozen as a ‘Cultural Mediator’ and His Role in the Reconstruction of ‘Turkish Folk Music’ in the Early Republican Period

### Abstract

The music policies of Early Republican Period of Turkey are shaped around three fundamental goals. Primary goal is to rescue ‘the national Turkish music’ from effects of artistic (*maqam*) music of Ottoman Period which is described as so-called ‘sick’, ‘non national’ and ‘mongrel of Byzantine’. The second goal is to collect ‘pure’ musical examples that can be heard in the social events and rituals of Anatolian people. The third goal is to create a modern, polyphonic but ‘national’ art music that would constitute transnational cultural relations with modern/western societies. However, experts were required who knew cultural reference points of each opposite side (national-local, traditional-modern, folk-art etc.) and would undertake the role of the ‘mediator’ during reconstruction process. This paper aims to analyze Mustafa Sarisozen and his works in the scope of ‘cultural mediation’, and intends to evaluate the politics of music of the Early Republican period of Turkey from a critical point of view.

**Keywords:** Muzaffer Sarisozen, Cultural Mediation, Turkish Folk Music, The Early Republican Period, Music and Politics.

## Giriş

Birçok çalışmada (Balkılıç 2009; Hasgül 1996; Üstel 1994) vurgulandığı gibi İstiklal Savaşı'nın (1919-1922) ardından Osmanlı İmparatorluğu'nun yerine kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin (1923), Osmanlı Devleti ile olan kültürel bağlarının koparılıp yerine yeni ulus-devlet modeline uygun bir kültürel kimlik yaratmayı hedefleyen müzik politikalarının üç temel amaç etrafında şekillendiği görülür. Bunlardan birincisi, 'Ulusal Türk Musikisi'ni, sözde 'hasta', 'gayri milli' ve 'Bizans kırmısı' olarak tanımlanan Osmanlı dönemi 'Sanat Musikisi'nin etkilerinden kurtarmak; ikincisi, Anadolu halkının binlerce yıldan bu yana devam ettirdiği toplumsal etkinliklerinde, ritüellerinde işitilebilecek olan 'hakiki' müzikleri, 'milli' kabul edilen kültüre ait örnekleri toplamak; üçüncüsü, Batılı/modern toplumlarla ulusötesi (transnational) kültürel bağları kuracak çağdaş çoksesli, ancak 'milli' bir sanat müziği yaratmak. Çünkü 'muasır medeniyetler' seviyesine erişmesi hedeflenen yeni devletin siyasal sınırları içinde yaşayan 'modern birey'in tahayyül edilen kültürel özelliklerinden biri de ulusal ve çağdaş müziği anlayabilmesi olacaktır.

Gökalp'e (1972: 146-147) göre, ulaşılmak istenen 'muasır medeniyet' seviyesinin müziği, 'hasta' ve 'gayri milli' olan Doğu müziği (Geleneksel Türk Sanat Müziği) yerine Batı müziği ile 'milli' olan 'halk' müziğinin kaynaşmasından doğacaktır. Bunun için gerekli formül ise oldukça basittir: halk müziğini toplamak ve Batı müziği biçemlerine göre armonize etmek. Toplamakla ilişkili bölüm bütünüyle folklorcuların, sonrası ise 'musikişinasların' görevidir. Bu süreçte hemen her alanda yaşanan ulus-devlet merkezli 'kültürel dönüşüm'ü (cultural transformation) merkezden periferiye, kentsel alanlardan köylere doğru uzanan bir sarmal olarak tanımlamak yanlış olmaz. Bununla birlikte, diğer tüm alanlarda olduğu gibi müzikte de, yerel-ulusal, geleneksel-modern, doğulu-batılı, folklorik-sanatsal vb. kavramsal karşıtlıklar ile tanımlanabilecek kültürel farklılıklar arasındaki ilişkilerin kurulması ve hedeflenen amaçlara ulaşılması için her iki uçtaki kültürel referans

noktalarını bilen ve böylece söz konusu inşa sürecinde bu makalede 'kültürel aracılık' (*cultural mediator*) kavramı ile tanımlanan rolü üstlenecek uzmanlara ihtiyaç vardı. Ayrıca, hem Batı işi, modern, çoksesli müzik kültürünün hem de yeniden kurgulanan halk müziğinin tüm Türkiye'ye yayılmasını sağlayacak kanalları teşkil edecek kurumsal örgütlenmeler gerekiyordu. Bu nedenle, Erken Cumhuriyet Dönemi'nin ilk evresinde (1922-1934), ulusal çağdaş Türk müziğinin yaratılması ve derlenen halk müziği gereçlerinin 'Batı musikisi usulüne göre' armonize edilebilmesi için gerekli bilgi ve beceriye sahip müzik adamları yetiştirilmesine, bunlardan kadrolar oluşturulmasına ve eğitim kurumları kurulmasına öncelik verilir.<sup>1</sup> İkinci evrede (1943-1952) ise, 'yeni musiki'nin benimsenmesi ve kabul ettirilmesi için yaygınlaştırmaya yönelik çalışmalar içine girildiği görülür.

Erken Cumhuriyet döneminde kurulmuş ya da dönüştürülmüş en önemli kurumsal örgütlenmeler aşağıdaki diyagramda (Şekil 1) görülebilir.



Şekil 1. Maarif Vekâleti'ne bağlı kurumlar.

Diyagramda (Şekil 1) görüldüğü gibi, Osmanlı döneminde kurulmuş (1917) olan Dar'ül Elhan (1926'da konservatuvar) ve Türk Ocakları (1932'de halkevi) gibi dönüştürme işlemine tabi tutulan ve Erken Cumhuriyet döneminde kurulan tüm kurumlar Maarif Vekâleti'ne (Millî Eğitim Bakanlığı) bağlı olup, Cumhuriyet'in ilk yıllarından başlayarak resmi kültür politikalarının gerektirdiği biçimde merkezi ve sıkı bir denetim altında yönetiliyorlardı.

İkinci evreden başlayarak uygulanan politikaların en önemli sonuçlarından biri de, yeni kurulan devletin siyasal sınırları içinde yaşayan, ancak aralarında inanç, dil, müzik vb. bakımından birçok farklılıklar olan toplulukları 'Türklük' esasına dayalı tek bir ortak paydada bir araya getirecek yeni bir 'halk müziği'ni yeniden inşa etmek olmuştur. Bu süreçte önemli rol oynayan aktörlerin başında ise bu makalenin merkezinde yer alan Muzaffer Sarısözen (1899-1963) gelir.

Muzaffer Sarısözen, Maarif Vekâleti (Milli Eğitim Bakanlığı) tarafından planlanan ve 1937'de Sivas'ta gerçekleştirilen birinci derleme gezisinden başlayarak, Anadolu'daki müziksel gereçlerin derlenmesi, arşivlenmesi ve Batı notasyonu ile çeviriyazımlarının yapılmasının yanı sıra, Ankara Radyosu'nda kurulan 'Yurttan Sesler' topluluğu ile 'Türk Halk Müziği'nin inşası sürecinde aşağıda açıklanan birkaç 'kültürel aracılık' rolünü (aktarma, koruma, güçlendirme, dönüştürme vb.) birden üstlenmiş en önemli aktörlerden birisi olarak karşımıza çıkar.

### Kavramsal Model: 'Kültürel Aracılık'<sup>2</sup>

Belirlenmiş toplumsal bağlamı dışında pek çok anlama gelebilen 'aracılık' terimi, genellikle birkaç çekirdek düşünceye ve kavrama işaret eder.<sup>3</sup> Aracılık, en yaygın biçimde, iki uzak ya da karşıt kutup arasındaki orta noktayı işgal etme kabiliyetidir. Aracılık etmek demek, temelde "iki farklı konum arasında bir temas noktası, bir kesişim, iletişim ve diyalog alanı" sağlamaktır (Debrix 2003: xxi).



Şekil 2. İki farklı konumu (X ve Y) bağlantılayan aracılık alanı (Yükselsin 2011a: 223).

Aracılık, Runes'un (1970: 190) da vurguladığı gibi özellikle "aracısız etkileşimin mümkün olmadığı birbirinden oldukça farklı gerçeklik biçimlerine sahip sistemler için" gereklidir. Söz konusu sistemlerin kendi

özgüllüklerini çoğu zaman kendi kültürel dizgelerini oluşturarak tanımladıkları gerçeği göz önüne alındığında aracılığa duyulan gereksinim daha da önem kazanır. Burada kastedilen 'kültürel aracılık'tır. Çünkü kültürel aracılığın en temel dayanağı, kültürel nesnelerin kavranmasının bireysel ve yardımsız gerçekleşmeyeceği varsayımdır. Bu nedenle bir anlam üretme aracı olarak müziğin kavranması için de her zaman kültürel araçlara ihtiyaç vardır (Yükselsin 2011a: 223).

Ronald Taft (1981: 53), Bochner'in kitabına katkısında kültürel aracıyı, "dil ve kültür bakımından farklı kişi ya da gruplar arasındaki iletişimi, anlayışı ve eylemi/hareketi kolaylaştıran kimse" olarak tanımlar. Dolayısıyla kültürel aracı, bir bağlantı olarak hizmet vermek amacıyla bir ölçüde her iki kültüre de katılmak zorundadır. Bochner, bu durumu yani bir bireyin arayüz durumuna bulaştığı sıradaki ya da sonrasındaki değişimleri 'kültür öğrenme' (*culture-learning*) olarak adlandırır.<sup>4</sup> Buna göre, 'kültürel aracı', en az iki farklı kültüre ilişkin bilgi, beceri ve aracılık deneyimlerine sahip kişi olarak tanımlanabilir.



Şekil 3. Kültürel aracılığın görev ve amaçları (Yükselsin 2011a: 224).



Yukarıdaki diyagramda (Şekil 3) görüldüğü gibi kültürel aracılığın, bazıları birbirine karşıt (örn. korumak ve dönüştürmek), belli başlı görev ve amaçları vardır. Bir kültürel aracılık görevi olarak 'aktarmak/taşımak' (*transferring/transporting*), bir kültürün kısmen ya da bütünüyle bir yerden bir yere taşınması biçimindeki mekânsallığa ya da kültürel bellek alanlarında (bireylerin biyolojik bellekleri ya da fiziksel mekânlarda) saklanarak geçmişten geleceğe aktarılması biçiminde zamansallığa vurgu yapar. 'Uzlaştırmak' (*reconciliation*), iki farklı kültürel varoluş düzeyinin her birinin karşısındakinin kültürüne duyduğu hoşgörüyü arttırmayı olduğu gibi, iki kültürün yeni bir varoluş düzeyinde, yeni bir ortak kültürel paydada buluşabilmelerini de amaçlayabilir. Bir kültürün devamlılığı ve dayanıklılığı elindeki 'kültürel sermaye'nin gücüne bağlıdır. Bu sermayenin arttırılması, yani 'güçlendirme' kültürel aracılık olmadan mümkün değildir. 'Güçlendirmek' (*reinforcement*), ya sahip olunan kültürel dizgeye göre yenilerinin yaratılması ya da başka kültürlere ait olanların sahip olunan dizge referans alınarak dönüştürülmesi yoluyla sağlanır. Kültürel aracılığın 'koruma' (*protection/preserving*) görevi, çoğu zaman bir kültürün işaretleyici özelliklerini ve nesnelere onun adına muhafaza etmek ya da dış etkilere kapatmak biçiminde olabilir. 'Dönüşüm' (*transformation*), başka bir çevreye (mekânsal, kültürel, toplumsal vb.) ait bir özne ya da nesnenin (bir birey, kültürel unsur vb.) yeni bir çevre içinde yabancı olarak algılanmadığı ya da yabancılığının farkına varılmadığı zaman mümkündür. Dönüşüm iki yolla gerçekleştirilir: Uyarlama/adaptasyon (*adaptation*) ve birleştirme/sentezleme (*synthesizing*). Bir kültürü 'yeniden inşa'ya (*reconstruction*) yönelik aracılık ise, kültürün devamlılığının yanı sıra dinamiklik ve değişebilirlik özelliklerine vurgu yapar. Çünkü ister koruma, ister dönüştürme, isterse güçlendirme amaçlı olsun her kültürel aracılık etkinliği, öznesi olan kültürün yeniden ve yeniden üretilmesini gerekli kılar (Yükselsin, 2011a: 224, 225).

### **Kültürel Aracı Olarak Sarsözen**

Muzaffer Sarsözen'i halk müziğinin sistematik olarak

derlenmesi, kurgulanması ve yaygınlaştırılmasında oynadığı aracılık rollerini ortaya çıkaran etkenleri, bir başka söyleyişle kültürel aracıya nasıl dönüştüğünü anlamak için, Bochner'in (1981: 2) "kültür öğrenme" olarak adlandırdığı kültürlenme, yani yetiştirme sürecine bakmak gerekir. Bu kültürlenme sürecinin ilk evresi, çocukluğundan Dâr'ül Elhân'ın 1926 yılında gerçekleştirdiği ilk derleme gezisine kadar geçen süre oluşturur.

1899'da, Sivaslı, eğitimli, saygın ve müziksever bir ailenin en küçük çocuğu olarak doğan Sarsözen'in hem makamsal (Klasik Türk Müziği) hem de modal (Halk Müziği) müzik kültürleri içinde yetiştiği görülür (aktaran Altınay, 1993: 1; Elçi, 1997: 23). Müzikle yakından ilgilenen aile üyelerinin Nakşibendî olmaları nedeniyle o dönemde çalgı çalmak hoş karşılanmadığı için ud, keman, bağlama ve tanbur gibi çalgılar evin gizli bir bölümünde saklanıyordu (Elçi, 1997: 23'den). Böyle bir ortamda dünyaya gelen Sarsözen'in, Ali Rıza Avni'nin kendisi ile yaptığı bir görüşmede, müzikle ilişkilenmesinin konuşmaya başladığı ilk günler kadar eski olduğunu, annesi ve ağabeylerinin kendisini halk müziğine karşı özel bir ilgi geliştirmesini sağladıklarını, büyüdükçe ağabeyleri ile gittikleri sazlı ve hikâyeli kahveler ve köy hayatının etkisi olduğunu vurgulaması bunu destekler (aktaran Elçi, 1997: 23). Altınay'ın (1993: 1) aktardıklarına göre bu dönemde Sarsözen hem ud hem de bağlama çalmaktadır.<sup>5</sup>

Kurtuluş Savaşı'nın ardından 1922-23 yılında öğretmenliğe başlayan Sarsözen'in 'Kültürel Aracı' olmasıyla sonuçlanacak kültürlenme sürecinin ikinci evresi, aslında 1926 yılında Dâr'ül Elhan (kuruluş tarihi 1917) tarafından gerçekleştirilen ilk derleme gezisi ile başlar. 31.7.1926-20.9.1926 tarihleri arasında (Altınay, 2008: 2) düzenlenen gezide Sivas'a giden Derleme Heyeti, Muzaffer Sarsözen'deki müzik yeteneğini keşfeder ve Derleme Heyeti'nin başkanı Yusuf Ziya Demircioğlu daha sonra İstanbul Belediye Konservatuarı adını alacak Dâr'ül Elhan'da okuması için kendisini davet eder. Kendi doğduğu toprakların müzik kültürünü (modal-makamsal müzik, bağlama, ud icrası) öğrenmiş olan Sarsözen Dâr'ül Elhan'a gönderilerek Batı sisteminde (nota öğrenimi,

keman icrası) eğitim görür.<sup>6</sup> Dâr'ül Elhan'daki eğitiminin ardından yeniden Sivas'a dönen Sansöz'en, önce 'Sanatlar Okulu'nda ardından Sivas Lisesi'nde müzik öğretmenliğine atanır (Şenel, 1999: 109; Altınay, 2008: 2; Elçi, 1997: 24).

Sansöz'en bu dönemde kültürel aracılık ile ilişkilendirebileceğimiz ve bir anlamda uzmanlaşma deneyimleri olarak örneklendirebileceğimiz iki somut projenin gerçekleşmesinde rol oynar. Bunlardan birincisi kendisi gibi bir müzik öğretmeni olan Hüseyin Kaya ile birlikte Sivas'ta *Garp Musikisi* (Batı müziği) eğitimi vermek üzere 'İlk Musiki Mektebi'ni kurmasıdır. O dönemde yayımlanan bir çalışmada okulun kuruluşu şöyle tanımlanıyor: "Garp Musikisinin önemi henüz layıkıyla anlaşılmadığı bir zamanda Anadolu'nun tam göbeğinde böyle bir kurumun canlanmış olması, ilim gidişi bakımından müteşebbisleri takdirle kaydettirecek bir hadise teşkil ediyor." (aktaran Altınay, 1993: 2). Tüm çabalara karşın okulun ömrü pek uzun olmasa da, Sansöz'en ve Kaya'nın Sivaslı gençlere Batı müziğini/kültürünü öğretmeleri dikkat çekicidir.

Sansöz'en'in içinde yer aldığı ikinci proje, 'yerel olan'ın korunmasına yöneliktir. 1930 Eylül'ünde Sivas'a atanan Ahmet Kutsi Tecer ile birlikte 1931 yılında 'Halk Şairleri Koruma Derneği'ni kurarlar ve aynı yılın sonunda (5 Kasım) Halk Şairleri Bayramı'nı düzenlerler (aktaran Altınay, 1993: 3). Bu bayram, daha sonra ulus-devlet projesinin seçilmiş halk müziği sanatçısı olarak radyodan, köy enstitülerine kadar birçok kurumda görev almış ve 'otantik', 'yerel', 'bozulmamış' halk müziğinin temsilcisi olarak simgeleştirilmiş âşık Veysel Şatıroğlu'nun keşfedildiği etkinlik olmasıyla da oldukça önemlidir. Ayrıca, yapılan etkinlik sonrasında çıkarılan broşürde Sansöz'en, notaları ile birlikte 'Sivas Halayları' başlıklı bir yazı yayınlar (Elçi, 1997: 27).

Görüldüğü gibi, önce kendi yaşadığı coğrafyanın kültürü içinde (tek kültürlü) yetişen, ardından İstanbul Belediye konservatuvarındaki eğitimi sonrasında Sivas'ta gerçekleştirdiği projelerle hem Batılı, kentli ve modern hem de yerel ve kırsal kültüre ilişkin deneyimleriyle, bilgi

ve becerilerini en azından iki-kültürlü olarak geliştiren Sansöz'en, yeni ulus-devlet projesinin beklentilerini karşılayacak bir 'kültürel aracı'ya dönüşmüştür.

Şekil 4'te de görülebileceği gibi, Muzaffer Sansöz'en inşa edilmekte olan "Türk Halk Müziği"ne geçiş oluşturacak halk şarkılarının ve ezgilerinin hem derlenmesi ve arşivlenmesi, hem Cumhuriyet dönemi ideolojisi ve Batı normlarına göre yeniden kurgulanması, hem de kurgulanan yeni halk müziğinin radyo aracılığıyla yaygınlaştırılması aşamalarının tümünde de görev almıştır.



Şekil 4. M. Sansöz'en'in Türk Halk Müziği'nin inşası sürecinde üstlendiği görevler.

### 'Yerel'in Toplanması ve Dönüştürülmesi

Muzaffer Sansöz'en'in Sivas'ta kültürel aracılık ile ilgili deneyimleri yaşadığı dönemde yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin resmi kültür politikaları çerçevesinde önemli kararlar alınmış ve uygulamaya geçirilmişti. 1931'de kapatılan Türk Ocakları'nın yerine 1932'de Halkevleri kuruldu. 1 Kasım 1934'de Atatürk'ün mecliste yaptığı konuşmanın hemen ardından Musiki İnkılâbı Komisyonu'nu oluşturuldu ve Türk müziği radyolardan yasaklandı. Yine aynı yıl Riyaset-i Cümhur Filarmoni Orkestrası kuruldu. 1936 yılında gerçekleştirilen uygulamalara bakıldığında, o döneme dek TTTAŞ (Türk Telsiz Telefon Anonim Şirketi) tarafından işletilen Radyo'nun devlet radyosuna dönüştürülmesi, Türk müziğinin radyolarda yeniden başlatılması, Ankara Devlet Konservatuvarı'nın kurulması ve aynı yıl içinde Bela Bartók'un Türkiye'ye gelerek A. Adnan Saygun ile Adana'da

alan çalışması gerçekleştirmesi gibi, müzik reformuna yönelik çalışmaların hayata geçirildiği görülür.

Bartok'un gelişine kadar Seyfettin ve M. Sezâi Asaf kardeşlerce (1925), İstanbul Konservatuarı'nca (eski adıyla Dâr'ül Elhan) 1926-29 yılları arasında ve Türk Halk Bilgisi Derneği'nce (1929 ve 1931'de) gerçekleştirilen yerinde derleme çalışmaları dışında halk müziğine ilişkin başkaca bir derleme çalışması yapılmamıştı.<sup>7</sup> Bu nedenle Bela Bartók'un Saygun ile birlikte gerçekleştirdiği alan araştırmasına dayalı model çalışma Kurt Reinhard'ın da (1992: 220) belirttiği gibi "Türk müzik folklorunun gelişmesinde önemi yadsınamayacak bir kilometre taşıdır". Ankara Üniversitesi Macar Dilleri profesörü László Rásonyi, M. Ragıp Gazimihal ve A. Adnan Saygun'un girişimleri sonucu, Ankara Halkevi'nin davetiyle Türkiye'ye gelen Bartók'un davet edilmesinin en önemli nedeni, Saygun'a göre "tecrübeli bir halk müziği derleyicisinden uzman danışman olarak yararlanmaktır" (Yükselsin 2011b: 254'den). Kısa bir süreye (18-25 Kasım 1936) sığdırılan bu alan çalışmasında, Bartók ve Saygun için Maarif Vekâleti (Millî Eğitim Bakanlığı) tarafından görevlendirilen Necil Kazım Akses ve Ulvi Cemal Erkin de gözlemci olarak bulundular. Akses ve Erkin'in gözlemci olarak bulunmalarının nedeni açıktır aslında: 'Usta' Bartók'dan derleme işinin inceliklerini öğrenmek. Nitekim Saffet Arıkan'ın Maarif Vekili olduğu dönemde, aynı yıl henüz kurulmuş olan Ankara Devlet Konservatuarı'nca derleme çalışmalarının daha sistematik yapılması ve bir folklor arşivi kurulması kararlaştırılmıştı. Böylece derleme çalışmalarının nasıl yapıldığını yerinde izlemek üzere görevlendirilen Ankara Devlet Konservatuarı kadrosundaki Akses ve Erkin ertesi yıl 17 Ağustos 1937'de, Hasan Ferit Alnar, Halil Bedii Yönetken ve teknisyen Arif Etikan'ın da görev aldığı ekiple Sivas, Elazığ, Erzincan, Erzurum, Gümüşhane, Trabzon ve Rize illerinde yürütülen ilk derleme çalışmasına başladılar. Bu derleme gezisinin Sivas ayağında ekibe Ahmet Kutsi Tecer'in tavsiyesi ile Muzaffer Sarısözen'in de katılması (Altınay, 1993: 3; Elçi, 1997: 27), aynı zamanda Sarısözen'in Türk Halk müziğinin inşası sürecindeki baş aktörlerden biri olacağı sürecin

de işaretleyicisidir. Sarısözen, Sivaslı oluşu, bölgeyi ve halk müziği ustalarını iyi tanmasıyla bu ilk derlemede önemli katkılar sağlar. Sarısözen, Sivas'ın müzik ve halk oyunları hakkında ayrıntılı bilgilere sahip olmanın yanı sıra Ruhsatî, Veysel, Verâni, Emrah, Sümânî ve diğer âşıkların edebiyatlarını da iyi tanımaktadır. Sivas ağzını iyi bildiği için âşıkların söylediklerini iyi anlar ve doğru biçimde kaydeder. Aynı başarıyı bundan sonra gidilen diğer yerlerde de sergiler (Elçi, 1997: 27).

Sarısözen, bu ilk derleme çalışmalarında gösterdiği başarı üzerine ertesi yıl (1938) Ankara Devlet Konservatuarı Folklor Arşivi Şefliği'ne atanır (Altınay, 1993: 4) ve böylece asıl 'kültürel aracılık' rolü başlar. Sarısözen, Ankara Devlet Konservatuarı tarafından 1937'den 1952 yılına kadar düzenlenen derleme gezilerinin tümünde görev alır. Sarısözen'in beşinci derleme gezisinden (1941) başlayarak birçoğunu Halil Bedii Yönetken ve Ali Rıza Yetişen ile yürüttüğü<sup>8</sup> derleme gezileri sonucunda konservatuvar folklor arşivinde 10.000'e yakın müziksel gereç toplanır ve derlenen gereçler tele, muma ve taş plaklara kaydedilir.



Fotoğraf 1. Muzaffer Sarısözen, M. Ragıp Gazimihal, Rıza Yetişen derleme çalışmasında, 1939/40.

Derleme gezilerini incelediğimizde, kültürel aracılık bağlamında üç ana amaca hizmet ettiğini görürüz. Bunlardan birincisi, saf/öz halk müziğini tınısal içeriği ile birlikte icra edildiği gibi fonografa kaydederek

Ankara'daki folklor arşivi belgeliğine aktarmak ve böylece radyo gibi kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması ile yok olma tehlikesi altında olduğu düşünülen yerel müzik kültürlerini geleceğe taşımak üzere muhafaza altına almaktır. Bu nedenle köylülerin (uzman müzisyenler) ya da profesyonel müzisyenlerin belleklerinde yer etmiş sözel ve çalgısal gereçlerin içeriklerine ve kültürel özelliklerine ilişkin malumatlar, ileride değerlendirilmek üzere derleme fişleri ile saptanıp yerinde kaydediliyordu. İkincisi, modern/Batılı tekniklerle işlenmiş milli çoksesli Türk müziğinin yaratılması için gereç oluşturmaktır. Sonucusu ve bu makalede tartışıldığı üzere, tüm Anadolu halk müziklerinin envanterini çıkartarak, bu envanterden seçilenlerden kurulu yeni ulus-devlet modeline uygun bir 'Türk Halk Müziği' yaratmaktır.

'Kültürel Dönüşüm' (*cultural transformation*) olarak adlandırdığımız bu süreçte yapılan çalışmaların ilk ayağı ise yazılı olmayan kültürlerin yazılı kültüre dönüştürülmesidir. Ancak aşağıda tartışılacağı üzere yazılı kültüre dönüştürmede kullanılan yazı -müzik yazısı- olarak Batı kültürlerinde kullanılan ve tonal bir sisteme uygun olan Nota yazısının Türk müziğine uyarlanarak kullanılması birçok sakıncayı ve yanlışlığı da beraberinde getirmiştir. Bununla birlikte resmi olarak, Donizetti'nin Yeniçeri Ocağı ile birlikte lağvedilen Mehterhane'nin yerine kurulan bandonun başına geçmesinden (1828) sonra kullanılmaya başlanan ve Cumhuriyet döneminin başlangıcında ilk olarak Geleneksel Türk Sanat Müziği'nin yazılması için uyarlanan Batı notasından başka, ortak olarak bilinen ve kullanılan bir müzik yazısı olmadığı düşünülürse, elde başka bir seçenek olmadığı ve bu durumun kaçınılmaz olduğu daha iyi anlaşılır. Ancak dönüşüm sürecinde meselenin yalnızca Batı notasının kullanılmasına indirgenemeyeceğini de vurgulamak gerekir.

### **Kültürel Müdahale: Türk Halk Müziği'nin İnşası / Restorasyonu**

Cumhuriyet döneminin reformcu atılımları içinde yerel kimliklere dokunulmayacağını düşünmek hata olurdu.

Çünkü giriş bölümünde de belirtildiği gibi, Cumhuriyet'le birlikte uygulamaya geçirilen projenin ana hedefi, misak-ı milli sınırları içindeki halkı gündelik yaşam ve giyim kuşam tarzından yemek adabına, gündelik yaşam alışkanlıklarından toplumsal davranış kurallarına varıncaya kadar her anlamda dönüştürmekti. Dolayısıyla modernleşme/Batılılaşma ekseninde yürütülen çalışmaların bir sonucu, derlenen yerel kültürlerin Batının kültürel normlarını ve tekniklerini öğrenmiş kadrolarca yeniden kurgulanarak ait oldukları topluluklara 'milli kültür' olarak sunulması oldu. Yerel müzik kültürlerine ait gereçlerin (köylü şarkıları, dansları) toplanıp yeniden işlendikten sonra halkevleri ve radyo aracılığı ile tüm ülkeye yayılarak ortak bir 'milli kültürü (Türk Halk Müziği, Türk Halk Oyunları/Dansları) paylaşan bir millet/ulus yaratılması hedefleniyordu. Bu durum halk müziğinin inşasında yerel müziklerin dil, ezgi, tartım/usul, çalgılar, seslendirme biçemi vb. birçok özelliğine "yetkili uzmanlar" (Ediboğlu, 1947: 10) tarafından müdahale edilmesi meşru kabul edildi.

Halk müziğinin yeniden inşasında izlenen yol ile dil reformunda izlenen yol arasındaki benzerlikler dikkat çekicidir. Dil reformu ve Güneş-dil teorisinde izlenen yol bir anlamda ulusal/milli olarak tanımlanabilecek özelliklere sahip yeni ve üniter bir 'halk müziği' üretilmesinde de model oldu. Dil reformu ile milli kimliğin inşasının vazgeçilmez bileşenlerinden biri olarak görülen tek tip ve homojen bir dil yaratılması gerekiyordu. Çünkü Kurtuluş Savaşı sonrasında çizilen yeni sınırlar içinde birbirinden farklı birçok dil (Türkçe, Kürtçe, Rumca, Ermenice, Lazca, Romanca, Arapça, Arnavutça, Bulgarca, Gürcüce, Adigece vb.) konuşuluyordu. Cumhuriyet öncesinin 'Osmanlıca' olarak da adlandırılan resmi dili ise Türkçe, Arapça, Farsça dillerinin bileşkesi olan bir dildi. Bununla birlikte, Cumhuriyet döneminin söylemi, halkın gündelik konuşmasında bu dilden çok farklı bir dil (öz-Türkçe) kullanıldığını iddia ediyordu. Cumhuriyet rejiminin belki de en önemli avantajı (aynı zamanda yanılgısı) ise bu toplulukların birçoğunun okuma-yazma bilmemesiydi. Eğitim ve harf devrimi ile birlikte yeniden

inşa edilen Türkçe'nin tüm topluluklara öğretilmesinin de daha kolay mümkün olacağı düşünülüyordu. Bu yolla Osmanlıca denilen eski Türkçe içindeki tüm Arapça ve Farsça kelimelerin atılmasının yanı sıra, Türk Dil Kurumu tarafından yeni sözcükler türetilmesi yoluyla arı bir Türkçe oluşturularak tüm toplulukların bu dili konuşmaları sağlanacaktı. Bu toprakların tüm topluluklarının konuşacağı resmi dili Türkçe, müziği ise 'Türk Halk Müziği' olacaktı. Dolayısıyla dil reformu, çoğu zaman sözel halk müziğinin dilini de yeniden formüle etmeyi gerektirdi. Örneğin, Stokes'un (1998: 104) aktardığına göre, TRT repertuarında bulunan ve "Prahoda mindim sürdüm seyrana" sözleri ile başlayan bir türkü "Gemilere bindim sürdüm Samsun'a" şeklinde değiştirilmiştir. Zira tren anlamına gelen *prahod* sözcüğü Rusça'dır ve bu şekilde kabul edilmesi mümkün değildir. Tren sözcüğünün öz Türkçe karşılığı da bulunmadığından, tren yolculuğu gemi yolculuğu ile değiştirilmiştir. Hasgül (1996: 43) de 'seyran' sözcüğünün Arapça olmasından dolayı Samsun ile değiştirildiğini aktarır. Sonraki bir değişiklikte de yolculuğun son durağı Bakü yerine İğdır olmuştur.

Cumhuriyet dönemi müzikçilerinin halk müziğini çoksesli yapmak ve armonize etmek, türkülerin koroyu uygun hale getirmek gibi halk müziği merkezli uygulamalarına bakıldığında ezgilere müdahale etmek kaçınılmaz görünüyordu. Sarısözen'in derleme ve icra çalışmaları sırasında halk müziğinin ana karakterinin kaybolmaması için oldukça çaba harcadığı yadsınamaz. Ancak karşısında iki önemli engel vardır. Birincisi, tüm Anadolu'da aynı ses sisteminin kullanılmıyor olmasıdır. İkincisi, Batı nota yazısının batı dışı makamsal ve modal müzikleri yazmak için icat edilmemiş olmasıdır. Aynı sorunu kendisinden önceki derlemeciler de yaşamış ve kendilerince çözüm üretmeye çalışmışlardır. Sözelimi Saygun, halk ezgilerinin notaya almak için Dr. Suphi Zühtü (Ezgi)'nin 1933-1953 yılları arasında yayınlanan 5 ciltlik "Nazari ve Ameli Türk Musikîsi" başlıklı kitabında ortaya koyduğu ve makamsal müziğin Batı notasyonu ile yazılması için geliştirdiği değiştirgeçleri çok az değişikliklerle kullanmış, ayrıca türkülerin metinlerinde Karadeniz ağzının telaffuzu için

bir önceki çalışmasında olduğu gibi çeşitli simlerden (ç yerine ts, c yerine dz vb.) yararlanmıştı (Yükselsin, 2011b: 257). Benzer biçimde Sarısözen'in de bu sorunları aşmak için oldukça çaba harcadığı görülür. Elçi'nin aktardıklarına göre ilk kez Sarısözen, halk müziğindeki koma sesleri numaralandırarak, ezgisel karakterin kaybolmamasına çalışır. "Beş koma bemol koyulduğunda, sanatçı onu iki koma basar. Bu nasıl belli edilecek? Örneğin; halk türkülerini bilmeyen bir sanatçı oradaki beş komayı basar; ancak türküdeki gerekli olan ses basılmamış olur. Biz oradaki koma nisbetini görünce sazımızın perdesini ona göre ayarlayarak basarız." (Elçi, 1997: 123).

Bununla birlikte, Yurttan Sesler tarafından icra edilen türkülerin ait oldukları yerlerden gelen şikâyetler, türkülerin bir şekilde değiştirildiğini gösteriyordu. Açıkça, dinledikleri türküyü ilk kez duyanlar için aslının o olduğu algısı gelişirken, türkünün özgününü bilenler bir şeylerin değişmesinin rahatsızlığını duyuyorlardı. Radyo Dergisi'nde B.S.E imzası ile yayımlanan ve olasılıkla Baki Süha Ediboğlu tarafından kaleme aldığı düşünülen yazıdan yapılan aşağıdaki alıntı hem bu şikâyetlere bir yanıt hem de 'yetkili uzmanlarca' yapılan müdahalenin meşruluğunun savunulması bakımından dikkat çekicidir.<sup>9</sup>

*'Yurttan Sesler' yayınlarında çalınan türküler arasında memleketin çeşitli bölgelerinde söylenen bazı parçaları kısmen değişmiş, yahut -tabir caizse- restore edilmiş şekilde dinleyen bazı kimseler, alışıkt oldukları nağme ve temaların değişmiş olduğunu görünce sinirleniyorlar: 'bu türkü böyle değildi, bunu bu hale sokan kim, halkın türküsü nasıl değiştirilebilir?' şeklinde itirazlarda bulunuyorlar.*

*Türk folklorunda öyle türküler vardır ki, Güneyde başka, Kuzeyde başka, Doğu'da başka bir eda ve tavırla okunur. Bunların ana temaları dahi bazen çok değişebilir. Radyo ve radyonun Yurttan Sesler saati bütün memlekete hitap ettiği için bu türküler arasında esaslı bir tercih yapmak, iyisini kötüsünden ayırmak mecburiyeti vardır. (Ediboğlu, 1947: 10).*

Ediboğlu'nun 'yetkili uzmanlar' olarak nitelediği



kişilerden başında Muzaffer Sarısözen gelir. Bununla birlikte, Tekelioğlu'na (1999: 149) göre, "Sarısözen toplanan yerel örnekleri yörelerine göre sınıflayıp notaya geçirirken, âşıkların geliştirdikleri kişisel tarzları yok sayar ve türküyü kendi kafasındaki 'yöreye' göre sınıflandırır: Kriter yedi coğrafi bölgedir ve 'uymayan' örnekler dışlanır".

### Halk Müziğinin Yaygınlaştırılma Aracı olarak Radyo

'Türk Halk Müziği'nin inşasındaki son adım, derlenen halk müziği gereçlerinin yeniden kurgulanarak tüm yurda öğretilmesidir. Bu süreçte, konservatuvarların yanı sıra radyo da halk müziğinin biçimlendirilmesinde rol oynayan önemli kurumlardan olmuştur. Radyonun bu süreçteki rolü, Ankara ve İstanbul radyolarının devletleştirilmesinden (1936) sonra başlar. İlk yıllarda (1927-1936) özel statüdeki her iki radyoda ağırlıklı olarak Geleneksel Türk Sanat Müziği yayınları yapılmakta olup halk müziği bireysel icralar ve çok kısa sürelerle sınırlıydı. Nihayet cumhuriyet dönemi kültür politikasına görece ters olduğu düşünülen bu durum 1934'de Türk müziğinin devlet eliyle radyolarda yasaklanması ile bütünüyle sonlandırılmıştır. Kocabaşoğlu'ndan (1980: 72) öğrendiklerimize göre, 1927-1936 yılları arasındaki şirket radyoculuğu döneminde radyo yayınlarının hem Ankara hem de İstanbul radyoları genelinde % 84,25'i müzik yayınlarına ayrıldığı ve bunun yaklaşık % 44'lük oranını Geleneksel Türk Sanat Müziği yayınları oluşturduğu halde, Halk müziği yayınları yalnızca İstanbul ile sınırlı idi ve 1927 yılı verilerine göre toplam yayının % 2'lik bir kısmını oluşturuyordu.



Fotoğraf 2. Radyo başında bir aile, (Radyo, 1942c: arka kapak).

1927 yılında Türkiye Telefon Telsiz Anonim Şirketi (TTTAŞ) tarafından başlayan görece özel radyo yayıncılığının (şirket radyoculuğu)<sup>10</sup> 1936 yılında Posta Telgraf Telefon İşletmesi'ne (PTT) devredilmesi yoluyla devlet radyosuna dönüştürülmesi, resmi ideolojiye uygun biçimde biçimlendirilmeye başlanılan 'Halk Müziği'nin tüm Türkiye'ye yayılması sürecinin de başlangıcını teşkil eder. O döneme kadar, İstanbul ve Ankara radyolarında sistemsiz ve düzensiz olarak yer bulan halk müziği, kısa süre içinde yeni Cumhuriyetin ideolojisine uygun biçimde sistemli ve uzun erimli bir yayınsal içeriğe kavuşacaktır. Ancak, radyonun 1936'da devletleştirilerek Türkçe müzik yayınına yeniden başlanmasının ardından Geleneksel Türk sanat Müziği'nin yeniden icrasına başlanırken, halk müziğinin radyo yayınlarındaki yeri bir süre daha silik kalacaktır. Bu dönemde Ankara Radyosu'nda Sadi Yaver Ataman tarafından gerçekleştirilen 'Açıklamalı Halk Müziği' programı, radyolarda anonim ve âşık edebiyatı ürünlerine yer verilen ilk sistemli örnek olması bakımından önem taşır.

Kocabaşoğlu'nun (1980: 51, 54) Vakit (3 Ocak ve 4 Şubat 1927) ve Son Posta (6 Kasım 1927) gazetelerinden aktardığına göre, 1927 yılının sonlarında Türkiye'de 2000 kadar radyo alıcısının bulunduğu, bunların yarısının bile kayıtlı ve ruhsatlı olmadığı tahmin edilmektedir. 1930 yılına gelindiğinde TTTAŞ'ye kayıtlı radyo (dolayısı ile abone) sayısı 1500, 1933'de ise 5000 kadardır. Selim Sarper'in (1942:1) Radyo dergisinde yayımlanan yazısında belirttiğine göre, 1941 yılı ortası istatistikleri ile radyo cihazı sayısı evlerde 66.000, Halkodaları, Köy Enstitüleri, kışlalar, orduevleri, lokantalar, kahvehaneler gibi umumî yerlerde 34.000'e ulaşmıştı ve Ankara radyosunun yaklaşık 3 milyon dinleyicisi vardı.<sup>11</sup>

### Yurttan Sesler: Yeniden Kurgulanan Homojen 'Halk Müziği'nin Yaygınlaştırılması

Sarısözen'in derleme çalışmaları ile yurdun farklı bölgelerinden toplanılan türkülerin yeniden kurgulanarak tüm yurda yayılması sürecindeki aracılık rolü 1940 yılında Ankara Radyosu'na çağırılması ile başladı. O sıralarda

Ankara Devlet Konservatuvar'ı Arşiv Müdürü olarak görev yapan Sarsözün'den, Ankara Radyosu Müdürü Vedat Nedim Tör ve Müzik Yayınları Müdürü Mesut Cemil'in teklifiyle, ilk önce Mesut Cemil yönetimindeki Klasik Türk Müziği korosuna (ve elbette radyoları başındaki halka), halk türkülerinin öğretileceği 'Bir Halk Türküsü Öğreniyoruz' programını hazırlaması istenir. Vedat Nedim Tör'ün (1942: 10) 2 yıl sonra Radyo Dergisi'nde yayımlanan sözleri asıl hedefleri net biçimde tanımlar:

*'Bir Halk Türküsü Öğreniyoruz' ve 'Yurttan Sesler' saatleri sayesinde bugün Türkiye'de yüzbinlerin hep bir ağızdan söyleyebilecekleri oldukça zengin bir halk türküsü repertuarı doğdu..... Millî birliğin en canlı vasıfları dil ve zevk birliği olduğuna göre, şimdiye kadar mahallî kalmış halk türkülerinin bütün millete mal edilişindeki mânâ büyüktür.*

Hafta'da iki gün 15'er dakika yayınlanan program, hem radyo dinleyicilerine hem de sanatçılara her hafta yarım saatlik bir zaman diliminde bir türkü öğretme amacıyla oluşturulmuştur. Oldukça sevilen bu uygulama sonucunda altı ay sonra "Yurttan Sesler" adıyla ayrı bir program daha yapılması kararlaştırıldı. Yurttan sesler ilk başlarda askerlik görevi nedeniyle radyodan ayrılan Sadi Yaver Ataman'ın yürüttüğü açıklamalı halk müziği yayınlarının devamı niteliğindedir. 'Bir Türkü Öğreniyoruz' ve 'Yurttan Sesler' programlarının başlatılmasına kadar radyo yayınlarında yeterli yer bulamayan halk müziği Vedat Nedim Tör'e göre "üvey evlat durumundan kurtulmuş" (Tör, 1999: 54; Yılmaz, 1996: 20), "İlan-ı istiklâl edilmiştir" (Elçi, 1997: 108).



Fotoğraf 3. Yurttan Sesler provada, (Radyo 1942d: 13).

Radyo Dergisi'nin 15 Şubat 1942 tarihli 3üncü sayısında yer alan 'Radyomuzda Halk Müziği Çalışmaları' başlıklı makalede yer alan bilgilere göre, hem 'Bir Halk Türküsü öğreniyoruz' hem de 'Yurttan Sesler' programları için Pazartesi, Çarşamba, Perşembe, Cuma günleri olmak üzere haftada dört gün öğleden sonraları halk müziği çalışmalarına ayrılmıştı. Sarsözün, halk türkülerini koroya öğretirken konservatuvar arşivinden seçip getirdiği yeni türkülerin önce teknik ve biçim/üslup özelliklerini anlatır, ardından notalarını aktarırdı (Fotoğraf 3). Her koro üyesinin yalnızca halk türkülerini yazmak için kullandığı ayrı bir defteri vardı. Ders aralarında türkülerin notalarını kendi defterlerine yazarlar ve bu defteri sürekli yanlarında bulundurlardı. Notalar ayrıca çoğaltılarak radyo kütüphanesine de konurdu. On beş günde bir yayınlanan program için genel provaların ardından mikrofon önüne en iyi biçimde hazırlanmış olarak çıkılırdı (Radyo, 1942a: 21). Radyo Dergisi'nin 1942 yılı Şubat ayında yayımlanan üçüncü sayısında yer alan haftalık programa göre, haftada iki kez 15'er dakika yayımlanan 'Bir Halk Türküsü Öğreniyoruz/Bir marş öğreniyoruz' programı Pazartesi ve Çarşamba günleri saat 20:45-21:00 arasında, on beş günde bir 30 dakika yayımlanan 'Yurttan Sesler/Halkevleri Folklor Saati' ise Perşembe saat 19:45-20:15 arasında yayımlanıyordu (Radyo, 1942b: 32).

**Öğretilen marş ve türkülerden**

<p><b>Ankara Marşı</b> Sözleri : Ali İzzet Cana</p> <p>Ankara, Ankara, güzel Ankara, Seni görmek ister her fakir kuru, Senden yaradın umut, her dilen şere, Yetersin anlata güzel Ankara.</p> <p>Bu vatan güldüren dik bayrak istin, Türk gücü orada her gücü yemin, Yoldan var edilsin il pür umut, Var olan sevginin, sığın Ankara.</p>	<p><b>Arşinben Akları Türküden</b> Büyük İsmail'in İsmi: Nuhlu İsmail</p> <p>Arşinben akları - Dök dök amam da Beyaz kumaları - Dök dök amam da Arslan Mahomedin gel, gel amam da Yılmaz Babasının gel</p> <p>Arşinben marelakları - Dök dök dök amam da Mahomedime (gök kep) - Dök dök amam da (Kazantık) (*)</p> <p>Arşinben rapisi - Dök dök dök amam da Dedektirin Kapatı - Dök dök amam da (Kazantık)</p> <p>Su derinim güzel su - Dök dök dök amam da Mahomed efendim su - Dök dök amam da (Kazantık)</p> <p>(*) Kazantık, güzel dilenen, volatür dinletir.</p>
---	---

Fotoğraf 4. 'Bir Halk Türküsü Öğreniyoruz/Bir Marş Öğreniyoruz', (Radyo, 1942b: 13).

Bununla birlikte Geleneksel Türk Sanat Müziği ile Türk Halk Müziği'nin icra özellikleri, ses sistemleri, çalgılar vb. kültürel dizgilerindeki uyumsuzluklar nedeniyle ayrı bir program yapılması gerekliliği ortaya çıkınca, Yurttan Sesler 1947 yılında küçük ama müstakil bir ekibe dönüştürülür.<sup>12</sup> Ankara'da oluşturulan modelin 5-6 yıl içinde kazandığı başarının ardından İzmir ve İstanbul Radyoları'nda da müstakil Yurttan Sesler koroları kurulur.<sup>13</sup>

Sarısözen, kendisiyle yapılan bir görüşmede (Çeren 1944: 9)<sup>14</sup> Yurttan Sesler'in misyonunu şöyle tanımlıyordu:

*Radyonun sınımsız tuttuğu ve başardığı halk türkülerini yayımı ne sadece dinleyicilerine hoş bir vakit geçirmek ne de yalnız türkülerimizin çeşitleri hakkında fikir vermekten ibaret değildir. Gönüllerimizi bir araya toplamak ve bütün memleketi tek duygu haline getirmek Yurttan Sesler'in başlıca hedefidir. Artık izaha lüzum bile kalmamıştır ki, Yurttan Sesler'in sanatkar işçileri memlekete en modern tahrip vasıtalarının bile koparamayacağı bambaşka bir istihkâm yapmakla meşguldürler (Çeren, 1944: 9).*

Sarısözen'in Yurttan Sesler Korosu ile yaptığı çalışmalar, Sarısözen ne kadar tersi yönde çaba harcamış olsa da halk müziğini tek tipleştirmekten kurtaramamıştır.<sup>15</sup> Her şeyden önce notaya almak bile türkülerini standart bir icra anlayışının içine itiyordu. Bu durum her seferinde farklı icra edilebilen halk ezgilerinin dinamik özelliğine aykırıydı (Balkılıç, 2009: 172). Elçi'ye (1998: 123) göre ise "Halk şarkılarının bu çeşit bir yeniden icadı toplu icra ve söyleme çabalarının sonucudur". Sivas yöresinden derlemeler yapan Vehbi Cem Aşkun'un (1943: 350), dönemin türkü icraları ile ilgili söyledikleri dikkat çekicidir. "Ankara Radyosu'nda Sivas Folklorunu yaşatmak için eski türkülerini düzgün, yanlışsız okuyan bir bayan bulamadım. Mevcut saz ve söz ehlinin hepsi de hem ezgileri, hem de demeleri değiştirmişler." (Balkılıç, 2009: 171'den).

Aşkun'un şikâyetindeki haklılığının nedeni aslında o dönemde Sarısözen'in de sıkıntı duyduğu bir konudur. Çünkü o dönemde Yurttan Sesler programında yer alan topluluk aslında Radyo'nun klasik Türk müziği korosu ve

onlara eşlik eden birkaç 'çögür' ya da saz/bağlama ustasından başka bir şey değildir. Bununla birlikte 1947'de yalnızca halk müziği icra etmek üzere ayrı kadrolarla kurulmuş 'Yurttan Sesler' korosu da Tokel'in "halk şarkılarının toplu olarak söyleme çabasının, türküler arasındaki nüansları ortadan kaldırdığı" iddiasını çürütemez (Tokel, 2000: 13-133; Balkılıç, 2009: 133'den).

Yurttan Sesler ile başlayan süreç Türkiye'de yeni bir halk müziği icra pratiğinin doğuşunun da başlangıcıdır. O döneme kadar çoğunlukla bireysel ve tek bir çalgı eşliğinde icra edilen türküler hem bayan hem erkeklerden kurulu bir koro ile icra edilmeye başlanır. İlk başlarda birkaç bağlamadan oluşan çalgı grubuna 1947'den sonra bağlamanın yanına mey, Karadeniz kemençesi vb. çalgıların da eklenmesiyle farklı bir tınısal karakter kazanır. Model Klasik Türk musikisi icrasıyla aynıdır aslında: Çok çalgılı, çok vokalli bir sahne düzeni içinde icra. Hedeflenen şey Anadolu'nun tüm tınısal renklerini ortak bir tınısal biçim içinde toplamaktır elbette. Bu durum bir dereceye kadar kabul edilebilir olsa da dil ve ezgisel müdahaleler yerel müzik dizgelerinin özelliklerini yansıtan müziksel özelliklerin törpülediği köken kültürden farklı yeni bir halk müziği yaratılmasının önüne geçemez.

### Sonuç

Görüldüğü gibi, erken Cumhuriyet döneminin müzik politikalarının hayata geçirilmesinin hemen her aşamasında görev almış olan Muzaffer Sarısözen'in kültürel aracılığı, bir yandan gönülden bağlı olduğu 'yerel/köylü müziklerini toplamak ve korumak', öte yandan Cumhuriyet ideolojisinin kültür politikalarına uygun biçimde kendisinden beklenen 'modern', 'Batılı' ölçütlere göre biçimlendirilmiş bir 'Türk Halk Müziği' inşa etme görevini karşılamak üzerine kurulmuştur. Bu nedenle Sarısözen'in kültürel aracılığının birkaç amacı olduğu ve üç aşamadan oluştuğu görülür. Bunlardan birincisi, en çok sahiplendiği ve değer verdiği, görece korumak üzere büyük çaba harcadığı yerel müzikleri toplamak, hem içsel nitelikleri (perde, tartım, tını, oturtum vb.) hem de icra özellikleri (toplular söyleme, çalma, sahne vb.) bakımından bir anlamda modernize etmek. İkincisi, halk müziğini

devlet erkince meşru kabul edilen ölçütlere (Türklük, ortak değerler, millilik vurgusu yapan vb.) sahip bir 'Türk Halk Müziği' yaratmak. Üçüncüsü, yeniden inşa edilen 'Türk Halk Müziği'ni başında olduğu 'Yurttan Sesler' topluluğunun icraları ve radyo aracılığı ile tüm Türkiye'ye yaymak.

Sansöz'en'in bizzat devlet eliyle kendisine verilen 'aracılık' görevini en iyi biçimde yerine getirdiği açıktır. Çünkü her ne kadar ait olunan kültürel gerçekliği bütünüyle yansıtmaya da, yeni ulus-devlet modeline göre hedeflenen bir 'Türk Halk Müziği' yaratılmış ve kısmen de olsa benimsenmiştir. Ancak, bu müziğin (Türk Halk Müziği) bileşkesinde Anadolu kültürlerine ait unsurların (bölgesel dağar, çalgılar, tür ve üsluplar vb.) tamamının yer almasına çalışılmış ve bölgesel ayrımların (şive, tavır vb.) yansıtılmasına özen gösterilmiştir. Bu çabalara karşın, sonuçta her bir kültürel topluluğun (ya da halkın) müziğe ilişkin içselleştirdiği sosyokültürel dizge ve değerlerin (dinamik, biri diğerinden farklı, yazılı olmayan vb.) dışlandığı, bunun yerine notasyon yoluyla hem zamansal hem de uzamsal olarak sabitlenmiş (örn. İcraya dayalı başkantilarn/varyasyonların göz ardı edilmesi) tek bir dile (İstanbul Türkçesi'nin kullanılması) indirgenmiş bir 'halk müziği'nin yeniden icat edildiği gerçeği değişmemektedir.

## Notlar

- 1 1926'dan itibaren 'Türk Musikisi' öğreniminin sonlandırılarak yalnızca Batı müziği eğitimi verilmeye başlanılan 'konservatuvarlar'; Batılı/modern çoksesli müzik kültürünün halka öğretecek müzik öğretmenleri yetiştirmek amacıyla kurulan 'Musiki Muallim Mektebi' (1924); 1931'de kapatılan Türk Ocakları'nın yerine kurulan 'halkevleri' (1932); Çoksesli Batı müziğinin seslendirilmesi için kurulan 1934'de kurulan Riyaset-i Cümhur Filarmoni Orkestrası; 1936'dan itibaren devlet tarafından işletilmeye başlanılan 'radyo'; ve 1940'da büyük bir kalkınma ve modernleşme projesi olarak hayata geçirilen 'köy enstitüleri', resmi ideolojiye göre biçimlendirilen 'millî' müzik politikasının devlet eliyle yürütülmesi için kullanılan kurumların başında gelirler.
- 2 'Kültürel aracılık' modelinin ayrıntıları, daha önceki birkaç çalışmada (Yükselsin, 2011a; Kınlı ve Yükselsin, 2012) görülebilir.
- 3 Latince *medius* sözcüğünden türeme olan 'aracılık' teriminin etimolojik kökeni "yansızlık", "tarafsızlık", "bağımsızlık" anlamına da gelmektedir (Runes, 1970: 194).
- 4 Bochner'e (1981: 2) göre kültür öğrenme sürecinde kuramsal olarak dört ana sonuç mümkündür: (1) Bir kişi, tüm yabancı etkileri reddedip kendi kökeninin kültürüne tutunarak tek kültürlü (*monocultural*) kalabilir. (2) Bir birey, kendi köken

kültürünü reddedip yeni bir kültürü benimseyebilir: sonuç hala tek kültürlü kişidir. (3) Bir birey, köken kültürünü elinde tutarak ikinci bir kültürü de öğrenerek iki-kültürlü (*bicultural*) olabilir. (4) Nihayet, bir birey köken kültürünü elinde tutup diğer birkaç kültürü öğrenerek çok-kültürlü (*multicultural*) olabilir (Yükselsin, 2011a: 225,226'dan).

5 Elçi (1997: 23), Sansöz'en'in Sivas'daki yetişme sürecinde nota ve kulak eğitimi aldığını belirtse de buna ilişkin somut verilere rastlanmamıştır.

6 Sansöz'en'in İstanbul Belediye Konservatuvarı'ndaki eğitim süresi, Şenel'in "Cumhuriyet Dönemi Türk Halk Müziği Araştırmaları" başlıklı makalesinde (1999: 109) "3 yıl kadar", Altınay'ın yüksek lisans tezinde (2008: 1) "iki yıl" olarak belirtilmektedir. Ancak, Muzaffer Sansöz'en'in ölümünün 50'nci yılı nedeni ile düzenlenen sempozyumda (17-21 Kasım 2013, Sivas) yapmış olduğum sunum sırasında Süleyman Şenel araya girerek Sansöz'en'in 3 yıl okumadığını kısa süreli bir sertifika eğitimi aldığını vurgulamış, Sansöz'en'in oğlu Memil Sansöz'en de bu ifadeyi doğrulamıştır.

7 İstanbul Belediye Konservatuvarı (eski adıyla Dâr'lül-Elhan) tarafından halk müziği alanında gerçekleştirilen derleme çalışmalarını incelediğimizde bunların üç aşamada gerçekleştirildiği görülür. 'Uzaktan derleme' olarak da adlandırılacak birinci aşamada Türkiye'nin çeşitli yerlerine yazılan mektuplarla türkülerin notaya alınarak gönderilmesi istenir ve gelenler elden geçirilerek yayınlanır. 1922-1925 yılları arasında her ilin Milli Eğitim Müdürlükleri aracılığıyla Anadolu'nun çeşitli yerlerinde görev yapan köy öğretmenleri, müzik öğretmenleri, mahalli müzisyenler, muhtarlar, sağlık görevlileri vb. ilgililere gönderilen soru kağıdı/anket içeren bir mektup yoluyla gerçekleştirilen çalışmanın sonuçları 1926 yılından itibaren yayımlanmaya başlar (Altınay, 2008: 3; Şenel, 1999: 106, 107). İkinci aşamada ise bu çalışma tarzındaki yanlışlığın farkına varılır ve bir heyet ile derleme gezilerine çıkılarak türküler bizzat yerinde notaya alınır. Bu saptama aşamasında bir bölümü fonografa kaydedilirken, bir bölümü de yerinde notaya alınarak derlenir. 1926-29 yılları arasında düzenlenen 4 derleme gezisinin ardından 850 türküler derlendi (Hasgöl, 1996: 35). Bu derleme gezilerinde başta Rauf Yekta, Yusuf Ziya Demirci, Besim Tektaş, Dürri Turan olmak üzere Muhiddin Sadak, Ferruh Arsunar, Mahmut Ragıp Gazimihal, Remzi Bey, görev aldılar (Altınay, 2008: 11-13; Şenel, 1999: 108; Ülkütaşır, 1973: 32-33).

8 Ankara Konservatuvarı tarafından gerçekleştirilen derleme gezilerine katılan diğer isimler Mahmut Ragıp Gazimihal, Hasan Ferit Alnar, Necil Kazım Akses, Ulvi Cemal Erkin, Nurullah Şevket Taşkıran ve Arif Etikan'dır (Elçi, 1997:16).

9 Kaynaklarda (Balkılıç, 2009; Şenel, 1999) Radyo 1947 olarak atıfta bulunulan bu makalenin yazarı olduğunun düşünülmesinin nedeni, Aynı ciltteki sayıların taranması sonucunda Baki Süha Ediboğlu adına rastlanmasıdır.

10 Kocabaşoğlu'nun (1980: 11) aktardığına göre, Türkiye'deki ilk radyo yayını denemeleri 1921-23 yılları arasında yapılmıştır. Bununla birlikte asıl sistematik radyo yayını Cumhuriyet Hükümeti'nin 1925 yılında çıkardığı 'Telsiz Tesisi Hakkında Kanun' uyarınca 1926'da temelleri atılan İstanbul



ve Ankara vericilerinin tamamlanmasının ardından 8 Eylül 1926'da imzalanan anlaşma ile TTTAŞ'ye verilen Ruhsatname ile başlar. Anlaşma, İçişleri Bakanı Cemil Uybaydın, İş Bankası Genel Müdürü Mahmut Celal Bayar, Anadolu Ajansı Yönetim Kurulu'ndan Falih Rifki Atay ve Sedat Nuri İleri arasında imzalanmıştır. Otuz üç maddeden oluşan anlaşma ile Ankara ve İstanbul'da kurulan vericilerin işletilmesi 10 yıl süre ile şirkete devredilmiştir. 6 Ocak 1926'da kuruluşu Hükümetçe onaylanan şirketin "Nizamname-i Dahili" adlı sözleşmesinde belirtildiğine göre şirket sermayesinin % 40'ı (60.000 TL.) İş Bankası'nın, % 30'u (45.000 TL.) Anadolu Ajansı'nın ve % 30'u (45.000 TL.) da eşit paylar halinde Bolu milletvekili Falih Rifki Atay, Gümüşhane milletvekili Cemal Hüsnü Taray ve tüccar Sedat Nuri İleri'nindir (Kocabaşoğlu, 1980: 11-13).

11 1944 yılına geldiğinde Ankara Radyosu'nda iki yayım kanalı bulunmaktaydı: *Türkiye Radyosu* (uzun dalga) ve *Ankara Radyosu* (kısa dalga). Yurttan Sesler programının da aralarında bulunduğu tüm yayınlar saat 07:30-22:45 saatleri arasında yayım yapan Türkiye Radyosu'nda yayımlanmaktaydı (Radyo, 1944: iç kapak).

12 Muzaffer Sarsözen'in şefliğinde 1947'de ayrı bir topluluk olarak oluşturulan Yurttan Sesler korosunun ilk çekirdek kadrosu çalgılarda (bağlamalar) Sarı Recep, Ahmet Gazi Ayhan, Mucip Arcıman; kadın seslerinde Neriman Altındağ, Muzaffer Kıvılcım, Sabahat Karakuş; erkek seslerinde Ali Can, Nurettin Çamlıdağ ve Turhan Karabulut'dan oluşuyordu (Şenel, 1999: 117).

13 İzmir Belediyesi tarafından 1949 yılında Kültürpark içinde kurulan İzmir Radyosu'nun 1953'de devlet radyosuna dönüşmesinin ardından Sarsözen, ikinci Yurttan Sesler korosunu İzmir'de kurarak başına Mustafa Hoşsu'yu atar. 1954'de İstanbul'da kurduğu Yurttan Sesler'i 3 ay süreyle çalıştırdıktan sonra Ahmet Yamacı'ya devreder (Elçi, 1997: 109).

14 Şenel (1999:117)'de Sarsözen'in Radyo Dergisi'ne verdiği demeç 1942 olarak tarihlendirilmektedir. Doğrusu 1944'dür ve Sarsözen ile görüşme yapıp yayınlayan Şerif Sait Çeren'dir (Çeren, 1944: 9)

15 Sarsözen, Türk Halk Müziği'nin inşası ve yaygınlaştırılmasına radyodaki görevinin yanı sıra yayınlanan üç kitabı ile de katkıda bulunmuştur. Radyo'da göreve başladıktan bir yıl sonra (1941) 'Seçme Köy Şarkıları' kitabı yayımlanır. 1952 yılında yayımlanan *Yurttan Sesler* başlıklı ikinci kitabı, birincisinde olduğu gibi halk müziğinin eğitim kurumlarında yaygınlaştırılması için kaynak niteliğindedir. Kitapta 70 türkü ve Bar, Zeybek, Halay, Oyun havası türündeki 14 çalgısal halk müziği yer almaktadır. Sarsözen'in son basılı çalışması olan ve ölümünden bir yıl önce (1962) yayımlanan 'Türk Halk Musikisi Usulleri', önsözünde de (1962: 2) belirttiği gibi Ankara Devlet Konservatuarı'ndaki 'Müzik Folkloru' dersi için hazırladığı notların bir araya getirilmesinden oluşmuştur.

## Kaynakça

- Altınay, F. Reyhan (1993). *Muzaffer Sarsözen'in Hayatı ve Türk Halk Müziğine Katkıları*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel Bilimler Anabilim Dalı, İzmir.
- Aşkun, V. Cem (1943). *Sivas Folkloru*, Cilt II, Sivas: Kamil Matbaası.
- Balkılıç, Özgür (2009). *Cumhuriyet, Halk ve Müzik: Türkiye'de Müzik Reformu 1922-1952*, Ankara: Tan Kitabevi Yayınları.
- Bochner, Stephen (1981). "The Social Psychology of Cultural Mediation", *The Mediating Person: Bridges Between Cultures*, Ed: Stephen Bochner, G K Hall & Co, pp:6-36.
- Çeren, Şerif Sait (1944). "Bir Konuşma", *Radyo*, 3(31): 9.
- Debrix, François (2003). "Introduction: Rituals of Mediation", *Rituals of Mediation: International Politics and Social Meaning*, Ed: François Debrix and Cynthia Weber, Minneapolis: University of Minnesota Press, pp: xxi-xlii.
- Ediboğlu, Baki S. (1947). "Yurttan Sesler", *Radyo*, 6(65): 10.
- Elçi, Armağan C. (1997). *Muzaffer Sarsözen: Hayatı, Eserleri ve Çalışmaları*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Gökalp, Ziya (1972). *Türkçülüğün Esasları*, Ankara: Milli Eğitim Basımevi.
- Hasgül, Necdet. 1996. Cumhuriyet Dönemi Müzik Politikaları", *Folklor Doğru: Dans, Müzik, Kültür*, 62: 27-48.
- Kınlı, H. Devrim ve Yükselsin, İbrahim Y. (2012). "Kültürel Aracılığın Ritüelleri: Bergamalı Profesyonel Roman Müzisyenlerin Geçiş Ritüellerindeki Aracılık Rollerini", *III. Hisarlı Ahmet Sempozyumu*, s: 432-446.
- Kocabaşoğlu, Uygur (1980). *Şirket Telsizinden Devlet Radyosuna: TRT Öncesi Dönemde Radyonun Tarihsel Gelişimi ve Türk Siyasal Hayatı İçindeki Yeri*, Ankara: Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları; 2010 İstanbul: İletişim Yayınevi.
- Radyo, (1942a). "Radyomuzda Halk Musikisi Çalışmaları", *Radyo*, 1(3): 21.
- \_\_\_\_\_ (1942b). "Öğretilen Marş ve Türkülerden", *Radyo*, 1(3): 29.
- \_\_\_\_\_ (1942c). "Bir Haftalık Neşriyat Programı Kaldırıldı", *Radyo*, 1(3): 32
- \_\_\_\_\_ (1942d). "Yurttan Sesler", *Radyo*, 1(10): 13
- Reinhard, Kurt (1991). "Sonsöz". *Küçük Asya'dan Türk Halk Musikisi*. Çev. Bülent Aksoy. İstanbul: Pan Yay. s. 217-228.
- Runes, Dagobert (1970). *Dictionary of Philosophy*, Totowa, N.J.: Littlefield, Ad-fams & Co.
- Sarper, Selim (1942). "Ankara Radyosu Milletinin Emrinde", *Radyo*, 1(2): 1.
- Sarsözen, Muzaffer (1941). *Seçme Köy Şarkıları*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- \_\_\_\_\_ (1952). *Yurttan Sesler*, Ankara: Akın Matbaası.
- \_\_\_\_\_ (1962). *Türk Halk Musikisi Usulleri*, Ankara: Resimli Posta Matbaası.



- Şenel, Süleyman (1999). "Cumhuriyet Dönemi'nde Türk Halk Müziği Araştırmaları", *Folklor/Edebiyat*, 17: 99-128.
- Taft, Ronald (1981). "The Role and Personality of the Mediator", *The Mediating Person: Bridges Between Cultures*, Ed: Stephen Bochner, G K Hall & Co, pp: 53-88.
- Tekelioğlu, Orhan (1999). "Ciddi Müzikten Popüler Müziği Musiki İnkılabının Sonuçları", *Cumhuriyet'in Sesleri* içinde, der. G. Paçacı. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, s:146-153.
- Tokel, Bayram B. (2000). *Neşet Ertaş Kitabı*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Tör, V. Nedim (1942). "Halk Türküleri", *Radyo*, 1(7): 10.
- \_\_\_\_\_ (1999). *Yıllar Böyle Geçti*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Üstel, Füsün (1994). "1920'li ve 30'lu Yıllarda 'Millî Musiki' ve 'Mûsikî İnkılabı'", *Defter*, Sonbahar, Sayı 22, İstanbul: Metis Yayınları, s.41-44; Ayrıca *Cumhuriyet'in Sesleri* içinde, der. G. Paçacı. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, s: 40-49.
- Yılmaz, Niyazi (1996). *Türk Halk Müziğinin Kurucu Hocası Muzaffer Sarsözzen*, Ankara: Ocak Yayınları.
- Yükselsin, İbrahim Y. (2011a). "Kültürel Aracılık, Romanlar (Çingeneler) ve Müzik: Bir Rumeli Ezgisinin Kırkpınar Güreş Havasına Dönüştürülmesi Örnekolayı", 2. *Ulusal Hisarlı Ahmet Sempozyumu Bildirileri*, ed: Çağhan Adar & Yunus E. Uygur, Kütahya: Güzel Sanatlar Derneği Yayını, s: 221-241.
- \_\_\_\_\_ (2011b). "Etnomüzikoloji Açısından Ahmed Adnan Saygun", *Bilgi: Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi*, 27: 247-277.

### Görsel Kaynaklar

- Fotoğraf 1. Muzaffer Sarsözzen, M. Ragıp Gazimihal, Rıza Yetişen derleme çalışmasında, 1939/40.
- Fotoğraf 2. Radyo başında bir aile, (Radyo, 1942c: arka kapak).
- Fotoğraf 3. Yurttan Sesler provada, (Radyo 1942d: 13).
- Fotoğraf 4. 'Bir Halk Türküsü Öğreniyoruz/Bir Marş Öğreniyoruz', (Radyo, 1942b: 13).

# 20. Yüzyılda Sanatsal Takının Gelişim Sürecinde Heykel Sanatının Etkisi

Neşem ERTAN AYATA \*

## Özet

20. yüzyılda batılı toplumlarda yaşanan olağanüstü gelişmeler ve yansımaları, tüm dünyada kültürel yapının değişmesine neden olmuştur. Söz konusu değişim dönemin sanat yapısını etkilemiş, 20. yüzyılın özellikle ikinci yarısında, alışlagelmiş takı algısının kalıplarının kırılmasına yol açmıştır. Takı olgusunun geçirdiği dönüşümle birlikte sanatsal takı kavramının ortaya çıkışı, bu döneme rastlar. Bu çalışmada, 20. yüzyılda takının sanatsal bir ifade biçimine dönüşme süreci, takı anlayışında geleneğin aşılması ve heykel sanatının takı sanatına etkileriyle takının heykelsileşmesi üzerine yapılan araştırmanın sunulması amaçlanmaktadır.

**Anahtar Sözcükler:** Sanatsal Takı, 20. Yüzyılda Takı, Heykelsi Takı, Sanat Olarak Takı.

## Influence of the Art of Sculpture on Development Process of Artistic Jewellery in the 20th Century

### Abstract

*In the 20th century, extraordinary developments and their reflections in Western societies have caused the evolution of cultural structure worldwide. This evolution influenced the period's artistic atmosphere and especially in the second half of the 20th century, this has caused the breaking of the conventional modes of jewellery. The emergence of conception of artistic jewellery along with the transformation of jewellery as a fact coincides with this period. This paper aims to present the transformation period of jewellery into an artistic mode in the 20th century; going beyond the traditions in the jewellery concepts and the influence of sculpture as an art form on the art of jewellery.*

**Keywords:** Artistic Jewellery, 20th Century Jewellery, Sculptural Jewellery, Jewellery as an Art Form.

## Giriş

Klasik anlamda takı ve mücevher, kendisine atfedilen değerli malzemelerle ve önceden tariflenmiş formlarda üretilmekte iken, 20. yüzyılın başından itibaren tüm dünya kültüründe yaşanan gelişmeler, takı anlayışının da dönüşümüne sebep olmuştur. Sanayi Devriminden dünya savaşlarına, sosyal devrimlerden bilim ve teknolojinin gelişmesine, olağanüstü hızlı bir değişimden geçildiği bu dönemde; sanat anlayışı da büyük kırılmalar yaşamış ve büyük bir etki alanı yaratmıştır.

20. yüzyılda kültür ve sanat alanında yaşanan gelişmeler, pek çok sanat dalında olduğu gibi, çağdaş takı, heykel ve diğer üç boyutlu sanat formlarını birlikte şekillendirmiş; özellikle takıyı geri dönülmez biçimde değiştirmiştir. Bu yüzyılın ilk yarısına damgasını vuran biçimsel kaygılar, günümüz sanatını da etkilemiştir (Lewin, 1994: 59).

Amerika'da sanat oluşumu, İkinci Dünya Savaşı nedeniyle Avrupa'dan Amerika'ya göç ederek Bauhaus etkilerini ülkelerine taşıyan yüzlerce sanatçı ve kuyumcunun etkisi altında kalmıştır. Tasarım eğitimini de etkileyen Walter Gropius, Mies Van Der Rohe, Laszlo Moholy-Nagy gibi sanatçılar, kendilerinden sonra gelecek nesli yönlendirmiş ve Bauhaus ekolünün yaygınlaşmasında önemli rol oynamışlardır. "Bauhaus'un tüm geleneksel sınırlamaları kırma ideolojisi, ABD'de bereketli topraklar bulmuştur." (Scarisbrick vd., 1989: 151).

Sanat, 1940'lar ve 50'lerde Amerikan Soyut Ekspresyonistlerin etkisinde kalmıştır. Sanatçılar, kendilerini gelenekten bağımsız öncüler olarak nitelendirmişlerdir. Bu fikir, tasarım ve sanat dünyasında hızla yaygınlaşmıştır. Bu dönemde Studio Crafts (Stüdyo Zanaatları) kavramı önem kazanır. Tek bir kişinin el yapımı olan bir ürünün hem tasarımından hem de üretiminden sorumlu olmasına işaret eden kavram, başta Amerika, Avustralya ve İngiltere olmak üzere pek çok ülkenin sanat okullarında yer bulur (Scarisbrick vd., 1989:165). Bu gelişme takıya, ifadeci bir sanat formu olarak yeni bir rol kazandırır (Scarisbrick vd.,

1989: 165). Stüdyo zanaatkarlarının eğitiminden geçen yeni nesil tasarımcılar, takı kavramını değiştirirler. Takıda başlattıkları modernist form, heykelsi kimlik ve alternatif malzemelerin kullanımıyla geleneğe meydan okurlar (Astfalck vd., 2005: 19).



Resim 1. Alexander Calder, 'The Jealous Husband', pirinç kolye.

1960'lardan itibaren ortaya çıkan Pop Art ve Minimalizm gibi sanat akımları, kaçınılmaz olarak deneysel takı yapan tasarımcıları da etkilemiş ve bu akımlar, çağdaş takı çalışmalarında da karşılık bulmuştur (Lewin, 1994: 59). 1960'larda sanatsal yaklaşım çok daha öteye taşınmış, Bauhaus teorileri tüm Avrupa'daki sanat eğitimi veren kurumların ve tasarımcıların çoğuna ilham kaynağı olmaya devam etmiştir. Evrensel, rasyonel, yalın ve minimal formların ve minimalist heykeltıraşların etkisi, 1970'lerin sonuna kadar tüm Avrupa'da, özellikle Hollanda ve İngiltere'de görülebilmektedir (Scarisbrick vd., 1989: 164-165). Takıya yansımaları ise formların rafine edilerek, aşırı derecede sadeleştirilmesi olarak gözlemlenebilir.

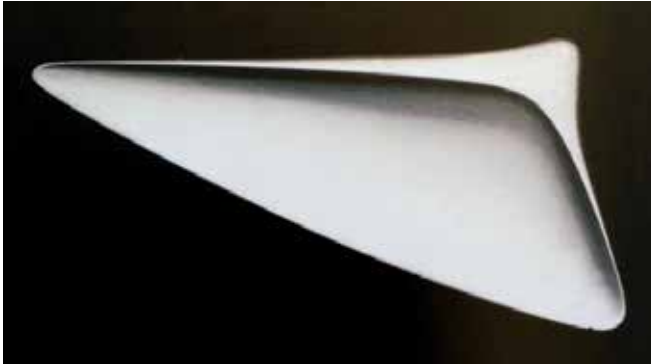
1917 yılında Marcel Duchamp'ın 'Fountain' isimli eseriyle hazır nesneyi sanata dahil etmesi ve estetik beğeniye ikinci plana atması, sanatın klasik kalıplarını kırmış ve sanatta kavram olgusunun habercisi olmuştur (Atakan,

2008: 10). Modernizmle birlikte, sadece sanat alanında değil, tasarım disiplinlerinde de kavramsallık başlamış, eserin veya tasarım nesnesinin içeriği ile verdiği mesaj önem kazanmış ve bu gelişme sanat ve tasarımı birbirine yaklaştıran etken olmuştur.

### Takı Yapımına Yönelen Sanatçıların Etkisi

Takıda yenilikçi anlayışın ortaya çıkması sürecinde, sanat alanındaki gelişmeler ve sosyal değişimin etkisi büyüktür. Duyarlı tasarımcıların üretimleri, farklı sanat disiplinleri arasındaki etkileşimler, takı olgusunun ve işlevlerinin sorgulanmaya başlanması, heykel, resim, grafik tasarımı gibi farklı sanat ve tasarım disiplinlerinde eser veren sanatçıların takı tasarımları ya da üretmeleri, yeni takı anlayışını var eden diğer etkenlerdendir.

1950'lerde, önemli ressam ve heykeltıraşların, sanatsal ifadenin yeni alanı olarak takı yapımına yöneldikleri bilinmektedir. Ancak hemen öncesinde, 1945 yılında heykeltıraş Henning Koppel'in Danimarkalı firma Georg Jensen için ilk gümüş takılarını oluşturduğu kaydedilmiştir (Phillips, 2000: 116). Koppel'in yalın, asimetrik formlu heykelsi takıları, takıda klasik İskandinav Stili olarak tanımlanacaktır. Takı üreten sanatçılar konusundaki 'ilk'lerin, İsviçreli heykeltıraş Alberto Giacometti (Scarlsbrick vd., 1989:150) ve en ünlü eserleri "Mobiller" olan Amerikalı heykeltıraş Alexander Calder olduğu, kaynaklarda yer almaktadır. Calder'in gümüş ve pirinç tellerden ürettiği takılar, 1930'lara tarihlenir (Schon, 2004: 20). Ernst, Cocteau, de Chirico, Man Ray, Tanguy ve Dubuffet küçük birer takı koleksiyonu oluşturan diğer sanatçılardır (Scarlsbrick vd.,1989:150).



Resim 2. Henning Koppel, Jensen için üretilen broş.

Takı ve heykel arasındaki sınırların aşılması, sadece heykel veya resim üreten ya da bu eğitimi almış sanatçıların takı yapımlarıyla değil, aynı zamanda heykel ve/veya resim sanatında kullanılan teknik ve malzemelerin takı yapımında da kullanılmasıyla mümkün olmuştur. Sözgelimi Amerikalı takı sanatçısı Sam Kramer, asamblaj heykel ve resim tekniğini kullanan sanatçıları taklit ederek, takılarına buluntu objeler (found objects) dahil etmeye başlamıştır (Scarlsbrick vd.,1989: 151). Bu çalışmalar, takı ve heykel arasındaki bariyerin daha da çok aşınmasına sebep olmuştur.

1960'ların ilk yarısında Georges Braque, Paris'eki Musée des Arts Decoratifs'te sergilenen 130 parçadan fazla takı tasarlamıştır. Takı alanında daha çok ürün veren, İspanyol sürrealist Salvador Dali olmuş ve sürreel büyük bir koleksiyon oluşturmuştur. Bu ürünlerin çoğu takılabilir parçalar değildirler ancak Dali kendi çalışmalarının Benvenuto Cellini, Sandro Boticelli, ve Leonardo da Vinci geleneğinde olduğunu iddia etmiştir. İtalya'da ise Bruno Martinazzi, takı alanında eser veren ilk heykeltıraş olmuştur (Scarlsbrick vd.,1989: 150).



Resim 3. Salvador Dali, 'Ruby's Lips', 1946.

Farklı disiplinlerden gelen takı tasarım ve üretimiyle uğraşan sanatçıların bireysel sanat anlayışları seyirciye, ürettikleri takılar aracılığıyla yansımıştır. Böylece sanat-

çılar, takının hem biçimsel hem de kavramsal olarak ifade ettiği değerlere farklı bir bakış açısı kazandırmışlardır. Dolayısıyla bu çalışmaların, takının bir sanat nesnesi olarak değerlendirilmeye başlanmasına katkısı büyüktür.

### Takının Gelişim Sürecinde 1960'lı Yıllar

1960'larda sanatta zihinsel süreçlerin devreye girmesiyle, objede plastik değer aşılmıştır. Kavramsal boyutta nesnenin kendisi bir şey anlatmaktadır, estetik ikinci plana atılmıştır. Avangard tavır ve bireysel ifadenin birleşimi, takı alanında yeniliklerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Takının gelişim süreci içerisinde devrimsel nitelikte en büyük kırılmanın yaşandığı dönem, 1960'lı yıllar olarak bilinir. Bu yıllarda "takının heykele, giysiye ve hatta performans sanatına yaklaştığı sınırlar araştırılmış ve takı, basit bir süslenme elemanı olmaktan ziyade, sanatsal denemelerin ortamı haline gelmiştir." (Phillips, 1996: 195).



Resim 4. Gijs Bakker, 'Large Collar'.

Geleneksel yöntemlerin kullanıldığı takı ve mücevher üretimi ve kullanımı devam ederken, Gijs Bakker ve Emmy Van Leersum gibi öncü takı tasarımcılarının çalışmaları 'yeni takı' olarak adlandırılan ayrı bir kategori oluşturur. Geleneksel tasarım eğitimi almış bu öncü tasarımcılar, basit formlar kullanarak deneysel takılar üretmişlerdir.

1960'lı yıllarda ürettikleri ve kullanıcılarını fiziksel olarak kısıtlayan büyük boyun takıları, Avrupa'da ve Amerika'da diğer takı yapımcılarını da etkilemiştir (Scarlsbrick vd., 1989: 166). Ayrıca Gijs Bakker, 1960'ların sonundan itibaren sentetik ve değerli olmayan malzemelerle deneysel takılar yapan ilk tasarımcılardan biridir (Phillips, 2000: 122). Takının bu tarihlere kadarki ana malzemesini oluşturan değerli metallerin kullanımını reddederek, deneysel form ve yöntemlerle üretilen yeni takılar, takı kavramının sorgulanmaya başlanmasına neden olmuştur. 1960'larda değerli metallerle oluşturduğu soyut kompozisyonlarla takıya yeni yaklaşımlar kazandıran Alman Hermann Jünger, eğitimci yönüyle de önemli bir sanatçıdır (Phillips, 1996: 211). Öncü takı sanatçı ve tasarımcılarının sıra dışı çalışmaları, 'takının, ne zaman takılmaz hale geldiği, ne zaman heykele dönüştüğüne' ilişkin soruların oluşmasına sebep olur. Bu sorgulama, 15- 20 yıl kadar devam eder (Scarlsbrick vd.,1989: 166).

Almanya'da yeni tarz çalışmalarının yapılması, 1961 yılında Pforzheim'da Schmuckmuseum'un (Takı Müzesi) açılışıyla teşvik edilmiştir. Londra'da aynı yıl Goldsmiths Hall, 28 ülkeden gelen 1000'in üzerinde sergi objesine, yeni takıyı da dahil etmiştir ve bu, yeni takının dahil olduğu ilk ciddi sergi olarak kayda geçmiştir (Phillips, 1996: 195). Bu dönemin sonunda sanatsal obje olarak takılar, müze ve galerilerde yerlerini almaya başlamışlardır.

### Gelenekğin Aşılması ve Sanatsal Takılar

1960'larda ortaya çıkan yeni takı anlayışı, o tarihe kadar tasarlanıp üretilen takının geleneklerinden kopmasını sağlamıştır. Takı kavramında yaşanan değişim, alışıla gelmiş takı kriterlerinde de büyük dönüşümlere neden olmuştur. Takıda uyulması gereken malzeme, boyut, ergonomi gibi tasarım kriterleri, geleneksel anlayışla üretilen takılarda kısıtlayıcı birer unsur olmayı sürdürürken; sanatsal ifadenin ön planda olduğu takılarda bu kriterler göz ardı edilebilmektedir. Sanatçı, tasarım kriterlerine göre üretmeyebilir ve ortaya çıkan çalışmalar da algı ve konvansiyonlara meydan okur nitelikte olabilir.

Yeni malzeme ve teknikler deneyimlemeye teşvik edil-





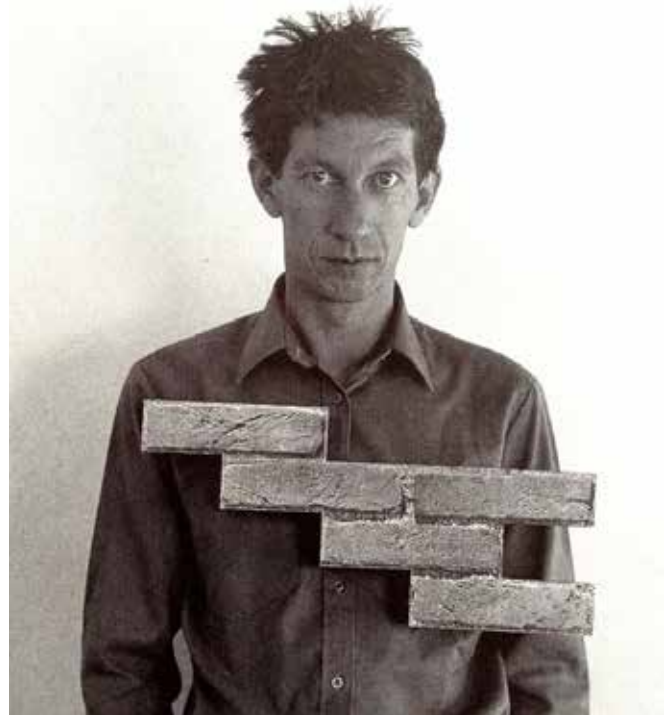
Resim 5. David Watkins, altın disk parçalarıyla süslenmiş akrilik boyun takısı, 1975.

dikleri bir sanat eğitimi almış ve farklı form ve malzeme arayışında olan yeni nesil takı sanatçı ve tasarımcılarının gündeme getirdiği deneysellik, takıda yeni bir bakış açısının edinilmesini sağlamıştır. Tasarımcı ve sanatçıların sosyal değişimlere duyarlılıklarıyla birlikte yenilikçi vizyonları da çalışmalarına yansımıştır. Tüm bunların yanında sanat alanındaki zihinsel değişimin sanat disiplinleriyle beraber takıyı da etkisi altına alması ve bunun sonucunda kavramsal takıya yönelim, sanat ve takı kavramlarını bir araya getiren etken olmuştur.

Takı kavramı değiştiğçe, takı formunun alışıldan uzaklaştığı ve boyutlarının farklılaştığı gözlemlenir. Takı üretiminde sadece değerli madenin kullanılması gerektiği

fikri, İkinci Dünya Savaşı sonrasında sanat eğitimi veren kurumlarda deneyselliğin desteklenmesiyle birlikte ortadan kalkmış ve takı yapımında alternatif malzemeleri gündeme getirmiştir. Sahne takılarında imitasyon malzemelerin kullanılmasıyla başlayan süreç, günümüzde 'güzel' anlayışının yeniden sorgulanmasına yol açacak kadar takıya ait olabileceği dahi düşünülmemeyen malzemelerin kullanımına varmıştır.

Radikal takı sanatçıları arasında yer alan İsviçre doğumlu Otto Künzli, Hermann Jünger'in öğrencisidir ve çalışmalarıyla en çok tartışma yaratan isimlerden biri olmuştur (Phillips, 1996: 197). 1980'lerin başında duvar kağıdıyla kaplanmış büyük köpük bloklardan yaptığı broşlar, takının beklenen form ve fonksiyonundan ne kadar uzaklaşabileceğini göstermiş ve ürettiği bu takıların, 'hala takı olarak tanımlanabileceği' konusunun tartışılmasına neden olmuştur. Zenginliğin teşhirinden ve takı aracılığıyla gösterilmesinden rahatsızlık duyan sanatçı, 'Gold makes you blind' (altın sizi kör eder) isimli bileziğinde, gerçek altından bir topu, siyah bir lastik bandın içinde tamamen saklayarak kullanmıştır (Phillips, 1996: 198).



Resim 6. Otto Künzli, sert köpükten yapılarak desenli duvar kağıdıyla kaplanmış broş, 1983

1970'lerde çoğu İngiliz tasarımcının da, takı yapımında alternatif sayılabilecek malzemeleri kullanmak üzere değerli metalleri terk ettikleri, kaynaklarda yer almaktadır (Scarbrick vd.,1989: 173). Bu konuda örnek oluşturabilecek İngiliz öncü takı sanatçılarından Wendy Ramshaw, değerli metallerin yanında, kağıt, cam, porsele gibi malzemelerle denemeler yapmıştır (Scarbrick vd., 1989: 177). Denemeler yapılan diğer malzemeler arasında; akrilik, plastik, alüminyum, çelik, lastik, kağıt gibi kuyumculukta o döneme kadar kullanılmamış malzemeler yer almaktadır. Malzemenin kağıttan reçineye kadar çeşitlenmesi, takı dünyasına sayısız varyasyon getirmiştir (Scarbrick vd.,1989: 167).

Malzemenin çeşitlenmesinin yanı sıra yeni takıların ergonomisinde de önemli değişiklikler görülür. Takıda, insan vücudunu esas alan ergonomi ve takılabilirlik, önemli geleneksel tasarım kriterlerindedir. Kullanıcı, fiziksel olarak takıyla ilişkilidir ve takıyı taşımada aktif rol oynar. İnsan vücudu, takıya özel sergi alanı veya takıların üzerinde sergilendiği taşınabilir bir galeri olarak yorumlanmıştır. Takı, vücudun hareketinden etkilenir veya yeni takılarda olduğu gibi vücudun hareketini etkiler (Lewin,1994: 59). Bu nedenle takı, geleneksel olarak, ergonomi kriterlerine göre tasarlanmalıdır ve bunu yaparken, antropometrik ölçütler de göz önünde bulundurulmalıdır. Objeye-kullanıcı ilişkisi esastır. Ergonomi kriterlerini aşarak, takılabilirliğin sınırlarını zorlamasıyla ürettiği çalışmaların takılması 'happening' olarak yorumlanan (Ilse-Neuman,2009: 17) İngiliz takı sanatçısı Suzannah Heron, bu yaklaşımıyla dönemin takı sanatçılarına ilham kaynağı olmuştur.

Takı, kelime anlamı doğrultusunda bir fonksiyon beklentisi yaratmaktadır. Mimar Sullivan'a göre "biçim, fonksiyonu takip eder" yani bir obje, kendisinden beklenen fonksiyona göre şekillendirilmektedir. Takı özelinde bu, vücut üzerinde yerleştirileceği alanının tariflenmesiyle ortaya çıkar. Sözgelimi, yüzüğün parmağa geçirilebilmesi için, yüzeyinde dairesel bir delik bulunması beklenmektedir. Yüzük formu, fonksiyonuna yönelik olarak deliklidir. Ancak, 'bir parçanın fonksiyonunun ne olacağını gösteren

unsur genelde heykelsi takılarda daha az bellidir' (Olver, 2004: 151).



Resim 7. Marjorie Shick, 'Ring of Fire', boyun takısı, 1995.

"Modern sanatçıların çoğu fonksiyon fikrine direnmişler, işe yarama ve estetik özgürlük, iki farklı uç olarak görülmüştür. Sanki takının vücuda takılması esaret veya sınırlandırılmanın bir formuymuş gibi, çoğu sanatçı, sanat panteonuna girebilmesi için takının fonksiyondan sakınması gerektiğini beyan etmiştir." (Lewin,1994: 12). Fonksiyonellik, sanatsal takıyı tam anlamıyla değerlendirmenin sadece bir kısmını oluşturabilir. Sanatsal ifade aracı olarak tasarlanan ve üretilen takılarda, fonksiyon beklentisi ikinci planda kalmaktadır. Çünkü bu takılarda formun baştanbaşa bütünlük sağlaması ya da sanatçının tasarladığı etkiyi izleyiciye yansıtabilmesi esastır.

### Takıda Heykel Sanatının Etkisi ve Takının Heykelsileşmesi

Güzel sanatlardaki gelişmeler, takı alanında giderek artan yansımalar bulmuş ve takının önceden tanımlanmış formundaki dönüşüm, takıyı yepyeni bir noktaya taşımıştır. Heykel sanatının tipik öğeleri olan kütle, biçim ve denge kavramlarının artık sadece heykel sanatını ilgilendirmesi, bu iki farklı disiplini, ortak noktalarda birleştirmiştir. Takının nesne olarak üç boyutlu olan doğası ve modern

takı alanında yaratılan formların heykel sanatının kaygılarıyla beslenmesi, takıyı heykel sanatıyla ortak paydada buluşturmuştur. Diğer takı türlerinde de olduğu gibi heykelsi çalışmalar da; biçim, renk, doku, duygusal etki, fonksiyon ve konsept olgularının tümü (Olver, 2004: 151) göz önünde bulundurularak dikkatlice tasarlanmalıdır.



Resim 8. Bruno Martinazzi, 'Metamorfosi', altın bilezik, 1992.

Takı sanatçısı ve heykeltıraş aynı zengin kültürel mirastan beslenirler ve benzer malzeme sorunlarıyla başa çıkarlar. Her iki disiplinde de, konvansiyonel teknik ve malzemelerin dışına çıkıldığı görülmektedir. Sanatsal takılara bakıldığında, aktarılmak istenen fikrin nesnel uygulamasında da, modern heykel unsurları gözlenmektedir. Geleneksel ve güncel malzeme ve teknikler yer yer kombine edilmiştir. Tıpkı bir heykelde olduğu gibi türünün tek örneği olarak üretilen sanatsal takılarda, kısıtlamalar ortadan kalkmıştır. Kullanılan malzeme ve üretim yöntemleri de takı ve heykel alanlarını birbirine yaklaştırmıştır. Bu yakınlığın kanıtı, paylaştıkları pek çok kaygıda mevcuttur. 1960'larda ortaya çıkan yeni takı anlayışı kapsamında

'formun dengeli kullanımı' ve 'kütlenin boşlukta kapladığı alan' gibi, aslen heykel sanatına ait olmuş kaygılar, takının heykelsi yönünü ortaya çıkartmıştır (Ilse-Neuman, 2009: 11). Bu dönemde ve sonrasında yaratılan sanatsal takıların, form açısından oldukça dengeli oldukları görülmektedir. Bunlar, 'heykelsi takılar' (sculptural jewellery) olarak da tanımlanabilmektedirler.

Sadece bir moda aksesuarı değil, artık bir sanat formu da olan takı, küçük ölçekli heykel olarak da yorumlanabilmektedir. Bu bağlamda yaratılan bazı takıların, vücuttan bağımsız olarak da heykel gibi bir obje olarak varlıklarını sürdürdükleri dikkat çeken özellikleridir. Olver'e göre (2004: 151) takı, vücut üzerinde olduğu kadar, takılmadığı zamanda da bir ifade biçimi olmalıdır. Sanatsal takı, antropometrik ölçütlere uyarlanan bir heykelin fonksiyon kazandırılmış hali olarak da algılanabilir.



Resim 9. Friedrich Becker, sentetik safirli çelik bilezik, 1988.

1960'larda ve 1970'lerin başında takının heykel sanatından etkilendiğinin işareti, öncü takı sanatçıların veya sergi düzenleyen kurumların takı sergilerine verdikleri isimlerdir. Sözgelimi takı kavramının sorgulanmasına yol açan tasarımcılardan Emmy Van Leersum ve Gijs Bakker'ın 1966-67 yıllarında Amsterdam ve Londra'da

açtıkları, diğer bir yandan ismiyle yeni nesil takı sanatçılarının takıya bakışlarını yansıtan 'Sculpture to Wear' (Giymek/ Takmak için Heykel) (Philips, 1996: 195-196) adlı ortak sergi dikkat çekicidir. Aynı şekilde, 1973 yılında, Boston'da yer alan The Institute of Contemporary Art'ın (ICA) 'Jewelry as Sculpture as Jewelry' (Takı Olarak Heykel Olarak Takı) sergisi de takı ve heykel arasındaki sınırların yok olmaya başladığını açık bir biçimde göstermektedir. Bu sergide Cara Lee Croninger, Pablo Picasso, Georges Braque, Roy Lichtenstein, Man Ray gibi isimler, takı tasarımlarıyla yer almışlardır (Lewin, 1994: 51).

### Sonuç

20. yüzyılın hızlı gelişmelerinden sonra takı adına bir değerlendirme yapmak gerekirse, esas olanın sanatçının takı yoluyla kendini ifade etmesi olduğu gözlemlenir. Sanat ve tasarım anlayışları arasındaki ayrımın netliğini kaybettiği bu yıllarda, bir nesnenin sanat eseri mi yoksa tasarım objesi mi olduğu tartışmalara yol açmıştır. Üretilen çalışmanın kendisini sınıflandırmak her geçen gün daha da zorlaşmaktadır ve çoğu çalışma, tek bir başlık altında yer alamamaktadır.

'Sanatsal takılar' olarak kategorize edilebilecek çalışmalar, yapımında kullanılan malzemelerin değerinden kaynaklanan pahalı veya işçiliklerinin geleneğe uygun olmasından ziyade; fikir, yaratıcılık ve içerikleriyle değerlendirilmelidirler. Sanatsal takı, takı yapımına yönelen sanatçıların kendilerini ifade etmeyi seçtikleri alandır. Sanatsal takıda fikir esas olduğundan, diğer takı olma kriterlerinin arka planda yer aldığı gözlenir. Bu bağlamda, sanatsal bir ifade yöntemi olarak ortaya konan takı ele alındığında, gelişim süreci içerisinde ve günümüzde dahi heykel sanatından etkilense de, esas olan takı sanatçısının kendini ifade edeceği yöntemi bulmasıdır. Sanatta disiplinlerarası geçişler mevcuttur ve sanat eserinde farklı sanat dallarına ait yöntemlerden yararlanılması sanatçının izleyiciyle iletişim kurmasında büyük rol oynamaktadır. Sanatsal takı, ilk planda sanat eseri olarak tasarlanıp üretilmektedir ve sanatçının izleyiciye vermek istediği mesaj ya da takı aracılığıyla yaşatmayı amaçladığı de-

neyim esastır. Bir bakıma üretilen çalışmalar, güçlü kavramlar içeren çağdaş objeler halini almışlardır. Sanatsal tavır olarak ortaya konmuşlardır ve artık yeni bir sanatsal ifade biçimleridirler. 20. yüzyılda takı sanatçılarının yeni ifade yöntemi haline gelen takı, 1960'larda olduğu kadar dramatik olmasa da, günümüzde hala sanatsal gelişimini sürdürmektedir.

### Kaynakça

- Astfalck, J., Broadhead, C., Derrez, P. (2005). *New Directions in Jewellery*, London: Black Dog Publishing Limited.
- Atakan, Nancy (2008). *Sanatta Alternatif Arayışlar*, İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Ilse-Neuman, Ursula (2009). *Inspired Jewelry From the Museum of Arts and Design*, UK: ACC Editions/ Antique Collector's Club Ltd.
- Lewin, Suzan Grant (1994). *One of a Kind, American Art Jewellery Today*, New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers.
- Olver, Liz (2004). *The Art of Jewelry Design, from Idea to Reality*, London: A&C Black Publishers Limited.
- Phillips, Clare (1996). *Jewelry, From Antiquity to the Present*, London: Thames and Hudson LTD.
- Phillips, Clare (2000). *Jewels and Jewellery*, London: V&A Publications.
- Scarbrick, D., Ogden, J., Lightbown, R., Hinks, P., Bayer, P., Becker, V., Craven, H. (1989). *Jewellery, Makers, Motifs, History, Techniques*, London: Thames and Hudson Limited.
- Schon, Marbeth (2004). *Modernist Jewelry 1930-1960 The Wearable Art Movement*, PA: Schiffer Publishing Ltd.

### Görsel Kaynaklar

- Resim 1. Alexander Calder, 'The Jealous Husband', piriç kolye <https://www.flickr.com/photos/artimageslibrary/5004589420/> (Erişim tarihi: 11.04.2015)
- Resim 2. Henning Koppel, Jensen için üretilen broş. (Phillips, 2000: 116).

- Resim 3. Salvador Dali, 'Ruby's Lips', 1946  
<http://artblart.com/tag/salvador-dali-rubys-lips/>  
(Erişim tarihi: 20.04.2015)
- Resim 4. Gijs Bakker, 'Large Collar'  
<http://www.stedelijk.nl/en/press/press-images/the-gijsemmy-spectacle> (Erişim tarihi: 22.04.2015)
- Resim 5. David Watkins, altın disk parçalarla süslenmiş akrilik boyun takısı, 1975. (Phillips, 2000: 127).
- Resim 6. Otto Künzli, sert köpükten yapılarak desenli duvar kağıdıyla kaplanmış broş, 1983 (Phillips, 1996: 197).
- Resim 7. Marjorie Shick, 'Ring of Fire', boyun takısı, 1995 (Ilse-Neuman, 2009: 79).
- Resim 8. Bruno Martinazzi, 'Metamorfosi', altın bilezik, 1992 (Ilse-Neuman, 2009: 141).
- Resim 9. Friedrich Becker, sentetik safirli çelik bilezik, 1988 (Phillips, 2000: 131).





# Etik Modanın Temsiliyeti Bağlamında Vaatleri ve Çelişkileri: ‘Etik Moda’ Ne Kadar Etik Sunuluyor?

Şölen KİPÖZ \*, Duygu ATALAY \*\*

## Özet

Hızlı modanın üretim ve tüketim stratejilerinin yarattığı yıkıcı etkilerin görünür hale gelmesi, modanın yeniden tanımlanmasını sağlayan etik ve ekolojik bir tasarım anlayışının benimsenmesine yol açmıştır. Böylece etik moda ‘Yavaş Moda Akımı’ gibi yaratıcı söylemler geliştirmiş ve yerel zanaatları, adil ticareti, çok işlevli tasarım ürünlerini, katılımcı tasarımı, çevre dostu malzemelerin kullanımını ve geri dönüşümle değer kazandırılan tasarımları yücelten bir yapıya kavuşmuştur. Ancak küresel moda ekonomisi tarafından ticarileştirilerek asimile de olmuştur. Etik moda, başat sistem içerisinde tüketilebilen bir trende dönüştürülürken, sanal ortamda varlık gösteren niş bir medya ile beslenen alternatif bir tasarım hareketi olarak sınırlı kalmıştır. Bu makalede, etik modanın tasarım ve üretim stratejileri bağlamında söylemsel ve ticari temsiliyeti ele alınarak ana akım ve alternatif medyada yer alan haberlerin geriye dönük okuması yapılmıştır. Böylece etik modanın vaat ettiği ‘etik olma’ sözü, medya analizi üzerinden deşifre edilmiştir.

**Anahtar Sözcükler:** Etik Moda, Etik Moda Söylemi, Modanın Temsiliyeti, Moda Basını, İnternet Dergiciliği.

## Promises and Conflicts of Ethical Fashion within the Context of its Representation: How Ethically is ‘Ethical Fashion’ Presented?

### Abstract

Realization of devastating effects of fast fashion production and consumption strategies led embracement of an ethical and ecological design understanding that ensures redefinition of fashion. Thus, ethical fashion developed creative discourses such as ‘Slow Fashion Movement’ and gained a structure that praises local crafts, fair trade, multifunctional design products, participatory design, use of environmentally friendly materials and upcycled designs. However, it has also been assimilated via commercialization by the global fashion economy. While ethical fashion is transformed into a trend which can be consumed within the frame of dominant fashion system, it remained limited as an alternative design movement that is supported by the niche media which is transmitted through digital domain. Within this paper, in regards to design and production strategies of ethical fashion, discursive and commercial representations of it are analyzed by backcasting the literal and visual representations of ethical fashion in conventional and alternative media. Thereby the promise of ‘being ethical’ that ethical fashion propounds is deciphered through the media analysis.

**Keywords:** Ethical Fashion, Ethical Fashion Discourse, Representation of Fashion, Fashion Media, Online Magazine Publishing

\* Doç. Dr., İzmir Ekonomi Üniversitesi, Moda ve Tekstil Tasarımı Bölümü, İzmir.  
E-posta: solen.kipoz@ieu.edu.tr

\*\* Öğr. Gör., İstanbul Arel Üniversitesi, Moda ve Tekstil Tasarımı Bölümü, İstanbul. E-posta:  
atalayduygu@gmail.com

## Giriş

Etik tasarım anlayışının gündeme gelmesi tasarımın hangi koşullarda yaratıldığı, üretildiği ve tüketildiğinin sorgulanmasıyla ilgilidir. Bir tasarımın etik olup olmadığı, kurum-sallaşmış bir tasarım sistemi ve endüstrisinin sorumluluğunda değerlendirilecek bir yargıdır. Bu yapıdaki temel aktörleri tasarımcı, üretici ve tüketici olarak ele alırsak, aktörler arasındaki ilişkinin lineer ve hiyerarşik olduğunu, tasarımcı ile üreticinin, tüketici üzerinde manipulatif bir rol oynadığını gözlemleyebiliriz. Bu çerçevede, tasarımda etik kavramını tartışan tasarım kuramcısı Clive Dilnot'un (2009: 180) benzetmesiyle; tasarımcı pazar ekonomisine hizmet eden bir hizmetkar, tüketici ise bir ürünü ya da hizmeti kullanan insan değil, müşteri olarak konumlandırılır. Bourdieu'ya göre modanın bir kültürel sermaye haline gelebilmesi için bu yapıya iletişim-medya aktörü de eklenir ve bu tepeden inme ilişkide ana akım moda medyası, tasarımcıyı ve üretimini bir ekonomik değer olarak var edebilmek adına tüketim odaklı bir anlatı kurar.

Küresel modanın 'yapmaya' ve 'ilerlemeye' yönelik üretim-tüketim arasındaki bu lineer ve hiyerarşik ilişki, tasarım kuramcısı Manzini'nin (1995: 235, 236) tarif ettiği şekliyle "üretmek için yapmaya" dayanan ve "atık" oluşturan bir süreçtir. Oysa, bu ilişkiyi döngüsel bir yapıda kurgulayıp 'yeniden üreterek' sonuç ürünün birçok geri kazanım oluşturabileceğini görebiliriz. Böyle bir sürecin iletişim ayağı da, tüketim odaklı ve manipüle edici bir söylemden ziyade şeffaf, bilgilendirici ve tüketiciyi okuyup yorumlayan bir birey olarak konumlandırılan katılımcı bir yapılanmayı benimseyecektir. Son on yıllık süreçte etkisi meşrulaşan etik moda anlayışı, kendi moda iletişimini ve söylemini ana akım moda basını üzerinden etkin bir biçimde oluşturamamakta ve kendine özgü iletişim kanallarına ihtiyaç duymaktadır. Modanın üretimini sağlayan ana akım medya, etik moda haberlerine yer vermektedir. Etik moda üzerinden niş bir ticari alan yaratıp 'yeşil tüketim' olgusunu yaratmaktadır. Oysa ekolojik, sürdürülebilir, yavaş ve sosyal yaklaşımları ilke edinen etik moda, iletişim yöntemi olarak şeffaf, katılımcı ve eleştirel bir söylemi benimser. Bu çerçevede oluşturdu-

ğu nadir kaynakların çoğunluğunu çevrimiçi, interaktif ve sosyal medya iletişim araçları oluşturur.

Bu çalışmanın amacı, moda endüstrisinin yarattığı çevresel kirliliğe, tüketime yönelik üretim anlayışına, iş gücü sömürsüne, adil olmayan ticarete karşı geliştirilen uygulamaların tümünü kapsayan etik moda hareketini, iletişim biçimi ve temsiliyeti üzerinden okumaktır. Her ne kadar, etik moda, küresel moda sisteminin içerisinde kurumsal bir yer edinmek yerine tabandan yayılan bir aktivist dönüşüm olarak varlık gösterse de kendine özgü iletişim kanalları üzerinden kendi söylemini inşa etme çabası içerisinde. Öte yandan, artık lüks olmaktan çıkıp gereklilik haline gelen sürdürülebilirlik ve ekoloji kavramları moda literatüründe yer edindiğinden, etik moda uygulamaları modanın konvansiyonel iletişim kanalları tarafından asimile edilme durumuyla yüz yüzedir. Bu çerçevede çalışma şu sorulara cevap aramaktadır; Kendine özgü iletişim kanalları aracılığı ile söylemini oluşturabilen ve başat moda medyası içerisinde az da olsa bir rolü olan etik modanın ileti ve okunma biçimleri arasında ne gibi farklılıklar vardır? Genellikle internet dergiciliği üzerinden yayın yapan, eleştirel ve tarafsız yapısı ile bir niş iletişim aracı olarak var olan etik moda medyasının günümüz moda endüstrisinde durduğu yer nedir? Etik modanın, başat moda sistemindeki meşruiyeti çerçevesinde, başat moda medyasındaki temsiliyeti ne denli doğru, tarafsız ve eleştirel, dolayısı ile ne denli etikdir? Bu sorular ışığında, etik modanın gelişimi, değer ve ölçütleri, moda medyası ve söylemi açısından tasarım-üretim-tüketim ilişkisi incelemiştir. Ana akım moda medyası ile etik moda medyasının karşılaştırılması etik moda içerikleri bağlamında yapılmıştır.

## Araştırma yöntemi

Tasarım literatüründe son otuz yılın gündemini dolduran etik ve sürdürülebilir tasarım, moda tasarımında yaklaşık on yıldır etkin bir söylem oluşturmaktadır. 2006 yılında 'yavaş tasarım hareketi manifestosunun' (Clark, 2008) moda dünyasında yarattığı yankı ile birçok etik marka internet üzerinden küresel ölçekte iletişim kurmaya başla-

mıştır. 90'lı yıllarda kavramsal tasarım hareketinin öncülerinden Martin Margiela'nın 'atık' olarak nitelendirilen eski giysilere kazandırdığı yeni statü (Evans, 1998: 81, Kipöz, 2013), etik modanın ana akım medyada ilgi çekici konulardan biri haline gelmesine yol açmıştır. Margiela ve çağdaşlarının öncülük ettiği kavramsal ve radikal moda tasarımı, güncel modanın yalnızca gösterilen, alınıp, satılan bir değer değil, aynı zamanda üzerinde konuşulan, tartışılan ve sergilenen kalıcı bir değer olduğunu vurgulayarak bu alanda akademik bir literatürün de oluşumunu sağlamıştır. Buna paralel olarak başat moda sistemine eleştirel yaklaşan etik ve ekolojik moda literatürü de disiplinler arası akademik dünyada kendini göstermeye başlamıştır.

Etik modanın benimsediği iletişim kanallarına ve söylemlerine odaklanan bu araştırma kapsamında, söylemlerin analiz edilebilmesi için gereken "etik modanın oluşumu", "değerleri" ve "ana akım moda medyasının işleyişi" konularının aktarımı kitap ve makaleler üzerinden yapılırken, etik moda söyleminin güncel tezahürü çevrimiçi kaynaklardan oluşan dergi okuma ve analizlerinden oluşmaktadır. Bu okumada son beş yılda (2008-2013) medyanın etik ve sürdürülebilir moda nasıl yer verdiği ele alınarak, etik modanın tasarım değerleri bağlamında ana akım moda medyası ve etik moda medyası arasındaki benzerlikler/farklar bulgulanmıştır. Söyleniş/eleştirel ve betimsel/promosyonel okuma biçimleri arasındaki farklar, etik moda markalarının özellikleri ve dergilerin üslupları bağlamında tartışılmıştır. İlaveten, istatistik veri elde etme çabası güdülmeksizin, tasarım değerleri bağlamında paradigma olarak ele alınan markaların dergilerdeki haberlerinin dağılımı sayısal olarak da verilmiştir.

### **Tasarım Hareketi olarak Etik Modanın Oluşumu**

Etik moda, yalnızca sürdürülebilirlikle kısıtlı olmak yerine, sosyal, kültürel ve ekonomik dönüşümlerle aktivist bir hareket olarak gelişmektedir. Baskın moda sistemi veya siyasi iktidarlar tarafından empoze edilen dikey bir oluşum olmaktan ziyade, tabandan yayılan sosyal bir dönüşüm

olarak değerlendirilmelidir. Bu dönüşümü tetikleyen kırılma noktalarını hatırlamak önem taşımaktadır:

- 'Ekolojik Hümanizm': Sürdürülebilir tasarım 1960'lı ve 1970'li yıllarda gündeme gelen 'çevresel duyarlılığın' ve "sürdürülebilir tüketimin" ortaya çıkışına tekabül eder (Jackson, 2002'den aktaran Thorpe, 2010: 2). 68 kuşağının sosyal ve politik huzursuzluğu ile yeşeren Hippie devrimi, kapitalist düzenin homojenleştirici değerlerine karşı sembolik bir dil oluştururken, 'Kendin-Yap' ve 'Geri-Dönüştür' pratiğinin ilk örnekleriyle küresel moda sisteminin dikey hiyerarşisine bir başkaldırı niteliğindedir.

- Dayanışma kültürü ve Gençlik Hareketleri: Punklar da burjuva kapitalizmini sorgulayarak 'Kendin-Yap' kültürünün en yaratıcı düzeyini göstermişlerdir. Punk'ların tüketim toplumuna karşı dirençleri eleştirel ve agresiftir. Pazar ekonomisinde talep gören yepyeni, cazibeli ürünlere karşı, paçavra ve çöp kültürünün değersizliğine prim vermişlerdir. Robyn Healy (2007: 665) Punkların pasif tüketim değerlerine nasıl direnç gösterdiklerini şöyle ifade etmektedir; "Yeni giysilerin ve görünümün statüsünün yarattığı fetişist arzuya karşı, Punklar düzensiz, kullanılmış, yırtılmış, çamura batmış, değersiz objeler ve modası geçmiş aksesuarlarla dekore edilmiş giysileriyle statü karşıtı bir stil benimsemişlerdir.

- 'Sürdürülebilir Tüketim': 1980'lerin tüketim toplumunu takip eden süreçte, ekolojik humanizmden sonra ikinci dalga, Rio'da 1992'de Çevre ve Gelişim üzerine Birleşmiş Milletler tarafından düzenlenen 'Earth Summit' zirvesi ile gerçekleşmiştir. Zirvedeki oturumların raporu olarak yayınlanan Agenda 21'le sürdürülebilir ve küresel ölçekte sorumlu bir dünya düzeni için yapılması gerekenlerin kaydı oluşturulmuştur (Margolin, 2002: 101). Earth Summit, sürdürülebilirlik kültürünün oluşumuna ışık tutarken, etik tüketim uluslararası politikalar bağlamında tanınan bir olguya dönüşmüştür (Jackson, 2002'den aktaran Thorpe, 2010: 4; Margolin, 2002: 96).

- 'Yeşil Tüketim': Ekolojik bilinç zamanla kendisini moda pazarında da göstermiş ve yeşil tasarımlar ticarileşmeye başlamıştır. Sandy Black (2008: 22-23) hazır giyim

devi Espirit firmasının 1990'lı yıllarda pazara sunduğu 'Ecollecion' adlı ekolojik koleksiyonu ile bu akımın öncülüğünü yaptığını kaydeder. Ekolojik kadın koleksiyonları üretmek için oluşturulan ekibin hedefleri, tasarımcı Lynda Grose tarafından şöyle ifade edilmiştir; "Klasik tasarım ve dayanıklı üretim ile ürün ömrünü uzatmak; insan yapımı liflerin kullanımını en aza indirmek veya tamamıyla ortadan kaldırmak; toprakta çözünebilir veya geri dönüştürülmüş malzemelerin kullanımıyla atık sahalarındaki yoğunluğu önlemek; sürdürülebilir tarım ve çiftçiliği teşvik etmek; kendilerinin etik ve çevresel amaçlarını paylaşan firmalarla çalışmak ve moda endüstrisini etkilemek".

- 'Ekolojik Tasarım': Sürdürülebilir ve sorumlu bir gelecek için tasarımın rolü niceliğin yerine niteliğin konulması açısından önem kazanmaktadır. Manzini'nin (1995, 226), önerdiği gibi "nicelik temasının önemi niteliğin yeni rolü ile sarsılmış", tasarımcılar sektörde egolarını tatmin etmekten çok sosyal roller benimsemeye başlamışlardır. Thorpe'a (2010: 4) göre tasarım, sürdürülebilir tüketimin özendirilmesi bağlamında yaşam biçimlerinin değişiminde belirleyici bir rol üstlenmiştir. Yazar, tasarımcıdaki bilinç değişiminin tüketim kalıplarına yansımaya yönelik verimli tüketim yerine (örneğin altı yerine iki t-shirt almak) giysilerin yıkanmasının eko-sistemde bıraktığı etkilerden hareketle bir tasarım önerisinin 'yıkanmayan gömlek' olabileceği örneğini vermiştir. Böylece tasarımcı, otomatikleşmiş davranış kalıplarını eleştirerek tüketiciler üzerinde sorumluluk bilinci yaratabilmektedir.

- 'Yapısökümcü Tasarım Hareketi': Derrida'nın yapısöküm felsefesi, modanın yenilik tutkusu ile beslenen 'kullan-at' kültürüne gösterilen bir direnç olarak çağdaş moda tasarımında yapısal bir dönüşümün tohumlarını atmıştır (Kipöz ve Güner, 2011). Hareketin öncülüğünü yapan tasarımcılardan, "dekonstrüksiyon yöntemini bir program niteliğinde uygulayan" Martin Margiela (Loschek, 2009: 187), zanaata ağırlık verdiği Artisanal koleksiyonuyla tasarımda 'geri dönüşüm' ve 'yeniden kullanım' ilkelerini kavramsal bir anlayışla yorumlamıştır. Tasarımlarında ikinci el asker giysileri gibi moda hiyerarşisinde en düşük değişim değerine sahip malzemeler kullanmıştır.

'Değersiz' parçalara yeni yaşamlar ve moda hiyerarşisinde yüksek statü ve prestij kazandırmış (Evans, 1998: 83), böylece modanın yarattığı değerler sisteminin de yapısökümünü gerçekleştirmiştir.

- "Etik Tasarım Söylemi": Margolin (2002), tasarımcıların insani sorunlara dokunan ve sosyal rahatlığa katkıda bulunan maddi ve manevi ürünleri hayata geçirme yetenekleri olduğunu vurgular. Ekolojik tasarıma yönelik bu eleştirel ve diyalektik bakış açısı etik moda söyleminin de oluşumunu tetiklemiştir. Başat moda medyasına alternatif olarak gelişen etik moda medyasının varlığını göstermesi de bu oluşumun bir parçasıdır. 1970'lerden itibaren popüler moda dergilerindeki etik tüketimi özendiren moda haberleri 1990'larda yoğunlaşmıştır. Ancak başat basılı medyanın ticari ve tüketimi özendiren yaklaşımı içerisinde kendi söylemini oluşturamayan etik moda, iletişim kanalı olarak web üzerinden işleyen blogları seçmiştir. Bu kanallar aracılığı ile oluşan etik moda medyası söylemine ileride kapsamlı olarak yer verilmektedir.

- 'Yavaş Moda Hareketi': Söylemini Milano'da bir konferansta gündeme gelen 'Yavaş Tasarım Manifestosu' ışığında oluşturmuş ve etik moda söyleminin yaratıcı zeminini inşa etmiştir. "Yavaş moda, modayı etik harekete dönüştürebilecek en temel konulardan birine işaret eder; tüketimin kendisinin başlı başına bir sorun olduğuna" der Arnold (2009: 102). Fletcher'a (2008) göre, yavaş moda; tasarım, üretim ve tüketim arasında kurulan denge içerisinde "kalite"nin üretimi, değer kazanması ve işlenmesi ile ilişkilidir. Hazel Clark (2008: 429) Yavaş Moda Manifestosu'nun üç ana amacını şöyle özetler;

1. Yerel iş gücü, yerel malzemeler ve zanaatla hızlı moda sisteminin neden olduğu tek-tipleştirici, anti demokratik uygulamalar ve eşitsizlik, kirlenme gibi problemleri çözmek.

2. Üretici ve tüketici arasında daha az aracının olduğu şeffaf üretim sistemleri kurarak kapitalizm ve seri üretim yöntemlerinin sebep olduğu işçinin ürüne, tüketicinin üretime yabancılaştığı hiyerarşik yapıyı kırmak.



3. Tipik eşyadan daha değerli kılınan sürdürülebilir, uzun ömürlü, geri dönüştürülebilir ve duyasal ürün tasarımları yaparak tüketim kültürüne direnç gösterme yöntemleri geliştirmek.

### **Moda Medyasının Söylemine Direnç Gösteren Etik Moda Söylemi**

Etik modanın varlığı başat sisteme direnç göstermesinden kaynaklanır ve bunu yaparken sistemin dışında kalmak yerine sistemin içinden, modanın yöntem, dil ve kabul görmüş değerlerini yapı-sökümüne uğratmaya çalışır. Küresel moda sisteminin tasarım-üretim-tüketim ilişkisini olduğu kadar, iletişim ve temsiliyet biçimini de sorgular. Bu diyalektik ilişkinin tabiatını anlamak için moda sisteminin söylem üretme sürecinin ve moda medyasının süreç olan katkılarının anlaşılması gerekir. Bu sürecin okunmasında Bourdieu'ya referans vererek bir kültür endüstrisi olan modanın şeyler üretmekten çok, şeylerin sembolik değerini üretmekten ibaret olduğunu hatırlamamız gerekir (Rocamora, 2009: 54-57). Bu görüş, Baudrillard'ın (1981) post-endüstriyel dönemde şeylerin kullanım değerinden değişim değerine geçiş yaptığı ve son aşamada 'işaret değeri' statüsüne yükseldiği saptaması ile uyumaktadır. Modanın sembolik üretimini görünür kılan işaret değeri, moda söylemini var eden olgunun ürün değil, ürünün imgesi ve temsiliyeti olduğunu da doğrular. Nitelikim Sontag da Debord'un 'Gösteri Toplumu'na referans vererek 'çağımız şeyin yerine imge, orijinali yerine kopya, gerçekliğin yerine temsiliyeti ve varoluşun yerine görüntüsünü tercih eder' derken benzer bir okuma yapmıştır (Evans, 1972: 153'den aktaran Shinkle, 2008: 25).

Moda gösterileri ve basınıyla ortaya çıkan bu temsiliyet, gerçeğin aktarımından çok 'yüceltilmiş bir söylem' (celebratory discourse) üretir. Bourdieu'ya göre sembolik üretimde uzmanlaşmış, spesifik bir alanın paydaşlarına yönelik üretilen, kolektif bir nitelik taşıyan bu söylem aynı anda tanımlama (describe) ve yönlendirme (prescribe) özelliğini paylaşır (aktaran Rocamora, 2009: 54-57). Başka bir ifade ile Evans'ın (aktaran Shinkle, 2008: 19) hiyerarşik ve protokollerden oluşan hermetik bir yapı

olarak tanımladığı moda sistemi Rocamora'nın deyişi ile "kendisini kutsamak için monopolik bir güç" oluşturan bir söylem yaratır. Yazar, bir moda kenti, moda söylemi ve moda medya söylemi arasındaki ilişkileri Bourdieu ve Foucault'un görüşleri açısından değerlendirir. Foucault için söylem bilgiyi üreten anlatımların düzenidir. Bourdieu, moda söyleminin belirli bir zamanda, üretildiği ve yeniden üretildiği belirli bir yerde baskın olan esaslar bütünü olduğuna işaret ederken, Foucault bu esasların tüm toplumlarda güçlerini ve risklerini savuşturmakla yükümlü yordamlar tarafından denetlendiği, seçildiği, düzenlendiği, dolayısıyla söylemsel üretimin daha geniş bir sosyal bağlamı olduğunu savunur (aktaran Rocamora, 2009: 55-60).

Moda medyası, dergilerden, gazetelere, raporlara ve reklamlara kadar farklı format ve biçimlerde görünürlüğe sahip olan ve bu kanallar aracılığı ile söylem oluşturan modanın ayrıcalıklı alanlarıdır. Basın söyleminin böylesine kapsayıcı olması başat modanın gücünü ve etkisini artırdığı gibi etik modanın da kendine özgü kanallarla söylem üretme potansiyelini güçlendirir. Bu noktada bu söylemlerin benzerliği ve ayrılığını belirleyebilmek için başat moda medyasının dergiler aracılığı ile içeriğini ve dilini nasıl inşa ettiğine bakmak gerekir.

### **Moda Basını ve Dergiciliğinin Yapısı**

Moda sisteminin oluşumu, sistemin inşasında başlıca rolü oynayan medya sistemiyle eş zamanlı ve eş karakterlidir. Moda ve moda medyası söylemleri karşılıklı olarak birbirlerini tekrar tekrar üretirler. 18. yüzyılda gerçekleşen Sanayi Devrimi'yle reproduksiyon ve basım tekniklerindeki ilerlemeler sayesinde uzmanlaşmış moda dergilerinin alt yapısını oluşturan, kadının toplumsal rolünü, cinsel kimliğini ve moda davranışlarını inşa eden kadın dergileri ilk olarak İngiltere'de yaygınlaşmıştır (Wolbers, 2009; Craik, 1993). Ataerkil yapının ürünü olan kadın dergileri, öncelikle kadının ev ekonomisine katkı sağlayan, annelik ve kadınlık görevini yapan ve kendisiyle birlikte evini de güzelleştiren domestik rolünü öne çıkarmışlardır. Pazar ekonomisinin gelişimiyle 'tüketici kadın' profili oluş-

muş ve dergilerin içeriğindeki reklamların sayısı artmıştır (Craik, 1993: 48-49). Bu dönüşümü ve modanın tüketiciye yönelik temsiliyetini Craik (2009: 248) şöyle tanımlar: “modanın kadın tüketiciye sergilenmesi ve çekici hale getirilmesi, içerisinde reklamcıların, vitrin düzenleyicilerin, mankenlerin ve moda yazarlarının bulunduğu bir tüketim endüstrisine hayat vermiştir. Böylece ‘modanın temsiliyeti’ kendi başına bir metaya dönüşmüştür”. Dergiler, okuyucuyu potansiyel bir moda tüketicisi olarak tanımlarken, tüketicilerin tahayyüllerinde ‘modanın temsilcisi’ olma hayalini inşa etmek için belli ‘moda görünümleri’ ve idealize edilen belli davranış kalıplarını empoze ederler.

Dergilerin yazı işleri müdürü derginin içeriğine karar veren kişi olarak moda hiyerarşisinde tasarımcıdan sonra ikinci sırada kabul edilir. Aslında derginin temsil ettiği ve yer verdikleri moda dünyası açısından o kadar yönlendiricidir ki bu hiyerarşi bazen tersine döner. Wolbers (2009: 172) “dergi için yer altın değerindedir” derken yer verilenler ve verilmeyenler arasındaki farkın altını çizmektedir. Kawamura’nın da belirttiği gibi (2005) dergi editörlerinin iki önemli silahı; “yer ve sessizlik”. Editörler belirli bir konu hakkında sessiz kalma hakkını kullanabilir ya da bu konuyu yücelterek öne çıkarabilirler. Reklam verenler için yer para demektir ve dergiler gelirlerini okuyucu tirajlarından çok reklam gelirlerinden elde ettiklerinden firmaların kazançlarının sürekliliğini sağlamayı görev edinirler. Okuyuculara o markaların birer tüketicisiymiş gibi seslenir ve daha çok o firmaların haberlerini paylaşırlar (Currie, 1994). Bunun dışında firmaların/tasarımcıların dergide bir köşe kapabilmek için editörleri defilelere, partilere, açılışlara davet ederek, hatta hediyeler göndererek memnun etmeye çalıştıklarına sıklıkla rastlanır (Craik, 2009).

“Moda dergiciliğindeki habercilikte en önemli eleştiri unsuru, dergilerin eleştiriye yer vermemeleridir.” diyen Wolbers (2009: 177), moda dergilerinin diğer aktüel süreli yayınlardan en önemli farkının reklam verenlere bağlılıklar olduğunu vurgular. Metinlerin yazım dilinin eleştirel olmaktan çok olumlayıcı olduğunu da ifade eden yazar, “dergide negatif yorumlara yer yoktur” ifadesini kullanır. Benzer biçimde Wilson (1982’den aktaran Bre-

ward, 1995: 197) da “çoğu moda tarihçisince iddia edildiği gibi dergilerin, sosyal ve stilistik değişimin barometreleri olarak algılanmalarının” gerçeği yansıtmadığını savunur. Bu yargı, söylem analizinde ifade edildiği gibi, 19. yüzyıldan bu yana üründen çok imajın ve temsiliyetin önem kazanması ile dergilerin tanımlar gibi görünürken yönlendirmeleri ve tüketimi teşvik etmeleri ile açıklanabilir. Bu nedenle moda dergilerinin dilleri reklamcılık diliyle benzerlik göstermektedir. Wilson, (1982’den aktaran Breward, 1995: 197) bu durumu şu sözlerle özetler: “Kadın dergilerinin dili didaktik yani eğitici bir anlatım biçiminden tıpkı reklamcılıkta olduğu gibi halüsinatif bir dile geçmiştir. Popüler gazeteciliğin ve reklamcılığın asıl amacı bilgi vermekten bugünkü durumu itibarıyla illüzyona dayanan bir varoluş biçimini empoze eder niteliktedir. Karşılaştığımız durum basitçe bir taklit etme sürecini değil, bilinçsizce özdeşleşme halini yansıtır”.

Bu görüşler ışığında basılı medyanın, başat modanın pratiklerini ve söylemlerini sorgulayan ve tüketimi riske eden bir dili benimsemekten kaçındığı sonucu çıkarılabilir. Bu nedenle etik moda kendi söylemini alternatif bir medya içeriği üzerinden gerçekleştirmek durumundadır. Ayrıca etik moda medya söylemi yer imgesi üzerinden hareket eden basılı basından çok, dolaşıma sahip olan internet ortamında etkin olabilmektedir. Zira ‘yavaş moda’ sözcüğüne ilk kez internetteki makaleler ve bloglarda rastlanmıştır (Martin, 2005; Sayer, 2007’den aktaran Clark, 2008: 428). “Yavaş Giysi Hareketi” kavramı ise ilk kez Georgia Straight isimli Vancouver kökenli bir internet dergisinde yazar olan Angela Murrills tarafından 2004 yılında tanımlanmıştır (Richmond, 2006’dan aktaran Clark, 2008: 428). Ayrıca, internet, etik giysi tasarımlarının pazarlanmasına da ciddi katkı sağlamıştır (Scaturro, 2008).

Yavaş Moda Manifestosunun etkisiyle Armani, Stella McCartney gibi ünlü tasarımcılar organik koleksiyonlarının tanıtımını yaptıktan sonra konvansiyonel moda dergileri konuya ilgi göstermeye başlamışlardır. 2006 yılında Vanity Fair dergisi ‘Yeşil’ konulu ek fasikülü çıkarınca derginin editörü yeşil meta fetişizminin müjdesini vermek için ‘Yeşil Yeni Siyahıtır’ sloganını yaratmıştır (Winge,

2008: 511). 2008 yılında Vogue, sonra Elle dergisi her yıl yeşil ek fasikül yayınlamaya başlamışlardır. Bu gösteriyor ki, geleneksel basın içerik oluşumunda ticari yapısını riske edeceğini düşündüğü etik konulara yer vermeyip, etik moda oluşumu karşısında sessiz kalmayı tercih ederken, konu diğer basın organlarında gündeme gelerek popülerleştğinde yayın içeriğine almakta veya derginin içeriğine müdahale etmeden yeşil eklerle sözde duyarlılığını göstermektedir. Bu durum Wilson'un ileri sürdüğü moda dergilerinin sosyal değişimleri yansıtma konusundaki pasifliğine işaret etmektedir. Bunun yerine dergiler güncel konuları ticarileştirme eğilimindedirler (Breward, 1995).

Dergiler ticarileştirme sürecini bazı stilleri tüketiciye empoze ederek yürütürler ve Baudrillard'ın (1972) 'yanıtsız iletişim' olarak nitelendirdiği tek taraflı bir iletişimi başlatırlar. Bu terimle moda dergilerinin mesajların tek yönlü yani, derginin her zaman mesaj veren ve okuyucunun mesaj alan konumunda olduğu bir sistem yarattıkları vurgulanmaktadır. Böylelikle; dergiler, moda sisteminin işleyişinde 'iletişimsizliğin' kaynakları olurlar. Etkileşimsiz bir ortamda kendilerini iletici bir konumda pozisyonlandırırlarken, modanın insan ve doğa üzerindeki yıkıcı etkileri konusunda sessiz kalarak sistemin tek yanlı görünümünü sunarlar.

Basılı ortamın tekeli karşı, internet alternatif bir platform oluşturur. 1990'larda World Wide Web kurumsal medya devlerinin merkezileşmiş gücüne karşı etkin bir kaynak oluşturduğunda, internet demokratik iletişimi sağlayabilecek bir umut olarak görülmüştür (Herman ve Swiss, 2000: 4). Bilginin yalnızca seçili bir azınlık tarafından değil, internet erişimi olan herkesçe üretilebilir ve erişilebilir bir hale dönüştürülmesi basılı medyaya hakim olan 'yanıtsız iletişime' meydan okumaktadır. İlaveten, bilginin ve iletişimin yayılımı sanal ortamda hızlı olduğundan tek taraflı bir mesajın uzun süre geçerli olmayacağı gerçeği ortaya çıkmaktadır.

İnternet, etik modayı benimseyen tasarımcılar ve söylemini üretenler için demokratik bir ortam yaratır. Clark (2008: 434) Yavaş+Tasarım Manifestosu'na refe-

rans vererek internetin "maddi kaynak akışı yerel kalırken, tasarım ve bilginin küresel bir alanda seyahat ettiği bir yapı" olarak kullanıldığını vurgular. Ayrıca internet tüketicinin hem alıcı hem de satıcı olduğu yeni tüketim biçimleri üreten bir ortamdır. Clark, bu modelin ürün ve servislerin üreticiden tüketiciye aracısız olarak aktığı, satış bilgisi olarak üretim süreçlerinin, malzemelerin, insani ve çevresel koşullarının aktarıldığı bir platform yarattığının da altını çizmiştir (Clark, 2008: 435). Böylece bu yapı şeffaf bir bilgi akışı oluşturduğu gibi, endüstrinin dağıtım sistemindeki birçok fiziksel birimi de ortadan kaldırarak, hem bu birimlerin ve servislerin maliyetlerinden elde edilen kazanımı tüketiciye yansıyan ekonomik bir işe çevirir, hem de bu fiziki yapıların çevreye verdiği zararları elimine eder.

### Etik Moda Söylemini Yaratan Değerler

Çalışma kapsamında kullanılan 'etik moda' terimi, "yoğun kaynak tüketimiyle kirlilik yaratan moda endüstrisinin" (Fletcher, 2008: 5) tüm eylemlerinin sürdürülebilir, ekolojik ve sosyal tasarım çerçevesinde şekillendirilmesine işaret eder. Bu kavram yalnızca malzeme odaklı fiziksel bir dönüşümden ziyade bütünsel bir yaklaşım olarak ele alınmalıdır. Etik moda sistemin tamamının ustaca planlanmasına işaret eder ve kendi söylemini bir dizi değerler üzerinden oluşturur. Söylemin belkemiğini oluşturan değerler aynı zamanda makale kapsamında mercek altına alınan ana akım ve etik medya sistemlerinin dil ve içeriğini birbirinden ayıran kriterleri de oluşturmaktadır. Araştırma kapsamında, etik modanın medyadaki temsiliyeti bu değerler doğrultusunda analiz edilmektedir:

### Çevre-dostu Malzemelerin Kullanımı

1960'ların "Ekolojik Hümanizm" hareketinden bu yana, malzemeler sürdürülebilirliğin merkezinde yer almışlardır. 1990'ların doğal ve geri dönüştürülebilir lifleri sürdürülebilir giyim üretimini olanaklı kılmıştır (Fletcher, 2008). 2000'lerde ise organik ve dürüst ticaret mamulü yeni ekolojik lifler ortaya çıkmıştır. Etik modanın çevreci sloganlar ve işlem görmemiş t-shirt tasarımları ile sınırlandırılan moda-dışı çizgisi, ekolojik tekstillerde

gerçekleşen yenilikçi yaklaşımlarla daha yaratıcı ve estetik bir kimlik kazanmış ve pek çok giyim üreticisinin doğal, organik, su ve enerji sarfiyatını azaltan malzemeler kullanmasını özendirmiştir.

### **Yeniden Değerlendirme/Yeniden Kullanım/Geri Dönüştürme ve Değer Kazandırma**

Kitlesel tüketim ve moda trendlerindeki hızlı değişimler Fletcher'in (2008) da işaret ettiği gibi esas itibari ile demode olarak kabul edilen pek çok giysinin 'atık' olarak değerlendirilmesine yol açmaktadır. Doğrusal bir yapıya sahip olan başat moda sisteminin işleyişi dört aşamada gerçekleşir; tasarım-üretim-tüketim-elden çıkarma. Bu süreçte elden çıkarma bir giysinin yaşam döngüsünün son aşamasıdır. Yeniden Değerlendirme/ Yeniden Kullanım/ Geri Dönüştürme ve Değer Kazandırma yaklaşımı son aşamayı ilk aşama olarak yeniden değerlendirerek bu doğrusal işleyişi döngüsel bir yapıya dönüştürmeyi amaçlar. Daha az giysi üretimini ve tüketimini özendirirken, eski giysileri onarma ve onlara yeni bir hayat kazandırmaya dayanır. Böylece, 'atık', yeni giysiler yaratmak için kaynak oluşturur ve "bir değer ve güzellik unsuru olma konumuna yükselir" (Fletcher, 2008: 98). Bu tasarım yöntemi genel olarak "tasarımla değer kazandırma" (upcycling) olarak nitelendirilebilir (McDonough ve Braungart, 2002).

### **Kendin-Yap ve Katılımcı Tasarım**

Seri üretim yaygınlaşana dek birçok ürün kullanıcıları tarafından tasarlanıp üretilmiştir. Endüstriyel ilerlemeler sonucu zamanla terk edilen bu tür uygulamalar, savaş ve ekonomik buhran dönemleri dışında 1970'li ve 1980'li yıllarda varlık gösteren alt kültürler tarafından benimsenmiştir. Kendin-yap pratiği bugün de egemen sistemin dikte ettiği tasarım, üretim ve tüketim kalıplarına bir başkaldırıdır. Bu pratik, 1970'li yıllarda İskandinavya'da işyeri tasarımını demokratikleştirmek ve sendikaların "çalışan üyelerini etkileyecek sistemlerin oluşumunda aktif rol almasını sağlamak" (Erlhoff ve Marshall, 2008: 210) amacıyla yapılan uygulamalarla ortaya çıkan katılımcı tasarım kavramıyla da paraleldir. Katılımcı tasarım, tüketicisi tasarım ve üretim süreçleri içine dâhil etmeyi

amaçlar. Bu yaklaşım bir ürünün tüketim, yani değişim değerinden çok yaşam deneyiminden 'değer' oluşturmayı benimser. Böylece tüketicinin 'alıcı' pasif rolünü, 'yaratıcı' aktif bir kimliğe dönüştürmeyi hedefler ve tüketicinin "yalnızca pratik ve fiziksel düzeyde giysilerin kesimi yada dikimine müdahale ettiği değil, aynı zamanda, sürece politik, ekolojik ve ekonomik olarak katıldığı" bir sistemi öngörür (Fletcher, 2008: 194).

### **Yerel Malzemelerin Kullanımı, Yerel İşgücü ve Yerel Zanaat**

Küresel tasarımcılar, gelişmekte olan toplumların kültürel ve otantik zanaat becerilerini değerlendirmek yerine, bu kültürlerin etnografik değerlerini küresel pazarın beklentilerine uygun biçimde kopyalamışlardır. Zanaat becerisine yönelik malzemeler ise Orta doğu, Afrika ve Hindistan gibi bölgelerden ithal edilmiş, ama bu bölgelerin üretici toplulukları merkezdeki tasarım ve üretim süreçlerinden dışlanmışlardır. Sürdürülebilir ve etik modanın gündeme gelmesi ile pek çok tasarımcı bu topluluklarla işbirliğine girerek ortak bir üretme zemini yaratmaya başlamıştır. Uluslararası markalarla ortaklık kuran üretici toplulukların "düşük maliyetli işçiliği ve geleneksel zanaat becerileri sömürülmek yerine onurlandırılmıştır" (Brown, 2010: 13). Böylece Batı ülkelerinin tekelinde homojenleşmiş küresel moda sistemi yerel sistemlerin kurduğu bir ağ olarak yeniden yapılanmıştır (Clark, 2008: 430).

### **Etik Moda'nın Sanal Medya Üzerinden Geriye Dönük Okunması**

Çalışmanın bu bölümünde etik modanın sanal ortamda nasıl temsil edildiği, yorumlandığı ve desteklendiği incelenmiştir. Ana akım moda medyası ile etik moda medyasının karşılaştırılması iki aşamada yapılmıştır. İlk aşamada yalnızca haber yapma ve makale yayınlama sıklıklarına bakılmıştır. İkinci aşamada ise sanal ortamda yayınlanan haber ve makalelerin içeriklerinin analizi yapılmıştır. Konvansiyonel moda dergilerinin web siteleri olan 'Vogue.com', 'Elle.com' ve 2008 yılından bu yana sadece sanal ortamda var olan kendilerini etik moda sitesi

olarak tanımlayan 'Ecousterre' in içerikleri analiz edilmiştir. 2008-2013 (2013 yılının Temmuz ayına kadar) yılları arasında yapılan geriye bakış analizi, web sitelerinde etik moda prensiplerine hangi ölçüde yer verdiklerini ortaya koyma amacı taşımaktadır.

Aşağıdaki tablolarda, dergilerin web sitelerinde yayınlanan etik moda ile ilgili makale sayıları verilmiştir. Bu veri oluşturulurken etik modanın söylemini oluşturan değerlerden üretilen anahtar sözcükler sitelerin arama bölümlerine yazılarak haberlere ulaşılmıştır. Bu anahtar sözcükler 'Organik', 'Yeşil Moda', 'Ekolojik Moda', 'Yavaş Moda', 'Değer kazandırma', 'Geri dönüştürme', 'Katılımcı Tasarım', 'Adil Ticaret' ve 'Yerel' olarak belirlenmiştir. Araştırma, kadın giyimine yönelik haberler ve makalelerle sınırlandırılmış, aksesuar, mücevher, takı, gelinlik, mayo gibi haberler araştırma dışında bırakılmıştır. İncelenen makalelerin içeriğinde belirlenen anahtar kelimelerin geçmesine veya ima edilmesine dikkat edilmiştir. Örneğin haber içerisinde organik pamuk, organik keten ve doğal boyalar kullandığı belirtilen bir tasarımcı ekolojik malzemeler kategorisinde değerlendirilmiştir. Kimi makaleler veya haberlerde bahsi geçen tasarımcı veya markalar birden fazla kategoriye girebilmektedir. Örneğin bazı firmalar hem ekolojik malzemeler kullanmakta, hem geri dönüştürmekte hem de yerel üretim yapmaktadır. Böyle firmaların haberleri makale içinde vurgusu daha çok yapılan kategori kapsamında değerlendirilmiştir.

Vogue	Cevre Dostu Malzemelerin Kullanımı	Yeniden Değerlendir/Yeniden Kullan/Geri Dönüştür ve Değer Kazandır	Katılımcı Tasarım / Kendin Yap	Yerel Malzeme, Yerel İş gücü ve Yerel Zanaatların Kullanımı
2013	3	3	1	2
2012	7	2	-	-
2011	9	1	2	-
2010	10	1	-	2
2009	5	1	-	-
2008	-	-	-	-
<b>Toplam</b>	<b>34</b>	<b>8</b>	<b>3</b>	<b>4</b>

**Tablo 1** Vogue.com sitesinde yayınlanan etik moda haberlerinin yıllara göre dağılımı

Elle	Cevre Dostu Malzemelerin Kullanımı	Yeniden Değerlendir/Yeniden Kullan/Geri Dönüştür ve Değer Kazandır	Katılımcı Tasarım / Kendin Yap	Yerel Malzeme, Yerel İş gücü ve Yerel Zanaatların Kullanımı
2013	1	1	-	-
2012	3	-	-	2
2011	8	2	-	-
2010	5	3	-	4
2009	9	4	-	-
2008	4	-	-	-
<b>Toplam</b>	<b>30</b>	<b>10</b>	<b>-</b>	<b>6</b>

**Tablo 2** Elle.com sitesinde yayınlanan etik moda haberlerinin yıllara göre dağılımı

Ecousterre	Cevre Dostu Malzemelerin Kullanımı	Yeniden Değerlendir/Yeniden Kullan/Geri Dönüştür ve Değer Kazandır	Katılımcı Tasarım / Kendin Yap	Yerel Malzeme, Yerel İş gücü ve Yerel Zanaatların Kullanımı
2013	6	5	1	15
2012	45	27	6	25
2011	88	50	6	18
2010	37	56	8	18
2009	25	14	4	3
2008	1	-	-	-
<b>Toplam</b>	<b>202</b>	<b>152</b>	<b>25</b>	<b>79</b>

**Tablo 3** Ecousterre.com sitesinde yayınlanan etik moda haberlerinin yıllara göre dağılımı

Bu tablolar istatistikî veri olarak baz alınmamalıdır. Veriliş amaçları anahtar kelimelerle arama yapıldığında listelenen sonuçlar içerisinden araştırma kısıtlamaları kapsamında okur karşısına çıkan ortalama haber sayısını vermektir. Ayrıca haber oranlarını karşılaştırmak ve çalışmada belirtilen dört farklı tasarım yaklaşımına ne derecede yer verildiğini göstermek açısından değer taşımaktadır. Elbette, Ecousterre içeriğini etik moda ekseninde kurguladığından diğer sitelere oranla daha çok yazı barındırmaktadır. Ancak, moda endüstrisine yön veren en önemli iki derginin etik moda konusuna yaklaşımları ve haber yapma sıklıkları göz önünde bulundurulduğunda ortaya çıkan sonuç düşündürücüdür.

Üç sitenin ortak noktası en fazla haberi çevre-dostu malzemelerin kullanıldığı tasarımlar hakkındaki yapılarıdır. Ana akım medyanın bu konuda yaptığı haberlerin yoğunluğu diğer değerlerle ilgili haber sayılarıyla kıyaslandığında etik ve sürdürülebilir moda söylemini çoğunlukla ekolojik malzemelerin kullanıldığı koleksiyonlara indirgediğini göstermektedir. Geri dönüştürme ve değer kazandırma kategorisi ise ikinci derecede yoğunluktadır. Ana akım medyanın bu konuya olan ilgisinde hâlihazırda yıllardır



haberlerini yaptıkları Martin Margiela gibi bu değeri benimseyen yüksek moda markalarının rolü büyüktür. Bu alanda yapılan haberlerin büyük bölümünde Margiela'nın öncülük ettiği geri dönüşüm estetiğine vurgu yapılmıştır. Ecouterre ise bu uygulamalara geniş yer vermiş ve bu pratiğin oluşumunu destekleyen birçok farklı tasarımcıyı haberlerine taşımıştır. Ana akım dergilerin sitelerinin *katılımcı tasarıma* neredeyse hiç yer vermemesi dikkat çekicidir. Aynı şekilde *yerellik* vurgusu yapılan, *eşit ve adaletili ticareti* destekleyen haber ve makaleler Ecouterre'e kıyasla konvansiyonel medya tarafından çok rağbet görmemiştir. Bu durum etik modanın söylemini oluşturan tasarım prensiplerinin konvansiyonel medya tarafından eşit olarak benimsenmediğini ve okura yansıtılmadığını göstermektedir.

### **Geriye Bakış ile Dört Etik Markanın Dijital Ortamdaki Haberlerinin Değerlendirilmesi**

Çalışmanın ikinci aşamasında etik prensipleri yorumlama kriteri olarak bazı tasarımcılar vaka analizi olarak seçilmiş, bu tasarımcıların biyografik ve koleksiyon okumaları yapılmış ve söz konusu medyada yer alma biçimleri ve içerikleri incelenmiştir. Bu tasarımcılar seçilirken Vogue ve Elle'in yalnızca bir takım tasarımcı ve firmaların haberlerini yapmaları da göz önünde bulundurulmuştur. Ecouterre'de haberi yapılan pek çok farklı tasarımcı varken Elle ve Vogue genellikle kısıtlı sayıda firmayı gündeme taşımıştır. Makale ve haberlerin yazım biçimlerini karşılaştırmak için her üç sitede de haberi yapılan tasarımcıların seçimi kaçınılmazdır. Bu tasarımcılar aşağıda verilmiştir;

#### **1. Çevre Dostu Malzemelerin Kullanımı İçin: Organic by John Patrick**

Organic by John Patrick, organik ve çevre dostu tasarımlar yapan bir firmadır. Organik pamuk, Vermont yünü ve kendi yetiştirdiği keten ve geri dönüştürülen doğal kumaşlardan oluşturduğu koleksiyonları 100% organik giyim olarak değerlendirilmektedir. Organik giysi tasarımının yanı sıra, yerel işgücü ve zanaatların kullanımına yönelik şeffaf üretim sistemlerini de önemser.

#### **2. Yeniden Değerlendirme/Yeniden Kullanım/Geri Dönüştürme ve Değer Kazandırma Yaklaşımı İçin: Martin Margiela - Artisanal Line**

Margiela, Yapısökümcü Tasarım bölümünde yer verildiği gibi "Artisanal" çizgisi ile kullanılmış malzemelere, giysi ve eşyalara yüksek düzeyde elişçiliği ile yeni bir hayat vererek, değer olgusunun yenilik ile değil, emek ile oluşturulabileceğini savunur. Eskinin yaşatılması gerektiğine inanan tasarımcı el emeğinin bir şeyi olduğundan daha değerli kıldığına inanır.

#### **3. Kendin Yap ve Katılımcı Tasarım İçin: Junky Styling**

Junky Styling katılımcı tasarımı uygulayan öncü bir tasarım ekibidir. Tüm koleksiyonları yüksek kalitede ikinci el giysilerden üretilmektedir. Yapısöküm yöntemi ile parçalara ayrılıp, yeniden biçimlendirilen eski giysiler yenilerine dönüştürülür. 'Gardırop Ameliyatı' adını verdikleri deneysel koleksiyonlarında ise tüketicinin giysi yapımına müdahale edebileceği katılımcı bir tasarım süreci gerçekleştirirler (Sanders 2009). Bu süreç, tüketicilerin eski giysilerin dönüşümünde onların istekleri doğrultusunda şekillenen, kişiselleştirilmiş yeni giysinin oluşumuna dayanır.

#### **4.Yerel Malzeme, Yerel İşgücü ve Yerel Zanaatların Kullanımı İçin: Edun**

Edun, giysi üretiminin önemli bir bölümünü Afrika'da gerçekleştirir. Çevre dostu malzemeler kullanarak oluşturduğu tasarımların üretiminde Uganda ve Kenya bölgesinin yerel işgücünden yararlanarak Afrika ülkelerinin tekstil ticareti ve giyim üretiminde görünürlüğü sağlar. Sosyal sorumluluk yaklaşımları yerel zanaata yönelik topluluklara iş imkanı sağlamakla sınırlı kalmaz; 2008 yılında *Edun Wildlife Conservation Society* ile birlikte *Conservation Cotton Initiative Uganda*'yı kurar ve *Invisible Children* oluşumu ile yerel çiftçileri finansal olarak destekler.

Belirtilen firmalara dair incelenen haber ve makaleler dört farklı yazım biçimi altında analiz edilmiştir:

1. *Betimsel Yazım*: Giysi ve koleksiyonlar üzerinde

tasvire dayalı açıklamaların yapıldığı yazım biçimi

2. *Diyalojik Yazım*: Röportaj veya alıntıya dayalı, tasarımcıların görüşlerini yansız biçimde aktarmayı amaçlayan direkt bilgi akışı sağlayan yazım biçimi

3. *Promosyonel Yazım*: Açık veya üstü kapalı bir biçimde bahsi geçen firmanın reklamının yapıldığı promosyona yönelik yazım tarzı

4. *Eleştirel ve Analitik Yazım*: Spesifik konuların ve tasarım yaklaşımlarının değerlendirildiği yazım biçimi

Yukarıda tanımlanan yazım biçimlerinin etik moda söylemi açısından farklı işlevleri vardır. Örneğin; çevre-dostu malzemelerin kullanımını vurgulamak isteyen bir yazar çoğunlukla *betimleyici* yazım tarzını benimserken, hızlı modanın yıkıcı etkilerine karşı bilinç geliştirmeyi hedefleyen bir yazar, tasarımcının yaklaşım değerlendirmesini *eleştirel ve analitik yazım* tarzıyla yapabilmektedir. Bu noktada, Wilson'ın belirttiği gibi dergilerin reklam yaparak tüketimi özendirmek yerine eğitici bir dil benimseleriyle toplumun bakışını etik değerler çerçevesinde şekillendirebilecekleri hatırlanmalıdır. Bu sebeple, etik yayın anlayışını benimseyen basın okurlarına *promosyonel yazım* tarzından çok *betimleyici*, *eleştirel/analitik* ve tasarımcının fikirlerini yansızca aktaran *diyalojik yazım* tarzındaki yazılarla seslenmesi beklenir. Belirtilen düşünceler ışığında seçilen firmaların haber ve makalelerindeki farklılıklar aşağıdaki biçimde incelenmiştir:

'Organic by John Patrick: OJP' üzerine Vogue'da 17, Elle'de dört, Ecouterre'de ise 30 haber yapılmıştır. Elle'de yayınlanan haberler *promosyonel yazım* tarzı kategorisine girmektedir. Haberlerin tümü oldukça kısadır. Yalnızca bir tanesinde çevre dostu ürünler ürettiğine değinilmiştir. Vogue'da yayınlanan makale ve haberlerin dördü *betimleyici*, yedisi *promosyonel*, beşi ise hem *promosyonel* hem *betimleyicidir*. İlaveten bir haberde Patrick'in moda dışındaki sürdürülebilirlikle ilgili aktivitelerinden bahsedilmiştir. *Betimleyici* haberlerde koleksiyonlara dair trend bilgisinin, kullanılan ekolojik ürünlere dair bilgi vermenin önüne geçtiği gözlemlenmiştir. Organik ve

çevre-dostu ürün kullanımının çevre ya da insan üzerindeki olumlu etkilerine hemen hiç değinilmediği gibi ekomododa ve organik terimleri etik olarak yer almış ancak içeriği aktarılmadan, değinilip geçilmiştir. 2011 sonbahar koleksiyonunun defilesi ile ilgili bir değerlendirmede Patrick'in üretim sürecini şeffaflandırmaya yönelik bilgilendirici sunumuna izleyicilerin ilgisizliğinden bahsedilmiştir (Holt, 2011). Tasarımcının ekolojik bir bilinçle tasarım yapmasını haberde artı değer olarak aktaran Vogue, tasarımcının bilgilendirme yöntemine yer verirken, bu yorumla, tüketicinin ilgisizliğine dikkat çekmiş ancak, bu ilgisizliği normalleştirmiştir. Ecouterre'deki haberlerin 11'i *promosyonel*, 15'i *betimleyici*, biri hem *betimleyici* hem *promosyonel*, ikisi *eleştirel/analitik* ve biri *diyalojik yazım* tarzındadır. *Diyalojik yazılar* tasarımcıların görüşlerini yansız bir biçimde aktarma aracıdır. Ecouterre'deki bu yazıda hem John Patrick'in koleksiyonlarında kullanılan malzemelerin ve üretim biçimlerinin nitelikleri açıklanmış hem de etik moda hakkındaki yorumlarına yer verilmiştir. Böylece okuyucu yalnızca ürünler hakkında bilgilendirilmek yerine etik moda söylemini yaratan düşünce ve uygulamalara da hâkim kılınmıştır. *Betimleyici* haberlerde OJP'in kullan-at tarzı tüketim kültürüne karşı çıkışı yalnızca çevre dostu ve geri dönüştürülmüş malzemeler kullanmasıyla vurgulanmıştır. Bunlara ilaveten OJP'in hazırladığı ve tüketicinin kendisinin uygulayabileceği bir katılımcı tasarım örneği verilmiştir. Eleştirel ve analitik kategorisindeki makalelerde kaynak kullanımının etik bir biçimde yapılmasının önemine vurgu yapılırken OJP'nun benimsediği elektronik yöntemlerin tanıtımıyla tasarımcıları ve tüketicileri bilgilendirmek hedeflenmiştir. Konvansiyonel medyada reklam dilini benimser tarzda bir üslupla daha çok tasarımcının ürünlerine vurgu yapılırken, Ecouterre'de tüketiciyi bilgilendirme amacı taşıyan görüş ve uygulamaların temsili daha geniş yer bulmuştur.

*Martin Margiela-Artisanal Line*: Konvansiyonel medyada Margiela'nın ortaya koyduğu diğer koleksiyonlar hakkında pek çok haber ve fotoğraf bulunduğu halde Artisanal Line hakkında çok az sayıda haber bulunmakta-

dır. Vogue'da koleksiyonların detaylarından bahsedilen 4 adet *betimleyici*, Elle'de iki adet *betimleyici*, Ecouterre'de ise biri *promosyonel*, üçü *betimleyici* olmak üzere toplam dört adet haber yer almıştır. Vogue'daki haberler incelendiğinde iki tanesinde Artisanal Line ile tasarımla değer kazandırma (*upcycling*) kavramının konvansiyonel medyanın sözlüğüne de girdiği görülmüştür, fakat haberlerden birinde bu kavramın çevreci hareketlerle özdeşleştirilmemesi gerektiği vurgulanmış, diğerinde ise sadece bir tasarım yöntemi olarak sunulmuştur (Holgate, 2013; Mower, 2010). Yani geleneksel tüketim yöntemlerine karşı çevreci bir söylem yaratma ve modanın değer yaratma kavramına eleştirel bir direnç oluşturma amacı taşıyan bu uygulama şekli tamamıyla dışlanmıştır. Diğer iki haberde ise bu kavrama değinilmemiştir. Elle, Ecouterre'e kıyasla daha çok giysilerle ilgili teknik detaylardan bahsetmiş, değer kazandırma ilke ve söylemini içeren bir ifade kullanmamıştır. Margiela'nın benimsediği etik duruş ve yaklaşım en iyi şekliyle Ecouterre'de paylaşılan "CHICAGO EXHIBIT: ZERO Waste: Fashion Re-Patterned" haberinde ifade edilmiştir (Chua, 2011). Bu haberde Margiela'nın da aralarında bulunduğu bir grup aktivist tasarımcının yaptığı bir sergi tanıtımı üzerinden modanın tüketim kültürüyle olan bağlantısı vurgulanmış, sistemin yarattığı atıkların yaratıcı bir biçimde geri-dönüştürülmesinin örneklenmesinde yine bu tasarımcıların yöntemleri ve eserlerinin sunulacağından bahsedilmiştir.

*Junky Styling*: Konvansiyonel dergilerin hiçbiri Junky Styling hakkında haber yapmamıştır. Bunun başlıca sebeplerinden birinin JS'in ana akım medyaya reklam vermemesi olduğu gözlenmektedir. Ecouterre'in yayınladığı dokuz makaleden üçü *betimleyici*, dördü *promosyonel* ve ikisi *eleştirel/analitiktir*. Makalelerin büyük bir bölümünün amacı JS ürünlerinin tanıtımını yapmak yerine tüketim kültürüne olan eleştirel bakışlarını ve katılımcı tasarım yöntemi ile sağlamak istedikleri demokratik tasarım pratiğine dikkat çekmektir. Haberlerin üçünde hızlı moda sisteminin eleştirisi yapılırken JS'in etik uygulamaları örnek olarak verilmiştir. Böylece Ecouterre'in birincil amacının marka promosyonu yapmak yerine etik moda söylemi-

ni yaratan uygulama ve düşünceleri desteklemek olduğu vurgulanmıştır.

*Edun*: Edun hakkında Vogue'da üç, Elle'de sekiz ve Ecouterre'de 28 adet haber bulunmaktadır. Vogue'daki haberlerin üçü de *promosyonelken*, Elle'de altı adet *promosyonel* ve iki adet *betimleyici* haber bulunmaktadır. *Betimleyici* haberlerden biri herhangi bir yazı içermemekte, yalnızca fotoğraflarla Edun'un Afrika'da yapılan üretimi anlatılmaktadır. Diğer *betimleyici* haber ise adil ticarete, sosyal sorumluluk bilincine dikkat çekmesi nedeniyle aynı zamanda *eleştirel ve analitik* kategorisine de girebilmektedir. Bu ana akım medyada yayınlanan tek farklı yazım biçimini oluşturmuştur. Ecouterre'deki haberlerin 20'si reklam amacı taşıırken sekizi *betimleyicidir*. Ecouterre'deki haberlerde yalnızca Edun ürünlerine yer verilmemiş, aynı zamanda Edun'un katıldığı etik ve adil ticaret konularında bilinç oluşturmaya yönelik etkinliklerden bahsedilmiştir. Konvansiyonel medya ve Ecouterre arasındaki en büyük içerik farklılığı Vogue ve Elle'in genellikle giysilerle ilgili trend ve teknik detaylara yönelik bilgi vermesine karşın Ecouterre'in yerellik kavramına vurgu yapması olmuştur. Ecouterre'de Edun'un yerel zanaat kültürü ve işgücünden yararlanmasının altı çizilirken, üretimin yalnızca bir bölümünü Afrika'da yapması eleştirilmiştir. Ayrıca firmada yaşanan ekonomik sıkıntılar da çekinmeden dile getirilirken Vogue ve Elle tamamıyla pozitif bir resim çizmiş ve okuyucunun doğru bilgiye ulaşımını kısıtlamıştır. Ecouterre *promosyonel* olarak yorumlanan haber ve makalelerde bile etik moda söylemini oluşturan tasarım pratiklerine etik moda çerçevesinden bakarken, konvansiyonel medya daha çok markanın promosyonuna hizmet etmiştir.

## Sonuç

Etik moda hareketi, çevresel kirliliğe, tüketime yönelik üretim anlayışına, iş gücü sömürüsüne, adil olmayan ticarete karşı geliştirilen uygulamaların tümünü kapsar. Dolayısıyla sadece baskın çevresel, sosyal ve ekonomik politikalara değil, moda sisteminin kendisine karşı geliştirilen aktivist bir harekettir. Bu başkaldırı tabandan yayı-

lan bir dönüşümdür. Elbette diğer tüm eleştirel yaklaşımlar, avangard hareketler gibi etik moda da sistemin pazar ekonomisi tarafından asimile edilme tehdidi altındadır. Ancak yine de kendi söylemini, moda sistemini dışlayarak geliştirmek yerine sistemin içinde başat moda söyleminin dekonstrüksiyonunu yaparak geliştirir. Etik modanın söylemi tasarım-üretim-tüketim döngüsüne yönelik olduğu kadar modanın iletişimi ve temsiliyetine de yöneliktir. Moda söyleminin ve moda medya söyleminin birbirlerini sürekli olarak karşılıklı ürettikleri göz önüne alındığında, etik moda söyleminin bağımsız bir medya söylemi üzerinden var olabileceği anlaşılır.

Etik modanın tasarım, üretim ve tüketim ilkeleri çalışma boyunca dört ana başlıkta tanımlanmaktadır. Bu değerler bağlamında, etik modanın temsiliyeti ana akım medyada ve etik moda medyasında karşılaştırmalı olarak incelendiğinde, etik modanın gerçek değerinin ana akım medyada verilmediği kolaylıkla söylenebilir. Medya söyleminin içerik ve biçim bütünlüğünden oluştuğu düşünülürse bu analizi yapmak için içeriği ifade eden değerler kadar, değerlerin hangi yazım biçimleri ile temsil edildiği de önem kazanır. Her biri bir etik moda değerini temsil eden dört tasarımcı üzerinden, dört farklı yazım biçimi temel alınarak Vogue, Elle ve Ecouterre'de çıkan haberler incelenmiştir. Etik modanın sunum, iletişim ve satış kanallarının demokratik ve interaktif bir iletişim ortamı sunan internet üzerinden gelişimine istinaden bu üç derginin 2008-2013 yılları arasındaki geriye dönük okumaları etik moda değerlerinden üretilen anahtar kelimelerle yapılmıştır. İstatistik bir veri oluşturma amacı taşımadan yapılan bu okumalar, etik modanın medyadaki temsiliyetinin bir paradigmasını oluşturur niteliktedir. Bu araştırma etik modanın temsiliyetinin inandırıcı olması için bilgilendirici-betimsel ve aynı oranda eleştirel/analitik bir yazım biçiminin benimsendiğini göstermiştir. Ayrıca diyalojik yazıların her iki medyada da popüler olmasına karşın ana akım medyanın yer verdiği tasarımcıların etik moda tasarımcıları olmadığı gözlenmektedir.

Konvansiyonel medyanın içerik ve biçim inşasında, hem derginin gelir kaynağını garantileyen, hem de tüke-

time özendiren reklam içerikli promosyonel yazım biçimlerine sıklıkla rastlanmaktadır. Ana akım medya bu biçimi yalnızca trend odaklı lüks ve hızlı moda markaları açısından yapmamakta, aynı zamanda etik moda markalarına yer verirken de bu markaların değerler sistemini görmezden gelerek, onları metalaştırmakta ve 'yeşil bir biçimde tüket' anlayışı ile alternatif bir tüketim kanalını inşa etmektedir. Bu yaklaşım, modanın doğrusal hiyerarşisinde okuyucuyu pasif tüketici olarak konumlandırır ve Baudrillard'ın 'yanıtsız iletişim' olarak tanımladığı iletişimsiz bir ortam yaratmaktadır. Buna karşın, etik moda medyası kullanıcı/okuyucuyu sisteme müdahil olan ve içeriğine katkıda bulunan bir rolde kurgulayarak, eğrisel ve adhokratik bir iletişimin kurulmasını sağlar. Buradan hareketle ana akım moda basınının etik moda bakış açısının kendine dönük ve kapalı "yüceltilmiş bir söylemi" benimsemekten ileri gidemediği, buna mukabil etik moda medyasının kendi içinde eleştirel, 'gerçek bir söylemi' benimsediği sonucuna varabiliriz. İlâveten, medya Kawamura'nun tespit ettiği gibi "susma ve yer verme" hakkını kendi söylemi doğrultusunda kullanır; bu bağlamda ana akım medya etik moda ya etik bağlamından kopartarak temsil ettiği markalar doğrultusunda değişim değeri olarak sunar, ya da moda dergileri okuyucuları tüketici olarak kabul ettiklerinden örneğin Junky Styling gibi, reklam vermeyen tasarımcılar konusunda sessiz kalmayı tercih eder.

#### Kaynakça

- Arnold, R. (2009). *'Ethics' in Fashion: A very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Baudrillard, J. (1972). "Requiem for the Media", *The New Media Reader*, s.277-288.
- Baudrillard, J. (1981). *For a Critique of the Political Economy of the Sign Paperback*, Telos Press Publishing.
- Black, S. (2008). *Eco-Chic the Fashion Paradox*. London: Black Dog Publishing.
- Braungart, M. and McDonough, W. (2009). *Cradle to Cradle: Remaking the Way We Make Things*. London: Vintage.
- Breward, C. (1995). *The Culture of Fashion* Manchester: Manchester University Press.

- Brown, S. (2010). *Ecofashion*. London: Laurence King Publishing Ltd.
- Chapman, J. and Gant, N. (2007). *Designers, Visionaries and Other Stories: A Collection of Sustainable Design Essays*. Sterling: Earthscan.
- Clark, Hazel. (2008). "Slow+Fashion- an Oxymoron- or a Promise for the Future...?", *Fashion Theory*, cilt. 12, sayı.4, s. 427-446.
- Craik, J. (1993). *The Face of Fashion*. London; New York: Routledge.
- Craik, J. (2009). *Fashion: The Key Concepts*. Oxford: Berg Publishers.
- Currie, D.H. (1994). "Going Green" Mythologies of Consumption in Adolescent Magazines, *Youth Society*. Erişim Yeri: Sage database [Şubat 15, 2012]
- Derycke, L. & Van de Veire, S. (1999). *Belgian Fashion Design*, Ludion, Antwerp, p. 292, P Mears, 'Fraying the Edges: Fashion and Deconstruction' içinde, Mears, P. & Sidlauskas S. (ed), (2006), *Skin+Bones: Parallel Practices in Fashion and Architecture* içinde, Thames and Hudson Pub., London, s. 35.-
- Dilnot, C., (2009). "Ethics in Design: 10 Questions", *Design Studies: A Reader*, ed. Clark, H., Brody, s. 180-190.
- Erlhoff, M. and Marshall, T. (ed) (2008). *Design Dictionary: Perspectives on Design Terminology*. Basel: Birkhäuser Verlag
- Evans, C., (1998). The Golden Dustman: A Critical Evaluation of the Work of Martin Margiela: Exhibition, *Fashion Theory*, vol. 2 Issue 1: 83, Berg publishers.
- Fletcher, K. (2008). *Sustainable Fashion and Textiles: Design Journeys*. Malta: Earthscan.
- Healy, R. (2007). The Parody of Motley Cadaver: Displaying the Funeral of Fashion' in *EAD 07 Conference Proceedings: Dancing with Disorder. Design Discourse Disaster*. Balcıoğlu T., Tomuş Ö.Ç., İrkdaş, D(Ed)s.660-667. Izmir University of Economics
- Herman, A. and Swiss, T. eds. (2000). *The World Wide Web and Contemporary Cultural Theory*. Newyork: Routledge.
- Kawamura, Y. (2005). *Fashion-ology: An Introduction to Fashion Studies*. Oxford: Berg Publishers.
- Kipöz, Ş (2013) 'Slow Fashion Ethics: Reproduction of Memory through Deconstruction', *EAD 2013 Conference Proceedings: Crafting the Future*, Erişim Yeri: <http://www.trippus.se/web/presentation/web.aspx?evid=qTCRaT4TJ70WGtClyjpKRA==&ecid=vajn7H5hFUL31Hr+Q9enuw==&ln=eng&emid=3JGsoZYZLLlcleu9tHBhtg==&view=infopage&template=desktop>
- Kipöz, Ş., Güner, D. (2011). Conceptual Resistance of Hussein Chalayan within the Ephemeral World of Fashion in *Fashions: Exploring Fashion through Culture*, Foltyn, J. L. (Editor). Oxford: The Inter-Disciplinary Press.
- Loschek, I. (2009). *When Clothes become Fashion: Design and Innovation Systems*. London: Berg Publishers.
- Manzini, E. (1995). Prometheus of the Everyday in *Discovering Design: Explorations in Design studies*. Margolin, V., Buchanan, R. (eds) s.219-243. Chicago: The University of Chicago Press.
- Margolin, V. (2002). "Design for a Sustainable World", *Politics of the Artificial*, s.92-105. Chicago: The University of Chicago Press.
- Mears, P. and Sidlauskas, S., (ed). (2006). 'Fraying the Edges: Fashion and Deconstruction', in *Skin+Bones: Parallel Practices in Fashion and Architecture*, London: Thames and Hudson Pub.
- O'shaughnessy, M. and Stadler, J. (2008). *Media and Society*. Sydney: Oxford University Press.
- Rocamora, A. (2009). *Fashioning the City: Paris, Fashion and the Media*. London & New York: I.B.Tauris & Co Ltd.
- Sanders, A. And Seager, K. (2009). *Junky Styling Wardrobe Surgery*. London: A&C Publishers.
- Scaturro, S. (2008). Eco-tech Fashion: Rationalizing Technology in Sustainable Fashion. *Fashion Theory*, vol. 12, issue.4, s. 469-489
- Shinkle, E., ed. (2008). *Fashion as Photograph: Viewing and Reviewing Images of Fashion*. London: I.B. Tauris & Co Ltd.
- Thomas, S. (2008). From Green Blur to Ecofashion: Fashioning an Eco-lexicon, *Fashion Theory*, vol. 12, issue.4, s. 525-540.
- Thorpe, A. (2010). Design's Role in Sustainable Consumption, *Design Issues*, vol.26.no.2, Chicago: Mit Press.
- Welters, L. and Lillethun, A., eds. (2007). *The Fashion Reader*. Oxford: Berg Publishers.
- Winge, Theresa M. (2008). "Green is the New Black: Celebrity Chic and the "Green" Commodity Fetish", *Fashion Theory* (12/4): 511-524.
- Whiteley, N., (1994). "Responsible Design and Ethical Consuming", *Design for Society*, s.94-133.
- Wolbers, M. F. (2009). *Uncovering Fashion: Fashion Communications Across the Media*. New York: Fairchild Books.
- Zimmer, M.R., Stafford, T.F. and Stafford, M.R., (1994). "Green issues: Dimensions of Environmental Concern". *Journal of Business Research* (30): 63-74.



**İnternet Kaynakları**

- Chua, J. M. (2011).Chicago Exhibit: Zero Waste: Fashion Re-Patterend[çevrimiçi].Erişim yeri:<http://www.ecouterre.com/chicago-exhibit-zer%C3%98-waste-fashion-re-patterned/>[Erişim tarihi: 15 Mart 2012].
- Grandpierre, Karine. (2013). How ELLE magazine conquered the world[çevrimiçi].Erişim yeri: <http://www.inaglobal.fr/en/press/article/how-elle-magazine-conquered-world>.[Erişim tarihi: 20 Temmuz 2013].
- Holt, E. (2011).Organic by John Patrick /Fall 2011 Review [çevrimiçi].Erişim yeri:<http://www.vogue.com/fashion-week/fall-2011/organic-by-john-patrick/review/>.[Erişim tarihi: 20 Temmuz 2013].
- Holgate, M. (2013).Maison Martin Margiela /Spring 2013 Couture[çevrimiçi].Erişim yeri:<http://www.vogue.com/fashion-week/spring-2013-couture/maison-martin-margiela/review/>.[Erişim tarihi: 10 Temmuz 2013].
- Mower, S. (2010).Couture 2010: Martin Margiela's Artisanal Line[çevrimiçi].Erişim yeri:<http://www.vogue.com/vogue-daily/article/vd-couture-2010-martin-margielas-artisanal-line/#1>[Erişim tarihi: 17 Mart 2012].



# Yalan ve Tiyatro

Müşerref ÖZTÜRK ÇETİNDÖĞAN \*

## Özet

İnsanoğlu sözlü iletişime geçtiği zamanlardan bu yana yalan söyler. Kişinin kendini korumak uğruna, niyetini bir başkasından gizleyerek söylediği yalanlar, gerçekleri akla uydurmanın yolu kabul edilir. Gerçeklik ve yaşananlar arasında tam bir uyum olmadığında yalan ortaya çıkar. Felsefede yalan, doğrudan tartışılmayıp hakikatin görünür hale gelmesini sağlayan diyalektik bir ilişkiyle ele alınır. Yaratıcı bir işleve sahip olan yalan, bir dil oyunu olarak görülür ve hakikat ancak yalan'la görünür hale gelir. Burada öncelikle, felsefeden yola çıkarak yalanın hakikatle olan bağı tartışılmakta ve bu bağlamda tiyatro sanatının kurmacaya dayalı doğası yeniden ele alınmaktadır. Çünkü tiyatro sanatı mimesisin doğası gereği bir kurgulama eylemidir -ki bu eylemin özü, seyirciyi bir yalana inandırmaya dayanır. Gerçeğin '-miş gibi' yapılarak taklit edilmesiyle başlayan sahneleme, seyircinin kandırılması değil, aksine bilinçli bir şekilde seyircinin yalana ortak oluşuyla paylaşılan bir estetikdir. Dolayısıyla bu çalışmanın asıl amacı, gerçekliğin içinde yalandan olanı tercih eden 'seyreden insan'ın - 'homo videns'in gerekçelerini sorgulamaktır.

**Anahtar Sözcükler:** Yalan, Hakikat, Felsefe, Tiyatro, Mimesis.

## Lie and Theatre

### Abstract

Human beings have been telling lies since the time they achieved verbal communication. Lies which are told to protect one's self by hiding his/her intentions from others are accepted as a way of adapting the facts to mind. They reveal when there is no complete harmony between the reality and happened. In philosophy, lie is dealt with dialectical relationship which helps the truth be appeared instead of being discussed directly. The lie that has a creative function is a language game and the truth can become visible by lie. First, based on the philosophy, the relationship between lie and truth is being discussed and the nature of theatre based on fiction is being talked. Because theatre is on editing action because of the nature of mimes and the essence of this action is based on a lie to convince the audience. Beginning with the act of mimicking the reality with "as if" the act of staging is an aesthetic shared not by lying to the audience but by their conscious preference of believing that lie. Therefore, the main purpose of this study is to question the reasons for the 'spectator' - 'homo videns' who prefer to lie in the reality.

**Keywords:** Lie, Truth, Philosophy, Theatre, Mimesis.

## Giriş

“Sanat, gerçekleri tanımamıza yardımcı olan bir yalandır.” Pablo Picasso (Mayer, 2008: 37)

Yalan, ikinci bir kişinin varlığı söz konusu olduğunda söylenmeye başlanan, insanlık tarihinde ‘gülme’ gibi köklü bir geçmişe sahip olan insani bir gerçekliktir. Adem ile Havva’nın bir elma yüzünden birbirine düştüğü, şeytanın cennetten yalan yüzünden kovulduğu, yılanın iyi bir melekenin yine bir yalan uğruna sürüngeneye dönüştürüldüğü mitlerden bu yana yalan söylenir ve söylendiğinde kıyametin kopmadığı anlaşılınca yalan, günlük yaşamın gerçekliği içinde vazgeçilmez bir ‘hakikate’ dönüşür. Tanrılar arasında geçen olayların anlatıldığı pagan kültürlerin kırsal mitlerinde - özellikle Antik Yunan mitolojisinde yalancılığıyla övgü alan hırsız tanrı Hermes’ten, tanrıların tanrısı çapkın Zeus’a kadar olumlanan yalan, tanrısal bir maharet gibi anlatılır. ‘Bozacının şahidi şıracı’ deyiminin taşıyıcısı gibidir bu iki tanrı, çünkü Hermes, Zeus’un özel ulaşı, kapı bekçisi ve Maia’dan doğan oğludur. Baba-oğlun neredeyse tek iletişim aracı, ortak yalanları ya da birbirlerinin yalanlarını görünmez hale getirmek için kurdukları eğlenceli dolantılardır (Bayladı, 2007: 82-86). Yine de tanrıların eğlencesi haline gelen yalan-dolan oyunları, özellikle Zeus’un gönlünü eğlendirmek adına yaptıkları, Roma tiyatrosunda Plautus’un (1974), 17. yüzyıl Fransız tiyatrosunda Moliere’in (1965) ‘Amphitryon’ adlı komedyalarına konu olur.

Her iki oyunun olay dizisi mitolojideki hikayesiyle oluşturulur: Zeus, efsane komutan Amphitryon’un hamile karısı Alkmene’ye göz koyar ve onunla birlikte olabilmek için Amphitryon’un görünümüne bürünür. Kocasıyla birlikte olduğunu sanan zavallı kadın hiçbir şeyden şüphelenmez. Gece Tanrısı, Zeus’un emriyle arabasını çekip gitmez, Güneş Tanrı doğmak bilmez, Hermes ise kapıda beklemektedir. Savaşta zaferle dönen Amphitryon Sosios’u-Roma’da köle, 17. yüzyılda hizmetçi olarak kullanılan- önceden eve gönderir fakat Hermes de

Sosios kılığındadır. Bu karşılaşmanın yarattığı durumun komiği seyirciyi kahkahayla güldürürken Amphitryon, insanlık tarihinin aldatılan ilk erkeği olarak tarihe geçer. Zeus’un bu birlikteliğinden mitolojinin ‘trajik kahramanı’ olarak bilinen ünlü ismi Herakles dünyaya gelecektir ve Zeus’a göre Amphitryon, böyle bir oğla sahip olduğu için ölümsüzleşecek olmasıyla avunmalı, Alkmene de, yalana, hileye, aldatılmış olmaya aldirmamalı; sonuçta ortaya çıkacak olan gerçekle övünmelidirler. Diğer bir deyişle yalan, önce tanrıların, iktidarın, yönetenin kullandığı bir araç haline gelir ve insanın yalan söyleme yetisi doğuştan gelen bir özellik olmayıp sonradan öğrenilir.

## Yalanın Tanımı ve Felsefede Ele Alınışı

Yalan, “aldatılmak amacıyla bilerek ve gerçeğe aykırı olarak söylenen söz, (...) gerçek olmayan, asılsız, uydurma” (TDK, 1998: 2372) tanımıyla açıklanır. Herkesin mutlaka yalan söylediği düşüncesinden hareket ederek yalanın doğasını tanımaya çalışan, insanların neden yalan söylediğini ve ilişkilerde yalanın nasıl yakalanacağını araştıran Dr. Paul Seager ve Dr. Sandi Mann’ın (2010: 11) ifadesine göre ise yalan, “başarılı olsun ya da olmasın, söyleyenin aslında doğru olmadığını bildiği ve söylenen kişiye gerçek olmadığını bildirilmediği bir inanç yaratmak için sarf edilen kasti çabadır”. İnsanın ikinci doğası olarak kabul edilen yalan, kasıtsız söylenmesi imkânsız olandır ve Claudia Mayer (2008: 12-25) yalanı, sosyalleşmenin getirdiği bir yeti olarak vazgeçilmez bulurken, aynı zamanda toplumsal bir uzlaştırıcı rolü üstlendiğini iddia ederek yalanın övülesi yanları olduğunu savunur. ‘Beyaz yalan’lar olmazsa insanların bir arada bulunması zorlaşır, hayat çekilmez hale gelir fakat iyi niyetli söylenen küçük yalanlar, rengi beyaz bile olsa yalandır. Kişi iyi olmadığı halde ‘nasılsın’ sorusuna ‘iyiyim’ diye cevap verir –ki bu en sık karşılaşılan zararsız yalandır. Mayer’e göre bu tür yalanlar, birlikte yaşamın zorunlu koşuludur.

Felsefede yalan, başlı başına bir sorunsal olarak ele alınmaz. ‘Hakikat’ in ne olduğunu bulabilmek için öncelikle hakikat olmayandan hareket edilir ve böylece yalan aulaşılır.

Antik Yunan felsefecilerine göre yalan, olumsuzlanan bir durum değildir. Öyle ki, Homeros'un destanlarında yalanlarıyla devleri oyuna getiren, Akhilleus'un savaşa gitmesi için hileler bulan Odysseus, kurnaz oluşuyla ve sıra dışı aklıyla hayranlık duyulan kahraman olur. Yalancılık, akıllı olmayı gerektirir ve söylenen yalana çevresindekileri inandırmak her yiğidin harcı değildir. Mitlerde de tanrıları, insanları aldatan tanrılar yalancılıkla eleştirilmeyip yine kurnazlıklarıyla yüceltilirler. Oysa insanın insana ve özellikle insanın tanrılara yalan söylemesi hoş karşılanmaz, mutlaka cezalandırılır. Tanrılara yalan söyleyenler Zeus'un gazabına uğrayarak Hades'in en karanlık katı olarak anlatılan Tartaros'a gönderilir – ki Tartaros, asla affedilmeyeceklerin ya da bir daha gün yüzü göremeyeceklerin diyarıdır. Sisyphos Zeus'u iki kez kandırması, yalanlarıyla Hades'ten bile kaçmayı başarmış fakat sonunda bir kayayı dağın tepesine çıkarmakla cezalandırılarak Tartaros'a gönderilmiştir. Efsaneye göre, kaya tam zirveye geldiğinde yeniden aşağıya yuvarlanır ve Sisyphos bu mahkûmiyetiyle, ölümün bilinmezliği karşısında yaşamın absürlüğünün dile getirilişi olarak simgeleştirilir.

Antik Yunan'da Platon, görünen her şeyin taklit yani yalan olduğunu savunmuş ve ünlü idealar teorisinde hakikatin ancak idealar dünyasında yer aldığına inanmıştır. Bu dünyadaki her şey bir kopyadır ve değersizdir. Platon'un karşısında yer alan Aristoteles ise hakikatin doğada aranması gerektiğini öne sürer. İki düşünürün hakikat üzerine görüşleri sanata ve tiyatroya bakışlarını da belirler. Platon tiyatroyu 'taklidin taklidi', 'kopyanın kopyası' olarak görüp olumsuzlarken Aristoteles, 'gerçeğin taklidi' nitelendirmesiyle sanatı ve tiyatroyu yeni bir üretim eylemi biçiminde ifade eder (Turgut, 1991: 16-33). Her iki düşünür de 'yalan'ı dolaylı olarak 'hakikat'in doğasıyla irdelemeye çalışır fakat antik dönemin erdem anlayışı, 'ölçülü olmak', 'ölçülü davranmak' üzerine kuruludur. Mitlerde yalan gerekçelendirilebilen, kurnazlığın ve aklın buyruğunda hizmet eden, kötücül olmayan bir yetidir. Platon'un bakışıyla hakikatin kendisinin 'yalan' olduğu bir dünyada, 'yalan'ı tartışmak ya da olumsuzlamak

gereksizdir. Antik Yunan felsefesinin yeniden ele alındığı neoklasik dönemde Descartes, şüphe edilmeyecek biçimde açık ve seçik kanıt elde etmediği sürece, inandığı şeyin gerçekten doğru olduğundan emin değildir. Oysa Antik Yunan'da böyle bir şüphe yoktur. Hakikatin elde edilmesi, bir takım ahlaki niteliklere sahip olunmasıyla garanti altına alınır. Ahlaki niteliklere sahip olan, hakikate erişme imkânına da sahiptir (Foucault, 2005: 9-17). Yalanan günah, yalancının günahkâr sayılması ise, tek tanrılı dinlere geçildiğinde gündeme gelir.

Hıristiyanlık yayılmadan önce Tevrat'ta yalanı yasaklayan açık bir ifadeye rastlanmaz fakat gelecek nesillere yanlış izler bırakılmaması gerektiğinden söz edilir. *On Emir* arasında 'yalan söylemeyeceksin' maddesi yer almasa da, 'komşuna karşı yalan şahitlik yapmayacaksın' denilerek sadece adalet önünde dürüst davranmak gerektiğine vurgu yapılır. Hıristiyan ahlak anlayışındaysa hem yalan hem de yalancılık, affedilmez günahlar arasında kabul edilir. İsa'nın öğretilerine göre, insanın 'evet'i 'evet', 'hayır'ı 'hayır' olmalıdır. Aslında sadece Hıristiyanlık değil, tüm dinler yalanı günahlar arasında sayar ve bir ahlaksızlık olarak değerlendirir. Kur'an-ı Kerim'de üç yüzden fazla ayette yalananın kötülükleri anlatılır. Yalan en büyük günahlardan biri, yalancılık ise huyların en kötüsü olarak görülür (Oral, 2004: 121-138). Aksine doğruluk, 'iyi insan' olmanın vazgeçilmez koşuludur. Yine de yalan Ortaçağ'a gelinceye kadar kötücül bir günah olarak görülmemiştir. Dönemin ünlü filozofu Augustinus, – ilk kez – yalanı insanlığın kalıtsal günahı kabul ederek lanetler ve ona göre yalan, insan ruhuna azap çektiren temel kötülüklerden biridir (Mayer, 2008: 24-27). Batı felsefesi, Hıristiyanlık ahlak görüşünün etkisiyle 'yalan'a yeni bakış açıları getirirse de amaç daima, hakikatin yüceltilmesidir – çünkü yalancı, en azından hakikatin ne olduğunu bildiği farz edilen kişidir ve insana 'yalancı' sıfatını ekleyen de hakikatin bilgisidir ya da "yalancının yalanı, kendi kişisel hakikatidir" (Forrester, 1999: 17). Augustinus'un lanetli bir günah olarak nitelendirdiği yalan, hakikatin anlaşılmasını engellemekte, Tanrı vergisi olan 'doğru'yu bulanıklaştırmaktadır. Bu görüşe benzer



bir yaklaşım sergileyen Kant da yalan söylemenin, kişinin kendi insanlığını reddetmesi, hakikati öğrenme hakkından feragat etmesi anlamına geldiğini iddia eder. Söylenen yalan, karşıdaki kişiye doğrudan zarar vermese de insanlığın ahlaksal bütünlüğünü tahribata uğratmaktadır (Forrester, 1999: 31-34).

Rönesans'la birlikte hızla değişen ve zenginleşen burjuva sınıfı, monarşinin dine dayalı ahlak anlayışını sarsınca yerine paraya dayalı yeni bakış açıları getirilir. Ticarete başarıya götüren her yol mubahtır ve yalan, zarar vermediği sürece kötü değildir. Hatta söylenen yalan, Voltaire'e göre iyilik getiriyorsa erdem olarak kabul edilmelidir (Williams, 2006: 22-25). Kapitalizmin görünür hale geldiği yükselen burjuva ahlak anlayışı, günümüze kadar evrilen bir yapı içermesiyle yalanın varlığını yadsımaz, bilakis, herkesin yalan söylediği bir dünyada yalan söylememenin aptallık olduğu bilinci yaratılır. Çünkü paraya dayalı ilişkilerde sosyal bağlar nesneleşir ve ahlakı belirleyen parasal hakikatlerin ve yalanların oluşmasına neden olur. Tüccarın malını satabilmek için yalan söylemesi ticaretin cilvesi olarak görülen bir hakikate dönüşür. Kapitalizmin görünür hale geldiği yeni toplum düzenlerine rağmen felsefe hakikat'in ne olduğunu aramayı sürdürür.

Hakikatin varlığını yalanla diyalektik bir ilişki içinde gören düşünürlerden olan Francis Bacon, insan doğasında bulunan egemen 'iyi'nin kavranabilmesi için hakikat bilgisi dışında 'hakikat inancı'nın da olması gerektiğine inanır. Çünkü hakiki olan, varlığın kendisine uygun düşen; yalan olan ya da hakiki olmayan ise varlığın algılanmasını engelleyendir. Benzer bir görüşe sahip olan Sartre, bilincin ancak yalan yoluyla Öteki'nden gizlenmiş halde var olabileceğini ileri sürer (Tepe, 2003: 75-84). Hakikat yalanın karşısında cesurca durmasa varlığının anlaşılması imkânsız hale gelir ve Wittgenstein'a göre, yalan bir dil oyunudur. 'Mitomani', yani yalan söyleme hastalığı, ancak sözcükler aracılığıyla ortaya çıkar ve yalan, yaratıcı bir işleve sahiptir. İnsanın sözcükler aracılığıyla iletişim kurmaya başlaması, hatalarına özür bulmak için mitleri

kurgulamasıyla ilişkilidir. Alexander Koyre (1945), 'Yalan Üzerine Düşünceler' adlı makalesinde, "İnsanın sözle tanımlandığı bellidir ve söz yalan ihtimalini de beraberinde getirir ve yalan, gülmeden çok daha fazla insana özgü olan bir şeydir" (Forrester, 1999: 34) diyerek yalanın 'dil'de açığa çıktığını savunanlardan olur.

Nietzsche, hakikat-yalan diyalektiği üzerine en çok kafa yoranlardandır. 'Ahlak Ötesi Anlamda Hakikat ve Yalanlar Üzerine' adlı makalesinde dil, bir hakikat oyunu olarak ele alınır. Çünkü Nietzsche'ye göre hakikatin kendisi yalandır:

"Hakikatler yanılsama olduklarını unuttuğumuz yanılsamalardır; hakikatler alışkanlık haline gelmiş ve duyuş gücünü tüketmiş metaforlar, silinmiş ve artık para olarak değil, metal olarak alınan sikkelerdir... biz bu zamana kadar yalnızca toplumun var olmak için bize dayattığı görevin sesini dinledik: Doğruyu söylemek bu bildik metaforları kullanmak demektir. Demek ki, ahlaki bakımdan söyleyecek olursak, bu görev tespit edilmiş bir töreye göre yalan söyleme, sürüyle yalan söyleme ve bunu herkes için bağlayıcı olacak tarzda söyleme görevidir. Elbette, insanlar şeylerin söz gelimi böyle olduğunu unuttur ve böylece bilmeden gerektiği şekilde ve çağlar boyu süren geleneğe uygun olarak yalan söyler –ve özellikle bu bilinçsizlik ve bu unutmaya yüzünden, insan bir hakikat duygusuna erişir." (Forrester, 1999: 49'dan).

Hakikat bir yalansa ve bu doğalsa, yalana yönelik olumsuz eleştiriler de yersizdir. Nietzsche'nin görüşlerinden yola çıkan Foucault da, gündelik hayatı 'hakikat oyunları' olarak adlandırır. İktidarın varlığı, sosyal süreçler ve kuramlar birçok hakikat üretilmesine neden olur. Sanat da bu üretimin bir parçasıdır –ki bu durumda hakikat, çoğuldur. Bilim-din-devlet yapılarının, tüm sosyal kurumların kendilerine özgü kuralları vardır ve bunlar hakikat oyununun taraflarıdır. Yalancı, 'hakikati bilen' oluşuyla bozguncudur, skandal yaratandır ve yalancı olduğunu gizleyendir. Herkesin hakikatten korktuğunu

iddia eden Nietzsche'ye göre (2000: 98-110), insan hakikatle yüzleşmekten kaçındığı için yalana sığınır –ki, gerçek yaşamın mümkün olduğu tek yer tiyatrodur. Çünkü hakikat tiyatrodaki görünür hale gelir.

### Yalandan Tiyatro ya da Tiyatro'da Yalan

Tiyatro sanatı *mimesis*in doğası gereği bir kurgulama ya da kurmaca eylemidir –ki bu eylemin özü, seyirciyi bir 'yalan'a inandırmaya dayanır. Gerçeğin '-mış gibi' yapılarak taklit edilmesiyle başlayan sahneleme, seyircinin bir kurmaca içinde kandırılması değil, aksine bilinçli bir şekilde 'yalan'a ortak oluşuyla paylaşılan bir estetikdir. Kırsal dağınıklıktan kentsel düzene geçilerek oluşturulan toplumsal yapı, adına 'hayat' denilen ve günlük ilişkilerle üretilen bir kurmacaya dönüşür. Yalan, sanatla herhangi bir münasebete geçmeden önce bu kurmaca içinde varlık bulur. Yalanın imtiyazlı alanı olan kurmaca gerek yaşamsal gerekse sanatsal olsun, insanlığın tek ortak ürünüdür (Randall, 1999: 27-42). Hayatın kurmacasını sanatın kurmacasına dönüştüren ve bunu hakikati ortaya koyarak yapan tüm eserler, görmenin dilini kullanır. Tiyatro da, görmenin dilini oyun diline dönüştüren bir sanat olarak tıpkı hakikat gibi çoğul anlam taşıyan bir sanattır. Tek başına yapılmadığı gibi, tek bir kişiyi de hedeflemez yani, seyircisiz olamaz. Bu durumda Giovanni Sartori'nin (2006: 11) 'homo videns/gören-izleyen insan' dediği seyirci de, bilinçli olarak kurmacanın kandırmacasına dâhil olduğu için 'yalanın ortağı' haline gelir. Hakikatin katılığı karşısında bir yalana ortak olmaya neden gereksinim duyulduğu da ancak tiyatro estetiğiyle açıklanabilir.

Gerçeğin kendisini *mimesis* olarak değerlendiren Platon, dünyada olan her şeyin evrensel hakikatin taklidi olduğunu, tiyatronun hakikate ancak üçüncü dereceden yaklaşan bir kopya olduğunu iddia etse de tiyatronun özü, insana ve hakikate ilişkin işleviyle açığa çıkar. Hakikat, insanın coğrafyası, ırkı, dili, dini gözetilmeksizin, doğa karşısında verdiği mücadelenin organik bir yapı kazanmış ürünüdür. Bu ilişki başlangıçta doğaya karşı savaşma,

birlik olma aracılığıyla kurulur. Doğayla savaşım halinde olma, toplumsal kuralların da belirleyicisidir. Örneğin mevsimlerin değişimi reddedilmez; aksine uyum sağlanır. Kent yaşamına geçilmesiyle toplumlara yönlendirmeye başlayan kapitalizm, hakikatin ya da yalanın o topluma göre şekillenmesine yol açar. Hakikate ulaşmak için verilen her mücadelede yeni bir gerçek ortaya çıkar ve dünya daha da karmaşıklaşır. Bu karmaşa içinde insan, diğerleriyle ortak bir duygu dünyasında yaşama gereksinimi duyar –ki bu gereksinim ilkel ya da uygar ayrımına gidilmeksizin zamansız-uzamsız bir beklentidir (Caudwell, 1988: 161-165). Tiyatronun amacı da bu ortak duygu dünyasını yaratabilmektir. Seyirci bu ortaklığın hazzına varmak için tiyatroya gelir. Bir yalana ortak olmanın/bile isteye seyretmenin/katılmanın altında yatan hakikatin karşısında ya da onunla yüzleşmede yalnız olmadığını bilmektir. Çünkü arkaik devirlerden bu yana insana doğa karşısında güç veren tek eylem, topluca katılımdır.

Toplumsal olmaya koşullandırılmış bir dünyaya ait olan insanın doğasında açıkça dile getirilmeyen duygular, tiyatronun konusu olur. Var olan düzene karşı gelme, iktidara başkaldırma, kendini felakete sürükleyeceğini bildiği halde doğru bildiğinden şaşmamadaki özgürleştirici tutkudur o duygular. Antik Yunan tragediyalarında trajik kahramanı *hamartiya*ya götüren *hybrist*dir. Duyguların hakikat içindeki öneminin, gücünün farkında olan tiyatro, bu fark edilişle özgürleşir, çünkü insanın duygularını değiştirme gücüne sahiptir ve böylece toplumsala koşullandırılmış insanın bireysel farklılıklarının kavranmasına ve eyleme geçilmesine 'eylem'le aracılık eder –ki oyun, hali hazırda bir eylemdir. Eylemin özünde insanın algılayış biçimini güzelleştirmek, olması gerekeni hatırlatmak, olanın aksayan yanlarını göstererek insanların değişmesine öncülük etmek yatar (Caudwell, 1988: 170-184). Öte yandan ne hakikat ne de 'güzel' tek başına eyleme götüren kılavuzlar değildir. Dolayısıyla bir kandırmaca olamazlar. Hakikati referans alan tiyatronun kandırmacası, seyirciyi eyleme ikna etme ya da başka türlü olmaya yönelik bir baskıdır.

Tiyatro, kendisi için gerekli olan kaynağı, günlük yaşamdan alır. Başkalarını belli bir biçimde hareket etmeye ve hissetmeye yönlendirmek, tiyatro estetiğinin itici gücüdür. Seyirci olanın, olması gereken biçime dönüşebilmesi için gerekenleri kabul ettikçe tiyatronun kandırmacısı dışsal ve içsel bir gerçekliğe ulaşır. Hakikat, somut yaşayışta açığa çıktığına göre, tiyatro bu yaşantıdan doğar ve yine ona döndüğü için -yalanı araç edinen-hakikat olur. Çünkü oyun yazarı, oyuncu ve seyirci bu yaşantının bir uzantısıdır. Başta oyun yazarları, sonra yönetmen, tasarımcı ve oyuncular 'meslekten yalancı' olsalar da, yalanın peşine düşmedeki asıl amaçları hakikate ulaşmaktır. Heidegger'in (2008: 12-29) *dasein* açıklamasında olduğu gibi varlık, nasıl kendisini dert eden biri olmadığı sürece anlaşılamiyorsa, hakikat de, hakikati dert eden biri olmadığı sürece görünür hale gelemmez ve hakikatin görünür olabilmesi 'yalan'a dayalıdır. Oyun yazarı, böylesi bir dert edinmeyle, hayal-gerçek arasındaki sınırı aşabilmek için kurmacayı kullanır. Yalanın tüm çetrefil hallerini, ironiyle beslenerek çoğalışını, gizlenişini, kendini ortaya çıkarışını en açık gösteren yazarlardır. O halde oyun yazarı, ilk yalancıdır. Kılık değiştirmiş bir mitten söz eder ve bu aslında hakikatin simgelerle bir bütüne kavuşturulması ve yeniden dile getirilmesidir. Olanı göstermeye çalışan tiyatro, seyircinin gerçeklik algısı içinde hakikatle yalanın ayrıştırılmasına aracılık eder. Hakikat açık ve aleni olan, yalan ise kıvrımlı olandır -İyon dilinde hakikat sözcüğü 'açıktan', yalan ise 'kıvrımlı' anlamına gelmektedir. Diğer bir deyişle: "kurmaca hakikatin 'muhteşem sürprizine' erişmek için dolambaçlı bir yoldan, yalanın kıvrımlarından geçer" (Forrester, 1999: 46).

Oyun yazarı oyununu, *mimesis* aracılığıyla kendi mitini yaratarak kurgular. Mit yaratma, sanatçının grup psikolojisinden kurtulma hamlesi olarak kabul edilebilir. Freud'a göre bu hamle, yazarın hakikate giden yolu keşfetmesinin kanıtıdır. Yazar, yarattığı kahramanlarla kendisini hakikate eriştirirken seyirciyi de hakikate giden hayal katına yükseltir (Forrester, 1999: 47-52). Yazar, yarattığı oyun kişilerinin ardına gizlenen yalancı olarak, durmadan yer değiştiren, ortaya konulan gerçekliğin

yarattığı çatışmada her iki tarafı da anlayıp çözümleyen gizli öznedir ve *homo videns* yazarın 'gör' dediğini görür. Dolayısıyla tiyatronun kurmacası, yalanlarla hakikatin sistematik bir biçimde karıştırılmasıdır -zira tiyatro hakikaten yalandır. Seyirciye istediği mesajı ulaştırmak, oyun dilini yaratabilmek ve yalanını sergileyebilmek için 'dil'i, kasten bir araç olarak kullanır.

Tiyatroda dil aracılığıyla görünür hale gelen hakikat, Heidegger'e göre sanat eserinde kendini esere koyarak var eder. Var-olanın hakikati sanat eserinde kavranır. O halde tiyatro, yalandan öte, kendini var-olanın hakikatine koyandır ve gerçek de hakikatte var olandır. Heidegger 'yalan' sözcüğünü kullanmasa da, hakikatin varlığının hakikat olmayanda duyumsanabileceğini savunur. Seyirci hakikat olmayan aracılığıyla hakikate ulaşmanın hazzını yaşar. Oyunun gerçekliği, hakikatin oyunda işbaşında olmasıyla ve gerçekleşmesiyle belirlenir. Tiyatroda dünya ile yeryüzünün -insan ile doğanın- karşı karşıyalığı bir çatışmadır. Yeryüzü gizleyen, dünya açığa çıkararak olarak daima çatışma halindedir ve bu çatışmada tarafların kendilerine ait varlıkları yok olmaz, her biri kendi kendisinin iddiasındadır. Tiyatro dünya kurarak, yeryüzü üretmek bu çatışmayı sürdürür ve hakikat bu çatışmanın sürdürülmesiyle gerçekleşir. Tiyatro, gerçeğin basitçe doğadan taklit edilmesi olmadığı gibi yeniden üretilmesi anlamına da gelmez. Çünkü tiyatronun evrenselliği, ancak, hakikatin zamansız oluşuyla açıklanabilir ve çıkış noktası 'yalan' değil, hakikattir (Heidegger, 2007: 29-69).

*Homo Videns*'in tiyatroya neden gereksinim duyduğu ya da aldığı hazzın kaynağının ne olduğunu sorgulayanlardan biri de Pascal'dır (2009: 34-41). Tiyatroyu, yalanı gerçeğe yaklaşmak için kullanan sanat olarak gören düşünür, insanın yanı başında duran hakikati izlemesinin alınan hazzın asal kaynağı olduğunu savunur ve bu yüzden tiyatro vazgeçilmezdir. Pascal'a göre bu vazgeçmezliğin altında yatan durum, dönüp bakmadığımız, görmeyi reddettiğimiz hakikate dair ne varsa -nesne, olgu, durum- tiyatro tüm bunları sahnede görünür hale getirdiği için hayranlık yaratır.

Tiyatro seyircisinin karanlığını içinde sahneye aydınlığına ortak olan mimik ve jestleri gibi tüm tepkileri oyunun araçlarıdır. Böylece tiyatro, seyircinin varlığıyla birlikte, sıradan bir yaşamın ritmini bozarak sıra dışı bir etkinliğe ulaşır. Çünkü oyun, “özgürce razı olunan, ama tamamen emredici kurallara uygun olarak belirli zaman ve mekân sınırları içinde gerçekleştirilen, bizatihi bir amaca sahip olan, bir gerilim ve sevinç duygusu ile ‘alışılmış hayat’tan ‘başka türlü olmak’ bilincinin eşlik ettiği, iradi bir eylem ya da faaliyettir” (Huizinga, 1995: 48). Oyun, insanın içinde bulunduğu durumu/gerçeği/hakikati irdelemek adına yazarın-oyuncunun-tasarımcının-yönetmenin deneyimlediklerini somutlaştırır. Bu somutlaştırmanın amacı, bireysel ya da toplumsal bir düzeltme, sağaltma yaratabilmektir ve tiyatro, insanın evrensel bir özne olarak içeride yaşadıklarını, bir nesne olarak dışarıdan görülebilir hale getirme çabasının ürünüdür (Farago, 2006: 18-22).

Tiyatronun indirgenemez kolektifliği insanlık durumunun toplumsal yapısının da işlevsel örneğidir. Çoğulcu bir sanat oluşu, insanın bir başkasıyla ilişkiye girmesi üzerine kurulu olan toplum düzenine benzeyen tek sanattır. Anlatılan/gösterilen ne olursa olsun, birden fazla insanın bir araya gelmesine koşulludur. Dolayısıyla bu benzerlik, varlığın ‘dramatik karakteri’ olarak adlandırılabilir. Dramatik olan, diyalektik bir çıkış yolu arayan insanın hakikat karşısında ya da içinde bulunduğu durumda oluşan diyalektik çatışmanın özüyle açığa çıkar. Seyirci, tiyatrodaki kendi hikayesine benzer hikayeleri izlerken değişmeyen diyalektik bir çatışmaya tanık olur –ki bu tanıklık evrensel arketip duygularla harekete geçer. Antik devirlere ait bir oyunda, örneğin Antigone’de iktidarın baskısına başkaldıran bireyin yaşadıkları, günümüz seyircisinin de çıkış yolu aradığı değişmez sorunsallardandır. Seyirci kendi durumuyla yüzleştğinde konumunu keşfeder. Phedre’nin imkânsız aşkına duyduğu keder, yaşanılmamış, söylenmemiş duyguların sağaltımına aracı olur. “Burada izleyicinin, arketipik durum üzerindeki yansıması söz konusudur; bizim durumumuzun, içimizde yaşayan, bizleri kışkırtan ve bazen bize acı çektiren duyguların evrenselliğinin keşfedilmesiyle yaşanan duygusal bir boşalma söz konusudur. Bu yüzden, her tiyatro karakterinin kısmen

bütün toplumu cisimleştirdiğini söyleyebiliriz” (Farago, 2006: 24). Tiyatroda yaratılan kurmaca, sadece duygulara değil, düşünsel boyutu oluşuyla benliğin gelişmesine de etki eder. Böylece oyunun konusu, insanlığın kendi eserinin bir ürünü haline gelir. Baudelaire’e göre, sahnede olan ne varsa sahte olduğu için gerçeğe daha yakındır; çünkü yalan söylemeyi bir kenara bırakmayı bilirler (Farago, 2006: 25-27).

### Sonuç

Tiyatro, hakikate ulaşmak adına, görünenin içinde başka –yalandan- bir dünya yaratır ama bunu gerçeğe benzerlik ilkesiyle yapar. Yalanın ötesinde duran hakikati keşfetmek için ‘yorumlama’ gerek-şarttır. Kurmacadaki kandırmaca, aldatmadan ziyade bir yorumun temsili ve o yoruma seyirciyi ikna etme çabasıdır. Oyun bittiğinde, ışıklar açılır ve seyirci rutin yaşam ritmine geri döner. Kurmacanın kandırmacası sona ermiştir fakat seyirci artık oyundan önceki seyirci değildir. *Homo videns*’i öyle ya da böyle, eksik ya da fazla, ‘hakikat adına’ etkileyen sanattır tiyatro. Hakikatin doğrudan görülmesinin aracıdır ve hakikati bizden gizleyen ne varsa hepsini devre dışı bırakır. Yalan söylemenin hor görülmeyip kabul edildiği hatta fazla gerçekçi oluşuyla uygulayıcılarının başına çorap ördürdüğü sanattır tiyatro. Nietzsche’ye (2000) göre, hakikatin kendisi yalandan daha tehlikelidir; çünkü varlığın asıl hakikati ‘hiçlik’tir ve onun umutları tüketen boşluğundan ve anlamsızlığından kurtulmanın tek yolu, etkili bir yalandır. Varlığın boşluğunu dolduran en etkili eylemlerden biri olan tiyatro, bireye düzenleyici amaçlar sunar ve bunu oyun’la yapar. Oyun, insanı hiçlikten uzaklaştırır –ki, seyircinin tiyatro salonuna gitmesini sağlayan itki de burada gizlidir. Diğer bir deyişle tiyatro, hakikati gösterme iddiasında olan, yalandan bir etkinlik üreten hayali gerçeklik olarak hiçliğin katı duruşuna rağmen ‘şimdi ve burada’ ilkesiyle duyumsanır.

“Hayat dediğimiz yalnızca lazım olan bir kurmacadır. Fantezinin muazzam katkısı olmasaydı gerçeklik sona ererdi.” (Eagleton, 2013: 22)

**Kaynakça**

- Bataille, Georges (2004). *Edebiyat ve Kötülük*, çev: Ayşegül Sönmezay, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bayladı, Derman (2007). *Tannıların Öyküsü*, İstanbul: Say Yayınları.
- Caudwell, Christopher (1988). *Yanılsama ve Gerçeklik*, çev: Mehmet H.Doğan, İstanbul: Payel Yayınları.
- Eagleton, Terry (2013). *Hayatın Anlamı*, çev: Kutlu Tunca, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ekman, Paul (2013). *Yalan Söylediğimi Nasıl Anladın?!*, çev: Erdem İlgi Akter, İstanbul: Okuyanous Yayınları.
- Farago, France (2006). *Sanat*, çev: Özcan Doğan, Ankara: DoğuBatı Yayınları.
- Forrester, John (1999). *Hakikat Oyunları*, çev: Abdullah Yılmaz, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, Michel (2005). *Doğruyu Söylemek*, çev: Kerem Eksen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Heidegger, Martin (2007). *Sanat Eserinin Kökeni*, çev: Fatih Tepebaşı, Ankara: De Ki Yayınları.
- \_\_\_\_\_ (2008). *Varlık ve Zaman*, çev: Kaan H.Ökten, İstanbul: Agora Kitaplığı Yayınları.
- Huizinga, Johan (1995). *Homo Ludens*, çev: M.Ali Kılıçbay, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Mayer, Claudia (2008). *Yalana Övgü*, çev: Nihal Ünver, Ankara: Phoenix Yayınları.
- Moliere (1965). *Amphitryon*, çev: Ali Teoman, İstanbul: MEB Yayınları.
- Nietzsche, Friedrich (2000). *Ecce Homo*, çev: Can Alkor, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Oral, Osman (2004). "Kur'an ve Hadisler Işığında Yalan ve Zararları", *Yeni Ümit Dergisi* (66), 121-138, İstanbul: Işık Yayınları.
- Pascal, Blaise (2009). *Düşünceler*, çev: İ.Zeki Eyüboğlu, İstanbul: Say Yayınları.
- Plautus (1974). *Amphitryon*, çev: Nurullah Ataç, İstanbul: Hürriyet Yayınları.
- Randall, William L. (1999). *Bizi Biz Yapan Hikayeler*, çev: Şen Süer Kaya, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sartori, Giovanni (2006). *Görmenin İktidarı*, çev: Gül Batuş, Bahar Ulukan, İstanbul: KaraKutu Yayınları.
- Seager, Dr. Paul – Mann, Dr. Sandi (2010). *Yalan*, çev: M. Onur Doğan, İstanbul: Sel Yayınları.
- Türk Dil Kurumu (1998). *Türkçe Sözlük*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Tepe, Harun (2003). *Platon'dan Habermas'a Felsefede Doğruluk ya da Hakikat*, Ankara: İmge Kitabevi.
- Turgut, İhsan (1991). *Sanat Felsefesi*, İzmir: Bilgehan Matbaası.
- Williams, Bernard (2006). *Hakikat ve Hakikatlilik*, çev: Ertürk Demirel, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.



# Bir Serginin Ardından: Postmodern Mimarlık ve Yansıtımlı Yaklaşımlar

Lerzan ARAS \*

## Özet

Uzun yıllardır üstünde çok konuşulan postmodernizm ve postmodern mimarlık kavramları, 21. yüzyılın kuramcıları tarafından artık yeni bir yol ayrımına gelindiğinin ifade edilmesi ile tekrar sorgulanmakta, Jencks'in postmodern mimarlık sınıflamaları dışında teori sonrası teorilerin neler olabileceği tartışılmaktadır. Böyle bir noktada mimarlık kuramında genel duruşun nasıl olduğunu ayrımların, eğilimlerin nasıl şekillendiğini gözden geçirmek gerekmektedir. Bu çalışmanın amacı, 2011 yılında açılan, Postmodernizm: Stil ve Yıkım 1970-1990 (Postmodernism: Style and Subversion 1970 – 1990) adlı sergi ile birlikte kendi kendine hesaplaşma gibi de görünebilen ve postmodernizmin artık ölü bir ideoloji olabileceği yönünde bakışları üstüne çeken postmodern mimarlığın ötesi nedir? sorusuna olası cevaplar aramaktır. Bu bağlamda Somol ve Whiting'in yansıtımlı yaklaşımlar (projective practice) önermesi yukarıda sorulan soruya cevap olabilecek alternatif olasılıkları içermektedir. Bu çalışmada yansıtımlı yaklaşımlar önermesine uygun olduğu düşünülen 3 örnek tartışılacaktır.

**Anahtar Sözcükler:** Postmodern Mimarlık, Teori Sonrası Teoriler, Eleştiri Sonrası, Pragmatizm, Yansıtımlı Yaklaşımlar.

## Thoughts After an Exhibition: Postmodern Architecture and Projective Practice

### Abstract

Postmodernism and postmodern architecture concepts, fairly discussed for many years, are now being re-examined with the statements of 21st century theorists indicating that a new turnoff is necessary; and, the discussion is on what might happen with theories after theories beyond Jencks's postmodern architectural classification. In such a point, the general attitude in the architecture theory, distinctions, and trends should be reviewed. The aim of this study is actually to seek possible answers to the question 'what is possible beyond postmodern architecture?' as it appears like a reckoning with the exhibition in 2011 named 'Postmodernism: style and Subversion 1970-1990' and so attracting the gaze that postmodernism might be a dead ideology. In this context, the projective practice, proposed by Somol and Whiting contains possible alternative solutions. In this study three cases are discussed which are considered as suitable examples to projective practice.

**Keywords:** Postmodern Architecture, Theory After Theory, Post-critical, Pragmatism, Projective Practice.

## Giriş

2011 senesinin Eylül ayında Glenn Adamson ve Jane Pavitt küratörlüğünde Londra Victoria & Albert (V&A) Müzesi'nde 'Postmodernizm: Style and Subversion 1970 – 1990' (Postmodernizm: Stil ve Yıkım 1970-1990) adlı bir sergi açıldı. 250'ye yakın eserin sergilendiği sergi, girişinde 1972'de dinamitlenerek yok edilen Pruitt Igoe'nun resmi ile başlıyor dekoratif sanatlar, mimarlık, moda, müzik ve performans dallarında dönemin önemli eserleri ile devam ediyordu.

Menking sergiye katılan eserleri Aldo Rossi'nin Alessi için tasarladığı ikonik çay kahve seti, Memphis ve Ettore Sottsass'ın tasarımları, 1980'de Venedik'te sergilenen Venturi ve Scott Brown'un Las Vegas analizi, Charles Moore'un New Orleans'taki İtalyan Meydanı gibi projelerle tanıyordu (Menking, 2012: 25-26).

Sergi, postmodern dönemin ne olduğu konusunda da soru işaretleri oluşmasını sağlıyordu. Bu noktada müzenin direktörü Profesör Martin Roth, serginin amacını 'yeni jenerasyonu sanat ve tasarım tarihinin bu çok katmanlı ve dramatik dönemi hakkında bilgilendirmek' olarak ifade ediyordu (Roth, 2014). Küratörler Adamson ve Pavitt ise serginin amacını şu şekilde vurguladılar:

Öncelikle bu, bir sanat ya da edebiyat tarihi değildir. İkinci olarak konu, postmoderniteden öte postmodernizm olarak seçilmiştir yani, belli tasarım stratejileri özellikle kabul edilmiş ama, onların oluşmasını sağlayan şartlar konuya dahil edilmiştir. Amaçlanan okuyucunun, ne kitapta ne de sergide postmodernizmin küçük de olsa bir tanımını bulamayacak olmasıdır (Adamson ve Pavitt, 2011:10).

Böylece bir anlamda her şey yoruma açık bırakılmış, sergiyi ziyaret edenlerin neyi algılayıp algılamayacakları konusu bir bilmeceye döndürülmüştü. Serginin açılışından bir hafta kadar önce the Telegraph gazetesi yazarlarından Alastair Sooke'in sergi hakkında uzun bir yazı yazarak *Postmodernizmden neden bu kadar uzak durulmalıdır?* sorusunu gündeme getirmesi de (Sooke, 2011), tartışmaların yoğunluğunu arttırmıştı.

Uzun yıllar boyunca postmodernizm sayısız yazıya konu oldu. O kadar fazla tanımla yapıldı, o kadar çok sıfatla anıldı ki, aslında bir noktadan sonra kendi başına bir ideoloji olduğu konusu çok unutuldu. Modernizmin yetersizliğine karşı adeta bir



Resim 1. 'Postmodernizm: Style and Subversion 1970 – 1990' sergisi girişi.

başkaldırış, gelip geçici bir moda, farklı bir stil, hatta Jameson'un tanımıyla "şizofrenik ve ne zaman ne yapacağı bilinmez" olarak da görüldü (Jameson, 1991); zaman zaman her şeyin özgürce yaşandığı bir dünyanın renkli, kaotik, öngörülemez ve çılgın tarzı olarak da adlandırıldı. Tüm bu tanımların arasında çalışan tasarımcılar için postmodernizm, modern dönemin dogmalarına, ideallerine ve adeta siyah-beyazdan oluşan renksiz dünyasına karşı durabilmeleri için büyük bir özgürlüktü. Ancak yine de tanımlar her şeyi çok net anlatmıyordu. *Postmodernist olmak için ne gerekiyor?* Ya da *postmodern mimarlığın ötesine geçildi mi?* gibi sorular akademik çevrelerde daha çok tartışılmaya başlanmıştı.

Akademik çevrede bu tartışmaların en kapsamlı olanlarından biri 2010 yılında, Krista Sykes editörlüğünde hazırlanan ve Princeton Mimarlık Yayınları tarafından basılan mimarlık teorileri üzerine yazılmış olan *Constructing A New Agenda: Architectural Theory 1993-2009* (Yeni Bir Gündem Belirlemek: Mimarlık Teorisi 1993-2009) isimli kitap. Kitap, bu tartışmaların netleştiği ve daha fazlasına ihtiyaç duyulduğu bir düzeni ortaya koymaktadır. Michael Hays'in son sözü yazdığı kitaba 34 teorisyen yazıları ile katılmış ve mevcut ortama değil gelecek senaryoları üzerine odaklanılmıştır. Gelecek senaryolarının umut kırıcı ifadelerle tartışıldığı bu çalışma mimarlığın durumu kadar, mimarın önünde oluşan tehlikeleri de tekrar hatırlatıyordu.

Sykes da aynı kitabın ön sözünde yukarıda değinilen bu tehlikelerden yola çıkarak soruyordu:

*Mimarlığın, içinde bulunduğumuz global ortam, internet toplumu ve sanal gerçeklik bağlamında rolü nedir? Yeni digital teknolojileri mimar ne şekilde kullanacak? Modern toplumun yarattığı ekolojik zararın giderilmesinde ya da durdurulmasında mimar nasıl rol oynayabilecek? Ve 3. olarak 'gündelik yaşam' konusu önemli. Gehry'nin Guggenheim müzesinin tam karşısı olarak görebileceğimiz bu kavram ikonik ya da anıtsal olmakla değil, bu binaların varolduğu yerlerdeki bağlam ve nüfus ile daha çok ilgileniyor (Sykes, 2010:22-23).*

Böylece 2011 yılında bu sergi açıldığında, mimarlığın yeni bir dönemece giriyor olduğunun da, bir anlamda duyurusu yapılmış oluyordu. Sergi, postmodernizmin artık tarihin sayfaları arasına girmesi gerektiği düşünülerek yapılmamış olsa bile, postmodernizm eski ve uzaktan bakılması gereken sıfatını almayı başarmıştı. Artık yeni bir bakışa, belki de farklı teorilere ihtiyaç vardı.

2011 yılında açılan bu sergi ile birlikte postmodern mimarlık akademik çevrede yeni bir tartışma konusu oluşturmuştur. Bu tartışmaların içinde en çok dikkati çeken ise *yansıtımlı yaklaşımlar* (projective practice) olarak sunulan yeni bakış açısıdır. Mimarlıkta kullanıcı işlev ilişkisinin önemini vurgulayan bu önerme henüz çok fazla örnekle ortaya konmamaktadır. Aynı şekilde eleştirel teorinin mimarlık kuramında yetersizliğini ortaya koyan yeterli bir bilimsel veri de bulunmamaktadır ancak, içinde bulunduğumuz ortamda yeni kavramların sunulması ve tartışmaya açılması mesleğin geleceği açısından olumlu görülebilir.

### **1990 Sonrası ve Yeni Kavramların Oluşturduğu Yıllar**

*Postmodernizm: Stil ve Yıkım 1970-1990* adlı sergi 1990 yılında kesilmişti. Davies 1970 ile 1990 arası olarak seçilen tarih aralığını değerlendirirken küratörlerin daha çok stil üzerine gelişen postmodern düşüncenin oluşturduğu sığ heyecanlarla ilgilendiklerini ifade etmektedir (Davies, 2011: 55). Sergi içeriğini 1970- 1990 arasında tutmak kararı ilk bakışta keyfi gibi dursa da, aslında 90'lı yıllarda sosyal ve ekonomik düzende oluşan pragmatik bakışın bir değişim başlatmış olduğunu, o nedenle bu yıllardan itibaren farklı bir postmodern duruşun sergilendiğini söylemek mümkündür. Bu yeni duruş eleştirel sonrası bir dönem olarak tanımlanmaktadır.

90'lı yılların mimarlık ortamı geçmiş yılların dekonstrüktivist anlayışının yerine daha sade ve malzemeyi ön plana çıkaran

minimalist bir düzeni içermektedir. Çevreye olan duyarlılığın artması, enformasyon teknolojilerinin uç noktaya ilerlemesi, yeşile olan saygıda artış ve farkındalık, *eleştiri sonrası* (post-critical) dönemi başlatmaktadır.

1996 yılında Koolhaas Prada firmasının perakende stratejileri kapsamında lüks butik çalışmalarını oluşturmak için, Mimarlık Medya Ofisi'ni (Architecture Media Office – AMO) yu kurdu. Bu yeni şirket, tasarım danışmanlığı, markalaşma, medya, sanat, sergi, yayın, grafik tasarım ve çok az da olsa araştırmaya kendini adanmıştı. Bu noktada mimarlık bina yapmanın ötesinde bir düşünceye taşınıyordu (Mallgrave ve Goodman, 2011).

Koolhaas'ın mimari düşünceyi pratikten bağımsız hale getiren yaklaşımı günümüzde devam eden teori sonrası bakış açılarının da en önemli dayanağı oluyordu.

Aynı dönemlerde mimarlığın çok farklı yüzleri de ortaya çıkıyordu. Bir taraftan minimalist bir yaklaşımın kendi kendine yeten, zarif ve mütevazı yapıları görünmeye ve modernin sesi duyulmaya başlarken, diğer taraftan, mimarlığı daha eğlenceli, daha renkli göstermeyi hedefleyen çalışmalar da hissediliyordu. Hollandalı grup MVRDV'nin başı çektiği bu eğilim ile mimarlık farklı bir temsili deneyimlerken, İngiltere'de FAT grubunun tasarladığı konut grubu örneğinde kullanıcının isteklerinin postmodern göstergeler ile birleşmesine çalışılıyordu. Diğer taraftan Herzog & de Meuron, Chipperfield, Pawson gibi mimarların tasarımlarında çevreye uyum, temel elemanlara odaklanma ve bir anlamda modernizmin temel bakış açısına öykünme ön plana çıkıyordu.

Postmodern dönemin tanımlanması konusunda çok yoğun çalışan Jencks'in radikal postmodernizm olarak tanımladığı bu dönem, bir anlamda ismin de belirttiği gibi uç bir noktaya varıldığını ve postmodern mimarlığın yeniden sorgulanması gerektiğinin de işaretlerini veriyordu.

Tüm bu kaotik ve farklı tanımlamalarla gelişen yıllar eleştirel teorinin hüküm sürdüğü bir dönem içinde karşı görüşler ve yeni arayışların ortaya çıkmasını da sağlıyordu.

Bunlardan en fazla ses getiren 2002 yılında Perspecta dergisinde yayınlanan Somol ve Whiting tarafından kaleme alınan makale olmuştu. Makalenin en belirgin özelliği o zamana kadar

68 kuşağının takip ettiği Marksist etki altında oluşan eleştirel bakışa tam zıt bir bakış önermesiydi. *Notes Around the Doppler Effect and Other Moods of Modernism* (Dopler Etkisi Etrafında Notlar ve Modernizmin Diğer Ruh Halleri) adlı yazıları ile yazarlar eleştirel teorinin mevcut stratejiler, temel fikirler ve anahtar kelimeler ile çevrelediği ve sunduğu bir mimarlığı red etmeye hazırlanıyordu. (Somol ve Whiting, 2002). Yansıtılabilir yaklaşımlar (projective practice) adını verdikleri bu yeni düşünce düzeninin kendi içinde mimarlığa katacakları tartışılmaya başlanıyordu.

### Eleştirel ya da Yansıtılabilir Yaklaşımlar

Eleştirel teori 60'lı yılların sonunda mimarlık için başvuru bir düşünce yapısı oluşturmuş; aslında modern dönemin elit bakışına ve ağır akademik koşullarına bir soru işareti olarak çıkmış olsa da, kısa sürede benimsenmiş ve mimarlığın toplumsal ve sosyal yaşam ile kurmaya çalıştığı bağı ifade etmeye çalışan bir gelenek haline almıştı. Elbette, postmodern dönemin dili, temsili, mimarların kendi tasarım arayışlarındaki stratejileri bu geleneğin sürmesine izin vermişti. Böylece 20. yüzyılın son çeyreğini kapsayan bir süreçte mimarlık bu kavram gerçekliği ve kabulünde değerlendirilmişti. Her mimarın kendi eserini daha farklı, daha güzel ve daha kabul edilen bir noktaya taşımak istemesi çok doğal olduğu için, eleştirel bir bakışın varlığı da çok kabul ediliyordu. Sorun bu bakış ile tanımlanan mimari eserin, bir süre sonra sadece bu bakış ile kısıtlı bir tanıma dönüşmesiydi. Yani sosyal yapı ve hakim güç neyi ön görüyorsa, bunun vurucu etkisinin yapıda kendini göstermesi bekleniyor ve değerlendirme buna göre yapılıyordu. Elbette tüketici toplumunun bitmeyen tüketim arzusu bu vurucu etkinin en belirgin yapı taşıydı.

Eleştirel teori ile ilgili tartışmaların ilk çıkışı olarak tanımlanan yıllar özellikle Tafuri'nin özerklik üzerine fikirlerini yorumlayan Eisenman'ın çalışmalarına bir cevap niteliği taşıyordu. Meslek pratiğinin karmaşık doğası nedeniyle, sosyal yaşam üzerine etkisini koyamayacağını savunan Eisenman'ın bu fikrine karşın artık mimarlığın eleştirel olmaktan geri çekilmesi gereği tartışılıyordu. Yani temel güçlere karşı durmak fikri geçerliydi (Schrijver, 2014: 355).

Mimarlığın kendi özerkliğini ilan etmesi ve bir anlamda karşısındaki her türlü güce karşı durması konusu günümüzde artık daha fazla tartışılmaktadır. Uzun yıllar boyunca karşısın-

daki her oluşuma ya da disipline mimar olarak bakan ve kendini karşısındaki konumuna koyamayan, yani bir anlamda empati kurmadığı düşünülen mimarın duruşunun değişme zamanı gelmiştir. O nedenle artık postmodern mimarlığın hala var olduğu bir ortamın değerlendirme kriterlerinin de gözden geçirilmesi gerekmektedir.

Bu yeni duruş, adını eleştirel sonrası (post-critical), ya da yansıtılabilir yaklaşımlar (projective practice) olarak koyabilir. İkisinin arasında farklılıklar olmakla birlikte, en temel özelliklerinin eleştirel olmamak olduğu göz önüne alınarak devam edilebilir. Her ikisinin de yeşil hareketi, sürdürülebilirliği, yeni kent oluşumunu ve hatta teknolojik ilerlemeleri kabul ettiğinden yola çıkılırsa, ortak noktalarının çok olduğu görülebilir. Peki, bu geçişin temel sebepleri nelerdir; istenen sadece mevcut direncin kalkması mıdır?

Jarzombek, *Critical or Post-Critical* (Eleştirel ya da Eleştirel Sonrası) adlı makalesinde bu etkenleri sıralarken gerçek dünyanın artık yoğun bilgisayar sistemleri ve yapı teknolojileri üzerine çalışan bir sisteme döndüğünü belirtir. Üniversitelerin doktora programlarının da artık gerçeği budur ve sürdürülebilirlik ve gelişmiş bilgisayar teknikleri konuları artık çok ön plandadır (Jarzombek, 2002:150). Bu sistem akademik dünyada teorilerle uğraşanların gitgide sığ bir noktaya sürüklenmesine sebep olmaktadır. Bir gerçek vardır ki, teoriler üniversitelerde üretilir. Bu dünyada olan bir değişiklik, farklı boyutlarda etkiler yaratacaktır. Geleneklerin belki de değişme zamanı gelmiştir. Artık dış dünya ile daha iç içe bir biçim kurulması gerekmektedir.

90'lı yıllarda başlayan pragmatik eğilimlerin bunda payı elbette çok fazladır. 1960'ların kültürel teorileri üzerine şekillenen mimarlık daha çok kültürün bir ürünü olarak mimarlığı ön plana çıkarıyordu. 80'li yıllarda bu daha çok post-yapısalcı ve temsili bir mimarlığın kendi duruşunu keskin koyuşu ile belirleniyordu; oysa 90'lardan sonra bu direncin ve özerkliğin yavaş yavaş dağıldığını görüyoruz. Artık, mimar ve tasarımcı elindeki her gücü kullanmaya daha çok eğilimli olmaya başlamıştır. Koolhaas'ın reklam ve pazarlama şirketi AMO, ya da Gehry'nin Guggenheim'in tasarımı için kullandığı Catia programı bu farklı yaklaşımların birer örneği olarak karşımıza çıkar.

1994 yılında Kanada'da ANY dergisinin düzenlediği bir

konferansa katılan Koolhaas'ın "mimarlığın en derinliğinde aslında eleştirel olamayan bir taraf vardır" deyişine karşı Baird, eleştirel olmanın 60'lardan başlayan tarihini, Tafuri, Eisenman, Hay geleneğini tekrar hatırlatmakta ve Somol ve Whiting'e ulaşan yansıtılabilir kavramını çok ciddi boyutlarda eleştirmektedir. Formların sosyal dönüşümünün ölçülebilmesinin yine bir eleştirel metoda bağlanmasının gerekli olduğunu aksi halde yine sadece kavramlara dayalı ve başıboş bir mimarlığın ortaya çıkma ihtimalinin olduğundan endişe duyacağını da belirtmektedir (Baird, 2004:5).

Mimarlığın çok yavaş değişen bir disiplin olduğu kabul edilirse, tartışılan bu konuların pratikte yansımalarını görmek yine uzun bir zaman alacaktır.

### Yeni Bir Mimarlık Düşüncesinin Işığında

90'lardan bu yana pek çok teorisyenin dahil olduğu eleştirel olmak ya da olmamak konusu, elbette esas olarak şu soruyu akla getiriyordu. Eleştirinin, ya da diğer bir deyişle direncin ve reddedişin bittiği noktada kabul edilebilecek hangi mimari örnekler vardı, bu ayrım neye göre yapılabilecekti, ayrıca hangi nitelikler bir tasarımın eleştiri sonrası olduğunu gösterecek değerleri içerecekti ve bu yapılar postmodern olarak tanımlanabilecek miydi?

Özellikle Amerikan akademik çevrelerce çok tartışılan ve cevabı aranan bu konuya açıklık getirmeye yönelik bir çalışma Fischer'den geldi. Yazar, *Atmospheres – Architectural Spaces Between Critical Reading and Immersive Presence* (Ortamlar – Eleştirel Okuma ve Çevreleyen Varoluş Arasında Mimari Mekanlar) adlı çalışmasında Whiting ve Somol'un tanımlarından hareketle bazı önermelerde bulunur. Bu önermeler 2006 yılında Delft'te eleştirel ya da yansıtılabilir yaklaşımlar konusunda yapılan tartışmalarda yansıtılabilir olmaya aday çalışmaları içerir. Bu çalışmalar F.O.A'nın 'Yokohama Terminal Binası', O.M.A.'nın 'Seattle Kütüphane Binası', Herzog & de Meuron'un, 'Prada Aoyama Merkezi'dir. Yazar bunlara St. Petersburg'taki Gazprom City yarışmasını da katar (Fischer, 2007:26).

Bu noktada şu soru sorulabilir: Bu yapıların şimdiye kadar eleştirel teori ile anlatılabilen binalardan nasıl bir farkı vardır ki, aynı bir kategoride değerlendirilmelidirler? Verilebilecek ilk cevap bu yapıların her birinin çok keskin tanımlanmış bir mimari dile karşı kitlelerin, kapitalist toplumun ve global ekonominin

alternatif ve bağımsız yaşam stillerine cevap verebilecek halde olmalarıdır. Bunun içine kullanıcının katılımı ile oluşabilecek farklı senaryoların oluşumu da girmektedir.

Yansıtılabilir yaklaşımlar örnekleri içinde en çarpıcı olanı FOA'nın 'Yokohama Terminal Binası'dır. Bir yarışma sonucu Foreign Office Architects (FOA) tarafından 2002 yılında tamamlanan yapı eğrisel bir formun farklı katmanlarla çözülen fonksiyonlarını içerir. Her bir katman içinde fonksiyonların bir birine karışmadan dağılması ve düşey / yatay dolaşımın sağlanması da çok başarılıdır. Peki, bu yapının özelliği nedir ki, eleştirel bir dilin dışında değerlendirilmesi düşünülmektedir?



Resim 2. Yokohama Terminal Binası.

Burada en net kriter bu yapının birbiri içine karışan bölgelerle kullanıcıyı mekanın içine dahil olmaya davet etmesidir. Bu davet limanda başlamakta, kullanıcı yapıya ulaştığında ise farklı katmanlarla adeta haritalandırılmış bir sistemin içinde gezer gibi, her an farklı bir katmana geçerek ve bir anlamda neyi bulacağını net bilmeyerek, beklenti içinde dolaşmaktadır. Burada neyi bulacağını bilmemek, bir karmaşayı içermemekte, kullanıcının yapı ile birlikte hareket etmesi ve ona dahil olduğunu hissetmesi sağlanmaya çalışılmaktadır.

Yokohama terminal binası dijital teknoloji kullanımının çok üst düzey olduğu bir tasarımdır. Jencks'in tanımıyla "bir bilgisayarın karnından ortaya çıkmıştır" (Sykes, 2010:21'den).

Gerçekten de bu yapı kartezyen geometrilerin dışında gelişmiş, biyoloji, matematik, topoğrafya gibi farklı yazılımların bir araya gelmesi ile oluşmuş bir cins makine gibidir.

Mimarın bu kadar çok sayısal veri ile nasıl baş edeceği konusu ise apayrı bir soru işareti olarak durmaktadır.

Schrijver sosyal bir ilişki isteyen kamusal servis aracı ola-



rak mimari ile özerk bir form olarak mimari arasındaki karşıtlığın fark edilir olmasını vurgulamaktadır. Bu karşıtlık hala mevcuttur ancak, yeni jenerasyon politik olma ile estetik olma arasındaki uyumsuzluğu hissettiği durumda değildir. (Schrijver, 2009:123)

Yeni jenerasyonun dijital teknolojilere olan bağlılığının ve getirdiği konforun büyümenin etkisinde kalma olasılığının yüksekliğini de göz önüne alırsak, artık mimarlıktan beklentilerimizin farklılaşma zamanı gelmiştir.

Bu durumda yeni dönem mimarlığı tanımlamak nasıl mümkün olacaktır? Eleştirel teorinin postmodern dönem içinde varlığını net gösterdiğini biliyoruz. Ancak yeni teorilerin konuşulmaya başlanması –post ekinin artık karşılamakta zorlandığı bir biçimi de haber vermektedir. Yansıtımlı adı verilen bakış açısının bu denli tartışmaya konu olması da yeni bir açılıma ihtiyaç duyulmasından kaynaklanmaktadır. Yaklaşık yarım asırlık bir süredir postmodern ya da post-yapısalcı adı altında post ekinin getirdiği geçmişte olana direnç ve farklı bir dil oluşturma çabalarının bir yerde sonu gelmiş midir, ya da Martin'in dediği gibi "Neyin yansıtılmasından ya da nasıl bir gelecek dünyadan bahsedilmektedir?" (Martin, 2005:5).

Yoğun teknolojinin ve farklı disiplinlerden yazılımlarla dolu bir mimarlığın dışında bambaşka bir uca gittiğimizde Japon mimar Shigeru Ban ve çalışmaları ile karşılaşırız.

Shigeru Ban, 2014 yılında Pritzker ödülünün sahibi oldu. Çalışmalarında doğallık, sadelik, doğa ile uyumlu olma, düşük maliyetli tasarımlar yapabilme ve insanın mekan ile iletişim arttırıcı gibi öğeler ön plandadır. Bu örneklerden bir tanesi Yeni Zelanda'da deprem sonrası yıkılan katedralin yerine tasarladığı yapıdır. Literatürde *Karton Katedral* (cardboard cathedral) olarak geçen bu yapının tasarımında yüksek teknoloji kullanılmamış, farklı disiplinlerden ya da yazılımlardan da faydalanılmamıştır.

Bu yapının hikayesi gerçekten ilgi çekicidir. 2011 yılında 185 kişinin ölümü ile sonuçlanan Yeni Zelanda depreminin ardından Ban depremde yıkılan katedralin yapılmasını hiç bir ücret almadan kabul ettiğinde kimse onun nasıl bir şey yapacağını bilmiyordu (Barrie, 2014).

Depremde yıkılan Neo-Gotik katedralin yerine geçici bir kilise yapılması ile başlayan süreç, Ban'ın prefabrike, basit mal-



Resim 3. 'Karton Katedral'.

zemeli, hafif konstrüksiyonlu yapısının çok beğenilerek gerçeğinin yerini alması ile sonuçlanmıştır.

Burada ön plana çıkan yapının pratikte uygulanabilirliğinin kullanıcı isteği ve gereksinimleri ile tam bir uyum gösterebilmiş olması ve daha da önemlisi ortak bir bilincin ve yeni bir hayata başlamanın işaretini net taşımasıdır. Bu örneği Somol ve Whiting'in *yansıtımlı yaklaşım* kavramına bir örnek olarak sunabiliriz. Aslında bu kavram sadece yüksek teknolojinin teori ile birleşmesi üzerine odaklanmamaktadır, çünkü, öyle olsaydı sayısız yapının bu kategoriye girmesi gerekirdi. Esas amaç kullanıcının gözünde yapının tanımlı hale gelmesi ya da başka bir deyişle mimarın kendini yapıya katmadan sadece kullanıma odaklı bir tasarım yapmasıdır. Eleştirel teorinin temel sorunlarından biri olan, mimarın çoğunlukla yapının önüne geçmesine sebep olan sosyal beklentiler ve yapı formu arasındaki karşıtlık burada oluşmamaktadır.

Fischer, 2002 yılında Diller ve Scofidio'nun İsviçre fuarı için hazırladıkları yapıyı eleştirel sonrası bir tasarımı örneklemek için vermektedir.

*Blur Building* (Bulanık Bina) olarak literatüre geçen yapı aslında bir bina değil, sadece bir tezgah ve çelik strüktürden ibaret bir tasarımdır ancak, buraya ulaşmak için içinden yürünen bir bulutun yarattığı etki herkes tarafından beğenilmiş, kullanıcı kendini bina ile bütünleştirerek içinde yürümekten ve binayı yaşamaktan memnun kalmıştır. Burada da anlamlı kabul edilen, kullanıcının tasarıma dahil olması, ortamın süprize açık bırakılması, adeta sonu bilinmeyen bir oyunun parçası olmak gibi bir kurgunun içine dahil edilmesidir.

Burada belli bir miktarda teknoloji kullanılmakla birlikte oldukça basit bir mimari kurgunun varlığı görülmektedir. Üç yapının ortak özelliği ise, konunun sadece kullanıcı ile ilgili olması, okunması gereken bir dil, çözülmesi gereken bir kod bulunmasıdır. Sadece paylaşılan 'an'ların varlığı ve bu paylaşım için ortam sağlayan mimari tasarımdır.

Bu noktadan bakıldığında postmodern mimarinin kendini kodlar, temsiller ve çözümlemelerle ne kadar öne çıkartmak istediği tekrar hatırlanmakla birlikte, postmodern düşüncenin felsefi ve ideolojik olarak başarısız olduğunu söylemek haksızlık olacaktır çünkü, şartların ön gördüğü ortama uyum sağlamayı yıllarca başarmıştır. Yapıların kendi özerklikleri içinde değerlendirilmeleri sonucu görsel algının karşıtlığından var olan çeşitlilik uzun yıllar karmaşık bir mimarinin tercih ve kabul edilmesini sağlamıştır. Aynı çerçevede bu karmaşadan çıkmak için ortaya koyulan dekonstrüktivist mimari de yeni bir düşünce biçimi getirmekle birlikte kalıcı olmak konusunda zorlanmıştır.

Bu durumda postmodern kültür içinde çok farklılaşan ve aynı çerçeve içine konamayan kavramlarla teorinin kendi problemleri ile birlikte bir değişimi beklenmektedir.



Resim 4. 'Bulanık Bina'.

## Sonuç

Postmodern dönem üzerine sayısız araştırma yapıldı. Bu dönem kendi içinde çok değişik ve çeşitli parçalara ayrıldı, alt açılımlar yapıldı; tek ortak payda 60'lardan beri değişmeyen eleştirel teorinin her zaman temel kriter alınmasıydı. Mimarın konumu, yapının anlamı, sosyal çevreye olan bağımsız duruşu ve bunların birbirleri ile çelişkili ilişkileri gündemin çoğunlukla mimar ve yapı birlikteliği üstüne yoğunlaşmasına sebep oldu.

Ancak, özellikle son 20 yıldır mimarlığın artık eskisi kadar vurucu bir duruşu olmadığı ve baskın rolünü kaybettiği konuşulmaktadır. Bunun çok sebebi olabilir. Mimarlığın gerek postmodernizm gerekse dekonstrüktivizm boyutunda akademik çevrelerde ya da pratikte kendini artık tanımlayamaz olması bir yol sonuna yaklaşıldığını göstermektedir.

Groat'ın *Rescuing Architecture From Cul de Sac* (Mimarlığı Çıkılmaz Sokaktan Kurtarmak) adlı çalışmasında bahsettiği mimarlığın konum, kimlik ve görevini gözden geçirmenin ve gerek teori gerekse pratikte yaşadığı çıkılmaz sokaktan kurtulmasının bir yolu var mıdır? (Groat, 1992) Bu soruya çok farklı cevaplar üretilebilir. Mimarlar artık sadece mimarlık için çalışmaya başlamalıdır. Bu, çok beğenilen ve herkesin tasarladığından farklı bir dil konuşan mimarlık olmamalıdır. Olması gereken kullanıcının daha fazla dahil olabildiği, kendi istediği gibi okuyabildiği, abartısız bir mimarlıktır.

Şu anki felsefi duruşu ile postmodern mimarlığın buna ulaşması kolay değildir çünkü, kendi temellerini modernin eksikliği ve eleştirisi üzerine kurmuştur. Eleştirel olmadığı bir nokta yapıyı tüm değerlendirmelerin dışına çekeceği için zor olacaktır.

2011 yılında yapılan serginin 1990 yılına kadar olan dönemi konuya dahil edip bu senede kesmesinin nedenini de böylece açıklayabiliriz. Artık başka bir bakış, başka bir felsefi duruş söz konusudur. Bu duruş, akademik çevrelerde henüz tam tanımlanmamıştır. Eleştirel sonrası ya da yansıtımlı tanımlarının çok açık noktası vardır. Eleştirel olmamaya mimarlığın henüz hazır olmadığı bile tartışılabilir ama, çok net bir gerçek vardır; o da kullanıcının artık yapıları bir tüketim objesi olarak gördüğüdür. Bu tüketim onun dahil olduğu, farklı olanı beklediği, çevre ve doğa ile yoğun bir etkileşimin yaşanabildiği bir biçimdedir. Mi-

marlık ise yukarıda tartışılan üç örnekte görüldüğü gibi, kullanıcı-işlev ilişkisine dayalı bir üretim biçimini desteklemeye hazır görünmektedir.

Bu yeni bakışın postmodern mimarlık içinde nasıl çözüleceği henüz bilinmemektedir. O nedenle postmodern mimarlık bitti mi? sorusunun cevabını vermek için de erkendir ancak, Jencks'in radikal postmodernizm terimi aslında belli bir sona yaklaşıldığının göstergesidir. Bundan sonra mimarlığın başka bir -post ekine ihtiyacı olmayabilir, kendisini sadece *mimarlık* olarak ifade etmeyi başarabilir. Toplumun postmodern bir dönemi yaşadığı ya da yaşamadığı konusu burada daha arka planda kalmaktadır. Sonuçta mimarlık mekan tasarlamaktır ve kullanıcının mutlu olması önemlidir. Bunun gerçekleştiği her an mimarlığın post ekine ihtiyaç duymadan varlığını sürdürmesi için yeterli olacaktır.

### Kaynakça

- Adamson G., Pavitt J. (2011). *Style and Subversion, 1970-1990*, Victoria and Albert Museum, South Kensington, Londra: V&A Publishing.
- Baird, George (2004). "Criticality and its Discontents". *Harvard Design Magazine* (21): 1-6.
- Davies, Christie (2011). "Exhibition Notes", *The New Criterion* (12): 54-56.
- Groat, Linda (1992). "Rescuing Architecture from Cul-de-Sac". *Journal of Architectural Education* 45(3): 138-146.
- Jameson, Fredric (1991). "Postmodernism and Consumer Society", *Anti-Aesthetic*, ed. Hal Foster, Washington: Bay Press.
- Jarzombek, Mark (2002). "Last Words: Critical or Post-Critical?" *Architectural Theory Review* 7(1): 49-152.
- Mallgrave F., Goodman D. (2011). *An Introduction to Architectural Theory, 1968 to the Present*, UK, Wiley-Blackwell.
- Martin, Reinhold (2005). "Critical of What". *Harvard Design Magazine* (22): 1-6.
- Menking, William (2012). "Postmodernism: Style and Subversion 1970-1990", *Journal of Architectural Education* 66(1): 25-27.
- Schrijver, Lara (2009). "Whatever happened to Projective Architecture? Rethinking the Expertise of the Architect", *Footprint, Agency in Architecture: Reframing Criticality in Theory and Practice*, Spring, 123-127.
- Somol R., Whiting S. (2002). "Notes Around The Doppler Effect and Other Moods of Modernism", *Perspecta, The Yale Architectural Journal*, (33): 72-77.
- Sykes, Krista. (2010). "Introduction". *Constructing A New Agenda, Architectural Theory 1993-2009*, ed. Krista Sykes, New York, Princeton Architectural Press, s:14-30.

**İnternet Kaynakları**

Barrie, Andrew (2014). "Cardboard Cathedral by Shigeru Ban in Christchurch, New Zealand". <http://www.architectural-review.com/buildings/cardboard-cathedral-by-shigeru-ban-in-christchurch-new-zealand/8654513-article#> (30.12.2014).

Fischer, Ole (2007). "Atmospheres – Architectural Spaces between Critical Reading and Immersive Presence". [http://www.field-journal.org/uploads/file/2007\\_Volume\\_1/0%20fischer.pdf](http://www.field-journal.org/uploads/file/2007_Volume_1/0%20fischer.pdf) (25.12.2014).

Roth, Martin (2014). "Postmodernism: Style and Subversion 1970-1990 at the V&A", <http://www.dezeen.com/2011/09/26/postmodernism-style-and-subversion-1970-1990-at-the-va/> (26/11/2014).

Sooke, Alastair (2011). "Postmodernism: Style and Subversion: 1970-1990, V&A, review". <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-reviews/8790569/Postmodernism-style-and-subversion-1970-1990-VandA-review.html> (26/11/2014).

Schrijver, Lara (2014). "Architecture, Projective, Critical or Craft?" *Projective or Critical Practice*, 353-367. [http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic1465373.files/29%20SEP%202014/Schrijver%20Architecture\\_Projective\\_Critical\\_Craft.pdf](http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic1465373.files/29%20SEP%202014/Schrijver%20Architecture_Projective_Critical_Craft.pdf) (25.12.2014).

**Görsel Kaynaklar**

Resim 1. 'Postmodernism: Style and Subversion 1970 – 1990' Adlı Serginin Girişi, [www.apracticeforeverydaylife.com/victoria-and-albert-museum/postmodernism-style-and-subversion-1970-1990-exhibition-graphics/](http://www.apracticeforeverydaylife.com/victoria-and-albert-museum/postmodernism-style-and-subversion-1970-1990-exhibition-graphics/) (30.12.2014)

Resim 2. Yokohama Terminal Binası, (Rohaly, 2014:32).

Resim 3. Karton Katedral, (Barrie, 2014).

Resim 4. Bulanık Bina, (Fischer, 2007).





# Renk Veren Oksitlerle Geliştirilen 'Stoneware' Sır Araştırmaları\*

Pınar ÇALIŞKAN GÜNEŞ \*\*

## Özet

Stoneware sırları 1200°C ile 1350°C arasında gelişen, sert, mukavemeti yüksek, gözenekliliği düşük, asitlere ve sır çatlamlarına karşı dayanıklı, hijyenik, örtücü opak ve yarı opak sırlardır. En büyük özelliği kurşunsuz olmalarıdır. Stoneware sırların karakteristik özelliği ve sır yüzeyindeki derinlik etkisi düşük dereceli sırlarla elde edilemeyecek özelliktedir. Bu nedenle birçok seramik sanatçısının tercih ettiği bir sır çeşididir. Yapılan bu çalışmada, çeşitli renk ve yüzey etkilerini araştırmak amacıyla stoneware bünyeler üzerine uygulanan ve farklı oranlardaki renk veren oksit katkıları ile geliştirilen stoneware sır araştırmalarına yer verilmiştir.

**Anahtar Sözcükler:** Stoneware Sır, Seramik, Renk veren Oksitler.

## Survey on the Stoneware-Glaze Improved with Colorant Oxides

### Abstract

Stoneware glazes are the ones that mature between 1200°C and 1350°C, that are hard, durable, non-porous, strong, resistant to acids and crazing, hygienic, opaque and semi-opaque. The most important feature of these glazes is their lead-free chemical compositions. The characteristic feature of stoneware-glazes and the depth-effect on the surface of glaze has the feature which cannot be obtained with low-fired glazes. Therefore, many ceramic artists prefer these type of glazes. In this study, the researches of stoneware-glaze applied on stoneware bodies and improved with colorant oxides at different ratios are evaluated with the aim of examining the various effects of colour and surface.

**Keywords:** Stoneware Glaze, Ceramic, Colorant Oxides.

\* Stoneware-sır araştırmaları üzerine yorumların genişletilmiş olduğu bu makale 14 Eylül 2012 tarihinde, 6. Uluslararası Eskişehir Pişmiş Toprak Sempozyumu'nda bildiri olarak sunulmuş ve bildiri kitabında yayınlanmıştır.

\*\* Arş.Gör., Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik ve Cam Tasarımı Bölümü, İzmir. E-posta: pinar.caliskan@deu.edu.tr

## Giriş

### Stoneware Sırları

Stoneware terimi bünyenin kayaya benzetilmesinden ileri gelmektedir. En büyük özelliği olarak yeterli derecede sert, çizilmelere karşı dirençli, yoğun ve su geçirmez olmasının yanı sıra topraksı yumuşak renk ve doku etkisine sahip olmasıdır. Pişme renkleri açık griden koyu griye veya devetüyü renginden koyu kahverengiye kadar değişen stoneware çamuru, 1200°C'nin üzerinde olgunlaşmaktadır.

Stoneware sırları ise 1200°C ile 1350°C arasında gelişen ve stoneware bünyenin karakterine çok yakın özellikler gösteren kurşunsuz sırlar olarak adlandırılabilir. Yumuşak sırlarda çok belirgin özelliğe sahip iki önemli oksit olan kurşun ve bor stoneware sırlarında bulunmamaktadır. Yüksek derecede gelişen sırlar genellikle düşük derecede gelişen sırlara oranla daha basit karışımlardan oluşmaktadır. Basit hammadde bileşimlerini eritmeye neden olan ve kimyasal olarak daha aktif ve değişken eriticilerden soda, sülyen, borik asit gibi eriticiler yerine toprak alkalilerden ve feldspat bileşiklerinden oluşan basit karışımlar sır reçetesini oluşturabilir. "Bir stoneware sırnın ortalama seger formülü  $[1RO \ 0.35Al_2O_3 \ 3.5 SiO_2]$  olarak verilmiştir. Fakat bu oranın dışında sayısız değişimler yapmak mümkündür." (Fournier, 2000: 317).

Yüksek derecede gelişen sırlar genellikle sert, dayanıklı ve asitlere karşı dirençli olma avantajına sahiptirler. Hazırlanan sır reçeteleri bünye ile uyum gösterebilecek karışımlardan oluşturulduğunda ve hatasız bir sır pişirimi sonucunda çatlama ve yüzey bozulmaları gibi hatalardan uzak olurlar. Bu pratik avantajlarının yanı sıra, yüksek pişirim sırları, yoğun, sert yüzeyleri ve yumuşak renk karakteristiği sayesinde oldukça ilgi görmektedir.

Yüksek derecelerde bünyedeki metal oksitler sır boyunca yanarak noktali ve lekeli bir yüzey görünümüne neden olurlar. Bazen de yüzey görünümleri kayaların

ve taşların üzerindeki gibi bir doku ve renk özelliğine sahiptir. Bu gibi özellikleri nedeniyle stoneware sırlarının karakterini düşük dereceli sırlarda taklit etmek oldukça zordur.

Parlak renk genellikle yüksek dereceli sırların karakteristik özelliği olarak görülmemekle birlikte ancak bakır oksit ve kobalt oksit ile güçlü renkler elde etmek mümkündür, fakat düşük dereceli alkali sırların renklerinin canlılığına hiçbir zaman sahip değildir.

Genellikle sofraya eşyalarının yapımında kullanılan stoneware sırlarının sanatsal çalışmalarda da uygulanabilirliğinin araştırıldığı bu çalışmada, seramik yüzeylere farklı etkiler kazandırabilecek doğal renk ve doku özelliklerine sahip taş matı yüzeylerin elde edilmesi amaçlanmıştır.

### Stoneware Sırlarında Kullanılan Hammaddeler

Stoneware sırlarında en çok kullanılan hammaddelerden birisi 'feldspatlar'dır'. Potasyum feldspat ve sodyum feldspat yüksek pişirim sırlarında önemli derecede eritici özelliğe sahiptir. Tek başlarına doğal bir sır özelliğindedir ve alkaliler ile birlikte alüminyum ve silisyumu da içeren bir firit formundadır.

Yüksek oranda 'kalsiyum oksit' içeren stoneware sırları düşük derece sırların aksine parlak olmaya meyillidir. Düşük derece sırlarda kalsiyum oksit matlaştırıcı olarak kullanılırken, yüksek derecede kalsiyum oksit eritici görevini üstlenir. Bu tip sırlarda az miktarda demir ilavesi ile indirgen atmosferde seledon sırları üretilmektedir. Aynı zamanda sır reçetesinde yüksek kalsiyum içerikli sırlarda bakır kırmızılarını da üretmek mümkündür.

Kalsiyum katkısı için sırlara mermer, kalsit gibi hammaddeler eklenebilir. Bu hammaddeler stoneware sırlarında kullanılan önemli hammaddelerdendir. Yüksek erime noktası özelliği nedeniyle refrakter özellik gösterirler.

'Çinko oksit' içeren yüksek pişirim sırları, mat bölgelerle birlikte aynı yüzeyde parlak ve şekerli bir görünüm oluşturabilir. Renk çinko oksit katkısı ile

kırılmaya meyillidir ve eğer sır 'rutil' içeriyorsa sonuç yüksek oranda dokulu olmaktadır. Yüksek oranda çinko oksit içeren sırlar değişikdirler. Bu nedenle iğne deliği ve küçük çukurların kontrolü zor olabilmektedir (Rodes, 1973: 182).

'Kaolin (China-clay)' stoneware sırlarının temel olarak kullanılan hammaddelerdendir. Saf alümina ve silis içermektedir. Tek başına kullanıldığında erimeye karşı direnç gösterir. Sarı, krem ve beyaz renkleri vardır. Bünyenin plastikliğini arttırmada önemli bir etkiye sahip olan ball clay ise kaolinden daha gri renklidir. Yüksek pişirim sırlarında genellikle reçetelerde kullanılan temel hammaddeler arasında yer almaktadır. 'Bentonit' çok plastiktir ve sırlarda süspansiyonu sağlamak amacıyla kullanılır. Çok az miktarda %1-2 oranında katıldığında sıranın dibe çökmesini önler. Ancak çok kullanıldığında sır jölemsi bir kıvama gelir ve uygulanamaz hale gelir. Daha fazla beyazlık için ball clay yerine bentonit kullanılabilir. 'Dolomit' kalsiyum ve magnezyum içeren bir hammadde olup, stoneware sırlarında matlık sağlamak amacıyla kullanılır. Dolomit aynı zamanda çok az kristalize olup kendi başına opaklaştırıcı olarak da kullanılmaktadır. 'Talk' dolomit gibi yüksek oranda magnezyum içermektedir ve stoneware sırlarında mat bir yüzey oluşumuna yardımcı olmaktadır. Demir ve titan gibi oksitlerle karıştırıldığında krem renkleri elde edilmektedir (Birks, 2003: 117).

Yüksek oranda 'magnezyum' içerikli stoneware sırları ise opak olmaya meyillidirler, yüzey görünümü pürüzsüz ve yağsı bir etkiye neden olabilir. Çinliler bu tür sırları dondurulmuş koyun eti yağı olarak adlandırır ve bu karakterdeki sırlar eski Çin stoneware-lerinde oldukça beğenilmektedir. Yüksek oranda magnezyum içeren stoneware sırları seramik sırlarının en güzellerinden birisi olarak bilinmektedir. Ancak iğne deliği ve küçük çukurların görülme tehlikesinin yanı sıra sıranın yüksek viskozitesi nedeniyle sır çatlamalarına da neden olabilirler. Pişirim süresi arttığında ise parlak ve transparan olma olasılığı vardır (Rodes, 1973: 181, 182).

'Kuars' sırlara dayanıklılık kazandırmak için eklenmektedir. Tek başına kullanıldığında erimez bu nedenle de fırın raflarına toz veya sulu şeklinde sürülmektedir. 'Nefelin Siyenit' sodyum ve potasyumca oldukça zengin, düşük derecelerde güçlü bir eritici, stoneware sırlarında ise yumuşak bir eritici olarak kullanılır (Birks, 2003: 117).

Opaklaştırıcı olarak bilinmekte olan titan di oksit, aslında renklendirici olarak da kabul edilmektedir. Diğer oksitlerle bir araya geldiğinde noktalı bir görünüm oluşturmaktadır. Kendi başına ise krem renkli opak sır görünümündedir. 'Rutil' hem demir hem de titan içeren doğal bir maddedir. Rutildeki demir sır yüzeyinde koyu benekler oluşturmaktadır. %5 rutil katkısı ile pudra rengi elde edilirken, %1 oranında kobalt oksit ile birlikte renk yeşile dönmektedir.

#### **Stoneware Sırlarında Kullanılan Renk Veren Oksitler**

'Demir Oksit' stoneware sırlarında en yaygın olarak kullanılan bir oksit çeşididir. Çünkü demir oksit ile renklendirilen yüksek derece sırlarda oldukça yumuşak renk geçişlerinin olduğu gözlenmektedir. Sırlarda yükseltgen ortamda açık sarıdan koyu kahverengiye kadar değişen renk tonlarını meydana getirir. %1 demir oksit %0,6 kobalt oksit ile birlikte açık gri renk elde edilmektedir. İndirgen ortamda da sıklıkla tercih edilen demir oksit, özellikle seledon sırlarının yapımında kullanılmaktadır.

'Kobalt oksit' oldukça güçlü bir renklendirici oksittir. Sırlara katılan çok küçük miktarları bile renklendirme için yeterlidir. % 0.2 kobalt oksit katkısı ile lacivert renk elde edilirken, reçetedeki eritici miktarı azaltıldığında gök mavisine kadar değişen renk tonlarını elde edilir. Kobalt oksidin verdiği güçlü renk tonlarını diğer oksitleri de beraberinde kullanarak kırmak mümkündür.



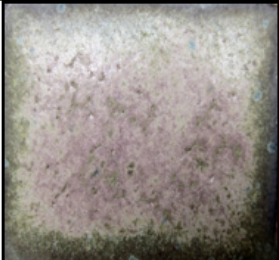


'Bakır Oksit' stoneware sırlarında çokça kullanılan bir oksit olup, özellikle yeşil tonlarını elde etmek için kullanılır. % 2- 5 oranında bakır oksit katkısı ile yeşil renk oluşurken, %0,2-0,5 bakır oksit katkısı ile su yeşilleri

elde edilmektedir. Oran %8'in üzerine çıktığında ise renk siyaha döner. İndirgen atmosferde ise çok az oranda bakır oksit katkısı ile Çin kırmızısı elde edilmektedir.

'Mangan di oksit' katkılı sırlar ile kahverengi tonları elde edilmektedir. Düşük derece sırlarda %2 oranında

mangan oksit katkısı ile elde edilebilen kahverengi tonlarını, yüksek derecede ancak %5 ve üzerindeki katkısı ile elde etmek mümkündür. %0,5-0,8 mangan oksit katkısı ile krem rengi elde edilir.

%1 ile %4 oranında 'Nikel oksit' katkısı ile yüksek


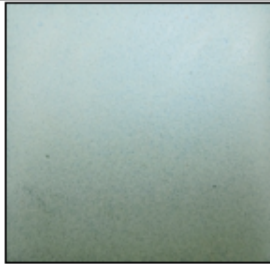
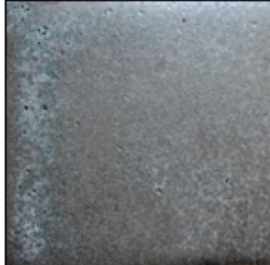

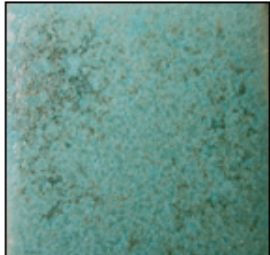
Deney No	Renk V.Oksit	Seğer Formülü	Yüzey Görünümü
P1	%5 Rutil	0,234 Na <sub>2</sub> O 0,344 Al <sub>2</sub> O <sub>3</sub> 2,556 SiO <sub>2</sub> 0,559 CaO 0,207 ZnO  Bünye Rengi: Kahverengi	
P2	%5 Rutil	0,234 Na <sub>2</sub> O 0,344 Al <sub>2</sub> O <sub>3</sub> 2,556 SiO <sub>2</sub> 0,559 CaO 0,207 ZnO  Bünye Rengi: Devetüyü	
P3	%4 Ni <sub>2</sub> O <sub>3</sub>	0,16 Na <sub>2</sub> O 0,16 Al <sub>2</sub> O <sub>3</sub> 1,316 SiO <sub>2</sub> 0,52 ZnO 0,32 BaO  Bünye Rengi: Kahverengi	
P4	%3 Fe <sub>2</sub> O <sub>3</sub>	0,341 Na <sub>2</sub> O 0,560 Al <sub>2</sub> O <sub>3</sub> 3,690 SiO <sub>2</sub> 0,143 K <sub>2</sub> O 0,107 MgO 0,107 CaO 0,302 BaO  Bünye Rengi: Devetüyü	
P5	%0,2 Cr <sub>2</sub> O <sub>3</sub>	0,268 Na <sub>2</sub> O 0,395 Al <sub>2</sub> O <sub>3</sub> 2,677 SiO <sub>2</sub> 0,732 CaO 0,036 SnO <sub>2</sub>  Bünye Rengi: Kahverengi	

**Tablo 1:** Renk Veren Oksitlerle Geliştirilen Stoneware Sırları, Seğer Formülü ve Yüzey Görünümleri

derece sırlarda pembe renk meydana gelmektedir. Nikel oksit ile birlikte kobalt oksit ve bakır oksit kullanıldığında renk griye dönmektedir. Krom oksit ile birlikte kullanıldığında ise yeşil renk oluşmaktadır. Nikel oksit katkı sırlarda kalın ve ince uygulamalarla farklı tonlar

elde etmek mümkündür. Kalın uygulanan yerlerde pembe renk meydana gelirken, ince uygulanan yerlerde gri rengin oluştuğu görülür.

'Krom oksit' ile genellikle yeşil tonları meydana gelmektedir. Kalay oksit ile birlikte kullanıldığında renk

Deney No	Renk V.Oksit	Seğer Formülü	Yüzey Görünümü
P6	%0,8 MnO <sub>2</sub>	0,084 K <sub>2</sub> O 0,355 Al <sub>2</sub> O <sub>3</sub> 1,673 SiO <sub>2</sub> 0,636 ZnO 0,280 CaO  Bünye Rengi: Devetüyü	
P7	%6 Rutil	0,296 Na <sub>2</sub> O 0,568 Al <sub>2</sub> O <sub>3</sub> 3,793 SiO <sub>2</sub> 0,483CaO 0,114 SnO <sub>2</sub> 0,221MgO	
	%1 CoO	Bünye Rengi: Devetüyü	
P8	%3 CuO	0,219 Na <sub>2</sub> O 0,219 Al <sub>2</sub> O <sub>3</sub> 1,315 SiO <sub>2</sub> 0,266 MgO 0,266 CaO 0,249 BaO  Bünye Rengi: Kahverengi	
P8.1	%1 CuO	0,219 Na <sub>2</sub> O 0,219 Al <sub>2</sub> O <sub>3</sub> 1,315 SiO <sub>2</sub> 0,266 MgO 0,266 CaO 0,249 BaO  Bünye Rengi: Kahverengi	
P8.2	%3 CuO	0,219 Na <sub>2</sub> O 0,219 Al <sub>2</sub> O <sub>3</sub> 1,315 SiO <sub>2</sub> 0,266 MgO 0,266 CaO 0,249 BaO  Bünye Rengi: Devetüyü	

**Tablo 2:** Renk Veren Oksitlerle Geliştirilen Stoneware Sırları, Seğer Formülü ve Yüzey Görünümleri

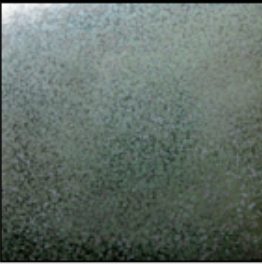
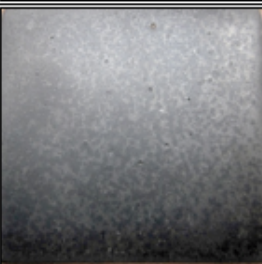


yumuşayarak çimen yeşiline döner. Krom oksit katkısı %0,5'in altına indiğinde ise kahvemsi yeşil tonları elde edilmektedir.

### Deneysel Çalışmalar

Deneysel çalışmalar kapsamında hazırlanmış olan

stoneware sıra reçetelerinde hammadde olarak albit, ortoklas, çinko oksit, mermer, viterit, talk, vollastonit, dolomit, bentonit, nefelin siyenit, kaolen, kuvars, titan dioksit ve kalay oksit kullanılmıştır. Terazide tartımları yapılan karışımlar 10 dakika bilyeli değirmende öğütülerek

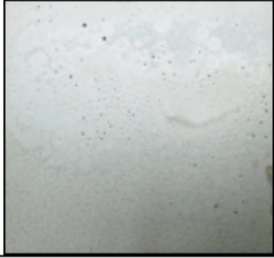

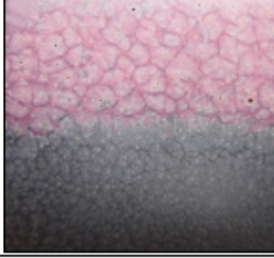

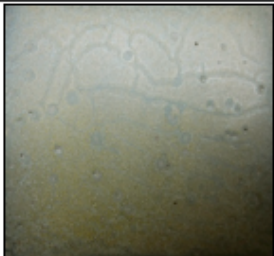
Yüzey Görünümleri			
Deneysel No	Renk V.Oksit	Segel Formülü	Yüzey Görünümü
P9	%8 CuO	0,750 K <sub>2</sub> O 0,25 CaO  0,810 Al <sub>2</sub> O <sub>3</sub> 5,29 SiO <sub>2</sub>  Bünye Rengi: Devetüyü	
P10	%3 CuO	0,230 Na <sub>2</sub> O 0,385 CaO 0,385 MgO  0,340 Al <sub>2</sub> O <sub>3</sub> 2,541 SiO <sub>2</sub> 0,142 TiO <sub>2</sub>  Bünye Rengi: Devetüyü	
P11	%4 CuO	0,270 Na <sub>2</sub> O 0,110 K <sub>2</sub> O 0,620 MgO  0,670 Al <sub>2</sub> O <sub>3</sub> 3,70 SiO <sub>2</sub>  Bünye Rengi: Devetüyü	
	+%61 Odun külü		
P12	%2 Ni <sub>2</sub> O <sub>3</sub>	0,180 Na <sub>2</sub> O 0,480 ZnO 0,340 BaO  0,180 Al <sub>2</sub> O <sub>3</sub> 1,350 SiO <sub>2</sub>  Bünye Rengi: Devetüyü	
P13	% 2,5 CuO	0,119 K <sub>2</sub> O 0,353 Na <sub>2</sub> O 0,528 CaO  0,731 Al <sub>2</sub> O <sub>3</sub> 1,462 SiO <sub>2</sub>  Bünye Rengi: Devetüyü	
	% 0,5 CoO		
	% 0,5 Ni <sub>2</sub> O <sub>3</sub>		

**Tablo 3:** Renk Veren Oksitlerle Geliştirilen Stoneware Sıraları, Segel Formülü ve Yüzey Görünümleri

akıtma yöntemi ile plakalara uygulanmıştır. Denemeler; pişme rengi koyu kahverengi ve devetüyü rengi olan ve bisküvi pişirimi 1000°C'de yapılan iki ayrı stoneware bünye üzerine uygulanmıştır. Sır pişirimi 1260°C'de, oksidatif atmosferde, elektrikli fırında gerçekleşmiştir.

### Sonuç

Stoneware sırları günümüzde yaygın olarak kullanılan bir sır çeşididir. Yumuşak renk ve doku özelliği, sertlik ve su geçirmeme özellikleri nedeniyle özellikle sofrayaşalarında geniş bir kullanım alanına sahip olduğu görülmektedir.

<i>Yüzey Görünümleri</i>			
Deney No	Renk V.Oksit	Seğer Formülü	Yüzey Görünümü
P14	%1 Fe <sub>2</sub> O <sub>3</sub> %0.6 CoO	0,110 K <sub>2</sub> O 0,666 Al <sub>2</sub> O <sub>3</sub> 1,459 SiO <sub>2</sub> 0,329 Na <sub>2</sub> O 0,224 TiO <sub>2</sub> 0,561 CaO Bünye Rengi: Devetüyü	
P15	%2 Ni <sub>2</sub> O <sub>3</sub> %2 Fe <sub>2</sub> O <sub>3</sub> %3 CoO %1 MnO <sub>2</sub>	0,110 K <sub>2</sub> O 0,840 Al <sub>2</sub> O <sub>3</sub> 1,679 SiO <sub>2</sub> 0,330 Na <sub>2</sub> O 0,376 CaO 0,185 ZnO Bünye Rengi: Devetüyü	
P16	%1 Ni <sub>2</sub> O <sub>3</sub>	0,095 K <sub>2</sub> O 0,419 Al <sub>2</sub> O <sub>3</sub> 1,002 SiO <sub>2</sub> 0,287 Na <sub>2</sub> O 0,257 BaO 0,361 ZnO Bünye Rengi: Devetüyü	
P17	%5 Fe <sub>2</sub> O <sub>3</sub>	0,326 Na <sub>2</sub> O 0,477 Al <sub>2</sub> O <sub>3</sub> 3,547 SiO <sub>2</sub> 0,287 ZnO 0,453 SnO <sub>2</sub> 0,387 CaO Bünye Rengi: Devetüyü	
P18	%3 Ni <sub>2</sub> O <sub>3</sub>	0,10 K <sub>2</sub> O 0,441 Al <sub>2</sub> O <sub>3</sub> 1,053 SiO <sub>2</sub> 0,30 Na <sub>2</sub> O 0,22 BaO 0,38 ZnO Bünye Rengi: Devetüyü	

**Tablo 4:** Renk Veren Oksitlerle Geliştirilen Stoneware Sırları, Seğer Formülü ve Yüzey Görünümleri

Endüstride kullanılan bu sırların sanatsal çalışmalarda da uygulanabilirliğinin araştırıldığı bu çalışmada renk veren oksit katkıları ile elde edilen stoneware sır denemeleri yer almaktadır.

Yapılan denemeler sonucunda kalsiyum oksit miktarının yüksek olduğu örneklerde taş dokusuna benzer etkilerin meydana geldiği görülmüştür. Çinko oksidin yüksek olduğu denemelerde ise sır yüzeyleri taş matından ipek matına doğru değişmiştir. Çinko oksit miktarının yüksek olduğu bu denemelerde sır uygulama kalınlığı önem taşımaktadır. Uygulama kalınlığı arttıkça yüzeyde kristal oluşumları meydana gelmiştir. Bir diğer dikkat çekici özellik ise sır uygulama kalınlığının aynı zamanda rengi de etkilemesidir. Özellikle nikel oksit ile renklendirilen sırlarda kalın uygulama sonucu sırdaki gri-mavi renk yerini pembeye bırakmıştır. Stoneware sırlarının en önemli karakteristik özelliğini oluşturan taş dokusunu meydana getirirken kullanılan bakır oksit miktarına dikkat edilmelidir. Bakır oksit katkısı arttıkça sır yüzeyinin metalikleştiği ve istenilen yüzey özelliğinden uzaklaştığı görülmüştür. Demir oksit ve rutil kullanımının yoğun olduğu denemelerde ise benekli yüzey oluşumu meydana gelmiştir. Bu nedenle özellikle artistik yüzey görünümleri için rutil kullanımı önerilmektedir. Sır denemelerinin bütününe bakıldığında çatlama, kavlama, toplanma vb. hatalara rastlanmamış, başarılı sonuçlar elde edilmiştir. Sadece P5 numaralı denemede iğne delikleri görülmüş, bunun kalın uygulama sonucu meydana geldiği anlaşılmıştır.

Seramik yüzeyler üzerinde oluşturduğu dokusal etkiler nedeni ile elde edilen sonuçlar oldukça ilgi çekici olup, stoneware sırlarının daha geniş bir alanda değerlendirilebileceğini göstermiştir. Elde edilen sonuçlar doğrultusunda stoneware sırlarının etkileyici ve üç boyutlu yüzey özellikleri sayesinde seramik sanatçıların sanatsal çalışmalarında da özel bir yere sahip olacağı düşünülmektedir.

#### Kaynakça

- Birks, Tony (2003). *The Complete Potter's Companion*, China: Conran Octopus Ltd.
- Cooper, E. and Lewenstein, E. (1983). *The Ceramic Review Book of Clay Bodies and Glaze Recipes*, Worcester: Billing & Sons Ltd.
- Fournier, R. (2000). *Illustrated Dictionary of Practical Pottery*, London: A&C Black, Krause Publications.
- Hamer, F. J. (2004). *The Potter's Dictionary of Materials and Techniques*, London: A&C Black, Pennsylvania Press.
- Hopper, Robin (1984). *The Ceramic Spectrum*, USA: Krause Publications.
- Rodes, D. (1973). *Clay and Glazes for The Potter*, Pennsylvania: Chilton Book Company Radnor.
- Sutherland, B. (2005). *Glazes from Natural Sources*, London: A&C Black.

# ‘Sözler İzler’ İsimli Fotoğraf Projesi Bağlamında Kamyon Yazıları

Sadık TÜMAY \*

## Özet

Bu makale, belgesel fotoğraf disipliniyle hazırlanmış bir fotoğraf projesinin sonucunda ortaya çıkmış bir metindir. Projenin uygulaması açısından bakıldığında, ‘Sözler İzler’ isimli araştırma projesi İzmir ilinde, 2011 yılında, ağırlıklı olarak bir kısmı da 2012 yılında yapılan fotoğraf çekimleri ile gerçekleştirilmiştir.

Projenin konusu ve kapsamı, kamyonculuk kültürüyle ilgili olan kamyon yazılarıdır. Bu proje ile kamyonların çeşitli yerlerine yazılmış bulunan yazıların, fotoğrafik estetik kriterlerle belgelenmesi ve bu yazıların analiz edilmesi hedeflenmiştir. Proje, ülkemizde Karayolları Trafik Kanununun 26. maddesi ile Karayolları Trafik Yönetmeliğinin 60. maddesine göre kamyonlara yazı yazılmasının yasaklanmış olması bakımından önemlidir.

Proje çerçevesinde, fotoğraflarla belgelenmiş olan kamyon yazılarında, kamyoncuların aynı zamanda yaşam biçimleri olan meslekleri aracılığıyla kendilerini ifade ettikleri görülmüştür. Kamyon yazıları ile kültürümüze ilişkin sosyolojik, ekonomik açıdan göstergeler aracılığıyla saptamalarda bulunulmuştur.

**Anahtar Sözcükler:** Fotoğraf, Estetik, Kültür, İletişim, Felsefe.

## Scripts Written on Trucks within the Concept of the Project ‘Sözler İzler’

### Abstract

*This paper conveys a text which is prepared at the completion of a photography Project by the discipline of documental photography. This research project named ‘Sözler İzler’ is achieved with the photo shootings conducted in the city of İzmir in 2011, and mostly in 2012.*

*The subject and the scope of the project are about the scripts written on trucks related to the culture of truck driving. With this project, it is aimed to document and analyze the scripts that are written in various parts of the trucks in terms of photographic and aesthetic criterias. This project is important in aspect of photographing truck scripts prohibited by the 26th article of Highway Traffic Law and the 60th article of Highway Traffic Legislation.*

*Within the frame of this project, in the documented truck scripts, it is seen that the truck drivers have expressed themselves by means of their jobs and ways of living. Some evaluation has been made by signs of sociological and ecomical derived from our culture.*

**Keywords:** Photography, Aesthetics, Culture, Communication, Philosophy.

## Giriş

“Sözler İzler” isimli Fotoğraf Projesi Bağlamında Kamyon Yazıları’ başlıklı makale, bir fotoğraf projesi kapsamında yapılan araştırma ve belgelemelerle elde edilen verilerin değerlendirilmesiyle hazırlanmıştır. Proje iki aşamada gerçekleştirilmiştir: İlk aşama, fotoğrafların çekilmesi ve seçilmesi olmuştur. Projeye konu olan fotoğrafların çekimi İzmir ilinde, 2011 ve 2012 yıllarında gerçekleştirilmiştir. Fotoğraf çekimleri, İzmir’de kamyon trafiğinin yoğun yaşandığı Pazartesi ve Salı günleri yapılmıştır. Projenin çalışma alanı, İzmir Pınarbaşı kamyon garajları ve çevresi ile İzmir trafiğinin farklı noktaları olarak seçilmiştir. Fotoğraf çekimi sırasında Nikon D70 fotoğraf makinası kullanılmıştır. Bu ekipmanın teknik kaliteyi kısıtlayan sonuçları olmuştur. Dolayısıyla, proje kapsamında satın alınması ve yerine getirilmesi gerekli malzemeler zamanında ve hızlı tedarik edilemediği için proje geç başlamış, daha yüksek bir teknikle çalışılmamıştır. Kamyon yazılarının yasayla kaldırılacak olmasından kaynaklanan gereklilikten dolayı, mevcut imkanlarla çalışmalar yapılmıştır. İkinci aşama, projeyi tanımlayan bir fotoğraf sergisinin açılması ile tamamlanmıştır. Proje kapsamında seçilen 30 adet 70x50 cm. boyutlarında renkli fotoğraf, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Sergi Salonunda 2013 Mayıs ayında sergilenmiştir.

Bu projenin bir makaleye dönüştürülmesinin amacı ise, fotoğraflarla belgelenmiş ve sosyo-kültürel açıdan önem taşıyan bir olgunun, proje kapsamındaki veriler örneğinde değerlendirilmesi ve tartışılmasıdır. Ayrıca, kamyon yazılarının yasal yollarla yasaklanmış olması da bu çalışmanın önemini artırmaktadır. 2918 sayılı Karayolları Trafik Kanununun 26. maddesi (MBSa, 2014) ile, Karayolları Trafik Yönetmeliğinin 60. maddesi (MBSb, 2014) kamyon yazılarının kamyonlara yazılmasını yasaklamaktadır. Türk Ticaret Kanununun Avrupa Birliği Ticaret Hukuku ile uyumlu hale getirilmesi için yeniden düzenlenen şekliyle konu, kamuoyunda popüler hale gelmiştir. Bu anlamda, Türk Ticaret Kanununun 916. Maddesi (Resmi Gazete, 2014) konuyu biçimlendirmiş, kamyon yazılarının yazılmasını engelleyecek yasal düzenlemeyle bu kül-

türel mirasın kaybolmasının kaçınılmaz olacağı durumunu ortaya çıkarmıştır. Proje ile belgelenmiş olan kamyon yazılarında, yaratıcılıkla ilgili önemli göstergeler İzmir ölçeğinde ortaya çıkarmıştır.

## 1- ‘Kamyon Yazıları’ Fenomeni

Kamyonlara ve trafikteki diğer bazı araçlara yazı yazmak, bir dışavurum ve kendini ifade etmek olarak algılanabilir. Ayrıca, bu yazılar, kamyon yazıları örneğinde, birer kamyon günlüğü olarak da kabul edilebilir. Yakın zamanda, bu yazıların, trafik güvenliğini tehlikeye düşürdüğü, dikkati dağıttığı için Karayolları Trafik Kanunu ve Yönetmeliğince yasaklanmış olması da bu projeye gerçekleştirilmiş olan fotoğrafik belgelemeyi önemli kılmaktadır.

Yapılan araştırmada, Türkiye’de kamyon yazılarının ne zaman yazılmaya başlandığına ilişkin kesin bir bilgiye ulaşılamamıştır.<sup>1</sup> Kamyon yazıları, sadece bir yazı olarak dikkat çekmemektedir; aynı zamanda, belli bir konu üzerindeki düşüncenin söz sanatları kullanılarak ifade edilmesi ve bunun araçla (kamyonla) bütünleştirilmesini kapsayan bir faaliyetler bütünüdür. Diğer taraftan, kamyoncunun kendi penceresinden yaşamla ilişki kurması olarak da algılanabilir. Bu yazılar, hayranlık uyandıracak kadar güçlü algılar yarattığı için zamanla kültürel bir fenomen haline gelmiştir.

Yazıların güçlü bir şekilde algılanması, yaşamın içinde paylaşılması, sürprizlere açık çağrışımlarda bulunması kamyon yazılarının fenomenolojik boyutunu canlı tutan diğer hususlardır. Ayrıca, bu yazıların gerçekliğe yaptığı göndermelerin, öncelikle kamyonculuk ile ilgili bir fenomen olduğu ve topluma ilişkin özü sorgulamaya yönelik bir deneyimleme alanı olduğu düşünülmektedir. Tam da bu sebeplerden ötürü kamyon yazıları kültürel açıdan bir fenomendir ve fenomenolojik olarak bakıldığında bir felsefeye karşılık geldiği düşünülmektedir. Husserl (1995: 12), fenomenleri inceleyen bilim olan fenomenoloji için, “Olay bilgisi değil öz bilgisi elde etmeye çalışır” ifadesini kullanmıştır. Bu nedenle, kamyon yazılarının, sadece birer yazı olmanın ötesinde, kamyonculuk mesleğine ve kamyoncuya yönelik sosyolojik ve psikolojik analizler ya-



pabilmeye olanak sağlayan fenomenler oldukları düşünülebilir. Kamyoncunun hayatı algılama biçimi, yaşamının bir yansıması olan kamyonuna yazdığı yazılarla metinleştirilmiştir. Bu yazılarla kamyoncu, duygularını yazılı olarak, var oluşunun maddi dayanağında ifade etmektedir. Kamyonun hareket halinde olması düşüncenin de sürekli algıyı hareketlendirici bir konumda olmasını mümkün kılmaktadır.

Kamyon yazıları fenomeninde, düşünce algılanabilir bir forma indirgenmiştir. Bu metinler genellikle kısadır; düşünce, az kelimeyle, ancak etkili bir şekilde ifade edilmektedir. Biçim ve içerik bakımından kamyon yazılarını sanatsal bir faaliyet olarak görmek mümkündür. Rudolf Arnheim'in (2009: 11) deyişiyle "Sanatsal faaliyet bir akıl yürütme biçimidir". Bütün bu bileşenler çerçevesinde kamyon yazıları fenomenini ortaya çıkaran akıl yürütme biçiminin karşılıkları, teknik ve içerik boyutunda belirginleşmektedir. Bu fenomen, kendi sınırlarının dışına çıkan kültürel bir görünümün algısıyla da ilgilidir.

## 2-Araç Mesajı, Mesaj Düşüncede Yolculuktur

Kamyon yazıları sayesinde, bir yük taşıma aracı olan kamyonlar, düşünceyi ifade etmenin de aracı haline gelmişlerdir. Proje kapsamında çekilen fotoğraflarda bu durum vurgulanmaya çalışılmıştır. Genel anlamda fotoğraflar, bağlamlarının dışında da son derece işlevsel ve farklı disiplinler itibarı ile değerlendirmelere açıktır.

Kültürler ve diller de zamanlarının tanıklıklarıyla iç içedirler. Türkiye'deki kamyon yazılarının kültürel bir gösterge olmalarının yanısıra, avangard (öncü) karakterlerinden de söz edilmelidir. Avangard olmak, yaratıcı bir faaliyettir. Yaratıcı olmak ise, sanatın ilgi alanında bulunmayı zorunlu hale getirir. Kamyonlar, bir yandan zorunlu işlevleri olan yük taşımacılığı ile ilgili faaliyetleri sürdürürken, diğer taraftan konumlarından kaynaklanan işlevsellikleri ile farklı kitlelerle buluşurlar. Kamyon yazılarını sanatsal açıdan değerlendirmenin ise, 20 yüzyılın ikinci yarısı ile birlikte yaşamla ilgili olan her şeyin sanatla ilgili olabileceğini savunan ve sonrasında doğrulayan gelişmelerle mümkün olduğu açıktır. Sanatta yaşanan bu süreç,

her şeyin düşünme biçiminin aracı konumuna gelebileceğini göstermiştir. Popüler kültür, sanatı daha belirgin bir iletişim aracı haline getirmiştir. Bugün gelinen noktada sanat, artık kitle iletişimsel bir görünüm kazanmıştır. Bu çerçevede, bu proje, hem sanat kuramları hem de iletişim kuramları ile analiz edilebilir.

Sanat kuramları açısından bakıldığında, kamyon yazıları ile ortaya çıkan fenomenin kronolojisini modern boyutuyla 20. yüzyıl içinde aramak gerekir. Özellikle bir başlangıç belirlemek gerekirse, Marcel Duchamp'ın *Ready Made*'i, bu makaledeki yaklaşımın kuramsal bakımdan hareket noktalarından biridir. Bunun yanında, Bauhaus'un nesneyi işlevselleştirme, estetikleştirme ve endüstrileşme arayışı ile 1948'lerde başlayan Çağdaş Sanat Hareketleri, imajın gerçeğin yerini alma süreçleri de bu makaledeki yaklaşıma kuramsal açıdan destek olmuştur. İletişim kuramları açısından bakıldığında ise, Marshall McLuhan ve Jean Baudrillard'ın *Yaklaşım Biçimlerinin Projenin Meşruiyetini Belirlediği* söylenebilir. *Marshall McLuhan'ın kitabı 'The Medium is the Message'*<sup>2\*</sup> (Araç Mesajıdır) ise, yine makalenin kuramsal bağlamında ele alınmış temel eserlerdendir.

Kamyoncunun yaşamla ilişki kurma biçimlerinden birinin kamyon yazıları olduğu düşünüldüğünde, bu yazıların kamyonun biçimini ve dış görünüşünü değiştirdiği de tespit edilmiştir. Kamyon yazısı sadece yazıldığı yerle sınırlı kalmayıp, kamyonu temayüz eden bir güce sahip olmaktadır. Yazı, aracın kendisi, iletisi haline gelebilmektedir. Bu bütün kamyonlar için böyle olmamakla beraber, ortaya çıkan önemli görünümlerden biridir.



Resim 1. <http://asfintesco.wordpress.com>, 21.06.2013

Doğu kültürlerinde ve farklı coğrafyalarda benzer görünümlemlerle karşılaşılabilir. Modernizmin dayatmalarına ve kurallarına rağmen bu toplumlarda, Türkiye'den daha fazla yaygın olan kamyonculuk mesleğinde süsleme ve yazı önemli bir kültürel fenomen olarak karşımıza çıkmaktadır. Kamyonlarla ilgili yazı ve süslemeler, kendi geleneksellikleri içinde değerlendirilebileceği gibi, modern anlamda bir medya sanatı olarak bakılmayı hak edecek kadar kuvvetli yanlara da sahiptir. McLuhan (2001: 14), "oryantal değerleri, birinci sınıf işitsel değerler" olarak kabul etmektedir. Kamyonlarda görülen yazılar, sözün araca dönüşmüş karşılıkları ve oryantal değerlerin moderniteye dönüşümü olarak değerlendirilebilir. Bu anlamda, kültürümüzde yer alan kamyon yazılarının, popüler amaçlı olmayıp zamanın felsefesini yapmaya yönelik olduğu söylenebilir. Bu yazılar, 20. yüzyıl boyunca yaşamla sanatın aynılaşma oluşumunun özgün bir boyutu olarak değerlendirilebilir. McLuhan (2001: 15) aynı eserinde, bu durumu, "Bütün medya ve bütün teknolojiler, temelde, lingüistik (dilsel) bir yapıya sahiptirler. Yalnızca dile benzemekle kalmazlar, dahası köklerini temel olarak, insanlığın kendisini duyuları vasıtasıyla çevreye doğru genişletme yeteneğinden aldıkları için bizzatıhi dildirler" diyerek ifade etmiştir. Kamyoncular, yaşamı özümseme biçimini araçlarıyla dilsel bir etkinliğe dönüştürmüşlerdir; verdikleri mesajlar düşünce yolculuklarının durak noktalarıdır. Kamyon yazıları ile ilgili olan fotoğraflar, belgesel fotoğraf olmanın dışında, Flusser'in (2009: 37) yaklaşımını doğrular niteliktedir; çünkü "fotoğraf kavramların bir görüntüsüdür". Bu kavramlar, makalenin ileriki bölümlerinde daha ayrıntılı olarak irdelenmiş olan aşk, kimlik, ideoloji, psikoloji, din vb. alanlara yönelik görüntülerin değerlendirildiği fotoğraflardır.

### 3- 'Kamyoncu Felsefesi'

Kültürler yaşamla kurdukları ilişkiyi düşünme biçimine çevirebildikleri oranda insanlığa ve uygarlığa hizmet etmişlerdir. Dolayısıyla her türlü kültürel katmanın dışavurumlarının değerli olduğunu ve değerlendirilmesi gerektiği düşünülmektedir. Bu durum, tabiatıyla ülkemiz açısından da böyledir. Örneğin, Türkiye'deki kamyon ya-

zalarına bakıldığında, belli dünya görüşlerinin yansımaları fotoğraflara da yansımıştır. Bu yazılar yaşamın hayata karşı gelişen tepkilerin izlerini taşımaktadır. Yazılar, gelip geçicilik özelliklerine rağmen, zamanın ruhunu yakalama adına önemli kayıtlardır. Yazıların içerikleri, düşünce çeşitlemeleri üzerine inşa edilmiştir. Dahası, kamyon Türkiye'nin hangi coğrafyasından gelmişse, yazılarının da o coğrafyanın düşünce yapısı ve hayata bakışına gönderme yaptığı söylenebilir. Örneğin, Resim 8 bu konu ile ilgili örneklerdendir. Kamyonun plaka numarası 17'dir; kamyon, Çanakkale ilinin plaka kodunu taşımaktadır. Çanakkale'nin Türkiye tarihindeki algısı, genel olarak Çanakkale savaşları ile ilgilidir. Yazıda ise 'Maziye sorma mevzu derin' yazmaktadır. Ayrıca, kamyon yazısının yazıldığı malzeme, siyah üzerinde Türk bayrağının bulunduğu, karışık birtakım boya ve yazılardır. Bu detayların hepsi bir araya getirildiğinde, göndermeleri açık birtakım algılar ortaya çıkmaktadır. Temel anlam boyutunda kamyon ve kamyoncu ile ilgili düşünürken, yazıda ve araçta yer alan kodlar bir araya getirildiğinde (dizimsel-paradigm) tarihimizle ilgili algıların oluşması mümkündür. Çünkü, yazı bir yandan kamyoncunun geçmişinin karışık olduğu anlamını ortaya çıkardığı gibi, bağlı bulunduğu il (Çanakkale) dolayısıyla tarihimizin bir dönemine de gönderme yapmaktadır (metafor). Yazıda yer alan bayrak da, bu yönde düşünmeyi destekler simge konumundadır (kod). Fotoğraftaki yazı, kamyonun alt kısmında, siyah zemin üzerine yazılmıştır. Yazının yazıldığı zemin üstünde önceden yazılmış, tam silinmemiş ifadelerin olması, kamyon ile yazının bütünleşerek algının oluşmasına, anlamın karışmasına sebebiyet vermektedir. Çünkü yazının sağında Türk bayrağının bulunması ve bu bayrak simgesinin 'Maziye sorma mevzu derin' yazısı ile birlikte algılanması, kamyonun il trafik kodunun 17 olması, yukarıdaki açıklamalar çerçevesinde düşüncenin oluşumunu belirlemektedir. Savaş, siyah, karışık bir yazı (Maziye sorma mevzu derin) ve Çanakkale bir araya getirildiğinde algı ve düşünce ne gördüğümüz ve nasıl gördüğümüz soruları çerçevesinde biçimlenecektir. Çanakkale Savaşları mevzusu derin olan, toplumumuzun tümünü ilgilendiren ve sorgulanması gereken tarihsel bir

olaydır. Kamyon yazıları yapısı ve özellikleri dolayısıyla incelendiğinde, dönemin moda olan global felsefesiyle ilişkilendirilebilecek bulgulara sahiptir. Yerelin, sıradanın, sahtenin, rahatsızlıkların bir özgünlük ile dile getirildiği bu yaklaşımın, postmodern düşüncenin özellikleri arasında tanımlandığı söylenebilir. Postmodern duyarlılık, bizim toplumumuzda da, kültürel yapının alt katmanlarında kendini gösterecek bağlamlar yaratmıştır. 'Kamyoncu Felsefesi' olarak adlandırılan düşünce derinliği, böylesine bir kültürel cereyanın sonucunda ortaya çıkan yerel bir fenomendir. Geleneksel ve yerel olanın modern ve evrensel olmasını sağlayan ise fotoğraftır. Fotoğrafın felsefesini Flusser (2009: 93) şöyle açıklamaktadır: "Fotoğraf felsefesinin amacı aygıtın egemen olduğu bir dünyada özgürlük olasılıklarının incelenmesi olmalıdır". Bu çalışmada, bu fenomenin felsefi boyutu fotoğraflarla ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır.

'Kamyoncu felsefesi' tanımlaması, bilginin temelini oluşturan kurallar bütününe karşılıklarını öncelikle üst yapısal bir araştırma olarak ele almadan, alt yapının dışavurumunun sonuçları olarak değerlendirilmelidir. Kamyon yazıları ile ortaya çıkan görünüşü bu açıdan araştırmak ise, bu düşünce biçimine ışık tutmaktadır. Bu, geçmişin felsefi bakışlarından ve özelliklerinden farklı bir deneyimledir. 'Kamyoncu felsefesi' bu yönüyle küçümsenmemeli, aksine önemsenmelidir. Kamyoncunun modern yaşamla kurduğu ilişkiyi bu şekilde ifade etmesinin yanında, modern taşımacılığın kurallarıyla çelişen bir noktada bulunması, aykırılışması, modern/postmodern ayrılığının belirginleştiğinin bir saptamasıdır. Günümüz koşulları, kamyon yazılarının trafik açısından güvenli olmadığını bilimsel olarak ortaya koymuştur. Öte yandan, yaşamı ve düşünce biçimini görsel olarak ifade etmek son derece modern bir başka yaklaşımdır. Bu yaklaşımların her ikisi de değerlidir. Bu felsefe ile bir dönemin Türkiye'sinin düşünme alışkanlıkları ile ilgili çıkarımlarda bulunmak mümkün olabilmektedir. Çünkü 'kamyoncu felsefesi' yaşamla yaşayan bir düşünme biçimidir. 'Kamyoncu felsefesi'nin

ifade biçimi dildir. Dilin kullanımından kaynaklanan yaratıcılık, bu düşünce biçiminin ayırt edici özelliğidir.

#### 4- 'Sözler İzler' Sonucunda Elde Edilen Göstergeler

Kamyon yazıları ile ilgili olan bu projede, sosyoloji, ekonomi ve estetik gibi alanlarda bazı sonuçlara ulaşılmıştır. Bu bağlamların dışında kalan sonuçlar metnimizde 'Göstergelerin Gösterdikleri' başlığı altında derlenmiştir. Örneğin, sosyo-psikoloji, siyaset, din, antropoloji, ahlak, hukuk, eğitim gibi alanlara karşılık gelecek değerlendirilmesi gereken göstergeler ve diğer sonuç türleri bu bölümdedir.

##### 4.1 Sosyolojik Göstergeler

Proje sonucunda elde edilen veriler bir araya getirildiğinde, dil ve dilin kullanımı göz önüne alındığında sosyolojik sonuçların belirginleştiği izlenmiştir. Kamyon yazılarında kullanılan dil analiz edildiğinde ise, dilin farklı özellikleri barındırdığı görülmüştür. Bu anlamda, yazılı dil görselleştirilmiştir. Yazılar bağlamını aşan şekliyle anlam katmanları yaratmışlardır. Bu özellikler son derece modern yaklaşımlardır. "Dilin yalnızca gerçekliği yansıtmayıp aynı zamanda onu oluşturduğunun düşünülmesi nedeniyle, eğretilme konusu günümüzde gittikçe önem kazanmıştır. Dikkatler bugün gittikçe artan bir oranda söz sanatsal araçların deneyimimizi ve yargılarımızı nasıl biçime soktuğuna, dilin belli eylem tiplerinin değerini arttırmaya olanak sağlarken diğerlerinin etkinliğini nasıl olup da azalttığına çevrilmiştir." (Sarup, 1997: 77). Kamyon yazılarının dili gündeliktir. Gündelik dilin moda olan kullanımları kamyon yazılarında sıkça görülmüştür. Kamyon yazılarının popülerleşmesinin nedeni de budur. Toplumun önemseydiği değerler bayrak, ekonomi, eğitim, aşk vb. metaforik yüklemelerle dili ve anlamı zenginleştirmiştir. Postmodern düşüncenin felsefesini oluşturan önemli özelliklerden biri dil oyunlarını kullanmasıdır. Bu konuya Sarup'un da değindiğini ve bu anlamda Lyotard'ı parantez içine aldığını ifade etmek gerekir.

Arnheim'a (2009: 259) göre, "dili düşünme için de-

ğerli kılan şey, sözcüklerle düşünme olamaz. Sözcüklerin taşıdığı değer, düşünme görsel imgeler gibi daha uygun bir ortamda iş görürken, ona sağladıkları yardım olsa gerekir”. Kamyon yazılarında, dilimizin kullanımı ve kültürümüze ilişkin ipuçlarının fazlasıyla barındığı görülmüştür. Dil, kültürel ve yaşayan bir fenomendir; iletişimsel özelliği en güçlü karakterdir. Dil, topluma aittir ve bu yönüyle de çeşitli analizlerin yapılması mümkündür. “Bilinmeyen bir dilin uğultulu kitleleri çok hoş bir koruma oluşturur, yabancıyı (ülkenin ona düşman olmaması koşuluyla) ana dilin tüm sapmalarını, konuşan kişinin bölgesel ve toplumsal kökenini, ekin, akıl, beğeni düzeyini içinde kendi kendini kişi olarak kurduğu ve sizden onaylamanızı istediği imgeyi kulaklarında durduran bir sesli zarla sarar” (Barthes, 2008: 18). Bununla birlikte, kamyon yazılarındaki göstergeler analiz edildiğinde, dilin kullanımıyla ortaya çıkan sonuçlar şunlardır:

‘Dil bir iletişim aracıdır’: Kamyon yazılarında dilin bu denli yoğun kullanılması aynı zamanda kamyoncunun iletişim kurma ile ilgili ihtiyacının karşılığıdır. Bu iletişim kurma ihtiyacının çeşitli gerekçeleri bulunmaktadır. Ancak, iletişim kurmayı edebileştirmeye çalışmak, yaratıcı bir bakışın yaklaşımını doğurmuştur. Bu iletişimin kamyonla sürekli hareket halinde olması sayesinde çok kişiyle temas halinde bulunulmuştur. Yazıların karayollarında dikkat çekici bir unsur olması, medya unsurlarıyla paylaşılabilir niteliklerinin bulunması, kamyon yazıları ile olan iletişimin kitle iletişimsel niteliği olarak tanımlanabilir. Bu boyutuyla bakıldığında, kamyoncunun aracını ve kasasını mesaj vermek için kullandığı söylenebilir. Bu mesajlar genel olabildiği gibi, şahsa özel hususiyetler de taşımaktadır. Dili kullanırken Türkçe kullandığı gibi, İngilizce kamyon yazılarına da rastlanmıştır. Örneğin, ‘Just For You’ (Sadece Senin İçin), ‘Yellow Giant’ (Sarı Dev) gibi yazı örnekleri saptanmıştır. Bu araçların plakalarına bakıldığında, Türkiye’nin turistik bölgelerinden İzmir’e geldikleri görülmektedir. Ayrıca, Türkçe’yi kullanırken kamyon yazılarında yazım yanlışlarının yoğun olduğu saptanmıştır.



Resim 2. Pınarbaşı Kamyon Garajı, İzmir (Fotoğraf: Sadık Tümay).



Resim 3. Pınarbaşı Kamyon Garajı, İzmir (Fotoğraf: Sadık Tümay).

‘Sözler İzler’ projesinde kimlik konusu çeşitli dışavurum biçimlerinde kendini hissettiren bir kavramdır. Çünkü “bir kimsenin kimliği o kimliğin bir başkasınca tanınmasına bağlıdır” (Sarup, 1997: 31). Kamyon yazılarında kimlik, bir varoluş sorunudur. Tuttuğu takımdan, kişilik özelliklerine kadar çok sayıda göstergeyi bu yapının içinde değerlendirmek mümkündür. Başlı başına kamyonun plakası ile kamyon kasasında yazan yazılar ve işaretler, kamyoncunun hayatla ilişki ve iletişim kurma biçimini betimlemektedir. Bu ise, fotoğraf çekimi yapılan kamyonların Türkiye’nin neresinden geldiğine bağlı olarak göstergelerin de çeşitlenmesine sebebiyet vermiştir. Kamyoncu, tıpkı diğer alanlarda olduğu gibi bu özelliği (kimliğini) kaybetmeme adına sanki kamyon yazıları aracılığıyla mücadele etmekte ve meydan okumaktadır. Günümüzde, bireyin en önemli sorunlarından biri kimlik bunalımıdır. Örneğin, 38 plakalı bir kamyon yazısında ‘Araman İçin



İlle Hata Yapmam mı Gerekıyor 05377071530' şeklinde bir ifade yer almaktadır. Plaka, kamyonun Kayseri'den geldiğinin kimlik bilgisini tanımlamaktadır. Yazı ise, kamyoncunun yalnızlığıyla ve iletişim kurma arayışı ile ilgili ruh halinin yer aldığı göndermeleri açık olarak göstermektedir.

'İdeoloji', proje çerçevesinde karşılaşılmış bir başka sosyolojik göstergedir. Proje çalışması sırasında, kamyoncunun siyasi görüşünün kamyon yazılarına yansıdığı görülmektedir. "İdeolojinin temel sosyo-bilişsel çerçevesinin oluşumu epey karmaşık bir süreçten geçse de, en azından inançlardan (doğru ya da yanlış) oluşan bir temele ihtiyaç duyar" (Küçük, 1999: 341). Bu durum, yazıyla olduğu kadar, başka ifade biçimleriyle de karşılık bulmuştur. Örneğin, Atatürk'ün imzası, Türk Bayrağı ve dini ifadeler bunlardan bazılarıdır. Kamyonlara yansıyan bu ifade biçimleri dolayısıyla kamyoncunun ideolojisi ile ilgili çıkarımlarda bulunmak mümkündür. Kamyoncunun ve kültürünün duyarlılık noktaları bu yazı ve ifadelerle okunabilir. Türkiye'de sosyal yapının içindeki din olgusunun yaşamın bir gerçekliği olarak kamyon yazılarında çok sık kullanıldığı tespit edilmiştir. Örneğin, 'Bismillahirahmanirahim', 'Maşallah', 'Huzur İslamda', 'Allah Korusun', dinle ilgili olarak en fazla görülen kamyon yazılarıdır. Hayata bakışı, düşüncü algılayabileceğimiz net metinler olarak kamyonlarının farklı yerlerinde bu yazıları görmek mümkün olmuştur. Bununla beraber, bu anlamdaki yazıların hiçbirini kamyonun alt kısımlarında görmek mümkün değildir. Bu yazılar genelde kamyonun üst kısımlarında, etkileyici ve algılanabilir olarak yazılmıştır.



Resim 4. Pınarbaşı Kamyon Garajı, İzmir (Fotoğraf: Sadık Tümay).

Kamyoncunun yaşam alanının yoğun olarak yol ve yolculuk üzerinde geliştiği düşünüldüğünde, özlemlerle gelişen bazı duyguların çok yoğun hissedildiği kamyon yazılarında görülmektedir. Örneğin, aşk kavramının, sosyolojik derinliğini kamyon kasalarında çok sık ele alınan ve metinleştirilen kavramlardan biri olduğu saptanmıştır. Bu yazılara bakıldığında, Aragon'un "Mutlu aşk yoktur" (Batur, 1995: 5) deyişi, sanki kamyon yazılarında doğrulanmaktadır. Çünkü kamyon yazılarında aşk bir ızdırabın karşılığı olarak algılanabilecek şekilde ifade edilmektedir. Kamyon yazıları ve bu yazılara yansıyan aşk teması, kamyoncunun hayattaki duruşunun doğrudan ifadesidir. Enis Batur'un (1995: 8) saptamasıyla, "İnsan tutkularına gösterdiği özen ve bağlılık oranında kendi kendisini gerçekleştirme sınırına yaklaşabilir, onu genişletebilir". Aşk, yaratıcı bir kavramdır ve aşkın farklı türevleri vardır. Kamyon yazılarında bu türevlerden bazıları tespit edilmiştir: 'Biri aşıklık nedir? diye sordu, benim gibi olursan anlarsın dedim kardeş...!', 'Yaşandı ve bitti', 'Ağlamasını bilmeyen gözler sevmesini de bilmez', 'Sensizliğin tadı yok', 'Sensizliğe mahkum oldu bu gözler'. Aşk, sadece karşı cinse olan yakınlığın ifadesi olarak kalmamış, bunun yanında sevginin türevleri, takım sevgisi ve memleket aşkı gibi yansımaların olduğu kamyon yazıları da saptanmıştır.



Resim 5. Pınarbaşı Kamyon Garajı, İzmir (Fotoğraf: Sadık Tümay).

Türkiye'de, kamyon yazılarındaki sosyolojik göstergeler açısından askerlik konusu ortaya çıkan önemli sonuçlardan bir diğeridir. Kültürümüzde askerlik, erkekler için önemli



ve yapılması zorunlu bir vatan hizmetidir. Konu memleket olunca askerlik, toplum tarafından son derece önem verilen bir konu haline gelmiştir. Dolayısıyla toplumun bu denli önem verdiği bir konunun kamyon yazılarına yansımaması düşünülemez. Daha önce de belirtildiği gibi, kamyon yazıları, kültürü yaşayan ve yaşatan özelliklerden biridir. Proje kapsamında askerlik konusunu yazılarının bağlamına taşımış çok sayıda kamyon yazısına rastlanmıştır. Örneğin, 'Aramasın gözlerin o şimdi asker 91/3', 'Aramasın o ela gözlerin o yiğidim şimdi asker' gibi örnekler bunlardan bazılarıdır.

Kamyon yazılarında, kamyoncu kendini ifade eder. Bu nedenle birden çok kişilik özelliğine rastlanılmıştır. Bu kişilik özellikleri bazen kendini beğenmenin (narsisizm) çeşitli derecelerini görmeyi olanaklı kılacak derecede açık metinler şeklinde karşımıza çıkmıştır. Örneğin, 'İsminle buraldayız koca çınar', 'Çirkin Kral', 'Bu alemin kralı', 'Hükümdar', 'Aslana asalet sorulmaz' gibi örneklenebilecek yazılar proje kapsamında tespit edilmiştir.

Yukarıda belirginleşen sosyolojik göstergelerin yanında proje kapsamında, bu bağlamda değerlendirilmesi gereken diğer bazı göstergeler şunlardır: Simgeler ve uğurlar (nazar boncuğu, nal gibi), kavramlar (nostalji), alıntılar, şarkı sözleri, kod adlar, tarihsel göndermeler, tipolojiler, modeller yıllar, ahdi vefa, kader, markacılık, bilinçaltı vb.

#### 4.2 Ekonomik Göstergeler

Kamyon yazılarında değerlendirilmesi gereken bir başka sonuç, sosyolojik göstergelerin bir uzantısı olarak değerlendirilebilecek ekonomik göstergelerle ilgili olanlardır. Kamyonculuk temelde ticari bir faaliyettir. Bu nedenle, ticari olanın ekonomik göstergelere sahip olması eşyanın tabiatından kaynaklanmaktadır. Ekonomik göstergeler, aracın kamyonu ile beraber bizatihi kendisinden başlayarak, bağlantılı unsurları (lojistik hizmetlerinin hepsi) ve üzerine yazılan yazılar değerlendirilmek sureti ile ayrıştırılabilir.

Aracın kendisinin ekonomik gösterge olarak yazılara yansıdığı düşünüldüğünde, modeller ve yılların ekono-

mik gösterge olarak fark yaratıcı bir ifadeye dönüştürüldüğü görülmektedir. Örneğin, kamyonların hangi yıla ait olduğu bir ekonomik değer olmanın dışında, sıradışılığın ifadesine dönüşmüştür. '2011, 2010, Gözdesin 2004' gibi. 'Ford Intercooling', 'BMC Profesyonel', 'Volvo' kamyonlar için biraz da metafor yaparak, 'İsveç Prensi', 'İsveç Kralı' gibi ifadelerin kullanıldığı saptanmıştır. Bu, aynı zamanda, belli bir marka bilincinin kamyoncudaki bulunduğu da göstergesi ve ifadesidir. Belli bir markaya duyulan aidiyet, farklılaşmanın karşılığı olarak kamyonculuk kültürünün içinde güçlü bir şekilde karşılık bulmuş ve kamyon yazılarına yansımıştır. Kamyoncu için bu anlamda marka "fiziksel ve duygusal tatminler sağlayan bir karışımdır" (Borça, 2003: 67). Marka için ise pazarlama stratejisi açısından reklamdır. Diğer taraftan kamyon yazılarına yansıyan ekonomik göstergelerde özelden başlayıp daha genele ilişkin saptamalar bulunduğu söylenebilir. Örneğin, 'Dost ararsan cebine bak', 'Dertten başka sermayem mi var', 'Özenti değil yaşam tarzımız', 'Hem çarem hem çilemsin' gibi yazılar bu bağlamda değerlendirilebilir. Burada kamyoncu için belirleyici olmuş olan hayatla ilişki kurma şekli, ekonomik değerlerdir.

Kamyon yazıları ile ilgili çekilen fotoğraflardan, kamyoncunun ekonomik standardına ilişkin fikir sahibi olunmuştur. Kamyonlar yeni modelse, bu, aynı zamanda kam-



Resim 6. Pınarbaşı Kamyon Garajı, İzmir (Fotoğraf: Sadık Tümay).

yoncunun belli bir ekonomik gücünün göstergesi olduğu kadar, diğer kamyonlardan farklılaşmanın bir gerçekliği olarak algı ve anlam kazanmaktadır



Resim 7. Pınarbaşı Kamyon Garajı, İzmir (Fotoğraf: Sadık Tümay).

Kamyoncunun teknolojik olarak yeni model kamyonlara yatırım yaptığı görülmeyle beraber, aynı özeni kendi yaşam standardına göstermediği proje kapsamında görülmüştür. Bunun gerekçesi, kamyon garajlarının, kamyoncunun temel ve sosyal ihtiyaçlarını karşılamaya yönelik alanlarının çok kötü ve yetersiz olması şekliyle açıklanabilir. Bu anlamda, yemek yenilen mekanlar, yemekler, tuvaletler, duş, dinlenme yerlerine (otel vb.) ait olumsuzluklar son derece belirgindir.

Kamyon, sadece araçtan oluşan bir yapı değildir. Kendisiyle ilgili olan yan sanayilerin durumunu da bu proje sonucunda ortaya çıkan fotoğraflardan okumak mümkündür. Örneğin, kamyon kasaları ve teknolojisi, kamyon brandaları, kamyon lastikleri, kamyon aksesuarları ilk gözlemlenebilen ve değerlendirilebilecek ekonomik göstergeler içinde yer almaktadır. Bu açıdan, kamyon garajları, çok sayıda disiplin tarafından bir araştırma ve geliştirme sahası olarak değerlendirilebilir.

#### 4.3 Estetik Göstergeler

'Sözler İzler' projesinde estetik ile ilgili sonuçlara da ulaşılmıştır. Kamyon yazıları görsel ve zihinsel duyumların yoğun olarak algılandığı ifadelerdir. Fotoğraf este-

tiği açısından bakıldığında, bu projenin belgesel fotoğraf alanında bir çalışma olduğu söylenebilir. Dramatik yapıyı bağlamından uzaklaştırmamak için insan unsuru kullanılmamıştır. Fotoğraflarda, izleyici için nesneleşen kamyonlar ve yazılarına müdahale edilmemiştir. Fotoğrafik müdahale, bakış açısı, zamanlama, mekan kullanımı gibi hususlarla sınırlıdır. Projenin amacı, doğrudan kamyon yazıları olduğu için, çerçeve seçimlerinde tekrarlar ve dolayısıyla bir aynılaşma olması kaçınılmaz hale gelmiştir. Genellikle yazılar kamyonların alt kısımlarında bulunduğu için fotoğraf çerçevesi de bu duruma uygun olacak şekilde yapılmıştır. Ayrıca, kamyon altları ışık açısından sorunlu alanlardır, çünkü gölgede kalmaktadırlar. Bununla beraber, çekimler sırasında olabildiğince ışık koşullarının fotoğraf estetiğine elverişli olan noktaları tercih edilmeye çalışılmıştır. Fotoğrafta ışık, estetiği etkileyen en önemli hususlardan biridir. Projeye konu olan nesnel gerçeğin ışık açısından problemlili oluşu, fotoğrafların genel anlamda estetiğini olumsuz yönde etkilemiştir. Bu anlamda, kamyonun yerinin değiştirilmesi konusunda müdahalede bulunulmamıştır. Bu anlayış, aynı zamanda, belgesel türün yapısına da uygundur. Elde edilen fotoğraf çekimlerinde görülmüştür ki, bu yaklaşım tarzı projeye ilgili felsefenin ve yaşam biçiminin dönüştürülmüş halleri olan ifadelerin daha saf ve temiz olarak ortaya çıkmasını sağlamıştır. Genel anlamda fotoğrafın belgesel niteliği, araştırma yapılan alanın bilimselliği konusunda baştan önemli bir özelliktir. "Çünkü fotoğrafın belgesel, analitik bir gücü vardır, bu da onu bilimsel gözlemlerin doğal vazgeçilmez yardımcısı yapar" (Bonitzer, 2006: 121). Çalışma sırasında kamyon garajlarının küçük bir kısmında fotoğraf çekimine izin vermiştir.

Fotoğrafların estetiğini ilgilendiren bir başka husus ise, kamyon yazılarıyla ilgili olan durumdur. Burada, yazının üzerine yazıldığı malzeme (genellikle plastik), malzemenin rengi, yazının rengi, tipografisi ve yeri gibi unsurlar, hem yazının estetiğine etki etmiş hem de fotoğrafik estetiği doğrudan etkilemiştir. Proje çerçevesinde görülen

kamyon yazılarındaki el işçiliği zayıftır. Kamyon yazılarının elle yazıldığı gibi, kalıp çıkartma harfler kullanılarak da yazıldıkları saptanmıştır. Fırça ile yazılan yazıların yanı sıra, yazılarda boya tabancasının kullanıldığı da görülmüştür. Değerlendirilmesi gereken bir başka husus da, yazılardaki el işçiliği kalitesinin düşük olması nedeniyle görseelliği olumsuz etkilemesidir. Çalışma sırasında, aynı malzeme üstüne farklı yazılar yazıldığı görülmüş, bunun da genel anlamda yazıların karışması, algılanamamasına yol açtığı görülmüştür.

Projeye konu olan İzmir ilindeki Pınarbaşı Kamyon garajında, kamyon yazılarını yazan yazıcılar tarafımızdan tespit edilmiştir. Bu yazıcılar yazı tipografisini, şeklini,



Resim 8. Pınarbaşı Kamyon Garajı, İzmir (Fotoğraf: Sadık Tümay).



Resim 9. Pınarbaşı Kamyon Garajı, İzmir (Fotoğraf: Sadık Tümay).

rengini kısaca yazının estetiğini ilgilendiren hususlarda inisiyatif sahibidirler. Yazıcıların, yazının niteliğine ve yazı yazacakları yerin rengini dikkate alarak tercihte buldukları görülmüştür. Yazıların fark edilebilmesi için kontrast renkleri seçtikleri, genellikle büyük puntolarla yazdıkları belli bir bilinç durumunun göstergesidir.

#### 4.4 Göstergelerin Gösterdikleri

'Sözle İzler' projesinin sonuçları içerisinde sosyolojik göstergelerle ilişkili başka bazı veriler de söz konusudur. Bu anlamda, sosyo-psikoloji, siyaset, din, antropoloji, ahlak, hukuk, eğitim gibi alanlara ait göstergeler bunlardan bazılarıdır.

Kamyon yazılarında sosyo-psikolojik göstergelere sahip bulgulara sıklıkla rastlanmıştır. Bir düşüncenin bir davranışa dönüşmesi, bunun ifade edilmesi, farklı insanlarla paylaşma ihtiyacının karşılıkları kamyon yazılarında görülmektedir. Kamyon yazılarında bu anlamda çok sayıda göstergenin olduğu söylenebilir. Yazılan kamyon yazılarının, kamyoncunun iç dünyasının bir yansıması olduğu açıktır. Örneğin, 'Gecelerin yargıcı, Bize veda yakışmaz, Maziyi sorma mevzu derin' gibi yazılarda, kamyoncunun psikolojik durumu ile ilgili açık metinler bulunmaktadır. Bunun dışında, 'Bizde Gaffar Okkanlar Bitmez, Lale Devri, Şehitler Ölmez Vatan Bölünmez' gibi kamyon yazılarına yansıyan siyasi mesajları daha yoğun olan kamyon yazılarıyla da karşılaşmıştır. Bu yazıların Türkiye'nin gündemiyle de yakın ilişki içinde olduğu görülmektedir.

Antropolojik açıdan bakıldığında, çalışmanın insan merkezli oluşu projeden bu tür göstergeleri elde etmek açısından elverişli ortamlar yaratır. Çünkü kamyon yazıları kamyonculuk kültürüne ilişkin çok sayıda göstergeye sahiptir. Dolayısıyla kamyonculuk kültürünün anlaşılması ve açıklanması konusunda bu tür göstergelerin incelenmesi gereklidir. 'Falına da çıkarım Yoluna da Çıkarım, Öyle Bir Yaşa ki Ölünce Düşmanın Bile Ağlasın, Baharda



Dost Belli Olmaz' gibi yazılar, bu anlamda incelenebilecek kamyon yazılarıdır.

Ahlak açısından bakıldığında, 'Ecelim Ol da Düş Peşime, Araman İçin İlle Hata Yapmam mı Gerekliyor, Makyaja Gerek Yok İçiyorsan Güzelsin' gibi kamyon yazılarında da ahlaki boyutun tartışılabileceği bağlamlar bulunmaktadır. Kültürümüzün genel ahlaki boyutuyla çelişebilecek tavsiyelerin kamyon yazılarında yer alması bu anlamda değerlendirilmelidir.

Hukuk açısından bakıldığında, hukukî terminolojiyi kendi varoluş alanına taşıyan yazıların olduğu görülmüştür. Hukuk, bireyi ve o bireyin toplum içindeki yaşayış şeklini düzenleyen kurallar bütünü olduğuna göre, kamyonculuk kültürünün buradaki faydacı (pragmatik) yanı oldukça ilginç olduğu söylenebilir. Örneğin, 'Gecelerin Yargıcı, Sürgün, İmparator' şeklindeki kamyon yazıları bu anlamda değerlendirilmiştir.

Yazılar eğitim açısından incelendiğinde, sektörde belli farkındalıkların oluştuğu ve bunun kamyon yazılarına yansıdığı görülmüştür. Kamyonculuk yapısı itibarı ile ülkemizde eğitim durumu düşük olan insanların yoğun olarak görüldüğü bir iş koludur. Bu iş kolunda çalışanların kendi durumlarının analizini yapıp bunu ifade etmeleri son derece önemli bir özeleştirmedir. 'Eğitim Şart, Özenti Değil Yaşam Tarzımız, Herkesin Lafıyla Şekil Alamam' gibi kamyon yazıları bu anlamda değerlendirilebilir. Bunların dışında göstergelere sahip benzeri, daha küçük ölçekte kamyon yazıları da saptanmıştır. Bu tip kamyon yazılarının sayısal olarak az olması, projenin sonuçları içinde değerlendirilmemelerinin gerekçesidir. Bununla beraber, kamyon yazılarını yazan yazıcıların, yazıları yazarken Türkçe konusunda sorunları olduğu görülmüştür. En fazla karşılaşılan yanlış, kelimelerdeki eksik harf yazımıdır. Ayrıca konuşma dilinde kullanılan kelimenin şekli yazı diline çevrilmiştir. Bunun dışında dilimizde cümle yapısının



Resim 10. Kamyon Yazısı Yazan Yazıcı, Pınarbaşı, İzmir  
(Fotoğraf: Sadık Tümay).

yanlış kurulmasından kaynaklanan kamyon yazıları da görülmüştür. Bu durum yazının çabuk anlaşılmasını engelleyen bir algı yaratmaktadır. Yazıcıların tipografi seçimlerinden yazıyı yazana ilişkin değerlendirme yapmak da mümkündür. Tipografi seçiminde kamyon yazısının içeriğiyle uyumsuzlukların olduğu görülen durumlardan biridir. Yanı sıra renk seçimi, kamyon yazısı içerik ilişkisinin de tam kurulamadığı, eksiklikler olduğu da saptanmıştır.

Kamyon yazıları bu şekliyle değerlendirildiğinde proje kapsamındaki fotoğraf sanatı alanında olduğu kadar, grafik sanatı alanında da değerlendirilmeye açık olduğu görülmüştür. Çünkü bu yazılar, tipografi, simge, işaret gibi grafik sanatını ilgilendiren alanlarda değerlendirilecek çok sayıda unsur barındırmaktadır. Bu çalışma kapsa-

mında, kamyon yazılarının vurguladığı düşünce ile bunu görselleştiren unsurlar arasında sorunlar saptanmıştır. Bilinçli tercihlerden çok, kolay, imkanların el verdiği, ucuz olanaklarla biçimlendirilmişlerdir. Örneğin; 'Umuda Yolculuk, Maziyi Sorma Mevzu Derin' gibi yazılar bu tip örneklerdendir. Estetik algıyla ilgilidir, dolayısıyla algıyı etkileyen her şey düşünce üzerine baskı yapar. Bu yazıların kültürümüze için önemi alt kültürün yaşamı kavramlaştırma konusundaki girişimlerinden kaynaklanmaktadır. Kültürümüze ait bu gerçekliğin bilimsel olarak korunması, sadece yazıların esprileri ile ilgili olmayıp, estetize edilmeye çalışılan bir yaşama karşı sorumluluktur.



Resim 11. Kamyon Yazıları Kelime Yazım Yanlışları, Pınarbaşı, İzmir (Fotoğraf: Sadık Tümay).

## Sonuç

Bu makale, 'Sözle İzler' adlı fotoğraf ve araştırma projesi sonucunda elde edilen fotoğrafların incelenmesi sonucunda ortaya çıkmıştır. Bu metne konu olan fotoğraflar, proje kapsamındaki fotoğraf çekimlerinden elde edilmiştir.

Kamyon yazıları kültürümüze özgü fenomenlerdir. Bu yazıların zamanın döngüsüne paralel olarak dönüştükleri, kültürün dinamiklerine bağlı oldukları görülmüştür. Kamyon yazıları, yasalarımıza ve uluslararası yasalara göre yasaklanmış olmakla beraber, ülkemizde halen trafikte varlıklarını sürdürmektedir. Çalışma kapsamında, bir yandan yasak olan ve trafik güvenliğini ilgilendiren, ihlal eden bir

konu değerlendirilmiş, diğer yandan ise değerli olan düşüncenin yansıma biçimi ve araçları incelemiştir. Aradaki paradoks, yasak olanın da değerli ve önemli olabileceğini göstermiştir. Bu faaliyet, modern düşüncenin kendine özgü bir alanda kültürümüze özgü yansıma biçimidir. Çünkü alt kültürümüz kendini ifade etmek için yazıyı kullanmıştır. Kamyoncunu da, kamyonunu düşüncesinin aracısı, metni haline getirdiği tespit edilmiştir. Kamyon yazılarında, sosyoloji, ekonomi, estetik gibi alanlarla ilgili konularda bulgulara ulaşılmıştır. Bu bağlamın dışında kalan konularda elde edilen veriler makalede '4.4. Göstergelerin Gösterdikleri' kısmında değerlendirilmiştir.

Kamyon yazıları çok farklı disiplinlerin inceleyebileceği verileri barındırmaktadır. Kamyon yazılarında sadece düşünceler ifade edilmekle kalmamış, aynı zamanda bu düşüncenin coğrafyası, dolayısıyla bakış açılarına ilişkin bilgiler elde edilmiştir. Kültürümüzün belli bir zaman dilimindeki duyarlılık noktaları saptanmıştır. Aynı zamanda yasal yaptırımlarla daha sıkı takip edilmeye başlanılan, dolayısıyla yok olma ihtimali güçlü olan bir konu fotoğraflarla korunmuş ve değerlendirilmiştir.

## Notlar

1 Karayolu taşımacılığının arttığı ve yoğunlaştığı 1950 ve sonrası dönemi bu anlamda incelenmelidir: "1950-1960 Döneminde toplam yol uzunluğu %30'luk artış göstermiştir. Ayrıca yolcu ve yük taşımada karayollarının payı önemli ölçüde artmıştır. 1950 yılında toplam taşımada karayollarının payı, yolcu ve yük taşımada sırasıyla %47 ve %22 iken bu oranlar 1960'da %73 ve %38'e yükselmiştir" (Çetin vd., 2011: 136)

2 \* Marshall McLuhan'ın 1967 yılında yayınlanan ve en çok satan kitabıdır. Quentin Fiore'nin çalışmanın içinde katkısı olduğu bilinmektedir. Medyaların insanın üzerindeki etkisi, mesajın bir ileti olduğu, farklı medyaların farklı etkiler yarattığı gibi konular çalışmanın içinde tartışılmıştır.

## Kaynakça



Arnheim, Rudolf (2009). *Görsel Düşünme*, çev: Rahmi Ögdül, İstanbul: Metis.

Barthes, Roland (2008). *Göstergeler İmparatorluğu*, çev: Tahsin Yücel, İstanbul: Y.K.Y.

Batur, Enis (1995). *Cogito 4 Aşk*, İstanbul: Y.K.Y.

Bonitzer, Pascal (2006). *Kör Alan ve Dekadrajlar*, çev: İ.Yasar, İstanbul: Metis.

Çetin Birol, Barış Serap, Saroğlu Serap(2011).*Türkiye’de Karayollarının Gelişimine Tarihsel Bir Bakış*, Çankırı, Çankırı Karatekin Üniversitesi İktisadi Ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi.

Borça, Güven (2003). *Marka Olmanın ABC’si*, İstanbul: Kapital Medya.

Flusser, Vilem (2009). *Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru*, çev: İhsan Derman, İstanbul: Hayalbaz.

Husserl, Edmund(1995). *Kesin Bir Bilim Olarak Felsefe*, çev: T. Mengüşoğlu, İstanbul: Y.K.Y.

Küçük, Mehmet (1999). *Medya İktidar İdeoloji*, Ankara: Ark Yayınları.

McLuhan, Marshall (2001). *Global Köy*, çev: Bahar Öcal Düzgören, İstanbul: Scala. Sarup, Madan (1997). *Post yapısalılık ve Postmodernizm*, çev: B. Güçlü, Ankara: Ark Yayınları.

### İnternet Kaynakları

Birol, Çetin (2011). “Türkiye’de Karayollarının Gelişimine Tarihsel Bir Bakış”, Çankırı Karatekin Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi (2011-1). <http://iibfdergi.karatekin.edu.tr/Makaleler/152046497> (01.09.2014).

(MBSa) <http://www.mevzuat.gov.tr/Metin.aspx> (01.09.2014).

(MBSb) <http://www.mevzuat.gov.tr/MevzuatKod=7.5.8182> (01.09.2014).

(Resmi Gazete) <http://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2011/02/20110214-1-1.htm> (01.02.2014).

(Word Press) <http://asfintesco.wordpress.com/2010/04/24/pakistan/> (21.06.2013).

### Görsel Kaynaklar

Resim 1. <http://asfintesco.wordpress.com>,21.06.2013

Resim 2. Pınarbaşı Kamyon Garajı, İzmir (Fotoğraf: Sadık Tümay).

Resim 3. Pınarbaşı Kamyon Garajı, İzmir (Fotoğraf: Sadık Tümay).

Resim 4. Pınarbaşı Kamyon Garajı, İzmir (Fotoğraf: Sadık Tümay).

Resim 5. Pınarbaşı Kamyon Garajı, İzmir (Fotoğraf: Sadık Tümay).

Resim 6. Pınarbaşı Kamyon Garajı, İzmir (Fotoğraf: Sadık Tümay).

Resim 7. Pınarbaşı Kamyon Garajı, İzmir (Fotoğraf: Sadık Tümay).

Resim8. Pınarbaşı Kamyon Garajı, İzmir (Fotoğraf: Sadık Tümay).

Resim9. Pınarbaşı Kamyon Garajı, İzmir (Fotoğraf: Sadık Tümay).

Resim 10. Kamyon Yazısı Yazan Yazıcı, Pınarbaşı, İzmir (Fotoğraf: Sadık Tümay).

Resim 11. Kamyon Yazıları Kelime Yazım Yanlışları, Pınarbaşı, İzmir (Fotoğraf: Sadık Tümay).



# Sanat ve Tasarım Alanlarında Maket Yapımının Tasarım, Üretim ve Sunum Aşamalarına Etkileri

Atay GERGİN \*

## Özet

Günümüzde sanat ve tasarım alanlarında, tasarım ve sunum aşamalarında kullanılan modelleme metotlarından biri olan fiziksel maket yapımının; tasarım, sunum ve üretim teknikleri üzerindeki etkisini anlayabilmek için, maket olgusunun hem tarihsel hem de güncel anlam ve yöntemlerini bilmekte yarar vardır. İnsan fizyolojisinin üç boyutlu görsel algılama yapısının, bu yapıya hitap eden ve bu çalışmada odak alınan her türlü sanatsal veya tasarım içerikli uyarıcı ile ilişkisinin irdelenmesi de maket olgusunun etkilerinin anlaşılması anlamında faydalı olacaktır. Günümüzün teknolojik yapısına bağlı olarak gelişen dijital modelleme yöntemlerinin bu iletişim platformundaki yeri ve fiziksel modellerle kıyaslanması da bir tartışma konusudur. Maket yapımı ve kullanımının pozitif etkilerine vurgu yapılan bu çalışmada; sanat tasarım alanları dışında kalan ve maket kullanımından fayda sağlaması muhtemel alanlara da gönderme yapılmış ve fiziksel maketin sanat ve tasarım alanlarındaki güncel gereklilik durumu değerlendirilmiştir.

**Anahtar Sözcükler:** Maket, Model, Fiziksel Model, Sanat, Tasarım, Sahne Tasarımı, Mimarlık.

## The Effects of Model Making in the Process of Design, Production and Presentation of Art and Design

### Abstract

Today, to understand the effect of material model making which is one of the modelling methods used in the process of design and production of art and design, presentation and production techniques, it's necessary to know not only the current meaning and methods but also the historical meaning of modelling. The three dimensional perception of human and the relation between him/her and the designs discussed in this study are examined to understand the effect of model making. The place of the digital modelling methods and to compare it with physical modelling is another discussion topic. In this paper, which puts emphasis on the positive effects of producing and using models, certain attribution is made to fields that may probably be useful other than art and design; and, the contemporary necessity of physical modelling in the fields of art and design is evaluated.

**Keywords:** Maquette, Model, Physical Model, Art, Design, Stage Design, Architecture

## Giriş

Tasarım ve üretim sürecinde neden maket yapıyoruz? Sanat eseri veya tasarım ürününün niteliklerini tanımlamak ve keşfetmek veya onu sunup anlatabilmek için neden makete ihtiyaç duyuyoruz? Bu soruların en belirgin yanıtı üç boyutlu maketin gerçekliği ve somutluğunda yatıyor diyebiliriz. Maket, tasarımın diğer iki boyutlu medya tekniklerine göre daha net, daha titiz bir deneyim ve tavırla şekillendirilmesine ve de hedef izleyicisine aktarılabilmesine olanak sağlamaktadır. Final yapısı üç boyutlu olacak şekilde ön görülen bir sanat veya tasarım projesinin tasarım çalışmaları iki boyutlu dijital ve fiziksel düzlemlerde tamamlanmış olsa da, eser fiziksel olarak üç boyutlu düzlemde üretilene kadar tam olarak anlamlı görünmeye-bilmektedir (Dunn, 2010: 20).

Bunu şu şekilde açıklayabiliriz: Kavram oluşturmanın başlangıcı, şeklin algılanma süreciyle belirlenmektedir. Şekillerin ve nesnelerin algılanma biçimi, uyarıcı malzemede bulunan ya da bu malzemeye yüklenen yapısal özelliklerin kavranması şeklinde oluşur. Yani bir algısal örüntü, ne denli örgütlü ise kolaylıkla tanınma şansı da o denli artmaktadır (Arnheim, 2009: 43,45). İnsan, çevresi ile olan ilişkilerinin önemli bir boyutunu görsel yolla sağlamaktadır. İngiliz filozof ve araştırmacı John Locke'a göre İnsan; %1 deneyerek, %2 dokunarak, %4 koklayarak, %10 duyararak, %83 oranda da çevresini gözlemleyerek öğrenmektedir (Uçar, 2004: 61'den). Özellikle de üç boyutlu algıya hitap edecek olan sanat veya tasarım nesnelere için, estetik görünümlerin ve görüntülerin etkileri ancak üç boyutlu düzlemde algılanabildikleri zaman anlama çevrilebilmektedir (Uçar, 2004: 61). Bu nedenle, öğrenme içerisinde % 83'lük bir alanı kapsayan görsel bölümde iletişimin doğru ve yeterli sağlanamadığı durumlarda, sanat ve tasarım nesnelere hem tasarım hem uygulama hem de algılanma süreçlerinde bozukluklar ve eksiklikler meydana gelmektedir. Örneğin dijital modelleme teknikleri ile üç boyut yanılması merkezli yapılan ve iki boyutlu düzlemlerde sunulan tasarım çalışmaları, önemli ölçüde görsel veri içermelerine rağmen üçboyutlu gerçeklik algımızın beklentisi karşısında eksik kalabilmektedirler.

Bu doğrultudan baktığımızda maket; temsil ile gerçekliğin arasında köprü görevi gören bir tasarlama aracı ve bir fikrin fiziksel sunumu olmasının yanı sıra, elle tutulur gerçek bir nesne olarak da öne çıkmaktadır. Maket aracılığıyla, çizimle ifade edilmesi zor olan ışık, gölge ve malzemelerin birbirleri ile ilişkisi gibi şeyler, doğrudan doğruya

gösterilebilmektedir. Tek bakış açısı sunan doğrusal perspektif çizimlerinin aksine, maketin etrafında hareket edilebilir veya maket hareket ettirilerek proje pek çok farklı açıdan değerlendirilebilir. (Spankle, 2012: 100).

Günümüz tasarımcısı için tasarımın her alanında, her düzeyinde ve her noktasında yaratıcı olmak kaçınılmaz bir zorunluluktur. Bu zorunluluk, yaratıcılığın yöntem ve tekniklerinin sistematik bir hale getirilerek geliştirilmesi gerekliliğini de beraberinde getirmektedir. Geliştirilecek olan bu sistemlerin kolay ve güvenli bir biçimde kullanılabilmesi de tasarım süreçlerinin aşamalarının süratle aşılabilesine olanak sağlayacaktır. Bu noktada en uygun araç ve yöntemlerin seçilmesi ve geliştirilmesi, uygulama veya üretim aşamalarında ortaya çıkabilecek olan her türlü olumsuz sonucu ayrıntılı bir şekilde önceden belirleyerek, geliştirme ve düzeltmeler anlamındaki çözümleri proje daha tasarım aşamasındayken bulabilmek anlamında büyük önem taşımaktadır (Küçükerman, 1996: 39). Maket olgusunu bu bağlamda düşünerek değerlendirmek ve tasarım, uygulama ve sunum araçları listesinin ilk sıralarına yerleştirmek önemli bir avantaj sağlayacaktır.

Sanatçılar ve tasarımcıların hayli gelişmiş fikir üretme, geliştirme ve uygulama yöntemi bilgisine sahip olmaları beklenmektedir. Fikirlerini aktarmak için kullandıkları medya çeşitliliği ve zenginliği de sanatçı ve de tasarımcı kimliklerinin çekirdeğini oluşturmaktadır (Dunn, 2010: 7). Bu bağlamda, bir medya çeşitliliği olarak düşünülerek, üç boyutlu bir sanat veya tasarım nesnesinin tasarlanma aşamasında maketinin yapılması; oluşan ilk fikirlerin gelişmesine yardımcı olarak bu fikirlerin görsel izdüşümünü zihnimizde canlandırmak yerine, onları üç boyut algımıza hitap eden bir nesnellik duygusu ile deneylememize yardımcı olacaktır.

Tasarımcılar keşfetmek, şekillendirmek ve geliştirmek amaçlı oluşturdukları fikirlerini üç boyutlu olarak aktarabilmek için maket yapar. Ancak maket özel bir amaç ve hedefe sahiptir. Tüm fikirleri, sanat veya tasarım nesnesinin her bileşenini tek bir maket üzerinde sunabilmek pek mümkün değildir. Başka bir deyişle her maketin işlevi bir diğerinden farklı olabilir. Örneğin bazı maketler henüz olgunlaşmamış fikirleri tartışarak bir tasarlama ve konsept geliştirme aracı ya da bir deney ekipmanı olarak iş görebilir. Kimi maketler de daha gelişmiş bir bakış ve uygulama yöntemiyle, tasarım süreci sonlanmış bir eser veya nesneyi hedef izleyiciye sunmak, tanıtmak ve tasarımcı veya sanatçının bakış açısının nesnel bir açıdan pay-



Resim 1. Steven Spielberg 'Indiana Jones-Riders Of The Lost Ark' filminin setinde kullanacağı kamera açılarını bir taslak maketi üzerinde inceliyor.

laşılmasını sağlamak için kullanılabilirler. Yani maketlerin fonksiyonları onları kimin neden kullandığına göre de değişiklik gösterebilmektedir (Dunn, 2010: 8-9).

Tasarım aşamalarının zaman kısıtlamaları açısından düşünüldüğünde de fiziksel maketin en çarpıcı avantajlarından birisi hızlı üretilebilirliğidir. Ekip halinde çalışan tasarımcılar malzeme, form, boyut ve renk hakkındaki fikirlerini de kendi aralarında maketler yardımıyla son derece etkili bir erişilebilirlikle paylaşabilirler. Maket kullanımı, dijital modelleme teknikleri veya çizim, boyama, kolaj gibi iki boyutlu fiziksel düzlemdeki tasarlama araçlarıyla kıyaslandığında da; gerçek dünyadaki boyut, biçim, renk ve doku gibi görsel anlamda zengin bilgi kaynaklarını farklı ölçeklerde ödünç alarak, üç boyutlu bir görsel dil oluşturabilme özelliği ile de öne çıkmaktadır. Maketin boyutu tasarım sürecinin farklı safhalarının gerekliliklerine göre değişken ölçeklerde olabilmektedir. Dolayısı ile maket, karşımıza kolay algılamayı sağlayıcı bir platform olarak çıkmakta ve tasarım fikirlerinin tüm özelliklerinin daha net ve etkili biçimde aktarılabilmesine olanak sağlamaktadır (Dunn, 2010: 5).

Maketlerin birer iletişim platformu olarak da algılabileceğini savunan Akiko Busch'a göre, ölçekli maketin minyatür dünyası ile tasarımcının kurduğu ilişkinin bir otorite hissi yaşatması nedeniyle (Resim 1), pratik çözümlere ve uygulama yöntemlerine dair alınan kararların özgüven içeren bir yapıyla bağlantılı olarak, yerinde ve doğru olmasında da büyük etkisi vardır. Bir maket üzerindeki tasarım bileşenleri gerçek dünyaya göre çok daha kolayca değiştirilebilir, manipüle edilebilir, gözlemlenebilir

ve anlaşılabilir bir fiziksel yapıya sahiptir. Bu da üretilecek olan eserin kendisinden önce maketiyle bir etkileşim oluşturarak tasarım problemleriyle daha rahat ve samimi bir iletişim kurulmasına neden olmaktadır (Dunn, 2010: 20).

### Maketin Tarihi

Tasarım fikirlerinin aktarım aşamasında oluşan boşlukları doldurmak için Antik dönemlerden başlayarak, tarih boyunca farklı tiplerde maketler kullanılmıştır. Herodot'un beşinci kitabı olan Terpsichore'de bir tapınak inşası için kullanılan küçük ölçekli bir modelden bahsedilmektedir. İsa'dan önce beşinci yüzyıla işaret eden bu bilgi, bir tasarım aracı olarak maket kullanımına dair kaydedilen ilk referans olarak kabul edilmektedir (Dunn, 2010: 14). Ayrıca Antik Dönem mimarisinde sıklıkla kullanılan çeşitli sütunların tasarımları için bire bir ölçekli prototip modellerinin yapıldığı da bilinmektedir. Ortaçağ'da da dönemin estetik işleme ve boyutlandırma konusundaki az gelişmişliği nedeniyle kaba, ayrıntısız ve teknik kullanım açısından yetersiz olmalarına rağmen az sayıda da olsa kilise mimarisini için kullanılmış maketlerin kayıtlarına rastlanmıştır (Dunn, 2010: 14). Bu köklü geçmişe rağmen maketlerin bugün bildiğimiz anlamda bir tasarım aracı olarak etkili bir biçimde kullanılmasına dair ilk önemli kayıtlar on dördüncü yüzyılı işaret etmektedir. Bu yüzyılın sonlarına doğru Filippo Brunelleschi'nin yaptığı Floransa Katedrali'nin ayrıntılı ve işlevsel bir tasarım maketinin yapıldığı bilinmek-



Resim 2. Michelangelo'nun Papa IV. Paul'e Roma St. Peter Katedrali'nin maketini sunuşunu gösteren Domenico Cresti tablosu.



tedir. Takip eden dönemlerde, Erken Rönesans mimarları için popülerlik kazanmaya başlayan ölçekli maket kullanımının giderek gelişen örneklerini, on altıncı yüzyılda kilise mimarisi için yapılan ve ayrıntılı bir şekilde kayıt altına alınan tasarım maketlerinde izleyebilmekteyiz. On yedinci yüzyılın başlarında, Michelangelo'nun Roma'da yaptığı St. Peter Katedrali'nin maketinin sunumunu gösteren 1620 tarihli Domenico Cresti tablosu (Resim 2), bu dönemde maket yapımı ve kullanımının önemine işaret etmekle birlikte maketin bir tasarım ve keşif aracı olmanın yanı sıra bir sunum aracı olarak da kullanılmaya başlandığının göstergesidir (Dunn, 2010: 15).

Fiziksel modeller Rönesans döneminde özellikle Avrupa'da çok popüler bir araç haline gelmiş ve genellikle bir mimari düşünceyi tarif etmenin tek yolu olarak değerlendirilmiştir. İki boyutlu mimari çizimler, ancak on dokuzuncu ve erken yirminci yüzyılda gelişen Beaux Arts akımı döneminde mimari ifadenin ana yöntemi olmaya başlamıştır. Ancak 1900'lerin ortalarından itibaren mimarlar, yeniden fiziksel modellerin düşüncelerini iletmek ve biçimlendirmek açısından daha pratik ve faydalı olduğuna inanmaya başlamışlardır (Farrelly, 2012: 118).

On sekizinci yüzyılda geliştirilen malzeme işleme tekniklerinin de etkisiyle maket, mimarinin yanı sıra sanat eğitiminde de kâğıt üzerindeki iki boyutlu tasarımlara destek olarak, bazen de öncelikli tasarım aracı olarak kullanılmaya başlamıştır. Takip eden süreçte birçok deneysel



Resim 3. Antonio Gaudi La Sagrada Familia Kilisesinin taşıyıcı sistemlerini çözmek için kullandığı bir statik maketi ile birlikte.

yöntemle yeni maket yapım teknikleri geliştirilmiş ve maketlerin kullanım alanları mimari ve sanatsal alanlarla birlikte endüstriyel alanlara da kayarak genişlemiştir. Örneğin Katalan mimar Antonio Gaudi, Barselona'daki La Sagrada Familia Katedrali'nin karmaşık yapısal biçimlerini geliştirebilmek için ağırlıklı olarak çeşitli ölçeklerdeki çok sayıda maketten faydalanmıştır (Resim 3) (Farrelly, 2012: 118).

1920 yılında 3. Enternasyonal için Vladimir Tatlin tarafından tasarlanan anıt için bire bir ölçekte yapılan ve sonraki tarihlerde birçok reproduksiyonu yapılan maket, iddialı ve devrimsel tasarımı nedeniyle maket tarihinin en önemli eserlerinden biri olarak kabul edilmektedir (Arredamento Mimarlık, 2013: 72). Yirminci yüzyıla geldiğimizde ise maket yapımı ve kullanımı sanatçılar için en önemli tasarım ve üretim araçlarından biri haline gelmiştir. Örneğin Bauhaus akımının öncülerinden olan Walter Gropius eserlerinin tasarım aşamasında kâğıt üzerinde iki boyutlu çizimler yapmak yerine, üç boyutlu maketler yaparak yeni fikirler keşfetmeyi denemiştir (Dunn, 2010: 16).

Bu noktadan sonra maket; sanat ve tasarımın tanımlama, keşfetme ve değerlendirme aşamaları için güçlü bir iletişim aracı olarak gelişmeye devam etmiştir. Günümüz dijital teknolojilerinin ve bilgisayar destekli modelleme programlarının pratik, güçlü ve etkili tasarım araçlarına dönüşmüş olmasına ve birçok tasarım aşamasında fiziksel modellere tercih edilmesine rağmen, maket yapımı ve kullanımı, sanat-tasarım alanlarında ve başka birçok pratik disiplinde önemini korumaya devam etmektedir (Dunn, 2010: 18). Kullanım alanlarına göre maketin işlev ve etkilerini daha iyi anlayabilmek için bu disiplinlerden belli başlı olanlarına biraz daha ayrıntılı olarak bakmakta fayda vardır.

### Maket Kullanım Alanları

Sahne ve set dekorları, mimari, mühendislik projeleri ve bunlar gibi önemli miktarlarda kaynak, zaman ve yatırım harcamaları gerektiren, dolayısıyla üretim aşamalarında büyük riskler taşıyan projelerin tasarım aşamaları, sürekli tekrar gerektiren tanımlamalar, keşif çalışmaları, öngörüler ve değerlendirmeler gerektiren bir yapı oluşturmaktadır (Dunn, 2010: 5). Bu bağlamda fiziksel modeller, bir düşüncenin daha da derinlemesine keşfedilmesine olanak tanıyan katmanlar oluşturabilmektedirler. Ölçekli bir fiziksel modeli yapılmadan üretime başlanan projelerin bazı öğeleri veya bu öğelerin ölçeklerinin uyumları üretim tamamlanmadan önce tam olarak anlayamadığından, ta-

sarım hatalarının bitmiş eser veya üründe büyük kusurlar olarak ortaya çıkması riski oluşmaktadır (Farrelly, 2012: 117). Bu riski ortadan kaldırma amaçlı yapılan fiziksel modelleme çalışmalarının etkilerini, çeşitli disiplinlere yayarak çoğaltmak ve örneklemek mümkündür.

### Sahne Tasarımı Maketleri

Sahne tasarımında da, tasarım temelli tüm disiplinler için olduğu gibi, yaratıcı fikirlerin sunumu öncelikli bir öneme sahiptir. Tiyatroda sahneleme; seyirci kitlelerince alınacak açık seçimler, stratejiler ve önermeler dizisi olarak ortaya çıkar (Pavis, 1999: 233). “Süreç içinde tasarım! Tiyatroda sahne görüntüsünün biçimini oyunun genel üslubu saptar. Bir üslup bir anda oluşmaz. Çalışmanın birinci günü başlar, oyunun sahneleneceği güne kadar gerçekleştirilmeye çalışılır.” (Deniz, 2003: 30). İlk konseptler, modelleme teknikleri sayesinde tasarımcıya, araştırma, yeniden yapılandırma ve artan detayların içerisinde gelişen rafine fikirlere ulaşma şansı verir. Bu durum proje tasarımının, uygulama aşaması için yeterli bir olgunluğa ulaşmasına kadar sürer (Dunn, 2010: 5). Sanat dallarının çeşitlenmesi ve gelişen teknik çözümler ile tiyatro artık sadece metin-oyuncu ve sahne-seyirci değil, sanatsal olan pek çok şeyin bir araya getirildiği kolektif bir üretim olarak değerlendirilmeye başlanmış, bu sanatsal bileşenlerin bir uyum içinde buluşmasını gerekli kılmıştır. Çünkü sahneleme olgusu, bütün sanatların birleşiminden doğmakta ve bu farklı sanatsal ifade araçları arasında hiyerarşik bir ilişki de bulunmaktadır. Sahneye koyma bu ilişkilerin düzenlenmesinden oluşur (Çamurdan, 1996: 29). Sahne tasarımcısı, bu ilişkiler bütününe seyirciye aktarılması aşamasındaki görsel ve fiziksel yapının tamamından sorumlu olduğu bir noktada durmaktadır. Bu nedenle, yapacağı deneysel veya ölçekli maketler; oyunun prova aşamasında dekor ilişkilerinin görselleştirebilmesine yardımcı olurken, yönetmene de dekor, sahne ve seyirci etkileşimini bir üç boyutlu yapı olarak gösterebilecektir. Sahne tasarımcıları çeşitli tasarım aşamalarında ağırlıklı olarak maket kullanırlar. Çünkü maket dekorun üç boyutlu düzlemdeki boyutları hakkında, bir çizimin verebileceğinden çok daha fazla veriye sahiptir (Resim 4). Sahne tasarımcısı maket yapmayı sadece çizim yaptığında, yönetmen bitmiş dekor kütlelerine bakıp beklentileriyle uyuşmadığını söyleyebilir. Oysaki dekorun maketi yapıldığında uzamsal ilişki açıktır ve yanlış bilgilenme ve bilgilendirmeyi önleme anlamında gerçeğine çok daha yakın bir tahminle tasarım yapma olanağı sağlar (Di Benedetto, 2012: 91-92). Ay-



Resim 4. Joseph Svoboda'nın "Faust" operası için 1991 yılında yaptığı tasarım maketi.

rica sahne maketlerinin yönetmene, sahne trafiğini proje henüz prova aşamasındayken çözebilmek, oyuncuların dekor içerisinde nerede durmaları gerektiğini belirleyebilmek, giriş-çıkışları ve oyun alanlarını netleştirmek, sahne üzerinde görevli tüm sanatçılara ve teknik ekibe, karmaşık sahne değişimlerinin simülasyonunu yapmak ve de diğer teknik gereksinimleri planlamak için görsel destek olarak yardımcı olabilme özelliği bulunmaktadır (Pecktal, 1975: 125-126). Dolayısıyla yönetmenler de, sahne tasarımcılarından maket isteyebilirler.

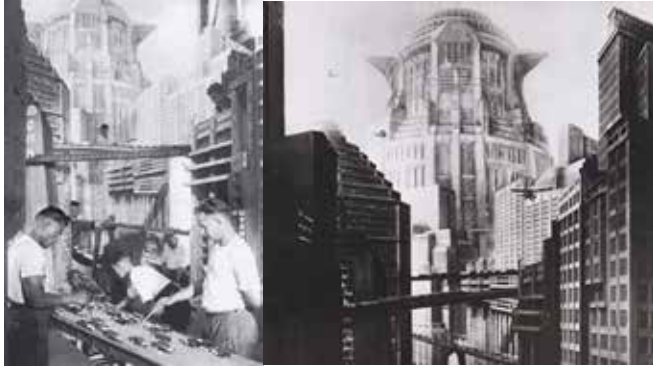
*Sahne tasarımı, ancak sahne tasarımcısının estetik yaratma enstrümanı olduğunda ve ilham veren bir atmosfer ile mekân birlikte yaratıldığında anlam kazanır. Tasarım alanı doğaçlama çalınan bir piyano gibi düşünülerek, her türlü fikrin, ne olursa olsun test edilmesi, çeşitli bileşenlerle tasarım ilişkilerinin denetlenmesi gereklidir. Herhangi bir tasarım hakkındaki farklı fikirler ancak bu türden deneyler yoluyla aynı objektif gerçekliği paylaşabilir (Svoboda, 1992/28: 19).*

Dünyaca üne sahip sahne tasarımcısı Joseph Svoboda'nın bu sözleriyle ifade ettiği deneylerin sürekli tekrarlar halinde yapılabilmesinin en pratik ve etkili yolunun, maket yapımı ve kullanımı olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

### Sinema Set Tasarımı ve Prodüksiyon Maketleri

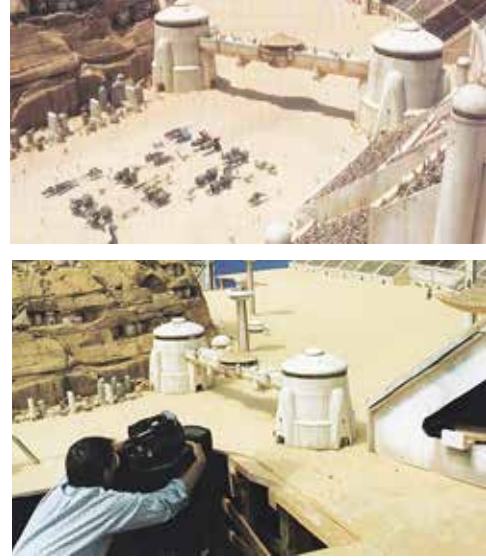
Tiyatroda olduğu gibi, sinema sanatının prodüksiyon aşamalarında da görsel ve mekansal estetiğin, her türlü anlam olanağı ile sürekli olarak ilişkide olması gerekmektedir.

dir. Sinema filmlerinde maket yardımıyla fantastik ya da gerçekçi çekim mekanları ve görsel efekt oluşturma çalışmalarının tarihi, sinema sanatının ilk örneklerine kadar gitmektedir. Örneğin, sinema tarihinin en önemli filmlerinden biri olan, Fritz Lang'ın 1927 yılında çektiği fütüristik fantezi filmi 'Metropolis'in kentsel mimari setlerinin tamamı üç boyutlu maketlerin, iki boyutlu imgelerle birlikte kullanılmasıyla oluşturulmuştur (Newton ve Sabin, 1999: 248) (Resim 5).



Resim 5. Fritz Lang'ın "Metropolis" filminin üç boyutlu kentsel mimari maketler ve iki boyutlu imgelerle oluşturulmuş kareleri.

Sinematografik görsellik içerisindeki, son derece gelişmiş dijital görsel efektler dünyasının tüm popülerliğine rağmen Lang'ın kullandığı bu teknik günümüzde de işlevselliğini yitirmiş değildir. Maketler, özellikle de yaratıcılığa meydan okuyan ve sanat yönetmenliğinin öncelikli bir ağırlık taşıdığı fantastik filmlerin büyük ölçekli prodüksiyonlarında, sinematografik görselliğin fiziksel setteki uygulamalarını test etmek veya tasarlamak için de bir araç olarak kullanılmaktadır (Whitlock, 2010: 320). Ayrıca, uygulanması zor bir takım sahnelerin, gerçekte inşası mümkün olmayacak mekanların, yine gerçekte oluşturulamayacak olan bazı fiziksel nesne veya oyuncu deformasyonu sahnelerinin, gerçekleri veya dijital imajlarının yerine ölçekli modellerinin yapılması ve kullanılması günümüz sinema endüstrisinde hala geçerliğini koruyan bir uygulamadır. Çünkü, dev sinema ekranında izlenen filmlerin özellikle yakın planlarında, en küçük ayrıntılar bile insan gözünün fizyolojik algılama sürecinden kaçmamaktadır. Dolayısıyla sinemanın görsel yapı ustaları da özellikle gerçeklik algısı oluşturmanın zor olduğu görsel efektler için, dijital imajların sahteliğinden kurtulmak amacıyla maket kullanmaktadırlar (Whitlock, 2010: 54). Gerçeklerinin tıpatıp benzeri olarak ölçekli bir biçimde üretilen bu özel efekt maketlerinin kaydedilen görüntüle-



Resim 6. 1999 yapımı "Star Wars-Episode I" filminin maket setlerinden bir örnek.

ri, daha sonra bazı teknik-laboratuvar ve görüntü bindirme yöntemleri kullanılarak, gerçek oyuncular veya mekanların görüntüleriyle birlikte kurgulanmakta ve üç boyutlu bir görsel illüzyon oluşturmaktadır (Resim 6).

### Stop Motion Animasyon Maketleri

Sinema sanatının animasyon kulvarında bulunan ve maketlerle ilişkisi aynı zamanda varlık nedeni sayılabilecek olan 'stop motion' animasyon filmlerinin tamamı, maketlerle oluşturulan setlerde ve animasyon modelleriyle oluşturulmuş karakterlerle çekilmektedir. Bu filmlerde kullanılan gerçekçi ışık tasarımları ve maket ayrıntılaşma yöntemlerinin uyumlu birlikteliği, bu animatik fantezi dünyalarının son derece gerçekçi bir görsel yapıya kavuşmasına olanak sağlamaktadır (Lord ve Sibley, 2004: 79) (Resim 7).

Üretilen animasyon modellerinin hareketli olma gerekliliği bu modeller için mühendislik çalışması da gerekti-



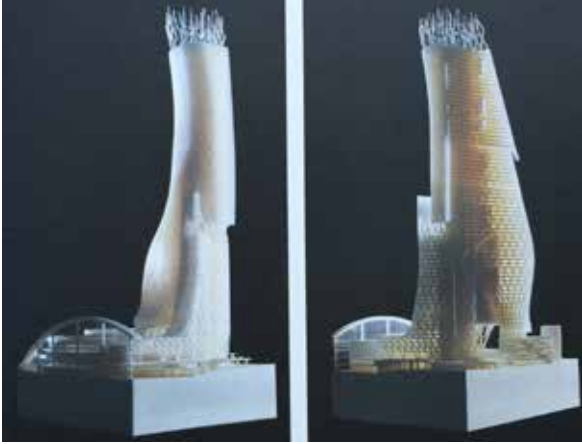
Resim 7. Nick Park'ın Çektiği "Wallace&Gromit-A Close Shave" filminde maketlerle oluşturulan bir set.



ğinden uygulama maketi yapılmadan önce bunların da tasarım maketlerinin yapılması ve test edilmesi söz konusu olabilmektedir. Dolayısıyla, bu disiplinin tamamen makete dayalı alt yapısı ve ortaya çıkacak olan final eserin öncesinde yapılan testlerin oluşturduğu çok katmanlı çalışma düzeni nedeniyle, maket yapımıyla ilişkide olan disiplinlerin tamamından daha fazla maket çalışmasının gerçekleştirildiği bir yapıya sahiptir (Lord ve Sibley, 2004: 94-95).

### Mimari Maketler

Günümüzde bilgisayarla yapılan dijital modellemeleri en yoğunluklu kullanan disiplinlerden biri mimarlıktır. Ancak, fiziksel model yapımı mimarların antik dönemlerden beri kullanmaktan vazgeçemedikleri ve hala hem tasarım hem sunum hem de eğitim aşamalarında kullanmaya devam ettikleri bir yöntemdir. Günümüzün gelişmiş dijital modelleme tekniklerine rağmen varlığını sürdürmeye devam etmesinin belki de en önemli nedeni; giriş bölümünde de özetlenen fiziksel gerçeklik özelliklerinin sağladığı avantajlardır. Mimarların tasarım fikirlerini üç boyutlu olarak incelemek veya sunmak için kullandıkları bu maketler, mimari bir düşüncenin fiziksel yapı taşları olan genel görsel özelliklerini gösterebileceği gibi, projenin belirli öğelerini öne çıkararak onlara vurgu yapmayı sağlamak amacıyla da kullanılabilirler. Maket, bir mimari tasarım fikrinin, ölçek, biçim ve malzeme özelliklerini anında ortaya koyabilir (Resim 8).



Resim 8. Paris 'Phara Tower' için yapılan tasarım maketi.

Yapısal işlev beklentisine göre birebir ölçekte, daha büyük veya daha küçük ölçeklerde de yapılabilir. Özellikle mimari projelerde, tasarlanan eserle onu çevreleyecek olan alan arasındaki ilişki de son derece önemli bir değerlendirme kriteri olabilmektedir. Bu nedenle eseri,

çevresiyle ilişkisi içerisinde de değerlendirebilmek öncelikli çözümlene gerektiren bir sorun oluşturmaktadır. Bu aşamada bir binanın konumlanması planlanan yerindeki uyumuna inşa edildikten sonra bakılması yerine maket yapımı yoluna gidilmesiyle, çok hızlı bir değerlendirme süreci oluşturabilmektedir (Dunn, 2010: 6).

### İç Mimari Maketleri

Ölçek anlamında genelde daha küçük odaklı sayılabilecek olan iç mimari disiplinindeki maket üretiminde, mimarlıktan farklı olarak bina yapılarının kabukları yalnızca açıklıklarla tanımlanan bir kutuya indirgenmektedir. Dolayısıyla bu tür maketlerin içini dışarıdan bakan kişilere gösterebilmek için çaba sarf edilmesi gerekir. İç mekânları gösterebilmek için maketin duvarları veya tavanı açılabilir şekilde yapılır veya maket, içine girilebilir bir ölçekte yapılır (Resim 9). Ayrıca iç mimari maketlerinin bir diğer önemli özelliği; tasarlanmış mekânın içerisindeki mobilyalar, dekoratif nesnelere veya gerçek yaşamda kullanılan yaşamsal iç mekân tefrişatının, küçük ölçeklerde de olsa gerçeğine en yakın haliyle üretilmesi esastır. Dolayısıyla bu tür maketler de gelişmiş bir maket yapma becerisi gerektirmektedir (Spankle, 2009: 100,101).



Resim 9. Bir film seti için tasarlanan apartman dairesinin iç mekan maketi.

### Heykel Maketleri

Heykel sanatçıları da özellikle de büyük ölçekli tasarladıkları heykelleri üretmeden önce onun küçük ölçekli bir maketini yaparlar. Bazen de aynı mimarların yaptığı gibi projenin ayrıntılarında çözümlenmesi gereken bir nokta varsa eserin bir bölümünün bire bir ölçekli bir prototip parçasını üretirler. Mimarlarla benzeşen kullanım yöntemlerinden biri de özellikle anıt heykellerin yerleştirileceği yerle



Resim 10. Daniel Arsham'ın 'Open Staircase' adlı eseri.

çevresi arasındaki ilişkinin çözümlenmesi aşamasında, anıt heykelin kendisini gösterebileceği bir kontrast malzemeyle üretildiği nötr özellikli ve küçük ölçekli çevresel alan maketi olarak kendisini göstermektedir (Dunn, 2010: 6). Ayrıca heykel sanatının çağdaş yorumlarında maket üretim teknikleri ile adeta bir maketmiş gibi üretilen veya maketin kavramsal mantığıyla örtüşen orijinalinden farklı malzemelerle üretilmiş nesne veya mekan kopyaları gibi kavramsal sanat ve tasarımların örneklerini, heykel veya enstalasyon projelerinin kendisi olarak da görebilmekteyiz (Resim 10).

### Grafik Tasarımı Maketleri

Neredeyse zirvesini yaşayan dijital tasarım dünyasının iki boyutlu görselliğinin arasından, üretim biçimlerinin ulaşılabilirlik ve uygulanabilirliğinin arttığı, disiplinler arası uçurumların ortadan kalktığı üç boyutlu dünyaya uzanmaya çalışan ve yine üç boyutlu fiziksel medya teknikleri ile



Resim 11. Ebon Heath'ın bir eseri.

çalışma yapan grafik tasarımcılarının sayısı her geçen gün artmaktadır. İki boyutlu tasarımlarını üç boyutlu kolajlar haline getirerek sunan grafik tasarımcıları için, özellikle tipografinin geleneksel gridleri ve kurallarının dışına çıkılarak dış mekanlara taşınması yöntemi, popüler bir ifade aracına dönüşmüştür (Taşçıoğlu, 2013: 129,130) (Resim 11). Dolayısıyla üç boyutlu tasarım olanaklarının sınırlarını keşfetmeye çalışan grafik tasarımcıları için de fiziksel model yapımı önemli bir seçeneğe dönüşmüştür.

Yukarıda sıralanan temel bazı maket kullanım disiplinlerinin yanı sıra, onlar kadar sıklıkla olmasa da zaman zaman maket kullanarak tasarım ve sunum yapma yoluna giden; endüstriyel tasarım, mühendislik, tıp ve eğitim gibi başka tasarım alanları da bulunmaktadır. Bu alanların maket bağlamında üretim nesnelere ve yöntemleri ile ilgili bilgiler, sonraki bölümde 'prototip maketleri' adlı alt konu başlığında irdelenecektir.

### Maket Türleri

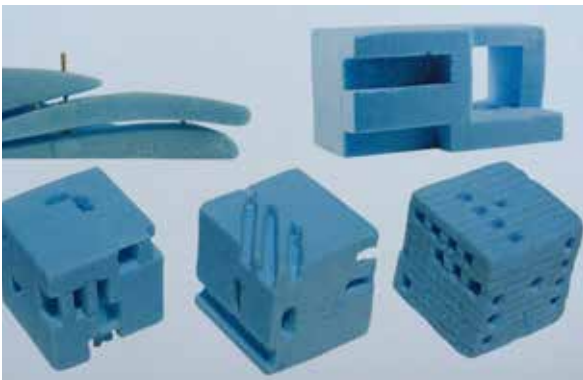
Vitruvius'un çok atıfta bulunulan 'kullanışlılık, sağlamlık ve güzellik' deyişi genel anlamda ve öncelikli olarak tasarım sonra da kısmen sanat disiplinlerinin temelini oluşturmaktadır diyebiliriz. Kullanışlılık nesnenin işlevselliğini ifade eder: İşe yarıyor mu? Amaca Uygun mu? Sağlamlık eserin yapısal bütünlüğünü tanımlar: Ayakta durabilecek mi? Hangi Malzemedен Üretildi? İşlevini yerine getirebilecek kadar sağlam mı? Kendisini veya varsa tutmak, desteklemek üzere tasarlandığı şeyleri taşıyabilecek mi? Güzellik ise eserin estetik bir değeri olup olmadığını sorgular: Güzel mi? Etkileyici mi? Görsel olarak çekici mi? Sanatçı veya tasarımcıların bu deyişin içerdiği böylesine çok yönlü beklentileri karşılama arayışı, her türlü eserin tasarım süreci için geçerli bir yapı oluşturmaktadır (Brooker ve Stone, 2011: 10). Bu noktadan bakıldığında; bu kadar fazla soruya tek bir yöntem ve teknikle yanıt verilmesi de pek mümkün görünmemektedir. Bu nedenle maket yapımı açısından baktığımızda bu sorulara yanıt bulmak için de farklı teknik ve yöntemlerle, birbirlerinden farklı amaçlara hizmet eden maketler yapılması gerekliliğiyle karşılaşmış oluruz. Maketler, herhangi bir tasarım sürecinin başlangıcından, tamamlanmış projenin sunumuna kadar herhangi bir aşamada yapılabilir. Dolayısıyla tasarım sürecinin belirli aşamalarında farklı tiplerde ve fiziksel özelliklere sahip maketler kullanma eğilimi vardır. Bu tür farklılıklarını belirleyen esaslar ise malzeme ve maketin tasarım konseptiyle kurduğu ilişkiye göre değişmektedir (Farrelly, 2012: 118).



Genel bir bakışla maket türleri, taslak, sunum ve prototip maketleri olarak üç farklı kategoride ele alınabilir. Taslak maketi genellikle tasarım bileşenlerinin birbirleriyle ilişkisini test etmek amacıyla hızlı bir şekilde, ölçekli veya ölçeksiz olarak yapılabilir. Sunum maketleri ise ölçekli olup çoğunlukla tasarım süreci noktalanmış olan projeleri bütün gösterişleriyle gözler önüne sermeyi amaçlayan gelişmiş ve estetik kütsel kompozisyonlardır (Brooker ve Stone, 2011: 56-57). Prototip maketler ise gerçek boyutlu(1/1 ölçekli) örnek maketleridirler. Proje hayata geçirilmeden önce bir ön deneme yapmak amacıyla üretilirler (Spankle, 2012: 103). Maketin sanat ve tasarım disiplinlerinin tasarım ve uygulama aşamalarına etkilerini daha net bir şekilde irdeleyebilmek için, bu üç temel bölümlenmeyi biraz daha ayrıntılı olarak ele almak yerinde olacaktır.

### Taslak Maketi

Bu tür maketler ölçekli de ölçeksiz de olabilirler. Burada önemli olan ölçüler değil, fikirdir. Fikir odaklı maketler ışığı, dokuyu, sesi ya da esin veren biçimleri yansıtabilirler (Spankle, 2012: 101). Çeşitli malzemeler kullanılarak hazırlanacak üç boyutlu kütsel modeller, tasarım projelerinin farklı açılardan kavranabilmesine yardımcı olur. Tasarım anlamında en yararlı model, düşünülen tasarım seçeneklerinin üzerinde kolayca karşılaştırılıp sınanabileceği ve kağıt, karton, kil, köpük levha, plastik, yumuşak özellikli ahşap (balsa), sac ya da eldeki en uygun bir diğer malzeme ile bunların birleşim ve yapışma özelliklerine uygun pratik yapıştırıcı kullanılarak çabucak yapılabilecek olan kütle maketidir (Frederick, 2009: 72). Bir konsept maketi, fiziksel bağlamların altta yatan felsefi düşüncelerle bağ kurabilmesini sağlayabilmek için özellikle basit bir malzeme dili kullanabilir. Bu tip bir modelde malzeme



Resim 12. Taslak maketleri. Malzeme: Köpük levha.

seçimi ya da renk kullanımı, düşünceleri ayrıştıran, açık ve doğru bir şekilde anlaşılmasını sağlayan en önemli etmenddir (Farrelly, 2012: 118). Bu tür çalışma maketleri tasarım sürecinin çeşitli aşamalarında üretilebildiğinden, tasarım süreci hakkında bilgi verebilir ve proje ilerledikçe radikal bir şekilde değişebilirler. Taslak maketleri üç boyutlu sorunları fark etmenin ve çözümlenmenin en hızlı ve güvenilir yöntemidir ve tasarımın gelişme aşamasındaki potansiyelinin ortaya konulmasını sağlamaktadır.(Farrelly, 2012: 120) (Resim 12).

### Sunum Maketi

Bu maketler projelerin nihai biçimlerini göstermektedirler. Burada kullanılan malzemelerin, nihai projede üretilmesi planlanan eserin rengini, dokusunu, fiziksel özelliklerini, ışık-gölge değerlerini ve en önemlisi de oranlarını ve ölçeğini kursuz biçimde gerçeğine en yakın haliyle yansıtabilmesi esastır (Farrelly, 2012: 121). Özenle hazırlanmış, en ince ayrıntısına kadar düşünülmüş nihai maketler tasarım



Resim 13. Almere, Hollanda'daki 'Block 16' binasının sunum maketleri ve final yapı.

aracı olarak kullanılamaz; zira bu maketler, üzerinde tartışılan fikirlerin değerlendirilmesine yardımcı olmaktan ziyade, tasarımla ilgili daha önceden alınmış olan kararları kanıtlamayı amaçlamaktadır (Frederick, 2009: 72) (Resim 13). Dijital modelleme yöntemiyle üretilmiş sunum dosyalarının, günümüzün internet paylaşım olanakları ile çok hızlı paylaşılabilmesi dijital model kullanımı önemli bir avantaj gibi görünse de paylaşılan sunum görselinin gerçeklik duygusunun sağlayacağı etkileycilik açısından bakıldığında; fiziksel modeller sunumun yaratacağı etki bağlamında daha avantajlı bir konumda durmaktadır. Sunum maketleri genellikle, sahne tasarımı projelerinin tasarımı aşaması bitmiş yapısının açıklanmasında, tasarım süreci

bitmiş olan mimari ve mühendislik projelerinin, anıtların ve de heykellerin kamuya veya müşterilerine tanıtılması için kullanılmaktadırlar.

### Prototip Maketi

Genellikle endüstri, mimari ve tıp alanlarında işlevsellik gösteren maketlerdir. Bitmiş tasarım nesnelere değil, belirli bir tasarım sorununun çözümü için üretilmiş deneklerdir (Spankle, 2012: 102-103). Örneğin ilk yardım ve tıp alanında kullanılan anatomik eğitim prototipleri veya ortodontistlerin diş protezleri için yaptıkları test maketleri, fizyoterapist ve ortopedistlerin ürettikleri protez uzuvlar veya ortopedik destekleri denemek için ürettikleri prototip maketleri, otomobil tasarımcılarının ve uçak mühendislerinin kütleli çözümler için veya rüzgar testleri için ürettikleri 1/1 ölçekli otomobil ve uçak prototipleri, hatta sosyal yaşamda kamuoyu oluşturmak için yapılan gerçek ölçekli mimari cephe veya bina kesiti maketleri (Resim 14) bu kategoriye sokabileceğimiz yapıdadır. Ayrıca endüstriyel tasarımcıların ve makine mühendislerinin, tasarladıkları ürün veya mekanik parçaların bitmiş halini test etmek için ürettikleri prototip modellerini de bu kategoride ele almak mümkündür.



Resim 14. Berlin'de yeniden yapımı planlanan eski kral sarayının, kamuoyu bilgilendirme amaçlı yapılan 1/1 ölçekli cephe kesit prototipi.

### Maket Yapım Malzemeleri

Maketler herhangi bir malzemeden yapılabilirler. Örneğin çalışma maketleri ince kartonlardan, maket bıçağı ve metal cetvel gibi basit aletler yardımıyla, sunum modelleri de ahşap, metal, pleksiglas gibi malzemelerden yapılabilir. Sanat-tasarım alanında üretim yapan tüm kişilerin en aşina olduğu malzeme olan kâğıt ve karton, üç boyuta taşınmaya elverişli yapısıyla doğal olarak en yaygın maket malzemesidir. Mukavva gibi varyasyonlarıyla birlikte kâğıt, üç boyutlu ürüne ya da heykele dönüşebilen, farklı renk ve dokularla zenginleşen, büyük ya da küçük ölçülerde kendini gösterebilen bir materyaldir. Kâğıdı boyutlandırma yoluyla maket denemeleri, uzun bir geçmişi olan bu tanıdık malzemeyi farklı ve yeni bir boyuta taşıyarak çok hızlı ve kolay bir şekilde çarpıcı sonuçlara ulaşılabilmesine olanak vermektedir (Taşçıoğlu, 2013: 131). Maket, bir önerinin sunumudur ve projenin gerçekteki uygulamasında kullanılacak malzemelerden üretilmesi gerekli değildir. Pek çok iyi maket, bulunmuş ya da geri dönüştürülmüş nesnelere kullanılarak, şaşırtıcı malzemelerden üretilmiştir (Spankle, 2012: 100). Bu nedenle maket yapımında kullanılacak malzemeler konusunda bir sınırlama yapmak son derece yanlış olacaktır. Her maketin, yansıması ve aktarım nesnesi olduğu projenin bileşenlerine ve doğasına göre belirlenebilecek en uygun ve kendine özgü malzemelerle üretilmesi doğru olacaktır. Malzemenin sınırları, yalnızca maketi yapan kişinin malzemeye ulaşabilirliğinin, becerisinin ve hayal gücünün sınırlarıyla çevrilidir.

### Sonuç

Sanat-tasarım disiplinlerinde üretim yapan kişilerin kendilerine ya da başkalarına ait fikirleri işleyerek, onu insanların eleştirebileceği bir şeye dönüştürebilmesi önemli bir gerekliliktir. Fikirlerin muhataplarına aktarılabilmesi için onlara istenilen biçimde form kazandırabilmek, en az fikirleri üretme becerisi kadar önemli bir beceriler bütünü gerektirmektedir (Owen, 1998: 13).

İşte bu beceriler bütünü içerisinde, fiziksel modellerin bir tasarım, uygulama ve sunum aracı olarak yadsınamaz derecede önemli bir rolü bulunmaktadır. Bu rolü güçlendiren öncelikli etmenler bu çalışmanın en başında vurgulanan; maketlerin, sorgulanabilen ve kolay anlaşılabilen dokuları ve de fiziksel varlıkları oluşudur. Günümüzün dijital teknoloji ve tasarım dünyasının, 3D modelleme programlarının sürat, çeşitlilik, pratik kullanım ve paylaşım yöntemleri konularındaki tartışılmaz avantajlarına

rağmen fiziksel modeller, birçok farklı açıdan izlenebilen bir gerçekliği ve biçimi ortaya çıkarmaktadırlar. Bu nedenle birer tasarım, uygulama ve sunum aracı olarak yadsınmaz derecede önemli role sahiptirler (Farrelly, 2012: 118).

Bu çok yönlü tasarım aracının, tasarım tecrübesi anlamında da önemli katkıları bulunmaktadır. Öyle ki, bir sanatçı veya tasarımcı için, bir proje sürecinde edinip sonraki çalışmalarına aktarabileceği en değerli şeyin; önceki süreçlerin sonucunda kusursuzca üretilmiş olan nesnelerin kendisi değil, üretim süreçlerinde geliştirilmiş 'iyi tasarım yöntemleri' olduğunu düşündüğümüzde de, bir 'iyi tasarım yöntemi' olarak öne çıkmaktadır (Frederick, 2009: 31). Bu açıdan bakıldığında fiziksel olarak bir maket yapma süreci; tasarıma sağladığı katkıların yanı sıra, sanatçı ve tasarımcıya kazandırdığı gerçeklik düzlemindeki tartışma deneyimi ile birlikte, tasarımcısının mesleki yetenek ve becerilerini de geliştirecektir. Bir sanatçı ya da tasarımcının kavramsallaştırma ve görselleştirme yetisinin sınırlarını belirleyen temel bilgiler ve beceriler, onu tasarımcı yapan özelliklerdir. Bu bilgi ve becerileri geliştiren yapıyla maket yapımı ve kullanımını önemli bir tasarım ve üretim yöntemi oluşturmaktadır.

Sanatçı ve tasarımcılar için, yarattıkları kavramları ve ürettikleri fikirleri uygulamak için kullanacakları malzemenin ve malzemenin seçimi büyük önem taşımaktadır. Günümüzün dijital ve iki boyutlu görselliği içerisinde dokunulabilir gerçekliğin arayışı da artış göstermektedir. Çağdaş tasarımcılar, projelerini binlerce görsel mesajın arasından sıyırarak rafine bir biçimde aktarabilmek için yeni boyutlara ve açılımlara başvurumaktadırlar. Üretim biçimlerinin süratle geliştiği günümüzde yeni denemelere açılan tasarımcılar, kendilerine özgü tarz, şekil ve tekniklerini üçüncü boyuta taşımaya başlamışlardır (Taşçıoğlu, 2013: 129). Bu yapı içerisinde maket olgusu, disiplinler arası bir çağdaş tasarım ve üretim platformu oluşturmaktadır. Ayrıca bu çalışmada derlenen bilgilerin ışığı altında, maket yapımı ve kullanımının, yukarıda sıralanan tüm sanat ve tasarım disiplinleri için olduğu gibi, potansiyel başka bir çok disiplin için de verimli bir tasarlama, üretme ve de sunma biçimi olarak düşünülebileceği sonucunu çıkarmak mümkündür.

### Kaynakça

- Arnheim, Rudolf (2009). *Görsel Düşünme*, çev: Rahmi Ögdül, İstanbul: Metis.
- Arredmento Mimarlık. "Dosya: Mimarlığın Maket Hali", Sayı: 2013/02, s.72.
- Brooker, Gerame - Stone, Sally (2011). *İç Mekan Tasarımı Nedir?*, İstanbul: Yem Yayınları.
- Deniz, Metin (2003). *Tiyatroda Mekan ve İnsan*, İstanbul: Maya Kitap.
- Di Benedetto, Stephen (2012). *Tiyatro Tasarımı*, çev: Tülin Sağlam, Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Dunn, Nick (2010). *Architectural Modelmaking*, London: Laurance King Publishing.
- Çamurdan, Esen (1996). *Çağdaş Tiyatro ve Dramaturgi*, İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Farrelly, Lorraine (2012). *Mimarlıkta Sunum Teknikleri*, çev: Feyza Akder, İstanbul: Literatür.
- Frederick, Matthew (2009). *Mimarlık Okulunda Öğrendiğim 101 Şey*, çev: Volkan Atmaca, İstanbul: Yem Yayınları.
- Küçükerman, Önder (1996). *Endüstri Tasarımı*, İstanbul: Yem Yayınları.
- Lord, Peter & Sibley, Brian (2004). *Cracking Animation*, London: Thames & Hudson.
- Newton, Michael & Sabin, Roger (1999). *The Movie Book*, London: Phaidon.
- Pavis, Patrice (1999). *Sahneleme*, çev: Sibel Kamber, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Owen, Charles L. (1998). "Tasarım Eğitimi", Nesnel (1):13-14
- Pecktal, Lynn (1975). *Designing and Painting for the Theatre*, Florida: Harcourt Brace Jovanovich Publishing.
- Spankle, Ro (2012). *İç Mekan Çizimi ve Sunumu*, İstanbul: Literatür Yayınları.
- Svoboda, Joseph (1992). "The Secret of Theatrical Space", TD&T (28) 5: 14,19.
- Taşçıoğlu, Melike (2013). *Bir Görsel İletişim Platformu Olarak Mekan*, İstanbul: Yem Yayınları.
- Uçar, Tevfik Fikret (2004). *Görsel İletişim ve Grafik Tasarımı*, İstanbul: İnkılap.
- Whitlock, Cathy (2010). *Designs On Film*, New York: itbooks.

**Görsel Kaynaklar**

- Resim 1. Rinzler, J.W (2008). *The Complete Making of Indiana Jones*, New York: Del Rey. s. 45.
- Resim 2. Dunn, Nick (2010). *Architectural Modelmaking*, London: Laurance King Publishing. s. 14
- Resim 3. <http://www.sagrada.fam.22.htm/> Erişim Tarihi: 21.06.2015)
- Resim 4. Albertova, Helena (1992), “*Even a disciplined Stage Designer has his Dreams*”, *Theatre Czech & Slovak* (4): 57.
- Resim 5. Newton, Michael & Sabin, Roger (1999). *The Movie Book*, London: Phaidon. s.248.
- Resim 6. Knoll, John (2005). *Star Wars-365 Days*, New York: Abrams. s.327
- Resim 7. Lord, Peter & Sibley, Brian (2004). *Cracking Animation*, London: Thames & Hudson. s.78.
- Resim 8. Dunn, Nick, (2010). *Architectural Modelmaking*, London: Laurance King Publishing, s.155
- Resim 9. Vaz, Mark Cotta & Hata, Shinji (1994). *From Star Wars To Indiana Jones*, San Francisco: Chronicle Books, s.175.
- Resim 10. [http://www.vvork.com/?category\\_name=miami](http://www.vvork.com/?category_name=miami) (Erişim Tarihi: 22.06.2015)
- Resim 11. Papertag (2012). “Ebon Heath-Gözlerinizle Dinleyin”, Zebra Design Factory, İstanbul, Sayı:1.
- Resim 12. Zell, Mo (2008). *The Architectural Drawing Course*, London: Thames & Hudson, s.118.
- Resim 13. Dunn, Nick (2010). *Architectural Modelmaking*, London: Laurance King Publishing, s.156.
- Resim 14. Arredmento Mimarlık. “Dosya: Mimarlığın Maket Hali”, Sayı: 2013/02, s.76

**KATKILAR CONTRIBUTIONS**

---





# Sinemada Gerçeklik ve Düşsellik / Hakikat ve Yalan

Oğuz ADANIR \*

Bin beş yüz yıldan uzun bir süre boyunca ne gizemli ne de metafizik düşünce yapısı, sanatsal güzelliğin doğası konusunda modern akılcı düşünce yapısını tatmin edebilecek bir açıklama getirememiştir. Modern dünyanın şekillenmeye başladığı bir dönemde Kant yalnızca duygulara seslenip kişiye verdiği zevkle sınırlı bir sanatsal güzelliğin biliminin yapılamayacağını söylerken, ardından gelen Hegel'in tersini söylemesiyle ortalık kızışmış ve o gün bugündür sanat felsefesi herkesi doyuracak yanıtlar üretmekten görece uzak bir alan olmayı sürdürmüştür.

Gerçekten de bir yandan zevklerin ve renklerin tartışılmayacağı, yani insanda öznel duygular uyandıran bir şeyin, bir nesnenin nesnel açıklamasının yapılamayacağı söylenirken diğer yandan, özellikle son üç yüz yıldır, yani akılcı düşüncenin egemenliğini ilan etmesinden bu yana, sanatsal alanların bir kısmı binlerce yıllık bir geçmişle taçlandırılıp estetik-ahlaki kurallar, toplumsal ve tarihsel, ekonomik, politik ve kültürel koşullar, zihniyet gibi kavramlara başvurularak neredeyse sayısız sanat ve sanatsal güzellik açıklamaları yapılmış ve yapılmaya da devam edilmektedir. 'Sanat felsefesi' başlığı altında yapılacak herhangi bir açıklama, ödünç aldığı ya da kendi belirlediği oyun kuralları çerçevesinde bir başlangıç noktası saptayarak ardından bir sona ulaşmaktadır.

Müzik, şiir, plastik sanatlar gibi alanlarda beğenin görece daha yoğun duygusal özellikler taşıması nedeniyle çözümlene yapan insanların işi sanki oldukça zorlaşmaktadır. Oysa Arthur Koestler'i izlediğimizde bu alanlarda düşüncü ve yaratıcı düşüncenin akılcı süreçten yine de tamamen kopuk olmadığı ve Jean Lacoste'un deyimiyle dışavurumun bir yalandan ibaret olduğu durumlarda bile sanat

eserinin belli bir hakikat payı içerdiği anlaşılmaktadır.

Bizim üstünde duracağımız alanın sinema olması nedeniyle çözümlenmenin de görece daha kolay bir şekilde yapılabileceği söylenebilir. Ancak, bu gerçekten de doğru bir saptama mıdır? Öykülü filmleri izleyen insanlar gösteri bittikten sonra genellikle, "çok sevdim, sevdim, hoştu, güzeldi, beğendim, hiç sevmedim, çok kötüydü, çok çirkindi, çok korktum ya da çok sıkıldım, bunaldım" gibi neredeyse hepsinin duygusal olduğu söylenebilecek ifadeler, sözcükler kullanmaktadırlar. Bu durumda bir filmi figüratif bir tablo ya da bir müzik parçasından ayıran özelliğin ne olduğunu söylemek güçleşmektedir. Ancak, değişik sanat alanlarında ortaya çıkan güzelliğin ya da çirkinliğin benzer sözcüklerle dile getirilmesi bu sanat alanlarında gerek yaratıcı gerekse dışavurum süreçlerinin aynı şekilde işlediği anlamına gelmemektedir.

Sanatsal alanların genelinde 'güzel' kavramının göreceliği, aynı nesneyi çirkin olarak nitelendiren bir başka kitlenin varlığını kanıtlamanın yanı sıra, güzelliğin kolay kolay çirkinlikten bağımsız bir şekilde ele alınamadığını da göstermektedir. Ayrıca, bu görecelik, bu iki kavramın öykü, teknik, oyunculuk, plastik, anlatım ve kurgulama, vs düzeyinde ve başarı/başarısızlık kapsamında da ele alınabileceğini gösterir. Günümüzde herhangi bir seyircinin bir film konusundaki beğenisini duygusal ağırlıklı sözcüklerle yansıtmaması, bu beğenin sinemaya ve özellikle öykülü filme özgü bütün bu unsurların bir araya getiriliş biçimini de kapsamaması gerektiği anlamına gelir. Başka bir deyişle öykülü bir film tamamıyla duygusal olarak nitelendirilebilecek özelliklere sahip olduğunda bile bu duygusallık önce belli bir süre gerektiren öykü/senaryo yazım sürecinde

oluşturulmaktadır. Bir kez bu süreç sona erdiğinde çekim sürecinde deneyimli bir oyuncu kadrosu ve teknik ekiple yazılı sözcüklere bir can katılmaya ve kurgu, müzik gibi unsurların katılımıyla da izleyicinin duygusal yapısını etkileyecek bir film oluşturulmaya çalışılmaktadır.

Jean Mitry'nin çalışmalarını göz önünde bulundurduğumuzda, öykülü film düzeyinde baştan sona her aşamanın akılcı bir süzgeçten geçtiği ve duygusallığın neredeyse tamamıyla akılcı düşüncenin ürünü olduğu görülmektedir. Burada az önce söylendiği gibi dışavurumun bütünüyle yalandan ibaret olması durumunda bile duyguların gerçekçi bir şekilde dile getirildiği ve öykü yaşamsal anlamda herhangi bir gerçek ya da gerçeklikten söz etmese bile filmin kişiler arasındaki 'duygusal gerçekliği' doğru bir şekilde yansıttığı söylenebilecektir. Bu bir çelişki gibi görünmekle birlikte, çok doğru bir tespittir. Öykülü filmlerde duygular istense de birebir gerçekte olduğu gibi verilemez. Bunun iki nedeni vardır, biri gerçeğe benzer olmak isteyen öykülü bir filmin göstermek istediği duygusal anları filmsel gerçeklik denilen bir çerçeve içinde sunmak zorunda olmasıdır. Başka bir deyişle film önce kendine özgü bir gerçeklik evreni oluşturmak ve bir kez bu işi başardıktan sonra aynı çerçeve içinde duyguların gerçeğe benzer olmasını sağlamakla yükümlüdür, aksi takdirde önemli duygusal sahnelerin birçok (kötü ya da sıradan) filmde karşılaştığı gibi komik sahnelere dönüşmesi işten değildir. İkinci nedene gelince, imge gözlerle değil zihinle algılanan bir şeydir. Bir görüntü, bir imge istense de yalnızca gözlerle algılanamamaktadır. Bakan insan gördüğü imgeye kendiliğinden denilebilecek ikincil bir anlam yüklemektedir. Sahip olduğu yaşam deneyimi, bilgi birikimi, bilinç düzeyi bu insanın imgeye görece öznel bir anlam yüklemesine neden olmaktadır. Burada yönetmenin görevi görülen şeyin seyirci tarafından keyfi bir şekilde algılanmasını engelleyip ona kendi bakış açısını kabul ettirip, imgeyi kendi istediği şekilde algılamasını sağlamaktır.

Görülebileceği gibi öykülü bir filmde duygusal anların, imgelerin üretimi bizzat gerçekte yaşandıkları şekilde olamamaktadır. Bu duygusal anların gerçekte yaşandığı şekilde çekilmeleri ve sunulmaları durumunda izleyici

ci bunları çoğunlukla yadsımakta ve etkilenmemektedir. Bir bakıma izleyici bu görüntülerin bir yandan sahte görüntüler, yani gerçek kahramanlar değil, o sırada ekranda izlemekten hoşlandığı kahramanlar aracılığıyla yansıtılmasını istemekte ve bu imgeleri görece gerçekçi bularak, üzerinde yarattıkları gerçeklik izlenimi, gerçeklik duygusunu onaylayıp heyecanlanmakta, duygusallaşmaktadır. Öyleyse öykülü sinemaya özgü belli film türleri düzeyinde seyirci açısından önemli olanın imgenin gerçek yaşama özgü bir gerçekçilik değil, kurmacaya özgü yeniden üretilmiş yapay bir gerçeklik evreni içinde kendisini gerçekten duygulandırabilecek kahramanların inandırıcı imgeleri olduğunu söyleyebiliriz. Özellikle melodramlar bu türden filmler olup izleyici bir bakıma kendisini zihinsel açıdan etkileyecek bir öyküden çok duygusal açıdan etkileyip ağlayarak, boşalmasını, vs sağlayacak kahramanlar görmek istemektedir. Bunların yakın plan çekimleri izleyicinin işini kolaylaştırmakta ve yalancı öykünün yalancı kahramanı ile birlikte gerçek gözyaşları dökmesine yol açmaktadır.

Buraya kadar yapılan açıklamalar bizi nedense modern dünyaya ait bireyin, deyim yerindeyse kendisini ezip, hırpalayan ve yalnızlaştıran gerçek yaşamdan kaçmak amacıyla diğerleri arasında oldukça inandırıcı bir yalan söyleme biçimi ya da yöntemi olan sinemayı seçmesi ve filmdeki kahramanların duygularını içtenlikle paylaşması gibi anlaşılması zor bir sonuca götürmektedir.

'Gerçek ve düşsel', 'hakiki ve sahte' gibi modern felsefi düşünce alanına giren kavramların bu bağlamda ele alınması kaçınılmaz hale gelmektedir. Modern birey neden modern yaşamın gerçekliğinden kaçarken onun düşsel versiyonunu kabul edip yansıttığı duyguları birebir paylaşmaktadır. Öte yandan neden imgelerden oluşan bir hakikati kabul edip sahte kahramanların kendisine gerçek duygular yaşatmasını arzulamaktadır.

Bugüne kadar hep içinde yaşanılan toplumsal gerçeklikten bir kaçış aracı olarak nitelendirilen sinema bu bakış açısından ele alındığında insanın aklına acaba hiç böyle bir işleve sahip oldu mu sorusunu getiriyor. Zira gerçekliğin kendisini yadsıyıp imgelerini ve yol açtığı duyguları onay-

layan bir izleyicinin hakikaten gerçeklikten kaçıp kaçmadığını sorgulamak bir tür zorunluluğa dönüşmektedir. Gerçekliğin ancak bir yalana dönüşmesi koşuluyla kabul gördüğünü mü söylemek gerekiyor? Bunlar başlı başına çok kapsamlı çalışmalar yapılmasını gerektiren türden sorulardır. Umarız genç kuşaklar bu türden sorunlarla da ilgilenir.

Biz konuyu ancak kısa bir makale çerçevesinde ele alabiliyoruz. Başka bir deyişle insanın gerçeği, gerçekleri ya da gerçekliği kabul edebilmesi bunlara düşsel, sahte bir görünüm kazandırılmasına mı bağlıdır? O zaman doğruları kabul ettirmek için yalan söylenebileceği, ancak bunun gelişigüzel bir şekilde değil, sinema sanatının oluşturduğu hem teknik-estetik kurallar hem de yazar ve yönetmenlerin gerçekliği sunma biçimiyle doğru orantılı olması gerektiği söylenebilir. Öyleyse gerçeklerle ilgili çok güzel yalanlar söylemek insanların bu gerçekleri daha kolay bir şekilde kabul etmelerini sağlayabilir! Bu doğruysa Hollywood sineması da herhalde bunun en önemli örneklerinden biri sayılabilir. O zaman insanlara gerçekleri kabul ettirmenin, bu gerçekleri inandırıcı yalanlara dönüştürmekle mümkün olabileceği söylenebilir. Dünya sinemasında bunun binlerce örneği vardır. Çünkü herkes sinemanın gerçeğin kendisini değil görüntülerini sunduğunu ve bu sunumun gerçeğe ait görünümünün birebir yeniden üretilmesiyle değil belli bir atmosfer oluşturularak yapıldığını bilir.

Gerçekleri olabilecek en usta yalan söyleme yöntemleriyle ifade etmek etik anlamda bir eleştiri konusu olabilir. Ancak, sinemanın gerçekliğin aynı zamanda hem içinde hem de dışında yer alma özelliği, yani düşsel boyutu estetik ilkelerin ön plana geçmesine yol açmaktadır. Başka bir deyişle gerçeklik evreninde yaşananların birebir aynı şekilde ve hiç değiştirilmeden yeniden üretilip aktarılması, görüntüleri inandırıcılıktan uzaklaştırır. Bu, gerçekliğe ait olayları ve duyguları bir bakıma gerçek dışı kılarken gerçekliğe ait olayların öyküleme mantığı çerçevesinde ele alınıp sinematografik teknik ve estetik kurallara boyun eğilerek, kurmaca olarak yeniden üretilmesi aynı olaylar ve duyguların hem düşsel hem de gerçek bir şekilde algı-

lanmasına yol açmaktadır. İzleyici ancak bu koşulla içinde yaşadığı gerçekliğin ağırlığına tahammül edebilmekte ya da onu görece kabul etmektedir.

Öte yandan sinemanın gerçek değil düşsel bir olgu olması, onun ahlaki açıdan mahkum edilmesini görece engellemektedir. Çünkü ahlak gerçeklik evrenine ait davranışlar bütünüdür. Oysa bir öykü anlatım biçimi olan sinema imgelerden oluşmaktadır. Sinemada olsa olsa düşsel kahramanların ahlaklı ya da ahlaksızca davranışlarından söz edilebilir. Buna karşın filmin oyun kuralları olduğu, gerçekleri tamamıyla dönüştürerek sunduğunda bile ikna edici olması koşuluyla seyircinin bu kandırmacaya izin verdiği ve bu işi bu kadar iyi kıvırdığı için filmi ve çalışanlarını bağışlayıp, alkışladığı söylenebilir. Çünkü yukarıda sunulan çerçeve içinde gerçekler konusunda iyi yalan söylemeyi beceremeyen filmler seyirci tarafından bağışlanmamakta ve işi ellerine yüzlerine bulaştırdıkları söylenmektedir. Dolayısıyla kötü filmler gerçekleri gerçeklere en yakın şekilde sunsalar bile, belki istisnalar dışında, başarılı sayılmamaktadırlar. Sanat felsefesi sanatsal güzellik ve çirkinliğin doğal güzellik ya da çirkinlikten ayrı bir şekilde değerlendirilmesi gerektiğini, bu sonuçların kendi ilgi alanı içine girmediğini söylemektedir.

Sonuç olarak belli sinematografik türler sanki belli bir gerçeklik evrenine özgü çirkinlikleri hem biçimsel hem de içerik düzeyinde belli ölçüde değişikliğe uğratarak ya da dönüştürerek yansıttıklarında, yani sanatsal niteliğe sahip bir güzellik ya da çirkinlik kavramı içine oturttuklarında insanın ruhsal yapısını daha derinden etkileyebilmektedirler. Başta da söylendiği gibi, güzelliğin çirkinlik olmadan kavranması zor görüldüğünden bu tür filmlerde çirkinlik ve güzellik karşılıklı olarak birbirlerini içermekte ve birbirlerine hizmet etmektedirler. Görünüşe göre bütün bu süreçten kazançlı çıkabilecek biri varsa o da anlatılan ya da gösterilenlerden kendince ders çıkaracak izleyicidir. Sinema toplumsal yaşamı değiştiremez ama insanlara değişik ve düşsel toplumsal yaşam örnekleri sunabilir. Bu da dünyanın değişmesine kendince bir katkıda bulunma anlamına gelebilir.

## 12. İstanbul Bienali'ne Bir Bakış

Burhan YILMAZ \*

### Giriş

Bir yandan İstanbul'un içinde kentten kopuk ve kapalı bir yapı olarak kaldığı şeklinde eleştiriler yapılmış olsa da, iyi yönleri sıkça vurgulanan 12. İstanbul Bienali tasarlanırken, hem İstanbul ve dünya arasındaki ilişki, hem de sanat-siyaset-kişisellik kavramları arasındaki ilişki gibi düşüncelerin etkili olduğu belirtilmiştir. Özellikle sanat ve siyaset arasındaki ilişkide kişisel alana ait olanın aynı zamanda siyasal olduğu kanaatinden yola çıkan bienal küratörleri Jens Hoffmann ve Adriano Pedrosa, Küba kökenli ABD'li sanatçı Felix Gonzales-Torres'in çalışmalarını düşünsel ve estetik miras olarak belirlemişler ve bu mecrada yola çıkmışlardır. Böylece Gonzalez-Torres'in çalışmalarına açıkça gönderme yapacak şekilde bienal, 'İsimsiz (12. İstanbul Bienali) 2011' başlığı altında İsimsiz (Soyutlama), İsimsiz (Tarih), İsimsiz (Ross), *İsimsiz (Pasaport)*, *İsimsiz (Ateşli Silahla Ölüm)* temalarından oluşan beş karma ve elli altı kişisel sergi biçiminde oluşturulmuş. 12. İstanbul Bienali direktörü Bige Örer'in önsözde belirttiği gibi bienal mekanları olarak belirlenen Antrepo 3 ve 5 binaları, küratörler ve Ryue Nishizawa Mimarlık Ofisi'nin ortak tasarımı ile sergileme biçimleri için en uygun şekilde yeniden yapılandırılmıştır (Örer, 2011).

Bu araştırma ülkemizin en önemli uluslar arası sanat ve kültür etkinliklerinden biri olan İstanbul Bienali'nin 2011 yılında gerçekleştirilen 12. Bienal'in ele alması bakımından önem taşımaktadır. Bu araştırma ülkemizdeki sanat ve kültürel atmosferin anlaşılması açısından ve 12. İstanbul Bienalinin incelenmesi açısından önemlidir.

Araştırmada bienaldeki konular, sanatçılar ve eserlerin bienal sergileri içerisinde konumları ve önemleri ele alınmıştır. Bu bilgilerin derlenmesi ve bir arada sunulması sanatla ilgili bütün okurlara ve kitlelere önemli bir derleme sunmaktadır. Bu araştırma özelde 12. İstanbul Bienali'nin, genelde de İstanbul Bienallerinin ülkemiz kültür ve sanatı üzerindeki öneminin vurgulanması konusunda önem taşımaktadır.

Araştırmada 12. İstanbul Bienali sergileri gezilmiş, eserler yerinde incelenmiş ve fotoğraf çekimi yapılmıştır. Bienal katalogları, bienalin resmi kurucusu İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı'nın internet sitesi ve yayınları, bilgilendirmeleri derlenmiştir. Bienal ile ilgili çıkan gazete haberleri, tartışmaların yayınlandığı bültenler, bloglar incelenerek makaleye katkı sunan metinler değerlendirilmiştir. Bu yönüyle araştırma, nitelik olarak genel tarama modeline (Karasar'dan aktaran Güler, 2015: 2) göre gerçekleştirilmiştir. Ayrıca araştırmada genel anlamda çağdaş sanat konusundaki kitaplar incelenmiş ve metin içerisinde değerlendirilmiştir.

### İstanbul Bienali: Genel Bilgiler

12. İstanbul Bienali'nin kavramsal çerçevesi ile ilgili ilk gelişmeler, 2010'da İstanbul Bilgi Üniversitesi'nde gerçekleştirilen 'İstanbul'u Hatırlamak' başlıklı konferansta Hoffmann ve Pedrosa tarafından daha önceki bienaller incelenerek tasarlanmıştır (Bilgi Inside, 2012). 1987 yılında ilki gerçekleştirilen İstanbul bienali 'Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat' temasıyla açılmıştır. İstanbul'un tarihi mekanlarında gerçekleştirilen ilk bienal gibi ikin-



ci bienal de 1989 yılında 'Geleneksel Çevrede Çağdaş Sanat' başlığıyla ilk bienale benzer çerçevede uygulanmıştır. Bu bienallerde genel olarak çağdaşlık ve gelenek, İstanbul'un kamusal mekanları, Doğu-Batı kültür yapısı gibi kavramlardan hareket edilmiştir. 1992 yılında açılan 'Kültürel Farklılıklar' başlıklı 3. bienal önceki bienallerden farklı mekanlara yayılmıştır. 1995 yılında 'ORIENT-ATI-ON: Paradoksal Bir Dünyada Sanatın Görünümü' başlıklı 4. Bienal; 1997 yılında 'Yaşam, Güzellik, Çeviriler / Aktarımlar ve Diğer Güçlükler Üstüne' temalı 5. Bienal; 1999'da 'Tutku ve Dalga' başlığını taşıyan 6. Bienal; 2001'de 'Ego-kaç: 21. Yüzyılda Var Olabilmek için Stratejiler' başlıklı 7. Bienal, 2003 yılında 'Şiirsel Adalet' başlıklı 8. Bienal; 2005 yılında 'İstanbul' konulu 9. bienal; 'İmkansız Değil, Üstelik Gerekli: Küresel Savaş Çağında İyimserlik' başlıklı 10. bienal 2007 yılında; 2009 yılında 11. Bienal 'İnsan Neyle Yaşar' başlığıyla gerçekleştirilmiştir. İstanbul Bienallerinde konular daha çok küreselleşme ve yerellik, kültüralizm ve çoğulculuk gibi düşüncelerin izinde belirlenmiştir (Özpınar, 2011). 12. Bienal'in teması ise önceki bienallerden farklı bir şekilde bir sanatçının yaşamından ve çalışmalarından ilham alınarak geliştirilmiştir.

12. İstanbul Bienali'nin ardından bir veri olarak bienali izleyen kişi sayısına bakmak gerekirse çeşitli kaynaklarda belirtildiğine göre yaklaşık yüz on bin kişi gibi bir rakama ulaşıldığı bildirilmiştir. Kırk ülkeden elli altı sanatçının katıldığı ve beş yüzü aşkın yapıtın sergilendiği bienalde her türden sanat eseri bir arada, birbiriyle ve sergi mekanıyla ilişki içinde sergilenmiştir. Bu rakamların, özellikle izleyici sayısında, şimdiye kadar gerçekleşen bienallerin hepsinden fazla olduğu ve uluslararası camiada İstanbul Bienali'nin önemli oranda başarılar sağladığı görülmüştür (İKSV, 2012).

İstanbul Bienali'nin genel anlamdaki temel odağı kültürel ve sanatsal iletişim olmuştur. Bienalin çağdaş dünya sanatının ülkemize getirilmesinin yanında Türkiye sanatının da dünyaya açılması gibi önemli hedefleri vardır. Bunun yanı sıra bir takım daha özel etkilerin amaçlandığı da görülmektedir. Uluslararası alan içinde İstanbul Bienali ile hedeflenen ekonomik, politik ve kültürel getiri-

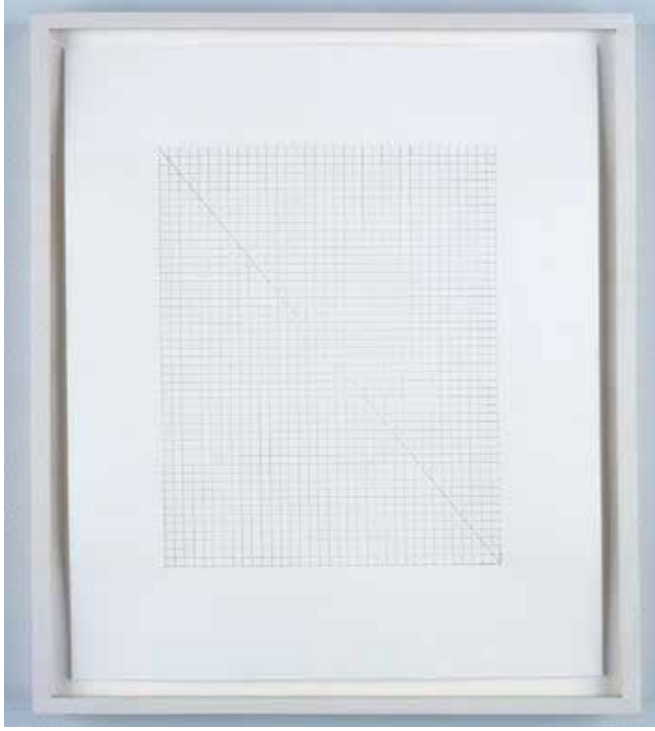
lerin yanında bazı özgül işlevler de belirlenmiştir. Julian Stallabrass'ın tespit ettiği gibi, genel anlamda "İstanbul Bienali, Türkiye Hükümetinin, üyeliğin getirdiği seküler ve neoliberal standartlara güçlü uyum sağlandığı konusunda Avrupa Birliği'ne güvence verme çabasının bir parçasıdır" (Stallabrass, 2010: 43). Bu siyasi ilişki temelini yanı sıra çeşitli anlamlarda çoğulculuğun hâkim olduğu bienalde birçok renk ve düşüncenin yan yana durduğu bir sergi gerçekleştirilmiştir. Öte yandan bienal sergileri için, bienal tanımına uygun bir şekilde, hatta aşırı hesaplı gidildiği ileri sürülmektedir. Ama bu durum küratörler tarafından baştan amaçlanmıştır. Felix Gonzales-Torres'in çalışmaları doğrultusunda geliştirilmiş bir çerçeve, bienalin ismi dâhil olmak üzere, mekân, sanatçı, eser seçimi gibi birçok etkenin belirleyicisi olmuş.

Bienaldeki çalışmaların sergileniş biçimine bakıldığında sergilerin başlıkların Felix Gonzalez-Torres'in öne çıkan çalışmalarına atıfta bulunduğu görülmektedir. Adı geçen bu çalışmalar İsimsiz (Kan Tahlili, Sürekli Düşüş) (1994), İsimsiz (Ross) (1991), İsimsiz (Paspaport) (1993), İsimsiz (1988), İsimsiz (Ateşli Silahla Ölüm) (1990) şeklindedir.

### İsimsiz (Soyutlama)

12. İstanbul Bienali'ndeki beş karma sergiden biri olan İsimsiz (Soyutlama) sergisi, diğer dört sergi gibi adını Gonzalez-Torres'in bir çalışmasından almıştır. Bu sergiye ilham veren İsimsiz (*Kan Tahlili, Sürekli Düşüş*) (1994) adlı çalışmadır. Gonzales-Torres'in bu çalışması, bir kâğıt üstüne ızgara şeklindeki bir çizimden ve bu ızgara şeklini sol üstten sağ alt köşeye çaprazlamasına kesen düşey bir çizgiden oluşmaktadır. Izgara biçimi, anlatıyı dışlayan modern sanatın kendini kurduğu biçimlerin en bilinen örneğidir. Gonzales-Torres, modern, ileri modern, minimalist ya da kavramsal sanat olsun, bu sanat tarzlarını kendi günlük yaşamının konularıyla buluşturabilen bir sanatçıdır.

Bu ızgara biçimindeki tablo da 'ismi' ile bütünleşerek sanatçının kendi hikâyesini açıkça gösteren bir yapıta dönüşmüştür. Çalışma, HIV'nin (aids) içten içe



Fotoğraf 1. F.Gonzales-Torres, İsimsiz (Kan Tahlili, Sürekli Düşüş)1994.

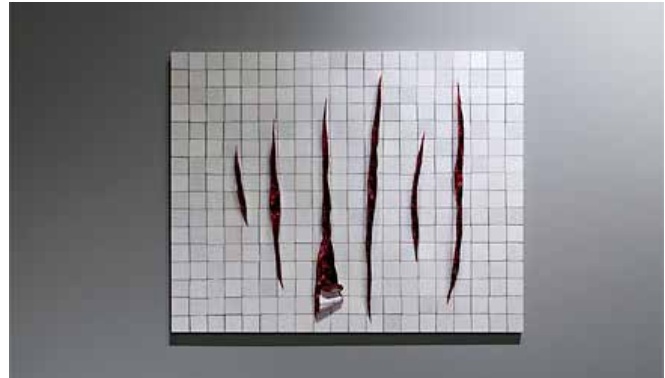
erittiği bir hastanın bedenindeki bağışıklık sisteminin düşüşünü gösteren bir medyum halini almıştır. Serginin oluşturulmasında bu çalışmanın rolü, sanatçının geometrik soyutlama dilini altüst etmesi ve modern sanat ve estetik biçimlerini yeni bir kullanım olarak ele alması olarak görülebilir (Hoffmann ve Pedrosa, 2011: 33). Bu eserde görülen ızgara biçimi aslında modern sanatın en önemli karakteristik görünümlerinden biri olarak bilinmektedir. Rosalind Krauss'a göre bu karelenmiş alanlar halinde ve ızgara şeklinde olan bu biçimler kübizmden suprematizme kadar modern dönem sanatının simgesi olarak gösterilmiştir. Krauss verdiği örneklerle ızgara biçimin, savaş dönemindeki modern sanatın amaçladığı sessizliği, saygın dinginliği ve anlam-söylem karışıklığını simgelediğini belirtmektedir (Krauss, 1979). Böylelikle ızgara biçimi modern sanat açısından belirgin bir estetik dil olarak görülmektedir. Bu nedenle Torres'in İsimsiz (Kan Tahlili, Sürekli Düşüş) adlı çalışmasında modern sanata doğrudan atıf bulunmaktadır (Fotoğraf 1).

Küratörler, bu bölüm için ilk sanatçı olarak Lygia Clark'ı seçmişlerdir. Mentşelenmiş oynak alüminyum plakalardan oluşan *Yaratık* (1960) adlı eserin sergiye alınması, geometrik soyutlamayı ve sanayi atıklarını bir araya getirerek izleyicinin biçimlendirebileceği bir eser olarak sunulmasına bağlanabilir. Burada, Clark'ın sanatçı-üretici ile eser, eser ile izleyici arasındaki uzaklığı ortadan kaldırması, fikir olarak Gonzalez-Torres'in işlerinin öncülü gibi durmaktadır.



Fotoğraf 2. Gabriel Sierra, İsimsiz (Matematik Dersi İçin Destek), enstalasyon, 2011.

Bir diğer çalışma soyut olarak biçimlendirilmiş delikli mukavvalardan oluşan, izleyicinin istediği şekilde düzenleyebildiği bir heykel formundan ibaret olan *DW* (1967) adlı çalışmadır. Bienalde Charlotte Posenenske'nin bu çalışması her hafta farklı bir şekilde düzenlenmiştir. Bir başka eser, mimariye bir ufuk çizme girişimi olan Edward Krasinski'nin *Uygulamalar* (1981) adlı çalışması, yerden 130cm. yükseklikte, 19mm. eninde ve belirsiz uzunluğu



Fotoğraf 3. Adriana Varejao, Fontana Usulü Kesikli Duvar, 2011.

olan mavi bir şerittir. Dora Mauer'in fotoğraf makinesini kullanarak oluşturduğu çizgi çalışmaları ve Fauzi Laatisir'in *Yüz yüze* (2010) adlı, fayans üstüne yapıştırılmış aynalardan oluşan eserleri, hikâye ile barışık bir soyutlama biçimi olarak dikkat çekici bir konumda yer alırlar.

Lygia Clark'ın düşüncesinden hareketle ilerleyen sanatçılardan Gabriel Sierra'nın *İsimsiz (Matematik Dersi İçin Destek)* (2007) adlı çalışması, bir tabak dolusu meyvenin arasına ızgara biçiminde yerleştirilmiş cetvellerden oluşmaktadır (Fotoğraf 2). Bu çalışmada natürmort geleneği soyutlama geleneğinin simgesine dönüşmüş olan ızgara biçimi ile iç içe geçmiştir.

Mona Hatoum'un *İsimsiz (Düğümlemlerle Saç Şebekesi 6)* (2003) isimli kâğıt üzerine örülmüş insan saçlarının ızgara biçiminde yerleştirilmesinden oluşan çalışması ile Thea Craveiro'nun *Karınca Yuvası, Görünür Fikir* (1956-2010) çalışmasındaki ızgara yapısındaki cam ve tahtadan üretilmiş karınca çiftliğinin soyutlamayı yeniden hesaba katmakla ilgili bir problem etrafında birleştikleri görülmektedir.

*İsimsiz (Soyutlama)* başlıklı sergiyi gerek anlam gerekse biçim olarak temsil edebilecek güçte olan çalışmalardan biri Adriana Varejo'nun *Fontana Usülü Kesikli Duvar, İstanbul* (2011) adlı eseridir (Fotoğraf 3). Bu eser etkili bir şekilde, *Fontana'nın sadece soyut bir şekil olan kesiklerini, tene açılmış bir yaraya dönüştürmüştür. Fontana'nın tuval üzerindeki kesikleri tuvalin kesilmesinden soyut bir biçim oluşturmak amaçlıyken, Varejo aynı kesikleri tuval üzerine açarak, modern anlamda söylemden uzak olan ve soyut anlamı amaçlayan 'orijinal' eserin tersine kanayan yara imgesini sunmayı amaçlamaktadır.*

Bu sergideki bir diğer önemli çalışma ise Anette Kelm'in *İsimsiz (Beyaz Nişan Tahtası)* (2006) adlı çalışmasıdır. Bu çalışmada Kelm, modern sanatın ustalarından Jasper Johns'un çalışmaları üzerinden soyutlama tarihini tersine çevirmektedir. Johns'un klasikleşmiş 'nişan tahtası' biçiminin izinden giderek bir nişan tahtasının arkasının delik deşik olmuş yüzeyinin gösterdiği şiddeti soyut görüntüye anlatı olarak dâhil edilmiştir.

## İsimsiz (Ross)

Bienaldeki bu sergi, Gonzales-Torres'in *İsimsiz (Ross)* (1991) adlı çalışmasından esinlenerek sınırları çizilmiştir. Sergiye alınan eserler, Gonzalez-Torres'in *İsimsiz (Ross)* adlı işi ile ilişkiler içerme yoluyla sanatçıya bir tür saygı duruşu niteliğinde olan eserlerden oluşturulmuştur. Sergi, aşk, ilişkiler, eşcinsellik, aile, arzu, cinsellik ve kayıp temaları etrafında kurulmuştur.

Gonzales-Torres'in *İsimsiz (Ross)* adlı çalışması, sanatçının partneri olan Ross Laycock'un ölümünden sonra, sanatçının Ross'un anısına geliştirdiği bir çalışmadır. Yetişkin bir erkeğin ağırlığı olan yaklaşık 80 kg. (Ross'un sağlıklıykenki ağırlığı) renkli jelâtine sarılmış şekerlerin



Fotoğraf 4. Kutluğ Ataman, Daima, enstalasyon, 2011.

galerinin bir köşesinde izleyicilere sunulduğu bir çalışmadır. İzleyiciler, şekerden her aldığı anda Ross'un eriyen bedeni gibi, şekerler de azalmaktadır. Sanatçı ise her gün yeniden şekeri eski ağırlığına gelecek şekilde artırmaktadır. Böylece Ross'un ölümü gerçekleşmemiş olacaktır. Bu çalışmada izleyici şekerden alıp yediğinde, mecazi olarak Ross'un bedeninden bir parça yemektir. Böylece sanatçıya göre, izleyiciler Ross'la bütünleşmiş olmaktadır. Bienal küratörlerine göre bu çalışma, eşcinsellik, aşk, ilişkiler gibi konuların sınırını belirleyecek güçte olduğu için serginin belirleyicisi olarak tayin edilmiştir.

Bu sergi içinde temayı açıkça barındıran bir çalışma olarak Michael Elmgreen ve Ingar Dragset'in arkadaşları-

la çeşitli mekânlarda yıllar boyunca çektikleri 364 siyah beyaz fotoğraftan oluşan *Siyah Beyaz Günlük* (2009) adlı çalışma belirlenebilir. Kutluğ Ataman'ın eski bir ilişkisini üstünde yaşadığı bir yatağı sergilediği *Daima* (2011) adlı çalışması da bu bölümde yer almaktadır (Fotoğraf 4). Sanatçı bu çalışmasında bir ilişkinin tam olarak ortak alanı olan nesneyi alarak bir heykel formunda sunmuştur.

Ataman'ın çalışmaları Tammy Rae Carland ve Jonathan de Andrae'nin eşcinsellik konusu üzerinde duran çalışmalarına ilişki içinde sunulmuştur. Juan Capistran'ın *Siyah üstüne Siyah (İki John)* (2007) adlı çalışması da dikey şekilde duran iki siyah kalasın cinsel ilişki pozundaki iki insanı simgelemektedir. Carlos Herrera ve David Heines, fetiş kavramı etrafında çalışmışlar, spor, spor giyimi markaları ile cinsellik arasında tuhaf bir ilişki kurmuşlardır.

Colter Jakobson, Henrik Olesen, Ira Sachs gibi sanatçılar da eşcinsellik teması etrafında kurgulanmış yerleştirme ve video çalışmalarını İsimless (Ross) sergisinde yer almışlardır.

### İsimsiz (Pasaport)

Gonzalez-Torres'in İsimsiz (*Paspaport*) (1993) adlı çalışmasının izleğinde kurulan bu karma sergide, 11. Eylül öncesinde özgürlük ve seyahatin simgesi olan fakat sonra kısıtlamanın ve geçişsizliğin simgesine dönüşen pasaport teması üzerine üretilmiş çalışmalar yer almıştır. Serginin başlığının dayandığı çalışmaya bakıldığında, fırtınalı bir havada sürüklenen kuş görüntülerinin basılı olduğu çok sayıda kitapçığın üst üste durduğu bir desteye görülmektedir. Çalışma, maddi bir pasaport kartının yanında, seyahat, özgürlük, yabancılik gibi soyut kavramları da içermektedir. Kuş uçuşu görüntüleri, cinsiyet, yaş, devlet gibi bilgiler içermeyen, insanlığı bütünsel olarak ele alan bir pasaportun mümkün olduğuna işaret etmektedir.

Bu sergide işlenen konular bakımından ülke sınırları, seyahat araçları, karşıya geçmek, karşıdaki olmak, öteki ya da yabancı olmak gibi temalarla çalışan eserlerin bir dizi ilişkiler ağı kurması amaçlanmıştır. Sınırlar, haritalar ve coğrafyalar konusunda dikkat çeken bir çalışma, Hank

Willis'in *Yuva Denilebilecek Bir Yer (Afrika-Amerika)* (2009) adlı çalışmasıdır. Çalışmada iki kıta birleştirilerek kişisel bir yeni kıta oluşturulmuştur: Amerika- Afrika kıtası.

Willis'in bu çalışmasıyla her türden anlamsal ilişki kurulmasını sağlayan bir başka eser, Jorge Macchi'nin *Deniz Manzarası* (2006) adlı yapıtı, tamamıyla maviye boyanarak denize çevrilmiş bir güney yarım küre ile tamamen gökyüzüne dönüştürülmüş bir kuzey yarım küreden oluşmuş bir dünya haritası şeklindedir. Bu eserde güney yarım küreden kuzeye yapılan göçlere ve bu göçlerin zorluğuna aslında hiç değmeyen sonuçlarına dikkat çekilmiştir. Burada Joacuin Torres Garcia'nın Güney Amerika haritasını ters çevirdiği, *Tepetlak Amerika* (1943) adlı eser de 'baskın coğrafi paradigmayı' sorgulamaktadır. Haritalardan oluşmuş çalışmalar dizisine eklenen bir başka eser de Kirsten Pietroch'un haritaları keserek ülkeleri birbirinden ayırdığı ve sonra büyüklüklerine göre kendi istediği biçimde yeniden birleştirdiği *Dünya Haritası* (2003) adlı eseridir. Yeryüzü şekilleri, kıtalar ve ülkelerin sınırları konusunda ilginç bir pasaport çalışması da Mona Hatoum'un halıları dokuyarak, sökerek gerçekleştirdiği ve sadece yeryüzündeki kara kütlelerini dikkate aldığı haritalardır. Simon Evans'ın çalışması, Kutluğ Ataman'ın videosu, Baha Boukhari'nin kimlik belgeleri, Lara Favaretto'nun sahipsiz bavulları gibi sanatçı ve eserler bu sergide yer almaktadır.

Claire Fontaine'in Arnavut, Ermeni, Türk, Alman dillerinde yazılmış, neon ışıklarından oluşan *Her Yerde Yabancı* (2011) adlı çalışması ve Meriç Algün Ringborg'un dünya üzerindeki her ülkenin vize başvuru formlarının toplandığı kitaptan oluşan *Tüm Ve Eksiksiz Vize Başvuru Formları Kitabı* (2009-11) adlı çalışması İsimsiz (Pasaport) sergisi içerisinde dikkat çekmektedir.

### İsimsiz (Tarih)

Bu sergide Gonzalez-Torres'in İsimsiz (1988) adlı işinden yola çıkılmış ve sergi İsimsiz (Tarih) ismini alarak düzenlenmiştir. Gonzalez-Torres'in bu sergiye kavramsal öncüllük yapan çalışmasına bakıldığında, popüler kültür ve yakın tarihin öne çıkan olaylarının ve kişilerinin ortaya çıktıkları tarihlerle birlikte siyah zemine beyaz harflerle

yazılmış olduğu görülmektedir. Sanatçı, İsimless adlı bu eserinde, 1975'te Sol bir gerilla grubu tarafından kaçırılan ve sonra onların davasını destekleyen San Fransisco'lu Petty Hearst'ü; dövüş ustası Bruce Lee'yi; sırasıyla Bouvier, Kennedy ve Onassis soyadlarını alan Jekie'nin isimleri ve bu isimlerle ilgili tarihleri göstermiştir. Çalışma, Spielberg'in ünlü gerilim filmi Jaws'ı; 1972 yaz olimpiyatlarında Filistinli gerilla grubu tarafından İsraili sporcuların kaçırılmasından sonra Münih'te yaşanan katliamını; ABD başkanı Richard Nixon'un istifasına sebep olan siyasi skandal Watergate'i tarihiyle; bir pop gönderme olarak, müstehcen Waterbeds'i (su yatakları) ve icat edildiği tarihi göstermektedir (Hoffman ve Pedrosa, 2011: 64). Bu olaylar, kişiler ve tarihler, çalışmayı gören her kişide farklı anılar ve anlamlar uyandıracaktır. Böylece tarih, kişisel yaşamın sürecine karışmış olacaktır. Ayrıca bu çalışmanın adının İsimless olması Gonzales-Torres'e göre "İsimless, çünkü anlam daima zaman ve mekânda değişkendir" (Hoffman ve Pedrosa, 2011: 66).

İsimless (Tarih) sergisi büyük bir anlatı olarak ele alınan tarihi sorgulamak isteğiyle oluşturulmuş bir sergidir. Küratörler, sanatın tarihi anlamak için eleştirel ve yaratıcı imkânlar sunabileceği içgüdüleriyle bu sergiyi kurmuşlardır. Nesnenin tarihi, kullanımın tarihi, dolaşımın tarihi... Kendi kendini üreten bir tarih modeliyle İsimless (Tarih) sergisi tarih yazımına, tarihin yazdıklarına ve yazımın tarihine odaklanmıştır. Konu tarih olunca, resmi belgeler, tarihleri işaret eden rakamlar, kitaplar, mektuplar gibi tarihin birinci derece kişisel nesnelere birer sanat eseri olarak sunulmuştur.

Cevdet Ereğ'in 'Rulers and Rhythm Studies' adlı çalışması dikkat çekmektedir. Sanatçının 2007'den sergi tarihine kadar biriktirdiği cetvel koleksiyonuna ek olarak, 2009 tarihli 'Cetvel Darbesi' adlı çalışması da enstalasyonda yer almıştır. Sanatçı, üzerinde Latince ve Arapça 'Sıfır, Şimdi' gibi çeşitli yılların yazılı olduğu cetvelleri bir düzlem üzerinde sergilemiştir. Türkiye Cumhuriyeti tarihini de ele alan cetvellerden bir grupta ülkede yapılmış darbenin tarihlerinden bir ölçü cetveli oluşturulmuştur. Kamu belgelerini toplayan Voluspa Jarpa, hükümet bel-

gelerini sergileyen Glenn Ligon'un yanında, mektupları, kişisel notları, resmi hükümet açıklamalarını ve emirleri doğrudan ortaya koyarak ya da yeniden üreterek sergileyen sanatçılar sergide yer almaktadır.

Aydan Murtezaoğlu'nun *Karatahta* serisi, cumhuriyet tarihimizi Atatürk'ün yeni Latin alfabesini tanıttıran tahtaya yazdığı anı görünür kılarak işlemiştir. Flavio Gandolfo'nun sergilenen kitabı ve Ali Kazma'nın video yerleştirmesi tarih kavramının resmîyetini ele almaktadır. Sergide dikkat çeken bir eser olarak Houmayun Askari Sirizi'nin "Devrim" sözcüğünü Farsça yazdığı elektrik sistemli devreden ve izleyici tarafından işletilen bir sistemden oluşan çalışması öne çıkmaktadır.

Milena Bonilla'nın *Kapital/Solak El Yazması* (2008) eseri, İspanyolca yazılmış Kapital normalde sağ elle yazan sanatçının sol elle yazarak yeniden üretilmesini konu edinmiştir. Bu yapıt, birçok okumaya açık bir şekilde, Kapital ve Marks'ı ele almaktadır. Hem Marks'ın hem Das Kapital'in okunuşu olarak, okuyanın yorumuna göre farklılaştığını göstermek ister gibidir. Claire Fontaine de benzer bir strateji üzerinden giderek Guy Debord'un *Gösteri Toplumu* (1967) adlı kitabının kapağı içine bir tuğla yerleştirme yoluyla eserini ortaya koymuştur. Smyrna Grill de aynı kitabın sayfalarını ince ince kesip küçük boncuklar yapıp kolyeler şekline sokmuştur. Kitabı adına uygun bir şekilde belki de gösteriye dâhil etmiş şeklinde yorumlanabilir. Buradan anlaşılacağı üzere, *İsimless (Tarih)* sergisi, tarihe dayalı ilerleyen postprodüksiyon yapıtların oluşturduğu bir sergi olarak vurgulanabilir.

Bu sergideki etkileyici bir diğer çalışma, Taysir Batniji'nin *Askıya Alınmış Zaman* (2006) adlı çalışmasıdır. Yana yatırılmış bir kum saati cam haznesinden ibaret olan eser, sonsuzluk işaretine dönüşmüştür. Artık bir hazneden diğer hazneye akamayan zamanın kumları ise, zamanın dondurulmuş halini göstermektedir. Biçimsel olarak Gonzalez-Torres'in *Mükemmel Âşıklar* adlı çalışmasını da anıştıran bu eser, çok katmanlı okumalara açık olduğu kadar basit ve zekice çözümümüyle de dikkat çekmektedir. Torres'in *Mükemmel Âşıklar* adlı çalışması yan yana



konulmuş iki yuvarlak duvar saati şeklindedir. Batniji'nin çalışması da kum saatinin yuvarlak hazneleri yan yana denk gelecek şekilde düzenlenmiştir. Batniji, bu çalışmasında kum saatinin konumlandırmasına yaptığı müdahaleyle, kum saatinin donup kalması, zamanın ölçümünün durması, kum saatinin yatay görüntüsünün sonsuzluk işaretiğine dönüşmesi gibi durumları oluşturmuştur. Böylece Torres'in yapıtıyla çoklu iletişime geçmiş özgün bir çalışma ortaya koymuştur.

### İsimsiz (Ateşli Silahla Ölüm)

Gonzalez-Torres'in 1-7 Mayıs 1989 tarihleri arasında Amerika'da silahla öldürülmüş bütün insanların kimlik, isim, yaş, yaşadığı şehir gibi bilgilerinin üst üste konduğu büyük sayfalardan oluşan 1990 tarihli *İsimsiz (Ateşli Silahla Ölüm)* adlı eseri bu serginin başlığı olarak belirlenmiştir. Gonzales-Torres, bu bilgi, belge ve fotoğraflara *Time* dergisinin o dönemdeki sayısında yayımlanan '7 Ölümcül Gün' adlı makaleden ulaşmıştır. Gonzales-Torres'in çalışması, ABD'de artan silahlanmayı ve buna bağlı olan planlı cinayetlerden intiharlara ve rastgele olaylardaki ölümlere kadar gerçekleşen silahla ölümlere dikkat çekmek ve silahların yaygınlaşmasının durdurulması için bir girişim fikri oluşturmak içindir. Çalışmanın biçimsel yapısı, tekrara dayalı görsellerin hoş görüntüsünden ibarettir fakat işin anlam kısmı ortaya çıkınca, güzellik görüntüsü felce uğramaktadır.

Birinci Dünya Savaşı'ndan kalma 700 adet Howitzer mermi kovanından oluşan *Obüs Mermi Kovanları II (2010)* adlı çalışmasıyla Kris Martin, serginin en dikkat çeken yerleştirmelerinden birini gerçekleştirmiştir.

Martin, çalışmasını estetik beğeniye uyacak parlak renklerle boyamış ve kullandığı nesnelerin gerçekliği ile estetik durumunun zıtlığını vurgulayarak çarpıcı bir etki elde etmiştir. Bu çalışmanın zıttı gibi bir durumda belgesellik ölçüsü sınırları içinde işleyen bir çalışma Eddie Adams'a aittir. *Bir Vietnam Tutsağının Sokakta İnfaz Edilişi, Saygon (1968)* adlı fotoğraf, aynı zamanda bu savaşın simgesi olmuş fotoğraf olarak da bilinmektedir.



Fotoğraf 5. Chris Burden, *Ateş Et*, 1971.

Rozsa Polgar'ın, Weegee'nin çalışmaları da asker, polis ve bu güçlere dayanan şiddetin sonuçlarına dair nesne ve görüntüleri içermektedir. Edgardo Aragon'un genç adam portresi de sanatçının vurulan kuzeninin barutla çizilmiş suretidir. Cinayetin malzemesi barutun aynı zamanda sanatın malzemesine dönüşmesi de ilginç bir ilişkinin ortaya konulması olmuştur. Bu aralıkta Chris Burden'in *Ateş Et (1971)* adlı çalışmasında, sanatçının bir arkadaşı tarafından kolundan vurularak gerçekleştirdiği performansının fotoğrafları önem taşımaktadır (Fotoğraf 5). Çünkü burada ateşli silah yoluyla yaralanma doğrudan sanat eserinin kendisi olmuştur. Matt Collishaw'ın *Kurşun Deliği (1988)* adlı çalışması bir insanın kafasının arkasından giren kurşunun açtığı kanlı deliğin görüntüsünün altı parça halinde sergilenmesinden oluşmaktadır. Jazmin Lopez, Akram Zaatari ve Dani Gal'in çalışmaları bu serginin diğer öğeleri olarak sayılmaktadır.

### İstanbul Bienali: Kişisel Sunumlardan Seçmeler

Bienalin solo sunumlar olarak bilinen bu bölümünde en etkileyici çalışmalardan biri Bisan Abu Eisheh'in *Evcilik Oyunu (2008)* adlı çalışmasıdır. Bu çalışmada Kudüs'ün bazı bölgelerinde evlerin yıkıntıları arasından bulunmuş günlük kullanım eşyaları ve parçaların toplanarak müzeliğe bir eser gibi camekân içinde sunulması görülmektedir. Ve her parçanın nereden geldiği yazılı bir etiket bulunmaktadır. Sanatçı, son kırk yılda Gazze ve Batı Şeria'da İsrail tarafından yıkılan evlerin parçalarının yanında yıkım bel-



Fotoğraf 6. Martha Rosler, Savaşı Eve Taşımak, 1967-72.

gelerine hatta görüntülerine ulaşmış ve bölünmüş şehir Kudüs'ün haksızca yerinden edilen insanların gerçeğini dile getirmiştir.

Eylem Aladoğan da *Ruhunu Dinle, Kanım Her An Çekilecek Demir Tetiklerin Şarkısını Söylüyor* (2009) adlı heykel çalışmasında büyük boyutlu tüfek dipçığı ve namlularından oluşan bir figür düzenlemesi görülmektedir. Diğer bir tarafta yer alan Nazgul Ansarinia'nın *Ulusal Güvenlik Kitap Dizisi* adlı çalışması da ABD'de 11 Eylül sonrası başlayan yabancı düşmanlığı ve terör paranoyasını anlatmaktadır. Bu konunun tarihsel kökeni sayılabilecek Haçlı seferlerini ele aldığı video çalışmasıyla Wael Shavky, genel bilgilerin yanında Amin Maalouf'un *Arapların Gözünden Haçlı Seferleri* adlı kitabındaki belge ve bilgilerden faydalanarak geleksel kuklaları kullanarak çektiği *Haçlı Seferleri Kabaresi: Korku Gösterisi* (2010) adlı video çalışması görülebilir. Bu çalışmada bugünkü Doğu-Batı, Hıristiyan-Müslüman çatışmasının tarihsel kökleri görünür kılınmıştır.

Martha Rosler, kolaj ve fotomontaj teknikleriyle

oluşturduğu çalışmalarında askerler ve mankenler, savaş yıkıntıları ve güzel tasarımlı bir ev içi manzarası gibi karşıt görüntüleri bir araya getirmiştir. *Balonlar, Savaşı Eve Taşımak: Güzelim Ev* (1967-72) adlı çalışması için Jacques Ranciere şu yorumları getirmiştir:

“1970lere baktığımızda, Amerikalı angaje bir sanatçı olan Martha Rosler'in, Vietnam savaşının görüntülerini mutlu Amerikan iç mekan görüntüleri üzerine yapıştırdığı Savaşı Eve Getirmek adlı seriyi oluşturan fotomontajları görebiliriz. Bunlardan Balonlar adını taşıyan bir montajda, şişirilmiş balonlardan oluşan bir köşenin bulunduğu geniş bir villada, Amerikan ordusunun kurşunlarıyla katledilmiş bir çocuğu kollarında taşıyan bir Vietnamlı görüyorduk. İki görüntünün bağlantısı ikili bir etki yaratmak istiyordu: Mutlu Amerikan iç mekânını emperyalist savaşın şiddetine bağlayan tahakküm sisteminin bilincine varılması ve bu sistemdeki günahkâr suç ortaklığının hissedilmesi. Bir yandan görüntü şunu söylüyordu: Görmeyi bilmediğiniz gizli gerçeklik işte burada, bununla tanışmalı ve bu bilgiye göre hareket etmelisiniz. Fakat bir durumun bilinmesinin onu değiştirme arzusunu harekete geçireceği kesin değildir. Bu yüzden görüntü başka bir şey söylüyordu. Diyordu ki: apaçık gerçeklik işte burada, ama onu görmek istemiyorsunuz, çünkü bundan sorumlu olduğunuzu biliyorsunuz. Böylece eleştirel düzenek ikili bir etkiye ulaşmayı hedefliyordu: gizli gerçeklik hakkında bilinçlenme ve inkâr edilen gerçeklikle ilgili bir suçluluk duygusunun uyanması” (Ranciere, 2010: 29).

Rosler'in çalışmalarındaki imgelerin simetrik karşısında duran asker ve askerlik konusunu işleyen bir çalışma vardır. Bu çalışma, Ala Younis'in *Kurşun Askerler* (2010-2011) adlı, bienalin kişisel sunumlarında dikkat çeken çalışmasıdır. 12.235 adet 5 cm. boyunda oyuncak askerden oluşan yerleştirme günümüzde Ortadoğu' da yer alan devletlerin ordularının askerlerini temsil etmektedir. Temelde bireyin nasıl askere dönüştüğü gibi bir meseleden yola çıkan sanatçı, militarizm, demokrasi, askeri müdahale gibi konular üzerine düşünmeye davet eden bir çalışma ortaya koymuştur.

Kişisel sergiler bölümünde ülkemizin ilk resmi olarak eğitim almış kadın fotoğraf sanatçısı Yıldız Moran Arun'un fotoğrafları, bir başka fotoğrafçı Tina Modotti'nin eserleri, Nazım Hikmet Richard Dikbaş'ın yakın Türkiye tarihi ile ilgili fragmental çizimleri yer almaktadır. Milena Bonilla'nın dikkat çeken çalışması *Sağır Taş*, 2009 adlı eserde Marks'ın mezarıyla ilgili fotoğraf çizim gibi belgeler üretirken, Marks'ın ilk gömüldüğü yer ve anıt mezarıyla ilgili ayrıntı bilgileri sunulmuştur.

### İstanbul Bienali İçin Değerlendirmeler

İsimsiz (12. İstanbul Bienali) 2011 için yapılan eleştiriler, bienalin genel yapısı, yerleşme mekânı, önceki bienallere göre iyi ya da kötü bir yapıda olması, seçilen sanatçılar gibi konularda olumlu ve olumsuz biçimde gerçekleşmiştir. Eleştirilere bakıldığında özel olarak her hangi bir çalışma üzerinde yoğunlaşan bir metne rastlanmamaktadır. Bunun yerine bienal hakkında genel düşüncelerin sıralandığı görülmektedir.

Ahu Antmen, *Radikal* gazetesinde yayınlanan 'İzleyici Dostu Bienal' başlıklı metninde belirttiği bienalin müze sergisi atmosferinden kurtulamaması sorununu dile getirmiştir. Yazıda, sokağa, dışarıdaki hayata karışmayı göze alan bir bienal yerine ideal sergi mekanının steril havası içine kapanan bir bienalin sergi mantığı sorgulanmıştır. Antmen, Bienaldeki çalışmaların genel havasının sadece mesaj verme kaygısı altında yapılan işler ile soyutlama ve estetiğe bağlı kalma konusunda titizlenen çalışmaların kuttupları arasında gidip geldiğini belirtmiştir. Bu durumun ise Gonzales-Torres'in konu edildiği bir çalışma formuna bağlanması zorunluluğunun aşamadığı bir hal olarak açıklamıştır. Kavramlar ile eserlerin ilişkilerinin illüstratif bir anlatımdan kurtulmadığının da açıkça görüldüğünü belirten eleştirmen, bienal sergisinin rehber ile gezildiği takdirde, isimsiz olması nedeniyle izleyici zihnine de büyük oranda yorum payı bırakacağına iyi bir şey olduğunu belirtmiştir (Antmen, 2011).

Ahu Antmen'in (2011) 'İzleyici Dostu Bienal' yazısında yer alan röportajlarda sırasıyla Ali Akay, Levent Çalıköğlü, Marcus Graf gibi çağdaş sanat açısından öne çıkan isimler yer almıştır. Bu röportajda Ali Akay Bienali çok iyi bulduğunu,

sergilerin mükemmel, bienalin eleştirilemeyecek kadar iyi olduğunu vurgulamıştır. Levent Çalıköğlü bu bienalin sergi, konsept, tema, mekan ve sanatçı seçimi açısından çok yetkin olduğunu belirtmiştir. Ancak bütün sanatçıların işlerinin çok iyi sergilendiğini, öne çıkan bir eserin olup olmadığına karar verilemeyeceği de vurgulanmıştır (Antmen, 2011). Markus Graf ise Gonzales-Torres adının kendisini çok heyecanlandığını fakat bienalde sonuç olarak pekiyi bir durum oluşmadığını söylemiştir. Graf, eleştirilerini şu şekilde açıkça dile getirmiştir: "Güncel sanatın kendisini anlamak güçken başka bir sanatçının penceresinden görmek işleri daha da zorlaştırmış, izleyen açısından. Gonzales-Torres'i bilmeden bu bienali anlamak güç. Bienalin bu sene sadece Antrepo'da bulunmasını da yanlış buluyorum. Belki gezilmesi daha kolay ama bu bienal bu şekilde herhangi bir şehirde de olabilirdi. İstanbul'un kendisi bence bienallerde önemli bir faktör. Kamusal alanda işlerin olmaması da büyük eksiklik bence. Bu daha çok bir sanat fuarı gibi görünüyor. Çok fazla kavramsal bağlantı yok. Bence çok fazla enerji boşa harcanmış" (Graf'tan aktaran Antmen, 2011).

Sanatçı Ekrem Kahraman da eleştirilerini küresel sermayenin dönüştürücü hedefleri ve bienal ilişkisi üstünden kurmuştur fakat bir umutlu durumun da altını çizmiştir. Kim ne amaçla desteklerse desteklesin, sanatın kendi kimliğini kurarak karşı çıkma hareketinin merkezine dönüşeceğini, bunun filizlerinin 12. Bienalde görülebildiğini savunmuştur. Bienalin kültürel demokrasinin konuşulması önerisinin karşısında Kahraman, bugünkü siyasal durum içerisinde Türkiye'nin hukuk verileri açısından 'gülümseyen sivri dişleri' hatırlatarak aradaki çelişkinin keskinliğini vurgulamıştır (Kahraman, 2011).

Bienal için bir eleştiri de Beral Madra'dan gelmiştir. Bienaldeki en dikkat çekici işin Bonilla'nın *Sağır Taş* isimli Marks'ın mezarıyla ilgili olan çalışması olduğunu belirten Madra, güncel sanatın eleştirel pratiğinin Marksist yapıya dayanan türünün daha güçlü olduğunu vurgulamıştır. J. Ranciere ve N. Bourriaud'nun da düşüncelerinin yapısını öne sürerek, güncel sanatın Marksist ve Neomarksist bir yapıda ilerleyen düşünce akımlarının diline yakınlığını dile getirmiştir. Bu noktada neo-liberal kapitalizmin böyle bir

sergiyi desteklemekteki amacının da tuhaf olduğunu belirtmiştir Madra. Diğer yandan Gonzales-Torres'in işlerine atfen geliştirilen 'İsimsiz' başlığının olumlu tarafını vurgulayarak, bienal isim kirliliği için bir tür ara saha oluşturulduğunu belirtmiştir. Madra, bir de bienal izleyicisi sayısının bienali iyi yapıp yapmadığını sorgulamıştır. Kentle daha iyi bir ilişki biçimi kurabilecek bir bienalin izleyici sayısı ile övünmesinin garipliğini dile getirmiştir. Madra yazısında Bourriaud'un ilişkisel estetiğinin Marksist kökenli duruşunun bienal tarafından benimsenmesinin pek de tutarlı olmadığını ifade ederek, sergide yer alan sanatçıların her zaman bienallerde görülen veya daha eski sanatçılar olduğu eleştirisini getirmektedir. Burada Madra'nın görüşlerine Antmen'in eleştirilerinden bir kısım eklenebilir. Antmen'in görüşü de küratörlerin sanatçı seçiminde kendi coğrafi bölgelerini öne çıkarmış olduğu yönündedir. Madra (Birgün Gazetesi, 2011) son olarak "İstanbul Bienalinin geniş kitleleri kapsayacak, onlara bienaldeki yapıtların gerçek muhatabı olduklarını hissettirecek, sponsor varlığını abartmayacak, davet edilen küratörlerin İstanbul'da en az bir yıl yaşıyor ve çalışıyor olmalarını ve genç kuşak sanatçılarla, kültür ve sanat uzmanlarıyla, aydınlarla diyalog içinde olmalarını sağlayacak bir düzenlemeyle yapılması hayırlı olur" şeklinde bir öneri getirmiştir.

Hasan Bülent Kahraman (2011) ise, bienal konusunu genel anlamıyla tanıtarak ve derin bir çözümleme yapmadan, Türkiye'de bienallerin tartışılmadığından yakınıyor ve neredeyse bienalin reklam sloganını yineliyor: "... Böyle bir sergi var, görmemek ayıp!". Buna benzer olarak genellikle Bienal'in şimdiye kadar olanlarının en iyisi olduğu vurgusu eş zamanlı bir şekilde medyada yoruma yer açmayacak biçimde yer almıştır. Buna Milliyet gazetesinin 17.11.2011 tarihli yayınında verilen "bu yıl ki bienal, en iyisi" (Milliyet, 2012) olarak geçirilen haberi örnek gösterilebilir.

Burada eleştirilerden yola çıkarsak, bienalin, iyi ve kötü taraflarının olduğu, vaat ettiklerini tam olarak veremese de umutla bakılabilecek bir geleceği işaret ettiği düşüncesi ortaya çıkacaktır. Genel olarak bienal tanımlarına bakılarak 12. İstanbul Bienali'nin durumuna bir göz atmakta da fayda vardır.

Bilinen genel bienal kavramıyla 12. İstanbul Bienali arasındaki ilişkinin niteliğine bakılırsa, aşağı yukarı diğer uluslararası bienaller çizgisinde seyreden bir bienal görülecektir. Julian Stallabrass'ın yaptığı alıntıyla, küratör Rosa Martinez'in "bir bienali meydana getiren şey nedir?" sorusuna verdiği yanıt: "ideal bir bienal özünde politik ve ruhani bir şeydir. Bugünü tefekkürle izlerken onu değiştirmek arzusu. Arthur Danto'nun hayran olduğum tanımlamasındaki gibi bienal, "ulusaşırı bir ütopyanın bir anlık görüntüsüdür", şeklindeki tanımlaması bir anlama oturtulabilmektedir (Stallabrass, 2010: 41). 12. İstanbul Bienali de bu şekilde işleyen bir düşüncenin açık sözlü bir ürünü gibidir. Bu bienal, kendi mecrasını, sanatı açısından uluslararası olan ve yeni estetik kategoriler açısından önemli sayılan bir sanatçı üzerinden oluşturmuştur. Martinez'in yaptığı bienal tanımını 12. İstanbul Bienali'nin yapısına da uymaktadır. Bu bienal ütopyaların estetik bir düzlemde yan yana var olduğu liberal bir platform gibi görülebilmektedir.

Bienal ile ilgili başka bir durum Kamusal Sanat Laboratuvarı'nın yaptığı ironik eylemde ortaya çıkmıştır. Kamusal Sanat Laboratuvarı, bienalin açılış töreninde bienalin davetiyesine bire bir benzeyen ve üzerinde lütfen kazıyan yazan bir kart dağıtmıştır. Bu kart kazındığında alttan Koç Vakfı'nın kurucusunun darbe döneminde darbe generaline hitaben yazmış olduğu mektup ortaya çıkmıştır. Kamusal Sanat Laboratuvarı bu eylemiyle özgürlükçü bir sanat etkinliği olan bienal ile bienalin sponsoru olan vakfın iktidar ilişkilerini ortaya koymayı amaçlamıştır. Böylece bienal ve sermaye ilişkisinin bir başka boyutunun görünür kılınması amaçlanmıştır.

Buradan hareketle 12. İstanbul Bienali ile ilgili olarak şunlar düşünülebilmektedir. Gonzalez-Torres'in sanatını düşünerek; 12. İstanbul Bienali'nin durumu, Karl Marks'ın tarihte bir olayın önce trajedi, sonra da fars olarak iki kez ortaya çıktığı (Foster, 2009: 170) ifadesine benzetilebilir. Burada Gonzalez-Torres gerçek trajedik tarihi olay olarak ele alınabilir, 12. bienal ise bu gerçekliğin karşısında bir fars olma durumu içerisinde değerlendirilebilir. Çünkü Gonzalez-Torres yaşamı açısından da eserleri açısından

da trajedik bir sanatçıdır. Gonzalez-Torres'in hayatını ve eserlerini tema olarak alan 12. İstanbul Bienali ise Kamusal Sanat Laboratuvarı'nın eylemiyle Gonzalez-Torres'in trajedisinin hafif bir tekrarı şeklindedir. Diğer bir ikili durum ise 1980 darbesi ertesinde Koç Vakfı'nın sahibinin darbe generaline yazdığı mektubun trajedi halindeki gerçekliği ve aynı şahsa ait vakfın otorite karşıtlığına soyunmuş, güncel sanat ürünlerini sergileyen İstanbul bienallerine sponsor olmasıdır. Kamusal Sanat Laboratuvarı'nın çalışması, bienalin nitelik olarak kritiğini sanat yoluyla gerçekleştiren bir çalışma olarak bienal, sermaye, siyaset konusundaki bazı dinamiklerin göz önüne serilmesini sağlamıştır.

Bu durumun, vaktiyle darbeyi onaylayan bir sermaye-darın desteklediği güncel sanat durumunun, günümüzün genel yapısıyla, 'ideolojisizlik' gibi görünen ideolojisiyle çok yakın ilişkileri olduğu düşünülebilir. Şöyle ki iktidar ve sermaye, bienalde yer alan Tina Modotti'den Martha Rossler'a kadar birçok protest sanatçının çalışmalarındaki Marksist ideayı onaylıyor gibi bir tavır göstermektedir.

Liberalleşen sermaye ve iktidar kendi karşıtına da sahip çıkmak ya da kapsamak istiyor gibi görülebilir. Bu kapsama aslında iktidarın kendi karşıtının sınırlarını ve imkanlarını belirleyerek tahakkümünü sürdürmek istemesidir. Buradaki karşıtlık belki de şöyle açıklanabilir: Liberal ve neo liberal düşüncenin günümüzde dünyaya kazandırdığını iddia ettiği toplumsal özelliklerin aslında neler olduğuna bakarak açıklanabilir. Bu konuda Slavoj Zizek'in (2008: 11) şu sözleri dayanak noktası oluşturur niteliktedir:

"Bugün liberal demokrasi ve özgürlükle ilişkilendirdiğimiz her şey (sendikalar, herkese oy hakkı, herkese ücretsiz eğitim, basın özgürlüğü vb.) 19. yüzyıl boyunca alt sınıfların yaptığı uzun ve zorlu mücadelelerle kazanılmıştır, Kapitalist ilişkilerin doğal bir sonucu değildirler. Komünist Manifesto'nun sonunda yer alan talepler listesini hatırlayın: üretim araçlarının özelleştirilmesi dışında, birçoğu, günümüzün burjuva demokrasilerinde yaygın olarak kabul edilmiş durumdadır".

Burada olduğu gibi bienaldeki sergileme özgürlüğü ve eserlerin içeriğindeki politik karşıtlık-özgürlük, cinsel

özgürlük aynı zamanda sanatçıların çabalarının da sonucudur. Bu durum günümüzde bienallerin genel karakteristik yapısında belirlemektedir. Sınırların ortadan kalktığı, her gerçekliğin yan yana, barışçıl ilişkiler içinde var olabildiği bir eserler topluluğu az çok (liberallerin hep tedirginlik duyduğu) Enternasyonal düşüncenin gölge-silüetine uygun düşüyor mu? Belki de bienal bu nedenlerle, daha naif bir şekilde kontrol edebilme amacını da içererek, en çok sermaye tarafından sahipleniliyor.

Sergideki eserlerde yan yana olma, ilişkiler ağı içerisinde konumlandırılma ve klasik galeri düzenini terk etme gibi özellikler bir özgürlük ortamı görüntüsü sunulmaktadır. Kapitalizme alternatif sistemlerden, emek sermaye ilişkisinden, savaş karşıtlığından ve cinsel özgürleşmeden söz etmeye cüret eden içerikleriyle bu sanat eserleri bienalin özgürleştirici ortamında sunulabilmesi Neo-liberal sistemin tanıdığı bir özgürlük alanı olarak görülebilir. Ama aynı zamanda bu özgürlükler, sanatçılar tarafından elde edilmiş bir estetik-politik alan olarak da görülmelidir.

Bienalin reklam dünyası ve medyayla ilişkilerine baktığımızda da T. Adorno'nun (2009: 57) şu sözü akla gelmektedir: "Yaşamı yeniden-üretmenin, ona tahakküm etmenin ve onu yok etmenin mekanizmaları birdir ve bu yüzden sanayi, devlet ve reklamcılık iç içe geçmiştir". Bu söz bize bienalin etkin reklam film, afiş ve ilanlarını, sponsorların kimliklerini ve ilişkilerini hatırlatacaktır. Burada bienalin ortaya konulması sürecinde sermaye, medya ve reklam dünyası ilişkisi açıkça görülmektedir. Bienalin reklam kampanyaları, medya organlarıyla ve sermayeyle ilişkileri düşünüldüğünde, estetik alanın varlığının daralması akla gelebilir. Fakat bienalde sergilenen sanat eserlerindeki temaların netliği ve eleştirelliği minör yapıların siyasal olma durumunu akla getirmektedir. Bütün bu durumların bir sanat etkinliği, hem de hatırı sayılır bir sanat etkinliği merkezinde olması karamsarlık değil ümitli olmayı gerektirmektedir.



## Sonuç

12. İstanbul Bienali'nin küratörleri, sanatçı seçiminden, eser seçiminden, sergileme biçimine ve mekan tercihlerine kadar Felix Gonzales-Torres'ten ilham almışlardır. Küratörlerin bu seçimiyle Gonzales-Torres'in sanat anlayışı ve eserlerindeki estetik 12. İstanbul Bienali'nin bütününe sindirilmiştir. Böylece bu bienaldeki eserler, eserlerin seçimi, eserlerin sunumu Gonzales-Torres'in sanatında görülen türden bir ilişkisellik ortamı yaratmayı başarmıştır. Birey olarak sanatçının siyasallığı; estetik, siyaset ve cinselliğin karışan sınırları; modern estetiğin soyutlama ve politik yönlerine yeniden bakan güncel tavır bu bienalin makro görüntüsünü veren noktalardır. Sonuç olarak 12. İstanbul Bienali, gerçekleştirilmesindeki ilk aşamalardan, onaylandığı ve eleştirildiği bütün yönleriyle, açtığı tartışma konuları ve ortamlarıyla çağımızın sanatsal tavrının karakteristik bir örneği olarak görülebilir.

## Kaynakça

- Adorno, W. Theodor (2009). *Minima Moralia*, çev: Orhan Koçak, Ahmet Doğukan, İstanbul: Metis Yayınları.
- Antmen, Ahu (2011). İzleyici Dostu Bienal, Radikal Gazetesi, 22.09.2011 Tarihli Sayı.
- Foster, Hal (2009). *Tasarım ve Suç*, çev: Elçin Gen, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Güler, Ayşe (2015). "Sanatta Farklı Bir Görme Biçimi Olarak Sezgi", *New World Sciences Academy-Fine Arts*, Ocak, D0160. s. 1-10.
- Hoffmann, Jens ve Pedrosa, Adriano (Ed); (2011). *İsimsiz (12. İstanbul)*, İstanbul: YKY.
- Krauss, Rosalind (1979). *Grids*. USA. The MIT Press
- Örer, Bige (2011). "Önsöz", *İsimsiz (12. İstanbul Bienali)* (Ed) Hoffmann, Jens ve Pedrosa, Adriano, İstanbul: : YKY.
- Ranciere, Jacques (2010). *Özgürleşen Seyirci*, çev: Burak Şaman, İstanbul: Metis Yayınları.
- Stallabrass, Julian (2010). *Sanat A.Ş Çağdaş Sanat ve Bienaller*, çev: Esin Soğancılar, İstanbul: İletişim Yayınları
- Zizek, Slavoj (2008). *1968* çev: Sabri Gürses, İstanbul: Encore Yayınları.

## İnternet Kaynakları

### Bianet

[http://bianet.org/bianet/sanat/132840\\_darbe-destekcisinden\\_sanat-sponsoru-olurmu](http://bianet.org/bianet/sanat/132840_darbe-destekcisinden_sanat-sponsoru-olurmu) (8.03.2012)

### Bilgi Inside

<http://inside.bilgi.edu.tr/read/343/> (17. 03. 2012)

### Milliyet

<http://www.milliyet.com.tr/bu-yilki-bienal-tarihin-en-iyisi-pembenar-detay-etkinlik-1439627/iyisi/etkinlikler/haberdetay/17.09.2011/1439627/default.htm?ref=haberici> (10. 02. 2012)

### Kahraman, Hasan Bülent (2011), Bakmadan Göremezsin, Görmeden Bilemezsin,

[http://www.aydinligazete.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=4150:ekrem-kahraman-bakmadan-goeremezsin-goermeden-bilemezsin&catid=76:ekrem-kahraman&Itemid=154](http://www.aydinligazete.com/index.php?option=com_content&view=article&id=4150:ekrem-kahraman-bakmadan-goeremezsin-goermeden-bilemezsin&catid=76:ekrem-kahraman&Itemid=154) (22. 04. 2012)

### Radikal

<http://www.radikal.com.tr/radikal.aspx?atype=radikalhaberdetayv3&article> (10. 02. 2012)

### Radikal

[http://www.radikal.com.tr/kultur/izleyici\\_dostu\\_bienal-1064037](http://www.radikal.com.tr/kultur/izleyici_dostu_bienal-1064037) (13.03.2012).

### Madra, Beral (2011)

[http://www.birgun.net/sunday\\_index.php?news\\_code=1323344132&year=20](http://www.birgun.net/sunday_index.php?news_code=1323344132&year=20) (14.06.2012).

### Özpinar, Ceren (2011), "Birey, Kent ve Kamusal Mekan Bağlamında İstanbul Bienali"

Kült Kültürel İncelemeler Dergisi, İstanbul Bilgi Üni. Yayınları, İstanbul: II-III: 263-283. (01.07.2015).

### İKSV

[www.iksv.org.tr](http://www.iksv.org.tr) (10. 02. 2012).

## Görsel Kaynaklar

Fotoğraf 1. F.Gonzales-Torres, *İsimsiz (Kan Tahlili, Sürekli Düşüş)1994* (Fotoğraf: Burhan Yılmaz).

Fotoğraf 2.Gabriel Sierra, *İsimsiz (Matematik Dersi İçin Destek), enstalasyon, 2011* (Fotoğraf: Burhan Yılmaz).

Fotoğraf 3. Adriana Varejao, Fontana Usulü Kesikli Duvar, 2011  
(Fotoğraf: Burhan Yılmaz).

Fotoğraf 4. Kutluğ Ataman, Daima, enstalasyon, 2011 (Fotoğraf:  
Burhan Yılmaz).

Fotoğraf 5. Chris Burden, Ateş Et, 1971 (Fotoğraf: Burhan Yılmaz).

Fotoğraf 6. Martha Rosler, Savaşı Eve Taşımak, 1967-72 (Fotoğraf:  
Burhan Yılmaz).

## YAYIN İLKELERİ

**Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi**, sanatı konu edinen bilimsel makaleleri duyurmak amacıyla uluslararası standartlarda yayımlanan hakemli bir dergidir. İlk sayısı Temmuz 2007'de yayımlanan **yedi**, Kış/Ocak ve Yaz/Temmuz olmak üzere yılda iki kez yayımlanmaktadır.

**yedi** ağırlıklı olarak *Güzel Sanatlar* ile ilişkili alanlardaki makaleleri yayımlamakla birlikte, *Sosyoloji, Sanat Tarihi, Halkbilim, Felsefe, Arkeoloji ve Müzecilik, Edebiyat Araştırmaları, Dil Bilimi, Mimarlık ve Tasarım, Eğitim Bilimleri, İletişim Bilimleri, Antropoloji* vb. Sosyal ve Beşeri Bilimlere ait alanlardan sanatı ve sanata ilişkin kültürel ve toplumsal problemleri konu edinen makalelere de yer verir. Ayrıca, ilgili alanlarda son 3 yıl içinde yayımlanmış *kitaplara ilişkin değerlendirme/tanıtım yazıları, sergi ve proje tanıtım yazıları* ve alanında katkısı olduğu düşünülen yabancı dilden *özgün makalelerin Türkçe çevirileri* de derginin yayın kapsamı içindedir.

Makalelerin **yedi**'de yayımlanabilmesi için, daha önce bir başka yerde yayımlanmamış veya yayımlanmak üzere kabul edilmiş olması gerekir. Bilimsel bir toplantıda sunulmuş ancak basılmamış bildirilerden üretilmiş makaleler, bu durum dipnotta açıkça belirtilmek koşuluyla kabul edilebilir. Çeviri makalelerin yayımlanabilmesi için çeviri metin ile birlikte özgün makalenin yazarından ya da hak sahibinden alınacak izin yazısının da gönderilmesi zorunludur.

Dergi, yayımlandığı tarihten itibaren bir ay içerisinde Yayın Kurulu tarafından belirlenen yurt içindeki kütüphanelere ve indeks kurumlarına gönderilir.

### İNDEKS BİLGİLERİ

**Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi** 6. Sayıdan (YAZ/TEMMUZ 2011) başlayarak **TÜBİTAK-ULAKBİM** Sosyal ve Beşeri Bilimler Veri Tabanı (**SBVT**) ile **EBSCO** uluslararası veritabanı tarafından taranmaktadır.

### MAKALELERİN DEĞERLENDİRİLMESİ VE YAYIN SÜRECİ

Yayın için gönderilen makalelerin değerlendirilmesinde akademik tarafsızlık ve bilimsel nitelik en önemli ölçütlerdir. **Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi**'ne gönderilen tüm makaleler, önce Yayın Kurulu'nca dergi yayın ilkelerine uygunluk ve nitelik bakımından ön incelemeye tabi tutulur. Yayın kurulu, gönderilen bir makaleyi yayımlayıp yayımlamama, gerekli gördüğü durumlarda makale üzerinde düzeltmeler yapma hakkına sahiptir. Yapılan ön inceleme sonucunda yayına uygun bulunmayan makale değerlendirme sürecine alınmayarak yazarına bilgi verilir. Eksiklikleri varsa düzeltilmesi ve tekrar gönderilmesi için yazarına iade edilir. Yayına uygun bulunan makale, değerlendirilmek üzere ilgili alandaki iki hakeme gönderilir. Hakemler, gönderilen makaleleri yöntem, içerik ve özgünlük açısından inceleyerek yayına uygun olup olmadığına karar verirler. Hakem raporlarından biri olumlu, diğeri olumsuz olduğu takdirde, yazı, üçüncü bir hakeme gönderilir. Yazarlar, hakemlerin ve Yayın Kurulunun eleştiri-

ri ve önerilerini dikkate almalıdırlar. Katılmadıkları hususlar varsa, gerekçeleriyle birlikte itiraz etme hakkına sahiptirler. İki hakemden **yayımlanabilir raporu** alan makale Yayın Kurulu tarafından **uygun görülen bir sayıda** yayımlanmak üzere programa alınır ve yazarı bilgilendirilir. Hakemlerin isimleri gizli tutulur ve raporlar beş yıl süre ile saklanır. Makalenin yayımlanmasının ardından yazarına makalenin yer aldığı sayıdan 3 adet gönderilir.

Yazarın isteği durumunda, “yayına kabul yazısı” yalnızca hakem değerlendirme sürecini olumlu biçimde tamamlamış ve Yayın Kurulunca “yayımı uygundur” kararı alınmış makaleler için verilir.

Değerlendirme sürecinden geçerek yayımlanması kabul edilen yazıların telif hakkı *Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi*'ne devredilmiş sayılır. Bu nedenle yazılarla birlikte yayın haklarının **Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi**'ne devredildiğine ilişkin bir sözleşmenin bulunduğu “makale sunum formu”nun da doldurulup gönderilmesi gerekmektedir.

**Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi**'nde yayımlanan yazılardaki görüşlerin ve çevirilerin bilimsel, etik ve yasal sorumlulukları yazarlarına aittir. Yazı ve fotoğraflardan, kaynak gösterilerek alıntı yapılabilir. Ancak, yayımlanan yazılar dergi yönetiminin yazılı izni olmaksızın başka bir yerde (basılı olarak ya da internet ortamında) yeniden yayımlanamaz. **yedi**'de yayımlanması kabul edilen tüm yazıların telif hakları Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'ne devredilmiş sayılır. Dergiye yazı gönderen tüm yazarlar bu ilkeleri kabul etmiş sayılır.

### YAZIM DİLİ

**Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi**'nde yayımlanan yazıların yazım dili Türkiye Türkçesi veya İngilizce'dir.

### YAZIM KURALLARI

Makalelerin, aşağıda belirtilen yazım kurallarına göre yazılmasına özen gösterilmelidir. Yapılan ön incelemede yazım kurallarına uymadığı tespit edilen makaleler düzeltilmesi için yazarına iade edilir ve yayım programına alınmaz.

**1. Ana Başlık:** İçerikle uyumlu, onu en iyi ifade eden bir başlık olmalı, 16 punto ve **koyu** harflerle yazılmalıdır. Makalenin başlığı sözcüklerin ilk harfi büyük olacak biçimde yazılmalı ve en fazla 10-12 sözcük arasında olmalıdır.

**2. Yazar ad(lar)ı ve adres(ler)i:** Yazar(lar)ın ad(lar)ı ve soyad(lar)ı ana başlık altında **koyu** harflerle yazılmalı; yazar(lar)ın varsa görev yaptığı kurum(lar), haberleşme ve e-posta adres(ler)i ilk sayfada yazar soyadı ile ilişkilendirilecek dipnotda (\*) simgesi ile belirtilmelidir.

**3. Özet:** Makalenin başında, konuyu kısa ve öz biçimde ifade eden ve en az 75, en fazla 150 sözcükten oluşan Türkçe “özet” ve İngilizce “abstract” bulunmalıdır. Özet içinde, yararlanılan kaynaklara, şekil ve çizelge numaralarına değinilmemeli dipnot kullanılmamalıdır. Türkçe ve İngilizce özetleri altında bir satır boşluk bırakılarak, en az 5, en çok 8 sözcükten oluşan anahtar sözcükler (*keywords*) verilmelidir. Türkçe makalenin İngilizce başlığı olmalı ve *abstract*'in üstünde gösterilmelidir.

**4. Ana Metin :** A4 sayfa boyutunda (29,7x21 cm.), MS Word programı, *Times New Roman* yazı karakteri ile, 12 punto ve 1,5 satır aralığıyla yazılmalıdır. Sayfa kenarlarında üst 3 cm., alt 3 cm., sol 3 cm., sağ 3 cm. boşluk bırakılmalı ve sayfalar numaralandırılmalıdır. Yazılar özet, *abstract*, şekil ve tablo yazıları da dahil 6.000 (altıbin) sözcüğü geçmemelidir. Metin içinde vurgulanması gereken kısımlar, koyu değil eğik harflerle ya da tek tırnak içinde yazılmalıdır. Metinde tırnak işareti+eğik harfler gibi çifte vurgulamalara asla yer verilmemelidir.

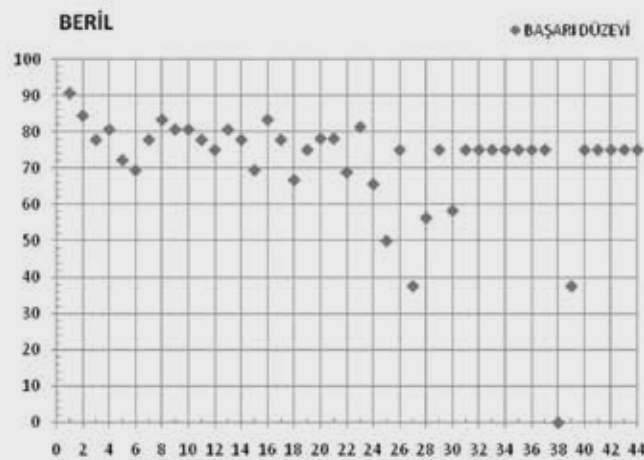
**5. Bölüm Başlıkları:** Makalede, düzenli bir bilgi aktarımı sağlamak üzere ara ve alt başlıklar kullanılabilir ve gerektiği takdirde başlıklar numaralandırılabilir. Makaledeki tüm ara ve alt başlıklar 12 punto ile sözcüklerin yalnız ilk harfleri büyük, koyu karakterde yazılmalı; alt başlıkların sonunda iki nokta üst üste konulmamalı ve bir satır sonra devam edilmelidir.

**6. Tablolar ve Şekiller:** Tabloların numarası ve başlığı bulunmalı, siyah-beyaz baskıya uygun hazırlanmalıdır. Tablo ve şekiller ayrı ayrı sırasayısı verilerek numaralandırılır. Tablo çiziminde dikey çizgiler kullanılmamalıdır. Yatay çizgiler ise yalnızca tablo içindeki alt başlıkların birbirinden ayırmak için kullanılmalıdır. Tablo numarası üste, tam sola dayalı olarak dik (normal); tablo adı ise, her sözcüğün ilk harfi büyük olmak üzere eğik (italik) yazılmalıdır. Tablolar metin içinde bulunması gereken yerlerde olmalıdır.

**Tablo 1: Bergama'da ritüeller için kiralanılan çalgı/müziyen toplulukları**

	KDT TAKIMI	ORGCU / KLAVYECİ	DÜMBEKÇİLER
<b>Müziksel Üretim Araçları</b>	Klarinet (Gırnata) Davul Trompet (Boru)	Org/Klavye MD CD çalar Taşınabilir bilgisayar	Def /Tef Darbuka/Dümbek
<b>Etniklik</b>	Roman	Roman - Roman Olmayan	Roman
<b>Cinsiyet</b>	Erkek	Erkek(ağırlıklı) ve Kadın	Kadın
<b>İcra Biçimi</b>	Çalgısal (ağırlıklı) ve Sözel	Çalgısal ve Sözel	Yalnızca Sözel
<b>İcra Edilen Müzik Tipi</b>	Canlı Müzik	Canlı ve Kaydedilmiş Müzik	Canlı Müzik
<b>Kültürel Temsil</b>	Kırsal - Geleneksel	Kentsel - Modern	Kırsal - Geleneksel
<b>Etkinlik Alanları</b>	Düğün (Evlilik ve Sünnet); Festival/Şenlik; Asker Uğurlama; Halk Danslarına Eşlik; Dinleti/Konser; 'Disko'	Düğün (Evlilik ve sünnet ritüellerinin Nişan ve Kına Gecesi aşamaları ile sınırlı)	Düğün: Evlilik ritüeli sınırlı.

Şekil numaraları ve adları şeklin hemen altına ortala şekilde yazılmalıdır. Şekil numarası eğik yazılmalı, nokta ile bitmeli, hemen ardından sadece ilk harf büyük olmak üzere şekil adı dik yazılmalıdır.



Şekil 4. Beril'in 44 tartım kalıbındaki başarı düzeyleri.

**7. Görseller:** Yazı içerisinde resim, fotoğraf ya da özel çizimler varsa bu belgeler kısa kenarı 10 cm olacak şekilde 300 ppi'da (300



pixel per inch kalitesinde) taranmalı, JPEG formatında kaydedilmeli, ayrıca metin içinde kullanılan tüm görsel gereçler makaleye ek olarak JPEG formatıyla gönderilmelidir. İnternette indirilen görsellerin de 10 cm -300 dpi kurallarına uygun olması gerekmektedir. Görsellerin adlandırılmalarında, şekil ve çizelgelerdeki kurallara uyulmalıdır. Dergi editörlüğü, teknik olarak problemlili ya da düşük kaliteli resim dosyalarını yeniden talep edebilir ya da makaleden tümüyle çıkartabilir. Kaynak olarak kullanılacak görüntülerin kalitesinden ve yayımlanıp yayımlanmamasından yazar(lar) sorumludur.

Görsel numaraları ve adları görsellerin hemen altına ortalı şekilde yazılmalıdır. Görsel tipi ve numarası eğik yazılmalı (*Resim 1;* *Şekil 1.*), nokta ile bitmeli, hemen yanından sadece ilk harf büyük olmak üzere görsel adı dik (normal) yazı karakteri ile yazılmalıdır.

Makalede yer verilen tüm görsellerin künye ve atıf bilgilerinin, KAYNAKÇA'nın sonuna **Görsel kaynaklar** başlığı altında verilmesi unutulmamalıdır.



Resim 10. Nikolai M. Suetin, 'Süprematist Kahve Takımı' (Rostovsky, 1990:139).

Şekil, çizelge ve resimlerin kullanıldığı sayfa sayısı 10'u geçmemeli, işgal ettikleri alan yazının üçte birini aşmamalıdır. Şekil, çizelge ve resimler istenirse aynen basılabilecek nitelikte olmak şartı ile metin içindeki yerlerine yerleştirilebilirler. Yerleştirmede sorun yaşayan yazarlar, bunlar için metin içinde aynı boyutta boşluk bırakarak içine şekil, çizelge veya resim numaralarını yazabilirler. Bu durumda makalede kullanılacak görseller makale akışına göre numaralandırılarak ayrı bir dosya olarak gönderilmelidir.

**8. Dipnot:** Dipnot kaynak göstermek için kullanılmamalı, dipnot kullanımına yalnızca açıklayıcı ek bilgileri için başvurulmalı ve otomatik numaralandırma yoluna gidilmelidir. Dipnotlarda kaynak göstermek için, metin içi kaynak gösterme yöntemleri kullanılmalıdır.

**9. Alıntı ve Göndermeler:** Yazar ister doğrudan ister dolaylı olarak yapmış olsun, tüm alıntılara göndermede bulunmalıdır. Göndermeler için **asla dipnot kullanılmamalı**, tüm göndermeler parantez içinde ve aşağıdaki örneklerdeki gibi yazılmalıdır. Beş satırdan az doğrudan alıntılar satır arasında, beş satırdan uzun alıntılar ise satırın solundan 1,5 cm. içeride, blok olarak ve 1,5 satır

aralığıyla yazılmalıdır. Satır arasındaki doğrudan alıntılar tırnak içinde verilmeli ve dik (normal) yazı karakteri ile yazılmalı; beş satırdan uzun olup ayrı paragraf olarak gösterilen doğrudan alıntılar ise tırnak işareti kullanılmadan dik (normal) yazı karakteri ile verilmelidir. Her iki alıntıda da italik yazı karakteri **kullanılmamalıdır**.

*Gönderme ve alıntı gösterim biçimleri:*

Tek yazarlı çalışmanın geneline yapılan göndermelerde; (Tunalı, 1996).

Tek yazarlı çalışmanın alıntı yapılan belirli bir yerine göndermelerde; (Yükselsin, 2010:15) .

İki yazarlı çalışmalara göndermelerde; (Yükselsin ve Küçükebe, 2010:676).

İkiden fazla yazarlı yayınlarda yalnızca ilk yazar soyadı ile; (McAdams vd., 1990:182) biçiminde gösterilmeli kaynakçada diğer yazarlarının ad soyad bilgileri de verilmelidir.

Yayın tarihi olmayan yapıtlarda ve yazmalarda yalnızca yazarların adı; (Seydi:15)

Yazarı belirtilmeyen ansiklopedi vb. yapıtlarda ise kaynağın ismi, varsa cilt ve sayfa numarası yazılmalıdır:

(Brittanica 8, 2010:189)

Metin içi alıntıda, gönderme yapılan yazarın adı veriliyorsa kaynağın sadece yayın tarihi yazılmalıdır:

Belkıs (2010:59), bu konuda “.....”nu belirtir.

İkinci kaynaktan aktarılarak yapılan alıntılar ise aşağıdaki örneklerdeki gibi yazılmalı ve kaynakçada asıl kaynak da belirtilmelidir:

Kaemmer (1993:9)'un da ifade ettiği gibi “.....” (Yükselsin 2009: 453'den).

ya da;

“.....” (Kaemmer 1993:9, Yükselsin 2009:453'den).

Kişisel görüşmeler, metin içinde soyadı ve tarih belirtilerek gösterilmeli, ayrıca kaynaklarda da belirtilmelidir.

“Gerekirse kaset alıp çalışıyoruz. Müşteriye karşı yok, yok” (Ürün 1997).

**10. Kaynakça:** Makalede gönderme yapılan tüm kaynaklar kaynakçada gösterilmek zorundadır. Gönderme yapılmayan kaynaklara asla yer verilmemelidir. Metnin sonunda, aşağıdaki örneklere göre gösterilmeli ve yazarların soyadına göre **abecesel/alfabetik** olarak sıralanmalı, ancak türlerine göre gruplandırılmadan yazılmalıdır. Kaynaklar, bir yazarın birden fazla yayını olması halinde, yayımlanış tarihine göre sıralanmalı; bir yazara ait aynı yılda basılmış yayınlar ise (1980a, 1980b) şeklinde gösterilmelidir. Çevrimiçi (*online*) veritabanlarından indirilerek kullanılmış basılı kaynakların internet adresleri ve erişim tarihleri de gösterilmelidir.

*Kitaplar*

Foucault, Michel (2007). *Cinselliğin Tarihi*, çev: Hülya Uğur Tanrıöver, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Özer, Yetkin (2002). *Müzik Etnografisi*. İzmir: Dokuz Eylül Yayınları.

Saygun, A. Adnan (1936). *Türk Halk Musikisinde Pentatonism*, İstanbul: Numune Matbaası.

\_\_\_\_\_ (1937). *Rize Artvin ve Kars Havalisi Türkü, Saz ve Halk oyunları Hakkında Bazı Malûmat*, İstanbul: Nümune Matbaası.

\_\_\_\_\_ (1949a). "Le Recueil et la Notation de la Musique Folklorique", *Journal of the International Folk Music Council* (1):27-33.

\_\_\_\_\_ (1949b). "Halk Türkülerinin Derlenmesi", *Müzik Görüşleri* (1):3-4.

#### *Kitapçı Bölümler*

Bohlman, Philip V. (2008). "Returning to the Ethnomusicological Past". *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, ed. Gregory F. Barz – Timothy J. Cooley, USA: Oxford University Press, s:246-270.

#### *Makaleler*

McAdams, S., Winsberg, S., Donnadieu, S., De Soete, G., and Krimphoff, J. (1995). "Perceptual Scaling of Synthesized Musical Timbres: Common Dimensions, Specificities, and Latent Subject Classes", *Psychological Research* 58:177-192.

Nattiez, Jean-Jacques (1983). "Some Aspects of Inuit Vocal Games", *Ethnomusicology* 27(3):457-475.

#### *Tezler*

Küçükbebe, Murat (2008). *Batı ve Türk Müziği Üsluplarında Anlam Üretme Aracı Olarak Kemanın Sonolojik Analizi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

#### *Gazetede yayınlanan bir makale ya da haber*

Kumcu, Erkan (2006). "Yapısal Değişimin Boyutları", *Hürriyet*, 16 Şubat, s. 8.

#### *İnternet kaynakları*

İnternette elde edilen verilerin kaynakları mutlaka gösterilmeli ve Kaynakçada erişim adresi ve erişim tarihi belirtilerek verilmelidir. Erişim adresi olarak kaynağın yer aldığı web sayfasının adresi (ana sayfa) değil, kaynağın/verinin doğrudan görüntülediği adres verilmelidir. Bu adres kaynaklarda künyeden bir satır alta gösterilmeli ve MS Word programının otomatik köprü eklemesi durumunda köprü kaldırılmalıdır.

<http://www.tdkterim.gov.tr/bts/> (Erişim tarihi: 04.10.2011).

Umunç, Himmet (2007). "Spenser'in Beden Alegorileri", *Yazında ve Çeviride Beden*, Akşit Göktürk'ü Anma Toplantısı (15-17 Mart 2006) İstanbul Üniversitesi. Erişim tarihi: 04.10.2011

<http://www.idea.boun.edu.tr/LINKS/7.pdf>

#### *Kişisel görüşmeler*

Ürün, Kadir (1997). Cümbüş çalıcısı ve şarkıcı Kadir Ürün (dölcü) ile çalgıcı kahvesinde yapılan görüşme, Edirne: 15 Temmuz.

#### *Görsel Kaynaklar*

Makalede yer verilen tüm görsellerin listesi, Kaynakça'nın sonuna **Görsel kaynaklar** adıyla eklenecektir. Basılı kaynaklardan alınan görseller dışında internet kaynaklarından edinilen görsellerin adresleri yalnızca burada aşağıdaki gibi gösterilecektir.

Resim 1. Nikolai M. Suetin, 'Süpermatist Kahve Takımı' (Rostovsky, 1990:139)

Resim 2. Claude Monet, "Monaco Kıyısı", 1884, 75x94 cm, Stedelijk Müzesi, Amsterdam.

<http://www.wikipaintings.org/en/claude-monet/the-corniche-of-monaco> (Erişim Tarihi: 04.12.2011).

### YAZILARIN GÖNDERİLMESİ

Yukarıda belirtilen ilkelere ve yazım kurallarına uygun olarak hazırlanmış yazılar, “makale sunum formu” ile birlikte e-posta yoluyla **yedi.dergisi@gmail.com** adresine gönderilebilir.

Gönderilen yazılarda metin içinde kullanılan tüm görsel (resim, fotoğraf vb.) gereç ayrıca 7’inci maddede belirtilen resim kurallarına göre düzenlenerek JPEG formatıyla gönderilmelidir.

Çevirisi yapılmış makalelerin değerlendirmeye alınabilmesi için özgünlerinin ve makale sahibinden (asıl yazar ve/veya hak sahibi yayınevi) izin yazılarının da gönderilmesi zorunludur.

Ön inceleme ve hakem değerlendirmesi doğrultusunda geliştirilmek ve/veya düzeltilmek üzere yazarlarına geri gönderilen yazılar, gerekli düzeltmeler yapılarak en geç bir ay içinde tekrar dergiye ulaştırılır.

### İletişim Bilgileri:

#### “YEDİ: SANAT, TASARIM ve BİLİM DERGİSİ” Yayın Sekreterliği

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Güldeste Sokak No:4, 35320 Balçova / İZMİR

Tel: (0-232) 412 90 08 Faks: (0-232) 412 33 39

**Web Sayfası:** <http://gsf.deu.edu.tr/index.php/yedi-dergisi> **e-posta:** [yedi.dergisi@gmail.com](mailto:yedi.dergisi@gmail.com)





**NOTLAR**

A series of horizontal dotted lines for writing.

