



ANADOLU ÜNİVERSİTESİ YAYINLARI No: -  
Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınları No: -

# sanat&tasarım

## art&design

**ANADOLU ÜNİVERSİTESİ SANAT & TASARIM DERGİSİ**

ANADOLU UNIVERSITY JOURNAL OF ART & DESIGN

**ÇİLT / VOLUME 7 - SAYI / NUMBER 2 - ARALIK / DECEMBER 2017 ISSN: 2146-7692**

# ANADOLU ÜNİVERSİTESİ SANAT & TASARIM DERGİSİ

## ANADOLU UNIVERSITY JOURNAL OF ART & DESIGN

**Sahibi:** Anadolu Üniversitesi adına, **Rektör Prof. Dr. Naci GÜNDOĞAN**

**Owner:** On behalf of Anadolu University, **Rector Prof. Dr. Naci GÜNDOĞAN**

**Yayın Yönetmeni:** (Sorumlu Müdür) / **Publications Director:** Nida **ERKAL**

**Yayın Yönetmeni Yardımcısı:** / **Publications Director Assist.:** Gaye **KÖSTENCE** / Ebru **ÖZEN**

**Halkla İlişkiler** / **Public Relations:** Sıdıka **ATEŞ**

**Dizgi** / **Typest:** Arş. Gör. Onur **KURAN**, Arş. Gör. Konur **KOLDAŞ**

**Kapak Tasarımı** / **Cover Design:** Öğr. Gör. Cemalettin **YILDIZ**, Arş. Gör. Deniz **DALMAN**

Anadolu Üniversitesi Sanat & Tasarım Dergisi, Alan Editörler Kurulu bulunan, ulusal hakemli bir dergidir. Yılda iki kez yayımlanır. Gönderilen yazılar önce Baş Editör ve ilgili alan editörü tarafından bilimsel nitelik, etik araştırma yöntemlerine uygunluk açısından incelenerek değerlendirilir. Uygun bulunan yazılar alanında uzman üç ayrı hakeme gönderilir. Hakemlerin kararları doğrultusunda yazı ya doğrudan ya da düzeltilerek yayımlanır veya reddedilir. Hakemlerin gizli tutulan raporları dergi arşivinde on yıl süre ile muhafaza edilir. Yazım kuralları ile ilgili ayrıntılar dergi sonunda bulunabilir. STD' de yayımlanan tüm eserlerin yayım hakkı Anadolu Üniversitesine aittir.

Anadolu Üniversitesi Sanat & Tasarım Dergisi, dünyanın en kapsamlı akademik tam metin dergi ve benzeri kaynak veri tabanlarından biri olan EBSCO Bilgi Hizmetleri ile elektronik lisans işbirliğine girmiştir. Sanat & Tasarım Dergisi EBSCO ve ULAKBİM veri tabanlarında yer almaktadır.

*Anadolu University Journal of Art & Design is a national refereed journal that has an editorial board. The journal is published twice a year. The Editor-in-Chief and the related Editor evaluate the submissions in terms of scientific quality, ethics and research methods. If they deem appropriate, the articles are sent to three referees, all experts in the related field. In line with the suggestions of referees, the articles are published with or without corrections, or rejected. The reports of referees are kept in the archives of the journal for ten years. Submission guidelines are available at the end of the journal. Anadolu University holds the copyright of all papers published in the Journal of Art & Design (JAD).*

*Anadolu University Journal of Art & Design has entered into an electronic licensing relationship with EBSCO Information Services, the world's most prolific aggregator of full text journals, magazines and other sources. Journal of Art & Design can be found on EBSCO and ULAKBİM's databases.*

**Yazışma Adresi /Adress:**

Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü

Sanat & Tasarım Dergisi Sekreteryası

Yunusemre Kampüsü 26470 Tepebaşı - **ESKİŞEHİR**

**e-mail:** sanattasarim@anadolu.edu.tr

**Web adresi:** <http://www.std.anadolu.edu.tr>

**ISSN:** 2146-7692

**Baskı Tarihi:** ARALIK 2017

Anadolu Üniversitesi Basımevi Tesislerinde 500 Adet Basılmıştır.

## ÖNSÖZ

*Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü bünyesinde yayımladığımız Sanat & Tasarım Dergisi'nin on üçüncü sayısını sizlerle paylaşmaktan büyük onur ve mutluluk duyuyoruz. İlk sayısından itibaren sanat ve tasarım alanında gerçekleştirilen araştırmalara yer verdiğimiz ve ULAKBİM, EBSCO gibi önemli indekslerde taranan dergimizi, hedefleri doğrultusunda, sizlerin de katkılarıyla nitelikli yayınlarla devam ettirmek istiyoruz. Titiz çalışmalar sonucunda basıma hazır hale getirdiğimiz dergimizin bu sayısında beşi derleme, yedisi araştırma olmak üzere on iki makaleye yer verdik. Editör ve hakemlerimizin dikkatli, titiz, özverili çalışmalarıyla destek verdiği dergimizde yayımlanan makalelerin konuyla ilgili araştırmacı, okur ve yazarlar için yararlı olmasını umut ediyoruz. Sanat & Tasarım Dergisi'nin oluşmasında ve bu sayımızın ortaya çıkmasında emeği geçen herkese en içten teşekkürlerimi sunuyorum.*

*Saygılarımla,*

*Prof. Dr. Münevver ÇAKI  
Baş Editör  
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü*

## FOREWORD

*We, as the Graduate School of Fine Arts of Anadolu University, are happy and honored to present you the 13th issue of Art & Design Journal. As we have done since the first issue, with your continuous support, we are determined to continue publishing qualified articles in the fields of art and design, all aligned with the objectives of Art & Design Journal indexed in prestigious databases such as ULAKBİM and EBSCO. This issue includes ten articles in total, five review and seven research articles, prepared for publishing after a rigorous work of our editors and referees. On that note, we hope that these articles will benefit researchers, readers and writers from the related fields. I would like to extend my gratitude to all those who put in their time and effort in the publishing process of this issue of Art & Design Journal.*

*Best regards,*

*Prof. Dr. Münevver ÇAKI  
Editor in Chief  
Director of the Graduate School of Fine Arts*

# ANADOLU ÜNİVERSİTESİ SANAT & TASARIM DERGİSİ

ANADOLU UNIVERSITY JOURNAL OF ART & DESIGN

## DERGİ EDITÖRLERİ

Baş Editör / Editor-in-Chief : *Prof.Dr. Münevver ÇAKI*

Baş Editör Yardımcısı / Associate Editor : Doç. Nurbiye UZ

Baş Editör Yardımcısı / Associate Editor : Doç. Hüseyin Bülent AKDENİZ

İngilizce Dil Editörü / English Language Editor : *Okt. Meral Melek ÜNVER*

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü 26470 Eskişehir-**TÜRKİYE**

Tel/Phone: +90 222 335 05 80 dahili / ext: 4178

Faks/Fax: +90 222 335 79 43

E-posta/E-mail: sanattasarim@anadolu.edu.tr

## ALAN EDITÖRLER KURULU / FIELD EDITORIAL BOARD

*Prof. A. Mümtaz SAĞLAM / Dokuz Eylül Üniversitesi*

*Prof. Adnan TEPECİK / Başkent Üniversitesi*

*Prof. Ayşe Gülriz GERMEN / Anadolu Üniversitesi*

*Prof. Ayşe SEZER / Akdeniz Üniversitesi*

*Prof. Dr. Ayşe Sibel KEDİK / Hacettepe Üniversitesi*

*Prof. Ayşe Müge BOZDAYI / TOBB Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi*

*Prof. Dr. Aytakin CAN / Selçuk Üniversitesi*

*Prof. Ayten SÜRÜR / Arel Üniversitesi*

*Prof. Dr. Bahadır GÜLMEZ / Anadolu Üniversitesi*

*Prof. Burak KAPTAN / Anadolu Üniversitesi*

*Prof. Bülent ALANER / Anadolu Üniversitesi*

*Prof. Dr. Candan DİZDAR TERWIEL / Hacettepe Üniversitesi*

*Prof. Emel ŞÖLENAY / Anadolu Üniversitesi*

*Prof. Dr. Erol ALTINSAPAN / Anadolu Üniversitesi*

*Prof. Erol İPEKLİ / Anadolu Üniversitesi*

*Prof. Esra GÜL / Anadolu Üniversitesi*

*Prof. Eylem ÖNDER BAŞARIR / Hacettepe Üniversitesi*

*Prof. Fatma AKYÜREK / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi*

*Prof. Dr. Ferhat ÖZGÜR / Yeditepe Üniversitesi*

*Prof. Gülbin KOÇAK / Anadolu Üniversitesi*

*Prof. Dr. Gülçin YAHYA KAÇAR / Gazi Üniversitesi*

*Prof. Güldane ARAZ AY / Anadolu Üniversitesi*

*Prof. Gülen EGE SERTER / Anadolu Üniversitesi*

*Prof. Dr.Güler GÜNŞOY / Anadolu Üniversitesi*

*Prof. Hasip PEKTAŞ / Işık Üniversitesi*

Prof. Hayri **ESMER** / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Hikmet **SOFUOĞLU** / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Dr. Hüseyin **ERYILMAZ** / Anadolu Üniversitesi  
Prof. İnel **İNAL** / Kocaeli Üniversitesi  
Prof. Dr. İsmail **ATES** / Hacettepe Üniversitesi  
Prof. Dr. Lale **DİLBAŞ** / Yaşar Üniversitesi  
Prof. Leyla **VARLIK ŞENTÜRK** / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Dr. Meltem **YILMAZ** / Hacettepe Üniversitesi  
Prof. Mustafa **AĞATEKİN** / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Mustafa **YURDAKUL** / Başkent Üniversitesi  
Prof. Namık Kemal **SARIKAVAK** / Hacettepe Üniversitesi  
Prof. Nazan **SÖNMEZ** / Hacettepe Üniversitesi  
Prof. Dr. Nesrin **KALYONCU** / Abant İzzet Baysal Üniversitesi  
Prof. Nilüfer **ERGİN DOĞRUER** / Marmara Üniversitesi  
Prof. Dr. Nuray **ÖZASLAN** / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Dr. Nurhan **TEKEREK** / Uludağ Üniversitesi  
Prof. Oytun **EREN** / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Dr. Ozan Evrim **TUNCA** / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Pınar **GENÇ** / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Dr. R. Hakan **ERTEP** / Yaşar Üniversitesi  
Prof. Dr. Refa **EMRALI** / Hacettepe Üniversitesi  
Prof. Rıdvan **COŞKUN** / Anadolu Üniversitesi  
Prof. S. Sibel **SEVİM** / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Saime **HAKAN DÖNMEZER** / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Dr. Sema **DOĞAN** / Hacettepe Üniversitesi  
Prof. Serla **BALKARLI** / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Dr. Server **ACİM** / İnönü Üniversitesi  
Prof. Sevim **SELAMET** / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Dr. Simber **ATAY** / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Prof. Soner **GENÇ** / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Dr. Şebnem **ÜNAL** / İstanbul Üniversitesi  
Prof. Şemsettin **EDEER** / Anadolu Üniversitesi  
Prof. T. Fikret **UÇAR** / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Tansel **TÜRKDOĞAN** / Gazi Üniversitesi  
Prof. Dr. Turhan **ÇETİN** / Hacettepe Üniversitesi  
Prof. Dr. Uğurcan **AKYÜZ** / Yakındoğu Üniversitesi  
Prof. Yasemin **YAROL** / Atatürk Üniversitesi  
Prof. Dr. Zeki **ATKOŞAR** / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Zeliha **AKÇAOĞLU TETİK** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Dr. Ali **ÖZTÜRK** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Ardan **ERGÜVEN** / Marmara Üniversitesi

Doç. Dr. Ayşen **ÇELEN ÖZTÜRK** / Osmangazi Üniversitesi  
Doç. Burak **BASMACIOĞLU** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Burcu **KARABEY** / Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi  
Doç. Burcu **EVREN YAZICI** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Dr. Bülent Aydın **ERTEKİN** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Çağlar **OKUR** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Dilek **KIRATLI** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Emre **HOPA** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Ezgi **HAKAN V. MARTINEZ** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Fethi **KABA** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Hale **BASMACIOĞLU** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Kemal **TİZGÖL** / Akdeniz Üniversitesi  
Doç. Kemal **ULUDAĞ** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Lale **DEMİR ORANSAY** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Lilian Maria **TONELLA TÜZÜN** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Melike **TAŞÇIOĞLU** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Metin **İNCE** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Dr. Mustafa **SEKMEN** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Dr. N. Aysun **YÜKSEL** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Necla **COŞKUN** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Dr. Osman **TUTAL** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Özden **PEKTAŞ TURGUT** / Hacettepe Üniversitesi  
Doç. Seyhan **YILMAZ** / Kastamonu Üniversitesi  
Doç. Şenol **AYDIN** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Dr. Türel **EZİCİ** / Hacettepe Üniversitesi  
Doç. Yüksel **ŞAHİN** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Zehra **SAK BRODY** / Yaşar Üniversitesi  
Doç. Dr. Zeliha **DEMİREL GÖKALP** / Anadolu Üniversitesi  
Yrd. Doç. Cemalettin **SEVİM** / Anadolu Üniversitesi  
Yrd. Doç. Dr. Derya **ATİK KARA** / Anadolu Üniversitesi  
Yrd. Doç. Ekrem **KULA** / Anadolu Üniversitesi  
Yrd. Doç. Dr. Elif **GÜNEŞ** / Atılım Üniversitesi  
Yrd. Doç. Faruk **ATALAYER** / Anadolu Üniversitesi  
Yrd. Doç. Füsun **CURAOĞLU** / Anadolu Üniversitesi  
Yrd. Doç. Füsun **ÖZPULAT** / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Yrd. Doç. Gözde **YAŞAR** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Yrd. Doç. Mehtap **UYGUNGÖZ** / Anadolu Üniversitesi  
Yrd. Doç. Melahat **ALTUNDAĞ** / İzzet Baysal Üniversitesi  
Yrd. Doç. Dr. Nurdan **KÜÇÜKHASKÖYLÜ** / Anadolu Üniversitesi  
Yrd. Doç. Özlem **KOÇYİĞİT** / Anadolu Üniversitesi  
Yrd. Doç. Dr. Özlem **MUMCU UÇAR** / Anadolu Üniversitesi

*Yrd. Doç. Sadettin AYGÜN / Anadolu Üniversitesi*  
*Yrd. Doç. Selçuk YILMAZ / Anadolu Üniversitesi*  
*Yrd. Doç. Dr Tolga YAYALAR / Bilkent Üniversitesi*  
*Yrd. Doç. Zülfikar SAYIN / Hacettepe Üniversitesi*  
*Öğr. Gör. Çağdaş ALAPINAR GENÇAY / Anadolu Üniversitesi*  
*Öğr. Gör. Işıltañ ATAMAN TİRYAKİ / Anadolu Üniversitesi*  
*Öğr. Gör. Ozan EVRUK / Bilkent Üniversitesi*  
*Öğr. Gör. Yiğit AYDIN / Bilkent Üniversitesi*  
*San. Öğr. Elm. Ekrem ÖZTAN / Hacettepe Üniversitesi*



# ANADOLU ÜNİVERSİTESİ SANAT & TASARIM DERGİSİ

ANADOLU UNIVERSITY JOURNAL OF ART & DESIGN

## GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ SANAT & TASARIM DERGİSİ

YAYIN İNCELEME VE DEĞERLENDİRME KURULU (Hakem Listesi)  
PUBLICATION SURVEY AND ADVISORY BOARD (Review Board)

- Prof. Dr. Ahmet Hakkı TURABİ / Marmara Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Ali ERGUR / Galatasaray Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Ali Muhammet BAYRAKTAROĞLU / Trakya Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Aslı YARAR GÖNENÇ / İstanbul Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Aslıhan ÜNLÜ / Dokuz Eylül Üniversitesi*  
*Prof. Ata Yakup KAPTAN / Ordu Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Aysu AKALIN / Gazi Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Ayşe Müge BOZDAYI / TOBB ETÜ Üniversitesi*  
*Prof. Ayşegül İZER / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Ayşe Sibel KEDİK / Hacettepe Üniversitesi*  
*Prof. Dr. AYTEKİN CAN / Konya Selçuk Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Bahadır GÜLMEZ / Anadolu Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Barış ÇOBAN / Doğu Üniversitesi*  
*Prof. Bedri KARAYAGMURLAR / İstanbul Aydın Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Belkıs ULUSOY NALCIOĞLU / İstanbul Üniversitesi*  
*Prof. Bülent ALANER / Anadolu Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Bülent GÜNŞOY / Anadolu Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Candan DİZDAR TERWIEL / Hacettepe Üniversitesi*  
*Prof. Cebrail ÖTGÜN / Hacettepe Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Cihan İŞIKHAN / Dokuz Eylül Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Cihat AŞKIN / İstanbul Teknik Üniversitesi*  
*Prof. Çiğdem DEMİR / Gazi Üniversitesi*  
*Prof. E. Yıldız DOYRAN / Gazi Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Ebru GÖKDAĞ / Anadolu Üniversitesi*  
*Prof. Emel ŞÖLENAY / Anadolu Üniversitesi*  
*Prof. Eylem ÖNDER BAŞARIR / Hacettepe Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Ferhat ÖZGÜR / Yeditepe Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Fethiye ERBAY / İstanbul Üniversitesi*  
*Prof. Günay ATALAYER / Marmara Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Gül ÖZTURANLI / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi*  
*Prof. Gülbin KOÇAK / Anadolu Üniversitesi*  
*Prof. Güldane ARAZ AY / Anadolu Üniversitesi*  
*Prof. Gülen EGE SERTER / Anadolu Üniversitesi*  
*Prof. Güzin GÖNÜL / İstanbul Üniversitesi*  
*Prof. Dr. H. Yakup ÖZTUNA / Dokuz Eylül Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Halil AKDENİZ / Işık Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Halil BUTTANRI / Osmangazi Üniversitesi*  
*Prof. Halil YOLERİ / Dokuz Eylül Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Hasan ERKEK / Anadolu Üniversitesi*  
*Prof. Hasip PEKTAŞ / Işık Üniversitesi*

Prof. Hayri **ESMER** / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Hikmet **SOFUOĞLU** / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Dr. İbrahim Yavuz **YÜKSELSİN** / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Prof. Dr. İsmail **YARDIMCI** / Uşak Üniversitesi  
Prof. Dr. Kemal **ÖZMEN** / Hacettepe Üniversitesi  
Prof. Dr. Lale **ALTINKURT** / Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi  
Prof. Dr. Levend **KILIÇ** / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Leyla Ersin **EKMEKÇİLER** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Prof. Leyla **VARLIK ŞENTÜRK** / Anadolu Üniversitesi  
Prof. M. Kamerhan **TURAN** / Başkent Üniversitesi  
Prof. Dr. Mehmet **YILMAZ** / Gazi Üniversitesi  
Prof. Dr. Melis **OKTUĞ ZENGİN** / Nişantaşı Üniversitesi  
Prof. Dr. Meral **NALÇAKAN** / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Dr. Meral **SERARSLAN** / Selçuk Üniversitesi  
Prof. Dr. Mete **ÇAMDERELİ** / İstanbul Ticaret Üniversitesi  
Prof. Dr. Mevlüdiye **ŞİMŞEK** / Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi  
Prof. Dr. Murat **GÜL** / İstanbul Teknik Üniversitesi  
Prof. Mustafa **AĞATEKİN** / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Dr. Mustafa **ŞENYEL** / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Namık Kemal **SARIKAVAK** / Hacettepe Üniversitesi  
Prof. Necla **RÜZGAR KAYIRAN** / Hacettepe Üniversitesi  
Prof. Dr. Nedim **GÜRSES** / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Neslihan **PALA** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Prof. Nuray **YILMAZ** / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Prof. Dr. Nurhan **TEKEREK** / Uludağ Üniversitesi  
Prof. Dr. Oğuz **ADANIR** / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Prof. Dr. Oktay Cem **ADIGÜZEL** / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Oytun **EREN** / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Dr. Ömer **ADIGÜZEL** / Ankara Üniversitesi  
Prof. Dr. Ozan **EVİRİM TUNCA** / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Pelin **HALKACI AKIN** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Prof. Pelin **YILDIZ** / Hacettepe Üniversitesi  
Prof. Pınar **GENÇ** / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Rahmi **ATALAY** / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Dr. Reza **EMRALİ** / Hacettepe Üniversitesi  
Prof. Rıdvan **COŞKUN** / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Dr. Rıfat **BOZKURT** / Osmangazi Üniversitesi  
Prof. Dr. Sacit **PEKAK** / Hacettepe Üniversitesi  
Prof. S. Sibel **SEVİM** / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Dr. Safa **YEPREM** / Marmara Üniversitesi  
Prof. Saim **HAKAN DÖNMEZER** / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Dr. Selçuk **HÜNERLİ** / İstanbul Kültür Üniversitesi  
Prof. Serla **BALKARLI** / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Sevim **SELAMET** / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Dr. Sevin **AKSOYLU** / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Soner **GENÇ** / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Dr. Songül **KARAHASANOĞLU** / İstanbul Teknik Üniversitesi

Prof. Dr. Suat **GEZGİN** / İstanbul Üniversitesi  
Prof. Dr. Suat **KARAASLAN** / Çukurova Üniversitesi  
Prof. Şemsettin **EDEER** / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Şeniz **DURU** / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Prof. Dr. Şeyda **ÇILDEN** / Gazi Üniversitesi  
Prof. T. Fikret **UÇAR** / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Tansel **TÜRKDOĞAN** / Gazi Üniversitesi  
Prof. Dr. Tülin **SAĞLAM** / Ankara Üniversitesi  
Prof. Dr. Türev **BERKİ** / Hacettepe Üniversitesi  
Prof. Dr. Türkan **GÖKSAL ÖZBALTA** / Ege Üniversitesi  
Prof. Dr. Uğur **TÜRKMEN** / Afyon Kocatepe Üniversitesi  
Prof. Dr. Uğurcan **AKYÜZ** / Yakın Doğu Üniversitesi  
Prof. Ümit **İŞGÖRÜR** / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Prof. Yasemin **YAROL** / Atatürk Üniversitesi  
Prof. Dr. Zekiye **SARIKARTAL** / Mardin Artuklu Üniversitesi  
Prof. Zeliha **AKÇAOĞLU TETİK** / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Dr. Zeynep **MERCANGÖZ** / Ege Üniversitesi  
Prof. Zibelhan **DAĞDELEN** / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Doç. A. Gülüm **ÖTENEL** / Başkent Üniversitesi  
Doç. A. Feyza **ÖZGÜNDOĞDU** / Hacettepe Üniversitesi  
Doç. Ahu **ANTMEN** / Marmara Üniversitesi  
Doç. Dr. Alpaslan **DUYSAK** / Dumlupınar Üniversitesi  
Doç. Dr. Arda **EĞEN** / Yıldız Teknik Üniversitesi  
Doç. Ardan **ERGÜVEN** / Marmara Üniversitesi  
Doç. Dr. Arif **DEMİR** / Yıldırım Beyazıt Üniversitesi  
Doç. Armağan **GÖKÇE ARSLAN** / Gazi Üniversitesi  
Doç. Dr. Arzu **ÇAHANTİMUR** / Uludağ Üniversitesi  
Doç. Dr. Asu **KARADUT** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Dr. Aysun **ALTUNÖZ YONUK** / Gazi Üniversitesi  
Doç. Ayşe Dilek **KIRATLI** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Dr. Ayşe **OKVURAN** / Ankara Üniversitesi  
Doç. Dr. Ayşegül **GÜÇHAN** / Yeditepe Üniversitesi  
Doç. Dr. Ayşen **ÇELEN ÖZTÜRK** / Osmangazi Üniversitesi  
Doç. Dr. Başak Burcu **TEKİN** / Melikşah Üniversitesi  
Doç. Beste **TIKNAZ MODİRİ** / İstanbul Üniversitesi  
Doç. Bilge **SAYIL ONARAN** / Hacettepe Üniversitesi  
Doç. Buket **ACARTÜRK** / Sakarya Üniversitesi  
Doç. Burak **BASMACIOĞLU** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Burcu **KARABEY** / Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi  
Doç. Burcu **YAZICI** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Dr. Burçin **TÜRKCAN** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Bülent **ÇINAR** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Doç. Dr. Can **KARADOĞAN** / İstanbul Teknik Üniversitesi  
Doç. Dr. Cem **ÖNERTÜRK** / Necmettin Erbakan Üniversitesi  
Doç. Dr. Cenk **GÜRAY** / Yıldırım Beyazıt Üniversitesi  
Doç. Ceylan **KABAKÇI** / Hacettepe Üniversitesi  
Doç. Dilek **ALKAN ÖZDEMİR** / Anadolu Üniversitesi

Doç. Duygu **KAHRAMAN** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Düriye **KOZLU** / Osmangazi Üniversitesi  
Doç. Ebru **GÜNER CANBEY** / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Doç. Elif **TARAKÇI AKYAR** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Doç. Dr. Elif Yeşim **KÖSTEN** / Kocaeli Üniversitesi  
Doç. Dr. Emet Egemen **ASLAN** / Selçuk Üniversitesi  
Doç. Dr. Emine Nur **OZANÖZGÜ** / Hacettepe Üniversitesi  
Doç. Ensar **TAÇYILDIZ** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Dr. Erdal **AYGENÇ** / Yakındoğu Üniversitesi  
Doç. Dr. Erdem **ÇÖLOĞLU** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Ersoy **YILMAZ** / Çankırı Üniversitesi  
Doç. Ezgi **GÖNLÜM YALÇIN** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Ezgi **HAKAN MARTİNEZ** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Dr. Evren **KARAYEL GÖKKAYA** / Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi  
Doç. Dr. Fatih **AKBULUT** / 19 Mayıs Üniversitesi  
Doç. Fethi **KABA** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Gonca **ERİM** / Uludağ Üniversitesi  
Doç. Gözen Güner **AKTAŞ** / TOBB Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi  
Doç. Hale **BASMACIOĞLU** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Dr. Hasan **KIRAN** / Yüzüncü Yıl Üniversitesi  
Doç. Dr. Hasibe **Zeynep ÇİLİNGİR** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. İzzet **NAZLIKA** / Hacettepe Üniversitesi  
Doç. Kadir **SEVİM** / Şeyh Edebalı Üniversitesi  
Doç. Kemal **ULUDAĞ** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Kemal **TİZGÖL** / Akdeniz Üniversitesi  
Doç. Lale **DEMİR ORANSAY** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Dr. Levent **MERCİN** / Dumlupınar Üniversitesi  
Doç. Melda **ÖNCÜ YILDIZ** / Gazi Üniversitesi  
Doç. Melike **TAŞÇIOĞLU** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Metin **İNCE** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Nadire Şule **ATILGAN** / Hacettepe Üniversitesi  
Doç. Dr. Nazlı Eda **NOYAN** / Bahçeşehir Üniversitesi  
Doç. Necla **COŞKUN** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Dr. Nilay **ERTÜRK** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Dr. Osman **DEMİRBAŞ** / İzmir Ekonomi Üniversitesi  
Doç. Dr. Osman **TUTAL** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Dr. Ozan **BAYSAL** / İstanbul Teknik Üniversitesi  
Doç. Dr. Ömer Kutay **GÜLER** / Dumlupınar Üniversitesi  
Doç. Özden **PEKTAŞ TURGUT** / Hacettepe Üniversitesi  
Doç. Dr. Özgül **GÖK** / Karabük Üniversitesi  
Doç. Dr. Özgür **SOĞANCI** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Özlem **SÜMER** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Dr. Pelin **ŞAHİN TEKİNALP** / Hacettepe Üniversitesi  
Doç. Dr. Rabia **KÖSE DOĞAN** / Selçuk Üniversitesi  
Doç. Dr. Reyhan **ALTINAY** / Ege Üniversitesi  
Doç. Dr. S. Kağan **KORAD** / Bilkent Üniversitesi  
Doç. Sedef **ACAR** / Dokuz Eylül Üniversitesi

Doç. Semih **KAPLAN** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Dr. Seyhan **YILMAZ** / Kastamonu Üniversitesi  
Doç. Dr. Sezer **CİHANER KESER** / Yüzüncüyıl Üniversitesi  
Doç. Dr. Sezin **TANRIÖVER** / Bahçeşehir Üniversitesi  
Doç. Sezin **TÜRK KAYA** / Uludağ Üniversitesi  
Doç. Dr. Suzan Duygu **ERİŞTİ** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Tevfik İnanç **İLİSULU** / Başkent Üniversitesi  
Doç. Dr. Tolga **TÜZÜN** / İstanbul Bilgi Üniversitesi  
Doç. Tuğcan **GÜLER** / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Doç. Tuğrul Emre **FEYZOĞLU** / Hacettepe Üniversitesi  
Doç. Dr. Türel **EZİCİ** / Hacettepe Üniversitesi  
Doç. Ufuk Tolga **SAVAŞ** / Hacettepe Üniversitesi  
Doç. Dr. Umut **BEŞPINAR** / Orta Doğu Teknik Üniversitesi  
Doç. Dr. Ünal **İMİK** / İnönü Üniversitesi  
Doç. Yeşim **ZÜMRÜT KARAMAN** / Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi  
Doç. Dr. Yusuf **YILDIZ** / Balıkesir Üniversitesi  
Doç. Yüksel **ŞAHİN** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Z. Didem **ERKEN** / Kocaeli Üniversitesi  
Doç. Dr. Zehra **SAK BRODY** / Yaşar Üniversitesi  
Doç. Dr. Zühal **ARDA** / Selçuk Üniversitesi  
Yrd. Doç. Dr. Abdülkadir **CANDEMİR** / Anadolu Üniversitesi  
Yrd. Doç. Dr. Aslı **EKİCİ** / Selçuk Üniversitesi  
Yrd. Doç. Dr. Ayfer **UZ** / Trakya Üniversitesi  
Yrd. Doç. Aygün **DİNÇER KIRCA** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Yrd. Doç. Dr. Begüm **KÖSEMEN** / Marmara Üniversitesi  
Yrd. Doç. Begüm Özden **FIRAT** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Yrd. Doç. Betül **KARAKAYA** / Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi  
Yrd. Doç. Burcu **AYAN ERGEN** / Yeditepe Üniversitesi  
Yrd. Doç. Dr. Canan **ULUYAĞCI** / Anadolu Üniversitesi  
Yrd. Doç. Cemalettin **SEVİM** / Anadolu Üniversitesi  
Yrd. Doç. Dr. Çiğdem **TAŞ ALİCENAP** / Anadolu Üniversitesi  
Yrd. Doç. Dr. Devrim Deniz **EROL** / Anadolu Üniversitesi  
Yrd. Doç. Dr. Doğan **ARSLAN** / Medeniyet Üniversitesi  
Yrd. Doç. Ebru S. **BARANSELİ** / Anadolu Üniversitesi  
Yrd. Doç. Ece **KANIŞKAN** / Anadolu Üniversitesi  
Yrd. Doç. Efe **TÜRKEL** / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Yrd. Doç. Elif **AYDOĞDU AĞATEKİN** / Şeyh Edebali Üniversitesi  
Yrd. Doç. Dr. Emre **ZEYTİNOĞLU** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Yrd. Doç. Dr. Ezgi **BABACAN** / Necmettin Erbakan Üniversitesi  
Yrd. Doç. Dr. F. Müjde **GÖKBEL** / Kastamonu Üniversitesi  
Yrd. Doç. Dr. Feray **ÜNLÜ** / Atılım Üniversitesi  
Yrd. Doç. Filiz **ADIGÜZEL TOPRAK** / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Yrd. Doç. Dr. Funda **ALTIN** / Ordu Üniversitesi  
Yrd. Doç. Dr. Göktürk **YILDIZ** / Kocaeli Üniversitesi  
Yrd. Doç. Dr. Gözde **YÜKSEL** / Necmettin Erbakan Üniversitesi  
Yrd. Doç. Gülnur **DURAN** / Marmara Üniversitesi  
Yrd. Doç. Dr. Gülsen **TEZCAN KAYA** / Sakarya Üniversitesi

Yrd. Doç. Hakan **ERTEM** / Marmara Üniversitesi  
Yrd. Doç. Hakan **ŞENSOY** / İstanbul Teknik Üniversitesi  
Yrd. Doç. Hasan **BAŞKIRKAN** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Yrd. Doç. Dr. Hatice Kübra **ERGİN** / Harran Üniversitesi  
Yrd. Doç. Dr. Hüseyin **ÖZÇELİK** / Hacettepe Üniversitesi  
Yrd. Doç. İlhan **HASDEMİR** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Yrd. Doç. İmge **TİLİF** / Adnan Menderes Üniversitesi  
Yrd. Doç. Dr. İnci Oya **COŞKUN** / Anadolu Üniversitesi  
Yrd. Doç. Dr. İpek **MEMİKOĞLU** / Çankaya Üniversitesi  
Yrd. Doç. Kürşad **TERCİ** / Yaşar Üniversitesi  
Yrd. Doç. Leyla **KUBAT** / Şeyh Edebali Üniversitesi  
Yrd. Doç. Mehmet Ali **ALTIN** / Anadolu Üniversitesi  
Yrd. Doç. Mehtap **UYGUNGÖZ** / Anadolu Üniversitesi  
Yrd. Doç. Murat **ERTÜRK** / Sakarya Üniversitesi  
Yrd. Doç. Nazlı Gülgün **ELİTEZ** / Sakarya Üniversitesi  
Yrd. Doç. Dr. Nurdan **KÜÇÜKHASKÖYLÜ** / Anadolu Üniversitesi  
Yrd. Doç. Nurşen **DİNÇ** / Anadolu Üniversitesi  
Yrd. Doç. Oktay **KÖSE** / Süleyman Demirel Üniversitesi  
Yrd. Doç. Dr. Onur **TÜRKMEN** / Bilkent Üniversitesi  
Yrd. Doç. Ömer Emre **YAVUZ** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Yrd. Doç. Özge **KANDEMİR** / Anadolu Üniversitesi  
Yrd. Doç. Özge **USLUCA** / Mersin Üniversitesi  
Yrd. Doç. Dr. Özge **ÜNLÜTÜRK** / Adli Tıp Kurumu Başkanlığı  
Yrd. Doç. Özlem **KOÇYİĞİT** / Anadolu Üniversitesi  
Yrd. Doç. Dr. Özlem **MUMCU UÇAR** / Anadolu Üniversitesi  
Yrd. Doç. Dr. Özlem **ÖZKAL** / Özyeğin Üniversitesi  
Yrd. Doç. Pınar **ÇALIŞKAN GÜNEŞ** / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Yrd. Doç. Sadettin **AYGÜN** / Anadolu Üniversitesi  
Yrd. Doç. Dr. Sadık **TUMAY** / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Yrd. Doç. Dr. Seher **TETİK IŞIK** / Gazi Üniversitesi  
Yrd. Doç. Selçuk **YILMAZ** / Anadolu Üniversitesi  
Yrd. Doç. Selvihan **KILIÇ ATEŞ** / Balıkesir Üniversitesi  
Yrd. Doç. Dr. Semiha **ALTIER** / Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi  
Yrd. Doç. Dr. Semiha **KARTAL** / Trakya Üniversitesi  
Yrd. Doç. Dr. S. Evren **YÜKSEL** / Selçuk Üniversitesi  
Yrd. Doç. Şenol **KUBAT** / Şeyh Edebali Üniversitesi  
Yrd. Doç. Dr. Tuna **UYSAL** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Yrd. Doç. Umut **SÜDÜAK** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Yrd. Doç. Vedat **KAÇAR** / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Yrd. Doç. Dr. Veli **MERT** / Mersin Üniversitesi  
Yrd. Doç. Yıldız **GÜNER** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Yrd. Doç. Zafer **LEHİMLER** / Atatürk Üniversitesi  
Yrd. Doç. Dr. Zeynep **ERTUĞRUL** / Anadolu Üniversitesi  
Yrd. Doç. Zülfikar **SAYIN** / Hacettepe Üniversitesi  
Öğr. Gör. Aslı Giray **AKYUNAK** / Yaşar Üniversitesi  
Öğr. Gör. Bülent **ÜNAL** / Atılım Üniversitesi  
Öğr. Gör. Cemalettin **YILDIZ** / Anadolu Üniversitesi

Öğr. Gör. Danyal **MANTI** / Anadolu Üniversitesi  
Öğr. Gör. Dr. Dilek **ŞENER** / Hacettepe Üniversitesi  
Öğr. Gör. Erdem **ÇETİNTAŞ** / Anadolu Üniversitesi  
Öğr. Gör. Faris **AKARSU** / Anadolu Üniversitesi  
Öğr. Gör. Fırat **ARAPOĞLU** / Kemerburgaz Üniversitesi  
Öğr. Gör. Işıl **TÜFEKÇİOĞLU PARLAK** / Hacettepe Üniversitesi  
Öğr. Gör. Kadircan **ÖZDEMİR** / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Öğr. Gör. Mehtap **AŞICIOĞLU** / Anadolu Üniversitesi  
Öğr. Gör. Neslihan **YAŞAR** / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Öğr. Gör. A. N. Nihan **TURNAGÖL** / Hacettepe Üniversitesi  
Öğr. Gör. Ozan **EVROK** / Bilkent Üniversitesi  
Öğr. Gör. R. Utku **ÖZKANOĞLU** / Akdeniz Üniversitesi  
Öğr. Gör. Sezin **KARA** / Dumlupınar Üniversitesi  
Öğr. Gör. Tolga **YILMAZ** / Anadolu Üniversitesi  
Öğr. Gör. Yücel **GÜRSAÇ** / Anadolu Üniversitesi  
Okt. Bengisu **KELEŞOĞLU** / Anadolu Üniversitesi  
Uzm. Ömer Faruk **BAYRAKÇI** / Osmangazi Üniversitesi

# İÇİNDEKİLER / CONTENT

MAKALELER / ARTICLES

Sayfa / Page

## ÇİZGİ FİLMLERİN KÜLTÜR AKTARIMINDAKİ ROLÜ VE HAYAO MIYAZAKİ ÇİZGİ FİMLERİ THE ROLE OF CARTOON FILMS IN CULTURE TRANSFER AND THE HAYAO MIYAZAKI CARTOON FILMS

*Arş. Gör. / Res. Assist. Büşra KAMACIOĞLU*

*Araştırma Makalesi*

**1-18**

## GÜNLÜK KULLANIM ÜRÜNLERİNİN SOL EL KULLANIMINA UYGUNLUĞU ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA A SURVEY ON THE COMPATIBILITY OF DAILY PRODUCTS FOR LEFT HANDED

*Yrd. Doç. / Assist. Prof. Olcay BORATAV  
Nur GÜRDAL*

*Derleme*

**20-35**

## BİLİM VE SANATIN BİRBİRİNİ TAMAMLAMASI INTEGRATION OF SCIENCE AND ART

*Kubilay KAPTAN*

*Araştırma Makalesi*

**36-49**

## MEKAN TASARIMINDA DEĞİŞEN ÖLÇEK ANLAYIŞI VE YOK-YERLER İLE İLİŞKİSİ CHANGING COMPREHENSION OF SCALE IN SPATIAL DESIGN AND ITS RELATIONSHIP WITH NON-PLACE

*Yrd. Doç. / Assist. Prof. Özge KANDEMİR  
Arş. Gör. / Res. Assist. Tuğba LEVENT KASAP*

*Derleme*

**50-67**

## TELEVİZYON DİZİLERİ YOLUYLA TÜRKİYE'DE İÇ MEKAN TASARIMINDA KÜLTÜREL KODLARIN DEĞERLENDİRİLMESİ VE DEĞİŞEN KONUT ALGISI EVALUATION OF CULTUREL CODES IN INTERIOR DESIGN IN TURKEY THROUGH TELEVISION SERIES AND CHANGING HOUSING PERCEPTION

*Prof. Dr. / Prof. Dr. Meral NALÇAKAN Arş. Gör. / Res. Assist. Seda CANOĞLU  
Öğr. Gör. / Lect. Nilay ÖZSAVAŞ*

*Araştırma Makalesi*

**68-81**

## YENİ MEDYA SANATI VE FOTOĞRAF NEW MEDIA ART AND PHOTOGRAPHY

*Doç. Dr. / Assoc. Prof. Dr. Zuhal ÖZEL SAĞLAMTİMUR*

*Derleme*

**82-100**

## TASARIM ÇALIŞTAYLARI (WORKSHOPLARI) VE ÇAĞDAŞ TASARIM EĞİTİMİNDE ÖNEMİ DESIGN WORKSHOPS AND THEIR IMPORTANCE IN CONTEMPORARY DESIGN EDUCATION

*Doç. / Assoc. Prof. Metin İNCE Öznur IŞIR YARKATAŞ*

*Araştırma Makalesi*

**101-122**

## CUMHURİYET DÖNEMİ ÖZGÜN BASKİRESMİ İÇİNDE LİTOGRAFI (TAŞBASKI) SANATININ GELİŞİMİ DEVELOPMENT OF LITHOGRAPHY ART IN ORIGINAL PRINTMAKING IN TURKISH REPUBLICAN PERIOD

*Yrd. Doç. Dr. / Assist. Prof. Dr. İsmail KESKİN*

*Derleme*

**123-145**



**“TANBÜRİ ALİ EFENDİ’NİN SÛZ’İ-DİL VE SİPIHR MAKAMLARINDAKİ KLASİK TAKIMLARININ ÇOK BOYUTLU İÇERİK ANALİZİ”**  
“MULTI-DIMENSIONAL CONTENT ANALYSIS OF TANBÛRİ ALİ EFENDİ’S CLASICAL SETS IN SÛZ’İ-DİL AND SİPIHR MAKAMS”

*Mehmet Uğur ÖZAKALIN Yrd. Doç. Dr. / Assist. Prof. Dr. Burcu AVCI AKBEL*

*Araştırma Makalesi*

**146-163**

**ENTROPİ KAVRAMIYLA GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE HELVETİCA’YA BİR BAKIŞ VE DENEYSEL TİPOGRAFİ ÇALIŞMASI**

AN OVERVIEW OF THE DAY-TO-DAY HELVETICA PAST WITH THE CONCEPT OF ENTROPY AND AN EXPERIMENTAL TYPOGRAPHY STUDY

*Mustafa AKMAN*

*Derleme*

**164-175**

**AVRUPA ORTAK KÜLTÜR VE SANAT MİRASININ KORUNMASINDA AVRUPA BİRLİĞİ’NİN ÇALIŞMALARI:  
AVRUPA KÜLTÜR BAŞKENTİ PROGRAMI ÖZELİNDE BİR İNCELEME**

WORKS OF THE EUROPEAN UNION IN THE PROTECTION OF THE EUROPEAN COMMON CULTURAL AND ART HERITAGE:  
AN EXAMINATION IN THE EUROPEAN CAPITALS OF CULTURE PROGRAM

*Yrd. Doç. Dr. / Assist. Prof. Dr. Erhan AKDEMİR*

*Araştırma Makalesi*

**176-194**

**“YEMEK KÜLTÜRÜ VE SOFRA SERAMİKLERİYLE ETKİLEŞİMİ”**

“INTERACTION OF CERAMIC TABLEWARE WITH FOOD CULTURE”

*Yrd. Doç. / Assist. Prof. Cemalettin SEVİM*

*Araştırma Makalesi*

**195-206**



# ÇİZGİ FİLMLERİN KÜLTÜR AKTARIMINDAKİ ROLÜ VE HAYAO MIYAZAKİ ÇİZGİ FİMLERİ

Arş. Gör. Büşra Kamacıoğlu\*

## ÖZET

Günümüzde canlandırma sineması, geçmişten gelen anlatıları ve kültürleri günümüze taşıyan en önemli görsel unsurlardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunun en önemli örneği Batı'da Walt Disney ve Doğu'da Ghibli Stüdyolarıdır. Ghibli Stüdyolarının kurucularından olan Hayao Miyazaki, dünya sineması tarihine geçen hayal dünyası geniş en büyük yönetmenlerden biridir. Anime çizim tarzını tüm dünyaya tanıtan ve sevdiren bir üstattır. Yaptığı filmlerde Japon ve anime kültürünü tüm dünyaya tanıtmakla birlikte, aynı zamanda evrensel mesajlar da vermektedir.

Bu bağlamda çalışmanın amacı; çizgi filmler aracılığı ile kültürel aktarımın önemini vurgulamak ve Miyazaki filmlerinde bulunan kültürel öğeler ile bunun örneklerini incelemektir.

**Anahtar Kelimeler:** Canlandırma Sineması, Çizgi Film, Hayao Miyazaki, Ghibli Stüdyosu, Kültür Aktarımı.

---

\* Gelişim Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, İletişim Tasarım Bölümü,  
bkamacioğlu@gelisim.edu.tr

# THE ROLE OF CARTOON FILMS IN CULTURE TRANSFER AND THE HAYAO MIYAZAKI CARTOON FILMS

Res. Assist. Būşra KAMACIOĞLU\*

## **ABSTRACT**

*Nowadays, revival cinema is confronted as one of the most important visual elements that convey the stories and the cultures of the past day. The most important example of this is Walt Disney in the West and Ghibli Studios in the East. Hayao Miyazaki, one of the founders of Ghibli Studios, is one of the greatest directors in the world of fantasy, which has taken on the history of world cinema. Anime is a master who introduces and makes the whole world like drawing style. In the films he makes, he introduces Japanese and anime cultures to the whole world, and at the same time, he gives universal messages.*

*The purpose of working in this context is; To emphasize the importance of cultural transmission through cartoons and to examine the cultural items and their examples in Miyazaki films.*

**Key Words:** *Animation Movie, Cartoons, Hayao Miyazaki, Ghibli Studio, Culture Transfer.*

---

\* Gelişim University, Faculty of Fine Arts, Department of Communication Design,  
bkamacioğlu@gelisim.edu.tr

## GİRİŞ

Günümüzde çizgi filmlerin çocukların hayatının akışı içinde ne denli önemli bir yeri olduğu bilinmektedir. Çocukların büyük bir çoğunluğu, zamanlarının önemli bir kısmını çizgi film izleyerek geçirdikleri için; onların hayal dünyalarını, davranışlarını ve ahlaki yapılarını etkileyen bir unsur olduğu gözlemlenmektedir. Bazen çocukların çizgi film karakterlerini kendilerine rol model alıp onlar gibi olma davranışı sergiledikleri bu alanda yapılan araştırmalardan da anlaşılmaktadır. Örneğin; Gaziantep Üniversitesi (GAÜN) Eğitim Fakültesi Okul Öncesi Eğitim Bölümü Öğretim Üyesi Yrd. Doç. Dr. Kevser Koç (2011) bu konu ile ilgili “ Çizgi film kahramanlarıyla özdeşleşen çocuk, bunların hayata bakış tarzını kendi bakış tarzı olarak benimseyebilmekte, onun kişiliğine denk bir tutum sergileyebilmektedir.” demek suretiyle, çizgi film kahramanlarının çocuklar üzerindeki rol model etkisinin önemini vurgulamaktadır.

Hedef kitlesi çocuklar olan çizgi filmlerin asıl işlevi onları eğlendirmek, eğlendirirken doğruyu göstermek ve eğitmektir. Çizgi filmler, çocukları eğlendirirken aynı zamanda hayal dünyalarını da genişletir. Kendi dünyalarında onları rahatlattığı ve eğlendirdiği kadar öğretme rolünü de üstlenir. Ebeveynler için de çizgi film onlara yardımcı bir unsur olmuştur. Çocukların çevresindeki nesnelere tanınmasında, insanlarla iletişime girmesinde güzel bir araç haline gelmektedir. Ama bazı hususlara uyulmadığı takdirde olumlu etkiler olumsuzluğa da dönüşebilmekte ve çocuğu istenmeyen bir şekilde de etkileyebilmektedir. Yapılan araştırmalarda, çocukların izledikleri çizgi filmlerin içeriği ve onlar üstünde yaptığı etkiler özellikle 6-11 yaş grubu çocuklarda daha fazla görüldüğü gözlemlenmektedir.<sup>1</sup> İzlenen çizgi film içeriği, o içerikle ilgili çocukların duygularını etkilemekte ve bu duyguların hayatlarına davranış olarak aktarımına neden olmaktadır.

Ülkemizde günün her saati yayınlarının büyük bir kısmını çizgi film yayınına ayıran kanalların sayısı 90'lı yıllara nazaran artış göstermiştir. “Yumurcak TV, Cartoon Network, Minika Go, TRT Çocuk, Planet Çocuk vs.” bu kanallar arasındadır. Televizyon, bilgisayar ve tablet bilgisayarların internete bağlanma özelliği sayesinde de istenilen saatte çizgi filmlere erişim oldukça kolay hale gelmiştir.

Çizgi filmlerin yetişkinler ve çocuklar üzerindeki etkisi dolayısıyla olsa gerek televizyon ve internetin yanı sıra sinema salonlarında gösterime sunulması amacıyla hazırlanan, “animasyon” adıyla anılan, çizgi filmler de bulunmaktadır. Söz konusu bu durumun ortaya koyduğu veriler, çizgi filmlerin eğitim, reklam ve kültür aktarımı amacıyla kullanılmasına zemin hazırlamaktadır (Türkmen, 2012, s.140).

### Araştırma ve Yöntem

Bu kapsamda; çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden olan içerik analizi yöntemi kullanılarak yönetmen Hayao Miyazaki'nin animasyon filmleri incelenmiştir. Araştırmada ele alınan filmlerde, amacına uygun olarak çeşitli materyallerin incelenmesi sonucu kültürel değerlere

<sup>1</sup>[http://www.milliyet.com.tr/cizgi-film-izlemek-cocuklarda-hiperaktiviteye-neden-oluyor-pembekar-detay-cocuk-1137720/\[12.01.2017\]](http://www.milliyet.com.tr/cizgi-film-izlemek-cocuklarda-hiperaktiviteye-neden-oluyor-pembekar-detay-cocuk-1137720/[12.01.2017])

ulaşmıştır. Kültürü yansıtan öğeler kategorilere ayrılmış ve göstergebilimsel çözümleme yönteminden de faydalanarak çeşitli görsel dokümanlar incelenmiştir. İnceleme sonucunda içerikler birbirleriyle ilişkilendirilerek bir sonuca varılmıştır.

## 1. Kültür Aktarım Aracı Olarak Çizgi Filmler

Kültür aktarımı ve kültürel süreklilik adına son zamanlarda birçok araştırmaların yapıldığına ve makalelerin yazıldığına tanık olmaktadır. Genel olarak kültür; kuşaktan kuşağa aktarılan ve aktarılırken de değişerek ve dönüşerek yaşatılan bir miras olarak tanımlanmaktadır. Kültür aktarımı farklı teknik ve yöntemlerle gerçekleşirken, bu yöntem ve teknikler toplumdan topluma da değişkenlik göstermektedir.

Günümüzde çizgi filmler geçmişten gelen anlatıları günümüze taşıyan önemli görsel unsurlardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunun en önemli örneği Batı'da Walt Disney ve Doğu'da Ghibli Stüdyolarıdır. İlk kullananlardan biri Batı'dır. Geleneksel anlatıları çizgi filmler yoluyla hayata geçirmiştir. Örneğin; Disney'in ilk uzun metraj filmi Avrupa kaynaklıdır. Bir anlamda Avrupa'nın folklorik öyküsünün çizgi filme aktarılmasıdır. Disney, Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler (1937) ile edebi masalları kendine mal ederek, yirminci yüzyılın en kabul edilebilir masalları etiketine kendi imzasını atmıştır. Daha sonraki yıllarda Mulan, Alaaddin'in Sihirli Lambası, Pocahantas gibi filmlerde de görüleceği üzere farklı ülkelerde farklı kültürlerin folklorik ürün hikayeleri çizgi filmler için konu ve tema kaynağı olmuştur (Alicenap, 2015, s.18).

İlerleyen yıllarda yapılan çizgi filmlerde de Batı'nın çeşitli kültürleri yansıttığını farklı örneklerle görmekteyiz. Örneğin; Ninja Kaplumbağalar (Görsel 1) adlı çizgi film de bu amaca hizmet eden birtakım özelliklere sahiptir (Atan, 1995, s.38). Çizgi filmin ismi ve içeriği Japon Ninja kültüründen esintiler taşımaktadır. Film kahramanlarının isimleri için Rönesans'ın en önemli aydınlarına/ressamlarına ait adların seçilmesi, kahramanların en sevdiği yiyeceğin pizza olması vb. hususlar, batı kültürüne ait kodların çocuklara aşılmasını; çocuklarca öğrenilip benimsenmesini kolaylaştırmaktadır.



Görsel 1. Ninja Kaplumbağalar Çizgi Filmi ve Pizza Yeme Sahnesi

Ancak kod aşılması sadece bu kültürün içerisinde yaşayan çocuklarla sınırlı kalmamakta; çizgi filmi izleyen hemen her millettten çocuğun bu kültürel kodları tanıması ve bir ölçüyle almasıyla etki alanını genişletmektedir (Türkmen, 2012, s.142). Çocuklar çizgi filmleri izlerken bu tip unsurlardan etkilenmekte ve farkında olmadan bunları davranışlarına yansıtılmaktadırlar. Batı pek çok çizgi filmde iyilik, dostluk, dürüstlük gibi güzel kavramları işlese de filmlerine kültürel kodlar yerleştirmiştir. Örneğin 80-90'lı yıllara denk gelen nesiller "Şirinler" çizgi filmi ile büyümüşlerdir. Çizgi filmde asıl işlenenler kötülüğe karşı iyilik, dostluk, dayanışma, mutlu yaşama gibi kavramlar olsa da çocukların bilinçaltına işlenen kavramlar farklıdır. Schimitd (2001) bu konudaki teorisinde; şirinlerin lideri olan Şirin Baba'nın sosyalizmin simgesi olan kırmızı şapkasıyla ve Marx gibi beyaz sakallarıyla Karl Marx' a benzediğini, Gargamel'in papaz cübbesiyle dini, para hırsıyla kapitalizmi simgelediğini ifade eder. Şirinler topluluğunun komünal bir yaşam sürüp para kullanmamaları ve herkesin eşit şartlarda olması, mülkiyetin de ortak olması gibi unsurlar da kapitalist sistemi destekler niteliktedir. Ekonomik açıdan şirin köy kapalı pazardır. Paranız yoktur ve tüm eşyalar ortaktır. Herkes eşit derecede bir işçi ve sahibidir. Şirin Köyünde büyük bir sermaye parçası ya da üretilen üretim yöntemi var: baraj. Bu, tüm kolektifin malıdır, işletilir ve tamir edilir.



Görsel 2. Şirinler ve Şirin Baba



Görsel 3. Şirinler ve Gargamel

Ülkemizde yayımlanan çizgi filmlerin büyük bir kısmı yabancı yapımlardır. Bu yapımlar Türkçe dublaj yoluyla çocuklara aktarılmaktadır. Her dönem, yayınlanan her ülkede beğenile izlenen Walt Disney filmlerinin yanı sıra, “Taş Devri”, “Jetgiller”, “Uçan Kaz”, “Heidi”, “Ton Ton Ailesi”, “Şirinler” gibi filmler de yine çocuklar tarafından ilgiyle izlenmiştir. Daha sonra 2011’de çıkan “Radyo ve Televizyon Kurulu ve Yayın Hizmetleri Hakkında Kanunu”nda yer alan “Genel ve tematik içerikli yayın yapan televizyon kuruluşlarının, çocuk yayınlarında çizgi filmlere yer vermeleri hâlinde, çizgi filmlerin en az yüzde yirmisinin, diğer çocuk programlarının en az yüzde kırkının Türkçe dilinde üretilmiş yapım olması ve Türk kültürünü yansıtması zorunludur” maddesi (14. Madde) ile birlikte yerli yapım çizgi film üretimi devlet tarafından desteklenmeye başladı. Bununla birlikte Keloğlan, Pepee, Cille, Allah’ın Sadık Kulu: Barla, Küçük Hazerfan, Nane ile Limon gibi pek çok çizgi film yapılmaya ve bu çizgi filmlerde Türk kültürü yansıtılmaya başlandı. Örneğin Pepee çizgi filminde, Pepee ilk bölümünde karşımıza gönderde asılı bir Türk bayrağının üzerinde “Merhaba” diye el sallayarak çıkmaktadır. Bir başka bölümde film, gönderde dalgalanan bir Türk bayrağı ve bu görüntünün devamında gelen Atatürk portresi ile başlar. Pepee 23 Nisan’ın anlamını ve anlatan bir şarkı söyler ( Türkmen, 2012, 147) (Görsel 4).



Görsel 4. “Pepee” 23 Nisan Kutlaması (101. Bölüm)

Ailesi; sadece anne, baba ve kardeşten oluşmaz. Buna dede, amca, teyze gibi aile büyükleri de eklenir ve kalabalık bir aileyi temsil eder (Görsel 5). Sonuç olarak Türk kültüründe aile kültürü çok önemlidir ve geniş aile kültürü yaygındır. Halkın genelinde erkek çocuklar için mavi, kız çocukları içinse pembe ve kırmızı, giyilecek giysilerin rengi olarak kabul edilmektedir. Söz konusu algının Pepee’de de karşımıza çıktığını görmek mümkündür (Türkmen, 2012, 148). Bunun gibi yediği yemeklerde, oynanan oyunlarda, verilen müziklerde Pepee, Türk kültürünü yansıtan örnek bir çizgi filmidir.





Görsel 5. Pepee ve Ailesi

Niloyada Karadenizli bir aile yaşantısı vardır (Görsel 6). Kıyafetleri Türk geleneklerini ve kültürünü yansıtan şekildedir. Deyimler sıklıkla kullanılmaktadır. Milli ve dini değerlere yer verilmiştir. Aile ilişkileri, sevgi ve dostluk ilişkileri yansıtılmaktadır.



Görsel 6. Niloya ve Ailesi

Çizgi filmin kültürel kaynakları kullandığı, var olan geleneksel anlatıları yeniden yorumlayarak ve metinler arası ilişkiler kurma açısından Stüdyo Ghibli yapımı Japon animeleri örnek gösterilebilir. Japon anime filmleri eski ve yeni kültürü başarılı bir şekilde harmanlamış ve yeniden yorumlamıştır. Naiper'e (2008, s.7) göre: "Japon toplumunun binlerce yıllık görsel ve yazınsal kültürünün, Japon canlandırma sinemasının ve bu sinemanın en önemli bölümü olan animenin gelişiminde etkin bir rolü olduğu kesindir. Anime, Japon yönetmenler tarafından Japon kültürünün aktarılma aracı olarak kullanılmış ve oldukça geniş bir yelpazede farklı anime türleri ortaya çıkmıştır". Anime Japon kültürünün aktarılma aracı olması yanında, Hajime Kamegaki'nin 3 Mart 2010 tarihinde Türkiye'deki bir çalıştayda belirttiği üzere Heidi (1974) gibi filmlerle Batı kültürünü Japon halkına anlatma aracı da olmuştur. Bunun yanında, Batı kültürel ürünlerine kıyasla animenin kendine özgü tematik ve felsefi yapısının estetik sunumu çok daha derin ve

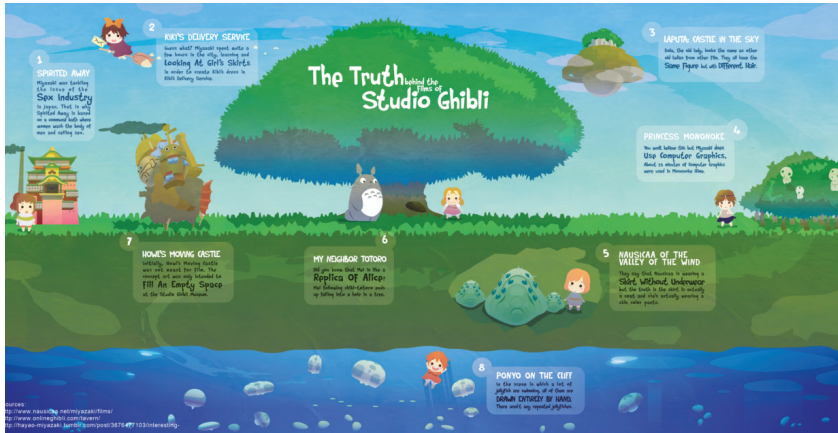
kapsamlı öykü yapıları sunabilmektedir (Kaba, 2014, s.172).

Japonya canlandırma sinemasının en etkin ülkelerinden biri konumundadır. Japon animelerini ve manga tarzını en iyi yansıtan ve kültürü çizgi filmlerinde harmanlayan çizerlerden birisi de Hayao Miyazaki'dir. Napier (2008, s.12) bu konuda yüksek kültür ile popüler kültürün animeler üzerinden bir karşılaştırmasını yaparak toplumun, zor anlaşılır eski sanatsal formların yapamayacağı şekilde animelerden etkilendiğini, bu metinlerin izleyiciyi güncel meselelere yönelmeleri için kıskırttığını söyler.

Karatay'a (2014, s.111) göre manga ve anime kültürü, ciddi bir direniş aracı olarak kendini belli etmeye başladığı zamanlardan itibaren özellikle Miyazaki ve Isao Takahata önderliğinde kurulan ve kitle iletişim disiplinine farklı bir bakış açısı getiren Ghibli Stüdyosu, sonraki dönemlerde önemli bir ekolün temsilcisi olacaktır..

## 2.Hayao Miyazaki ve Ghibli Stüdyoları

Miyazaki Hayao, 5 Ocak 1941'de modern başkent Tokyo'da doğmuştur. Miyazaki; üç kardeşi, annesi ve babasıyla büyür. Annesi, oğullarına her şeyi sorgulamayı öğreten özgür düşünce tutkunu bir insandır. Annesinin uzun süren hastalığı sonucunda, aile en iyi tıbbi tedaviyi bulabilmek amacıyla ülkeyi baştan sona dolaşmak zorunda kalır. Bu sürecin My Neighbour Totoro (Komşum Totoro, 1988) filminin yaratımında etkili olduğu söylenir (Kalkedon,2011,s.76). Dünya sineması tarihine geçen hayal dünyası geniş en büyük yönetmenlerden biridir. Anime çizim tarzını tüm dünyaya tanıtan ve sevdiiren bir üstattır. Yaptığı filmlerde Japon ve anime kültürünü dünyaya tanıtmakla kalmayıp, aynı zamanda evrensel mesajlar da vermektedir. Filmlerinin çoğunda insanların doğaya karşı tahrip edici yaklaşımlarına eleştiriler getirmektedir. Prenses Mononoke filmi bunun güzel bir örneğidir.



Görsel 7. Ghibli Stüdyoları Yapımları İnfografik

Miyazaki bilgisayar teknolojisini yeterli miktarda kullanıp film karelerinin çoğunu elle çizmeyi tercih etmiştir. Belki de filmlerinden aldığımız bu tat ve onu benzersiz kılan özelliklerden biri de bu olmaktadır.

1985 yılında Miyazaki, Takahata ve Toshio Suzuki ile birlikte Stüdyo Ghibli'yi kurar. Ghibli kendi ülkesi Japonya'da tanınır hale geldikten sonra, Batı'nın Walt Disney'yi gibi tüm dünya çapında da tanınan bir duruma gelir.

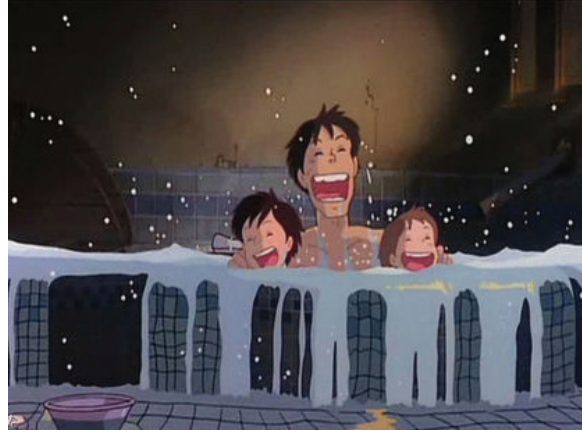
Fransa' da 1990'ların ortalarında Japon çizgi filmlerinin haftada 30 saatin üzerinde gösterildiği belirtilmiştir. Amerika' da önceleri sadece bilim-kurgu hayranlarından küçük gruplarca bilinirken, son yirmi yıl içinde popülerliğinin arttığı gözlemlenmiştir. Öyle ki, üniversiteler ve resmi kurumlar tarafından desteklenen manga ve anime kulüplerinin açıldığı, Japon kültürünü anlamak amaçlı tartışmalar ve anime gösterimleri yapıldığı, manga ve animelerin ünlü kahramanlarının oyuncaklarının furya halinde sattığı, oyuncakların sergilendiği müzelerin yapıldığı görülmektedir (Kinsella, 2000, s.22).

### 3. Ghibli Animelerinde Kültürel Öğeler

#### 3.1. Japon Gelenekleri ve İnancı

Büyük kayıplar vermelerine rağmen dejenere olmayan ve kendi kültürlerini devam ettiren Japonya, bunu geleneklerine bağlı kalıp sürdürmelerine borçludur. Miyazaki de filmlerinde bu gelenekleri işlemiş ve tüm dünyaya tanıtmıştır.

“Totoro” ve “Dün Gibi” bu konuda iyi örneklerdir. Mei, Satsuki ve babalarının birlikte banyo yapmaları, Japonya' da aile uyumunun bir göstergesidir. Banyo yapmak, suyun kirlenmemesi amacıyla banyodan hemen önce alınan duştan farklı olarak geleneksel bir Japon rahatlama yöntemidir (Sarban, 2011, s.103).



Görsel 8. My neighbor "Totoro" Filmi :Mei, Satsuki ve Babaları (Aile Uyum)

Dün Gibi animasyon filminde, Taeko kırsala ziyaretlerinden birinde doğal maden suyu kaynağı olan bir Onsen-Hamam'a yaptığı yolculuğu sevgiyle anımsar. Totoro'da, Satsuki yeni evlerine dizleri üzerinde girerek ayakkabılarının yere değmemesine özen gösterir. Buda önemli kültürel tabulardan biridir. Ayrıca evde gezdiği çoraplarla dışarı çıktığı için Taeko babasından tokat yemiştir.

Japonların geleneksel dini Şintoizmdir.<sup>2</sup> Özü; doğaya, ölümlere ve put olarak kabul ettikleri milyonlarca farklı varlığa tapınmadır. Ghibli ve Miyazaki filmleri de pek çok sahnesinde bu inancı yansıtmıştır. Kami, her şeyin içinde bulunan ruhlardır. Prenses Mononoke filmi, heybetli orman tanrısı Shishigami'den, küçük ruh Kodama'ya kadar çok sayıda kami ile doludur.



Görsel 9. Prenses Mononoke, Shishigami Tanrısı ve Küçük Ruhlar

“Mononoke” Japonca'da ruh ya da canavar anlamlarına gelmektedir. Film, Japonya'nın Muromachi dönemine aittir ve 1337'den 1537'ye kadar olan bir dönemi kapsamaktadır. Filmdeki köyler, çadırlar, Demir Kasabası'daki yapılar Uzak Doğu mimarisine uyum sağlamaktadır. Ashitaka'nın köyündeki bilge kadın, Doğu felsefesinin bir temsilcisi olarak kabul edilebilir. Filmde orman ruhu perileri, Daidarabotchi, nefret tanrısı Nago gibi Japon destanlarında da benzer şekillerde kendine yer bulmuş karakterler yer almaktadır (Uçan, 2012, s.45).

Stüdyo Ghibli'nin önemli bir yapıtı olan PomPoko isimli animasyon filmi, Japon mitolojisinde önemli bir yeri olan “Tanuki”<sup>3</sup> adlı rakun benzeri hayvanların hikâyesini anlatmaktadır. Aynı zamanda Miyazaki'nin doğa ve insan çatışmasını işlediği filmlerden biridir.



Görsel 10. PomPoko, Tanukiler

<sup>2</sup> Şinto kelimesi iki kanjinin birleştirilmesinden oluşturulmuştur: şin (yani “tanrılar” veya “ruhlar”) ve tō (yani “yol”). Böylece, Şinto genellikle “tanrıların yolu” olarak çevrilmiştir.

<sup>3</sup> Japon mitolojisinde form ve kıyafet değiştirme gibi süper güçleri olduğuna inanılıyor.

Jinja (tapınaklar) ve torii (kutsal geçitler) Ghibli filmlerinde çokça görülür ve sergilenen Shinto gelenekleri arasında tapınaklara saygı gösterme ve adak adama gibi ritüeller de bulunur. Aynı zamanda Budizm Japonların ikinci büyük dinidir. Ghibli filmlerinde Budizm'e ait imgeler de görülmektedir. Jizo heykellerini gösteren PomPoko ve Komşum Totoro bunlara örnektir.



Görsel 11. Budist İnançında Jizo Heykeli ve Tanuki

### 3.2. Aile Yapısı

Japonlarda aile kavramı önemlidir. Kadına bakış meselesi aile konusundan birkaç adım öndedir. Ana karakterleri çoğunlukla güçlü kadınlardır. Toplumsal sorumluluğu ve doğurganlığı simgeler. Öztekin'in, (2011, s.113) belirttiği gibi; Miyazaki, güçlü kadın karakterleri çok sever ve böylesine karakterleri animelerinde de genellikle başkarakter olarak kullanır. Hikâyelerini de genel olarak iki güçlü kadın karakterin çatışması üzerine kurgular. Prenses Mononoke'de Kurt Tanrıları tarafından büyütülen San ve Demir Dağın efendisi Lady Eboshi, Ruhların Kaçışı'ndaki Chihiro ve ruhlar hamamının patroniçesi Cadı Yubaba, Howl'un Yürüyen Şatosu'ndaki Sophie ve Batı'nın Kötü Cadısı bunlara örnektir.

Miyazaki, Japon kültürünü evrensel mesajlarla harmanlayıp filmlerine yansıtmıştır. Çocuklara yönelik yaptığı çizgi filmlerinde dahi her zaman için eleştirel bir gözle bakmıştır ve bu unsurları hayal gücüyle harmanlayıp izleyiciye sunmuştur. Örneğin; Ruhların Kaçışı'nda aile bireylerinin domuza dönüşmesi; modern çağla beraber zihinsel bir dönüşüme uğramış ve manasının yitirmeye yüz tutmuş "harcama kültürü" üzerine inşa edilmiş ailenin maddesel tezahürünü yansıtmaktadır. Yediğini ve doyduğunu anlamayan bir hayvan üzerinden görselleştirilen aile bireyleri toplumsal erozyonun boyutlarını da bizlere yansıtmaktadır. Aile kutsal ve önemli bir sistemdir. Bu nedenle Japon kültüründe bu kadar derin öneme sahip olan bu kavram da karşılığını ve imgesel anlatımını kazanarak Miyazaki sinemasında yerini bulmaktadır (Karatay, 2015, s.19).



Görsel 12. "Ruhların Kaçışı" Chihiro ve Domuza Dönüşen Ailesi

### 3.3. Doğa ve Mimari

Hayao Miyazaki'in filmlerinin karakterini yansıtan en önemli öğelerden birisi de Miyazaki'nin doğaya ve çevreye karşı olan duyarlılığıdır. Çevresel sorunları ve insanın eliyle doğayı yok etmesi temasını çoğu filminin içine yerleştirmiştir. Çizgi filmlerinde; doğa çizimlerinde ve mimari yapılarında Japon şehirlerinden de esinlenmiştir ve kültürel bir öğe olarak bunu aktarmıştır.



Görsel 13. Shikoku'da bulunan bir kaplıca



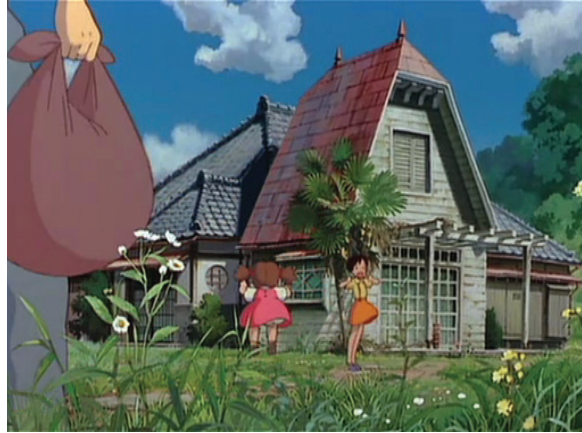
Görsel 14. Ruhların Kaçışı (Kaplıcadan Esinlenerek Yapılan Mimari)

1950'lerin Japonya'sında geçen "Totoro", doğanın ve kırsal kesimin, insanların hayatlarında önemli bir rol oynamasından öte, büyülu doğaüstü bir dünyaya giden köprülerin var olduğu bir dünyayı betimler. Çiftlikler, pirinç tarlaları ve Shinto mabetlerini göstermesiyle Totoro, hikâyede kullanılan mimari ile oldukça "Japon"dur. Bu filmi için Miyazaki şunları söylemiştir (Çay, Miyazaki'nin Dünyası Anime ve Mimari, 2014):

"Bu filmi yapana kadar Japonya'ya çok önem vermiyordum. Bu film sanki kendi çocuk halime Japonya'nın güzel bir ülke olduğu mesajını yollamak gibiydi. Bu sebeple kendi büyüdüğüm tarzda bir yer yaratmak istedim. Totoro yayınlandıktan sonra ise ülkenin pek çok yerinden mektuplar aldım. Herkes o köyün kendi köylerine ne kadar benzediklerini yazmıştı."



Görsel 15. Nagoya, Japonya



Görsel 16. "My Neighbor Totoro" Filmden Bir Sahne  
(Nagoya'daki kulübeden esinlenilmiş.)

### 3.4. Kıyafetler ve Yemek

Miyazaki ve ve Ghibli filmlerinde geleneksel Japon kıyafetleri işlenmiştir. Japon okul üniformalarından, köylü insanların kıyafetlerine kadar farklı detaylar vurgulanmıştır.



Görsel 17. "Spirited Away" Filminden Kimono Kostümü



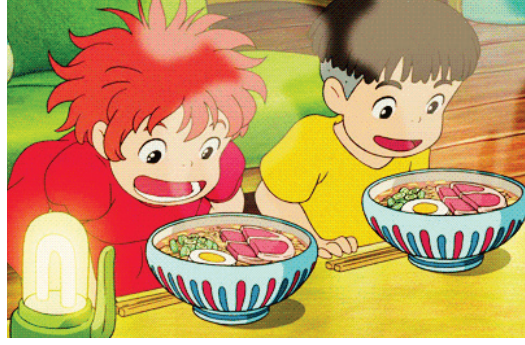
Görsel 18. "Dün Gibi" Filmi Çiftçi Kıyafeti



Görsel 19. Prenses Mononoke Kostüm

Yemek, Japon toplumunun önemli bir parçasıdır. Karakterlerin birçoğu büyük bir iştahla yemek yerler: Ghibli öncesi The Castle of Cagliostro filmindeki Lupin'in pisboğazlığına yeniden kavuşmasından, Yürüyen Şato'daki kahvaltı ritüellerine, Porco Rossò'daki ziyafetlere kadar (Sarban, 2011, s.99).





Görsel 20. Ponyo'nun, Sosuke'nin Jambonlu Erişte Çorbasını İçmesi

Ghibli animelerinde yemekler Japon kültürüne ait yemeklerdir. Örneğin erişte çokça karşılaştığımız bir yemektir. Ancak bazen yenen gıdalar Batı'da çok bilinmeyebilir. "Küçük Deniz Kızı Ponyo" da Ponyo'nun annesi Japonya'da çok içilen Sapporo birası içer. Umeboshi (tuzlanmış erikler), okonomiyaki (gözleme ile pizza arası bir gıda), yakitori (ızgarada tavuk şiş) ve bento (beslenme çantaları) gibi geleneksel örneklerle rastlanır.



Görsel 21. Miyazaki filmlerinden yiyecek kesitleri

### 3.5. Müzik

Miyazaki'nin çoğu film müziklerinde Joe Hisaishi imzası görülmektedir. Oscar ödüllü yapımlar olan Spirited Away ve Departures filmlerinin yanında Howl's Moving Castle, Ponyo, My Neighbour Totoro gibi dünyaca ünlü filmlerin bestelerine de imza atmıştır. Japonya'nın en ünlü bestecilerinden biri olan müzisyen gerek mistikleşen müziklerle, gerekse adrenalin arttıran bestelerle oldukça başarılıdır. Miyazaki'nin filmleri müzikleriyle daha da çekici bir hale gelmiştir.

## SONUÇ

Araştırmadan da anlaşıldığı üzere çizgi filmler kültür etkileşiminde ve aktarımında önemli bir yere sahiptir. Özellikle çocuklar için sadece keyifli bir vakit geçirme aracı değil aynı zamanda yol gösterici ve kültürü aktarıcı bir unsurdur. Bununla beraber çizgi filmler çocuklara pozitif subliminal mesaj aktarımında da etkili bir yol olarak kullanılmaktadır. Türkiye'deki kanallar, en az yüzde 25 oranında Türk yapımı ve kültürümüzü tanıtan çizgi filmlere yer verse de geriye kalan dilimde çeşitli ülkelerin çizgi filmleri yayımlanmaktadır.

Araştırmadan görüldüğü üzere, kültürünü sadece kendi ülkesine tanıtmakla kalmayıp yapımlarını dünyaya pazarlayan büyük stüdyolardan biri de Ghibli Stüdyolarıdır. Japon kültürünü ve geleneklerini yapımlarına ustaca yerleştirmişler ve çizimleriyle başarılı bir şekilde aktarmışlardır. Yapımlarına aile yaşantılarından, giyimlerine, kullandıkları eşyalara, tükettikleri yemeklere kadar özenle aktarmışlar aynı zamanda yer yer başka kültürler ile etkileşimde bulunmuşlardır.

Sonuç olarak; bilinçlenme ve örnek alma küçük yaşlarda başlar, kültürümüzü ve tarihimizi yeni kuşaklara ve gelecek nesillere aktarmada da canlandırma sinemasının önemli bir yeri vardır. Yazılan senaryolar ve tasarlanan karakterler kültür alışverişini sağlamada etkili bir unsurdur. Hayao Miyazaki'nin senaryo ve karakterleri de bunun güzel bir örneği olmuştur.

## KAYNAKÇA

- Atan , U. (1995). *Animasyonun Kültür Aktarımındaki Yeri. (Yüksek Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi: Konya, 38.*
- Colin,O., Blanc, M. (2011) *Hayao Miyazaki ve Isao Takahata Filmleri- Stüdyo Ghibli (Çev:Barış Baysal), İstanbul: Kalke-don, 76'den aktaran Sarban, S.(2011), Manga'danAnimeye: Japonya'nın 'Yumuşak Güç' Silahlarından Biri Olarak 'Sen To Chihuro No Kamikakushi' Filminde 'Tüketim Nesnesi' Sunumu: Otomobil Örneği, 51.*
- Kaba, F. (2014). *Çizgi filmlerde Grafik İfade ve Konu Açısından Kültürel Etkiler: Türk Çizgi film Örnekleri. Selçuk İletişim, 172.*
- Karatay, A. (2015). "Miyazaki Sineması ve Auteur Kuramı". *İdil, c.4,s.18,111.*
- Kinsella, S. (2000). *Manga: Culture and power in postwar Japanese Society. Curzon Press now T&F & Hawaii University Press, 22.*
- Napier, S.J (2008). *Anime "Akira'dan Howl'un Hareketli Şatosu'na" (Çev: M. Murat Başekim ) İstanbul: Es Yayınları, 12.*
- Sarban ,S. (2011) *Manga'dan Animeye: Japonya'nın 'Yumuşak Güç' Silahlarından Biri Olarak 'Sen ToChihuro No Kamika-kushi' Filminde 'Tüketim Nesnesi' Sunumu: Otomobil Örneği, (Yüksek Lisans Tezi), 103.*
- Türkmen, N.(2012), *Çizgi filmlerin Kültür Aktarımındaki Rolü ve Pepee, CÜ Sosyal Bilimler Dergisi, c.36, s.2, 140-148.*
- Taş,Alicenap,Ç. (2015), *Çiğdem,Kültürel Mirasın Çizgifilm Senaryolarında Kullanımı, TÜBAR Dergisi, 8.*
- Temizyürek,F, Ümran A. (2014), *Çizgifimlerdeki Subliminal Mesajların Çocuklar Üzerindeki Etkisi, Cumhuriyet Inter-national Journal of Education (CIJE), s.3, 33.*
- Uçan, B.(2004), *Prences Monoke'nin İşıtsel ve Görsel Nitelikli Göstergelere Göre Filmsel Çözümlemesi, İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi, s.13, 45.*

### Elektronik Kaynaklar:

- Koç, Kevser. "Çocuklar Hayata Çizgi film Kahramanlarının Gözüyle Bakıyor".  
<http://www.milliyet.com.tr/cocuklar-hayata-cizgi-film-kahramanlarinin-gozuyle-bakiyor-pembener-detay-cocuk-1469398/> [10.04.2016].
- Çay, Merve. "Miyazaki'nin Dünyası –Anima ve Mimari", 2014  
<http://www.fabilog.com/anime-ve-mimari-fantazya/>
- Schmidt, J. Marc, "Socio-Political Themes in The Smurfs", 2011.  
<http://www.pop-cultured.net/socio-political-themes-in-the-smurfs/>

### Görsel Kaynaklar:

- Görsel 1 <http://mythepix.com/teenage+mutant+ninja+turtle+cartoon+characters?image=291048153>[10.05.2016]
- Görsel 2 <http://cicicee.com/sirinler-cizgi-film-kahramanlari/sirinler-13/>[10.05.2016]
- Görsel 3 <http://www.ruthusher.com/wordpress/wp-admin/images/gargamel-smurfs-i8.jpg>[10.05.2016]
- Görsel 4 <https://www.youtube.com/watch?v=zSTKb9ZQcLA>[10.05.2016]
- Görsel 5 <http://www.kizoyunlari.biz/1303/Pepee-Ve-Ailesi>
- Görsel 6 <https://cicicee.com/wp-content/uploads/2014/01/Niloya.jpg>
- Görsel 7 <http://setsuna93kei.deviantart.com/art/Studio-Ghibli-Infographic-351372095>
- Görsel 8 <https://jiburimyths.wordpress.com/>
- Görsel 9 [http://www.deviantart.com/browse/all/fanart/?view\\_mode=2&order=11&q=princess+mononoke+nightwalker#skins](http://www.deviantart.com/browse/all/fanart/?view_mode=2&order=11&q=princess+mononoke+nightwalker#skins)
- Görsel 10 <http://www.zerochan.net/69625>
- Görsel 11 <https://homespunlondon.wordpress.com/2014/02/01/mujina-jizou-byakuren-bo/>
- Görsel 12 <http://myanimelist.net/featured/1028>

- Görsel 13 <http://fabilog.com/anime-ve-mimari-fantazy/>
- Görsel 14 <http://fabilog.com/anime-ve-mimari-fantazy/>
- Görsel 15 <http://kotaku.com/in-japan-you-can-visit-the-totoro-house-for-real-1038774854>
- Görsel 16 [http://totoro.wikia.com/wiki/File:2013-01-03\\_01.jpg](http://totoro.wikia.com/wiki/File:2013-01-03_01.jpg)
- Görsel 17 <https://www.aliexpress.com/popular/chihiro-spirited-away-cosplay.html>
- Görsel 18 <http://radiorenasterea.ro/only-yesterday-doar-ieri/>
- Görsel 19 <http://www.fullhdfilmbox.org/prenses-mononoke-mononoke-hime-1997-film-izle.html>
- Görsel 20 <http://www.tofugu.com/2013/02/21/spirited-away-its-for-the-foodies/>
- Görsel 21 <http://www.tofugu.com/2013/02/21/spirited-away-its-for-the-foodies/>



# GÜNLÜK KULLANIM ÜRÜNLERİNİN SOL EL KULLANIMINA UYGUNLUĞU ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA

Yrd. Doç. Olcay Boratav\*  
Nur Gürdal\*\*

## ÖZET

*Bu çalışmanın amacı, sol el kullanımı dünya nüfusunun yaklaşık %10' luk bir bölümünü oluştururken, sağ el kullanımına oranla geri planda kalmasının nedenlerini ve günlük kullanım eşyalarının sol el kullanımına uygunluğunu incelemektir.*

*Araştırmanın amaç ve önemi belirlendikten sonra, primitif dönem ve dinlerde sağ ve sol kavramından başlanarak, bilimsel olarak sağ ve sol el kullanımı, toplumsal çekinceler ve sol el kullanan çocukların eğitimine yansımaları araştırılmıştır. Elde edilen göstergeler doğrultusunda tasarım, ürün-kullanıcı ilişkileri, evrensel tasarım kavramları ele alınmış günlük kullanım ürünlerinin sol el kullanımına uygunluğu ve kullanıcıların yaşadıkları zorluklar karşısında geliştirilen özel üretim ürünler değerlendirilerek kavramsal çerçeve oluşturulmuştur.*

*Sonuç olarak; primitif dönemden günümüze, sol kavramı ve sol el kullanımı farklılık olarak algılanmaktadır. Yapılan birçok bilimsel araştırma göstermektedir ki; gerek çevresel gerek kalıtsal nedenlerle şekillenen el tercihi, sağ el kullanımı kadar, sol el kullanımı da normal bir durumdur. El kullanımının belirginleştiği dönemden itibaren aile de başlayan, okulda devam eden eğitim sürecinde, çocukların farklı bir el kullanımına sahip olduklarını anlamaları ve çoğu günlük kullanım*

---

\* Gazi Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi,  
olcayboratav@gmail.com

\*\* Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü Uygulamalı Sanatlar Ana Bilim Dalı Seramik Eğitimi Bilim Dalı Yüksek Lisans Mezunlu,  
ngurdal@gmail.com

ürünlerinde yaşadıkları zorluklar dikkat çekmektedir. İlerleyen dönemlerde bu durum farklılığı kabullenme ve ürünlerin sol el kullanımına uygun olup olmamasına bağlı olarak ürünü tercih etmek ya da etmemek yönünde şekillenmektedir.

Bu noktada; bir ürünün fikir olarak ortaya çıkışından itibaren kullanıcıyla kurduğu iletişim iyi ya da kötü yönde gelişim göstermektedir. Sol el kullanımına uygun olmayan ürünlerin, kullanıcıların karşılaştıkları sorunlar göz önüne alınarak yeniden şekillenmesi söz konusudur. Günümüzde özel üretim adı altında sol el kullanımına uygun ürünler piyasada bulunmaktadır. Ancak her an her yerde ulaşılabilirliği yaygınlaşmış durumda değildir. Sadece bu ürünlerin bulunduğu mağazalar, internet üzerinden satış yapan siteler ve markaların özel üretim ürünleri olarak kullanıcıya erişim amaçlanmaktadır. Fakat tanıtım ve reklamın yeterli düzeyde olmaması kullanıcıya erişim açısından bir engel teşkil etmektedir.

Yapılan araştırma ve incelemeler sonucu, bu tarz erişimin kullanıcı arz- talep ilişkilerini yeterli düzeyde karşılayamadığı ortaya çıkmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Tasarım, Evrensel Tasarım, Ürün, Özel Üretim, Ürün Uygunluğu, Sol El

# A SURVEY ON THE COMPATIBILITY OF DAILY PRODUCTS FOR LEFT HANDED

Asst. Prof. Olcay Boratav\*  
Nur Grdal\*\*

## **ABSTRACT**

*The aim of this study is to examine the reasons why left hand usage is left behind right hand usage and the compatibility of equipment used in daily life for left hand usage despite the fact that it constitutes 10% of the world population. Upon defining the aim and significance of the study, starting from the primitive era considering the right and left concepts in religions, the left and right handedness, social considerations and the impact of left handedness on children's education are investigated from a scientific point of view. According to the data received, design, product-consumer relations and universal design concepts are studied and the compatibility of everyday life products for left handed and the special products designed by regarding the troubles of left handed people are evaluated to set a conceptual frame.*

*Consequently, from the primitive era to today's world, left as a concept and left hand usage are regarded as a diversity. As many scientific researches showed, the preference on being left or right handed is developed because of both social and genetic conditions, and being left handed is as natural as being right handed. After the preference for hand usage*

---

\*Gazi University, Faculty of Art and Design,  
olcayboratav@gmail.com

\*\*Gazi University, Institute of Education Sciences Department of Applied Arts Ceramic Education Science  
Master Graduate  
ngurdal@gmail.com



*becomes clear, in their education lives starting in the family and continuing in school, the children understand that they use their “other” hand, thus have difficulties on using daily products. After that, they accept this difference and they choose the products based on whether they are compatible to left usage or not.*

*At this point, the relationship between the product and the user is shaped based on good or bad experiences. The products that are not comfortable for left handed consumers are redesigned regarding the problems faced by the consumers. In today’s world, there is a market called special production that is exclusively for left handed. Nevertheless, it is not commonly accessible. It is limited to some shops and online shopping sites which only sell those type of products. However, there is a limited access to consumer because of the insufficient promotion and advertisement.*

*As a result of the surveys and the researches done on this subject, it has been concluded that this kind of marketing does not meet offer-demand.*

**Keywords:** *Design, Universal Design, Product, Special Production, Compatibility, Left Hand*

## GİRİŞ

Primitif dönemde sağ ve sol kavramları sembolik anlamlar taşımaktaydı. Henüz okuma yazması olmayan primitif dönem insanları günlük olaylardan doğa olaylarına birçok durumu sembolik olarak anlamlandırmakta ve açıklamaktaydılar. Güneşin doğuşundan, ölümlerini gömme şekillerine kadar sağ ve sol kavramlarının etkilerini bu dönemde görmek mümkündür. Böyle bir ayırım yapılmasını gerektirecek iyi veya kötü ayırımında, ölümden veya yaşamda, sıcakta veya soğukta kısacası doğada böyle bir sağ ya da sol ayırımı yoktur. Bu ayırımı yaratan insan beynidir. Ve hayatın her alanında bu ayırımı keskin bir şekilde yaratmıştır.

Primitif dönemde olduğu gibi dinlerde de sağ ve sol kavramları aynı şekilde anlamlandırılmıştır. Bütün dinlerde sağ iyi ve kutsal olanla eşleştirilirken, sol kötü ve lanetli olanla eşleştirilmiştir.

### 1. Sol El Kullanımının Bilimsel Olarak Açıklanması

Bilimsel olarak bakıldığında ise; günümüze kadar yapılan araştırmalarda, el tercihinin birçok etkiyle oluştuğu görüşü hakimdir. Bu süreçte en çok karşılaşılan genel kanı ise, sol el kullanımının bir eksiklik göstergesi olduğudur. Cinsiyet hormonları, beyin yarıkürelerinin anatomik farklılıkları, genetik faktörler, toplumsal farklılıklar ve çekinceler el tercihinin etkilemektedir.

El kullanımı, ile ilgili yapılan araştırmalar dünya nüfusunun %10'unun sol elini kullandığını göstermektedir. Eski çağlarda ise, sağ ve sol el kullananların oranının eşit sayılabilecek bir orana sahip olduğu ise çeşitli çalışmalarda yer almaktadır.

Sarasin, çalışmasında eski çağlara ait alet buluntularından anlaşılabilirdiği üzere, o çağlarda sağ ve sol el kullanımının aşağı yukarı eşit bir orantıya sahip olduğunu vurgulamıştır ( Sarasin'den Aktaran Weber, 2007, s. 17).

Daha sonrasında yapılan araştırmalar da ise, zaman içerisinde bu oranın sağ el kullanımı yönünde arttığı doğrultusundadır.

Kültürlerarası yapılan çalışmalarda sağlaklık oranı %90 olarak bulunmuştur. Sağ el tercihinin toplumda bu kadar yaygın olması, tarih öncesi dönemlere kadar uzanmaktadır. Yeni ve küçük aletlerin, büyük ve çok amaçlı aletlerin yerini aldığı paleolitik döneme ait araçlar ( ev- araç gereçleri, silahlar vb.) incelendiğinde bu aletlerinde sağlaklarca yapıldığı görülmektedir. Tarih öncesi dönemlerden günümüze kadar el tercihinde sağ tarafın üstünlüğü tartışılmaz bir gerçektir ( Soysal, Arhan, Aktürk ve Can, 2007, s. 64).

Günümüzde ise yapılan bilimsel araştırmalar el tercihinde beyin yarım kürelerinin etkili olduğunu ortaya koymaktadır. Tartışılmaz bir simetriye sahip olan insan vücudu el tercihinde asimetric çalışmaktadır. Beynin sol tarafı vücudun sağ tarafını kontrol ederken, beynin sağ tarafı vücudun sol tarafını kontrol etmektedir. El tercihi de beyin yarım kürelerinin kullanımına bağlı olarak farklılık göstermektedir.

İki beyin yarım küresi birbirine sinir lifi demetleri ile bağlanmıştır. Bu bağlantılar işlevsel bü-

tünlüğü sağlamaktadır. Her beyin yarım küresi bir diğerinin ayna hayali olarak görünmektedir. Fiziksel olarak simetrik bir yapı göstermektedir. İnsan vücudun da dış görünüşü olarak sol ve sağ vücut yarımları arasında simetrik bir yapı vardır. Vücudun temel hareket ve duyu kontrolünü gerçekleştiren beyin yarım küreleri bu kontrolü çapraz bağlantılarla sağlamaktadır (Gündoğan, 2005, s. 333).

Sağ ve sol el kullanımı beynimize bağlı ve doğuştan belirlenmiş durumdadır. El gelişimi sırasında bir baskı uygulandığında dahi beyindeki durum ters yüz edilememektedir. Beyin yarım kürelerinin hangisinin baskın olduğu hakkında da el tercihi önemli bilgiler vermektedir.

Hemisferik<sup>1</sup> asimetrinin sonucu olarak ortaya çıkan yüzlerce davranışsal asimetri tanımlanmış olsa da en belirgin el tercihidir. Lateralizasyonun<sup>2</sup> kabaca belirlenmesinde, el tercihinin değerlendirilmesi gerekmektedir. El dominansı<sup>3</sup> ile hemisfer dominansı arasında, doğrudan ilişki bulunmaktadır. Böylelikle, baskın olarak kullanılan beyin bölgesi saptanmaktadır (Soysal vd., 2007, s. 62).

Bu noktada, el tercihinde belirleyici olan etkenlere değinmek gerekmektedir. Bu etkenleri genetik ve çevresel olarak 2 grupta incelemek mümkündür.

Sol el kullanımını genetik faktörlere bağlayan araştırmacılar bu durumu çeşitli yollarla anlamlandırmaya çalışmışlardır.

Solyanlılığın kalıtım yoluyla oluştuğu düşüncesinde hareket ederek yapılan bazı incelemelerde, sağ ellerini kullanan anne- babaların çocuklarının %10' undan daha azı solak olurken, bu oran sol elini kullanan ebeveynlerin çocuklarında %35' i aştığı belirtilmektedir. Bununla birlikte yapılan araştırmaların bazılarında, sağ veya solyanlılığın soya çekimle ilgisinin pek şüpheli olduğunu ileri sürmektedir (Valentina ve Wagner' dan Aktaran Yolcu, 2010, s. 74).

El tercihinin etkileyen bir diğer faktörde çevresel etkenlerdir. Döllenenmeden itibaren, mevsimsel etkilerin, anne yaşı, doğum süreci, erken doğum ve kültürel farklılıkların el tercihi yönünde etkisi olduğu düşünülmektedir.

Hamilelik dönemi dokuz ay gibi uzun bir süreyi kapsadığından, beyin gelişimini etkileyecek pek çok dış etken söz konusudur. Örneğin; korteksin gelişimi hamileliğin büyük bir kısmını kapsamakta ve doğumdan sonraki dönemde de bu gelişim sürmektedir. Bu nedenle, annenin beslenmesinin, radyasyona maruz kalmanın, madde ve alkol kullanımının lateralizasyonun örüntüsünde farklılıklara yol açabileceği düşünülmektedir (Soysal vd., 2007, s. 63).

Sağ el kullanımına uygun olarak hazırlanan yaşam koşulları, sol el kullananlar için eksi yönde etki etmektedir. Aynı zamanda sağ hemisfere bağlı eşgüdüm düzeyinin düşük olması, trafik kazalarında sol el kullananların oranının yüksek olduğunu yapılan araştırmalarda ortaya konmaktadır.

<sup>1</sup> Hemisfer: 1. Yarı küre, yarı parça. 2. Beynin iki yarı küresinden her biri (İlhan, Ünsar, Kostak, Koç & Sançar, 2013).

<sup>2</sup> Lateralite: 1. Vücudun ya da bir yapının yamı ile ilgili. 2. Beynin baskın olduğu tarafı belirtmek için kullanılır (İlhan vd., 2013).

<sup>3</sup> Dominans: Üstünlük, bir şeyin diğerine göre daha etkili ve baskın olması (İlhan vd., 2013).

El tercihi ile trafik kazaları arasındaki ilişkinin incelendiği çalışmalarda, solakların daha fazla kaza yaptıkları belirlenmiştir. Bu bulgu, solaklardaki koordinasyon bozukluğu düzeyinin belirlenmesinin önemini bir kez daha vurgulamaktadır. Coren ve Halper, solak pilotların, uçuş performansı bakımından büyük bir risk grubu oluşturduklarını ve askeri uçakları kullanmayı çok zor öğrendiklerini belirlemişlerdir (Soysal vd., 2007, s. 65).

Solakların birçok günlük kullanım eşyasını kullanmada yaşadığı zorluğun yanı sıra, sağ el kullananlara göre 8- 10 yıl daha az yaşadıkları, boşanma ve çok eşlilik gibi durumları daha çok yaşadıklarını ortaya koyan çalışmalarda mevcuttur.

## **2. Tasarım ve Ürün-Kullanıcı İlişkisi**

Yaratıcılık ile ilgili bir çok tanım bulunmaktadır. Birçok araştırmacı bu konuya farklı açılardan yaklaşmakla beraber aslında ortak bir noktada buluşmaktadırlar. Bu ortak nokta “yenilik” kavramıdır. Yaratıcılık ile ilgili yapılan tanımlara bakıldığında bu ortak nokta açıkça görülmektedir. Kimi araştırmacılar yaratıcılığı sezgisel bir süreç olarak tanımlarken kimi araştırmacılar zeka ve kişiliğe dayalı bir süreç olarak tanımlamaktadır.

Yolcu, çalışmasında birçok yaratıcılık tanımından yola çıkarak şu tanımı yapmaktadır; Yaratıcılık; bireyin bir ihtiyaç ya da sorun karşısında, önceden var olmayan ya da benzeri bulunmayan yollar aracılığıyla yeni bir yol ve yöntem bulabilme yeteneğidir (2010, s. 34).

Bu tanımdan yola çıkıldığında, yeni olanı bulabilmek için öncelikli olarak yeniliğe olan ihtiyacı fark edebilme öngörüsü, deneme yanılma yoluyla ve cesaret ile üretmek gerekmektedir. Bu süreç, tüm detayları en ince ayrıntısına kadar düşünme ve titiz bir çalışmayla sonuca ulaşmayı kapsamaktadır. Yeninin hazırlanması ve eskinin elden geçirilmesi için, ihtiyaç olan yöne kanalize edilmiş bir yaratıcılık sürecinden bahsedilmektedir.

Tüm bu aşamaları, önemli bir adım olan tasarım, bu tasarımın ürüne uygulanması ve kullanıcıyla kurduğu ilişki takip etmektedir.

“Yaratıcılık” kavramının hizmet ettiği alan, teknoloji ve endüstri alanına girdiğinde, ölçüt olarak karşımıza “ürün” kavramı çıkmaktadır. Bir ürün tasarımı, yaratıcılık, tasarım, üretim ve kullanıcıya doğru şekilde ulaşma aşamalarını kapsamaktadır.

Eski olanın eksiklerini fark etme ve yenileme, yeni olana ihtiyacı hissetme ve farklı olanı bulabilme öncelikle yaratıcılığı işaret etmektedir. Yaratıcılıkla başlayan bu uzun süreçte, ortaya çıkması planlanan ürünün kavram olarak soyuttan somuta var olmaya başladığı nokta tasarım olarak belirtilebilir.

Tasarım aşamasının iyi ya da kötü bir kavramla başlaması, daha sonraki süreçlerde yola çıkan kavramın iyileştirilmesi ve üretime uygunluğu üzerine yoğunlaşarak devam edilmesini gerektirmektedir. Bu nedenle önemli olan tasarım süreci, günümüz koşullarında gelişen teknolojiyle daha hızlı bir şekilde yol almaktadır.

Gelişen teknolojiyle orantılı olarak, artan ihtiyaçlara ve talebe cevap verebilmek tasarımcı için daha zorlu bir süreci ifade etmektedir. Rekabet ortamının artmasıyla firmalar kullanıcı is-

tekleri doğrultusunda üretim yaptıkları gibi yeni ürün tasarımlarıyla da fark yaratarak rakiplerinden önde olmak istemektedirler. Bu nedenle üretimi en uygun mal edip kaliteden de ödün vermeden kullanıcıya ulaşmaya çalışmaktadırlar.

Yola çıkılan düşünceden sonraki aşamalar, tasarımdan üretime kadar daha ayrıntılı bir çalışmayı beraberinde getirmektedir. Öncelikli olarak amaç, sonuç olarak ortaya çıkacak ürünün başarılı olmasıdır. Bu başarının yakalanabilmesi belirli bir süreci kapsamaktadır.

Bu aşamalar, ürünün kullanıcıyla doğru iletişim kurabilmesi için önem arz etmektedir. Kullanıcının ihtiyaç ve beklentilerine cevap vermesine, üretim için uygun bir yapıya sahip olmasına dikkat edilmesi gerekmektedir. Aksi halde üretim maliyetlerinin yükselmesi, sorunlu bir ürün ortaya çıkması halinde de kalitenin düşmesi gibi etkenler söz konusu olabilmektedir. Ürünün az parçalı olması, parçaların birbiriyle uyumlu olması, kullanıcının rahat anlayabileceği ve zarar görmeyeceği ürünler ortaya çıkarmak gerekmektedir. Bu üretim aşamalarını tanıtım ve satış takip etmektedir.

Ürün kullanıcıya ulaştıktan sonra ise en önemli süreç olan ürün-kullanıcı ilişkisi başlamaktadır. Ürünün kullanıcıda nasıl bir etki yaratacağını sürecin en başından tahmin edebilmek pek mümkün olamayabilir. Her ürünün belirli bir kullanıcı kitlesine hitaben tasarlandığı, üretildiği ve piyasaya çıkarıldığı düşünüldüğünde, benzer diğer ürünlerden ayrılarak öne çıkması ve istekleri tam olarak karşılaması gerekmektedir.

Ürünün kullanıcı tarafından, doğru algılanması, beğenilmesi ve tercih edilmesi ürünün kullanıcıyla iletişim içerisinde olduğunun göstergesidir. Bir tüketici ve kullanıcı olarak insanlar, ürünleri algısal olarak ele almaktadırlar. Ürünler tasarımlarıyla işe yararlık, dayanıklılık, kadınsı ya da erkeksi olma gibi işlevsel özellikleri kadar yan anlamlar ya da kişisel anlamlarda taşıyabilmektedirler. Ürünün temel kullanım alanı dışında, sosyo- kültürel ve psikolojik özellikleri de bünyesinde taşımaktadır.

Psikoloji, insan gereksinimlerinin nasıl güdülendiğini araştırırken bunu kademelendirmekle çözmeye çalışır. Bireyler seviyesinde ele alındığında; ilk temel ihtiyaç bireye neyi, ne şekilde yapması gerektiğinin önceliğini sıralıyorsa o ihtiyaç karşılanana kadar diğer ihtiyaçlar ikincil dereceden kademelendirilmektedir. Ancak temel ihtiyaçların karşılanması durumunda seçici olabilmek ya da ikincil dereceden öneme sahip olan ihtiyaçların gerçekleştirilmesi mümkün kılınmaktadır (Elçioğlu ve Bayrakçı, 2009, s. 82).

Doğru bağdaştırmalar kurabilmek adına, bir tasarımın kimin için ve ne amaçla yapıldığı daha önemli bir hal almaktadır. Yanlış bağdaştırmalar söz konusu olduğunda ise, ürün ile kullanıcı arasında iletişimsizlik ve yanlış yorumlanmaya yol açabilmektedir. Bu noktada, sol el kullanımına uygun olmayan günlük kullanım ürünlerinde bir yanlış yorumlama ve bundan kaynaklı bir iletişimsizliğin varlığından söz etmek mümkündür.

Eğer tasarımcılar, solakların bir ürünü kullanıp kullanamayacaklarını dikkate almayı unuttular ve sonunda ürünün solaklar için kullanışsız olduğunu görmezlerse bu ürün yalnızca sağaklar için yapılmaya devam edecektir. Bununla beraber sorunun bir kısmı da sağak dünyaya

uyum sağlamayı çok güzel beceren ve Perroski' nin dediği gibi “Solaklara özel aletlere ihtiyaçlarını yeterince ifade etmeyen solaklardan kaynaklanmaktadır (Mcmanus, 2005, s. 392).

Bu süreç, günlük kullanım ürünlerinin geçmişte var olan teknoloji olanakları ile belli bir standardı gözeterek piyasaya sunulmasından ve kişisel farklılıkları göz ardı etmesinden kaynaklanmaktadır. Sol el kullanan kişilerin ürünlerle doğru iletişim sağlayamaması fakat başka bir tercih söz konusu olmadığından var olana alışması ve kabullenmesini gerektirmiştir.

Kullanıcı olarak, bir ürünü tercih edip satın alana kadar farkında olmasak da bir süreçten geçmekteyiz. Sosyo- kültürel ve psikolojik etkenler, beğenilerimiz, ihtiyaçlarımız, o andaki algılarımız bizi ürüne yönelten ve almamıza ya da almamamıza sebep olan durumu ortaya çıkarmaktadır. Ürünün tasarlanma sürecinden kullanıcıya ulaşma sürecine kadar anlambilimsel, göstergibilimsel birçok alandan faydalandığımızı, reklam sektörüyle kullanıcıya farklı olma, bir gruba ait olma vb. birçok durumun sunulduğunu görmekteyiz.

En başta da belirtildiği üzere kullanıcının ürünü tercih edip alması her zaman doğru bir iletişim kurulduğunu göstermemektedir. Günlük kullanım ürünlerinden birçoğunun sol el kullanımına uygun olmadığı için kullanıcısıyla doğru iletişim kuramaması bu duruma verilebilecek en iyi örneklerdendir. Özel üretim olarak kullanıcıya sunulması, her an her yerde bulunamayışı kullanıcılar için bir sorun teşkil etmektedir.

Bu açıdan baktığımızda, sol el kullanımının doğal bir süreç olarak gelişmediği durumları da göz ardı etmemek gerekmektedir. Bir kaza ya da herhangi rahatsızlık sonucu sol el kullanmak zorunda kalan bireyler için de bu durum oldukça önem taşımaktadır. Bu nedenle kişilerin farklı özelliklerini ve ihtiyaçlarını da göz önünde bulunduran tasarımlar yapmak gerekmektedir.

Kullanıcıların sosyo- kültürel, psikolojik, ekonomik vb. durumları ürün tercihlerinde farklılık göstermektedir. Ürün yelpazesinin geniş olması, aynı ürünü farklı fiyat aralıklarında, kalitenin artması ya da azalması doğrultusunda, her an her yerde bulabilmek mümkün gözükmemektedir. Ancak kullanıcıların tercih öncelikleri göz önüne alındığında, fiziksel özelliklerin de önemli bir yere sahip olduğunu görmekteyiz. Bu noktada ise evrensel tasarım kavramı öne çıkmaktadır.

### **3. Evrensel Tasarım ve Sol El Kullananlar İçin Üretim**

Evrensel tasarım kavramı ilk olarak 1950' li yıllarda engellilik konusunun gündeme geldiği dönemde ortaya çıkmıştır. Engelli bireylerinde diğer bireyler gibi yaşam alanlarında zorluk çekmeden yaşayabilmeleri ve bu yönde tasarımların yapılması fikri ağırlık kazanmıştır.

Evrensel tasarım herkese, her nesneye ve her zaman erişilebilirliği sağlamaktadır. Bu yüzden “herkes için tasarım” olarak da adlandırılmıştır. Engelli bireylerin yaşadıkları güçlüklerden yola çıkılarak tanımlanmış olsa da, sonrasında geniş bir alana yayılmış ve tüm bireyler için kullanılabilirliği ve erişilebilirliği olan ürünler, mekanlar tasarlamaya odaklanılmıştır.

Evrensel tasarım, hiçbir ayırt edici özellik gözetmeden herkes için çözüm önerisi sunar. Kadın, erkek, engelli, engelsiz, sağ el ya da sol el kullanan bireylerin taleplerine cevap verecek şekilde tasarımlar (ürün-mekan) sunmayı amaçlamaktadır.

Hacıhasanoğlu çalışmasında, Cavington ve Hannah tarafından evrensel tasarım için belirledikleri 6 farklı ölçütü şu şekilde aktarmaktadır:

1. Olabilecek en fazla sayıda kullanıcıya saygınlık ve bağımsızlık sağlayan,
2. Ürünün bütünlüğünü tehlikeye düşürmeden kullanıcı özel gereksinmelerine uyum sağlayan,
3. Estetik olarak başarılı,
4. Optimum gereksinme düzeyinde başarı (performans) gösteren,
5. Tüketicilere bilgi veren,
6. Sürdürülebilir olan tasarımdır (Cavington ve Hannah' dan Aktaran Hacıhasanoğlu, 2003, s. 96).

Günlük kullanım eşyalarının sağ el kullanımına uygun üretilmesi ve çoğu zaman sol el kullanımının göz ardı edildiği görülmektedir. Primitif dönemden itibaren bir farklılık simgesi olarak algılanan sol el kullanımı bilimsel araştırmaların ve gelişen teknolojinin ilerlemesiyle bir damga(stigma) olma durumundan sıyrılmıştır. Günlük hayatta karşılaşılan sorunları en aza indirmek için, ürünlerin sol el kullanımına uygun hallerinin piyasada bulunabilir duruma geldiği söylenebilmektedir.

Sol el kullanan bireyler, sağ el kullananlar için yaratılmış bir dünya da yaşamaktadır. Birçok insana kullanımı çok kolay gelen günlük kullanım ürünleri, sol el kullananlar için çoğu zaman kullanımı zor ürünlere dönüşebilmektedir. Var olan ürünlere alışmak, kendi önceliğini bir kenara bırakmak anlamına gelmektedir. O nedenle, evrensel tasarım prensipleri doğrultusunda üretilmiş olan özel ürünler, sol el kullanan bireyler için önem taşımakta ve doğal olan farklılıklarını olması gerektiği gibi yaşamalarına olanak sağlamaktadır.

Çocukluktan itibaren en çok karşılaşılan sorun, ilkokul çağında doğru yazı yazma duruşunu sağlayabilmektir ve bunun için kalemi düzgün tutuş ve kavramayı sağlamak gerekmektedir. Stabilo markası, sol el ve sağ el için kolay tutuş ve kavramayı sağlayacak özelliğe sahip "easyergonomi" serisi ürünlerini "doğru tutuş güzel yazım" sloganıyla piyasaya sunmuştur (Görsel 1-2).



Görsel 1. Stabilo "Easyergonomi" serisi kalemler



Görsel 2. Stabilo "Easyergonomi" serisi boya kalemleri, 2015

Bir diğerk günlük kullanım ürünü olan makas, sol el kullananların zorluk yaşadığı ürünlerden biridir (Görsel 3). Mcmanus (2005) alışmasında “makas tam bir baş belasıdır” demektedir. Bunun nedeni, sağ el kullanımına uygun olarak tasarlanan makasların hem tutacak yerleri hem de bıçak yönleri sol el kullanımına uygun değildir ve bir şekilde tutacak yerleri ayarlayabilseniz dahi bıçak yönü sol el kullanımına uygun olmadığı için kestiğiniz nesneyi, çizgiyi görmeniz olanaksızdır. Bu durumun beraberinde getirdiği ya sağ elinizle kesmeyi öğrenmeniz gerektiği ya da makasla hiç bir şey yapmamanız gerektiğidir.

“8 yaşındayken ğretmenlerimden biri kimin daire kesmede ona yardımcı olabileceğini sordu. Ben gönüllü oldum. Kestiğim dairelerden birini ona gösterdiğimde bana kızdı ve düzgün kesmediğimi söyledi. Yeni fark ettim ki, eğer sağaklar için olan makası kullanıyorsanız bıçakların üstüne dikkatle bakmazsanız kestiğiniz çizgiyi göremiyorsunuz”(Mcmanus, 2005).



Görsel 3. Fiskars Classic sol elle kullanım için genel amaçlı makas.

Fotoğraf makinesi kullanımını da sol el kullananlar için bir sorun teşkil etmektedir. Bu nedenle kullanım esnekliği sağlayan tasarımlar önem kazanmaktadır. California Üniversitesi Endüstriyel Tasarım ğrencisi Erin Fong sol el ve sağ el kullanımına uygun fotoğraf makinesi tasarlamış ve Canon firması bu ürünün üretimine başlamıştır (Görsel 4-5).



Görsel 4. Sağ ve sol el kullanımına uygun olarak tasarlanmış fotoğraf makinesi.





*Görsel 5. Sağ ve sol el kullanımına uygun olarak tasarlanmış fotoğraf makinesi.*

Cezvelerin ağız kısımlarının sağ el kullanımına uygun olması sol el kullananların cezve kullanımında zorluk çekmesine neden olmaktadır. Hisar markası sol el kullanımına uygun cezvelerini özel üretim olarak piyasaya sunmaktadır (Görsel 6).



*Görsel 6. Hisar sol el kullanımına uygun cezve*

Mutfak ürünlerinin de sağ el kullanımına uygun olması sol el kullananlar için büyük bir zorluk nedenidir. Kesici aletlerin tutacak yerlerinin sol ele tam oturmaması ve kavranamaması küçük de olsa kazalara yol açmaktadırlar (Görsel 7).



*Görsel 7. Sol kullanımına uygun tasarlanmış mutfak gereçleri*

Kol saatlerinin sola takılması solak bir birey için saatin ayar aparatının tam bilek kısmına gelmesi ve yazı yazarken ya da sol el ile başka bir iş yaparken zorluğa neden olmasından kaynaklanmaktadır. Bu durumun çözümü bir solak için ya saati sağ bileğe takmak ya da aşağıdaki

örnekte olduğu gibi özel üretim bir saat sahibi olmaktır. Ayar aparatının yerinin değiştirilmesi saati solak bireylerinde kolay kullanımını sağlamaktadır (Görsel 8).



*Görsel 8.* Solak Kol Saati.

Bu örneklerden de anlaşılacağı üzere, sol el kullanan bireyler, sağ el kullananlar için yaratılmış bir dünya da yaşamaktadır. Birçok insana kullanımı çok kolay gelen günlük kullanım ürünleri, sol el kullananlar için çoğu zaman kullanımı zor ürünlere dönüşebilmektedir. Var olan ürünlere alışmak, kendi önceliğini bir kenara bırakmak anlamına gelmektedir. O nedenle, evrensel tasarım prensipleri doğrultusunda üretilmiş olan özel ürünler, sol el kullanan bireyler için önem taşımakta ve doğal olan farklılıklarını olması gerektiği gibi yaşamlarına olanak sağlamaktadır.

## SONUÇ

Primitif dönemden başlanarak sağ ve sol kavramlarına tüm yönleriyle ele alındığında görülmektedir ki; “sol” kavramı ve “sol el” kullanımı bir farklılık olarak algılanmıştır. Geçmiş dönemlerde bu farklılık olumsuz bir algı yaratıyorken, günümüzde bu farklılık biraz daha alışılmış ve yadırganmaz bir durum haline gelmiştir.

Sağ el kullanan bireyler için düzenlenmiş bir dünya da sol el kullananların günlük kullanım eşyaları ile kurabildikleri ilişkinin de sınırlı olduğunu görmek mümkündür.

Sonuç olarak; bir ürün fikir olarak ortaya çıkışından itibaren belli bir kullanıcı kesimine hitap etmektedir. Kullanıcıyla kuracağı iletişim tam olarak bilinemese dahi ihtiyaçlara karşılık verdiği sürece talep görecektir. Evrensel tasarım prensipleri çerçevesinde değerlendirildiğinde, herkes için kullanılabilirlik ve ulaşılabilirlik söz konusudur. Ancak çalışma süresince görülmüştür ki, sol el kullananlar için üretilen günlük kullanım eşyaları için bu durum söz konusu değildir. Ürünler “özel üretim” adı altında kullanıcıya sunulmakta ve bazı ürünler sadece solaklara uygun olduğu için benzeri ürünlerden daha yüksek fiyata satılmaktadır. Satış yerlerinin kısıtlı olması ve bu nedenle her an ulaşılabilir olmaması kullanıcının ürüne ulaşmasını zorlaştırmaktadır. Reklam ve tanıtımın yetersiz kalması da, hitap edilen kullanıcı kesiminin ürünün varlığından dahi haberi olmaması durumunu beraberinde getirmektedir.

Evrensel tasarım prensiplerinin sol el kullanımına uygun günlük kullanım eşyalarında tam anlamıyla ve verimli şekilde uygulanamamakta olduğu görülmektedir. Bu veriler doğrultusunda değerlendirildiğinde;

1. “Evrensel Tasarım Prensipleri” tasarım ve üretim aşamalarında dikkate alınmalıdır.
2. Tasarım ve üretim alanında her bireyin farklı fiziksel özellikleri olduğu ve bu doğrultuda ihtiyaçları bulunduğu daha çok göz önüne alınmalıdır.
3. Hitap edilen kullanıcı kesiminin ihtiyaçları doğru analiz edilmeli ve tasarım daha fikir aşamasındayken çıkacak sonuç ürün iyi değerlendirilmelidir.
4. Ürün- Kullanıcı ilişkisine bakıldığında, farklı fiziksel özelliklere sahip kullanıcıların aynı kolaylık ile ürünü kullanabilir olmalarına dikkat edilmelidir.
5. Üretim aşamasında, farklı bir ürün üretimi maliyet olarak artı yönde fark yaratıyor olsa da , ürün- kullanıcı ilişkisi ön planda tutulmalıdır.
6. “Özel Üretim” olarak piyasaya sürülen ürünler maliyet olarak diğer ürünlere oranla daha yüksek fiyata satışa sunulmaktadır. Kullanıcının ürüne ulaşımı maliyet açısından ayrıca değerlendirilmeli ve maddi olarak da kolay ulaşılabilirlik sağlanmalıdır.
7. Ürünlerin kullanıcıya ulaşmasını sağlayacak olan satış noktaları çoğaltılmalı ve kolay erişilebilirlik sağlanmalıdır.

8. Reklam ve tanıtım iyi organize edilmeli ve kullanıcılar ürünün varlığından ve özelliklerinden haberdar edilmelidir.

9. Üretim ve tanıtım maliyetleri, satış oranları, bir azınlık olarak görülen kesime hitap etme durumu geri planda tutulmalı, her an her yerde herkes için tasarım fikri ön plana çıkarılmalıdır.

## KAYNAKÇA

Elçioğlu, M., Bayrakçı, O.(2009). Endüstri Tasarımında Karşılama Kavramı. *Tasarım + Kuram Dergisi*, 5 (8), 81- 94. Erişim: 28 Mayıs 2015, <http://tasarimkuram.msgsu.edu.tr/index.php/tasarimkuram/article/view/69>

Gündoğan, N. (2005). Öğrenme ve davranışlarda sol ve sağ beyin yarım kürelerinin fonksiyonel asimetrisinin önemi ( lateralizasyon). *Türkiye Klinikleri Tıp Bilimleri Dergisi*. 25, 333-336. Erişim: 28 Mayıs 2015,

<http://www.turkeyklinikleri.com/article/en-ogrenme-ve-davranislarda-sol-ve-sag-beyin-yarim-kurelerinin-fonksiyonel-asimetrisinin-onemi-lateralizasyon-36244.html>

Hacıhasanoğlu, I. (2003). Evrensel Tasarım. *Tasarım+ Kuram Dergisi*. 2(3). 93-101. Erişim: 28 Mayıs 2015, <http://tasarimkuram.msgsu.edu.tr/index.php/tasarimkuram/issue/view/2>

Mcmanus, C. (2005). Sağ El, Sol El. (A.Turan,Çev.). İstanbul: Güncel Yayıncılık.

Soysal, Ş., Arhan, E., Aktürk, A., & Can, H. (2007). El tercihi ve el tercihini belirleyen etkenler. *Türkiye Çocuk Hastalıkları Dergisi*, 1(2), 60- 68. Erişim: 1 Haziran 2015, <http://tchdergisi.org/index.php/tchd/article/view/88>

Weber, S. (2005). Solak Çocukların Eğitimi. (A. Kanat, Çev.). İzmir: İlya İzmir Yayınevi.

Yolcu, E. (2010). Sanat Eğitiminde Yaratıcılık. Kazım Artut (Ed.), *Güzel Sanatlar Eğitiminde Özel Öğretim Yöntemleri içinde*. (s. 31-88). Ankara: Anı Yayıncılık.

## Görsel Kaynaklar

Görsel 1: Stabilo "Easyergonomi" serisi kalemler, 2015, <http://www.stabilo.com> sayfasından erişilmiştir.

Görsel 2: Stabilo "Easyergonomi" serisi boya kalemleri, 2015, <http://www.stabilo.com> sayfasından erişilmiştir.

Görsel 3: Fiskars Classic sol elle kullanım için genel amaçlı makas, 2015, <http://www.fiskars.com> sayfasından erişilmiştir.

Görsel 4- 5: Sağ ve sol el kullanımına uygun olarak tasarlanmış fotoğraf makinesi 2015, <http://www.letsgodigital.org> sayfasından erişilmiştir.

Görsel 6: Hisar sol el kullanımına uygun cezve, 2015, <http://hisar.com.tr> sayfasından erişilmiştir.

Görsel 7: Sol el kullanımına uygun tasarlanmış mutfak gereçleri, 2015, <http://www.anythingleft-handed.co.uk> sayfasından erişilmiştir.

Görsel 8: Solak Kol Saati, 2015, [polyvore.com](http://polyvore.com) sayfasından erişilmiştir.

# BİLİM VE SANATIN BİRBİRİNİ TAMAMLAMASI

**Kubilay Kaptan\***

## ÖZET

*Bu makale, sanatta ve bilimde örneklemeyi incelemektedir. Hem bilimsel deneyler hem de sanat eserleri, sahip oldukları özelliklerinden bazılarını vurgulamakta, görüntülemekte veya aktarmaktadır. Böylece bu özelliklere dikkat çekerek eserlerin incelenmesi ve yansıtılması için hazır hale getirirler. Michelson-Morley deneyi, ışık hızının sabitliğini örnekler. Pollock, boya viskozitesini örneklendirir. Yine de, bilim, “gerçeklere uymak” için; sanat ise, “kayıtsız kalmak” için yapılırdır. Bu makalede aksi savunulmaktadır. Bilim, sanat gibi genellikle kurgu yoluyla anlayışı ilerletmek için gerçeği küçümser. Bu makale kapsamında dikkate alınan testler; bilim kurguları, edebi ve resimsel kurgular ve estetik düşünce deneyleridir.*

**Anahtar Kelimeler:** Bilim, Sanat, Estetik, Epistemoloji.

---

\*Beykent Üniversitesi, Mühendislik-Mimarlık Fakültesi, İnşaat Mühendisliği Bölümü, İstanbul, bkubilaykaptan@gmail.com

# INTEGRATION OF SCIENCE AND ART

Kubilay Kaptan\*

## **ABSTRACT**

*The aim of this study is to explore exemplification in science and art. Both research studies and works of art emphasize, exhibit, or express some of their unique characteristics. They therefore attract attention on them so that they would be accessible for evaluation and reflection. The Michelson-Morley test illustrates the consistency of the velocity of light. Pollock's illustrates the viscosity of paint. Nevertheless, it is told that science is done to "obey the facts" but art to "be indifferent" to them. This study claims the otherwise. Science, like artwork, frequently scorns reality to enhance comprehension via fiction. In this study, the tests considered include scientific fictions; fictional and pictorial fictions, as well as thought experiments in aesthetics.*

**Keywords:** Science, Art, Aesthetics, Epistemology.

---

\*Beykent University, Faculty of Engineering and Architecture, Department of Civil Engineering , İstanbul, bkubilaykaptan@gmail.com

## GİRİŞ

İnsanın en temel özelliği diğer canlılarda olduğu gibi hayatta kalmaya çalışması ve ebedi olmak istemesidir. Bunun için insan yaşadıklarını gözlemlemeli, taklit ve deneme-yanılma yöntemlerini kullanarak bilgiler elde etmelidir ve hayatta kalmak için ya mantıksal ve rasyonel davranmalı ya da büyüden medet ummalıdır. Bu anlamda insan, kavrayışının birincil aşamasını oluşturan sihirsel düşünüş çerçevesinde ortaya koyduğu kaya ve mağara resimleri, totemler, heykelcikler aracılığıyla çevresinde olup biten olayları algılamaya ve anlamlandırmaya başlamıştır.

Estetiğin, kavramların anlamlarını ve kullanım alanlarını genişleten, fiziksel ve düşünsel dayanak oluşturan bilgi kuramı (epistemoloji) içinde özümsemesi girişimleri genellikle göz önüne alınmayan bir konudur. Mary Mothersill “böyle bir ışık altında, dünya veya ruh hakkında yeni doğrular edinmenin bir aracı olarak bilim ve felsefe ile rekabet halinde olan sanat zayıf kalıyor” demiştir (Mothersill, 1984). Eğer geniş kapsamlı epistemik amacımız yeni doğruların kazanılması ise, bu amaç doğrultusunda sadece sanatın veya bilimin veya felsefenin kullanılması tavsiye edilen bir durum değildir.

Herhangi bir bilim alanının karşı karşıya kaldığı anormalliklerin ve büyük problemlerin çokluğu, mevcut bilimsel teorilerin doğru olduğuna dair şüphelerin oluşmasına yol açmaktadır. Bilim bir tüzel kişilik yargısı olarak kurumsal bir organ gibi karşımıza çıktığından, bilimin kurucu gerçeklerini onun hatalarından ayırmayı umut edemeyiz.

Filozoflar asırlardır nesnelliğin ve bilginin yapısıyla ilgili çözümleri zor sorularla meşgul oluyor. Bu yorucu, detaylı uğraşlar bugün de devam ederken resmi mantığın dışında, belirlenmiş, kurulmuş çok az sayıda felsefi tez bulunmaktadır. (Quine, 1980).

Eğer amaç doğruluğu kanıtlanmış gerçek inanışların arttırılması ise, sağduyuya yönelik taleplere daha fazla dikkat edilmesi doğru olacaktır. Bilim ve felsefe, basmakalıp bilgilerle yetinmeden soruları kendi yöntemleriyle, eleştirel bir tarzda cevaplama ve yorumlama çabası içindedirler. Her ikisi de özdeşlik ve çelişmezlik gibi mantık kurallarını kullanan teşebbüslerdir.

Bununla beraber, bilişsel katkıları sağlam bir bilgi felsefesi, yukarıda değinilen benzer katkıların çoğunu gerçekleştirdiği için sanatı barındırmaktan kaçınmamalıdır.

### Bilişsel ve Estetik Süreç

Bilişsel bilim kapsamında, doğru sorular, açıklamalar, aydınlatıcı deneylerin yanı sıra potansiyel olarak verimli hipotezler, anlaşılır çalışmalar ve önemli bulgulara değer verilmekle beraber yanlı argümanlara, yaratıcı olmayan hipotezlere ve açıklamalara değer verilmez.

Bariz ifadeler ilginç olmasada daha doğru ve haklı olabilir. Dolayısıyla, doğruların sayısını arttırmak yerine kalitenin aranması, daha değerli olacaktır (Burkhardt, 1994).

Çağın bilgi felsefesi, bilgi koşullarına dar anlamıyla odaklandığı için, ilginç veya önemli anlayışları ve ne tür bir bilginin sahip çıkılmaya değer olduğunu belirlemede yetersiz kalabil-



mektedir (Nelson Goodman ve Elgin, 1988). Her türlü anlayışı içerecek şekilde bakış açısının genişletilmesi ve ilgili konuyla başa çıkmak için daha donanımlı olunması gerekmektedir.

Kuralları ve nedenleri, eylemleri ve tutkuları, hedefleri ve engelleri, teknikleri ve araçları, şekilleri, işlevleri ve kurguları ile anlıyoruz. Resimler, kelimeler, denklemler ve diyagramlar bir konunun, disiplininin veya çalışma alanının bir anlayışıyla içiçedirler. Karbüratörler hakkında bir mekanikçinin anlayışı veya bir bestecinin kontrpuan anlayışı, belirsizlikler konusunda epistemik açıdan önemli değildir.

Hatta bir bilim adamının konusunu anladığını söylemesi bile, genellikle amacını aşdığını gösterir. Sorunların belirlenmesi, deneyin tasarımı ve yürütülmesi, araştırma başarısızlıklarına ve başarılarına verdiği yanıtta gerçekleşir. Fizik, nesnelere ve bunlara erişmemizi, bu nesnelere anlaşılır hale getiren şekillerde organize eden bir takım taahhütleri içerir. Fiziği anlamak, yalnızca veya esas olarak fiziksel gerçekleri bilmek meselesi değildir. Konuya ilişkin fikir edinilmesi, disiplinin gerektirdiği kısıtlamalar çerçevesinde başarılı bir şekilde çalışabilme kapasitesini veya bu kısıtlamaları etkili bir şekilde sorgulamayı gerektirir.

Bilişsel emeklerden kazanç elde etme, bulguların sonuçlarını ortaya çıkarma, bunları teoriye katma ve pratikte kullanma becerisini içerir. Belli bir gerçeği veya kavramı veya değeri, tekniği veya hukuku anlamak meselesi, bunların nereden geldiğini ve bilimi oluşturan taahhütlerin matrisinde nasıl çalıştığının bilinmesi meselesidir.

## Örnekleme

Michelson ve Morley 1897'de eterin varlığını kanıtlamak amacıyla tasarladıkları deneylerini interferometre (girişimölçer) aygıtını kullanarak gerçekleştirdiler ve Michelson-Morley deneyi ışık hızının sabit olduğunu gösterdi ve Jackson Pollock, soyut dışavurumcu resimlerini yaparken boyanın viskozite özelliklerini kullandı.

Michelson-Morley deneyi, ışığın değişken hızlarının örneklerini verir. Aslında bu durumda dikkate değer bir şey yoktur zira her çalışan el feneri aynı şeyi yapabilir. Ancak deney sonucunda, ışığın farklı yönlerde eşit mesafede seyahat etmesi için gereken süre ölçülerek, ışık hızının değişmezliği vurgulandı. Boya viskozitesi örnekleri de aynı duruma örnek olarak verilebilir. Pıhtıları, çizgileri, sürüklenmeleri ve sıçramaları ile Pollock viskoziteyi daha önce kullanılmayan bir şekilde kullandı.

Vurgulama, gösterim veya iletme, başvuruyu ve örnek oluşturmayı içerir. Bir özelliğe atıfta bulunan ve onu örneklendiren bir öge, o özelliğiyle tanımlanabilir (Goodman, 1983). Aşağıda, böyle bir öge ve onun yönlendirilmesi aktarılmıştır. Bu kullanımda bir özellik, bir öznitelik, bir ilişki veya bir desen olabilir.

Örnekleme bir referans modudur, örneklenen herhangi bir şey bir simgedir. Deneyler sadece teorik açıdan önemli özellikleri ve sanat eserlerini örneklendirmekle kalmaz, sıradan örnekler de sergilekleri özellikleri örneklendirirler. Bir kumaş örneği, desenini, rengini ve dokusunu örneklendirir. Bir ders kitabında ele alınan örnek bir problem, muhakeme stratejilerinin ders

içinde kullanılmasını örneklendirir. Örnekler, deneyler ve soyut resimler daha sonra sembol olarak kullanılır. Her ne kadar hiçbir şeyi göstermeseler ve hiçbir şey ifade etmeseler de, bunlara örnek yoluyla başvurulur.

Örnekleme, örnek oluşturmayı gerektirdiğinden, bir sembol örnek oluşturduğu özellikleri örneklebilir. Number One, ışık hızının sabitliğini veya balıkkuyruklu bir tüvit desenini örneklemez, çünkü bu özellikler bu özelliklerin örneğini vermez. Örnekleme seçicidir. Jackson Pollock'ın 1948'de yaptığı Number One, boyanın damlamasını, sıçramasını, leke ve pıhtılaşma kapasitesini örneklendirir, ancak etki uyandırmak ile ilgili kapasitesini örneklendiremez. Boyama ile ilgili diğer resimler -örneğin, on yedinci yüzyıl galeri resimleri- boya kapasitelerini bir araç olarak örneklendirerek, zıtlık yaratarak, sadece malzeme kapasitelerini ortaya koymaktadırlar.

Bir sembol, temsil ettiği özellikleri örnekleme zorundaydı da, bu örnekleme tam olarak anlaşılabilir. Bu nedenle bir deney mecâzi olarak güç, zerafet ve vaat gibi özellikleri örneklebilir; ve bir resim, elektrik, denge, hareket ve derinlik gibi özellikleri yine mecâzi olarak örneklebilir.

Bir nesnenin örneklemediği özellikler, onu içeren kategorilerin bir fonksiyonudur. Dolayısıyla örnekleme için fırsatlar yeni kategoriler tasarlandığında genişlemektedir. Eserleri ilk kez sergilendiğinde Cezanne'yi kübizmin habercisi olarak görmek imkânsızdı. Şimdi tabloları böyle bir yorumlama için en önemli örnek olarak gösterilmektedir.

İlk kez gerçekleştirildiğinde, Michelson-Morley deneyi klasik mekaniğin sonunu getirecek bir başlangıç olarak görülmedi ve kabul görmedi. Fakat Newtoncu yorumlamaya inatla direnişle, Newton'un çizdiği dünya resminin yetersizliklerinin örneklendirilmesinde kullanıldı. Geriye dönüp bakıldığında, artık bu deney klasik fiziğin bitişinin başlangıcı olarak biliniyor.

Yeni kategoriler genellikle daha önce izole edilmiş özelliklere, daha dikkat gerektirmeyen faktörlere odaklanarak kalıplar oluşturmaya başlayan bir alanı yeniden yapılandırır. Kısa bir süre öncesine kadar, zayıf eklemler, kavisli omurgalar ve bulanık görme, uzun boylu, ince ve kalp hastalığı bulunan bazı kişilerin çekmek zorunda kaldığı ilave sıkıntılar olarak biliniyordu. Fakat Marfan belirsizliğinin tanımlanmasıyla birlikte, bu sıkıntılar klinik bir duruma dönüştü ve bu durumun örnekleri tanı ve tedavi için temel oluşturdu. Benzer şekilde, edebi eleştiride feminist kategorilerin ortaya çıkışı, kurgusal eserlerin yeni hatlarını belirledi ve uzun süre gözden kaçmış örüntüleri ve ilişkileri örneklede. Freudian kategorilerin tanıtılması hem hayatın hem de sanatın yeni bir görünüm kazanmasına yol açtı. Bilinçsiz dürtülerin olabilirliği fark edildikten sonra, güdülemenin nedeninin keşfedilmesi için gerçek doğrulamaların ötesine geçmelidir. Düşünceler, şakalar, denetleme ve dil sürçmeleri, gerçek veya kurgusal alanların kontrol edemediği arzuları örnek alarak, belirginlik kazanırlar.

Beklenmedik özelliklerin örneklenmesi yeniden yapılandırmaya neden olabilir. Klasik müziğe uymayan tonal kalıplar örneklendirildiğinde veya Michelson-Morley deneyi, klasik fizikçilerin tutarlı bir şekilde tarif edemediği olguları örneklendirdiğinde, mevcut kavramların eksik-

likleri açıkça görülür. Bu tür devrimci çalışmalar kendi alanlarının yeniden yapılandırılmasına yönelik ihtiyacı kanıtlar.

Bir örnek, örneklediği özelliklere epistemik erişim sağlar. Bir kumaş renk örneğinden, balık-sırtı deseninin görünümünü ve hissini keşfedebilirsiniz; Guernica'dan savaşın dehşeti; bir kan testinden, antikoların varlığından görünüm ve hisler keşfedilebilir. Örnek, gösterdiği özelliklerin bir örneğidir ve bu özellikleri, belirgin hale getirmek üzere tasarlanmış bir bağlamda sunar. Bu, ortak yan ürünlerin sökülmesi, yabancı maddelerin filtrelenmesi, istenmeyen karmaşıklığın giderilmesi, alışılmadık ortamlarda sunulmasını içerebilir. Cevherler normalde yabancı maddeler içeriyorsa, madenden saf bakır örneği çıkarılamayabilir; ancak laboratuvarında bir tane daha hazırlanabilir. Aşama ayarı, ek faktörlerin de dâhil edilmesini gerektirebilir.

Örnekleme en önemli konu olduğu söylenebilir -en azından epistemolojik amaçlar için- ama öyle değildir. Çünkü tüm örnekler bir şeyler anlatmaz. Bir el feneri ışığı ışığın sabit hızına bir örnek verir, ancak ışığın sabit hızına erişemez.

Bir özelliğin göze çarpan örnekleri sıklıkla onu örneklendirmede başarısız olur. Halının üzerine dökülen bir boya, boya viskozitesinin çok canlı bir örneğini sunar. Ancak bundan yola çıkarak viskozite veya başka herhangi bir şeyi örneklemek doğru değildir. Dahası, örnekler genelde zorlu özellikler taşır; bir deneyin en belirgin özelliği, aygıtının karmaşıklığı olabilir; ya da bir operanın temasının imkânsızlığı. Yine de bunlar örneklendirilmeye elverişli değildir. Deney, kükürt allotroplarındaki farklılıkların hepsini örnekleyebilir; Opera, sevgi türleri arasında neredeyse ayırt edilemez ayrımlar sunabilir. Natürmort göze çarpmayan özellikleri, sanat ve bilim eserlerinde (ince nüânslar, neredeyse ayırt edilemez farklılıklar, abartılı ilişkiler ve en dikkatli bakışın dışındaki tüm düzenleri) örneklendirilir.

Etkili bir örnek de açıklamak istenen şeyi canlandırabilir. Number 1A, yabancı veya yeniden yapılan özelliklerini örneklendirmez. Tam tersi; bu özellikler o kadar açıktır ki rutin olarak görülebilir. Pollock, sizi çocukluğun başından beri gözardı edilen boya farklılıklarına odaklanmaya zorlar. Önemli bir psikolojik çalışma, bizi hiç şüphe duymadığımız bir konuda tekrar düşünmeye zorlayabilir.

Örnek olan semboller yorum gerektirir. Bir boyayı, bir deneyi, hatta bir boya örneğini anlamak için, hangi yönlerinin örneklendiğini ve hangi özelliklere değinildiğinin bilinmesi gerekir. Boya örnekleri değerler dizisi olarak alınır, yorumlama basit görünür. Bu gibi örneklerin ait olduğu sistem için, uygulama rutini düzenlenir. Fakat sanatta ve bilimsel alanlarda çalışan örnekler genellikle o kadar iyi işlenmiş değildir.

Bir sembolün örneklediği özellikler işlevine bağlıdır. Tek bir sembol genellikle çeşitli işlevleri yerine getirir. Bir galerideki viskoziteyi gösteren bir resim, bir yatırım seminerinde değişkenliğin örneklerini verebilir. Laboratuvarında asiditeyi örnekleyen bir kimyasal reaksiyon, bir imalat sürecinde ekonomiyi örnekleyebilir. Dahası, işlev, bağlama göre değişir. Normal olarak imgesinin bütün ağırlığını örneklemeyen bir resim, daha keskin, daha narin bir dokunma ile eserlerle yan yana getirilerek bunu gerçekleştirebilir. Bir deneyde örneklenen asidite, her ikisinde de aynı

kimyasal reaksiyon meydana gelmesine karşın, bir başkasında sadece yan ürün olabilir (Cohn, 1931).

Yapımcısının niyeti örneklerin yorumlarını belirleyemez. Zira üretici, sembolün işlevine erişim konusunda ayrıcalıklı değildir. Van Gogh, *The Bedroom* adlı eserini 1888'de yaptığı zaman onun konfor, güvenlik ve iyiliği örneklemesini amaçlıyordu. Gerçekte ise örneklemediği şey, bekleyişin, huzursuzluğun etkili bir sunumu oldu. Michelson ve Morley, deneylerinin eterin varlığını ve büyüklüğünü örneklemesini istediler. Sonuç olarak sadece eterin varolmadığını değil, aynı zamanda klasik kategorilerin elektromanyetik olguları barındırabileceğini de örnekletiler. Ticari örnekler bile üreticilerinin neye benzediğini örneklendirmek için değişebilir. Bir renk örneği, üreticinin iletmeyi düşündüğü sade zerafet yerine bir kumaşın abartılı gösterimini örneklebilir.

Dahası, birçok sembol birden fazla doğru yorumu örneklendirebilir. Klasik ve sezgisel matematiğe özgü teoremlerin her biri farklı mantık biçimlerini örneklendirir. Shakespeare, farklı, eşit derecede doğru yorumlamalar altında, *Henry V* adlı eserinde savaşa yönelik olumlu ve olumsuz tutumları örneklendirmektedir. Bu tür çoğulculuğun başlangıçta amaçlanmış olup olmadığı ise önemli değildir.

Örnekler, arka plan varsayımlarının tanımına karşı çalışırlar. Bu varsayımlardan habersiz bir yorumlayıcı, sembollerini yorumlama ve hatta tanıma becerisine sahip olmayabilir. Süperiletkenlikte yapılan bir deneyde, elektrik ve sıcaklık, önceki araştırmalarda gösterilen veya önerilen, deney cihazının kapasiteleri ve sınırlamaları vb. gibi faktörlere bağlıdır. Bir doğuş sahnesi, ilahiyat, ikonoloji, dini ve sanatsal geleneklerin yanı sıra orta, üslup ve öznenin temsili ve ifade edici aralıklarıyla ilgili varsayımlara dayalıdır. Bu varsayımların açıkça ifade edilmesi gerekmez. Eserle ilgili doğru veya yeterliliği önceden belirli varsayımlarada da gerek yoktur (Francis, 1989).

Dolaylı bir kanıt gibi, bir sanat eseri ya da bilim çalışması da temel varsayımları zayıflatabilir. Fakat bu varsayımların ne olduğunu anlamaksızın, bir yorumlayıcı, işin örneklemediği özellikleri yorumlamak için donanımsızdır.

Tüm arka plan varsayımları önerme değildir. Sözdizimsel ve semantik varsayımlar da yapılabilir. Bunlar, sembollerin biçimlerini, kategorilerin yorumlanması açısından sınırlandırır. Periyodik tablo, kimyasal numunelerin yorumlanması için, düzlem geometrisi, kübist eserlerin yorumlanması için kategoriler sağlamaktadır. Klasik müzik ve klasik matematik formları, senfoni ve ispatın önemli yapılarını belirler. Kelime bilgisi ve dilbilgisi sözel olmak zorunda değildir (Hillier, 1996).

Sanatta ve bilimde örneklenen özelliklerin ve kalıpların çoğu kez sözlü formülasyonu yoktur. Kelimelerle tam anlamıyla elde edilemeyen şey genellikle denklemler, armoniler veya şema veya tasarımlarda ele geçirilir (Putnam, 1983).

Arka plan varsayımlarında değişiklik yapıldığında, yeni özellikler örnekleme için bir sembol kullanılabilir. Görelilik teorisinin ortaya çıkışı, Michelson-Morley denemesinin tanınmayan

özelliklerinin örneklenmesine neden oldu. Bu nedenle Newtoncu çerçeve altında örnekleme için artık kullanılamaz. Kütle, enerji, mekân, zaman ve ivme kategorileri devreye girdi. Daha sonraki klasik müzik Haydn'i anlamak için yeni bir çerçeve oluşturuyor. Mozart tarafından açıkça örneklenmiş, keskin bir biçimde eklenmiş ve tam olarak geliştirilmiş olan ahenkler, dokular, tonal desenler ve dinamikler öncellerinin eserlerinde örneklendirilmiştir. Mozart'ın senfonilerini duyan dikkatli bir kulak, Haydn'in Mozart'ın bulması için hazırladığı çalışma düzenlerini dinler ve duyar. Ayrıca, sanatın yorumlanmasının arka planını etkileyen açıkça sanatsal gelişme de söz konusu değildir. Vietnam Savaşı'ndan sonra, Heller'in Catch 22 eseri, daha koyu, daha sert bir ton aldı (Kostof, 1992).

Resimlerin yorumlanmasına ilişkin alışkanlıklar, görünüşte onları tarafsız ve değişmez bir durum olarak sunmaktadırlar. Sistem, bağlam, işlev ve geçmiş varsayımlarının önemini inkâr etmek yerine belirli bir kümeye imtiyaz verir. Bu yapılabilir, çünkü izleyici resim üzerinde iyi tanımlanmış bir ilgiyi öngörür. Boya örneklerinin normal işlevi, ev boyasının seçiminde yardımcı olmasıdır. Seçilen boya rengi konusunda muhtemelen endişe duyulur ve ilgi alanı mevcut alternatiflerle sınırlıdır. Dolayısıyla sistem, kolay epistemik erişimi sağlamak için tasarlanmıştır.

Elbette ki aynı örnekler, zengin renkler için çağdaş tercihi veya bir üreticinin renklerinin matlığını diğerinin canlılığıyla karşılaştırdığında da gösterebilir. Hatta renkle ilgisi olmayan özellikleri örnekleyebilirler. Fakat bu tür örnekleri örnek olarak görmek geleneksel kuralların tanımladığı sınırların aşılmasını gerektirir.

Yorum, nadiren sabit kuralların rutin olarak uygulanması meselesidir. Örnekler için bağlam, işlev ve geçmiş varsayımlara oldukça duyarlıdır ve bunlar muazzam çeşitlilik içerir. Bununla birlikte, yorum keyfi veya umutsuzca zor değildir. Gelenekler, başlıca kurallar, kabul görmüş yorumlayıcı uygulamalar ve örnekler rehberlik ederken, hiçbir tarif vermezler. Onların gösterişsizliklerine rağmen, bağlam, işlev ve arka plan varsayımları, belirli örneklerin yorumlanmasını belirlemek veya dar bir şekilde sınırlamak için yeterli olur. Bir voltmetreye bağlanmış bir cihazdan oluşan bir deneyin voltajı örneklendirdiğini çıkarmak için veya deneyleri yorumlamak için bir algoritmaya ihtiyaç yoktur. Belirtilen semboller ifade edebilmek için yorumlanması, kurallar olmadan da ilerlemektedir (Crombie, 1986; Crozier, 1994).

Mevcut bağlamsal ipuçlarını, arka plan varsayımlarını, konuşma imaları ve işlevsel rolleri çizerek, koşullara yönlendirenleri atamak için gerektiği yerde tahmine başvurarak, uygulamalara ve emsallere devam edilebilir. Gerçekten, örneklerle daha kolay zaman geçirilebilir. Çünkü onlar sembollerini belirten bir kısıtlamaya tabi değildirler. Örnek yalnızca örneklemediği özellikleri örnekleyebilir. Ancak, bir terim, hiçbir şeye işaret etmeyebilir.

Tabii ki bu konuda hiçbir garanti yoktur. Bir sembolün örneklemediği veya gösterdiği şey, anlaşmazlık içinde sonsuza kadar kaybolabilir. Belki de Schrödinger'in kedisini veya Giorgione'nin örneklemediğini ya da kimin "Shakespeare'in karanlık hanımefendisi" ya da "Cambridge casus hattındaki beşinci adam" olduğunu asla bilemeyiz.

## Sanat ve Bilim: Paralellikler

Yalnızca açıklayıcı veya pedagojik vakalara odaklanırsak, örnekler sadece sezgisel olabilir. Ders sırasında, anlatılan konunun canlandırılması için örnekler verilir. Fakat öğrenciler materyali gerçekten anlarılarsa, örnekler gerekli olmayabilir. “Bir öğrenci jeofizik konusunda ustalaştığında problem setlerini yapması için ihtiyaç duyduğu her şeye sahiptir,” denmektedir.

Bu tespite şüpheyle yaklaşılması gerekir. Her teori belirli bir evrende birden fazla modelin olduğunu kabul eder. Dolayısıyla bir öğrenci nasıl bir teoriyi uygulayacağını bilmeden konuyu kavrayabilir. Örneklerin bir rolü, kabul edilebilir modeller arasından seçim yapmaktır. Şüphesiz, bir örnek yorumlamayı benzersiz bir şekilde düzeltmez. Başka yerlerde farklı olan modeller için belirli bir savı kabul edebilirler. Yine de bir örnek kendi alanındaki bir teoriyi temel alır ve öğrenciye uygulamalarda kavrama imkânı verir.

Her durumda, tüm örnekler öncelikle buluşsal yöntem olarak işlev görmemektedir. Temel işlevleri test etmektir – amacı olguların bir teorisine yüklediği özelliklere sahip olup olmadığını ifşa etmektir. Kimyada ustalaşıldığında deneylerin doğru olduğunu iddia eden herkes deneysel bilimde büyük bir yanlış yapacaktır. Deneyler olmadan kimya olmazdı. Deneyler, daha önce anlaşılan şeyleri aktarmakla kalmaz, daha fazla kavramaya neden olurlar (Kraus, 1991).

Sanat öncelikle sezgisel değildir. Bilim gibi, belirli özelliklerin nasıl örneklendirileceğini, nasıl ve ne etkiye sahip olduğunu gösteren örnekleri anlatır. Bilimin ötesinde, bu daima zaten bilinen şeyin tasvir edilmesi meselesidir. A Doll’s House, yıllar sonra anlattığı şeyin, geleneksel orta sınıf evliliklerinin kadınların hayatındaki boğucu kısıtlamaları örneklendirmiştir. Yayınlandığı zaman eleştirmenler, Friedan’ın ortaya çıkardığı kadar sıkıntı olduğundan şüphe duyuyorlardı. Ibsen’in şüphelerine zaten cevap vermiş olduğunu anlamıyorlardı. Nora’nın durumu, kundaklanmış kafesin hâlâ bir kafes olduğunu ve bu kişilerin şımartılmış halde hâlâ sıkıştığını göstermektedir (Olmsted, 1991).

Sanat eserleri, şimdiye kadar fark edilmemiş veya farklılaşmış özelliklere sahiptir. Örneğin, üzüntü ve keder arasında hiçbir farkın olmadığı düşünülebilir. Aksini öğrenmek için Michelangelo’nun Pieta adlı eseriyle Picasso’nun Guernica adlı eserinin karşılaştırılması yeterlidir. Her biri, ölmüş bir çocuğu tutan bir kadını canlandırıyor. Michelangelo hesaplanamayan üzüntüyü ifade eder; Picasso ise kayıtsız kederi. Üzüntü, keder kadar derin olabilir. Bunun derecesinde fark olmayabilir. Ancak keşfedeceğimiz üzüntü, daha caziptir; öfke ile karışmıştır. Öte yandan üzüntü pürüzsüzdür (Reekie, 1992).

Bilim benzer şekilde işlev görür; göz ardı edilen özellikleri ön plana getirir ve aralarında ayrımlar çıkarır. Sanat ile bilim arasındaki paralellikler işlenirken önemli bir fark ihmal edilmiş olabilir. Bilim gerçeklerle ilgilenir. Öte yandan sanat ilgilenmez. Aslında, kurgu, bir kayıtsızlık fetişi yaratır. Bu iki zorluğu göstermektedir: biri semantik, bir diğeri epistemik.

Semantik sorun şudur: Bir öge, örnek oluşturmadığı özellikleri örnekleyemez. Sanat eserleri cansızdır. Dolayısıyla, duyguların veya diğer zihin durumlarının örnekleneemediği görülür. Eğer öyleyse, bu özellikleri örnekleyemezler. O zaman A Doll’s House, Nora’nın hoşnutsuzluğunu

örnekleyemez. Elbette bu tarz eserler stil, tür, teknik ve benzeri özelliklerle örtüşebilir. Çünkü bu özellikleri açıkça ortaya koymaktadırlar. Ancak, bu gibi özelliklerin örneklenmesi, onlara verilen önemli epistemik rol için onlara pek uymuyor.

Cansız nesnelere tam anlamıyla zihin durumlarını örnekleyemediği doğrudur. Fakat mecâzi olarak örnek oluşturabilirler. Metaforik örnekleme, literal örnekleme olmasa da hiçbiri daha az gerçek örnekleme değildir. Sanat eserleri metaforik olarak örneklenen özellikleri örnekleyebilir ve sıklıkla örneklendirebilir.

Bu doğrudan doğruya epistemik zorluğa yol açar. Bir kurmacanın mecâzi örnekleme, kurgunun ötesinde herhangi bir şeyin nasıl anlaşılabilirliğini açık bir şekilde ortaya koymaz. Ahab'ın mecâzi olarak örneklemediği kör saplantıların herhangi bir yerde tam anlamıyla örneklendiğini söyleyemeyiz. Peki, Ahab'ın takıntısının bir anlamı, eğer varsa, dünya hakkında ortaya çıkabilir mi?

Bu sorunun üstesinden gelmek yerine bilimselliğe tekrar geçelim. Çünkü bilim, düşünce deneyleri kendi kurgularına sahiptir. Bunlar, bazı koşullar karşılandığında neler olacağını açıklamak için tasarlanmış yaratıcı alıştırımlardır. Düşünce deneyleri, Einstein'ınki gibi tamamen beyinsel olabilir. Ya da matematiksel modeller veya bilgisayar simülasyonları olabilirler. Ancak bunlar gerçek deneyler değildir. Dolayısıyla, ilgilendirdikleri olguyu tam anlamıyla örneklendirmezler. Yine de bilgilendiricidirler. Einstein, hafif dalga üzerinde düşünce deneyleri yaparak, ne göreceğini hayal ederek görelilik teorisinin şaşırtıcı etkilerini çıkarabildi. Süper iletkenlik üzerine çalışan bilim insanları, bilgisayar simülasyonlarından, elektrik akımlarının mutlak sıfıra soğutulmuş metallerde nasıl davrandıklarını keşfettiler.

Diğer kurgular gibi düşünülebilen deneyler, ilgilendirdikleri olayları tam anlamıyla değil, mecâzi olarak örneklendirir. Bilgisayar simülasyonu, bilgisayar açılmadan çalıştırılmaz. Yine de, gerçekleşen şey mecâzi olarak tarif edilebilir.

Simülasyon, mutlak sıfırda elektrik direncinin kaybolduğunu açıklar. Hiç şüphesiz simülasyon, gerçekte mutlak sıfıra ulaşıldığını veya bu direncin hiçbir zaman kaybolmadığını göstermez. Fakat sınırda olanı ortaya koyarak, direnç ile sıcaklık arasındaki bağlantıyı anlamamızı sağlar ve daha ileri araştırmalar için yollar önerir (Kurylowicz, 1970).

Bir düşünce deneyinin başarısı, geçmiş varsayımlarının doğruluğunu ve yeterliliğini ortaya koyar. Bilgisayar simülasyonu, direnci etkileyen veya yanlış fonksiyonları veya ağırlıkları atayan faktörleri yoksayarsa, güvenilir değildir. Bu bağlamda, düşünce deneyleri diğer denemelerden farklı değildir.

Gerçek ve metaforik deneyler, arka plan varsayımlarının hatalı olduğunu açıklayabilir. Michelson-Morley deneyinin eter kaymasını tespit etmemesi, eterin bulunması gerektiği varsayımını baltaladı. Radyoaktif bozunum simülasyonunun denge seviyesine ulaşamaması, dayandığı varsayımların yetersiz olduğunu gösterdi.

Deneylemin bilimdeki kurmacalar olduğu düşünülürken kurmacanın eserleri sanata dair de-

neyler olarak düşünülür. Her ikisi de özelliklerin sınırlandırılabilceği, etkileşimlerinin incelendiği ve sonuçlarının ortaya çıktığı bağlamlar sağlayan keşif araçlarıdır. Olgusallık taleplerinden kurtulan kurgular, sabit ilişkileri birbirinden ayrı tutabilir ve geleneksel rakiplerini birleştirebilir. Bunu yaparak, özellikler konusundaki anlayışı ve gerçekleştirmelerinin koşullarını değiştirebilirler.

Herkese, kişinin içtenlikle reforma karar veremediği, ancak her zamanki kadar kötü davranmaya devam edeceği açık bir şekilde görünebilir. Gerçekten de, gelişme eksikliği, kararın samimi olmadığına dair kesin bir işaret gibi görünür. Ancak Pierre Bezuhov'un karakterizasyonu sayesinde Tolstoy bizi ikna eder. Pierre gerçekten onun acımasız yollarını değiştirmek anlamına gelir. Pierre'de ataletin çözünürlüğü geçersiz kılma kapasitesi örneklendirilmiştir. Çözünürlük ve eylem arasındaki bağ kesilmiştir.

Çözümlemenin eylemle nasıl ilişkili olduğu yine açık bir soru haline gelir. Sevgi ve nefretin, birbirinin doğal düşmanı olduğu düşünülebilir. Böyle bir karışımın olasılığı ve acısının açıkça örneklendiği *Who is afraid of Virginia Wolf?* gibi bir çalışmayla karşılaşılan kadar. Oyun, karşıt tutumların birbirini dışlamadığının anlaşılmasına ve bir zamanlar dışlanan duygu yapılanırdırmalarının tanınmasına neden olur. Bunu yaparken, duygusal yaşam anlayışını derinleştirir ve zenginleştirir.

Diğer düşünce deneylerine benzer şekilde, edebi kurgular sıklıkla aşırılıklara kayar. Ahab'ın saplantısı, her gün karşılaşılan bir durum değildir. Sadece Ahab'ın zihnini değil, aynı zamanda mürettebatının hayatlarını ve kaderini hâkim kılmak için geldiğini görerek, daha ılımlı, daha tanıdık psikopatoloji vakalarına uygulanabilir bilgiler edinilir.

Aşırı durumlarda belirgin olan özellikler sıklıkla gerçekleşir ancak bunlar başka durumlarda belirgin değildir. Aşımlara geçmek suretiyle kurmacalar onları öne çıkarırır, özelliklerini tasvir eder, sınırlarını belirler, hemfikir ve bağımsızlık modelleri ortaya koyar. Kurgu aslında geri beslenir. Bu tür özelliklerin ve onlara açık olanakların tanınması öğrenildikten sonra, çoğunlukla onları ve onların benzerleri doğal yaşam alanlarında bulanabilir.

Örnek teşkil eden bir durum, bahsettiği özellikleri açıklayan bir örnektir. Bu özelliklerin uygulanması, oldukları ve gerçekleştikleri bir şey gösterir. Bir örnek, örnek verdiği özelliklerin başka örneklerinin tanınmasını kolaylaştırır. Özellikler çoğunlukla alternatif gruplara aittir. Bir üyenin örneklenmesi başkalarına dolaylı erişim imkânı sağlar. Yalnızca örnek niteliğindeki özelliği değil aynı zamanda yakınlarını da tanıyabilme olanağına sahip olunur. Örnekler böylece vurguladıkları kategorileri yeni vakalara uygulamak için donatır. Bu her zaman kolay değildir. Yenilikçi örneklerin nereden yönlendirileceğini takip etmek için radikal yeniden yönlendirme ve yeniden organizasyon gereklidir.

Karşılaşılan örnekler, daha ileri uygulamalarla test edilir. Deneysel sonuçlar ancak tekrarlanabilirse kabul edilebilir. Ancak tekrar etme yeterli değildir. Bu, sahtekârlık ve ihmali kontrol edebilir, ancak yanıltıcı sonuçları önleyemez. Örneklenen özellikleri sabit ve çeşitli örneklenmemiş olanlarla karşılaştırarak daha güçlü bir test gerçekleştirilebilir. Bu koşullar altında tekrar



eden bir sonuca güvenilebilir.

Sanatta benzer bir şey meydana gelir. Estetik bir “deneyin” yeterliliği, tam olarak aynı şekilde aynı etkiyi üretmeye çalışmak yerine, örneklenen özelliği veya grubu ilk örnekleyen çalışmanın ötesine yansıtılarak test edilir. Constable aynı bulut yapılandırmasını sürekli olarak boyamadı. Bulutun görünüşü çeşitli yapılandırmalarla öngördü. İzleyici gerçek bulutları ve diğer bulut resimlerini Constable’ın eserlerinin örneklemediği şekilde görerek bu durumu teyit etmiştir.

Tüm örnekler gösterim için geçerli bir dayanak oluşturmaz. Kovboy filmlerinde örneklenen ahlaki mutlakların kurgusal alandan öteye geçmediğinin farkına varıldığında, insan hayatının ahlaki belirsizlikleri ve karmaşıklıkları ve türün basitleştirici varsayımları hakkında bir şeyler öğrenilir. Test durumlarında örneklenen yakıt tasarrufunu sağlamak için alınacak önlemlerin, yolda otomobillerle eşleşmediğinin farkına varıldığında, yakıt tüketimi ve sürüş koşullarının hem teknolojik etkileri hem de reklamın aldatmacası anlaşılır.

Örneklemenin epistemik katkısının, gerçek inançla ilgisi yoktur. Kabul edilen önsezilerin argümân gerekçeleri yerinde değildir. Bir örnek, neyi desteklediğine değil, ne öne sürdüğüne bağlıdır. Dikkat çekmeye özen gösteren özellikler yansıtıyorsa, mütevâzi kökenler hiçbir engel teşkil etmez.

Doğruluk da çok önemlidir. Deneyler ve resimler, boya örnekleri ve kumaş renk örnekleri örnek yoluyla bilgi verir. Sözlü olmayan bu semboller ne doğru, ne de yanlıştır. Dolayısıyla, anlayışı ilerletmedeki başarıları gerçeğini ortaya koymaz. Ayrıca epistemik açıdan etkili sözel örneklerin doğru olmasına da ihtiyaç yoktur.

Etkililik bazen sözdizimi, stil, kıvrım veya vurgu gibi anlamsız özelliklere bağlıdır. Ve anlam-bilim söz konusuysa bile söylenen bir yalan bir gerçek gibi açığa çıkabilir.

Bir örnek inancınızı etkilemek zorunda değildir. Bilişsel katkısı, kavramsal repertuarı genişletmek, kişinin ayrımcılığını düzeltmek, kişinin tanıma, sentezleme, yeniden düzenleme yeteneğini geliştirmek ve benzeri işlemleri yapmaktır. Mevcut inançlar devam etse ve yeni bir inanç oluşmamış olsa bile, bu tür işlevleri yerine getiren örneklerin epistemik olarak etkisiz olduğunu görmek zordur.

## SONUÇ

Bu makalede, bilim ve sanatta ortak olan bilişsel işlevlerin bir bölümü gösterilmiştir. Amaç, sanatları bilime, sanat bilimlerini sanata indirgemek değildir. Aksine, disiplinlerin birbirlerini tamamladığı ve her birinin anlayışın ilerlemesine katkıda bulunduğu önerilmiştir. Aralarındaki farklar açıktır. Fakat bunlar, bilişsel alanlardaki farklılıklardır, bilişsel olanlarla olmayan nesnelere arasındaki farklılıklardır.

## KAYNAKÇA

- Burkhardt, T. (1994). *Aklın Aynası, Geleneksel Bilim ve Kutsal Sanat Üzerine Denemeler*. Çev: Volkan Ersoy, İnsan Yayınları.
- Cohn AE. (1931). *Medicine, Science and Art: Studies in Interrelations*. Kessinger Publishing, Whitefish Montana USA.
- Crombie AC. (1986). *Experimental Science and the Rational Artist in Early Modern Europe*. Art and Science. Ed: Stephen R.Graubard. University Press of America, USA, Lanham.
- Crozier Ray (1994). *Manufactured Pleasures: Psychological Responses to Design*, Manchester University Press.
- Francis M. (1989). *Control as a Dimenson of Public- Space Quality, Public Places and Spaces*. Ed. I. Altman ve E. Zube. New York: Plenium Press, Sayfa 147-169.
- Hillier B. (1996). *Space is The Machine*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Goodman N., Elgin CZ. (1988). *Reconceptions in philosophy and other arts and sciences*. Hackett Publishing Co. Indianapolis, Sayfa 135-152.
- Kostof S. (1992). *The City Assembled: The Elements of Urban Form Through History*, Thames and Hudson, Londra.
- Kraus R. (1991). *Recreation in Modern Society*, NewYork: Appleton-Centruy-Crofts.
- Kurylowicz J. (1970). *The Quantitative Meter of Indo-European in Indo-European and Indo-Europeans*, ed. George Cardona, Henry M. Hoenigswald and Alfred Senn. Philadelphia: University of Pennsylvania Press. Sayfa 421.
- Mothersill M. (1984). *Beauty Restored*. Clarendon Press, Oxford. Sayfa 8.
- Olmsted A. (1991). *Collecting - Leisure, Investment or Obsession*, *Journal of Social Behavior and Personality*, Sayı: 6(6), Sayfa 287-306.
- Putnam P. (1983). *Models and Reality*. Cambridge: Cambridge University Press, Cambridge. Sayfa 1-25.
- Quine WV. (1980). *Two Dogmas of Empiricism*. Harvard University Press. Cambridge. Sayfa 41.
- Reekie G. (1992). *Changes in the Adamless Eden, Lifestyle Shopping*. Ed. Rob Shields. Londra: Routledge, Sayfa 170-192.

# MEKAN TASARIMINDA DEĞİŞEN ÖLÇEK ANLAYIŞI VE YOK-YERLER İLE İLİŞKİSİ

Yrd. Doç. Özge KANDEMİR\*  
Arş. Gör. Tuğba LEVENT KASAP\*\*

## ÖZET

Ölçek, temelde insan ile dünya arasındaki ilişkinin belirlenmesine yönelik bir kavram olarak açığa çıkmıştır. Kavram özünde Lahoud (2012)'un ifadesiyle “niteliksel olarak belirleyici olan şey’ler arasında, ilişki kurma kapasitesi olan bir tür çerçeve oluşturmaktadır”. Buna karşın , tarihi süreçte algılanma biçiminde değişim gösteren ölçek, birey ve endüstri arasındaki ilişkilerin belirlenmesinde kullanılır hale gelmiştir. Bu çerçevede ele alınan çalışma, ölçek kavramına ilişkin değişen yaklaşım biçiminin ve sonuçlarının ortaya konulmasını amaçlamaktadır. Burada “Yok-Yerler” ölçek kavramının algılanış biçiminde yaşanan değişimin en görünür sonuçlarından biri olarak değerlendirilmektedir. Temel hedef, tasarım eğitiminde çoğunlukla teorik sorgulamalarının ihmal edildiği ölçek kavramının gerçekte ne olduğunun ve de ne olmaması gerektiğinin ortaya konulmasıdır.

**Anahtar Kelimeler:** Ölçek Kavramı, Mekân Tasarımı, Yer, Mekan, Yok Yerler

---

\*Anadolu Üniversitesi, Mimarlık Tasarım Fakültesi, İç Mimarlık Bölümü, Eskişehir, 26555  
ozgekandemir@anadolu.edu.tr

\*\*Anadolu Üniversitesi, Mimarlık Tasarım Fakültesi, İç Mimarlık Bölümü, Eskişehir, 26555  
tugba\_levent@anadolu.edu.tr

# CHANGING COMPREHENSION OF SCALE IN SPATIAL DESIGN AND ITS RELATIONSHIP WITH NON-PLACE

Asist. Prof. Özge KANDEMİR\*

Res. Assist. Tuğba LEVENT KASAP\*\*

## **ABSTRACT**

*Scale has fundamentally come out as a concept aimed at determining the relation between human and the world. As Lahoud (2012) expressed, “the concept essentially makes a kind of framework that can get in contact with the things which are qualitatively indicative”. However, scale, which has been differently perceived in historical process, has become to be used to determine the relations between individual and industry. In this framework, the study aims to expose the changing approaches and the results related the scale concept. In there, “Non-Places” are assessed as most clear results of this change. At the scope this study, the main aim is to reveal what the scale concept is and has not to be, which has been neglected theoretically.*

**Keywords:** *Concept of Scale, Spatial Design, Place, Space, Non-Places*

---

\*Anadolu University, Faculty of Architecture Design, Department of Interior, Eskişehir, 26555  
ozgekandemir@anadolu.edu.tr

\*\*Anadolu University, Faculty of Architecture Design, Department of Interior, Eskişehir, 26555  
tugba\_levent@anadolu.edu.tr

## GİRİŞ

Ele alınan çalışmanın amacı öncelikle, günümüzün halen modern, baskın kapitalist ve giderek küreselleşen dünyasında, mekan tasarımının artan oranda teknik ön kabuller ve genellemelerle temellenen sezgiselliğe ve görselliğe dayanan bir yaklaşımla ele alınır hale geldiğine dikkat çekmektir. Bilinmelidir ki bu durum görme vision dışında diğer tüm duyuların öneminin zayıflatılmasına; insana-çevreye yönelik verileri ve ilişkileri kapsayan bağlamdan kopuk oluşumların yaratılmasına neden olmaktadır.

Lefebvre'nin ifadesiyle nesnelere yansıtıcı ve şaşırtıcı bir soyutlamaya indirgeyen bu görsellik, bilimsel soyutlamayla ve analitik –dolayısıyla da, indirmeci –yöntemlerle örtüşmekte (Lefebvre, 2014, s.305) olup, insana ve yere ilişkin bağlamsal öğelerle ilişkiye girmeyen, sadece bilimsel düşünceye ve teknolojik gelişmelere dayanan oluşumların açığa çıkmasına neden olmaktadır. “Non-Places” “Yok-Yerler” olarak nitelendirilen bu oluşumlar; standardize, anonim, uluslararası tasarım yaklaşımının somutlaştığı örnekler olarak değerlendirilmektedir. Bu örneklerin zaman zaman kullanıcı ve yaratıcısı olduğumuz fiziksel çevrede giderek azaltılması ya da yapısının nicelikten niteliğe doğru dönüştürülmesinin yollarının aranması günümüzün temel hayati ihtiyacı olarak görülmektedir.

Bu noktada “Ölçek” kavramının günümüzde özünün gerektirdiği biçimde tasarlama eylemine dahil edilmesinin, fiziksel çevrede görünen bu sorunları çözmede güçlü bir araç haline dönüşebileceği düşünülmektedir. Fakat günümüzde sayısal, ampirik verilerle oluşan algılanış biçimi, ölçek kavramının yeni/yeniden sorgulanmasını gerekli hale getirmektedir. Bu noktada ölçek hem sorunun hem de çözümün parçası olarak görülmektedir.

Bu bağlamda ele alınan çalışmada ilk olarak ölçek kavramına yönelik yapılan literatür taramalarından elde edilen genel veriler, günümüz baskın ölçek kavrayışını ortaya koymaya yönelik aktarılacaktır. Ardından ölçek kavramının özüne, varoluş amacına yönelik sorgulamalara yer verilerek elde edilen çıkarımlar ortaya konulacaktır. Ölçek kavramına yönelik verilerin ve değerlendirmelerin hem tasarımcılar hem de mekan tasarımı eğitimi içinde olan öğrenciler ve akademisyenler için eleştirel bir düşünme ortamı yaratması hedeflenmektedir.

Bu amaç doğrultusunda “Yok-Yerler” kavramı ve oluşumları ölçek kavramının ele alınışıyla ilişkili yaşanan sorunların görünür, somut halleri olarak incelenecektir. Günümüz yaşam biçimlerinin sembolleri haline gelen “Yok-Yerlerin” doğmasına ortam yaratan koşullara yer verilerek, bu koşullar Modernleşme, Kapitalizm, Küreselleşme etkileşiminde değerlendirilecektir. Yok-Yerlere yönelik sorgulamalar, yer ve mekan kavramlarına yönelik açılımlar ışığında gerçekleştirilip, bu mekanların sahip oldukları ve olmadıkları özellikler aktarılmaya çalışılacaktır. Daha sonra algılanış ve ele alınış biçiminde değişim gösteren ölçek kavramının, Yok-yerler ile ilişkisi irdelenerek, ölçek kavramının özüne yönelik açılımlar günümüz sorunlarına çözüm yakalama çabasında ortaya konulacaktır.

## 2. DEĞİŞEN ÖLÇEK KAVRAMI ANLAYIŞI

Genel olarak ölçek kavramının literatürde çoklu anlam ve uygulamalara sahip olduğu görülmektedir. Bu durum ise basitçe, ölçek kavramının bağlama bağlı olarak, çeşitli koşullara doğru şekilde uyduğu anlamına gelmektedir. Schnieder (2002), ölçeği zaman ya da mekân tarafından endekslenen değişkenlere göre göreceli bir kapsam olarak tanımlamıştır (akt, Burger & Todd, 2006, s. 251). Epistemolojik olarak ise, ölçek kavramı, “güç” power ve “mekân” space hakkındaki bilgilerimize yakından bağlı olabilmektedir. Ve bir kavram olarak, ölçek, hem sosyo-kültürel hem de tarihsel olarak farklı bağlamlarla ilişkilenebilmektedir (Jones K. T., 1998, s. 28).

Gibson, Ostrom & Toh-Kyeong (1998, s. 6), ölçek kavramını ‘bir olguyu ölçmek için’ her türlü çabada kullanılan temel unsur olarak nitelendirmektedir. Gibson, Ostrom & Toh-Kyeong’a göre tüm bilim adamları tarafından kullanılan en belirgin üç ölçek türü ise, mekân, zaman ve niceliktir. Bu üç ölçek türüne verilen göreceli önem, disiplinler arasında değişmektedir. Mekân, coğrafyada kullanılan ve ekolojide en belirgin olan ölçek türüdür. Zaman, statik analizleri dinamik analizlerden ayırmak için disiplinler arasında daha yaygın olarak kullanılır. Niceliksel ölçekler tüm sosyal bilimlerde önemlidir; Örneğin, aktörlerin sayısı, ekonomi, siyaset bilimi ve sosyolojide çok önemli bir teorik değişkendir. Bu üç ölçek türüne ek olarak, birçok önemli kavramsal ölçek, sosyal bilimciler tarafından kullanılmaktadır.

Martson (2005), genel olarak yaygın bir biçimde kullanılan baskın ölçek teorisinin, dört kavramsal kusuru sürdüren dikey ve hiyerarşik bir model olduğunu ifade etmektedir. Bunlar ise:

- (1) Bu teori, “boyut” size olarak ölçek ve “seviye” level olarak ölçek arasında desteklenemez bir ayırım yaratmakta,
- (2) Makro-mikro veya yerel-global ikililiklerin savunulamaz bir setini kurmakta,
- (3) Olayları, nesnelere ve süreçleri sınırlı ölçekli araçlara ayıran bir mekânsal-bilimsel “grid epistemolojisi” oluşturmakta,
- (4) Haraway (1991)’in “tanrısal-hile” olarak adlandırdığı, metodolojik gösterişçilik üzerine dayanmaktadır (akt. Moore, 2008, s. 206).

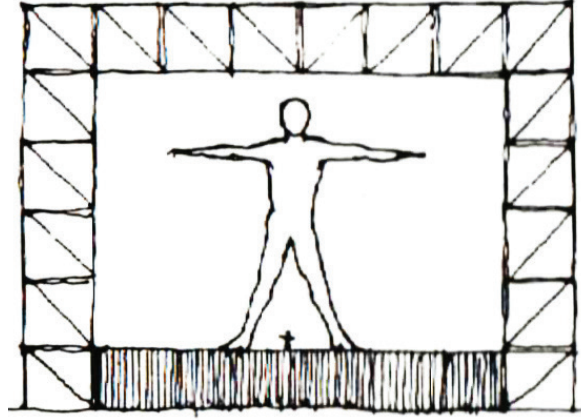
Mekân tasarımı özelinde ise ölçek kavramının nitelik ve niceliğe yönelik açılımlar içeren bütünlük bir kavram olduğu görülmektedir. Temelde de Lefebvre’nin ifadesiyle, niteliksel olanın niceliksel olandan doğduğu (ve de tersi) bilinmektedir (Lefebvre, 2016. s. 373.) Fakat günümüzde bu kavramın bütüncül bir biçimde algılanarak değerlendirilmediği dikkat çekmektedir. Özellikle mimarlık, sanat ve tasarım alanlarında sıklıkla karşılaşılan bu terimin, günümüzde görünen niceliksel açılımlarının yanında var olan niteliksel anlamlarının da sorgulanması temel bir gereklilik haline gelmiştir.

Bu çerçevede ölçeğin genellikle tarihsel ve kavramsal olarak göz ardı edildiğini ifade eden Lahoud (2012, s. 25), ele alınışının felsefe ve mimarlık gibi alanlarında yetersiz kaldığına dikkat çekmektedir. Lahoud’un ifadesiyle ‘ölçek, aynı zamanda örtülü bir kayıt gibi garip bir biçimde her yerde bulunurken, kendi başına doğru bir biçimde nadiren açıklanmaktadır’. Weber &

Vosskoetter (2008, s. 220) ise, ölçeğin, mimarlıkla ilişkili alanlarda yaygın olarak kullanılan bir terim iken, kavramın düşünsel yanıyla ilgili çok az sayıda ampirik araştırma gerçekleştirildiğini dile getirmektedir.

Genel olarak Lahoud (2012, s. 8) ölçek kavramının Rönesans'tan buyana:

*“İnsandan dünyaya oranın yayılımına ve insanı, bütün dünyevi şeylerin doğru ölçüsü olarak kurmaya rehberlik eden hümanist bir kavram”* olduğunu dile getirmektedir.



Görsel 1. İnsan-Mekan ilişkisinin Belirlenmesinde "Ölçek"

Bu çerçevede Görsel 1'de Unwin, Ölçek aracılığıyla insan-mekan ilişkisinin farklı şekillerde kurgulanabileceğine dile getirmiştir. Bu çizim oldukça küçük bir sahnede duran bir adamı göstermektedir. Ancak burada bu adamın yalnızca sahne dekorunun bir parçası olduğu ve sahnedeki erkeğin gerçekte bu dekorun bacakları arasında kalan noktayı oluşturduğu ifade edilirse, sahne boyutunun algılanış biçimi çarpıcı bir biçimde değiştirilecektir (Unwin, 1997, s.34). Bu durum ise ölçeği, onu hümanist bir kavram olarak nitelendiren Lahoud'un söylemine paralel olarak, insandan yola çıkarak insanın mekanla olan ilişkisinin belirlenmesinde ana mimari öğe haline getirdiği görülmektedir.

Fakat 19. yüzyılda ölçek, birey ve seriler arasında veya ideal ile nüfus arasındaki ilişkide belirgin bir dönüşüm geçirmiştir. İnsan ölçeği kavramının kademeli olarak dönüşümü, işgücündeki hareketliliğin verimliliği ile ilgili soruların bilimsel bir paradigma ile ele alınmaya başladığı 19. yüzyılın ortalarında sanayileşme süreçleri ve bununla ilişkili işbölümleri ile ayrılmaz bir hal almıştır. Dahası, bu dönemde vücut istatistiksel bir proje çerçevesinde oluşturulmaya başlanmıştır. Ergonomi ve onun kitlesel üretimle olan ilişkisi, orantı fikrinde bir uzantı ortaya koymuştur: ... burada orantı, bir nüfustan alınan ortalamayla ilişkili hale getirilmiştir. Ortaya çıkan şey ise, seriler ve kişi arasındaki ilişki olup, burada birinin 'ideal ölçüsüne', tümü kapsayan istatistiksel bir bant genişliği oluşturmak için yoğunlaşmaktadır.

Ölçek kavramının ele alınışında yaşanan bu değişim süreciyle birlikte, kavrama yönelik günümüzde ele alınan çalışmalarda: teoride ve uygulamada kavramın niceliksel yönlerinin ön plana çıktığı görülmektedir. Örneğin, teorik açıdan Sözen ve Tanyeli'nin Sanat Kavram ve Te-

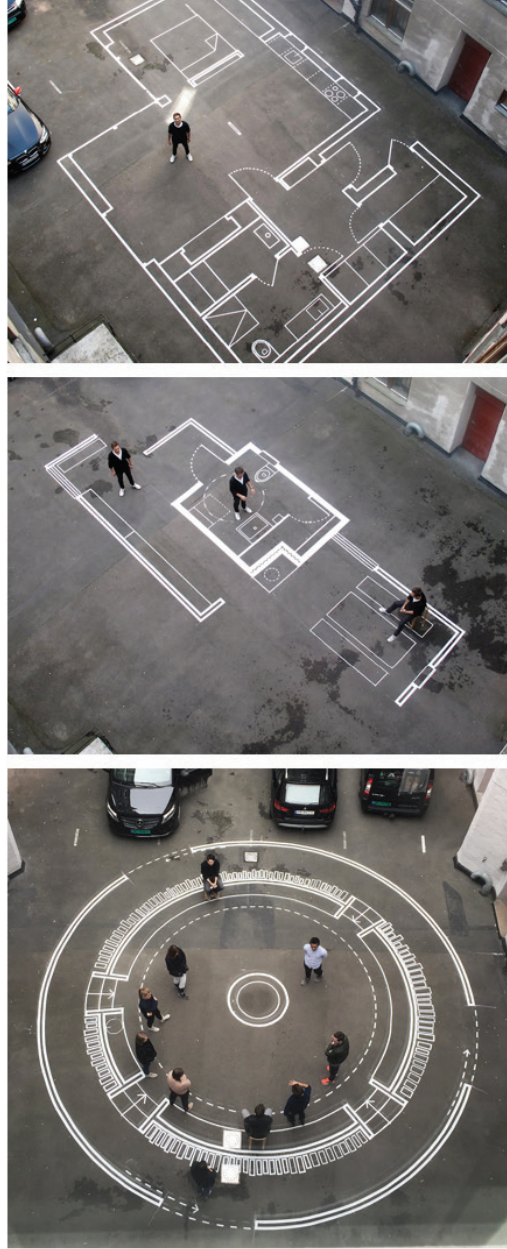


rimleri Sözlüğü'nde Ölçeğin, "proje çiziminde kullanılan küçültme oranı" olarak tanımlanırken, gerçekleştirilecek bir yapı ya da nesnenin projesinin teknik resim kurallarına uygun olarak, ancak belirli bir ölçekte yapılabildiği ifade edilmektedir (Sözen & Tanyeli, 2011, s. 233). Hasol ise, Ölçek kavramını, bir harita ya da çizimde görülen uzunluklarla, bunların imlediği gerçek uzunluklar arasındaki oran olarak betimlemiştir (Hasol, 2005, s. 349). Benzer bir çerçevede Unwin (1997, s.34), mimari bir unsur olarak ölçeğin , görelî boyutlarla ilgili olduğunu ifade etmiştir. Bir harita veya çizim üzerindeki bir ölçek, gerçekte üzerinde gösterilen şeylerin boyutunu göstermektedir. 1: 100'de yapılan resimde, aslında bir metre genişliğinde bir kapı, bir santimetre genişliğinde gösterilebilmektedir.

Dodsworth ise, ölçeğin teknik çizimdeki yerini , çizimdeki belli bir ölçünün gerçekte neye karşılık geldiğini belirten bir araç olarak açıklamıştır (Dodsworth, 2012, s. 52). Ching'in deyişimiyle ölçek, genel olarak herhangi bir şeyin boyutuyla veya referans olarak alınan bir standart ile kıyaslanmasını gerektirirken (Ching, 2002, s. 278); bir şeyin göreceli olarak ne kadar küçük veya ne kadar büyük olduğunu düşündürmektedir. Ölçeği saptayabilmek için, boyutlarını bildiğimiz bir şeyle kıyaslama olanağının olması gerekir. Başka şeylerin ne kadar küçük veya büyük olduğunu belirlemek için çoğunlukla insan imgesi kullanılmaktadır (Ching, 2003, s. 65).

Bu noktada ölçek kavramı mekanik, görsel ve insan ölçeği olarak ayrışmakta, farklı tanımlar içermektedir. Mekanik ölçek, bir nesnenin fiziksel boyutunun standart ölçüm sistemlerine uygun olarak hesaplanmasına; görsel ölçek, bir nesnenin çevresindeki nesnelere kıyaslanarak büyüklüğünün tespit edilmesine; insan ölçeği de, bir şeyin bize verdiği büyüklük hissine karşılık gelmektedir (Ching, 2004, s. 136-138).

Roth ise, ölçek kavramını "ortalama insan boyutuna göre bir yapının büyüklüğüne onun ölçeği denir" ifadesiyle tanımlarken (Roth, 2006, 99), Pile de, ölçeğin genellikle tasarım ve mimarlıkta boyutla ilgili ifadeleri tanımlayabilmek için kullanıldığını dile getirmiştir (Pile, 2004, s. 60). Ambrose, Harris ve Stone ise, mimarlık -tasarım alanları için ölçeğin, farklı boyutlardaki öğeler arasında karşılaştırma yapmayı sağlayan bir yöntem olduğunu ifade eder. (Ambrose, Harris , & Stone, 2010, s. 201).



Görsel 2. Mekân Tasarımında Ölçek

Jones ise ölçeği, gerçek-göreceli büyüklük ve görsel ağırlıkla ilişkili olduğunu belirtmiştir (Jones L. M., 2014, s. 58). Bu çerçevede Görsel 2, insan-donatı-mekan boyutlarının değerlendirilerek ortaya konulmasına yönelik ele alınan bir ölçek uygulaması olup, temelde boyutlara dayalı niceliksel ölçek anlayış biçiminin doğurduğu tasarım stüdyosu uygulama örneklerinden biri olarak açığa çıkmaktadır.

Buna karşın Ching (2004, s. 139), bir iç mekânda ölçek sorununun sadece bir dizi ilişkiyle sınırlı olmadığını, iç mekân öğelerinin, eşzamanlı olarak mekânın bütünüyle, birbirleriyle ve

mekânı kullanan insanlarla da ilişki halinde olduğunu dile getirmiştir. Weber & Vosskoetter (2008, s. 220) ise, ölçeği genel olarak bir binanın algılanmış veya görünür büyüklüğü olarak tanımlamış, mimari ölçeğin etkisinin genellikle üç farklı kavramla bağlantılı olarak analiz edildiği belirtmiştir: insan büyüklüğü ile ilgili olan “insan ölçeği; binanın bağlamıyla ilgili olan “Bağlamsal” ya da “dış ölçek” ve bir binanın mimari öğeleriyle bütününe ilişkisi olan “iç ölçek”tir. Ölçek, mimarlık alanında yaygın olarak kullanılan bir terim iken, az sayıda açığa çıkarılmış ampirik araştırmalar, bunu bir nosyon olarak ele almaktadır.

Tüm bu açılım ve tanımlamalara yönelik olarak Lahoud (2012, s. 6) çok az sayıda çalışmanın ölçek kavramının tanımlanmasında faydalı girişimler sağladığına ve genellikle de kavramsal farklılıkların birbirine karıştırıldığına değinerek, ölçeğin kapsamı, seviyesi ve hiyerarşisi nin aynı anda belirtildiğine dikkat çekmektedir. Oysa ölçek: ‘şeyler’ things, ‘olaylar’ events ve bunların çevrelerinde oluşan ‘bilgi’ knowledge arasında ilişki kurmaya yönelik olup, bu yüzden, her zaman ontolojik (bknz. varoluşsal) ve epistemolojik (bknz. bilimsel) veriler arasında çalışmaktadır (Lahoud, 2012, s. 25). Bu noktada Lahoud’un ifadesiyle:

*“Ölçek, bir tür çerçeve olup; şeyler (bir olay ile açıklaması) arasında ilişki kurma kapasitesine sahiptir. Ölçek nitelik yoluyla objektif olarak belirlenebilmektedir”.*

Bu çerçevede ölçek kavramının sadece niceliğe dayalı bir kavram olmadığı, bir şeyin başka bir şeyle olan “yaşamsal ilişkisinin belirlemesi”nde ve öğelerin “bir araya getirilmesi”nde niteliksel açımlarıyla da var olup bu çerçevede değerlendirilmesi gerektiği açığa çıkmaktadır.

Lahoud (2012, s. 107)’un deyişiyle ölçekler, karışık hiyerarşiler ve dağınık ağlar içerisinde ilişkisel olarak gelişmektedir. Herhangi bir coğrafi ölçeğin anlamı... yukarı, aşağı ve yan bağlantılar doğrultusunda sadece ilişkisel olarak kavranabilir. Her bir coğrafi ölçek, dikey olarak ‘gerilmiş’ ve yatay olarak ‘dağınık’ sosyo-mekânsal süreçler, ilişkiler ve karşılıklı bağımlılıkların geniş ilişkiler ağı içerisinde oluşturulmaktadır. Bu yapıyla ölçek yalnızca bir plastik, iç içe geçmiş, ilişkisel ve dağınık bir süreç olmayıp, aynı zamanda tüm yönlerde bağlantıları tek seferde oluşturabilmektedir. Bu noktada Burger & Todd (2006, s. 251)’un ifadesiyle ölçek, verilerin özellikleri ile bu verilerin yorumlarının çözülmesi arasındaki ilişkide önemli hale gelmektedir.

Buna karşın, genel olarak yaygın bir biçimde kullanılan tanımlardan açığa çıkarıldığı üzere ölçek kavramının; mimarlık, iç mimarlık ve diğer tasarım alanlarında öğelerin birbiri ile niceliksel olarak kıyaslanmasını, karşılaştırılmasını ve ilişki kurulmasını sağlayan araçlardan biri olarak ortaya konulduğu görülmektedir.

Ancak günümüz küresel dünyasında bu terimin yalnızca niceliksel açımları ile tasarım alanlarında değerlendirilmeye çalışılmasının, özellikle mekânlarda, sosyal, psikolojik ve kimliksel özelliklerin eksikliğine yol açan sonuçların doğmasına katkıda bulunduğu görülmektedir. Bu sonuçlar ele alınan çalışma kapsamında Yok-Yerler kavramı üzerinden incelenerek ortaya konulmaya çalışılacaktır. Bu çerçevede Yok-Yerlerin doğmasına neden olan bağlamsal faktörlerin Modernleşme, Küreselleşme ve Kapitalizm etileşiminde değerlendirilmesi önemli bulunmaktadır.

### 3. MODERNLEŞME - KÜRESELLEŞME - KAPİTALİZM ETKİLEŞİMİNDE MEKÂN

Düzen, birlik, bütünlük, kesinlik, açıklık, nesnellik, rasyonalizasyon, evrensel gerçeklik temellerine dayanan modern düşünce “dünyayı” bir bütün olarak görme” çerçevesinde “tek bir dünya kültürü” yaratma eğilimi göstermektedir (Kandemir, 2011, s. 40). Harland’ın ifadesiyle Modern akıl, evrenselciliği, birlik ve bütünlüğü, aynı kuralların her yerde geçerli olduğu görüşünü de beraberinde getirmektedir. Akıl yürütmenin ülkeden ülkeye, kültürden kültüre ve farklı tarihsel dönemler boyunca temelde aynı kaldığını varsayılmaktadır (Harland,1987, Rosenau, 1998, s. s.208).

Touraine’e göre, Modernlik yaklaşımı, akılcılığın bilimsel türden bir kanıtlamaya dayanmayan ve geleneksel olarak adlandırılan toplumsal bağlar, duygular, görenek ve inançların yıkımını gerektirmekte olup, burada “akıl” yalnızca bilimsel ve teknik etkinliği yönetmekle kalmayıp, insanların ve nesnelerin yönetimini de elinde tutmaktadır (Touraine,1995, s. s. 24-25). Bu nesnelerin başında ise toplumsal yaşamın sürdüğü fiziksel çevrenin ve bu çevrenin yapı taşı olan mekânların geldiği kaçınılmaz bir biçimde gözlenmektedir.

Lefebvre’nin ifadesiyle felsefeden kopmuş bir bilimin (ve bilimselliğın) yandaşı olan ve kendilerini elzem ve de yeterli kabul eden modern anlamda matematikçiler mekanı (ve zamanı) ele geçirmiş, burayı kendi alanları yapmışlardır. Ancak paradoksal bir biçimde mekanlarla birlikte bir belirsizlik icat etmişlerdir: öklidçi olmayan mekanlar, eğimli mekanlar, x boyutlu ve hatta sonsuz boyutlu mekanlar, konfigürasyon mekanları, soyut mekanlar, bir deformasyon ya da dönüşümle tanımlanan mekanlar, topoloji vb. Çok genel ve çok uzmanlaşmış olan bu matematiksel dil, bu sayısız mekanı kesin bir şekilde ayırt edip sınıflandırmıştır. Burada Matematik ile (fiziksel, toplumsal) gerçek arasındaki ilişki, kendi doğallığında ortaya çıkan bir şey olmayıp, aralarında bir uçurum açılmaya başlamıştır (Lefebvre, 2014, s.34).

Bu noktada On sekizinci yüzyılda başlayan modernleşme, temelde daha önce eşi görülmemiş bir biçimde çevreyi denetlemeyi ve yeniden biçimlendirmeyi olası bir duruma getiren bilimsel ve mühendislikle ilgili bilgilerin genişlemesinin ve büyümesinin bir ürünü (Huntington, 2004, s. s.89) iken; kapitalist düzenle birlikte toplumsal hayatın ve yaşam çevrelerinin daha önce tarihte görülmemiş bir hız ve ölçekte değiştirilmesine, geçmişten günümüze soyut-somut tüm verilerinin göz ardı edilerek, nicelleşmelerine neden olduğu görülmektedir. Nicelleşme ise en temelde mekânın yer ile olan ilişkisinin kopmasının sonucu olan Yok-yerlerin açığa çıkmasına ortam hazırlamıştır.

Kapitalist örgütlenme ve sermaye, diğer her şey gibi mekânı da karlılığını maksimize edecek bir araç olarak görmekte, araçsallaşan mekân, diğer tüm özellikleri göz ardı edilerek, ekonomik rasyonelitenin mantığı çerçevesinde altyapıya indirgenip, nesnelleşmektedir. Nesnelleşen mekân, “büyüklük”, “hız”, “verimlilik”, “miktar” olarak tanımlanan niceliksel değerler ile ifade edilmektedir. Böylelikle toplumsal, kültürel ve coğrafi pek çok mekânsal değer göz ardı edilerek sadece kapitalist ekonominin kendine özgü koşulları içinde belirlenen ve nesnelleşen bir mekân

anlayışı toplumsal pratiklere hakim olmaktadır (Yırtıcı, 2009, s. 12).

Bauman (2010, s. 24)'in ifadesiyle de bundan böyle “mekânı örgütleyen” şeyler: teknik kapasite, tekniğin eylem hızı ve kullanım maliyeti haline gelmiştir. “Bu tür tekniklerin yansıttığı mekân ise kökten farklıdır: Tanrı kerameti değil, inşa edilmiştir; doğal değil, yapaydır; wetware’le dolayimsız ilişkide değil, hardware dolayımıdır; kamulaştırılmamış, rasyonelleştirilmiştir; yerel değil, ulusaldır. İnşa edilmiş modern mekân; sert, katı, kalıcı ve müzakere edilemezdir. Eti çelik ve çimentodan, damarları demiryolu ve otoyol ağlarından oluşacaktır.

Bu bağlamda Modernleşme ve Kapitalizm etkileşiminde günümüzde açığa çıkan, daha doğru bir ifadeyle yaratılan mekânın, senkronik ve diakronik olarak zaman kavramı ve bu kavramın barındırdığı soyut-somut değerlerle olan ilişkisini giderek kaybettiği ya da yeni bir zaman-mekân anlayışı, başka bir ifadeyle de yeni değerler sistemi kazanır hale geldiği görülmektedir.

Yerin zamanla olan günümüz ilişkisinin etkilerini, iletişim ve bilgi teknolojilerinin hız kazandığı günümüz küresel dünyasında açıkça görebilmenin mümkün olduğunu dile getiren Auge, küreselleşmenin yeni bir zaman-mekân anlayışı yarattığını vurgularken, ... yerin modern öncesi dönemde, belirlenmiş sınırlar içindeki toplumsal ilişkileri kapsadığına dikkat çekmiştir (Auge, 2016, s. 16). Buna karşın yerin zamanla ve toplumsal etkileşimlerle olan ilişkisini aktaran yazısında Simmel, mekânın, günümüzde toplumsal örgütlenmeden koparılması nedeniyle giderek önemini yitirme eğiliminde olduğunu vurgulamıştır (akt. Urry, 1998, s. 20).

Bu yeni yapılanmanın maddi ifadelerinin ise gerçekte var olmayan yerler olup, Marc Auge (1997)'nin söylemiyle “Yok Yerler” “Non-Places” ya da Shields (2003)'in ifadesiyle “Yersiz Mekânlar” “Non-Place Spaces” olarak nitelendirildikleri görülmektedir. Ele alınan çalışmada Yok-Yerler söylemi, ölçek kavramın günümüzdeki algılanışının sorgulanmasına ve bu algının ne yönde değişmesi gerektiğine ilişkin özün anlaşılır kılınmasında araç olarak değerlendirilmektedir.

Bu doğrultuda öncelikle sürekli bir biçimde karşımıza çıkan ve dilimize pelesenk hale gelen mekân ve yer kavramlarının ve aralarındaki ilişkinin anlaşılır kılınması önemli bulunmaktadır. Bu doğrultuda mekân üzerinden yer kavramının, yer üzerinden de mekân kavramının sorgulanarak ortaya konulması amaçlanarak, bu kavramlar birlikte incelenecektir. Bir tamlama haline gelen “Yok-Yerler” özellikleri ve ölçek kavramıyla ilişkileri ve/veya ilişkisizlikleri bu temelle aktararak değerlendirilecektir.

#### **4. YERSİZ MEKÂNLAR**

Genellikle mekân, alan, konum sözcükleri ile eş anlamlı olarak kullanılan “yer” kavramı, özünde bu sözcüklerden farklı anlamlar barındırmaktadır. Örneğin Platon, “mekân”ın tanımını ‘bir form, belirli yerlerin bir metrisi’ şeklinde yapmış ve tersine “yer”in ‘tam olarak belirli olmayan’ olduğuna dikkat çekmiştir (Platon’dan aktaran Auge, 2016, s. 10). Petzet (2009, s. 66) ise, yer kavramını Latince’de locus ya da Yunan dilinde bir lokasyon ya da yerleşim anlamında belirli bir yere karşılık gelen topos ile eşleştirmiştir.

Tuan (1979, s. 387) yer”i, bir insanın istek ve deneyimlerini somutlaştıran olarak ifade ederken, Norberg-Schulz, “yer”in, var olmanın ayrılmaz bir parçası olup, bireyin ruhunu ve özünü yansıtan mekânlara karşılık geldiğini dile getirmiştir (Norberg-Schulz, 1980, s. 6). Heidegger ise yer kavramını, ikamet etmek ve inşa etmek kavramları üzerinden açıklamıştır. Heidegger’a göre “yer”, sahipleri tarafından inşa edilmiş binanın, ikamet etme biçimleri ile yeniden düzenlenmesi ile var olan, başka bir deyişle kullanıcısı ve topografik özellikleri ile ikamet etmeye elverişli hale getirilmiş olandır (Norberg-Schulz, 1980, s. 10).

Bu noktada Worthington (1998, s. 178), “mimarların mekânları, insanların da yerleri yarattığını” belirtmiştir. Bu bağlamda Benjamin (1995)’in mekân ve yer kavramının barındırdığı bilgiyi türlerle ayırması ise dikkat çekicidir. Benjamin’e göre, uzakların bilgisi—mekânsal bir bilgi, insanın içerisinde bulunduğu yere ilişkin bilgi ise geleneğe dair zamansal bir bilgidir (akt. Sevim, 2010, s.513-514).

“Yer” kelimesi ile neyi ifade ediyoruz? Sorusuna Norberg-Schulz (1980) maddi varlığı, şekli, dokusu ve rengi olan somut nesnelere oluşmuş bir bütünü ifade ediyoruz yanıtını vermiştir. Schulz’a göre tüm bu oluşumlar birleştiğinde yerin özünü oluşturan “çevresel nitelikleri” belirlemektedir. Genel olarak yer, bu tür bir nitelik ya da “atmosfer” olarak tanımlanmaktadır. Bu yüzden bir yer, niteliksel “bütün” bir olgu olup, somut doğası gözden kaçırılmadan, mekânsal ilişkiler gibi bileşenlere indirgenmemektedir. Bu bağlamda Schulz, yerel koşullar çerçevesinde yerin, özel bir kişiliğe, kimliğe, karaktere ve “ruh”a sahip olduğunu ve bunların somut “niteliksel” terimler ile tanımlanabileceğini belirtmektedir.

Buna karşın Modernleşme-Küreselleşme-Kapitalizm etkisinde günümüzde açığa çıkan ve içerisinde yaşadığımız fiziksel çevreyi yeni ve yeniden tanımlayan öğelerin niceliksel değerlerle kurgulanır hale geldiği görülmektedir. Niceliğe yüklenen değerlerin artması, niteliğe yönelik duyulması gereken kaygıların azalmasına neden olmaktadır. Oysaki ağırlıklarında dengede kalması gereken bu iki değer, çoğu zaman nicelik yönünde yükseliş gösterdiği fark edilmelidir. Bu eğilim tüm ölçeğiyle sosyo-kültürel yaşantımızı ve onun fiziksel olarak görünür hale geldiği fiziksel çevreyi köklü değişimlere sürüklemektedir.

Yırtıcı’nın ifadesiyle Modernizm ve Kapitalizmin etkisinde ortaya çıkan tüketim kültürü ve tarihin yaşanma sürecinin hızlanması somut olarak çok büyük değişimlere yol açmış, bu durum kentsel yığılmalar, topluluğun bir yerden bir yere aktarımı ve belki de en önemlisi geleneksel anlamıyla “yer” kavramının karşısına “yok-yerler” olarak tanımlanacak bir mekân duygusunun ortaya çıkmasına neden olmuştur (Yırtıcı, 2009, s. 166).

Bu noktada Shields (2003, s. 33-34), mimari terimlerde küreselleşmenin, ‘Yersiz Mekânlar’ olarak nitelendirilen küreselleştirilmiş jenerik ve markalaştırılmış çevrelere işaret eder hale geldiğini dile getirmiştir. Shields’ e göre standardize bir alt yapı türü oluşturan jenerik tasarım genellikle uluslar arası hava alanı yapılarında olduğu gibi, her yerde tek tip olması nedeniyle sadece kolaylıkla tahmin edilebilen bir yapılanmayı değil, aynı zamanda küreselleştirilmiş ve standardize edilmiş bileşenler ve sistemler için de bir portal oluşturmuştur.



Görsel 3. Yok-Yerler

Auge, “Non-Places” isimli kitabında, yerin üç temel özelliğinden bahsederken “Eğer bir yer, kimlikleyici, ilişkisel ve tarihsel olarak tanımlanamıyorsa bir ‘yok yeri’ tanımlar hale geleceğine dikkat çekmiştir. Bu bağlamda Auge’nin ifadesiyle:

*“Bir yer kimlikleyici, ilişkisel ve tarihsel olmalıdır” (Auge ,2016, s. 74).*

Sengupta, Auge’nin ortaya atmış olduğu bu “yok-yer” kavramının, modernizm ve kapitalizmin daha küçük ve eşitlikçi toplulukların yok edilmesi, yüz yüze ve anlamlı ilişkilerin yitilmesi gibi aşırılıklarını tartışmak için yararlı bir araç olduğunu dile getirmiştir (Sengupta, 2016, s. 261). Bu nedenle temelde Auge’ye göre yeri tanımlayan ya da tanımsız hale getiren özelliklerin farkına varılarak değerlendirilmesi önemli bulunmaktadır. Bu noktada Görsel 3, günümüz modern-küresel-kapitalist kent yaşamında dahil olduğumuz, yeni mekansal oluşumların, kimliksiz, ilişkisiz ve derinliksiz yapılarıyla gerçekte nasıl yok yerler olarak var olduklarını, insanın-mekanın bir araya geldiği kullanım anında ortaya koymaktadır.

Bu noktada yerin kimlikleyici özelliğinin mekânla birey arasında kurulan ilişkinin ana unsurlarından biri olduğu dikkat çekmektedir. Burada bireyin kendi geçmişinin ve gelişimiyle birlikte mekânla kurmuş olduğu bağın önem kazandığı görülmektedir. Auge, yerin kimlikleyici özelliğiyle ilgili olarak: Dört kasabaya aynı uzaklıkta konumlanmış bir süpermarketin mükemmel bir yok-yer olabileceğini, ancak kasabaların gençlerinin orada buluşup orayı bir yer haline getirebileceğini ifade etmiş ve bu örnekle yerle kurulan ilişkinin bireyin deneyimine bağlı olduğunu vurgulamıştır.

Auge, ilişkiselliğin yer ile olan bağlantısının toplumsal ilişkilerden kaynaklanmasına karşılık geldiği görülmektedir. Auge’ye göre antropolojik yer’de ilişkiler önceden belirlenmemiş ve her türlü ilişki tesadüfiliğe bırakılmıştır. Ancak yok yerlerde bu durumdan söz etmek mümkün değildir (Auge, 2016, s. 16). Tüketim odaklı üretilen bu mekânlarda tüm ilişkiler tanımlanmış ve tarihlenmiştir Bu noktada Bala (2008), yok mekânların iki temel özelliğinin var olduğunu ifade etmektedir:

- Birincisi, bu mekânlar her zaman bir amaca yönelik olarak gündeme gelmektedir.

- İkincisi, bu mekânlarda bulunabilmek için bazı kuralları bilmenin gerekliliğidir.

Bu iki özelliğin ortaya çıkma nedeni “yok-yer”lerde mekânın ve işlevlerin mekanik olup doğaçlama yaşama elverişli olmamasıdır. Bu durumun ise tasarımcıya, sonuçlarının aynılaşmaya yol açtığı ciddi sınırlamalar getirdiği görülmektedir. Çünkü mekândaki statik eylemlerin, tasarıma da aktarılması ancak statik bir planlama ile mümkün olabilmektedir.

Ritzer (2011, s. 130), tariflenmiş ilişkilerle ilgili “Toplumun McDonaldlaştırılması” isimli kitabında ise, müşterilerle ilişkilerin klişeleştirilmesi örneğini vermiştir: “McDonald’s, çalışanların müşterilerle ilişkilerinde uymaları gereken bir dizi kural getirmiştir. Örneğin arabayla alışveriş yapılan pencerelerde altı kural vardır:

- (1) Müşteriyi karşıla,
- (2) Siparişi al,
- (3) Siparişi hazırla,
- (4) Siparişi ver,
- (5) Ödemeyi al,
- (6) Müşteriye teşekkür et ve bir sonraki müşteriye de aynı şeyleri yap.

Auge, yerin tarihsellik özelliğini “orada yaşayanlar, bilgi nesnesi olmaları gerekmeyen işaret noktalarını orada tanıyabildikleri ölçüde –yer- daha bir tarihseldir” sözleriyle açıklamaya çalışmış ve antropolojik yeri kaydedilmiş ve simgeleştirilmiş anlamın yeri olarak tanımlamıştır (Auge, 2016, s. 76). Bu noktada Lynch, kentin imgesine yönelik ele aldığı “Image of the City” kitabında bir kentte var olan öğelerin aynı zamanda kentin imgesini oluşturduğunu dile getirmiştir. Kentin anlaşılabilirliğini, okunabilirliğini ve görünürlüğünü sağlayan bu öğeleri ise “yollar” paths, “kenarlar” edges, “bölgeler” districts, “düğüm noktaları” nodes, “işaret öğeleri” landmarks oluşturmaktadır (Lynch, 1960). Dolayısıyla Augenin işaret noktalarını, tarihi süreçte kentin kimliğini oluşturan öğeler olarak da görmek mümkün olabilmektedir.

Yok-yerlerin, yerin özelliklerinin yok ve/veya göz ardı edilmesinden kaynaklandığı görülmektedir. Açığa çıkan ürünler farklı biçimlerde görünür olsa da temelde hep yaratılan ilişkisizlik, kimliksizlik, tarihsizlik haline gelmektedir. Bu üç özellik özünde insana ve çevreye ilişkin tüm soyut-somut değerleri içermekte olup, mekân tasarımı aracılığıyla görünür hale gelerek deneyimlenebilmektedir. Bu noktada Lynch (1960, s.1)’in ‘Hiçbir şey tek başına değil, çevresiyle kurduğu ilişki, kendisine biçim veren olaylar dizisi ve geçmiş deneyimlerin hatırası ile deneyimlendirilmektedir’ ifadesi bu noktada hatırlanmaya değer hale gelmektedir.

Oysa ki, Yok-Yerlerde olası kalıcı ve etkili deneyimlerin oluşması güçleşmektedir. Bu nedenle Yok-yerler özünde fiziksel ve algısal olarak geçicidir. Fiziksel olarak kendinden önceki varolan tarihsel köklerle temellenmediği için, anlık açığa çıkıp, anlık olarak yok olabilmektedir. Gerçekte algılanamayan bu mekânlar süpermarketlerde, alışveriş merkezlerinde, havaalanlarında ve günümüzde özellikle konut gibi yaşam çevrelerinde varlık göstermektedir. Bu gibi yerlerde bir



amaç için bulunulur, zaman geçirilir ve o an yaşananlar orada tüketilip, bitirilmektedir.

Bu durumu Bauman (2010, s. 31) da şu şekilde açıklamıştır: “Alışveriş merkezleri öyle düzenlenmiştir ki, insanlar sürekli etrafa bakarak, gözlerini sonsuz sayıda cazip maldan ayırmadan, ama hiçbirinin başında da fazla dikilmeden bir oraya bir buraya gidip gelirler; durup birbirleriyle iki çift laf etmelerine, birbirlerinin yüzüne bakmalarına, tezgâhta sergilenen nesnelere dışında bir şey düşünmelerine, ölçüp biçmelerine ve tartışmalarına (vakitlerini ticari değeri olmayan şeylere harcamalarına) imkân yoktur.

Sonuç olarak Auge, günümüzde dünyada yaşanan hızlı dönüşümün zamansal ve mekânsal aşırılıklar yarattığına dikkat çekmiştir. Bunlar olayların aşırı bolluğu, mekânların aşırı bolluğu, göndermelerin bireyselleşmesidir. Olayların bolluğu ve göndermelerin bireyselleşmesiyle anlatılmaya çalışılan dönem ekonomistlerinin, sosyologların ve tarihçilerin öngöremedikleri olayların çokluğudur. Mekânların aşırılığı ise görüntülendirilmiş ve imgesel göndermelerin çoğalmasında, ulaşım araçlarının şaşırtıcı hızlanışında ve en temelde ölçek değişikliklerinde ifadesini bulmaktadır (Auge, 2016, s. 50).

Bu noktada günümüzde mekân tasarımı eylemini etkileyen ve giderek köklü değişimlere/dönüşümlere uğratan unsurlardan biri olan Ölçek kavramının nasıl algılandığı, buna karşın nasıl ele alınması gerektiğine ilişkin verilerin hatırlanması önemli bulunmaktadır. Farkına varılmalıdır ki Ölçek, bir şeyin başka bir şeyle olan “yaşamsal ilişkisinin belirlemesi”nde ve “bir araya getirilmesi”nde sorgulanması gereken bir kavramdır. Bu çerçevede ölçek kavramı, mekân tasarımı eyleminin özünü oluşturan, tarihi gelişimini, teorik ve teknolojik temelini hatırlatan bir kavram haline gelmektedir.

Bu noktada hatırlanmalıdır ki: Norberg-Schultz (1980, 5)’un ifadesiyle özelde mimarlık, genelde ise mekan tasarımı:

*“Varoluşsal mekânın somutlaştırılması olup, somutlaştırma ise, “bir araya getirme” ve nesne kavramları ile açıklanmaktadır. Nesne kelimesi ise aslında bir araya gelmeyi gerektirir ve bir şeyin anlamı neyi bir araya getirdiğinden ibarettir. “Bir nesne dünyayı bir araya getirmektedir”*

Yer kavramının yerine, toplumsal mekan kavramını koyduğu görülen Lefebvre’ye göre de: toplumsal mekanın formunu buluşma, bir araya gelme ve kendiliğindenlik oluşturmaktadır. Burada Ne bir araya gelmektedir? Ne bir araya gelmiştir? Mekan içinde olan her şey; kâh doğa tarafından kâh toplum tarafından-kâh bunların işbirliğiyle, kâh çatışmalarıyla-üretilen her şey. Her şey: canlı varlıklar, şeyler, nesnelere, eserler, işaret ve semboller (Lefebvre, 2014, s.125). Bu noktada ölçek kavramının, mekan tasarımında bir yeri varedecek insana ve mekana dair soyut-somut, nicel-nitel verilerin bir araya getirilmesinde temel araçlardan biri olarak değerlendirilmesinin giderek önemli hale geldiği görülmektedir.

Buna karşın son yıllarda mekân tasarımı eğitiminde ölçek kavramının ve de kapsamının ne olduğuna ilişkin teorik sorgulamaların ihmal edildiği; insan vücudunun tasarlanan şey’le birlikte bir ölçek hissi oluşturabilme yeteneği sağladığı düşüncesinin hakim düşünce olarak kabul edildiği; ölçek kavramının neredeyse sadece ergonomiyle ilişkili hale getirildiği farkedilmektedir.

dir. Bu doğrultuda ele alınan çalışma, ölçek kavramının gerçekte ne olduğunun sorgulanmasına yönelik bir ereve - bir sorgulama ortamı yaratma yönünde değerlendirilmeyi beklemektedir.

## SONUÇ

Mekan tasarlama eyleminin önemli öğelerinden biri olan ölçek kavramının anlayış ve ele alınış biçiminin günümüzde hızlı bir değişime uğradığı görülmektedir. Bu değişimin; ölçek kavramının çevre, mekan, kullanıcı ilişkisinin giderek azaldığı günümüz dünyasında “yok yerler” yaratılmasına ortam ve olanak hazırlayan unsurlar arasına girmesine sebep olduğu gözlenmektedir.

Bu durumun temelde mekan tasarımında ölçek kavramının, insan-doğal/yapılı çevre arasındaki yaşamsal-çevresel ilişkileri belirleyen bağlamdan kopuk, sayısal verilerle değerlendirilmekten kaynaklandığı görülmektedir. Ölçek kavramının sadece insan vücudundan elde edilen niceliksel verilerle değerlendirilmemesi gerekliliğini ortaya koyan bu gerçeklik, küresel ölçekte bir salgın halinde hızla yayılan mekânsal-yaşamsal sorunların kaynağının tespit edilerek ortadan kaldırılmasında önemli bir başlangıç noktası olarak görülmektedir.

Oysa ki ölçek kavramı, özü gereği sadece görünür olana yönelik somut, sayısal, ampirik veriler ve değerlendirmeler içermemektedir. Ölçek kavramının temelde; insan ile dünya arasındaki ilişkinin nitelik yönünde belirlenmesinde; bu doğrultuda soyut-somut, nicel-nitel verilerin bir araya getirilmesinde, tasarımcıyı bütünleşik ve de ilişkisel bir kavrayışa ve yaklaşıma yönlendiren bir çerçeve sunduğu bilinmelidir.

Bu çerçevenin tekrar hatırlanarak, ortaya konulması, günümüzün küresel-modern-kapitalist dünyasında açığa çıkan Yok-Yerlere yönelik eleştirel bilginin üretilmesine katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Bu çabanın aynı zamanda tasarım kavramının ve de mekan tasarlama eyleminin gerçekte ana ediminin ne olduğunun hatırlanması ve anlaşılmasının da önünü açacağına inanılmaktadır.

Bu edimle ele alınan çalışmada ilk olarak günümüzün değişen ve giderek tekil, tikel ve de baskın hale gelen, niceliksel değerleriyle açığa çıkan ölçek anlayışının gerçekte ve bütünde ne olduğu ortaya konulmaya çalışılmıştır. Burada bu anlayışın sonuç ürünlerinin, içerisinde yaşadığımız dünyada Yok-Yerler olarak tanımlanan mekânsal oluşumlar yaratılmasına katkıda bulunduğu dikkat çekilmesi hedeflenmiştir.

Temelde fiziksel çevrede olumlu yönde yaşanacak değişimin ilk adımının düşüncede ve tasarlama eyleminin ele alınışında yaşanacak değişim yoluyla gerçekleşebileceği inancıyla, ölçek kavramı ve yersiz mekanlar birer sorgulama alanı olarak değerlendirilmiştir. Sonuçta “Ölçek” kavramının kapsamına ilişkin elde edilen verilerin ve gerçekleştirilen sorgulamaların, mekân tasarlama eylemi içinde yer alan kişiler için eleştirel bir düşünme ortamı yaratması beklenmektedir.

## KAYNAKÇA

- Ambrose, G., Harris, P., & Stone, S. (2010). *Görsel Mimarlık Sözlüğü* (çev: Neslihan Işık). İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- Auge, M. (1997). *Yer-Olmayanlar* (çev: Turhan Ilgaz). İstanbul: Kesit Yayıncılık.
- Auge, M. (2016). *Yok-Yerler*. İstanbul: Daimon Yayınları.
- Bauman, Z. (2010). *Küreselleşme Toplumsal Sonuçları* (çev: Abdullah Yılmaz) (3. Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bala, H. A. (2008, Haziran 20). *Boyutpedia*. Kasım 22, 2016 tarihinde [www.boyutpedia.com](http://www.boyutpedia.com): <http://www.boyutpedia.com/1613/69627/mimarlikta-non-lieu-kavrami-ve-terminal-adresinden-alindi>
- Burger, O., & Todd, L. C. (2006). *Grain, Extent, and Intensity: The Components of Scale in Archaeological Survey*. In G. Lock, & B. L. Molyneaux, *Confronting Scale in Archaeology: Issues of Theory and Practice* (pp. 235-255). New York: Springer.
- Ching, F. D. (2002). *Mimarlık: Biçim, Mekân ve Düzen* (çev: Sevgi Lökçe). İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Ching, F. D. (2003). *Mimarlık ve Sanatta Yaratıcı Bir Süreç* (çev: Çelen Birkan). İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.
- Ching, F. D. (2004). *İç Mekân Tasarımı* (çev: Belgin Elçioğlu). İstanbul : Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.
- Dodsworth, S. (2012). *İç Mekân Tasarımının Temelleri* (Çeviri: Neslihan Işık). Literatür Yayıncılık.
- Gibson, C., Ostrom, E., & Toh-Kyeong, A. (1998). *Scaling Issues in the Social Sciences*. Germany: International Human Dimensions Programme on Global Environmental Change.
- Hasol, D. (2005). *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü* 9. Baskı. İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Huntington, Samuel P. (2004). *Medeniyetler Çatışması ve Dünya Düzeninin Yeniden Kurulması*. Çevirenler: Mehmet Turhan, Y. Z. Cem Soydemir. Okyanus yayını, İstanbul.
- Jones, K. T. (1998). *Scale as Epistemology*. *Political Geography*, 25-28.
- Jones, L. M. (2014). *Beginnings of Interior Environments*. (11. baskı). New Jersey: Pearson.
- Kandemir, Ö. (2011). *Küreselleşen Dünyayı Temsil Eden "Yersiz Mekânlar"a Eleştirel Bir Yaklaşım*. *Yapı*, 40-43.
- Lahoud, A. (2012). *The Problem of Scale: The City, the Territory, the Planetary*. London.
- Lefebvre, H. (2016). *Mekânın Üretimi*. Çev. Işık Ergüden. Sel Yayıncılık. İstanbul.
- Lynch, K. (1960). *The image of the city*. The Technology Press & Harvard University Press, Cambridge.
- Moore, A. (2008). *Rethinking scale as a geographical category: from analysis to practice*. *Progress in Human Geography*, 32 (2), 203-225.
- Norberg-Schulz, C. (1980) *Genius Loci, towards a phenomenology of architecture*. New York: Rizzoli International Publications, INC.
- Petzet, M. (2009). *Genius Loci- the spirit of monuments and sites, Conserving the authentic, essays in honour of Jukka Jokilehto*. ICCROM Conservation Studies, 10, 63-68.
- Pile, J. (2004). *Interior Design* (4. Baskı). New York: Pearson Prentice Hall.
- Ritzer, G. (2011). *Toplumun McDonaldlaştırılması* (çev. Şen Süer Kaya). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Rosenau, Paulline Marie, *Post-Modernizm ve Toplum Bilimleri*. Çeviren: Birkan Tuncay. Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 1998.
- Roth, L. M. (2006). *Mimarlığın Öyküsü* (çev: Ergün Akça). İstanbul: Kocabalçı Yayınevi.
- Sengupta, M. (2016). *Non-place, Dispossession, and the 2010 Commonwealth Games: An Urban Transformation Analyzed*. *City, Culture and Society*, 7, 259-266.
- Sevim, B. A. (2010). *Walter Benjamin'in kavramlarıyla kültür endüstrisi: "aura", "öykü Anlatıcısı" ve "flâneur"*. *The Journal of International Social Research*, 3 (11), 509-516.
- Shields, R. (2003). *Globalisation- entangled places, interface buildings generic design*. *Buildings, Culture & Environment Informing Local & Global Practices*. Blackwell Publishing, p.p. 18-36.
- Sözen, M., & Tanyeli, U. (2011). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

*Touraine, Alain, Modernliğin Eleştirisi. İngilizceden çeviren: Hülya Tufan. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995.*

*Tuan, Y.-F. (1979). Space and Place: Humanistic Perspective. In S. Gale, & G. Olsson (Eds.), Philosophy in Geography (pp. 387-427). Holand: D. Reidel Publishing Company.*

*Unwin, S. (1997) Analysing Architecture. Routledge, New York.*

*Urry, J. (1998). Mekânları Tüketmek. Ayrıntı Yayıncılık.*

*Yırtıcı, H. (2009). Çağdaş Kapitalizmin Mekânsal Örgütlenmesi. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.*

*Weber, R., & Vosskoetter, S. (2008). The Concept Of Scale In Architecture— Three Empirical Studies . Empirical Studies Of The Arts , 26 (2), 219-246.*

*Worthington, J. (1998b). Postscript: conservation through development. Context: new buildings in historic settings. (Ed: J. Warren, J. Worthington and S. Taylor). London: Architectural Press. Ss. 175-179.*

## **Görsel Kaynaklar**

*Görsel 1. Unwin, S. (1997), s.34.*

*Görsel 2. <http://vardehaugen.no/real-scale-drawings>*

*Görsel 3. <http://www.jacques-garnier.com/non-places/>*

# TELEVİZYON DİZİLERİ YOLUYLA TÜRKİYE’DE İÇ MEKAN TASARIMINDA KÜLTÜREL KODLARIN DEĞERLENDİRİLMESİ VE DEĞİŞEN KONUT ALGISI

Prof. Dr. Meral NALÇAKAN\*  
Arş. Gör. Seda CANOĞLU\*\*  
Öğr. Gör. Nilay ÖZSAVAŞ\*\*\*

## ÖZET

*Bu çalışma, “Uyarlanmış TV Dizileri Yoluyla Türkiye’de İç Mekan Tasarımında Kültürel Kodların Değerlendirilmesi” isimli BAP projesinin “Türkiye’de Televizyon Dizileri Yoluyla Değişen Konut Algısı” başlıklı üçüncü bölümünü içermektedir. Televizyon dizilerinde kullanılan kurgu mekanların, izleyicileri etkileyerek, konutta kullanım alışkanlıklarını değiştirdiği ve bunun da konutun tasarımını etkilediği görülmüştür. Sosyo-kültürel ve sosyo-ekonomik yapıları farklı olan izleyicileri ortak bir noktada buluşturan, yüksek izleyici kitlesine sahip televizyon dizileri, yukarıda söz edilen etkide önemli bir yere sahiptir. Kolay ulaşılan ve sürekliliği olan televizyon dizilerindeki kurgu mekanlar, kendisini dizideki karakterlerle özdeşleştiren ancak yaşam tarzı ve kullanım alışkanlıkları dizidekine uygun olup olmadığı tartışmaya açık olan televizyon izleyicisinin, gündelik yaşam mekanları için birer model haline gelmektedir. Tüm bu hususlar çalışma kapsamında seçilen örneklerle vurgulanmaktadır.*

**Anahtar Kelimeler:** Mekan Tasarımı, Mobilya Tasarımı, Mekan Algısı ve Kültür Kodları, Kültür, İletişim, Televizyon Dizileri

---

\*Anadolu Üniversitesi, İki Eylül Kampüsü, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, İç Mimarlık Bölümü, 26555, Eskişehir Türkiye, mnalcakan@gmail.com

\*\*Anadolu Üniversitesi, İki Eylül Kampüsü, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, İç Mimarlık Bölümü, 26555, Eskişehir Türkiye, scanoglu@anadolu.edu.tr

\*\*\*Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Ortakent Yerleşkesi, Bodrum Denizcilik Meslek Yüksekokulu, Yat İnşaatı Programı, 48420, Muğla Türkiye, nozsavas@gmail.com

# EVALUATION OF CULTUREL CODES IN INTERIOR DESIGN IN TURKEY THROUGH TELEVISION SERIES AND CHANGING HOUSING PERCEPTION

Prof. Dr. Meral NALÇAKAN\*

Res. Assist. Seda CANOĞLU\*\*

Lecturer Nilay ÖZSAVAŞ\*\*\*

## ABSTRACT

*This study contains the third part of the BAP project entitled “Evaluation of Cultural Codes in the Design of Interiors in Turkey through Adapted TV Series”, entitled “Changing Housing Perception Through Television Series in Turkey”.*

*It has been seen that the fictional spaces used in TV series change the usage habits in the house by affecting the audience, which then affects interior design. Television series has an important role in this change. These TV series, having a big audience, brings together audiences whose socio-cultural and socio-economic structures are different. Fictional spaces in the TV series which are easy to reach and persistent are becoming a model for everyday living spaces of the television audience who identify themselves with the characters in the series. However, it is open to debate whether the television audience’s lifestyle and usage habits are in line with the TV series. All these points are emphasized with selected examples within the scope of the study.*

**Keywords:** Interior Design, Furniture Design, Space Perception and Cultural Codes, Culture, Communication, Television Series

---

\*Anadolu University İki Eylül Campus, Faculty of Architecture and Design, Department of Interior Architecture, 26555 Eskişehir Türkiye, mnalçakan@gmail.com

\*\*Anadolu University İki Eylül Campus, Faculty of Architecture and Design, Department of Interior Architecture, 26555 Eskişehir Türkiye, scanoglu@anadolu.edu.tr

\*\*\*Muğla Sıtkı Koçman University, Ortakent Campsı, Bodrum Maritime Vocational School, Yatch Building Programme, 48420, Muğla Türkiye, nozsavas@gmail.com

## 1. GİRİŞ

Kültür, insanların yaşadığı mekânları, yaşam tarzlarını, dünya görüşlerini, ilişkilerini ve mekân algısını biçimlendirmektedir. Birbirini etkileyen tüm bu süreçler, kültürel değişim güçlerinden biri olan iletişim yoluyla gerçekleşmekte ve bu yolla yaratılan popüler kültür aracılığıyla yaşanmaktadır. İletişim teknolojilerinin kullanımı, kültürel değişim ve etkileşimde önemli rol oynamaktadır. Görselleştirilen kültür öğelerini geniş kitlelere ulaştıran en etkili kitle iletişim araçlarından birisi televizyondur. Televizyonun gündelik yaşamın ayrılmaz bir parçası haline gelmesiyle birlikte izleyici üzerindeki etkisi de artmıştır. Tarihsel süreç içerisinde incelendiğinde televizyonun konutlarda kullanılmaya başlanması ile birlikte mekânsal tasarım öğeleri yeniden şekillenmiştir. Televizyona bağlı olarak; konutta kullanım alışkanlıklarının değişmesi, mekânın kullanımını ve tasarımını değiştirmiştir. Bu fiziksel etkilerin yanında televizyonun psikolojik etkileri de mekânın şekillenmesinde rol oynamaktadır.

Çalışmada öncelikle kuramsal bir temel oluşturulmuş, daha sonra ülkemizdeki televizyon dizilerinin toplumu oluşturan bireylerle karşılıklı etkileşimi irdelenmiştir. Çalışma kapsam ve niteliği göz önüne alındığında; nümerik verileri ön plana çıkaran bir yöntemle ele alınmayıp, kuramsal temelin üzerine oturan araştırma ve irdelemelerle geliştirilmiştir. Bu süreçte kullanılan örnekler özellikle yazarların izleyicisi olduğu ve yayınlandıkları dönemde reytingleri yüksek olan dizilerden seçilmiştir. Ayrıca literatür ve internet taramasında toplum ya da daha da önemlisi tüketici üzerindeki etkilerine dair çok sayıda arama sonucuna ulaşılabilen örnekler olmasına da özen gösterilmiştir.

Bu irdelemede öne çıkan iki farklı boyut;

- Hem kendi kültürel değerlerini hem de farklı olanları aynı ekranda izlediği örnekler,
- İzleyicinin kendisine sunulan kurgular aracılığı ile popüler olan nesne veya davranış kalıplarını kullanarak tüketime yönlendiren örnekler üzerinden konu değerlendirilmiştir.

## 2. KÜLTÜR, KÜLTÜR KODLARI VE MEKAN

Toplumsal gelişim sürecinde yaratılan bir kavram olarak kültür; birey ve toplum yaşamını yaratma, anlama, düzenleme, yapılandırma ve sonraki nesillere iletmede kullanılan tüm adetleri, normları ve değerleri içermektedir.

Kültür, toplumsal yapı ile birlikte inanç, dil, düşünce ve sanatı oluşturan farklı anlamları kapsamaktadır. Yüklenen bu farklı anlamlara kültür kodları denmektedir. Kültür kodu, herhangi bir şeye (araba, yiyecek, ilişki, ülke olabilir) içinde bulunduğumuz kültür aracılığı ile yüklediğimiz bilinçsiz anlamdır (Rapaille, 2009). Kültürel kodlar toplumları tanımlayan, açıklayan ve hatta yönlendiren birer kaynak olarak da görülmektedir.

İç mekân tasarımında diğer pek çok tasarımı etkileyen öge gibi mekânın fiziki yapısı ve kullanıcı ilişkisi de tasarımcı için önemli unsurdur. Mekânın fiziksel boyutu ve üzerinde oluşan değerler, anlamlar sosyo-kültürel ve fiziksel veriler, başka bir deyişle ölçü, oran, denge, iklim verileri, konum, kullanıcı gereksinimleri ile birlikte oluşur. Farklı toplumlarda kültürün zaman



içerisinde değişik kültür kodlarını yarattığı gibi mekânsal örgütlenmede de onu sınırlandıran, yönlendiren, odaklayan ögeler mekânsal kodları yaratır ve zamanla bu kodlar farklı anlamlar üstlenir. Toplumlar arasında değiştiği kadar toplum içinde değişik katmanlarda çeşitlenen kültürel kodlar gibi mekânsal kodlar da birden fazla anlam bulabilir. Bu bağlamda, bir tasarımcı için ait olduğu toplumun kültürel kodlarının nasıl işlediğini anlaması önemlidir.

Rapaport (1977) çevreyi; “insanla objeler arasında gelişigüzel olmayan bir örüntü oluşturan ilişkiler serisi” olarak tanımlar. Fiziksel çevre söz konusu olduğunda ise ilişkilerde önceliği mekânsal olanlar alır. Kıray (1964); “toplumbilimin yalnız insanlar ve onların birbirleri ile etkileşiminden ibaret olmadığını, toplumbilimin bir başka boyutu olarak insanların mekânsal ve fiziksel çevresini de anlamak gereğini vurgulamaktadır.

Özetle, belirli bir düzen içinde yaşayan insan gruplarının fiziksel çevreleri o yaşayış düzenlerinin bir parçasıdır. Aynı ekonomik faaliyete sahip toplumların farklı nitelik ve görünümdeki fiziksel çevrelere sahip olmaları, yaşam düzenlerinin farklılığı ile açıklanabilir. Toplumsal ve kültürel güçler insanın yaşam biçimini çevresi ile ilişkilendirmesinde birincil öneme sahiptir (Nalçakan, 1993).

### 3. KÜLTÜR VE MEDYA ETKİLEŞİMİ

İnsanların yaşadığı mekânları, yaşam tarzlarını, dünya görüşünü, ilişkilerini ve mekân algısını biçimlendiren ana etken kültürdür. Kültür en genel tanımıyla insanın doğa ile baş etmek için oluşturduğu her şeydir. Bozkurt Güvenç (1979)'e göre

- Kültür öğrenilir,
- Kültür tarihidir ve süreklidir,
- Kültür toplumsaldır,
- Kültür ideal veya idealleştirilmiş kurallar sistemidir,
- Kültür ihtiyaçları karşılayıcı ve doyum sağlayıcıdır,
- Kültür, değişir,
- Kültür bütünleştiricidir,
- Kültür bir soyutlamadır.

Bu tanıma göre toplumsal bir kavram olan kültür, iletişim yoluyla öğrenilir, sürekliliği sağlanır, değişir. Günümüzde iletişim olanakları çeşitlendikçe insanlar ve toplumlar arası yüz yüze iletişimin yerini daha çok medya olanakları alır. Çalışmamızın konusunu oluşturan televizyon yayınları yaygın ve etkin kullanımıyla bu medya olanakları içerisinde öne çıkar. Bu yolla yaratılan popüler kültür televizyon aracılığıyla toplumun tüm katmanlarına yaygınlaşır.

Ercins (2009)'e göre; teknolojik gelişmeler, kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması insanları birbirine daha çok yakınlaştırmış ve kültür alışverişi daha kolay hale gelmiştir. Teknolojik gelişmelerin toplum hayatına getirdiği bazı kolaylıkların yanı sıra aynı zamanda sosyo-kültürel

yapıda bir takım çelişkilerin ve çatışma alanlarının ortaya çıkmasına da neden olduğu bilinmektedir. Zaman içinde; Türkiye bir kitle toplumu görünümü kazanmaya başlamış ve dolayısıyla gündelik yaşama da kitle iletişim araçlarının yaydığı kültür olan popüler tüketim kültürü egemen olmaya başlamıştır.

İletişim teknolojilerinin kullanımı, kültürel değişim ve etkileşimde önemli rol oynamaktadır. Görselleştirilen kültür öğelerini geniş kitlelere ulaştıran en etkili kitle iletişim araçlarından birisi de daha önce belirtildiği gibi televizyondur. Televizyonun gündelik yaşamın ayrılmaz bir parçası haline gelmesiyle birlikte izleyici üzerindeki etkisi de artmıştır. Mutlu (1991), televizyonun insanın zaman ve mekan sınırlılıklarıyla çizili gündelik yaşam deneyiminin sınırlarını geliştiren, geliştirmekle de kalmayıp, bu deneyimin nitel ve nicel örüntüsünde önemli değişikliklere yol açan bir teknolojik olanak olduğunu belirtmektedir.

Postman (2010)'a göre, “televizyon ışık hızıyla yayılan bir araç olarak şimdiki zamanı merkeze almaktadır” ve “televizyon bütünden ziyade parçaya, imaja önem verir”. Bilis (2013), bu durumu televizyondaki görüntünün, haberin bir sonraki görüntü ve haber sebebiyle eski, geçmiş, güncel olmayan konumuma düşmesi şeklinde açıklar.

Sonuç olarak; televizyon için üretilmiş her şey (haberler, diziler, yarışma programları) izleyici ile bulunduğu anda tüketilir ve anlıktır. Çalışma kapsamında ele alınan televizyon yayınlarındaki mekan algısı söz konusu olduğunda da izleyicinin o an için televizyonda gördüğü, anlık, seçici ve bütünsel olmayan kişisel algısına dayanan bir mekânsal ilgi oluşur. Ancak, popüler kültürün etkisiyle bu ilgi uzun süreli değildir. Tüketim odaklı olan popüler kültür yapısı gereği bir sonrakine yer açmak ve yaygınlaştırmak için mevcut olanı eskitebileceği gibi, eski olanı da amaçları doğrultusunda güncelleştirebildiği için bu ilgi değişkendir.

Televizyon yayınları ile toplum ve toplumu oluşturan bireylerin kültürel yapısı arasında karşılıklı etkileşim mevcuttur. Bu etkileşim çeşitli yönleri ile irdelendiğinde iki farklı yaklaşımın öne çıktığı görülmüştür. İlki, Televizyon yayınları yoluyla izleyici hem kendi kültürel değerlerini hem de farklı olanları aynı ekranda izler. Bu yayınlar yoluyla kendi dışındaki dünya ile buluşan izleyici, bu süreçte karşılıklı etkileşimle az ya da çok kültürel değişime uğrar. Bu çalışmada ülkemizde var olan davranış kalıplarını ve kültürel kodları doğallığı içerisinde samimi bir dille aktaran “Kaynanalar, Bizimkiler, Süper Baba, Mahallenin Muhtarları” gibi diziler birinci yaklaşıma örnek olarak verilmektedir. İkincisi ise; kültürel değişime neden olan etken, izleyicinin farklı kültürlerle karşılaşmasının yanında, bilinçli olarak seçilip kendisine sunulan kurgular ve yapımlar aracılığı ile popüler olan nesne veya davranış kalıplarınıdır. İkinci yaklaşımda izleyiciyi tüketime yönlendiren bu nesne ve davranış kalıplarını içeren “Asmalı Konak, Muhteşem Yüzyıl, 80’ler, Umutsuz Ev Kadınları” dizileri örnek olarak yer almaktadır.

## 4. TÜRKİYE'DE DEĞİŞEN KONUT ALGISININ TELEVİZYON DİZİLERİ ÜZERİNDEN ANALİZİ

### 4.1. Türkiye'de Televizyon Tarihi

Türkiye'de televizyon yayınları ilk kez İstanbul Teknik Üniversitesi tarafından 9 Temmuz 1952 günü başlamıştır. 1 Mayıs 1964 tarihli TRT Yasası'nın yürürlüğe girmesiyle birlikte, Türkiye sınırları dahilinde TRT dışındaki kurumların radyo ve televizyon yayınları yapması yasaklanmış, İTÜ TV 1970 yılında yayınına son vermiştir. TRT 31 Ocak 1968'de ilk deneme yayınına gerçekleştirmiştir. Yayınlar siyah beyaz, üçer saat salı, perşembe ve cumartesi akşamları olmak üzere haftada üç gün yapılmıştır. Ankara Televizyonu'nun yayınları büyük ilgi ile karşılanmış ve halk tarafından öncelikle kamuya açık yerlerde ve mağaza vitrinlerindeki alıcı cihazlar tarafından izlenmiştir. Daha sonra televizyon zaman içerisinde konutlara girmiş ve konut yaşamını egemenliği altına almıştır.

Başlangıçta televizyon bir eğlence aracı olmaktan çok, başta haber olmak üzere halkın eğitim ve kültürel seviyesini artıracak bir farkındalık aracı olarak görülmekteydi. Bunun etkisiyle TRT yayınları Anayasa ve 359 sayılı yasa kapsamında halkı eğitecek ve halkın kültür seviyesini artıracak programlardan oluşturmaktaydı.

1989'da TRT 3' ün ve 1990'da TRT 4' ün yayına başlamasından sonra, 1990 yılında test yayınına başlayan Star 1 yayın hayatına girerek Türkiye'nin ilk özel televizyon kanalı olmuştur. Çok kanallı döneme geçiş arkasından özel kanalların açılması ile birlikte yayınlar devlet tekeline çıkmıştır. Bu durum televizyonda yayınlanan programları çeşitlendirmiştir. Günümüze kadar geçen süreçte televizyonun hayatımızdaki yeri değişmekle birlikte farklı yollardan egemenliğini sürdürmektedir. Dijital medya teknolojilerinin gelişmesi ile popüler kültürün en etkin yayılma aracı olan televizyon yayınları günümüzde artık bir eğitim aracı olmaktan daha çok eğlence aracı olmuştur.

### 4.2. Televizyon Dizileri ve Konut Algısı

Tarihsel süreç içerisinde televizyonun konutlarda kullanılmaya başlanması ile birlikte mekânsal tasarım öğeleri yeniden şekillenmiştir. Televizyon, konutta kullanım alışkanlıkları ve buna bağlı olarak da mekan kullanımını ve tasarımını değiştirmiştir. Mekana girdiği andan başlayarak konutta o güne kadar insanların yüz yüze iletişimine olanak tanıyacak şekilde biçimlenen oturma mekanları ve nerdeyse tüm mekânsal ilişkiler televizyonun yaşamın odağına yerleşmesiyle yeniden şekillenmiştir.

Bu fiziksel etkilerin yanında, televizyonun sosyo-kültürel etkileri de mekanın kurgulanmasında rol oynamaktadır. Günümüzde konularını postmodern bir yaklaşım ile hem güncel hem de geçmiş verilerden alan yerli ve yabancı çeşitli televizyon programları, büyüleyici ve ilgi çekici yaşam tarzları ve mekan kurgularıyla, sosyo-kültürel, sosyo-ekonomik yapıları, yaşları, cinsiyetleri farklı izleyicilerde ortak beğeniler yaratmaktadır. Özellikle toplum genelinde yüksek izleyici kitlesine sahip televizyon dizileri bu bakış açısıyla ele alınabilir. Bu diziler; bazen bireysel

anılara ve özlemlere, bazen de toplumsal hafıza ve aidiyet duygularına dokunarak izleyicinin ilgisini sürekli kılmaktadır. Bunun sonucu olarak kolayca ulaşılabilen ve sürekliliği olan Televizyon dizilerindeki mekanlar, kendisini dizideki karakterlerle özdeşleştiren televizyon izleyicisinin gündelik yaşam mekanları için birer örnek model haline gelebilmektedir. İlgile ekran başına kilitlenen izleyici, özellikle mahalle, konut ve yakın çevreyle ilişkili sorunlarında ve aile içi ilişkilerinde ekrandan gördüğü hatta başta yadırgadığı farklı davranış kalıplarını zaman içerisinde benimseyerek bilinçli veya bilinçsiz olarak kendi hayatına yansıtır. Mekânsal ilişkiler, kullanılan mobilya ve donatılar da bu etkilenmeden payını alır. Toplumsal davranış kalıpları ve kültür kodlarının değişmesi mekanlara, eşyalara, olaylara, kişilere yüklenen anlamlar ve değerlerin de farklılaşmasını gündeme getirir. Fakat izleyici tarafından örnek alınan bu anlam ve değerlerin gerçekte izleyicinin yaşam tarzı, kullanım alışkanlıkları ve gerçek ihtiyaçları ile çoğu zaman örtüşmediği görülmektedir.

Televizyon yayınları ve dizilerinde mekanlar bir bütün olarak değil; bütünün içinde odaklanılan parçalar halinde izleyiciye sunulmaktadır. Bu mekanlar bazen mevcut bazen de tamamen kurgu mekanlardır. Mevcut mekanlar da amaca uygun olarak ya olduğu gibi ya da yeniden kurularak kullanılırlar. Televizyon yayınları ve dizilerdeki mekanların bütünüle ilişkisinin kurulması ya da bütüncül bir bakış açısıyla kurgulanması gerekmez. Ancak izleyici kendisine sunulan bu mekanların içine girerek gerçekmiş gibi algılar. Postman'ın (2010) televizyon ve tarih ilişkisini açıklarken üzerinde durduğu parçaya dair imajın önemli olduğu vurgusu televizyon ve mekan algısı söz konusu olduğunda da aynı şekilde gerçekleşir. İzleyicide kalan anlık, kendisi için seçilmiş sürekli tüketilen ve yenilenen bu imajlardır.

### 4.3. Televizyon Dizilerinden Örnekler

#### Birinci yaklaşım

70'li yıllar Türkiye'de televizyonun yaygınlaştığı ve TV dizilerinin hayatımıza girdiği yıllar olmuştur. İzleyicinin kendi kültürel değerleri ve farklı olanları aynı ekranda izlediği, karşılıklı etkileşime açık, hoşgörülü bir yaşamı destekleyen "Kaynanalar" dizisi pek çok yönüyle bir ilk örnektir. Bu dizi, 1974 yılının Mayıs ayında TRT ekranlarında yayınlanmaya başlamıştır. Dizide, Anadolu'dan İstanbul'a göç eden, varlıklı Kantar Ailesi'nin büyük şehre uyum çabalarıyla birlikte, dünürleri ile yaşadıkları sosyo-kültürel çatışmalar ve insan ilişkileri de mekanlar üzerinden anlatılmaktadır.

Bu yıllarda köyden kente göçün yaygınlaşması sonucunda yeni bir kentli nüfusu oluşmuştur. Şehirlerde oluşan yeni kentli nüfusu hem yerel kültüre ait değerlerini şehir yaşamına getirmiş hem de kendisi için yabancı olan mobilya ve donatı elemanlarını yaşantısına eklemeye çalışmıştır. Bu mobilya ve donatıları birer statü sembolü olarak algılanması mekanlarda farklı ve eğreti kullanım alışkanlıklarının doğmasına neden olmuştur.

Tasarımcı Faruk Malhan 1989 yılında "Arredamento Mimarlık" dergisinde yaptığı bir röportajında Türkiye'de oluşan bu kullanıcı kültürünü aşağıdaki şekilde ifade etmiştir. "Türkiye'de şöyle bir şey oldu: Anadolu'nun veya Ege'nin bağrından kopmuş bir takım insanlar geldiler ve

İstanbul'da, Ankara'da başarılı oldular ve böylece sınıf atladılar. Nasıl sınıf atladılar? Gelir düzeyleri değişti. Soylu durumuna geçmek istediler. Bunu da soyluların kullandığı mobilyalarla yapmak istediler tabii. Berjerlerle, XV. Louis'lerle, XVI. Louis'lerle. Şimdi, 16. 17. ve 18. yüzyılın saray mobilyalarının kopyalarını alarak soylu olunmaz. Ama bu çaba özellikle İstanbul'da çok ağır bastı. 1950'den 1980'li yıllara kadar soy satın alma çabası içinde bulunan bir sürü insan, paraları fazlaysa, soylulara ait mobilyaları (antikaları), paraları azsa soylulara ait mobilyaların kopyalarını aldılar” (Topçuoğlu, 1989).

Bunun yanında karşılıklı etkileşim sonucu apartman dairelerinde; şark köşeleri veya modern mobilyaların yanında aksesuar amaçlı kullanılan geleneksel objeler de görülmeye başlanmıştır.

1974 yılına ait Kaynanalar dizisinin iç mekanları ve daha sonraki yıllarda çekilen devam bölümlerinde kullanılan iç mekan tasarımları dönemin konut anlayışına bu anlamda birer örnek olarak gösterilebilir. (Görsel 1a-b)

1980'lerde en fazla iki katlı konutların olduğu geleneksel mahallelerin yerini almaya başlayan apartmanlar sahip olduğumuz mahalle kültürünü bu çok katlı konutlara taşımıştır. Mahalle yaşamından farklı olarak bu apartmanlar sosyo-kültürel ve sosyo-ekonomik düzeyleri birbirinden farklı kullanıcıların ortak yaşam alanları olmaya başlamıştır. Bu duruma örnek olarak Türk televizyon tarihinin en uzun soluklu dizilerinden birisi olan “Bizimkiler” gösterilebilir. Bizimkiler dizisi 13 yıllık yayın hayatına 1989-1994 yılları arasında TRT 1'de, 1994-1999 yılları arasında Star TV'de, 1999-2002 yılları arasında ise Show TV'de devam etmiştir.



Görsel 1.(a) Kaynanalar Dizisi Seti, 1974



Görsel 1.(b) Kaynanalar Dizisinden İç Mekan ve Mobilya Kullanımları

Bizimkiler dizisi aynı niteliklere sahip apartman dairelerinin, farklı sosyo-kültürel ve sosyo-ekonomik nitelikleri olan kullanıcılar tarafından, değişik şekillerde kullanılmasıyla nasıl farklılaştığını göstermesi açısından iyi bir örnektir. Dizi hem mekânsal ilişkilerin görselleşmesi hem de henüz kaybedilmemiş geleneksel mahalle kültürünün getirdiği bir arada yaşamın gerekleri olan (komşuluk, yardımlaşma, dedikodu, merak, selamlaşma, bayramlaşma gibi) toplumsal özelliklerin bu çok katlı apartmanlara taşındığı ve böylece her apartmanın neredeyse bir mahalleye dönüştüğü bir dönemi tüm canlılığı ile yansıtır. Dizide yer alan apartman sakinleri neredeyse eski bir mahalle ya da konakta bir arada yaşayan aileler gibi kurgulanmıştır. Değişen yaşam koşullarını yansıtan bu süreçte komşulardan bazıları bir arada olma halini aidiyet duygusu olarak değerlendirirken, bazıları ise rahatsız olmaktadır.

Konutta apartmanlaşma eğilimi Cumhuriyetin ilanından sonra modernleşme hareketleri ile birlikte başlayarak Geleneksel Türk evindeki yaşam kültürü bir boyutuyla çok katlı konutlara taşınmıştır. Bu geçiş döneminde geleneklerden gelen bir takım özelliklerin apartman kültürüne entegre olması kaçınılmazdır. Geleneksel mahalle ve konut kültürünün biçimlenmesinde büyük aile yapısı düzeni etkili olmuştur. Konutlar bu büyük ailenin, zaman içinde genişlemesiyle birim birim büyüebilmekte ya da sonradan bölünebilmektedir. Esneklik kavramı, bu farklı kullanıma olanak sağlayan ilkelerden birisidir. Geleneksel yaşam kültürümüzden gelen kalabalık aile yaşantıları, aile büyükleri ile bir arada yaşama gibi alışkanlıklar apartman dairelerinde yeni mekânsal çözümleri gerekli kılmıştır. Gündüzleri yaşama mekanı olarak kullanılan odaları, geceleri aile büyükleri ya da çocuklar için yatak odasına dönüştüren fonksiyonel mobilyalar (çekyat, divan), kullanılmadığında duvara dayanan yemek masaları, kapatılan balkonlar ya da kullanılmayıp depo haline getirilen tuvaletler, pek çok fonksiyonu karşılamak durumunda kalan salonlar ve apartman boşluklarına bırakılan eşyalar ve ayakkabılarla görselleşen, hiçbir şekilde esnek kullanıma imkan vermeyen apartman yaşamının olumsuzlukları Bizimkiler dizisinin dışı vurduğu geçiş dönemi kültürel kodlarıdır. Dizide insanlar arasındaki ilişkiler ve bu ilişkilerin fiziksel çevreye yani mekana, sokağa yansımalarıyla birlikte ele alınıp işlenmiştir.

90'lar kaybolan mahalle yaşamını bize tekrar hatırlatan "Süper Baba" ve "Mahallenin Muhtarları" gibi dizilerin popüler olduğu yıllardır. Eskinin aksine apartmanlarda komşuluk ilişkilerinin giderek ortadan kalktığı, birbirini tanımayan kişilerin aynı çatı altında yaşadığı bir dönemde çekilen bu dizilerde eski mahalle kurgusu içerisinde kullanılan bir ya da iki katlı konutlar izleyicinin anılarında da izleri bulunan bu tür mekanlara karşı yeniden bir ilginin doğmasına yol açmıştır. Bu ilgi bu tür mahallerdeki mevcut konutların alım satımı ya da kiralanmasında bir hareketlilik yaratmıştır. Ancak bu semtlerde (Beylerbeyi, Kuzguncuk, Üsküdar vb.) değişen yaşam koşulları ve yasal düzenlemeler yeni sakinlerinin beklentilerinin bir kısmını karşılanmasını engellemiştir. Aynı zamanda yeni sakinlerin farklı olan geçmiş yaşam deneyimleri nedeniyle bu mahallelerdeki yaşantıya kendi doğallığı içinde katılmaları çok da mümkün olamamıştır. Aslında yaşanan yine TV yoluyla yaygınlaşan popüler kültürün yansımalarıyla oluşan gerçekçi olmayan beklentilerdir.

### **İkinci yaklaşım**

İzleyicinin kendisine sunulan kurgular aracılığı ile popüler olan nesne veya davranış kalıplarını kullanarak tüketime yönlendiren ikinci yaklaşımın ilk örneği; 2000'lerin başında kendi tarzındaki diziler arasında öncü sayılabilecek "Asmalı Konak'tır. 2002-2003 yılları arasında ATV'de yayınlanan dizi, izleyiciyi farklı doğal oluşumlar ve yöresel mimari değerler çerçevesinde şekillenen Ürgüp taş konaklarına götürür. Geleneksel yerleşim bölgelerinin dokuları ve mimari karakterleri; bölgesel verilere, geleneklere, kültüre ve yaşam koşullarına bağlı olarak biçimlenir. Bu oluşum ve biçimlenmede insanın yaşamının ve toplum yapısının etkisi açıkça görülür. Farklı bölgesel koşullar kendilerine ait yaşam tarzları ile bir "Bölgesel Mimarlık Dili" oluşturmaktadırlar (Sızak, 2007). Dizide büyük şehir insanının yabancı olduğu feodal yapının ve doğal verilerin şekillendirdiği, yerel mimari özelliklere sahip mekanların kullanılması bölgeye ilgiyi arttırarak,

Kapadokya Bölgesi'nde geleneksel konutların butik otel olarak kullanımını yaygınlaştırmıştır. Hatta popüler kültürün tüketim odaklı yapısı dizinin gördüğü büyük ilgi, Ürgüp'te Asmalı Konak dizisinin çekildiği konağı neredeyse bir müze konumuna taşımış ve bu ilgi bir anıt yoluyla kamusal alana kadar uzanmıştır. Tekrarlanamayacak doğal ve özel koşulların oluşturduğu bu konaklarda, izleyicinin birkaç gece de olsa konaklamayı farklı bir deneyim olarak yaşama isteği bölgede turizmi de canlandırmıştır.

Yakın geçmişimizde konuta etkilerini çok açık bir biçimde gözlemlediğimiz bu başlık altındaki diğer örnek ise "Muhteşem Yüzyıl" dizisidir. 2011-2013 yılları arasında yayınlanan dizi Osmanlı İmparatorluğu padişahı Kanuni Sultan Süleyman'ın ve Hürrem Sultan'ın hayatından bir kesit aktarır. Padişahın yaşadığı konut olarak değerlendirilebilecek Topkapı Sarayı Harem Dairesi diziyi çekenlerin yorumuyla da olsa Osmanlı imparatorluğunun en parlak döneminin iç mekan özelliklerini gözler önüne sermeye çalışır. Yayınlandığı dönemde ülkenin sosyo- kültürel, ekonomik, siyasal yapısındaki değişimlerle de ilişkili olarak dizinin konutlar üzerindeki etkisi reklamlara kadar yansımıştır. Konut reklamlarında konut için "Saray" tüketici için ise "Saraylara Layık", "Bugünün Saraylısı" gibi ifadelerin kullanılması, reklamlarda kullanılan kostümler, mobilyalar veya renklerle saray temasının ön plana çıkarılması, Muhteşem Yüzyıl dizisinin yaygın olarak izlendiği dönemle eş zamanlıdır. Tüketicilerin beklentilerinin yönlendirilmesi doğrultusunda tasarlanan reklamlarda saray etkisinin bu kadar sık kullanılması dizinin tüketici beklentileri üzerindeki etkisini gösteren bir örnektir. Benzer etki sadece konut reklamlarında değil; mobilya, mefruşat, seramik, boya, vitrifiye malzemeleri gibi konutla ilgili tüm alanlara yansımıştır. Bu yansıma aynı zamanda kullanıcıların tasarımcılardan (iç mimar, mimar, endüstriyel tasarımcı vb.) istek ve beklentilerini yönlendirmiş ve bir tasarım "trendine" dönüşmüştür. Bu noktada gözden kaçırılan önemli bir husus bu tür dizilerin oluşturup beslediği popüler kültür; tüketicinin içinde yaşadığı dönemin kültürüne yabancılaşmasına neden olarak aslında bağlamdan kopması sonucunu da doğurduğudur.

Bir diğer örnek dönem dizisi niteliğindeki "80'ler" dizisidir. 2012 yılının Ocak ayında yayına başlayan 80'ler dizisi dönem mobilyaları ve kostümleri ile dikkat çekicidir. Dönem dizileri ve klasik romanlardan uyarlanan diğer diziler gibi bu dizi de "retro, vintage" etkisini günümüz konut iç mekan tasarımları ve mobilyalarına taşımıştır. Popüler mobilya firmaları bu tür koleksiyonlar oluşturmuş ya da yeni koleksiyonlarında bu stillerden parçalara yer vermiştir. (Görsel 2a-b) İskandinav koltuklar, ahşap sandalyeler, karosiman ve karo çini yer kaplamaları, perde desenleri, çağdaş tasarımlarda sıklıkla kullanılır hale gelmiştir. İzlerken tüketiciyi yakın dönem hatta kendi geçmiş yaşam deneyimlerine götüren, giderek hızlanan toplumsal değişimin etkilerini kendi yaşamlarında algılamalarına olanak tanıyan bu diziler anıları canlandırarak tüketicinin istek ve beklentilerinin yönlendirdiği bir tasarım "trendine" dönüşmüştür.



Görsel 2.(a) 80'ler Dizisi



Görsel 2.(b) Vukan Kitaplık, Mudo Concept, 2015

Desperate Housewives'ın Türkiye Uyarlaması "Umutsuz Ev Kadınları" dizisi İkinci yaklaşıma son örnek olarak verilebilir. Kitaplar, gazete ve dergiler, ulus ötesi televizyon yayınları, televizyon film ve dizileri, sinema filmleri, video ve bilgisayar oyunları, müzik ürünleri, sınır aşan medya içerikleri arasında sayılabilir (Kartarı, 2013). Hem yabancı diziler hem de yabancı yapımlardan uyarlanan diziler de bu bağlamda ele alınabilir. Söz konusu uyarlanmış diziler olduğunda, orijinal dizi mekanları ve toplumsal davranış kalıpları, kendi kültürel kodlarımız ile birlikte ele alınarak yeniden yorumlanmaktadır. Uyarlama dizilerin ticari başarısı denenmiş olduğundan bu dizilerde kullanılan mobilya, aksesuar ve mekansal özelliklerin moda etkisi yaratması olasılığı yüksektir. Desperate Housewives'ın Türkiye uyarlaması Umutsuz Ev Kadınları dizisinde Zeliş karakterinin evindeki koltuk bir örnek olarak gösterilebilir. (Görsel 3) Zeliş karakterinin evindeki koltuk, Türkiye'de farklı tüketici profilleri tarafından kabul görmüş dizideki pek çok popüler kültür ögesinden biridir. (MED yapım Suzan Sümeli ile yüzyüze görüşme, 2014)

Bunların yanında çekim kolaylığı sağlaması amacıyla oluşturulan kurgu mekanların gerçek hayatta görülmeye başlanan karşılıklı işlevsellikten uzak, konut kültürüne yabancı, pek çok yönüyle yaşamı zorlayan mekansal uygulamaları ortaya çıkaran önemli bir etkidir. Son dönem yapılan konutlarda giriş holünün tamamen ortadan kaldırılması buna örnek verilebilir.



Görsel 3. Umutsuz Ev Kadınları Dizisi, Zeliş Karakterinin Koltuğu



## 5. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Kuramsal bir temel oluşturularak, ülkemizdeki televizyon dizilerinin toplumu oluşturan bireylerle karşılıklı etkileşiminde öne çıkan iki farklı yaklaşımı değerlendirilen örnekler üzerinden görüldüğü gibi; aslında televizyon için üretilmiş her şeyin (haberler, diziler, yarışma programları) izleyici ile buluştuğunda anlık olduğu ve tüketildiği hatırlanmalıdır. Ancak bu izleyicinin üzerinde etki bırakmadığı anlamına gelmez, izleyicinin bilinçaltında kalan bazı ipuçları birbiri üzerine eklenerek, onun gereksinmelerini karşılama biçimini etkileyerek, istek, beklenti ve beğenilerini değiştirir. Bu değişim kısa süreli de olsa izleyicinin üzerinde oluşturduğu etki ile gerçekçi olmayan gereksinmeler de yaratır ve izleyiciyi tüketime yönelen bir davranış içerisine sokar. İşte bu nedenle daha televizyon yapımlarının tanıtımı yapılırken, onların izleyiciler üzerinde yaratacağı bu etkileri karşılayacak ürünler de pazarda yerini alır.

Bu etkileşimler sadece ülkemizde üretilen yapımlar yoluyla değil, yabancı ve uyarlama diziler yoluyla da gerçekleşmektedir. Kitle iletişim araçlarının gelişmesi ve yaygınlaşmasının sonucu olarak farklı ülkelerde, farklı kültürel kodlarla üretilmiş medya içerikleri dünyanın her yerinde tüketilmektedir. Tek kanallı TRT yıllarından başlayarak, özel kanalların yaygınlaşmasından günümüze kadar geçen süreçte Türk televizyon yayınları arasında da farklı kültürlerden birçok televizyon programı bulunmaktadır. Bu yapımlar kültürlerarası bir etkileşim oluşturmaktadır. Yabancı kaynaklı diziler veya bunların Türkiye uyarlamaları bu kapsamda değerlendirilebilir. Bu dizilerin de etkisiyle farklı kültürlerden gelen birçok özellik konutlarımızda yerini almaya başlamıştır. Bunun sonucunda; kendi kültürel değerlerimizden ve kendi yaşantımızdan uzak etkilerle tasarlanan mekanlar gündelik yaşamda kullanıcı açısından fonksiyonel olmamakla birlikte bir prestij göstergesi olarak uygulanmaktadır. Çocuklukla; yaşama ve mutfak eylemlerini bütünleştiren Avrupa ve Amerika'da kullanılan açık mutfaklar yabancı kültürlerle ait dizilerde yer almaktadır. Bu dizilerin de etkisiyle 80'li yıllarda birçok konutta yer bulan açık mutfaklar ülkemizin aile yapısına, sosyo-kültürel değerlerine ve yaşam şekline, uzun saatler süren ve çok çeşitli baharatların kullanıldığı Türk yemek pişirme kültürüne uymadığı halde uygulanmıştır. Yine aynı şekilde yabancı dizilerde görülen Amerikan barlar önce Yeşilçam filmlerinin mekanlarında sonra da gerçek yaşamda işlevsiz ancak prestij nesnesi olarak yer almıştır. Mobilyacılar da yemek masası, sandalyeler, büfe ve Amerikan bar uzun süre takım olarak satılmıştır.

Aynı zamanda son dönemde yayınlanan dizi sayısındaki artışla birlikte, ekranlarda bir taraftan uçsuz bucaksız lüks villaları, bir taraftan da gecekonduları izleyen izleyicinin yaşadığı karmaşa ve tüketime yönelim Türkiye'de konut kültürünün ve kentlerin günümüzdeki halini yansıtan bir ayna gibidir. Geleneksel konutların yok oluşunu, köyden kente göç ile birlikte oluşan gecekondu ve yapsat apartmanlar izlemiş, günümüzde ise gecekondu mahallelerinin yanına yüksek yoğunluklu lüks konutlar inşa edilerek tam bir karmaşa yaratılmıştır (Görsel 4). Son dönemde bu karmaşanın dizilerdeki karakterlerden başlayarak konulara, olaylar dizisine, kostüm tasarımı ve aksesuar seçimlerine, kurgulanan ve seçilen mekanlara kadar yansıdığı görülmektedir. İnsan ilişkileri gibi mekana dair tüketim kalıpları da giderek bu dizilerde sığ, altyapıdan yoksun ve niteliksiz seçimler olarak izleyiciye sunulmaktadır.



*Görsel 4.* Ekranlardaki karmaşanın kente yansımaları, Mahalle aralarında yer alan lüks konutlar

Değişen teknoloji, gelişen iletişim olanakları ve popüler kültürün etkilediği ya da yönlendirdiği kullanıcı gereksinimleri, istek ve beklentileri, üretim ve tüketim ilişkileri, yönetim, eğitim ve diğer alanlardaki örgütlenmenin de değişmesi kaçınılmazdır. Ancak son söz olarak bu değişimlerin insan ilişkileri ve fiziksel çevrenin niteliksizleşmesi, sıradanlaşması, toplumsal ve bireysel yaratıcılıktan uzaklaştırılmasıyla her şeyin metalaştırılması gibi olumsuz etkilerini engelleyecek şekilde insan ve doğa lehine kontrol edilip yönlendirmesi gerekir. Bu noktada mekan tasarımcılarının da sorumluluğu olduğu unutulmamalıdır.

## KAYNAKÇA

Bilis, Ali Emre (2013). Popüler televizyon dizilerinden muhteşem yüzyıl dizisi örneğinde tarihin yapı söküümü, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi 2013/II 45 19-38.

Canoğlu, Seda (2012). Türkiye'de Modern Mobilya Tasarımının Gelişimi: Öncü Mobilya Tasarımcılar Üzerine Bir Analiz, Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İçmimarlık Anasanat Dalı, Eskişehir.

Ercins, Gülay (2009). Türkiye'de Popüler Kültür Görünümleri Ve Gençliğe Yansımaları, Adnan Menderes Üniversitesi, 6. Ulusal Sosyoloji Kongresi, Aydın. Güvenç, Bozkurt. (1979). İnsan ve Kültür, Remzi Kitapevi, 3. Basım, İstanbul.

İTÜ TV, wikipedi özgür ansiklopedi yer: [http://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0T%C3%9C\\_TV](http://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0T%C3%9C_TV) Erişim Tarihi: 18.03.2015

Kartarı, Asker (2013). Kültürlerarası Etkileşim, Anadolu Üniversitesi Açıköğretim fakültesi Yayını, Eskişehir.

Kıray, Mübeccel Belik (1964). Ereğli Ağır Sanayiden Önce Bir Sahip Kasabası, Başbakanlık D.P.T. Ankara.

Kıray, Mübeccel Belik (1964) Kent Sosyolojisi Açısından Tarihi Çevre Koruma Ayrı Basım

Mutlu, Erol (1991). Televizyonu Anlamak, Gündoğan Yayınları, Ankara.

Nalçakan, Meral (1993). Tarihi Ve Kültürel Sürekliliğin Fiziksel Çevrede Değişime Yansıması Ve Eskişehir Örneği, Doktora Tezi, İTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı, Bina Bilgisi, İstanbul.

Postman, Neil (2010). Televizyon: Öldüren Eğlence. Osman Akinhay (Çeviren). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Rapaille, Clotaire (2009) Kültür Kodu, Çeviri: Duygu Dölek, Fgp Yayıncılık, İstanbul. Rapaport , Amos (1977). A Human Aspect Of Urban Form. Oxford: Pergomon Press

Sak, Güliz (2014). Mutfak Tasarımında Modüler Sistemlerin Kullanıcı Ergonomisi Açısından Değerlendirilmesi, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Kültür Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İçmimarlık ve Çevre Tasarımı Anabilim Dalı. İstanbul.

Sızak, Emine (2007). Konut tasarımına Frank Llyod Wright'ın yaklaşımı ve geleneksel Türk evi Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, mimarlık Anabilim Dalı, Eskişehir.

Sümeli, Suzan (2014). Yüz Yüze Görüşme, İstanbul: Med Yapım

Topçuoğlu, Nazif (1989). "Faruk Malhan: Ürüne, Onu Üretene Ve Tüketene Şekil Veriyoruz" Arredamento Dekorasyon Dergisi, 04:33-36.

Türkiye'de radyo ve televizyonun geçmişi, wikipedi özgür ansiklopedi yer: [http://tr.wikipedia.org/wiki/T%C3%BCrkiye%27de\\_radyo\\_ve\\_televizyonun\\_ge%C3%A7mi%C5%9Fi](http://tr.wikipedia.org/wiki/T%C3%BCrkiye%27de_radyo_ve_televizyonun_ge%C3%A7mi%C5%9Fi) Erişim Tarihi: 18.03.2015

## Görsel Kaynaklar

Görsel 1.(a) Kaynanalar dizisi seti 1974; <https://www.youtube.com/watch?v=6Yvz0Gia7tI>

Görsel 1.(b) Kaynanalar dizisinden iç mekan ve mobilya kullanımları [https://www.youtube.com/watch?v=017\\_J\\_aabNQ](https://www.youtube.com/watch?v=017_J_aabNQ)

Görsel 2. (a) 80'ler dizisi [http://www.mobdizayn.com/wp-content/uploads/2013/02/IMG\\_0267.jpg](http://www.mobdizayn.com/wp-content/uploads/2013/02/IMG_0267.jpg)

Görsel 2. (b) Vukan kitaplık, Mudo concept, 2015 [https://www.mudo.com.tr/kitaplik/vukan-kitaplik\\_774\\_28945](https://www.mudo.com.tr/kitaplik/vukan-kitaplik_774_28945)

Görsel 3. Umutsuz Ev kadınları dizisi Zeliş karakterinin koltuğu <https://www.youtube.com/watch?v=viPi0wkMk1s>

Görsel 4. Ekranlardaki karmaşanın kente yansıması, Mahalle aralarında yer alan lüks konutlar Canoğlu, Seda (2015)

# YENİ MEDYA SANATI VE FOTOĞRAF

Doç. Dr. Zuhâl ÖZEL SAĞLAMTİMUR\*

## ÖZET

*Bir iletişim ve sanat aracı olarak yeni medya içerisinde yer alan fotoğraf, bilgisayar, internet, cep telefonu, İpad vb. yeni medya teknolojileri ile yaratılan, genellikle interaktif kullanıcı geribildirimi ve yaratıcı katılımı içeren çalışmaları ifade etmektedir. Bu bağlamda yeni medyanın gelişimi ile birlikte, sanatçıların/fotoğraf sanatçılarının çalışmalarında teknik ve içeriksel farklılıklar gözlenmiştir. 2000'lerden günümüze dek olan gelişimin irdelendiği bu makalede, yeni medya sanatı ve fotoğrafçılığın karakteristikleri ve kategorizasyonu ele alınmaktadır. Bu bağlamda yeni medyada yer alan fotoğrafların kavramsal ve kuramsal olarak nasıl anlamlandırılabilirdiği incelenmektedir.*

**Anahtar Kelimeler:** Yeni Medya, Sanat, Yeni Medya Sanatı, Fotoğraf

---

\*Ege Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon Sinema Bölümü, Fotoğrafçılık ve Grafik Anabilim Dalı, Bornova/İZMİR, zuhal.ozel@ege.edu.tr

# NEW MEDIA ART AND PHOTOGRAPHY

Assoc. Prof. Dr. Zuhal ÖZEL SAĞLAMTİMUR\*

## **ABSTRACT**

*Photography as a communication and art tool in the new media refers to works created with new media technologies, including computer, internet, mobile phones, Ipad etc., usually containing interactive user feedback and creative participation. In this context, along with the development of new media, it has been observed technical and content differences in the work of artists/photograph artists. In this article, studying its development since 2000s till today, the classification and characteristics of new media and photography have been dealt with. On that note, the focus of this article is on how photographs in the new media can be interpreted in terms of conceptual and theoretical views.*

**Keywords:** *New Media, Art, New Media Art, Photography*

---

\*Ege University Faculty of Communication, Department of Radio, Television, Cinema, Department of Photography and Graphic, Bornova/İZMİR, zuhal.ozel@ege.edu.tr

## GİRİŞ

Sanatsal üretimler, tarih boyunca teknolojinin gelişimi ile birlikte biçimsel ve içeriksel anlamda değişmiş, 2000’li yıllardan sonra dijital teknoloji ve bilgisayar ağları üzerine temellenen çalışmaların yoğunluk kazanmaya başladığı gözlenmiştir. Bu çalışmalar, sanat, tasarım, internet ve dijital teknoloji bağlamında ifade gücü bulan yeni medya sanatı başlığı altında yer almış ve disiplinlerarası yaklaşmayı geliştirmiştir.

Her yeni teknoloji, sadece ortaya çıkardığı teknik olanaklardan dolayı değil, bu olanakların sağladığı yeni iletişim süreçleri ve yeni iletişim kültürü nedeniyle de “yeni medya” kavramı bağlamında anılır olmuştur (Altunay, 2015: 412). Yeni medya ve bilgi teknolojilerinin 21. yüzyılda insan hayatı üzerindeki etkileri sanatta karşılığını bulmuş ve yeni medya araçlarını kullanan sanatçılar artmıştır. Yeni medya sanatı, bilgisayar temelli olmakla birlikte başlangıçta vektör bazlı grafik programlarından, çizim tabletlerinden ve fotoğraflar üzerine müdahalelerden yararlanılarak üretilmiştir.

Bilgisayarın, gerçek-zamanlı teknolojilerin ve internetin hızla yayılmasıyla devam eden süreç içerisinde fotoğraf, yeni medya sanatı bağlamında değerlendirildiğinde en dinamik alanlardan biri olarak dikkat çekmiştir. Bu makale, çağımızın önemli iletişim araçlarından biri olan yeni medyanın, sanat ve fotoğraf ile olan ilişkisine odaklanmıştır. Türkiye’de de gelişmeye başlayan fakat tam olarak anlamlandıramadığımız yeni medya kullanılarak üretilen ya da paylaşılan fotoğrafların hangi bağlamlarda üretildiklerini sınıflandırmayı ve incelemeyi amaçlamıştır.

Yeni medya sanatı kapsamı içerisinde değerlendirilen fotoğrafik üretimler, niteliksel analiz yöntemi ile yapılan incelemeler sonucunda elde edilmiş, amaca yönelik örneklerle de desteklenerek açıklanmaya çalışılmıştır. Geleneksel fotoğrafçılık türleri, yeni medya içerisinde de kapsamlı bir şekilde yer bulmalarına rağmen, bu makale içeriğinde incelenmeye dahil edilmemiştir.

### Yeni Medya

Yeni medya, teknolojinin gelişimi ve değişimi ile birlikte her geçen gün farklılaşan, dönüşen bir alan olarak görülmektedir. Bu bağlamda yeni medyanın nasıl tanımlanacağı, kapsamı ve sınırlarının ne/neler olacağı ile ilgili tartışmalar hiç bitmemektedir.

Yeni medya üzerine ilk kuramsal çalışmaları yapan Lev Manovich, internet, web siteleri, bilgisayar, multimedya, bilgisayar oyunları, CD-ROM/DVD’ler, sanal gerçeklik vb. popüler kategorilerden bahsetmiştir. Ancak bu kategorilerin yeni medyayı tanımlamak için yeterli olmadığını, dijital video ile çekilen, bilgisayarda kurgulanan televizyon programlarının, 3D animasyon filmlerinin, bilgisayarda yaratılan, düzenlenen veya kurgulanan fotoğraf, illüstrasyon, tasarım ve reklamların da sorgulanması, ancak nerede durulacağını da belirlenmesi gerektiğini söylemiştir. Verdiği bu örneklerden çıkarsama da bulunarak yeni medyayı tanımlarken üretimin yanı sıra dağıtım ve sergileme boyutunda da bilgisayarların kullanıldığını ifade etmiştir (2001: 19). Manovich, yeni medyayı bilgisayarın işlem gücü olmadan oluşturulamayacak veya kullanılmayacak materyaller olarak görmüştür. Yeni medya kapsamına web siteleri ve elektronik kitaplar

yoluyla bilgisayar üzerinden yayınlanan metinleri dahil ederken, kağıt üzerinde basılı metinleri ayrı tutmuştur. Benzer şekilde, CD-ROM'a kaydedilen ve izlenebilmesi için bir bilgisayara ihtiyaç duyan fotoğrafları yeni medya olarak değerlendirirken, kitaba basılmış fotoğrafları kabul etmemiştir.

Yeni medya terimi, iş ve sanat alanlarında, aslında 1990'ların ortalarında ön plana çıkmıştır. Jan van Dijk'e göre, multimedya, bilgi ve iletişim teknolojileri, dijital medya, etkileşimli medya gibi isimler ile de anılan yeni medya, bilgisayar ve internet gibi çok önemli iki gösterge ile var olmuştur (2004: 145). van Dijk, yeni medyayı bilgisayar ve internetle ilişkilendirerek, gazete, radyo, televizyon, sinema gibi geleneksel medyadan ayırmıştır.

Chun, tekil bir konu gibi ele alınan, ancak çoğul bir isim olan yeni medyaya, akışkanlığı, kişiselleştirilmişliği, özgürlük ve aynı zamanda kontrol edilebilirliği yayan bir araç olarak bakmıştır (2006: 1). Alioğlu ise, genel olarak var olan medyanın etkileşimli olması, sayısal verilere dönüşmesi ve bilgisayar aracılığıyla üretim, dağıtım ve iletişim biçimi olması şeklinde tanımlamıştır. Dolayısıyla, yeni medyanın ortaya çıkışıyla, bütün eski medya biçimlerinin dijitalleşerek (sayısallaşarak) ortak değerlere (0/1'ler) dönüştürülmesi söz konusu olmuş, işte bu ortaklık yeni medyanın çok daha geniş kitlelere ulaşabilirliğini kolaylaştırmıştır (2011: 13). Bu bağlamda bakıldığında, yeni medya sanatını tanımlarken asgari payda sayısal ve algoritmalara dayalı olması gibi gözükmemekte (Paul, 2008: 3), yeni medyanın başlıca ilkeleri ise, "sayısal temsil, modülerite, otomasyon, değişkenlik ve kod çevrimi" (Manovich, 2001: 20) olarak değerlendirilmektedir. Manovich'e göre (2001: 27-48); sayısal temsil, yeni medya ürünlerinin dijital kodlama üzerinden oluşturulması ve matematiksel veriler olarak var olması; modülerite, piksel, imaj, metin gibi farklı öğelerin bağımsız olarak da var olabilmesi, değiştirilebilir ve dönüştürülebilir olması; otomasyon: bilgisayar programlarının kullanılarak yeni medya ürünlerinin yaratılıp değiştirilebilmesi; değişkenlik, yeni medya ürünlerinin değiştirilebilir ve pek çok versiyonunun olması; kod çevrimi: bilgisayarın, kültürel anlayışımızı ve temsilimizi etkilemesi ya da yeniden üretmesidir.

Manovich, *The Language of New Media* (2001) isimli kitabında, yeni medyayı dağıtım ve sergileme amacıyla bilgisayar teknolojisini kullanan kültürel nesne olarak da ifade etmiştir. Yalnızca yazılımları kullanan data yapıları ya da dijital algoritmaları değil, aynı zamanda daha soyut anlamda kültürel nesneyi oluşturan yapının ne olduğu ya da ne tür işlemlerden geçtiği ile de ilgilenmiştir. Ancak Manovich "New Media from Borges to HTML" (2003) isimli çalışmasında, iki yıl önce yayınladığı kitabında (2001) yer alan yeni medya tanımının sorunları olduğunu, teknolojinin değişim geçirmesi nedeniyle kültürün birçok formunun bilgisayar yoluyla dağılımı, estetiğin bilgisayar temelli yayılımı gibi konulara açıklık getirmediğini kabul etmiş, yeni medya tanımının birkaç yılda bir revize edilmesi gerektiği görüşünü paylaşmıştır. Bu ve benzeri tartışma, tanımlama ve sınırlarını belirleme çabaları devam ederken yeni medya, dijital bağlantı ve etkileşim özelliği ile hızlı bir şekilde geniş kitlelere ulaşabilmiş bir ortam olarak dikkatleri üzerine çekmiştir.

1990'lardan itibaren şekillenen yeni medya alanı giderek dünyada yaygınlaşmış ve teknoloji üreten belli başlı ülkelerde, bu teknolojilerin sanatsal üretime önemli biçimde etki ettiği

görülmüştür (Erkayhan, Çaşkurlu Belsesay, 2014: 45). Bu dönem içerisinde içerik paylaşma, yorumlama ve gerektiğinde tartışma niteliği ile yeni medya ön plana çıkmış, böylelikle sanatsal üretimler için uygun bir ortam hazırlanmıştır.

### **Yeni Medya Sanatı**

Yeni medya, insan yaşamının ayrılmaz bir parçası haline gelmesine koşut olarak kültürel ve sanatsal anlamda üretim yapılan bir mecra olarak değerlendirilmektedir. Teknoloji ve sanatın bir arada var olduğu yeni medya sanatı, sanatçıya özgür bir alan oluşturmakta, izleyiciyle doğrudan iletişim imkanı yaratmakta, sanatçı, izleyici ve eser arasında etkileşim olanağı sağlamaktadır.

Yeni medya sanatı birçok farklı sanat yöntemini içinde barındıran ve bu yöntemleri kullanarak oluşturulan güncel bir sanat türüdür. Dijital medya, ses sanatı, bilgisayar grafikleri, sanal sanat, internet sanatı, robotbilimi, video, interaktif sanat, bilgisayar animasyonları gibi yöntemler kullanarak kendisini eski görsel sanatlardan ayırmaktadır (Korkmaz, 2015). Tribe göre, günümüzde yeni medya sanatı, 'dijital sanat', 'bilgisayar sanatı', 'multimedya sanatı' ve 'etkileşim sanatı' gibi daha eski isimlendirmelere alternatif olarak sıklıkla kullanılmaktadır (2006: 1). Ayrıca, 'net sanatı', 'yazılım sanatı', 'piksel sanatı' gibi yeni türler de günümüzde yeni medya sanatı olarak anılmaktadır.

Manovich, Dadaizm ve Fütürizm akımlarının etkisinin devam ettiği 1960'lı yıllarda üretilen çalışmaların yeni medya sanatının öncülleri olduğunu, performans ve yerleştirme gibi yeni sanat formlarının katılımcılık özelliğinin, 1980'li yıllarda görülen etkileşimli bilgisayar kurulumlarına zemin hazırladığını ifade etmektedir (2001: 56-57). Yeni medya sanatı, kolaj, montaj gibi tekniklerin kullanıldığı çağdaş sanat alanı içerisinde gelişim göstermiş, ancak günümüzde yeni medya teknolojilerini kullanan resim, heykel, müzik, fotoğraf gibi birçok sanat türünü ya da yaklaşımını kapsayan bir şemsiye olarak değerlendirilmiştir.

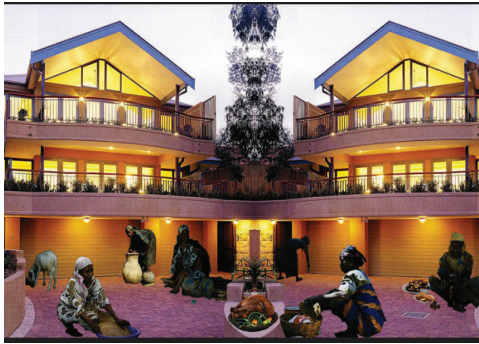
Yeni medya sanatı, bilim ve teknolojiadaki gelişmelerin sanatçılar tarafından eserlere uyarlanmasıyla yepyeni bakış açılarının, etkileşim ilişkilerinin ve formlarının gerçekleştirilmesiyle oluşmaktadır. Her ne kadar kendisini hazırlayan resim, heykel, baskı, fotoğraf, sinema ve video gibi daha önceki gelişmelerden beslense de yeni medya sanatı bugün deneysel aşamasını geçerek yayılmaya başladığı için birçok gelişmeye de bu yüzden son derece açıktır (Yetişkin, 2012). Özellikle bilgisayarın ve internetin varlığı, yeni medya sanatının gelişiminde öncü olurken, gözetim kameraları, kablosuz telefonlar, tabletler de deneysel çalışmaların üretimini arttırmış, modern sanatın gelişiminde rol oynamışlardır.

Yeni medya, iş birliğine dayanan bir anlayışı benimsemekte, projelerin internet üzerinden yürütülebilmesiyle mekandan bağımsız olabilmektedir. Bu özellik yeni medyanın çağdaş sanat alanına getirdiği yeniliklerden biri olarak görülmektedir (Erkayhan ve Çaşkurlu, 2014: 54-55). Ayrıca Erkayhan ve Çaşkurlu'ya göre, yeni medya sanatında, kavramsal sanatta olduğu gibi fikirler objelerin yerini almakta, ancak geleneksel sanattan farklı olarak sanat maddesizleşme yönünde eğilim göstermektedir (2014: 47). Dijital medyada eser meydana getiren sanatçı, fi-



ziksel bir nesne üzerinde eserini somutlaştırmak zorunda değildir. Bu eserler sayısal veri olarak var oldukları için malzemenin sınırlamalarından ve kısıtlamalarından bağımsızdır (Alioğlu, 2011: 87-88). Batı felsefesi tarihi boyunca egemen temsil biçimi olarak tanımlanan görsellik, bilgisayar teknolojisinin gelişimiyle birlikte materyal bağlamında bir değişim yaşamıştır. Bunu Monovich'in 'meta-medya' kavramıyla açıklamak mümkündür. Manovich, meta-medya kavramını, postmodernizme daha benzer bir kavram olarak görmekte ve postmodernizmde de yeni bir tarz yaratmaktan ziyade, var olan içerikleri yeniden düzenleyerek üretilen çalışmalar şeklinde değerlendirmektedir. Burada anahtar rolü, postmodernist estetiğe yönelik kaymaları yaratan materyal faktörü oynamaktadır. Bu bağlamda manipülasyon teknikleri, modernist estetiği, çok farklı olan postmodern estetiğin içinde yeniden kodlamaktadır (2003: 23). Ancak yeni medya işleri büyük anlatılar, içi boşaltılmaya hazır anlamlar ve tamamlanmış olduğu ileri sürülenlerle ilgilenmemektedir (Yetişkin, 2012). Bu nedenle, geleneksel, klasik, modern ya da postmodern sanat estetiğini yeni medya sanatından beklemek doğru değildir, ancak doğrusal olmayan bir iç içe geçmeden de söz edebilmek mümkündür.

Bilgisayar grafiklerinin 1980'lerde gelişmesi ve 90'larda internet ile birleşmesi Lynn Herschman Leeson ve David Rokeby gibi sanatçıların interaktif sanatsal çalışmalarının, Roy Ascott'un telematik sanatının ve ardından sırasıyla internet sanatının, sanal ve üç boyutlu sanatın ve kent- sel enstalasyonların üretilmesine neden olmuştur. Bunlarla birlikte biyoteknolojik gelişmeler de sanata dahil edilmiştir (Korkmaz, 2015). Yeni medya teknolojileri, fotomontaj, kolaj, buluntu fotoğraf gibi yöntemlerle alternatif üretim alanlarını yenileyerek sanatçıların çalışma olanaklarını ve potansiyelini geliştirirken, bireyselliği ve öznel gerçekliği ön plana çıkaran görme ve gösterme biçimlerini yaratmıştır. Bu bağlamda yeni medya, özellikle 1990'lı yılların sonlarında Fatimah Tuggar gibi sanatçıların çalışmalarında dijital sanat kapsamında yeniden gündeme gelmiştir. Sanatçı, bilgisayar temelli kolaj, fotomontaj ve assemblajlarla yarattığı görüntülerinde, enstalasyon ve web temelli sanat çalışmalarında Afrika ve Batı'dan günlük yaşam görünümelerini yan yana yerleştirmiş, öznellik, aidiyet ve ilerleme kavramlarına dikkat çekmiştir. Tuggar, 1998 yılında ürettiği Suburbia (Banliyö) isimli fotomontaj ile bir Afrika köyündeki günlük yaşam rutinlerinin Batılılaşmış banliyö de yer almasına değinerek, kültürel farklılıkları incelemiş, anlamı bu farklılıkların iç içe geçişi üzerine kurgulamıştır.



Görsel 1. Fatimah Tuggar, Suburbia (Banliyö), 1998



Görsel 2. Chris Milk, Treachery of Sanctuary (Sığınmanın İhaneti), 2012

Yeni medya sanatında anlamın içerikle güçlü bir şekilde bağlanmasından çok aslında formun bizzat kendisinin nasıl kullanıldığı üzerinden de bir okuma yapılabilmektedir. Candaş Şişman'ın 'Flux' (2010) adlı görsel-işitsel çalışması, bu anlamda Türkiye'deki yaratıcı örneklerden biri olarak sayılmaktadır (Yetişkin, 2012). Amerikalı sanatçı Chris Milk'in enstalasyonu The Treachery of Sanctuary (Sığınağın İhaneti) 2012 ise, doğum, ölüm ve başkalaşımdan oluşan bir sanal hikaye kurgulamakta, ziyaretçileri de bu enstalasyonun bir parçası olmaya davet ederek, dijital bir dönüşüm yaşatmaktadır. Cory Arcangel, Toshio Iwai, Genco Gülan, Yucef Merhi, Ekmel Ertan, Bager Akbay, Rick Gibson, Lev Manovich, Allan Kaprow, Shih Chieh Huang, Maurice Benayoun gibi çok sayıda yeni medya sanatçısı, doğayı üretimlerinde yansıtmak yerine, teknolojinin gücü ile kendilerine yeni anlatım biçimleri yaratmışlardır.

### **Yeni Medya Sanatı ve Fotoğraf**

Yeni medyanın yaygınlaşması, evrensel anlamda amatör ya da profesyonel fotoğrafçılar arasında iletişimi arttırmış, kendilerini bloglar, sosyal medya ağları, web siteleri, dijital teknoloji (Bluetooth, tarayıcı, baskı sistemleri vb.) ve cep telefonları aracılığı ile daha hızlı ve kolay bir şekilde ifade etmelerini sağlamıştır. Bu bağlamda yeni medyanın gelişimi ile birlikte, sanatçıların/fotoğraf sanatçılarının çalışmalarında teknik ve içeriksel farklılıklar gözlenmiş, fotoğraf kartı gibi materyaller ikinci plana düşmüştür.

Richard Vickers, internetin ve cep telefonu kameralarıyla, fotoğrafçılığın yeni bir paradigma kaydığını ve yeniden tanımlanması gerektiğini işaret etmiştir. Fotoğrafik görüntü artık basılı görüntü değildir ve kağıdın üzerinde görülmesinden ziyade ekrandan izlenebilmektedir. Fotoğraflar tek bir dokunmayla çekilebilmekte ya da silinebilmekte, kolaylıkla internetten paylaşılabilen, sergilenen ve yayılabilmektedir (2006: 9). Basın fotoğrafçılığı, belgesel fotoğrafçılık, reklam fotoğrafçılığı gibi alanların yanı sıra yeni medya ile birlikte sosyal medya fotoğrafçılığı, Instagram fotoğrafçılığı, cep telefonu fotoğrafçılığı gibi türler dikkat çekmeye başlamıştır. Ayrıca, teknoloji, etkileşim ve kişisel aktiviteler üzerine temellenen 'sosyal fotoğrafçılık', günümüzde sosyal medya bağlamında gittikçe yaygınlaşmakta, fotoğrafçılığın bir alt türü olarak ifade edilmektedir. Bu tür, özellikle günümüzde macera amaçlı seyahat eden gençlerin ya da fotoğrafçıların sosyal ağları kullanarak anında gittikleri yerleri, günlük yaşamı ya da yaşadıkları önemli/önemsiz olayları, bazen haber niteliği taşıyan görüntüleri paylaşımları olarak değerlendirilmektedir.

2000'li yılların başında internetin yaygınlaşması ve özellikle Flickr, Instagram gibi fotoğraf paylaşım sitelerinin gelişimini sağlayan Web 2.0, fotoğraf sanatçılarına biçim ve içerik bağlamında yeni görüntü üretme olanakları getirmiştir. İnternetin sağladığı olanakların başında bilgiye hızlı ulaşma, bireylerin daha çok iletişim kurmaya başlamaları, başkaları tarafından görünür olma arzuları, kendini var etme alanı olarak görmeye başladıkları paylaşım siteleri, fotoğraf üretme biçimlerini derinden etkilemiştir. Özellikle bu siteleri en farklı kılan yanları, dinamiklik, sürekli değişim ve gelişim içinde olmalarıdır.

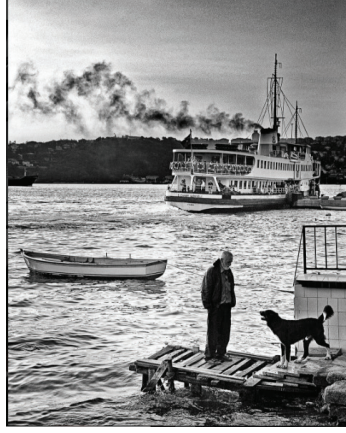
Yeni medya da yer alan fotoğraflar, geleneksel fotoğrafçılığın anlatım biçimleri üzerine te-

mellenirken, “genelde İnternet’te, özelde ‘kullanıcı içerikli’ (‘user-generated’) ya da ‘kişisel yayın’ (‘self-broadcast’) kavramlarıyla tanımlanan sitelerde görselliğin yeni bir karaktere büründüğü” (Nalçaoğlu, 2007: 45) gözlemlenmiştir. Tüm dünyayı saran World Wide Web, sanatçılara özgür bir ortam yaratırken, internet üzerinden yapılan sanata yönelimi de tetiklemiştir. Mark Tribe’e göre, bazı sanatçılar bu ortamı, ürettikleri sanatsal çalışmaların fotoğraflarını yaymak için bir araç olarak kullanırken, diğerleri internete kendine özgü bir ortam ya da yeni bir tür sanatsal alan olarak yaklaşmaktadır (2006: 11). Flickr, Myspace, Facebook, Instagram, Google+, 500px, Tumblr, Pinterest gibi sosyal paylaşım siteleri, fotoğrafçıların sanatsal çalışmaları için yeni anlatım materyalleri ve temaları yaratmaktadır. Bu bağlamda ele alınan çalışmada, yeni medyada yer alan ve yeni medya sanatıyla etkileşimli olarak dönüşen fotoğraf sanatı kapsamında değerlendirilen çalışmalar, niteliksel analiz yöntemi ile yapılan incelemeler sonucunda, üç ana başlık altında kategorize edilmeye çalışılmıştır. Bu başlıklar, “fotoğraf sanatçılarının yeni medyayı araç olarak kullanımı”, “yeni medya sanatında araç olarak fotoğraf kullanımı” ve “yeni medyada yer alan fotoğrafların seçilerek yeniden üretilmesi” şeklinde oluşturulmuş, elde edilen kategorizasyon amaca yönelik örneklerle de desteklenerek irdelenmiştir.

### **Fotoğraf Sanatçılarının Yeni Medyayı Araç Olarak Kullanımı**

Teknoloji, bilim ve estetiğin birbiriyle etkileşimi sonucunda gelişen fotoğraf sanatı, bilgisayar, dijital teknoloji, internet, cep telefonu gibi yeni medya teknolojileri ile günümüzde teknik anlamda bir dönüşüm yaşamış, filmleri fotoğraf makinelerinin yerini dijital makineler, karanlık odaların yerini aydınlık oda olarak nitelendirilen fotoğraf işleme programları almıştır. Aslında fotoğrafın kısa denilebilecek tarihine bakıldığında, siyah/beyaz fotoğraftan renkliye, negatiften pozitif/slayta ve daha sonra dijital her dönem teknik anlamda değişimler yaşadığı gözlenmiştir. Bu teknik ve teknolojik değişimler, ana amacı fotoğraf üretmek olan amatör/profesyonel fotoğrafçı ve fotoğraf sanatçılarının, gerçeği aktarma ya da kurgusal anlamda fotoğraf üretiminde geleneksel sanat/estetik kurallarına çoğunlukla bağlı kaldıklarını, tarz ve tavırlarını değiştirmediklerini, yeni medya teknolojilerine adapte olduklarını, ancak zaman zaman da yeni anlatım biçimleri (Instagram filtreleri kullanma, kompozisyon kurallarında değişimler vb.) yarattıklarını göstermiştir.

1995 yılında geleneksel fotoğraf yöntemleri ile foto muhabirliğine başlayan fotoğraf sanatçısı Mustafa Seven, günümüzde dijital fotoğraf makinesinin yanı sıra cep telefonu ile sokak fotoğrafçılığı bağlamında fotoğraflar üretmekte, Instagram, Facebook gibi sosyal paylaşım sitelerinde fotoğraflarını izleyicilere sunmakta ve sergilemektedir. Özellikle Instagram’ı kişisel bir portfolyo alanı olarak kullanan sanatçı, bu mecrada Türkiye’nin en çok takipçi sayısına erişen fotoğrafçılarından biri olarak dikkat çekmektedir. Sokağı anlatmaya ve içinde yaşadığı dönemi belgelemeye çalışan Seven, fotoğraf tarihine mal olmuş belgesel fotoğraf geleneğinin teknik ve estetik tarzında fotoğraflar üretmeye devam etmektedir. Ancak yeni medya estetiğinin oluşmasında teknik anlamda alt yapı oluşturan fotoğraf düzenleme programlarının da getirdiği kolaylıkları, özellikle siyah beyaz fotoğrafları daha çok dramatize etme bağlamında kullanmaktadır.



Görsel 3. Mustafa Seven, Instagram'da paylaştığı İstanbul fotoğraflarından

Yaşanılan her anı kaydetme ve paylaşma isteği, günümüzde özellikle akıllı telefona sahip amatör ya da profesyonel fotoğrafçıların vazgeçilmezi olmuştur. Fotoğraf sahipleri kendilerine ait sosyal medya hesaplarında ya da bloglarında paylaştıkları fotoğraflarıyla hem izleyiciyle sanal bir iletişime geçmekte, hem de geri bildirim alabilmektedirler.

Paylaşma (sharing) “dijital çağın anahtar kelimesidir” (Shore, 2014: 7). Kendini ya da çevresini fotoğraflayanların yanı sıra süreç içerisinde profesyonel fotoğrafçı ve sanatçılar için de sosyal medya bir paylaşım aracı olmuştur. Cep telefonları ile artan paylaşım yaklaşımı, kamusal ve özel alanda kesintisiz olarak, zaman ve mekân kavramlarının sınırlarının aşılmasına yol açmış, cep telefonu fotoğrafçılığı (mobile photography, iphonegraphy vb) adı altında genellenebilecek yeni bir fotoğraf türünün doğmasına neden olmuştur.

Başlangıçta çok amatörcü başlayan bu fotoğrafçılık türü, basın fotoğrafçılarının bile bir araç olarak cep telefonlarını kullanmaya başlamasıyla yaygınlaşmıştır. 12 Kasım 2012’de Time dergisinin kapağında profesyonel bir fotoğrafçı olan Benjamin Lowy’nin cep telefonu ile çekilmiş Sandy Fırtınası’na ait bir fotoğrafı yer almıştır (Özel Sağlamtimur, 2016: 165). Kevin Russ, cep telefonu ile çektiği vintaj renklere sahip seyahat ve gezi fotoğrafları ile dikkat çekmiştir. Hız, kolay taşınabilirlik, basitlik, paylaşım, anıdalık gibi özellikleriyle ön plana çıkan cep telefonu fotoğrafçılığı, beraberinde fotoğraf çekim teknikleri, donanımsal yeterlilik ve sanatsal bakış açısı gibi konuları da tartışmaya açmıştır.



Görsel 4. Kevin Russ, Foggy Forest Creek (Sisli Orman Çayı)

Cep telefonu fotoğrafçılığı yapan pek çok sanatçıdan biri olan Sarah Jarrett, fantastik çalışmalarıyla dikkat çekmiştir. Fotoğraf eğitimi alan Jarrett, cep telefonuyla çektiği fotoğrafları, Superimpose, Procreate, iColorama, Glaze vb. uygulamaları kullanarak, resim ile fotoğraf arası çalışmalar üretmektedir. Manzara fotoğraflarından, portrelere gerçeküstü görüntüler üreten Jarrett, fotoğrafçılık alanına iyiden iyiye girmiş olan cep telefonu ile sanatsal üretimler yapılan bir hareketin öncüsü konumundadır.



Görsel 5. Sarah Jarrett, Portre serisinden

Jarrett'in fotoğrafik görüntülerinin odak noktası rüya benzeri bir ortama ya da ruhani bir güzelliğe sahip olmasıdır. Özellikle portre fotoğraflar üzerine yoğunlaşan sanatçı, kimlik ve güzellik ile birlikte görüntünün arkasında bir hikaye yaratmaya çalışmaktadır.

### **Yeni Medya Sanatında Araç Olarak Fotoğraf Kullanımı**

Yeni medya sanatı, kullanılan malzeme ve teknikler sebebiyle disiplinlerarası bir üretim alanıdır. İnternet ve dijital teknolojiyi kullanan çağdaş sanat üretimi yapan sanatçılar, fotoğrafı sanatsal bir üretim yapmak için zaman zaman ya da sürekli bir araç olarak kullanmaktadırlar. Bu sanatçılar, fotoğraf aracıyla kavramsal ya da düşünsel sanat üretmek üzerine odaklanmışlardır. Bazı durumlarda eserler, yeni medya sanatının ayırt edici özelliklerini ve estetiğini yansıtırken, bazı durumlarda ise tamamen fotoğraf estetiğinin temel özelliklerini içermekte, bazen de manipülasyon, foto-montaj, kurgu gibi fotoğraf tekniklerinden yararlanmaktadırlar.

Yeni medya sanatı bağlamında üretilen fotoğraf projeleri, içerikte ve uygulamada dijital teknolojiden yararlanmakta, bu olgulara sanatsal anlamlar yüklemekte, çağdaş bilgiyi, bakışı ve bilinci dönüştürmektedir. Bu dönüşüm esnasında, birden fazla sanatsal biçimi ya da teknolojiyi bir arada kullanabilen fotoğraf sanatı, geniş bağlamda çoklu bakışı tercih etmektedir. Bu tarz fotoğraf, genel anlamda dijital teknoloji ile üretilen sanal nesnelere estetik değerlerle kurgulandığı bir ifade biçimi olarak anlam bulmaktadır. Geleneksel fotoğrafçılığın üretim aşaması ve materyal kullanımı bağlamında farklı örnekler, yeni medya sanatı içinde dikkat çekmektedir. Genç sanatçı Maitha Demithan, dijital teknolojiyi kullanarak yeni medya sanatı bağlamında değerlendirilebilecek scanografi (scanography) adını verdiği çalışmalar üretmektedir. Genellikle kendi duyguları ve deneyimleri üzerine temellenen çalışmalar üreten sanatçı, fotoğraf, resim, çizim ve illüstrasyonun yanı sıra özellikle tarayıcı (flat bed scanner) kullanmaktadır. Tarayıcı,

normalde kağıt üzerindeki iki boyutlu bir orijinalden (fotoğraf, görüntü vb.) kopya üretmek için kullanılırken, Demithan önce görüntülerini oluşturan parçaları tarayarak dijitalleştirmekte, daha sonra onları yeniden bir araya getirmektedir.



Görsel 6. Maitha Demithan, Sanawat, 2007

Demithan'ın Sariwat isimli skanografisi, A4 tarayıcı ile elde edilmiş yüzlerce görüntünün bir araya getirilmesiyle oluşturulmuştur. Bu kompozit görüntü, figürlerin hem objektif hem de mekanik bir kayıdır, aynı zamanda ise verilen poz ve beden dili ile masumiyet, zarafet, hüznün gibi duygusal ifadeleri de kapsamaktadır. Özellikle insan figürlerini çalışmalarında tercih eden Demithan, alan derinliğini ve üç boyutluluğu ortadan kaldırmakta, fotokopi benzeri bir belgeleme tekniği yaratmaktadır. Fotoğrafik görüntülerinde, temel biçim, teknoloji ile insan arasındaki algısal, duygusal, zihinsel, fiziksel ve tinsel konum tartışılabilir bir yaklaşım oluşturmaktadır.

21. yüzyılda fotoğraf, bilgisayar teknolojileri etrafında şekillenmekte, internet ve özellikle sosyal ağlar yeni çalışmaların üretiminde belirleyici olmaktadır. Sosyal ağlar internet ortamında kullanıcıların günlük yaşamlarını ve çeşitli olayları sanal ortama taşımaya, bilgi paylaşımına, ilgi çekici konuları tartışmasına imkân sağlayan web platformlarıdır. Boğaziçi Üniversitesi'nde Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler okuduktan sonra, yüksek lisans derecesini New York'ta New School Üniversitesi'nde yeni medya alanında alan Genco Gülan, ağ ortamındaki ilk eserlerini 1990'ların sonlarında vermeye başlamıştır. 2000'lerin başından itibaren ise, dijital teknolojileri, bilgisayarı, yazılımları ve interneti birleştirerek yeni medya alanında uzmanlaşmıştır.



Görsel 7. Genco Gülan, Andy (Kendi Portresi? Serisinden), 2013

Genco Gülan, Türkiye’de “azgelişmiş” olarak ilişkilendirdiği disiplinler üzerine eğilmekte, fikir sanatını kavramsal sanatın bir biçimi olarak görmektedir. Yeni medya sanatını bir bakış açısı olarak ele almakta ve çoğaltmanın büyümesine kapılmaktadır. Kopyalama ya da taklit çalışmalarının en belirgin formuyla ilgilenmekte ve bu formun bireyselliğin bir mit olması önerisine hizmet ettiğini düşünmektedir. 2013’te sergilediği Kendi Portresi? Gülan’ın başka biri gibi giyindiği bir dizi fotoğraf yoluyla kişisel kimliğini sorguladığı bir çalışmadır (Paunić, 2016). Bu seride sanatçı, dünyaca ünlü sanatçılardan ilham almakta, onları farklı teknikler ile canlandırarak yeniden üretmekte, özgünlük, kimlik, kişilik kavramlarını sorgulamaktadır. Ancak bu yeniden üretim portreleri ortaya koyarken, yeni medyadan referanslar göze çarpmaktadır. Gülan, Warhol’u canlandırırken cep telefonu kullanmakta, Jackson Pollock’un stüdyosuna caz çalan bir laptop yerleştirmekte, Frida Kahlo’nun boynunda İpod durmakta, Zonaro ise renk paleti yerine bir tablet tutmaktadır.

Genco Gülan, 2013’te sergilediği kendi portrelerinin ardından, benzer çalışmalar üretmeye deva etmiş ve fotoğraflarını Facebook’ta paylaşmaya başlamıştır. Bu fotoğraflar, Facebook sayfasındaki arkadaş ya da takipçisi olan yaklaşık 5 bin kişi arasında çok sayıda beğeni ve yorum almış, yorumlara zaman zaman cevaplar vererek doğrudan izleyicisi ile etkileşime geçmiştir. Böylece Gülan, izleyicinin daha aktif bir konuma yerleşmesine neden olmuş, bireyselleşmiş bir kullanım pratiği yaratmıştır.

Kavramsal sanat ile yeni medyayı bir araya getiren Gülan, disiplinlerarası çalışmalarını ‘fikir sanatı’ olarak adlandırmaktadır. Gülan’ın çalışmaları daha çok transmedya olarak da anılan, resim, buluntu obje, yeni medya, çizim, heykel, fotoğrafçılık, performans, video gibi farklı medya araçlarını bir arada kullanmak, daha geniş bir kitleye ulaşmak ve farklı bakış açıları yaratabilmek üzerinedir. Sanat eleştirmeni Marcus Graf’a göre, çok yönlü olan Genco Gülan’ın sanatsal temeli farklı kavram, biçim, mecra ve yönelimlerin toplamının yoğunlaşmasından oluşmaktadır. Bu noktada yeni medya ve elektronik sanat, farklı bir sanatsal iz oluşturmasında önemli rol oynamaktadır. Çoğunlukla ürettiği disiplinler ve medyalar arası, karşılıklı etkileşimli yapılar, heterojen ve çoğulcu bir estetik ile parçalanmış gerçeklikleri araştırmaktadır (2008: 11). 1997 yılında şehirdeki eksikliği vurgulamak için, sanal bir müze olarak İstanbul Çağdaş Sanat Müzesi’ni kurmuş, internet ortamındaki ilk uluslararası çağdaş sanat sergisi olan Web Bienali’ni başlatmıştır.

### **Yeni Medyada Yer Alan Fotoğrafların Seçilerek Yeniden Üretilmesi**

İnternetin birbirlerine bağlanabilen ağ yapısı kapsamında, günümüzde bir sanat oluşumundan bahsedebilmek mümkün hale gelmiştir. 2000’li yıllardan itibaren pek çok sanatçı internet ve internetin temel aldığı teknolojiyi, bu ortamda bulunan ya da üretilen verileri sanat eserinin kendisi olarak kullanmaya başlamıştır. Bu eserler her an her yerden izlenebilmekte, interaktif olarak düzenlenebilmekte, değiştirilebilmekte ve saklanabilmektedir.

İnterneti kullanarak yapılan sanat uygulamalarının farklı türleri vardır. İnternetle oluşturulan eserler, çeşitli aktivite ve uygulamalar, tarayıcı sanatı, çizimler, fotoğraflar, resim siteleri,

performans, video ve müzik eserleri; gözetlemeye dayalı video çalışmaları, cep telefonlarına yönelik uygulamalar, taşınabilir bilgisayar sistemleri ve Global Positioning Systems (GPS) kullanılarak oluşturulmuş çalışmalar bu alan içerisinde görülmektedir (Dolunay-Boyras, 2013: 121). Erişim hızı, kolaylığı ve kullanılacak görsel malzemelerin zenginliğinden dolayı, sanatçılar sıklıkla internet veri tabanlarını ve görsele dayalı hizmet veren uygulamaları kullanmışlardır. Bu uygulamalar arasında yer alan ve görüntü kaydederken sanatsal bir amaç gözetilmeyen sadece belgeleme amaçlı otomatik kayıt yapan Google Street Views<sup>1</sup> (Google sokak görüntüleri) içerisinden seçilen fotoğrafik kayıtlar, yeni medya sanatçıları tarafından sıkça kullanılmaktadır. Michael Wolf, Jon Rafman, Mishka Henner, Doug Rickard gibi sanatçılar, kendi farklı yaklaşımları ve konu içerikleri ile Google Street Views'den fotoğrafik görüntüleri seçip kullanmışlardır. Google, sanatsal amaçlar için görüntüleri kullanan herhangi birini takip etmeyeceğini beyan etmiş, bu görüntülerle yapılan bazı çalışmalar World Press Photo (Dünya Basın Fotoğrafı) ve Deutsche Börse Photography Prize (Alman Börse Fotoğrafçılık Ödülü) gibi önemli yarışmalarda ödüller de almıştır.

Shore, “gerçek dünya, fotoğraf makineleri ile doludur, sanal dünya fotoğrafik görüntülerle” (2014: 7) demektedir. 9-Eyes projesi kapsamında 2008 yılından beri Google Street View görüntülerini kendine mal ederek kullanan yeni medya sanatçısı Jon Rafman, pek çok ülkede önemli galeri ve müzelerde sergilemeler yapmış, bu görüntülerden oluşan bir kitap hazırlamıştır. Rafman’a göre, Google tarafından yakalanan dünya, dış gerçekliğe ağırlık vermekte, tarafsız bir kayıt etme algısı yaratmakta, daha şeffaf ve gerçekçi görülmektedir. Aynı zamanda, bu şekilde fotoğraf üretme, sanatçı ya da küratörlerin inşa ya da deşifre ettiği anlam ve kodların yapılandırıldığı diğer metinler gibi, kültürel bir metin yaratmaktadır (2009). 1981 yılında Kanada’nın Montreal kentinde doğan Rafman, görüntülendiğinden habersiz insanları veya kişilerin kendileriyle baş başa olduğu anları kullanarak açığa vuran görüntüleri bu uygulamadan seçmekte, modern insanın sosyal etkileşimindeki, topluluklardaki ve sanal gerçeklikteki melankoliye mizahi ve ironik bir bakış açısı sunmaktadır. Rafman’ın seçtiği fotoğraflar, aynı yükseklikteki aynı model kameralarla görüntülendiğinden tümünde örtüşebilen renk dokusu, çarpık derinlik hissi, rastlantısallık hissedilebilmektedir. Rafman kendisini çağdaş kültürü hem öven hem de eleştiren bir konumda görmekte, bilinç üzerinde teknolojinin etkilerini keşfetmeye uğraştığı çalışmaları ile nadiren ahlaki bir duruş sergileme çabasında olduğunu belirtmektedir.

---

<sup>1</sup>Google Street View (Google sokak görüntüleri); Google Maps (Google Haritalar) ve Google Earth (Google Yeryüzü) teknolojileri ile bütünlük olarak kamuya açık alanlarda sokakların panoramik görüntülerinin izlenebilmesini sağlayan teknoloji servisine verilen isimdir. Google Street View, Mayıs 2007’de Google Maps’in (Google Haritalar) parçası olarak geliştirilmiş, o zamanda beri hızlı bir şekilde uygulama alanı genişlemiş, dört kıta, 12 ülkeden görüntü sağlar hale gelmiştir. Google Street View görüntüleri, çekilen fotoğrafların birleştirilmesi ile elde edilmekte, yüz ve plakalar bulanıklaştırılmaktadır. Google Street View veri kayıt ekipmanları otomobillere, “Trike” adı verilen üç tekerlekli bisikletlere, yayalara vb. monte edilmekte, bu kayıt ekipmanlarının her birine ‘9 Göz’ denilen bir görüntü kaydedici kamera monte edilmektedir. Bu kameraların kaydettiği görüntüler kullanıcılara coğrafi olarak konumlandırılmış görüntüler sunmakta, etkili bir şekilde arama yapmalarını, sokak ortamında dolaşmalarını mümkün kilmakta, gayrimenkul arama, sanal turizm ve seyahat gibi imkanlar sağlamaktadır.





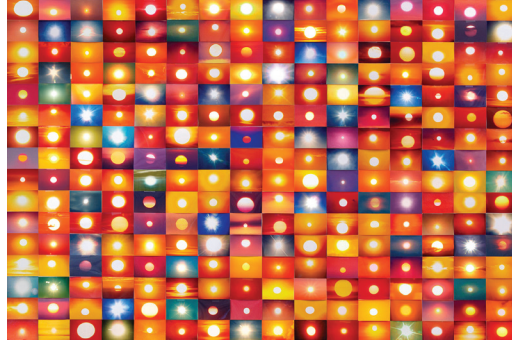
Görsel 8. Jon Rafman, Mexico, 9-Eyes, 2011

Başlangıçta, ham görüntülerin düşük çözünürlükten kaynaklanan grenli amatör estetiği Rafman'ı cezbetmiş, daha önceki sokak fotoğraflarında bulunduğunu düşündüğü duyguları uyandırmıştır. Sözde nötr bakışları ile sokak görünümü fotoğrafçılığı, fotoğrafçının hassasiyetleri ve önem verdikleri bağlamında bozulmadan bir kendiliğindenliğe sahiptir. Görüntüleri, gerçekliğin tarafsız ve ayrıcalıklı bir temsili olarak görmek kışkırtıcıdır, sanki coğrafi olarak yan yana olmalarının dışında toplumsal bağlamdan kopuk olan sokak görüntüleri, kültürün yalınlaşmış gerçekliğini yakalayarak belge-fotoğrafçılığını ortaya çıkarmaktadır (Rafman, 2009). Trafik kazaları, yol kenarında yatan cansız bedenler, sokak kavgaları, köşe başlarında bekleyen hayat kadınları gibi, Google görüntüleme araçları çevrelerinde olup biteni önemsemeden görüntüleri yakalamaktadır. Paylaşılan görüntüler arasında zaman zaman orman ve gün batımı görüntüleri, evcil ya da vahşi hayvanlar, sevgililer, nostaljik görüntüler de bulunmaktadır. Bu nedenle Rafman, sokak fotoğrafçılığı ile birlikte belgesel, basın ya da manzara fotoğrafçısı gibi görüntüleri de seçebilecek bir ortama sahiptir.

Google Street View'in yanı sıra kullanıcılarının birbirleriyle içerik ve bilgi paylaşmasını sağlayan Facebook, Twitter, Flickr gibi sosyal medya uygulamaları, çağdaş işler üreten sanatçılar için, kavramsal içerikler yaratmalarına neden olmaktadır. Bu çalışmaların başında ise, bir sosyal medya uygulamasında paylaşılan görüntülerin kendine mal edilerek ya da yeniden fotoğraflanılarak, sosyal medyada yeniden sunulması ya da geleneksel anlamda bir galeride sergilenmesi gelmektedir.

İnternet üzerinden fotoğraf paylaşılmasına olanak sağlayan birçok platform olmakla birlikte, Flickr<sup>2</sup> en eski ve en çok bilinenlerden biridir. Amatör ve profesyonel olarak fotoğraf çekenlerin sıkça paylaşımında bulunduğu bu site, Penelope Umbrico için fotoğraflarını üretmekte kullandığı bir platform olarak değerlendirilmektedir (Özel Sağlamtimur, 2016: 160). Umbrico, Flickr fotoğraf sitesinde 'gün batımı' kelimesini arattığında karşısına çıkan tüm gün batımı fotoğraflarından güneşleri kesip biçip bir araya getirdiği kolaj/yerleştirme işi *Suns (From Sunsets)* from Flickr ile sonu olmayan bir sanat yapma pratiği uygulamıştır. Bu çalışmaya benzer, günbatımında portre, açık kitaplar gibi farklı kolajlarıyla içinde yaşadığımız internet ve paylaşım kültürünü, bu kültür içinde fotoğrafçılığın temsil ettiği yeni rolü yansıtmaktadır.

<sup>2</sup>Flickr, 2004'te Ludicorp tarafından geliştirilmiştir. Blogger'ların fotoğraf deposu olarak kullandığı bu site, fotoğrafları etiketlemeye ve kategorize etmeye yardımcı olan bir platformdur.



Görsel 9. Penelope Umbrico, Suns (From Sunsets) from Flickr, (2006)

Joachim Schmid'de fotoğraflarını üretmek için dünyayı gezmemiştir. 2008-2011 yılları arasında yayımlanan projesi, 96 kitapta toplanan Other People's Photographs (Başka İnsanların Fotoğrafları), fotoğraf paylaşım sitesi Flickr.com'dan seçilen ve derlenen üç bini aşkın fotoğrafı içermektedir. Bu çalışma, tam anlamıyla anlık olan ve an ile ilgili olandır; görüntüleri kullanmanın ve sergilemenin toplumsallığı, fotoğraf çekmekten alınan zevk/eğlence ve en geniş anlamıyla şipşak fotoğrafçılıkla ilgilidir (Durdun, 2015: 440). Her kitap, belirli bir türe ya da konuya/kavrama yer vermekte ve tekrarlanan benzer fotoğraflardan oluşmaktadır. Fotoğraflar, sitede paylaşılan etiket ve mesajlardan arındırılmış, karmaşık bir düzende, havayolu yemekleri, pizzalar, fotoğraf makinesi kutuları, flaş patlatma, gözler, kahve, gün batımı vb. konular şeklinde verilmiştir. Dijital fotoğrafçılığın daha kolay olması, gündelik hayattan daha fazla fotoğrafın paylaşılabilir olmasına neden olmuş, bu beraberinde Schmid'in çalışmasında olduğu gibi gündelik hayatın saçmalıkları ve ironisini gözler önüne sererken, yaşanan zevkleri de göstererek paradoksal bir alan yaratmıştır.



Görsel 10. Joachim Schmid, Other People's Photographs, 2008-2011  
(Airline Meals ve Flashing Kitaplarından).

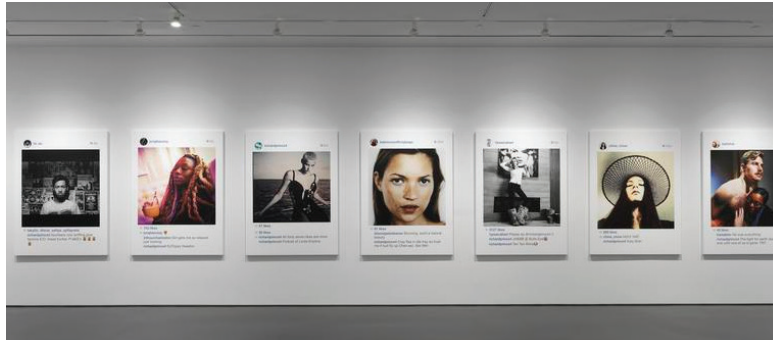
Flickr'ı sanat üretme aracı olarak kullanan başka bir sanatçı ise Erik Kessels'dir. 2011 yılının Kasım ayında Kessels, Amsterdam'da bir galeriyi yirmi dört saat boyunca Flickr'a yüklenen görüntülerin baskıları ile doldurmuştur. Sanal olarak dolaşımda olan kitle fotoğrafçılığının sorunlarını ve konularını fiziksel olarak galeriye taşıyan Kessels, aynı zamanda eleştirel bir bakışa da sahiptir.



Görsel 11. Erik Kessels, 24 Hrs in Photos, 2011

Flickr'da paylaşılan fotoğrafların baskılarını galeri içine yığan Kessels, kendi ifadesiyle başka insanların deneyimledikleri şeylerin temsilleri içinde boğulma hissini görselleştirmek amacıyla, görüntülerden oluşan bir yığın sunmaktadır. Bu çalışma, fotoğraf ile ilgili belli bir güncel gerçekliği özlü ve etkili bir şekilde yansıtmaktadır. Bugünün ve yarının sanatçıların hepsi, öyle ya da böyle, bu gerçeklikle yol almak zorundadırlar (Durden, 2015: 448). Görüntü paylaşım sitelerinin zenginliği ve dijital fotoğraf makinelerinin mevcudiyeti sayesinde, dünyanın her yerinde üretilen fotoğraflar, çığ gibi artmaktadır. Sonuç olarak galeride yerden tavana kadar uzanan, fotoğraf dağları oluşmaktadır. Bu fotoğrafların bir kısmının içeriği kamusal ya da özel anlamda birbirine karışmakta, çok kişisel, açık ve bilinçsizce görüntüler paylaşılabilir.

Sanal dünyanın içinde kurgulandığı internet, sanatçıların bilgisayar başından kalkmadan sanat ve fotoğraf üretmesinin yolunu açtığı kabul edilmektedir. Özellikle akıllı telefonlarla birlikte pek çok uygulama sanatçıları arasında fotoğraf üretme ve paylaşma aracı olarak popülerlik kazanmıştır. Fotoğraf paylaşma uygulamalarından biri olan Instagram, 2010 yılında Kevin Systrom ve Mike Krieger tarafından ilk olarak IOS (iPhone-iPad) için geliştirilmiş, daha sonra Android işletim sistemine sahip cihazlarda da kullanılmaya başlanmış, sahip olduğu filtreler ve sosyal ağ özellikleri ile kısa zamanda oldukça yaygınlaşmıştır. Günlük hayatta yaşanan özel anların, manzara, gezi, macera, vb. pek çok karenin yanı sıra selfie ve portrelerle birlikte bu uygulama fotoğraf paylaşımında her geçen gün önemini arttırmıştır. Selfie ya da portrelerin yoğun olarak paylaşıldığı bu uygulama, Richard Prince'in ilk kez 2014 yılında sergilediği Yeni Portreler (New Portraits) için fotoğraflarını üretmekte kullandığı bir platforma dönüşmüştür.



Görsel 12. Richard Prince, New Portraits, 2014

Prince, var olan eserlere ve/veya objelere hiç müdahale etmeden ya da çok az müdahale ederek onları yeniden fotoğraflayan sanat akımını, orijinal adıyla 'appropriation'ı (kendine mal etme) benimsemiş bir sanatçıdır (Altun, 2015). 1949 doğumlu Prince, başkalarına ait fotoğrafları çok uzun zaman önce 're-photographing' (yeniden fotoğraflama) adını verdiği tekniği ile sunmaya başlamış, ilk kez 1975 yılında Sam Abell'e ait bir sigara reklamında yer alan kovboy fotoğrafını yeniden fotoğraflayarak kendine mal etmiştir.

Yeni herhangi bir görüntü üretmek gibi bir çabasının olmadığını vurgulayan Richard Prince, daha çok reklam görüntüleri üzerine çalışmıştır. Dergi ya da gazetelerden kestiği fotoğrafları tekrar fotoğraflayarak, sanatın artık yeni görüntü üretme kaygısının anlamsızlığına dikkat çekmek istemektedir. En son çalışması ise başkalarına ait Instagram fotoğraflarının ekran görüntülerini alıp, bu görüntülerden hazırladığı baskılarla 2014 yılında New York Gagosian Galeride Yeni Portreler adlı kişisel bir sergi açarak ziyaretçilerle paylaşmasıdır.

Yeni Portreler içinde Pamela Anderson, Kate Moss gibi ünlü isimlerin de yer aldığı Instagram kullanıcılarına ait fotoğraflardan oluşmaktadır. Richard Prince seçtiği Instagram fotoğraflarına "richardprince4, richardprince1234" gibi kullanıcı adları ile ironi içeren yorumlar yapmış, ekran görüntüsü olarak bastırıldığı bu fotoğrafları sergilemiştir (Şimşek, 2016). Serginin aldığı en büyük tepki kuşkusuz eserlerin temelini, hatta tamamını, başkalarının fotoğrafları oluşturması ve Prince'in bu kişilerden kullanım için izin almamasıdır. Prince entelektüel anlamda tembellikle ve hırsızlıkla suçlansa da çıkardığı işlerin bir kendine mal etme örneği olduğunu belli etmek için her bir fotoğrafın altında yaptığı yorumlarla kendini var etmektedir.

## SONUÇ

Bilgisayar teknolojileri, internet, etkileşimli yayıncılık, cep telefonu gibi ortamlar yeni medyanın ana uygulama alanlarını oluşturmaktadır. Yeni medya alanlarında fotoğraf, artık sadece dünyayı yeni şekillerde görme ve sunma ile ilgili değildir, geçmişte kullanılan fotoğrafların yeni formlarda ve bağlamlarda sunulması ile de ilgilenmektedir. Bu bağlamda ele alınan çalışmada, yeni medya sanatıyla etkileşimli olarak dönüşen fotoğraf sanatı üç ana başlık altında sınıflandırılmaya çalışılmıştır. Bu başlıklar, “fotoğraf sanatçılarının yeni medyayı araç olarak kullanımı”, “yeni medya sanatında araç olarak fotoğraf kullanımı” ve “yeni medyada yer alan fotoğrafların seçilerek yeniden üretilmesi” şeklinde oluşturulmuş, örnek çalışmalar eşliğinde irdelenmiştir.

Birinci başlık altında, estetik değerlerin ön planda olduğu, ana amacı fotoğraf üretmek olan amatör/profesyonel fotoğrafçı veya fotoğraf sanatçılarının yeni medyayı kullanımı ele alınmıştır. Mustafa Seven, Sarah Jarrett gibi fotoğrafçı/sanatçılar fotoğrafik tarzlarını ya da tavırlarını değiştirmeden yeni medya teknolojilerine (dijital teknolojinin yanı sıra Flickr, Instagram, 500px gibi sosyal paylaşım sitelerini kullanma vb.) adapte olmaktadır. İkinci başlık altında, fotoğrafı sanatsal bir üretim yapmak için araç olarak kullanan sanatçıların çalışmalarına yer verilmektedir. Genco Gülan, Maitha Demithan gibi sanatçıların resim, heykel, performans, vb. sanatsal alanlarda çalışmalar vermelerine rağmen, ana amaç fotoğraf üretmek değil, bir düşünce ya da içerikten yola çıkarak, fotoğraf tekniğini fırça, palet, tuval gibi bir araç olarak sanatsal üretim yapmak üzere kullananları kapsamaktadır. Üçüncü ve son başlık ise, internet ağlarında ya da sosyal medyada yer alan fotoğrafları seçerek yeniden üreten, kendine mal eden Richard Prince, Jon Rafman gibi sanatçıların çalışmalarını kapsamaktadır.

Yapılan bu sınıflandırma bağlamında aktarılmaya çalışıldığı gibi, 21. yüzyılda fotoğraf sanatı, bilgisayar teknolojileri ve internet etrafında şekillenmekte, aynı zamanda popülaritesi artan yeni medya sanatında üretimin önemli yapı taşlarından biri olarak görülmektedir. Dijital teknolojinin gelişiminden itibaren değişim geçirmeye başlayan fotoğraf/fotoğraf sanatı, özellikle Web 2.0’in ardından etkileşimli bir yapıya sahip olması nedeniyle çok boyutlu ve katmanlı okumaları gerektiren bir alan olarak değerlendirilmektedir.

## KAYNAKÇA

- Alioğlu, Nazan (2011). *Yeni Medya Sanatı ve Estetiği*. İstanbul: Papatya Yay.
- Altun, İpek (2015). Richard Prince Yorumuyla Başkalarının Instagram Fotoğrafları Sergiye Dönüşürse. <http://bigumigu.com/haber/richard-prince-yorumuyla-baskalarinin-instagram-fotograflari-sergilesir/>. Erişim: 28.11.2016.
- Altunay, Alper (2015). Bir Sosyalleşme Aracı Olarak Yeni Medya. *Seçuk İletişim*. Sayı: 9 (1): 410-428.
- Chun, Wendy Hui Kyong (2006). *Introduction: Did Somebody Say New Media?. New Media, Old Media: A History and Theory Reader*. Eds. Wendy Hui Kyong Chun & Thomas Keenan. New York: Routledge, 1-10.
- Dolunay, Ahmet - Boyraz, Burak (2013). Dijital Sanatlar Çerçevesinde Üretilen Eserlerde Teknoloji Kullanımı ve İnternetin Sergilemeye Etkisi. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*. Cilt: 2, Sayı: 3: 109-124.
- Durden, Mark (2015). *Fotoğraf Bugün*. Akbank Kültür ve Sanat Dizisi: 83, Hong Kong: Lal Yayınları.
- Erkayhan, Şafak-Çaşkurly Belgesay, Merve (2014). Teknoloji ve Sanatın Etkileşimi: Yeni Medya Sanatı Türkiye’de Güncel Durum ve Öneriler. *Sanat ve Tasarım Dergisi*. Sayı: 14, 45-62.
- Graf, Marcus (2008). *Genco Gülan: Kavramsal Renkler*. İstanbul: GalataPerform.
- Korkmaz, Polen Müge. (2015). Nedir Bu “Yeni Medya Sanatı?”. *Art101*. Nisan 14. <http://blog.artnivo.com/nedir-bu-yeni-medya-sanati/>. Erişim: 24.01.2016.
- Manovich, Lev. (2001). *The Language of New Media*. Mass.: MIT Press.
- Manovich, Lev (2003). *New Media from Borges to HTML*. *The New Media Reader*. Noah Wardrip-Fruin and Nick Montfort, ed. Cambridge: The MIT Press.
- Nałcaođlu, Halil (2007). İnternet ve Görselin İmhası: İnternet İçeriğini Analiz Etmek için Kuramsal Model Arayışları, *Yeni Medya Çalışmaları*, Ed. Mutlu Binark, Ankara: Dipnot Yayınları.
- Özel Sağlantimur, Zuhal (2016). *Postmodernizm Sonrasında Fotoğraf*. Sanat ve İletişim Aracı Olarak Fotoğraf. İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları.
- Paul, Christiane (2008). *Introduction. New Media in the White Cube and Beyond*, Christiane Paul (ed.), Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press.
- Paunić, Natalija (2016). *Contemporary Turkish Artists You Should Know About Widewalls*. <http://www.widewalls.ch/contemporary-turkish-artists/>. Erişim: 30.08.2016.
- Rafman, Jon (2009). *IMG MGMT: The Nine Eyes of Google Street View*, <http://artfcity.com/2009/08/12/img-mgmt-the-nine-eyes-of-google-street-view/>. Erişim: 12.09.2016.
- Shore, Robert (2014). *Post-Photography: The Artist with a Camera*. London: Laurence King Publishing.
- Şimşek, Mehmet (2016). Tartışmalı Bir Fotoğrafçı ve Ressam: Richard Prince. <http://bonpurloryan.com/2016/03/24/tartismali-bir-fotografci-ressam-richard-prince-7458/>. Erişim: 25.11.2016.
- Tribe, Mark (2006). *Introduction. New Media Art*. Tribe, Mark-Reese, Jana-Grosenick, Uta (ed.) Koln: Taschen.
- Van Dijk, Jan. (2004). “Digital Media”, *The Sage Handbook of Media Studies*, John D.H. Downing, Denis McQuail, Philip Schlesinger, Ellen Wartella (Eds.) London: Sage, 145-163.
- Vickers, Richard (2006). *Photography As New Media: From The Camera Obscura To The Camera Phone*. In: *4th International Symposium of Interactive Media Design*. İstanbul: Yeditepe University.
- Yetişkin, Ebru (2012) *Sular Artık Tersine Akıyor: Yeni Medya Sanatı Nasıl Okunabilir?*, <http://www.ebruyetiskin.com/sular-artik-tersine-akiyor/>. Erişim: 23.08.2016.
- Görsel Kaynaklar**
- Görsel 1. Fatima Tuggar, *Suburbia* (Banliyö), 1998. (<http://curiator.com/art/fatimah-tuggar/suburbia>. Erişim: 15.12.2016).
- Görsel 2. Chris Milk, *Treachery of Sanctuary* (Sığınağın İhaneti), 2012. (<http://www.widewalls.ch>. Erişim: 13.04.2017).
- Görsel 3. Mustafa Seven, *Instagram’da paylaştığı İstanbul fotoğraflarından*. ([www.instagram.com/p/BLGtL5Oh3mK/?taken-by=mustafaseven](http://www.instagram.com/p/BLGtL5Oh3mK/?taken-by=mustafaseven). Erişim: 27.01.2017).
- Görsel 4. Kevin Russ, *Foggy Forest Creek* (Sisli Orman Çayı). ([www.photocircle.net/eu/photos/kevin-russ](http://www.photocircle.net/eu/photos/kevin-russ). Erişim: 26.01.2017).
- Görsel 5. Sarah Jarrett, *Portre serisinden*. (<http://sarahjarrettart.com/portrait/>. Erişim: 12.12.2016).
- Görsel 6. Maitha Demithan, *Sanawat*, 2007. (<http://sarasist.org/artists/demithan-maithan/#4>. Erişim: 01.01.2017).
- Görsel 7. Genco Gülan, *Andy (Kendi Portresi? Serisinden)*, 2013. (<https://www.facebook.com/profile.php?id=740186269&fref=nf>. Erişim: 21.01.2017).
- Görsel 8. Jon Rafman, *Mexico, 9-Eyes*, 2011. (<https://www.artslant.com/ny/works/show/584815>. Erişim: 12.12.2016).
- Görsel 9. Penelope Umbrico, *Suns (From Sunsets) from Flickr*, (2006). ([www.penelopeumbrico.net/](http://www.penelopeumbrico.net/). Erişim: 11.04.2016).
- Görsel 10. Joachim Schmid, *Other People’s Photographs*, 2008-2011. (*Airline Meals ve Flashing Kitaplarından*).
- Görsel 11. Erik Kessels, *24 Hrs in Photos*, 2011. ([www.creativeview.co.uk/24-hours-in-photos/](http://www.creativeview.co.uk/24-hours-in-photos/). Erişim: 12.01.2017).
- Görsel 12. Richard Prince, *New Portraits*, 2014.

# TASARIM ÇALIŞTAYLARI (WORKSHOPLARI) VE ÇAĞDAŞ TASARIM EĞİTİMİNDE ÖNEMİ

Doç. Metin İNCE\*  
Öznur IŞIR YARKATAŞ\*\*

## ÖZET

*Bu çalışmada, yaygın eğitim etkinliklerinden olan çalıştaylar tanımlandıktan sonra sınırlılıkları, avantajları, dezavantajları, süreleri, konuları, mekanları, katılımcıları, düzenlenme nitelikleri açısından incelemiştir. Türkiye'de gerçekleştirilmiş önemli etkinliklerden örnekler tanıtılmış, çalıştayların tasarım eğitiminde önemine değinilmiş ve bu konuda eğitimcilerin fikirlerine yer verilmiştir.*

*Bilgi çağında bir tasarımcının sahip olmasını beklediğimiz özelliklerin sadece örgün eğitim sistemi ile kazandırılmayacağı, bazılarının ancak yaygın eğitim ortamlarında kazandırılacağı pek çok eğitimci tarafından kabul görmüştür. Bunun için çalıştayların eğitim sistemine entegre edilmesi, çalıştayları gerçekleştiren kuruluşlar hakkında öğrencilere bilgi verilmesi ve öğrencilerin bu tarz etkinliklere erişimlerinin desteklenmesi gerektiği vurgulanmıştır.*

**Anahtar Kelimeler:** *Çalıştay, Yaygın Eğitim, Tasarım Eğitimi, Bilgi Çağı, Grafik Tasarım*

---

\*Anadolu Üniversitesi, Eğitim Fak., Güzel Sanatlar Eğitimi Böl., Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, Eskişehir / TÜRKİYE  
mince@anadolu.edu.tr

\*\*Anadolu Üniversitesi, oisir@live.com

# DESIGN WORKSHOPS and THEIR IMPORTANCE IN CONTEMPORARY DESIGN EDUCATION

Assoc Prof. Metin İNCE\*  
Öznur IŞIR YARKATAŞ\*\*

## ABSTRACT

*In this study, workshops, as a non-formal education practice, have been reviewed in terms of limitations, advantages, disadvantages, duration, issues, locations, participants and regulatory qualities. Examples from important events in Turkey were introduced, the importance of workshops in design education was addressed and the opinions of the trainers on this issue were included.*

*It is accepted by many educators that the features we expect to have a designer in the age of information can not be gained only by the formal education system, but that some can only be gained in non-formal educational settings. It was emphasized that the workshops should be integrated into the education system, information should be given to the students about the organizations that carried out the workshops and that the students should be encouraged to access these activities.*

**Key Words:** Workshop, Non-Formal Education, Design Education, Information Age, Graphic Design

---

\*Anadolu University, Faculty of Education, Dept. of Fine Arts Edu., Eskişehir / TÜRKİYE  
mince@anadolu.edu.tr

\*\*Anadolu University, oisir@live.com



## GİRİŞ

Tasarımla ilgili bilgilerimiz hâlâ endüstri devriminde olduğu gibi, üretilecek şeylerin planlanması şeklindeki tasarım anlayışına dayanmaktadır. Tasarım eğitimi alanındaki stratejilerimiz ise daha da eskiye, zanaat çağına ve tasarım stüdyosunda uygulanan usta-çırak ilişkisine dayanmaktadır. Bu gelenekte öğrenciler öğretmenleri taklit ederek öğrenim görürler. Öğrenim büyük çapta üstü kapalıdır ve değişime yavaş tepki verilir. Değişimin de yavaş olduğu zanaat dünyasında usta-çırak sistemi iyi işler. Ama değişimin hızlı olduğu endüstri sonrası dünyada usta-çırak sistemi yetersiz kalmaya eğilimlidir. Çıraklar genelde yeni eğilimler ve yeni araçlar konusunda ustalardan daha bilgilidir. Endüstri sonrası tasarım eğitimi sistemi artık sadece üstü kapalı öğrenime dayalı olmaya devam edemez. Üstü kapalı bilgiyi net bilgiye de dönüştürebilmeli, “geçmiş deneyimden kurallar elde edebilmeli, yeni yöntemleri sistematik hale getirebilmeli, test edebilmeli, iyileştirebilmeli ve onları başkalarına aktarabilmelidir” (Dubberly, 2012). Bilgi çağı beraberinde; küreselleşme, kültürlerarası geçişlerin hızlanması, hızlı değişimlerin insanlar üzerinde yarattığı psikolojik baskısı, katlanarak artan bilginin hala dikleşmeye devam eden eğrisi, eskiden ayrıcalıklı bir meslek sınıfına ait olan bir dizi uygulamanın artık neredeyse herkes tarafından kolaylıkla benimsenebilmesi, bizi geliştirecek olan anlamlı bilgilerden popüler olana sürüklenmemiz, tasarımda aynışma, tasarım eğitiminin bilgisayarla özdeşleştirilmesi, yaratıcılığı destekleyecek tasarım adımlarının atlanması, ezberci bir orta öğretim sisteminden gelen ve diploma almaya odaklı öğrenci profili, dört yıllık eğitime sığdırılmayan meslek eğitimi gibi pek çok problemi beraberinde getirmiştir. Bu problemler karşısında endüstriyel çağdan kalma eğitim sistemi yetersiz kalmaktadır. Bilgi çağında eğitimin sistemi; esnek, deneysel, deneyim temelli, problem çözme becerisi kazandıran, bilgiyi değil bilgiye ulaşmayı öğreten, disiplinlerarası ve eleştirel olmalıdır. Ancak bu özelliklerin tamamının sadece örgün eğitim sistemi ile kazandıramayacağı pek çok eğitimci tarafından kabul görmüştür.

Tasarım eğitiminin hayat boyu bir süreç olduğu ve dört ila yedi yıllık örgün eğitimle (lisans ve lisansüstü) sağlanamayacağı göz önüne alınırsa çağdaş tasarımcıların eğitiminin baştan değerlendirilmesi gereklidir. Örgün ve yaygın eğitimi birleştirmenin işbirlikleri açısından avantaj sağladığına dair kanıtlar söz konusudur; yaygın eğitim elde etmenin hiç şu anda olduğu kadar kolay olmadığı bir dünyada çeşitlilik, benimsememiz gereken bir şeydir (Malouf, 2012). Çağdaş bir tasarımcının sahip olmasını beklediğimiz özelliklerin bazıları ancak yaygın eğitim ortamlarında kazandırılabilir. Bunu sağlayabilmek için bu özellikleri bünyesinde bulunduran çalıştay gibi ortamlar eğitim sistemine entegre edilmelidir.

### **Bir Yaygın Eğitim Ortamı Olarak Çalıştaylar**

Organize edilmiş yaygın eğitim sistemlerinin en önemli bölümünü çalıştaylar oluşturur (Yüreklı ve Yüreklı, 2004). Ancak buna rağmen özellikleri, yapısı, kullanılan yöntemler ve etkileri konusunda en az kaynak bulunan öğretim yöntemlerinden birisidir. Literatürdeki bu eksikliği biraz olsun kapatabilmek amacıyla bu çalışmada çalıştayların özellikleri belirlenerek, genel yapıları resmedilmeye çalışılmıştır.

## Çalıştay Nedir?

Bilen, çalıştayı, bireyleri belli bir yerde, kısa bir zaman süresinde toplayarak ortak eğitim sorunlarının, ilgi veya iş problemlerinin çözümü amacıyla bir araya getiren ve öğreten uygulamalı bir teknik olarak tanımlamıştır. Çalıştaylara katılanlar, yeni bilgi ve becerileri uygulayarak öğrenirler. Bunun sonucu olarak da öğrenilen bilgi ve beceriler çok çabuk unutulmaz (Bilen, 2002). Bir eğitim/gelişim programının amacı gerçekten, genel bilgilendirme sağlamanın ötesinde; belirli bir konuya odaklı olarak yoğun etkileşim sağlamak ve bolca uygulama/pratik yaptırmak ise program, çalıştay olarak adlandırılmaktadır. Çalıştaylar adına/gereğine uygun olarak yapılması durumunda katılımcılarına çok önemli getiriler sunmaktadır. Katılımcı sayısının görece sınırlı olması ve dolayısıyla yaratılan yoğun etkileşim ortamı fikir üretimini desteklemektedir. İnsanların birbirlerinden de bir şeyler öğrenebildiği, çoklu bakış açılarını sentezleyebildiği, kafalarına takılan sorulara yanıt bulabildiği, çok yönlü öğrenmeyi destekleyen bir ortam sunmaktadır (Özçer, 2006).

Çalıştaylar tanımı gereği üretimin yapıldığı yerlerdir. Bu üretim temsil biçimi ne olursa olsun birlikte (bir etkileşim ortamı içerisinde) yapılmaktadır. Fikirlerin paylaşılmasıyla oluşan atmosferin ortak üretime yansması, üretimin, her ne kadar kişisel de olsa -dolaylı olarak- artık, içinde bulunulan atmosferin ve ortak düşüncelerin bir ürünü, yani kısaca sürece katılan herkesin olmasını sağlamaktadır. Amaç, bilgi alışverişi ortamında ortak çözümler üretebilmektir (Ciravoğlu, Şubat 2001).

Kısa ve yoğun eğitim çalışmaları anlamına gelen çalıştaylar, her alanda sıkça kullanılmaktadır. Çalıştaylar işleyen düzenin dışında oluşumlardır; farklı yapıda, farklı mesleklerden, farklı okullardan, işlerden, ülkelerden insanların bir arada çalışabilmelerine olanak sağlarlar (Yüreklî ve Yüreklî, 2004). Bilgi edinmenin ötesinde katılımcıların uygulama becerisi edinmelerinin ve öğrendiklerini uygulamalarının hedeflendiği hemen her konuda çalıştay çalışması yapılabilir (Özçer, 2006). İşadamlarının üretkenlik, verimlilik çalışmalarına ya da bankalardaki yönetim kurulları çalışmalarına kadar her yerde çalıştay tekniğinden yararlanılabilir.

Türkiye'de atölye çalışması, tasarım atölyesi, workshop gibi isimlerle gerçekleştirilen bu etkinlikler için bu çalışmada "çalıştay" teriminin kullanılması uygun görülmüştür.

## Çalıştayların Özellikleri

Belli başlı özellikleri; küçük gruplarla çalışılması, katılımcıların çalıştayı ilgi alanlarına göre seçmeleri, katılımı gönüllüğün esas olması, kısa ve yoğun çalışma sürecinin yaşanması, tasarım problemlerine farklı yaklaşımlar geliştirilmesi, disiplinlerarası çalışmalar yapılabilmesi, kültürel etkileşime açık olması, yürütücü-katılımcı arasında formel sınırların erimesi, grup çalışmasını ve iş birliğini desteklemesi, notlandırılma yapılmaması şeklinde sıralanabilir. Bölümün devamında ise çalıştaylar, sınırlılıklar, dezavantajlar, süre, konu, mekan, katılımcılar, yürütücüler ve organizasyonlar açısından ayrıntılı olarak incelenmiştir;

### **Sınırlılıklar:**

Tekniğin etkili olabilmesi gruptaki birey sayısının ve zamanın sınırlı olması gerekmektedir (Sönmez, 2009). Ayrıca çalıştaylar genellikle tek bir tekniğin ya da bir tasarım probleminin ele alınması ile sınırlıdır.

Genellikle sınırlılık olumsuz bir anlam verse de çalıştayların etkililiği genellikle bu sınırlılıklarından gelmektedir. Çünkü kısa sürede, az bireyle bir konu üzerinde oldukça yoğun biçimde çalışma şansı elde edilir.

### **Dezavantajlar:**

Zaman, ekipman ve mekan açısından pahalı olabilir. Sağlık ve güvenlik koşullarına dikkat edilmelidir. Öğretmen eğitim sürecinin kontrolünü kaybedebilir (Reece ve Walker, 1997).

Öğrenilmesi gereken teknik bilgileri eksik almak veya öğrencinin gerekli alt yapıyı almadan bir üst seviyeye atlamaya çalışması gibi dezavantajları olabilir. Öğrenci birbirinden bağımsız olarak edindiği öğrenimler arasında bağlantı kuramayabilir. En tehlikelisi ise öğrencinin can güvenliği tehlikeye düşebilir.

### **Süre:**

Kısa süreli ve yoğun etkinlikler olarak tanımlanan çalıştaylar yarım gün ile üç hafta arasında değişen bir aralıkta gerçekleştirilebilir. Çalıştaylar tek bir oturumdan oluşabileceği gibi, belli zaman aralıkları ile birbirini takip eden birden fazla oturum şeklinde de planlanabilir. Yürütücünün konunun ve çözülecek tasarım probleminin yoğunluğuna göre süreyi oldukça dikkatli bir şekilde hesaplaması gerekmektedir. Sürenin çok kısa ya da uzun belirlenmesi çalıştaydan istenen verimliliğin alınamamasına neden olabilir.

Çalıştayın süresi kıaldıkça çalışmanın yoğunluğu artar. Aynı zamanda, sürenin kısa olması, daha fazla insanın katılabilmesine imkan verir. Uzun süreli çalıştaylarda ise çalışmanın konferans, gezi ve panellerle desteklenmesi daha olanaklıdır (Yürekli ve Yürekli, 2004).

### **Konu:**

Çalıştaylar belli bir kavram, tasarım problemi ya da eğitim sorunu üzerine kurulabileceği gibi bir teknik beceriyi kazandırmak ya da bir yöntemin öğretilmesi amacıyla da gerçekleştirilebilir.

Usta-çırak ilişkisi içerisinde ele alınabilecek teknik çalışmalar, belirli bir "usta"nın nasıl tasarladığını görmek amacıyla öğrencilerin kendi isteği ile katıldığı etkinlikler olması yönünden örgün eğitimdeki atölyelerden ayrılmaktadır (Ciravoğlu, Şubat 2001).

### **Mekan:**

Çalıştayların düzenlendikleri mekanlar ve yerler büyük ölçüde belirleyicidir. Bazı durumlarda yaşanan çevre farklı şekillerde kullanılırken, bir çok durumda ise yaşanan çevreden uzakta, alışılan sisteme ve düzene tamamen yabancılaşan bir yerde 'izole' edilmiş bir kamp havası içinde çalışılmaktadır (Yürekli ve Yürekli, 2004).

Çalıştayların gerçekleştirildikleri mekanlar en az konuları kadar farklılaşabilmektedir. Genellikle üniversitelerin atölye, stüdyo ve laboratuvarlarında yararlanılmakla birlikte, bir şehrin sokakları da çalıştay alanı olarak kullanılabilir. Çalıştay mekanı seçilirken uygulamanın gerektirdiği teknik ekipmana ulaşılabilirlik, kişi sayısı, yaş grubuna (çocuk ya da yaşlı) uygun mobilyaların bulunması, katılımcıların can güvenliğinin sağlanması gibi konular göz önünde bulundurulmalıdır.

### **Katılımcılar:**

Çalıştaylarda katılım gönüllülük esasına dayanmaktadır. Çalıştaylar çoğunlukla tüm öğrencilerin katılımına açık olduğu gibi sadece başarılı ve yetenekli öğrencileri davet yöntemi ile katılımcı kabul eden organizasyonlar da vardır. Ancak her halukarda katılımcılar katılmak istedikleri çalıştayı kendi ilgi alanlarına göre tercih etmektedirler. Bu da oldukça istekli ve motive olmuş bir katılımcı profili ile karşılaşmamızı sağlar. Katılımcının konu ile ilgili altyapıya sahip olması çoğunlukla beklenen bir durum olmakla birlikte her çalıştay için zorunlu değildir. Çalıştayların geneli sadece öğrencilere yönelik gerçekleştirilmekle birlikte, sektör çalışanlarının, yeni mezunların, eğitimcilerin ya da sadece konuya ilgi duyan kişilerin katılımcı olabileceği çalıştaylar da gerçekleştirilmektedir. Katılımcıların farklı okullardan hatta ülkelerden olmaları ise çalıştayın çok kültürlü bir yapıda gerçekleşmesi açısından istendik bir durumdur.

Çalıştaylar gibi katılımcı odaklı eğitim yöntemlerinde, tartışmalar, grup çalışmaları, simülasyonlar, oyunlar, örnek çalışmaları ve çeşitli yaratıcı modüller aracılığıyla, katılımcıların kendi bilgilerinden yola çıkarak çeşitli konularda öğrenmelerini kolaylaştırmak amaçlanmaktadır. Bu tarz eğitimlerin daha etkin ve kalıcı sonuçlara neden olmalarının yanı sıra, öğrenim sürecinde tek bir fikir ve mutlak bilginin hakimiyeti yerine, çeşitliliklerin ortaya çıkmasına imkan sağlamaları nedeniyle bilgi akışı ve paylaşımı konusunda büyük önem taşıdıkları söyleyebilir. Bunlara ek olarak örgün eğitimin bireyci ve sıkıcı yönlerine karşın, bu tarz eğitimin grup çalışmalarına dayanması ve eğitimi eğlenceli bir sürece dönüştürmesi, amaca yönelik motivasyonların yüksek tutulmasına sebep olmaktadır (Sadri ve Sadri, 2010).

Bu görüşü destekler nitelikte pek çok çalıştay katılımcısı çeşitli platformlarda kazandıkları deneyimlerden çok mutlu olduklarını ifade etmişlerdir. Gazi Üniversitesi tarafından gerçekleştirilen Avrupa mimari kış okulu projesine katılan öğrencilerle yapılan röportajda öğrenciler çalıştay deneyimini çok yönlü, ilham verici, muhteşem, yaratıcılığı arttırıcı v.s olarak nitelendirmişler ve tasarımda yeni bakış açıları geliştirdiklerini belirtmişlerdir. Yahşibey ve Grafist çalıştaylarına katılan öğrenciler de gerek kişisel blogları gerekse facebook üzerinden yaşadıkları deneyimleri paylaşmışlar, kısa sürede edindikleri arkadaşlıkları devam ettirmek için gruplar kurmuşlardır.

### **Yürütücüler:**

Yürütücüler belirlenen çalıştay konusunda ön hazırlık yaparak, bilgi ve deneyim sahibi olmalarının yanı sıra bu kısa süreçte öğrenci motivasyonunu yüksek tutmaya özen göstermelidir. Çalıştayların problem çözme yöntemleri açısından yetkin bir yürütücü eşliğinde gerçekleşmesi

önemlidir. Bu yüzden profesyonel deneyimi olan tasarımcıların sahip olduğu uygulama deneyimi öğrencilerin problem çözümüne katkı sağlayacak ve öğrencilere farklı bir bakış açısı getirecektir (Canoğlu, 2011). Yürekli'ler de bu tarz etkinliklerde yürütücüye aslında ne kadar çok görev düşüğünü vurgulamışlardır; yürütücü, daha geri planda gözükmeyle birlikte, konuya daha hakim, daha yetkin, daha esnek, daha dikkatli olmalıdır. Yaygın eğitim yöntemlerinde, çalışmanın gideceği yön çeşitlendiği ve katılımcıların kişiselliklerini ortaya koymaları ile belirsizlik arttığı için, eğitimle ilgili farklı stratejilerin önceden belirlenmesi ve ön hazırlıkların daha detaylı yapılması önemlidir. Yaygın eğitim, eğitim olmaktan çıkıp sadece eğlence haline dönüşmemelidir (Yürekli ve Yürekli, 2004). Bunun yanında çalıştaylar sadece katılımcıların değil yürütücülerin de farklı tecrübeler edinebilecekleri, kendilerine, mesleklerine ve öğrencilerine yeni bir bakış açısı geliştirebilecekleri ortamlar yaratmaktadır.

Örneğin Dr. Gasco gerçekleşen atölye çalışmalarının çok değerli, çeşitli ve verimli olduğundan, ancak kendisinin mesleği adına başlıca kazanımının yaptığı işi yeniden ve daha güçlü kavramak olduğunu söylemiştir. Ayrıca tasarım sürecinin, diyalogun ve karşılıklı iş birliğinin ortak bir meyvesi olduğunu anlamasının yanı sıra takım çalışmasının değerini de görmesini sağladığını aktarmıştır (Gasco, 2009). Çakmaklı (1991), "Çalıştay 91 İstanbul" makalesinde, eğitim süreci içinde Türk ve Alman öğrencilerin bir arada güncel problemlere yönelerek karşılıklı bilgi alışverişi içinde ortak çözümler üretebilmelerinin yanında, eğitmen olarak da kişisel deneyim ve araştırmaları öğrencilerle uygulayarak-tartışarak sınama olanağı bulduğunu belirtmiştir. Bir başka makalesinde ise (1992), "edindiğimiz tecrübeler bizlere doyumsuz deneyim ve bilgiler sunan bunun gibi çalışmaların gerekliliğini göstermiştir" diyerek bu tarz etkinliklerin eğitimciler açısından da önemini vurgulamıştır.

### **Düzenleme:**

Çalıştaylar büyük çoğunlukla müfredat dışı etkinlikler olarak gerçekleşir. Çok yaygın olmamakla birlikte bazı öğretim üyeleri dönemlik ders programlarına çalıştay etkinlikleri ekleyebilir, bazı üniversiteler yaz/kış okulu şeklinde düzenledikleri çalıştaylara katılan öğrencilerin transkriptlerine bu etkinliği akademik kredi olarak tanımlayabilirler.

Genellikle katılım ücreti çok düşük tutulan ya da olmayan çalıştaylar, projeler, sponsorlar ya da kurumlar destekli finanse edilebilir. Çalıştayları düzenlenişi açısından incelediğimizde, bu etkinliklerin aşağıdaki şekillerde yapılandığı görülmektedir:

- öğretim üyeleri tarafından
- resmi kurumlar tarafından
- şirketler ve müzeler tarafından
- kar amacı gütmeyen sivil kuruluşlar ve dernekler tarafından
- öğrenci gönüllülüğü ve aktivizmi ile
- ya da bunların bir kaçının ortak olduğu etkinlikler şeklinde düzenlenebilir.

Öğrencilerin düzenlediği organizasyonlar, kendi gereksinimlerinden yola çıktıkları ve bir araya gelip eğitim sürecini değerlendirmeleri açısından özel bir yere sahiptir, öğrenciler düzenledikleri çalışmalarda stüdyolarını kendileri açabilmekte ya da kendi seçimleriyle stüdyo yürütücüsü davet edebilmektedirler (Ciravoğlu, Şubat 2001). Çalışmanın devamında farklı organizasyon yapılarına örnek olarak, Türkiye’de gerçekleştirilen önemli çalıştaylardan bazıları tanıtılmıştır.

### Yahşibey Tasarım Çalışmaları

Emre Senan Tasarım Vakfı, sadece Yahşibey Tasarım Çalışmaları (Emre Senan “çalıştay” kelimesi yerine “tasarım çalışması” tabirini kullanmayı tercih ettiğini belirtmiştir.) projesine odaklanmış kar amacı gütmeyen bir vakıftır.



Görsel 1. Yahşibey Tasarım Çalışmaları logosu

2006 yazında Yahşibey köyünde başlatılmış ve 2009 eylül ayına kadar 20 proje çalışması gerçekleştirilmiştir. 41’i yurtdışından toplam 229 seçkin öğrencinin ve 28 proje lideri tasarımcının katılımıyla 11 grafik tasarım, 6 mimarlık ve 3 endüstri tasarımı projesi yönetilmiştir.



Görsel 2. Yahşibey çalışma ortamından görüntüler

Yahşibey Tasarım Çalışmaları'nın temel felsefesi "uluslararası tasarım eğitime ve tasarım kültürüne" katkı sağlamaktır. Her yaz on beşer günlük altı çalışma döneminde Türkiye ve dünyada mimarlık, grafik, moda, endüstri ürünleri tasarımı gibi tasarım disiplinlerinden birinde öğrenim gören öğrenciler arasından seçilen on öğrenciye uluslararası nitelikteki ustalarla çalışma ve birlikte üretme fırsatı verilmektedir. Amaç, tasarım konuşmak, tasarım üretmek, hatta tasarım problemleri yaratmak ve onları çözmeye kalkışmak; sosyal, siyasal, ekonomik ve ekolojik ilişkiler bütününde tasarımcının sürdürülebilir bir geleceğe nasıl katkıda bulunabileceğini tartışmaktır. Sadece Türkiye'de değil, dünyanın farklı yerlerinde yaşayan, aynı coğrafyayı paylaşan ülkelerin tasarımcılarını, tasarım eğitimcilerini ve öğrencilerini bir iletişim disiplini olan tasarımın çevresinde bir araya getirerek, evrensel ölçekte, etkileşimlerini sağlamak, disiplinlerarası ilişkiyi kıskırtmak, bir nitelik artışı sağlamaya çalışmak ve bu çalışmalara katılan her öğrencinin mesleki kimliklerinin oluşmasına olumlu katkılar yapmak hedeflenmiştir (Senan ve Güven, 2010).

### **Grafist**

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Tasarım Bölümü'nün düzenlediği "Uluslararası Grafik Tasarım Günleri", kısa adıyla "Grafist", Türkiye'deki grafik tasarım mesleğine ve eğitimine katkıda bulunmak, Türk grafik tasarımcılarını, tasarım eğitimcilerini ve öğrencilerini dünyadaki önemli tasarımcı ve kurumlarla buluşturmak amacıyla, Uluslararası Grafik Tasarım Kuruluşları Konseyi: ICOGRADA'nın bölgesel bir pilot projesi olarak gerçekleştirilmektedir.



*Görsel 3. Grafist logosu*

1997 yılında MSGSÜ, GSF, Grafik Tasarım Bölümü ve Tel Aviv'deki Tasarım Eğitim Merkezi (vital) adlı okul arasında gerçekleştirilen kardeş üniversite antlaşmasının, Türkiye'deki bir haftalık programı olarak başlayan Grafist yıllar içinde Augsburg Tasarım Yüksek okulu (Almanya), Münster Tasarım Okulu (Almanya), Moskova Güzel Sanatlar Akademisi, Brighton Üniversitesi (İngiltere), Lübnan Notre Dame Üniversitesi, Lübnan Amerikan Üniversitesi, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Çukurova Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Yeditepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Maltepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nden katılan grafik tasarım bölümü öğrencileriyle birlikte, geniş katımlı ve etki uyandıran bir organizasyona dönüşmüştür (Niyazioğlu, 2007).

Grafik tasarımın ele aldığı, sosyal, siyasal, ekonomik, ve ekolojik ilişkiler bütünü, sergilerindeki işler, seminerlerinde paylaşılan düşünceler ve atölye çalışmalarında üretilen projeler

üzerinden analiz etme fırsatı sunan Grafist, görsel iletişimin yerel üretimlerini ve uluslararası normlardaki güncel yönelişlerini yansıtmaktadır. Grafist on yıl boyunca ABD, Almanya, Avusturya, Belçika, Çin, Finlandiya, Fransa, Hollanda, İngiltere, İrlanda, İsrail, İsviçre, İtalya, Japonya, Kore, Lübnan, Rusya, Yunanistan, Uruguay, gibi pek çok ülkeden grafik tasarımcıya ve tasarım öğrencisine ev sahipliği yapmıştır. Grafist'in amacı "tasarım konuşmak, tasarım üretmek, hatta tasarım problemleri yaratmak ve onları çözmeye çalışmak, sosyal, siyasal, ekonomik ve ekolojik ilişkiler bütününde tasarımcının sürdürülebilir bir geleceğe nasıl katkıda bulunabileceğini tartışmaktır". Sadece Türkiye'de değil, dünyanın farklı yerlerinde yaşayan, aynı coğrafyayı paylaşan ülkelerin tasarımcılarını, tasarım eğitimcilerini ve öğrencilerini bir iletişim disiplini olan tasarımın çevresinde bir araya getirerek, evrensel ölçekte, etkileşimlerini sağlamak, disiplinlerarası ilişkiyi kıskırtmak, bir nitelik artışı sağlamaya çalışmak ve bu çalışmalara katılan her öğrencinin mesleki kimliğinin oluşmasına olumlu katkıda bulunmaktır (İzer, 2011).



Görsel 4. Grafist çalışma ortamından bir görüntü

Uluslararası grafik tasarım dünyasının ustalarıyla, ileride bu mesleği yapacak olan tasarımcı adaylarını bir proje merkezinde buluşturma, düşünce alışverişlerini sağlama, yurtiçi ve yurtdışından katılan tasarım öğrencilerini, ortak proje üretimlerinde örgütlenme amaçlarını taşıyan atölye çalışmaları, katılan öğrencilerin eğitim formasyonuna önemli ölçüde katkı sağlamaktadır. Dört gün boyunca süren atölye çalışmaları, öğrencilerin iş üretirken bakış açısı ve uygulama teknikleri konusunda kendilerini geliştirmeleri, yapılan diğer çalışmaları gözlemlemeleri ve sunun gününde işlerini tüm katılımcı tasarımcılar ve öğrenciler önünde sunmaları açısından da yararlıdır (Niyazioğlu, 2007).

### Genç Beyin Fırtınası

Dokuz Eylül Üniversitesi Grafik Bölümü tarafından, bölüm öğrencilerinin gelecekteki ekip arkadaşlarıyla buluşturulması amacıyla düzenlenen etkinlik, aldıkları eğitimden dolayı farklı dilleri konuşan öğrencilerin, ortak bir görsel iletişim tasarımı projesi gerçekleştirmelerini hedeflemektedir (Güler, 2007). Temel amaç birbiriyle daha önce karşılaşmamış öğrencilerin hayata atılmadan dış dünyayı tanıması ve oluşan sinerjiyle fikir ve proje üretebilmelerini sağlamaktır. (<http://gsf.deu.edu.tr/gencebeyinfirtinasi/GBF14/Site/gbfnedir.html>)





Görsel 5. Genç Beyin Fırtınası logosu

2001 yılından bu yana kesintisiz her yıl düzenlenen Genç Beyin Fırtınası, tek günlük yarışma ve bu yarışmanın yarım günlük sunuşu şeklinde başlamış, altıncı Genç Beyin Fırtınası'ndan bu yana etkinlik kapsamına atölye çalışmaları da alınmıştır ([http://gsf.deu.edu.tr/gencebeyinfirtinasi/httpdocs/GBFX\\_TANITIM.pdf](http://gsf.deu.edu.tr/gencebeyinfirtinasi/httpdocs/GBFX_TANITIM.pdf)).



Görsel 6. Genç Beyin Fırtınası çalışma ortamından bir görüntü

Her yıl Nisan ayı içerisinde düzenlenen etkinlik bir hafta boyunca, seminerler, atölye çalışmaları, genç beyin fırtınası yarışması, sergiler ve diğer çeşitli projelerden oluşmaktadır. 2015 yılında on beşincisi düzenlenmiştir.

### **bi'sürü**

'bi'sürü' öğrenci mimarlığa dair alışlageldik yöntemlerden uzaklaşıp video, fotoğraf, müzik, dans vb. alanların yöntemleriyle algıları genişletip, bir yandan da güncel mimari politikaları tartışmak için 2011 Aralık ayında "Bir Cinnet Her Şeyi Çözer" diyerek YTÜ Mimarlık Fakültesi koridorundaki ilk işine imza atmışlardır (Sevinç, 2012).

# bisürü

Görsel 7. bisürü logosu

Yayınladıkları manifestoda verimsiz olduğuna inandıkları her şeyin, eğitimin başında belki isteyerek belki de yanlışlıkla onlara vaat edilen, eğlenceli, farklı alanlarda/anlamlarda derinliğin sağlanabildiği, tekdüzelikten uzak olan çizgiden sapılmasına sebep olduğuna inandıklarını, farklılıklardan uzaklaştıklarını ve sıradanlaştıklarını hissettiklerini ve bundan sıkıldıklarını belirtmişlerdir. Üniversitenin, bireylerin sorgulayarak eğitildiği, eğitimin talep edildiği ortam olduğunun ve bu standartların sağlanamadığı üniversite ortamında sağlıklı eğitimin söz konusu olamayacağını söyleyen grup, şikayetin ve sadece sözlü söylemlerin ötesine geçip, çözüm üretme amacı ile talep eden rolünü üstlenmeleri gerektiğini belirtmişlerdir. Alternatifsiz eğitim sığılığı doğurur, biz derinleri deneyimlemek istiyoruz diyen öğrenciler grubun varlık sebebini yalnızca mimarlık eğitiminde değil, bütün eğitim sisteminde eleştirilecek sayısız şey varken sadece sözlü eleştiriyle yeterli farkındalığın oluşturulamayacağı kaygısı, alternatifin üretilmesi gerektiğinden bahsetmenin yetmeyeceği bilinciyle bisürü, alternatifi sorgulamak ve sunmak olarak belirlemişlerdir (<http://bisuru.tumblr.com/post/15695660248/bisuru-manifesto>) Grup Aralık 2011 – 2014 yılları arasında pek çok farklı disiplinde çalıştaylar, sergiler ve etkinlikler gerçekleştirmiştir.



Görsel 8. bisürü çalışma ortamından bir görüntü

Öğrencilerin düzenlediği organizasyonlar, kendi gereksinimlerinden yola çıkmaları ve bir araya gelip öğrenim sürecini değerlendirmeleri açısından özel bir yere sahiptir (Ciravoğlu, Şubat 2001). Bisürü de bu açıdan oldukça değerli bir oluşum olmuştur.

## Kayıtdışı

Kayıtdışı Yıldız Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi'nde öğretim üyesi, ve çoğunluğunu öğrencilerin oluşturduğu Eylül 2007'de bir araya gelmiş, tasarım ve eğitiminin formal/ durağan yapısının dışındaki olanakları araştıran bir platformdur (Ciravoğlu, 2009).



Görsel 9. Kayıtdışı logosu

Mimarlık Fakültelerinin çok fazla içine kapandığını ve bunun dışına çıkmak gerektiğini düşünen ve bu niyetle birtakım etkinlikler yapmaya soyunan grup içe dönük olma durumunu sorgulamak ve müfredatın dışında bir şeyler yapmak, yaygın eğitimi deneyimlemek, bunun için de mimarlık odaklı ancak farklı disiplinlerin de katıldığı bir tasarım haftası düzenlemek, bir araya gelmek, tartışmak, üretmek, sorgulamak ve özetle kabuğumuzun dışına çıkmak niyetiyle oluşmuştur. “Her şey müfredatta tanımlı, derslerin içeriğinden sürelerine kadar kayıt altında olan bir eğitimimiz var. Fakat biz bunun dışında da bir dünya olduğunu ve dışındaki bu dünyanın çok önemli olduğunu düşünüyoruz. Bu yüzden kaydın dışına çıkmak ve dışarıda, başka ortamlarda üretilenlerin de –burada sadece mimari pratik hayatından bahsetmiyoruz- farkına varmak ve onlardan beslenmek gereğini hissediyoruz. Pek çok akademisyen, öğrenci, mimar, sanatçı ile kurumsal olmayan, daha serbest, daha rahat, resmiyetten uzak bir ortamda bir araya gelmek, beraber üretmek istiyoruz.” Diyen Ayşen Ciravoğlu, Kayıtdışı'nın böylesi bir buluşma için bir platform arayışı olduğunu belirtmiştir (Ciravoğlu, Çiftçi ve Akipek, 2008).



Görsel 10. Kayıtdışı çalışma ortamından bir görüntü

2012 yılına kadar faaliyetlerini devam ettiren platform Kayıtdışı 01- yer(siz)leşme, Kayıtdışı 02-liminal, Kayıtdışı 03-doku[n], Kayıtdışı 04-anomi temaları ile düzenledikleri tasarım hafta-

larında her sene disiplinlerarası onlarca wokshop, tartışma grupları, sergiler ile binlerce kişiye ulaşımlardır.

### **Gazi Kış Okulu**

2003-2006 yılları arasında müfredat dışı olarak 4 kez düzenlenen Kış Okulu etkinlikleri, gerek Türkiye'deki, gerekse de Avrupa'daki mimarlık okulları tarafından ilgiyle karşılanmıştır. Etkinliklerin eğitim programı ve içeriği, ulusal ve uluslararası bilimsel toplantılarda sunularak tartışılmış ve beğeni topladığı görülmüştür. Bu noktadan hareket edilerek Kış Okulu modeli geliştirilmiş ve "EWSAD" (European Winter School in Architectural Design) projesine dönüştürülmüştür. 2007 yılında 3 yıllık bir proje olarak desteklenmeye başlanan EWSAD, Türkiye ve Gazi Üniversitesi için ilk ve tek Erasmus-IP projesi olma özelliğini taşımaktadır. Proje, 10 farklı Avrupa ülkesinden 10 farklı mimarlık okulunun ortaklığı sağlanarak hazırlanmış, 2007 yılında başvurusu yapılarak destek alan proje, her yıl başvurusu, ortak kurumları, çalışma yeri ve bütçesi yenilenerek EWSAD 2007, EWSAD 2008, EWSAD 2009 başlıklarıyla yinelenmiştir. 2007 yılından başlayarak Kış Okulu'nun bir seçmeli ders olarak Mimarlık Bölümü ders programıyla bütünleşmesi sağlanmıştır (Karabaş, 2009). M389 Kış okulu seçmeli dersi, her ders yılının birinci ve ikinci dönemleri arasındaki yarıyıl tatili içinde gerçekleştirilmektedir. Ders 8-12 adet tasarım stüdyosundan oluşmaktadır. Öğrenciler eğitim süreleri boyunca M398 seçmeli dersine katılabilmekte, ancak sadece bir kez kayıtlarına ekleyebilmektedir. 2 kredi/saat ve 3 AKTS (ECTS) değerindeki seçmeli ders, 2 hafta süreli, 6 saat/gün çalışma yoğunluğuna sahiptir. Başarısız ya da devamsız öğrencilerin ders notu öğrencinin kaydına eklenmemekte, böylece öğrencilerin dönem içinde başka bir seçmeli ders alma hakkı sürmektedir (Çağlar ve Dinç, 2007). Projenin bir ders modülü halinde uygulamaya sokulması, projeye, nitelik ve süreklilik açısından çok olumlu katkı sağlamıştır (Boyacıoğlu, 2009).



*Görsel 11. EWSAD çalışma ortamından bir görüntü*

Aynı anda pek çok proje yöneticisi ve asistanıyla birlikte hem Türkiye hem de Avrupadaki pek çok üniversiteden katılan mimarlık öğrencileriyle aynı anda farklı mekan ve tasarım problemlerine yoğunlaşan çalıştayların düzenlendiği projenin genel amaçları ise şu şekilde belir-

lenmiştir: Farklı olanla yan yana gelmek, onu dinlemek, anlamak, kendini anlatmak; çizim ve maket dilini kullanmak ve bu dillerden her bir bireyin farklı çıkarımlar yapabildiği durumlara tanık olmak; farklı bir hoca ile çalışmak, ondan yeni şeyler öğrenmek, zaten biliyor olduklarının yeni bir dille ifadesine tanık olmak; diğerleri ile etkileşim neticesinde kendinin, kurumunun ve ülkenin nerede bulunduğu farkındalığını yaşamak; farkındalığın bir uzantısı olarak gelecek için planlar yapmak, dostluklar, arkadaşlıklar, bağlantılar inşa etmek (Dinç, 2009).

### İstanbul Modern – Eğitim

İstanbul Modern Eğitim Bölümü, modern ve çağdaş sanatı hemen her yaş grubundan ve kesimden izleyiciyle samimi bir ortamda buluşturup, anlaşılabilirliğini artırarak herkes için erişilebilir kılarken, ziyaretçiler, sanatçılar ve sanat dünyasının tüm aktörleri için kamusal bir eğitim ve paylaşım platformu oluşturmayı amaçladığını belirtmiştir.



Görsel 12. İstanbul Modern Eğitim logosu

“Okul programları”, “Gençlik Programları”, Yetişkinlere yönelik “Sizin Perşembeniz – Sanatçı Atölyeleri” gibi programların altında geniş bir kesime ulaşan ücretsiz çalıştayların yanında “7-12 Yaş Yaz Sanat Atölyeleri”, “Hafta sonu Çocuk Atölyeleri”, “Ailece Sanat” gibi çocuk ve ailelere yönelik ücretli atölyeler de gerçekleştirilmektedir. Ayrıca dezavantajlı sosyal gruplar ile bedensel ve zihinsel engelli çocuk, genç ve yetişkinler için “Anne çocuk sanat atölyesi”, ”Dokunduğum Renk”, “Buluşma” ve “Gezici Eğitim” gibi özel eğitim programları tasarlayıp uygulamaktadır. İstanbul Modern, bu kapsamda farklı kurumlarla işbirliği yaparak, eğitim hizmeti sunulacak grubun durumuna özel hazırladığı eğitim programlarıyla farklı sosyal gruplardan gelen ziyaretçilerine bir paylaşım ortamı sunmaktadır ([http://www.istanbulmodern.org/tr/egitim/istanbul-modernde-egitim\\_380.html](http://www.istanbulmodern.org/tr/egitim/istanbul-modernde-egitim_380.html)).



Görsel 13. İstanbul Modern çalışma ortamından bir görüntü

## +1T Gazete Tasarım Günleri

2015 yılında onuncusu gerçekleşen +1T Gazete Tasarım Günleri'nin temel amacı gelecekte daha doğru ve daha estetik gazetelerin tasarlanmasıdır. "Bilgi çağında iletişimin ulaştığı seviye ve imkânlar, gazete okurunun beklenti ve alışkanlıklarını da ciddi anlamda etkiliyor. Bu nedenle habere olan ihtiyaç hem arttı hem de hız kazandı. Bu hızla değişen ve kendini yenileyen iletişim ortamında bilgiyi geleneksel yöntemlerle sunmak ne etkili, ne hızlı, ne de doğru bir yaklaşım... Hal böyleyken haberin evrensel formülü 5N 1K'nın (ne? ne zaman? nerede? nasıl? neden? kim?) bu gelişmelerden etkilenmemesi düşünülemez. Çağın temel iletişim araçlarının, görsel dili bütün imkânlarıyla kullandığını düşünürsek artık geleneksel formüle (5N 1K'ya) 'Tasarım'ı eklemenin zamanı geldi denebilir (<http://www.arti1t.com/index1.php?year=2015&p=content&cl=nedir&l=nedir>).



Görsel 14. +1T Gazete Tasarım Günleri logosu

Sektörde yaşanan değişimin daha iyi sonuçlar doğurması için bu eğitimler çok önemli. Zira yetişmiş eleman sayısı değişimin hızıyla doğru orantılı değil. Bu açığın kapanmasında eğitim kurumlarının yanı sıra basın kuruluşlarına da büyük görevler düşüyor." Görüşleri ile yola çıkan Zaman Gazetesi Tasarım ve Yayın ekibi, çözüm olarak +1T Gazete Tasarım Günleri'ni organize etmiştir. Bir hafta süren etkinlik Dünyadan ve Türkiye'den pek çok önemli isimle geleceğin gazete tasarımcısı adaylarını seminerler, çalıştaylar, sergiler, yarışmalar, portfolyo değerlendirme, söyleşiler, belgesel gösterimleri yolu ile bir araya getirmektedir. Sadece öğrenci ve yeni mezunların başvurularını kabul eden etkinlik, haberi oluşturan yazı, fotoğraf, grafik, renk gibi tasarım unsurlarını hem tek tek hem de bütüncül bir bakış açısıyla ele almakta ve bir haftalık programda haber – tasarım ilişkisi masaya yatırmaktadır (<http://www.arti1t.com/pdf/2014.pdf>).



Görsel 15. +1T Gazete Tasarım Günleri çalışma ortamından bir görüntü

## Hacettepe Grafik Tasarım Çalıştayı

Grafik Tasarım Eğitiminde çok yönlü araştırma ve irdelemeyi -dolayısıyla- niteliği ve hedefleri yükseltmeyi özendirmek, daha kısa sürede daha üst düzey tasarımlar çıkarabilme, etkileşim, düşünce paylaşımı ortamını yaratmak amacıyla Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümünün 2009 yılında birincisini gerçekleştirdiği grafik tasarım çalıştaylarının dördüncüsü 2016 tarihinde düzenlenmiştir.



Görsel 16. Hacettepe Grafik Tasarım Çalıştayı logosu

Her geçen gün sanat, tasarım ve iletişim evrenindeki önemi daha da artan Grafik Tasarım / Görsel İletişim Tasarımı alanlarında eğitim ve öğretim hizmeti veren yükseköğretim kurumlarının öğrenci ve öğretim elemanları ile söz konusu alandan profesyonelleri buluşturarak, söyleşi, panel ve atölye çalışmaları gerçekleştirmek; grafik tasarım eğitimi ve üretimi ile ilgili sorunların tartışıldığı üst düzeyde iletişim ve paylaşım ortamları yaratmak; bu süreçte ortaya konan yapıtlar ile bir grafik tasarım arşivi oluşturmak hedeflenen etkinlikte, alanında uzman kişiler tarafından eş zamanlı olarak gerçekleştirilen pek çok çalıştay yürütülmektedir (<http://hacettepegrafikcalistay.blogspot.com.tr/>).



Görsel 17. IV. Hacettepe Grafik Tasarım Çalıştayı çalışma ortamından bir görüntü

## Tasarım Eğitiminde Çalıştayların Önemi

Kendi içine kapanan ve çağın getirdiği yeniliklere sırtını dönmüş, hantal bir kurumsallığın içine sıkışıp kalmış sanat kurumları, şu an için geleceğe ilişkin bir umut vermekten uzak görünmektedirler. Kuşkusuz bunun sebeplerinden biri de, devlet üniversitelerinin, tümüyle özerk bir yapıda hareket edememesinden kaynaklanmaktadır. Sınırları belirlenmiş kalıpların içinden daha esnek modeller yaratma istemi, ancak sisteme ilişkin yönetmelikleri zorlamak anlamına geliyor ki, bu da her zaman tercih edilebilecek bir durum değil. Böylece radikal değişimlerin bir anda yapılması ya da yapısal birtakım değişimlere gidilmesi çok da kolay görünmemektedir (Şahiner, 2002). Bu noktada çalıştaylar tasarım eğitimin güncellenmesi ve bilgi çağına uygun hale gelebilmesi için önemli bir çıkış noktası sağlamaktadırlar. Müfredatta radikal değişikliklerin yapılması bürokratik açılardan zorlayıcı olsa da çalıştaylar kısa süreli, ucuz, müfredat dışı etkinlikler olması ve hemen her konuda düzenlenebilmeleri nedeniyle tasarım eğitiminin zenginleştirilmesi için çok önemli etkinliklerdir. Bunun yanında çalıştaylar yapıları gereği de örgün eğitimde verilmesi zor olan pek çok becerinin ve özelliğin kazandırılması açısından da çağımız tasarımcısının eğitimi için oldukça gereklidir.

Gasco (2009), *Tasarım Atölyelerini Deneyimlemek* adlı makalesinde kendisinin proje yöneticisi olduğu deneyiminden yola çıkarak çalıştayların her zaman radikal değişiklikler empoze eden eşsiz atmosferlerinden ve deneysel yaklaşımlarla geleneksel eğitim arasında bir eşikte bulunmasından bahsetmektedir. Ayrıca çalıştayların kısa zamanda çözülmesi gereken tasarım problemleri ortaya koymasından ötürü öğrencileri hem konularla, hem analizle ilgilenme biçimlerini daha atik bir dizi düşünce ve yöntemle değiştirmeleri gerekmesine yol açtığını eklemiştir. Ortamdaki kültürel bütünleşme (uluslararası doğasına bağlı olarak), diyalog ve karşılıklı güveni kapsayan ilişkilerdeki değişiklikten şu şekilde bahsetmiştir: “Çünkü en başta artık tek taraflı bir ilişki söz konusu değildir (yani bilgi ve görüşlerin öğretmenden öğrenciye aktarımı), ancak daha çok hem bilgi ve kuşkuların, hem de veri ve soruların iş birlikçi bir tasarım bilincinin gelişimini karakterize ettiği ortak bir katkıya dönüşür. Böylelikle, bu formatın olası kıldığı deneysel olanaklara bağlı olarak, alternatif iletişim stratejilerinin test edilmesi, sunulması veya yeni çalışma sistemlerinin oluşturulması gibi araştırama yöntemleriyle eğitim yöntemi genellikle kendisini zenginleştiren sıra dışı nitelikler kazanır” (Gasco, 2009). “Çalıştaylar öğrenciyi özgür bırakarak tasarımına ait kararları kendisinin vermesine olanak sağladığı için yaşanan yaratıcı süreçte öğrenci de projesini daha çok benimseme ve sahiplenme duygusunu ortaya çıkardığı bilinmektedir. Ayrıca çalıştaylar okul dışından katılımcılarla gerçekleştirildiklerinde de öğrencinin öğrenme isteği, motivasyon ve performansının formel stüdyo ortamındakinden daha yüksek olduğu izlenmektedir. Bu tür uygulamaları diğer modellerden farklı kılan özellikleri stüdyo yürütücüsüne doğrudan bağlı olmayan, serbest düşüncüyü geliştiren, özgür ortamlar sunmalarıdır” diyen Usta ve Onur da çalıştayların pek çok önemli özelliğini vurgulamışlardır (Usta ve Onur, 2011). Formel eğitimde kişiye kazandırılması güç olan becerilerin çalıştaylarda oluşturulması mümkündür, çünkü bu etkinliklerde özgür bırakılan öğrenci, çalışmasına ait kararları kendisi vermekte, bu nedenle çalışmasını daha çok benimsemekte ve ona sorumlulukla yaklaşmaktadır. Formel eğitimin içine kolayca giremeyen, enformel eğitimde ise yerini daha



kolay bulan bu yapının desteklenmesi ve geliştirilmesi öğrenciye olduğu kadar eğitimcilerde katkı sağlayacaktır diyen Ciravoğlu alıştayların aynı zamanda eğitimciler açısından da ne kadar önemli olduğuna işaret eden isimdir (Ciravoğlu, Şubat 2001). Sonuç olarak çalıştaylar;

Çok kültürlü bir yapıya sahip olmaları

Diyalog ve karşılıklı güveni kapsayan ilişki yapılarının kurulması

Tasarımda sonuç kadar sürece önem verilmesi

Katılımın gönüllük esasına dayanmasından dolayı yüksek motivasyon sağlaması

Disiplinlerarası çalışmaların yapılması

Notlandırılma baskısının olmaması

Deneysel alışma alanları yaratmaları

Esnek bir yapılarının olması

Problem özme becerisi kazandırmaları

İşbirlikleri oluşturulması

Kısa ve yoğun çalışma ortamının tasarım problemlerine yaklaşımları değiştirmesi

Rekabet yerine grup çalışmasını ve yardımlaşmayı desteklemesi açılarından oldukça önemlidir.

## SONUÇ

Bilgi çağı beraberinde; küreselleşme, kültürlerarası geçişlerin hızlanması, hızlı değişimlerin insanlar üzerinde yarattığı psikolojik baskısı, katlanarak artan bilginin hala dikleşmeye devam eden eğrisi, eskiden ayrıcalıklı bir meslek sınıfına ait olan bir dizi uygulamanın artık neredeyse herkes tarafından kolaylıkla benimsenebilmesi, bizleri geliştirecek olan anlamlı bilgilerden popüler olana sürüklenmemiz, tasarımda aynılaşıma, tasarım eğitiminin bilgisayarla özdeşleştirilmesi, yaratıcılığı destekleyecek tasarım adımlarının atlanması, ezberci bir orta öğretim sisteminden gelen ve diploma almaya odaklı öğrenci profili, dört yıllık eğitime sığdırılmayan meslek eğitimi gibi pek çok problemi beraberinde getirmiştir. Bu problemler karşısında endüstriyel çağdan kalma eğitim sistemi yetersiz kalmaktadır. Bilgi çağında eğitimin sistemi; esnek, deneysel, deneyim temelli, problem çözme becerisi kazandıran, bilginin yanısıra bilgiye ulaşmayı öğreten, disiplinlerarası ve eleştirel olmalıdır. Ancak bu özelliklerin tamamının örgün eğitim sistemi ile kazandırılmayacağı pek çok eğitimci tarafından kabul görmüştür. Çağdaş bir tasarımcının sahip olmasını beklediğimiz özelliklerin bazıları ancak yaygın eğitim ortamlarında kazandırılabilir. Bilgi çağının gereksinimlerini karşılayabilecek bütüncül bir tasarım eğitimi sağlayabilmek için çalıştaylar gibi yaygın ortamlar eğitim sistemine entegre edilmelidir. Ancak çalıştaylardan etkin şekilde faydalanabilmek için bu eğitim ortamlarının özelliklerinin eğitimciler tarafından anlaşılması büyük önem arz etmektedir.

Sonuç olarak çalıştaylardan daha fazla ve etkili yararlanabilmek açısından aşağıdaki öneriler sunulabilir;

Kurumlar ve eğitimciler arasında networklerin kurulması oldukça önemlidir. Bu networkler aracılığı ile eğitimciler düzenlenen çalıştaylardan öğrencilerini haberdar etmeli, Çalıştaylar gerçekleştiren kuruluşlar hakkında öğrencilere bilgi verilmelidir. Öğrenciler bu tarz etkinliklere katılmaları için teşvik edilmeli ve çalıştaylara katılan öğrenci sayısı artırılmalıdır.

Çalıştaylar sadece öğrenciler için değil eğitimciler için de oldukça önemli bir yere sahiptir. Harry Cleaver çağımızda akademisyenlerin yaşadığı “yabancılaşma” durumundan bahseder; işlerinden yabancılaşma, ürünlerinden yabancılaşma, terfi, maaş artışı, araştırma fonları ve diğer primler için rekabet içinde olduğu meslektaşlarından yabancılaşma ve en sonunda kendi varlık türlerinden yabancılaşma (Cleaver, 2006). Tasarım ve sanat alanlarına yepyeni açılardan bakmak, bilgiyi keşfetme sürecini demokratik ve eleştirel bir ortamda öğrencilerle paylaşarak kesintisiz bir tasarım sürecinde bir araya gelmek ve sonucunda işbirlikli bir ürün (ya da proje) ortaya koymak eğitimcilerin yaşadığı “yabancılaşma” duygusunun azalmasında etkili olmaktadır. Bu açıdan akademisyenlerin kendi kurumlarında sıklıkla çalıştaylar düzenlemelerinin mesleki açıdan da oldukça faydalı olacağına inanılmaktadır.

Eğitimcilerin üzerine düşen bir diğer sorumluluk ise öğrencilerini yabancı dil öğrenmeleri konusunda teşvik etmeleridir. Bilgi çağında tasarım artık global ve kültürlerarası bir hal almıştır. Bu yüzden öğrencilerin farklı kültürlerden insanlarla çalışabileceği uluslararası çalıştayların önemi hiç olmadığı kadar artmıştır.

## KAYNAKÇA

10. Genç Beyin Fırtınası Görsel İletişim Tasarım Günleri Kitapçığı . (tarih yok). Mayıs 3, 2015 tarihinde Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Web Sitesi: [http://gsf.deu.edu.tr/gencebeyinfirtinasi/httpdocs/GBFX\\_TANITIM.pdf](http://gsf.deu.edu.tr/gencebeyinfirtinasi/httpdocs/GBFX_TANITIM.pdf) adresinden alındı
- Bilen, M. (2002). *Plandan Uygulamaya Öğretim*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- bişürü manifesto. Temmuz 15, 2015 tarihinde <http://bisuru.tumblr.com/post/15695660248/bisuru-manifesto> adresinden alındı
- Boyacıoğlu, E. (2009, Mart-Nisan). *Mimari Tasarım Avrupa Kış Okulu EWSAD 2009*. *Mimarlık Dergisi*(346).
- Canoğlu, S. (2011). *TASARIM EĞİTİMİ VEREN KURUMLARDA PROFESYONEL TASARIMCILARLA*. 1. sanat ve tasarım eğitimi sempozyumu (s. 461-464). Başkent Üniversitesi.
- Ciravoğlu, A. (2009, İlkbahar). *Kayıtdışı ezber bozmayı sürdürüyor*. *Betonart*, 6-7.
- Ciravoğlu, A. (Şubat 2001). *Mimari Tasarım Eğitiminde Workshop-Stüdyo Paralelliği Üzerine*. *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, İstanbul Teknik Üniversitesi. Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Ciravoğlu, A., Çiftçi, D., ve Akipek, F. Ö. (2008, Şubat). *Kayıtdışı Üzerine Söyleşi*. *Etkinlik Dosyası*. (C. Erten, Röportaj Yapan) *arkitera.com*.
- Çağlar, N., ve Dinç, P. (2007). *Mimarlık Eğitim Programında Dönüşümün Tasarlanmasına Yönelik Bir Deneyim: Gazi Mimarlık Kış Okulları*. *Kapsayıcı ve Katılımcı Bir Tasarım / Araştırma Projesi Olarak Değişim Çalıştayı*. Ankara: Mimarlık ve Eğitim Kurultayı.
- Çakmaklı, T. (1991). *Workshop 91 İstanbul Tarihi yarımada kıyı şeridi ve bölge tasarımı*. *Yapı Dergisi* (26), 59-70.
- Çakmaklı, T. (1992). *Yaratıcı Kişiliğin Oluşması İçin Bir Yöntem: Atölye Çalışmaları*. *Tasarım Dergisi* (26), 88-98.
- Cleaver, Harry. (2015). *Rupturing the Dialectic: The Struggle Against Work*. Consortium Book Sales & Dist. ISBN,1849352275, 9781849352277
- Dinç, P. (2009, Ağustos). *Avrupa Mimarlık Kış Okulu Projesi (Erasmus/Sokrates IP 8211; Gazi Üniversitesi) Etkinlik ve Başarı Değerlendirmesi*. *Dosya* (15), 15-25.
- Dubberly, H. (2012, Eylül). *İcograda tasarım eğitimi manifestosunu güncellemeye yönelik katkı*. *Yazılar*(120).
- Gasco, G. (2009, Ağustos). *Tasarım Atölyelerini Deneyimlemek Mimarlık Eğitiminin Öteki Yüzü*. *dosya* (15), 36-41.
- Gazete tasarım günleri 2014 kitapçığı. Eylül 8, 2015 tarihinde <http://www.arti1t.com/>: <http://www.arti1t.com/pdf/2014.pdf> adresinden alındı
- GBF nedir? Mayıs 3, 2015 tarihinde Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Web Sitesi: <http://gsf.deu.edu.tr/gencebeyinfirtinasi/GBF14/Site/gbfnedir.html> adresinden alındı
- Güler, T. (2007, mayıs). *Dokuz eylül üniversitesi GSF grafik bölümü: 7. Genç beyin fırtınası*. *grafik tasarım* (30), s. 10-11.
- Haberin Yeni Formülü 5N1K+1T. Eylül 8, 2015 tarihinde *arti1t* web sitesi: <http://www.arti1t.com/index1.php?year=2015&p=content&cl=nedir&l=nedir> adresinden alındı
- İstanbul Modern'de Eğitim. Haziran 3, 2015 tarihinde İstanbul Modern: [http://www.istanbulmodern.org/tr/egitim/istanbul-modernde-egitim\\_380.html](http://www.istanbulmodern.org/tr/egitim/istanbul-modernde-egitim_380.html) adresinden alındı
- İzer, A. (2011). *Özsöz*. G. O. Komitesi içinde, 15. İstanbul Uluslararası Grafik Tasarım Günleri (s. 7-8). İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları.
- Karabaş, B. (2009). *EWSAD 2009 Hakkında*. 11 11, 2016 tarihinde *Arkitera*: <http://www.v3.arkitera.com/g153-.html?year=&aID=2750> adresinden alındı
- Malouf, D. (2012). *Geleceğin Tasarım Eğitimi*. *Yazılar* (121).
- Niyazioğlu, S. (2007, Nisan). *Dünden Bugüne Grafist*. *Grafik Tasarım Görsel İletişim Kültürü Dergisi* (7), s. 21-30.
- Özçer, S. (2006, Eylül). *Bir Eğitim ve Öğrenme Metodolojisi Olarak Atölye Çalışmaları*. *HRdergi*.
- Reece, I., ve Walker, S. (1997). *Teaching, Training and Learning - A practical Guide*. Sunderland: Business Education Publishers Limited.
- Sadri, H., ve Sadri, S. Z. (2010, Ekim-Kasım). *İNSAN HAKLARI ODAKLI TASARIM ATÖLYESİ*. *TMMOB Mimarlar*

*Odası Ankara Şubesi Bülteni (84), s. 42-43.*

*Senan, E., ve Güven, Ö. (2010). Yahşibey Tasarım Çalışmaları İlk 20. İstanbul: Emre Senan Tasarım Vakfı.*

*Sevinç, A. T. (2012, Şubat 28). bi'sürü "Zivanadan Çık"tı. Temmuz 18, 2015 tarihinde arkitera: <http://www.arkitera.com/haber/6940/bisuru-zivanadan-cikti> adresinden alındı*

*Sönmez, V. (2009). Öğretim İlke ve Yöntemleri. Ankara: Anı Yayıncılık.*

*Usta, G., ve Onur, D. (2011). BİR TASARIM STÜDYOSU DENEYİMİ: FRAKTAL TASARIM. 1. sanat ve tasarım eğitimi sempozyumu (s. 513-517). Başkent Üniversitesi.*

*Yürekli, İ., ve Yürekli, H. (2004, Mart). Mimari Tasarım Eğitiminde Enformellik. itüdergisi/a mimarlık, planlama, tasarım, 3(1), 53-62.*

*<http://hacettepegrafikalistay.blogspot.com.tr/> 20.06.2017 tarihinde erişilmiştir.*

# CUMHURİYET DÖNEMİ ÖZGÜN BASKİRESMİ İÇİNDE LİTOGRAFI (TAŞBASKI) SANATININ GELİŞİMİ

Yrd. Doç. Dr. İsmail KESKİN\*

## ÖZET

Litografi (taşbaskı), imgelerin ve yazıların kağıda çalışır gibi taş yüzeyine resmedilmesine olanak tanıyan bir baskiresim tekniğidir. Diğer baskı tekniklerine göre daha işlevsel yapısı, görsel etki zenginliği ve hızlı basım olanaklarıyla icadından kısa süre sonra bütün dünyaya yayılmıştır. Fazla zaman geçmeden ülkemize, İstanbul'a da getirilmiştir. Avrupalılaşıma ideallerinin başlamasıyla, Osmanlı'nın son dönemlerinde ülkemize giren teknik, halk hikayelerinin görselleştirilmesinde önemli bir araç olmuştur. Tasvirin yasak sayılması, litografinin imkanlarında güzel yazı geleneğiyle bütünleşmiş seyirlik resimler ile yıkılmış, batılı resim anlayışının başlangıcı niteliğindeki resimler yaygınlaşmıştır.

1800'lerin sonlarında yurt dışına eğitim için gönderilen yetenekli asker öğrenciler, Avrupa resmini öğrenip İstanbul'a döndüklerinde Türk topraklarında akademik sanat eğitimi ve baskiresmin kurumsallaşmasına öncülük etmişlerdir.

Osman Hamdi Bey'in kurduğu Sanayi-i Nefise Mektebi Alisi akademik sanat eğitiminin ilk önemli kurumu olmuş, Harp Okulu'nda Hoca Ali Rıza Bey litografiyi öğreterek Türkiye'de akademik baskiresmin temellerini atmıştır. 1936'da ülkemize davet edilen Fransız sanat eğitimcisi Leopold Lévy Akademi'de, litografi donanımını da bünyesinde barındıran ilk özgün baskiresim atölyesini kurmuştur. Ciddi işleyen bir litografi atölyesi ise ancak 1950'li yıllarda yürürlüğe girmiştir.

Bu araştırmada, akademik anlamda ilk sanatsal litografilerin ortaya çıkışı, İstanbul ve Anadolu'da sanat eğitimi kurumlarında atölyelerin yaygınlaşması, 1960'lı yılların başından itibaren ivme gösteren özgün baskiresim içinde, litografinin gelişim hareketleri, öncü sanatçılar ve sanat eğitimi kurumlarının tekniği yaşatma çabaları ele alınacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Litografi, Taş Baskı, Özgün Baskiresim

\* Kocaeli Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü, Kocaeli/Türkiye

E-mail: ismailkeskin@kocaeli.edu.tr

# DEVELOPMENT OF LITHOGRAPHY ART IN ORIGINAL PRINTMAKING IN TURKISH REPUBLICAN PERIOD

Assoc Prof. Dr. İsmail KESKİN\*

## ABSTRACT

*Lithography is a printmaking method of rendering images and text onto stone plates. It spread all over the world shortly after its invention thanks to its superior functionality, richness of visual effects and quick print capabilities. Soon after, it was brought to Istanbul. Adopted by the late Ottoman Empire after flowering of the Europeanization ideals, this method became an important means of visualizing folktales. Ban of imagery was broken thanks to calligraphy refined with eyeeful images that lithography has to offer, which made Western sense of painting popular in the Ottoman Empire.*

*Talented military students who were sent Europe in late 1800s learned European painting and came back to Istanbul, pioneering arts education in an academic level and institutionalization of printmaking in Turkish lands.*

*The School of Fine Arts founded by Osman Hamdi Bey became the first academic institution to teach arts. Hoca Ali Rıza Bey taught lithography in the Military Academy, laying the academic foundations of printmaking. French art teacher Leopold Lévy was invited to the Academy in 1936 to establish the first original printmaking workshop with lithography equipment in the Ottoman Empire. First effective lithography workshop went into operation in 1950s.*

*This research will focus on emergence of the first artistic lithographs in academic terms, spread of workshops in art education institutions in Istanbul and the Anatolia, development of lithography and efforts of pioneers and art education institutions to support lithography within the original printmaking following its boom in early 1960s.*

**Key Words:** *Lithography, Printmaking, Original Printmaking*

---

\*Kocaeli University, Communication Faculty, Department of Visual Communication Design, Kocaeli/Turkey

E-mail: ismailkeskin@kocaeli.edu.tr

## GİRİŞ

1700'lü yılların sonlarında, Avrupa'daki özgürlük hareketlerine bağlı olarak endüstride ciddi gelişmeler olmuştur. "19. Yüzyılın başlarında keşfedilen taşbaskı kendi keşfini kolaylaştıran bu dönemin olaylarından ayrı tutulamaz" (Atar, 1995: 70). Üniversite yıllarında kimya ile ilgilenmiş tiyatro aşığı genç bir Alman, Alois Senefelder, çoğaltarak dağıtmak istediği yazılarını ve notaları daha ucuza maletmenin yollarını ararken 1796'da Münih'te basımcılıkta devrim niteliğinde yeni bir buluşa imza atmıştır. Başta "Taş Baskı (Steindruck)" olarak adlandırılrsa da taş üzerine çizmek, kazımak gibi anlamları içeren Latin kökenli iki sözcüğün birleşimi "lithographie" kısa sürede tekniğe ad olarak bütün dünyada benimsenmiştir.

Bu buluş, doğada hazır bulunan kireç taşlarının kalıp olarak kullanıldığı, kimyasal tepkimelerle sonuca ulaşılan, ustalık ve teknik bilgi gerektiren, önceki baskı tekniklerinden tamamen farklı yepyeni bir yöntemdi. Daha önceki baskı teknikleri, "yüksek baskı" ve "çukur baskı"da, eldeki kalıba yükseltme ya da oyma işlemleri uygulanırken Senefelder, düz bir satıh oluşturduğu taş yüzeyinden baskı almayı başarmıştı.

*"Bu nedenle "düz baskı" da denilmektedir. Tonlamalar ve yumuşak geçişli gölgelendirmelerin yer aldığı resimler ile yazı ve grafiksel imgeler bir arada, aynı kalıpta tasarlanıp basılabilmektedir. Senefelder litografiyi "Chemischen Druckart" (mekanik baskıların yerini alan ilk ve tek kimyasal baskı tekniği) olarak tanıtmıştır. Bu yönleriyle, o dönemde hızla gelişen endüstri devriminin gereksinimlerini karşılayan bir seri basım ve çoğaltma yöntemi olmuştur," (Keskin, 2014: 30) baskıda maliyeti düşürmüştür.*

18. yüzyıl başlarında İbrahim Müteferrika'nın girişimiyle ilk ciddi tipografik matbaanın İstanbul'a getirildiği bilinmektedir.

*"Gutenberg'in matbaasının ülkemize gelmesi 300 yıl gibi bir zaman almış olsa da, litografinin ülkemize gelmesi pek de gecikmemiş, ilk litografi atölyesi 1831'de Beyoğlu'nda Cayol kardeşler tarafından işletilmeye başlanmıştır. Buna rağmen, günümüz Türkiye'sinde litografi, sanat eğitimi kurumlarında bir eğitim aracı olmaktan öteye gidememiştir. Sanatçıların, baskı için hazırladıkları eserlerini basabilecekleri umuma açık, özel atölyeler yok denecek kadar azdır. Az sayıdaki baskiresim atölyelerinde genellikle çukur ve yüksek baskı teknikleri uygulanmaktadır. Bunun yanı sıra, litografi tekniğini iyi bilen hem de sanatsal üretimde kullanan, usta sanatçı sayısı da gravüre oranla oldukça azdır. Tekniği iyi bilen ve uygulayıcı ustalar da sanatsal üretime ilgi duymamakta, boya resminde eser veren sanatçıların litografik deneme girişimlerini gerçekleştirmekte idirler" (Keskin, 2014: 31).*

Bunlara rağmen, sayıları az olsa da eğitim kurumlarındaki eğitimcilerimiz ve sanatçılarımız litografi sanatını yaşatmaya emek harcamaktadırlar. "Türkiye'de en erken kullanılmaya başlanan baskı tekniği, taş baskı (litografi) tekniğidir"(Dalkıran, 2012: 5). Özgün Baskiresim alanına gönül vermiş ve özellikle bu alan içerisinde litografi sanatıyla ön plana çıkmış, gelişimine katkıda bulunmuş ustalar ve ortaya koydukları eserlerle okuyucunun zihninde şekillenmesi istenen, bir Cumhuriyet Dönemi "Türk Litografi Sanatı" betimlemesi bu araştırmanın ana amacıdır.

## Cumhuriyet Dönemi İlk Yıllarında Litografi Sanatı

Cumhuriyetin kuruluşu sanatın her alanında bir başlangıç olmuş, yeni bir atılım yaratmıştır. Baskıresim sanatlarının geneli ve litografi tekniği bu gelişmelerden olumlu etkilenmiştir. Sanayi-i Nefise Mektebi'nin modernize edilerek Güzel Sanatlar Akademisi'ne dönüştürülmesiyle okulun eğitim kadrosundan bazı öğretim elemanları devlet bursuyla yurtdışına gönderilirken, yurtdışından da bazı yabancı eğitimciler Akademi hocalığına davet edilmiştir. Böylelikle batı sanatından kopmadan özgün baskıresmin gelişmesine olanak sağlanmıştır.

Sanayi-i Nefise Mektebi Alisi'nin kurulmasından hemen sonra açılan Hakkaklık Bölümü piyasaya yönelik ticari işlerin klişe ve kalıplarını oyma işi yapan ustalar yetiştiriyordu. Okulun modernize edilmesi sürecinde bölüm kapatılmıştır. Yaklaşık 12 yıl sonra 1936'da, Milli Eğitim Bakanlığı'nın girişimleriyle Fransız ressam ve eğitimci Leopold Lévy, Resim Bölümü'nün başına getirilmiştir. Lévy, göreve geldikten bir yıl kadar sonra Akademi'de, litografi donanımını da bünyesinde barındıran ve ciddi işleyen ilk özgün baskıresim atölyesini kurmuştur. Malzemelerin neredeyse tamamını Fransa'dan getirtmişti. Burada üretilen ve günümüze gelebilen küçük boyutlu baskılar, o dönem atölye olanaklarının göstergesi niteliğindedir. Türk sanat eğitimine emeği geçen birçok sanatçının hocası olmuş Lévy, Cumhuriyet dönemi özgün baskıresmi ve litografi sanatının ilk mimarıdır. Türkiye'de bulunduğu dönemde çok sayıda resim ve gravür sergisi açmıştır. *"Çeşitli semtlerin peysajlarını yapmış, otantik bozulmamış neresi varsa gözünden kaçmamıştır. Onlara kendi duyarlılığını katarak resimlerine yansıtmıştır"* (H. Dönmezer, 2012: 29).



Görsel 1. Leopold Lévy'nin Güzel Sanatlar Akademisi'nde Kurduğu Özgün Baskıresim Atölyesi.

Fethi Karakaş, Sabri Berkel, Nuri İyem gibi Türk resminin önemli ustaları baskıresim sanatını, Lévy'nin atölyesinde öğrenmişlerdir. 1936-1948 yılları arasında, okulda çıkan büyük yangına kadar Akademi'deki baskıresim üretimi kısıtlı olanaklarla devam etmiştir. 1948'deki yangından kurtarılabilen öğrenci çalışması baskıresimler, bize Türk baskıresim sanatının oluşumu ve bü-



tünsel varlığı konusunda bir fikir vermese de, bunlar o dönem Türk baskiresminin belgeleri niteliğindedir. “Bu baskiresimler, sanatçıların gençlik yılları ürünleridir. Bu nedenle onların özgün sanatsal ifadelerini yansıtmazlar. Ancak bilinçli olarak yapılan ilk baskiresim örnekleri olmaları açısından önemlidir”(Dönmez, 2008: 19). Mustafa Aslıer’de Varlık Dergisi’nde basılmak üzere Akademi’ye giderek Fethi Kayaalp’ten edindiği 20 kadar mektup zarfı büyüklüğündeki özgün baskiresim çalışmasını 10 Ocak 2008’de yaptığı bir söyleşisinde şöyle anlatmaktadır: “Özellikle pentür yapan talebelere mecburi ders olarak, mecburi ders gibi de değil de illa oraya giderek oradan da bir şeyler alacak, gravür atölyesinde çalışmış denecek. Gitmişler ama küçük ödevler yapmışlar, yani sergileyecek kadar bir resim yapmamışlar” (Dönmez, 2008: 19). Ülkemiz baskiresim tarihinin genel eğilimine orantılı olarak, başlangıç dönemlerinde de taş baskının metal gravüre göre, sanatçılar tarafından daha az tercih edildiği görülmektedir. Akademi’de bir litografi atölyesinin işler hale gelmesi 1950 yılını bulmuştur. Türk litografi sanatının ilk özgün örnekleri, Lévy ekolünde yetişen Mahzar Ongun, Nejat Devrim, Nevzat Akoral, Mümtaz Yener, Avni Arbaş, Ferruh Başağa, Cihat Aral, Neşet Günal, Fethi Karakaş gibi genç sanatçılar tarafından resimlenmiş ve basılmıştır (H. Dönmezer, 2012: 29).

O dönemde, anavatanı Almanyada bile, ticari işlev gören yüzlerce litografi atölyesi, 1908’de ofset baskının icadından sonra demode görülerek kapatılmış, taşlar terk edilmiş, parçalanmış ya da başka amaçlarla kullanılmış, presler demir yığını olarak dökümhanelerde eritilmiştir. Sayıları az da olsa teknolojiye direnerek kalabilen atölyeler sanatsal üretime hizmet etmeye devam etmiştir. Avrupa ve dünya genelinde böyle bir dönemden geçilirken, ülkemizde bir litografi atölyesi kurulabilmiştir.



Görsel 2. Alaettin Aksoy, 50 x70 cm., Litografi

Fransa’da çalışıp litografinin tüm incelik ve donanımlarını öğrenerek yurda dönmüş olan Akademi kökenli Alaettin Aksoy, bugünkü adıyla Mimar Sinan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi’nde litografinin yeniden canlanmasında etkili olmuştur. 1950’deki büyük yangından sonra yeniden kurulmuş olan litografi atölyesini 1977 yılında daha iyi işler hale getirmiştir.

Litografik baskılarında dışavurumcu bir atmosfer hakimdir. Gerçeklikten uzak, aynı kalıptan çıkmış donuk figürler, başka bir dünyaya ait eleştirel kara mizahın acı çeken sembolik unsurları gibidir. Litografik bir seri olarak gerçekleştirdiği “Askerler”de birbirine benzeyen donuk insanın, yaratıcılıktan uzak pasif tek tipliğini eleştirir.

1970’li yıllarda Paris Güzel Sanatlar Akademisi ve “Atelier 17” de litografi çalışan Asım İşler 1974’te İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nde görev yapmış soyut ekspresyonist tarzda eserler vermiştir. Kaligrafik öğelerin görsel elemanlara dönüştüğü soyut kompozisyonları, litografide uygulayan Akademi’li diğer bir sanatçı Fevzi Tüfekçidir. 1995 yılında tüm sanatçılara açık ‘Atölye Ala Turka’ adlı baskıresim atölyesini kurmuştur (H. Dönmezer, 2012: 33). 1971’de (İDG-SA) Resim Bölümü, Bedri Rahmi Atölyesi’nden mezun olan Gül Derman, bedensel olarak da ağır koşulları olan litografide eser vermiş ilk kadın sanatçılarımızdandır. Daha sonra İstanbul Üniversitesi’nde Sanat Tarihi okumuş, “Resimli Taşbaskı Halk Hikayeleri” başlıklı doktora tezini vermiştir. Yurt dışına giderek Salzburg Yaz Akademisi’nde eğitim almış, daha sonra buraya litografi çalışmak üzere davet edilmiştir. Geniş kapsamlı araştırmalarla hazırladığı tezi, sanatına yön vermesinde etkili olmuştur.



Görsel 3. Gül Derman, “Galata Köprüsü”, Litografi

Geçmişte yapılmış resimleri, zaman-mekan-insan ekseninde değerlendiren sanatçı farklılıkların bir şeyi değiştirmedeği sonucuna varıyor. Dün olduğu gibi bugün de konular, masalımsı, hikayemsi işleniyor onun gözünde. “Bundan yararlanan Derman, yöresel kültür farklılıklarını sanatına yansıtıp, kendine özgü dil oluşturuyor. Sanatçı, minyatür ve halk resmi geleneğinin öğelerine değinirken, canlı ve hicivli bir kalemle resmi güncelleştiriyor. Geniş, mavi ve yeşil alanları kendi içinde çeşitlenen tonların egemen olduğu çalışmalarında kuşbakışını, ufuk çizgisini ve derinlik öğesini birleştiriyor. Minyatür ve halk resmindeki kuşbakışı düzen, soyutlanan mekan, deformasyona uğrayan figür ortak dilin temsilciliğini yapar” (Hakan, 1993: 97).

1980’li yıllarda Fethi Kayaalp’in Akademi’de litografi çalışmalarına, katkıları yadsınmaz, ancak atölye günümüze kadar gelen konumunu, pentür ağırlıklı çalışmasına rağmen, litografi eğitimine öncelik vermiş olan Alaettin Aksoy’a borçludur (Hakan, 1993: 67). Akademik litografi

eğitimine önemli katılar sağlamış olan Aksoy, daha sonra İstiklal Caddesi'nde özel bir litografi atölyesi olan Aksanat Merkezi'nin kuruculuğunu üstlenmiştir.

### **Özgün Baskiresmin Kurumsallaşma ve Yaygınlaşma Sürecinde Litografinin Yeri**

Öğrencilik yıllarında Leopold Lévy'nin asistanlığını yapmış olan Sabri Berkel, 1960'da, Güzel Sanatlar Akademisi baskiresim atölyesinin başına getirilmiştir. Litografi atölyesi de bu dönemde faaldir. "1950'lerin başında önceleri geometrik kübik bir eğilimle görüntüyü parçalama ve analitik kübizme yönelmekle , eski anlayışını geride bırakan Sabri Berkel, yalın biçim ve renk birleşimleri içinde yoruma ağırlık veren bir sanat anlayışını benimsemiştir"(H. Dönmezer, 2012: 33). Daha sonra, hat sanatına resimsel bir anlayışla ilgi duymuş, daha özgür bir soyutçuluğa yönelmiştir. Berkel'in emekliye ayrılmasından sonra baskiresmi Lévy'den öğrenmiş olan Fethi Kayaalp baskiresim atölyesinin sorumluluğunu üstlenmiştir. O'nun döneminde litografi eskiye oranla biraz daha ön plana çıkmıştır. "Kayaalp'in görevde olduğu dönemde baskiresim atölyesi ek bir atölye ile genişletilerek taşbaskı ile baskiresim eğitimi bu atölyede sürdürülmüştür. Aynı yıllarda baskiresim atölyesi "Grafik Bölümü"nde eğitim vermeye başlamıştır" (Dönmez, 2008: 23). "1960 yılının sonuna doğru gerçekleştirdiği 'Kalkan Balıkları' kompozisyonları ve bu temaya yoğunlaşan dizisi, Türk baskiresminin en özgün ve güzel örnekleri arasında yer almaktadır" (H. Dönmezer, 2012: 33).

Baskiresim sanatımızın diğer bir önemli kurumu Ankara, Gazi Orta Muallim Mektebi ve Terbiyesi Enstitüsüdür. Güzel sanatlar eğitimi için Almanya'ya gönderilen beş öğretmenin yurda dönmesiyle burada Resim-İş Eğitimi Bölümü kurulmuştur. Başkentte kurulan bu bölüm, Akademi'den sonra o dönemde sanat eğitimi veren yegane kurum olma özelliğini taşır. Mustafa Aslier, Nevide Gökaydın, Nevzat Akoral, Muammer Bakır, Mürşide içmeli, Süleyman Saim Tekcan gibi ustalar okulun ilk kuşak mezunlarıdır. İkinci kuşaktan Atilla Atar, Hayati Misman, Hasan Pekmezci ve Güler Akalan genç kuşaktan da Saime Hakan (Dönmezer), Gonca İlbevi (Demir) ve Hüsnü Dokak öne çıkan sanatçılar olmuştur. Bu sanatçıların, diğer baskı tekniklerinin yanı sıra, günümüz taş baskı sanatının eğitim kurumlarında var olması ve ülke geneline yayılmasında büyük çabaları olmuştur. Daha sonra Gazi Eğitim Enstitüsü adını alan bu kurumda yetişmiş, Aslier, Atar ve Dönmezer'in Türk litografi sanatına katkıları ayrıntılı biçimde irdelenmeye değer görölmektedir.

Güzel Sanatlar Akademisi'nin batı kaynaklı baskiresim çalışmalarından sonra, özgün baskı ve dolaylı da olsa litografi özelinde Anadolu'nun ortasında, ülkemizin kültürel değerlerine bağlı yeni bir sanatçı ve eğitimci kuşağın yetişmesinde, Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü'nün önemli bir rolü vardır.

Bu çerçevede diğer önemli bir kurum Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'dir. 20. yüzyıl başlarında Almanya'da kurulan Bauhaus Okulu'nun etkisiyle, Avrupa genelinde 'uygulamalı sanatlar yüksekokulları' açılır. Ülkemizde de Bauhaus modelini örnek alarak 1957'de o zamanki adıyla Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu kurulmuştur. Başlangıçta, okuldaki Alman sanat eğitimcilerinin müfredata ilişkin çalışmaları sistemin şekillenmesinde esas olmuştur. Okulda ilk seneden sonra isteğe göre branşlaşmaya gidilen, öğrenci merkezli bir yapı

oluşturulmuştur. Grafik bölümü de daha ilk senelerde faaliyete geçmiştir (Kıran, 2016: 71).



Görsel 4. Mustafa Aslier, "Annem ve Ben", 57 x 85 cm, 1981, litografi

1958 yılında Mustafa Aslier, İstanbul Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu Grafik Bölümü'ne öğretim üyesi olarak atanır ve burada 'serbest grafik' çalışmalarının sorumluluğunu üstlenir. Aslier'in daha "öğrencilik yıllarında çeşitli kitap ve dergilerde karşılaşmış olduğu litografi tekniği, sanatçıda büyük etkiler yaratmış, bu doğrultuda resimler üretmeye başlamıştır. "Daumier'in insanları, Rembrandt'ın çizim ve oyma baskıları, Goya'nın Kapriçyolar'ı sanatçıyı etkilemiştir" (D. Canpolat, 2012: 16). Öğrencilik yıllarındaki ilk baskıları da, litografi etkisinde eserler üretmeye elverişli mono baskı tekniğinde olmuştur. 1949 yılında mezun olduktan sonra Ankara Matbaacılık Meslek Lisesi'ne atanmıştır. Bu lisede, Resim-İş Bölümü'nün litografi ustası Rasim Arseven'le birlikte çalışarak ilk litografi deneyimlerini ve hayallerini gerçekleştirmiştir. Meslek lisesinin atölyesinde ürettiği ilk litografiler, yağlı kalemle taşa çizdiği desenlerden oluşan "Hamallar" ve "Kahvede" adlı siyah-beyaz eserlerdir. "Aslier'in bu dönem çalışmaları, gerçekçi ve güçlü bir gözlem anlayışının hakim olduğu, çizginin, ışığın ve gölgenin, form ve yüzey yaratma duygusunun var olduğu üç boyutlu resimler olmuştur" (D. Canpolat, 2012: 21).

Gazi Orta Muallim Mektebi yıllarında atölye yokluğu nedeniyle ertelediği litografi çalışma isteğini Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Grafik Bölümü'nde bir kere daha kendi isteği doğrultusunda hayata geçirme fırsatı yakalamıştır. Göreve başladıktan bir süre sonra, 1962'de, içinde litografi atölyesinin de bulunduğu donanımlı bir baskiresim atölyesi kurmuştur. Gravür sanatçısı olarak tanınmasına rağmen, litografiden kopmak istemeyen Aslier, ağır taşlarla çalışmanın zorluğundan yakılarak metal gravürü tercih eden öğrenci ve sanatçılara örnek olmak için ısrarla litografi çalışmaya devam etmiştir. Yaşamının sonuna kadar bu atölye ile bağını koparmayarak çalışmalarını devam ettiren ve sanatını "zaman yoldaşım olan yurdum insanların, ortak duygu ve düşüncelerinden kaynaklanan çağrılarımı çizerek geleceğe aktarmaya çalışıyorum: Başka bir deyişle, insanlarıma "Türkü"lerimi görsel öğelerle söylemeyi deniyorum: Benim de izimi taşıyan görsel Türküler"(Aslier, 2010) sözleriyle tanımlayan Mustafa Aslier, 29 Mart 2015'te 90

yaşında hayatını kaybetti.

1960'larda Amerika'da görülen baskiresimdeki yeni eğilim ve atılımların aynı dönemde ülkemize girmesi özgün baskıdaki bu gelişmeleri daha da anlamlı kılmaktadır. Günümüzde "Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi" adıyla eğitime devam eden "Tatbiki Güzel Sanatlar" 1960'larda bu gelişimin öncüsü olmuştur. Zaman içerisinde kesintilere uğramış olsa da okuldaki litografi atölyesi, günümüzde işler durumdadır. Bu atölyede Mustafa Aslier'den sonra Fevzi Karakoç, Mustafa Pilevneli, Mehmet Özer, Devabil Kara, Ergin İnan ve Emin Koç gibi baskiresim sanatımızın eğitimci ustaları da litografik baskılar üretmişlerdir.

*"Fakültenin kurumsallaşmasına katkı sağlayan bir diğer sanatçı Fevzi Karakoç'tur" (H. Dönmezer, 2012: 78).* Sanat eğitimi için gittiği Salzburg dönüşü, litografiye yoğunlaşan Karakoç,



Görsel 5. Emin Koç, "Kompozisyon"  
99 x 69 cm, 1990, litografi



Görsel 6. Fevzi Karakoç "İsimsiz"  
1989, Litografi

baskılarında çizgi, leke ve dokuları ustaca kullanır. Soyut insan figürleri atlarla iç içedir. Çizgi kıvraklığı ve renklerin armonisiyle hayat bulan dinamik figürler, litografik kompozisyonun coşkulu parçalarına dönüşür.

*"Fevzi Karakoç'un renkli baskılarında renk az ve etkileyicidir. Lekesellik, çizgiselliği destekler pozisyonladır. Sanatçının siyah-beyaz tonlamaları gerek tekil, gerekse çoğul kompozisyonlarında dikkat çekicidir. Karakoç'un baskılarındaki bu sağlamlık, renk, hareket, lekeleme biçimsel ve duygusal birikim sonucudur. Coşku dolu bir çizgi anlayışı içinde gerilim fantaziyle birleşir. Çizgiye yansır. Bazen bu hareket uç noktaya ulaşır, herşey bir anda savrulur. Belli belirsiz figür bu savrulmanın etkisiyle soyutlanır, çizgisellik lekeye dönüşür (Hakan, 1993: 89)*

Yüksek lisans ve sanatta yeterlik çalışmalarını litografi üzerine yapmış olan Emin Koç, yurt içi ve yurt dışında litografi sergileri açmış ve Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde yetmişmiş özgün baskı sanatçılarından biridir. Bu dalda "kendi kuşağının sanatsal kaygılarını paylaşan figür ağırlıklı çalışmalarlarıyla doğa-insan-çevre üçgenine yönelik yorumlar üzerinde yoğunlaşan bir çizgiyi geliştirmektedir" (<http://turkishpaintings.com>). 1987'de Salzburg yaz

Akademisi'nde litografi çalışmaları yapmış ve daha sonra Amerika'da bir dönem çalışmalar yürütmüş olan Devabil Karada, aynı kurumda litografi tekniğinde eser vermiş sanatçılarımızdandır.

Ülkemizde cumhuriyet sonrası, diğer baskı sanatları ve litografinin ortaya çıkıp yaygınlaşmasında sözü geçen iki öncü kurum, Güzel Sanatlar Akademisi ve Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu etkili olmuştur. Buralardan mezun olarak, Anadolu'ya yayılan sanatçı ve eğitimcilerin kendi kurumlarında yetiştirdikleri öğrencilerle baskıresim ülke geneline hızla yayılmaya başlamıştır. 1970'lerde İstanbul Eğitim Enstitüsü, Samsun Eğitim Enstitüsü ve İzmir Buca Eğitim Enstitüsü, Resim-İş Eğitimi bölümleri, özgün baskıresimde Anadolu'ya açılan kurumsallaşma çabalarının ilk yayılma noktaları olmuştur (Dönmez, 2008: 34).



Görsel 7. Mehmet Özer, "Yaşamı Oynamak",  
1988, litografi



Görsel 8. Devabil Kara "Figüre Dönüş"  
30x40 cm., 1988, Litografi

Yurt dışında eğitimlerini tamamlayıp ülkemize dönen sanatçıların, tecrübeleri doğrultusunda yeni atölyeler kurulmuştur. Daha önce kurulmuş olan atölyelerin yenilenmesi, bu atölyeleri yeterli donanımına kavuşturma çabaları, o dönemden başlayarak Türk baskıresmi ve litografi çalışmalarında tekniğe ve tekniğin değer görmesine dayalı yeni bir ifade gelişmiştir.

*"Dahası, baskıresmin sunduğu olanakların ve zengin anlatım seçeneklerinin bu alana çok da aşına olmayan Türk sanat çevrelerinin dikkatine sunulduğunu görmekteyiz. Bu dönem sanatçılarının baskıresmi, üst düzeyde estetik bir yetkinliğin aracı olabileceğini yapıtlarıyla göstermeleri de dikkat çekicidir. Daha önceleri de bu alanda birçok önemli girişim ve çabalar olmuştur; ancak sanatçı, yapıt ve izleyici ilişkisinde keskin bir dönüşüm yaşattığı için, bu kuşak sanatçıların Türk baskıresminde önemli bir kırılma yarattığı kabul edilebilir. Böylece sanatçılar baskıresmi, yaptıkları tuval resmi ve heykelin yanı sıra değil, onu esas uğraşı haline getirerek yeniden kurulum gereksinimi duyduğu görülmektedir" (Esmer, 2011).*

1958-61 yılları arasında Gazi Eğitim Entitüsü'nde okumuş olan Süleyman Saim Tekcan bu sanatçılarımızdan biridir. Hayatını Türk sanatı ve baskıresmini dünya standartlarına çıkarmaya adanmış, öncü bir sanat eğitimcisidir. Birçok eğitim kurumunun baskıresim atölyesini kurmada görev almıştır.

1968 yılında, bugünkü adıyla Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Resim-iş Öğretmenliği Bölümü'nde göreve başlamasından kısa süre sonra, gravür ve litografi atölyelerini kurmuştur. Daha sonra eğitim için gittiği Almanya da Münih Akademisi ve diğer bazı kurumlarda özgün baskı eğitimi üzerine araştırma ve çalışmalar yapmıştır. Ülkemize döndükten sonra edindiği tecrübeler doğrultusunda bu atölyeleri daha da geliştirmiş ve resim bölümünde özgün baskı dersleri vermeye başlamıştır.

1974 yılında o dönemin politik koşullarından etkilenmiş, Atatürk Eğitim Enstitüsü'nden ayrılarak, okula yakın bir bölgede, Kuyubaşı'nda Türkiye'nin ilk özel baskıresim atölyesini açmıştır. Tekcan'ın kendi eserlerini üretmek amacıyla kurduğu bu atölye, o günün koşullarında iyi donanımlı bir gravür atölyesidir. Daha sonra geniş mekan ihtiyacından dolayı Söğütlüçeşme'ye taşınmış, burada sanatçılara açılmış ve özgün baskı alanında Türkiye'nin önde gelen sanatçıların toplandığı bir sanatsal üretim ve buluşma noktasına dönüşmüştür (Tomba, 2001: 56).

1984 yılı Tekcan için yeni bir çıkış noktası olmuştur. Litografi, serigrafi ve gravür gibi baskıresim tekniklerinin tümünü içeren, geniş olanaklara sahip Artess Çamlıca Sanatevi'nin açılışını yapmıştır (Tomba, 2001: 55). Burada kurulan litografi atölyesi eğitim kurumları haricinde, Türkiye'nin tam donanımlı ilk özel litografi atölyesi olmuştur. Tekcan, Akademi'den 1998'de emekli olmuş, 2004 yılında da Türkiye'de kurulmuş ilk baskıresim müzesi olma niteliği taşıyan İstanbul Grafik Sanatlar Müzesi'ni (İMOGA) kurmuştur.

*“Bu müze bünyesindeki koleksiyonda dünyaca önemli yaklaşık 1800 yabancı sanatçının eseri yer almaktadır. Türk sanatı için yaklaşık 35 yıl içerisinde üretilen ve birçok sanatçının çalışarak ve atölye imkanlarından yararlanarak ürettikleri eserlerle bu müzenin büyük bir koleksiyonu oluşmuştur” (Ferah, 2016: 1).*

Bunların arasında çok sayıda litografi eseri, yanı sıra işler durumda olmayan, sergilemeye yönelik eski bir litografi presi ve taşlar da bulunmaktadır. 2007 yılında Işık Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde kurucu dekan olarak görev alan Tekcan, burada da diğer özgün baskı atölyelerinin yanı sıra donanımlı bir litografi atölyesi kurulması konusunda Basri Erdem'i desteklemiştir.

Tekcan'ın Atatürk Eğitim Enstitüsü yıllarında beraber çalıştığı çocukluk arkadaşı, grafik bölümü öğretim üyesi, İsmail Avcı'nın, özellikle Kadıköy'deki atölye dönemlerinde sanatçı çalışmalarına katkısını belirtmeden geçmemek gerekir. Avcı, 1980'li yıllarda öğrencisi olmuş, İsmail Keskin'in Maltepe'de, Sanatçılar ve Sanatseverler Vakfı'nda (SASAV), 2014 yılında açtığı litografi baskıresim sergisinde, Süleyman Saim Tekcan'ın özgün baskıresim ve litografi sanatına katkılarını 63 yıllık dostlukları çerçevesinde dile getirmiştir.

Tekcan'ın Atatürk Eğitim Enstitüsü'nden ayrılmasından sonra siyasi olaylardan kaynaklanan güvenlik sorunları nedeniyle litografi atölyesi donanımı uzun seneler depolarda kalmıştır. Resim-iş Öğretmenliği Bölümü 1983 yılında bugünkü binasına taşındıktan sonra grafik bölümü öğretim üyesi Basri Erdem bu atölyeyi tekrar canlandırmıştır. O yıllarda Grafik sanatçısı Mengü Ertel ve İsmail Hakkı Demirtaş'ın da çalışmaları yaptığı atölye, 1990'lı yıllarda Seydi

Murat Koç, Suna Özgür Karaalan, H. Müjde Ayan gibi genç kuşak yüksek lisans ve doktora öğrencilerinin litografi ağırlıklı sanatsal üretim mekanı olmuştur. Kullanışlı ve iyi bir donanıma sahip bu atölyeyi, o dönemler Erdem'in asistanlığını yapmış olan H. Müjde Ayan yürütmektedir.

Sanat eğitimciliğini yaşam biçimi edinmiş Erdem, bir de gezici (workshop) litografi atölyesi düzenlemiştir. Litografi malzemelerini, yurdun çeşitli bölgelerinde, davet edildiği eğitim kurumlarına götürerek kendi deyişle "Litografi çalıştayı" yapmaktadır. Erzurum, Kayseri, Samsun, Antalya gibi illerimizin Üniversitelerinde gerçekleştirilen bu çalıştaylardan biri de 2007'de Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Görsel İletişim Tasarımı Bölümü'nde İsmail Keskin'in çabalarıyla gerçekleştirilmiştir. Almanya'da Kassel Devlet Sanat Akademisi'nde 5 yıl aralıksız litografi çalışmış olan Keskin, yurda döndükten sonra sanatta yeterlik çalışmasını da renkli litografi üzerine yapmış, daha sonra dekan Reşat Başar'ın desteğiyle Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde bir litografi atölyesi kurmuştur. 2011 yılında kurulan bu atölyede halen, Erdem'in katkılarıyla, Türk topraklarından çıkarılan litografi taşları kullanılmaktadır.

Litografi taşı, oldukça maliyetli ve homojen yapısından dolayı, bulunması zor bir türdür. Milyonlarca yılda oluşmuş, %98 oranında kireç içeren oluşumlar, doğada damarlar halinde bulunmaktadır. 1990'lı yıllara kadar ülkemizin tüm litografi atölyeleri, kalıp olarak kullanılan taşları Almanya, Fransa, Hollanda gibi Avrupa ülkelerinden getirmekteydi. Erdem'in önyak olduğu jeolojik araştırma ve analiz çalışmalarıyla ülkemizin kuzey ve güney batı kesimlerinde homojen yapılı, baskıya elverişli kireç taşlarının varlığı tesbit edilmiştir.



Görsel 9. Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü  
Özgül Baskı Atölyesi, Fotoğraf: İsmail Keskin

Bir mermer ocağı sahibi, Erdem'in önerileriyle bu taşları, standart ölçülere yakın oranlarda kesip işleyerek piyasaya sürmüştür. Anadolu'nun bazı eğitim kurumlarında, litografi atölyelerinde değerlendirilen bu taşlar, baskı kalitesi ve plastik değerler açısından oldukça iyi sonuçlar da vermiştir. Ancak taşların kesim işlemlerindeki, oransızlık ve özensizliklerden dolayı preslemede sorunlar yaşanmaktadır. Basri Erdem'in, litografi sanatının ana malzemesi "taş" konusunda önemsenmesi gereken bu çabalarına rağmen, litografi alanındaki atölyelerin azlığı, ticari kaygıları da beraberinde getirmiştir. Bu nedenlerle ülkemizde taş ocaklarının kurulması ve kıymetini ancak bu alana gönül verenlerin bildiği kireç taşlarının yeryüzüne çıkarılması ça-



lışmaları yetersiz kalmıştır.

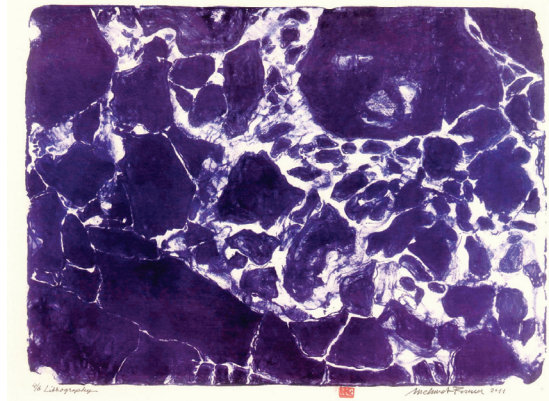
Uzun yılların tecrübesi ve saygın eğitimci kişiliğiyle Türk litografi sanatına önemli katkılar sağlamış olan Basri Erdem, 2007'de Atatürk Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü'nden emekli olmuş ve Işık Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'ne geçmiştir. Halen bu kurumda, Süleyman Saim Tekcan'ın dekanlığı döneminde, bireysel çabalariyla taşlarını bir özel şirket sahibinden hibe alarak kurduğu litografi atölyesini yürütmektedir.



**Görsel 10.** Basri Erdem, "Şaziye" 61x30 cm.  
1983, Litografi



**Görsel 11.** Basri Erdem, "İsimsiz" 70x100 cm.  
1983, Litografi



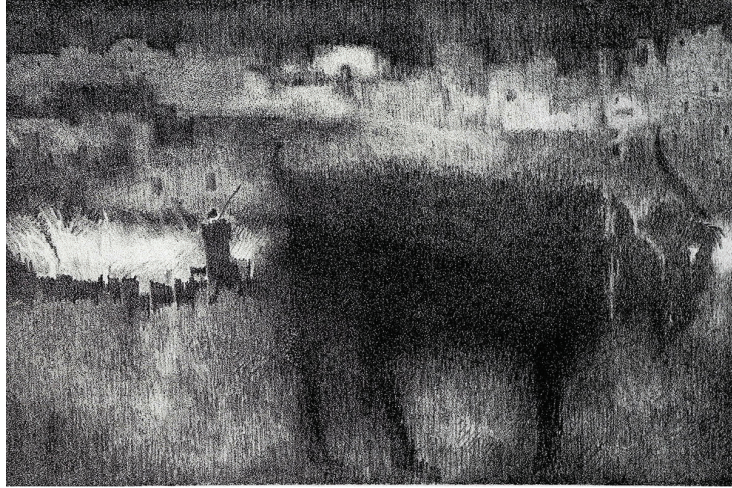
**Görsel 12 .** Mehmet Fırıncı, "İsimsiz"65x87 cm., 2011, Litografi

1952'de köy enstitüsü olarak kurulup çeşitli aşamalardan sonra, 1982'de Dokuz Eylül niversitesi'ne bağlanan Buca Yüksek ğretmen Okulu, ğretmen yetiştiren bir kurum olmanın yanı sıra Ege'de önemli baskiresim sanatçılarımızın üretim merkezi olmuştur. Gazi Eğitim Enstitüsü kökenli sanatçılarımızdan Mehmet Fırıncı, Viyana Tatbiki Sanatlar Yüksekokulu'nda devlet bursuyla okumuş, 1977'de yurda dönünce Buca Eğitim Enstitüsü Resim Bölümü'ne atanmıştır. Aktif olarak litografi çalışan sanatçılarımızdan biridir. "Taşbaskılarında sahipsiz bir

*mekanda yüzen parçacıklar ya da derinliklerdeki aradalık-belirsizlik duygusu, hem hareketin, zıtlıkların hem de bütünlüğün dinamiğini yansıtmaktadır” (H. Dönmezer, 2012: 90).*

1961 yılında öğretime başlamış olan Samsun Eğitim Enstitüsü’nde 1982’den itibaren litografi donanımı yer almıştır. Kassel Devlet Sanat Akademisi’nde uzmanlaşarak yurda dönen Hüseyin Bilgin burada baskiresim atölyesini geliştirmiş litografi çalışma olanaklarını oluşturmuştur ancak yürütecek kimse bulunamadığından işler hale gelememiştir. *“Özellikle yurt dışında Özgün baskı dalında yoğunlaştığı gravür ve litografi çalışmalarında Karagöz öykülerine bağlı geleneksel motiflerimizden yola çıkarak başarılı düzenlemeler gerçekleştirdi” (H. Dönmezer, 2012: 94).*

1980’li yıllarda Anadolu Üniversitesi, girişimci ve yenilikçi yaklaşımlarla sanat hayatına önemli adımlar atmıştır. Bu adımların Türk baskiresminin ivme kazanmasında önemli bir yeri vardır. O döneme kadar diğer baskiresim tekniklerinin gölgesinde kalan litografi, Atilla Atar, Nükhet Atar, Gonca İlbeyi (Demir), Gülbin Koçak, Saime Hakan (Dönmezer) gibi eğitimci ustalarla atılım yapmış, yurdun farklı bölgelerindeki eğitim kurumlarında, litografi atölyeleri hızla yaygınlaşırken özel litografi atölyeleri de türemeye başlamıştır.

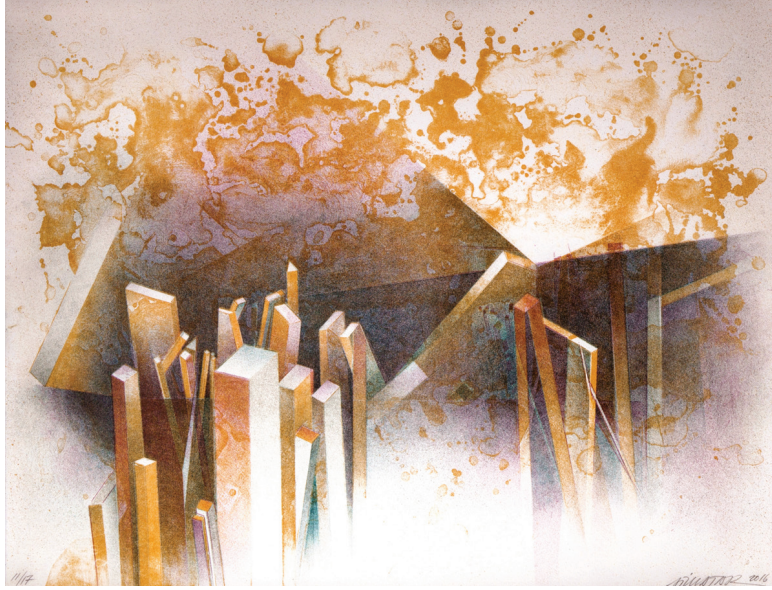


**Görsel 13.** Atilla Atar, “Keçiler”, 22x33 cm., 1975, Litografi

Türk litografi sanatına emek veren ve önde gelen baskiresim sanatçılarımızdan biri Gazi Eğitim Enstitüsü mezunlarından Atilla Atar’dır. Fransa’da baskiresim üzerine eğitim almış olan sanatçı, 1978’de Buca Eğitim Enstitüsü Resim İş Bölümü’nde daha önce Mehmet Fırıncı tarafından kurulan baskiresim atölyesini yeniden ele alarak iyileştirmiş ve burada litografi donanımını geliştirerek iki yıl çalışmıştır. Özellikle Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi’nde görev aldıktan sonra Türk baskiresmine büyük yararlılıklarda bulunmuştur.

Türkiye’de bir ilk olarak, 2001 yılında baskiresim grafik sanatlardan ayrılmış, dönemin dekanı Prof. Engin Ataç’ın desteği ile başlı başına bağımsız bir alan olarak, bu fakülte bünyesinde Baskı Sanatları Bölümü kurulmuş ve eğitime başlamıştır. Daha sonra bir benzerinin Balıkesir’de kurulmuş olduğu bölüm, özellikle baskı sanatlarına yönelik bir mimari tasarımla inşa edilmiş ve kendi binasında konuşlandırılmıştır.

Bölümde, yüksek baskı (ağaç, linol), düz baskı (litografi), çukur baskı (çinko, gravür) ve (elek baskı) serigrafı atölyesi vardır. Litografi atölyesinin donanımı Baskı Sanatları eğitiminin gerektirdiği tüm imkanları sağlamayı ve en iyi eğitimi vermeyi hedefleyerek hazırlanmıştır. Bu atölye, eğitim öğretimin yanı sıra, Türk ve yabancı dünyaca tanınmış sanatçıların zaman zaman litografi çalıştıkları bir buluşma noktası olmuştur.



Görsel 14. Atilla Atar, "Dönüşüm", 50x65 cm., 2016, Litografi

Anadolu Üniversitesi Yerleşkesi içinde yer alan ve zamanın Rektörü Yılmaz Büyükerşen tarafından özellikle korunan askeri kışla binası, dönemin Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanı ve Rektör yardımcısı Engin Ataç'ın desteği ile restore edilmiş ve burada, Baskı Sanatları Bölüm Başkanı Atilla Atar'ın katkıları ile 2001 yılında "Çağdaş Sanatlar Müzesi" kurulmuştur. Böylece Türkiye tarihinin ilk Baskiresim Müzesi kurulmuş, kurumun kendi envanterinde olan eserler burada kalıcı olarak sergilenmiş, zaman zaman da kurum dışından gelen koleksiyonlar sergilenmeye başlanmıştır.

Dönemin Dekanı Prof. Engin Ataç, 1996 yılında Almanya Hannover / Lamspringe'de yaşayan Alman Litografi Sanatçısı Micha Kloth ile karşılıklı işbirliği kurmuştur. Güçlü dostluklar ve karşılıklı işbirliği sonucunda, Alman Yayınevi ve Uluslararası Litografi atölyesi sahibi Ernst August Quensen, o zamana kadar üretilmiş, dünyanın en büyük boyutlu renkli litografilerinden oluşan kendi koleksiyonunu Türkiye'ye getirmiş, Çağdaş Sanatlar Müzesi'nde "Big Print" ismiyle bir sergi açmış ve bu koleksiyonun tamamını müzeye bağışlamıştır. Quensen 'Big Print' baskıların yapıldığı 2x6 metre uzunluğundaki litografi presini de Anadolu Üniversitesi'ne hibe etmiştir. Bu süreçlerin tamamında var olmuş ve hayatını litografi sanatına adanmış "Atilla Atar'ın son dönem yapıtları, taşbaskının sınırlarını zorlayan bir soyutlama gücünü simgeleyen resimler olarak özellikle vurgulanabilir. Atar taşbaskıda hissedilen derinlik duygusunu, kimi resimlerinde otuza varan ayırı kalıpla gerçekleştirmiştir" (Avdan, 1995:114).



Görsel 15. Saime Hakan Dönmezer, 52 x 67cm.,2005, Litografi

Akademisyen-sanatçı kimliğiyle, baskiresim eğitimi adına, Anadolu Üniversitesi Baskı Sanatları Bölümü'ndeki olanakları çok iyi değerlendiren, ülkemizde litografi tekniğinin en yetkin isimlerinden, Atar'ın öğrencisi Saime Hakan Dönmezer 1987-2008 yılları arasında aralıksız litografi çalışmış, Baskı Sanatları Bölümü'nde atölye derslerini yürütmüştür. Yüksek Lisans ve Sanatta Yeterlik tezini litografi üzerine yapmış olan sanatçı, yaklaşık 2,5 yıl Avrupa'da kalmış, 2001 yılında Almanya'da kazandığı bursla baskiresim çalışmış, Avusturya'da Viyana Devlet Sanat Akademisi'nde teknik üzerine araştırma ve çalışmalar yapmıştır. Sanat eleştirmeni Ümit Gezgin "Gerçekliğin Lirik Düzlemi" başlıklı yazısında Dönmezer'in sanatı hakkında şunları yazmaktadır

*"Gerek tarihsel estetik sürecin farkındadır, gerekse de kendi resimsel gerçekliğin dayandığı, dayanması gereken temellerin bilinçsel ayrımındadır. Gerek özgün baskılarında, gerekse de farklı malzemelerle kurguladığı ve onun kişisel görsel kültürünü oluşturan tarihsel sanatçı kimliğinin içinde şekillenen estetik yapısı içinde, hep ortaya çıkan; özgün bir dışavurum mantığıdır. Bu dışavurum mantığı lirik olanla, düşünsel ve sanatsal olanın bir arada değerlendirildiği, dahası ortak bir kompozisyon potasında eritildiği gerçekliğin adı olarak belirginleşir. Dikkat edilsin o 'gerçeklik' kavramına, hem doğasal hem soyut tadı yüksek ayar ve giderek, her olgu ve nesneyi ele alıp değerlendirdiği biçim boyutunda 'lirik' bir söylem eklemekte ve bu söylemde netice itibarıyla anlamın kendi özgün kategorisini oluşturmaktadır"(H. Dönmezer 12-30 Mayıs 2008 Sergi Kataloğu).*

Son yıllarda serigrafıye yönelmiş olan Dönmezer, halen Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Baskı Sanatları Bölüm Başkanlığı'nı yürütmekte, yüksek lisans ve doktora öğrencilerinin litografi çalışmalarına da danışmanlık etmektedir.

Baskiresim ve özellikle litografi üzerine uzmanlaşmış sanatçılardan, Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü kökenli Gonca İlbeyi Demir, Anadolu Üniversitesi'nde göreve başladıktan

sonra yüksek lisans için Amerika'ya gitmiş, Sanatta Yeterlik tezini de Anadolu Üniversitesi'nde litografi üzerine vermiştir. Daha çok litografinin tarihçesi üzerine yoğunlaşan sanatçının, bu konuda yazılmış ve bilimsel dergilerde yayımlanmış makaleleri vardır. Ulusal ve uluslararası birçok etkinliğe katılmış olan sanatçının Sanat anlayışı hakkında, sanat eleştirmeni Dilek Şener şunları ifade etmektedir:



Görsel 16. Gonca İlbeyi Demir, "Ashi ile Sureti" 2011, 117 x 86 cm., Karışık Teknik

*“Çevresel ve kentsel dokuya duyarlı yaklaşımıyla Demir, duygusal aktarımın küçük dalgaları benliği okşarken, genel nedir diye resimlere bakıldığında, kentsel dokunun ezici gücü fark edilir. Sonsuz bir hızla yüzeylerinin var ettiği binalar boşluğa dağılırken bu kalabalığım, beton yığınının içinde şanslı olarak tanımladığım figürler sıyrılarak adeta bir hatıra resmi çektirircesine yerlerine yerleşiyor” (H. Dönmezer, 2012: 112).*

Anadolu Üniversitesi'nde yetişmiş olan diğer bir baskiresim sanatçısı Gülbin Koçak yurt içi ve yurt dışında sergileri ve ödülleri olan Atar ekolünde yetişmiş ve litografide eser vermiş sanatçılardan biridir. Eserlerinde kadın imgesinin yanı sıra Sümer ve Mısır uygarlıklarını konu alan ve Sanatta Yeterlik tezinde silindir mühürleri konu alan Koçak, sanat anlayışı hakkında şunları dile getiriyor:

*“Sümer silindir mühür resimlerinden, Mısır duvar ve vazo resimlerine kadar, çok farklı kökene sahip resimlerin ortak bir yönü, kadınların yüz ifadelerindeki ve duruşlarındaki bir sonsuzluk duygusu, bir tür onur ve asaletti. 5000 yıllık bu resimlerin bugünün insanına uzanan mesajları olduğunu hissettim” (H. Dönmezer, 2012: 116)*

Anadolu Üniversitesi Baskı Sanatları Bölümü'nde litografiye en çok emek veren sanatçılardan biri Nükhet Atar; Buca Eğitim Enstitüsü kökenlidir. Paris'te baskiresim teknikleri üzerine araştırma ve çalışmalar yapmıştır. Yurt içi ve yurt dışında sergiler açmış olan sanatçının, litografi çalışmalarını yorumlayan eleştirmen Ümit Gezgin şunları yazıyor:

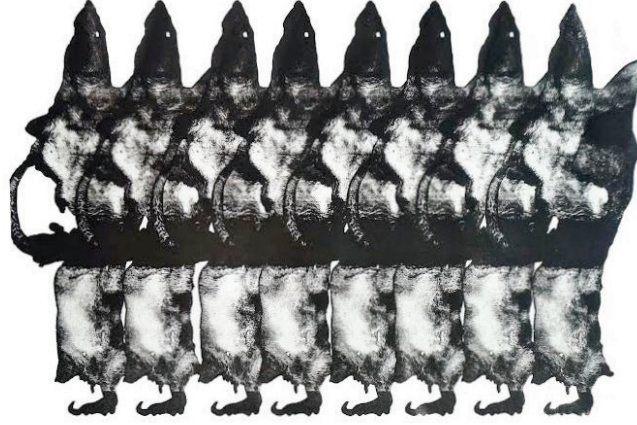
*“Litografinin zor ve karmaşık yapısını kendine özgü teknik - estetik bileşenle birlikte değerlendiren sanatçı renkli taşbaskılarında statik-dinamik kurguyu bir arada değerlendiren yaklaşımlar ortaya koyuyor.*



Görsel 17. Nüket Atar, 2011, Litografi

*Kompozisyon değerlerinin estetik bir yol alış doğrultusunda değerlendirildiği ve izleyende hep yüksek bir plastik ayar duygusu hissettirdiği çalışmalarında, biçim-içerik ilişkilerine de olması gereken kıvamda eğilmiş görünüyor. Taş, yağlı kalem, su ve baskı mürekkebi bileşenini bir özgün denge ve ritim oluşturacak boyutta kullanırken, adeta bir pentür yaratıcısı gibi kendi biçimini de bu uğraş içinde değerlendirmesini biliyor. Eserlerinde soyut somut diyalogunu çok iyi gösterdiği gibi aynı zamanda sanatçı bu diyalogda taraf olmadığını, onun için önemli olanın özgün bir tat meydana getirmek olduğunu da gösteriyor” (H. Dönmezer, 2012: 122).*

Atilla Atar'ın 1985 yılında Anadolu Üniversitesi'nde kurduğu litografi atölyesini, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde kurulan litografi atölyesi izlemiştir. Almanya Kassel Devlet Sanat Akademisi'nde baskı eğitimi almış, Türk gravür sanatının önde gelen ustalarından Hayati Misman, 1989-90'lı yıllarda Bilkent Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde donanımı son derece elverişli bir litografi atölyesi kurar. Bunu, Hacettepe ve Dokuz Eylül Üniversiteleri Güzel Sanatlar Fakültelerinde kurulan litografi atölyeleri takip eder. Saime Hakan Dönmezer, Hasan Pekmezci ve Hayati Misman'ın çağrısı üzerine Ankara'ya gider. Hacettepe ve Bilkent Üniversitesi'nde litografi tekniğini tanıtır, öğrencilerle uygulama çalışmaları yapar. O yıllarda Türkiye'de litografi sanatının hareketlendiği ve eğitim kurumları dışında, özel baskıresim atölyelerinin kurulduğu görülür.



Görsel 18 . Ahmet Sarı, "Kadılar" 53x74 cm., 2016, Litografi

Alaettin Aksoy'un kurduğu, sanatçılara açık özel bir baskiresim atölyesi olan Beyoğlu İstiklal Caddesi'ndeki 'Aksanat Merkezi' "Özgün Baskiresim Atölyesi"nde 25 yılı aşkın süredir Türkiye'nin önde gelen sanatçılarında serigrafi ve litografi baskiresim çalışma imkânı sunulmaktadır" (<http://www.akbanksanat.com>).

Burada litografi atölyesini yürüten Ahmet Sarı Anadolu Üniversitesi'nde, Atar'ın atölyesinde yetişmiş, litografi tekniğine hakim sanatçılardan biridir. Aksanat Merkezi'ndeki litografi atölyesinin yürütücülüğünü Sinan Demirtaş'tan devralmış olan Ahmet Sarı, kurum tarafından seçilmiş davetli sanatçılara, buradaki baskiresim deneyimlerinde teknik tecrübe ve sanatçı duyarlılığını bütünleştirerek eşlik etmektedir. Daha sonra Sinan Demirtaş, 1997'de özel bir litografi atölyesi kurmuş, bu atölyede çalışan sanatçıların eserlerinden oluşan bir litografi sergisi de açmıştır.

Litografi, yağlıboya tablo tadında baskılar üretmek için en elverişli baskiresim tekniğidir. Bu yönüyle diğer baskiresim tekniklerinden ayrıcalıklıdır. Yağ ve suya duyarlı kireç taşı, sanatçının en hafif parmak dokunuşlarını dahi inkar etmez. Elin biyolojik yapısı gereği, kendiliğinden oluşan yağlı hissederek içine çeken ve hissettiği dokunuştan, parmak izlerini alarak baskıya aksettiren litografi tekniği son derece hassas bir ustalık ve deneyim gerektirmektedir.

Taş yüzeyine, yağlı kalem ve mürekkep çözeltilisiyle çalışma yapılırken, özellikle lavi türü işlerde, tonlama açısından baskıda nasıl bir sonuçla karşılaşılacağını kestirmek oldukça zordur. Lekeseli alanlarda, yüzeydeki mürekkebin görsel koyuluk derecelerinden çok, içindeki yağ oranı ve taşın bunu ne kadar emdiği önem kazanır. Ancak, tekniğe hakim, ustalaşmış sanatçılar tesa-düflerin önemli rol aldığı bu açık-koyu tonlamaları hissederek yönlendirebilir. Ayrıca "Teknik, sanatçının çizgi ve fırça darbelerini resimde olduğu gibi net bir biçimde gösterir. Böylece eser boyaresimden farksız bir hale gelir ve sanatçı aynı eserden istediği kadar çoğaltma imkânına sahip olur" (Ülüş, 2010: 2).

*“Görsel sanatlarda eser veren sanatçı kendi ifade yöntemini teknikleştirir, buna sanat dilinde, üslup ya da karakter oluşturma diyoruz. Yine sanatçı yaratım sürecinde, tekniğe hakimiyeti ölçüsünde “nesne” olan varlığı sanat eseri düzeyine yükseltebilir” (Keskin, 2011: 55).*

Son yıllarda diğer baskı tekniklerinde sanatçı atölyeleri sayıca artmasına karşın, litografi atölyeleri ancak eğitim kurumlarında kendini gösterebilmektedir (İlbeyi, 1993: 84). Yakın geçmişte, Balıkesir Üniversitesi, Sütçü İmam Üniversitesi, Selçuk Üniversitesi, Yeditepe Üniversitesi, Maltepe Üniversitesi, Erciyes Üniversitesi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Abant İzzet Baysal Üniversitesi gibi kurumların sanat yüksekokullarında litografi atölyeleri kurulmuştur. Çanakkale 18 Mart Üniversitesi ve Giresun Üniversitesi’nde ise kurulma aşamasındadır. Ayrıca, Adana, Amasya, Antalya, Aydın, Bolu, Çorum, Gaziantep illerimizin Güzel Sanatlar liselerinde baskıresim eğitimi gören gençlerimiz de, bu kurumlarda yaygınlaşmaya başlayan litografi atölyelerinde teknikle tanışma fırsatı bulmaktadır. İletişim ve ulaşımın sağladığı kolaylıklar, taşlar ve baskı presleri gibi donanıma yönelik yerli üretim olanakları, ülkemizin sanat eğitimi kurumlarında yavaş da olsa litografi atölyelerinin ve ilgili sanatçıların çoğalmasını desteklemektedir. 2011 yılında Balıkesir’de kurulan Özgün Baskı Resim Sanatçıları Derneği, Türk baskıresminin sorunlarını giderme, tanıtım faaliyetleri, sanatçıların ve sanatsal üretimin desteklenmesi gibi konuları amaç edinmiştir.

Osmanlı’nın son dönemlerinden bu yana 200 yıla yakın varlığı ile Türk litografi sanatı, günümüzde de kendisiyle yarışını sürdürmekte, zamanla etki alanına giren yeni sanatçıları, kendi ifade biçimiyle dillendirmeye devam etmektedir.



## SONUÇ

Osmanlı döneminde ülkemize giren litografi, kesintilerle de olsa varlığını hep korumuştur. Fransız uyruklu Henry Cayol litografik baskiresmin ülkedeki ilk temsilcisidir. Cumhuriyet döneminde ise sanatsal bir üretim ve ifade aracı olarak özellikle 1950'li yıllardan itibaren sanat eğitimi kurumlarında yerini almıştır. Bu çalışmada Cumhuriyet dönemi baskiresim sanatımız içinde litografi sanatının gelişimi, araştırma konusu olarak ele alınmıştır.

Litografi, kendi icadından önceki baskı tekniklerinden farklı olarak düz bir satıh üzerinde, yükselti farkı olmaksızın resmetme olanağı tanır. Bu yönüyle sanatsal üretimde, yüksek ve çukur baskı gibi tekniklerin sunamayacağı görsel etkileri, renkli baskı olanaklarında pekiştirmekte ayrıca tonlamada sunduğu ayrıcalıklarla öne çıkmaktadır. Hoca Ali Rıza'dan günümüze, etkisiz de olsa ülkemiz baskiresminde bir sanatsal üretim aracı olarak varlığını sürdürmüştür. Cumhuriyetin ilk yıllarından beri ülkemiz sanatçıları tarafından yeterince benimsenmemesi ve tercih edilmemesindeki en önemli neden ekonomik koşullara dayanmaktadır. Kağıt, mürekkep, taş ve pres gibi ana malzemeler maliyetlidir. Üstelik büyük oranda yurt dışından ithal edilmektedir. Bu yönüyle değerlendirildiğinde, ülkeye ilk girdiği dönemler özel atölyelerde sanatsal litografiler üretilebilmiştir. Ofset baskı ya yenik düştükten sonra ise, baskiresim tarihimizin hiçbir döneminde sanat eğitimi kurumları dışında sanatsal litografi çalışma olanağı neredeyse yoktur. 1984'te Süleyman Saim Tekcan'ın Artess Çamlıca Sanatevi'nde kurduğu atölye ve 1990'lardaki bazı özel kurumlar ile sanatçıların bireysel girişimlerini bunun dışında tutmak gerekir.

Ülkemizin birçok pentür sanatçısının hayatında en az bir kere baskiresim denemiş olması dikkate alınır, deneysel çalışmalara olanak tanıyan bu alanın istikrarlı dinamizmi anlaşılabilir. Bu çerçeveden bakıldığında, litografide az sayıda eser vermiş olan Süleyman Saim Tekcan, Hayati Misman gibi Türk gravür sanatının ustaları ve boyaresim sanatçıları, tekniğin resimsel etkilerine duysuz kalmamış, ülkemizde litografi sanatının gelişimine önemli katkılar sağlamışlardır. Bu sanatçıların çoğunun ortak özelliği, devlet bursu alarak yurt dışında eğitim almış olmalarıdır. Avrupa ülkelerinde köklü bir geleneği olan baskiresim; eğitim gönüllüsü sanatçılarımız tarafından kaynağında öğrenilmiş, bütün zorluklara rağmen ülkemize getirilmiştir.

Avrupa ülkelerinde, özellikle araştırmacının 1990-2013 yılları arasında yaşayarak gözlemlediği Almanya'da, çok sayıda bireysel sanatçı atölyesi bulunmaktadır. Atölyesi olmayanlar için ise yerel yönetimler ve büyük basım kuruluşları, sanatçıların baskiresim teknikleriyle buluşmalarını destekleyen öncüler durumundadır. Orta ölçekli illerin çoğunda sözü edilen kurumların, tekniğin gerektirdiği her türlü donanımı sağlayarak kurduğu baskiresim atölyeleri sanatçılara açıktır. Ülkemizde de, baskiresim ve sanatçısının desteklenmesi adına bu tür oluşumların örnek alınabileceği düşünülmektedir.

Esasen ülkemizde, litografi atölyesi donanımına yönelik ithal malzemelerin temin edilebileceği bir ticari girişimde de bulunulmamıştır. İthalat işlemlerini kendi çabalarıyla gerçekleştiren eğitim kurumları, nakliye problemleriyle de uğraşmaktadır. Basri Erdem ve Atilla Atar gibi litografiye yıllarını vermiş eğitimcilerin 1990 sonrası taşlar, baskı presi ve merdaneler gibi yerli malzemelerin ülkemizde üretilmesine yönelik çabalarının geliştirilmesi gerekir.

## KAYNAKÇA

- Atar, Atilla (1995). *Başlangıcından Günümüze, Taşbaskı, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları*
- Avdan, Hülya (1995). "Baskiresim Sanatında Soyut Eğilimler"(Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), *Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.*
- Dalkıran, Ahmet (2012 )."Leopold Levy'nin Çağdaş Türk Resmine Katkısı" *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fak. Dergisi, Sayı. 22, ss. 1-14*
- D. Canpolat, Gülşah (2012).,"Mustafa Asler'in Sanatı ve Özgün Baskiresme Katkıları", (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.*
- Dönmez, İrfan (2008). "Türk Baskiresminin Gelişim Sürecine Katkısı olan Kurum ve Sanatçılar", (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), *Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.*
- Esmer, Hayri (2011). "Türkiye'de Baskiresme Bakmak" *Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları*
- Ferah, Cihan (2016). "Baskı Resim Üzerine 1" <https://imoga.org/blogs/news/baski-resim-uzerine-1> (erişim tarihi: 03. 03. 2017).
- Hakan Dönmezer, Saime (2012) . "Türkiye'de Baskiresmin Gelişimi Üzerine Bir Analiz" *Ankara: Murat Kitabevi*
- Hakan, Saime (1993) . "Taş Baskıda Halk Sanatı ve Akademik Sanat" (Basılmamış Sanatta Yeterlik Tezi), *Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.*
- Keskin, İsmail (2014). "Matbaa ve Baskiresmin Yeniden Doğuşu Alois Senefelder ve Litografi" *rh+artmagazine dergisi, Sayı, 106, ss. 30-35*
- Keskin, İsmail (2011). "Baskiresimde Renkli Litografinin Plastik Etki Bakımından Ayrıcalığı" (Basılmamış Sanatta Yeterlik Tezi), *Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.*
- Kıran, Hasan (2016). "Çağdaş Baskı Resim Sanatına Genel bir Bakış" *Anadolu Üniversitesi, Sanat & Tasarım Dergisi, Sayı, 10, ss. 54-77*
- Ülüş, Emel (2010). "Atilla Atar'ın Taşbaskı (Litografi) Uygulamaları ve Türk Baskiresim Sanatına Katkısı" (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), *Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü.*
- Gezgin, Ümit (2008), *Gerçekliğin Lirik Düzlemi* başlıklı yazı, (Saime Hakan Dönmezer, T.C. Ziraat Bankası Tünel Sanat Galerisi Sergi Kataloğu) s. yok.
- Tomba, E. Tekcan. (2001) "Türkiye'de Özgün Baskının Gelişimi" (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), *Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.*
- [http://turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters\\_artistDetailID=1009](http://turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters_artistDetailID=1009) ,Koç, Emin, (erişim tarihi: 10.06.2017)

## Görsel Kaynaklar

- Görsel 1. Leopold Lévy'nin Güzel Sanatlar Akademisi'nde Kurduğu Özgün Baskiresim Atölyesi.
- Dönmez, İrfan (2008). "Türk Baskiresminin Gelişim Sürecine Katkısı olan Kurum ve Sanatçılar", (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), *Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.*
- Görsel 2. Alaettin Aksoy, 50 x70 cm., Litografi
- <http://meralbostanci.blogspot.com.tr/2013/06/tamev-sergisi-besiktas-cagdas.html> (erişim tarihi: 09. 06. 2017)
- Görsel 3. Gül Derman, "Galata Köprüsü", Litografi
- Hakan, Saime (1993) . "Taş Baskıda Halk Sanatı ve Akademik Sanat" (Basılmamış Sanatta Yeterlik Tezi), *Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.*
- Görsel 4. Mustafa Asler, "Annem ve Ben", 57 x 85 cm, 1981, litografi
- D. Canpolat, Gülşah (2012).,"Mustafa Asler'in Sanatı ve Özgün Baskiresme Katkıları", (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.*
- Görsel 5. Emin Koç, "Kompozisyon" 99 x 69 cm, 1990, litografi
- [http://turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters\\_artistDetailID=1009](http://turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters_artistDetailID=1009) (erişim tarihi: 10.06.2017)

Görsel 6. Fevzi Karakoç "İsimsiz" 1989, Litografi

<http://www.sanatmuzesi.hacettepe.edu.tr/33karakoc.htm> (erişim tarihi: 04.03.2017)

Görsel 7. Mehmet Özer, "Yaşamı Oynamak", 1988, litografi

<https://csmuze.anadolu.edu.tr/eser/%C3%B6zer-mehmet> , (erişim tarihi: 15.06.2017)

Görsel 8. Devabil Kara "Figüre Dönüş" 30x40 cm.,1988, Litografi

<https://csmuze.anadolu.edu.tr/eser/kara-devabil>, (erişim tarihi: 15.06.2017)

Görsel 9. Marmara Üniv., Atatürk Eğitim Fak., Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Özgün Baskı Atölyesi

Fotoğraf: İsmail Keskin

Görsel 10 . Basri Erdem, "Şaziye"61x30 cm. 1983, Litografi

Sanatçının kendi arşivinden

Görsel 11 . Basri Erdem, "İsimsiz "70x100 cm. 1983, Litografi

Sanatçının kendi arşivinden

Görsel 12 . Mehmet Fırncı, "İsimsiz"65x87 cm., 2011, Litografi

Hakan Dönmezer, Saim (2012) . "Türkiye'de Baskiresmin Gelişimi Üzerine Bir Analiz" Ankara: Murat Kitabevi

Görsel 13. Atilla Atar, "Keçiler", 22x33 cm., 1975, Litografi

Ülüş, Emel (2010). "Atilla Atar'ın Taşbaskı (Litografi) Uygulamaları ve Türk Baskiresim Sanatına Katkısı" (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

Görsel 14. Atilla Atar, "Dönüşüm", 50x65 cm., 2016, Litografi

<http://www.atillaatar.com/donusum.asp> (erişim tarihi: 05.03.2017)

Görsel 15. Saim Hakan Dönmezer, 52x67cm cm., 2005, Litografi

Sanatçının kendi arşivinden

Görsel 16. Gonca İlbeyi Demir, "Aslı ile Sureti" 117 x 86 cm., 2011, Karışık Teknik

<https://tr.pinterest.com/pin/652599802223657551/>(erişim tarihi: 18.07.2017)

Görsel 17 . Nükhet Atar, 2011, Litografi

Hakan Dönmezer, Saim (2012) . "Türkiye'de Baskiresmin Gelişimi Üzerine Bir Analiz" Ankara: Murat Kitabevi

Görsel 18. Ahmet Sarı, "Kadılar" 53x74 cm., 2016, Litografi

Sanatçının kendi arşivinden.

# “TANBURI ALİ EFENDİ’NİN SÛZ’İ-DİL ve SİPIHR MAKAMLARINDAKİ KLASİK TAKIMLARININ ÇOK BOYUTLU İÇERİK ANALİZİ”

Mehmet Uğur Özakalın\*

Yrd. Doç. Dr. Burcu AVCI AKBEL\*\*

## ÖZET

*Bu çalışmada Tanbûri Ali Efendi’nin Klasik Türk Müziği açısından oldukça önemli olan Sûzidil ve Sipihir Makamlarında bestelediği klasik takımlarındaki eserleri üzerinde içerik analizi yöntemi kullanılarak bazı verilere ulaşılmaya çalışılmıştır. “Müziksel ve sözel yapı” başlıkları altında eserlerin usulleri, çalgısal ve sözel bölümleri, kullanılan ikili aralıklar, vezinler, toplam sözcük sayısı, sözcük kategorisi ve sözcüklerin kullanım sıklığı belirlenmiştir. Tanbûri Ali Efendi’nin besteleri üzerinde çeşitli teknik karşılaştırmalar yapılmasının yanısıra onun Sûz’i-dil ve Sipihir makamlarını kullanımı ve bu makamlara uygun gördüğü güftelerdeki sözcüklerin dağılımına bakılarak her iki makam için beste ve güfte kullanımı arasında farklılık olup olmadığı ortaya çıkarılmıştır.*

**Anahtar Kelimeler:** Tanbûri Ali Efendi, İçerik Analizi, Sûz’i-dil Makamı, Sipihir Makamı, Klasik Takım.

---

\*Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Yüksek Lisans Öğrencisi  
E-mail: ugurozakalin@gmail.com

\*\* Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Öğretim Üyesi.  
E-mail: burcuavci812002@yahoo.com

# “MULTI-DIMENSIONAL CONTENT ANALYSIS OF TANBÛRİ ALİ EFENDİ’S CLASICAL SETS IN SÛZ’I-DİL AND SİPIHR MAKAMS”

Mehmet Uğur Özakalın\*  
Asst. Prof. Dr. Burcu AVCI AKBEL\*\*

## ABSTRACT

*In this study, the aim is to collect some data by using content analysis method on the works of classical sets, composed by Tanbûri Ali Efendi in Suzidil and Sipihr maqams which are very important works for Classical Turkish Music. The maqams of works, their rhythms, the instrumental and lyrical sections, double speed entervals, meters, total of words, categories of words and frequency of usage of words in the poems were determined under the heading of “musical and lyrical structures”. As a result, besides technical comparison of Tanbûri Ali’s works; by analysing his usage of Sûz’i-dil and Sipihr Makams and the lyrics that he chose for these maqams, it is aimed to find out whether there is a difference between lyric usage and melodic design between two makams.*

**Keywords:** *Tanbûri Ali Efendi, Content Analysis, Sûz’i-dil Maqam, Sipihr Maqam, Classical Set.*

---

Yıldırım Beyazıt University Turkish Music State Conservatory Master Student E-mail: ugurozakalin@gmail.com  
Yıldırım Beyazıt University Turkish Music State Conservatory Asst. Prof.  
E-mail: burcuavci812002@yahoo.com

## GİRİŞ

Tanbûri Ali Efendi (1836-1902) XIX. yüzyılın ikinci yarısının önemli bestecilerindedir. “Neoklasik üslubu benimseyen ve bestelerindeki romantik ve lirik coşkunun dolayısıyla ‘aşık bestekar’ olarak anılan Ali Efendi, devrinin en önemli musikişinasları arasında yer almıştır. Musikideki ilk hocaları Latif Ağa, Sütlüceli Asım Bey ve Kemani Rıza Efendi’dir. Bir süre sonra Tanburi Küçük Osman Bey’den tanbur dersleri almış ve tanbur çalmadaki maharetini, adının bu saz ile beraber zikredilmesi derecesine getirmiştir. Bestekârlığı ve icracılığının yanı sıra bu sahadaki hocalığı ile de tanınmış ve bir- çok talebe yetiştirmiştir” (Tanrıkorur, 1989: 390). Bunlar arasında Tanbûri Dürrü Turan, Tanbûri Cemil Bey ve Rakım Elkutlu en meşhurlarıdır (Ay-dın, 1990).

“Tanburî Ali Efendi, tanbur icrâsının kuvvetliliği, sesinin güzelliği, dini konularda sahip olduğu bilgi ve tavrının asâleti sebebiyle Sultan Aziz Dönemi’nde saraya “müezzin” olarak atanmış, daha sonra da “Kudüs Payesi” verilerek II. imamlığa getirilmiştir” (Güneş, 2011). “1885 yılında İzmir’e yerleşen Tanbûri Ali Efendi hayatının geri kalan yıllarını İzmir’de ve ara sıra gittiği Manisa’daki meşk toplantılarına devam etmekle ve talebe yetiştirmekle geçirmiştir. Eserlerinin bir çoğunu da İzmir’de bestelemiştir. Ölüm tarihi, Hoş Sada ve Nazari Arneli Türk Musikisinde 1890, XX.yy. Türk Mûsikîsinde 1902 olarak gösterilmektedir” (Tanrıkorur, 1989). “Tanbûri Ali Efendi Türk Mûsikîsine repertuar açısından çok önemli katkılarda bulunmuştur. Nota bilmediği için eserlerini oğlu Tanburî Aziz Mahmut Bey notaya aldırın Tanburî Ali’nin, Aksaray’da çıkan bir yangında kaybettiği notaları yeniden derlenmiştir. Birçok formda eser veren Tanbûri Ali Efendi klâsik anlayışa uygun eserler vermiştir. Toplam on dört eseri mevcuttur” (Güneş, 2011). Sûz’i-dil makamını terkip eden kişi olmasa da o döneme kadar üzerinde pek fazla durulmamasına karşın bestelediği Sûz’i-dil takımla bu makamı adeta yeniden canlandırmıştır. Yine hem Sûz’i-dil hem de Sipîhr makamındaki iki klasik takımı, bu makamları en iyi tarif eden eserlerden oluşmaktadır. Bu nedenle bu makalede incelenecek olan bu iki klasik takım Türk Müziği ve Nazariyatı açısından da oldukça önemlidir. Makamsal analiz bölümünde bestecinin makamı kullanımıyla ilgili yorum yapılabilmesi açısından ilk olarak bu iki makamın tarif edilmesi gerekli görülmüştür.

### 1. İlgili Çalışmalar

Bulut ve Üçinkülüğ (2007) tarafından yapılan “Dede Efendi’nin Şarkılarının Çok Boyutlu İçerik Çözümlemesi” adlı çalışmada Dede Efendi’nin on sekiz adet din dışı konulu sözlü eseri incelenmiştir. Bu eserler üzerinde içerik çözümlemesi yöntemi kullanılarak eserlerin makamları, usulleri, sözel ve enstrümantal bölümleri, kullanılan sözcük sayıları ve kategorileri gibi bilgilere ulaşılmaya çalışılmıştır. Sonuç olarak sözleri Dede Efendi’ye ait olan şiirlerdeki sözcüklerin kullanım sıklığından yola çıkılarak Dede Efendi’ nin sözcük dağarcığı sayısal olarak ortaya çıkarılmıştır.

Güneş (2011) tarafından yapılan “Tanbûri Ali Efendi’nin Ağır Semâî Formunda Bestelenmiş Eserlerinin Usûl-Arûz Vezni İlişkisi Yönünden İncelenmesi” adlı çalışmada Tanburî

Ali Efendi'nin Ağır Semâi formunda bestelediği eserlerin usûl-arûz ilişkisi ortaya koyulmuş, Tanburî Ali Efendi'nin Ağır Semâi formundaki eserlerinde en çok hangi arûz kalıplarının kullanıldığı belirlenmiştir. Çalışmada incelenen eserlerin güfteleri, şekil ve anlam yönünden analiz edilmiştir. Bu araştırmada; ağır semâi formunda kullanılan usûllerde; aynı vezinlerle yazılmış güftelerin çoğunlukla aynı usûllerde bestelendikleri ve bu eserlerdeki hece dağılımlarının genellikle aynı olduğu sonucu elde edilmiştir.

Karaduman (2014) tarafından yapılan “Fezullah Çınar Türkülerinin Çok Boyutlu İçerik Çözümlemesi” adlı çalışmada Fezullah Çınar'ın 18 eserinin sözel yapısının çok boyutlu incelenmiştir. Araştırmada içerik çözümlemesi yönteminden yararlanılmıştır. Araştırmanın amacı Fezullah Çınar'ın kelime dağarcığını tespit etmek, kelimelerin kullanım sıklığına dayanarak şiirlerinde en çok değindiği konuları tespit etmektir. Sonuç olarak, Fezullah Çınar isimli halk ozanımızın, nitelikli ve geniş bir kelime dağarcığına sahip olduğu ve oldukça çeşitli konulara değindiği saptanmıştır.

Türkel (2005) tarafından yapılan Şeyh Gâlib'in Bestelenmiş Şiirlerinde Usûl-Vezin İlişkisi adlı çalışmada kısaca Şeyh Gâlib'in hayatı ve eserlerinden bahsedildikten sonra, usûl-vezin arasında var olduğu bilinen ilişki, Şeyh Gâlib'in din dışı olarak adlandırılan sözlü mûsikî formlarıyla bestelenmiş eserleri içinde gösterilmiş ve açıklanmıştır. Sonuç olarak büyük usullü eserlerde yinlemelerin daha sık yapıldığı, terennümlerin, yalnızca süs unsuru olarak değil, edebiyata hakimiyet ve mûsikîde ustalık gerektiren, bu bağlamda en az güfte kadar önem kazanan kısımlar olduğu, küçük usûllerle bestelenen eserlerin, vezinlere daha iyi uyum sağladıkları ortaya konmuştur.

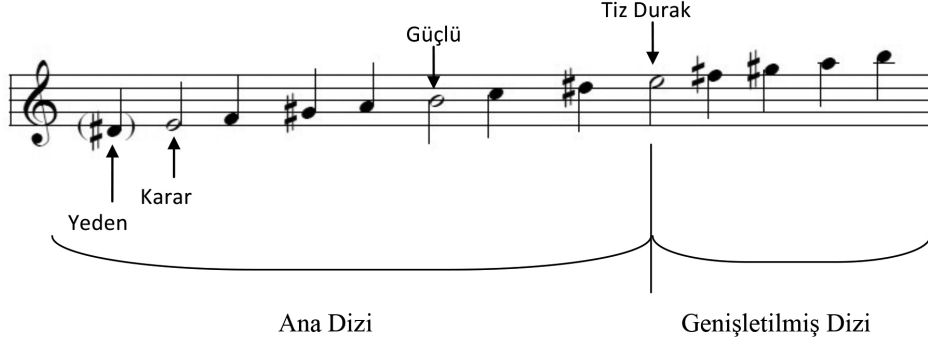
### 1.1. Sûz'i-dil Makamı

Klasik dönem bestekârlarından Abdülhalim Ağa'nın (1710 - 1802) buluşu olup Türk mûsikisi makam sınıflamasında Zirgüleli Hicaz Makamının Hüseyinî Aşiran perdesine göçürülmüş hali tanımı ile şed (göçürülmüş) makamlar sınıfına dâhil olan ve Hüseyinî-Aşiran perdesinde karar eden bir makamdır. İnci seyir özelliği gösteren bir makam olan Sûz'i-dil Makamının birinci merteye güçlüsü tiz durağı Hüseyinî perdesidir. Bu perdede Hicaz çeşnişiyle yarım karar yapılı. Hicaz çeşnişi Hüseyinî perdesinden daha tiz bölgede meydana geldiği için tiz bölgedeki genişleme, makamın en dikkat çekici özellikleri arasındadır. Ana dizinin ek yerindeki Büselik perdesi ise ikinci merteye güçlüdür. Bu perdede de Hicaz çeşnileriyle asma kalış yapılmaktadır. Son olarak yine Zirgüleli Hicaz dizisiyle Hüseyinî Aşiran perdesinde karar verilmektedir.

Makamın eski tariflerinde, “Hisar-Büselik makamının icrasından sonra Hüseyinî-Aşiran perdesinde Zirgüleli Hicaz çeşnişi ile karar vermektir” (Özkan, 2000: 6) ifadesi kullanılmıştır. Bu tarif doğrultusunda makamın bileşik bir makam olduğu söylenebilir. Ancak makamın çıkış noktasının şed yoluyla olduğu gerekçesiyle Arel-Ezgi nazariyatında ‘şed makamlar’ sınıfına konmuştur. Genel olarak makam her iki tarife uygun olarak günümüzde icra edilmektedir.

Şekil 1’de yukarıda anlatılmış olan Sûz'i-dil Makamının günümüzde kullanılan dizisi verilmiştir. Donanımına Gerdaniye perdesi için bakiye diyezi, Neva perdesi için bakiye diyezi ve

Acem perdesi için koma diyezi yazılmaktadır. Bunların dışında makamın yukarıda bahsedilen tarifine veya farklı geçkilere uygun değişiklikler nota içerisinde ayrıyeten gösterilmektedir.



Şekil 1. Sûz'i-dil Makamı Dizisi

## 1.2. Sipihr Makamı

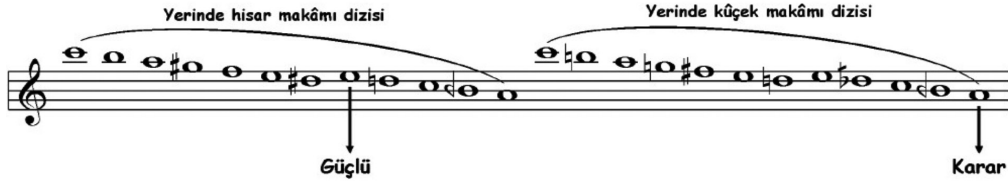
Sistemci okul kurucularında bu makamın tarifi bulunmamakla beraber aynı dönem müziko-loglarından Hızır Bin Abdullah (XV. yy) , Sipihr Makamını “Sipihr oldur kim, Muhayyer âgâze ede, ine Hisar yüzünden Küçek karar ede” ifadesiyle tanımlamıştır. Sadettin Arel'in (1880-1955) yaptığı tetkiklere göre tahmini olarak XV. yy'da terkip edilen bir makam olan Sipihrin zamanla bünyesinde değişiklikler yapılmıştır. Bu nedenle Sadettin Arel Sipihr makamını 'Eski Sipihr' ve 'Yeni Sipihr' diye ikiye ayırmıştır. III. Sultan Selim Han (1761-1808) dönemi Eski Sipihr makamının kullanıldığı devirdir, Tanbûri Ali devri ise Yeni Sipihr makamının kullanıldığı devirdir (Kutluğ, 2000).

### 1.2.1. Eski Sipihr Makamı

“Hisar makamı dizilerine Küçek makamı dizilerinin eklenmesinden meydana gelmiştir. İnci seyir özelliği göstermektedir. Makamın büyük bir bölümünde Hisar makamı hâkim durumdadır. Bu sebeple Hisar makamının güçlüsü olan Hüseyni perdesi, bu makamın da güçlüsüdür. Üzerinde Zirgüle'li Hicaz çeşniysiyle yarım karar yapılmaktadır” (Özkan, 2000).

Genel olarak Hisar makamı ile seyre başlanıp bu makamda ve Hüseyni üzerindeki bölgede gezinildikten sonra güçlü Hüseyni perdesinde yarım karar yapılmaktadır. Hüseyni dizisinde de dolaşarak Hisar makamı Dügâh perdesinde sonra erdirilmektedir. Daha sonra yerindeki Küçek makamına geçilip bu makamda da olduğu gibi asma kararlar ve özellikler belirtilerek dolaşıldıktan sonra, Dügâh perdesinde Sabâ dizisiyle ve çeşniysiyle tam karar yapılmaktadır. Şekil 2'de yukarıda anlatılmış olan Eski Sipihr Makamının günümüzde kullanılan dizisi verilmiştir. Donanımına Segâh perdesi için koma bemolü, Nim-Hisar perdesi için bakiye bemolü konulmaktadır. Bunların dışında makamın yukarıda bahsedilen tarifine veya farklı geçkilere uygun değişiklikler ise nota içerisinde ayrıyeten gösterilmektedir.



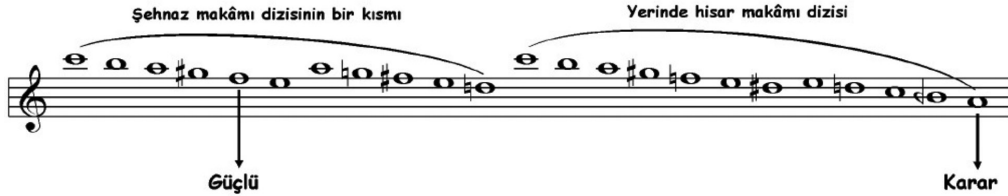


Şekil 2. Eski Sipihr Makam Dizisi

### 1.2.2. Yeni Sipihr Makamı

Yerindeki Şehnâz makamı dizilerinin bir kısmına yerinde Hisar makamı dizilerinin eklenmesinden meydana gelmiştir. İnci seyir özelliği göstermektedir. “Yerindeki Şehnâz makamı ile Hüseyni perdesi üzerindeki bölgenin seslerinden seyre başlanıp, bu makamın kullanılan bölgesinde gezildikten sonra, güçlüde yarım karar yapılmaktadır. Daha sonra Hisar makamına geçilir ve bu makamda asma kararlar ve özellikler belirtilerek gezildikten sonra, Dügâh perdesinde Hüseyni dizi ve çeşnisiyle tam karar yapılmaktadır” (Özkan, 2000).

Şekil 3’te yukarıda anlatılmış olan Yeni Sipihr Makamının günümüzde kullanılan dizisi verilmiştir. Donanımına yalnızca Segâh perdesi için koma bemolü konulmaktadır. Bunların dışında makamın yukarıda bahsedilen tarifine veya farklı geçkilere uygun değişiklikler ise nota içerisinde ayrıyeten gösterilmektedir.



Şekil 3. Yeni Sipihr Makamı Dizisi

## 2. Yöntem

Bu çalışmada kullanılan ‘İçerik Analizi’ yöntemi, bir takım işlemler uygulanarak bir metinden geçerli çıkarımlar elde etmeyi amaçlayan bir araştırma yöntemidir (Weber, 1988, 9). Gazetecilik, Bankacılık, Dil Bilimi, Halkla İlişkiler gibi alanlarda kullanılmış olan bu yöntem, müzik biliminde de kullanılmıştır.

“Pozitivist bilim anlayışı içinde görgül yöntemi kullanarak, iletişim süreciyle iletilen mesajın içeriğine yönelik araştırma yöntemi içerik analizidir. Yöntembilimsel açıdan niceliksel (kantitatif) bir yöntem olarak sayılmaktadır. Berelson’a göre içerik analizi “aşıkâr içeriğin niceliksel özelliklerinin sistematik çözümlenmesidir”. Bu tanımdan anlaşılacağı üzere içerik analizi içeriğin ‘aşıkâr’ yani görünen, belirgin yönünü ele almaktadır” (Yıldırım, 2009: 22).

Yukarıdaki tanımda içerik analizi için içeriğin aşıkâr olan yönünün ele alındığından bahse-

dilmiştir. Bu bilgidan yola çıkılarak bu çalışmanın kapsamına giren eserlerin aşikâr olan yönleri, eserlerin müzikal yapıları ve sözel yapılarıdır. Dolayısıyla müziksel yapının çözümlenmesi, ‘melodik yapı’ ve ‘sözel yapı’ olmak üzere iki başlık altında incelenmiştir. Melodik yapı, eserde kullanılan sözlü bölümleri, saz bölümlerini ve ses aralıklarını; sözel yapı ise kullanılan sözcükler ve kullanım sıklıklarının ifade etmektedir. Eserin melodik yapısının incelenmesinde makamın ses aralığını kullanım şekli, kullanılan küçük, orta ve büyük ses aralıkları dikkate alınmıştır. Sözel yapının çözümlenmesinde ise şiirlerin vezni, sözcük sayısı, sözcük sıklığı, konu kategorilerine göre dağılımı, sözcük dağılımı ve şiirin okunabilirliği üzerinde durulmaktadır.

### 3. Çözömlenen Eserler

Bu çalışmada Tanbûri Ali’nin Sûz’i-dil ve Sipîhr makamlarında bestelediği iki klasik takımında bulunan toplam on dört sözlü eser incelenmiştir. Bu eserlerin notaları ‘Tanbûri Ali Efendi, Hayatı ve Eserleri’ isimli kitaptan alınmıştır.

### 4. Eserlerin Müziksel Yapısının Çözömlenmesi

Müziksel yapının çözümlenmesinde eserlerin melodik yapısı, makamın ses aralığını kullanım şekli, kullanılan küçük, orta ve büyük ses aralıkları dikkate alınmıştır. Eserlerin usûl, sözel bölme ve terennüm bölmesi gibi kategorilerden oluşan ‘genel saptamalar’ alanı ile şarkılarda kullanılan ses genişlikleri, tam ses, yarım ses ve orta boy ses aralıkları kategorilerinden oluşan ‘melodik yapı’ alanları sırasıyla incelenmiştir.

### 5. Bulgular

#### 5.1. Genel Bulgular

Bu bölümde her bir eser için kullanılmış olan çalgısal bölme, terennüm ve sözel bölme sayı-sallaştırılmıştır. Bu bağlamda ilk olarak kullanılan iki makam ve farklı formlardaki eserlere ait ses dizeleri verilmiştir.

##### 5.1.1. Sûz’i-dil Makamındaki eserlerde kullanılan ses dizeleri



Şekil 4. Sûz’i-dil Beste: Yıkıldı darb-ı sitemden harab olan gönüm



Şekil 5. Sûz’i-dil Beste: Bilmedik yârî ki bizden bu kadar gâfil-imiş



Şekil 6. Sûz'i-dil Ağır Semâî: Kamı yâd-ı lebinle hûn-i nûş ettiğim demler



Şekil 7. Sûz'i-dil Yürük Semâî: Ceyhun arayan dide-i giryânım görsün



Şekil 8. Sûz'i-dil Şarkı: Her bir bakışınla neşe buldum



Şekil 9. Sûz'i-dil Şarkı: Yandıkça oldu suzan kalb-i şerer feşanım

### 5.1.2. Sipihr Makamındaki eserlerde kullanılan ses dizileri



Şekil 10. Sipihr Beste: Derman aramam derdime göz yaşımı silmem



Şekil 11. Sipihr Beste: Merdûm-i dideme bilmem ne fûsûn etti felek



Şekil 12. Sipihr Beste: Kûşe-i gamda nişinim seni sevdim



Şekil 13. Sipîhr Beste: Yine bu gece çıkardım sipîhre nâlemi ben



Şekil 14. Sipîhr Ağır Semâî: Mürğ-i evc-i uzletin kevn-ü mekân



Şekil 15. Sipîhr Ağır Semâî: Açıl ey gonca leb nûr eylesin



Şekil 16. Sipîhr Yürük Semâî: Düştüm yine sevdasına bir taze civânım



Şekil 17. Sipîhr Yürük Semâî: Kana kana içelim mey kanalım sahbâdan

Görüldüğü gibi Tanbûri Ali Efendi her iki makamı da, makamların tiz bölgelerdeki genişleme alanlarından bile daha fazla genişleterek kullanmıştır. Bu kullanım Sûz’i-dil Makamında daha belirgin olarak görülmektedir. Makamların inici karakterli olmasından dolayı ‘Kana kana içelim mey kanalım sahbâdan’ isimli Sipîhr Yürük Semâî’nin dışında hiç bir eserde pest bölgede genişleme görülmemiş, hatta birçoğunda karara giderken yeden bile kullanılmamıştır. Sûz’i-dil eserlerin yalnızca bir tanesinde karara yedenli gidilirken, Sipîhr makamındaki eserlerin dört tanesinde karara yedenli gidilmiştir. Sûz’i-dil makamında tiz bölgede genişleme daha belirgin olarak karşımıza çıkmıştır. Öyle ki Tanbûri Ali, makamı genişleme bölgesinin de ötesinde genişletmiştir. Ele alınan on dört eserde Sûz’idil makamında olanlarda daha fazla makamsal geçkiler varken, Sipîhr makamındaki eserlerde genelde asli makam özellikleri yansıtılmış, fazla geçki yapılmamıştır. Müziksel yapının çözümlenmesinde genel saptamalar içerisinde yer alan şarkının usûlü, çalgısal bölmesi, sözel bölmesi ve terennüm bölmesi ile ilgili bilgiler ise Tablo 1’de sunulmaktadır:

Tablo 1. Genel Bulgular

Şarkının Adı	Formu	Usûlü	Sözel Bölüm	Terennüm Bölüm
Yıkıldı darb-ı sitemden harab olan gönlüm	Beste	Zencir	24	25
Bilmedik yâri ki bizden bu kadar gafil-imiş	Beste	Devr-i Kebir	24	13
Kanı yâd-ı lebinle hûn-i nûş ettiğim demler	Ağır Semâî	Aksak Semâî	16	16
Ceyhun arayan dîde-i giryânım görsün	Yürük Semâî	Yürük Semâî	16	28
Her bir bakışınla neş'e buldum	Şarkı	Aksak	24	-
Yandıkça oldu suzan kalb-i şerer feşanım	Şarkı	Evfer	20	-
Derman aramam derdime göz yaşımı silmem	Beste	Remel	28	14
Merdûm-i dideme bilmem ne füsûn etti felek	Beste	Hafif	30	16
Kûşe-i gamda nişinim seni sevdim	Beste	Devr-i Kebir	46	-
Yine bu gece çıkardım sipihre nâlemi ben	Beste	Zencir	22	19
Mürg-i evc-i uzletin kevn-ü mekân	Ağır Semâî	Aksak Semâî	75	8
Açıl ey gonca leb nûr eylesin	Ağır Semâî	Aksak Semâî	9	11
Düştüm yine sevdasına bir taze civânım	Yürük Semâî	Yürük Semâî	16	25
Kana kana içelim mey kanalım sahbâdan	Yürük Semâî	Yürük Semâî	36	35

Tabloda görüldüğü gibi kullanılan klasik formlardan dolayı ele alınan on dört eser içerisinde on birinde terennüm bulunmaktadır. Yalnızca şarkı formunda olan üç eserde terennüm kısmı yoktur. Kullanılan usûllere bakılacak olursa yine klasik takımların gerektirdiği formlar olduğu için (Beste, Ağır Semâî, Yürük Semâî) tercih edilen usûller konusunda da ilgi çekici bir detaya rastlamak mümkün olmamıştır. Ancak eserlerde kullanılan terennüm kısımlarının oldukça uzun olduğu dikkat çekicidir. Yine tablodan anlaşılacağı gibi Sûz'i-dil eserlerde kulla-

nılan terennüm bölümleri Sipihr eserlere göre biraz daha fazladır. Tanbûri Ali Efendi, terennüm bölümlerini alışlagelmişten daha uzun tutmuştur. Hatta terennüm bölümlerini neredeyse eserlerin güftelerinden bile daha uzun olan anlamlı dörtlükler halinde bestelemiştir.

## 5.2. Makamsal Analiz

Bu bölümde Sûz'i-dil ve Sipihr makamlarından oluşan eserlerde ilgili makamların nasıl kullanıldığı ve genel itibariyle Tanbûri Ali Efendi'nin hangi geçkileri yaptığı belirlenmiştir. Tanbûri Ali Efendi, her iki makamda da fazla geçki yapmaktan kaçınmış daha çok makamların asli dizilerini veya artık makamın içerisinde kabul edilen ve geçkiden çok bileşik makam unsuru içinde yer alan çeşnileri kullanmıştır. Bu durum bestecinin tarzından kaynaklanmakla beraber, eserlerin formlarından da kaynaklanabilmektedir.

Sûz'i-dil makamındaki eserlerde önceki bölümde bahsedildiği gibi Tanbûri Ali Efendi makamı daha fazla genişleterek kullanmıştır. Genellikle meyan kısımlarında farklı makamlara geçkiler yapmaktansa makamın genişletilmiş bölgesini bir veya iki tanini kadar daha genişleterek kullanmış ve güçlü perdede hicaz karakterli çeşnilerle kalışlar yapmıştır. Eserlerin genellikle terennüm bölümlerinde aşağıda bir örneği verilen ve Sûz'i-dil makamında kullanılan Neva perdesi kullanarak Hüseyinî Aşıranda Hicaz dörtlüsü ve Dügâh'ta Buselik beşlisi yani Hüseyinî Aşıranda Hicaz Hümayun makamı gibi seyirler kullanılmıştır. Bu dizi şarkı formundaki iki eser hariç diğer tüm eserlerin terennüm bölümünde kullanılmıştır.

Şekil 18'de verilen 'Bilmedik yâri ki bizden bu kadar gâfil imiş' İsimli Sûz'i-dil Bestenin on üç ve otuz üçüncü ölçülerinde başlayan terennüm bölümü Hüseyinî Aşiran Perdesinde Hicaz Hümayun makam geçkisine örnek teşkil etmektedir. Makam tarifinde bahsedildiği üzere bu geçki makamın eski tarifine uygundur.

Hâ lim ya man rah met a man ey şe hi hu ban  
ah ah gel e fen dim

Şekil 18. Terennüm ve karara gidişte kullanılan Hicaz Hümayun Makam geçkisine bir örnek.

Şekil 19'da verilen "Yıkıldı darb-ı sitemden harâb olan gönlüm" isimli Sûz'i-dil Bestenin otuz altı ve otuz yedinci ölçülerinde Neva perdesinde Nikriz Makamına geçki yapılmıştır.



Şekil 19. Neva'da Nikriz geçki

Şekil 20'de verilen "Kanı yâd-ı lebinle hûn-i dil nûş ettiğim demler." isimli Sûz'i-dil Ağır Semâî'nin on dördüncü ölçüsünde yerinde Segâh makamına geçki yapılmıştır.



Şekil 20. Yerinde segâh (Notada buselik olmasına rağmen yapılan icralarda Segah gibi kullanılmıştır.)

Şekil 21'de verilen "Ceyhun arayan dîde-i giryânımı görsün" isimli Sûz'i-dil Yürük Semâî'nin yirmi beş ve yirmi altıncı ölçülerinde yerinde Nişabürek makamına geçki yapılmıştır.



Şekil 21. Düğâhta (Yerinde) Nişabürek

Tanbûri Ali Efendi, Sipihr makamındaki eserlerde de Sûz'idil makamında olduğu gibi fazla makam geçkisi kullanmamıştır. Tanburi Ali Efendi, Sipihr Takımında genellikle Yeni Sipihr makamını kullanmıştır. Dolayısıyla seyre Şehnaz makamı gibi başlayıp, daha sonra Hisar makamı gösterip Hüseyini ile Düğâhta karar vermiştir. Hüseyini perdesi makamın güçlüsü olduğundan özellikle terennümlerde sıkça Hüseyini makamı hissedilmektedir. Makamın tarif edilen seyrinin dışında çok fazla geçki kullanılmamıştır. Şekil 22'de verilen "Derman aramam derdime gözyaşımı silemem" isimli Sipihr Beste'nin yirmi sekizinci ölçüsündeki Hicaz çeşni, eserlerin birçoğunda kullanılmıştır.



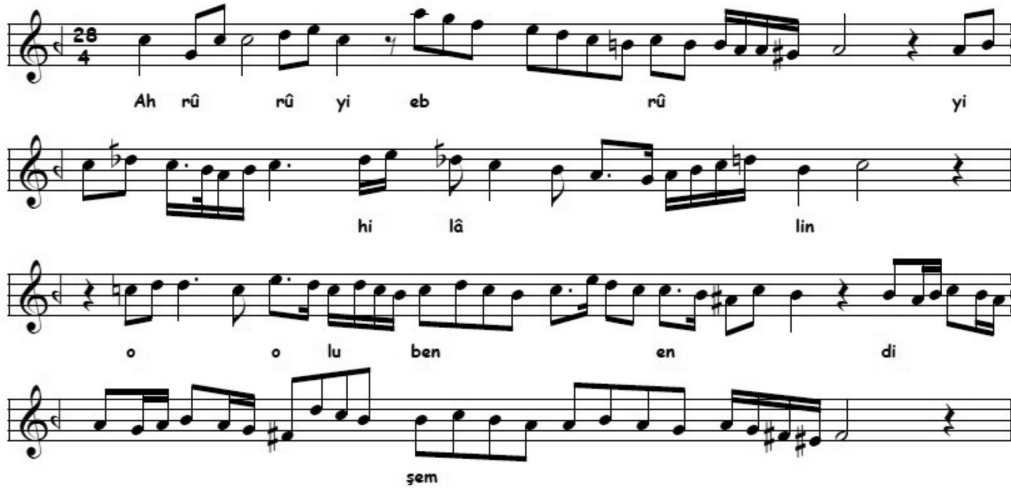
Şekil 22. Hicaz çeşni

Şekil 23'de verilen "Mürg-i evc-i uzletin kevn-ü mekân" isimli Sipihir Beste'nin elli üçüncü ölçüsünde Çargâhta Nikriz makamına geçki yapılmıştır.



Şekil 23. Çargâhta Nikriz geçki

Tanbûri AliEfendi, sadece "Kûşe-i gamda nişinim seni sevdim" isimli Sipihir bestesinin meyan kısmında birden fazla geçki kullanmıştır. Şekil 24'de verilen ve yirmi dokuzuncu ölçüyle başlayan meyan kısmının birinci satırında yerinde Bûselik makamı gösterildikten sonra Saba çeşniyle Çargâh'ta kalınmıştır. Yani bir nevi Arap Çargâhı diye de bilinen Saba'lı çargâh geçki yapılmıştır. Üçüncü satırda ise yerinde Segâh makamına geçki yapılmış ve dördüncü satırda ise Irak makamına geçki yapılmıştır.



Şekil 24. Sipihir Beste'nin meyanındaki geçkiler

### 5.3. Eserlerin Sözel Yapısının Çözülmesi

Sözel yapının çözümlenmesinde şiirlerin vezni, sözcük sayısı, sözcük sıklığı, konu kategorilerine göre dağılımı, sözcük dağarcığı ve şiirin okunabilirliği üzerinde durulmaktadır. Ele alınan on dört eser çoğu -daha önce de belirtildiği üzere klasik formda takımlarda kullanılacağı için Arûz ölçüsü ile yazılmıştır. Sözlerde ağırlıklı olarak Arapça ve Farsça sözcükler kullanılmakta olup ifadeler daha uzun ve dolaylıdır. Eserler toplam üç yüz doksan dokuz sözcükten oluşmakta olup bu sözcüklerden kavramsal düzeyde bulunanların kullanım sıklığı ve konu kategorilerine göre dağılımı Tablo 2 ve Tablo 3'de her iki makam için ayrı ayrı verilmiştir.



Tablo 2. Sûzî-dil Makamındaki Eserlerde Kullanılan Sözcük Sıklığı ve Konu Kategorilerine Göre Dağılımı

	<b>Konu Kategorileri</b>	<b>Eserlerde Kullanılan Sözcükler ve Sıklıkları</b>	
1	Doğa-Çiçek-Hayvan	Ahter (1), Dünya (1), Gül (2), Hûn-ü dil (1), Seylab (1), Şerâre (1), Tîr-i müjgen (1)	8
2	Sevgi-Aşk	Aşık (1), Ateş (1), Bûs-i leb (1), Bülbül (1), Cân (1), Dil (2), Dil-i şeyda (1), Gülmek (1), Güzel (2), Hayal (1), Kirpik (1), Leb (1), Mest eylemek (1), Naz (1), Neş'e bulmak (1), Sahbâ (1), Sevmek (1), Sînem (1), Tebessüm (1), Yâr (3), Yosma (1), Zülf (1)	26
3	Dert-Üzüntü-Sıkıntı	Ah etmek (1), Belaya düşmek (1), Cevr-i sitem (1), Cevr-ü cefâ (1), Esiri olmak (2), Figân (1), Hal-i perişan (1), Harap olmak (1), Hüzün (1), Kahır (1), Sevdazede (1)	12
4	Din	Nûr (1), Peri (1)	2

Tablo 3. Sîpihr Makamındaki Eserlerde Kullanılan Sözcük Sıklığı ve Konu Kategorilerine Göre Dağılımı

	<b>Konu Kategorileri</b>	<b>Eserlerde Kullanılan Sözcükler ve Sıklıkları</b>	
1	Doğa-Çiçek-Hayvan	Ahu (1), Cihân(1), Derya (1), Gonca (1), Hilal (1), Hûn (1), Hûn-i mey (1), Mürg-i evc (1), Sîpihr (2), Şerer (1), Şîrler (1)	12
2	Sevgi-Aşk	Aşık (4), Ateş (1), Civan (2), Divane (1), Gönül (3), Hande (1), Neşat olmak (1), Safâ (1), Sahba (2), Sâmân (1), Sevda (1) , Sevmek (1), Sîne (1), Yâr (1)	21
3	Dert-Üzüntü-Sıkıntı	Ağlamak (3), Âh-u zâr (1), Çile çekmek (2), Darb-ı sitem(1), Derd-i nikah (1), Endişe (1), Esir-i keşmekeş (1), Germ-ü gam (1), Keder(2), Kûşe-i gam (1), Nâle (1), Sînebend (1), Şule-i gam (1), Tutuşmak (1), Yıkılmak (1), Zalim (1), Zebun (1)	21
4	Din	Felek (3), Kevn-ü mekan (1), Ölmek (1), Uzlet (1)	6

Tablolarda görüldüğü gibi Tanbûri Ali Efendi incelenen on dört eserinde genel olarak “Sevgi, Aşk” kategorisindeki kelimelere sıklıkla yer vermiştir. Bunu, “Doğa-Çiçek-Hayvan” kategorisi izlemektedir. Her iki makama ayrı ayrı bakılacak olunursa Sûz’i-dil makamında Sevgi-Aşk kategorisindeki kelimeler yoğunlukta iken Sipîhr Makamında Dert-Üzüntü-Sıkıntı kategorisindeki kelimeler daha yoğunluktadır. Buradan yola çıkılarak Tanbûri Ali Efendi’nin her iki makamı ne şekilde değerlendirdiği sonucuna varılabilir. Tanbûri Ali Efendi Sûz’i-dil makamındaki eserlerde daha fazla “Sevgi- Aşk” ve “Doğa-Çiçek-Hayvan” kategorilerindeki kelimeler seçilirken, Sipîhr Makamındaki eserlerde daha çok “Dert-Üzüntü-Sıkıntı” ve “Din” kategorilerindeki kelimeleri seçmiştir. Burdan hareketle, Tanbûri Ali Efendi’nin Sûz’i-dil Makamını daha hafif ve sevgi aşk konularının ele alınabileceği bir makam olarak değerlendirdiği ve Sipîhr makamını daha ağır, ıstırap, dert ve dini konuların ele alındığı bir makam olarak değerlendirdiği sonucuna varılabilir.

“Bir bestecinin belirli kelimeleri kullanma sayısı, diğer bestecilerin aynı kelimeleri kullanma sayısıyla bir değıldir. Kelime kullanımındaki sıklık, o kişinin üslubunu ele veren önemli bir göstergedir. Kelime kullanımındaki sıklığın belirlenmesiyle kişinin sözcük dağarcığı da ortaya çıkar. Sözcük dağarcığı belirli bir metinde kullanılan birbirinden farklı sözcüklerin toplam sözcük sayısına bölünmesiyle elde edilir” (Karaduman, 2014). “Tanbûri Ali’nin incelenen on dört eserinde kullandığı toplam üç yüz doksan dokuz sözcükten iki yüz elli yedisi birbirinden farklıdır. Buna göre Tanbûri Ali’nin sözcük dağarcığı ortalaması  $257:399=0.64$ ’tür. Bir eserin dışında terennüm bölümünde eserde kullanılan güfte tekrar edilmemiştir. Bunun sebebi eserlerde usûl ve vezin arasındaki ilişkinin iyi kurulması olarak değerlendirilebilir” (Türkel, 2005).

## SONUÇ

Sûz'i-dil ve Sipihr makamlarından oluşan toplam on dört eserde kullanılan usûller içinde en çok Aksak Semâî usûlünün kullanıldığı anlaşılmaktadır. Tanbûri Ali'nin on dört eserinin on ikisinde sözel ve terennüm bölümü bulunmaktadır.

Ses genişliği bakımından Sûz'i-dil Makamındaki eserlerde makamın asli karakterinin dışında tiz bölgede genişleme bariz bir şekilde görülürken, Sipihr makamındaki eserlerde tiz bölge genişlemesi daha az görünmektedir. Her iki makamın inici seyir özelliği taşınması nedeniyle pest bölgede genişleme yapılmamış hatta eserlerin birçoğunda yeden bile kullanılmadan karara gidilmiştir.

Eserlerin makamsal analizlerine bakıldığında, Tanbûri Ali Efendi'nin her iki makamda da fazla geçki yapmadığı görülmüştür. Sûz'i-dil makamındaki eserleri genellikle makamın giriş bölümünde yapılan doğrultusunda hem eski -yani bileşik makam sınıflandırmasında yer verilen- Sûz'i-dil makamı tarifi hem de yeni -yani Arel-Ezgi sistemine göre Şed makamı sınıflandırılmasında yer verilen Sûz'i-dil makamı tarifi karışık olarak uygulamıştır. Dolayısıyla Sûz'i-dil makamını hemen her yönüyle tarif etmiştir. Sipihr makamlarındaki eserlerin ise tamamını yine giriş bölümünde yapılan tarif doğrultusunda Yeni Sipihr makamına uygun şekilde bestelemiştir. Döneminin en iyi bestecilerinden kabul edilen Tanbûri Ali Efendi, incelenen tüm eserlerinde genellikle üçleme veya çarpmalardan kaçınmış, daha sade melodilerle asma karar veya karara gitmiştir. Basit melodilerle Sûz'i-dil ve Sipihr makamlarını en iyi şekilde tarif eden Tanbûri Ali Efendi melodik tekrarlardan kaçınmış, fazla geçki yapmamasına rağmen eserlerin hemen her yerinde güftelere göre farklı melodik his yakalayabilmiştir.

On dört eserin on iki tanesi arûz vezniyle, iki tanesi hece ölçüsüyle yazılmıştır. Kullanılan formlar klasik takım formları olduğundan (Beste, Ağır Semâî, Yürük Semâî) arûz vezni kullanımını usûl vezin ilişkisi açısından gerekli olmuştur. Kullanılan sözcüklerden hareketle Sûz'i-dil Makamındaki eserlerde "Sevgi-aşk" ve "Doğa-hayvan-çiçek" kategorisindeki kelimeler daha yaygın olarak kullanılırken, Sipihr makamındaki eserlerde "Dert-keder-üzüntü" ve "sevgi-aşk" konusundaki kelimeler yaygın olarak kullanılmıştır. Yine "Din" konulu kelimeler az da olsa Sipihr makamında Sûz'i-dil makamına göre daha fazla kullanılmıştır. Bu bilgiler ışığında makam farklılığı ile kelime kullanımı yani güfte seçimi arasındaki fark da dikkat çekici bir şekilde belirlenmiştir. Tanbûri Ali'nin sözcük dağarcığı ortalamasının çalışmaya konu edilen on dört eserde 0.64 olduğu tespit edilmiştir. Her kelimenin ayrı bir söylenişi ve duyumu olduğu düşünülürse her melodinin farklı kelimelerde farklı hissedileceği düşünülebilmektedir. Tanbûri Ali Efendi, bu on dört eserde yarıdan fazla oranda farklı kelime kullanmış ve bu kelimelere farklı makamsal motifler bestelemiştir. Bu durumda tespit edilen bu dağarcık oranı, sadece on dört eser üzerinde uygulanan bu çalışmaya göre değerlendirildiğinde oldukça yüksek bir rakamdır. Bu da Tanbûri Ali Efendinin güfte seçimindeki başarısı olarak değerlendirilebilir.

İncelenen bu on dört eserde görülen makamı en iyi şekilde tarif etme, sade melodilerle melodik zenginlik, güfte seçimi ve güfte-beste arasındaki uyum sebebiyle yaşadığı dönemde halk tarafından daha rahat anlaşılıp kısa sürede benimsendiği düşünülmektedir. Giriş bölümünde bahsedildiği gibi, müzik hayatının büyük çoğunluğunu dönemin kültür merkezi İstanbul'dan uzak geçirmesine rağmen dönemin en bilinen bestecilerinden biri olması da bu düşüncüyü kuvvetlendirmektedir.

## KAYNAKÇA

- Aydın, Ş. (1990). *Türk Bestekâr Portreleri (Cilt:9)*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bulut, M.H., Üçinkülüğ, D. (2007). *Dede Efendi'nin Şarkılarının Çok Boyutlu İçerik Çözümlemesi*. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 17(1), 225-236.
- Güneş, G. (2011). *Tanbûri Ali Efendi'nin Ağır Semâî Formunda Bestelenmiş Eserlerinin Usûl-Arûz Vezni İlişkisi Yönünden İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, Konya.
- Karaduman, İ. (Eylül:2014). *Feyzullah Çınar Türkülerinin Çok Boyutlu İçerik Çözümlemesi*. *International Periodical For The Languages, Literature And History Of Turkish Or Turkic*, 9(1), 1219-1228.
- Kutluğ, Y. F. (2000). *Türk Musikisinde Makamlar (1. Baskı)*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Özkan, İ. H. (2000). *Türk Müsiki Nazariyatı ve Usulleri*, İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Tanrıkorur, C. (1989). *İslam Ansiklopedisi, (Cilt 2, 389-390)*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Türkel, S. (2005). *Şeyh Gâlib'in Bestelenmiş Şiirlerinde Usûl-Vezin İlişkisi*, Yüksek Lisans Tezi, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Elazığ.
- Weber, R. P. (1990). *Basic Content Analysis ( 2nd Edition)*. London: Sage Publications.
- Yazıcı, Ü. (2011). *Tanbûri Ali Efendi, Hayatı ve Eserleri (1)*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Yıldırım, T. (2009). *Trt Repertuarında Yer Alan Şah Hatayî Mahlaşlı Eserlerin Çok Boyutlu İçerik Çözümlemesi*. Yüksek Lisans Tezi, Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sivas.

## Sözlük

<i>Ahu</i>	: Ceylan
<i>Âh-u zâr</i>	: Ağlamak inlemek
<i>Âşiyân</i>	: Yuva, ev
<i>Bûs-i leb</i>	: Öpücük
<i>Cevr-i sitem</i>	: Haksızlığa sitem etmek
<i>Cevr-ü cefâ</i>	: Cefa çekmek
<i>Civan</i>	: Genç
<i>Dil</i>	: Gönül
<i>Dil-i şeyda</i>	: Mecun gibi olmuş
<i>Divane</i>	: Deli, aşk sarhoşu
<i>Figân</i>	: Feryat
<i>Germ-ü gam</i>	: Gam ateşi
<i>Hûn</i>	: Kan
<i>Kûşe-i gam</i>	: Gam Köşesi
<i>Leb</i>	: Dudak
<i>Mürg-i evc</i>	: Zirve kuşu
<i>Nâle</i>	: İnilti
<i>Neşat olmak</i>	: Sevinmek
<i>Sahba</i>	: Şarap
<i>Sâmân</i>	: Zenginlik, huzur
<i>Sine</i>	: Göğüs
<i>Sinebend</i>	: Gönül bağı
<i>Sipîhr</i>	: Gökyüzü
<i>Şerâre</i>	: Kıvılcım
<i>Şerer</i>	: Kıvılcımlar
<i>Şirler</i>	: Arslanlar
<i>Şule-i gam</i>	: Gam ateşi
<i>Tir-i müjgen</i>	: Ok gibi kirpik
<i>Uzlet</i>	: Köşesine çekilme
<i>Yosma</i>	: Güzel kadın
<i>Zebun etmek</i>	: Alçaltmak, zavallı duruma düşürmek
<i>Zülf</i>	: Zülüf, iki yandaki lüleli saç

# ENTROPİ KAVRAMIYLA GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE HELVETICA'YA BİR BAKIŞ VE DENEYSSEL TİPOGRAFİ ÇALIŞMASI

Mustafa AKMAN\*

## ÖZET

Günümüzde popülerleşen entropi kavramının tanımlaması yapıp temel ilkelerine değinerek tipografiyle olan ilişkisi göz önüne alınmıştır. Entropi kavramının diğer alanlarla birlikte incelenmesi, entropi ile diğer kavramlar arasında yeni bağların kurulmasını sağlamaktadır. Entropi kavramı çerçevesinde Helvetica'nın tarihine bakarak, Helvetica yazıyüzünün değeri, anlamı, sorunları ve konumu üzerine bir inceleme yapılmıştır. Kısaca Helvetica'nın entropisi hakkında bilgi verilmiş ve daha sonra deneysel tipografi çalışmalarıyla örneklendirilip görselleştirilmiştir. Yapılan inceleme ve deneysel tipografi çalışmaları sonucunda bazı durumlar tespit edilmiş ve sonuç bölümünde paylaşılmıştır.

**Anahtar Sözcükler:** Helvetica, Tipografi, Entropi, Yazıyüzü, Deneysel Tipografi, Grafik Tasarım.

---

\*Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Grafik-Tasarım Anasanat Dalı, Bodrum / Türkiye, mstfaakman@gmail.com

# AN OVERVIEW OF THE DAY-TO-DAY HELVETICA PAST WITH THE CONCEPT OF ENTROPY AND AN EXPERIMENTAL TYPOGRAPHY STUDY

Mustafa AKMAN\*

## **ABSTRACT**

*In this study, the concept of entropy, which is becoming popular nowadays, has been defined and its relation with typography has been considered by referring to its basic principles. The examination of the concept of entropy with other fields helps the establishment of new bonds between entropy and other concepts. Looking at the history of Helvetica in the framework of entropy concept, Helvetica is examined considering value, meaning, problems and place. In this article, brief information of entropy of Helvetica is given and then Helvetica is sampled and visualized by experimental typography studies. As a result of the study, some identified cases are shared in the conclusion part.*

**Keywords:** Helvetica, Typography, Entropy, Typeface, Experimental Typography, Graphic Design.

---

\*Muğla Sıtkı Koçman University, Graduate School of Social Sciences, Graphic Design Department, Bodrum / Turkey, mstfaakman@gmail.com

## GİRİŞ

Düzensizlikten yeni bir düzen oluşması olgusuna tasarım özelinde nesnel ve eleştirel bir şekilde bakılarak, belli bir mantık çerçevesinde irdelenmeye çalışılmıştır. Verilen örnek ve gözlemler doğrultusunda varılan sonuç ve deneysel çalışmalar ısrarcı bir diretmeden çok var olan durumun daha iyi anlaşılmasına hizmet etmektedir. Entropi ile Helvetica'nın ilişkisine bakabilmek için bu konular hakkındaki temel bilgilerin hatırlanmasında fayda vardır. Entropi, diğer bir adıyla termodinamiğin ikinci yasası kısaca evrende ki tüm maddelerin zaman geçtikçe daha düzensiz bir hal alarak tekrar bir düzen oluşturma hareketine denir. “*Termodinamiğin ikinci yasasına göre: “Kapalı ve çok parçacıklı sistemlerde entropi sistem termodinamik dengeye ulaşana kadar artar. Denge oluştuğunda entropi artmayıp sabit kalır, asla azalmaz”* (Berkmen, 01). Sosyolojide de entropi düzeni benzer bir şekilde işlemektedir. Temelde baktığımızda entropi ile canlı veya cansız varlıklar tekrar bir denge sağlamaya çalışmaktadır. Bu yüzden çıkan düzensizlikten yeni bir düzen oluşmaktadır. Bir şekilde tekrar belirli bir düzen kuran bu süreç düzensizliği, dağılmayı katlayarak devam ettirmektedir (Görsel 1). Bazı kimya kitaplarındaki açıklamalara yer verilirse entropi: Rasgele parçalanma, düzensizliğe gitme ve dağılma olarak izah edilmektedir (Gürses, Sözbilir, Açıkyıldız, 2005: 579). Entropinin etkisi her yerde olduğu gibi grafik tasarım alanında da kendisini hissettirmektedir. Grafik tasarım tarihinde önemli bir yere sahip olan Helvetica yazıyüzünün 60 yıllık tarihine bakılarak entropiyle olan ilişkisi rahatlıkla ortaya koyulabilir. Helvetica'nın sürekli yeniden tanımlanması, farklı şekillerde sınıflandırılması ya da farklı uçlara çekilmesi yazıyüzünün entropi sürecinde yeniden dengeye ulaşma yolundaki parçalanmalar olarak adlandırılabilir. Sosyal entropi toplumsal kaynakların kullanımı sırasında boşa giden kayıplardır. Büyük yatırımlar yaparak, az verim elde edilmesi buna örnek gösterilebilir. Toplumda sosyal denge çok önemlidir çünkü toplumun hareket yönünü kestirebiliriz. Evren, toplum ve tasarımda ki parçalanmaları yani tekrar denge arayışlarını anlayabilmek için termodinamiğin ikinci yasasının temel ilkelerine bakmakta fayda vardır: “1. Doğada her şey yalnızca kullanılabilir den kullanılmayana dönüştürülebilir. 2. Tarihsel gidiş düzenden düzensizliğe, varlıktan tükenişe, yaşamdan ölüme doğrudur. 3. Her olayda entropi az veya çok hızla artar. 4. Yeni çözümler, yeni sorunlar üretir böylece sorunlar birikimli olarak artar” (Gündüz, 2006, 349).



Görsel 1. Entropi için yapılmış bir tipografi çalışması.



Helvetica 1957 yılında Max Miedinger ve Eduard Hoffmann tarafından İsviçreli yazı şirketi Haas için tasarlanan bir yazıyüzdür. İlk ismi Neue Haas Grotesk'dir. Fakat daha sonra Amerika pazarında tutunabilmesi için ismi değiştirilmiştir. İlk olarak "Helvetia" yani Latince "İsviçre" olarak önerilmiştir ancak ülke isminin kullanılmasının uygunsuz bulunmasıyla yerine "İsviçreli" anlamına gelen "Helvetica" tercih edilmiştir (Kupferschmid, 2011). Helvetica olarak 1960 yılından sonra kullanılmaya başlanmıştır. Lisansı son olarak Mergenthaler Linotype'ta bulunmaktadır. Helvetica sans serif olarak tasarlanan bunun yanında yalın, temiz, net ve rahat okunabilir bir yazıyüzdür (Görsel 2).

# Helvetica

Max Miedinger, Eduard Hoffmann, 1957

ABCDEFGHIJKLMN

OPQRSTUVWXYZ

abcdefghijklmnopqrstuvwxy

01234567890

*Görsel 2. Helvetica.*

## Entropi kavramı çerçevesinde Helvetica'nın incelenmesi

Helvetica 60 yıldır deyim yerindeyse kusursuz bir yazıyüzü olarak kullanılmaktadır. Fakat gerçekten de kusursuz mu? Tasarım yaparken okunaklı, zarif, yalın ve net olmak yeterli mi? 60 yıl gibi bir sürede tarafsız olarak kalabilmek mümkün mü? Gerçekten her yerde tüm ihtiyaçları karşılayabiliyor mu? Son 500 yılın en iyi yazıyüzü seçilmesi onu dokunulmaz mı kılıyor (Aktuğ, 2007)? Buna kesin olarak "Hayır" yanıtı verilebilir. Nedeni ise: Entropi kavramına göre (termodinamiğin ikinci yasası) bir şey yaratıldıktan sonra, sanal ortamda ya da kavram olarak bile olsa zaman sürecine tabi olunca entropiden etkilenmektedir. Helvetica form olarak kusursuzlaşmaya çalışsa bile algılayıcılar zamanla sürekli değiştiği için barındırdığı ve zamanla kazandığı yeni anlamlarda sürekli değişmektedir. Örneğin kapitalist düzenin başını çeken şirketlerin Helvetica'yı sürekli kullanması yine bu şirketlerin savaşlara, yıkımlara ve çevre sorunlarına doğrudan ya da dolaylı destek olması Helvetica yazıyüzünün tarafsızlığını yitirmesine aksine Helvetica'yı yıkıcı kapitalist düzenin dolaylı bir destekçisi ve simgesi haline getirmektedir. Bu yüzden kimi tasarımcılar Paula Scher'de olduğu gibi font listesinden çıkarmaktadır. Zamanla kazanılmış sıfatlar ya da üzerine yapışmış yaftalar Helvetica'yı her gün yeniden tanımlamaktadır. Fakat asıl olan

şu ki bu tanımlamalar siz daha tasarıma başlamadan sizi sınırlandırmaktadır: “... ama yazının getirdiği otomatik çağrışımları engelleyemezsiniz. Renkte de böyledir: Pembe giymiş bir bebek görürseniz, bebek kız çıkar. Yazı bizi daha doğuştan itibaren koşullandırır, bu koşullandırmalardan kurtulmaya çabalamak beş yüz yıldan fazla sürmektedir” (Garfield, 2012: 33).

Helvetica üretiminden bu yana neredeyse en çok kullanılan yazıyüzüdür. Birçok önemli küresel marka ve şirket bu yazıyüzü ile yaratılmıştır (Bigman, 2016). Hayatımızda Helvetica’sız bir gün neredeyse geçmemektedir (Görsel 3). Kendisi de bir yazıyüzü tasarımcısı olan New York’lu Cyrus Highsmith, Helvetica’sız bir gün geçirmeye çalışır ve bu yazıyüzünün olduğu şeyleri kullanmaz. Fakat karşılaştığı durum hiç de kolay değildir: Her gün giydiği kıyafetleri giyemez, metroya binemez, New York Times okuyamaz, dolar kullanamaz vb. şekilde liste uzayıp gitmiştir (Ahmet Kurt, 2015). Gerçekten Helvetica ile bu kadar karşılaşıyor olmamız yazıyüzünün mükemmel bir tasarım içerdiğine mi işaret ediyor? Yoksa tasarımda tembelliğe, kolaya kaçışın bir göstergesi midir?



Görsel 3. Helvetica yazıyüzü kullanan bazı büyük şirketler.

Bazı tasarımcılar yazı karakterinin tarafsız ve kendi başına anlamının olmaması gerektiğini savunur. Burada entropi kendini daha fazla hissettirecek bu yorumun her yerde kullanılabilir ve haklı olduğunu düşünen kitleler yaratır. Böylece zamanla yeni kalıpların türemesine neden olmaktadır. Tasarımda yazının içeriğine uygun çözümler aramaktansa Helvetica’nın tercihi riske atılmamış kolay ve sıradanlaşmış bir yol olmuştur. Entropide her şeyin parçalanması veya bozulması, şeylerin yeni dengeler arama sürecinde olması onu sonuna doğru sürüklemektedir. “Bu yasanın özü her şeyin sonlu olduğu, kendi sonunu hazırladığı ve zamanla tükendiği anlayışdır” (Gündüz, 2006, 347). Helvetica’nın ilahi bir kurtarıcı gibi sürekli her yerde kullanılıyor olması ne yazık ki bazı tasarımcılar tarafından kanıksanmış ve yine bazı tasarımcılar tarafından bir şekilde tavsiye edilmektedir. Örneğin Manuel Krebs şöyle demiştir: “İyi bir tasarımcı değilseniz ya da tasarımcı bile değilseniz tek boyutta Helvetica Bold kullanmanız yeterli ve iyi görünür” (Hustwit, 2007). Her yerde Helvetica kullanılmış tasarımlar, bazı usta tasarımcıların gözünden kaçmamış ve eleştirilmiştir. Örneğin Stefan Sagmeister esprili bir dille Helvetica ile yazılmış az yazı çok boşluk ve küçük bir logo olan broşürler gördüğü zaman “Beni okuma çünkü sıkıntıdan patlarsın” olarak yorumlamıştır. Yine başka bir tasarımcı Erik Spiekermann şöyle demiştir:

“Pek çok kişi Helvetica’yı hazır ve nazır olduğu için kullanır. Helvetica ne yiyeceğimizi düşünmek yerine Mc Donald’s’a gitmek gibidir. Çünkü Mac Donald’s orada, her köşe başındadır. Öyleyse köşe başında var diye dandik yemekler yiyelim” (Hustwit, 2007). Helvetica’nın her yerde, her zaman kullanılıyor olması kendi itibarını zedelemektedir.

Tasarımcılar Helvetica’nın büyüünden kurtulup içerik ile uyumlu hareket etmeye başladıklarında tasarımın gereği olan sorunun üzerine daha sağlıklı gidebilmektedir. Örneğin Apple IOS 9 ile daha önce Helvetica olan yazıyüzünü San Francisco ile değiştirmiştir. Değişimin en önemli nedeni Helvetica’nın küçük ekranda okunma problemi barındırmasıdır. Helvetica ekranlar için tasarlanmış bir yazıyüzü değildir ve yeni mecrada problemlere neden olmaktadır (Görsel 4). Bunu fark eden Apple küçük ekranda daha rahat okunabilen dinamik ve Apple kimliğini taşıyacak yazıyüzü San Francisco’ya yer vermiştir. Apple için dijital çağın gözde yazıyüzü San Francisco’dur (Machino, 2015).

IOS 9 brings you refinements at every level – from the apps you see on your Home screen down to the foundation of the system. Siri is smarter than ever, proactive suggestions keep you on track, and multitasking on iPad hits an all-new high with Slide Over, Split View, and Picture in Picture. All these enhancements enable your devices – and you – to do so much more every day.

Görsel 4. Helvetica’nın küçük ve bulanıklaştırılmış bir görüntüsü.

Helvetica’nın başına gelen diğer problem ise korsan tasarımları ve klonlarıdır. En iyi yazıyüzü tasarımına bile sahip olsanız, zamanla bu sizin karşınıza farklı problemler olarak geri dönmektedir. Bir örnek vermek gerekirse Arial yazıyüzü gösterilebilir: “Fakat Arial her şeye rağmen hala - haklı olarak - çalmı sayılır. 1980’lilerin başında Helvetica’ya alternatif olsun diye tasarlanmıştı; yani Microsoft onu Windows işletim sistemi ile pazarlamadan çok daha önce tasarlamıştı. Arial (Adobe yazılımıyla birlikte gelen fontlarla rekabet edebilecek bir yazıcı fontu olarak düşünülmüştü)... Fakat tasarımcıları irkiltken şey Arial’ın sadece Helvetica’ya benzemesi değildi; genişlik ve diğer temel öğelerin birebir Helvetica’yla aynı olması, böylece belgelerde ve yazılımlarda onun yerine geçebilmesiydi” (Garfield, 2012: 221).

Entropiden, Helvetica’dan daha fazla etkilenen diğer yazıyüzü Comic Sans’tır. Tasarlandığı yıllarda nefret edilen bir yazıyüzü değildir fakat ne zaman 3D Movie Maker ve Windows 95 Plus’ın parçası olmuştur, o andan itibaren tasarımcıların garezini üzerine toplayan bir yazıyüzü haline gelmiştir (Halley, 2012). Entropinin etkisi ile daha sonra oluşmuş yanlış kalıplar, tasarımcıları bu yazıyüzlerinden uzaklaştırmamalıdır. Örneğin disleksi, öğrenme bozukluğu olan bireylerin Comic Sans yazıyüzü ile daha rahat öğrendiği biliniyorsa tasarımın içeriğine uygun bu yazıyüzü kullanılabilir. Bir çok tasarımcı sebebini bilmeden Comic Sans’a önyargılı ve nefretle yaklaşmıştır. Bugün benzer bir durum ters olarak Helvetica’nın başındadır. Sorgulamayı bırakıp, neden kullandığının farkında olmayan tasarımcılar, ona karşı itaatkar bir hayranlık besleyip sevgi bağı kurmaktadır.

Entropinin aralıksız işlediği evrenimizde her şeyin parçalanıp kendi sonuna doğru koşması ya da kavramların anlamlarını yitirmesi, yeni anlamlar kazanması genel olarak tasarımda özel

olaraksa Helvetica'da da kendini göstermektedir. Helvetica'nın ilahlaştırılıp sürekli el üstünde tutulması, iki keskin kutup oluşturması (çok sevenler ve nefret edenler), uç firmaların, şirketlerin, derneklerin aynı zamanlarda sorgulamadan onu kullanıyor olması ya da Helvetica üzerinden dönen bazı tartışmalar yazıyüzünün 60 yıllık süreçte entropinin etkilerini açıkça gözler önüne sermektedir. Tasarımcı Wim Crowel'in şu sözleri süreci özetler niteliktedir: "Her şey değişiyor, zaman değişiyor. Yazı karakterlerine verilen önem de epey değişiyor. Bugün belli bir iş için belli bir yazı karakterini seçmemiz bizim 50'lerde seçtiğimiz yazı karakterinden farklı anlamlar taşıyor" (Hustwit, 2007).

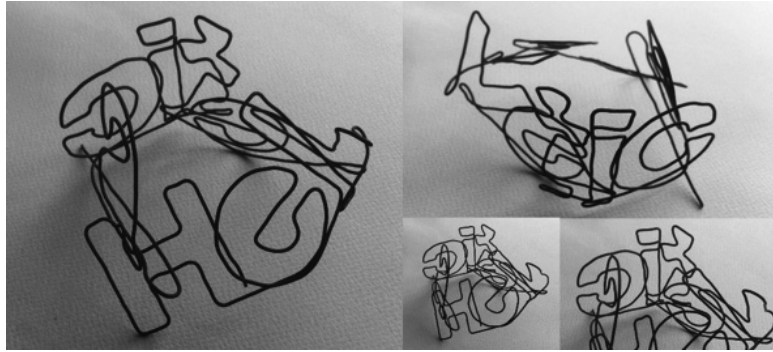
### Entropi ile Helvetica'nın ilişkisine deneysel bir tipografi çalışması

Entropinin Helvetica üzerindeki parçalanma, bozulma veya dağılma sürecini örneklendirip görselleştirmek için, iki deneysel tipografi çalışması yapılmıştır. Ayrıca bu sürecin sonunda yeniden dengeye ulaşan yazıyüzü formlarıyla birkaç örnek çalışma hazırlanmıştır. İlk olarak metal bir teli şekillendirerek Helvetica formu oluşturulmuştur (Görsel 5).



Görsel 5. Telden oluşturulan Helvetica yazıyüzü formu.

Bu telden oluşturulan Helvetica formu doğaya açık hava şartlarında tüm müdahalelere serbest bırakılmıştır. Zaman zaman kazalarla harflerin formu deformasyona uğramıştır. Kimi zaman, yazının şekli düzeltilse bile bozulma sürekli devam etmiştir. Özenle hazırlanan telden Helvetica formu doğal ve yapay müdahaleler sonucu deformasyonu sürekli artmıştır (Görsel 6).



Görsel 6. Telden oluşturulan Helvetica yazıyüzü formunun belli bir mühlet sonraki görüntüsü.

Bir süre sonra oluşan istemsiz kıvrımların giderilmesi için, tekrar tekrar ele alınan form daha çabuk deformasyona uğramaya başlamıştır. Telin yapısı gereği, telin aynı yerinin hareket ettirilmesi onun o bölgesini daha da hassas hale getirmiştir. Helvetica'ya yapılan müdahaleler bazen istemeyerek dahi olsa onu daha kırılğan yaparak, aleyhine sonuçlar doğurmuştur. 60 yıllık Helvetica'nın tarihine bakıldığı zaman sonradan elde ettiği olumsuz anlamlardan kurtulma, tarafsız olduğu anlayışı ve daha fazla kişiye ulaşma isteği onu daha da popülerleştirerek yeni tehditlere açık hale getirmiştir. İkinci örnek ise pürüzsüz bir metal plaka üzerine Helvetica yazılmasıdır (Görsel 7).



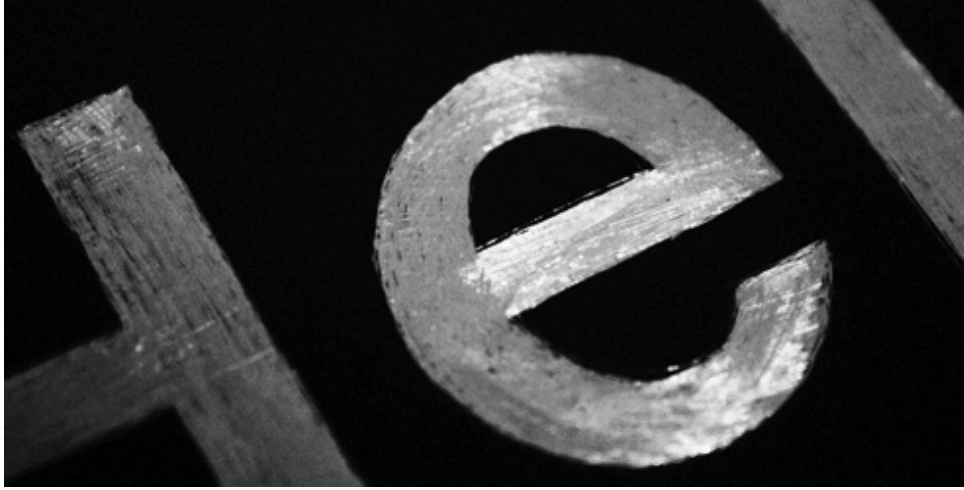
*Görsel 7. Metal plaka üzerine yazılan pürüzsüz Helvetica yazısı.*

Pürüzsüz ve temiz olan Helvetica metal plakası zamanla doğal ve çoğunlukla yapay müdahalelerle deformasyon sürecine tabi tutularak bu bozulma örnekendirilmiştir. Bu bozulma sürecinde yüzey birçok farklı aşamadan geçirilmiştir. Dışarıda bırakılmış, kendi başına kazalara uğramış, lak ile temas ettirilmiş, aside indirilmiş, oyulmuş ve son olarak çizilmiştir (Görsel 8). Ayrıca Helvetica metal plakası bu süreçte kimi zamanda düzeltilmiştir.



*Görsel 8. Metal plaka üzerindeki Helvetica yazısının zamanla değişimi.*

Sürecin sonunda ise Helvetica formu yine okunmaktadır fakat ilk halinde yüzeyinde taşıdığı pürüzsüzlüğü barındırmamaktadır (Görsel 9).



*Görsel 9. Sürecin sonunda yeni anlam kazanan, siyahlar içindeki Helvetica yazısı.*

Bu pürüzlülük Helvetica'nın saf ve tarafsızlığını zaman içinde yitirmesinin bazen onu düzeltme çabalarımızın da boşa gittiğinin somut bir görselleştirilmesidir. Son olarak ortaya çıkan pürüzlü Helvetica, bu süreçte yeni anlamlar kazanarak siyahlar içinde çiziklerle kendisini yeniden var etmiştir. Başka bir deyişle termodinamik dengesine geçici olarak ulaşmıştır; entropisi sabitlenmiştir. Ortaya çıkan yeni formlar entropinin doğası gereği tekrar bir düzene kavuşmuştur. Fakat düzensizliğe giderek, yeni düzen oluşturma olgusu sürekli ve devinim içeren bir harekettir. Kesin olarak düzene ulaştığını söylemek doğru olmaz. Bilimin olgu ve olayları daha rahat tanımlayabilmesi için bu tür sıfatlandırmalara ihtiyaç duymaktadır.

Entropi sürecinin sonunda yeni düzene ulaşmış formlarla birkaç örnek çalışma yapılmıştır. Siyahlar içinde saf ve tarafsızlığını yitiren yazıyüzü bir korku, gerilim filmi olan "Tecelli" afişinde kullanılmıştır. Yine aynı yazıyüzü sosyal medyada asılsız haber ve yorumların dönmesine tepki olarak bir kurumun Facebook kapak görüntüsünde kullanılmıştır. Diğer bir çalışma ise dijital medya tasarımı ve yönetimi üzerine çalışan Helyum ajansının logo tasarımıdır. Helyum sosyal medyada sizi yukarılara taşıırken bütçenizi yakmadan, büyüyerek güvende kalmayı vaat etmektedir. Bu tasarımlarda da görüldüğü üzere yeni anlamlar kazanan yazıyüzü, tasarımcı için bir engelden çok çözülmesi gereken görsel bir problem olarak algılanmış ve içeriğe uygun çözümler üretilmeye çalışılmıştır (Görsel 10).



**Görsel 10.** Değişim sonrası yazıyüzü için örnek çalışmalar. Sol: Tecelli filmi için afiş tasarımı. Sağ üst: Bir sosyal medya ajansı için logo tasarımı. Sağ alt: Facebook kapak görüntüsü tasarımı.

## SONUÇ

Entropi sürecine bağılı olarak hiçbir şey aynı kalmıyor, dünya ve içindekiler sürekli değişmektedir. Bu da tasarımcıları değişen dünya ile tasarımlarda yeni ifade yolları aramaya sevk etmektedir. Belki de bu yüzden Helvetica'da dahil hiçbir yazıyüzü mükemmel kalmayacaktır. Kısaca Helvetica'nın 60 yıllık serüvenine bakıldığında entropisi şöyle sıralanabilir:

Herkes tarafından çok kullanılıyor olması ve yazıyüzünün tasarım içeriğine çözüm getirip getirmediğine bakılmadığı görülmektedir. Spiekermann'a göre Helvetica'nın varsayılan fontlar arasında yer alması onu hava gibi yapmış ve sürekli kaçılmaz bir şekilde kullanılmasına sebep olmuştur.

Helvetica'nın zamanla kavramsal olarak yeni anlamlar kazanmış ve istenmeyen anlamları da altında biriktirmiş olmasıdır. Paula Scher'in Amerikadaki Reagan seçimlerinde oy veren eyaletleri incelemesi ve oy veren tüm eyaletlerde %50'den fazla insanın Helvetica'yı kullanması ayrıca dönemin büyük şirketlerinin de aynı yazıyüzünü kullanıyor olması, Helvetica'nın olumsuz sıfatlar kazanmasına neden olmuştur (Hustwit, 2007).

Helvetica'nın tasarımda bazen kolay ve acil durum yazıyüzü olarak tercih edilmesidir. Tasarımcıların ara sıra çeşitli sebeplerle tasarım sürecini tam olarak takip edememesi sonrasında, hazır çözüm yollarından birisi olarak Helvetica'yı düşünmesidir.

Helvetica'ya karşı çeşitli sebeplerle önyargıların ve yeni dogmaların oluşmasıdır. Örnek vermek gerekirse, bazı tasarımcılara göre Helvetica barındıran tasarımların mükemmel olduğu algısıdır.

Helvetica'nın zamanla kendisi kadar güçlü korsan ve klon yazıyüzleri doğurmasıdır. Helvetica'nın az popüler olan benzerlerinin yanında büyük bir üne sahip olan Arial gibi güçlü bir kopyasının olması örnek gösterilebilir.

Helvetica'ya karşı bazen bilinçsizce oluşan (oluşturulan), sorgulamanın, eleştirel düşünmenin önüne geçen bir ilişkinin kurulmasıdır.

Özetle Helvetica'nın entropi süreci göz önüne alındığında ortaya çıkan problemler, bazı tasarımcıları yeni çözüm yolları aramaya itmektedir. Tasarımda aranan çözümler, her dönem kendi dinamik gereksinimlerine göre sürekli değişmektedir. Bu değişimin farkında olunmaması ya da basma kalıp şekilde hareket edilmesi, tasarımda kendini tekrarlayan ve asıl problemin uzağında gezinen sıradan çözümlere sebep olmaktadır. Yaratıcı görsel çözümlerin değerini belirleyen asıl etmen kullanılan yazıyüzünden ziyade belli bir tasarım anlayışının olması ve görsel çözümün problemin içeriğine uygun bir şekilde ortaya çıkartılmasıdır.



## KAYNAKÇA

Garfield, S. (2012), *Tam Benim Tipim*, 2. Baskı, Domingo Yayıncılık, İstanbul.

Gündüz, M. (2006), *Sosyal Yaşam ve Entropi Yasası: Dünyanın Sonuna mı Yaklaştık? İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi*, Cilt: 20, Sayı: 01, Ss. 345 – 355.

Gürses, A. Sözbilir, M. Açıkıldız, M.(2005), *Düzensizlik ve Mikro Haller: Entropi*, Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi, Sayı: 11, Ss. 577 – 589.

Halley, A. (2012), *Tipografik Nefret Listesi, Tiradlar, Öfke Nöbetleri ve Gerçekler (Çeviri: Aslı Mertan)*, Grafik Sanatlar Üzerine Yazılar, Grafikerler Meslek Kuruluşu (GMK), Mart / Nisan 2012.

Hustwit, G. (2007), *Helvetica* (Belgesel film).

## İnternet Kaynakları

Ahmet Kurt, Y. (2015), *Yazı Tipi: Görüldüğünden Çok Fazlası*, Medium Türkçe. <https://medium.com/turkce/yazi-tipi-goruldugunden-cok-fazlası-6aad68dc0f7>  
Erişim Tarihi: 10.05.2017.

Aktuğ, E. (2007), *Bir Yazı Karakterinden Çok Daha Fazlası: Helvetica*, Radikal Kültür. <http://www.radikal.com.tr/radikal.aspx?atype=haberyazdir&articleid=810749> Erişim Tarihi: 10.05.2017.

Berkmen, H. *Sosyolojinin Termodinamiği*, Berkmen'in Bilim Yazıları, Sayı: 51. <http://www.halukberkmen.net/pdf/250.pdf> Erişim Tarihi: 10.05.2017.

Bigman, A. (2016), *20 Famous Logos Made with Helvetica*, <https://99designs.com/blog/creative-inspiration/famous-logos-made-with-helvetica/>  
Erişim Tarihi: 10.05.2017.

Kupferschmid, I. (2011), *Neue Haas Grotesk*, <http://www.fontbureau.com/nhg/history/> Erişim Tarihi: 12.05.2017.

Machino, A. (2015), *The Secret of The Apple's New San Francisco Fonts*, Medium Corporation. <https://medium.com/@mach/the-secret-of-san-francisco-fonts-4b5295d9a745> Erişim Tarihi: 12.05.2017.

## Görsel Kaynaklar

Görsel 1. *Entropi için yapılmış bir tipografi çalışması*. <https://schreinerbfa.comdes.files.wordpress.com/2013/08/entropy.jpg> 30.05.2017.

Görsel 2. *Helvetica (Not: Düzenlenmiştir)*. <https://erdalkaya.files.wordpress.com/2010/08/helvetica.jpg> 28.05.2017.

Görsel 3. *Helvetica yazıyüzü kullanan bazı büyük şirketler*. <https://multimediaman.files.wordpress.com/2013/05/sampling-of-helvetica-logos.jpg> 25.05.2017.

Görsel 4. *Helvetica'nın küçük ve bulanıklaştırılmış bir görüntüsü*. <https://medium.com/@mach/the-secret-of-san-francisco-fonts-4b5295d9a74530> 05.2017.

Görsel 5. *Telden oluşturulan Helvetica yazıyüzü formu*. Yazarın kendi çalışmalarından.

Görsel 6. *Telden oluşturulan Helvetica yazıyüzü formunun belli bir mühlet sonraki görüntüsü*. Yazarın kendi çalışmalarından.

Görsel 7. *Metal plaka üzerine yazılan pürüzsüz Helvetica yazısı*. Yazarın kendi çalışmalarından.

Görsel 8. *Metal plaka üzerindeki Helvetica yazısının zamanla değişimi*. Yazarın kendi çalışmalarından.

Görsel 9. *Sürecin sonunda yeni anlam kazanan, siyahlar içindeki Helvetica yazısı*. Yazarın kendi çalışmalarından.

Görsel 10. *Değişim sonrası yazıyüzü için örnek çalışmalar*. Sol: *Tecelli filmi için afiş tasarımı*. Sağ üst: *Bir sosyal medya ajansı için logo tasarımı*. Sağ alt: *Facebook kapak görüntüsü tasarımı*. Yazarın kendi çalışmalarından.

# AVRUPA ORTAK KÜLTÜR VE SANAT MİRASININ KORUNMASINDA AVRUPA BİRLİĞİ'NİN ÇALIŞMALARI: AVRUPA KÜLTÜR BAŞKENTİ PROGRAMI ÖZELİNDE BİR İNCELEME

Yrd. Doç. Dr. Erhan AKDEMİR\*

## ÖZET

*Kültür ve sanat sahası kentler için yeni bir endüstri biçimine, kültürel endüstriye dönüşmüş durumdadır. Ancak bu endüstri sadece ekonomik kazanç sağlamayı değil ortak kültürel ve sanatsal mirasın ortaya çıkarılmasında da önemli bir araç olarak kabul edilmektedir. Buradan hareketle, Avrupa Kültür Başkenti programı da bu hususları içerecek şekilde hem Avrupa kentlerinin sosyoekonomik kalkınmalarına katkı sağlayabilecek hem de Avrupa'nın ortak kültürel ve sanatsal mirası konusunda bir aidiyet ve bilinç yaratabilecek bir program, proje ve katalizör durumundadır. Bu makale çalışması ayrıca AB bütünleşme süreci içerisinde de ortak Avrupa kültür ve sanat mirasının varlığının korunmasının önemli bir role sahip olduğunu savunmaktadır.*

**Anahtar Kelimeler:** Avrupa Birliği, Avrupa Kültürü, Kültür Politikası, Avrupa Ortak Kültürel Mirası, Avrupa Kültür Başkenti

---

\*Anadolu Üniversitesi, İktisat Fakültesi, Uluslararası İlişkiler Bölümü, Eskişehir/ TÜRKİYE,  
erhanakdemir@anadolu.edu.edu.tr

# WORKS OF THE EUROPEAN UNION IN THE PROTECTION OF THE EUROPEAN COMMON CULTURAL AND ART HERITAGE: AN EXAMINATION IN THE EUROPEAN CAPITALS OF CULTURE PROGRAM

Assist. Prof. Dr. Erhan AKDEMİR\*

## **ABSTRACT**

*The city of culture and art has become a new industrial form for the cities - cultural industry. However, this industry is considered not only an economic gain but also an important means of revealing common cultural and artistic heritage. From this point of view, the European Capital of Culture program is a program, project and catalyst that will contribute to the socioeconomic development of the cities as well as these concerns and will create a sense of belonging and consciousness about the common cultural and artistic heritage of Europe. This article also argues that the preservation of the common European cultural and artistic heritage has an important role to play in the EU integration process.*

**Key Words:** *European Union, European Culture, Cultural Policy, European Common Cultural Heritage, European Capitals of Culture*

---

\*Anadolu University, Faculty of Economics, Department of International Relations, Eskişehir/ TÜRKİYE,  
erhanakdemir@anadolu.edu.edu.tr

## GİRİŞ

Günümüzde kentlerin sosyoekonomik anlamda yeniden canlandırılmalarında, dönüştürülmesinde ve yenilenmelerinde kentlerin sahip oldukları çeşitli kültürel ve sanatsal mirasların varlığı oldukça önemlidir. Bunun yanı sıra kentlerin sahip oldukları söz konusu çeşitli kültürel ve sanatsal mirasların varlığının korunması ve gelecek nesillere aktarımı da eşdeğer bir öneme sahiptir. Kentlerin çeşitli kültürel ve sanatsal mirasların varlığının korunması ve gelecek nesillere aktarımı ise kültürel ve sanatsal programlar ve projeler çerçevesinde gerçekleştirilmektedir. Özellikle de bölgesel ve yerel düzeyde sanatın ve kültürün ekonomik kalkınma ve iş yaratmada önemli bir fırsat sunduğu fikri giderek önem kazanmaktadır (Griffiths, 2006: 417). Bu anlamda kültür sahası kentler için yeni bir endüstri biçimine, kültürel endüstriye dönüşmüş durumdadır. Ancak bu endüstri sadece ekonomik kazanç sağlamayı değil ortak kültürel mirasın ortaya çıkarılmasında da önemli bir araç olarak kabul edilmektedir. Buradan hareketle, Avrupa Kültür Başkenti programı da az evvel dile getirilen hususları içerecek şekilde hem kentlerin sosyoekonomik kalkınmalarına katkı sağlayabilecek hem de Avrupa'nın ortak kültürel ve sanatsal mirası konusunda bir aidiyet ve bilinç yaratabilecek bir program, proje ve katalizör durumundadır.

Öte yandan, Avrupa Birliği (AB) günümüzde ne sadece ekonomik bir bütünleşme, ne sadece hukuki ve siyasi bir bütünleşme ne de sadece kültürel bir bütünleşme sürecidir. Bugün AB, birliğini bu farklı alanlardaki bütünleşme süreçleriyle gerçekleştirebilmektedir. Bu itibarla Birlik amacının herkese tek tip bir kimlik dayatmak değil, farklılıkların buluşmasından doğan bir kimlik ve kültür geliştirmek olduğunu anlatma arayışındadır. Buradan hareketle makale, AB'nin bütünleşme süreci içerisinde ortak Avrupa kültür ve sanat mirasının varlığının korunmasının önemli bir role sahip olduğunu savunmakta ve bunu da Avrupa Kültür Başkenti Programı özelinde incelemektedir.

Bu çerçevede bu makale çalışması Avrupa Kültür Başkenti programını Avrupa ortak kültür ve sanat mirasının korunmasında Avrupa Birliği'nin (AB) bir çalışması özelinde analiz edecektir. Ayrıca, Uluslararası literatürde bu konu sosyoekonomik ve kültürel anlamda ele alınmış olsa da ulusal literatürde özellikle de disiplinler arası bir düzeyde bu alanda çok çalışılmamış olması makalenin kaleme alınmasının önemli bir nedenidir.

### Avrupa Bütünleşmesi

AB'nin temellerinin atıldığı Roma Antlaşması'nın 60. yılında 25 Mart 2017'de Romada bir araya gelen İngiltere hariç 27 AB ülkesi Birliğin geleceğine ve bütünleşmesine dair üç sayfalık bir sonuç bildirgesi yayınlamışlardır. Bu sonuç bildirgesi önümüzdeki 10 yıl için AB'nin dört hedefini ortaya koymaktadır. Bunlar; güvenli ve iyi korunan bir Avrupa, refah durumu yüksek, kalıcı bir Avrupa, sosyal bir Avrupa ve son olarak da güvenlik ve savunma alanlarında ortak hareket eden güçlü bir Avrupa. Bu yaklaşım aslında AB bütünleşmesinin dinamiklerini de ortaya koymaktadır. Buna göre AB ne sadece ekonomik bir bütünleşme, ne sadece hukuki ve siyasi bir bütünleşme ne de sadece kültürel bir bütünleşme sürecidir. Bugün AB, birliğini bu farklı alanlardaki bütünleşme süreçleriyle gerçekleştirebilmektedir. Bu açıdan sadece hukuki, siyasi ve

ekonomik bütünleşme süreçleri tek başına birleşik Avrupa'nın devamını sağlamaya yeterli gibi görünmemektedir. Üye ülkelerin ulusal kültürel çeşitlilikleri korunarak gerçekleştirilebilecek kültürel bütünleşme de birleşik Avrupa'nın devamı açısından hayati bir öneme sahiptir. Öte yandan unutulmamalıdır ki, halen günümüzde AB üyesi ülkeler arasında Avrupalılık konusu da ülkeden ülkeye farklılık göstermektedir. Üye ülke vatandaşlarının öncelikle kendilerini ülkelerine bağlı hissettikleri bir gerçekliktir. Hatta ortak bir Avrupa tarihinden ve ortak bir tecrübeden bahsedilse de, bu tecrübenin değişik uluslarca farklı algılanması bütün bir AB kimliğinden söz etmeyi de zorlaştırmaktadır.

Bayrak, marş, pasaport, para gibi semboller her ne kadar Lizbon Antlaşması'nda yer almıyor olsa da bu sembollerin varlığı ve kullanılıyor olması bile bugün kimi AB üyesi ülke ve vatandaşları arasında bütüncül bir tek tip Avrupalı kimliği ve kültürü mü yaratılmak isteniyor? Ya da AB bölgesel/yerel kimlikleri eritmeye yönelik bir anlayışı mı benimsiyor? Sorularının ortaya çıkmasına yol açmaktadır. Kültür ve kimlik eksenli bu sorular ve tereddütler ise AB'nin siyasal, hukuki ve ekonomik bütünleşmesinin önünde bir engel olarak görünmektedir. 2005 yılında Fransa ve Hollanda'da AB Anayasa Taslağına ilişkin yapılan referandumlarda alınan 'hayır' yanıtları bu noktada dikkate değerdir. Bu sebeple, AB ekonomik, siyasi ve hukuki bütünleşmesini bir yandan kültürel bütünleşme ile sağlamlaştırmaya çalışırken diğer yandan da bu kültürel bütünleştirmeyi tek tiplilik üzerinden değil ulusal çeşitlilik ve farklılıkların korunması ve temsiliyetlerinin sağlanması üzerinden gerçekleştirme arayışı içerisinde. Bu açıdan AB amacının herkese tek tip bir kimlik dayatmak değil, farklılıkların buluşmasından doğan bir kimlik ve kültür geliştirmek olduğunu anlatma arayışındadır. Buradan hareketle makale, AB'nin bütünleşme süreci içerisinde ortak Avrupa kültürel mirasının varlığının ve onun korunmasının önemli bir role sahip olduğunu savunmakta bunu da Avrupa Kültür Başkenti Programı özelinde incelemektedir.

### **Avrupa Ortak Kültürel Mirası Nedir?**

Tarihsel süreç içerisinde gelişmiş olan ve belli bir ortak benlik anlayışını ifade eden kültür kavramı aynı zamanda Terence'nin de belirttiği gibi yine tarihsel süreç bağlamında ortaya çıkan kolektif bir toplumsal bilinci de yansıtmaktadır. Bu durum da, kültürün, "bir toplumun ya da toplumların birikimli uygarlığı" olarak nitelendirilmesine kaynaklık etmektedir (Güvenç, 1984: 95). Bu nitelendirmeye göre kültür, geçmişti vardır, tarihidir; geleceği vardır, sürekli ve değişkendir; toplum içinde kazanılır, toplumsaldır. Bir toplumun kültürü ve sanatı kendisine eklenilen ve karşıtıyla olan ilişkisinden etkilenen bir yapıdadır. Bu bakımdan kültür hem kendi içerisinde kendine ait özgün öğeleri barındıran hem de kendisinden farklı kültürlerle etkileşimi sonucunda edinilen bir durumdadır. Bu açıdan belirtmek gerekir ki, belli ortak bir benlik anlayışı kapsamında bir toplumda kültür ve kültürel bilinç bir arada var olur. Bunun da temel nedeni, bir toplumun kültürünün varlığını devam ettiren o toplumun kültürel bilinci ve bu bilincin sürekliliğidir. Kültürel bilinç ve bu bilincin sürekliliği ise o kültürü meydana getiren yaşam biçiminin çeşitli katmanlarıyla (dil, din, bilim, sanat, yaşam tarzı, duygular ve fikirler) bağlantıda olmasıyla sağlanır (Gurr vd. 1994: 5). Tam da bu noktada kültürel miras ise söz

konusu kültürel bilincin ve bu bilincin sürekliliğinin altını çizerek önceki kuşaklar tarafından oluşturulmuş ve evrensel değerlere sahip olduğuna inanılan maddi ve manevi eserlere verilen isim olarak karşımıza çıkmaktadır (Graham, 2002: 1004). Kültürel mirasın korunması ise değerler, anıtlar, abideler, peyzajlar, yapılar ve objeler gibi eserlerin korunmasını, hatırlanmasını ve yönetilmesini ifade etmektedir.

AB'nin kültürel ve sanatsal mirası da bu çerçevede kendisine üye olan, aday olan ya da potansiyel aday olan ülkelerin arkeolojik alanları, müzeleri, anıtları, sanat yapıtları, tarihi kentleri, edebi, müzikal ve görsel-işitsel eserleri ve gelenekleri gibi zengin ve farklı tüm kültürel ve sanatsal varlıklarını işaret etmektedir. Yukarıda da ifade edildiği gibi günümüz AB'si açısından unutulmamalıdır ki gerek üye olan ülkeler gerekse de üyelik hedefi içerisinde bulunan ülkelerin tamamı farklı kültürel ve sanatsal çeşitliliklere sahiptirler. Bu ortak kültürel ve sanatsal mirasın varlığı ve korunması ise AB vatandaşlarının bireysel yaşamlarının zenginleşmesine, kültürel ve yaratıcı sektörlerin varlığına, Avrupa'nın sosyal sermayesinin yaratılmasına ve geliştirilmesine ve elbette en fazla da AB'nin mottosu da olan farklılık içinde bir arada yaşamının teoriden pratiğe dökülmesine katkıda bulunmaktadır (Sassatelli, 2002: 440).

Bunun yanı sıra ortak Avrupa ortak kültürel ve sanatsal miras vurgusu ve bunun desteklenmesi ekonomik büyüme, istihdam ve sosyal uyum için de önemli bir kaynaktır. Aynı zamanda söz konusu yaklaşım kentsel ve kırsal alanları canlandırma ve sürdürülebilir turizmi teşvik etme potansiyeline de sahiptir. Bu çerçevede şekillenen AB kültür politikası ise hem Avrupa şehirlerinin hem de Avrupa uluslarının kültürel miraslarının keşfine, yukarıda altı çizilen tereddütlerin aksine yerel kültür ve kimliklerinin korunmasına ve tanınmasına ve kültürel çeşitliliklerinin teşvik edilmesine ve daha fazla bütünleşme göstermelerine olanak sağlamaktadır (Cohen, 2013: 576).

### **AB'nin Kültür Politikası ve Avrupa Ortak Kültürel Mirası'nın Korunması**

AB'nin kurucu antlaşması olan Roma Antlaşması'nın önsözünde vurgulandığı gibi AB'nin ve onun oluşturduğu politikaların ruhunu "Avrupa halkları arasında daha yakın bir birlik" oluşturmaktadır (European Commission, 2001: 1). AB'nin kültür politikası ise bu noktadaki en temel yaklaşımı sergilemektedir. 1 Kasım 1993 tarihli Maastricht Antlaşması ise AB'nin ekonomik birlik anlayışına kültürel, sosyal ve siyasal boyutlar ekleyerek 'Birlik' kavramını getirmiştir. Ayrıca, Avrupa Vatandaşlığı (Yurttaşlığı) kavramı da bu antlaşma ile hukuken geçerlilik kazanmıştır (Shore, 2000: 66).

Bu çerçevede Maastricht Antlaşması'nın yürürlüğe girmesiyle birlikte kültür konusu Birlik düzeyinde ele alınmaya başlanmış ve Avrupa bütünleşmesine katkı sunan bir alan haline gelmiştir (Patel, 2009: 538). Maastricht Antlaşması'yla Roma Antlaşması'na eklenen 128. Madde bu kapsamda oldukça önemlidir:

*"Birlik, üye ülkelerin kültürlerinin gelişmesine katkıda bulunacak, bir yandan da milli ve bölgesel farklılıklarına saygı duyacak, aynı zamanda ortak kültürel mirası ön plana çıkartacaktır"* (Maastricht Treaty 1993).

Maddenin devamında, gerekirse Birliğin, hem üye devletlerarasındaki işbirliğini teşvik edeceği hem de üye ülkelerin kültürel faaliyetlerini destekleyerek ihtiyaçlarını karşılayacağı belirtilmektedir. Böylece, Maastricht Antlaşmasıyla kültür konusu tam anlamıyla Topluluğun eylem alanı içine girmiştir (Moussis, 2004: 205). Bu bağlamda, görüldüğü gibi AB'nin kültür politikası, ne üye devletlerin ne de potansiyel üye ülkelerin kültürel kimliklerinin uyumlaştırılmasını amaçlamamaktadır. Bunun tam tersine, üye ve aday ülkelerin kültürel çeşitliliklerin korunmasını desteklemektedir. Bu çerçevede, kültür konusunda asıl yetki üye devletlerdedir; ön planda olan onlardır. Birlik ise sadece üye devletlerin faaliyetlerini tamamlayıcı birtakım gayretlerde bulunabilme yetkisine sahiptir. Aynı maddenin 3. Paragrafı, kültür konusunda üçüncü ülkelerle ve uluslararası örgütlerle işbirliği konusunu da düzenlemektedir. 4. paragrafta ise Topluluğun AT Antlaşması'nın diğer hükümleri uyarınca yürüteceği diğer faaliyetlerde, özellikle üye devletlerin kültürel çeşitliliğini gözetme ve geliştirme konusunu dikkate alacağı belirtilmiştir. 5. Paragrafında, kültür konusundaki karar alma mekanizmasının nasıl izleyeceği düzenlenmiştir. Buna göre, Bakanlar Konseyi, Komisyonun teklifi üzerine Bölgeler Komitesi'ne danıştıktan sonra AT Antlaşması'nın 251. maddesindeki prosedüre (ortak - karar prosedürüne) uygun olarak oybirliğiyle karar alacaktır. Bu maddenin 2001 tarihli Nice Antlaşmasıyla herhangi bir değişikliğe uğramadığını da belirtmek gerekmektedir. AB'nin kültür politikası kapsamında Amsterdam Antlaşmasıyla Roma Antlaşması'na eklenen 151. madde ise şu şekildedir:

*“Topluluk üye devlet kültürlerinin, ortak kültür mirasını da dikkate alarak, ulusal ve bölgesel çeşitliliklerine saygı kapsamında yaygınlaştırılmasına katkıda bulunur.” (Rome Treaty).*

2004 tarihli AB Anayasa Taslağı'na da bakılacak olursa, kültür konusunun daha derli toplu bir biçimde ele alındığı görülmektedir. Metnin, AB'nin amaçlarıyla ilgili I-3. Maddesinde, Birliğin sahip olduğu zengin kültür ve dil çeşitliliğine saygı göstereceği ve Avrupa'nın kültürel mirasının korunmasını ve geliştirilmesini garanti altına alacağı belirtilmiştir. I-17. maddede yer alan düzenlemeye göre, kültür konusu birliğin destekleyici, koordine edici veya tamamlayıcı faaliyetlerde bulunabileceği alanlar arasında sayılmıştır. Bununla birlikte, Maastricht Antlaşmasıyla Roma Antlaşması'na eklenen 128. Madde Anayasa Taslağı'nın III-280. maddesinde neredeyse aynı ifadelerle yer almış, ancak oybirliği şartı yeni düzenlemede kaldırılmıştır. Lizbon Antlaşması'na bakıldığında ise, kabul edilmeyen Anayasa metni ile tamamen paralel bir düzenlemenin söz konusu olduğu görülecektir. Birliğin amaçlarıyla ilgili AB Antlaşması'nın 3. maddesi, yetkilerle ilgili Antlaşma'nın 6. maddesi ve AB'nin işleyişiyle ilgili Antlaşmanın 167. maddesinde, III-280. maddeye tamamen paralel bir düzenleme yer almaktadır. Aynı biçimde yeni düzenlemede oybirliği şartı da yer almamaktadır. Anayasa Taslağı ve Lizbon Antlaşmasıyla kültür konusunda oybirliği şartının kalkmış olması, kültür konusunun sürekli korunması gereken bir politika olmaktan çıkıp, kültürel çeşitliliğinin ön plana çıkacağı bir politika haline geldiği şeklinde yorumlanmaktadır. Bu bakımdan 1 Aralık 2009 tarihinde yürürlüğe giren Lizbon Antlaşması kültür alanında öngörülmuş mevcut düzenlemelerde bir değişiklik ortaya çıkarmamıştır (Akdemir, 2013: 153).

Buna göre Lizbon Antlaşması'nın kültür konusunu kapsayan 167. maddesi *“Topluluk üye*

*devlet kültürlerinin, ortak kültür mirasını da dikkate alarak, ulusal ve bölgesel çeşitliliklerine saygı kapsamında yaygınlaştırılmasına katkıda bulunur*” ifadesini içermektedir. Maddenin ikinci paragrafı, gerekirse Birliğin, hem üye devletlerarasındaki işbirliğini teşvik edeceği hem de üye ülkelerin kültürel faaliyetlerini destekleyerek ihtiyaçlarını karşılayacağı belirtilmektedir. Bu paragrafın devamında desteklenecek alanlar arasında, AB vatandaşlarının Avrupa tarihi ve kültürü konusunda bilgilerinin geliştirilmesi ve yaygınlaştırılması, Avrupa kültürel mirasının korunması ve güvence altına alınması, ticari olmayan kültürel alışverişin desteklenmesi ve görsel-işitsel sektör dahil olmak üzere sanatsal ve edebi sanatların yaratımların desteklenmesi unsurları bulunmaktadır.

Maddenin üçüncü paragrafı kültür konusunda üçüncü ülkelerle ve uluslararası örgütlerle işbirliği konusunu düzenlemektedir. Dördüncü paragrafta Birliğin Antlaşmalardaki diğer hükümler uyarınca yürüteceği faaliyetlerde, özellikle üye devletlerin kültürel çeşitliliğini gözetme ve geliştirme konusunu dikkate alacağı belirtilmiştir. Maddenin beşinci paragrafında ise kültür konusundaki karar alma mekanizmasının nasıl işleyeceği düzenlenmiştir.

### **Avrupa Ortak Kültürel Mirası ve Avrupa Kültür Başkenti Programı**

AB genelinde çeşitlikler, farklılıklar ve kültürel ve sanatsal zenginliklerin yani Avrupa'nın ortak kültürel mirasının korunmasında teorik anlamda hukuki çalışmalar ve belgeler yukarıda aktarılmaya çalışılmıştır. Bununla birlikte AB bu teorik çalışmaların yanı sıra uygulamaya da dönük çeşitli çalışmalarda bulunmakta, projeler hayata geçirmekte ve programlar uygulamaktadır. Avrupa Kültür Başkenti programı da bu uygulamalardan birini oluşturmaktadır. Söz konusu program 1983 yılında dönemin Yunanistan Kültür Bakanı Melina Mercouri tarafından ortaya atılmış ve AB Kültür Bakanları Konseyi'nin 1985 yılında söz konusu teklifi Avrupa Kültür Şehri programı adı altında resmi olarak kabul etmesiyle uygulamasına başlanmıştır. Aynı yıl Atina, bir yıl sonra Floransa ve 1987'de Amsterdam Avrupa'nın ilk üç kültür başkentleri olmuşlardır. Avrupa Konseyi tarafından 1999 yılında ise programın ismi Avrupa Kültür Başkenti olarak değiştirilmiştir.

Kültürün, ekonomi ve ticaret konuları kadar önemli olduğu, sanatçılar ve entelektüeller arasında iletişimin güçlenmesi ve sanatçıların sesinin teknokratlar kadar güçlü şekilde duyurulmasının gerektiği üzerine inşa edilen bu programın temel amacını, bir taraftan Avrupa kentlerinin kültürel zenginliğinin ve çeşitliliğinin ortaya çıkarılması diğer taraftan da ortak bir kültürel mirasın varlığının vurgulanması olarak tarif edebiliriz (Patel, 2009: 541). Ayrıca ortak bir kültürel alana ait Avrupa vatandaşlığı duygusunu artırmak da bu çerçevede dile getirilmelidir. Bu da tabii ki Avrupa Kültür Başkenti Programı'nı ulusal ve yerel kültürlere saygı göstererek nasıl bir Avrupa bilincinin ve Avrupa kültür alanının ortaya çıkarılabileceğine yönelik girişimlerin çarpıcı bir örneği olarak karşımıza çıkarmaktadır (Sassatelli, 2002: 436).

Bu anlamda program kimlik, kültür ve bütünleşme kavramlarını bir araya getirebilmektedir. Bu durum da hem AB vatandaşları arasında daha fazla karşılıklı anlayışı, tanışıklığı, iletişim ve etkileşimi beraberinde getirmekte hem de her ülkenin kendi ulusal kültürel ve sanatsal mirasını



nın özgün bir değer olarak kabul edilmesinin önünü açmaktadır. Bu açıdan söz konusu program Avrupa genelinde hem AB kentlerinin kültürel ve sanatsal zenginliklerini ortaya çıkarmayı hedeflemekte hem de onların kültürel miraslarına ve canlılıklarına katkıda bulunmayı benimsemektedir. Bu durum da, tam da AB'nin kurumsal olarak desteklediği 'çeşitlilikten doğan zenginlik' yaklaşımıyla örtüşmektedir (Ministers Responsible for Cultural Affairs, 1985).

Bu kapsamda Program Avrupa'daki kültürlerin zenginliğini ve çeşitliliğini vurgulamak, paylaşılan kültürel ve sanatsal özellikleri kutlamak, Avrupa vatandaşlarının ortak bir kültür alanının içinde bulunma hissini ve aidiyetini arttırmak ve kültürel etkinliklerin Avrupa kentlerinin gelişmesine katkısını teşvik etmek üzere tasarlanmıştır. Avrupa'nın çeşitli bölgelerinden ve şehirlerinden Avrupa Kültür Başkentine diğer Avrupa ve Avrupa dışı ülkelerden gelen sanatçılar, sanat eserleri ve kültürel organizasyonlar ve bunlar arasındaki sanatsal ve kültürel alışverişler de bu durumun somut göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle de opera, bale, klasik müzik, tiyatro gibi aktiviteler benzer çalışmalar barındırmaktadır. Örneğin, 2000 yılında Avrupa Kültür Başkenti olan Polonya'nın Krakow kenti New York Filarmoni Orkestrası konserine ve Milanodan Ballet of Scala Opreasi'na ev sahipliği yapmıştır (Hughes, vd., 2003. 17).



*Görsel 1. Krakow'da Sahne Sanatı Gösterisi*

Burada önemli bir örnekte Litvanya'nın Vilnius kentine aittir. Vilnius'un Avrupa Kültür Başkentliği kapsamında geliştirdiği Avrupa Sanat Okulu projesi kapsamında, sinema, tiyatro, görsel ve uygulamalı sanatlar, müzik, edebiyat, çeviriler olmak üzere 13 farklı kültür ve sanat projesinin bir araya gelmiştir. Atölyeler sonrasında AB ülkelerinin yanı sıra Beyaz Rusya, Rusya, Avustralya, Güney Kore, Singapur ve diğer ülkelerden 800'ün üzerinde genç sanatçı çalışmalarını Vilnius'da sunmuşlardır. Buradaki temel amaç ise Litvanyalı ve yabancı sanatçılar arasında uzun süreli işbirliği kurmak ve Litvanya kültürünün çeşitliliğini yurtdışından gelen katılımcılara sunmak olmuştur.



*Görsel 2. Çocuklar Yaratıcılık Festivali, Vilnius, Litvanya*

Diğer bir örnekte ise 2010 yılında Avrupa Kültür Başkenti olan Almanya'nın Essen kentinde Mahler'in 'Binler Senfonisi' adıyla tanınan 8. senfonisinin gerçekleştirilmesinde 28 farklı korodan 800 solist ve 150'den fazla müzisyen sahnede yer almıştır. Yine örneğin, 2013 yılında Avrupa Kültür Başkentleri arasında yer alan Slovakya'nın Kosice kenti Fransa'dan Marsilya ve Polonya'dan Krakov kentleri ile ortak çalışmalarda bulunmuş birçok sanatçı hareketlilik ve değişim olanaklarından yararlanmıştı. Bu aşamada bir diğer örnek ise 2016 yılında Avrupa Kültür Başkenti olan Polonya'nın bir diğer kenti Wrocław'dır. Program kapsamında kentte ülkenin ve kentin sanatsal kimliği yıl boyunca gerçekleştirilen etkinliklerle ortaya konduğu gibi Avrupa Edebiyat Gecesi özel bölümünde, Wrocław UNESCO Dünya Kitap Başkenti unvanını da taşımıştır. Bu örneklerde göstermektedir ki, söz konusu program sayesinde kentler yerel kültürel ve sanatsal değerlerini hem Avrupa'nın hem de dünyanın farklı sanatsal ve kültürel değerleri ile birleştirme ve kaynaştırma olanağına da sahip olmaktadır.

Öte yandan, 2012 yılında 'Portekiz'in doğduğu şehir' olarak bilinen Guimarães kentinin Avrupa Kültür Başkentliği sürecinde bu kentin özellikle de mimarisinin mimari kültürel miras olarak ön planda tutulmuş olması ve mimari alandaki sergi ve yarışma gibi aktivitelerde bu durumun güçlü şekilde vurgulanması ya da 2013 yılında Avrupa Kültür Başkentleri arasında yer alan Slovakya'nın Kosice kentinde gerçekleştirilen aktivitelerde Slovak-Macar ve Roma kültürel miraslarına atıflarda bulunulmasında olduğu gibi kentler kendilerine özgü tarihi kültürel değerleriyle de bağlar kurmuşlardır (European Commission, 2015: 12). Yine benzer şekilde Almanya'nın da kültürünün bir parçası olmuş olan cami de program kapsamında Essen'de ziyaretçilere açılmıştır (European Commission, 2015: 16).

Program ayrıca kentlerin yenilenmesine, uluslararası profiline yükseltilmesine, kent sakinlerinin gözünde kentin imajının güçlenmesine, kent ziyaretçilerinin beklentilerini karşılayabilecek sosyal, kültürel ve sanatsal altyapı ve aktiviteler bakımından hazırlıklı olunmasına, kentin kültürüne ve sanatına yeni bir soluk getirilmesine ve turizm sektörünün canlanmasına da fırsatlar sunmaktadır (Cudny vd. 2012: 124). Örneğin Çekya'nın Pecs kenti 2010 yılında bu unvana sahipken kente çeşitli sahne sanat gösterilerinin gerçekleştirilebileceği yeni salonlar ve mekânlar kazandırılmıştır. Benzer bir durum Selanik de de yaşanmıştır. Kentte 1997 yılında Avrupa Kültür Başkenti bünyesinde gerçekleştirilen yenilenme çalışmalarında, Selanik limanındaki eski depolar restore edilerek Fotoğraf Müzesi ve Çağdaş Sanat Merkezi yaratılmış ve kamusal kullanıma sunulmuştur (Papanikolaou, 2012: 271). Slovakya'nın Kosice kenti de 2013 yılındaki unvan sahipliği sırasında kentin geleneksel ve kültürel yapılarının elden geçirilmesi Kosice'nin kültür altyapısının yeniden inşası ve modernizasyonunu sağlamıştır. Bu kapsamda eski askeri baraka alanının yeniden inşası sağlanarak bugün kentin yeni sanat ve kültürünün önemli bir simgesi haline gelen Kültürpark alanı oluşturulmuştur. Benzer şekilde eski bir yüzme havuzu da yeniden inşa edilerek Kunsthalle adlı yeni bir sergi mekânına dönüştürülmüştür (Hudec vd. 2016: 534).



Görsel 3. Kunsthalle

Yukarıda ifade edilen bu örnekler göstermektedir ki kültür ve sanat odaklı çalışmalar kentlerin yenilenmesinde merkezi bir unsuru haline gelmiştir ve Avrupa Kültür Başkenti programı da bu çerçevede oldukça önemli bir rol oynamaktadır.

<sup>1</sup> Çek Cumhuriyeti ülkenin ismini 3 Temmuz 2016'da Çekya olarak değiştirmiştir. Prag yönetimi yürürlüğe giren resmi değişikliği ve ülkenin yeni adının İngilizce, Fransızca, Almanca, Rusça, Arapça ve Çince'deki versiyonlarını başta Birleşmiş Milletler olmak üzere uluslararası kuruluşlara bildirmiştir.

Yine benzer şekilde 2003 yılında bu unvana sahip olan Avusturya'nın Graz kentinde de bugün modern bir sanat merkezi haline gelen Kunsthaus gibi, Çocuk Müzesi gibi yeni müzik ve sanat merkezleri bu süreç içerisinde inşa edilmiştir (Europe Direct, 2009: 44). Diğer bir örnek kent ise 2010 yılında Avrupa Kültür Başkenti seçilen İstanbul'dur. İstanbul'da program kapsamında, çağdaş tiyatro ile Türk tiyatro ve sahne kültürünün geleneksel renklerinin buluşmasını sağlayan "Geleneksel Türk Tiyatrosu Araştırma Merkezi" kurulmuştur (Cançat, 2016: 233). Bu itibarla yukarıda dile getirilen bu kazanımlar kentlerin hem söz konusu yıl içindeki sanatsal ve kültürel faaliyetlerini gerçekleştirebilecekleri yeni alanlar yaratmış hem günümüzde de varlıklarını devam ettiren yeni mekânlar üretmiş hem de gelecek nesillere aktarılacak önemli yeni miraslar ortaya çıkarmıştır.



*Görsel 4. Kunsthaus, Graz, Avusturya*

Bununla birlikte, Avrupa ve dünya ortak kültürel mirasa katkısı olan önemli yapılar da bu kapsamda restore edilmiştir. Örneğin, Belçika'nın ve Avrupa'nın Başkenti olan Brüksel'in 2000 yılındaki Avrupa Kültür Başkentliği esnasında Güzel Sanatlar Kraliyet Müzesi ve Adalet Divanı etrafındaki yapılar restore edilmiştir (Europe Direct, 2009: 29). Porto ve Ceno'va'da için de benzer altyapı geliştirme çalışmaları programın uygulanması boyunca temel hedef olarak görülmüştür. Böylece kentler kendi koşulları ve öncelikleri doğrultusunda kendi yerel zenginliklerini geliştirme olanağı da elde etmişlerdir. Kültürel altyapının kalıcı iyileştirilmesi olarak da algılanabilecek bu durum Avrupa Kültür Başkenti programının mirasları olarak da gösterilebilir.

Yukarıda dile getirilen hedefler ve ilkeler doğrultusunda Avrupa Kültür Başkenti programı her yıl iki Avrupa kentine bir yıl boyunca sanat ve kültür kutlamaları olanakları sunmaktadır. Hangi kentin söz konusu yıl için Avrupa Kültür Başkenti seçileceği ise bir değerlendirme ve eleme sürecine tabidir. Bu süreç ve değerlendirme AB'nin bir organı olan Avrupa Komisyonu tarafından koordine edilmektedir. Kentlerin değerlendirme ve eleme süreçlerine katılımı ise öncelikle programla ilgilenen kentlerin ulusal kültür bakanlıklarına başvuruda bulunmaları ve

önerilerini sunmaları ile başlamaktadır. Söz konusu unvana sahip olmak isteyen kentler öncelikli olarak kendi ülkelerinde bir yarışmanın ilan edilmesini beklemek zorundadırlar. Burada Avrupa Komisyonu'nun rolü ise AB düzeyinde kurulan kuralların takibi niteliğindedir. Her kent kendi ulusal kültür bakanlığına başvurusunun ardından başvurular kültürel alanda ulusal bağımsız uzmanlardan oluşan bir ulusal panel tarafından ön seçime tabi tutulmaktadır (Official Journal of the European Union: 2006). Ön seçimde ulusal panel tarafından belirlenerek kısa listeye kalan adaylardan daha ayrıntılı başvurular göndermesi istenmektedir. Başvurularda aday şehirlerden beklenenler ise; Avrupa ortak kültürel mirasına katkı sunacak şekilde şehirlerin kendi kültürel miraslarını ortaya çıkaracak kültürel aktivitelerin organize edilmesi ve aktivitelerin gerçekleştirilmesi aşamasında diğer AB ülkelerinden de katılımların sağlanmasıdır. Bu yaklaşımın temel nedeni ise Avrupa çapındaki farklı kültürel etkinliklerin bir araya gelmesini sağlamak ve farklı kültürlerin bir arada yeni sanatsal ürünler üretmelerini sağlamaktır. Böylece farklı kültürler arasında uzun soluklu işbirlikleri fırsatları yaratmak da bu aşamadaki diğer bir amaç olarak karşımızda durmaktadır (Cohen, 2013: 577). Ulusal Panel, daha sonra nihai başvuruları değerlendirmek için yeniden bir araya gelmekte ve söz konusu ülke kendisini temsil edecek bir şehir önermektedir.

Avrupa Kültür Başkentlerinin hangi şehirler olacağı için resmi çağrı, unvan yılının yaklaşık 6 yıl öncesidir (European Commission, 2014: 6). Adayların teklif vermesi için ise en az on aylık bir süre verilmektedir. Örneğin 2019 yılının Avrupa Kültür Başkentleri Bulgaristan'dan Plovdiv ve İtalya'dan Matera'dır. 2020 yılı için Hırvatistan'dan Rijeka ve İrlanda'dan Galway'dir. 2021 için Romanya'dan Timișoara, Yunanistan'dan Elefsina ve AB'ye aday bir ülke olarak Karadağ'dan Novi Sad'dır. 2022 yılı için ise Lüksemburg ve Litvanya'da aday şehir belirleme çalışmaları devam etmekte ve 2017 yılı içerisinde de sonuçlanması beklenmektedir. 2019'a kadar 60 şehir, Avrupa Kültür Başkenti unvanını elde etmiş olacaktır.

Bununla birlikte 2019 sonrası için de programa ilişkin yeni bir çerçeve program Avrupa Parlamentosu ve Konseyi tarafından Nisan 2014'te kabul edilmiştir. Bu yeni programa göre ise 2020'den 2033'e kadarki Avrupa Kültür Başkenti olacak şehirler üye ülkelerin kronolojik sıralamasına göre gerçekleştirilecektir. Bu yeni çerçeve, aday ülkedeki bir kentin veya AB'ye üyelik için potansiyel bir adayın, 2021 yılı itibarıyla her üç yılda bir unvan kazanmasını mümkün kılmaktadır. Bunun yanı sıra, Komisyon ortak Avrupa kültür mirasının daha geniş bir alana yayılması için Haziran 2016'da Avrupa Ekonomik Alanı Anlaşmasına taraf olan Avrupa Serbest Ticaret Birliği ülkelerinin (EFTA / EEA ülkeleri olarak adlandırılan) şehirlerinin de programa katılmaları önerisinde bulunmuştur (European Commission 2016).

Öte yandan, 1985'ten 2000 yılına kadar AB'ye üye olan ülkelerin kentlerinden biri Avrupa Kültür Başkenti olarak belirlenirken, 2000 yılından itibaren hem birden fazla kente, hem de AB adayı olan ülkelerin kentlerine de bu unvan verilmeye başlanmıştır. Bu kapsamda örneğin 2010 yılında İstanbul'la birlikte Almanya'dan Essen ve Macaristan'dan da Pécs şehirleri Avrupa Kültür Başkenti olarak seçilmiştir. 2010 yılından itibaren ise her yıl iki şehir belirlenmektedir. 2015 yılında Belçika'nın Mons ve Çek Cumhuriyeti'nin Plzeň şehirleri Avrupa'nın kültür başkentleridir.

2016 yılında İspanya'dan San Sebastian ve Polonya'dan Wrocław Avrupa'nın yeni kültür başkentleri olmuşlardır. 2017 yılında ise Danimarka'nın Aarhus ve Güney Kıbrıs Rum Yönetimi'nin Baf (Pafos) kentleri bu unvana erişmişlerdir. 2018 yılında ise Hollanda'nın Leeuwarden ve Malta'nın Valletta şehirleri Avrupa Kültür Başkentleri olacaklardır.

Başvuruların başarıya ulaşması bakımından ise Europe Direct tarafından 2009 yılında yayınlanan belge oldukça önemlidir. Söz konusu belgeye göre kültür başkenti unvanına sahip olmanın birçok faktöre bağlı olduğu görülmektedir. 2002 yılında Avrupa Kültür Başkenti olan Belçika'nın Brugge kentinde programın uygulanmasından sorumlu olan De Greef'in de ifade ettiği gibi, kentin program çerçevesinde gerçekleştireceği faaliyetlerin tanımlanması ve finansmanın ortaya konulması ve organizasyon komitesinin belirlenmesi unvana kavuşmak için önemli faktörler olarak değerlendirilmektedir (Europe Direct, 2009: 39). Yine söz konusu belgeye göre, başvurudaki başarı ayrıca, yerel halkın ve yerel kültürün katılımına, aktivitelerde kent kimliğinin vurgulanmasına ve ortak bir kültürel bilincin yaratılmasına yapılacak katkılara da bağlı olarak şekillenmektedir. Örneğin Estonya'nın Tallinn kentinin 2011 yılındaki Avrupa Kültür Başkenti programı kapsamındaki projelerini seçmek ve yılın sanatsal içeriğini yönetmek için kültür ve sanat sektöründen yedi kişiden oluşan bir Yaratıcı Konsey oluşturulmuştur. Konsey kültür ve sanat sektöründen kişilerden oluştuğu için de genel olarak siyasi meselelerden bağımsız olarak faaliyet gösterebilmiş ve karar alabilmiştir. Benzer şekilde Fransa'dan Lille'in 2004 yılındaki çalışmalarını organize eden 42 kişilik yönetim kurulu da yerel kültür ve sanat sektöründeki insanları içermiştir (Garcia, vd. 2013: 101).

Belgenin dikkat çektiği bir diğer nokta da, aktivitelerin niteliği, özel sektörün desteği ve siyasi destek olmaksızın programının gerçekleştirilmesinin mümkün olamayacağıdır (Europe Direct, 2009: 10). 1990 yılında Avrupa Kültür Başkenti seçilen İskoçya'nın Glasgow kenti bu aşamada önemli bir örnektir. İskoç Operası, İskoç Ulusal Tiyatrosu ve İskoç Senfoni Orkestrası gibi kentin kültürel varlıklarının birçoğu söz konusu unvanı kazanırken etkili olmuş ve Avrupa Kültür Başkenti unvanıyla birlikte de bu varlıklar ortak kültürel miras olarak tüm Avrupa'ya yayılmıştır. Bunun yanı sıra bir liman kenti olan Glasgow'un bu unvanı kazanırken bir diğer avantajı ise yerel ticari sponsorluklarının güçlü olması olmuştur. Bir ekonomik sektörün sürdürülebilir kalkınmasının yalnızca yerel girişimciler ve paydaşlar sürece dahil olmaları ve karar alma süreçlerinde ve diğer yetkilendirme süreçlerinde yer alması durumunda başarılı olabileceğini (Åkerlund, vd. 2012; 165) göz önünde bulundurduğumuzda söz konusu sponsorlukların önemi ortaya çıkmaktadır. Bu çerçevede Glasgow'daki yerel ticari sponsorlukların genelde odaklandıkları konu ise kentin Sanayi Devrimi çerçevesinde elde ettiği ekonomik gelişmeye dikkat çekerek sanayi mirasına ve emek kültürüne sahip çıkmak olmuştur.



Görsel 5. Glasgow, İskoçya

Benzer şekilde Glasgow gibi bir liman kenti olan Dublin (1991), Antwerp (1993), Rotterdam (2001), Cenova (2004) ve Liverpool (2008) kentleri de sanayi ve emek kültürüne odaklı bir program yürütmüşlerdir (Immler vd., 2014: 7). Bu anlamda programın üretebileceği kültürel ve sanatsal faydalarla birlikte söz konusu yıl içerisindeki faaliyetlerin ekonomik boyutu da hem adaylık sürecinde hem de uygulamalar esnasında önemlidir. Bu bakımdan kültür kavramını ekonomik kalkınma ve büyüme kaynağı olarak önemli bir araç olarak değerlendirmek de mümkündür (Steiner, 2013: 7).

Bu itibarla, sanatsal ve kültürel aktivitelerin kültürel ve sosyal değerler ve kazanımlar yarattığı inkâr edilemez. Ancak söz konusu aktiviteler söz konusu değer ve kazanımların yanı sıra ekonomik değer ve kazanımlar da yaratmaktadır. Yapı mirası, sanat fuarları, müzeler ve sergiler, gösteri sanatları, festivaller ve sinemadan meydana gelen kültür turizmi, AB'nin ekonomisinde önemli etkiler yapmaktadır (Liu 2014: 499). Özellikle de yerel ekonominin kalkınmasında kültürel faaliyetlerin, sektörlerin ve kültürel endüstrinin<sup>2</sup> varlığı yadsınamaz. Kültür ve kültürel aktiviteler bu itibarla istihdam yaratımı ve gelir elde ediminde anahtar bir kaynak sunmaktadır (Herrero, vd. 2002: 41). Bu açıdan Avrupa Kültür Başkenti programı Avrupa'nın kültür ekonomisini geliştirmek amacını da taşımaktadır (Özdemir, 2009: 79). Örneğin 2013 yılında Avrupa Kültür Başkenti unvanına sahip olan Fransa'nın Marsilya şehri söz konusu yıl içerisinde 11 milyon kişinin ziyaretiyle bir rekor elde etmiştir. Yine Marsilya bu unvan çerçevesinde 207 değişik firmadan toplam 16.5 milyon Avro'luk sponsorluk geliri elde etmiştir. Benzer şekilde 2010 yılında bu unvana sahip olan Macaristan'ın Pécs kenti gecelik konaklamalarda % 27 artış ve yıl içerisinde 124.000 konaklama sayısına erişmiştir (European Commission; 2017).

Avrupa Kültür Başkenti programı kapsamında kentlerin gerçekleştirdikleri projeler ve sanatsal etkinlikler bakımından dile getirilmesi gereken bir diğer önemli nokta ise söz konusu

<sup>2</sup> Kültürel endüstriler: Alt sektörleri: Film ve video, televizyon ve radyo, video oyunları, müzik: kayıtlı müzik piyasası, canlı müzik gösterileri, müzik sektöründeki yeni baskılar; kitaplar ve basın: kitap basımı, dergi ve gazete baskısı. Belirgin özellikleri: büyük çaplı yeniden baskıya amaçlayan endüstriyel faaliyetlerdir ve üretim copyright temelli yapılmaktadır.

unvanı 2008-2014 döneminde taşıyan kentlerin Avrupa kimliği ve tarihi ile özdeşleşmiş belirli tematik konuların üzerine yoğunlaşmış olduklarıdır. Örneğin Liverpool “Konuşulmayan Hikâyeler” başlığı altındaki etkinliklerinde kentin ve ülkenin sömürgecilik ve kölelik ile ilgili geçmişine vurgu yapmıştır. Bu çerçevede Avrupa’nın söz konusu karanlık yüzünü zihinlerde canlı tutacak Uluslararası Kölelik Müzesi de açılmıştır. Avusturya’nın Linz kenti de 2009 yılında Avrupa Kültür Başkenti statüsüne sahipken kentin Hitler ve Nazi geçmişine odaklanılmıştır. Bu kapsamda özellikle de Avrupa’daki Yahudi ailelerin toplama kamplarına gönderilirken kentin önemli bir ulaştırma güzergâhı olması hatırlanarak Nazi vahşetini akıllarda tutacak projeler gerçekleştirilmiştir.

Finlandiya’nın Turku kenti de 2011 yılındaki Kültür Başkentliği esnasında kentin Baltık ülkeleri (Estonya, Litvanya ve Letonya) ve Rusya ile olan coğrafi yakınlığını göz önünde bulundurarak söz konusu dönemde gerçekleştirilen etkinliklerde ülkeler ve kentler arasındaki kültürlerarası etkileşim yaklaşımını ön planda tutmuştur. Bu kapsamda ele alınan çalışmalarda Estonya, Rusya ve Finlandiya arasında birbirlerine karışmış sanatsal ve kültürel eserler ve anılar ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Böylece de ortak hatıraların, kültürel ve sanatsal katkıların ve mirasların söz konusu farklı kültürler arasında gelecekte de daha yoğun bir yakınlaşmaya ve işbirliğine dönüştürülmesine katkı sağlaması amaçlanmıştır. Benzer bir durum Talinn için de geçerli olmuştur. Genelde Rus işgali ile özdeşleşen ve bu geçmiş ile hatırlanan kent, Avrupa Kültür Başkenti unvanıyla birlikte kendini gelecekte sürdürülebilir büyümeyi hedefleyen, güvenli, temiz, yüksek teknoloji ve çevre dostu bir Avrupa şehri olarak sunma fırsatı yakalamıştır (Lähdesmäki, 2014: 492).

Almanya’nın Essen kenti de 2010 yılındaki çalışmalarında kentin yüksek oranda aldığı dış göçe yoğunlaşarak etkinliklerinde genellikle ‘kültürlerarası diyalog’ ve ‘birlikte yaşama’ ilkelerini ön planda tutmuştur. Benzer bir yaklaşımı İstanbul’un 2010 yılındaki Kültür Başkentliği çalışmalarında da gözlemleyebiliriz. İstanbul bu süreçte Avrupa’ya olan aitliğinin altını çizerek kentin Asya ile de olan bağlarını ve bu bağlamda köprü rolünü de sergilemiştir. Bu çerçevede yine Türkiye’nin AB üyeliği de ön planda tutulmuştur. Bu aşamada son bir örnek ise İsveç’in Umea kentine aittir. Umea 2014 yılındaki Avrupa Kültür Başkenti unvanı kapsamındaki etkinliklerinde AB’nin dayandığı temel ilkelere biri olan insan hakları kavramına yoğunlaşmıştır. Özellikle de çocuk haklarına yönelik gerçekleştirilen görsel ve işitsel yarışmalar ve performanslar bu noktada oldukça önemlidir. İfade özgürlüğü ve azınlık dilleri hakkında farkındalığın artmasını hedefleyen uluslararası şarkı yarışması da bu noktada dikkat çekicidir (Immler ve vd., 2013: 12-14).

Yukarıda dile getirilen açıklamalar ve örnekler göstermektedir ki Avrupa Kültür Başkenti Programı bir kültürel program olarak sadece yaratıcılığı veya yeniliği teşvik etmek ve harekete geçirmekle kalmamaktadır. Program bununla birlikte yerel ve ulusal kültürel kimlikleri güçlendirerek gerek yerel gerek ulusal gerekse de uluslararası yeni dayanışma ve bir araya gelme süreçleri ve fırsatları yaratmaktadır. Bu süreç ve fırsatlar ise AB üyesi ve aday ülkelerde olduğu gibi çokkültürlü toplumlarda birey ve toplumlar arasında çoklu bağların varlığına işaret etmekte bu



da Avrupa ortak kültürel ve sanatsal mirasının korunmasına oldukça önemli katkılar sunmaktadır (Lähdesmäki, 2010: 30). Bu itibarla söz konusu programın kültürel, ekonomik, sosyal ve siyasal yararları bulunmaktadır. Avrupa Kültür Başkenti yılının ötesine geçen projeler, kültürel sağlayıcılar arasındaki işbirliğinin ve ağların artması ve sanat ve kültür sektöründeki kapasite artışları bu noktada ilk dikkat çeken unsurlardır. Bunu yanı sıra, kentlerdeki kültürel ve sanatsal mekânlardaki izleyici sayılarının artması bunun ötesinde, izleyicilerin farklı kültürel ve sanatsal etkileşimler içerisinde olması da dikkat çeken diğer önemli hususlardır. Kültür ve sanat politikalarının uluslararası ilişkiler, ekonomi ve endüstri gibi diğer politika alanlarıyla beraber ve bağlantılı olarak yaygınlaştırılması konusunda farkındalığın artması da bir diğer önemli yarar olarak karşımıza çıkmaktadır.

## SONUÇ

Son on beş yılda siyasi ve ekonomik bütünleşme süreçlerinde ciddi ve derin krizler yaşayan ve bunun etkilerini de halen hissetmekte olan bir Avrupa bütünleşmesi ile karşı karşıyayız. Bu süreçler ise iki farklı durum ortaya çıkarmıştır. Bunlardan ilki AB bütünleşmesine yönelik şüpheli yaklaşımların artışıdır. İkincisi ise AB bütünleşmesine çok daha sıkı şekilde sarılarak söz konusu krizlerin atılacağına yönelik yaklaşımdır. Aslında her iki yaklaşımda güncel siyasi ve ekonomik gelişmelere bağlı olarak değişebilen daha gündelik ve popüler tepkilerdir. Bunların dışında AB bütünleşmesinin üzerinde durduğu bir diğer yaklaşım ise diğerlerine göre çok daha uzun soluklu ve popüler etkiden uzak Birlik vatandaşlığı kavramı ya da yaklaşımıdır. Yukarıda da bahsedildiği gibi AB kendi bütünleşme süreci içerisinde siyasi ve ekonomik zaferler ya da krizler yaşayabilir ama daha önemlisi bu duyguları yaşayacak bir AB vatandaşına ve Avrupalılık bilincine duyulan ihtiyaçtır. Bu bilinç ve bununla ilgili kavramlar ise günümüzde halen AB politikalarında somut şekilde tanımlanamamıştır (Lähdesmäki, 2011: 137). Bu durum ise Birliğin AB vatandaşlarının özellikle de yerel kimlik ve kültürlerine giderek daha fazla ilgi ve önem göstermeye başlamasına neden olmuştur. Bu açıdan, Avrupa Kültür Başkenti Programı yerel düzenlemelerde Avrupalılık bilincini canlı tutmak için yaratılan araçlardan biridir.

Bu minvalde makale çalışması Avrupa Kültür Başkenti programının Avrupa ortak kültürel ve sanatsal mirasının korunmasındaki önemine dikkat çekmeye çalışmıştır. Bunu yaparken de programın Avrupa kıtasında bölgesel ve ulusal sınırlar arasındaki etkileşimi ve işbirliğini kolaylaştıran ve artıran rolüne vurgu yapmıştır. Programın uygulanması sırasında tüm yıl boyunca ortaya konan konser, sergi, sinema-tiyatro oyunları ve sokak gösterileri gibi kültürel ve sanatsal etkinliklerin özeldir yerel kültürü ve sanatı genelde ise Avrupa kültürünü ve sanatını tanıtmadaki ve kentlerin ve ülkelerin kültürel ve sanatsal kimliklerinin ortaya çıkarılmasındaki rolü de bu kapsamda değerlendirilmiştir. Bu itibarla çalışma Avrupalılığı sadece sabit bir kimlik olarak değil ortak sanatsal ve kültürel miraslar, anıtlar veya tarihi yerler aracılığıyla ortaya konabilen son derece canlı bir birikim olarak ortak bir kültürel ve sanatsal miras olarak değerlendirmiştir.

## KAYNAKÇA

- Akdemir, E. (2013). *Avrupa Birliği'nde Kimlik ve Kültür Tartışmaları ve Türkiye*, Bursa: Ekin Yayınevi.
- Åkerlund, U. ve Müller, K.D. (2012). "Implementing Tourism Events: The Discourses of Umeå's Bid for European Capital of Culture 2014", *Scandinavian Journal of Hospitality and Tourism*, Cilt: 12, Sayı: 2, ss. 164-180.
- Cançat, A. (2016). "2010 Avrupa Kültür Başkenti İstanbul Kültür ve Sanat Projelerinin Kurumsal Disiplinleri; İstanbul Kültür Sanat Vakfı, Kültür A.Ş. Örneği", *Art-Sanat*, Sayı: 6, ss. 229 - 241.
- Cohen, S. (2013). "Musical Memory, Heritage and Local Identity: Remembering the Popular Music Past in a European Capital of Culture", *International Journal of Cultural Policy*, Cilt: 19, Sayı: 5, ss. 576 - 594.
- Cudny, W., Ratalewska, M., Rouba R. (2012). "The Role Of The European Capital Of Culture Programme In The Development Of Cities And Regions", *University Of Szczecin Scientific Journal*, Sayı: 658, ss. 119-131.
- Garcia, B. ve Cox, T. (2013). *European Capitals Of Culture: Success Strategies and Long-Term Effects*, European Parliament Directorate General For Internal Policies Policy Department B: Structural And Cohesion Policies Culture And Education,
- Graham, B. (2002). "Heritage as Knowledge: Capital or Culture?", *Urban Studies*, Cilt: 39, Sayı: 5-6, ss. 1003-1017.
- Griffiths, R. (2006). "City/Culture Discourses: Evidence from the Competition to Select the European Capital of Culture 2008", *European Planning Studies*, Cilt: 14, Sayı: 4, ss. 415-430.
- Gurr, T.R. ve Harff, B. (1994). *Ethnic Conflict in World Politics*, Boulder: Westview Press.
- Güvenç, B. (1984). *İnsan ve Kültür*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Herrero, L.C., Sanz, Devesa, J.A. M., Bedate, A. ve Mariá José del Barrio (2006). "The Economic Impact of Cultural Events: A Case-Study of Salamanca 2002, European Capital of Culture", *European Urban and Regional Studies*, Cilt: 13, Sayı: 1, ss. 41 - 57.
- Hudec, O. ve Džupka, P. (2016). "Culture-led regeneration through the young generation: Košice as the European Capital of Culture", *European Urban and Regional Studies*, Cilt: 23, Sayı: 3, ss. 531-538.
- Huges, H., Allen D., Wasik, D. (2003). "The Significance of European 'Capital of Culture' for Tourism and Culture: The Case of Krakow 2000", *International Journal of Arts Management*, Cilt: 5, Sayı: 3, ss. 12 - 23.
- Immler, L. N. Ve Sackers, H. (2014). "(Re)Programming Europe: European Capitals of Culture: Rethinking the Role of Culture", *Journal of European Studies*, Cilt: 44, Sayı: 1, ss. 3-29.
- Lähdesmäki, T. (2010). "European Capitals of Culture as Cultural Meeting Places - Strategies of representing Cultural Diversity", *Nordisk Kulturpolitisk Tidskrift*, Cilt: 13, Sayı: 1, ss. 27-43.
- Lähdesmäki, T. (2011). "Contested Identity Politics: Analysis of the EU Policy Objectives and the Local Reception of the European Capital of Culture Program", *Baltic Journal of European Studies*, Cilt:1, Sayı:2, ss.134-166.
- Lähdesmäki, T. (2014). "European Capital of Culture Designation as an Initiator of Urban Transformation in the Postsocialist Countries", *European Planning Studies*, Cilt: 22, Sayı: 3, ss. 481-497.
- Liu, Y.D. (2014). "Cultural Events and Cultural Tourism Development: Lessons from the European Capitals of Culture", *European Planning Studies*, Cilt: 22, Sayı: 3, ss. 498-514.
- Moussis, N. (2004). *Çev. Ahmet Fethi, Avrupa Birliği Politikalarına Giriş Rehberi*, Mega: İstanbul.
- Özdemir, N. (2009). "Kültür Ekonomisi ve Endüstrileri ile Kültürel Miras Yönetimi İlişkisi", *Milli Folklor*, Cilt: 21, Sayı 84, ss. 73 - 86. 77.
- Papanikolaou, P. (2012). "The European Capital of Culture: The Challenge for Urban Regeneration and Its Impact on the Cities", *International Journal of Humanities and Social Science*, Cilt: 2, Sayı: 17, ss. 268-273.
- Patel, K.K. (2009). "Integration by Interpellation: The European Capitals of Culture and the Role of Experts in European Union Cultural Policies", *Journal of Common Market Studies*, Cilt: 51, Sayı: 3, ss. 538 - 554.
- Sassatelli, M. (2002). "Imagined Europe The Shaping of a European Cultural Identity Through EU Cultural Policy", *European Journal of Social Theory*, Cilt: 5, Sayı: 4, ss. 435 - 451.
- Shore, C. (2000). *Building Europe: The Cultural Politics of European Integration*, London: Routledge.
- Steiner, L. Frey, S.B., Hotz, S. (2013). "European Capitals of Culture and Life Satisfaction", *Center for Research in Economics, Management and the Arts Working Paper*, Sayı: 7.

## İnternet Kaynakları

*“European Capitals of Culture: 30 Years of Achievements”, European Commission,*

[http://kultur.creative-europe-desk.de/fileadmin/Dokumente/capitals-culture-30-years-brochure\\_en.pdf](http://kultur.creative-europe-desk.de/fileadmin/Dokumente/capitals-culture-30-years-brochure_en.pdf) (Erişim Tarihi: 06.04.2017).

*“European Capitals of Culture: the road to success From 1985 to 2010”, Europe Direct.*

<http://www.google.com.tr/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&sqi=2&ved=0ahUKEwjU79WFh5rTAhUnOpoKHVZSDvkQFggZMAA&url=http%3A%2F%2Fwww.capitalicultura.beniculturali.it%2FgetFile.php%3Fid%3D5&usq=AFQjCNGKZXUpl5sRuBK-LHbhTIXGEOu9CQ&sig2=HF2wQSLcHAHOXuz1jykocg&bvm=bv.152174688,d.d24> (Erişim Tarihi: 06.04.2017).

*“European Capitals of Culture 2020 – 2033: Guide for cities preparing to bid”, European Commission.*

[https://ec.europa.eu/programmes/creative-europe/sites/creativeeurope/files/library/capitals-culture-candidates-guide\\_en.pdf](https://ec.europa.eu/programmes/creative-europe/sites/creativeeurope/files/library/capitals-culture-candidates-guide_en.pdf) (Erişim Tarihi: 01.04.2017).

*“European Capitals Of Culture: Success Strategies And Long-Term Effects”, European Parliament Directorate General For Internal Policies.*

[http://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/etudes/join/2013/513985/IPOL-CULT\\_ET%282013%29513985\\_EN.pdf](http://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/etudes/join/2013/513985/IPOL-CULT_ET%282013%29513985_EN.pdf) (Erişim Tarihi: 10.04.2017).

# “YEMEK KÜLTÜRÜ VE SOFRA SERAMİKLERİYLE ETKİLEŞİMİ”

Yrd. Doç. Cemalettin Sevim\*

## ÖZET

*İnsanın hayatı boyunca vazgeçemediği yaşamsal ihtiyaçlarından bir tanesi yemek yemektir. Yemekler ve kullanılan kaplar kültür ve geleneklere dayalı olarak tercihlere göre değişkenlik gösterir.*

*İnsan, yemek ve yemek kabının ayrılmaz birlikteliği insanlık var olduğu sürece devam edecektir. Bu birliktelik sürecinde yemekler, yemek kapları, yemek kaplarının malzemeleri ve biçimleri teknolojik gelişmelerin paralelinde kültür, fonksiyonellik ve kişisel beğeniler doğrultusunda gelişmeler göstermiştir. Tarihsel süreçte cam, metal, taş, plastik, ahşap gibi birçok farklı malzeme ile yapılan yemek kapları karşımıza çıkmaktadır. Ancak yemek kabı olarak kullanılan en eski malzemelerden bir tanesi de seramiktir.*

*Bu makalede yemek kültürünün artistik ve fonksiyonel sofraya seramikleri ile etkileşimi inceleyerek bu birlikteliğin günümüzdeki son durumu ve kullanıcıların beklentileri değerlendirilecektir.*

**Anahtar Kelimeler:** Lezzet, Beslenme, Tasarım, Seramik.

\* Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü, Eskişehir/TÜRKİYE  
csevim@anadolu.edu.tr

# “INTERACTION OF CERAMIC TABLEWARE WITH FOOD CULTURE”

Yrd.Doç. Cemalettin Sevim\*

## **ABSTRACT**

*One of the vital necessities that people can not give up throughout their lives is food. Meals and table ware may vary from one person to another considering individual preferences, cultural and traditional differences.*

*The inseparable association of human beings, food and table ware will continue to exist as long as humanity exist. In the course of time, dishes, food containers, their shapes and materials they are made from have changed due to the advancements in technology, cultural diversity, different traditions, personal preferences and functionality. In the history, there existed table ware made of glass, metal, stone, plastic, wood and many other materials available in the past. However, one of the oldest materials used in making tableware is ceramics.*

*This article sheds light into the interaction between the artistic and functional tableware ceramics and the food culture; states the present situation of this association of human beings, food and table ware; and finally evaluates the expectations of the users.*

**Key Words:** Taste, Nutrition, Design, Ceramic.

---

\* Anadolu University, Faculty of Fine Arts, Department of Ceramic Arts, Eskişehir/TURKEY  
csevim@anadolu.edu.tr

## GİRİŞ

Beslenme, diğer bir deyişle yemek yeme insanların yaşamsal bir varoluş eylemidir. Doğum ile başlar ve yaşamı boyunca devam eder. İnsan kendini tanımaya, tat ve yediğinden haz almaya başladığı andan itibaren yemekle ilgili düşünce ve tercihleri de oluşmaya başlamaktadır. Seçimlerin değişkenliğine bağlı olarak kişiler bazı yemekleri severken bazılarını tercih etmemektedir. Ne sebeple olursa olsun herkes için yemek yeme ve beslenme yaşamsal kaçınılmaz bir gerekliliktir. Bu nedenle toplumları oluşturan bireyler arasında bir yemek kültürü oluşmuştur. Yemek kültürü kişilerin beslenme alışkanlıklarına, inançlarına, yaşadığı coğrafyaya ve sahip olabildiği gıdalara bağlı olarak değişiklikler gösterdiği gibi; yaşam biçimi ve eğitim düzeyleri ile doğrudan ilgilidir. Çadırda veya çölde zor şartlar altında yaşayan biri ile yerleşik kültür veya şehir hayatı içinde yaşayan birinin yemek kültürü birbiri ile benzeşim göstermez. Çünkü yerleşik kültürün kişiye sağladığı avantajlar ile zor şartlar altında yaşayan birinin içinde bulunduğu imkânlar aynı değildir. Örneğin; bir toplumda imkânsızlıkların getirdiği şartlardan dolayı pişen yemek ortaya konularak yerde herhangi bir kap içerisinde el ile yenirken, gelişmiş toplumda herkesin tabağı ayrı olmak üzere çatal, bıçak, kaşık yardımı ile masada yenilmektedir. Bununla birlikte; hızlı yaşam koşullarına bağlı olarak kağıt ve plastik tabak gibi sofraya gereçlerinin tüketimine dayalı kullanılıp atılan malzemelerden de üretildiği görülmektedir. Örneklerden de anlaşılacağı üzere teknolojinin gelişmesine bağlı olarak toplumların gelişmesi yemek ve yemek yeme kültürünü de yakından etkilediği görülmektedir.

Toplumların gelişmesi ve refah seviyelerinin yükselmesi ile sofraya adabında yenilikler benimsenmeye başlanmıştır. Sini yerine masa, minder yerine sandalye, ortak kullanılan tabak yerine bireysel tabak ve beraberinde çatal, bıçak ve çeşitli sofraya elemanları yemek kültürü içerisinde yer almıştır. 19. yüzyıl sonunda yükselen yaşam seviyesi ile birlikte bilinçlenen toplumlarda sofraya adabının yanında yemek kalitesi, sunumu ve münülerinde değişimler ortaya çıkmıştır. Olanakların gelişmesi ve talebin artması ile farklı kültürlerin yemekleri bir arada sunulmaya başlanmıştır.

## YEMEK KÜLTÜRÜ VE SOFRA SERAMİKLERİYLE ETKİLEŞİMİ

Günümüzde bilim ve teknolojinin ilerlemesine paralel olarak mesafelerin kısaldığı, iletişimin kolaylaştığı, insanların ilgi alanlarına yönelik beklentilerin arttığı görülmektedir. Bu durum son elli, altmış yıl içindeki gelişmeler ile klasik mutfak geleneğinin değişimi üzerinde çok etkili olmuştur. Sanayi toplumunun gereklilikleri, getirdikleri, beslenme biliminin ortaya çıkışı ve gelişimi tüm dünya geleneklerini de etkilemiştir. Çağın sunduğu olanaklar ile artık insanlar ilgisini çeken her şey hakkında kısa sürede bilgi sahibi olabilmektedir. Tüketim toplumunda olan bireyselliğin ön plana çıkması nedeniyle herkes kendisi ile ilgili olan ve zevkleri ile uyuşan beklentilere ulaşma çabası içerisinde girmiştir.

Yaşam süreci içerisinde beklentiler kişilere göre değişiklikler gösterse de genellikle tüm insanlığın ortak beklentisi rahat, sağlıklı, huzurlu, mutlu bir yaşam tercihi üzerinde yoğunlaşmaktadır. Bunun nedenlerinden biri de günümüzde bilginin hızlı paylaşımı ile globalleşme ve

kültürler arası etkileşimdir. İnsanların sağlığı yerinde olduğu sürece değişmeyen temel ihtiyaçların başında tatma, yeme arzusu ve isteği gelmektedir. Farklı lezzetleri ortaya çıkartabilmek için dünyada gastronomi üzerine yoğun araştırmalar yapılmaktadır. “Gastronomi, kelime anlamı ile, iyi yemek seçme, pişirme ve yeme sanatı veya pratiği olarak tanımlanmaktadır” (Çağlı, 2012: 23). Bir başka tanıma göre ise; “gastronomi, hijyenik, iyi düzenlenmiş, hoş ve lezzetli mutfak; yemek düzeni ve sistemi anlamına da gelir; kültür ve yemek arasındaki ilişkiyi inceleyen bir çalışma alanıdır” (<http://www.nedir.com/gastronomi>, Erişim Tarihi: 15.05.2017, parag.2).

Çağımızda eğitimin ve bilgiye ulaşılabilirliğin artması ile gastronomi alanında dünyada ve ülkemizde çağdaş ve geleneksel anlamda hizmet veren ustalar ve şefler yetişmiştir. Büyük otellerde ve dünyaca ünlü restoranlarda hizmet veren bu şefler, en iyiyi, lezzetliyi ve güzeli sunmak için kendi aralarında rekabet düzeyinde yarışmaktadır. Fakat günümüzde en güzel yemeği yapmak yeterli değildir. Çünkü onu tamamlayan görsel unsurlar da yemek kadar önemli faktörlerdir. Bu nedenle yemeğin lezzetinin yanı sıra sunumda özgünlük ve görsel estetik sağlayabilmek için farklı kapların ve malzemelerin kullanılması gerekmektedir. Kullanılan bu malzemeler şefin eğitimi, kültürü, görsel algıyı arttırma becerisi ve yemeğin özelliği ile de yakından ilgilidir.

Özellikle son yüzyılda ortaya çıkan ve “Batı kültürel modelinin iz düşümü” olan modernleşme olgusu kendisini dış dünyaya pazarlarken onun kuşatıcı etkisi popüler kültürle toplumlar içerisinde kendini göstererek etkisini güçlendirmiştir. Geleneksel kültür ile birlikte ön plana çıkan popüler yemek kültürü de şartlara ve içinde bulunduğu duruma göre farklı uygulama biçimlerini ortaya çıkarmıştır. Bu uygulamalar doğrultusunda bazı toplu yemek yenen yerlerde tabldot kuralları uygulanırken yemek kalitesi artmış fakat sunum ve servis kapları geri plana düşmüştür. Gelişen hızlı dünyada Fast food türü beslenme; daha çok hızlıca karın doyurmayı geçiştirmek, olarak değerlendirilirken yemek yeme işlevini ayaküstü beslenme tarzı olarak benimsetmiştir. Ayaküstü beslenmelerde sunuma ve sunum kaplarına fazla önem verilmemiştir. Bunun yanında popüler kültürle birlikte refah düzeyinin artması ile yemek yenen ortamının özellikleri, yemeklerin sunumları, tadın ve lezzetin ön planda olduğu beslenme kültürü de ortaya çıkmıştır. Popüler ve çağdaş yaklaşımlara bağlı olarak bu tarz beslenme kültüründe benimsenen ve değişen yemek yeme işlevi, karın doyurma düşüncesini aşarak görsel ve algısal sölene dönüşmüştür. Artık özel günler ve paylaşımlar, önemli iş bağlantıları özenle oluşturulmuş ortamlarda yemekli toplantılar şeklinde yapılmaktadır. Refah düzeyi yüksek olan toplumlarda yemek yeme insanların yaşam biçimlerini ve gelişmişliklerini ortaya koyan bir durum olmanın yanında sosyalleşmenin de ortamını oluşturmaktadır. Günümüzde yemeklere her gün yeni tatlar eklenirken yeni ve farklı sunumların yanında gelişmeleri destekleyen yeni restoranlar açılmaktadır. Yapılan yeni araştırmalar ve uygulamalar ile farklı kültürlerin yemekleri de değişik kültürler içinde dolaşarak insanlara tanıtılmaktadır.





*Görsel 1: Öznur Yıldırım'a ait özgün seramik tabak ve yemek sunumu.  
Fotoğraf: Öznur Yıldırım.*

Kültürler arasında lezzetler taşınırken beraberinde yemekle ilgili sunumların ve ritüellerin de taşındığı görülmektedir. Buna bağlı olarak da yemek kültüründe şeflerin (lezzet ustalarının) ortaya koyduğu farklı sunumlar ortaya çıkmaktadır. Çünkü artık yemek yeme, ortam ve görselliğin ön planda olduğu lezzeti sunma rekabetidir. Dolayısıyla yemeğin yanında ona değer katacak farklı tasarım ve malzemelerin arayışına girilmiştir. Yemeğin görsel etkisini arttırmak için kullanılan en önemli araç yemek kaplarıdır. Servis kaplarının yemeğin özelliğine göre fonksiyonellik ve görsellik olarak yemeği en iyi şekilde göstermesi gerekmektedir. Örneğin iyi hazırlanmış bir sosun rengi, yemeğin tabak üzerindeki konumu ve garnitürler ancak doğru bir tabak tasarımı ve yardımcı malzemeler ile mümkün olabilmektedir. Sunum ve serviste kullanılan tabak ve kaplar; metal, cam ve seramik gibi çok çeşitli malzemelerden yapılmaktadırlar. Tabakın yerine bazen yöresel ve geleneksel yemeklerin pişirilip servis yapıldığı ve sınırlı sunum imkânı olan granit, ahşap, kiremit, testi, küp gibi özel malzemeler kullanılmaktadır. Kullanılan malzemelerin içerisinde en çok tercih edileni porselen ve seramik kaplardır. Bilindiği gibi seramiğin keşfedilip kullanılması kap ihtiyacından doğmuştur. Seramik kaplar ve yemek kültürü birlikteliği ve etkileşimi, dün olduğu gibi bugün de hala aynı şekilde sürüp gitmektedir.



**Görsel 2:** Heather Mae Erickson'a ait artistik sofrta seramikleri.  
<http://www.artfieldssc.org/galleries/art/2017/perfect-imperfection-collection/251732> (Erişim Tarihi: 30.05.2017)

Yakın geçmişteki kap ve yemek kültürü ilişkisine bakıldığında yemeğin tat ve lezzetinin yanında görsel etkinliğini arttırmak için araştırmalar ve çeşitli uygulamaların yapıldığı görülmektedir. Konuyla ilgili yapılan çalışmalar yemek ortamı ve daha çok servis-yemek tabakları üzerinde yoğunlaşmaktadır. Örneğin yemekle uğraşan restoranlar, oteller ve dünya çapında yemek şirketleri, isim ve amblemlerini tabakların üzerine işleterek yemeği yapan kuruma ve yemeğin sunumuna etkinlik kazandırmaya çalışmışlardır. Fakat bu çalışmalar, arayış içinde olan rekabet ortamında yeterli olmamıştır. Günümüz yemek kültüründe insan vücudu için ihtiyaç olan besinlerin sağlıklı, dengeli, yeterli ve düzenli olarak alınması gastronomi ilkelerinden yola çıkarak şefin becerisi ile birlikte şefin kap tercihi ve kabın özellikleri ön plana çıkmıştır. Bu nedenle yemek servislerinde görsel etkiyi ortaya çıkaran özel tasarım servis kapları tercih edilmeye başlanmıştır. Talebe bağlı olarak sofrta seramikleri üreten porselen endüstrisi ünlü tasarımcı ve seramik sanatçılara Sofra ürünleri üzerine özgün dekor tasarımları siparişi vererek, faklı ve artistik özgünlüğe dayanan tasarımlar yapma çabasına girmiştir.



*Görsel 3: Defne Samman'a ait Mikla Restoran için tasarlanmış özgün seramik tabak ve sunumu.  
<http://www.theguideistanbul.com/location/mikla> (Erişim Tarihi:15.05.2017)*

Seramik kap kacakta görülen değişimler, içinde bulunulan toplumun kültürü, yemeklerin özellikleri, eğitim durumu ve yemek sunumuna verilen önem ile birlikte şekillenmiştir. İçinde bulunulan şartların, önceliklerin ve beklentilerin değişiminden dolayı yemek kültürü ve seramik sofa ürünleri etkileşimi farklı boyutlara gelmiştir. Önceki üretimlerde sağlığa uygunluk, fonksiyonellik, sağlamlık, maliyet ve satıştaki ucuzluk gibi kriterlere dikkat edilirken; günümüz üretimlerinde öncelik bütün beklentilere cevap veren özgün tasarımlar olmuştur.



*Görsel 4: S. Sibel Sevim'e ait özgün artistik dekorlu porselen yemek tabakları.  
Fotoğraf: Cemalettin Sevim*

Servis ve yemek kaplarında seramik-porselen ürünlerin tercih edilmesi için birçok haklı neden vardır. Bunların başında istenilen özgün tasarımların üretilebilmesi, sağlıklı ve ucuz maliyetli olması, tasarımların renk, dekor teknikleri gibi farklı yöntemlerin geliştirilerek üretime imkan tanınması gibi birçok neden sıralanabilir. Seramik-porselen üretimlerin bu özelliklerini bilen bazı tanınmış restoranlar, beklentileri doğrultusunda kendilerine özgü tasarımlar yaptırırken dünyaca ünlü şefler sunuma göre tasarımlar yaptırma eğilimine girmişlerdir. Hatta bazı restoranlar kişiye özel tasarımlı kaplar yaptırarak yemek yendikten sonra özgün yemek kaplarını kullanıcıya hediye etmektedirler.



*Görsel 5: Figen Özden'e ait özgün dekorlu seramik tabak.  
Kaynak: Figen Özden*

Restoranların yanı sıra; yemek kadar sunumun da önemli olduğunu dolayısıyla özgün olarak üretilmiş yemek kaplarına çok önem veren ünlü şefler bulunmaktadır. Bu şeflerden Olivier Pistre tabağın herhangi bir eşyadan çok daha fazlası olduğunu savunmakta; tabağı, sanatçının tuvali ya da değerli bir mücevheri içine koyduğumuz kıymetli, şık kutusu olarak görmektedir. Misafirlerine servis ettiği yemeklerinde zarafet ve duygusal hisleri yansıtmayı isteyen Pistre, tabağın, boyut, şekil ve derinlik anlamında, sunulan ürünle mükemmel bir uyum içinde olması gerektiğini belirtmektedir. Asimetrik formda, modern tasarımlardan yana olduğunu ifade etmekte ve yiyecekleri ön planda tutan beyaz renkli mat tabakları kullanmayı tercih ettiğinin altını çizmektedir ( <http://foodinlife.com.tr/haberResim/31948> Erişim Tarihi: 15.05.2017, parag.2).



**Görsel 6:** Olivier Pistre'ye ait yemek sunumu.

<http://www.hotelrestaurantmagazine.com/sanatci-sef-olivier-pistre/> (Erişim Tarihi: 30.05.2017)

Sunumlarda şıklık ve kaliteyi her zaman ön plana çıkartmayı hedefleyen şef Andreas Scheregger ise yemeğin tadı, kokusu ve dokusuna yeni bir dokunuş kazandırdıkları için yenilikçi porselen takımlar, tabaklar, kaseler ve tepsilerin revaçta olduğunu dile getirmektedir ( <http://foodinlife.com.tr/haberResim/31948> Erişim Tarihi: 15.05.2017). Bir diğer usta şef Fabio Brambilla ise gastronomide sunum anlamında belirli bir trendin söz konusu olmadığını, bu durumun şeflere göre değişkenlik göstereceğini söylemektedir. Brambilla kimi şefin tabağını rengârenk ürünlerle süsleyebileceğini belirtirken bazılarının ise sunumlarında daha natürel bir çizgi benimsediğini ve resim yaparcasına belirli disiplinler ışığında yaklaştığını belirtmektedir. Tıpkı hazırladığı yemek gibi tabağı da şefin kendisini anlatabileceği bir mecra olarak gören Fabio Brambilla, tabağın şeklinin veya içindekilerin dizilişinin de şefin farklılığını ortaya koyan faktörler olduğunu dile getirmekte ve tabağı, içini boyayacağı bir çerçeve ve operaya son noktayı koyacağı bir nota olarak betimlemektedir (<http://www.gastronomi.com.tr/sef/fabio-brambilla-mutfaginda-mutevazilik-var-h3048.html> Erişim Tarihi: 06.07.2017, parag.5)

Şef Erol Sarıdoğan ise gastronomi ve yeme içme sektörünün tüm dünyada yükselişte ve rekabet ortamının da çok fazla olduğunu belirtmektedir. Tabağı ressamın tuvali olarak gören şef, bir tuval üzerinde renkler nasıl uyum içerisindeyse hazırlanan tabağın da içindekilerle aynı şekilde uyum göstermesi gerektiği görüşünü savunmaktadır (<http://foodinlife.com.tr/haber/32166/function.file-get-contents> Erişim Tarihi: 06.07.2017, parag.1).



*Görsel 7: Şef Erol Sarıdoğan'a ait yemek sunumu.  
(<http://foodinlife.com.tr/haberResim/30268> Erişim Tarihi: 15.05.2017)*

Ülkemizin bir diğer önemli şeflerinden olan Turgut Ay ise dünyadaki sunumlarda restoranlarda özellikle misafirleri şaşırtmak üzerine kurulu bir düzen olduğunu, böylece rekabetin çok fazla olduğu sektörde öne çıkmaya çalışıldığını ifade etmektedir. Tabak seçimlerinde yorumladığı reçeteye göre seçimler yaptığını söyleyen şef; modern, klasik ve yerine göre de yenilikçi tabaklar tercih ettiğini belirtmektedir getirmektedir ( <http://foodinlife.com.tr/haberResim/31948> Erişim Tarihi: 06.07.2017).

## SONUÇ

Yemek kültürünün artistik ve fonksiyonel sofrta seramikleri ile insanlık tarihi boyunca hiç bitmeyen bir ilişki ve iletişim içinde olduğu görülmektedir. Bu ilişki doğrultusunda yemek kültürü, seramik sektöründen her zaman bir beklenti içinde olmuştur. Beklentiler, bazen sağlamlık, ısıya dayanım, hijyen gibi teknik ve teknolojik yapı ile ilgili olurken, bazen özgün tasarımlar ve bunların üretiminde uygulanan renk, dekor gibi farklı üretim yöntemleri sonucu çeşitlilik ile ilgili olmuştur.

Günümüzde seramik üretiminde çok çeşitli teknik ve teknolojilerle, artistik ve endüstriyel olarak üretimler yapıldığı görülmektedir. Artistik sofrta seramiklerinde daha çok özgünlüğe, görselliğe ve konsept tasarımlara önem verilmektedir. Günümüzde yaygın olarak seramik sanatçıları tarafından doğal objelerden esinlenilerek sofrta seramikleri yapılabildiği gibi fonksiyonel ve fonksiyonunu dışlayan çılgın çaydanlıklar ve çeşitli kaplar üretilerek seramik sanatı ve yemek kültürü ilişkisi sürdürülmeye devam edilmektedir. Endüstriyel üretimlerde ise özellikle porselen fabrikaları tarafından fonksiyonellik göz önünde bulundurularak çağdaş tasarımlar üretilmeye çalışılmakta üretim süreçlerinde hijyen, sağlamlık gibi bütün kriterler en üst düzeyde yerine getirilmeye çalışılmaktadır. Her ne sebeple olursa olsun yemek kültürü ile sofrta seramikleri arasındaki bu ilişki iki tarafa da güç katarak birlikteliğini günümüze kadar sürdürebilmiştir. Tasarım ihtiyaçtan doğar ilkesinden yola çıktığı düşünüldüğünde; yemek ustaları ihtiyaç ve beklenti ile seramik kap tasarımlarına yön verirken, ortaya konan artistik ve endüstriyel tasarımların özgün üretimleri olan sofrta seramikleri ise yemek ustalarına cesaret, şevk ve yemeğe görsel tat vermektedir.

## KAYNAKÇA

- Bober, P. P. (1999). *Art, Culture & Cuisine, Ancient & Medieval Gastronomy*, London. The University of Chicago Press,
- Coşkun, M., (2012) *Popüler Kültür ve Tüketim Toplumu*, Batman Üniversitesi Yaşam Bilim Dergisi, Cilt 1, Sayı 1, Sayfa: 837-850
- Çağlı, I. B., (2012) *Türkiye’de Yerel Kültürün Turizm Odaklı Kalkınmadaki Rolü: Gastronomi Turizmi Örneği*, Yüksek Lisans Tezi.
- Freedman, P. (2008) *Yemek Damak Tadının Tarihi*, Londra. Thames & Hudson,
- Freedman, P., Chaplin, J. E., Albala K. (2014) *Food in Time and Place The American Historical Association Companion to Food History*, Oakland California, University of California Press,
- <http://foodinlife.com.tr/haberResim/30268> (Erişim Tarihi: 06.07.2017)
- <http://www.nedir.com/gastronomi#ixzz4Y0GWEBvW> (Erişim Tarihi: 06.07.2017)
- <http://www.nedir.com/gastronomi#ixzz4Y0GWEBvW> (Erişim Tarihi: 06.07.2017)
- <http://www.theguideistanbul.com/location/mikla> (Erişim Tarihi: 06.07.2017)
- P. den Hartog, A., A. van Staveren, W., D. Brouer, I., (2006) *Food Habits and Consumption in Developing Countries*, The Netherlands, Wageningen Academic Publishers,
- Uhri, A. (2011) *Boğaz Derdi Arkeolojik, Arkeobotnik, Tarihsel ve Etimolojik Veriler Işığında Tarım ve Beslenmenin Kültür Tarihi*. İstanbul, Ege yayımları,
- Wilkins, J. ve Nadeau, R. (2015) *A Companion To Food In The Ancient World*, U.K., Wiley Blackwell,

## Görsel Kaynakça

- Görsel 1: Öznur Yıldırım’a ait özgün seramik tabak ve yemek sunumu.  
Fotoğraf: Öznur Yıldırım.
- Görsel 2: Heather Mae Erickson’a ait artistik sofraya seramikleri.  
<http://www.artfieldssc.org/galleries/art/2017/perfect-imperfection-collection/251732> (Erişim Tarihi: 30.05.2017)
- Görsel 3: Defne Samman’a ait Mikla Restoran için tasarlanmış özgün seramik tabak ve sunumu.  
<http://www.theguideistanbul.com/location/mikla> (Erişim Tarihi: 15.05.2017)
- Görsel 4: S. Sibel Sevim’e ait özgün artistik dekorlu porselen yemek tabakları.  
Fotoğraf: Cemalettin Sevim
- Görsel 5: Figen Özden’e ait özgün dekorlu seramik tabak.  
Kaynak: Figen Özden
- Görsel 6: Olivier Pistre’ye ait yemek sunumu.  
<http://www.hotelrestaurantmagazine.com/sanatci-sef-olivier-pistre/> (Erişim Tarihi: 30.05.2017)
- Görsel 7: Şef Erol Saridoğan’a ait yemek sunumu.  
(<http://foodinlife.com.tr/haberResim/30268> Erişim Tarihi: 15.05.2017)



