



ANKARA  
HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ

**sanat ve tasarım** DERGİSİ | HAZİRAN 2020 SAYI:25



G  
S  
T

ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ

**SD** sanat ve tasarım DERGİSİ | HAZİRAN 2020 SAYI:25

Adres: Gölbaşı Yerleşkesi Gölbaşı - ANKARA Tel: (312) 425 76 75 Fax: (312) 425 34 10

E-posta: sanattasarim2017@gmail.com Web Sitesi: <http://www.sanatvetasarim.ahbv.edu.tr>

<http://dergipark.gov.tr/sanattasarim/>





**Sahibi**

Prof. Dr. Yusuf Tekin  
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi  
Rektörü

**Editör**

**Prof. Dr. Mustafa Sever**  
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi  
Güzel Sanatlar Fakültesi

**Editör Yardımcısı**

Arş. Gör. Dr. Serra Erdem  
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi  
Güzel Sanatlar Fakültesi  
Arş. Gör. Özge Arslan  
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi  
Güzel Sanatlar Fakültesi

**Yayın Kurulu**

Prof. Dr. Fulya Bayraktar  
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi  
Güzel Sanatlar Fakültesi  
Prof. Dr. Y. Selçuk Şener  
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi  
Güzel Sanatlar Fakültesi  
Prof. Dr. Bekir Eskici  
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi  
Güzel Sanatlar Fakültesi  
Prof. Tansel Türkođan  
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi  
Güzel Sanatlar Fakültesi  
Doç. Dr. Pelin Öztürk Göçmen  
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi  
Güzel Sanatlar Fakültesi  
Doç. Dr. Mehtap Pazarlıođlu Bingöl  
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi  
Güzel Sanatlar Fakültesi

**Ön Okuma ve Düzelti**

Arş. Gör. Dr. Berna Çađlar Eryurt  
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi  
Güzel Sanatlar Fakültesi

**Son Okuma ve Düzelti**

Öğr. Gör. Özlem Binel Kavukçu  
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi  
Güzel Sanatlar Fakültesi

**Kapak Tasarımı**

**ve İç Kapak Fotoğrafı**

Prof. Çiğdem Demir  
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi  
Güzel Sanatlar Fakültesi

**İç Sayfa Tasarımı - Uygulama  
ve Elektronik Yayın Görevlisi**

Arş. Gör. Behnan Giray Selçuk  
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi  
Güzel Sanatlar Fakültesi

**İletişim**

sanattasarim2017@gmail.com  
dergipark.gov.tr/sanatvetasarim

## Hakem Kurulu

Ord. Prof. Dr. Arif Aziz- Azerbaycan Devlet Medeniyet ve İncesanat Üniversitesi  
(Azerbaycan)

Ord. Prof. Dr. Ömer Eldarov Azerbaycan Devlet Ressamlık Akademisi  
(Azerbaycan)

Prof. Dr. Güler Akalan- Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Gültekin Akengin - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve  
Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Rahmi Atalay - Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Ayten Koç Aydın – Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Fulya Bayraktar - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar  
Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Levent Bayraktar - Yıldırım Beyazıt Üniversitesi İnsan ve Toplum  
Bilimleri Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Candan Dizdar Terwiel - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar  
Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Ziya Kenan Bilici - Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi  
(Türkiye)

Prof. Dr. Fatma Cana Bilsel - Ortadoğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi

Prof. Dr. Mustafa Bulat - Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Alev Çakmakoglu Kuru - Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi  
(Türkiye)

Prof. Dr. Canan Deliduman - Karatay Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım  
Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Bekir Eskici- Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar  
Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Ali Osman Gündoğan - Muğla Üniversitesi Edebiyat Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Serkan Güneş - Gazi Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Hülya İzbölükoglu - TOBB Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve  
Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Rahmi Karakuş - Sakarya Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi (Türkiye)  
Prof. Dr. Milay Köktürk - Pamukkale Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi (Türkiye)  
Prof. Dr. Serdar Öztürk- Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi İletişim Fakültesi (Türkiye)  
Prof. Dr. Hakan Pehlivan - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)  
Prof. Dr. Hakan Poyraz - Sakarya Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi (Türkiye)  
Prof. Dr. Bülent Salderay - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)  
Prof. Dr. Mustafa Sever - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)  
Prof. Dr. Meltem Yılmaz - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)  
Prof. Muna Silav - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)  
Prof. Dr. Yaşar Selçuk Şener - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)  
Prof. Dr. Adnan Tepecik - Başkent Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi (Türkiye)  
Prof. Dr. Zeynep Uludağ - Gazi Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)  
Prof. Dr. M. Demet Ulusoy - Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi (Türkiye)  
Prof. Dr. İncilay Yurdakul - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)  
Prof. Mustafa Ağatekin- Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)  
Prof. Zeliha Akçaoğlu - Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)  
Prof. Şeniz Aksoy - Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi (Türkiye)  
Prof. Canan Atalay - Çanakkale On Sekiz Mart Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)  
Prof. Şule Atılgan - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Reşat Başar - İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)  
Prof. Hatice Bengisu - Balıkesir Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)  
Prof. Kaan Canduran - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)  
Prof. Rıdvan Coşkun - Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)  
Prof. Turhan Çetin - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)  
Prof. Elif Çimen - Balıkesir Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)  
Prof. Çiğdem Demir - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)  
Prof. Mümtaz Demirkalp - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)  
Prof. Emine Yıldız Doyran - Düzce Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)  
Prof. Refa Emrali - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)  
Prof. Binnur Eraldemir - Çukurova Üniversitesi Eğitim Fakültesi (Türkiye)  
Prof. Hayri Esmer - Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)  
Prof. Emre Feyzoğlu - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)  
Prof. Veysel Günay - İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)  
Prof. Suat Karaaslan - Çukurova Üniversitesi Eğitim Fakültesi (Türkiye)  
Prof. Sibel Kedik - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)  
Prof. Kağan Olguntürk - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)  
Prof. Ferhat Özgür - İstanbul Yeditepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)  
Prof. Mümtaz Sağlam - Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)  
Prof. Remzi Savaş - Nişantaşı Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)  
Prof. Sevil Saygı - Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)  
Prof. Aysen Soysaldı - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Prof. Rifat Şahiner - Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Prof. Rüchan Şahinoğlu Altınel - Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Tansel Türkdöğün - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Tefvik Fikret Uçar - Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Pelin Yıldız - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Mehmet Yılmaz - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Kadriye Didem Atış – Sakarya Üniversitesi Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Dilek Akbulut - Gazi Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Ali Akın Akyol - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Aysun Altunöz - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Pelin Avşar - Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Fatih Başbuğ - Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Günseli Bayraktutan - Başkent Üniversitesi İletişim Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Mehtap Pazarlıoğlu Bingöl - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Birsen Çeken - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Muharrem Çeken - Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Naile Çevik - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Hatice Demirbaş - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Edebiyat

Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Pelin Öztürk Göçmen - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Meltem Katıranlı - Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Zeliha Kayahan - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Emine Koca - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Hürrem Sinem Şanlı- Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Hatice Tozun- Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Lale Özgenel - Ortadoğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Aydan Özsoy - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Esra Alıçavuşoğlu - Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Tefvik İnanç İlisulu - Başkent Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Doç. Deniz Onur Erman - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Feyza Özgündüđdu - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Serdar Pehlivan - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Özden Pektaş Turgut - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Ayşegöl Türk - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Doç. Tolga Savaş - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Melike Taşçıoğlu - Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)  
Doç. Nurbiye Uz - Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)  
Doç. Nilay Özsavaş Uluçay - Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi- Bodrum  
Denizcilik Meslek Yüksekokulu (Türkiye)  
Doç. Rabia Köse Doğan - Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)  
Doç. Dr. Nihan Canbakal Ataođlu – Karadeniz Teknik Üniversitesi- Mimarlık  
Fakültesi (Türkiye)  
Doç. Lütfi Özden - Düzce Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)  
Dr. Öğr. Üyesi Mustafa Akkaya - Trakya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi  
(Türkiye)  
Dr. Öğr. Üyesi Aydın Aşkan - Anadolu Üniversitesi Eğitim Fakültesi (Türkiye)  
Dr. Öğr. Üyesi Hasan Başkıran – Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
(Türkiye)  
Dr. Öğr. Üyesi Yarkın Biçer - Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi  
(Türkiye)  
Dr. Öğr. Üyesi Rüstem Bozer - Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya  
Fakültesi (Türkiye)  
Dr. Öğr. Üyesi Naz Börekçi - Ortadoğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi  
(Türkiye)  
Dr. Öğr. Üyesi M. Burcu Codur - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi  
(Türkiye)  
Dr. Öğr. Üyesi Murat Cura - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel  
Sanatlar Fakültesi (Türkiye)  
Dr. Öğr. Üyesi Tansel Çeber - Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi  
(Türkiye)  
Dr. Öğr. Üyesi Duygu Dinçer – İstanbul Aydın Üniversitesi Eğitim Bilimleri  
Fakültesi (Türkiye)  
Dr. Öğr. Üyesi Attila Döl - Niđe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)  
Dr. Öğr. Üyesi Şeyda Eraslan Taşpınar - Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar  
Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Şansal Erdinç - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel  
Sanatlar Fakültesi (Türkiye)  
Dr. Öğr. Üyesi Göktuđ Günkaya - Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi  
(Türkiye)  
Dr. Öğr. Üyesi Fırat Çağrı Kırmızıgöl - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi  
Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)  
Dr. Öğr. Üyesi Zafer Lehimler- Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi  
(Türkiye)  
Dr. Öğr. Üyesi Nalan Okan Akın - Niđe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi  
(Türkiye)  
Dr. Öğr. Üyesi Hüseyin Özçelik - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi  
(Türkiye)  
Dr. Öğr. Üyesi İsmail Tetikçi - Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi (Türkiye)  
Dr. Öğr. Üyesi Halime Türkkın - Başkent Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve  
Mimarlık Fakültesi (Türkiye)  
Dr. Öğr. Üyesi Elif Varol Ergen - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi  
(Türkiye)  
Dr. Öğr. Üyesi Önder Yağmur - Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi  
(Türkiye)  
Dr. Öğr. Üyesi V. Ertan Yılmaz - Kastamonu Üniversitesi İletişim Fakültesi  
(Türkiye)  
Dr. Öğr. Üyesi Selçuk Yılmaz - Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi  
(Türkiye)  
Dr. Öğr. Üyesi Aydın Zor - Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi  
(Türkiye)  
Dr. Öğr. Üyesi Gülşah Bayraktar – Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Güzel  
Sanatlar Fakültesi (Türkiye)  
Dr. Öğr. Üyesi Seniha Ünay Selçuk – Düzce Üniversitesi Sanat ve Tasarım  
Fakültesi (Türkiye)  
Dr. Öğr. Üyesi Evren Selçuk – Düzce Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi

(Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Çiğdem Taş Alicenap – Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar

Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Ali Asgar Çakmakçı - Bülent Ecevit Üniversitesi Güzel Sanatlar

Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Betül Bilge – Başkent Üniv. Güzel Sanatlar, Tasarım Ve Mimarlık

Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Sinan Sayın - Başkent Üniv. Güzel Sanatlar, Tasarım Ve Mimarlık

Fakültesi (Türkiye)

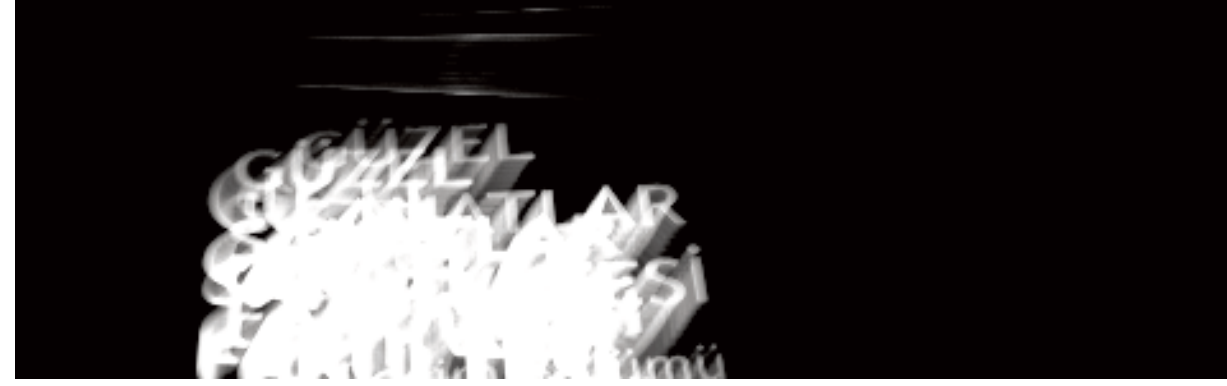
Dr. Öğr. Üyesi Burçin Ünal - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel

Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Nesli Tuğban Yaman – Başkent Üniv. Güzel Sanatlar, Tasarım Ve

Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

**SID**



## **SİD** SANAT VE TASARIM DERGİSİ

### **Adres**

Gölbaşı Yerleşkesi Gölbaşı - ANKARA Tel: (312) 425 76 75

Fax: (312) 425 34 10

E-posta: [sanattasarim2017@gmail.com](mailto:sanattasarim2017@gmail.com)

<http://www.gsf.ahbv.edu.tr>

### **e-ISSN 2149 - 6595**

Her hakkı saklıdır. Makalelerin hukuki ve etik sorumluluğu yazarlarına aittir.

TÜBİTAK - ULAKBİM Sosyal Bilimler Veri Tabanı (SBVT) tarafından taranmaktadır.



# Yayın İlkeleri

## A) Yazım Kuralları

**1. Yazım Dili:** Dergide yayımlanacak yazının dili Türkçe ve İngilizcedir. Dergi Editörü yayımlanacak yazıların dil bütünlüğünü koruma adına, içeriğinde değişiklik yapmaksızın, her türlü müdahaleyi yapabilir.

**2. Özet:** Makalenin başında 100-150 sözcükten oluşan Türkçe ve İngilizce (Times 9 punto) "Özet" bulunmalıdır. Türkçe makalenin İngilizce başlığı olmalı ve Abstract'ın üstünde gösterilmelidir. Özetlerin altında, konunun özünü doğrudan bağlantılı Türkçe ve İngilizce anahtar sözcükler (en fazla 5 kelime) bulunmalıdır.

**3. Biçim:** Yazılar, en çok 6000 kelime olmak üzere, Microsoft Word programında Times yazı tipi kullanılarak, 12 punto ve 1,5 satır aralığıyla yazılmalıdır.

**4.** Yayınlanması için gönderilecek makalelerde, Sanat ve Tasarım Dergisi'nde daha önce yayınlanmış yazılardan en az ikisine gönderme/atıf yapmış olmak gerekir.

## B) Görsel Kullanımı

\* Görsel kelimesi makale içerisinde kullanılan Fotoğraf, Tablo, Şekil ve Çizim benzeri materyallere gönderme yapmaktadır.

**1.** Metinde görsel (fotoğraf, tablo, şekil ve çizim) sayısı en fazla 20 olarak düzenlenmelidir. Görseller, metnin içinde kullanılmasının yanı sıra ayrı dosya halinde de gönderilmelidir. Ayrı gönderilen görseller, metnin içindeki sıra numarasına göre numaralandırılmalıdır.

**2. Görseller,** 120 piksel/cm veya 304 piksel /inch çözünürlükte, tiff formatında ve çok temiz olmalıdır.

**3.** Metinde, görsel kullanılması durumunda, görsel künyesi (bilgi) görselin altında verilmelidir.

Sanat eseri için künye bilgisi aşağıdaki gibi olmalıdır:

**Sanatçı adı, Yapıt adı (italik), tarih, malzeme/teknik, boyut (örneğe bkz.)**

Pablo Picasso, Avignonlu Kızlar, 1907, Tuvalle Yağlıboya, 244 x 234 cm.

## C) Kaynakça

**1. Metin içindeki** göndermeler parantez içinde (soyadı, tarih: sayfa no) şeklinde belirtilmelidir. Örnek: (Turani, 1982: 192). Üç satırdan az doğrudan alıntılar, satır arasında ve tırnak içinde; üç satırdan uzun doğrudan alıntılar ise satırın sağından solundan ikişer santimetre içinde, blok halinde, 9 puntoyla, tek satır aralığıyla tırnaksız verilmelidir.

**2.** Metin içinde kullanılmak istenen **internet kaynakları** dipnot şeklinde verilmelidir. Bunun dışında dipnot **yalnızca açıklamalar** için kullanılmalıdır.

**3.** Metin Sonu kaynakçasında görsel kaynaklar ayrı başlık altında verilmelidir.

### Kaynakça:

#### Görsel Kaynaklar:

**4.** Makalede kullanılacak olan İnternet Kaynağı, **Toplam Kaynak Listesinin %10'unu** geçmemelidir.

**5.** Kaynaklar, metnin sonunda, yazarların soyadına göre alfabetik olarak yazılmalıdır. Kaynaklar, bir yazarın birden fazla yayını olması halinde, yayımlanış tarihine göre sıralanmalı; bir yazara ait aynı yılda basılmış yayınlar ise (1980a, 1980b) şeklinde gösterilmelidir.

**6.** Metin içinde yararlanılan ve belirtilen kaynakların hepsi, metin sonundaki Kaynakçada da yer almalıdır. Metin içinde belirtilmeyen hiçbir kaynak Kaynakçada gösterilemez. Kaynakçada yazar ve eser aşağıdaki gibi gösterilir:

### Kitap

Timur, T. (2000). Toplumsal Değişme ve Üniversiteler. Ankara: İmge Kitabevi.

### Çok Yazarlı Kitap

Gülesin, M., Güllü, A., Avcı, Ö. ve Akdoğan, G. (2013). CNC Torna ve Frezelerin Programlanması. Türkiye: Asil Yayınevi

### Çeviri Kitap

Hollingsworth, R. S. İlköğretimde Öğretim Yöntemleri (çev. S. Gürkan, E. Gökçen ve M. N. Güler) Gazi Üniversitesi Yayınları. No:214.

### **Bir Kurumun Yazarı ve Yayımcısı Olduğu Kitap**

Devlet Planlama Teşkilatı. (2005). Ekonomik ve Sosyal Göstergeler (1950-2004). Ankara: Devlet Planlama Teşkilatı.

### **Bir Editör (veya editörler) Tarafından Hazırlanmış Kitap**

Sayan, F. ve Yıldız, Ş. (Editörler). (2006). Yaşam Boyu Öğrenme. Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü ve Pegem A Yayıncılık.

### **Bilimsel Dergi Makalesi**

Bulut, H. (2001). "Kitle iletişim araçları ve suskunluk sarmalı", Gazi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi, 32 (1-2), 1382-1385.

Kahraman R. C., Borman, C., Hanımgil, M., Özler, H., Perçin, D., ve Sergen, L. (1993). "Kroner kalp rahatsızlığının belirlenmesinde rol oynayan faktörler", Sağlık Psikolojisi, 12(2), 76- 80.

### **Yazarı Belli Olmayan Makale**

Anonim.(Kasım 1994). "Çocukların yaşamında oyunun rolü", Eğitim ve Bilim,18 (92), 35-47.

### **Yayımlanmış Tez**

Kirazoğlu, F. (2010). Metal-Yalıtkan-Yarıiletken Yapıların Elektrik Özelliklerinin Frekans ve Sıcaklığa Bağlı İncelenmesi, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

### **Yayımlanmamış Tez**

Küçükkebe, M. (2008). Batı ve Türk Müziği Üsluplarında Anlam Üretme Aracı Olarak Kemanın Sonolojik Analizi, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.

### **Söyleşi / Röportaj / Doğrudan İletişim**

Güllü, A. (2012, 19 Aralık). Ferruh Bozbeyle ile Demokrasi Üzerine Söyleşi. Ferruh Bozbeyle'nin Evi, Ankara.

### **Ansiklopedi veya Sözlük**

Türk Dil Kurumu. (1969). Türkçe Sözlük (Genişletilmiş Baskı). Ankara: TDK

### **Editörler Tarafından Yayına Hazırlanmış Bir Kitapta Makale ya da Bölüm**

Gülmez, M. (2006). "Kesintisiz İnsan Hakları Öğretimi ve Eğitimi". F. Sayılan ve A. Yıldız. (Editörler). Yaşam Boyu Öğrenme. İkinci Baskı. Ankara. Eğitim Bilimleri Enstitüsü ve Pegem A Yayıncılık, s. 84-105. 35

### **Sempozyum Bildiri Metinleri**

#### **• Bildiri/Yayımlanmış**

Köklü, N. (1996). "Üniversite öğrencilerinin istatistik kaygı puanlarına etki eden faktörler", A. Yıldız (Ed.).Devlet İstatistik Enstitüsü Araştırma Sempozyumu(ss. 73-84), Ankara.

#### **• Yayımlanmamış**

Köklü, N. (Kasım 1996). "Üniversite öğrencilerinin istatistik kaygı puanlarına etki eden faktörler", Devlet İstatistik Enstitüsü Araştırma Sempozyumu, Ankara.

### **İnternet Kaynağı**

#### **• Yazarı Belli Olan Makale**

İnternet: Beach, D. (December, 2003). A Problem of Validity in Education Research. Qualitative Inquiry, Vol.9. Web: <http://qix.sagepub.com/cgi/reprint/9/6/859> adresinden 8 Ocak 2007'de alınmıştır.

#### **• Yazarı Belli Olmayan**

İnternet: From character to personality. (1999, Dec). APA Monitor, 30 (11). Web: <http://www.apa.org/monitor/dec99/ss9.html> 22 Ağustos 2000'de alınmıştır.

**SID**

## Sunuş

Değerli sanatseverler,

Sanat ve Tasarım Dergisi'nin Haziran 2020/25. sayısı ile sizlerle yeniden buluşmanın coşkusunu ve mutluluğunu yaşıyoruz. Dergimizin bu sayısında çok farklı konularda 17 makale yer almaktadır. Grafik tasarım, adli sanat, psikiyatri fotoğrafçılığı, görsel sanatların kemoterapi hastalarının kaygı düzeylerine etkisi, tüketim sanatçı bakışı, kam kıyafetleri ile tılsımlı gömlekler arasındaki ilişki, Ankara Çengel Han'ın müze olarak kullanımı için koruma yaklaşımları, Aksaray-Güzelyurt'ta çömlekçilik ve çömlek ustası Alaf Dede, vd. konulardaki araştırma ürünü, alanına katkı sağlayıcı, zengin içerikli bu yazıları sunmaktan gurur duyuyoruz.

2008'den bugüne yayınlanmak üzere dergimize gönderilen her makaleyi özenli, titiz, nesnel ve tarafsız şekilde değerlendirmeye ve yayımlanabilmesine gayret ediyoruz. Sizin de bildiğiniz gibi, dergimizde "kör hakemlik sistemi" işletilmektedir. Dergimize gelen makale, ilk başta dergi yayın kurulu tarafından incelenmekte ve editör tarafından derginin yayın ilkeleri doğrultusunda değerlendirilmektedir. Bu inceleme ve değerlendirme sonucunda uygun bulunan makale, alan uzmanı iki hakeme gönderilmekte, iki hakemden olumlu rapor gelmesi halinde de makale yayımlanmaktadır. Hakemlerden birinden olumsuz rapor gelmesi halinde makale 3. hakeme gönderilmektedir. İki hakemden de olumsuz değerlendirme gelmesi halinde makale reddedilmektedir. Yayımlanabilmesi için düzeltilmesine karar verilen makalelerin, yazarları tarafından en geç 15 gün içerisinde düzeltilerek teslim edilmesi gereklidir. Düzeltilmiş metin, Dergi Yayın Kurulu'nun veya Editör'ün gerek gördüğü durumlarda, değişiklikleri isteyen hakemlere tekrar gönderilmektedir. Hakemlerden nihaî değerlendirme alındığında ise, makalelerin yayımlanıp yayımlanamayacağı DergiPark sistemi üzerinden yazara bildirilmektedir.

Sanat ve Tasarım Dergisi, yayımlayacağı makalelerde bilimsellik, özgünlük, nesnellik, yaratıcılık, kısacası "kalite" aramaktadır. Çünkü, her dergi, aynı zamanda bir okuldur. Dergide özgün ve alanına katkı sağlayıcı yazıların yayımlanması, her bir araştırmacının bilgilenmesine, örnek almasına ve yeni yazı yazması için esinlenmesine bir vesile olacaktır. Bu çerçevede dergimize yazı gönderen yazarlarımızı, kendilerine gönderilen yazıları nesnel ve tarafsızlıkla değerlendiren hakemlerimize ve siz değerli okurlarımıza teşekkür ederiz.

Sağlıklı ve üretkenlik içinde bundan sonraki sayılarımızda buluşmak dileğiyle...

Prof. Dr. Mustafa SEVER

Editör

<http://dergipark.gov.tr/sanatvetasarim/>

- 35 “Grafik Tasarımın Gelişim Sürecinde Yeni Üslup: Flat Tasarım”  
“*New Style in Graphic Design Development Process: Flat Design*”  
**Hacı Mehmet Acar**
- 55 “Yükseköğretim Kurumlarında Disiplinlerin Mutasyonu Adli Sanat,  
Sanat Terapi, Bileşik Sanatlar”  
“*Mutations of Disciplines in Higher Educations Institutions Forensic  
Art, Art Therapy, Compound Art*”  
**Aysun Altunöz**
- 65 “19. Yüzyıl Erken Dönem Psikiyatri Fotoğrafçılığının Gelişimi ve  
Hugh Welch Diamond ”  
“*The Development of Early 19th Century Psychiatric Photography and  
Hugh Welch Diamond*”  
**Özge Arslan**
- 85 “Günümüzde Tipografinin Sergilenmesi”  
“*Exhibition of Typography Nowadays*”  
**İrem Bilgi**

- 97 “Etkileşimli Medya Ortamlarında Resimleme Kullanımı:  
Google Doodle Resimlemelerinin İncelenmesi”  
*“Use of Illustrations in Interactive Media Platforms:  
Reviewing of Google Doodle Illustrations”*  
**Banu Bulduk Türkmen**
- 131 “İran’da Kağıt Üzerinde Resmin Tarihçesi”  
*“The History of Painting on Paper in Iran”*  
**Negin Derakhshan Houreh, Ali Akın Akyol**
- 153 “Alternatif Tedavi Yöntemleri İçerisinde Kullanılan Görsel  
Sanatların Kemoterapi Alan Hastaların Kaygı Düzeylerine Etkisi”  
*“The Effects of Visual Arts as an Alternative Treatment  
Method on the Rehabilitation of Cancer Patients Treated with  
Chemotherapy”*  
**Zeynep Gönülay Çalimli, Alev Çakmakoglu Kuru,  
Bülent Salderay**
- 175 “Gıda Ambalajlarında Arka Yüz Tasarımı”  
*“Back Panel Design in Food Packaging”*  
**Tevfik İnanç İlisulu**
- 191 “Çağdaş Sanatta Bir Yansıma/Yansıtma Sorunsalı Olarak  
Otoportre ve “Ben” Kavramı Üzerine Bireysel Söylemler”  
*“Individual Discourses on the Concept of Self Portrait and “I” as a  
Reflection / Reflect Problem in Contemporary Art”*  
**Zeliha Kayahan, Naile Çevik**
- 215 “Eko-Dijital Uzamda “Tüketim” Odaklı Sanatçı Okumaları”  
*“Artist Readings Focused on “Consumption” in Eco-Digital Space ”*  
**Fırat Çağrı Kırmızıgül**
- 237 “Tılsımlı Gömlekler ve Kam Kıyafetleri Bağıntısı”  
*“Talismanic Shirts and the Relationship of the Shamanic Dresses”*  
**Eda Öz Çelikbaş**
- 251 “Algı ve Zaman Bağlamında Grafik İmge”  
*“Graphic Image in Context of Perception and Time”*  
**İbrahim Halil Özkirişçi**
- 275 “Ankara Çengel Han’ın Müze Olarak Yeniden Kullanımının  
Koruma Yaklaşımları Bakımından Değerlendirilmesi”  
*“Assessment on the Adaptive Reuse of Ankara Çengel Han as a  
Museum in terms of Conservation Approaches”*  
**Serap Sevgi, Bekir Eskici**

- 305 “Kitabın İlk Formu: Eski Mezopotamya’nın Kil Tabletleri”  
“*First Form of the Book: Clay Tablets of Ancient Mesopotamia*”  
**Oğuz Tunçel**
- 323 “Kentsel Ekoloji Üzerinden Estetik Tasarımlar ve Kuzey Ankara Örneklemi”  
“*Aesthetic Designs through Urban Ecology and North Ankara as Exemplary*”  
**Burçin Ünal**
- 341 “Güzelyurt’ta Kaybolan Bir Değer; Çömlekçilik El Sanatı ve Son Ustası Alaf Dede”  
“*A Lost Value in Güzelyurt; Art of Pottery and its Last Master Alaf Dede*”  
**Gamze Uray**
- 361 “Görsel Sanatlar Öğretmen Adaylarının Yaratıcılık Düzeylerinin Video Oyunu Oynama Durumu Açısından İncelenmesi”  
“*Investigation of Visual Arts Teacher Candidates’ Creativity Levels in terms of Video Game Playing Status*”  
**Haluk Yılmaz, Raif Kalyoncu**

# Grafik Tasarımın Gelişim Sürecinde Yeni Üslup: Flat Tasarım

Öğr. Gör. Hacı Mehmet Acar

Makale Geliş Tarihi: 05.02.2020  
Yayına Kabul Tarihi: 22.04.2020

## Özet

Grafik tasarım, modern sanattan günümüze kadar farklı üslup ve uygulamalarla varlığını sürdürmüştür ve 20. yy'ın başlarında ortaya çıkan Kübizm, Fütürizm, Dada, De Stijl, Süprematizm, Konstrüktivizm, Pop Art gibi akımlardan etkilenmiştir. Bununla birlikte toplumsal dönüşüm ve teknolojik gelişim süreçleri de grafik tasarım çalışmalarını etkisi altına almıştır. Öte yandan teknolojinin ilerlemesi ve internetin yaygınlaşması ile mobil aygıtlar çoğalmış ve insanların günlük hayatlarında yerlerini almıştır. Buna bağlı olarak, akıllı telefonlar ve tabletlerde kullanılan uygulamaların arayüz tasarımları "flat tasarım" olarak gündelik hayata çok hızlı bir şekilde dahil olmuştur. Bu çalışmada, flat tasarım üslubu incelenmiştir. Literatür taraması ile yapılan çalışmada modern sanat akımlarının grafik tasarımdaki etkileri üzerine değerlendirilmeler yapılmıştır. Sonuç olarak; dönemin sanat anlayışı ve teknolojik olanakları çerçevesinde yeni tasarım üsluplarının geliştiği görülmektedir. Son yıllarda başta Microsoft ve Apple olmak üzere diğer pek çok firmanın işletim sistemlerinde ve kurumsal web sayfalarında flat tasarım üslubunu kullandıkları ve bu yönde bir eğilim olduğu saptanmıştır.

**Anahtar Sözcükler:** Grafik Tasarım, Üslup, Flat Tasarım

## NEW STYLE IN GRAPHIC DESIGN DEVELOPMENT PROCESS: FLAT DESIGN

### Abstract

Graphic design has continued to exist with different styles and practices from modern art to the present and has been influenced by the movements such as Cubism, Futurism, Dada, De Stijl, Suprematism, Constructivism and Pop Art that emerged in the early 20th century. In addition, social transformation and technological development processes have also influenced graphic design studies. On the other hand, with the advancement of technology and the spread of internet, mobile devices have multiplied and have taken their place in the daily lives of people. Accordingly, people have faced the design of these applications used in smartphones and tablets. In this research, flat design style was examined. In the research conducted with the literature review, the topic of style in the development process of graphic design was examined; In addition, the effects of modern art movements on graphic design were evaluated. As a result of the research, it is seen that graphic design has developed new design styles within the framework of art understanding and technological opportunities of the period. In recent years, it has been determined that many other companies, especially Microsoft and Apple, use flat design style in their operating systems and corporate web pages.

**Keywords:** Graphic Design, Style, Flat Design



## 1. Giriş

“Tasarım günümüzde her zaman karşımıza çıkan ve hemen hemen her alanda sıkça kullanılan oldukça etkileyici bir sözcüktür. Asıl anlamını yaratıcılıkla özdeşleştiği zaman kazanır” (Ketenci ve Bilgili, 2006: 277). Bu nedenle tasarım kavramını sanata dönüştüren şeyin iyi bir fikrin olduğunu ve grafik tasarımın temelinde yaratıcı düşünce biçiminin olduğunu söylemek mümkündür. “Tasarımcılar, farklı bakış açıları elde etmek ve iletişime dair önemli unsurları tanımlamak için farklı araçlara başvurabilirler. Bu tür yöntemler tasarımcının, söz konusu tasarım bir sandalye veya bir dergi sayfası olsa da yepyeni sonuçlara ulaşmasını sağlayabilir” (Ambrose ve Harris, 2012: 84). Ketenci ve Bilgili’ye (2006: 277) göre, grafik tasarım bir iletişim sanatıdır ve bu terim ilk olarak 20. yüzyılın ilk yarısında metal kalıpların oyularak kalıp haline getirildikten sonra çoğaltılan basılı ürünler için kullanılmıştır. Teknolojik ilerlemelerle birlikte sadece basılı ürünlerde değil aynı zamanda tüm görsel malzemelerde kullanılan bir görsel iletişim aracı olmuştur.

Grafik sanatı, sanat tarihinde yerini almaya başladığından günümüze kadar çeşitli sanat akımlarından etkilenmiş ve farklı tarz ve tekniklerde karşımıza çıkmıştır. Tasarımcının yaşadığı dönemin sanat anlayışı ve toplumun kültürel yapısı yaptığı tasarımları da etkilemiştir (Becer, 2011: 101). Bu da tasarımcıların yeni aktarım tarzları geliştirmelerine neden olmuştur. Dönemsel farklılıklar grafik tasarım dilinde etkisini göstermiştir. 20. yüzyılda ortaya çıkan sanat akımları tasarımlarda yeni üslupların oluşmasına katkı sağlamıştır. Kübizm, Fütürizm, Dada, De Stijl, Süprematizm, Konstrüktivizm, Pop Art gibi sanat akımları grafik tasarım çalışmalarında etkili olmuştur. Günümüz bilgisayar teknolojilerinin ilerlemesiyle grafik sanatının da ivme kazandığı ve grafik tasarımcıların çalışmalarını çoğunlukla bilgisayar ortamında hazırladıkları söylenebilir. Özellikle dijital teknolojinin ilerlemesi ve internetin yaygınlaşması ile yeni bir grafik tasarım mecrası olarak ortaya çıkan internet sayfası arayüz tasarımlarında farklı arayışların oluştuğunu görmek mümkündür.

Sonuç olarak üslup; sanatçının eserinin niteliğini, biçimsel özelliklerini, yaşam tarzını, felsefesini ve dönemin sosyo-ekonomik şartlarını birlikte bulunduran bir arka plan şeklinde izleyiciye sunar. Toplumsal değişimlerin evrimsel nitelikte olması, bu değişimlerin çağdaş sanat üretim yöntemlerine ve akımlara göre incelenmesi, güç, çevre ve toplum bilincinin ağır bastığı; ağırlıklı olarak feminizmi, küreselleşmeyi, çevre, biyomühendislik, teknoloji-insan ilişkisini ve çok kültürlülük gibi konuları ile; akım veya üslup benzeri birleştirici özellikleri olmadığından farklı üslupların doğmasına neden olmuştur (Ertan ve Sansarcı, 2017: 98).

Bu çalışmada özellikle son yıllarda internet ortamında ve mobil cihazlarda kullanılan flat tasarımlar araştırılmıştır. Birçok firma ve markanın web sayfasının arayüzünde kullandığı flat tasarım, gerçek dünyanın metaforlarından arınmış, olabildiğince sade bir biçimde sunulmuştur.

## 2. 20. Yüzyıl Sanat Akımları ve Grafik Tasarım

“20. yüzyıl başlarında ortaya çıkan Kübizm, Fütürizm, Dada, Sürealizm, De Stijl, Süprematizm, Konstrüktivizm gibi modern sanat akımları dönemin grafik tasarımını da yakından etkilemiştir” (Becer, 2011: 101).

Bu sanat akımlarından biri Kübizmdir. Şahin’e (1999: 163) göre Kübizm, İspanyol asıllı sanatçı Pablo Picasso ve Fransız George Braque’in önderliğinde 1907-1914 yılları arasında Fransa’da gelişmiştir. Resimlerde daha çok geometrik şekillerin esas alındığı bu sanat akımının başlangıç noktası, Picasso’nun 1907 yılında tamamladığı Avignonlu Kızlar adlı tablosu olmuştur. Picasso ve Braque’in yanı sıra Juan Gris ve Fernand Leger de kübizmin diğer önemli temsilcileri olmuşlardır.



Görsel 1. Pablo Picasso, Avignonlu Kadınlar, 1907, Tuvalde Yağlıboya, 244 x 234 cm.

Kübizm akımı ile yaklaşık tarihlerde İtalya’da ortaya çıkan Fütürizm akımının da grafik tasarımı etkileyen bir diğer sanat akımı olduğu söylenebilir. Göktan’a (2015: 30) göre Fütürizm, 1909 yılında Marinetti tarafından yayınlanan bir manifestoyla İtalya’da ortaya çıkmıştır ve etkisi 1944 yılında Marinetti’nin ölümüne kadar sürmüştür. Fütürizm sanatın birçok farklı alanında etkisini göstermiş ve sonra gelen bazı sanat akımlarına kaynaklık

etmiştir. “Otomobil, tren ve diğer makinelerin resimlerinde temsil edilen modern hayata yeni girmiş hızın odak noktasında yer aldığı bu akım, büyük ölçüde Kübizm’in parçalı formlarından esinlenmekle birlikte Fransız ressamların dengeli, sessiz tuvallerine hareket ve titreşim duygusu katmanın peşindeydi” (Fortenberry ve Melick, 2015: 168).



Görsel 2. Flippo Tommaso Marinetti, Poem by Marinetti, 1917, 34.9 x 23.2 cm.

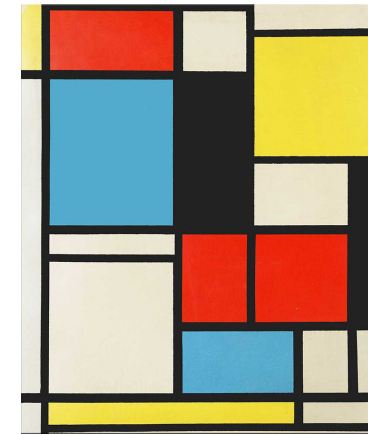
Kübizm ve Fütürizm akımlarında olduğu gibi İsviçre’den Avrupa’ya yayılan Dadaizm de, grafik sanatını etkileyen önemli akımlardan biri olmuştur. Şahin’e (1999: 172) göre Dadaizm, I. Dünya Savaşı’nın neden olduğu sosyal çöküntünün bir sonucu olarak bir grup sanatçı ve yazarın 1916 yılında İsviçre’nin Zürih kentinde başlattığı ve alışlagelmiş sanat, kural ve disiplinlere karşı tepki olarak ortaya çıkmış bir akımdır. “Toplumun Birinci Dünya Savaşı katliamına yol açan milliyetçilik ve maddecilikten silkinmesini uman Dadacılar için şok yaratmak temel taktikti. Raslantı ve saçmalık Dadacılık’ın ana öğeleriydi” (Little, 2006: 111). Bu düşünce yapısı ile sanatçılar çalışmalarında alışlagelmişin ötesinde malzemeler kullanarak sanatlarını icra etmişlerdir. “Tuval dışında farklı malzemeler kullanmak, hatta yüzeyi olmayan malzemeleri farklı araçlar haline dönüştürmek dada hareketinin benimsediği özellikler arasında sayılmaktadır” (Şahin, 2015: 83-92).

Avrupa’dan dünyaya yayılan bu sanat akımları ağırlıklı olarak resim alanında gelişmekteyken, grafik sanatında etkili alan tasarım hareketleri de ortaya çıkmıştır. Bu akımlardan biri De Stijl’dir. “1917 yazında Hollanda’da De Stijl olarak adlandırılan bir tasarım akımı doğdu. Bu akımın öncüsü Theo Van Doesburg idi. De Stijl sanatçıları evrenin matematiksel anlatımını



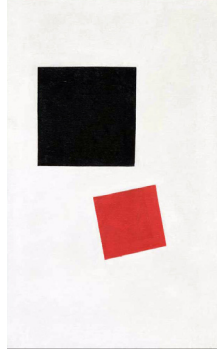
Görsel 3. Stoecklin Niklaus, Bell, 1952, Litografi, 128 x 90 cm.

ve doğanın anatomisini araştırdılar” (Becer, 2011: 104). Modern sanat akımlarındaki çalışmalara bakıldığında bilim ve akılcılığın bir göstergesi olarak geometrik biçimlerin kullanıldığı görülmektedir. “Bu yaklaşım, De Stijl’de daha da ileri götürülerek, özneliği yansıttığı düşüncesiyle, eğri ve çaprazların kullanımını bile reddederek yalnızca düşey ve yataylardan oluşan biçim kurgularına getirilmiştir” (Turgut, 2013: 168). Bu tasarım akımında tasarımcılar tarafından “tasarımlarında asimetrik kompozisyonlar içinde; serifsiz yazı karakterleri ve siyah ile birlikte güçlü bir ifade bütünü oluşturan kırmızı renk sıkça kullanıldı. Metinler doku oluşturacak biçimde dikdörtgen bloklar içine çizildi” (Becer, 2011: 104).



Görsel 4. Piet Mondrian, Mavi Kırmızı ve Sarılı Kompozisyon, 1921, Tuvalde Yağlıboya, 44 x 39 cm.

Dada'nın alışlagelmiş sanat, kural ve disiplinlere karşı tepki olarak çıkmasına benzer şekilde 1915'te ortaya çıkan Süprematizm'in temelinde kare, dikdörtgen ve daire gibi geometrik formlar vardır. Bu akımın özünü, "nesneye ilişkin hiçbir şey yapmamak, nesnelere olmaksızın da sanat eserinin var olabileceğini vurgulamak, sanatı devlet, din, siyaset gibi unsurlara hizmet etmekten soyutlamak ve tinselliği yansıtan bir varlık olarak eser üretmek" (Avşar Karabaş ve Damar, 2016: 101-114) şeklinde açıklamak mümkündür. "Süprematizm, sanatın bütün yerleşik tanımlarını reddederek tinsel bir gerçekliğin sanatsal keşfine yöneldi. Süprematistler geometrik soyutlama ile bu tinsel gerçekliği ifade edebileceklerine inanıyorlardı" (Little, 2006: 112).



Görsel 5. Kazimir Malevich, Siyah ve Kırmızı Kare, 1915, Tuvalde Yağlıboya, 71 x 44 cm.

Avrupa'nın çeşitli bölgelerinde ortaya çıkan bu sanat ve tasarım hareketlerinin olduğu dönemlerde Rusya'da filizlenen Konstrüktivizm, sonraki dönemlerde grafik sanatına etki eden akımlardan biri olmuştur. Sözen ve Tanyeli'ne (2018: 174) göre 1920'li yıllarda Rusya'da ortaya çıkan Konstrüktivizm, resim, heykel ve mimaride egemen olmuş, sosyalist gerçeklik resmi tutum olarak benimsenince ortadan kalkmış, yandaşlarının bir bölümü Batı'ya göç etmiştir. Genel olarak çağdaş malzemeler kullanılmış ve geometrik kompozisyon anlayışı benimsenmiştir. Konstrüktivizm, "en genel anlamıyla, birbirinden farklı bileşenlerden ve plastik gibi çağdaş malzemelerle yapılmış ya da düzenlenmiş soyut, geometrik sanat yapıtlarını tanımlar" (Little, 2006: 114).

Grafik sanatında etkili olan akımlardan biri de Pop Art'tır. "İngiltere ve Birleşik Devletler'de bağımsız olarak gelişen ve başlangıçta eleştirmenlerin kaba ve ticari diye gördüğü Pop Art kısmen baskın olan Soyut Dışavurumcu üslubun psikolojik karmaşası ve duygu yoğunluğuna karşıydı" (Fortenberry ve Melick, 2015: 76). "Ne bir gülmeceye olmaya özenir, ne de herhangi



Görsel 6. Alexander Rodchenko, Lingis: Books on all branches of knowledge, 1925.

bir şey aşağılar; tüketim toplumunun reklamlar, gereksiz mallar, resimli romanlar ve kitle iletişim araçlarıyla bayağı ve maddeci bir biçime dönüşen dünyasını, yan tutmadan ve eleştirisiz bir nesnellik içinde kabullenir" (Pischel, 1983: 724). "Pop Art akımı sanatçıları grafik tasarım, illüstrasyon, çizgi roman, fotoğraf ve baskı tekniklerini kullanarak popüler kültür ürünlerini betimlemişlerdir" (Cengiz ve Demir, 2018: 73-79).



Görsel 7. Roy Lichtenstein, Crying Girl, 1963, Litografi, 40.6 x 61 cm

Resim, heykel, mimari, tiyatro, edebiyat, şiir, müzik, sinema, fotoğraf gibi sanatın pek çok alanında etkisini gösteren bu sanat akımlarının grafik sanatını etkilemeleri de kaçınılmaz olmuştur. Modern sanat akımlarının grafik tasarıma olan etkileri, bu akımların kendi dönemlerinde olduğu gibi günümüzde de hala geçerliliğini koruduğunu ve etkilerinin çağdaş tasarımlarda da sürdüğünü söylemek mümkündür.



### 3. Grafik Sanatı

Grafik tasarımın ne olduğunu anlamak için öncelikle iletişim kavramını bilmek gerekir. İletişim, insanoğlunun en temel ihtiyaçlarından biridir. İnsanlar, başka insanlarla, hayvanlarla, kısaca doğadaki her şey ile iletişim kurabilirler. İletişim kavramını tek bir cümle ile tanımlamak zor olsa da, genel olarak iletişimi, kişiler arasındaki ilişki, bir bireyin ya da topluluğun bilgi alışverişinde bulunması, bir yerden bir yere gitmek veya bir yerden bir yere bilgi ulaştırmak gibi farklı şekillerde tanımlamak mümkündür (Timuçin, 2000: 186). Güngör'e (2011: 37) göre iletişimi simge biçimi bakımından sözlü, sözsüz, yazılı ve görsel gibi kategorilere ayrılabilir. Grafik sanatının temelini oluşturan iletişim türü görsel iletişimdir. Görsel iletişim, doğrudan göze, görsel algıya hitap eden iletişim türüdür. "Yaklaşık olarak MÖ 15000'li yıllarda bize ulaşan en eski mağara resimlerini yapmış olan atalarımız, gördüklerini algılayabiliyor ve resmedebiliyordu. Bu resimler, imgelerin insanlar üzerinde etkisine ilişkin şekil çizilerek yapılmış ilk görsel iletişim örnekleridir" (Uçar, 2004: 17).

"Grafik tasarım, görsel bir iletişim sanatıdır. Birinci işlevi de, bir mesaj iletmek ya da hizmeti tanıtmaktır. Grafik tasarım, terimi ilk kez 20. yüzyılın ilk yarısında metal kalıplara oyularak yazılan ve çizilen ve daha sonra da çoğaltılmak üzere basılan görsel malzemeler için kullanılmıştır" (Becer, 2011: 33). "Gelişen teknolojiye paralel olarak sadece basılı malzemelerde değil, film ile perdeye yansıtılan, video ve diğer manyetik kaydedicilerle, ekrana, yansıtıcılara gönderilen ve son olarak 2000'li yıllarla tüm yaşamımıza giren bilgisayarlar yardımıyla üretilen tüm görsel malzemeler de grafik tasarım kapsamına girmiştir" (Ketenci ve Bilgili, 2006: 278).

### 4. Grafik Tasarımda Yeni Üslup: Flat Tasarım

"Grafik tasarım, tasarımcıların çalışmalarını etkileyen ve toplumun geneline yansıyan entelektüel ve estetik eğilimlere tabidir" (Ambrose ve Harris, 2012: 24). Bu nedenle, grafik tasarım süreci, yeni yaratıcı olanaklar, grafik problemlere çözüm önerileri ve yeni araçlar geliştirmekte; bunun doğal bir sonucu olarak da yeni üsluplar ortaya çıkmaktadır. Son yıllarda dijital platformda sıklıkla görülen flat tasarıma da pek çok teknoloji ürünüde karşılaşmak mümkündür.

İngilizce kökenli flat teriminin Türkçe karşılığı 'düz'dür. Türk Dil Kurumu (TDK) düz kelimesini birkaç farklı şekilde tanımlamıştır. TDK'ya göre düz kelimesi, yatay durumda olan, eğik ve dik olmayan, kıvrımlı olmayan, doğru, stabil olan, yüzeyinde girinti çıkıntı olmayan, yalın, sade, süsüz, çizgisiz, desensiz ve tek renkli olan gibi farklı şekillerde tanımlanmıştır. 1 Flat

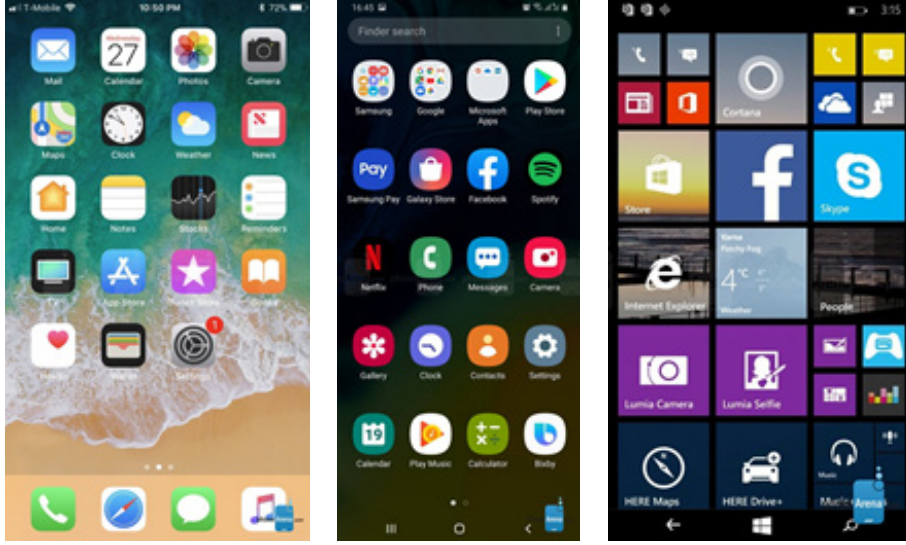
tasarım yaklaşımı ile birlikte gölge ve kabartma gibi efektler kullanılmazken daha çok geometrik şekiller, düz renkler ve serifsiz yazı karakterlerinin kullanıldığı gözlenmektedir.

Günümüz dünyasında hemen herkesin internet kullanması, mobil cihaz kullanımının giderek yaygınlaşması ve internet teknolojilerinin ilerlemesi ile son yıllarda sıkça karşılaşılan flat tasarımların bazı belirgin özelliklerinin olduğu söylenebilir. Bu özellikleri, efektlerden arınmış olması, üç boyuttan uzak olması, sade olması, canlı renklere sahip olması ve bu özelliklerle uyumlu tipografik uygulamalara sahip olması şeklinde sıralamak mümkündür.

Zaman kavramının insanlar için önemli olduğu düşünüldüğünde, insanların internet sitelerinde, basılı veya diğer görsel materyallerle olabildiğince az zaman geçirmek isteyebilecekleri düşünülebilir. Bu noktada iletişimi hızlandıracak nitelikli tasarımlara ihtiyaç olduğunu söylemek mümkündür. En önemli özelliği karmaşıklıktan uzak, sade ve basit görünüme sahip olan flat tasarımların yaygınlaşması olağan bir durum olarak yorumlanabilir. Ayrıca, flat tasarımlarda animasyon, efekt ve üç boyutlu görsel tasarım unsurlarının kullanılmaması internet ve dijital ortamlarda bazı avantajlar sağlayabilmektedir. Örneğin, internet kullanıcıları, flat tasarıma sahip olan bir web sitesinde daha hızlı bir şekilde gezinebilmektedirler.

Öte yandan, bu araştırmanın temelini oluşturan flat tasarım üslubunun günümüz bilgisayar ve mobil cihazlarında yaygın bir şekilde kullanıldığı hipotezinden yola çıkılarak, ekran tasarımı kavramının da ele alınması gerektiği düşünülmektedir. "Ekran tasarımı, bir ekranda veya bir ekran aracılığıyla aktarılan mesajı tanımlar. Söz konusu ekran bir bilgisayar monitörü, bir BlackBerry cep telefonu, bir dijital ajanda veya benzeri bir elektronik cihaz olabilir" (Ambrose ve Harris, 2012: 122). Ekran tasarımlarının biçim ve içeriği güncel teknolojik duruma ve ekranın teknolojik özelliklerine göre değişiklik gösterebilmektedir. Ekran tasarımlarının basılı tasarımlara kıyasla farklı fiziksel ölçütlere sahip olması nedeniyle ekranın büyüklüğü, çözünürlüğü, piksel değeri, oranı, yatay ve dikey kullanımı gibi değişkenler tasarımı doğrudan etkileyebilmektedir.

Flat tasarım üslubunun birlikte anıldığı akımlardan biri de Minimalizm'dir. Kumaş Şenol'a (2018: 437-448) göre 1960'ların sonunda Amerika'da ortaya çıkan Minimalizm'in temel özelliği, yalın olmasıdır ve birçok sanat disiplinini etkilemeyi başarmıştır. Mimariden heykele, resimden müziğe birçok sanat disiplinini etkileyen Minimalizm 2000'li yıllarda web sayfalarının arayüz tasarımlarını da etkilemiştir. Ancak minimalist yaklaşım ve flat tasarımlar benzer özellikler gösterse de aynı şey değildir.

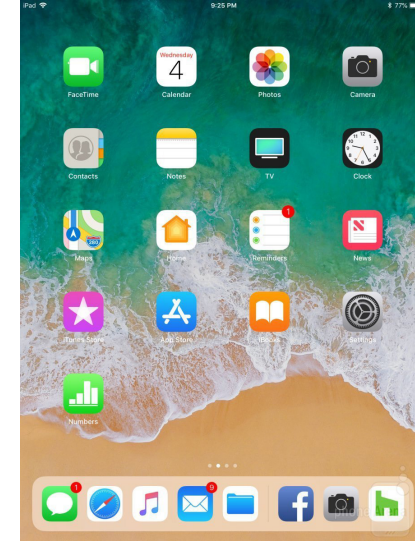


Görsel 8. iPhone 8 Plus (solda), Samsung Galaxy A80 (ortada) ve Microsoft Lumia 535 (sağda) ekran görüntüsü.

Akıllı cep telefonlarında kullanılan işletim sistemlerinin teknik özelliklerinin yanı sıra görsel olarak da kendilerine özgü tasarım dillerinin olduğu söylenebilir. Öyle ki, Apple'ın IOS, Microsoft'un Windows ve diğer birçok markanın kullandığı Android işletim sistemlerinde kullanılan uygulama simgelerinin, kendilerine özgü tasarım dillerinin olduğu görülmektedir. Üç işletim sisteminde de uygulama simgelerinde ve arayüz tasarımlarında kullanılan düz, sade ve aynı zamanda gölge efekti olmaksızın, düzenli bir tasarım anlayışı ile oluşturuldukları gözlenmektedir (Görsel 8).



Görsel 9. Microsoft Surface 2 ekran görüntüsü.

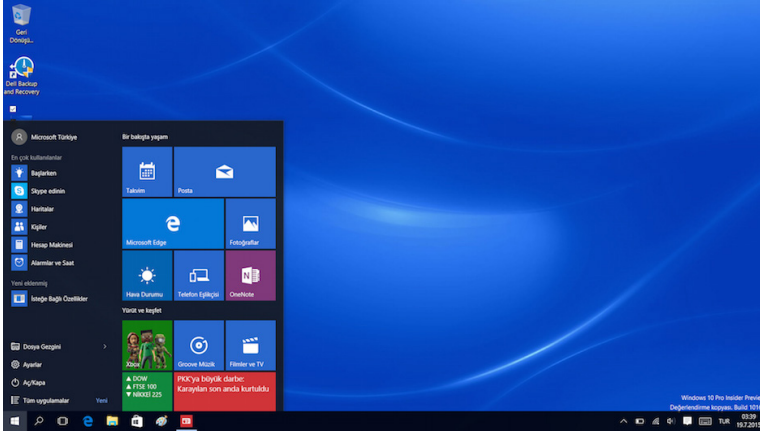


Görsel 10. Apple iPad ekran görüntüsü.

Akıllı cep telefonlarının yanı sıra tüm dünyada yaygın bir şekilde kullanılan tablet işletim sistemlerinde kullanılan tasarım anlayışı da cep telefonları ile paralellik arz etmektedir. Microsoft'un Surface 2 tableti (Görsel 9) ile Apple'ın iPad'in de (Görsel 10) kullandığı işletim sistemleri tıpkı cep telefonlarında olduğu gibi sade ve düz bir tasarım yapısıyla oluşturulmuştur.

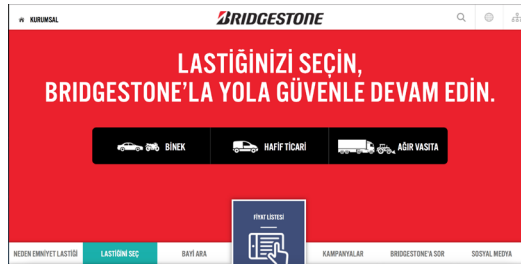


Görsel 11. MacOS High Sierra ekran görüntüsü.

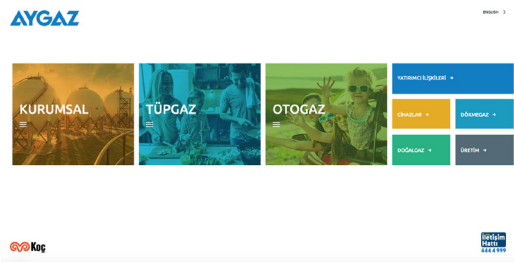


Görsel 12. Microsoft Windows 10 ekran görüntüsü.

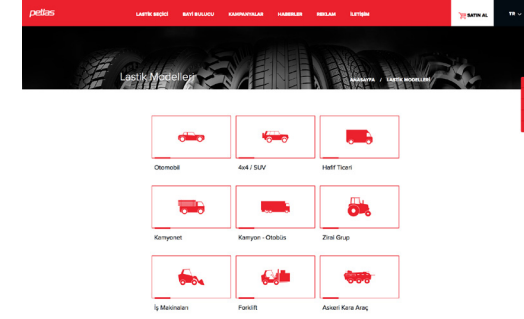
Akıllı telefon ve tabletlerde kullanılan işletim sistemlerinin tasarımları benzer şekilde bilgisayarda da devam etmektedir. Gerek masaüstü bilgisayarlarda gerekse dizüstü bilgisayarlarda bulunan işletim sistemlerinde flat tasarım anlayışı gözlenmektedir. Apple'ın bilgisayarlarında bulunan MacOs (Görsel 11) ve Microsoft'un Windows (Görsel 12) işletim sistemlerine bakıldığında arayüz tasarımlarında ve uygulama görsellerinde flat tasarım biçimlerinin kullanıldığı görülmektedir.



Görsel 13. Bridgestone web sayfası ekran görüntüsü.



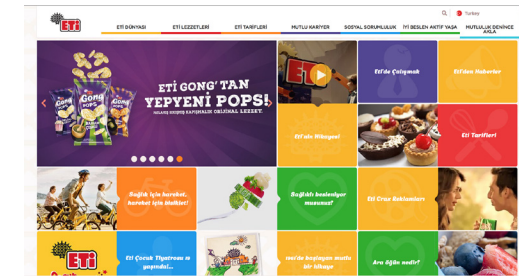
Görsel 14. Aygaz web sayfası ekran görüntüsü.



Görsel 15. Petlas web sayfası ekran görüntüsü



Görsel 16. DYO web sayfası ekran görüntüsü.



Görsel 17. ETİ web sayfası ekran görüntüsü.

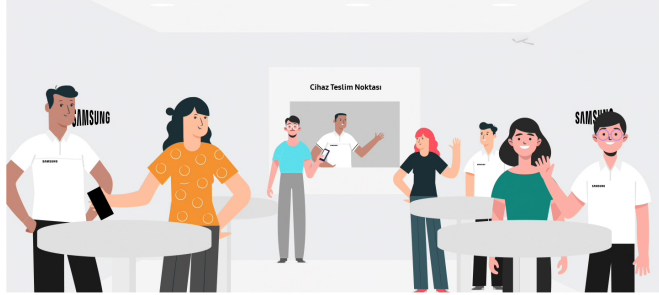
Flat tasarım uygulamalarının sadece mobil cihazların işletim sistemlerinde ve uygulama görsellerinde değil, aynı zamanda kurumsal web sayfalarında da kullanılmaktadır. Türkiye ve dünyada pek çok kurumsal web sayfasında flat tasarım üslubu görülmekteyken bu araştırmada örnek olarak seçilen web sayfalarından Bridgestone, Aygaz, Petlas, DYO ve ETİ (Görsel 13, Görsel 14, Görsel 15, Görsel 16 ve Görsel 17) markalarının web sayfası arayüzlerindeki ikon, tipografi ve diğer görsel tasarım elemanları incelendiğinde de flat tasarım anlayışının uygulandığı gözlenmektedir.



SAMSUNG WITHIN / SERVİS

## Samsung Servis'ten Mutlu Hikayeler

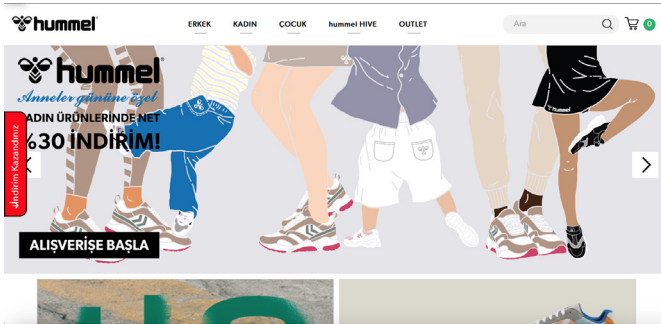
Samsung Servis olarak, mutlu hikayelerin bir parçası olmak için çalışıyoruz.



Görsel 18. Samsung web sayfası ekran görüntüsü.



Görsel 19. LG web sayfası ekran görüntüsü.



Görsel 20. Hummel web sayfası ekran görüntüsü.

Kurumsal web sayfalarının arayüzlerinde kullanılan flat tasarımlar, kimi zaman fotoğraf ve gerçekçi resimlemelerin de önüne geçebilmektedir. Samsung, LG ve Hummel'in kurumsal web sayfalarında (Görsel 18, Görsel 19 ve Görsel 20) olduğu gibi insan figürleri karikatürize edilerek sunulmuş; herhangi bir tonlama, renk geçişi, kabartma ve gölge efekti kullanılmamıştır. Mekan ve figürler oluşturulurken düz renkler tercih edilmiş ve olabildiğince sade bir anlatıma yer verilmiştir. Aynı şekilde tipografiye bakıldığında da herhangi bir efekt kullanımının söz konusu olmadığı ve tırnaksız yazı karakterlerinin tercih edildiği görülmektedir.

### Sonuç

Bu çalışmada, günümüz mobil cihazlarında ve dijital ortamlarda kullanılan flat tasarım üslubu incelenmiştir. Araştırma kapsamında akıllı cep telefonları, tabletler ve bilgisayarlarda kullanılan işletim sistemlerinin arayüz tasarımlarının yanı sıra kurumsal web sayfalarının tasarımları değerlendirilmiştir. Araştırma sonucunda günümüz tasarım trendlerinden biri olan flat tasarım üslubunun yaygın bir şekilde kullanıldığı saptanmıştır.

Microsoft, Apple ve diğer markaların bilgisayar ve mobil cihazlarında kullandığı işletim sistemlerindeki 3 boyutlu, kabartmalı, renk geçişli ve gölgeli tasarımların daha sade, efektsiz ve düz bir tasarım haline dönüştüğü gözlenmiştir. Bununla birlikte flat tasarım üslubunun bilgisayar ve mobil cihazların işletim sistemleri dışında kurumsal web sayfalarında sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. Araştırmada incelenmesi yapılan Bridgestone, Aygaz, Petlas, DYO ve ETİ'nin kurumsal web sayfalarının tipografi, arka plan, bağlantı ve ikon tasarımlarında da flat tasarım üslubunun kullanıldığı gözlenmektedir. Ayrıca, Samsung, LG ve Hummel firmalarının kurumsal web sayfalarında kullanılan resimlemelerde figürlerin herhangi bir efekt kullanılmadan, düz renklerle oluşturuldukları görülmektedir. İncelemesi yapılan bu kurumsal web sayfalarındaki tasarım üslubu, günümüzde pek çok firmanın kurumsal web sayfasında da kullanıldığı söylenebilir.

Sonuç olarak, flat tasarımların günümüz karmaşık dünyasında sade ve kullanışlı yapısı ile tasarımların anlaşılabilirliğini artırması ve kullanım kolaylığı sağlaması bakımından avantajlar sağladığını; Ayrıca, grafik tasarımın geçmişten günümüze dönemin sanat akımlarından etkilendiğini, dönemin tasarım ve sanat anlayışıyla birlikte teknolojik gelişmelere göre yeni üsluplar geliştirdiğini de söylemek mümkündür.

## Kaynakça

Ambrose, G. ve Harris, P. (2012). *Grafik Tasarımın Temelleri* (çev. M. E. Uslu). İstanbul: Literatür Yayınları.

Avşar Karabaş, P. ve Damar, M.B. (2016). "Avangard Sanatçı Kazimir Maleviç ve Süprematizm", *İDİL Sanat ve Dil Dergisi*, 5(20), 101-114.

Becer, E. (2011). *İletişim ve Grafik Tasarım*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Cengiz, G. ve Demir, R. (2018). "Pop Art Sanatı Bağlamında Deneysel Sinema ve Andy Warhol", H. Kuruoğlu, P. Özgökbel Bilis (ed.). *Gelenekselden Dijitale Uluslararası Medya Sempozyumu* (s.73-79), İzmir.

Ertan, G. ve Sansarcı E. (2017). *Görsel Sanatlarda Anlam ve Algı*. İstanbul: Alternatif Yayıncılık.

Fortenberry, D. ve Melick, T. (2015). *Tarih Boyunca Sanat*. (çev. D. Şendil). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Göktan, M.Ç. (2015). "Fütürizm Sanat Akımının Oluşumunda Fotoğrafın Önemi", *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 3(5), 15-30.

Güngör, N. (2011). *İletişim Kuramlar Yaklaşımlar*. Ankara: Siyasal Kitabevi.

Ketenci, H. F. ve Bilgili, C. (2006). *Görsel İletişim & Grafik Tasarımı*. İstanbul: Beta Basım A.Ş.

Little, S. (2006). *...izimler*. İstanbul: Yem Yayınları.

Pischel, G. (1983). *Sanat Tarihi Ansiklopedisi*. (c. 4, s.724). İstanbul: Görsel Yayınlar.

Sözen, M. ve Tanyeli, U. (2018). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Şahin, D. (2015). "Dada'nın Fotoğraf Anlayışı", *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 1(2), 83-92.

Şahin, T. E. (1999). *Sanat Tarihi I*. İstanbul: Serhat Yayınları A.Ş.

Kumaş Şenol, N. (2018). "Minimalist Sanat Akımının Moda Üzerindeki Etkisine Genel Bir Bakış". *Art Sanat Dergisi*, 9, 437-448.

Timuçin, A. (2000). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Bulut Yayınları.

Turgut, E. (2013). *Grafik Dil ve Anlatım Biçimleri*. Ankara: Anı Yayıncılık.

Uçar, T. F. (2004). *Görsel İletişim ve Grafik Tasarım*. İstanbul: İnkılap Yayınevi.

## Görsel Kaynakları

Görsel 1: <https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-p/picasso-pablo/pablo-picasso-avignonlu-kadinlar-9518/> 20.12.2019'da alınmıştır.

Görsel 2: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/345670> 20.12.2019'da alınmıştır.

Görsel 3: [https://poster-auctioneer.com/en/auction\\_history/view\\_auction\\_history/Stoeklin-Niklaus-Bell-106032](https://poster-auctioneer.com/en/auction_history/view_auction_history/Stoeklin-Niklaus-Bell-106032) 24.12.2019'da alınmıştır.

Görsel 4: <https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-m/mondrian-piet/piet-mondrian-mavi-kirmizi-ve-sarili-kompozisyon/> 24.12.2019'da alınmıştır.

Görsel 5: <https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-m/malevich-kazimir/kazimir-malevich-siyah-ve-kirmizi-kare-3130/> 25.12.2019'da alınmıştır.

Görsel 6: [https://arthive.com/artists/2124~Alexander\\_Mikhailovich\\_Rodchenko/works/540010~Lingis\\_Books\\_on\\_all\\_branches\\_of\\_knowledge](https://arthive.com/artists/2124~Alexander_Mikhailovich_Rodchenko/works/540010~Lingis_Books_on_all_branches_of_knowledge) 25.12.2019'da alınmıştır.

Görsel 7: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/0/04/Crying\\_Girl\\_%28lithograph%29.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/0/04/Crying_Girl_%28lithograph%29.jpg) 02.05.2020'da alınmıştır.

Görsel 8: <https://www.phonearena.com> 30.12.2019'da alınmıştır.

Görsel 9: <https://www.phonearena.com> 30.12.2019'da alınmıştır.

Görsel 10: <https://www.phonearena.com> 30.12.2019'da alınmıştır.

Görsel 12: <https://webrazzi.com/2015/07/29/windows-10-donemi-basliyor/> 30.01.2020'de alınmıştır.

Görsel 13: <https://www.bridgestone.com.tr> 02.01.2020'de alınmıştır.

Görsel 14: <https://www.aygaz.com.tr> 02.05.2020'de alınmıştır.

Görsel 15: <https://www.petlas.com.tr/lastik-secici> 02.01.2020'de alınmıştır.

Görsel 16: <https://www.dyo.com.tr/dyo/dekoratif> 30.01.2020'de alınmıştır.

Görsel 17: <https://www.etietieti.com> 02.05.2020'de alınmıştır.

Görsel 18: <https://www.samsung.com/tr/explore/samsung-within/service/happy-stories/> 02.01.2020'de alınmıştır.

Görsel 19: <https://lgacapella.com> 02.01.2020'de alınmıştır.

Görsel 20: <https://hummel.com.tr> 02.05.2020'de alınmıştır.



## **İnternet Kaynakları**

*İnternet 1 : <https://sozluk.gov.tr/?kelime=düz> 30.12.2019'da alınmıştır.*

## Yükseköğretim Kurumlarında Disiplinlerin Mutasyonu Adli Sanat, Sanat Terapi, Bileşik Sanatlar

Doç. Dr. Aysun Altunöz

Makale Geliş Tarihi: 13.04.2020  
Yayına Kabul Tarihi: 29.04.2020

### Özet

*Bu makalede, bilim ve sanat alanları ile ilişkilendirilen, kendine özgün çalışma alanında varlık gösteren ve kendine özgü çalışma prensiplerine sahip adli sanat, sanat terapi ve bileşik sanatlar alanlarının ülkemizin gelecek on yıllık kalkınma politikaları ile üniversitelerin misyon ve vizyonları bağlamında gereğine, önemine, vurgu yapmak amaçlanmaktadır. Diğer yandan bu çalışma ile çokdisiplinli, disiplinlerarası ve disiplinlerüstü çalışma alanları arasındaki nüanslara değinilirken günümüzde kabul gören bu alanların YÖK nezdinde önemine açıklık getirilmiş olunacaktır.*

**Anahtar Kelimeler:** Adli Sanat, Sanat Terapi, Bileşik Sanatlar, Multidisipliner, İnterdisipliner

MUTATIONS OF DISCIPLINES IN HIGHER EDUCATIONS INSTITUTIONS  
FORENSIC ART, ART THERAPY, COMPOUND ART

### Abstract

*In this article, it is aimed to emphasize the need, importance and importance of Forensic Art, Art Therapy and composite art fields, which are associated with science and art fields, which have their own unique working field and have their own unique working principles in the context of the future ten-year development policies of our country and the missions and visions of universities. On the other hand, with this study, it will be clarified the importance of the fields accepted in use before YÖK, while discussing the nuances between multidisciplinary, interdisciplinary and transdisciplinary fields of study.*

**Keywords:** Forensic Art, Art Therapy, Compound Arts, Multidisciplinary, Interdisciplinary

## Giriş

21. yy.da öne çıkan melez ya da yeni meslek grupları yüksek teknoloji, inovasyon ve gerekli insani ve sosyal değerlerin çalışmalarını ve araştırmalarını üretmeyi hedeflemektedir. Ülkemizde de son yıllarda bu nitelikte birçok hibrit çalışma alanları ve meslek grupları oluşmaktadır.

Kamu ve özel sektörde tercih edilen bu meslek kollarına, donanımlı meslek insanı yetiştirmek amacıyla, devlet ve vakıf üniversite ve enstitülerinde, lisans ve lisansüstü düzeyde, eğitim ve öğretim verecek anabilim/anasanat dalları kurulmuştur. YÖK'e (Yüksek Öğretim Kurulu) bağlı bu eğitim kurumlarında yer alan programların hedef ve misyonları, değişen küresel ihtiyaçlar doğrultusunda biçimlenirken, çalışma prensipleri de disiplinler arası yaklaşımlarla şekillenmektedir. Hemen hemen her alanda varlık bulan ve mutasyona uğrayarak yeni ve farklı bir disipline dönüşen bilim ve sanat kolları disiplinlerarası (interdisipliner) ve disiplinlerüstü (transdisipliner) olarak ayrılacaktır.

Bilindiği gibi Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı Strateji ve Bütçe Başkanlığının 11. Kalkınma planları doğrultusunda 2019-2023 yılları arasında gerçekleştirilecek hedeflere ilişkin bir yol haritası belirlenmiştir. Buna göre küresel gelişmeler ve eğilimler çerçevesinde eğitim yaklaşımlarının yeniden değişmesi hususunda bazı kararlar alınmıştır. Kararlarda insan kaynağı kapasitesini geliştirmeye yönelik üniversite-sanayi işbirliğinde lisansüstü programların oluşturulması (332.4) ile öncelikli sektörlerle yönelik lisans ve lisansüstü programların sayısının ve çeşitliliğinin artırılması (332.5) ifade edilmektedir. Bununla beraber üniversitelerin, üretilen bilginin değere dönüştürülmesi sürecinde aktif rol aldığı sanayi ve kamuyla yakın işbirliği içerisinde olduğu girişimci üniversite modeline doğru bir geçişin yaşandığına vurgu yapılmaktadır (37).

Bu amaç doğrultusunda ülkeye bilim insanı kazandırmayı hedefleyen YÖK, disiplinler üstü ve disiplinler arası çalışmaları desteklemek önceliğinde 100 farklı alanda 2000 öğrenciye "YÖK Doktora Bursu" kapsamında yılda iki kez olmak koşulu ile mali destek vermektedir. Özel bir çalışma ile belirlenen bu 100 alanın ortak özelliği ise çoğunlukta disiplinlerarası ve disiplinlerüstü çalışma prensiplerini içeriyor olmalarıdır.

Bu makale çağın gerekleri doğrultusunda ihtiyaç halini alan, yeni çalışma alanlarında ihtiyaç arzeden insan kaynağına ve bu kaynağı yetiştiren eğitim kurumlarına verilen önemi içermekle beraber literatürde yer alan konuya ilişkin kavramları da tanımlamayı içermektedir.

Disiplinlerarası, çokdisiplinli ve disiplinlerüstü çalışmaların çalışma disiplinlerine göre farklılıklarının da irdelendiği makalede amaç; Adli Sanat, Sanat Terapi, Bileşik Sanatlar çalışma alanlarının disiplinler bağlamda sınırlılıklarını belirlemektir.

## Kavram ve Tür Olarak Disiplin

Bilindiği üzere disiplin özünde düzen kavramını içerir. Bu kavram belli kurallar bütünü içinde belli yöntem ve esasları kapsar. Bu durum beraberinde otoriteyi de gerekli kılar. Yani işbirliğine kapalıdır. Bir başka deyişle disiplin olgusu, belli yöntem ve kurallar dahilinde belli esasları, düzen oluşturmak amacıyla katı sınırlar dahilinde uygulama ve çalışmaları içerir. Bazı durumlarda ise bu esaslar ve kurallar katı sınırlarını esneterek farklı biçimlere bürünürler.

Bu tanımlamalardan hareketle disiplin olgusunu çalışma alanı ile ilişkilendirmek de yanlış olmayacaktır. Öyle ki akademik disiplinler yani akademik çalışma alanları-bölümler de benzer kategoride değerlendirilmelidir. Bilinmelidir ki disiplin türleri problemin niteliğine ve kullanılacak yöntemlere göre farklılık gösterebilmekte, zaman zaman da mutasyona uğramaktadır.

Multidisipliner (Çok disiplinli) çalışma alanları ortak problemin çözümünde birden çok disiplinin yöntem ve tekniklerinden yararlanan çalışma grubunu temsil etmektedir. İlçe'ye göre Multidisipliner çalışma alanı:

Ortak bir konuda, belirli bir amaç doğrultusunda, farklı yöntemlerle, farklı disiplinlerden gelen profesyonellerin birbirine paralel biçimde bağımsız çalışmasıdır. Çok disiplinli çalışmada herkesin bir diğersinin ne yaptığı ile doğrudan ilgilenmesine gerek yoktur. Bağımsız hedeflerle soruna yaklaşımlar da ortak bir problemi çözmek için asgari bir ilişki içerisindedirler (İlçe, 2020:37)

Günümüz bilim ve sanat platformlarında geleneksel yapıda varlık gösteren akademik disiplinler ortak problemin çözümünde minimum düzeyde dialog halindedirler ve kendi sınır, kalıp ve yöntemlerine sıkı sıkıya bağlıdır. Heykelin mimari öge olarak ele alındığı bir çalışma grubunda plastik değerler, tasarım ilke ve öğeleri ile teknik-üslup bağlamında değerlendirme yapacak olan heykeltıraş ile heykeli taşıyıcı unsur olarak ele alacak olan mimarın değerlendirme yöntemleri kendi uzmanlık alanları ile sınırlı olacaktır. Çalışma sonucunda heykelin, mimari yapı içerisinde estetik bütünlüğü ile taşıyıcı bir unsur olduğu sonucuna varılacaktır. Çam, Multidisipliner yaklaşımlardan şöyle söz eder:

...belirlenen ortak bir çalışmada yer alan herkesin bir diğersinin yaptığı işle ilgilenmeden kendi işini yapması olarak ifade edilebilir. Burada bir iş bölümü vardır ve

işler parçalarına ayrılarak uzmanlar tarafından disiplinlerin bir aradalığı ile yürütülür. Burada her disiplinin sınırları belirlidir ve her disiplinin kendi alanından sorumludur (Çam, 15-04-2020).

Multidisipliner bir yapıyı içeren Adli Bilimler gibi Adli Sanat çalışmaları da, farklı birçok disiplinden, alanında uzman çalışma gruplarına ihtiyaç duyulmaktadır. Adli sanat, adli vakaya ait bilimsel verileri, bilimsel ilke ve etik değerler doğrultusunda, sanatın betimleme ve biçimleme teknik ve yöntemlerini kullanarak, görselleştirme sürecini kapsar.

Birincil görevi görsel bilgi sunmak (Taylor, 2001:3) olan Adli sanat, cesetlerin ve mağdurların kimliklerinin belirlenmesine yardımcı olduğu kadar kazılardan çıkarılan kimliği belirsiz kafatası üzerinden yeniden yüzlendirme-kimliklendirme çalışmaları da yapmaktadır. Bu sürece dahil olan adli ressam, heykeltıraşlar, arkeologlar, diş hekimleri, kimyagerler ve benzer sanat ve bilim dallarındaki uzmanlar, ortak amaca hizmet etmek şartıyla, problemin çözüm programına yönelik hiyerarşi disiplinini içeren çalışma grubunu oluştururlar.

Adli vakaların dışında arkeolojik kazılardan çıkarılan kafatası örnekleri üzerinde de çalışmalar yapan adli heykeltıraşlar diğer meslek gruplarından edinilen verileri kendi yöntemleri ile kullanırlar. Kafatasının yeniden inşasını içeren bu çalışmada amaç en yakın görüntüye yani kafatasının gerçekteki karakteristik özelliklerine bir başka deyişle kimliğine ulaşmaktır. Bu amaç ışığında adli sanatçılar bir dizi yöntemi kullanırlar. Bunlar ressam, heykeltıraş ve diğer sanat kolu uzmanlarının kullandıkları betimleme ve biçimleme yöntemleridir.

Özetle, arkeolojik kazıdan çıkarılan kafatasından destekle alınan ölçülerin, morfolojik özellikler ile cinsiyeti, yaşı, ırkı vb. verilerin derlenmesi noktasında Antropologlardan ve diş hekimlerinden vb. destek alınır. Maktulün ölüm nedeninin araştırıldığı çalışma grubunu ise adli bilimciler oluşturur. Kafatasının yeniden inşasında ise adli sanatçılar görev alır. Her birinin çalışma metodları kendi alanlarına özgüdür ancak bu süreç koordinasyon halinde çalışmayı gerekli kılar. Bundan ötürü kendi disiplinlerinin teknik ve uygulamaları ile çalışma prensiplerinin sınırlarını koruyan bu meslekler, problemin gereklerine göre çalışma grubuna dahil olur ya da olmazlar.

Adli Sanat gibi multidisipliner çalışma prensibini içeren ve ülkemizde de değeri hızla anlaşılan bir başka bilim ve sanat alanı da Sanat Terapisi'dir.

Sanatlar Terapi (Tedavi), her yaştaki bireyin bedensel, zihinsel ve duygusal durumunu olumlu anlamda artırmak ve geliştirmek için yaratıcı sanat

uygulamalarını kullanan bir tür zihinsel sağlık uzmanlığıdır. Bununla birlikte: Sanat Terapi, tedavi edici süreç ile yaratıcı sürecin bir birleşmesidir ve görsel sanatların hemen hemen tüm türlerinden yararlanan multidisipliner bir alandır. Sanatsal olarak kendini ifade etmede, yaratıcı oluşumu içeren bir anlayış üzerine temellendirilmiş sanat terapi, bireylerin problemlerini ve çatışmalarını çözmeye, kişiler arası becerileri geliştirmeye, davranışı yönlendirmeye, psikolojik baskıyı (stresi) azaltmada, benlik değerini ve bireysel farkındalığı artırmada ve içsel başarıyı sağlamada (bireyin kendini gerçekleştirme) kişilere yardımcı olmaktadır (Salderay, 2010: 135, 136; 2015: 7). Sanat terapinin farklı alanlarla kaynaştırılabilme özelliği, hem uygulanma alanını hem de vaka yelpazesini geniş bir yapıda tutmasına ve birçok alan içerisinde aktif ve inter aktif olarak kullanılmasına olanak sağlayabilmektedir (Edwards, 2004).

İnsan hayatının önemli birleşenlerinden biri olan sanatın, özellikle psikolojik yapı üzerindeki etkisi geçmişten beri bilinmektedir (Salderay ve Çalimli, 2019: 235). Bu bilinen yapıdan hareketle günümüzde birçok araştırmacı, sanat ile sağlık alanının geçmişten gelen bu bağının sanat terapi alanı ile kesiştiğini ve kişilerin tedavi sürecinde etken olarak rol oynadığını dile getirmektedir (Kapitan, 2010).

Anlaşılabacağı gibi sanata ve bilime katkısı tartışılmaz olan sanat terapi, literatürdeki yeri ile kendi varlığına ve önemine vurgu yapmaktadır. Ne yazık ki ülkemizde adli sanat gibi sanat terapi de program ya da meslek grubu niteliğini henüz tamamlayamamakla beraber, varlığını ve önemini multidisipliner yapıda, farklı çalışma gruplarına dahil olarak göstermektedir.

Farklı disiplinlerin belli bir problemin çözümünde ortak bir yöntemde karar kılıp, bir ekip çalışması ile değerlendirip, ortak bir yargıya vardığı çalışma gruplarını İnterdisipliner (Disiplinlerarası) çalışma grupları olarak nitelendirmek olasıdır. İlçe (2020:37) İnterdisipliner çalışma grubunu şu şekilde tanımlar:

Ortak bir konuda, bir amaç doğrultusunda, ortak bir yöntemle, farklı disiplinlerden gelen profesyonellerin bilgisine farklı disiplinlerin katkıda bulunmasıdır. Böylelikle disiplinler karşılıklı bir etkileşim içine girerler. Yani üzerinde çalışılacak konu hakkında söz söylemek için yalnız bir disiplin yeterli olmuyorsa bu disiplinler arası bir çalışma gerektirir (İlçe, 2020:37).

Bilim dallarında sıkça görmeye alışkın olduğumuz interdisipliner çalışmaların farklı alanlarını da bir araya getirmektedir. Özellikle güncel sanat denemeleri kapsamında gerçekleştirilen sanat yapıtlarını interdisipliner çalışmalar olarak nitelendirmek yanlış olmayacaktır. Bu güne dek sınır-

larını koruyan sanat kolları günümüzde geleneksel kalıplarını kırmış interdisipliner bir yapıya bürünmüştür. Dolayısıyla güncel sanat pratikleri, enstelasyonlar, performans sanatları vb interdisipliner yaklaşımlar olarak örneklendirilmelidir.

1950'ler ve 1960'lar sanatta ifade biçimlerinin tartışıldığı, eleştirildiği yeni dönemin başlangıcı sayılmış, Neo-avangard olarak tanımlanan bu dönemden sonra sanat disiplinlerinde değişim ve bu disiplinlerin birbiri ile etkileşimi söz konusu olmuştur. Sanatta disiplinlerarası ilişki ve etkileşim, sanat alanlarının kendi aralarında ve sanat alanları ile bilim dalları arasında da görülebilmektedir ( Koşar, 2017).

Tüm sanat disiplinlerini bir havuzda toplayan Bileşik Sanatlar interdisipliner çalışma alanı da bu tanımlar ışığında son yıllarda kendisinden söz ettirmektedir. Birbirinden farklı yöntem ve içeriğe sahip sanat alanları ortak bir amaçta –değişen sanat olgusunda- bir araya gelmekte ve bu süreçte de kendi sınırlarını esneterek entegrasyona olanak sağlamaktadır.

Sanat ve sanat nesnesinin kaynağı tek merkezli olmamalıdır. Her şeyin sanata konu ve malzeme olduğu vurgusundan hareketle; kullanılan dilin çeşitliliği ve çok sesliliği de yapıtı evrensel platforma taşımaktadır. O halde Çam'ın (URL1) da değindiği gibi interdisipliner yaklaşımlar; “belirlenen ortak çalışma içerisinde yer alan disiplinlerin bilgisine farklı disiplinlerin katkıda bulunmasıdır. Burada disiplinler birlikte çalışarak sınırlarını zorlar ve karşılıklı bir etkileşim içine girerler”.

Bu çalışma disiplininde, sanat nesnesinin içeriğine göre, tüm sanat kolları evirilmeye yatkın olmalı, kalıplarının dışına çıkabilmelidir. Bu noktada kendi geleneksel kalıplarına yabancılaşan disiplinler yeni adlar altında tanımlanmaktadır. Günümüz sanat pratiklerinin çoğu bu sistem içerisinde anlam bulmakta ve değer kazanmaktadır. Performans sanatçısı video, pantomim, tiyatro, dans, müzik vb diğer sanat kollarından yararlanırken çevreci aktivistler çevresel sanata yönelik çalışmalar gerçekleştirme özgürlüğüne sahip olabilmektedirler. Ele alınan konunun ve içeriğin bir bütün içerisinde etkili bir dille sunulması amacı çerçevesinde sanatçı, kullandığı malzeme ve teknikte sınır tanınamalı hatta transdisipliner (disiplinlerüstü) bir çalışma içine bile girebilmelidir. İlçe (2020:38) “ortak bir amaç doğrultusunda, farklı disiplinlerden profesyonellerin disiplinlere özgü sınırları aşan bir yöntemle dayalı olarak bütünleşmiş biçimde çalışma” ilkelerini kapsadığından söz eder. Buradan da anlaşılacağı gibi yöntem; farklılıklar ve sınırlar bağlamında her üç çalışma grubunun tanımlanmasında belirleyicidir.

İnterdisipliner bir yapıyı barındıran Bileşik Sanatlar alanı, güncel sanat algısını destekleyen içeriği ile günümüz sanatının kırılma noktasını oluştur-

maktadır. O halde sanat kolları arasında kurulan değişmeceli diyaloglar; üretimin kalitesi ve çeşitliliğini artıracak gibi sanatı, sanatçıyı ve sanat nesnesini içine düştüğü kısır döngüden de kurtaracaktır. Bu noktada Bileşik Sanatlar programlarının sanat eğitiminde “anasanat dalı” olarak var olan yerini güçlendirmesi kaçınılma bir gereklilik olacaktır.

### Sonuç ve Öneriler

Multidisipliner, interdisipliner ve transdisipliner çalışmaların içerik, kapsam, amaç ve yöntemleri bağlamında farklılıklar gösterdiği, Adli Sanat ve Sanat Terapi alanlarının multisipliner çalışma grupları adı altında değerlendirilmesi gereği ile Bileşik Sanatlar programının interdisipliner bir yapıda ele alınması gereği sonucuna ulaşılmıştır.

Adli Sanat ve Sanat Terapi alanlarının da problemin içeriğine ve gereğine yönelik yöntem geliştirebildiği, problemin çözümü sürecinde değişime ve dönüşüme uygun davranış sergileyebilme özelliği nedeniyle interdisipliner program gibi değer görebilmesi için gerekli süreç ve desteğin ihtiyacına vurgu yapılmıştır. Gibson (2008:338) adli sanatın en sıra dışı mesleklerden birisi olduğuna değinirken uzmanlık gerektiren eğitim ve deneyimi gerekli kıldığından söz eder. Buradan kaynakla Adli Bilimler, Adli Sanat ve Sanat Terapi alanlarında uzman bilim ve sanat insanlarının üniversite ve enstitülerimizde yetiştirilmesi kaçınılmaz bir gereklilik olacaktır. Dünyada olduğu gibi ülkemizde de multidisipliner çalışma grupları akademik ve bilimsel araştırmaların niteliğine değer kattığı gibi niceliğini de evrensel boyutta olumlu yönde etkileyecektir.

Ülkemizde yer alan birçok yükseköğretim kurumlarında dublikasyona neden olan bilim ve sanat dallarının revize edilerek düzenlenmesi, beraberinde ise ülkemizi yeni hedeflere taşıyacak ve paydaşları arasında fark yaratacak çalışmalara öncülük edecek programların açılması ve desteklenmesi gerekli olacaktır.

Bilinmelidir ki lisansüstü programlar, meslek edindirme (lisans) programlarından farklı olarak, özellikli çalışma alanları ile üst düzey araştırma geliştirme, uygulama ve uzmanlaşma faaliyetlerini içermektedir. Ülkemizin 10 yıllık kalkınma hedeflerinde önemli bir yer teşkil eden interdisipliner ve disiplinlerüstü çalışmaların yürütülmesi amacıyla alanın ehli uzmanların yetiştirilmesinde yükseköğretim kurumlarına önemli görevler düşmektedir. Multidisipliner çalışma grupları içinde varlık gösteren Adli Sanat ve Sanat Terapi alanlarının, interdisipliner bir program olan Bileşik Sanatlar Anasanat Dalı niteliğinde değerlendirilmesi, programların yükseköğretim kurumlarında aktive edilmesi gerekliliği önemlidir.



## Kaynakça

Çam, A. (2020). "Multidisipliner ve İnterdisipliner Yaklaşım",

URL 1: <https://medium.com/t%C3%BCrkiye/multidisipliner-ve-i%CC%87nterdisipliner-yakla%C5%9F%C4%B1m-6cf36e690eaf> adresinden 15-04-2020 tarihinde alınmıştır.

Edwards, D. (2004). *Art therapy*. London, England: Sage.

Gibson, L. (2008), *Forensic Art Essentials*, Academic Press, UK, ISBN: 978-0-12-370898-4

İlçe, A. (2020) "Multidisipliner, İnterdisipliner, Transdisipliner Hangisi" *Yüksek Öğretim Dergisi*, Ankara,

URL 2: [https://www.yok.gov.tr/Dergi/YOK\\_Dergi\\_Sayi\\_15/index.html#page/4](https://www.yok.gov.tr/Dergi/YOK_Dergi_Sayi_15/index.html#page/4) adresinden 15-04-2020 tarihinde alınmıştır.

Kapitan, L. (2010). "Art therapists within borders: Grappling with the collective "we" of identity. *Art Therapy*", *Journal of the American Art Therapy Association*, 27(3), 106–107.

Koşar A. T. (2017), "Çağdaş Sanat Disiplinleri Arası Etkileşimlerde Lif Sanatı" *İdil Dergisi*, Cilt 6, Sayı 35, 2035-2059.

URL 3: <http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1500541512.pdf> adresinden 12-05-2020 tarihinde alınmıştır.

Salderay, B. (2010). "Görsel Sanatlar ve Tedavi (Terapi)". *Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 6, 133-145.

Salderay, B. ve Çalılımlı Z.G. (2019). "Sağlık Çalışanlarının Görüşlerine Göre Hastane Ortamlarında Yer Alan Sanatsal Fiziki Öğeler ve Düzenlemelerin Durumu". *Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Eğitim ve Toplum Araştırmaları (JRES) Dergisi*, ISSN 2458-9624, 6 (2) 233-255.

Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı Strateji ve Bütçe Başkanlığının 11. Kalkınma planları, URL 4: <http://www.sbb.gov.tr/wp-content/uploads/2019/07/OnbirinciKalkinmaPlani.pdf> adresinden: 21-04-2020 tarihinde alınmıştır.

YÖK, URL 5: <https://yuzukibinbursu.yok.gov.tr/baskanin-mesaji> adresinden 21-04-2020 tarihinde alınmıştır.

## 19. Yüzyıl Erken Dönem Psikiyatri Fotoğrafçılığının Gelişimi ve Hugh Welch Diamond

Arş. Gör. Özge Arslan

Makale Geliş Tarihi: 03.02.2020

Yayına Kabul Tarihi: 02.03.2020

### Özet

19. yüzyılda Aydınlanma düşüncesinin etkisiyle meydana gelen bilimsel ve teknolojik gelişmeler, insan ruhu ve davranışlarında ortaya çıkan bozuklukların tanı ve tedavisinde farklı yöntemlerin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. İnsan ruhunun doğrudan gözlemlenebilmesinin zorluğu, bu yöntemlere ilişkin farklı araçlar kullanılmasına yol açmıştır. 19. yüzyılda fizyonomi yaklaşımının popülerleşmesiyle, insanların yüz ifadelerinden ruhsal durumlarına ilişkin bilgi edinilebileceği ve bu bilgiler ışığında ruh hastalıklarının sınıflandırılabileceği iddiası ile çalışmalar ortaya konmuştur. Yapılan çalışmalarda, sanat tıbbi amaçlarla kullanılmıştır. Bu doğrultuda, 19. yüzyılın erken dönemlerinde ruh sağlığı bozuk olan kişilerin portrelerini çizmek için ressamlar görevlendirilmiştir. Fotoğrafın keşfinden sonra ise İngiliz psikiyatrist Hugh Welch Diamond yeni bir yaklaşım ortaya koyarak ruhsal bozuklukları olan hastaların portre fotoğraflarını çekmiştir. Böylece psikiyatri fotoğrafçılığının temelleri atılmış, izleyen dönemlerde de ruhsal bozuklukların tanı ve tedavisinde fotoğraf bir araç olarak kullanılmıştır. Bu araştırma da, 19. yüzyılda psikiyatri fotoğrafçılığının gelişimini ortaya koymayı ve ruh hastalıklarının tanı ve tedavisinde fotoğrafın nasıl kullanıldığına ilişkin genel bir çerçeve çizmeyi amaçlamaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Psikiyatri Fotoğrafçılığı, Tıbbi Portre, Ruhsal Bozukluklar, Fotoğraf, Fizyonomi.

### THE DEVELOPMENT OF EARLY 19TH CENTURY PSYCHIATRIC PHOTOGRAPHY AND HUGH WELCH DIAMOND

#### Abstract

Scientific and technological developments, which took place in the 19th century with the effect of Enlightenment thought, led to the emergence of different methods in the diagnosis and treatment of disorders in human psyche and behavior. The difficulty of directly observing the psyche led to the use of different tools related to these methods. With the popularization of the physiognomy approach in the 19th century, studies have been put forward with the claim that people can get information about their mental status from facial expressions and that mental illnesses can be classified in the light of this information. In these studies, art was used for medical purposes. Accordingly, painters were assigned to draw portraits of people with mental disorders in the early 19th century. After the discovery of the photograph, English psychiatrist Hugh Welch Diamond took a new approach and took portraits of patients with mental disorders. Thus, the foundations of psychiatric photography were founded and photography was used as a tool in the diagnosis and treatment of mental disorders in the following periods. This research aims to reveal the development of psychiatric photography in the 19th century and to draw a general framework on how photography was used in the diagnosis and treatment of mental illnesses.

**Keywords:** Psychiatric Photography, Medical Portrait, Mental Disorders, Photography, Physiognomy.

## Giriş

Orta Çağ'da, ruhsal bozukluğu olan kişilerin dış dünyadan soyutlandıkları, "deli" olarak nitelendirildikleri, tecrit altında tutuldukları, "deliliğin" tespitinin insanlık dışı yöntemlerle yapıldığı bir dönem hakimdi. Bu kişilerin sorumluluğu, o dönemde genellikle ailesindeydi. Katı dini inançlara sahip ailelere mensup ruhsal bozukluğu olan kişiler ise, kiliselerde din adamları tarafından şeytan çıkarma gibi yöntemlerle iyileştirilmeye çalışılmaktaydı. 18. yüzyılın sonlarında, ruh sağlığı yerinde olmayanlara yönelik ticari amaçlı özel bakım evleri açılmıştı. Bu bakımevleri hastalara deli gömleği giydirilip, el ve ayaklarına zincirlerin takıldığı yerlerdi. Bu bakımevlerinde hastaların bakımını üstlenenler de, hekimlerden ziyade bakıcılardı. 19. yüzyıldan önce, ruh hastalıklarının nedenleri hakkında bilgi çok azdı. Tıp hekimleri, genel tıbbi bilgilerinin yettiği ölçüde ruhsal bozukluğu olan kişilere kaynaklık etmeye çalışsalar da, yeterli olamadılar (Ekmekçi, 2018, s. 78).

19. yüzyıl öncesinde var olan bu iklim, insanlık dışı uygulamalara sahne olmuştur. Tablonun değişmesine olanak sağlayan hümanistik yaklaşım, Fransız tıp hekimi Philippe Pinel ile (1745-1826) ortaya çıkmıştır. Pinel, psikiyatri alanı içinde en köklü değişimi yapan, "deliliğin zincirlerini kıran" kişi olarak tarihte yerini almıştır. O'nun sayesinde Aydınlanma'nın hümanizmi, rasyonalizmi ve seküler ilerleyişi psikiyatristler tarafından somutlaşmıştır. Pinel'in tedavi yöntemi temelde, hastanın çektiği zihinsel acıyı azaltmaya yöneliktir. Pinel, tedavinin etkinliğini ve niceliğini ölçmek için istatistiksel verileri ilk kez kullanan psikiyatri hekimlerindendir (Pietikäinen, 2015, s. 106).

Philippe Pinel, 1793'te La Bicetre Hastanesi ve on bin hasta kapasitesi ile o dönemlerde dünyanın en büyük ruh sağlığı ve hastalıkları hastanesi olan La Salpetriere'de çalışırken hastalarına ahlaki tedavi (moral treatment) yaklaşımını uygulamıştır (Pietikäinen, 2015, s. 106). Bu yaklaşımda, ruhsal bozukluğu olan kişiler "Orta Çağ düşüncesindeki gibi hayvani düzeye inmiş, tüm kapasitelerini yitirmiş bireyler olarak değil; nazik ve insani bir şekilde davranılması gereken, şanssız ve acı çeken insanlar" olarak görülmektedir (Ekmekçi, 2018, s.79). Hümanistik yaklaşımı ile zincirleri kırmakla kalmayan Pinel, ilk kuşak psikiyatristleri de eğitmiştir. 1806 yılında yayımlanan A Treatise on Insanity (Delilik Üzerine Bilimsel Bir İnceleme) eseri, Fransız ve Anglo-Amerikan tıbbında büyük bir etki yaratarak psikiyatri alanında klasik eserlerden biri haline gelmiştir.

Bu gelişmelerle birlikte psikiyatri ilk olarak Fransa'da bağımsız bir tıp dalı olarak ortaya çıkmıştır. Alman tıp hekimi Johann Reil, psikiyatri<sup>1</sup> kelimesini 1808'de ortaya atmış olmasına rağmen, 19. yüzyıl tıbbında bu kelime

yaygın bir şekilde kullanılmamıştır. 19. yüzyıl boyunca ruhsal hastalıklar, ruhsal bozukluğu olan kişilerin kendilerine yabancılaşması (alienation) olarak anlaşılmış ve bu dönemlerde ruh sağlığı ve hastalıkları hastanelerinde çalışan psikiyatristler, ruh bilimci anlamına gelen alienist kavramıyla adlandırılmışlardır. Psikiyatri kelimesinin kullanımı ise ruhsal hastalıkların tedavisinin dile geldiği 1820'li yılların son zamanlarına denk gelmektedir (Pietikäinen, 2015).

Philippe Pinel'in ruh sağlığı alanında dönüm noktası olan yaklaşımı sonrası, insan davranışlarını anlamaya, tanımlamaya ve Pinel'in (1806) "anlama fonksiyonlarında meydana gelen bozulma" (s.33) olarak tanımladığı ruhsal hastalıkları belirlemeye yönelik çabalar da artış göstermiştir. Bu çabalar, öncelikli olarak hastalıkların sınıflandırılmasına yönelik girişimler olmuştur. Duyguların "dolaysız ölçme araçlarıyla ölçülebilmesinin" mümkün olmaması sebebiyle, ruhsal hastalıkları sınıflandırmada öncelikle bireylerin ruhsal durumlarını anlayabilmek için bir gösterene ihtiyaç duyulmuştur. Bu gösteren de; kişinin yaşantıladığı duyguları, görünümünde değişikliklere<sup>2</sup> yol açarak belirten yüz ifadesi olmuştur (Kirmayer'den aktaran Candansayar ve Coşar, 2001, s. 24).

Bu doğrultuda psikiyatristler, ruhsal hastalıkların sınıflandırılmasında; dönemin popüler fizyonomi yaklaşımından da etkilenerek ruh sağlığı bozukluğu olan kişilerin yüz ifadelerini gözlemlemiş ve bu gözlemlerini sanatçılara resmettirmişlerdir. Böylece ruh hastalıkları semptomları (belirtileri) kayıt altına alınmış ve görsel olarak kategorize edilmiştir. Ruhsal hastalıkları tanımlama ve sınıflandırma amaçlı tıbbi illüstrasyonlardan sonra, fotoğrafın keşfi ile resmin yerini fotografik görüntüler almıştır. Fotoğrafi tanıs ve tıbbi amaçlarla sistematik olarak psikiyatride kullanan ilk kişi olan Hugh Welch Diamond, "psikiyatri fotoğrafçılığının babası" olarak bu alanın öncüsü kabul edilmiştir.

<sup>1</sup> Psikiyatri (psychiatry) kelimesinin kökeni olan psycho, "maddi olmayan ruh veya aklın onun içinde bulunduğu, ancak maddi bedenle özdeş olmayan" dualistik görüşünü yansıtan "ruhla ilgili olan" anlamına gelmektedir (Oxford English Dictionary) (Web 1: <https://www.oed.com/> Erişim tarihi: 21. 01. 2020).

<sup>2</sup> Görünümdeki bu değişimler, duygulanım (affect) olarak ifade edilmektedir. Yaşantılanan duygunun kişi tarafından hissedilmesi ise "emotion" olarak adlandırılmaktadır. Türkçe'de duygu sözcüğü ile karşılansa da, daha yaygın olarak emasyon sözcüğü kullanılmaktadır. Emotion sözcüğü köken olarak Latince "movere" sözcüğünden gelmektedir ve hareket, değişim anlamını taşımaktadır. Kişinin bedensel ve ruhsal işlevlerinde ortaya çıkan bir değişimin kişi tarafından hissedilmesi anlamında kullanılmaktadır. İnsanlar çeşitli durumlar karşısında bir dizi psiko fizyolojik değişimler yaşantırlar ve bunları emasyonlar olarak hissederler. Türkçe'deki duygu sözcüğü bu anlamı tam olarak verememektedir. Bu nedenle psikiyatrik literatürde emasyon olarak kullanılmaktadır. Duygulanımla emasyon arasındaki ilişki oldukça karmaşıktır, ancak duygulanımın yaşantılanan duygunun özellikle yüze olmak üzere bedene yansıyan görünümü, emasyonun ise kişinin yaşantıladığı duyguyu hissetmesi olduğu söylenebilir (Kirmayer'den akt. Candansayar ve Coşar, 2001, s. 24).



## İlk Tıbbi İllüstrasyonlar (Medical Illustrations)

19. yüzyılın ilk dönemlerinde ruhsal bozukluğu olan kişilerin fiziksel görünümünün, ruhsal durumlarını yansıttığı görüşü yaygın bir kabul olmuştur. Bu durum, fizyonominin<sup>3</sup> (physiognomy) 19. yüzyılda yeniden popüler bir yaklaşım haline gelmesinin bir sonucudur<sup>4</sup>. Fizyonomi, "bir kişinin dış görünüşünün; onun karakterinin, içgüdülerinin ve davranışlarının göstereceği fikrine dayanmaktadır ve bu yaklaşıma göre tüm bunlar insan ruhunu dışarıya yansıtmaktadır." O dönemlerde fizyonomi, özellikle yüz ifadelerine odaklanmakla birlikte, bedensel işaretlerin insan davranışının dışavurumu olduğunu savunanlar da bulunmaktadır (Hartley, 2001, s. 16). Fizyonomik görüş, Antik Yunan'dan Çin'e kadar birçok medeniyette kabul görmüştür. Özellikle 18. ve 19. yüzyılda "Aydınlanma düşüncesinin görme duyusuna atfettiği önem ve estetik kuramındaki önemli gelişmeler" ile fizyonomi yeniden popüler bir hale gelmiştir (Yumul, 2012, s. 6). Bu görüşten etkilenen tıp hekimleri hastalıkların sınıflandırılmasında, hastaların yüz ve beden işaretlerini temel almışlardır. 19. yüzyılda psikiyatri, "zihnin görünmeyen hareketlerini, bedenin görülebilir işaretlerinden okumuştur" (Rutanen, 2015, s. 1).

Fizyonomi yaklaşımından etkilenen bilim çevreleri; bireylerin duyguları, düşünceleri ve karakterlerine ilişkin bilgiyi onların dış görünüşlerinden elde edebileceklerini varsaymışlardır. Bu görüşten hareketle, insanların yüz ifadeleri ve beden hareketlerinden çıkarsadıkları fizyolojik işaretleri, görsel yolla kayıt altına alarak ruhsal hastalıkların belirlenmesinde somut veriler elde etmeye çalışmışlardır. Bunun için de ilk olarak, hastaların portrelerini çizmeleri için ressamı görevlendirmişlerdir<sup>5</sup>.

Tıbbi illüstrasyon tarihinin erken dönemlerinde, ressamlar<sup>6</sup> hastalıkların belirtilerini resmetmeye ilgi duymuş olsalar da, onların çizimleri tıbbi bir amaçla hizmet etmemiştir (Gilman, 1976). Tıbbi amaçlı illüstrasyonlar, ruhsal hastalıkların sınıflandırılmasında Fransız geleneğinin kurucusu olan Fransız psikiyatrist Jean-Étienne Dominique Esquirol (1772-1840) ile dikkat çekmiştir. Philippe Pinel'in öğrencisi olan Esquirol ruhsal hastalıkların sınıflandırılmasında, hastaların görünüşlerine odaklanmıştır. Esquirol, Fransa'da

<sup>3</sup> Fizyonomi, günümüzde kabul edilen bir yaklaşım olmamakla birlikte, "sözde" bir bilim olarak değerlendirilmektedir.

<sup>4</sup> Fizyonomi, 18. yüzyılın sonlarında İsviçreli fizyonom, yazar ve filozof Johann Caspar Lavater (1741-1801) tarafından yeniden kurulmuştur (Chester, 2015).

<sup>5</sup> Ressamların sipariş üzerine yaptıkları bu portreler literatürde "commissioned portrait" olarak adlandırılmaktadır.

<sup>6</sup> Ör: Albrecht Dürer, *Melancholia* (1514)

Salpêtrière Psikiyatri Hastanesi'nde çalıştığı süre boyunca hastalarının portre çizimleri için ressamı görevlendirmiştir (bkz. Görsel 1 ve 2). Esquirol, monomania (saplantı) ve lypemania (şiddetli melankoli hali) kavramlarını ilk kez ruhsal hastalık sınıflandırmasında kullanan kişidir (Beveridge, 2018, s. 275).



Görsel 1. Georges Francois Gabriel, epilepsi hastası bir kadın, 1818, illüstrasyon, Salpêtrière Psikiyatri Hastanesi/Fransa (Solda)

Görsel 2. Georges Francois Gabriel, zeka geriliği olan bir kadın, 1818, illüstrasyon, Salpêtrière Psikiyatri Hastanesi/Fransa (Sağda)

Esquirol'un öğrencisi ve meslektaşı Étienne-Jean Georget', portre çizimleri için Fransız ressam Theodore Gericault'ı (1791-1824) görevlendirmiştir (Beveridge, 2018, s. 275). Gericault'un ruh sağlığı bozuk kişileri resmettiği son dönem çalışmaları ile resim ve psikiyatri yakınlaşmaya başlamıştır (Gilman, 1976).

Esquirol, Salpêtrière Hastanesi'ndeki hastalarının portrelerini içeren *Des Maladies Mentales (A Treatise on Insanity)* adlı eserini 1838 yılında yayımladıktan sonra; tıbbi portrelere olan ilgi önemli ölçüde artmıştır. Bu ilgi özellikle fizyonomi alanı üzerinden gelişmiştir. İskoç tıp hekimi ve psikiyatrist Alexander Morison (1779-1866), Esquirol'un çalışmalarını yakından takip

etmiş ve O da, kendi hastalarının portrelerini farklı sanatçılara<sup>7</sup> resmetmiştir (Beveridge, 2018, s. 275-276).

Alexander Morison, Esquiro'l'un çalışmasında yer alan portre çizimlerden ve kendi hastalarının portrelerinden oluşan *The Physiognomy of Mental Diseases* (Ruhsal Hastalıkların Fizyonomisi) kitabını 1843 yılında yayımlamıştır. Morison (1843) bu eserinde fizyonominin önemini şu şekilde tartışmıştır:

Fizyonominin, ruhsal hastalıklar üzerinde çalışılması kadar gerekli olduğu bir hastalık sınıfı daha yoktur. Fizyonomi, yalnızca farklı çeşitlerin karakteristik özelliklerini ayırt etmemize olanak sağlamakla kalmaz; aynı zamanda bu özelliklerden hangisini gösterdiğine göre kişide hangi hastalığın olduğunu haber verir ve sakinleşme görülenlerde iyileşme dönemine geçildiği görüşümüzü doğrulamış olur (s. 1).

Morison bu görüşleri doğrultusunda ruhsal hastalıkları; mani (mania), monomani (monomania), demans (demantia) ve zeka gerilikleri (idiot - embesil) olarak dört temel başlık altında sınıflandırmıştır. Bu başlıkları da, hastalıklara eşlik eden farklı duygular ve diğer belirtiler temelinde alt sınıflara ayırmıştır (bkz. Görsel 3). Morison, her bir hastalığı farklı hasta portreleri ile resmederek ruhsal hastalıklara ilişkin görsel bir rehber sunmuştur (Morison, 1843).



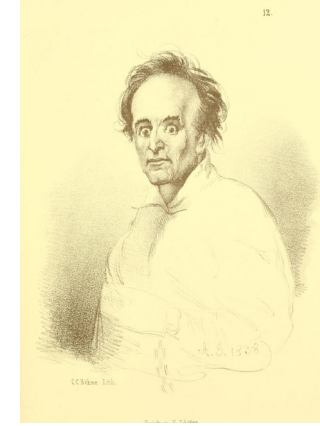
**Görsel 3. Monomaninin dinsel inanışla ilişkili bir türü - demonomanisi<sup>8</sup> olan bir hasta, illüstrasyon, Bethlehem Psikiyatri Hastanesi, Londra**

<sup>7</sup> Alexander Morison; Simon Jacques Rochard, Alexander Johnston ve Charles Gow gibi sanatçılarla çalışmıştır (Web 2: <https://wellcomecollection.org/works/da9k72zs>. Erişim tarihi: 20. 01.2020).

<sup>8</sup> Demonomani (demonomania): Kötü bir ruh ya da şeytan tarafından kontrol edildiği ya da bu güçlerin kendi içerisinde bulunduğu şekilde inanışa sahip olunan, saplantılı kaygı durumu (APA Online Dictionary). (Web 3: <https://dictionary.apa.org/demonomania>. Erişim tarihi: 26.01.2020).

R.B. 40 yaşında. Eskiden kimyager olan hasta, şu anda kendini bir tanrı olarak görüyor. Tanrının bir hükümdarla bile el sıkışmayacağını söyleyerek herhangi biriyle el sıkışmaktan kaçınıyor. Bir kişiyle selamlaşırken şöyle diyor: 'Ben dünyanın ve cennetin savaşçı tanrısıyım. Sana vurarak seni bir anda öldürebilirim' (Morison, 1843, s. 208).

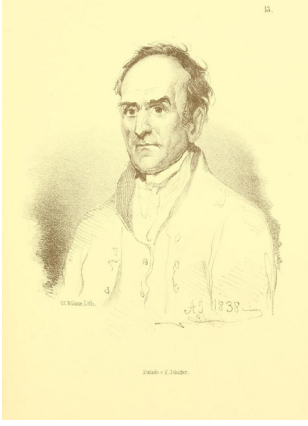
Morison, hastalarının ruhsal bozukluklarının akut ve akut sonrası dönemleri hakkında daha detaylı bilgiler veren bu dönemlere ait kısa açıklamalara da yer vermiştir<sup>9</sup> (bkz. Görsel 4 ve 5).



**Görsel 4. Alexander Johnston, epilepsi ile birlikte seyreden manisi olan bir hasta mani nöbetindeyken, 1838, illüstrasyon, Bethlehem Psikiyatri Hastanesi, Londra**

A.H., 60 yaşında. Bir süredir periyodik mani atakları olan hastanın nöbetleri 6 hafta aralıklarla ortaya çıkıyor. Son on gündür ise nöbetler aniden başlıyor. Hasta diz çöküyor, dua ediyor ve yüksek sesle şarkı söylüyor ve sonrasında tehlikeli bir hale geliyor. Maalesef ki, geçirdiği nöbetlerden birinde ona yemek vermek için yanına gelen kadını yakaladı ve öldürdü. Hastanın epilepsi nöbetinden sonra, şiddet eğilimi azalmaya başladı; bu da epileptik maninin olağan seyrine karşıttır, epilepsi nöbeti genelde mani semptomlarını artırır (Morison, 1843, s.66).

<sup>9</sup> Detaylı bilgi için bkz. Morison, A. (1843). *The Physiognomy of Mental Diseases*. London: Longman and Co.



Görsel 5. Alexander Johnston, epilepsi ile birlikte seyreden manisi olan bir hastanın nöbet sonrası, sakinleşmiş hali, 1838, illüstrasyon, Bethlehem Psikiyatri Hastanesi, Londra

A.H.'nin iki ya da üç günde bir geçirdiği epilepsi nöbetleri birkaç haftadır devam ediyor; ancak hasta sakin, kendinde ve kendini idare edebiliyor. Bağırsakları mani dönemi boyunca güçlü ilaçları gerektirecek kadar yavaş çalışıyor. Hastanın zapt edilmesi ve karanlık bir odada tecrit edilmesi gerekiyor (Morison, 1843, s.70).

Morison (1843) yüzdeki ifadenin hem ruhsal durumla yakından ilişkili hem de ruhsal duruma bağlı olduğunu belirtmiştir ve bu ilişkiyi şu sözlerle açıklamıştır:

Delilik durumunda, benzer duygu ve düşüncelerin tekrarlanması, göz kaslarının hareketlerinin izleyen tekrarı ve yüzde tuhaf bir ifadenin olması; ruh sağlığı bozukluklarının kibir, öfke, şüphe, neşe, aşk, korku ve yas gibi farklı özelliklerini karakterize eden bu duygu ve düşünceler ile vahşilik, soyutlama ve deliliğin bir kombinasyonudur (s. 1).

Tüm bu anlatılanlardan anlaşılacağı üzere; dönemin egemen fizyonomi yaklaşımının etkisi ile, psikiyatri hekimleri insan duygu ve düşüncelerini yansıttığı iddiasıyla yüz ifadelerine ve bu ifadelerin işaretlerine odaklanmışlardır. Ruhsal bozukluğu olan kişilerin portre çizimleri ile de bu işaretleri görselleştirmişlerdir. Bu doğrultuda 19. yüzyılın ilk yarısında Morison ve Esquirol'un çalışmaları hem ruhsal hastalıkları sınıflandırma hem de sanatı tıbbi bir amaçla kullanarak ilk tıbbi illüstrasyonları ortaya koyma girişimleri olması bakımından dönemin öncü çalışmaları olarak gösterilebilir.

## Psikiyatri Fotoğrafçılığı (Psychiatric Photography)

19. yüzyılın bilim anlayışında yaygın olan ampirist<sup>10</sup> yaklaşım, gözlemlenebilir ve duyularla algılanabilir bilgiye olan sarsılmaz güveni de beraberinde getirmiştir. 1839 yılında daguerreotype<sup>11</sup> ile elde edilen ilk fotografik görüntü, bilimsel çalışmalara katkı sağlamak açısından da oldukça etkili bir keşif olmuştur. Fotoğraf, anı zamanda sabitleyerek o ana ait görsel bilginin elde edilmesine ve sonraki dönemlere aktarılabilmesine olanak tanımıştır. Psikiyatri bilimi de, fotoğrafın tarihi kayıt altına alabilen bu özelliğini, ruh hastalıklarının tanı ve tedavisinde etkili bir araç olarak kullanmaya başlamıştır.

Fotoğrafçılık ve psikiyatri 19. yüzyılın ikinci yarısında Batı Avrupa'da birbiri ardına gelişen alanlar olmuşlardır. Her iki alan da, kavramsal olarak Aydınlanma Dönemi'nin Amprisizm'i ile Kartezyen Dualizm'in<sup>12</sup> ve maddi olarak Endüstri Dönemi'nin teknolojisini esas aldıklarından modern yaklaşımlar olarak kabul edilmişlerdir (Rutanen, 2015, s. 1).

19. yüzyılın ortalarında fotoğraf, ruhsal bozuklukları olan kişilerin dış görünüşlerinden, onların hastalıklarına ilişkin çıkarsama yapılabileceğini iddia eden bilim çevreleri tarafından, fizyonomik saptamalar için etkili bir araç olarak görülmüştür. Buna göre, insanların yüz ifadeleri ve beden hareketleri fotoğraf ile kayıt altına alınmış; kaydedilen bu fotoğraflar hastalara ait fizyolojik işaretleri anda sabitleyerek, hastalıkların sınıflandırılmasında kolaylık sağlamıştır. Böylece fotoğraf, gerçekliği tasvir edebilmesi ve somut bir şekilde yansıtabilmesi ile, anlık görüntülerin en gerçekçi yolla yakalanabilmesine olanak tanımıştır. Bilimde pozitivizm ilkelerinin kabul gördüğü bu dönemde, gerçekliği gözle görülebilir şekilde donduran fotoğraf, bilginin güvenilir bir temsili haline gelmiştir. Amerikalı kültür ve edebiyat tarihçisi Sander L. Gilman (1859) fotoğrafın bilim için önemini, İngiliz Tıp Dergisi Lancet'te şu sözlerle ifade etmiştir: "Özünde fotoğraf -gerçekliğin sanatı

<sup>10</sup> Bilginin yalnızca duyuşsal deneyim yoluyla elde edilebileceğini savunan felsefi görüş.

<sup>11</sup> Daguerreotype, Louis Jacques Mande Daguerre tarafından keşfedilen, gümüş ve bakır karışımı bir plaka üzerine cıva buharı yardımıyla aktarılan gerçek görüntüdür. Daguerre'in bu konudaki keşifleri; gümüş iyodürün ışığa karşı olan duyarlılığı, cıva buharı ile görüntüyü netleştirebilme, tuz ve su ile görüntüyü sabitleyebilme. Bu üçü bir araya geldiğinde Daguerreotype'ı oluşturdu. Pozlama süresi bu teknikle yarım saate indi. Ayrıca görüntü netliği açısından hayranlık uyandıracak bir görüntü kalitesi vardı ve fotoğraf çoğaltılabiliyordu. Fransız hükümetinin aynı yıl içerisinde Daguerreotype'ın tüm dünyada ücretsiz olarak kullanılabilmesini açıklaması ise fotoğrafçılığın bir meslek ve sanat dalı olarak yayılmasını sağladı. 1839 yılı fotoğrafçılığın resmi doğum yılı olarak kabul edildi (Web 4: <https://www.iienstitu.com/blog/daguerreotype-fotografçilikta-tarihi-bulus>. Erişim tarihi: 02.03.2020).

<sup>12</sup> Kartezyen Dualizm, Descartes'in; zihin ile beden birbiriyle ayrı ama birbiriyle ilişkili tözler olduğu görüşüne dayanır (Gökberk, 2003, s. 240-241).



ve sanattaki gerçekliğin temsilcisi- bilimin tasvir etmeye çalıştığı tüm yapı ve biçimleri yeniden üretmenin temel aracı olarak görünecektir” (s. 89). Fotoğraf Küratörü Phillip Prodger de, fotoğrafın bilimsel bir araştırma aracı olarak gelişimini şu sözlerle açıklamıştır:

İlk başta, fotoğraflar baskı ve çizimler ile aynı şekilde değerlendirildi. Onlara uygulanan standartlar olan inandırıcılık, hakimiyet, beceri ve ikna edicilik aynı ölçüde fotoğraflara da uygulandı. Ancak fotoğrafik teknoloji hızla gelişti. Bu yaklaşık 50 yıl sürdü, fakat fotoğraf 1800'lü yıllarının yarısında, geleneksel çizim ve baskı resimden ziyade, hakimiyet alanını genişletti. Fotoğraf, çıplak gözün görebildiğinden daha hızlı şekilde resmi çeker hale geldiği zaman, bilimsel doğruluk ölçümlerini etkilemeye başladı (Akt. Popova, 2011) .

Böylece fotoğraf, bilgiye ulaşmada ve bilginin kayıt altına alınmasında görsel bir araç olarak önemli bir role sahip olmuştur. Tüm bu gelişmeler; 19. yüzyılda psikiyatri fotoğrafçılığının ortaya çıkmasına neden olarak sanatın tıp bilimi içinde daha görünür hale gelmesine yol açmıştır. İngiliz bir psikiyatrist ve fotoğrafçı olan Hugh Welch Diamond (1809 -1886) psikiyatri fotoğrafçılığının öncüsü olarak kabul edilmektedir. Diamond, tarihte, fotoğrafı iyileştirici bir amaçla sistematik olarak kullanan ilk kişidir. Diamond'un çalışmalarından daha önce, psikiyatride kullanılan tıbbi illüstrasyonlar olmasına karşın, O'nun yöntemi diğerlerinden daha detaylı ve sistematiktir. Tanısal, sınıflandırıcı ve iyileştirici amaçlarla hastalarının fotoğraflarını çeken Diamond, tanısal fotoğrafçılığı (diagnostic photography) da ilk uygulayan kişi olarak bilinmektedir. Sander Gilman, Diamond'ın hem benliği anlama biçimleri hem de bu biçimleri fotografik olarak yakalama yollarından ötürü, O'ndan bir mucit olarak söz etmiştir (Gilman, 1976, s. 7). 1848-1858 yılları arasında İngiltere'de Surrey County Psikiyatri Hastanesi'nin kadın bölümünde yönetici olarak çalışan Diamond, burada çalıştığı süre boyunca, hastalarının portre fotoğraflarını çekerek onların yüzlerindeki ifadeleri kayıt altına almıştır. Diamond, hastalarının fotoğraflarını düz ve sade bir arka plan önünde sıradan pozlarla çekmiştir (bkz. Görsel 6 ve 7). Hugh Diamond bir hastanın ruhsal durumunun, fizyonomisi ve yüz ifadesinden çıkarsanabileceğini ortaya koymuştur. Bu düşünceden hareketle; fotoğraflardaki bazı hastaların yüz ifadelerinin kuruntulu paranoya ve melankoli gibi hastalıkları yansıttığını belirtmiştir. Diamond, fotoğrafın ruh hastalıklarının tanı ve tedavisinde yardımcı bir araç olduğunu belirterek fotoğrafı iyileştirici bir amaçla kullanmıştır<sup>13</sup>.



Görsel 6 (solda) ve 7 (sağda). Hugh W. Diamond, hasta portrelerinden örnekler, 1850'ler, Surrey County Psikiyatri Hastanesi, İngiltere

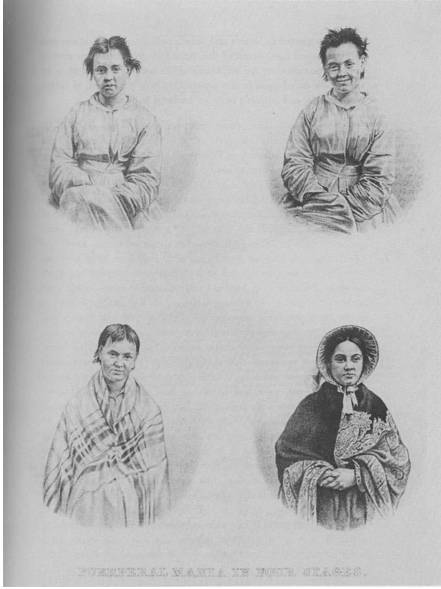
Hugh Diamond, tıp uzmanlığı ile fotografik becerilerini birleştirerek psikiyatri fotoğrafçılığına çok önemli katkılarda bulunmuştur (Harding, 2013). 1856 yılında yayımlanan “On the Application of Photography to the Physiognomic and Mental Phenomena of Insanity” (Deliliğin Fizyonomik ve Zihinsel Fenomenleri Üzerine Fotoğrafın Uygulanışı) makalesinde, portre fotoğrafların ruh hastalıklarının tanı ve tedavisinde kullanımının önemine ilişkin bilgiler vermiştir. Buna göre, psikiyatride fotoğrafları kullanmak değerli vakaların kalıcı olmasını sağlayarak onları sadece şu an için değil, sonsuza dek gözlenebilir hale getirmektedir. Aynı zamanda Diamond'un deyişiyle “fotoğraflar, mükemmel ve güvenilir kayıtlardır” (Diamond, 1856/2010, s. 8). Fotoğrafçı ise, “insan ruhundaki değişmez bulutları, geçici fırtınayı veya güneş ışığını anında yakalar; böylece bir metafizikçinin, insan zihninin felsefesine yönelik araştırmalarında görünür ve görünür olmayana tanıklık etmesine ve onun izini sürmesine imkan verir” (Diamond, 1856/2010, s. 2).

Alman tıp hekimi Profesör Johann Christian August Heinroth (1773-1843) da, Diamond'un görüşleriyle paralel olarak, hastaların portre fotoğraflarından onların hastalıklarını tanımlayabilmek için kanıtlar sağlanabileceğini belirtmiştir. O'na göre fotoğraf, bu tanımlamaları doğrular ve detay-

<sup>13</sup> Web5: <http://www.getty.edu/art/collection/artists/1805/hugh-welch-diamond-british-1809-1886/>. Erişim tarihi: 13.11.2018 . Web 6: <https://www.thevintagenews.com/2016/05/04/photos-asylum-patients-19th-century-british-psychiatrist-used-photography-analyze-mental-disorder/> Erişim tarihi: 13.11.2018 .

landırır. Böylelikle, bu yolla elde edilen kanıtlarla, hastalığa ilişkin bilgiye en kestirme yoldan ve en kapsamlı şekilde ulaşılmış olur (akt. Diamond, 1856/2010, s. 3).

Diamond (1856/2010) fotoğrafı çekilen hastaların genel olarak bu durumdan hoşnut olduklarını ve bu durumun onların ilgilerini çektiğini gözlemlediğini belirtmiştir. Ruhsal hastalıklarının tedavisinde ilerleme kaydeden vakalarında da benzer türde bir memnuniyete şahit olduğunu da ifade etmiştir. Hugh Diamond, mani dönemindeki genç bir hastasının, hastalığının farklı dönemlerini temsil eden, dört portre fotoğrafı incelemiştir (bkz. Görsel 8). İlk iki portrede, hastanın görünümünü diken diken olmuş saçlar, çatık kaşlar, sabit bir şekilde bakan, huzursuz gözler temsil etmektedir. Üçüncü portre, hastanın gülüşünde, ruhsal bozukluğa ait kahkahanın yerini hüzünlü bir gülümseyişin aldığı aşamayı göstermektedir. Bu aşamada, hastanın saçları alnına doğal bir şekilde düşmüştür. Zihinsel ajitasyonun<sup>14</sup> bir göstergesi olarak alında derin olmayan izler vardır. Dördüncü portrede ise derin bir sakinlik vardır. Hasta iyileşmiştir (Diamond, 1856/2010, s. 4).



Görsel 8. Hugh W. Diamond, mani dönemindeki bir hastanın, hastalığının farklı dönemlerini temsil eden portre fotoğraflar, 1850'ler, Surrey County Psikiyatri Hastanesi, İngiltere

<sup>14</sup> Zihinsel ajitasyon: Huzursuzluk ve kaygı içeren aşırı psikomotor uyarım durumu (Psikoloji Terimleri Sözlüğü, 2000, s. 6).

Diamond, hastalığın iyileşme sürecinin farklı evrelerini gösteren bu fotoğrafların; tedavinin başlangıcından sonuna kadar geçen süreci, gözle görülür bir hale getirmesi bakımından önemli olduğunu belirtmiştir. O'na göre, "büyük ve hasta için inanılmaz bu değişimin" kayıt altına alınarak iyileştiğinde hastaya gösterilmesi, hastanın kendindeki gelişimi görmesi ve devam eden yaşamında motive edici bir güç olması açısından da kayda değerdir (Diamond, 1856/2010, s. 4).

Diamond hastaların kendi fotografik temsillerine bakmalarının, hastalıklarının farkına varmalarında gerekli olan doğru öz yansıtmayı yapabilmeleri için onları zorladığını da belirtmiştir. Diamond için iyileşme, ruhsal bozukluğun kabulünden ortaya çıkmıştır ve O'na göre bu tedavi, içsel anlayışla dışsal temsilleri eşleştirmeyi içermektedir. Ruhsal bozukluk, "hastaların gördükleri yol ve baktıklarını düşündükleri yol arasındaki bölünmeden" kaynaklanmaktadır (Diamond, 1856/2010, s. 23).

Tıbbi etik alanında çalışmalarını yürüten Amerikalı akademisyen Sharrona Pearl (2009) Diamond'ın tıbbi fotoğraf projesinin; hastaları, fizyonomik bakışı iyileştirici bir araç olarak kendilerine doğru çevirmeye davet ettiğini belirtmiştir. Böylece Diamond'ın fotoğrafları, izleyicilerin, özneleri fotoğrafçının gözünden görmelerine yardım eden aracılı aynalar olarak işlev görmektedir. Pearl'e göre, fizyonomi prensiplerinin uygulanmasıyla bu görüntüler, normalde gizlenmiş alanlara- psikiyatri hastanelerinin gizli derinlikleri ve bozulmuş insan zihninin daha da gizli derinliklerine- erişim sağlamıştır (s. 290).

Sharrona Pearl (2009), tüm bu görüşleri ile Diamond'ın fizyonomik esasları çok yeni bir yöne doğru çevirdiğini ortaya koymuştur. Diamond, diğer birçok fizyonomi uygulayıcısının aksine; değişim, davranış ve yüz ifadeleriyle ilgilenmiştir. Diamond fotografik analizlerinde, bozulan bir zihnin düzeltilebileceği varsayımına dayanarak kişilikten ziyade davranışları izlemiştir. Diamond'a göre, akıldışı davranış hastaların yüzlerinden anlaşılabilirliği gibi, saçları, giyimleri ve bedenlerinden de anlaşılabilirliği (Pearl, 2009, s. 290).

Hugh Diamond, deliliğin birçok düşünce alanı içinde farklı açıklamalarının olduğu ve bu sebeple farklı bakış açılarıyla anlatıldığını ortaya koymuştur. O'na göre, bir fotoğrafçının bakış açısı diğer bütün görüşlerden farklı olmaktadır. Diamond (1856/ 2010) bu farkı şu sözlerle açıklamaktadır:

Bir metafizikçi, ahlak kuramcısı, fizikçi ya da psikolog deliliği farklı bakış açılarıyla ve farklı tanımlamalarla açıklayacaktır. Bir fotoğrafçının ise pek çok durumda kendi dilinin herhangi birinden yardım almaya ihtiyacı yoktur. Bunun yerine fotoğrafçı,

sessiz ancak doğanın dilini anlatan kendinden önceki resmi dinlemeyi tercih eder. Zihinsel acının derecesi açısından farklılık gösteren anlaşılması güç terimleri (ör: üzüntü, derin üzüntü, keder, melankoli, ıstırap, umutsuzluk) kullanmasına gerek yoktur. Resim, kendisi için konuşur ve mutsuzluk ölçeğindeki ilk ve en yüksek duygu arasında ulaşılan kesin noktayı gösterir. Fotoğrafçı tarafından hayattan gösterilenler, gözlemcinin dikkatini herhangi bir doğal olmayan tanımlamadan çok daha güçlü bir şekilde yakalar (s. 2).

Hem bir psikiyatrist hem de bir fotoğrafçı olan Diamond için, bilim ve sanat uğraşları birbirine karışarak her ikisi de benliğin eğitimine hizmet etmektedir. Diamond fotoğrafçılığın, hem sanatın hem de bilimin kaynaklarından yararlanarak benlik gelişimi için kullanılabileceğini belirtmiştir (Pearl, 2009, s. 291).

Diamond, 1852 yılında Londra Sanat Topluluğu'nda açılan, Surrey Psikiyatri Hastanesi'ndeki hastalarının portre fotoğraflarının yer aldığı "Deliliğin Türleri (The Types of Insanity)" sergisi ile hem bilim hem de sanat alanında ününü pekiştirmiştir. Diamond fotoğraf alanındaki katkılarından ötürü, 1867 yılında Fotoğraf Topluluğu tarafından ödüllendirilmiştir. (Pearl, 2009, s. 291).

Hugh Welch Diamond, Alexander Morison ve J.E.D. Esquirol gibi öncü isimler tarafından uygulanan tıbbi illüstrasyon geleneğine katılarak bu geleneğin farklı bir yöne doğru evrilmesini de sağlamıştır. Bu doğrultuda, Diamond'ın bilim ve sanatı bir araya getiren çalışmaları ile yaşadığı dönemde kırılmalara yol açtığı söylenebilir. Diamond, çalışmaları ile meslektaşlarına ilham kaynağı da olmuştur. Fransız nörolog Jean-Martin Charcot (1825- 1893), histeri ataklarının aşamalarını incelemek ve tanımlamak için fotoğrafı kullanmıştır. Fotoğraf aracılığıyla Charcot, "histerik kadın hastalarının endişe verici davranışlarının detaylarını kaydetmiştir. Bu kayıtlarla; korku, mutluluk, tutku, şaşkınlık, memnuniyet gibi duygular pek çok kez betimlenmiştir" (Stevens ve Spears, 2009). İngiliz psikiyatrist John Conolly (1794- 1866) de Diamond'un makalesini referans alan ve O'ndan övgüyle bahsettiği denemeler yayınlamıştır. Medical Times ve Gazette'de yayınlanan bu denemelerin her birinde Diamond tarafından çekilen fotoğraflar, baskı resimler aracılığıyla gösterilmiştir (Rutanen, 2015, s. 8).

## Sonuç ve Öneriler

19. yüzyılda bilginin güvenilir bir kaynağı olarak fotoğrafın, insan ruhunun karanlıkta kalmış yanlarına ışık tutabileceği ve insan duygu ve düşüncelerini yüz ifadeleri aracılığıyla dışavurabileceği inancı kayda değer görünmektedir. Bu görüş, günümüzde sözde bilim olarak değerlendirilen ve pek çok

eleştiriye hedef olan fizyonomi yaklaşımını temel alarak ortaya çıksa da, yaşadığımız yüzyıldan farklı bir zaman diliminde ortaya konan tıbbi portreler, dönemin kabullerini gösteren tarihi kayıtlar olması açısından önem arz etmektedir.

Tıbbi fotoğraflar, tarihi kayıt altına alan görsel dökümanlar olmakla birlikte; 19. yüzyılda ruhsal hastalıkların tanı ve tedavisinde fotoğrafı araç olarak kullanan Hugh Diamond'ın öne sürdüğü iddiaların günümüzde geçerli olmadığı da bilinmektedir. Ayrıca Diamond ve onu takip eden meslektaşları sonraki yıllarda, fotoğrafı ötekileştirmenin bir aracı olarak kullandıkları yönünde ciddi ve dikkate değer eleştirilere de maruz kalmışlardır (Bkz. Didi-Huberman, 2003). Meselenin pek çok yönden ele alınabilirliğine karşın; bu çalışmanın amacı, 19. yüzyılda psikiyatri fotoğrafçılığının gelişimi ve fotoğrafın ruh hastalıklarının tanı ve tedavisinde nasıl kullanıldığına ilişkin genel bir çerçeve çizmek olduğundan konu bu doğrultuda sınırlandırılmıştır.

Fotoğraf, bugüne dek pek çok konu ile ilişkilendirilmesine rağmen, fotoğrafın icat edildiği 19. yüzyılda tıbbi amaçlarla kullanımına ilişkin ulusal literatürde herhangi bir çalışma bulunmamaktadır. Bu sebeple bu araştırmanın, genel bir kavramsal çerçeve ortaya koyması bakımından ulusal literatürde alana ilişkin açılım getirebilecek potansiyeli olduğu söylenebilir. Ayrıca, ulusal literatürde tanınır olmayan alanın, yeni çalışmalara ışık tutarak zengin kavramsal tartışmalara da zemin hazırlayabileceği düşünülmektedir. Alanın, farklı disiplinlerin ilgileri doğrultusunda ötekileştirme, nesnellik gibi çeşitli meseleler üzerinden tartışılabilirliği de; bu tartışmaların gelecekte yapılacak çalışmalar için ufuk açıcı olacağını düşündürmektedir.



## Kaynakça

Ayvaşık, H.B., Menli Er, N., Kışlak Tutarel, Ş. ve Erkuş, A. (2000). Psikoloji Terimleri Sözlüğü. Ankara: Türk Psikologlar Derneği Yayınları.

Beveridge, A. (2018). "Sir Alexander Morison and the Physiognomy of Mental Diseases: Part I". *Journal of the Royal College of Physicians of Edinburgh*, 48 (3), 272- 283.

Candansayar, S. ve Coşar, B. (2001). "Kültürlerarası Psikiyatri Açısından Ruh Hastalığı Kavramı". *T Klin Psikiyatri*, 2, 21-30.

Chester, A. (2015). *The Permanent Cloud and the Passing Storm: Photography and Psychiatry in Nineteenth-Century Western Europe*. Web: [https://www.academia.edu/18812055/The\\_Permanent\\_Cloud\\_and\\_the\\_Passing\\_Storm\\_Photography\\_and\\_Psychiatry\\_in\\_Nineteenth-Century\\_Western\\_Europe](https://www.academia.edu/18812055/The_Permanent_Cloud_and_the_Passing_Storm_Photography_and_Psychiatry_in_Nineteenth-Century_Western_Europe) Erişim tarihi: 24.01.2020.

Diamond, H. (1856/2010). "On the Application of Photography to the Physiognomic and Mental Phenomena of Insanity". *Psicoart (1-2010)*. (Eserin orijinal yazım tarihi 1856'dır). Web: <https://psicoart.unibo.it/article/download/2090/1478>. Erişim tarihi: 23.12.2018.

Didi-Huberman, G. (2003). *Invention of Hysteria Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière*. London: The MIT Press Cambridge.

Ekmeççi, P.E. (2018). "Psikiyatri Tarihinde Bir Dönüm Noktası: 19. Yüzyılda Avrupa'daki Gelişmeler ve Etkileri". *Türkiye Klinikleri Tıp Etiği-Hukuku-Tarihi Dergisi*, 26(2), 77-85.

Gilman, S.L. (1976). *The Face of Madness: Hugh W. Diamond and Psychiatric Photography*, Vermont: Echopoint Books.

Gökberk, M. (2003). *Felsefe Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Harding, C. (Ocak 2013). *Dr. Hugh Welch Diamond: Photography and the pseudoscience of physiognomy*. Web: <https://blog.scienceandmediamuseum.org.uk/a-z-photography-collection-hugh-welch-diamond/>. Erişim tarihi: 13.11.2018.

Hartley, L. (2001). *A science of mind ?Theories of nature, theories of man? Physiognomy and the Meaning of Expression in Nineteenth-Century Culture (s. 15-43) içinde*. Cambridge: Cambridge University Press,

Morison, A. (1843). *The Physiognomy of Mental Diseases*. London: Longman and Co.

Pearl, S. (2009). "Through a Mediated Mirror: The Photographic Physiognomy of Dr. Hugh Welch Diamond ". *History of Photography*, 33 (3), 288- 305.

Pietikäinen, P. (2015). *The medical Management of Madness. Madness: a History (s. 106-113) içinde*. New York: Routledge.

Pinel, P. (1962). *A Treatise on Insanity (çev. D. D. Davis)*. New York: Hafner Publishing Co. (Eserin orijinal basım tarihi 1806'dır).

Popova, M. (Kasım 2011). *How Darwin's Photos of Human Emotions Changed Visual Culture? Web: <https://www.brainpickings.org/2011/11/11/darwins-camera/>*. Erişim tarihi: 27.01.2020.

Rutanen, J. (2015). *Phototherapy and Therapeutic Photography: The Healing Power of Photographs*, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Leiden University/ Film and Fotographic Studies, Leiden.

Stevens, R. ve Spears, E.H. (2009). "Incorporating Photography as a Therapeutic Tool in Counseling", *Journal of Creativity in Mental Health*, 4 (1), 3-16, doi: 10.1080/15401380802708767.

Yumrul, A. (2012). *Ötekiliği Bedenlere Kaydetmek*. Çayır K., Ayan Ceyhan M.(Ed.), *Ayrımcılık Çok Boyutlu Yaklaşımlar (s. 89- 96) içinde*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.

## İnternet Kaynakları

Web 1: <https://www.oed.com/>. Erişim tarihi: 21. 01. 2020.

Web 2: <https://wellcomecollection.org/works/da9kf2zs>. Erişim tarihi: 21. 01. 2020.

Web 3: <https://dictionary.apa.org/demonomania>. Erişim tarihi: 26.01.2020.

Web 4: <https://www.iienstitu.com/blog/daguerreotype-fotografcilikta-tarihi-bulus>. Erişim tarihi: 02.03.2020.

Web 5: <http://www.getty.edu/art/collection/artists/1805/hugh-welch-diamond-british-1809-1886/> Erişim tarihi: 13.11.2018 .

Web 6: <https://www.thevintagenews.com/2016/05/04/photos-asylum-patients-19th-century-british-psychiatrist-used-photography-analyze-mental-disorder/> Erişim tarihi: 13.11.2018 .

Web 7: <http://www.peib.org.uk>. Erişim tarihi: 24.01.2020.

## Görsel Kaynakları

Görsel 1: *Internet:https://www.meisterdrucke.uk/fine-art-prints/Georges-Francois-Gabriel/281034/Epileptic-woman,-front-view,-illustration-from-an-unpublished-treatise-by-Jean-Etienne-Dominique-Esquirol-(1772-1840)-on-the-lunatics-of-the-Salpetriere-asylum,-c.1818--.html*. Erişim tarihi: 23.01.2020.

Görsel 2:*Internet:https://www.meisterdrucke.uk/fine-art-prints/Georges-Francois-Gabriel/228749/Cretin,-front-view,-illustration-from-an-unpublished-treatise-by-Jean-Etienne-Dominique-Esquirol-(1772-1840)-on-the-lunatics-of-the-Salpetriere-asylum,-c.1818--.html* .Erişim tarihi: 23.01.2020.

Görsel 3, 4 ve 5. Morison, A. (1843). *The Physiognomy of Mental Diseases*. London: Longman and Co., s.66, 70 ve 208. Erişim tarihi: 24.01.2020.

Görsel 6, 7 ve 8. Diamond, H. (1856/2010). "On the Application of Photography to the Physiognomic and Mental Phenomena of Insanity". *Psicoart (1-2010)*, s. 4, 11, 12. Erişim adresi: *https://psicoart.unibo.it/article/download/2090/1478*. Erişim tarihi: 23.12.2018.

## Günümüzde Tipografinin Sergilenmesi

Arş. Gör. İrem Bilgi

Makale Geliş Tarihi: 03.02.2020  
Yayına Kabul Tarihi: 30.04.2020

### Özet

Sergi; müzeler, galeriler, fuarlar, stantlar, mağaza vitrinleri gibi gösterimin olduğu alanlarda, ürün, hizmet ya da eserin geçici ya da kalıcı süreyle sunumu ve sergilenmesidir. Sergileme tasarımı; görsel iletişim tasarımı, iç mimari, endüstriyel tasarım, mimari, multimedya tasarımı gibi alanların disiplinlerarası tasarım anlayışının bir bütünü olarak görülmektedir. Birçok farklı tasarım alanının bir araya gelmesi ile oluşan sergileme tasarımında görsel iletişim tasarımının önemli bir alt başlığı olan “tipografi” ve “tipografinin sergilenmesi” bu makalenin konusudur. Tipografi ve tipografinin sergilenmesi konularını daha da özelleştirmek gerekirse günümüzde ticari ve sanatsal sergileme tasarımlarında tipografinin ana unsur olarak kullanılmasının görsel iletişim tasarımı alanına ve görsel tasarımcılara olan etkisi incelenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Tipografi, Görsel İletişim Tasarımı, Sergileme Tasarımı

### EXHIBITION OF TYPOGRAPHY NOWADAYS

### Abstract

The exhibition is the presentation and display of products, services or works temporarily or permanently in areas where there are no display such as museums, galleries, fairs, stands, shop windows. Exhibition design is seen as a whole of interdisciplinary design understanding of fields such as visual communication design, interior design, industrial design, architecture, and multimedia design. The subject of this article is “typography” and “exhibition of typography”, which is an important sub-title of visual communication design in the exhibition design, which is formed by combining many different design areas. To further customize the issues of typography and typography display, the effect of using typography as the main element in commercial and artistic exhibition designs has been examined in the field of visual communication design and visual designers.

**Keywords:** Typography, Visual Communication Design, Exhibition Design

## Giriş

Sergi, genellikle bir müze, galeri veya sergi salonunda gerçekleşen, çeşitli öğelerin organize bir sunumu ve sergilenmesidir. Sergiler, dünya çapında fuarlar gibi olağanüstü büyük etkinliklerden, bir sanatçının solo gösterisine kadar geniş bir tanımı kapsamaktadır (Shaoqiang, 2016: 240). Sergilerin küçük bir odadan ibaret olduğu gibi sınırsız büyüklükteki mekanlarda da var olduğu söylenebilmektedir. Büyük ölçekli sergilerin kökeni Fransa Paris'te 1848 ve 1937 yılları arasında düzenlenen sergilere dayanmaktadır. Fransızca sergi anlamına gelen 'exposition' kelimesi, İngilizce 'exhibition' sözcüğüne evrilmiş ve Paris'te yapılan bu etkinlikler 'sergi' kelimesinin eş anlamlısı haline gelmiştir (Locker, 2011, s. 11). Bugün 'expo' olarak adlandırılan ulusal ve uluslararası fuarların kökenleri de buradan gelmektedir.

Antik çağlardan bu yana sergi, insanların içerisinde gezebildiği alanlarda mekanla iletişim kurduğu bir olgu olarak bilinmektedir. Mağara resimlerinin amacı, resmi yapan insanın içgüdüsel olarak geliştirdiği karşı tarafa bilgi ve paylaşım sağlamaktadır. Mısır hiyeroglifleri ya da Antik Yunan yazıları zamanının ve geleceğin bilgi sahibi olmasını mümkün kılmıştır. Demir (2015: 81), sergileme tasarımının geçmişinin çok eskiye dayanmakta olduğunu belirtmiş olup insani bir ihtiyaçtan kaynaklı olduğunu vurgulamıştır. Bu insani ihtiyaç, insanoğlunun nesnelere sergileyerek kendisi, yaşamı, duygu ve düşünceleri ile ilgili bilgiyi çevresine iletmektir. Kısacası geçmişten bugüne sergileme tasarımının esas amacı bilgi aktarımıdır.

Sergileme tasarımı, görsel iletişim tasarımında 'bilgilendirme tasarımı' alanının bir alt başlığı olarak görülmektedir. Ticari fuarlar, marka deneyimleri, temalı cazibe merkezleri, dünya fuarları, müze galerileri, ziyaretçi merkezleri, tarihi evler, peyzaj yorumlama ve sanat enstalasyonu serginin geniş şemsiye terimi altında kategorilere ayrılacak alanların tümüdür (Locker, 2011: 10). Böylesine kapsamlı bir alanı tasarlamak için; sergileme ve konsept tasarımcısıyla birlikte görsel iletişim tasarımcılar, iç mimarlar, endüstriyel tasarımcılar, mimarlar, metin yazarları, multimedya tasarımcıları gibi birçok profesyonel bir arada çalışmaktadır.

Bu makale çerçevesinde sergileme tasarımı, görsel iletişim tasarım alanının boyutlarında incelenmiştir. Konu daha da özelleştirilecek olursa, görsel iletişim tasarımı ve sergileme tasarımının en önemli elemanı olan "tipografi" başlığı altında daraltılmıştır. Makalede sunulan örneklerde, sergileme tasarımında tipografinin başlıca unsur olması hedeflenmiştir.

## Sergileme Tasarımı ve Tipografi

Günlük hayatta "yazı" hemen her yerde görülmekte olan bir iletişim aracı olarak sayılmaktadır. "Yazı, her yerdedir. Satın aldığımız hemen hemen her şeyin, kitap ve dergilerin sayfalarında, duvarlarda, yerlerde, sokak tabelalarının üzerindedir" (Ambrose ve Harris, 2014: 12). Görsel iletişim tasarımında yazının okunabilirliğini amaç edinerek izleyiciyle görsel anlamda iletişim kurmasına tipografi olanak sağlamaktadır. Sergileme tasarımında da tipografi vazgeçilmez bir parçadır. En basit anlamda eserlerin künyeleri, sergi afişi, duvar grafikleri gibi alanlarda tipografiyi görmek mümkündür.

Bir serginin grafikleri, temasının veya hikayesinin bir yorumudur. Her şovun ayrılmaz bir parçasıdır ve üç boyutlu tasarımı ile birlikte tasarlanırlar (Hughes, 2015: 104). Sergileme tasarımında izleyiciye tutarlı bir dil sunmak için görsel tasarım elemanları ve üç boyutlu stant tasarımları birlikte kullanılmalıdır. Bu tasarım elemanlarından kullanılması gereken en önemli parçalardan biri, tipografi olarak görülmektedir. Tipografinin başlıca unsur olduğu sergileme tasarımı örnekleri; ticari ve sanatsal sergilemeler olarak aşağıda açıklanmıştır.

### Ticari Tasarımlarda Tipografinin Sergilenmesi

Günümüzde ticari sergiler genellikle "ticari fuarlar" olarak anılmaktadır. Ticari fuarlar, küresel ölçekte markaların, ticari malların ve hizmetlerin sergilenmesiyle geniş çaplı bir endüstri oluşturmaktadır. Bu fuarların kapsamı; marka, ürün ya da hizmetin tanıtımını yapmak, marka kimliğinin şovunu yapmak ya da yeni çıkan bir ürünün sunumunu gerçekleştirmek gibi kavramlar olabilmektedir. Buna ek olarak sergileme tasarımının ticari fuarlardan ibaret olmadığını ve vitrin tasarımları, stant tasarımları, iç ve dış mekan tasarımlarını da içerdiğini söylemek mümkündür.

Pentagram tasarım ajansının 2015'te New York'ta bulunan sanat ve mimari mağazası Storefront for Art and Architecture için yaptığı sergileme tasarımı için, "Closed" (Görsel 1) adında bir font üretilmiş olup insanların tipografi ve sanal gerçeklik gözlükleriyle etkileşimde bulunmasını sağlamışlardır (Görsel 2). Uzak kapsülleri, ofis binaları, denizaltılar gibi kapalı alanların her birinin kendi fiziksel ortamını yaratması üzerine, ekolojik sistemler için 41 ayrı prototip tasarlanmış ve izleyicilerin deneyimine sunulmuştur. Tipografiden oluşturulmuş kapsül hissi veren bu prototipler, küresel ısınma, sürdürülebilirlik, geri dönüşüm gibi konulara dikkat çekmek için hazırlanmıştır<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> <https://www.pentagram.com/work/closed-worlds/story>



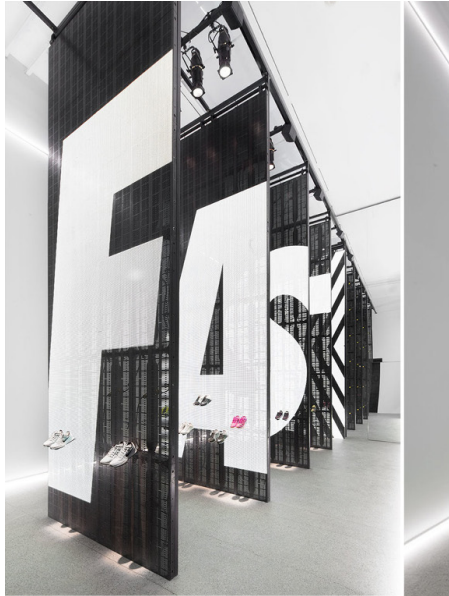
# CLOSED WORLDS



Görsel 1. Closed font, Pentagram, 2015 (Solda)

Görsel 2. Storefront for Art and Architecture Sergileme tasarımı, Pentagram, 2015(Sağda)

Dünyaca ünlü spor markası Nike, uluslararası fuarlarda sergileme tasarımında tipografiyi en etkili kullanan markalardan biri olarak düşünülmektedir. Görsel 3'de Nike markasının ayakkabılarını Fast (Hızlı) kelimesini ön plana çıkararak koşu ayakkabılarının hızlı olma özelliğini vurgulamıştır. Bir sergileme tasarımcısı fikirleri yorumlamakta, görselleştirmekte ve bunları uygun bir görsel dille, tutarlı ve işlevsel üç boyutlu bir alanda organize etmektedir (Ambrose ve Harris, 2009: 134). Nike markasının sergileme tasarımcıları, Görsel 4'de ayakkabının bulunduğu standı üç boyutlu tipografiyi ışıklandırarak markanın sloganını başarılı bir biçimde iletmiştir.



Görsel 3. Nike markasının FAST kelimesi ile oluşturduğu sergileme tasarımı (Solda)

Görsel 4. Nike markasının üç boyutlu tipografi ile oluşturduğu stand tasarımı (Sağda)

Tipografiden oluşan bir başka sergileme tasarım örneği de Londralı tasarımcı Giles Miller'in, giyim firması Stella McCartney için Paris'te bir alışveriş merkezinde 2 m yüksekliğinde karton malzeme ile tipografiden oluşan bir sergileme tasarımıdır (Görsel 5). Dünyaca ünlü bir marka olan Stella McCartney, marka bilinirliğini pekiştirmek adına, vitrin tasarımında adının bu örnekteki gibi dev boyutlarda görünmesini tercih etmiştir.



Görsel 5. Giles Miller'in Stella McCartney için tasarladığı alan, 2010

İspanyol mimar Teresa Sapey, 2011 yılında araba firması Citroen için Görsel 6 ve 7'deki gibi bir mekan yaratmıştır. Citroen D3 modelinin sıra dışı çizgisini yakalamak adına İngilizce ve İspanyolca sözcüklerle mekanı kaplayan tipografi düzenlemesi tasarlamıştır. Tipografinin bu denli asimetrik ve büyük kullanılmasında ve sarı-siyah renklerin tercih edilmesinde, bu sıra dışı otomobilin dinamik görünüşünü yansıtmak amaçlanmıştır.



Görsel 6. Teresa Sapey, Citroen, 2011



Görsel 7. Teresa Sapey, Citroen, 2011

### Sanatsal Tipografinin Sergilenmesi

Tipografinin, gündelik yaşamın merkezinde olduğunu söylemek mümkündür. Görsel iletişim tasarımının yapıtaşlarından biri olan tipografi, işlevselliğinin yanı sıra sanatsal değer de taşıyabilmektedir. Tipografik karakterler zaman zaman, iletişim kurmak için metin içermeyen soyut yapılar veya görüntülerdir, sadece güzellik görünür hale gelir (Cullen, 2012: 12). Tipografinin sadece grafik unsuru olarak kullanılmadığı, bazen tasarımcıların tipografinin kendisini sanat eseri haline getirmesi ile ortaya çıkan sergileme tasarımları da mevcuttur. Pentagram tasarım ajansının Londra Tasarım Festivali için tasarladığı tipografik düzen, 1. Dünya Savaşında "Dazzle Kamufyajı" olarak bilinen, gemilerin üzerine sanatçılar tarafından optik algı dağıtan avangard resimle stilinden etkilenecek yapılmıştır (Görsel 8).



Görsel 8. Pentagram'ın Londra Tasarım Festivali için uyguladığı sergileme tasarımı, 2018

Amerikalı kavramsal grafik sanatçısı olan Barbara Kruger, Futura Bold Oblique yazdı karakterini fotoğraflar üzerinde kırmızı bantlarla uyguladığı tasarımlarıyla bilinmektedir. Kruger, eleştirel sanatını sergilerken tipografileri boydan boya duvarlara kaplamıştır. 2012 yılında Washington'daki Smithsonian's Hirshhorn Müzesinde duvarlara, Belief +Doubt (İnanç ve Şüphe) başlığını verdiği çalışmalarla yürüyen merdivenlere ikonik tipografi düzenlemelerini uygulamıştır (Görsel 9). Kruger, 2014 yılında Modern Art Oxford galerisinin üst katını da tamamen vinil malzeme ile kendine özgü tasarım anlayışıyla tipografiden oluşan bir enstalasyon sergilemiştir (Görsel 10).



Görsel 9. Barbara Kruger, Belief+Doubt, 2012 (Solda)



Görsel 10. Barbara Kruger, İsimli Enstelasyon, 2014 (Sağda)

Hollanda'da bulunan grafik tasarım müzesi MOTI (Museum of the Image) 2008 yılında kurulduğundan itibaren çocuklara yönelik etkileşimli sergiler düzenlemiştir. Bunlardan biri olan Design It Yourself sergisi, grafik tasarımcı Dennis Elbers tarafından neredeyse tamamı tipografi ve renklerden oluşan interaktif bir sergi oluşturmuştur. Elbers<sup>2</sup>, Sadece çocuklara odaklanmak yerine, bu ortamda her yaşta insanlara bir grafik tasarım deneyimi yaratmaya karar verdiğini belirtmiştir (Görsel 11 ve 12). Sergide çocuklar, tipografiden oluşan nesnelere monitörlerdeki kullanma talimatlarını takip ederek yerlerini değiştirmekte ve sergiye dahil olan bir yazılım sayesinde sosyal medya araçlarıyla paylaşım yapabilmektedir.

<sup>2</sup> <https://www.denniselbers.nl/filter/MOTI/Design-It-Yourself>





Görsel 11 ve 12. Dennis Elbers, *Design It Yourself* sergisi, MOTI Müzesi, 2011

## Sonuç

Sergileme tasarımı birçok tasarım alanından beslenen disiplinlerarası bir alandır. Bu makalede görsel iletişim tasarımının tipografi anlamında sergileme tasarımına etkisi ve dünya üzerindeki örnekleri incelenmiştir. Görülmektedir ki sadece iki boyutlu değil, üç boyutlu tipografi, sergileme tasarımcılarının görsel diline yansımıştır. Sergileme tasarımında tipografiyi etkin bir biçimde kullanmak ve neredeyse tamamen tipografiden oluşan sergi tasarımları yapmak, görsel tasarımcıların ağırlıklı olarak alanda çalışmasını sağlamaktadır. Buna ek olarak görsel tasarımcılar, sergileme tasarımı sürecine dahil olduklarında büyük ölçekli alanlarda üç boyutlu düşünme özgürlüğüne sahip olmaktadır.

Sergileme tasarımının başarılı olduğunu gösteren en önemli özelliğinin, geniş alanlarda fark edilmek ve dikkat çekmekle ilgili olduğu söylenebilmektedir. Bu nedenle sergileme tasarımında tipografinin mekanda devasa kullanıldığı örnekler incelenmiştir. İncelenen örneklerde tipografik tasarımın renk, biçim ve boyut bakımından ön plana çıktığı görülebilmektedir.

Kısaca özetlemek gerekirse sergileme tasarımında tipografi başlıca unsur olduğunda dikkat çeken başarılı bir uygulama ortaya çıkması mümkündür. Görsel tasarımcıların sergileme tasarımcılarıyla birlikte çalışması ve hatta sergileme tasarımcısı olması farklı bir çalışma olanağı sunmaktadır.

## Kaynakça

Ambrose, G., Harris, P. (2009). *The Fundamentals of Graphic Design*. İsviçre: AVA Publishing. 134.

Ambrose, G. ve Harris, P. (2014). *Grafik Tasarımda Tipografi*. İstanbul: Literatür Yayınları. 12

Cullen, K. (2012). *Design Element Typography Fundamentals*. Singapur: Rockport Publishing. 12.

Demir, Ç. (2015). "Günümüzde Sergileme Tasarımı ve Temalı Mekanlar". *Sanat ve Estetikte Asal Değerler Mekan Zaman*, Ankara Üniversitesi Yayınları No:475. (s.81-90), Ankara.

Hughes, P. (2015). *Exhibition Design: An Introduction (Vol. Second edition)*. London: Laurence King Publishing. 104.

Locker, P. (2011). *Exhibition Design*. Singapur: AVA Publishing. 10-11.

Shaoqiang, W. (2016). *Exhibition Art - Graphics and Space Design*. Barcelona: Sandu Publishing Co. 240.

## İnternet Kaynakları

<https://www.pentagram.com/work/closed-worlds/story> adresinden 20.01.2020 tarihinde alınmıştır.

<https://www.denniselbers.nl/filter/MOTI/Design-It-Yourself> adresinden 20.01.2020 tarihinde alınmıştır.

## Görsel Kaynakları

Görsel 1 ve 2. <https://www.pentagram.com/work/closed-worlds/story> adresinden 20.01.2020 tarihinde alınmıştır.

Görsel 3. <https://www.designboom.com/architecture/coordination-asia-the-nike-studio-beijing-interiors-09-01-2015/gallery/image/coordination-asia-the-nike-studio-beijing-holiday-15-collection-interiors-designboom-3> adresinden 20.01.2020 tarihinde alınmıştır.

Görsel 4. <https://www.designspiration.com/save/313375209719/> adresinden 20.01.2020 tarihinde alınmıştır.

Görsel 5. <https://www.dezeen.com/2010/07/05/pop-up-store-for-stella-mccartney-by-giles-> adresinden 20.01.2020 tarihinde alınmıştır.

Görsel 6 ve 7. <https://casadecor.es/decoracion/espacios/espacio-citroen-ds3/> adresinden 20.01.2020 tarihinde alınmıştır.

Görsel 8. <https://www.pentagram.com/work/dazzle/story> adresinden 20.01.2020 tarihinde alınmıştır.

Görsel 9. <https://www.artnews.com/art-news/market/barbara-kruger-david-zwirner-gallery-1202668686/> adresinden 20.01.2020 tarihinde alınmıştır.

Görsel 10. <https://www.we-heart.com/2014/08/04/barbara-kruger-at-modern-art-oxford/> adresinden 20.01.2020 tarihinde alınmıştır.

Görsel 11 ve 12. <https://www.denniselbers.nl/filter/MOTI/Design-It-Yourself> adresinden 20.01.2020 tarihinde alınmıştır.

# Etkileşimli Medya Ortamlarında Resimleme Kullanımı: Google Doodle Resimlemelerinin İncelenmesi

Doç. Banu Bulduk Türkmen

Makale Geliş Tarihi: 03.12.2020

Yayına Kabul Tarihi: 29.04.2020

## Özet

Resimlemeler, betimlenmek istenen bir konunun, durumun ya da olayın anlaşılabilirliğini arttırmak için yapılan, sanatsal değeri olan açıklayıcı ve fikir verici çizimler olarak tanımlanmaktadır. Bu araştırma makalesinde günümüz resimlemeler ve kullanım ve üretim alanları, alternatif tasarım anlayışları üzerinden ele alınmakta, çoklu ortam ve etkileşimli medya ortamlarında kullanılan resimlemelerin incelenmesi çalışmanın başlıca sorunsalını oluşturmaktadır. Etkileşimli medya ortamları Google arayüz ekranlarında görüntülenebilen Doodle resimlemeleri örneği üzerinden değerlendirilmekte, kullanıcı merkezli tasarım anlayışı çerçevesinde Kullanıcı Arayüzü ve Kullanıcı Deneyimi kavramları üzerinde durulmaktadır. Etkileşimli medya ortamlarından arayüz tasarımlarında yer alan Doodle içeriklerinde hareketli görüntü, video, oyun vb. etkileşimli resimlemelerin geliştirildiği örnekler üzerinden açıklanmaktadır. Aynı zamanda bu çalışmada sanatçı üslubuyla özgünleştirilmiş resimlemelerin anlatım teknikleri araştırılmakta, bölgesel ve kültürel bağlamda ele alınıp biçimleri üzerinde durulmakta, dijital çağa özgü mobil cihazlarda ve yeni medya ortamlarında yer alan resimlemelerden hareketle geleneksel sanat malzemeleri ile teknolojinin ne denli bütünleştirildiği örnekler üzerinde ele alınmaktadır. Bu makale kapsamında etkileşimli medya ortamlarında kullanıcı merkezli resimleme kullanımı ve etkisinin değerlendirilmesiyle araştırma sonuçlandırılmaktadır.

**Anahtar Sözcükler:** Resimleme, Güncel Resimleme, Doodle, Etkileşimli Medya, Etkileşimli Resimleme.

## USE OF ILLUSTRATIONS IN INTERACTIVE MEDIA PLATFORMS: REVIEWING OF GOOGLE DOODLE ILLUSTRATIONS

### Abstract

Illustrations are defined as descriptive and illustrative drawings with artistic values that are made to enhance the clarity of a subject, a situation, or event, which is desired to be depicted. In this research article, contemporary painting techniques, usage and production areas are discussed through alternative design concepts and evaluation is done through illustrated formal review of objects. Interactive media platforms are examined through Doodle illustrations, which can be viewed on Google interfaces. User interface and user experience concepts are emphasized within the scope of user-centered design. Elements such as motions, videos, games in doodle contexts which take part in interface designs of interactive media platforms are explained with interactive illustration examples. At the same time, this paper studies instruction techniques of illustrations individuated with artistic styles, emphasizes on their regional and cultural perspective. It also shows the integration of traditional art materials and technology with reference to illustrations taking place in contemporary mobile devices and new media platforms. With the utilization of user-centered illustrations in interactive media platforms and the evaluation of its effects, the research is concluded.

**Keywords:** Illustration, Contemporary Illustration, Doodle, Interactive Media, Interactive Illustration.

## Giriş

Etkileşimli medya ortamları, bilgiye / iletiye erişen kişinin etkinleştirildiği ve tasarımların / görsel elemanların görüntülenebilir ortamlarda sunulduğu tasarlanmış ortamlar olarak adlandırılabilir. Etkileşimli medya tasarımının bileşimlerinden görüntü, metin, ses gibi farklı duyarlar, kişinin öğrenme deneyimini destekleyici role bürünürler. Öyle ki öğrenme deneyimi söz konusu duyarların etkin kullanılması ile ilişkilidir. Kullanıcı merkezli tasarım yaklaşımı ile onların ihtiyaç ve beklentilerini göz önünde bulundurarak öğrenme ve uygulamayı deneyimleme düzeyini kolaylaştırmakta ve başarılı, eğlenceli, etkileşimli tasarlanmış ürünler yaratılmasını sağlamaktadır. Kullanıcıların ihtiyaçlarının, hedeflerinin ve isteklerinin göz önünde bulundurulmadan etkileşimli ürün tasarlanması düşünülemez. Etkileşimli tasarım deneyimi, birçok faktörü içinde barındıran yapıdadır. Bu faktörler, tasarımın gerçekleştirildiği teknolojinin sınırlılıklarından amaca, tamamlanmış ürünün teslim tarihinden bütçesine değin çeşitliliktedir. Bu faktörlerin dengelenmesi ve kullanıcı ihtiyaç ve isteklerinin dâhil edilmesi zor bir süreci gerektirir (Pratt ve Nunes, 2012: 15). İnternetin kullanılması ve ağ / web teknolojisi, sosyal medya ortamları kullanıcı rolü, etkileşimli oyun tasarımları bu sürecin başlangıcında yol haritasını belirler. Her ortam farklı tasarım gerekliliklerini barındırır. Etkileşimli medya ortamlarında internet tabanlı arayüz tasarımları ve arama motorlarından biri olan Google ekranlarında yer alan Doodle tasarımları ve resimlemelerinin ele alındığı bu makalede, kullanıcı merkezli tasarım anlayışı çerçevesinde Doodle resimlemeleri ve uygulamaları ele alınmaktadır. Doodle teriminin kelime olarak Türkçe karşılığı "karalamak", "rastgele şekiller çizmek" olsa da terim olarak temalı logo anlamına gelmektedir. Bu bağlamda Google'a ve Doodle fikrinin gelişme sürecine kısaca değinmek gerekirse, Google, web tarayıcılarında kullanıcılara uzun yıllardır hizmet veren ve ağ erişim aracı olarak kullanılan bir arama motorunun adıdır. Bilgiye erişimi kolaylaştıran ve erişim olanağı sağlayan Google, "düz beyaz arka plan üzerine yerleştirilen renkli, çocuksu logosuyla, bir günde yapılan yüz milyonlarca aramaya geçerli ve hızlı yanıtlar verme yeteneği sayesinde insanların bilgi edinmek ve günlük haberlere ulaşmak için kullandıkları yolları değiştirmiştir" (Vise, 2006: 9). Böylelikle baskı teknolojisinden ağ teknolojisine evrilen süreç, bireylerin bilgiye erişimini kolaylaştırmayı sağlamıştır. Birçok insanın günlük yaşamında Google'ı kullanma sıklığı, insanların internet ile Google'ı bütünleştiği düşüncesini destekler. Dünya genelindeki kullanımı ise en çok kullanılan arama motoru olması durumuna işaret eder. 1997'de alan adını netleştiren ve 1998 yılında kurulan Google şirketi, Stanford Üniversitesi öğrencileri Larry Page ve Sergey Brin tarafından kurulmuştur.

Google ana sayfasında Doodle adı verilen resimlemelerle kullanıcılara o günün önemi ile ilgili hareketli, etkileşimli veya hareketsiz resimlemeler yayınlanmaktadır. Doodle, "tatil günlerini ve yıl dönümlerini kutlamak, ünlü sanatçıları, kâşifleri ve bilim insanlarını anmak amacıyla Google logosunda yapılan eğlenceli, şaşırtıcı ve bazen de kendiliğinden gerçekleşen değişikliklerdir." (Google Doodles, 2018)<sup>1</sup> olarak tanımlanmaktadır. Söz konusu çizimlerin ekranda görüntülenebilmesi, Doodle tasarımcıları ve mühendislerinden oluşan ekip tarafından geliştirilmektedir. Doodle fikri, Google logosunun geliştirildiği dönemde Google kelimesinin ikinci "o" harfinin arkasına çöpten bir adam çizilmesiyle gelişmiştir. Öyle ki bu çizimde, şirket sahiplerinin şirket dışında oldukları anlamı okunuyordu (Görsel 1). Bu ilk Doodle resimlemesi ile şirket logosunu değiştirip güncelleme fikri geliştiği, özel günleri kutlamak için logo resimlemelerinin hazırlanmasına zemin hazırlamış olduğu söylenebilir (Google Doodles, 2018)<sup>2</sup>.



Görsel 1. İlk Google Doodle resimlemesi, 1998.<sup>3</sup>

Google ekranında belirli günlere göre tasarlanan ve önemli etkinlikleri kutlamak için şirket logosuna dikkat çekme kaygısıyla ortaya çıkan Doodle tasarımları, kullanıcıların dikkatini çekmede etkili olmakta ve kullanıcıyı ekranda tutmada aktif rol üstlenmektedir. Öyle ki Doodle tasarımcıları, kullanıcıları gülümsetmek ve Google ana sayfasını canlı tutmak için yapılan bir ekip çalışması olarak nitelendirmektedir. Doodle resimlemeleri, gün geçtikçe kullanıcıların dikkatini çekmekte ve beğenisini toplamakta, bu nedenle de yeni teknolojinin sunduğu olanaklardan faydalanarak geliştirilmektedir. Bu duruma oyun animasyonları, kullanıcı etkileşimli uygulamalar ve hareketli grafik uygulamaları ve resimlemelerinin yapılması

<sup>1</sup> <https://www.google.com.tr/doodle4google/doodler.html> adresinden 20.10.2018'de alınmıştır.

<sup>2</sup> <https://www.google.com.tr/doodle4google/doodler.html> adresinden 20.10.2018'de alınmıştır.

<sup>3</sup> <https://www.quora.com/What-was-Googles-first-doodle> adresinden 16.07.2018'de alınmıştır.

örnek verilebilir. Artık Google Doodle resimlemeleri de ilgi çekiciliğini gün geçtikçe söz konusu yeni eklentilerin eklenmesiyle arttırmaktadır.

Google, bünyesinde Doodle yaratan ve dışarıdaki sanatçılarla birlikte çalışan bir tasarımcı ekibi bulundurmaktadır. Ayrıca ABD merkezli bir okula kayıtlı olan K-12 öğrencilerine açık popüler bir Doodle 4 Google yarışması da yapılmaktadır. Kullanıcılara küçük sürprizler sunan yenilikçi etkileşimli tasarımlar üretilmektedir. Doodle tasarımları, kişilerin etkileşimli medya ortamında arama motoru aracılığıyla güncel zamanı yakalamada ilgi çekici ve etken olmaktadır.

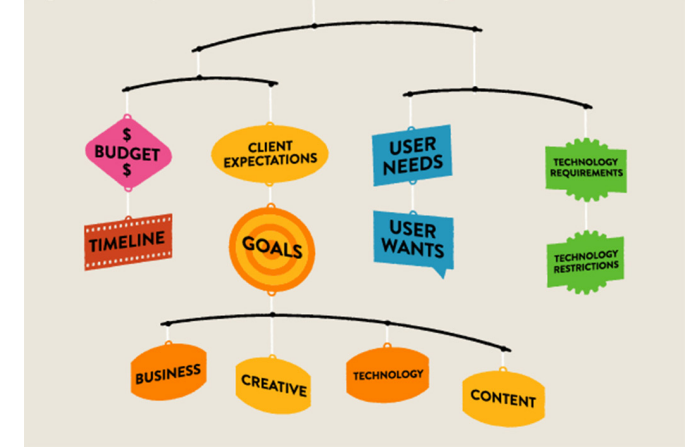
Etkileşimli medya ve ortam analizleri ve uygulamaların geliştirilmesi konusu bir sonraki bölümde ele alınmakta, izleyicilerin tarama motoru ekranında resimlemelerin görüntülenebilmesi için geçirdiği süreç değerlendirilerek incelenmektedir.

### 1. Etkileşimli Medya ve Tasarımı

Etkileşim kavramı, kullanıcı ile medya içeriğini yakınlaştıran ve medya kullanımını bireyselleştiren bir yapı olarak tanımlanır (İspir, 2013: 18). Tasarımda ya da medya ortamında içeriği yönlendirebilen ve istediği zaman durdurup devam ettirebilen bir konumda etkin olarak rol alan okuyucu kitlesi, etkileşimli çoklu ortamlarda kullanıcı rolü üstlenir. Bu nedenle kullanıcı merkezli tasarım gereksinimi doğmakta, içerik planlaması durağan olmayan web sayfalar ile desteklenmekte, kullanıcılarda merak duygusu uyandıran ve kullanıcılara seçenek sunan zengin içerikli tasarımlar gerçekleştirilmektedir. Carrier Heeter, 1989 yılında etkileşimin altı boyutu olduğuna dair bir sınıflama yapmış, bu sınıflandırma içeriğin etkileşim özelliği içerip içermediğine dair özellikleri barındırmaktadır. "Sunulan seçeneklerin karmaşıklığı, kullanıcının harcaması gereken çaba, kullanıcıya karşılık verilmesi, enformasyon eklemenin kolaylığı, bireylerarası iletişimin kolaylığı ve izleme sisteminin kullanımı" söz konusu sınıflamaları niteler (Birsen, 2013: 43).

Etkileşimli tasarım kavramı, kullanıcı merkezli tasarım kavramının kullanılır olmasını sağlamıştır. Etkileşimli tasarım fikri esasen kullanıcının hareketlerine duyarlı geliştirilen uygulamalar olarak nitelendirilebilir. Okuyucunun kullanıcı olarak aktifleştirdiği bu uygulamalarda kullanıcıların beklentileri ve ihtiyaçları düşünülerek tasarım süreci geliştirilir. Görsel 2, adı geçen kullanıcı merkezli tasarım geliştirmede süreç analizini temsil eder. Geliştirilen ürünün bütçesinden zaman aralığına, işverenin beklentilerinden amaca, kullanıcı ihtiyaç ve isteklerinden teknolojinin gereksinimlerinden ve sınırlılığına değin sarmal bir süreç sonucunda geliştirilir. Süreç ne olursa olsun en

iyi dijital ürünlerin gerçek insanların ihtiyaç ve isteklerinin karşılayanlar olduğu düşüncesi (Pratt ve Nunes, 2012: 15), Görsel 2'de de yer aldığı gibi Kullanıcı Merkezli Tasarım Sürecinin nitelikli geliştirilmesiyle elde edilebilir.



Görsel 2. Kullanıcı Merkezli Tasarım (User Centered Design) geliştirme sürecini açıklayıcı görüntü.<sup>4</sup>

Google arayüz tasarımında yer alan Doodle içerik uygulamalarında da kullanıcılara sürpriz etkileşimli kısa animasyonlar/hareketli grafikler, etkileşimli oyun ve resimlemeler geliştirilmektedir. Bu uygulamalar ile kullanıcıların ekranda daha uzun vakit geçirmeleri sağlanırken, Google ana sayfasını canlandırmakta, kullanıcıları gülümsetmekte ve bilgi erişimleri bağlam biçimlerine işlenen faydalı bilgi sağlama metoduyla desteklenmektedir. İçinde bulunduğu günün yıl dönümlerini ele alması, ilgi çekebilecek etkinliklerin dikkat çekici bir görsel iletişim diliyle işlenmesi, seçilen günlerin/etkinliklerin veya doğum günü olan düşünür/sanatçıların yayınladıkları ülkelere göre seçilip resimlenmesi ve işlenmesi, Google kullanıcılarının merakla takip ettikleri bir uygulama olmasını sağlamıştır. Bu nedenle uygulamanın geliştirilmesi ve içerik planlamasında Doodle tasarımcı yaratıcı ekibin kullanıcı merkezli bir yönelimde oldukları aşikardır. Günlük erişim oranının yüksek olduğu Google arama motoru sayfası ile sıradan bir arama-erişme-öğrenme metodu, Doodle tasarımlarıyla ilgi çekici hale gelmekte, ulaşılmak istenilen bilgi dışında başka iletilere de eğlenceli bir yöntemle erişim sağlanmaktadır. Bu özellik kullanıcı deneyimini olumlu kılan nitelikte değerlendirilir.

<sup>4</sup> Pratt, Andy & Nunes, Jason. (2012). *Interactive Design An Introduction to the Theory and Application of User-Centered Design*. Beverly: Rockport Publishers, s. 15.



İnternet sitesi ve mobil cihazlar üzerinde kullanıcı etkinliğini yöneten kriterler (UI ve UX), bir sonraki bölümde kısaca ele alınmaktadır. Kullanıcı merkezli tasarım anlayışı ile geliştirilen arayüz- uygulama tasarımlarında ve etkileşimli medya ortamlarında görüntülenen sayfa tasarımlarında, uygulamanın değerini gösteren içeriklerin oluşturulması, söz konusu içerik planlamasında dikkat edilmesi gereken noktadır.

### 1.1. Etkileşimli Medya Ortamlarında Kullanıcı Arayüzü / User Interface (UI)

Etkileşimli medya ortamları, kullanıcı arayüzü tasarımı kavramıyla yakından ilgilidir. Kullanıcı arayüz tasarımı, insan-bilgisayar etkileşimi çerçevesinde ele alınan bir çalışma disiplininin bir parçası olarak tanımlanır. Arayüz tasarımlarının kullanıcıların etkinliğini arttırmadaki rolü nedeniyle Kullanıcı Arayüzü (User Interface - UI) olarak tanımlanan tasarım kuralları geliştirilmiştir. Tasarım geliştirme sürecinde en başta dikkat edilmesi gereken ayrıntının disiplinler arası bir ekibin oluşturulmasını kapsadığı belirtilmektedir. Alan uzmanlarının içinde bulunduğu söz konusu ekip ile dolaşım ve erişim gibi birçok tasarım problemi giderilebilir. Adı geçen ekip, yazılım ve sistem analizi geliştiriciler, arayüz tasarımı, görsel tasarım, kullanılabilirlik değerlendirme, belgeleme ve eğitim başlıkları etkili tasarım geliştirme sürecinde yer alan disiplinleri tanımlar (Galitz, 2007: 60). Ekipte yer alan uzman kişilerin diğer alanlarda da uzman olması beklenemez. Bu nedenle kendi alanında yetkin kişilerden bir ekip oluşturulması sürecin niteliğini arttıracaktır. Maryland Üniversitesi öğretim üyesi Ben Shneiderman da Designing the User Interface adlı kitabında arayüz tasarımının sekiz altın kuralından söz eder. Tasarımda tutarlı olma, sık kullanıcılar için kısa yolların kullanılması, bilgilendirici geribildirim tasarımı, dolaşım ve sonuçlarla ilgili diyalog hazırlama, bilgilendirici hataların aktarımı, geri alma seçeneğinin sunulması, bireyselleşen tasarım anlayışı ve aşırı yükü azaltıcı tasarım söz konusu kurallar olarak sıralanmaktadır (Salmond ve Ambrose, 2013: 95).

Kullanıcı odaklı tasarımların geliştirilmesi UI tasarımının gerekliliğini ifade eder. Bu nedenle mobil cihazlarda ya da görüntülenebilir ekranlarda yer alan her bir arayüz tasarımı, içerisinde yer alan resimlemelerin de dikkate alındığı bir düzen içerisinde tasarlanmalıdır. Kullanılabilirlik kavramı, ürün geliştirme sürecinde değerlendirilmesinin sürekli yapılmasını gerekli kılar. Arayüz tasarımında belirli menü ve simgelerin olması, yalnızca tek yönlü harekete izin veren dil kullanımı, giriş ve doğrudan yönlendirme, vurgu ve seçme sınırlılığı, açık olmayan adım dizileri, uygulamalar arasında erişim arayüzlerinin fazlalığı, uygulama içerisinde karmaşık bir bağlantı yapısı, yetersiz geribildirim ve onay, sistem beklenti ve bilgilendirme eksikliği, hata mesajları, yardım, öğretici bilgilendirmeler ve belgelerin yetersizliği

bu konuda yaygın olarak tespit edilen problemler olarak sıralanabilir. İyi tasarlanmış bir arayüzün kullanıcı yeteneklerini ve ihtiyaçlarını karşılaması, gösterildiği donanımın fiziksel kısıtlamaları gözetilerek tasarlandığı, kontrol yazılım yeteneklerinin etkin bir şekilde kullanılabilir olması, tasarlandığı iş hedefine ulaşması durumunda nitelikli bir arayüz tasarımı kavramını kullanılabilir (Galitz, 2007: 65, 127).

Kullanıcı verimliliği ve memnuniyetini arttıran UI tasarım ilkeleri, etkileşimli medya ortamlarında tasarım geliştirme aşamasında sürecin başlangıcından itibaren üzerinde durulması gereken bir basamağı temsil eder. Google arama motorunun arayüz tasarımı ve etkileşimli animasyon ve resimlemelerin yer aldığı arayüz sayfa tasarımları, kullanıcı odaklı ve etkinliği göz önünde bulundurularak oluşturulan bir çoklu alan çalışmasının ürünü olması sebebiyle tercih edilirliğinin yüksekliğinden söz edilebilir. Tutarlı bir tasarım anlayışı, minimal grafik elemanların kullanılması, okunabilir yazı karakteri ve anlamlı renk kullanımı, kullanımı basit / açık ve anlaşılır, hatırlanması kolay tutarlı bir tasarım anlayışı ve etkili tipografi kullanımı, UI tasarımında bir araya getirilirken dikkat edilmesi gereken grafik elemanları ve özellikleri tanımlar. Öyle ki Google arayüzleri Doodle tasarımlarında da kullanıcı hareketli nesneyi tahmin eder. Arayüz tasarımının tutarlı ve yalın bir anlatımı ile değişikliği fark eder ve tasarım ögesiyle etkileşime geçmek için eylemde bulunur. Bu durum UI tasarımının kullanıcı alışkanlıkları ile ilişkisini güçlendirir. Arama motorlarında özellikle kullanıcıların hedeflerine ulaşmaları tek bir amacı vardır. Bu süreyi uzatmak ve nitelikli olarak derinleştirmek tasarımcıların kontrolündedir denilebilir. Doodle tasarımları ve resimlemeleri de Doodle tasarımcıları (çizerleri) ve mühendislerden oluşan bir ekip ile gerçekleştirilmektedir.

### 1.2. Etkileşimli Medya Ortamlarında Kullanıcı Deneyimi / User Experience (UX)

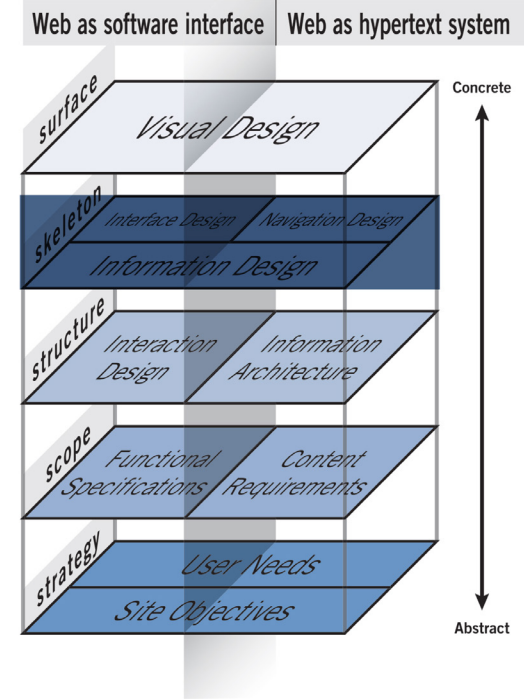
Kullanıcı deneyimi User Experience (UX) tasarımını, Peter Morville Görsel 3'te yer alan petek görünümü ve parçalarıyla açıklamıştır. Bu bağlamda kullanılabilirlik (useful), kullanılabilirlik (usable), çekici / istek uyandıran (desirable), bulunabilir olma (findable), erişilebilirlik (accessible), güvenilir (credible), değerli (valuable) olarak başlıklandırılan elemanlar, başarılı kullanıcı merkezli tasarım ürünü geliştirmede önemli parçalardır. Kullanıcı merkezli tasarımlarda etkileşim faktörü, kullanıcının eylemlerinin öngörülerek tasarlanma sürecini zorunlu kılar. Öyle ki tasarımlarda kullanıcılar beklentilerini karşılamayan tasarımlar üzerinde fazla vakit harcamazlar. Bu nedenle kullanıcının tasarımı deneyimlemesi, söz konusu UX tasarım sürecinin özelliklerinin nitelikli değerlendirilmesiyle paralel olduğu söylenebilir.



Görsel 3. Kullanıcı Deneyimi Tasarım Parçaları / User Experience Honeycomb.<sup>5</sup>

Kullanıcı merkezli tasarım anlayışı çerçevesinde kullanıcı deneyimi tasarımı ile kolay anlama, kolay kullanım ve kullanıcı memnuniyeti mantıksal bağlamda soyut bir içerik ile temellenir. Sürdürülebilirlik ve geliştirilebilir olma özellikleri ile geliştirilen UX arayüz tasarımları ve mobil uygulama ortamları, kullanıcıların yapmak istedikleri işlemi basitleştirme ve sorunsuz yaptırabilme görevi üstlenir. Kullanıcılara iyi bir deneyim yaşatırken, eylem planını gerçekleştirmelerinde adımlarını olabildiğince az tutmalarını sağlar. Bu durum kullanıcının uygulama dışına çıkmasına yol açmadan hedefine ulaşmasını kolaylaştırır. Somuttan soyuta evrilen bir süreci anlatan kullanıcı deneyimi bileşenleri, Jesse James Garrett tarafından Görsel 4'te yer aldığı şekilde çözümlenmiştir. Garrett, kullanıcı deneyimi bileşenleri olarak detaylandığı içerikte, görsel tasarım ögesinin yüzey düzlemini, arayüz, bilgilendirme ve yönlendirme tasarımının iskelet düzlemini oluşturur. Bu yüzey, sitenin/uygulamanın iskeletini barındırır. İskeletsistemi, buton, görsel öge, metin vb. öğelerin düzenini etkili ve verimli kullanılması deneyimi üzerine tasarlanmıştır. Etkileşim tasarımı ve bilgi mimarisinin oluşumun yapı düzlemini ihtiva eder. Kullanıcıların sayfa üzerinde ulaşım yollarını ve varacakları hedefi açıklar. Fonksiyonel özellik ve içerik gereksinimleri ise kapsam düzlemini tanımlar. Kullanıcı ihtiyaç / beklentileri ve site amaçları strateji düzlemini içeren ayrıntılar olarak yorumlanır (Garrett, 2011: 20-21).

<sup>5</sup> Morville, Peter. (2004). *Semantic Studios. User Experience Design*. [http://semanticstudios.com/user\\_experience\\_design/](http://semanticstudios.com/user_experience_design/) adresinden 19.09.2019'da alınmıştır.



Görsel 4. Kullanıcı Deneyimi Bileşenleri / The Elements of User Experience.<sup>6</sup>

Google Doodle etkileşimli tasarım uygulamalarında kullanıcı merkezli tasarımlar geliştirilmekte, kullanıcı alışkanlıkları göz önünde bulundurularak arayüz tasarımında işlevselliği destekleyen tuşlar, ulaşım yolları açık bir şekilde izleyiciye sunulmaktadır. Sitenin iskelet sistemi, kolay ve hızlı erişimi içeren bir yapı ile geliştirilmiştir. Bu durum tercih edilirliliğini destekleyen özelliktir.

## 2. Google Serüveni ve Resimleme Kavramı

Google Doodle tasarım ve resimlemeleri, kullanıcıların fikir ve metin temelli tasarlanan imgeler ile karşılaştıklarında hem ilgili gün hakkında bilgi edinmelerini sağlayarak faydalı bilgi edinmelerini görev edinmekte hem de nitelikli resimlemelerle içeriğin anlamını zenginleştiren görsel bir iletişim

<sup>6</sup> Garrett, Jesse James. (2011). *The Elements of User Experience: User-Centered Design for the Web and Beyond*. Berkeley: AIGA New Riders, s. 31.

sağlamaktadır. Resimlemelere eklenen etkileşim ögesi ile öğrenme süreci etkin hale getirilir. Resimlemelere / anlam yüklenen imgelerin algılanması konusunda ise “gerçekliğin bir zihinsel temsilidir, dış dünyaya karşı etkin ve eleştirel bir yaklaşım içerir.” ifadesiyle algının bilgileri düzene sokan bir eylem olduğunu vurgulanır. Bireysel farklılık kavramı bu aşamada devreye girer ve kişilerin öznellik çerçevesinde algı süreci şekillenir. Kültür farklılıkları, dünya görüşü, bilgi dağarcığı vb. etkenlerin kişilerin algılama becerilerini etkilediği bir gerçektir. Öyle ki görsel algılama eylemi bir anda gerçekleşmeyen, bakma eyleminden sonra gerçekleşen “görsel alanın ve imgenin kavranması, göz devinimlerinin birbirini izleyen odaklanmalarıyla gerçekleşen bir keşif...” (Yücel, 2013: 26) olması ile açıklanmaktadır.

Resimleme ve Doodle ilişkisine kısaca yer vermek gerekirse, resimleme kavramının tanımını netleştirmek yerinde olacaktır. Resimleme (illüstrasyon), bir konu ya da fikir hakkında anlatımı güçlendirmek amacıyla metin temelli geliştirilen görsel anlatım dili olarak tanımlanabilir. Bir konuyu ya da düşünceyi, bir fikri veya bir metni anlaşılır kılmak ve açıklamak için yapılan ve Latince karşılığı “lustrate” olan ve aydınlatan anlamını taşıyan bir ifade biçimidir. Bu bağlamda ele alınan konunun sanatçı benliği, görsel belleği ve üslubuyla betimlenerek ele alınması, aynı konunun farklı çizerler tarafından farklı şekilde ifade edilmesini olağan kılar. Bu nedenle görsel iletişim yöntemlerine alternatif bir öge olan resimlemelerin, çizerlerine ve üsluplarına göre çeşitlilik gösterdiği söylenebilir. Grafik tasarımın önemli bir alt çalışma alanı olarak kabul edilen resimlemelerde fikir temelli ve mesaj iletme kaygısıyla geliştirilen görsel betimlemeler, resimlemeyi hem resimden hem de fotoğraftan ayıran özellikleri ifade eder. Resimlemelerde konu, olay, kişi, zaman, an, fikir, mesaj taşıyan kavram ve metin temelli dayanak, onu metinden bağımsız kılan bir tasarıma dönüştürür. Öyle ki kavramların soyutlaştırılması bağlamında resimlemeler, metnin tamamlayıcısı konumundadır. Google Doodle resimlemelerinde de konu temelli bir alt metin üzerinden çizim taslakları geliştirilir. Her resimleme veya resimlenmiş uygulama bir günü, olayı, konuyu betimler. Soyut ve somut kavramların biçimlenmesinde aracılık eden ve algılamayı kolaylaştırdığı bilinen resimlemeler, üretim teknikleri ve kullanım alanlarıyla geniş bir yelpaze sunmaktadır. Doodle resimlemelerinde ve uygulamalarında gerek kullanılan malzemeler gerek üretim alanları söz konusu çeşitliliğe örnek gösterilebilir.

Google arayüz ekranlarında yer verilen Doodle resimlemeleri, ülkelere ve böylece kültürlere göre değerlendirilen bir tasarım geliştirme ekibinin çalışmasıyla biçim bulur. Öğretmenler Günü resimlemelerinin/anlatımlarının veya babalar günlerinin yayınlandığı bölgedeki kullanıcıların kültürel özelliklerine göre tasarlanması, kullanıcıların etkili bir kullanma deneyimi

yaşamalarını destekler. Resimlemelerde bölgelere göre bireysel farklılıkların duyarlı bir yaklaşımla göz önünde bulundurulması, mesaj iletme görevini etkin kılar. Her ülkenin özel günleri farklı tarihlerde olabilmektedir. İlgili Doodle’ın yayınlandığı bölgelere göre uyarlanması tasarımın da ele alınış biçimini farklılaştırabilmektedir. Görsel 5’te yer alan Doodle resimlemesi, Öğretmenler Günü kapsamında hazırlanmış bir Doodle tasarımıdır. Doodle, 10 Eylül 2013 tarihinde yalnızca Çin bölgesinde yayınlanmıştır. Tayvan ve Türkiye’de de aynı Doodle’ın farklı tarihlerde yayınlandığı görülmektedir. Doodle resimlemesinde, dört farklı not kâğıdı üzerine çocuk/öğrenci resimleri vurgusuyla çizilen figürler yer almaktadır. Öğretmen ve öğrenci ilişkilerinin ele alındığı resimlemelerde öğrencilerin öğretmenlerine çiçek aldıkları ve kutlamalarda buldukları sahneler yer almaktadır. Doodle tasarımcısı çizim tekniğinde geleneksel boya malzemesi deneyimleyerek, çocuk çizimlerini karakterleri oluştururken dikkatle ele almıştır. İçerik ile bağlantılı bir resimleme dili kullanıldığı söylenebilir.



Görsel 5. Öğretmenler Günü (Çin) konulu Google Doodle resimlemesi, 2013.<sup>7</sup>

Hareketli resimleme ile geliştirilen bir diğer Doodle uygulaması da 2015 ve 2016 yıllarında farklı tarihlerde belirli ülkelerde (bölgelerde) yayınlanan Öğretmenler Günü uygulamasıdır (Görsel 6). Google yazısı hareketli görüntüde tasarım ve resimleme ile uyumlu bir yazı karakteriyle biçimlendirilmiştir. İzleyici öğrenci ya da öğretmen rolüyle etkinleştirilmektedir. Uygulamada biri büyük ve biri küçük bireye ait olan iki el tahta üzerinde işlem yapmaktadır. Yazma gerecini kullanarak sırayla işlemi sonuçlandıran iki farklı kişiye ait el, en son sahnede işlemin sonucunu bulunduğunu anlatan bir pekiştirme (el çakma hareketi) işlemi doğru yaptıklarını onaylarlar. Uygulama, 2015 yılında Hindistan, Panama, Kanada, Bulgaristan ve Ekvador’da yayınlanmıştır. Resimlemede bir sınıf yazı tahtasına, farklı derslere ait görseller el ile çizilmiş etkisi ile ele alınmıştır.

<sup>7</sup> <https://www.google.com/doodles/teachers-day-2013-china> adresinden 13.11.2019’da alınmıştır.



Google yazısı da bu kompozisyonda aynı etkide işlenen ve yer verilen bir öge olarak kullanılmıştır. Bu Doodle, etkileşim özelliği olmayan hareketli görüntülerden oluşmaktadır. Doodle sanatçısı renk paletinde üç renk kullanmıştır.



GörSEL 6. Öğretmenler Günü (Meksika) konulu hareketli Google Doodle resimlemesi, 2016.<sup>8</sup>

Bir diğer uygulama ise 2014 yılında yayınlanan Anneler Günü konulu Doodle resimlemeleridir. Bölgelere göre özel günlerin tarihlerinin değişmesiyle aynı Doodle farklı günlerde belirli bölgelerde görüntülenmiştir. GörSEL 7’de yer alan Doodle tasarımı, etkileşim özelliği eklenmeyen ve ilgili günün önemini vurgulayan resimlemeye örnek verilebilir. Çocuklarına kitap okuyan ve onların hayal gücünü destekleyen ve geliştiren rolüyle biçim bulan anne figürü, zengin imgelerle çevrelenen bir ortamda okuma eylemini gerçekleştirmektedir. Çocuklarının zihninde canlandırdıkları imgelerden kurgusal bir çerçevede düzenlenen Google yazısı belli belirsiz okunmaktadır. 19 Ekim 2014 tarihinde yalnızca Arjantin’de yayınlanan Doodle tasarımının benzeri 21 Mart 2014 tarihinde Orta Doğu ülkelerinde (Suudi Arabistan, Mısır, Cezayir, Fas, Libya ve Umman) görüntülenmiştir (GörSEL 7, ortada). Google Doodle tasarım ekipleri, uluslararası kültürlerin özelliklerini dikkate alan bir yaklaşımla resimlemeleri güncellemektedir. Bölge halkının ten rengi göz önünde bulundurularak Doodle resimlemesindeki anne ve çocuk karakterlerin ten renginin koyulaştırıldığı görülür. Bu durum geliştirilen uygulamalarda kullanıcıların bireysel ve kültürel farklılıklarına göre özellik eklenmesi noktasına örnek teşkil eder. 26 Mayıs 2014 tarihinde yalnızca Polonya’da yayınlanan aynı Doodle resimlemesinde de figürlerin saç renk-

<sup>8</sup> Morville, Peter. (2004). *Semantic Studios. User Experience Design*. [http://semanticstudios.com/user\\_experience\\_design/](http://semanticstudios.com/user_experience_design/) adresinden 19.09.2019’da alınmıştır.

lerinin ve ten renklerinin açık tonlarda değiştirildiği görülür (GörSEL 7, altta). Resimlemelerinde geleneksel boya malzemelerinden pastel boya etkisi ile teknik geliştiren sanatçı, konuyu özgün bir yaklaşımla yorumlamıştır.



GörSEL 7. Anneler Günü 2014 (Arjantin) konulu Google Doodle resimlemesi, 2014. (Üstte)<sup>9</sup>

Anneler Günü (Orta Doğu) konulu Google Doodle resimlemesi, 2014. (Ortada)<sup>10</sup>

Anneler Günü (Polonya) konulu Google Doodle resimlemesi, 2014. (Altta) <sup>11</sup>

### 3. Etkileşimli Medya Ortamlarında Resimleme Kullanımı ve Google Doodle İncelemeleri

Etkileşimli medya ortamları, görsel ve işitsel duylara aynı anda hitap eden ve farklı disiplinlerin bir arada çalışmasıyla üretimin gerçekleştirildiği bir çalışma alanı olarak tanımlanmaktadır. Arayüz tasarımlarında kullanıcı ile doğru bir etkileşim gerçekleştirmek, 1989 yılında kabul gören bazı ilkelerin gerçekleşmesine ve kullanılmasına bağlıdır. İnsan bilgisayar etkileşimi anlamına gelen Human Computer Interaction (HCI) ve Kullanıcı Grafik Arayüzü olan Graphical User Interface (GUI) nitelikli grafik ürünlerin

<sup>9</sup> <https://www.google.com/doodles/mothers-day-2014-argentina> adresinden 13.11.2019’da alınmıştır.

<sup>10</sup> <https://www.google.com/doodles/mothers-day-middle-east> adresinden 13.11.2019’da alınmıştır.

<sup>11</sup> <https://www.google.com/doodles/mothers-day-2014-poland> adresinden 13.11.2019’da alınmıştır.

tasarlanması, kullanılması ve uygulanması aşamasında belirlenen ilkeler göz önünde bulundurularak değerlendirilmektedir. HCI tasarım ilkelerini Nicholas V. Iuppa, arayüz tasarımının tutarlı olması, fonksiyonel bir kullanım içermesi, kullanıcı ile iletişim kuran bir tasarım geliştirilmesi, yalın bir yaklaşımla tasarımın yapılması, kullanıcının hareketleri kontrol edebilmesinin sağlanması olarak özetlenmekte ve animasyon (hareketli görüntü) ögesinin kullanıcının dikkatini ekranda tutabilmesinin en önemli yolu olduğunu ifade etmektedir (Iuppa, 2001: 67, 68). 2006 yılında bu yana ise etkileşim tasarımı kavramının sıklıkla kullanılır olmasından dolayı kabul gören adı geçen ilkelerin sayısı artmıştır. Kullanıcıya kontrol yetkisi verme, görünür olma, doğrudan müdahale, benzeşik şekil kullanımı, sezinlenebilir olma, kullanıcı kontrolü, ipuçlarıyla yönlendirme ve uyarma, affedici olma, estetik uyum, anlaşılır olma, kullanıcının düşünme yetisine uygun olma, kolay algılanır olma söz konusu kurallar olarak sıralanmaktadır (Özcan, 2008: 39, 40).

Etkileşimli medya ortamlarından birisi olan internet siteleri arayüz tasarımları, kullanıcılara kullanıcı merkezli tasarım anlayışı içerisinde tasarımlar geliştirmektedir. Yaygın olarak kullanılan arama motorlarından biri olan Google, bu konuda örnek verilebilir etkileşimli uygulamalar gerçekleştirmektedir. E-postadan sonra internetteki en popüler bir uygulama olarak görülen Google, yeni fikirlerin doğmasına yardımcı olan, iş ortakları ve arkadaşları birbirine yakınlaştıran, pazar araştırması, veri toplama, reklam verme konusunda da girişimcileri destekleyen ortam sağlamaktadır (Vise ve Malseed, 2006: 161). Google yönetimince geliştirilen planlama stratejisinin bir uzantısı da Doodle tasarımlarıdır. Doodle tasarımları, içinde Google yazısını barındıran ve eğlenceli bir düzenleme ve içerisinde okutabilen, "videonun teknolojik olarak yapısal bir ögesi" olarak ifade edilen (Kılıç, 2013: 63) ses ögesiyle desteklenen, kullanıcıları zaman zaman etkinleştiren ve ilgili gün hakkında bilgi edinmelerini sağlayan bir çalışma alanıdır. Bu bölümde Google Doodle resimlemelerinden seçilmiş örnekler üzerinden kullanıcı deneyimi arayüz tasarımı ilkeleri çerçevesinde inceleme yapılmaktadır.

### 3.1. Google Doodle Resimlemeleri İncelemesi

Dünyaca ünlü bir heykeltıraş olan Auguste Rodin'in 172. Doğum günü (12 Kasım 2012) için tasarlanan Doodle tasarımında, Doodler olarak kullanılan Doodle tasarımcısı Matthew Cruickshank, fikir geliştirme sürecini anlatırken, sanatçının muazzam bir anatomi bilgisi yeteneğinden yola çıktığından ve bu nedenle fotoğraftan ziyade eserlerini görerek çizmenin daha nitelikli sonuçlar çıkaracağı bilincinde olmasından söz eder. Doodle tasarımcısına

Düşünen Adam / The Thinker bu konuda ilham olmuştur (Görsel 8). Fikir taslakları ve kavram ve heykel inceleme eskizlerinin de yer aldığı çalışmaları Görsel 8'de (altta) yer verildiği gibidir. Bu Doodle aynı anda Dünya genelinde yayınlanmıştır. Google yazısının resimleme ile ilişkili kullanılması, o harfi ile Düşünen Adam heykelinin bütünleşik bir yorumlama ile kurgulanması dikkat çeker.



Görsel 8. Auguste Rodin'in 172. Doğum Günü konulu Google Doodle resimlemesi, Matthew Cruickshank, 2012.<sup>12</sup> (Üstte)

Auguste Rodin'in 172. Doğum Günü konulu Google Doodle resimlemesi taslak çalışmaları, Matthew Cruickshank, 2012.<sup>13</sup> (Altta)

<sup>12</sup> <https://www.google.com/doodles/auguste-rodins-172nd-birthday> adresinden 14.11.2019'da alınmıştır.

<sup>13</sup> <https://www.google.com/doodles/auguste-rodins-172nd-birthday> adresinden 14.11.2019'da alınmıştır.



2013 yılında birçok ülkede aynı anda yayınlanan Kadınlar Günü temalı Doodle tasarımında ise tasarımcı Betsy Bauer, nüfusun yarıdan fazlasının kadınları oluşturduğu düşüncesinden yola çıktığından söz eder. Farklı geçmiş ve yaşam tarzlarına sahip olan kadınları bir arada kullanarak Google yazısını negatif boşlukta görünür kılmaktadır (Görsel 9, üstte). Her insanın yüzünün birbirinden farklı karakteristik özelliklere sahip olması, resimlemede dikkat çekici olmaktadır. Sanatçı, tasarım sürecinde birçok portre eskizi yapmış, kişilerin mimik analizleri üzerinde çalışmıştır (Görsel 9, altta). Sanatçının özgün yorumlama dili, metinsel ve resimsel öğeleri kurgulama becerisi ile resimlemede olması gereken fikir temelli yapı ile geliştirilen Doodle, etkileşim özelliği olmayan içeriği ile izleyicilere sunulmuştur.



Görsel 9. Kadınlar Günü konulu Google Doodle resimlemesi, Betsy Bauer, 2013. (Üstte) <sup>14</sup>  
Kadınlar Günü konulu Google Doodle resimlemesi taslak çalışması, Betsy Bauer, 2013. (Altta) <sup>15</sup>

Ülkelere göre tasarlanan Doodle uygulamaları, ilgili özel günlerde yayınlanmakta ve içeriklerine uygun biçimlendirilmektedir. Hindistan Bağımsızlık Günü için tasarlanan Doodle, Hindistan'da doğup büyüyen bir sanatçı olan Shaivalini Kumar tarafından tasarlanmıştır (Görsel 10). Temel değerler, inanç ve güçler bir Hint kırkyama (patchwork) görüntüsüyle işlenmiştir. Kumar, Hint motiflerinden hareketle Hindistan'ın büyüme girişimleri olan alt-

<sup>14</sup> <https://www.google.com/doodles/womens-day-2013> adresinden 13.11.2019'da alınmıştır.

<sup>15</sup> <https://www.google.com/doodles/womens-day-2013> adresinden 13.11.2019'da alınmıştır.

yapı, demokrasi, bilim ve eğitim kavramları ile yama işini oluşturduğundan söz eder. (Doodle Arşivi, 2019<sup>16</sup>). Karmaşık gibi görünen ancak birbiriyle uyumlu olan yama işi, Hindistan'ın özgürlüğünü ve bağımsızlığını temsil etmekte kullanılan belirgin gösterge olmaktadır. Yama işi olarak adlandırılan geleneksel Hint kumaşı görüntüsünün her bir parçasında farklı anlamı barındıran görsel imgeye yer verilmekte, Google yazısı her bir ayrı parça içinde yer alarak, genel dizilimde okunur olmaktadır. Resimlemede kullanılan renkler, Hindistan'ın kültürünü yansıtan bir görünümüdür. İki boyutlu bir resimleme yaklaşımı, kültürel motifleri yansıtmaya becerisi, parçalardan bütünü oluşturabilme yeteneği ile Doodle amacına ulaşmıştır.



Görsel 10. Hindistan Bağımsızlık Günü konulu Google Doodle resimlemesi, 2019.<sup>17</sup>

Bir diğer bölgesel Doodle tasarımı ise Endonezya Bağımsızlık Günü için tasarlanan resimlemedir (Görsel 11). Endonezya Bağımsızlık Günü'nde yapılan yağlı direklere tırmanma, un içinde bozuk para bulma vb. kutlamalardan biri olan gelenekselleşmiş çuval yarışı betimlemesi, Doodle tasarımında yer verilen bir ayrıntıdır. Figürlerde bölgede yaşayan insanlara benzer karakter oluşturma yaklaşımı (ten rengi, kafatası yapısı vb.) Google kullanıcılarını arayüz ile yakınlaştıran bir detaydır. Deniz ticaret yolu üzerinde bulunan Endonezya'nın bu özelliği ise kırmızı beyaz bayrağıyla renklendirilen deniz aracı betimlemesiyle biçim bulmaktadır. Doodle etkileşim ve hareket özellikleri barındırmayan tasarımı içerir. Google yazısı, resimleme ile ortak bir dil kullanılarak bütünleştirilmiştir.

<sup>16</sup> <https://www.google.com/doodles/india-independence-day-2019> adresinden 19.11.2019'da alınmıştır.

<sup>17</sup> <https://www.google.com/doodles/india-independence-day-2019> adresinden 13.11.2019'da alınmıştır.



Görsel 11. Endonezya Bağımsızlık Günü 2018 konulu Google Doodle resimlemesi, 2018.<sup>18</sup>

Avusturya Ulusal Günü için yapılan Doodle resimlemesi, 26 Ekim 2018 tarihinde Google ana sayfasında yalnızca Avusturya'da yayınlanmıştır (Görsel 12). 2018 yılının özelliği ise Alman Avusturya Cumhuriyeti'nin kuruluşundan bu yana 100 yılın geçmiş olmasıdır. Bu nedenle resimlemede 100 yazısına yer verilmektedir. Viyana'da Parlamento binası önündeki Pallas-Athene-Brunnen Çeşmesi bilgelik tanrıçası figürüne yer verilen Doodle'da, Avusturya'nın yüzüncü yılını kutlamak için bir kuşak giymektedir. Google yazısının, mermer kaide üzerine yazılan yazı biçiminde tasarlandığı görülür.



Görsel 12. Avusturya Ulusal Günü 2018 konulu Google Doodle resimlemesi, 2010.<sup>19</sup>

Google, 29 Ekim Cumhuriyet Bayramı için 2007 yılından bu yana Doodle yayınlamaktadır. 29 Ekim tarihinde yalnızca Türkiye'de yayınlanan Doodle resimlemelerinde, Türk Bayrağı, ay yıldız ve meclis binası kullanılan göstergelerdir. 2019 yılında yayınlanan Doodle resimlemesinde dalgalanan

<sup>18</sup> <https://www.google.com/doodles/indonesia-independence-day-2018> adresinden 13.11.2019'da alınmıştır.

<sup>19</sup> <https://www.google.com/doodles/austria-national-day-2018> adresinden 13.11.2019'da alınmıştır.

bayrak yer alarak hareketli bir görsel olarak dikkat çeker. 2010 yılından yayınlanan Doodle resimlemesinde, Atatürk'e yer verilmekte, Google yazısının "o" harfinin ay yıldız ile ilişkilendirilerek tasarlandığı görülmektedir (Görsel 13, üstte). 2013 yılında yayınlanan Doodle da ise, Türk Milleti'nin bayramda sokakları ve binaları bayraklarla ve Atatürk portreleriyle donatması geleneği betimlenmiştir (Görsel 13, altta). Google yazısının binalarda asılı bayraklarda çözümlenmesi ise fikri destekleyen bir uygulamayı niteler.



Görsel 13. 29 Ekim Cumhuriyet Bayramı konulu Google Doodle resimlemesi, 2010.<sup>20</sup> (Üstte)

29 Ekim Cumhuriyet Bayramı konulu Google Doodle resimlemesi, 2013.<sup>21</sup> (Altta)

Google Doodle tasarımcıları, 23 Nisan Ulusal Egemenlik ve Çocuk Bayramı temalı bir Doodle tasarımı, 23 Nisan 2016 tarihinde Türkiye'de Google ana sayfasında yayınlanmıştır (Görsel 14, üstte). Türkiye Cumhuriyeti'nin hem bağımsızlığının kutlandığı hem de gençlere armağan edildiği bu özel günde oyunlar, danslar, gösteriler vb. geleneksel etkinliklerle kutlamalar yapılır. Doodle tasarımında da çocukların kalemi eline aldığı vurgusu aktarılmakta, Google yazısı ve ay yıldız imgesi çocukların bir araya gelerek yazmasıyla anlatılmaktadır. Türk bayrağı rengi olan kırmızı ve beyaz rengin hâkim olduğu resimlemede, dünya çocuklarının bir araya gelmesi ile farklı kültürleri öğrenmeleri mesajı da okunabilmektedir.

<sup>20</sup> <https://www.google.com/doodles/turkish-national-day-2010> adresinden 19.11.2019'da alınmıştır.

<sup>21</sup> <https://www.google.com/doodles/republic-day-turkey-2013> adresinden 19.11.2019'da alınmıştır.





Görsel 14. 23 Nisan Ulusal Egemenlik ve Çocuk Bayramı konulu Google Doodle resimlemesi, 2016.<sup>22</sup> (Üstte)

23 Nisan Ulusal Egemenlik ve Çocuk Bayramı konulu Google Doodle resimlemesi, 2013.<sup>23</sup> (Altta)

Meksika Çocuk Bayramı için 30 Nisan 2014 tarihinde yalnızca Meksika'da yayınlanan Doodle resimlemesi de yayınlandığı bölgeye ait kültürel izler taşımaktadır (Görsel 15, üstte). Meksika'nın geleneksel oyuncacı bez bebek resimlemede kullanılmış, ahşap oyuncaklarla tasarlanan Google yazısı bebek figürünü çevreleyen oyun alanı vurgusunu desteklemiştir. Aynı yıl Kanada, İsveç, Finlandiya, Fransa ve Yunanistan vb. farklı ülkelerde yayınlanan aynı Doodle da oyuncak figürünün Meksika bez bebeğinden oyuncak ayı figürüne dönüşmesi dikkat çeker (Görsel 15, altta).

1 Mayıs 2014 tarihinde Rusya'da görüntülenen Doodle resimlemesi, emekçilerin ve baharın coşkuyla karşılanması temasını işlemektedir (Görsel 16). Resimlemede yer alan kutlama etkinliğinde bulunan figürlerin ellerinde balonlar bulunmakta, balonların üzerinde Rus alfabesiyle 1 мая / 1 Mart yazmaktadır. Figürlerin ten ve saç renkleri, Rus halkını betimleyen ipuçlarını barındırmaktadır.



Görsel 15. Çocuk Bayramı 2014 – Meksika konulu Google Doodle resimlemesi,<sup>24</sup> 2014. (Üstte)

Çocuk Bayramı 2014 – Birden Fazla Ülke konulu Google Doodle resimlemesi, 2014.<sup>25</sup> (Altta)



Görsel 16. Bahar ve İşçi Bayramı konulu Google Doodle resimlemesi, 2014.<sup>26</sup>

<sup>18</sup> <https://www.google.com/doodles/indonesia-independence-day-2018> adresinden 13.11.2019'da alınmıştır.

<sup>19</sup> <https://www.google.com/doodles/austria-national-day-2018> adresinden 13.11.2019'da alınmıştır.

<sup>24</sup> <https://www.google.com/doodles/childrens-day-2014-mexico> adresinden 13.11.2019'da alınmıştır.

<sup>25</sup> <https://www.google.com/doodles/childrens-day-2014-multiple-countries> adresinden 13.11.2019'da alınmıştır.

<sup>26</sup> <https://www.google.com/doodles/spring-and-labor-day-russia> 13.11.2019'da alınmıştır.

### 3.2. Etkileşimli Google Doodle Resimlemeleri / Uygulamaları İncelemesi

Hareketsiz Doodle resimlemelerinin yanı sıra etkileşim özellikli resimlemeler, oyunlar ve hareketli görüntülerden oluşan Doodle tasarımları da mevcuttur. Kullanıcıları etkinleştiren bu özellikleri içeren etkileşimli Doodle resimlemeleri incelemeleri bu başlık altında ele alınmaktadır.

2018 yılında yayınlanan Dünya Kadınlar Günü konulu etkileşimli çoklu ortam uygulaması niteliğindeki Doodle tasarımı gerek içerik gerek çalışma ekibinin çeşitliliği ile dikkat çeker (Görsel 17). Kullanıcı deneyimi tasarım planlamasına uygun tasarlanmıştır. İzleyicilerin kolay erişim, ulaşma ve bilgi edinme deneyimleri etkin bir süreç ile gerçekleşir. Özellikle içerik gereksinimleri ve fonksiyonel özellik ve dolaşım paneliyle kullanıcı deneyimi planlı tasarlanmış olması dikkat çekmektedir. Sonuca erişen bir içerik geliştirilmiş olup, etkileşimli açılır görüntü ile ekranda akış kurgulanmıştır. Uygulamanın açıklamasında Google, tarih boyunca kadın bilim insanlarını, mucitlerini, sanatçıları vb. kadınları özel dönümlerde ele alıcı Doodle resimlemeleri tasarlamıştır.



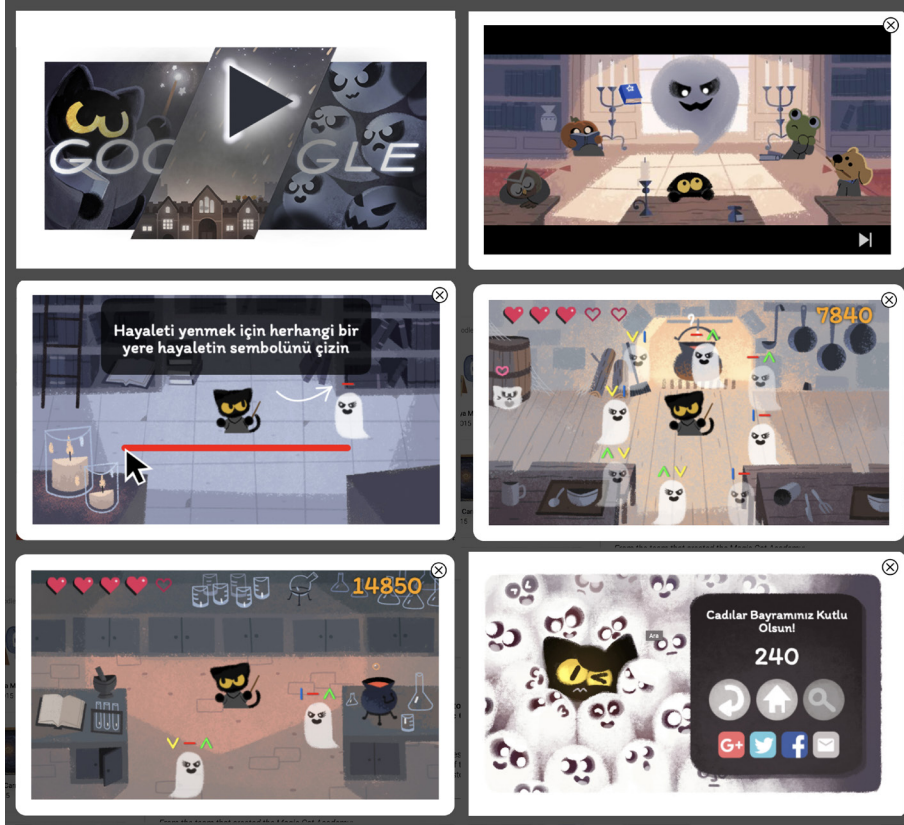
Görsel 17. Dünya Kadınlar Günü konulu Google Doodle etkileşimli uygulama, Lydia Nichols & Alyssa Winans Tasarımcıları & IWD 2018 Proje Liderleri, 2018.<sup>27</sup>

Bu Doodle uygulamasında da gündelik yaşamı konu edinen 12 kadın sanatçı ile iş birliği yapılmıştır. Her sanatçının kendi üslubuyla geliştirdiği resimlemelere verilmektedir. Sanatçılar, her hikâyede hayatlarını etkileyen bir anı, kişiyi ya da olayı temsil etmektedir. Her sanatçının hikayesi farklı bir kurguda olup temaları evrensel niteliktedir. Bu nedenle izleyiciler mutlaka kendilerinden bir anı bulurlar. Söz konusu etkileşimli uygulamanın ekip çalışanları ise proje liderleri, mühendisler, UI / UX tasarımcısı, üretici, pazarlama lideri ve Doodle takım liderinden oluşmaktadır. Uygulama ile kullanıcının ekranda daha uzun kalması sağlanmakta, keyifli vakit geçirme deneyimi yaşamaları desteklenmektedir.

Cadılar Bayramı / Halloween 2016 için yapılan etkileşimli Doodle tasarımı ve resimlemesi, Amerika Birleşik Devletleri, Kanada ve Avustralya olmak üzere pek çok ülkede Google ana sayfasında görüntülenmiş bir uygulamadır (Görsel 18). Oyun, kullanıcıları sihir okulunu kurtarma görevi olan kedi Momo'ya yardım etmeye davet etmekte, giriş / intro da oyunun amacı izleyicilere iletilmektedir. Kullanma deneyimi tasarımı, kullanıcı alışkanlıkları göz önünde bulundurularak tasarlanmış, kılavuz işaretleriyle ve açıklayıcı metinleriyle kullanıcıların oyunu etkin kullanma becerileri desteklenmiştir. İçerik planlamasında kullanıcı olarak etkileştirilen izleyiciler, ana büyü kitabını çalan hayaletlerle savaşmaktadır. Momo karakterinin hayaletlerin üzerine yerleştirilen işaretlere uyararak savaşma girişimi, kullanıcıların kontrolüne bırakılmıştır. Uygulamanın Doodle tasarımcısı Juliana Chen, Momood adlı kara kedisinden ilham aldığını belirtmektedir. Uygulama beş seviye ile oluşturulmuş, her seviye tasarımına farklı bir kavram belirlenmiştir. Kütüphane, kafeterya, sınıf, spor salonu ve bina çatısı söz konusu seviye tasarımlarının temalarını belirler. Ekip çalışması olarak üretilen bu uygulamada, sanat ve tasarım, mühendislik, üretim ve dış kaynak (müzik), uygulamanın çalışma ekibini oluşturmaktadır. Oyun mekaniği ile oyun grafiklerinin uyumlu iş birliği, oyunun hızlı, akıcı ve keyifli ilerlemesini etkilemektedir. Oyunun son ekranında ise Cadılar Bayramını kutlayan metin yer almakta, ekran görüntüsünün çeşitli sosyal medya ortamlarında görüntülenebilmesi için paylaşım ikonları bulunmaktadır. Google yazısının oynat / play ikonuyla bütünleştirildiği arayüz tasarımlarında, resimlemeler her yaşta kullanıcı kitlesine hitap eden bir dille oluşturulmuştur. Karakterler, iki boyutlu resimleme yaklaşımıyla ele alınmış, özgün bir yaklaşım ile renk paleti kullanılmıştır. Özgün karakter tasarımların ve stilize edilmiş formların kullanılmasıyla sanatçı üslubu etkili bir şekilde yansıtılmaktadır.

<sup>27</sup> <https://www.google.com/doodles/international-womens-day-2018> adresinden 14.11.2019'da alınmıştır.



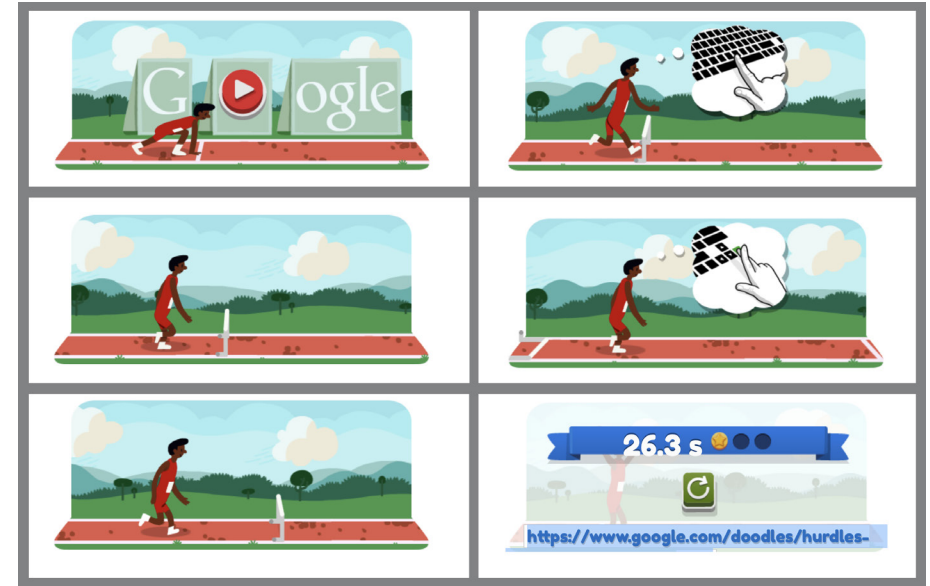


Görsel 18. Cadılar Bayramı 2016 konulu Google Doodle etkileşimli uygulaması, 2016. <sup>28</sup>

Oyun kategorisinde değerlendirilen bir diğer etkileşimli uygulama ise Engelli Koşu 2012 için tasarlanan ve 07 Ağustos 2012 tarihinde dünya genelinde yayınlanan Doodle uygulamasıdır (Görsel 19). Uygulama, Google yazısının resimleme ile bütünleştirildiği ilk ekran ile başlamaktadır. Google'ın "o" harfi, oyna / play tuşuyla ilişkilendirilmiştir. İzleyici tuşa basarak sporcu hareket ettirmektedir. Sporunun koşma ve engelleri zıplama hareketlerini açıklayan yönlendirme işaretleri kullanıcıya sunulmaktadır. Söz konusu işaretler resimleme ile ilişkili tasarlanmış olup, sporunun konuşma balonunda yer verilecek şekilde konumlandırılmıştır. Yönlendirmeler renk ve biçim ilişkisi açısından algılanabilir düzeydedir. Kullanıcı arayüzü, anlaşılır düzeyde ele alınmıştır. Okunabilirlik düzeyi göz önünde tutulmuştur.

<sup>28</sup> <https://www.google.com/doodles/halloween-2016?hl=tr> adresinden 13.11.2019'da alınmıştır.

Sporcunun hızını, kullanıcı klavye tuşlama hızıyla belirlemekte, kontrol izleyiciye bırakılmaktadır. Kullanıcı etkileşimli bir uygulama olan Doodle resimlemesi, iki boyutlu dijital resimleme tekniği ile geliştirilmiş olup, beş katmandan oluşan arka sahneler, paralaks etkisiyle kullanılarak derinlik algısı yaratılmıştır.



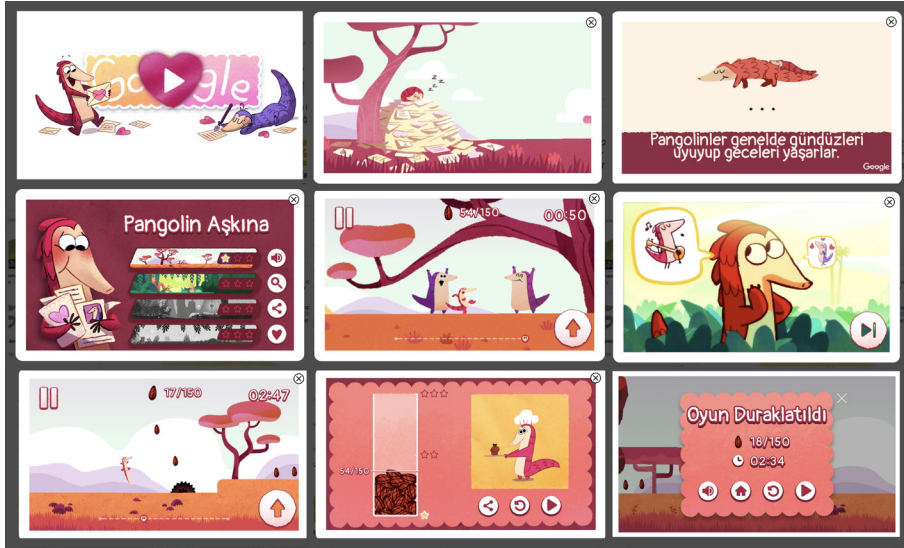
Görsel 19. Engelli Koşu 2012 konulu etkileşimli Google Doodle resimlemesi, 2012. <sup>29</sup>

11 Şubat 2017 tarihinde Amerika Birleşik Devletleri, Portekiz, İzlanda, Belarus ve Yunanistan gibi belli bölgelerde yayınlanan Doodle uygulaması ise, Sevgililer Günü için tasarlanan etkileşimli oyun tasarımıdır (Görsel 20). Asya ve Afrika sınırlarında yaşayan dünyadaki tek pullu memeli olan Pangolin'lerden esinlenen resimlemelerde, temayı yansıtan pembe rengin hâkim olduğu renk paleti kullanılmıştır. Google yazısı ve oyna / play ikonu kalp işaretiyle biçimlendirilmiştir. Pangolin'lerin koku alma duyarısının gücü, oyunun içeriğini şekillendirmektedir. Oyun için dört seviye tasarımı geliştirilmiştir. Pangolin'in en çok ticareti yapılan bir canlı olması, beslenme şekilleri, yaşam alanları ve özellikleri gibi çeşitli bilgilere oyun giriş sahnelerinde yer verilmekte olup, Google kullanıcılarının Pangolin hakkında bilgi edinmeleri okunurluk düzeyi yüksek tipografik yaklaşımla sağlanmaktadır. Pangolin'in sevgilisine en uygun hediyeyi

<sup>29</sup> <https://www.google.com/doodles/hurdles-2012> adresinden 13.11.2019'da alınmıştır.



alması macerasını konu edinen Doodle, kullanıcı etkileşimli bir uygulama olup, Pangolin'e bu süreçte yardımcı olacak ve kahve çekirdeği toplayarak hediye almaya yakınlıklaştıracak kullanıcıları çağırılmaktadır. Kullanıcılar Google sayfasında Pangolin'e Sevgililer Günü temasından hareketle yardımcı olma görevi üstlenerek, keyifli ve uzun vakit geçirme deneyi yaşayabilmektedir. Oyun tasarımında UI ilkeleri, kullanıcı alışkanlıkları ve görüntülenebilir ekranlara optimizasyonu sağlanarak tasarlanmıştır. Uygulama, farklı ortamlarda (tablet, dizüstü, masaüstü, cep telefonu) da rahatlıkla görüntülenebilir çalıştırılmaktadır. UI tasarımlarında en küçük ekran boyutuna göre tasarlanan eleman dizilimi, bu bağlamda kullanıcıların oyun içerisinde dolaşımını ve iletileri okumalarını kolaylaştıran etkendir denilebilir. Pangolin'in kendine özgü özelliklerinin karakter tasarım sürecinde göz önünde bulundurularak stilize edildiği gözlemlenmektedir. Espriyi bir anlatım ve hikâye kurgusu, resimleme diline de yansımıştır. Her bir seviye tasarımının kendine özel renk paleti vardır. Resimlemeye uygun bir tipografi ile kullanıcıya bilgi iletimi sağlanmaktadır. İçeriğe uygun ses tasarımının kullanılması, ses, görsel öge ve metinsel öge bileşenlerinin çoklu ortam tasarım ilkelerine göre bir arada kullanıldığı gözlemlenmektedir.



Görsel 20. Sevgililer Günü 2017 konulu etkileşimli Google Doodle resimlemesi, 2017. <sup>30</sup>

#### 4. Sonuç

Etkileşimli medya ortamlarında resimleme kullanımının yaygın hale geldiği günümüzde, kullanıcıların tasarıma dahil olduğu medya ortamları, hareketli ve hareketsiz olarak tasarlanan resimlemeler ile ilgi çekici hale gelmektedir. Etkileşim duyarlılığı ile izleyicilerin tasarıma müdahale edebilme özelliği, eser ile izleyici arasında bir ilişki kurma noktasında etken olmaktadır. Bu nedenle kullanıcı hareketlerinin de düşünülerek tasarlandığı etkileşimli resimleme çalışmalarının Google Doodle örnekleri üzerinden incelendiği bu makalede, resimlemelerin mesaj iletmeye özelliği ile etkileşimli medya ortamlarında görüntülenen bir nesne konumuna dönüşmesi incelenmiştir. Biçimsel analizi, mesaj iletebilme özelliği ve kullanıcı etkileşimli gelişen ve elektronik ortamda görüntülenebilen dikkat çekici tasarlanmış bir ürün olan Doodle resimleme ve uygulamaları, farklı medya ortamlarında görüntülenebilen ve kullanıcılara bilgi aktarma ve aktarırken eğlendiren konumda durmaktadır. Her bir Doodle tasarımının kendi ekibinin olması, görüntülenip çalıştırılabilmesi için farklı disiplinlerinden yetkin kişileri barındırması ve içerik planlamasında ilgi çekici konuların ve özel günlerin belirlenmesi, Doodle resimlemelerini zengin kılan ayrıntılardır.

Kişilerin içinde yaşadığı dış çevreye ilişkin izlenimlerinin önemli bir bölümünü görme duyusuyla elde ettikleri bilinmektedir. Bu bilgiden hareketle, görme duyusunun insanların çevrelerini algılama, anlamlandırma ve çevresiyle ilişki kurmalarında önemli boyutu temsil ettiği söylenebilir (Inceoğlu, 2004: 82). Algılama eylemini görme, duyma, tatma, koklama, dokunma ve hissetme duyularıyla elde eden birey, görsel kanal ile gerçekleşen görsel algılama aşamasını yaşar. Bu süreçte görsel duyuya hitap eden tasarım ve resimlemelerin yapılması görsel algılamanın yaşanması için gerekli olmaktadır. Bu bağlamda görsel duyuya hitap eden ve kullanıcı etkileşimli tasarlanan Doodle resimlemelerinde, kullanıcı/izleyici duyma ve dokunma kavramlarını ses ve tıklama eylemleri ile deneyimler. Bu bağlamda, ekran üzerinde yer alan Doodle uygulamasının kullanıcının dikkatini çekme noktasında iyi bir yol olduğu ve kullanıcıları etkinleştirmesi anlamında Google sayfasının ilgi çekiciliğini artırdığı söylenebilir.

Bu makale kapsamında kullanıcı merkezli tasarım disiplini bağlamında, Doodle resimlemeleri ve etkileşimli uygulamaları, etkileşimli tasarım ilkeleri açısından ele alınmış, kullanıcı arayüz tasarımları ve deneyimleri gözlemlenerek irdelenmiş, Doodle resimlemelerinde ele alınan konuların yayımlandıkları bölgelere göre değişiklik göstermeleri ve kültürel özelliklere göre göstergeler barındırmaları, Doodle resimlemeleri üzerinden incelenmiştir. Aynı konunun farklı bölgelerde yayınlanırken resimlemelerin

<sup>30</sup> <https://www.google.com/doodles/valentines-day-2017-day-1> adresinden 16.11.2019'da alınmıştır.

bölgeye özgü ayrıntılar taşıması, Doodle resimlemeleri üzerindeki kültür etkisini ifade etmektedir. İleti aktarımında kullanıcıları eğlendirerek zaman geçirmelerini sağlamakta, kullanıcının zaman yönetimi ve uygulamayı etkili kullanma deneyimi, alan uzmanlarınca oluşturulan ekiplerce geliştirilmektedir. Doodle tasarımcılarının her bir konuya ve kültüre ait önemli güne olan yaklaşım biçimleri birbirinden farklı ve özgün olmaktadır. Bu makalede ele alınan başlıca sorunsal, etkileşimli medya ortamlarında görüntülenen resimlemelerin, Doodle örnekleri sınırlılığı içerisinde ele alınmasıdır.

Başka bir bakış açısıyla değerlendirilecek olursa, Doodle resimlemeleri, Google kullanıcılarının gözünde Google'ın marka değerinin artmasına destekleyen bir yaklaşım sunmaktadır. Bu yaklaşımla, Google bilinirliğini, tanınırlığını ve kullanılabilirliğini arttırmakta, ayrıca Google tasarımcılarının her kültüre özel Doodle tasarımı geliştiren ekip ile çalışması, o kültüre ait kişilerin kendisini özel hissetmesini sağlamaktadır. Bu nedenle, kendisinden ve ülkesinden izler ve işaretler bulan kullanıcının gözünde Google'ın marka değeri artmaktadır. Bu durum kullanıcının Google arama motorunu tercih etmesini etkilemekte ve bireyselleştirilebilen tasarımlarla markaya olan bağlılıkları desteklenmektedir.

Google markasının temalı logo uygulaması olan Doodle tasarımlarındaki resimlemeler, kullanıcı arayüz tasarımı ve deneyimi, göstergebilim, görsel iletişim ve teknik analiz bağlamında ele alınmıştır. Bu makalede, bir konuyu aydınlatma, metni anlaşılır kılma ve açıklama özellikleri olan resimlemelerin etkileşimli medya ortamlarında ve sosyal iletişim kanallarında da kullanılabilir olması ele alınmakta, bu doğrultuda bilgiye erişen izleyicilerin / kullanıcıların, bilgi erişiminde, paylaşımında ve aktarımında resimlemeleri sıkça kullandıkları, etkileşim özelliği ile keyifli bir öğrenme deneyimi yaşadıkları, markaların toplumların ve kültürlerin analizlerini yaparak tasarım süreci gerçekleştirmeleri gerçeği fark edilebilir olmaktadır.

## Kaynakça

Birsen, H. (2013). Değişim Aracı Olarak Yeni Medya. M. Canan Öztürk. (Editör). Dijital İletişim ve Yeni Medya. Ankara: Anadolu Üniversitesi Yayınları, s. 26 - 49.

Garrett, J. J. (2011). The Elements of User Experience User-Centered Design For The Web and Beyond (2nd Ed.). Berkeley: New Riders.

Galitz, W. O. (2007). The Essential Guide to User Interface Design An Introduction to GUI Design Principles and Techniques. (3rd Ed.). Indianapolis: Wiley Publishing.

Ippa, N. V. (2001). Interactive Design for New Media and the Web. Butterworth-Heinemann: Focal Press.

İnceoğlu, M. (2004). Tutum, Algı, İletişim. Ankara: Elips Kitap.

İspir, B. (2013). Yeni İletişim Teknolojilerinin Gelişimi. M. Canan Öztürk (Editör). Dijital İletişim ve Yeni Medya. Ankara: Anadolu Üniversitesi Yayınları, s. 2 - 25.

Kılıç, L. (2000). Görüntü Estetiği. İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Özcan, O. (2008). İnteraktif Media Tasarımında Temel Adımlar. İstanbul: Pusula Yayıncılık.

Pratt, A. ve Nunes, J. (2012). Interactive Design An Introduction to the Theory and Application of User-Centered Design. Beverly: Rockport Publishers.

Salmond, M. ve Ambrose, G. (2013). The Fundamentals of Interactive Design. London: AVA Publishing.

Vise, A. ve Malseed, M. (2006). Google Hikâyesi (çev. G. Köse). İstanbul: Koridor Yayıncılık.

Yücel, H. (2013). İmgeden Yoruma. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

## İnternet Kaynakları

İnternet: Doodle Arşivi. Web: <https://www.google.com/doodles/india-independence-day-2019> adresinden 19.11.2019'da alınmıştır.

İnternet: Garrett, J. J. (2000). The Elements of User Experience. Web: <http://www.jjg.net/elements/pdf/elements.pdf> adresinden 19.09.2019'da alınmıştır.

İnternet: Google Doodles. Erişim: 20.10.2018. <https://www.google.com.tr/doodle4google/doodler.html>

İnternet: Morville, P. (2004). Semantic Studios. User Experience Design. Web: [http://semanticstudios.com/user\\_experience\\_design/](http://semanticstudios.com/user_experience_design/) adresinden 19.09.2019'da alınmıştır.

## Görsel Kaynakları

Görsel 1. İlk Google Doodle resimlemesi, 1998. <https://www.quora.com/What-was-Google-first-doodle> adresinden 16.07.2018'de alınmıştır.

Görsel 2. Kullanıcı Merkezli Tasarım (User Centered Design) geliştirme sürecini açıklayıcı görüntü. Pratt, Andy & Nunes, Jason. (2012). Interactive Design An Introduction to the Theory and Application of User-Centered Design. Beverly: Rockport Publishers, s. 15.

Görsel 3. Kullanıcı Deneyimi Tasarım Parçaları / User Experience Honeycomb. Morville, Peter. (2004). Semantic Studios. User Experience Design. [http://semanticstudios.com/user\\_experience\\_design/](http://semanticstudios.com/user_experience_design/) adresinden 19.09.2019'da alınmıştır.

Görsel 4. Kullanıcı Deneyimi Bileşenleri / The Elements of User Experience. Garrett, Jesse James. (2011). The Elements of User Experience: User-Centered Design for the Web and Beyond. Berkeley: AIGA New Riders, s. 31.

Görsel 5. Öğretmenler Günü (Çin) konulu Google Doodle resimlemesi, 2013. <https://www.google.com/doodles/teachers-day-2013-china> adresinden 13.11.2019'da alınmıştır.

Görsel 6. Öğretmenler Günü (Meksika) konulu hareketli Google Doodle resimlemesi, 2016. <https://www.google.com/doodles/teachers-day-2016-thailand> adresinden 13.11.2019'da alınmıştır.

Görsel 7. (Üstte) Anneler Günü 2014 (Arjantin) konulu Google Doodle resimlemesi, 2014. <https://www.google.com/doodles/mothers-day-2014-argentina> adresinden 13.11.2019'da alınmıştır. (Ortada) Anneler Günü (Orta Doğu) konulu Google Doodle resimlemesi, 2014. <https://www.google.com/doodles/mothers-day-middle-east> adresinden 13.11.2019'da alınmıştır. (Altta) Anneler Günü (Polonya) konulu Google Doodle resimlemesi, 2014. <https://www.google.com/doodles/mothers-day-2014-poland> adresinden 13.11.2019'da alınmıştır.

Görsel 8. (Üstte) Auguste Rodin'in 172. Doğum Günü konulu Google Doodle resimlemesi, Matthew Cruickshank, 2012. <https://www.google.com/doodles/auguste-rodins-172nd-birthday> adresinden 14.11.2019'da alınmıştır. (Altta) Auguste Rodin'in 172. Doğum Günü konulu Google Doodle resimlemesi taslak çalışmaları, Matthew Cruickshank, 2012. <https://www.google.com/doodles/auguste-rodins-172nd-birthday> adresinden 14.11.2019'da alınmıştır.

Görsel 9. (Üstte) Kadınlar Günü konulu Google Doodle resimlemesi, Betsy Bauer, 2013.

<https://www.google.com/doodles/womens-day-2013> adresinden 13.11.2019'da alınmıştır.

(Altta) Kadınlar Günü konulu Google Doodle resimlemesi taslak çalışması, Betsy Bauer, 2013. <https://www.google.com/doodles/womens-day-2013> adresinden 13.11.2019'da alınmıştır.

Görsel 10. Hindistan Bağımsızlık Günü konulu Google Doodle resimlemesi, 2019. <https://www.google.com/doodles/india-independence-day-2019> adresinden 13.11.2019'da alınmıştır.

Görsel 11. Endonezya Bağımsızlık Günü 2018 konulu Google Doodle resimlemesi, 2018. <https://www.google.com/doodles/indonesia-independence-day-2018> adresinden 13.11.2019'da alınmıştır.

Görsel 12. Avusturya Ulusal Günü 2018 konulu Google Doodle resimlemesi, 2010. <https://www.google.com/doodles/austria-national-day-2018> adresinden 13.11.2019'da alınmıştır.

Görsel 13. (Üstte) 29 Ekim Cumhuriyet Bayramı konulu Google Doodle resimlemesi, 2010. <https://www.google.com/doodles/turkish-national-day-2010> adresinden 19.11.2019'da alınmıştır. (Altta) 29 Ekim Cumhuriyet Bayramı konulu Google Doodle resimlemesi, 2013. <https://www.google.com/doodles/republic-day-turkey-2013> adresinden 19.11.2019'da alınmıştır.

Görsel 14. (Üstte) 23 Nisan Ulusal Egemenlik ve Çocuk Bayramı konulu Google Doodle resimlemesi, 2016. <https://www.google.com/doodles/national-sovereignty-and-childrens-day-2016> adresinden 10.11.2019'da alınmıştır. (Altta) 23 Nisan Ulusal Egemenlik ve Çocuk Bayramı konulu Google Doodle resimlemesi, 2013. <https://www.google.com/doodles/national-sovereignty-and-childrens-day-2013> adresinden 12.11.2019'da alınmıştır.

Görsel 15. (Üstte) Çocuk Bayramı 2014 – Meksika konulu Google Doodle resimlemesi, 2014. <https://www.google.com/doodles/childrens-day-2014-mexico> adresinden 13.11.2019'da alınmıştır. (Altta) Çocuk Bayramı 2014 – Birden Fazla Ülke konulu Google Doodle resimlemesi, 2014. <https://www.google.com/doodles/childrens-day-2014-multiple-countries> adresinden 13.11.2019'da alınmıştır.

Görsel 16. Bahar ve İşçi Bayramı konulu Google Doodle resimlemesi, 2014. <https://www.google.com/doodles/spring-and-labor-day-russia> 13.11.2019'da alınmıştır.

Görsel 17. Dünya Kadınlar Günü konulu Google Doodle etkileşimli uygulama, Lydia Nichols & Alyssa Winans Tasarımcıları & IWD 2018 Proje Liderleri, 2018. <https://www.google.com/doodles/international-womens-day-2018> adresinden 14.11.2019'da alınmıştır.

Görsel 18. Cadılar Bayramı 2016 konulu Google Doodle etkileşimli uygulaması, 2016. <https://www.google.com/doodles/halloween-2016?hl=tr> adresinden 13.11.2019'da alınmıştır.

Görsel 19. Engelli Koşu 2012 konulu etkileşimli Google Doodle resimlemesi, 2012. <https://www.google.com/doodles/hurdles-2012> adresinden 13.11.2019'da alınmıştır.

Görsel 20. Sevgililer Günü 2017 konulu etkileşimli Google Doodle resimlemesi, 2017. <https://www.google.com/doodles/valentines-day-2017-day-1> adresinden 16.11.2019'da alınmıştır.

## İran'da Kağıt Üzerinde Resmin Tarihçesi

Negin Derakhshan Houreh  
Doç. Dr. Ali Akın Akyol

Makale Geliş Tarihi: 08.01.2020  
Yayına Kabul Tarihi: 17.04.2020

### Özet

İran'da kağıt üzerine resim Sasani Dönemi'nde ortaya çıkmıştır. Mani Peygamber Dönemi'ne (M.S. 215-277) aittir. Kağıt üzerinde resim, geçmişte İran halkının en sevdiği sanatlardan biri olmuştur. İranlıların tarihte papirüs kullandığına dair kesin kanıtlar bulunmaktadır. İran'da kağıt üzerinde ilk resim örnekleri, Mani Peygamber Dönemi'nde Turfan şehrinde bulunan dini ve mezhebi kitaplardır. Bu çalışmada, İran'da kağıt üzerinde resim sanatının ortaya çıkışı ve gelişimi ele alınmaktadır. Kağıt üzerinde resim; Emevi, Abbasi, Samani, Gazneli, Selçuklu, Timur, Afşar, Zendiler ve Safevi dönemleri kitap süslemeleri ve düzenlemeleri halinde tezhip, teşri ve ruki gibi sanatlarda hayat bulmuştur. Safevi Dönemi'ne kadar kitap süslemeleri anlatılan öykülerle ilgiliyken, Kaçar Dönemi resimlerinde diğer dönemlerden farklı olarak insan figürleri özellikle de padişahlar ana tema haline gelmiştir. Safevi Dönemi'ndeki semavi ve ruhani duruş, Kaçar Dönemi'nde insanın muhteşem fiziğine dönüşmüş ve manevi değerler kaybolmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** İran, Resim Sanatı, Kağıt, El Yazması, Tezhip

### THE HISTORY OF PAINTING ON PAPER IN IRAN

#### Abstract

In Iran, the painting on paper originated during the Sassanid Period. It belongs to the period of Mani Prophet (215-277 A.D.). Painting on paper has been one of the favorite arts of Iranian people in the past. There is definite evidences that Iranians have used papyrus in history. The first examples of paintings on paper in Iran are in the religious and sectarian books found in the city of Turfan during the period of Mani Prophet. In this study, the emergence and development of painting on paper in Iran was discussed.

Painting on paper, Umayyad, Abbasid, Samani, Ghaznavid, Seljuk, Timur, Afshar, Zend and Safavid periods in the form of book decorations and arrangements, such as gilding, teshri and ruki has come to life. While the book decorations of these periods are related to the stories told human beings, especially the sultans, were the main themes in the Qajar Period paintings. During the Safavid Period, the heavenly and spiritual stance was transformed into the great posture of man during the Qajar Period and the spiritual values were lost.

**Keywords:** Iran, Painting, Paper, Manuscript, Gilding

Negin Derakhshan Houreh, Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Kültür Varlıklarını Koruma Ana Bilim Dalı, Ankara.

E-posta: derakhshan.negin66@gmail.com. ORCID: 0000-0001-8131-3049

Doç. Dr. Ali Akın Akyol, Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Ana Bilim Dalı, Ankara.

E-posta: ali.akyol@hbv.edu.tr. ORCID NO: 0000-0002-4174-575X



## Giriş

Resim, herhangi bir yüzey üzerine çizgi ve renklerle yapılan, her tür malzemenin kullanılabildiği bir anlatım tekniğidir. Resim için seçilmiş farklı yüzeyler söz konusudur. Sıva üzerine (fresko), alçı, ahşap, kumaş, fildişi, kemik, istiridye, cam, deri, taş, metal, seramik ve kağıt/karton yüzeylere çok fazla sayıda resim örnekleri bulunur.

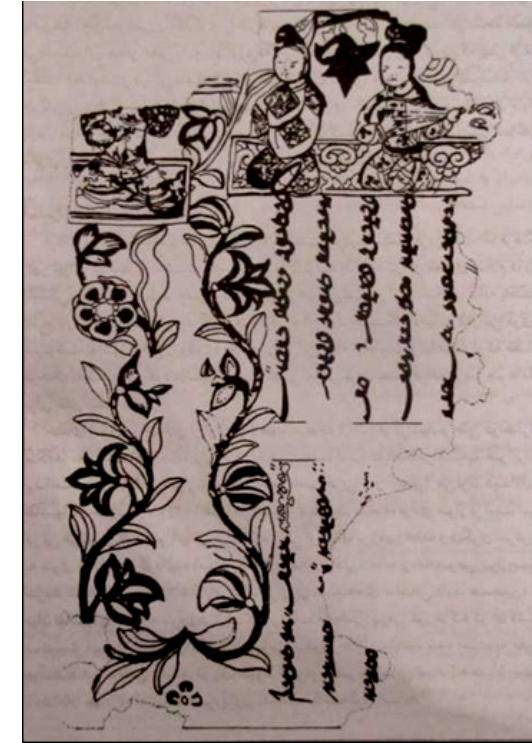
Papürüs kağıt yerine insanoğlunun kullandığı en eski yüzeydir. Nil Nehri kıyılarında yetişen doğal bitki örtüsünün genel bir adı olarak kağıt öncesi bir yazı aracı olarak da aynı adla anılmaktadır. Kağıt yapımında, papirüsün kullanımı, MÖ 5000 yıla kadar uzanır. İranlılar ve Asurlular da aynı zamanlarda papirüsü kullanmışlardır (Harati, 2003: 10). İranlılar, papirüsten yapılan kağıda "hasır kağıt" demişlerdir ve dayanıklılığı arttırmaları için kağıt hamuruna, sedir özünü eklemişlerdir (Harati, 2003: 10). Persepolis antik kentindeki sütunlardapapirüs kabartmaları bulunmaktadır. Bu da antik dönemde papirüsün bu coğrafyada tanındığına işaret etmektedir (Harati, 2003: 10).

İran'ın ünlü yazarı Dehhuda, kendi adıyla anılan sözlüğünde papirüsü "Ney berdi" olarak anmaktadır; Papirüs'e kuzey Horasan'da "Loh", güney Horasan'da (Gonabad) "Doh" ve Şuşter şehrinde de "Roh" denilmiştir (Harati, 2003: 10). İran'daki eski yazıtlardan bir papirüsün üzerine Pehlevce şöyle yazılmıştır: "Emirler saray erkanından eski Farsça verilir, memurlar bu emirleri Aramiceye çevirip papirüs üzerine yazarak diğer memurlara verir, onlar da İlamice'ye çevirip kil levhalara yazarlar..." (Harati, 2003: 10).

İranlılar kağıt imalatı tekniği için "kağazgeri" (kağıtçılık) terimini kullanmışlardır (Lienardy ve Damme, 2003: 16). Ortaçağda İran'ın farklı kentlerinde çeşitli kağıt üretim merkezleri bulunmaktadır. Kağıt imalatı tekniği birkaç Çinli esir tarafından Semerkant yakınından "Taraz" kıyısından İran'a gelmiş olduğu düşünülmektedir. Müslüman İranlılar, Türkler ve Çinliler'in bulunduğu coğrafyada gerçekleşen bir çatışma sonrasında, Çinli esirlerden bu pahalı sanat eserleri ele geçmiştir; Semerkant ve Buhara'da kağıt imalatı için fabrikalar kurulmuştur. İranlılar daha kaliteli, uzun ve sert lifler kullanarak kağıt imalatı ve üretiminde yeni keşifler yaparak Semerkant, Mensuri, Horasani, Bağdadi ve Şami kağıtlarını bir marka olarak üretmeyi başarmışlardır. İran genelinde kağıt fabrikalarının üretimine artışına paralel olarak Rey, Azerbaycan, Bağdat ve Şam'da da kağıt yapımı ve imalatı yaygınlaşmıştır. Haçlı Seferleri'nin başlamasının ardından, kağıt yapım teknikleri İspanya'dan Avrupa'ya kadar ulaşmıştır (Lienardy ve Damme, 2003: 16-17).

## Sasani Dönemi'nde (M.S. 224-651) Kağıt Üzerinde Resim

İran'da kağıt üzerine resmin ortaya çıkışı Sasani ve Mani Peygamber (M.S. 215-277) Dönemi'ne ait olup, çoğunlukla resimlerle süslenmiş kitaplar ve örnek uygulamaları olarak Sasani İmparatorluğu ve Mani dini geleneklerini yansıtan sembollerdir (Resim 1). Meliku'ş-Şuara Muhammed Taki Bahar'a (1886-1951) göre, 1902-1914 yıllarında Turfan bölgesindeki harabelerde bulunan yeni keşifler, yazma eserlerden oluşurlar ve bazıları resimlidir, anlatı resimlerdeki bazı oturma sahneleri ders veya musiki eğitimini gösterir; öğretmen oturmuş, öğrencilerde ders işlemektedirler (Pakbaz, 2006: 52-53). Mani'yi, İran'da kağıt üzerine ilk defa resim yapan ve İran'daki ilk kitap ressamı olarak tanımlar, buna kanıt olarak: Turfan'da bulunan evrak ve diğer resimler Mani'ye aittirler. O ki sanatlarda, ister resim, musiki ister şiirde fikir ve görüş sahibiydi. Belki, ondan önce İran ve dünya genelinde resimli kitap yaygın değildi, bundan dolayı Mani, okuryazar olmayan kitle içinde kitap okumaları için ve temel anlamlara ulaşmalarına yardım etmek için böyle bir girişimde bulunup, kendi veya diğerleri tarafından yapılan resimler ve figürlerle kitapları süslemiştir.



Resim 1. Mani kitabından bir tasvir

Pakbaz'a göre, bu anlamdan yola çıkarak Turfan evrakına ressam Mani için ressamlıkta ulvi bir yer, dünya görüşü açısından da resim tanrısı mertebesinde bir yer vermemiz gerekir (Pakbaz, 2006: 70).

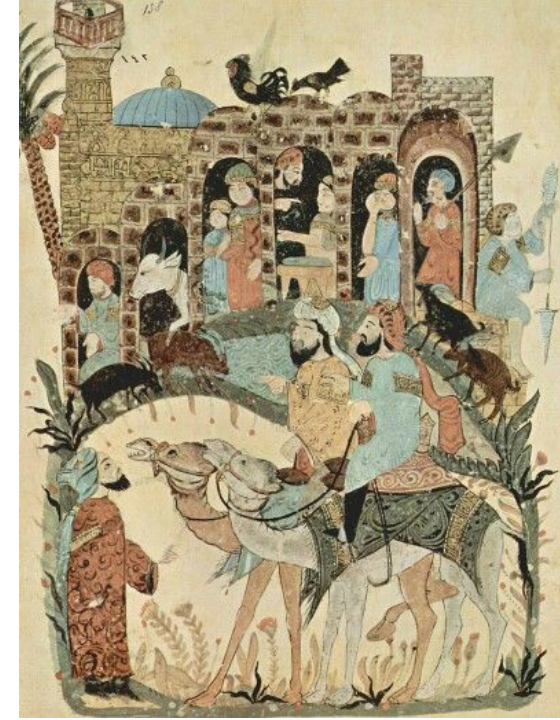
Sasani Dönemi'nde Mesudu Tarihi (913-1010) adlı kitapta yer alan bir kağıt üzerinde nadide bir resim bulunmaktadır. Pakbaz'a göre, Sasani dönemine ait bu yegane kitap süsü sanatı, bazı İslami tarihçilerin raporlarıdır. Örneğin 913-1010 yılları arasında Abul-Hasan Ali Masudi eski bir kitapta İran krallarının yaptığı işlerin çizildiğini söyler (Pakbaz, 2006: 32).

### **Emevi (M.S. 661-750) ve Abbasi Dönemlerinde (M.S. 750-1258) Kağıt Üzerinde Resim**

İslam'ın ortaya çıkışı ve Sasani İmparatorluğu'nun düşüşünden sonra, M.S. 7. yüzyılda, Emeviler ve Abbasiler güçlenmeye başlamışlardır. Emevi Dönemi'nde ressamlık ve çizim yasak olduğundan dolayı, resim sanatı durgunlaşmıştır. Emevi Dönemi'nde resim yalnız Kudüs'teki El-Hazra Sarayları'nın kubbeleri ile El-Hamra Sarayı ve El-Hayr duvarlarında görülmektedir (Lotfi, 2005: 17). Kağıt üzerinde resim ve çizimlere bu dönemde görülmemektedir. Abbasiler Dönemi'nde, Cusuk Hakan Kraliyet Sarayı'nın duvar resimleri oldukça dikkat çekicidir. Bu yüzden Emeviler'in aksine, Abbasiler Dönemi'nde kağıt üzerinde resim ve kitap süslemeleri yeniden ortaya çıkmış ve birkaç yüzyıl sürmüştür. Lotfi'ye göre, kitap kenarlarında bitkisel-hayvansal desenlerin kullanımı görülür ve ana unsuru oluşturan desenler de kitabın konusunu oluştururdu. Boyalar; basit ve perspektif olmaksızın kullanılmıştı ve resimler genellikle Mani döneminin tasvirlerine benzerdi. Bu devirden sonra kitap süsleme sanatında, cilt süslemesinde, mimaride ve resimde sadece bitkisel, hayvansal ve geometrik desenler kullanıldı (Lotfi, 2005: 17).

### **Samani Dönemi'nde (M.S. 819-999) Kağıt Üzerinde Resim**

Samani Dönemi'nde (M.S. 819-999), Buhara ve Semerkant şehirleri Maveraünnehir'de aktif kültür merkezleri konumuna gelmiş ve Abbasilerin halifelik merkezi Bağdat'ın karşısında daha büyük bir önem kazanmıştır. Muhtemelen (olasılıkla) bu dönemde kitap süsleme sanatı daha yaygınlaşmıştır. Samani emirlerin biri, Çinli ressamı manzum Kelile ve Dimne kitabını resim ile süslemek için görevlendirmiştir (Pakbaz, 2006: 51). Bahsedilen açıklamaya göre, İran'da İslami Dönem'den sonra kağıt üzerine resim ve kitap süsleme sanatı, Samani Dönemi'ne aittir. Hatta ilk resimler, Kelile ve Dimne kitabına aittir (Pakbaz, 2006: 51) (Resim 2).



*Resim 2. Mahmud bin Yahya ibnWasitti tarafından Basra'da 946 yılında boyanan Hariri Yetkilileri kitabından bir tasvir*

### **Gazne Dönemi'nde (M.S. 977-1186) Kağıt Üzerinde Resim**

Gazneli Türkler'in İran'daki hakimiyetleri Samani Dönemi'nin kültürel akımını kesmeye engel olmamıştır. Bu dönemde Ferdovsi (941-1020), Nasir Hosro (1004-1088) gibi ünlü şairler ve onların kitapları resim sanatının ve kitap süslemelerinin gelişmesine sebep olmuştur (Lotfi, 2005: 18). Bu dönemin resimlerinin özellikleri, insan topluluklarının yani karakterlerin varlığı, profilden portreler, ışık halesi ile çevrelenmiş başlar, tam profilden bedenler ve yarı profilden bacaklardır. Genel olarak basitlik, eski İran resminin en önemli özelliklerinden biridir (Lotfi, 2005: 18).

### **Selçuklu Dönemi'nde (M.S. 1037-1194) Kağıt Üzerinde Resim**

Selçuklu Dönemi (M.S. 1037-1194), kitap süsleme ve kağıt üzerinde resim sanatında en önemli dönem sayılmaktadır. Bu dönemde, Nizami'nin Hamsa'sı söylenmiş, resim sanatında çeşitli yeni türler ortaya çıkmış ve birkaç nüsha kitap süslenmiştir. Bu dönemde yüzlerin çiziminde, Moğol



ve Çin sanatının etkileri daha belirgindir. Genellikle yüzler küçük ve gonca biçimlidir; karakterlerde gözler tamamen çekik, portreler yuvarlak ve gülümser halde resmedilmiştir. Kaşlar bitişik, yüzler geniş ve enli olmasına rağmen, genellikle ağız küçük ve gonca biçimdedir. Selçuklu Dönemi'ne ait kitap süslemeleri ve kağıt üzeri resimler; Enderzname, Gülşah Evrakı (Resim 3), Behram ve Azade Destanı Resimleri ve Makamat-i Harır gibi kitaplarda gözükmektedir (Pakbaz, 2006: 56 ve Tohidi, 2007: 116).



Resim 3. Gülşah Evrakı kitabından bir aşk hikayesi

### İlhanlı Dönemi'nde (M.S. 1256-1335) Kağıt Üzerinde Resim

11. yüzyılın başlarında, Selçuklu etkisinde kalan İran, Moğollar tarafından istila edilmiş ve işgalin genişliği Bağdat'a kadar uzanmıştır. Bu istila, İran ve Çin'in ilişkilerinin yakınlaşmasına neden olmuştur. İki ülke arasında kültürel ve ticari ilişkilerin artışı ile Çinli sanatçılar İran'a gelmiş, Çinli sanatçılar İran'da Moğol sanatının ilk akımını kurarak, arkalarında kağıt üzerinde eşsiz resimler ile süslenmiş kitaplar bırakmışlardır. İlhanlı Dönemi'nde (M.S. 1256-1335), bilimsel ve tarihi kitapların süslenmesi yaygınlaşmıştır. Ferdovsi/ Firdevsi Şehnamesi (Pakbaz, 2006: 60) gibi eski metinler sipariş üzerine yeniden yazılıp resimlendirilmiştir. Resimli nüshaların üretildiği atölyeler genellikle Kazan Han'ın başkenti Tebriz ve Marage'de bulunmuştur. Bu çağda Kazan Han veziri Reşidüddin Fazlullah-i Hemedani, Tebriz şehrinin yakınında, Rab'i-Raşidi isimli bir şehir kumuş, birçok sanatçı ve sanatkârı

orada toplamıştır. En eski resimlendirilmiş kitaplardan Manafi-el-hayavan kitabıdır ki Kazan Han Fermanı ile Arapça'dan Farsça'ya çevirilmiş ve Marage'de düzenlenmiştir. Cami'üt-Tevarih, Demot Şehnamesi, Kelile ve Dimne (Resim 4), Miraç Name, Mones-el-ahrar, Çengiz Tarihi, Ferdovsi Şehnamesi ve Haju Kirmanı Divanı gibi eserler bu dönemin ünlü ve tanımlanmış resimli kitaplarıdır (Pakbaz, 2006: 60).



Resim 4. Kelile ve Dimne Kitabı'ndan bir tasvir

### Timur Dönemi'nde (M.S. 1370-1507) Kağıt Üzerinde Resim

Timur, M.S. 1370-1450 yılları arasında yaptığı seferlerle, İran ve Harat kentlerini ele geçirmiş ve İran'da kağıt üzerinde resim sanatında yeni ve önemli bir dönem (Herat Ekolü) başlatmıştır. Herat Ekolü'nde (Resim 5) ortaya çıkan Timur Dönemi kitaplarından şu eserleri örnek verilebilir: Kelile ve Dimne, Baysungur Şehnamesi (Tahran Gülistan Sarayı Kütüphanesi'ndedir; Resim 6), Türkçe Miraçname (Paris Milli Kütüphanesi'nde; iki ciltlik resimli Cönk Kitabı. Timur Dönemi'ne ait diğer süslenmiş kitaplar Zafername, Nizami Hamsesi ve Havarname'dir (Hosfi Birjandi, 2002: 31-37 ; Zekrgu, 2002: 20-22).



## Safevi Dönemi'nde (M.S. 1501-1736) Kağıt Üzerinde Resim



Resim 5. Herat Ekolü'ne ait 890 (1485) tarihli bir minyatür



Resim 6. Rustam'ın oğlu Faramarz'ın babası ve amcası Şahname Baysungur'un tabutları önünde yas tutması

Resim sanatında ressam Behzat'ın (1450-1535) kullandığı özel metot, Safeviler Dönemi'nde yeni ressamlık akımının temelini oluşturmuştur. Herat Ekolü, Safevi Dönemin'de bir süre devam etmiştir. Dönemin üstat ressamı Şeyhi ve Derviş Muhammed gibi kişiler Behzat`la beraber "Nizami Hamse" kitabını altı senede resimlemişlerdir (Hosfi Birjandi, 2002:51).

Döneme ait resimlendirilmiş Gülşen Murakka, Tahmasip Şehnamesi, Sadi Bustani, Muhammed Zaman'ın eseri Nizami Hasesi, Tahmasip Hamsesi, Zafer Name, Yedi Ovrak (Resim 7), Mahzen el-asrar, Yedi Manzar, Envar-i Suheyli, Kısas-i El-enbia, Alişir Nevai Divanı gibi diğer kitaplardan sözedilmektedir. Safeviler Dönemi'nde kitap resimlemenin yanı sıra, kağıt üzerinde de resimler bulunmuştur. Kağıt üzerine yapılan resim, fırça ve mürekkepkullanılarak yapılan tasarımdır ve dönemin ünlü ressamlarından Rıza Abbasi ve Muin Müsever'in eserlerinden bu dönemde sözedilmiştir (Zekrgu, 2002: 35-37).

## Afşar Dönemi'nde (M.S. 1736-1796) Kağıt Üzerinde Resim

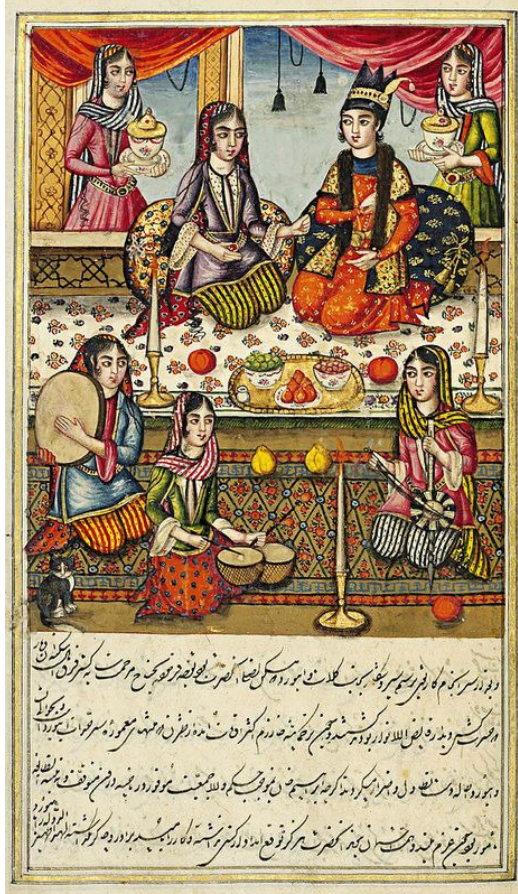


Resim 7. Yedi Ovrak kitabından bir tasvir



Afşar Dönemi'nde (M.S. 1736-1796) kitap süslemesinde büyük bir çöküşle karşılaşmıştır. Bu döneme ait yalnız iki resimli kitap bilinmektedir: Muhammet Kazım Mervezi'nin yazdığı Alem Arai Nadiri (tarih belli değildir) ve Mirza Mehdi Han Astarabadi tarafından kaleme alınmış ve Nadir Şah'ın savaşları ile zaferlerini 13 resim halinde gösteren Cihangoşai Nadiri Tarihi (1758) (Resim 8). Bu eserdeki resimlerin yapıldığı yılın kaydı yoksa da, Muhammed Ali "nakkaşbaşı'na ait olduğu bildirilmektedir (Brumand, 1978: 40). Tüm resimler dönemin Avrupa stiline andıran şekilde yapılmıştır (Ajand, 2005: 83). Bununla beraber döneme ait Ali Eşref ve Muhammed Hadi'nin Murakkaları ile Muhammet Bakir'in Teşirleri de bulunmaktadır (Ajand, 2005: 90).

### Zend Dönemi'nde (M.S. 1751-1794) Kağıt Üzerinde Resim



Resim 8. Cihangoşai Nadiri Tarihi'nden bir resim

Zendiler Dönemi'nde kitap resimlendirmesinde ciddi bir çöküş yaşanmakla birlikte yağlı boya resimler daha yaygınlaşmıştır. vernik ve vernik altı resimler görülmeye başlamıştır. Bu dönemde çiçek ve kuş stili yaygınlaşmış, görsel sanatta yeni türler, örneğin ayna kabı, mücevher sandıkları, kalemdan ve tepsi gibi eşyalar üzerine resim yapılmaya başlanmıştır (Afşar Muhacir, 2005: 47-48; Tohidi, 2007: 116). Yağlı boya resmi, yeni aletler kullanılarak, kitap sayfaları üzerine değil, tuval, ayna kabı, süs kapları veya duvar üzerine yapılmaya başlamıştır (Tohidi, 2007: 116). Bu dönemde kitap süslemeleri bulunmamasına rağmen, kağıt üzerinde sulu boya resim, tezhip ve teşir sanatları güçlkle ortaya çıkmıştır.

### Kaçar Dönemi'nde (M.S. 1789-1925) Kağıt Üzerinde Resim

1789-1925 yılları arasında hüküm sürmüş olan Kaçar Hanedanı, Ağa Muhammed Han Kaçar tarafından kurulmuştur. Kaçar Dönemi ressamlığı Dr. Kamran Afşar Muhacir tarafından sınıflara ayrılmıştır: Saray ressamlığı, Zand ve Kaçar stili yağlı boya tabloları, el yazmaları kitaplarda sulu boya resimler, Şeref ve Şerafet gibi saray gazetelerinde resimlendirme ve portreler, sarayın pahalı nesnelere örneğin kalemdan ve mücevher kutuları üzerinde resimler, asaletli ailelerin evlerinin iç süslemeleri, evlilik cüzdanları, tapu ve murakkalar, yağlı boya tabloları, Nasireddin Şah Dönemi'nde sarayının duvarlarında resimler görülmeye başlamıştır (Afşar Muhacir, 2005: 60). Halk ressamlığı, kahvehane resimleri, taş baskı kitapların resimleri, karikatür ve basın tasarımları, saksı ve nargile üzerinde resimler, İmamzadeler duvar resimleri vekamu alanları örneğin hamamların giriş kapısı seramiklerinde normal ve ucuz nesnelere üzerindeki resimler görünmeye başlamıştır (Afşar Muhacir, 2005: 61).

Zend Dönemi ressamlığı, Safevi-Avrupa geleneğinin devamı olarak, kısa bir değişiklikte birlikte, Kaçar Dönemi'ne taşınmıştır. Bu yüzden Kaçar Dönemi başlarında ressamlık, Zand Çağı ressamlığı ile benzerlik göstermektedir.

Kaçar erken Dönemi'nin resimlerinden görülen simetrik olarak dikey, yatay ve eğri çizgilerdir. İlk bakışta sınırlı boya kullanılmıştır ve biraz monoton görünmektedir (Afşar Muhacir, 2005: 49). Çok çeşitli renk seçenekleri yerine, eşit derinlik ve özdeş homojenlik seçilmiştir. Garip olan şudur ki, tekrar bakıldığında, resimlerde bir boyada kullanılan ton çeşitliliği inanılmaz çoktur. Bu durum farklı değerler yaratmış, 11. yüzyıl ressamlığına ait renklendirme tekniğindeki abartı, yerini rahat ve özgür bir türe bırakmıştır (Ağdaşlı, 1997: 43). İnsan figürlerindeki büyüklük, onur ve ideal güzelliğin görselleştirilmesi, esas süje olarak psikolojik özelliği göstermek çabasında görünmemekle birlikte bireyler genellikle nesnelere dayalı olarak tanımlanmaktadır (Afşar Muhacir, 2005: 49).



Işık kaynağının belirli olmaması ve tüm süjelerin gölgesiz olması, kumaşlar, kıyafetler ve perdeler üzerinde çiçek ve dalların desenleri, resmin düzlüğü, dönemin diğer özelliklerindedir. At, aslan, ceylan gibi hayvanlar ile evcil kedi, çeşitli kuşlar resimlerde göze çarpmaktadır (Afşar Muhacir, 2005: 49).

Kaçar Dönemi'nin ilk ve orta dönemi resimlerinde birçok farklılıklar bulunmaktadır. Dönemin resim ve çizimleri Fethali Şah resimleri (Resim 9) Nasıreddin Şah Çağı resimleriyle derin ve önemli farklılıklar göstermektedir. Kaçar Dönemi resmi için "Kaçar Akımı" denilen yeni bir akım yaratmak veya genel özelliklerini yakalamak mümkün değildir (Afşar Muhacir, 2005: 60). Kaçar Dönemi erken çizimleri "saray figürleri çizimi"dir ve büyük ölçüde Fethali Şah Dönemi'ne aittir. 1835 yılında ölümünden sonra ise giderek azalmıştır. Akımın genel olarak özelliği, simetrik ve statik kompozisyonla yatay, dikey ve kavisli elemanlarla, yüz ve kıyafetlerde hafif gölgeleme, süslemeler ile görüntülerde birleşik desenler, sınırlı renk seçimi, özellikle kırmızı gibi sıcak renklerin kullanımındadır (Pakbaz, 2006: 151).

Kaçar dönemi resimlerinde insan formu, diğer resimlerde bulunanların etkisi altında, hem boyut olarak hem de görüntünün kompozisyonuna vurgu yaparak koşulsuz baskınlık taşır. İnce ve detaylı işler, boya çeşitliliği ve mimari alanlarda öncekinden daha çok önemsenen, doğa tasvirlerinin içinde, insan figürü ile özetlenir ve resmin diğer öğelerinden baskındır. İran ressamlığında doğallığa dönük kurallar ideal dünyaya tercih edildi ve resim değişti. Safevi dönemindeki yaygın realist ve portre çizimi, Kaçar döneminde en üst seviyeye ulaştı. Fotoğrafçılığın yaygınlaşmasının yanında resim kalıplarında kralların güçlerini göstermek merakı da bu dönemde portrenin gelişiminin sebeplerindedir. Tüm bu faktörler, o zamana kadar İran resminde benzeri görülmemiş insan formunun egemenliğine yol açmıştır (İbrahimi Nağani, 2007: 35).

İran'ın saray ikonografilerinde, İran ve Avrupa'daki resim stilleri birleşmiş, üst düzeyde ve muhteşem kalıpta yeni bir resim sanatı ortaya çıkmıştır. Başka bir deyişle, bu stil parlak biçimde doğacılık, özetleme ve süsleme çiziminin uyumudur. Bu akımda insan ikonları temel önem taşımış, fakat abartı üslubu kullanılmasına rağmen, sürekli her zaman güzellik, şan ve erdem metaforik görünüm, simülasyon için feda edilmiştir (Pakbaz, 2006: 151). Bu akımda uzun siyah sakalı, ince belli ve dik bakışlarla bir el belde diğer el hançer kılıfında erkekler gösterilmiş; ayrıca ekstra eşyalar sürahi ve cam, meyve vs. gibi nesnelere iki boyutlu alanı doldurmuştur. Bazı resimlerde doğa veya mimari arka planda göze çarpmaktadır (Pakbaz, 2006: 151). Mirza Baba, Mehralı İsfahan, Abdullah Han ve Seyit Mirza dönemin ünlü ressamlarından sayılmaktadır.

Fethali Şah'ın ölümünden ressam Kemal-i El-mülk'ün gelişine kadar yani 18. yüzyılın ikinci yarısında, İran ressamları Avrupa doğacılığının ilkelerini



Resim 9. Resmi kıyafetli Fethali Şah

anlamak için ciddiyetle bir amaç izlemiştir. Dönemde hala kesin bir seçim yoktur. Ressamlar (hem saray hem de saray dışı) geçmiş geleneklere ve standartlara az çok sadakat göstermiştir (Pakbaz, 2006: 16). Muhammet Şah Dönemi'nin sonlarında, gittikçe İran ressamlığında perspektif görünmeye başlamış fakat Batı perspektifi ile farklılığını korumuştur. Dönem resimlerinde, bazen gökyüzü boş bırakılır, ama genellikle batı tarzı bulutlarla kapatılır (Afşar Muhacir, 2005: 73). Ressamlıkta temel konu "çiçek ve bülbül" temalarıdır; cila altı veya suluboya teknikleri Lütfali Han Suratgar Şirazi gibi ressamlar tarafından geliştirilmiştir. Resimde, tasarım basit bir şekilde siyah veya koyu kahverengi kullanılarak yapılmıştır. Bazı

çalışmalarda, işlemler daha yoğundur ve mavi ya da kırmızı renkte boyalar bazı kısımlara eklenmiştir. Bazı örneklerde arka plan üzerine komple resim yapılmıştır (Ağdaşlı, 1999: 37-38). Seni-el-mülk Gaffari, Mirza Abdülmuteleb Müsteşar ve Müzeyen-el-döle Nakkaşbaşı gibi Avrupa görmüş birkaç sanatçı ve ressam, yenilik yaparak portreler ve yüz ifadelerini daha gerçekçi kullanmışlardır. Ayrıca perspektif ve çiçek resimleri, doğa bilimi ve simülasyon kurallarını anlamasıyla gittikçe Avrupa ressamlarını da etkilenmişlerdir. 18. yüzyılın ikinci yarısında, resimde yeni metot ve stiller ortaya çıkmıştır. Böylece ikonografilerde artık kuru ve aynı yüzler değil, kişilerin içsel duygularını yansıtan yuvarlak ve parlak yüzlerle, masum gözler görüntülenmeye başlanmıştır (Hoseyni, 2005: 21). Çok çeşitli renklerde boyalar kullanılmıştır fakat renkler temelde sıcak ve koyudur (Floor, 2002: 41, 44). Bazı resimlerde "Meryem Ana" gibi Avrupa dini ikonalarından ilham alınmıştır. Kaçar Dönemi'nin resimlerinde kullanılan başlıca renkler, özellikle kağıt sanatlarına ait resimlerde, mineral ve sulu boya'dır. İsfahanlı ünlü sanatçı Mansur-elmülkİsfahani, Kaçar Dönemi kağıt üzerine sanatsal resimlerinde boyaları iki gruba ayırmaktadır: parlak ve şeffaf boyalar. Kağıt sanatlarında kullanılan fiziksel boyalardan kalay beyazı beyaz renk için, kazvini varak orpiment sarı boya için, sarıya yakın boya için limonit, kırmızıya yakın kahverengi için hematit, zincifre kırmızı renk için, kurşun oksit parlak kurşun beyaz renk için kullanılmıştır. Ayrıca kağıt üzeri resimlerde çivit mavisi mavi boya için, mürekkep veya çini mürekkep siyah renk için, rivent özü sarı boya için parlak veya şeffaf boyalarda kullanılmıştır (Musevverulmelki, 1959: 27). Temel resim konuları genellikle epik-politik, duygusal ve cinsel, dinidir (Floor, 2002: 29). Saraylar ve asilzadelerden ziyade, tarihi sahneler, savaş ve avlanma, çiçekler, kızlar, isimiler görülmektedir (Floor, 2002: 29).

Ressam Kamalülmülk'ün sanatıyla ortaya çıkışı, Nasireddin Şah Dönemi'nin (M.S. 1848-1896) sonunda İran'da ressamlık akademisinin kurulması ve İran'da fotoğrafçılık sanatının yaygınlaşmasından dolayı, olaylar, bireyler, binalar, bahçeler vb. daha detaylı bir şekilde kayıt altına alınmaya başlamıştır (Pakbaz, 2006: 172). Bu dönemde İran resmi, ciddi biçimde eski geleneklerinden uzaklaşmış, Batı taklidi ve etkilenişi ciddi bir biçimde yaygınlaşmıştır. Böylece, eskilerin bütün doğal değerleri ve kriterleri, ayrıntılı bir şekilde çeşitli objektif gerçeklerin kesin imgeleri olarak değiştirilmiştir.

Kaçar Dönemi'nde, Zend Dönemi'nde olduğu gibi "Avrupa geleneği" takipçisi olup, farklı teknikler ortaya çıkmıştır. En belirginleri tuval üzerinde yağlı boya, suluboya, tasarımdır. Yağlı boya teknikleri 16. yüzyılın sonunda başlamış ve Kaçar Dönemi'nde önemli bir atılım yaşamıştır. Bu dönemde yaşamış en ünlü ressamlar; Kamalülmülk, Ağa Sadık, Mehr Ali

İsfahani, Mirza Aliekberhan Müzeyen-el-döle Nakkaşbaşı, Seni-el-mülk Gaffari'dir. Ünlü eserler Gülistan Sarayı, Sadabat Sarayı Güzel Sanatlar Müzesi, Niyaveran Saray Kompleksi ve Süsleme Sanatlar Müzesi'nde saklanmaktadır. (Sherifzade, 1996: 174).

Kaçar Dönemi yağlı boya resimlerinin tarzı Safevi Dönemi'ndeki düz yüzeylerin aksine, açık gölgeleri kullanmasıdır. Yani ressam, doğrudan ışık altındaki bölümleri daha açık renk kullanarak ve gölgede bulunanları koyu renk çizerek, üç boyutluluğu görselleştirmeye çalışmıştır. Minyatür dünyasında gölge, ister gündüz isterse gece olsun, aynı ışıkla gösterilmiştir. Kaçar Dönemi ilk resimlerinde, bazı kısımlar kısmen koyu çizilmiş fakat Safevi Dönemi'ne kadar, Avrupa'da kullanılan perspektiften haber yoktur. Resimde, yakın ve uzaktakiler aynı boyutta çizilmiştir. Kişilerin ve nesnelerin boyutları resmin önemine bağlıdır. Kaçar resminde diğer değişiklik, renklerin koyulaşmasıdır. Safevi Dönemi'ndeki şeffaf ve parlak boyalar, farklı pigmentler ile yumurta akı gibi bağlayıcıların karışımından elde edilmiş fakat Kaçar Dönemi'nde yağlıboya ile değiştirilmiştir. Diğer bir önemli nokta da, beyaz ve sarı gibi yeni boyaların çiçek dalları ve demetleri gibi süslemelerde kullanılmasıdır (Sherifzade, 1996: 174).

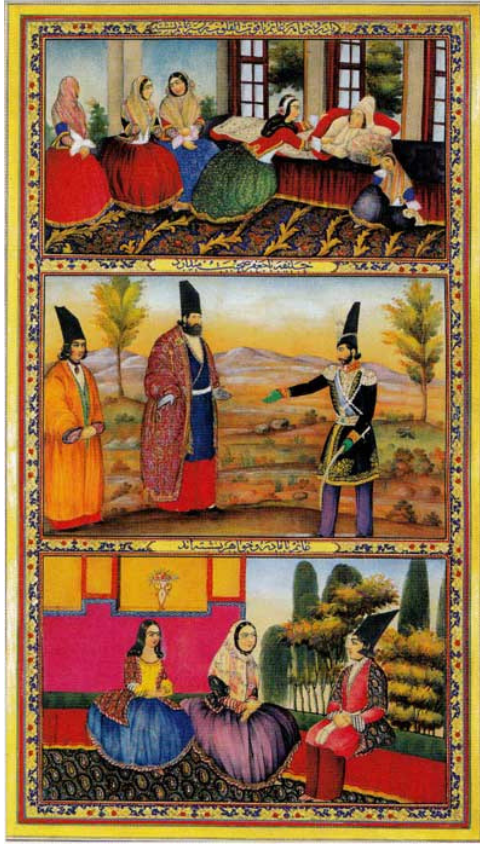
Tuval üzerinde yağlıboya ile kağıt üzerinde suluboya resimleri Kaçar Dönemi'nde kullanılan en önemli tekniklerden biridir. Tahran'ın Gülistan Sarayı Koleksiyonu'nda suluboya resimleri sunulmaktadır (Muhammed Hasan Han Afşar Urmevi, Ebu Türap Gaffarı, Mirza Ebulhasan Han Gaffari Kaşani, İsmail Celair, Ağa Bala Han Nakkaşbaşı gibi sanatçıların eserleri). Ayrıca dönemde nokta tarzı ve boyama tekniğindeki en önemli eser, Mirza Aliakbar han Muzeyeneldüle Nakkaşbaşı tarafından yapılmıştır. Nasireddin Şah'ın resmi Tahran Gülistan Sarayı'nda sunulmaktadır. Kurşun kalemle çizim bu dönemin diğer tekniklerdendir İsmail Celair gibi sanatçılar tarafından kullanılmıştır. Kurşun kalemle çizim Kaçar Dönemi'nde yaygınlaşmıştır ve Gülistan Sarayı'nda sunulan Nasireddin Şah'ın çizimi bu tekniğin en özel örneğidir (Nefisi, 1969: 60).

Kaçar Dönemi'nde taş baskı ve baskı tezgahlarının bulunması nedeniyle, kitap süsleme sanatı durgunluk yaşamıştır. Fakat yine de bu dönemdeki çok sayıda kitapta resimlendirme görülmüştür ("Hakani Divanı" ve "Fetali Şah Kaçar Şiir Divanı" gibi). Mirza Baba Nakkaşbaşı tarafından resimleri çizilerek ciltleme yapılmıştır. Nüşhaların biri Fethali Şah elçisi Mirza Abulhasan Han İlçişirazi tarafından III. George hediye edilmiştir; günümüzde Winsor Kraliyet Kütüphanesi'nde saklanmaktadır (Nefisi, 1969: 61). Kaçar Dönemi'nde resimlendirilmiş birkaç kitaptan söz edilmektedir: Mevlana Mesnevisi ve Firdovsi Şehnamesi gibi (Daneşver, 1956: 43). Kaçar Dönemi'nin en iyi



resimlendirilmiş kitapları "Daveri Şehnamesi" ve "Bin Bir Gece" dir (Resim 10).

Kaçar Dönemi'nin İsfahanlı ressamı aile isimleri ile anılmaktadırlar. İmami Ailesi, Kaçar Sarayı'nın ilk ressamı Mirza Baba Nakkaş ya da Mirza Babai Hüseyini İmami veya diğer bir deyişle nakkaşbaşı'dır; önceden Astarabat`ta çalışmıştır. Yağlıboya, nüsha tezhibi, ressamlık ve cilt sanatı ile uğraşmıştır. Önemli eserlerinden biri Fethali Şah'ın divaninüşhasının tezhibidir ve 1812 yılında Büyük Britanya'nın velihtına hediye edilmiştir. Mirza Baba`nın oğlu Muhammed İsmail de nakkaşbaşı lakabını taşımıştır. Muhammed İsmail'in manzaraları Avrupa tarzında küçük boyutlarda çizilmiştir. İmami ailesinin diğer ressamlarından, Muhammed Mehdi, Muhammed Tagi, Muhammed Sadık, Muhammed Rıza, Muhammed Cevat, Nasiri İmami gibi kişilerden söz edilebilir; kalemdankalem kabı, ayna kabı ve kitap cildi yapımında ünlenmiş ressamlardır. (Floor, 2002: 47-48).



Resim 10. Ressam Sanî-El-Mülk'ün binbir gece masallarından bir resim

Ağa Necef Ailesi'nden, kalemdan resimleriyle önem kazanan isimlerinden biri Ağa Necef Ali'dir. Genellikle İsa ve Meryem resimleri ile İtalyan resimlerinden replikalar yapmıştır. Ağa Necef Ali, kardeşi Muhammed Hasan ve çocukları Muhammed Kazım, Muhammed Cafer, Ahmet ve Benjamin Dönemi'nin en güzel eserleri yaratarak ortaya çıkarmışlardır (Floor, 2002: 49).

Musavver el-Meleki Ailesi, İsfahan'ın ünlü ressam ailesidir. Hüseyin Musavver el-Meleki'nin babası kalemdan yapım atölyesine sahiptir. Büyükbabası, Zeynelabedin Nakkaş ve atası Muhammed Kerim Nakkaş da ünlü ressamlardır. Hüseyin Musavver el-Meleki'den önce kalemdan yapıp kalem işli kumaşlar tasarlamaya başlamıştır. Ama yaşamın güncel ve doğal sahnelerini çizmekle kalmamış, portre resminde de oldukça yetenekli olduğu ortaya çıkmıştır (Floor, 2002: 50).

### Sonuç

Kağıt, geçmişte de İran halkının en sevdiği tuvalerden birini temsil etmektedir. İranlıların tarihte papirüs kullandığına dair kesin kanıtlar mevcuttur. İran'da kağıt üzerinde ilk resim örnekleri Mani Peygamber Dönemi'nde Turfan şehrinde bulunan dini ve mezhebi kitaplardadır. Kağıt üzerinde resim, sonraki dönemlerde de kitap süslemeleri ve düzenlemeler halinde tezhip, teşri ve ruki gibi sanatlarda hayat bulmuştur. Emevi Dönemi'nde ressamlık ve çizim yasak olduğundan dolayı, resim sanatında bir durgunlaşma görülmüştür. Bu durumun aksine, Abbasi Dönemi'nde kağıt üzerinde resim ve kitap süslemeleri yeniden ortaya çıkmıştır. Kitap kenarlarında bitkisel/hayvansal desenlerin kullanımı ile ana unsuru oluşturan desenler de kitapların konusunu oluşturmuştur. Boyalar; basit ve perspektif olmaksızın kullanılmış, resimler ise genellikle Mani Dönemi'nin tasvirlerine benzemiştir. Samani Dönemi'nde kitap süsleme sanatı daha da yaygınlaşmıştır. Samani emirlerinden birinin, Çinli ressamı manzum Kelile ve Dimne Kitabı'nı resim ile süslemek için görevlendirdiği bilinmektedir. İran'da İslami Dönem'den sonra kağıt üzerine resim ve kitap süsleme sanatının en güzel örnekleri Samani Dönemi'ne aittir. Gazne Dönemi resimlerinin özellikleri, insan topluluklarının yani karakterlerin varlığı, profilden portreler, ışık halesi ile çevrelenmiş başlar, tam profilden bedenler ve yarı profilden bacaklardır. Genel olarak basitlik, eski İran resminin en önemli özelliklerinden biridir. Selçuklu Dönemi'nde yüzlerin çiziminde, Moğol ve Çin sanatının etkileri daha belirgindir. Genellikle yüzler küçük ve gonca biçimlidir; karakterlerde gözler tamamen çekik, portreler yuvarlak ve gülümser halde resmedilmiştir. Kaşlar bitişik, yüzler geniş ve enli olmasına rağmen, genellikle ağız küçük ve gonca biçimdedir. İlhanlı

Dönemi'nde Çinli sanatçılar İran'da Moğol Sanatı'nın ilk akımını kurarak, arkalarında kağıt üzerinde eşsiz resimler ile süslenmiş kitaplar bırakmışlardır. İlhanlı Dönemi'nde, bilimsel ve tarihi kitapların süslenmesi yaygınlaşmıştır. Ferdovski/ Firdevsi Şehnemesi gibi eski metinler sipariş üzerine yeniden yazılıp resimlendirilmiştir. Timur Dönemi'nde İran'da kağıt üzerinde resim sanatında yeni ve önemli bir dönem (Herat) başlatmıştır. Herat Ekolü'nde ortaya çıkan Timur Dönemi kitaplarından Kelile ve Dimne, Baysungur Şehnemesi Türkçe Miraçname ve Cönk Kitabından bahsedilmektedir. Resim sanatında ressam Behzat`ın kullandığı özel metot, Safeviler Dönemi'nde yeni ressamlık akımının temelini oluşturmuştur. Herat Ekolü, Safevi Dönemi'nde bir süre devam etmiştir. Dönemin üstat ressamı Şeyhi ve Derviş Muhammed gibi kişiler Behzat`la beraber Nizami Hamse kitabını resimlemişlerdir. Afşar Dönemi'nde tüm resimler dönemin Avrupa stilini andıran şekilde yapılmıştır. Bununla beraber döneme ait Ali Eşref ve Muhammed Hadi'nin Murakkaları ile Muhammed Bakir`in Teşirleri de bulunmaktadır. Zendiler Dönemi'nde kitap resimlemesinde ciddi bir çöküş yaşanmakla birlikte yağlı boya resimler daha yaygınlaşmıştır. Bu dönemde "çiçek" ve "kuş stili" yaygınlaşmış, görsel sanatta yeni türler, örneğin ayna kabı, mücevher sandıkları, kalem dan ve tepsi gibi eşyalar üzerine resim yapılmaya başlanmıştır. Son olarak Kaçar Dönemi'nden günümüze ulaşan kağıt üzeri suluboya resimler Tahran sanat müzelerinde sergilenmektedir. Kaçar Dönemi resimlerinde insan esas tema olmuştur Safevi Dönemi'ndeki semavi ve ruhani duruş, Kaçar Dönemi'nde insanın muhteşem fiziğine dönüşmüş ve manevi değerler kaybolmuştur.



## Kaynakça

- Afşar Muhacir, K. (2005). *İran Sanatçısı ve Modernite*. Tehran: Sanat Üniversitesi Yayınları.
- Ağdaşlı, A. (1997). *Şiraz Portrelerinde Lotfalihan*. Tehran: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Ağdaşlı, A. (1999). *Hoşluklardan ve Hasretlerden*. Tehran: Atiye Yayını.
- Ajand, Y. (2005). "Kitap Süsleme Düşüşü Ve Portre Çıkışı (Afşar Dönemi Resimleri)", *Güzel Sanatlar Dergisi*, 24, 80-90.
- Brumand, A. (1978). "Cihangoşaye Naderi Tarihinde Resimli Nüshaya Giriş", *Sanat ve Halk Dergisi*, 188, 40-45.
- Daneşver, S. (1956). "İran`da El Yazma Kitaplarında Resim Sanatı", *Tehran Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü Yayını*, 2, 40-45.
- Floor, W.M. (2002). *Kaçar Dönemi Resim ve Ressamalar* (çev. Y. Ajand). Tehran: Şahseven Bağdat Yayınları.
- Harati, M. (2003). *İran Sanatında Geleneksel Destekler(Tuval)*. Tehran: Kamal-e-Honar Yayınları.
- Hoseyni, M. (2005). "İran`da Modernizm Temelleri", *Sanatın Ayı Dergisi*, 89(90), 20-25.
- Hosfi Birjandi, H. (2002). *Havar name*. Tehran: Tehran Yayın ve Baskı Kurumu.
- İbrahimi Nağani, H. (2007). "Kaçar Dönemi Resimlerinde İnsan Formu", *Gülistan Sanat Dergisi*, 9, 30-35.
- Lienardy, A. ve Damme, F. (2003). *Kağıt Onarımı, Koruması ve Bakım Kavuzu* (çev. A. Sarvghad Moghaddam). *İslami Araştırmamalar Kurumu*.
- Lotfi, F. (2005). *Resim Stillerin Tanımı*. Tehran: Mir Şems Yayını.
- Museverulmelki, (1959). "Kağıt ve Mukavva Sanayi", *Naghş ve Nigar Dergisi*, 6, 27-30.
- Nefisi, N. (1969). "İran Halk bilimi Resimleri", *Sanat ve Halk Dergisi*, 89, 60-65.
- Pakbaz, R. (2006). *Geçmişten Günümüze Kadar İran Ressamlığı*. Tehran: Zarin ve Simin Yayınları.
- Sherifzade, A. (1996). *İran'ın Tarihi*. Tehran: İslami Reklam Kurumu Sanat Bölümü Yayını.
- Tohidi, F. (2007). *Metal İşleme - Ressamlık - Çömlekçilik - Tekstil ve Tekstil Mimarisi - Yazı ve Kitap Sanatların Temelleri*. Tehran: Semira Yayını.
- Zekrgu, A. H. (2002). *Sanat Tarihi 2*. Tehran: Borhan Yayınları.

## Görsel Kaynakları

- Resim 1. Lotfi, F. (2005). *Resim Stillerin Tanımı*. Tehran: Mir Şems Yayını. s. 12.
- Resim 2. Lotfi, F. (2005). *Resim Stillerin Tanımı*. Tehran: Mir Şems Yayını. s. 17.
- Resim 3. Gülşah Evrakı Kitabı, <https://www.irna.ir/news/82609145>, 10.05.2020.
- Resim 4. Kelile ve Dimne, [https://tr.wikipedia.org/wiki/Kelile\\_ve\\_Dimne](https://tr.wikipedia.org/wiki/Kelile_ve_Dimne), 10.05.2020.
- Resim 5. *İslam Ansiklopedisi*, (1998), Herat, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Cilt:17, s. 215-218 (Ali Şir Nevâî, Seb'a-i Seyyâre, Oxford Bodlein Ktp., nr. 317, vr. 14a).
- Resim 6. Lotfi, F. (2005). *Resim Stillerin Tanımı*. Tehran: Mir Şems Yayını. s. 22.
- Resim 7. Yedi Ovrak, <http://img.tebyan.net/big/1393/02/54115921761331422535120626651797116911049.gif>, 10.05.2020.
- Resim 8. Cihangoşai Nadiri Tarihi, <https://www.pinterest.fr/pin/488640628313248350/>, 10.05.2020.
- Resim 9. Lotfi, F. (2005). *Resim Stillerin Tanımı*. Tehran: Mir Şems Yayını. s. 28.
- Resim 10. Binbir gece masallarından <http://img.tebyan.net/big/1392/05/1242281763810420818914974165207202226239140112.jpg>, 10.05.2020.

# Alternatif Tedavi Yöntemleri İçerisinde Kullanılan Görsel Sanatların Kemoterapi Alan Hastaların Kaygı Düzeylerine Etkisi

Arş. Gör. Dr. Zeynep Gönülay Çalimli  
Prof. Dr. Alev Çakmakoğlu Kuru  
Prof. Dr. Bülent Salderay

Makale Geliş Tarihi: 15.01.2020  
Yayına Kabul Tarihi: 23.02.2020

## Özet

Bu araştırma, kemoterapi tedavisi alan hastalarının kaygılarının dengelemesine yardımcı olmak amacıyla yapıldı. Bu bağlamda alternatif tedavi yöntemleri arasında kullanılan görsel sanatlar terapisi uygulandı. Araştırmanın evrenini, gündüz kemoterapi ünitesinde tedavi gören kanser hastaları oluşturmaktadır. Araştırmanın örneklemini ise, bu hastalar içerisinde gönüllülük esasına dayalı olarak belirlenmiş 20 hasta oluşturmaktadır. Araştırma verilerinin elde edilmesinde durumluluk-süreklilik kaygı envanteri kullanıldı. Bu verilerin istatistiksel olarak anlamlı farklılık gösterip göstermediğinin belirlenmesi amacıyla Wilcoxon testi kullanıldı. Analizlerin sonuçları aritmetik ortalama ( $\bar{x}$ ) ve  $p$  (anlamlılık) değerlerine dayalı olarak yorumlandı. Verilerin yorumlama aşmasında, uzman psikolog görüşünden yararlanıldı. Araştırma sonucunda; (1) uygulanan çalışma, kemoterapi alan kanser hastalarının durumluk ve süreklilik kaygısının dengelemesinde yararlı olduğu; (2) hastaların durumluk kaygı ortalamasında önemli bir azalmaya neden olurken; sürekli kaygı oranında da istatistiksel bir azalma olduğu ve bunun sebebinin sürekli kaygının dengelenmesinde psikoterapi ve bazen de ilaç tedavisine gereksinim duyulmasından kaynaklandığı; (3) durumluk ve süreklilik kaygı arasındaki ilişkiden dolayı, durumluk kaygıdaki azalma sürekli kaygıyı da etkilediği sonucuna ulaşıldı.

**Anahtar Sözcükler:** Sanat, Görsel Sanatlar Tedavi, Kanser, Kemoterapi, Kaygı (Anksiyete).

## THE EFFECTS OF VISUAL ARTS AS AN ALTERNATIVE TREATMENT METHOD ON THE REHABILITATION OF CANCER PATIENTS TREATED WITH CHEMOTHERAPY

### Abstract

This research has been conducted with the aim of rehabilitating patients. For this aim, visual art studies were applied as an alternative treatment method. The research universe consists of cancer patients being treated in morning chemotherapy unit. The research samples consist of 20 patients identified on a voluntary basis among the whole patients in this department. state-trait anxiety inventory was used to obtain the data. Wilcoxon test was used to determine whether the data shows meaningful statistical difference or not. The results obtained were analysed using arithmetic average ( $\bar{x}$ ) and  $p$  (significance level) scores, the analysis process was conducted with expert opinions. In this research it was found that; (1) this study helped cancer patients who were treated with chemotherapy to balance state-trait anxiety; (2) helped to decrease both the state-trait anxiety and continual anxiety of patients. The reason for this is the necessity of the application of medication and psychotherapy to balance continual anxiety. (3) Because of the relationship between the state-trait anxiety and continual anxiety, the decrease in the state-trait anxiety affected the continual anxiety.

**Keywords:** Art, Treatment With Visual Arts, Cancer, Chemotherapy, Anxiety.

Arş. Gör. Dr. Zeynep Gönülay Çalimli. Mustafa Kemal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Hatay. E-Posta: zeynepgonulaycalimli@gmail.com ORCID: 0000-0002-7203-0546  
Prof. Dr. Alev Çakmakoğlu Kuru Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Ankara. E-Posta: alevkuru@gazi.edu.tr ORCID: 0000-0002-0002-3160  
Prof. Dr. Bülent Salderay. Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Temel Sanat Bilimleri Bölümü, Ankara. E-Posta: bsalderay@gmail.com ORCID: 0000 0002 8133 6192

## Giriş

"Görsel sanatların insan gelişimi ve sağlığı ile ilgilenen diğer alanlarla bir amaç doğrultusunda kaynaştırılması; görsel sanatların terapi boyutunu oluşturmaktadır" (Salderay, 2010:137). Görsel sanatlar ile terapi, görsel imgelemin bütünleştirici ve iyileştirici potansiyele sahip olduğu inancı üzerine kurulmuştur ve genellikle, psikolojik iç görü ve duygusal olgunlaşmanın bir aracı olarak kullanılır. Birçok sanat terapisti yaratıcı sürecin kendisinin iyileştirici gücü olduğu görüşünde uzlaşmaktadır (Naumberk'ten aktaran Ulman, 2001; Aydın, 2012).

Hastalıkların iyileştirilmesinde sanatın kullanımı her ne kadar sanatla tedavi adıyla olmasa da çok eski zamanlara dayandığından bahsedilebilir. Moreno'ya (2001: 47) göre; "Şamanizm veya ruh çağırma eski çağ dönemlerinden beri var olan geleneksel iyileştirme ayinleridir. Bu ayinlerde çoğunlukla tüm sanatlar hep birlikte kullanılır" demektedir. Bugün bahsi geçen sanat terapisi ise yirmi birinci yüzyılın başında, psikolojik ve fizyolojik hastalıklar da kullanma amacıyla alternatif tıbbın parçası olarak kurulmuştur (Pratt, 2004: 827). Amerikan sanat terapisi derneği, sanat terapisini hastalık, travma gibi zorluklar yaşayan yada kişisel gelişim arayan insanlara profesyoneller eşliğinde verilen, sanat yapmanın terapötik (tedavi edici) kullanımı olarak tanımlar (Edward, 2004: 3). Cathy Malchiodi ise: "sanat terapisi, her yaşta bireylerin fiziksel, zihinsel ve duygusal refahını artırmak ve geliştirmek için sanatta yaratıcı süreci kullanan ruh sağlığı uzmanlığıdır" tanımını yapar (Malchiodi, 2013, parag 14). Bu bağlamda sanat terapisi için, sanat materyalleri ile zihinsel, fiziksel ve duygusal varlıklarını iyileştirmek ve geliştirmek için resim, müzik, tiyatro, sinema, hareket ve dans gibi sanatın her alanındaki uygulamaları içeren alternatif tedavi yöntemlerinden biri denebilir. Görsel sanatlar terapisinin tanımı Salderay'a (2010) göre "her yaşta bireyin bedensel, zihinsel ve duygusal durumunu olumlu anlamda artırmak ve geliştirmek için yaratıcı görsel sanatlar uygulamalarını kullanan bir tür zihinsel sağlık uzmanlığıdır".

Görsel sanatlar terapisi çizim, resim, heykel ve kolaj gibi çeşitli görsel sanat formları kullanarak sağlık ve tıp arasında disiplinler arası bir uygulamadır. Yaratıcı sürecin psikolojik yönünü, özellikle farklı sanat materyallerinin duygusal özelliklerini anlama ile geleneksel psikoterapötik teori ve teknikleri birleştirir (Edward, 2004: 2-3). Görsel sanatlar terapi alanı için görsel sanatların ve psikolojinin temel taşlarını oluşturduğu inter-disipliner (disiplinlerarası) bir alan denebilir. Bu kapsamda görsel sanatlar terapisinin, psikolojik desteğe ihtiyaç duyan astım, kanser, madde bağımlılığı, travma (sarsıntı), kısmi felç ve diğer kronik hastalıkları olan hasta gruplarının tedavi

süreçlerinde olumlu etkisi olduğu dile getirilebilir.

Catherine, Cudney ve Weinert (2012) yapmış olduğu kronik hastalığa sahip olan kırsal bölgede yaşayan kadınların tamamlayıcı tedavi olarak yaratıcı sanatların kullanılması isimli çalışmasının sonucu olarak yaratıcı sanatların kullanılması ve bu sanat dallarının yapılmasını geliştirmek kronik hastalıklarla mücadelede önemli faydaları olduğuna dair bulgular ortaya koymaktadır. Salderay (2010) da araştırmanın bulgularını desteklercesine, "görsel sanatlar, hastaların (kanser hastası... vb.) içinde bulunduğu zor durumu kelimelerle ifade edemedikleri koşullarda, başka bir yolla ifade etmelerine yardımcı olur" der. Özellikle kanser tanısı almış kişilerle yapılan alternatif tedavi içerisinde sanatla tedavinin olumlu etkileri olduğu saptanmıştır (Aydın, 2012: 79). Bu bağlamda; görsel sanatlar terapisinin, kemoterapi, radyoterapi (ışın tedavisi) gibi tedavi yöntemlerinin uygulanmasının dışında kanser tanısı konmuş bireylerin kaygı ve stresle başa çıkmalarında, bu tedavilerin başarıyla sonuçlandırılmalarında önem taşıdığı söylenebilir.

Kanser hastalarında gözlenen ruhsal bozuklukların yaygınlığının göz ardı edilemeyecek kadar yüksek olduğu, yarattığı sonuçların ihmal edilemeyecek derecede olduğu belirtilmektedir. Yapılan araştırmalarda kanser hastalarının %47'sinde değişik düzeyde ruhsal bozuklukların ortaya çıktığı görülmüştür. Bu hastalıkların başında depresyon ve anksiyete (kaygı) belirtilerinin sık olarak yer aldığı uyum bozuklukları gelmektedir (Özer ve Kaya, 2009: 55). Anksiyete yaşayan birey hastalığını olduğundan daha olumsuz algılayabildiği gibi, hastalığına ilişkin bilgileri öğrenmesi de güçleşebilir. Böylece, hastalığın belirtileri daha şiddetli yaşanabilir (Alacacıoğlu, Yavuzşen, Diriöz, Yeşil, Bayrı ve Yılmaz, 2007: 15). Anksiyete (kaygı), tanım olarak kaygı, korku, sıkıntı ve üzüntü hisleridir. Kaygının yüksek olduğu durumlarda stres hormonlarının salgılanması artar. Kortizol, stres hormonu olarak da bilinir. Bu hormon, aşırı stresli ve yoğun kaygıya sahip kişilerin kanlarında yüksek konsantrasyonlarda bulunmuştur. Kortizol, kanda uzun süre yüksek konsantrasyonda kaldığında vücutta hücre hasarına yol açar (Kutlu, 2012 parag.11). Buna ek olarak psikolog Yılmaz stres hormonlarının mutluluk hormonu olan endorfinin baskılanmasına neden olduğunu belirtir (Yılmaz, 2013).

Tüm bu olumsuzlukların yanında kanser tanı ve tedavileri, hastanın kaygı düzeyi ve psikolojik durumu ile etkinleşerek hastanın mevcut hastalığını kabullenme, hastalık ile mücadele etme, tedaviye uyum ve hastanın yaşam kalitesini olumsuz yönde etkilemektedir. Ayrıca Yılmaz'ın dikkat çektiği bir diğer önemli husus psikolojide flash-back sendromu olarak adlandırılan geriye dönüşlerdir. Kemoterapi tedavisi sırasında kaygının

dengelememesi hastanın tedavi sonrasında gündelik yaşamında tedaviyi anımsatan bir koku, imge ya da durumla karşılaşması halinde tedavinin yan etkilerini tekrar yaşamasına neden olmaktadır (Yılmaz, 2013). Bu nedenle hastaların kaygıları belirlenmeli ve tedavisi geniş bir bakış açısıyla ele alınmalıdır. Bu tedavi de kaygıyı dengeleyecek destekleyici tedaviler yapılması önem kazanmaktadır (Güleç ve Büyükkınacı, 2011; Alacacioğlu ve diğerleri, 2007).

Bu sebeplerden dolayı tedavide başarıyı hedefleyen "ekibin amacı; sadece kanseri tedavi etmeye yönelik girişimleri uygulamak değil, aynı zamanda sık sık beklenmeyen sonuçlarla, devam eden zor tedavilerin uygulandığı dönemlerde de bu sağlık durumuyla baş etmede insanlara yardım etmeye yönelik alternatif bakım seçenekleri geliştirmek olmalıdır" (Lafçı, 2009: 16). Bu seçeneklerden biri de görsel sanatlar terapisi olabilir. Birgül Aydın görsel sanatlar terapisinin kanser hastalarında; hastalıkla ilgili fiziksel, duygusal, ruhsal deneyimleri birleştirdiği ve sanat ürünü aracılığıyla hastaya yeni yollar bulmasını sağlayarak hastalıkla mücadele kaynaklarının artmasını, kişisel sınırlarını fark etmelerini sağladığından bahseder (Aydın, 2012: 79).

Nains, Paice, Ratner, Wirth, Lai ve Shott (2006) yapmış olduğu "yenilikçi sanat terapisinin kullanılmasıyla kanser semptomlarındaki (belirtilerindeki) rahatlama" isimli çalışmadan çıkan sonuç ise; bir saat süren sanat terapisinin genel durum kaygısı ve belirtilerini önemli ölçüde azalttığını göstermiştir. Aynı zamanda görsel sanatlar terapisinin; hastaların streslerini azalttığına ve iyileşme süreçlerini desteklediğine, ilişkin sonuçlar da araştırmada bulgu olarak ortaya konmuştur. Yine bu konuda yapılan başka bir çalışmada sanat terapisi uygulamalarının kadınların kaygı, depresyon ve yorgunluk hissini azalttığı, stres belirtilerinde belirgin bir azalma ve sağlıklı bağlantılı yaşam kalitesinde ise belirgin artışa neden olduğu saptanmıştır (Aydın, 2012: 79). Bu bağlamda, benzer araştırmalarda, kanser hastalarına uygulanan alternatif tedavi yöntemleri içerisinde kullanılan görsel sanatlar terapisi, hastaların kaygı seviyesini dengelemek yoluyla tedavide olumlu etkilerde bulunacağı varsayılabilir.

Türkiye'de kanser hastalığı yaygın olarak görülmektedir ve bir çok hasta kemoterapi tedavisi almakta ve yan etkilerine maruz kalmaktadır. Bu yan etkilerden biri olan yüksek kaygıyı dengelemek için kanser tedavisinin geniş bir bakış açısıyla ele alınması uzmanlar tarafından önerilmektedir. Kanser tanısı ve tedavileri, hastanın anksiyete düzeyi ve psikolojik durumunu etkileyerek, yaşam kalitesi ve hastanın tedaviye uyumunda bozulmalara yol açabilir. Çözüm odaklı bu müdahalelerin hastaların yaşam kalitesini artır-

mada önemli katkıları vardır (Güleç ve Büyükkınacı, 2011:349).

Kanser hastalarında anksiyete bozukluklarının tanınması ve düzeylerinin ölçülmesi önemlidir (Alacacioğlu ve diğerleri 2007: 88). Bu önemle birlikte hastaların anksiyete düzeyi arttıkça yaşam kalitesinin düştüğü sonucuna varılabilmektedir. Bu nedenle hastaların anksiyete düzeylerinin düşürülmesine yönelik girişimlerin yapılması önerilmektedir (Toprak, Gürkan ve Yıldırım, 2012:396). Türkiye koşullarında alternatif yöntemler içerisinde kullanılan görsel sanatlar terapisi, hastaların durumluk ve süreklilik kaygı düzeylerinde anlamlı bir fark gösterip göstermeyeceği ve ne düzeyde bir katkısı olduğu konusunda bilgi edinilmesine gereksinim vardır.

Bu gereksinimden yola çıkarak hastaların tedavilerinde kaygı düzeylerinin ölçülmesi ve alternatif tedavi yöntemleri içerisinde kullanılan görsel sanatların onların kaygı düzeylerine nasıl bir etkide bulunacağını belirlemesine ihtiyaç duyulmaktadır. Bu ihtiyaçtan hareketle "alternatif tedavi yöntemleri içerisinde kullanılan görsel sanatların kemoterapi (kimyasal tedavi) alan hastaların kaygı düzeylerine etkisi nedir?" sorusu problem cümlesi olarak belirlenmiştir. Araştırma bu problem çerçevesinde, yapılandırılmış ve sonuçlandırılmaya çalışılmıştır.

### **Araştırmanın Amacı**

Bu araştırmanın amacı; kemoterapi tedavisi alan hastalara alternatif tedavi yöntemleri içerisinde kullanılan görsel sanatların eğitim olarak verilmesinin, kaygı düzeylerinde nasıl bir etki yarattığı sorusuna yanıt aramaktır. Bu çerçevede aynı zamanda aşağıdaki sorulara yanıt aranarak araştırmanın alt amaçlarına ulaşılmaya çalışılacaktır. Kemoterapi tedavisi alan hastalara alternatif tedavi yöntemleri içerisinde kullanılan sanatla tedavi uygulaması;

1. Hastaların durumluluk kaygı düzeyinde anlamlı bir fark oluşturmuş mudur?
2. Sürekli kaygı düzeyinde anlamlı bir fark oluşturmuş mudur?
3. Hastaların durumluluk kaygı ve sürekli kaygı değişimleri arasında nasıl bir ilişki yaratmıştır?

### **Araştırmanın Önemi**

Bu çalışma kemoterapi ünitesinde ayakta kemoterapi tedavisi alan hastaların tedavi süreçlerini alternatif tedavi yöntemleri içerisinde sayılan görsel sanatlar terapisi ile desteklenmesi yoluyla hastaların yüksek kaygı seviyesinin dengelenmesine katkı sağlanması açısından önemlidir. Bununla birlikte;



bu çalışma Türkiye’de daha önce yapılmadığı ve bu çalışma sayesinde alandaki açığın giderilebileceği düşünüldüğünde bu çalışma büyük önem arz etmektedir. Bunun yanı sıra; dış ülkelerde yapılan görsel sanatlar terapisi araştırmalarıyla bu alanla ilgili Türkiye’deki durumun karşılaştırmasına olanak sağlamasından dolayı büyük önem taşımaktadır. Diğer bir deyişle bu araştırma; uluslararası düzeydeki çalışmalarla da karşılaştırma yapma imkanı vermektedir.

### **Sınırlılıklar**

Araştırmanın kapsamı Ankara Numune Eğitim ve Araştırma Hastanesinde kolej semt polikliniğinde Gündüz Kemoterapi Ünitesindeki Ayakta tedavi alan kanserli hastalar içerisinde psikolog gözetiminde olup çalışmaya gönüllü olarak katılan ve uygulama sürecini devam ettirebilenlerle sınırlanmıştır. Uygulama haftada iki gün 3 saatlik seanslarla sınırlandırılmıştır. Yapılandırılmış bir atölye ortamı ve kontrol grubu olmaması bu araştırmanın sınırlılıklarını oluşturmuştur.

### **Yöntem**

#### **Araştırma Modeli**

Bu çalışmada nicel araştırma yaklaşımlarından “deneysel çalışma” yönteminin tek gruplu ön test – son test zayıf deneysel deseni kullanılmıştır. Zayıf deneysel desenler, seçkisiz (yansız) atamanın olmadığı tek grup desenlerinden oluşur. Araştırma deneysel işlemlerin denek üzerinde uygulandığı aşamaları içerir (Cohen, Manion, ve Morrison, 2000: 212-213). “Deneklerin bağımlı değişkenine ilişkin ölçümleri uygulama öncesinde ön test, sonrasında son test olarak aynı denekler ve aynı ölçme araçları kullanılarak elde edilir” (Büyüköztürk, Çakmak, Akgün, Karadeniz ve Demirel 2011: 198).

Bu araştırmanın bağımsız değişkeni alternatif tedavi yöntemleri içerisinde kullanılan görsel sanatlar terapisi eğitiminin verilmesidir. Araştırmanın bağımlı değişkeni ise hastaların kaygı düzeyleridir. Hastaların ailevi durumları, sosyo-ekonomik düzeyleri, tedavi olmak için şehir dışından günü birlik gelmeleri, yaşı ilerlemiş hastaların da bulunması, kemoterapinin etkilerinin hastalığa ve kişiye göre farklılıklar göstermesi gibi pek çok kontrol dışı değişkenden bahsedilebilir. Bu değişkenlerin kontrol altında tutulması çok zordur. Bu nedenle çalışmada deneysel araştırma yönteminin tek gruplu ön-test son-test modelinde zayıf deneysel desen kullanılmıştır. Çalışma grubunda bir kür (özel tedavi yöntemi) kemoterapi tedavisi sürecinde hastaların istek ve beğenileri doğrultusunda çeşitli resimler yaptırıldı. Uygulama öncesi ve sonrası ölçülen durumluluk kaygı düzeyleri arasında anlamlı

bir fark olup olmadığı Wilcoxon testi ile analiz edilmiştir.

### **Evren ve Örneklem**

Ankara Numune Eğitim ve Araştırma Hastanesi kolej semt polikliniği Gündüz Kemoterapi Ünitesinde 2012 yılı şubat-mayıs aylarını da kapsayan dört aylık süreçte, psikolog gözetiminde ayakta kemoterapi tedavisi alan yetişkin kanser hastaları çalışmanın evrenini oluşturmaktadır. Örneklem ise Ankara Numune Eğitim ve Araştırma hastanesi kolej semt polikliniği Gündüz Kemoterapi Ünitesi’nde tedavi gören hastalar içerisinde gönüllülük esasına bağlı olarak katılan yaklaşık 60 kemoterapi tedavisi alan gönüllü hasta ile başlanmıştır, ancak süreci devam ettirebilen sadece 20 hasta olmuştur. Bu sebepten araştırmanın örneklemini 20 kişidir. Bunun temel nedeni kemoterapi tedavisinin hemen hemen her hastaya göre farklı sürelerde verilmesidir. Birçoğunun tedavisi uygulamanın ortasında bitmiştir ve hastalara tekrar ulaşılamamıştır, diğer bir kısmı ise uygulamanın yarısından sonra dahil olmuştur. Bundan dolayı, araştırmada araştırmaya katılma konusunda gönüllülük gösteren 20 kanser hastasının verileri değerlendirilmeye alınmıştır.

### **Veri Toplama Teknikleri**

Araştırmada kullanılan durumluk kaygı ölçeği (stai form tx-1) ve sürekli kaygı ölçeği (stai form tx-2) anket formu sanat eğitimi verilmeden önce ve verildikten sonra olmak üzere iki kere uygulanmıştır. Bu araştırma, hastaların kaygı düzeylerinin görsel sanatlar terapisi yapılmadan önce ve yapıldıktan sonraki durumları arasındaki farklılığı incelenmektedir. Bağımlı değişkenin yani kaygı düzeylerinin bağımsız değişken üzerindeki etkisini ölçmek amacıyla denek grubu olarak Ankara Numune Araştırma ve Uygulama Hastanesi Kolej Semt Polikliniği Gündüz Bakım Kemoterapi Ünitesi’ndeki psikolog Melek Yılmaz’ın gözetiminde ayakta kemoterapi tedavisi alan gönüllü hastalar seçilmiştir. 2012 yılı şubat-mayıs aylarını da kapsayan dört aylık süreçte yapıldı. Çalışmaya şubat ayının ilk haftası pazartesi günü başlanmıştır. Hastaların tedavi sürelerinin farklı olması bazı hastaların on beş günde bir gelmesi bazılarının ayda bir defa gelmeleri; diğer bir deyişle standart bir zaman diliminde gelen belli sayıda sabit grubun olmamasından kaynaklanan sınırlılıklar sebebiyle, ön-test ve son test uygulama tarihleri hastadan hastaya değişiklik göstermiştir. Araştırmada baz alınan, süreç devam ederken hastaların yaklaşık dört haftalık eğitime katılmış olmalarıdır. Daha açık bir ifadeyle, araştırmanın uygulama süreci içerisinde toplamda en az 8 seanslık bir eğitime tabi tutulanlar araştırma kapsamına dahil edilmiştir.

Gönüllü hastalara 12 hafta süre ile haftada 2 gün, günde 3 saat olmak üzere uzman psikolog Melek Yılmazzer gözetiminde alternatif tedavi yöntemleri içerisinde kullanılan görsel sanatlar terapisi uygulandı. Uygulama için gereken bütün malzemeler Ankara Numune Eğitim ve Araştırma Hastanesi tarafından tedarik edildi.

Öncelikle uygulamaya gönüllü olarak katılmayı kabul eden hastalara durumluluk ve süreklilik kaygı ölçeği ön test olarak verildi yönergesine uygun işaretlenmesi istendi. Okuyamayacak durumda olanlara ve okuma yazma bilmeyenlere sorular araştırmacı tarafından sesli okundu ve cevaplar hastanın istediği şık olarak işaretlendi. Öner'e (2006: 579) göre; ölçeğin doldurulmasında bireysel sıkıntı yaşayanlar ve okum-yazma bilmeyenler için ölçekler araştırmacı tarafından okunup, verilen yanıtlar gene araştırmacı tarafından işaretlenebilir.

Kemoterapi ünitesindeki ortak salonda hastaların tedavi aldıkları koltukların önün de resim yapmaları için uygun ortam oluşturuldu. Gerekli malzemeler araştırmacı ve araştırmacıya yardımcı olan eğitimciler tarafından her hasta için özel olarak getirildi. Hastalara uygun ortam sağlandıktan sonra temel çizim teknikleri hakkında ve buna ek olarak renk ışık ve gölge hakkında temel düzeyde bilgilendirme yapıldı.

**Durumluk ve Sürekli Kaygı Ölçeği:** 1958 yılında Cattell ve Scheier kaygının tanım ve ölçülmesi konusunda yaptıkları çok yönlü analizler sonucunda durumluluk kaygı (state anxiety) ve sürekli kaygı (trait anxiety) olmak üzere iki ayrı tür kaygı saptamışlardır (Özgül, 2011: 340). Spielberg ve diğerleri tarafından 1970 yılında geliştirilen Durumluk-Sürekli Kaygı Envanteri'nin Türkçeye uyarlanması ve standartlaştırılması Necla Öner ve Ayhan Le Compte tarafından yapılmıştır. Durumluk-Sürekli Kaygı Envanteri toplam kırk maddeden oluşan iki ayrı ölçeği içermektedir. Durumluk Kaygı Ölçeği bireyin belli bir anda ve belirli koşullarda kendisini nasıl hissettiğini betimlemesini, içinde bulunduğu duruma ilişkin duygularını dikkate alarak cevaplamasını; Sürekli Kaygı Ölçeği ise, bireyin genellikle nasıl hissettiğini betimlemesini gerektirmektedir. Her iki ölçek, yirmişer maddeden oluşmuştur. "Ölçeğin uygulanması için özel bir eğitim gerekmez" (Öner, 2006: 579). Ölçeği kullanılması için alınması gereken özel bir izin yoktur.

#### Verilerin Analizi

Araştırmanın örneklem grubunun çalışmanın öncesinde ve sonrasında kendilerine uygulanan, durumluluk kaygı ölçeği, sürekli kaygı ölçeklerine verdikleri yanıtlar, yorumlanarak çalışmanın etkileri bulgulanmaya çalışılmıştır. Toplanan veriler bilgisayar ortamına aktarılmış ve verilerin çözümlenmesi

amacıyla ölçeklere ilişkin toplam puanlar hesaplanmıştır.

Hastaların kaygı düzeylerinde anlamlı bir fark olup olmadığına Wilcoxon testi kullanılarak bakıldı. Araştırma non-parametrik (parametrik varsayımların hepsini sağlamayan) olduğu için "t" testinin alternatifi olan "Wilcoxon" testi kullanıldı. Analizlerin sonuçları aritmetik ortalama (  $\bar{X}$  ) ve p (anlamlılık) değerlerine dayalı olarak yorumlandı. Yorumlama da uzman psikolog Melek Yılmazzer'den yardım alındı. Analizler yapılırken ölçeklerde tersine dönmüş ifadelerle dikkat edildi.

#### Bulgular ve Yorum

##### Durumluk Kaygı Ölçeği (Stai Form tx-ı) ve Sürekli Kaygı Ölçeği (Stai Form Tx-İ) Ön Test – Son Test Bulguları

Hastaların uygulama öncesi ve sonrası ölçülen durumluluk kaygı düzeyleri arasında anlamlı bir fark olup olmadığı Wilcoxon testi ile analiz edilmiş ve sonuçları Tablo 1'de gösterilmiştir.

Tablo 1

	Ortalama	Std. Sapma	Wilcoxon Testi	p
Durumluluk	Öntest 51,75	15,04	-3,502	0,000*
	Sontest 30,35	6,67		

\*p<0.05

Hastaların uygulama öncesi ölçülen durumluluk kaygı düzeyleri ( =51.75), uygulama sonrası ölçülen durumluluk kaygı düzeylerinden daha yüksek bulunmuştur. İstatistiksel olarak da, hastaların uygulama öncesi ve sonrası ölçülen durumluluk kaygı düzeyleri arasında anlamlı bir fark bulunmuştur (p<0.05).

Hastaların uygulama öncesi ve sonrası ölçülen Sürekli kaygı düzeyleri arasında anlamlı bir fark olup olmadığı Wilcoxon testi ile analiz edilmiş ve sonuçları Tablo 2'de gösterilmiştir. Hastaların uygulama öncesi ölçülen sürekli kaygı düzeyleri ( =47.35), uygulama sonrası ölçülen durumluluk kaygı düzeylerinden daha yüksek bulunmuştur. İstatistiksel olarak da, hastaların uygulama öncesi ve sonrası ölçülen sürekli kaygı düzeyleri arasında anlamlı bir fark bulunmuştur (p<0.05).

Tablo 2

	Ortalama	Std. Sapma	Wilcoxon Testi	P
Süreklilik	Öntest	47,35	-2,540	0,011*
	Sontest	39,55		

\*p&lt;0.05

#### Durumluk Kaygı Ölçeği (Stai Form tx-ı) ve Sürekli Kaygı Ölçeği (Stai Form tx-ıı) Ön test – Son test Değerlendirme Bulgularının Yorumlanması

Bu araştırmada 18 kadın (%90) ve 2 erkek (%20) ayakta kemoterapi (kimyasal tedavi) tedavisi alan hastayla görsel sanatlar terapisi uygulandı. Araştırma kapsamına dahil edilen hastalar görsel sanatlar uygulamasına en az 8 seans (her seansı 3 saatlik zaman dilimlerinden oluşan) katılmış gönüllü kanser tanısı almış hastaları kapsamaktadır.

Gönüllü kanser tanısı almış hastaların kemoterapi tedavisi esnasında yaşadıkları durumluk kaygı seviyesinin grup ortalaması önce (%51,75) olarak tespit edilmiştir. Ölçeğe göre yorumlandığında bu seviyenin orta seviyede bir değer olduğu görülmektedir. Görsel sanatlar terapisinden sonra ise (%30,35) olarak tespit edilmiştir. Ölçeğe göre yorumlandığında düşük seviyede bir kaygı değeri olarak görülmüştür. Elde edilen veriler doğrultusunda görsel sanatla tedavi uygulamasının durumluluk kaygıda ( $p<0.05$ ) anlamlı azalmaya denediği sonucuna ulaşılmıştır.

Sürekli kaygı da ise hastaların kemoterapi tedavisi esnasında yaşadıkları sürekli kaygı seviyesinin grup ortalamasını önce (%47,35) orta seviyede bir kaygı tespit edilmiştir. Görsel sanatlar terapisinden sonra ise (%39,55) orta seviyede bir kaygı değeri bulunmuştur. Sürekli kaygıda, uygulanan görsel sanatlar terapisi ile istatistiksel olarak bir azalma olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Elde edilen veriler doğrultusunda görsel sanatlar terapisinin sürekli kaygıda ( $p<0.05$ ) anlamlı azalmaya neden olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Bu konuda yapılan çalışmalar incelendiğinde görsel sanatlar terapisinin, hastaların kaygısını azaltmada olumlu anlamda katkı sağladığı yönünde sonuçlar görülebilmektedir.

Görsel sanatlar terapisinin kanser hastalarının kaygısını düşürmesinde ki katkısına ilişkin olarak, Nainis ve diğerlerinin (2006) yapmış oldu araştırmalarında, 29 kadın 21 erkek kanser tanısı almış hastaya 1 saatlik seansta görsel

sanat uygulaması yaptırmıştır. Durumluk kaygı ölçeği kullanılmış, ön test ve son test sonucunda kaygı düzeyinde ( $p<0.01$ ) anlamlı azalma olduğu bulgusuna ulaşmıştır. Puig ve diğerlerinin (2006) yaptıkları araştırma ise göğüs kanseri tanısı alan 39 kadın hastayla 4 hafta yaptıkları sanat terapisi uygulamasında POMS (Ruhsal durumunu gösteren halsizlik ölçeği) kullanılmış kaygı seviyesinde ( $p<0.05$ ) değerlerinde önemli derecede azalma olduğunu bulgulamıştır.

Görsel sanatlar terapisinin kanser hastalarının kaygısını düşürmesinde ki katkısına dair, Goetze, Geue, Buttstaedt, Singer ve Schward (2007) 19 kadın ve 1 erkekte oluşan farklı kanser tanıları almış hastalar üzerinde yaptığı görsel sanatlar çalışmasının ön test- son test kaygı seviyeleri karşılaştırıldığında ( $p<0,04$ ) anlamlı bir azalma saptamıştır. HADS (hastane kaygı ve depresyon ölçeği) kullanılmıştır. Aynı konuda Egberg-Thyme ve diğerlerinin (2009) göğüs kanseri tanısı almış hastalarla kontrol gruplu yaptıkları araştırmada, SASB (sosyal davranış yapısal analizi) ölçeği kullanılmış. Uygulamadan önce kontrol grubu ve çalışma grubuna uyguladıkları ön test sonucunda iki grup arasında herhangi bir psikolojik farklılık saptanmamıştır. Çalışma grubuyla görsel sanatlar terapisi yapıldıktan altı ay sonraki ölçümlerde çalışma grubunun, kaygı ( $p=0.09$ ) seviyelerinin kontrol grubuna göre daha düşük seviyede olduğunu saptamışlardır. Monti, Peterson, Kunkel, Hauck, Pequignot, Rhodes ve Brainard (2006) yaptıkları çalışmada ise kaygı düzeyinde ( $p<0.022$ ) seviyesinde önemli azalmalar bulgulamıştır.

Yukarıda bahsi geçen araştırmalar incelendiğinde de görsel sanatlar terapisinin kanser hastalarının kaygı seviyesini bariz bir şekilde düşürdüğü saptanmıştır (Geue, Goetze, Buttstaedt, Kleinert, Richter ve Singer 2010:168).Yapılan araştırmalarda çıkan veriler, bu araştırmanın verileriyle ve sonuçlarıyla uyumluluk göstermesine rağmen alanda yayınlanmış olan olumsuz bir araştırma da mevcuttur. Bar-sela ve diğerlerinin (2007) 60 kanser tanısı alan hastayla yapmış oldukları 4 haftalık araştırmada, HADS (hastane kaygı ve depresyon ölçeği) kullanılmıştır. Görsel sanatlar terapisi uygulanan grubun kaygı seviyesinde anlamlı bir değişim görülmemiştir ( $p<0.60$ ). Bu durum araştırmacılar tarafından hastaların uygulama başlangıcındaki kaygısının dengeli bir hal içinde olmasına bağlamıştır.

Belirtilenlerin ışığında bu araştırmanın verileri incelendiğinde, hastalarda durumluk kaygının dengelenmesine alternatif tedavi yöntemleri içerisinde kullanılan görsel sanatların yararlı olduğu söylenebilir. Ancak kaygı seviyesindeki azalma diğer etmenlere de bağlı olabilir bunlardan ilki Numune Eğitim ve Araştırma Hastanesinin Gündüz Kemoterapi Ünitesi uygulama başlamadan yaklaşık 5 ay önce Kolejde bulunan semt polikliniğine taşınma-



sıdır. Taşınma kapsamında eski yerlerinden malzeme getirilmemiş yeniden alınmıştır. Bu bağlamda tedavi görülen ortamın nezih ve ferah olmasına özen gösterildiğini söyleyebiliriz. Bu durum hastaların kaygı seviyesindeki azalmada etkili olmuş olabilir. Bir diğer etmen de gündüz kemoterapi ünitesindeki hemşirelerin hastalarla olan ilişkisi olumlu olduğu gözlenmiştir. Birçok kaynakta sağlık personelinin hastaların kaygısını düşürmekte önemli etkileri olduğundan söz ettiğini göz önüne alırsak; sağlık personellerinin hastalarla geliştirdiği olumlu ilişkinin hastaların kaygı seviyesindeki azalmada etkili olmuş olabilir. Son olarak hastaların genel yaş ortalamaları yüksektir. Araştırmacı ve yardımcı eğitmenlerin bu hastalarla birebir ilgilenmiş olması, kısa sohbetler etmesi hastaları biraz sosyalleştirmiştir. Bu bağlamda özel oldukları hissi verilmiş olabilir ve bu nedenler kaygı seviyesindeki azalmada etkili olmuş olabilir.

Alanda yapılmış benzer araştırmalarda görsel sanatlar terapisinin kaygıyı azaltmada olumlu etkileri olduğu görülmesine rağmen sadece bu eğitimin kaygı seviyesindeki değişimin tek nedeni olduğunu söylemek doğru olmaz. Yapılan çalışmalar ve bilgiler ışığında görsel sanatlar çalışmalarının kanser hastalarında kaygının azaltılmasında etkili unsurlardan biri olduğunu söylemek daha doğru olur. Malchiodi (2003), görsel sanatların tedavide kullanılması konusunda "...herhangi bir hastalık için her derde deva olmasa da, sanat yapmanın yaratıcı süreci kanser ve onun zihin, beden, kişilerarası ilişkiler ve ruh üzerindeki zararlı algıları ve tepkileri üzerinde olumlu bir etkisi olduğunu" söyler. Salderay (2010) da aynı görüşü desteklercesine "görsel sanatlar alanının bir noktada bireyin tedaviye dayalı ihtiyaçlarını gidermede bir aracı olarak kullanılabileceğini" belirtir.

Araştırmanın uygulaması sırasında gönüllü hastalardan birçok pozitif dönüt alındı. Uygulamaya katılan gönüllü hastalardan biri olan U.M. kendini şu şekilde ifade etti: "Resim yaparken çok mutlu oluyorum, özellikle doğa resimlerinde. Benim memleketim Ardahan'ın ilçesi Posof, resim yaparken kendimi orada hissediyorum, huzur doluyorum, kemoterapi tedavisi aldığımı unutuyorum. Ayrıca hastane ortamını çok seviyorum hemşirelerin içten davranması benim moralimi yükseltiyor". Hastayla yapılan kısa sohbette memleketine üç yıldır başta hastalık olmak üzere çeşitli sebeplerden dolayı gidemediği ve orayı çok özlediği anlaşılmaktadır. Burada hasta sanat terapisiyle beraber hastalığından kaynaklanan olumsuz duygularla (kaygı, endişe, stres gibi...) uğraşmak yerine kendini mutlu eden düşüncelere yoğunlaşarak hem tedavi sürecine pozitif katkı sağlamak hem de yaşama tutunmak için daha güçlü bir irade gösterdiğini söylenebilir. Salderay'ın (2010) da belirttiği gibi "gerçekleştirilen sanatsal çalışmalarla kişi, gerçeğe ilişkin yaşadığı olumsuz koşullardan ve düşüncelerden uzaklaşabilmekte

ve kendini mutlu eden bir yapılanmaya doğru yönlendirilebilmektedir".

Gönüllü hastalardan alınan diğer dönütler: N.S. "Akrabalarım resim yaptığımı anlatınca sesin ne güzel geliyor diyorlar" .O.T. " resim yapmak iyi geldi". G.Y. "Resim yapmaya başladıktan sonra evde çocuklarıma daha iyi davranmaya başladım. Daha önce kemoterapi boyunca kendimi gergin ve stresli hissediyordum yüzüm gülmüyordu. Hastalığımı ve küçük çocuklarımı düşünüyordum sinirli oluyordum. Resim yapmaya başladığımda kendimi daha iyi hissettiğimi fark ettim artık yüzüm de gülümsemeyle gidiyorum. Çocuklarıma kızmıyorum bu çok güzel bir şey benim için. Herkese tavsiye ediyorum". Bu gibi olumlu dönütlerin alınması araştırmanın güvenilirliği açısından önem teşkil etmektedir. Bu yorumlardan ve ölçeklerden elde edilen verilerle beraber uygulamanın verimli geçtiği ve varsayılan hedeflere ulaşıldığı söylenebilir. Buna ek olarak Ankara Numune Eğitim ve Araştırma Hastanesi Gündüz Kemoterapi Ünitesi hemşireleri sanat terapisi uygulamasının hastalarda yarattığı farklılığı şu sözlerle ifade ettiler: Hastalar kanser tanılarını aldıklarında ne yapacaklarını bilemiyorlar, buranın kasvetli bir ortam olduğunu düşünüyorlar ama burayı görünce ve resim etkinliğine katılınca üzerlerindeki şok hissi kaybolduğunu gördük. Sanat terapisi etkinliğinin hastane ortamında pozitif bir atmosfer yarattığını söyleyebiliriz. Hastalar kendi ürettikleri eserleri izlemeye doyamıyorlar. Resim yapmaya başlamadan önceki kaygılı endişeli üzüntülü halleri kayboluyor demektedirler. Salderay (2010) bu konu hakkında "gerçekleştirilen sanat uygulamaları kişinin baskıladıkları ve tuttuklarını dar bir yoldan geçirerek kendilerini çaba harcayan, seven ve nefes alan diğer kişiler gibi hissetmelerine yardımcı olmaktadır" demektir.

Ölçeklerden elde edilen verilerin anlamlı olması, hasta ve hastane personelinin olumlu dönütler alınması araştırma için önemli sonuçlardır. Araştırmanın uygulaması esnasında fark edilen diğer olumlu gelişmeler ise: Hastadan hastaya farklılık gösteren ve üç saatlik dilimi aşan tedavilerin olduğu görüldü. Bu sürenin yaratıcı bir faaliyet yaparak harcayan hastaların zamanın nasıl geçtiğini fark etmemiş olması anlamlıdır.

Araştırma sonucunda elde edilen ile yapılan diğer araştırmalardan elde edilen veriler uyumluluk içindedir. Hastalardan ve hastane personelinin alınan dönütler uygulamanın anlamlı olduğunu göstermektedir. Araştırma belli sınırlılıklar içinde olmasına rağmen kemoterapi gören kanser hastalarının kaygı seviyesinin dengelenmesine anlamlı düzeyde yardımcı olduğu söylenebilir.



## Durumluluk ve Süreklilik Kaygı Ölçeği Bulgu ve Yorumlarının Karşılaştırılması

Durumluk kaygı bireyin içinde bulunduğu stresli (baskılı) durumdan dolayı hissettiği sübjektif (öznel) korkudur. Fizyolojik olarak da otonom (vücut) sinir sisteminde meydana gelen bir uyarılma sonucu terleme, sararma, kızarma ve titreme gibi fiziksel değişimler, bireyin gerilim ve huzursuzluk duygularının göstergeleridir. Stres yoğun olduğu zamanlarda durumluk kaygı seviyesinde yükselme, stres ortadan kalkınca, düşme olur (Öner ve Lecompte, 1985:1) Psikolog Yılmaz'ın de belirttiği gibi kaygı anlık değişim gösterir. Sürekli kaygı bireyin kaygı yaşantısına olan yatkınlığıdır. Buna kişinin içinde bulunduğu durumları genellikle stresli olarak algılama ya da stresli olarak yorumlama eğilimi denebilir. Bu tür kaygı seviyesi yüksek olan bireylerin kolaylıkla incindikleri ve karamsarlığa büründükleri görülür. Bu bireyler durumluk kaygıyı da diğer bireylerden daha sık ve yoğun yaşarlar (Öner ve Lecompte, 1985:2)

Durumluluk kaygı kinetik enerjiye, süreklilik kaygı ise potansiyel enerjiye benzetilebilir. Kinetik enerji gibi durumluk kaygıda belirli zaman kesiminde ortaya çıkan bir olay ya da reaksiyondur. Sürekli kaygı ise, potansiyel enerji gibi belirli reaksiyonu gösterme yatkınlığıdır. Kaygının oluşmasında etkin olan bu gizilgüce (potansiyele)sürekli kaygı denir. Sürekli kaygının seviyesi, bireyin ilerideki tehlikeli durumlarda yaşayacağı durumluk kaygı derecesinin şiddetinin ve sıklığının belirler. Buna göre, sürekli kaygı seviyesi yüksek olan bireyin, baskı altında, sürekli kaygısı düşük olanlardan daha çabuk ve daha sık olarak durumluk kaygı reaksiyonları göstereceği beklenir (Öner ve Lecomple, 1985:2).

İki kaygı türünün arasında orta derecede önemli bir korrelatif ilişki vardır (Öner ve Lecomptle, 1985: 15).Bu araştırmada da benzer bir ilişkiden bahsetmek doğru olacaktır. Durumluk ve süreklilik kaygı türünün her ikisinde görsel sanatlar uygulamasından sonra anlamlı azalma olmuştur. Uzman psikolog Yılmaz bu konuda Durumluk kaygının anlık değişebildiğini, psikolojide kaygının dengelenmesinin ana amaçlar içinde olduğunu ama sürekli kaygının dengelenmesinin de psikoterapi ve ilaç desteğinin gerekebileceğinden bahseder.

Araştırmada ön test süreklilik kaygı orta seviyedeiken son test de azalma olmakla beraber gene orta seviyede bir kaygı görülmektedir. Sürekli kaygıda ise; Durumluk kaygıdaki değişimlerin sürekli kaygıya belli bir korelasyon dahilinde etki gösterdiği bilinmektedir. Psikolog Yılmaz'ın de belirttiği gibi sürekli kaygının dengelenmesi için alternatif tedavilerin yanında psikoterapi ve bazen de ilaç destekleri gerekmektedir. Sürekli kaygı araştırmanın son test sonuçlarının da azalmakla beraber kaygı seviyesi orta

seviyede kalmıştır.

## Sonuç ve Öneriler

### Sonuç

Araştırmanın bulgularına dayalı olarak aşağıdaki sonuçlara ulaşıldı:

- 1) Alternatif tedavi yöntemleri içerisinde kullanılan görsel sanatlar terapisi, kemoterapi tedavisi alan kanser hastalarının durumluk kaygısı üzerinde anlamlı bir azalmaya neden olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Ayrıca uygulama sürecinde hastalardan alınan dönütlerden resim yaparken rahatladıkları, olumsuz düşüncelerden uzaklaştıkları ve kaygılarını unuttukları sonucuna ulaşıldı.
- 2) Alternatif tedavi yöntemleri içerisinde kullanılan görsel sanatlar terapisi, kemoterapi tedavisi alan kanser hastalarının sürekli kaygısının üzerinde istatistiksel olarak anlamlı bir azalmaya neden olduğu sonucuna ulaşıldı.
- 3) Alternatif tedavi yöntemleri içerisinde kullanılan görsel sanatlar terapisi kemoterapi tedavisi alan kanser hastalarının durumluk kaygısındaki azalma oranının sürekli kaygıya göre daha fazla olduğuna ulaşıldı. Durumluk kaygının azalmasının sürekli kaygının azalmasında etkili olduğu sonucuna ulaşıldı. Durumluk kaygı ile sürekli kaygı arasında orta düzey önemli korrelatif ilişki olduğu sonucuna ulaşıldı.

### Öneriler

Araştırmanın bulguları doğrultusunda uygulamaya ve ileri araştırmalara yönelik bir takım önerilerde bulunulabilir,

1. Kanser tanısı almış hastalar için daha uzun takip ve kontrollü görsel sanatlar terapisi uygulaması ve sürecin nicel araştırmayla birlikte nitel bir araştırma ile de desteklenmesi önerilir.
2. Kanser hastalarına görsel sanatlar terapisi farklı sanat dallarıyla birlikte uygulanarak hastalarda ne tür yapılara etkide bulunduğu bakılabilir.
3. Kanser tanısı almış hastalara görsel sanatlar terapisi farklı yaş gruplarında denebilir.
4. Kanser tanısı almış hastalara görsel sanatlar terapisi farklı sosyo-ekonomik sınıflara ve farklı eğitim seviyesindeki kişiler üzerinde ne tür

yapılara etkide bulunduğuna bakılabilir.

5. Kanser hastaları için faydalı bir süreç olduğundan hastanelerde gör-sel sanatlar terapisi çalışması desteklenmelidir. Bu araştırmada ortaya çıkan verilerden hareketle hastane ortamına yapılandırılmış atölyeler oluşturulabilir.

## Kaynakça

Alacacıoğlu, A., Yavuzşen T., Diriöz M., Yeşil L., Bayrı D., ve Yılmaz U. (2007). "Kemoterapi Alan Kanser Hastalarında Anksiyete Düzeyinde Değişiklikler", *Uluslararası Hematoloji-Onkoloji Dergisi*, 2(17), 87-93.

Aydın, B. (2012). "Tıbbi Sanat Terapisi". *Psikiyatride Güncel Yaklaşımlar*, 4(1), 69-83.

Bar-Sela, G., Atid, L., Danos, S., Gabay, N., & Epelbaum, R. (2007). "Art therapy improved depression and influenced fatigue levels in cancer patients on chemotherapy". *Psycho-Oncology: Journal of the Psychological, Social and Behavioral Dimensions of Cancer*, 16(11), 980-984.

Büyüköztürk, Ş., Çakmak K. E., Akgün, Ö.E., Karadeniz, Ş. ve Demirel, F. (2011). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Pegem Akademi.

Catherine, G.K., Shirley C., ve Clarann W. (2012) "Use of Creative Arts As A Complementary Therapy By Rural Women Coping With Chronic Illness" *Journal of Holistic Nursing American Holistic Nurses Association*, 30(1), 48-54.

Cohen, L., Manion L., ve Morrison K. (2000). *Research Methods in Education Simultaneously* New York: Routledge.

Demirel, U. (2012) *Diyaliz Hastalarının Tıbbi Tedavi Süreçlerine Ek Olarak Gerçekleştirilen Görsel Sanatlar Çalışmalarına İlişkin Bir Araştırma*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Edward D. (2004). *Art therapy*. London: Sage.

Geue, K., Richter, R., Buttstädt, M., Brähler, E., ve Singer, S. (2013). "An art therapy intervention for cancer patients in the ambulant aftercare—results from a non-randomised controlled study", *European Journal of Cancer Care*, 22(3), 345-352.

Goetze, H., Geue K., Buttstaedt M., Singer S., ve Schwarz R. (2007). "Art therapy for cancer patients in outpatient care. Psychological distress and coping of the participants", *Forschende Komplementarmedizin*, 16(1), 28-33.

Gunter, M. (2000). "Art Therapy As An Intervention to Stabilize The defenses of Children Undergoing Bone Marrow Transplantation". *The Arts in Psychotherapy*, 27(1), 3-14.

Güleç, G ve Büyükkınacı, A. (2011). "Kanser ve Psikiyatrik Bozukluklar", *Psikiyatride Güncel Yaklaşımlar*, 3(2), 343-367.

Lafçı, D. (2009). *Müziğin Kanser Hastalarının Uyku Kalitesi Üzerine Etkisi*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Çukurova Üniversitesi Sağlık Bilimleri Enstitüsü, Adana.

Malchiodi, C. A. (2003). *Using Art Therapy With Medical Support Groups* Malchiodi C.A (Ed.) *Handbook of Art Therapy*, Guilford Publication: New York.

Monti, A. D., Peterson C., Kunkel S. J. E., Hauck W. W., Pequignot E., Rhodes L. ve Brainard, G. C. (2006). *Randomized, Controlled Mindfulness Based Art Therapy (MBAT) For Women With Cancer*. *Psycho-Oncology*, 15, 363-373.

Moreno J. J. (2001). *İçimizdeki Müziği Eylemek Müzik Terapisi ve Psikodrama* (çev. İ. Doğaner) İzmir: Atadost.

Nainis, N., Paice J.A., Ratner J., Wirth J.H., Lai J., Shott S. (2006). "Relieving Symptoms In Cancer: Innovative Use of Art Therapy", *Journal of Pain and Symptom Management*, 31(2), 162-169.

Naumburg, M. (1955). "Art As Symbolic Speech" *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 13(4), 435-450.

Öner, N. ve Le Compte A. (1985). *Durumluluk-Süreklilik Kaygı Envanteri El Kitabı* (2.Baskı) İstanbul: İstanbul Boğaziçi Matbaası.

Öner, N. (2006) *Türkiye'de Kullanılan Psikolojik Testler* (2.baskı) İstanbul: İstanbul Boğaziçi matbaası.

Özçelik, H. ve Fadiloğlu Ç. (2009). "Kanser Hastalarının Tamamlayıcı ve Alternatif Kullanım Nedenleri" *Türk Onkoloji Dergisi*, 24 (1): 48-52.

Özer, Ş. ve Kaya B. (2009). "Kanser ve Ruhsal Bozukluklar", *Türkiye Psikiyatri Derneği Bülteni*, 12 (1), 54-58.

Özgüven, E. İ. (2011). *Psikolojik Testler*. Ankara: Pdrem Yayınları.

Pratt, R. R. (2004). "Art, Dance, And Music Therapy", *Physical Medicine and Rehabilitation Clinics of Nort America*, 15, 827-841.

Puig, A., Min Lee, S., Goodwin, L., and Sherrard, P. (2006). "The Efficacy of Creative Arts Therapies to Enhance Emotional Expression, Spirituality, And Psychological Well-Being of Newly Diagnosed Stage I And Stage II Breast Cancer Patients: A Preliminary Study", *The Arts in Psychotherapy*, 33(3), 218-228.

Salderay, B. (2010). "Görsel Sanatlar ve Tedavi", *Sanat ve Tasarım Dergisi* 1(6), 133-145.

Shapiro, S. L., Bootzin, R. R., Figueredo, A. J., Lopez, A. M., ve Schwartz, G. E. (2003). "The Efficacy Of Mindfulness-Based Stress Reduction In The Treatment Of Sleep Disturbance In Women With Breast Cancer: An Exploratory Study", *Journal of Psychosomatic Research*, 54(1), 85-91.

Slayton, S.C., D'Archer J., and Kaplan F., (2010). "Outcome Studies on The Efficacy of Art Therapy: A Review of Findings" *Art therapy: Journal of the American Art Therapy Association* 27(3) 108-118.

Stuckey, H.L., and Nobel J. (2010). "The Connection Between Art, Healing, and Public Health: A Review of Current Literature", *American Journal of Public Health*, 100(2), 254-263.

Toprak, N., Gürkan A. ve Yıldırım S. (Ekim 2012). "Meme Kanserli Hastaların Anksiyete Düzeyleri İle Yaşam Kaliteleri Arasındaki İlişkinin İncelenmesi", II. Uluslararası VI. Ulusal psikiyatri hemşireliği kongresi, Erzurum.

Wood, M. J. M., Molassiotis A., ve Payne S. (2011). "What Research Evidence Is There For The Use of Art Therapy in The Management of Symptoms in Adults With Cancer? A Systematic Review", *Psycho-Oncology* 20(2), 135-145.

Yeniçeri, N., Mevsim V., Özçakar N. Güldal D., Özcan S. Başak O. (2007). "Tıp Eğitimi Son Sınıf Öğrencilerinin Gelecek Meslek Yaşamları İle İlgili Yaşadıkları Anksiyete İle Sürekli Anksiyetelerinin Karşılaştırılması", *Dokuz Eylül Üniversitesi Tıp Fakültesi Dergisi*, 21(1), 19-24.

Yıldırım, S., Gürkan A. (2007). "Müziğin, Kemoterapi Yan Etkilerine ve Kaygı Düzeyine Etkisi", *Anadolu Psikiyatri Dergisi* 8(1), 37.

Yılmaz, M. (2006). "İleri Evre Kanser Hastalarında Bilgilendirme Odaklı Ağrı ve Depresyon Değerlendirmesi." *Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Ankara Üniversitesi Sağlık Bilimleri Enstitüsü, Ankara.*

Yılmaz, M. (2013, 21 Aralık). *Kişisel görüşme. Ankara*

## **İnternet Kaynakları**

İnternet: Kutlu, A. (Aralık, 2012). *Stres ve Anksiyetenin Bilinmeyen Yüzü Web: <http://bilheal.bilkent.edu.tr/aykonu/ay2012/anxiete/anxiete.htm> adresinden 20 Aralık 2013'de alınmıştır.*



## Gıda Ambalajlarında Arka Yüz Tasarımı

Doç. Tefrik İnanç İlisulu

Makale Geliş Tarihi: 18.02.2020  
Yayına Kabul Tarihi: 28.02.2020

### Özet

Ambalaj, tüketici ve üretici arasında kurulan görsel iletişimi sağlamaktadır. Satın alma kararı verilirken ambalaj tasarımı, tüketiciyi hem etkilemeli hem de yönlendirebilmelidir. Tarihsel süreç içerisinde ambalaj yapımı için cam, kağıt, metal, plastik gibi çeşitli malzemeler kullanılmıştır. Renk, tipografi, form ve görsel imgeler ise tüketici üzerinde etkiyi sağlayan başlıca öğelerdir. Bu öğeleri kullanarak ambalaj, tüketiciye kendi hikayesini anlatır. Özellikle ambalajın ön yüzü, anlatılan hikayenin ana karakteridir. Ancak ambalajın arka yüzü olarak adlandırılan diğer yüzleri, hikayenin detaylarını içerir ve çoğunlukla ikinci planda yer almaktadır. Bu çalışmada, tasarım açısından ihmal edilen arka yüz tasarımının önemi araştırılmıştır. Nitel araştırma yöntemlerinin kullanıldığı çalışma sonucunda, arka yüz tasarımının ön yüz tasarımı ile birlikte bir bütün olduğu, tüketicinin bilgilendirilmesi ve yönlendirilmesi noktasında çok önemli etkileri olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Ambalaj Tasarımı, Gıda Ambalajı, Arka Yüz Tasarımı, Görsel İletişim Tasarımı.

### BACK PANEL DESIGN IN FOOD PACKAGING

#### Abstract

Packaging provides the visual communication between the consumer and the manufacturer. Packaging design should be able to both influence and guide the consumer when making a purchase decision. In the historical process, various materials such as glass, paper, metal and plastic were used for packaging. Color, typography, shape and visual images are the main factors that affect the consumer. Packaging uses these elements to tell the consumer their story. Particularly the front of the packaging is the main character of the story. However, the other side of the package, called the back panel, contains details of the story and is often overlooked. In this study, the importance of neglected back panel design was investigated. As a result of the study using qualitative research methods, it was seen that the back panel design combined with the front side design. In addition, it has been concluded that it has very important effects in informing and directing the consumer.

**Keywords:** Packaging Design, Food Packaging, Back Panel Design, Visual Communication Design.

## 1. Giriş

Ambalaj, günümüzde markaların tüketiciyle iletişim kurdukları en hayati alandır. Özellikle gıda ambalajı söz konusu olduğunda bu durum daha da önem kazanmaktadır. Gıda ambalajı, bir kutu veya bir şişeden daha fazlasını ifade ederken, güven kazanma amacıyla farklı hikayeler anlatmakta ve çeşitli vaatlerde bulunmaktadır. Özünde ambalaj, sunar, tanıtır, bilgilendirir, öğretir ve sattırır. Bir ambalajın dikkat çekici görsel iletişim öğeleri ve mesajları, her türlü gıda ürünü arzu edilebilir, anlaşılabilir, akılda kalıcı ve eğlenceli hale getirmektedir. Günümüzde tüketici beklentilerinin hızla değiştiği düşünülürse, onların dikkatlerini çekmek, ürünü ellerine alıp incelemelerini sağlamak ve marka için ciddi alıcılara dönüştürmek için ambalajın yalnızca birkaç saniyesi bulunmaktadır (DuPuis ve Silva, 2011: 24-25). Bu rekabetçi ortamda ambalaj, tüketici üzerinde duygusal bir etki bırakarak bağlılık yaratmayı hedeflerken, beraberinde tek bir amaca hizmet eder: ambalajın içindeki ürünü sattırmak (Meyers ve Lubnier, 2004:39).

Ancak ambalaj tasarımı söz konusu olduğunda doğal olarak öncelikle ambalajın “ön yüz” tasarımı akla gelmektedir. Ön yüz, tüketicinin dikkatini çekmek, diğer bir deyişle “ben buradayım” diyebilmek, rakiplerinin bir adım önüne geçebilmek anlamını taşımaktadır. Bu nedenle tasarımcıların ve/veya markaların önyüz tasarımına ağırlık vererek arka yüz (ön yüz hariç ambalajın geri kalan tüm yüzleri) tasarımlarını çoğunlukla ihmal ettikleri görülmektedir. Bir gıda ambalajı için hayati önem taşıyan son kullanım tarihi, kalori ve besin değerleri, içerisinde bulunan katkı maddeleri, nerede ve nasıl üretildiği gibi tüm içerik bilgileri genellikle arka yüzde yer almaktadır. Bu çalışmanın amacı, gıda ambalajlarında arka yüz tasarımlarının ön plana çıkartılarak tasarım açısından öneminin anlaşılabilmesini sağlamaktır. Çalışmada gıda ambalajı bütünsel bir yaklaşımla ele alınarak araştırılmış ve örnekler üzerinden çeşitli tasarım yaklaşımları analiz edilmiştir. Nitel araştırma yönteminin kullanıldığı çalışmanın deseni “durum çalışması”, türü ise “açıklayıcı durum çalışması”dır ve yine nitel veri toplama araçlarından “doküman incelemesi” tekniği kullanılmıştır. Görsel evren, Türkiye pazarında satılan gıda ambalajları ile sınırlandırılmıştır. Bu çalışmanın gıda ambalajı tasarımında bütünsellik üzerine çalışan araştırmacılara ve öğrencilere katkı sağlayacağı, ışık tutacağı düşünülmektedir.

## 2. Ambalaj Tarihi

Ambalaj, içerisindeki ürünü saran ve onu dış etkenlerden koruyan giysisidir. Bununla birlikte tüketiciye ürün ile ilgili bilmesi gerek her şeyi söylemeli, tüm sorulara yanıt verebilmelidir; örneğin: İçindeki ürün nedir? Ürün kimler için üretilmiştir? İçeriği nelerden oluşur? Ürün ne için ve nasıl kullanılır?

Ambalaj, avcı-toplayıcı insan topluluklarından başlayarak yerleşik hayata geçilene kadar çeşitli şekillerde hayatın içerisinde yer almıştır. Özellikle toplama, saklama, taşıma ve ticaret için ambalaj tarih boyunca kullanılmış ve kullanılmaya devam etmektedir. İlk ambalajlar yapraklardan, hayvan derilerinden, ağaçlardan, su kabağı ve hindistan cevizi kabuğı gibi doğal malzemelerden yapılmıştır. Özellikle kuru yapraklar ve doğal lifli bitkilerden yapılan ilk ambalajlar günümüzde de kullanılan sepet dokuma tekniğinin gelişmesine neden olmuştur. Kısa mesafelerde taşıma amacı ile yapılan bu ambalajlar daha uzun mesafeler için geliştirilmiş, özellikle gemilerle deniz aşırı seyahatlerde kullanılmak üzere suyun, sıvı yağların ve çeşitli içeceklerin taşınması için kilden yapılan amforalar kullanılmıştır (Twede, 2016:115-116).

### 2.1 Yazının ve Baskı Makinesinin Bulunuşu

Fenikelilerin İ.Ö. 1500 yıllarında özellikle ticaret yapılırken karşılaşılan zorlukların giderilmesi için buldukları yazı sistemi, ambalaj tarihini geri dönülemez biçimde değiştirmiştir. Her ses için ayrı bir sembol tasarlanmış ve bu tasarlanan semboller zaman içerisinde markaları oluşturmuştur. Aynı zamanda bu sembollerin, ürünün kime ait olduğu, nerede üretildiği ve nereden geldiği bilgilerini vererek günümüz ambalaj tasarımının oluşumuna katkıda bulunduğu düşünülebilir (Becer, 2014:27). Baskı makinesinin keşfi, yazının bulunuşundan sonra ambalaj tarihinin en önemli dönüm noktalarından biri olduğu kabul edilmektedir. İlk baskının, Çin’de İ.Ö. 305 yıllarında tahta baskı makinesi ile yapıldığı tahmin edilmektedir. İlk hareketli kil hurufat 1041 yılında, ilk metal levha 1200’lü yıllarda keşfedilmiştir. Sonrasında Johannes Gutenberg 1450 yılında, farklı şekillerde değişebilen, bağımsız yüksek kabartma harflerden oluşan tipografik baskı tekniğini geliştirmiştir. Bu hareketli ve değiştirilebilir metal harfleri içeren uygulanabilir baskı makinesi, kağıt baskı, yağ bazlı mürekkep ve kitap baskı tekniklerinin bir araya getirilmesi sonucu ortaya çıkmıştır. Gutenberg var olan ve yüzyıllardır geliştirilen baskı tekniklerini akıllıca bir araya getirmiştir. Bu sayede, basılı malzemelerin kitlelere ulaşmasını sağlamaya katkıda bulunarak, kitle iletişiminde yeni bir dönemin başlamasına yol açmıştır (Klimchuk ve Krasovec, 2006: 4). Bu dönem sonrasında günümüz iletişim araçlarından biri olarak kabul edilen ambalaj tasarımının ilk adımlarının atılmaya başlandığı söylenebilir.

### 2.2 Cam Ambalaj

Cam, bilinen en eski ambalaj malzemelerinden biridir. Akdeniz bölgesinin doğusunda yapılan arkeolojik kazılarda, M.Ö. 3000 civarından başlayarak tunç çağına kadar uzanan süreçte üretilmiş camdan boncuk ve ok başları

ortaya çıkartılmıştır. Bilinen bu en eski cam objelerin, metalle çalışılırken tesadüfen bulunmuş olabileceği tahmin edilmektedir. Mısır ve Mezopotamya'da yapılan kazılarda ise dekoratif camlar bulunmuştur. Cam üfleme çubuğunun M.Ö. 1 yüzyılda Roma İmparatorluğu zamanında icat edilmesi, içi boş cam kap imalatının yapılabilmesini sağlamıştır (Coles, McDowell ve Kirwan, 2003:152). Bu teknik camın ambalaj sektöründe kullanılarak seri üretime geçişin yolunu açmıştır. 1880'li yıllarda birçok şirket, çoğu cam üfleme makineleri yardımıyla, şişe üretimini sürdürmüştür. Kalifiye işçilere ve bireysel yeteneğe dayanan bu süreç çok yavaş işlemekte, dolayısıyla şişelerin üretimi çok maliyetli olmaktaydı. 1903 yılına gelindiğinde Michael Owens, bu süreci hızlandıran "otomatik şişe yapım makinesini" icat ederek patentini almış ve maliyetlerin azaltılmasını sağlamıştır (Welch ve Lamphier, 2019:191). Bugün, bir dizi iyileştirmeden sonra modern şişe üretimi aynı yöntemlerle yapılmaktadır. Bu açıdan bakıldığında icadın seri üretim cam konusunda ambalaj sanayisi için bir devrim niteliği taşıdığı söylenebilir (Orser, 2017:210).

### 2.3. Kağıt-Karton Ambalaj

Kağıt, gıda ambalajlarında en çok kullanılan materyallerin başında gelmektedir. Farklı boyutlardaki ürünlere çeşitli uzunluk ve genişlikte kağıt üretimi geçtiğimiz yüzyılda büyük bir sorun olarak görülmekteydi. 1798 yılında, Nicholas Louis Robert bir bant üzerinde kesintisiz olarak kağıt üretimi yapma fikrini hayata geçirerek bunu başarmış ve yaptığı buluşunu "sınırsız uzunlukta kağıt üretimi için bir makine" olarak tanımlamıştır (Hunter, 1974:345). Bu buluş sayesinde ürünlerin saklanması, taşınması ve korunması için çoğunlukla tercih edilerek kullanılan kağıdın seri üretimine geçilmiştir. Ambalaj sektörü için çok önemli olan ve iki düz kâğıt plaka arasına dalga verilmiş yine kâğıt bazlı malzeme konulması ile oluşturulan oluklu mukavva fikri ise 1871 yılında Albert Jones tarafından geliştirilmiştir. Hassas ürünlerin ambalajlarında kullanılan oluklu mukavvanın patenti ise 1874 yılında Oliver Long tarafından alınmıştır (Rahman, 2007:935). Bu gelişmelerle birlikte baskı sektöründeki gelişmeler kağıt-karton ambalajın yaygınlaşarak günümüze kadar kullanımına olanak sağlamıştır.

### 2.4. Metal (Teneke) ve Alüminyum Ambalaj

Bir diğer ambalaj malzemesi olan metal plakanın üretimi ilk olarak 1200 yılında Bohemya'da keşfedilmiştir. Başlangıçta bu metal kutular yuvarlak, kare ve dikdörtgen formlarda kullanılmıştır. Gıdanın metal ambalaja ilk kez güvenle konulması düşüncesi ise, 1809'da Napolyon Bonapart'ın ordunun yiyeceklerinin korunmasını sağlayan bir yöntem getirene para ödülü vereceğini ilan etmesiyle ortaya çıkmıştır. Sonrasında Nikolas Appert

kalayla basılmış metal kutudaki yiyeceğin sterilize edildikten sonra uzun süre saklanabildiğini keşfederek bunu geliştirmiştir<sup>1</sup>. 1800'lerin başında yaşanan bu gelişmenin ardından, dünyadaki ilk ısı işlem görmüş metal gıda kutuları Londra'nın doğusunda Bermondsey'de üretilerek satışa çıkarılmıştır. Metal ambalajların üretim ve kullanım kolaylığı, gıda ürünlerinin perakende olarak tüketimi bağlamında toplumun üzerinde olumlu bir etki yarattığı görülmüştür. Bu durum ambalaj sanayinin lehine kullanılarak kısa sürede bir üretim sürecine dönüştürülmüştür. İkinci Dünya Savaşı sırasında Avrupa'da yaşanan metal yetersizliği, yaratıcı metal kutu şekilleri için alüminyum kullanımında gelişme sağlamıştır. Bu durumun bir sonucu olarak, 1963 yılında, ilk ince duvar çekme ve ferforje (DWI) alüminyum kutuların üretimi gerçekleştirilmiş ve 15 yıl içerisinde, hem içecek hem de yiyecek için alüminyum ambalajlar kullanılmaya başlanmıştır (Emblem ve Emblem, 2012:122).

### 2.5. Plastik Ambalaj

Plastik, bitkilerden, ağaç liflerinden veya yağdan yapılmış bir malzemedir. Isı ve basınçla her türlü şekle kalıplanarak istenilen form verilebilmektedir. Elastik yapısı ile gıda ambalajı sektöründe kullanılmaya başlanmasıyla plastik gerçekte yaşama biçimimizi de şekillendirdiği/değiştirdiği söylenebilir. 1862 yılında Londra'da düzenlenen Büyük Uluslararası Sergisi'nde İngiliz Alexander Parkes, 1856 yılında patentini aldığı Parkesine adını verdiği yeni bir ürün tanıttı. Parkes, bu sert, katı maddenin ısıtıldığında yumuşak ve esnek hale geldiğini açıkladı. Bu ürün tarihte üretilen ilk plastik olarak tanımlanmaktadır (Ditchfield, 2012:5). Plastik konusunda bir sonraki atılım; Leo Hendrik Baekeland tarafından 1909 yılında bakalit keşfedir denilebilir. Aynı zamanda bu malzeme üretilen ilk sentetik plastiktir (Aftalion, 2001:71). 1950 yılından sonra plastik ambalajlar gıda sektöründe kullanılmaya başlamıştır. Esnek yapısı ve kolay şekil verilebilmesi tasarımcıların işini kolaylaştırmış, çok farklı formlarda plastik ambalajların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Ayrıca hafif ve maliyeti daha düşük olması nedeniyle cam ve metal ambalajlarda bulunan gıda ürünleri plastik kaplarda sunulmaya başlanmıştır. Daha hafif ve daha esnek olmasıyla birlikte nakliye maliyetlerinden tasarruf edilmesini sağlayan plastik artık yirmi birinci yüzyılın ambalaj malzemesi haline dönüşmüştür.

<sup>1</sup> ASD Ambalaj Sanayicileri Derneği, <http://ambalaj.org.tr/tr/ambalaj-ve-cevre-ambalajin-tarihcesi.html> (Erişim tarihi: 12.07.2019)

### 3. Ambalaj Tasarımı

Belirli bir tanımı olmamakla birlikte ambalaj, içerisinde muhafaza ettiği ürünü dış etkenlerden koruyan, taşınma ve depolama işlemleri sırasında zarar görmesini engelleyen giysisidir. Bu giysi, ürünün satışa uygun hale getirilmesi için form, malzeme, renk, fotoğraf, illüstrasyon ve tipografi gibi öğelerden meydana gelmektedir. Tasarım dinamikleri ve pazarlama stratejileriyle birlikte doğru biçimde bir araya getirilen bu öğeler ürünün/markanın kimliğini oluşturmaktadır. Kapsamlı tasarım metodolojisi sayesinde ambalaj tasarımı, hedef kitleye ulaşmak, pazarlama/satış problemlerini çözmek ve doğru iletişim kurabilmek için birçok araç kullanmaktadır. Yaratıcı fikir, tüketici deneyimi, stratejik düşünme, görsel ve sözlü bilgilerin kavramsallaştırılması ambalaj tasarımı stratejisi olarak kullanılan temel yollardan bazılarıdır. Etkin şekilde çözülmüş bir tasarım stratejisi ile ürün bilgileri, tüketiciye istenilen nitelikte ve doğru olarak iletilebilir. Ambalaj tasarımı farklı ilgi alanlarından ve geçmiş deneyimlerden faydalanarak insanlarla iletişim kurmanın estetik bir aracı olarak da işlevini yerine getirebilmelidir. Bu nedenle, antropoloji, sosyoloji, psikoloji ve dilbilim gibi alanlar tasarım sürecine katkı sağlayabilir. Özellikle sosyal ve kültürel çeşitliliklerin, insan davranışlarının ve kültürel tercihlerin iyi anlaşılması, ürünün giysisinin diğer bir deyişle ambalajın, sağlıklı iletişim kurmasına ve doğru anlaşılmasına katkı sağlayabilir (Klimchuk ve Krasovec, 2006:33). Ambalaj aynı zamanda etkili bir marka ve iletişim biçimini temsil etmektedir ve iyi planlanmış ambalajların, hem marka bilinirliğinin hem de satışların artırılması noktasında en önemli değer olduğu söylenebilir (Erlhoff ve Marshall, 2008:289-290).

Günümüz ticari rekabet ortamında bir ambalajın dikkat çekmesinin ve satışlarını arttırmasının hiç kolay olmadığı söylenebilir. Birbirinin benzeri onlarca ürün arasından ön plana çıkmak ve tüketicinin satın alma kararını etkilemek, tasarım stratejisinin doğru kurgulanmasını gerektirmektedir. Bu noktada ambalaj tasarımcısının marka ve tüketici arasında kilit bir rol üstlendiği söylenebilir. Bu rolü üstlenirken, görsel iletişim tasarımı bilgi ve estetik anlayışı ile bir yapısal mühendisin bilgisini birleştirmesi gerekmektedir. Üç boyutlu doğası nedeniyle de ambalaj tasarımcısı diğer yaratıcı disiplinlerden ayrılmaktadır. Çünkü tasarım yapılırken görsel iletişim öğelerine ek olarak, ambalajı oluşturacak malzeme ve baskı teknikleri de tasarım sürecinde devreye girmektedir<sup>2</sup>.

Tasarlanan her ambalajın kendine özgü bir hikayesi vardır ve her ambalaj ayrı yöntem ya da stratejilerle tasarlanmaktadır. Ancak temel düzeyde, bazı prensipler değişmez ve bunlar ambalaj tasarımcılarının farkında olması gereken durumlardır. Bu kısaca "ambalaj dinamikleri" olarak tanımlanır. Ambalaj dinamikleri, tüketicilerin temel ihtiyaçlarını yansıtırlar ve bu ihtiyaçlar çoğunlukla sabit kalma eğilimindedirler. Tüketici, aralarından seçim yapabileceği bir dizi ürünle karşı karşıya kaldığında doğru ürünü seçerken "Geçen sefer ne satın aldım?" sorusunu sormaktadır. Bu bağlamda, ürün ambalajının farklılaşması çok önemlidir ve doğru bir ambalaj tasarımı çözümü tüketicilerin doğru ürünü seçmesini kolaylaştırabilir (Calver, 2007:42). Bu seçim, hedef kitlenin doğru belirlenmesi ve güncel bir pazar araştırması (nicel ve nitel analize tabi tutularak) yapılmasıyla yakından ilişkilidir diyebiliriz (Meyers ve Lubnier, 2004:74). Üreticinin kendi ürünü için tasarımcılara verdiği ön bilgilendirme, markanın kullanımı, hacim, malzeme, bütçe, vb. bilgiler, tasarım sürecinin doğru biçimde şekillendirilmesine ve hedef kitleye daha sağlıklı biçimde ulaşılabilmesine katkıda bulunacaktır.

Üreticinin verdiği bilgiler, pazar araştırmaları, tüketici analizleri ve görsel iletişim tasarım dinamikleriyle birlikte tasarımcının ambalajı oluşturmak için kullanılabileceği dört ana öğe bulunmaktadır; form, renk, tipografi ve fotoğraf/illüstrasyon. Bu araçların akılcıca kullanılması ve kültürel ipuçlarının doğru değerlendirilerek deneyimle birlikte geliştirilmesi, ambalaj tasarımının başarıya ulaşmasını sağlayabilir (Stewart, 2007:92). Bu durum tüketici için farklı bir ambalaj tasarımı oluşturmaktan çok daha fazlasını ifade etmektedir. Sonuçta, ambalaj tasarımının amacı, ürünün hikayesini, işlevini ve faydalarını belirgin bir şekilde tüketiciye ileterek pazar payının arttırılmasını ve estetik bir değer olarak sunulmasına katkı sağlamaktır. Ancak tasarımcıların ambalaj tasarımıyla çeşitli gereklilikleri de yerine getirmek zorundadır. Çünkü ambalajın devlet yasalarına ve yasal standartlara uygun olarak hazırlanması gerekmektedir. Ürünün üretildiği, paketlenildiği, taşındığı, ihraç edildiği, ithal edildiği ve satıldığı ülke yasal gereklilikleri düzenler. İçindekiler, beslenme bilgileri, ürün talepleri, barkod uygunluğu, özel ürün yapısal ve malzeme uygunluğu ve marka logosu veya ticari marka tescili dahil olmak üzere ürün etiketlemesi, ambalaj tasarımına ilişkin yasal konular arasında yer almaktadır (Klimchuk ve Krasovec, 2006:231). Türkiye Cumhuriyetinde gıda ürün ambalajlarıyla ilgili yasalar Gıda, Tarım ve Hayvancılık Bakanlığı tarafından belirlenme ve kontrol edilmektedir. 26 Ocak 2017 tarih ve 29960 sayılı yönetmeliğin dokuzuncu maddesinde ambalaj üzerinde bulunması zorunlu bilgiler aşağıdaki gibidir<sup>3</sup>:

<sup>2</sup> Packaging Graphics, <https://www.packaginggraphics.net/visual-package-design.htm> (Erişim tarihi: 23.07.2019)

<sup>3</sup> Resmi Gazete, <http://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2017/01/20170126M1-6.htm> (Erişim Tarihi: 25.07.2019)



- a) Gıdanın adı.
- b) Bileşenler listesi.
- c) Alerjiye veya İntoleransa Neden Olan Belirli Madde veya Ürünler.
- ç) Belirli bileşenlerin veya bileşen gruplarının miktarı.
- d) Gıdanın net miktarı.
- e) Tavsiye edilen tüketim tarihi veya son tüketim tarihi.
- f) Özel muhafaza ve/veya kullanım koşulları.
- g) 8 inci maddenin birinci fıkrasında bahsedilen gıda işletmecisinin adı veya ticari unvanı ve adresi.
- ğ) 12 nci maddede belirtilen işletme kayıt numarası veya tanımlama işareti.
- h) Menşe ülke.
- ı) Kullanım bilgisi olmadığında gıdanın uygun şekilde tüketimi mümkün değilse, gıdanın kullanım talimatı.
- i) Hacmen % 1,2'den fazla alkol içeren içeceklerde hacmen gerçek alkol derecesi.
- j) Beslenme bildirimi.

#### 4. Ambalajın Ön ve Arka Yüzü

Market raflarında tüketicinin ilk olarak gördüğü alan ambalajın ön yüzüdür ve genellikle bir tüketicinin bir markayla ilk temas noktasıdır, bu nedenle başlangıçta dikkatleri üzerine çekmesi ve markayı hem sunan hem de destekleyen mesajları hızlı bir şekilde iletmesi gerekmektedir (Ambrose ve Harris, 2011:10). Bu ilk görsel iletişimin sağlandığı en önemli andır. Doğru yapılandırılan bir ambalaj dikkat çekmeyi başarabilir ve tüketicuyu istediği biçimde yönlendirebilir. Bu bakımdan ön yüz tasarımının hem ürünün hem de markanın kimliği niteliğini taşıdığı söylenebilir.

Ambalaj tüketicuyu ikna edip, kendini raftan aldırdıktan sonra, tüketicinin yapacağı bir sonraki işlem ambalajın arka yüzüne bakmak olacaktır. Bu alan, genellikle içerikleri ve ürünün özelliklerini daha ayrıntılı bir şekilde tanımlamak için kullanılır. Ürüne özgü özel bildirimler, talimatlar, zorunlu bilgiler ve kullanım önerileri genellikle burada gösterilir. Carte Dor Puding ambalajı örneğinde olduğu gibi, enerji ve besin öğeleri, kısa tarifler, servis

önerileri, üretici iletişim bilgileri, barkod, üretim yeri, zorunlu işaretler ve son kullanma tarihi bilgilerini içerebilir (Görsel 1). Arka yüz, ürün ile ilgili detaylı bilgi almak için daha uzun zaman ayrılarak belirli bir okuma süresi gerektirmektedir. Gerçekte bir ambalajın güçlü ikinci yüzüdür. Ön yüz tüketicuyu ikna etmek için savaşıırken, arka yüz, bu ürünün sağlam ve doğru bir seçim olduğunu garanti etmektedir (Groth, 2006:47).



Görsel 1. Carte Dor Çikolatalı Puding Ambalajı Ön ve Arka Yüz Tasarımı

Tüm tasarım disiplinlerinde olduğu gibi ambalaj tasarımında da bir hiyerarşik yapıya ihtiyaç duyulmaktadır. Aksi bir durumun karışıklığa yol açacağı düşünülebilir. Bu sebepten dolayı üç boyutlu bir deneyim olan ambalajın, yalnızca bir tane ön yüzü bulunmalıdır. Lipton örneğinde iki farklı ön yüzün bulunması ve logo yerleşimlerinin farklı açılarda yapılmış olması, bu durumun bir tasarım hatası olduğu düşüncesinin oluşmasına neden olacağı söylenebilir (Görsel 2).



Görsel 2. Lipton Tarçın ve Karanfil Yeşil Çay Ambalajı Ön ve Arka Yüz Tasarımı

Tasarım sürecinde ürünün özellikleri paralelinde ön yüz ile birlikte arka yüzlerin oluşturulması gerekmektedir. Sıklıkla arka yüz, ambalaj projesinin sonuna doğru tasarlanır ve maksimum sonuçlara ulaşmak için gerekli stratejik düşünce içerisinde göz ardı edilerek ikinci plana atılabilmektedir. Tasarımcıların, ambalaj tasarımını bütüncül bir bakış açısıyla ele almaları ve arka yüzün de işlev ve amacını akılda tutmaları gerekmektedir. Bir ambalajın arka yüzünün, karar verme sürecine etkin biçimde hizmet ettiği söylenebilir (DuPuis ve Silva, 2011:134). Yayla örneğinde, ambalaj tasarımı ön yüzünde logo kullanımı illüstrasyonlar ve şeffaf malzeme kullanımı olumlu etki yaratırken, arka yüz tasarımının aynı dikkat ve özenle hazırlanmamış olduğu görülmektedir. Arka yüzdeki bilgilerin yatay düzlemde yazılmış olması ve tipografi kullanım biçiminin okunma problemi yarattığı söylenebilir (Görsel 3).



Görsel 3. Yayla Patlayan Mısır Ambalajı Ön ve Arka Yüz Tasarımı

Gıda ambalajlarında ön yüz tasarımının rolü, güçlü markalaşma, dikkat çekme, iştah açıcı özel teklifler veya farklılaşan avantajlarıyla satın almayı teşvik etmekse, arka yüzün rolü yeniden satın alınma oranını arttırmak, yani tüketici ile marka/üretici arasındaki bağı güçlendirmektir. Böyle bir durumda, neden gıda ambalajı üzerindeki arka yüz tüketicilerin dikkatini çekmeyen ya da çok az baktığı bir yer olarak karşımıza çıkmaktadır? Bunun nedeni, tasarımcı tarafından ambalaj tasarımının bir bütün olarak ele alınmamasıdır denebilir<sup>4</sup>. Bütünsel tasarım yaklaşımı bu bağlamda üç boyutlu bir obje olarak ambalajı çok daha istenilebilir bir ürün haline dönüştürebilir. Dovidó ambalaj tasarımında, ön ve arka yüz tasarımlarının bir bütün olarak ele alındığı ve bu sayede etkili bir görsel dilin oluşturulduğu söylenebilir. Ayrıca tipografi ve renk seçiminin bu etkiyi arttırdığı düşünülebilir (Görsel 4).

<sup>4</sup> Packaging Sense, <http://www.packagingsense.com/2010/04/23/the-backpanel/> (Erişim Tarihi: 25.07.2019)



Görsel 4. Dovidó Çekirdekli Antep Karası Ambalajı Ön ve Arka Yüz Tasarımı

Günümüzde artan farkındalıklar insanların sağlıkları konusunda çok daha dikkatli davranmalarına neden olmaktadır. Tüketicilerin artık bir ürünü almadan önce, ürün içeriğiyle birlikte bileşenlerini de incelemeyi ve sonrasında satın alma kararını vermeye başladıkları söylenebilir. Rekabetçi pazar içerisinde tasarımcılar ve üreticiler ön yüz tasarımı kadar arka yüz tasarımının da değerini anlamaya başlamışlardır<sup>5</sup>. Eti örneğinde etkili bir ambalaj tasarımının karşımıza çıktığı söylenebilir. Ancak arka yüz tasarımında ürünün glüten içerikli olduğunun belirtilmesine rağmen "Glüten içerir" yazısının katlama kağıdı altında kalarak görünmemesi alerjisi olan tüketiciler için sorun oluşturabileceği unutulmamalıdır (Görsel 5).



Görsel 5. Eti Hoşbeş Ön ve Arka Yüz Tasarımı

<sup>5</sup> Designer People, <https://www.designerpeople.com/blog/packaging/packaging-design-trends-2019/> (Erişim Tarihi: 25.07.2019)

Satın alınan ambalajın içindeki ürünün hikayesinin etkili biçimde anlatılması kullanılabilir yöntemlerden bir diğeri olabilir. Bu hikayeye birlikte ürünün en iyi biçimde nasıl hazırlanarak tüketileceği, ürünün nasıl eğlenceli hale getirilebileceği etkili bir görsel iletişim dili ile anlatılabilir. Bu yaratıcı anlatım biçimi, tüketicinin arka yüzü okumasını ve ürünü eline alıp onunla ilgilenmesini sağlayabilir<sup>6</sup>. Gıda ambalajı tasarımı tüm yüzleriyle birlikte bütünlük bir süreç gerektirmektedir. Tasarım içerisinde ön yüz gibi arka yüzde dikkat çekici ve etkileyici bir tasarıma sahip olabilir. Bunun için arka yüz tasarlarken çeşitli yöntemler uygulanabilir. Öncelikle önyüz tasarım dilinin arka yüzde de devam ettirilmesinin etkili yöntemlerden biri olduğu söylenebilir (Görsel 6).



Görsel 6. Knorr İşkembe Çorbası Ambalajı Ön ve Arka Yüz Tasarımı

Tipografi kullanımı, ambalaj tasarımının doğal bir parçasıdır ve özellikle arka yüzde ürünle ilgili bilgileri iletme konusunda çok önemli bir rol oynamaktadır (Ambrose ve Harris, 2011: 158). Bu bilgilerden en önemlileri ise enerji ve besin değerleridir. Burada tüketiciler ürünün içeriği hakkında detaylı bilgi sahibi olmaktadır. Ürün hakkındaki bu sıkıcı beslenme bilgileri yaratıcı tasarım çözümleriyle dikkat çekici ve etkili bir tasarım ögesi haline dönüştürülebilirler.

<sup>6</sup> Logo People, <https://www.logopeople.in/blog/why-back-panels-are-important-in-product-packaging-design/> (Erişim Tarihi: 26.07.2019)

## 5. Sonuç

İlk olarak gıdaların korunması, taşınması ve saklanması için ortaya çıkan ambalaj, günümüzde bu işlevinin ötesine geçerek, ürün ve markalar için bir iletişim aracına dönüşmüştür. Ambalaj, üzerinde bulunan görsel iletişim öğeleriyle market raflarındaki zorlu rekabet ortamında varlığını sürdürmeye çalışmaktadır. Hayatta kalabilmek için tüketicinin dikkatini üzerine çekebilmeli ve olumlu bir izlenim bırakabilmelidir. Genel olarak bakıldığında ambalaj, tüketiciye içindeki ürünle ilgili bilmesi gerek her şeyi ambalajı açmadan söylemelidir ve cevapsız hiçbir soru kalmamalıdır; Nerede? Ne zaman? Nasıl? Ne ile? Kim tarafından? Vb.

Çalışmada, ambalajın ön yüz tasarımının tüketici üzerindeki etkisinin önemli olduğu ancak ambalajın anlattığı hikayenin, bir başka deyişle iletmek istediği mesajın detaylarının arka yüzde verildiği görülmüştür. Etkin arka yüz tasarımı yeniden satın alma oranını arttırmakta ve marka-tüketici bağının güçlenmesine katkıda bulunmaktadır. Tüketicinin ürün ile ilgili detaylı bilgilerin yer aldığı arka yüzü incelemek için fazladan zaman ayırması gerekirken, arka yüzü ayrılan bu süre gerçekte ürün seçiminin doğru olduğunun garantisini de vermektedir. Bu garantinin karar verme sürecine olumlu katkıları olduğu söylenebilir.

Bir ambalajın başarısındaki en önemli etken, tüketiciyle kurduğu fiziksel iletişimi duygusal bir seviyeye taşıyarak arzu yaratabilmesidir. Tüketici için çoğunlukla ve büyük ölçüde daha iyiyi yapma vizyonuna sahip olan ambalaj, bugünün arzusunu yerine getirmek ve tüketicinin inandığı şekilde bunu iletmek için anahtar rolündedir. Bu rolüyle tasarım açısından ambalaj, hem ön hem arka yüzüyle bütünsel bir yaklaşım gerektirmektedir<sup>7</sup>. Kısaca, her bir ambalajın birçok yüzü vardır ve tasarımda bu yüzeylerin hepsi bir bütün olarak dikkate alınmalıdır (Landa, 2006:161). Bu bütünlük içerisinde hazırlanan tasarımların başarılı olabileceği, doğru ve kesintisiz iletişim kurabileceği, market rafında diğer ambalajların bir adım önüne geçebileceği unutulmamalıdır.

<sup>7</sup> Jonathan Ford, <https://www.aiga.org/aiga/content/tools-and-resources/gain-journal/which-came-first-the-packaging-or-the-advertising/> (Erişim Tarihi: 25.07.2019)



## Kaynakça

- Aftalion, F. (2001). *A History Of The International Chemistry Industry*. Philadelphia: Chemistry Heritage Foundation.
- Ambrose, G. ve Harris, P. (2011). *Packaging The Brand*. Switzerland: AVA Book.
- Calver, G. (2007). *What Is Packaging Design?*. Switzerland: A RotaVision Book.
- Coles, R., McDowell, D. ve Kirwan, M. (2003). *Food Packaging Technology*. Boca Ration: Blackwell Publishing.
- Ditchfield, C. (2012). *The Story Of Behind Plastic*. London: Raintree.
- DuPuis, S. ve Silva, J. (2011). *Package Design Workbook*. Massachuset: Rockport Publisher Inc.
- Emblem, A. ve Emblem, H. (2012). *Packaging Technology Fundamental, Materials and Processes*. Cambridge: Woodhead Publishing Limited.
- Erlhoff, M. ve Marshall, T. (2008). *Design Dictionary Perspective On Design Terminology*. Berlin: Birkhauser Verlag AG.
- Groth, C. (2006). *Exploring Packaging Design*. New York: Delmar.
- Hunter, D. (1974). *Papermaking The History and Technique of an Ancient Craft*. New York: Dover Publications Inc.
- Klimchuk, M.R. ve Krasovec, S.A. (2006). *Packaging Design Successful Product Branding From Concept To Shelf*. New Jersey: John Wiley & Sons Ltd.
- Landa, R. (2006). *Design Brand Experiences*. New York: Thomson.
- Meyers, M.H. ve Lubnier, M. J. (2004). *Başarılı Ambalaj Başarılı Pazarlama* (çev. Z. Üsdiken). İstanbul: Rota Yayınları.
- Orser, C.E. (2017). *Historical Archaeology*. New York: Routledge Taylor & Francis Group.
- Rahman, M.S. (2007). *Hand Book Of Food Preservation*. Boca Ration: CRC Press Taylor & Francis Group.
- Stewart, B. (2007). *Packaging Design*. Londra: Laurence King Publishing.
- Twede, D. (2016). *History Of Packaging*. D.G. Brian Jones ve Mark Tadajewski. (Editörler). *The Routledge Companion To Marketing History*. New York: Routledge, s. 115-130

Welch, R. ve Lamphier, P.E. (2019). *Technical Innovation In American History*. California: ABC-CLIO, LLC.

## İnternet Kaynakları

- ASD Ambalaj Sanayicileri Derneği, <http://ambalaj.org.tr/tr/ambalaj-ve-cevre-ambalajin-tarihcesi.html>, Erişim tarihi: 12.07.2019
- Designer People, <https://www.designerpeople.com/blog/packaging/packaging-design-trends-2019/>, Erişim Tarihi: 25.07.2019
- Jonathan Ford, <https://www.aiga.org/aiga/content/tools-and-resources/gain-journal/which-came-first-the-packaging-or-the-advertising/>, Erişim Tarihi: 25.07.2019
- Logo People, <https://www.logopeople.in/blog/why-back-panels-are-important-in-product-packaging-design/>, Erişim Tarihi: 26.07.2019
- Packaging Graphics, <https://www.packaginggraphics.net/visual-package-design.htm>, Erişim tarihi: 23.07.2019
- Packaging Sense, <http://www.packagingsense.com/2010/04/23/the-backpanel/>, Erişim Tarihi: 25.07.2019
- Resmi Gazete, <http://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2017/01/20170126M1-6.htm>, Erişim Tarihi: 25.07.2019

## Görsel Kaynakları

- Görsel 1. Carte Dor Puding Çikolatalı Ambalajı Ön ve Arka Yüz Tasarımı, 2019, Kişisel Arşiv.
- Görsel 2. Lipton Tarçın ve Karanfil Yeşil Çay Ambalajı Ön ve Arka Yüz Tasarımı, 2019, Kişisel Arşiv.
- Görsel 3. Yayla Patlayan Mısır Ambalajı Ön ve Arka Yüz Tasarımı, 2019, Kişisel Arşiv.
- Görsel 4. Dovido Çekirdekli Antep Karası Ambalajı Ön ve Arka Yüz Tasarımı, 2019, Kişisel Arşiv.
- Görsel 5. Eti Hoşbeş Ön ve Arka Yüz Tasarımı, 2019, Kişisel Arşiv.
- Görsel 6. Knorr İşkembe Çorbası Ambalajı Ön ve Arka Yüz Tasarımı, 2019, Kişisel Arşiv.



## Çağdaş Sanatta Bir Yansıma/Yansıtma Sorunsalı Olarak Otoportre ve “Ben” Kavramı Üzerine Bireysel Söylemler

Doç. Dr. Zeliha Kayahan  
Doç. Dr. Naile Çevik

Makale Geliş Tarihi: 07.02.2020  
Yayına Kabul Tarihi: 27.03.2020

### Özet

Sanatçı ve yapıtı içinde bulundurduğu tüm öznelğin bir toplamı ve yansıması olarak duygular, düşünceler ve imgelerle karşılıklı bir işbirliği ve/veya çatışma içinde bütünleşir. Çağımızın güncel problemleri arasında yer alan ve genellikle küreselleşme temelli olduğu düşünülen aşırı ve kontrolsüz tüketim, kimlik bunalımı, aidiyet sorunsalı ve yabancılaşma gibi kavramlar olgular çağdaş sanatçıların çalışmalarını düşünsel ve uygulama boyutlarında derinden etkilemiştir. Özellikle bir kendini ifade etme ya da yansıma sorunsalı olarak otoportre kavramı sanatçının kendisiyle dolaysız bir karşılaşma anını yani bir anlamda “ben” olma halini içerir. Bu çalışma genel kapsamda, sanatçının yaratıcılık ve üretim süreçlerinde içsel sentezin bir izdüşümü olarak geçmişten günümüze tarihsel süreç içerisinde otoportre kavramına odaklanmış; özelde ise Naile Çevik ve Zeliha Kayahan’ın kendine dair bir iç görüyü merkeze alan gravür, linol, ekslibris, dijital gibi baskı uygulamalarının yanı sıra kolaj, mürekkep, elle müdahale gibi eserlerle oluşturduğu özgün otoportrelerini içermektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Sanat, Çağdaş Sanat, Ben, Otoportre

### INDIVIDUAL DISCOURSES ON THE CONCEPT OF SELF PORTRAIT AND “I” AS A REFLECTION / REFLECT PROBLEM IN CONTEMPORARY ART

### Abstract

*It integrates with emotions, thoughts and images in a mutual cooperation and / or conflict as a sum and reflection of all the subjectivity it contains within the artist and his work. Concepts as such as excessive and uncontrolled consumption, identity crisis, belonging problem and alienation, which are among the contemporary problems of our age and generally thought to be based on globalization, have deeply influenced the work of contemporary artists in their intellectual and practical dimensions. In particular, as a problem of self-expression or reflection, the concept of self-portrait involves a moment of direct encounter with the artist himself, that is to say, “I”.*

*This study generally focuses on the concept of self-portrait in the historical process from past to present as a projection of internal synthesis in the creativity and production processes of the artist; contains particularly Naile Çevik and Zeliha Kayahan’s original self-portrait created by collage, ink and manual intervention as well as lithograph applications such as engraving, linol, exlibris, which center on an insight of her own.*

**Keywords:** Interaction design, Interactive multimedia, Interface design philosophy, Human-Computer Interaction, Peircean Semiotics

Doç. Dr. Zeliha Kayahan, Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Temel Sanat Bilimleri Bölümü, Ankara. E-posta: z.kayahan@hbv.edu.tr. ORCID: 0000-0001-9644-9715

Doç. Dr. Naile Çevik, Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü, Ankara. E-posta: naile.cevik@hbv.edu.tr. ORCID: 0000-0001-6448-1534

## Giriş

21. yüzyıl geçmiş yıllarda sosyal, ekonomik ve kültürel anlamda yaşanan tüm olayların bir sentezini sunmaktadır. Toplumda var olduğu günden bu yana sanatçı, bir kültür yaratıcısı konumunda içinde bulunduğu çağın aurasını yansıtan eserler ortaya koymuştur. Bu süreç içerisinde bazı düşünce normları ile sınırlandırılmış olsa da bilimsel gelişmeler ile yeni fikirlerin yarattığı eleştirel ortam sanatçıyı daha özgür kılmıştır. Rönesans ile bireyselleşme hareketlerinin ilk yansımaları ortaya çıkarken Sanayi Devrimi ile birlikte teknolojinin günlük hayata adaptasyonu sanatçı için bireyselleşmeyi bir amaç haline getirir. Günümüzde sanatçı fikrin ve malzemenin ön planda olduğu teknolojiye kucak açan bir anlayışta eser üretmektedir. Bireysel üretimlerde bulunduğu gibi kolektif üretimlerinde yapıldığı günümüzde sanatçı kendisini var edebilme dürtüsü içerisinde. Sanat tarihinde sanat ve zanaatin birbirinden ayrılıp sanatçı kavramının oluştuğu günden beri sanatçıların sahip olduğu bir dürtüdür bu. Ailesinde, çevresinde, toplumda yada yaşadığı çağda "Ben olabilme çabası" içindeki sanatçı, vermiş olduğu bu savaşta en somut örneğini belkide eserlerinde kendi suretini kullanması ile oluşturmuştur. Böylece sanat tarihi kendi portresini kendi tarzı ile sanat eserine dönüştüren sanatçılar ile tanışmış olur.

Türk Dil Kurumu sözlüğüne göre "Portre; bir kimsenin yağlıboya, suluboya, karakalem vb. ile yapılmış resmi" olarak açıklanmıştır (TDK,2020). Portrenin temsil etme gücü, taşıdığı evrensel anlam ve değer süreç içerisinde sanatçının bakışını kendi yüzüne çevirmesiyle birlikte otoportrelere dönüşmüştür (Ağluç, 2016: 35).Sanatçının kendi özelliklerini betimlediği portre türüne ise oto-portre adı verilir (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997: 1504). Otoportreler tıpkı sanat anlayışları gibi zaman ile yeni anlamlar ve biçimler almıştır. Sanatçının bir anlamda kendisiyle yüzleşmesi olarak da düşünülebilecek olan bu otoportreler bizim için tarihi yansıtan görsel bir kaynak konumundadır. İmaj görüntü ve estetik üzerine çalışmaları olan akademisyen Richard Leppert'e göre otoportreler "bir sipariş üzerine yapılmadıklarından, tümüyle sanatçıya ait olduklarını ifade etmektedir. Böyle bir durumda sanatçı, bir izleyici olarak yaptığı esere baksa bile,kendini görmekte ve eser sanatçı için içselleşmektedir" (Kakan, 2017:24-25). Tarihte yalnızca biçimsel tarafın baskın bir şekilde öne çıkartıldığı otoportreler olduğu gibi ruhsal yönü güçlü günümüzde bile hala çözülememiş olan anlamlar barındıran otoportrelere rastlamak mümkündür.

## Otoportrenin Tarihsel Süreci

Otoportrelerin tek başına ortaya çıktığı dönemler 15. ve 16. yy dolaylarıdır. Gençler'e (2015) göre Hıristiyan inanışında kendini övmekten kaçınmanın erdemlilik olarak kabul görmesi sebebiyle daha çok eskiz ya da tanıtım amaçlı yapılan otoportreler Rönesans Dönemi ile birlikte sanatçının toplumdaki konumundaki değişimiyle birlikte görünür hale gelirler. Oto-biyografi yazımları ve diğer öz-anlatım formlarının çoğalması akademilerin ortaya çıkması ve sanat yapının -diğer teknik uğraşların aksine- entelektüel niteliğinin vurgulanması bu sıçramaya zemin oluşturmuştur.Tarihsel süreç incelendiğinde sanatçıların otoportrelerini çok farklı sebepler ile ortaya koydukları görülmüştür. Kendi içsel dünyalarını yansıtmak isteyen sanatçılar olduğu gibi belli yaş aralıklarında yaptığı otoportreler ile adeta kendisini belgelemek isteyen sanatçı yaklaşımları da görmek mümkündür.



Resim 1. Phidias, Athena Parthenos, M.Ö. 438. (Solda)

Resim 2. Jan Van Eyck, Arnolfini'nin Evlenmesi, 1434, Ahşap Yağlıboya, 82x60 cm. (Sağda)

Otoportrenin ilk örneğini Antik Yunan'da görmekteyiz. Yunan heykeltıraş Phidias İ.Ö. dört yüz kırk yılında bronz ve fildişi karışımından 11,5 m yüksekliğinde Athena heykeli gerçekleştirmiştir. Heykelin elinde yer alan kalkanın üzerinde bir savaş betimlemesinin bulunduğu kompozisyonda

sanatçı halktan, sıradan olanı, kendi imgesini yerleştirmiştir (İçden, 2015; Ağluç, 2016) (Resim 1). Bir anlamda kendisini yaptığı işte var etme dürtüsü ile kendi imgesini kullanan Phidias'ın mantığının çok ötesine giden sanatçı Jan Van Eyck çığır açan "Arnolfini'nin Evlenmesi" isimli eseriyle otoportre anlayışını başka bir noktaya taşır (Resim 2). Orta Çağ sanat anlayışının dini konular ile sınırladığı sanat anlayışı Rönesans Dönemi ile dana yenilikçi ve hümanist bir anlayışa evrilir. Bireye verilen önem ve sanata olan eğilim erken Rönesans Dönemi çalışmalarında kendisini göstermeye başlar. Ecyk bu eseri ile bu güne kadar olandini kompozisyonlar, mitler ve tarihi olaylar gibi konuların aksine tüccar olan Giovanni Arnolfini ve eşi Giovanna Cenami'nin evlilik törenini resmeder. Sanatçının resmettiği bu kompozisyonda yer alan çiftin ortasına yerleştirmiş olduğu aynaya aktardığı kendi yansıması ve aynanın hemen üzerine yazmış olduğu "Jan Van Eyck buradaydı" cümlesi aynı zamanda sanatçının bu evliliğin tanıklığını üstlendiğini göstermektedir (Ağluç, 2016: 36-37). Bir anlamda kendisini evliliğin bir şahidi konumuna sokan sanatçı resim üzerine yazdığı yazı ile birlikte eserini tarihsel bir belge niteliğine sokar. 16. yüzyıl biyografi yazarı Giorgio Vasari'ye göre bazı Rönesans sanatçıların dini siparişlerde kendilerini mitolojik ya da dini birer kişilik olarak resmettikleri görülmektedir. İtalyan Sanatçı Ghiberti yapmış olduğu "Cennetin Kapısı" isimli madalyonda peygamberlerin başları arasında kendi oto-portresini de betimlemiştir, Giorgione ise 1500 tarihli oto-portresinde kendini David olarak betimlemiştir (Gençler, 2015: 90). Benzer şekilde Lorenzo Bernini 1623 tarihlerinde yapmış olduğu Davut heykelinde kendi portresinden esinlenerek gerçekleştirdiği bilinmektedir. Bu örnekler ortaya çıkacak olan sanatçı oto-portrelerinin ilk işaretleridir.

Otoportrelerin ortaya çıkması portre sanatının gelişmesi ile yakın ilişkilidir. Rönesans ressamı, Giotto'dan başlayarak çeşitli portreleri resmetmişler, çalışmalarını "mimesis" (öykünme, taklit etme) üstüne inşa etmişlerdir. Onlar için "benzetme" asıl amaç olmuştur. Otoportre, sanat tarihinde bu arayışın ardından gelen çok yönlü bir açılım olmuş, aynı zamanda "ben", "kendi" gibi kavramların ortaya çıkışını desteklemiştir (Sağlık, 2010: 40-50). 14. ve 17. yüzyıllar portre ve otoportrelerin fiziksel atmosferden çıkıp tinsel alanı da içerisinde barındırma çabası içerisine gidildiği gözlenmektedir. 14.yüzyıl öncesi portre örneklerine bakıldığında fiziksel tarafın çalışıldığı görülürken 14.yüzyıl sonrasında kişinin karakteristik özelliklerinin ardında yatan ruhsal yapının da gün yüzüne çıkartılarak, kişiyi daha iyi analiz edebilmek için gerekli olan duygular da betimlenmeye başlamıştır (İçden, 2015: 11). Erken Rönesans Dönemi kendi portresini yapan ilk sanatçılardan biri Albrecht Dürer'dir. Kendi görüntüsünü bir dizi farklı kavram bağlamında irdeleyen sanatçı, teknik araştırmaları için ya da sağlık durumunu belgelemek için oto-portreler yapmış; bazen de dini kompo-

zasyonlara kendi portresini ilave etmiştir. Dürer'in 1500'de gerçekleştirdiği otoportrede cepheden verdiği poz, İsa imgesine gönderme yapmaktadır (Resim 3). Sanatçının kendini İsa olarak betimlemesinin yaratıcı/sanatçı olarak kendi konumuna mı işaret ettiği yoksa dine hakaret iması mı taşıdığı sanat tarihçileri arasında halen tartışılmakta olan bir konudur. Dürer, bu oto-portrede salt resim yapma eylemine gönderme yapmaktan kaçınarak konu yaklaşımındaki değişimin işaretini vermektedir. Saç kıvrımları ve parmaklarıyla okşadığı yaka kürkündeki hassas detaycılık, sanatçının tüm beceri ve dikkatini tablonun yapımına ayırdığını göstermektedir (Gençler, 2015: 97-98). Özkanlı'ya (2006) göre sanatçı bu otoportre ile kendisini yüceltir. Tıpkı Azize Katerina Manastırında bulunan Pantokrator Mesih gibi resmetmiştir kendini. Bu resimde daha zengin ve daha sıcak bir resim gereği, daha büyük bir tuş geleneği ve daha entelektüelleşmiş bir esin kaynağı vardır. Otoportresinde saçlarındaki gürlüğüyle, giysilerinin zenginliğiyle, kürklü paltosunun yakasını yapmacıklı bir şekilde tutuşuyla işaret parmağının gerçek ya da abartılı biçimde uzun yansıtmış, hiçbir züppelikten uzaklaşmamış gibi görünse de Dürer, o dönemin parıltılı İtalya'sına başvurmadan kendi içine dönmüştür.



Resim 3. Albrecht Dürer, Kürklü Otoportre, 1500, Ahşap Üzerine Yağlı Boya, 67.1x48.9 cm. (Solda)



Resim 4. Rembrandt, Kasketli Otoportre, 1630, Gravür, 5,1x 4,5 cm. (Sağda)

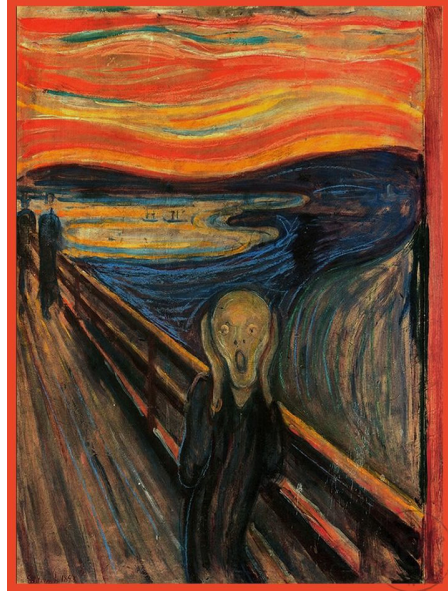


17 yüzyılda oldukça popüler olan portreler önemli sanatçıların doğmasına sebep olur. Hollandalı varlıklı bir ailenin çocuğu olan Rembrandt kendi portresini sayıca en çok yapan sanatçılar arasındadır. 70'i aşkın portresi bulunan sanatçı, yaşamının her döneminde kendisini resmederek adeta tarihsel bir otobiyografi ortaya koymuştur. Zengin renk kullanımı ve incelikli üslubuyla eserlerinde büyüleyici atmosfer yaratmış olan sanatçı ışığın ve gölgenin ressamı olarak nitelendirilmiştir. Aynı zamanda önemli bir baskı ustası da olan ve kendisini içtenlikle gözlemleyerek bunu kendi üslup zenginliğiyle gerçekleştirdiği otoportrelere aktaran Rembrandt, henüz genç yaşta bile başarılı bir portre ressamı olarak ün kazanmıştır. Rembrandt'ın başarısı duygu ve ifadelerdeki gerçekliği yansıtmaya becerisindedir (Ağluç, 2016: 36).

Resim 4'te sanatçı gravür tekniği ile kendi portresini gerçekleştirmiştir. Bu çalışmada deneysel bir yaklaşım ile sürekli bir arayış içinde olan sanatçı kendisini anlık duygular içerisinde resimlemiştir. Mimiklerinden şaşkın bir duygu durumu içerisinde olan sanatçı baskı resim tekniğine olan hakimiyetini portre üzerindeki başarısı ile birleştirerek eşsiz bir eser ortaya koymuştur. 19. yüzyılda Fransa'yı gerçekçilik akımıyla tanıştıran Gustave Courbet, ele aldığı sosyal konulara eleştirel yaklaşımı ile dikkati çeker. Resim 5'te



Resim 5. Gustave Courbet, Karşılaşma-Günaydın Mösyö Courbet, 1854 (Solda)



Resim 6. Edvard Munch, Çıglık, 1895 (Sağda)

“Karşılaşma” isimli çalışmasında ışıklı bir manzara içerisine yerleştiği figürlü bir çalışmadır. Gerçekleri göstermeye özen gösteren sanatçı bu tabloda kendini basit kıyafetlerde göstermiş, karşısındaki kişilerin önünde dimdik durmasını bilen bir tavır alarak bir nevi ego savaşını yansıtmış olup kabul görülen burjuva sınıfına kendini dahil etmeyerek ressamın onurunu ve saygınlığını ön plana çıkarmıştır (Gombrich, 2002: 499).

19. yüzyıl dışavurumcu sanatçılar arasında en dikkat çekici olanlarından birisi kuşkusuz Norveçli ressam Edvard Munch'tır. Annesi ve ablasını veremeden kaybetmiş olmasının derin izlerini taşıyan sanatçının yaşamı korkular ve yalnızlık içinde geçtiğini söylenilebilir. Dolayısıyla çalışmaları ruhsal ve duygusal bir boyut taşır. 1895 yılında yaptığı “Çıglık” tablosu birçok eleştirmene göre sanatçının en önemli çalışmasıdır (Resim 6). Resmin merkezinde yer alan figür sanatçının kendisidir. Çalışmada şiddetli sarı ve kırmızılardan oluşan bir gökyüzü ve diyagonal köprü üzerinde üç figür görülmektedir. Munch, hiç bir benzetme kaygısı olmadan yaşadığı bir anın kendisi üzerinde bıraktığı etkinin resmini yapmıştır. Resimde insanı dehşete düşürecek kadar anlık, dolaysız ve boşucu görünen her şey Munch'ın kulaklarını tırmalayan büyük bir çıgığa dönüşmüştür (Gençler, 2015: 119). Günlüğüne yazdığı notta Munch, Çıglık konusundaki esin kaynağını şöyle anlatır;

İki arkadaşla yolda yürüyordum; güneş battı, bir melankoli dalgasına kapıldım. Birden gökyüzü kıpkızıl bir renk aldı. Durup parmaklıklara yaslandım. Alev alev gökyüzü, mavi fiyordun ve şehrin üstünde kan ve kılıç gibi sarkıyordu. Arkadaşlarım yola devam etti; ben ise büyük bir endişeyle öylece duruyordum ve doğada sonsuz bir çıgığı hissediyordum sanki (Shooke, 2016).

20. yüzyıl otoportre anlayışında sanatçılar biçimden çok kendi içsel dünyalarını yansıtmayı amaçlayan bir tutum içerisindeydiler. Maddi problemlerin yanında ruhsal gelgitler yaşayan Hollandalı sanatçı Van Gogh birçok portre ve otoportre çalışması yapar. Otoportre yapıyor olmasının altında yatan sebebin modele verecek parası olmaması olduğu bilinen sanatçı yaşadığı dönemde tanınabilme adına mücadeleler vermiştir. Sanatçının en çarpıcı otoportresi sanatçı arkadaşı Gauguin ile yaptığı tartışma sonrası geçirdiği ruhsal krizin etkisiyle sol kulağının alt kısmını kesmesi sonrasında gerçekleştirmiştir (Resim 7). “Kulağı Sargılı Otoportre” olarak bilinen yağlıboya tablodaarka planda bir şövale ve duvarda ise Van Gogh'un hayran olduğu Ukiyo-e olarak bilinen bir Japon ağaç baskısı tarzında bir resim asılı bulunmaktadır (Rezaeieh, 2016:19). Sol kulağını kesmesine rağmen sağ kulağının bandajlı olarak görüldüğü resimden sanatçının aynaya bakarak çalıştığı anlaşılmaktadır. Gençler'e (2015) göre sanatçının verimli üretim dönem-



lerini yönlendiren manik sanat yaklaşımı ve belgelenmiş delilik sapmaları, çalışmalarının sonraki yorumlarına dayanak oluşturmaktadır. Sanatı, sonraki nesillerin otoportreyi bir sanatçının kendini incelemesi anlamında nasıl kullanabileceklerine örnek olarak gösterilebilir.



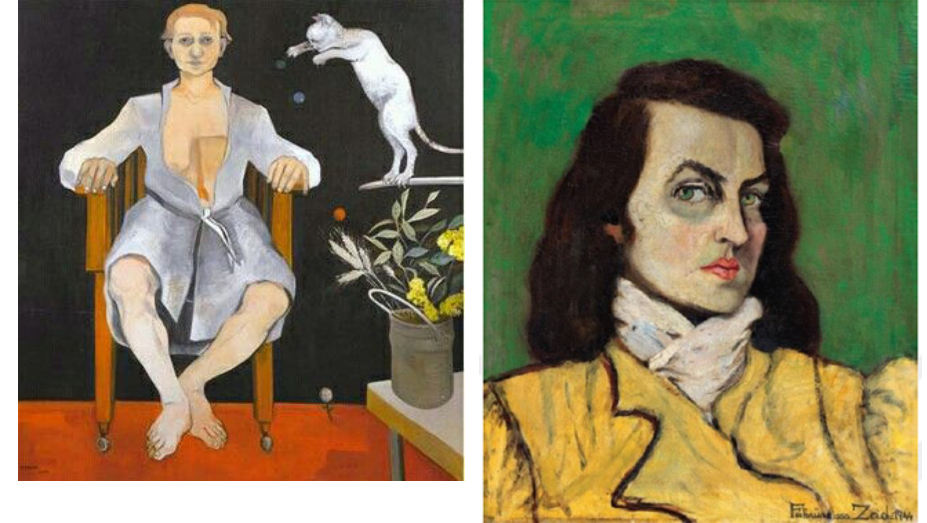
Resim 7. Van Gogh, Kulağı Sargılı Otoportre, 1889 (Solda)

Resim 8. Frida Kahlo, The Two Fridas, 1939 (Sağda)

Tarihte otoportre çalışan sanatçılara bakıldığında sanatçıların bu alana yönelmek için birçok farklı sebebi olduğu görülmektedir. Meksikalı sanatçı Frida Kahlo için bu sebep biraz da zorunluluktur. 6 yaşında geçirdiği çocuk felci ve sonrasında yaşadığı bir dizi sağlık problemleri onu yatağa bağlı bir hayata mahkum etmiştir. Sanatla tanışması annesinin teşvikleri sonucu olurken yatağının tavanında asılı ayna otoportrelerini yapmasına yardımcı olur. Sürreal bir tarzda çalışan sanatçının otoportreleri onun günlükü gibidir. Sevinçlerinden hüznlerine, acılarından tutkularına kadar her duygusunu resmetmiştir sanatçı. Resim 8’de sanatçının ikiz otoportresini görmekteyiz. Frida’nın 1939 yılında Diego’dan ayrıldıktan sonra çizdiği resimlerden biridir TheTwoFridas. Sağ tarafta ki Frida Avrupa kültürlü bir kadın rolünde, solda ki ise Meksika yerlisi Frida’dır. Avrupalı Frida’nın kalbinden çıkan damar buradan uzanıp Meksikalı Frida’nın kalbine, oradan da Frida’nın elinde duran küçük bir aksesuara bağlanmıştır. Bu aksesuarın üzerinde Diego’nun çocukluk resmi vardır. Burada Frida Diego’yu hem ko-

cası hem çocuğu gibi gördüğünü anlatmak istemiştir(Eser, 2019). İnsanın kendi görüntüsünün gerçekliğini korkusuzca karşılayabilmesi için bir Frida Kahlo’nun naif cesaretine sahip olması gerekir. Bütün fiziksel acılar ve aşk acıları çevrimini baştanbaşa yaşamış olan bir kadının çok büyük cesareti- dir bu durum. Kahlo’nun resimlerindeki imgelerin, duygu yoğunluğunun, fiziksel ve psikolojik acının en yalın açıklaması, onun yaşam öyküsünde ifadesini bulur (Özkanlı,2006:56).

Türk sanatına bakıldığında Neşe Erdok’un klasik otoportre anlayışının çok ilerisinde tablolar gerçekleştirdiği görülmektedir. Sanatçı, kendi sanat yaratılarını, doğal üretim yeri olan atölyesi ile bütünleştirerek 1930’lar kuşağının ressam-atölye ayrılmazlığını vurgulayan otoportreleri ortaya koyar. Erdok “ben” kavramını tuval aracılığı ile topluma bildirirken, mekanı izleyiciye açmakta son derece karardır. Şeker Ahmet Paşa’dan Zeki Faik İzer’e, hatta 1980’lere kadar az sayıda nesne ile otoportre yapma geleneği Erdok’un bilinçli üretimi ile aşılır. Ressamın yaşantısı, onun özü dış dünyaya aktarılır. Atölye salt sanatçının bilebildiği, izleyiciye kapalı mekan olmaktan çıkar. Erdok otoportrelerinde; ressamın toplum içindeki yalnızlığını, ayrıca sanat üretimi için yalnızlığını yaşantısının içeriği haline getiren bireyin iç hesaplaşmasını izleyiciye sunar (Özkanlı,2006).



Resim 9. Neşe Erdok, Otoportre, 2004, Tuval Üzerine Yağlıboya. (Solda)

Resim 10. Fahrelnisa Zeid, Otoportre, 1944, Tuval Üzerine Yağlıboya, 60x50 cm (Sağda)

Fahrelnisa Zeid, 1914 yılında kız öğrenciler için güzel sanatlar eğitimi vermek üzere kurulan İnas Sanayi-i Nefise Mektebi öğrencisidir. Zeid sanatının erken sayılabilecek bir döneminde kendine özgü bir biçim geliştirmiş, değişik hatta karma karışık imgelerin simetrisini yapmak bakımından olağanüstü bir yetenek gösteren sanatçılardan biridir (Halman, 1995). Resim 10'daki çalışmasında Fovistler gibi eserin bütününde kullandığı canlı renkleri, dudaklarında kullandığı pembe renkle dengelemenin yanı sıra kromasındaki yoğunluk sebebiyle sarı rengi egemen bir renk olarak kullanmıştır. Sanatçının sert mizacı, izleyiciye kontrastlığın içerisinde aktarmıştır. Kapalı bir mekanda poz veren Zeid'in, kaşlarını çatar vaziyetteki bakışları, doğrudan izleyiciye yöneltilmiştir (Kakan,2017: 88-90).

### Çağdaş Sanatta Otoportre Üzerine

Modern sonrası dönemde resim ve heykelde olduğu gibi fotoğrafta, bir şeye karşılık gelme ya da onu birebir yansıtmaya gibi bir misyondan kurtulmuştur. Postmodernizmde yeniden üretim ve kendine mal etme eylemi, fotoğraf sanatında bedeni sanatsal bir ifade aracı olarak kurgulama şeklinde karşımıza çıkmıştır (Sağlık, 2010: 40-50). İranlı video ve fotoğraf sanatçısı Shirin Neshat sanatında, genellikle Ortadoğu'da, özellikle 1979



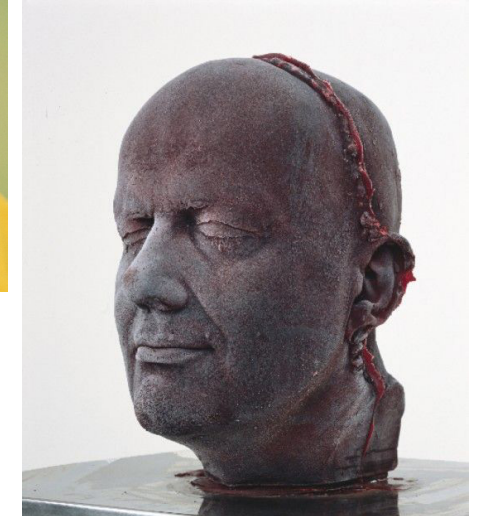
Resim 11. Shirin Neshat, Allah'ın Kadınları Serisi, 1994, New York and Brussels. (Solda)



Resim 12. Cindy Sherman, İsimli Film Serisi, 1978. (Sağda)

tarihinde İran'daki İslam Devrimi'nin gelişi ile kadınların ve muhalif kişilerin sorunlarını ve orada yaşadığı deneyimleri dile getirmeyi amaçlar (Rezaeieh, 2016:35). Sanatçı, 1994 yılı "Allah'ın Kadınları" isimli serisinde kendi otoportreleri üzerinden İran toplumundaki kadın algısını yeniden sorgular (Resim 11). Fotoğraflarda Shirin Neshat'ın kendisinin ve diğer modellerin bakışlarında teslimiyet okunur (Akman,2006 ).

Neshat gibi kadının toplumdaki rolünü sergileyen/sorgulayan diğer bir kadın sanatçı ise Cindy Sherman'dır. Amerikalı sanatçı dönemin film yıldızlarını çağrıştıran film karesi pozlarında kendi imgesini kullanır. Sherman'ın bu çalışmaları aynı zamanda birer otoportre olarak değerlendirilebilmektedir. Sanatçı hem kendisini yaratmış hem de kendisini bilinen basmakalıp kadın imgeleriyle var etmiştir (Sağlık, 2010: 40-50). Amerikalı sanatçı kendi çektiği ve rol aldığı fotoğraflarda kadına yönelik kültürel rollerin şekillenme süreçlerini irdelemiştir. Sanatçı bu konuyla ilişkin açıklamada: "Ben resimlemede kendimi değil, kendiliğinden dile gelen duyguların cisimleşmiş halini göstermeye çalışıyorum" biçiminde ifade etmiştir (Antmen, 2008: 282).



Resim 13. Orlan, Cerrahi-Performans, New York, 1993. (Solda)

Resim 14. Marc Quinn, Öz, Kan, Paslanmaz Çelik, Akrilik ve Soğutma, Elemanları, 208x63x63 cm.. (Sağda)

Sanat alanında, insan bedeninin vazgeçilmez bir nesne olma durumunu daima koruduğunu görürüz (Sağlık, 2010: 40-50). Ayrıca sanatçının sahip olduğu kimlikler kadar hayalini kurdukları veya yüzleşmekten kaçınılan



kimlikler; ölümsüzlük, tanınma ve beğenilme gibi arzuları da otoportre-  
retimlerini belirlemekte ve yönlendirmektedir. Kendi bedenlerini ortaya ko-  
yarak ürettikleri otoportrelerle sanatçılar toplumsal kimlikleri ve rolleri kendi  
deneyimlerinden bakarak da sorgulayabilmektedir (Sever, 2017: 16-17).  
Çağdaş sanat içerisinde kendi varoluşunu ortaya koyma anlamında en  
belirgin üretimlerden biri performans sanatı ile gerçekleşir. Bedenin fiziksel  
anlamda bir kurgu içerisinde ortada oluyor oluşu onun en net anlatımların-  
dan birisidir. Bunun en dikkat çekici örneklerini performans sanatçısı Orlan  
vermektedir. Kendi bedenini sanat üretimlerinde nesnel bir ifade aracı  
olarak kullanmaktadır. 20. yüzyıl insanının saplantı haline getirdiği güzel  
görünme tutkusunu ve özellikle kadını metalaştıran bu durumu eleştiren  
Orlan sanat tavrıyla bedenini dahil ettiği bir dizi performansla imza atarak  
kendi vücudunu sanat nesnesi olarak kullanmıştır. Orlan kültürün bedeni  
değiştirme gücüne ve dolayısıyla kozmetik cerrahinin yarattığı güzellik an-  
lamlarına/anlamlandırmalarına karşı çıktığını belirtmiştir (Rezaeieh, 2016).

Günümüz sanatı teknolojik gelişme ile doğru orantılı olarak evrilmektedir.  
Sanatçılar daha ötesine ulaşmak istedikleri çalışmalarında bilimsel geliş-  
meleri takip etmekte ve gerek malzeme gerekse bir araç olara teknolojiyi  
kullanmaktadırlar. "Sanatçılar bilim ve teknolojiyi kimi zaman eserlerine  
tema olarak seçerlerken kimi zaman da çeşitli icatlardan doğan medyalarla  
eserlerini ortaya koymakta ya da bu teknolojilerin aracılığı ile eserlerini ko-  
rumaya almaktadırlar" (Bingöl ve Bingöl, 2018: 107). İngiliz sanatçı Marc  
Quinn bu anlamda bilim ve sanatın birlikteliğinin çarpıcı örneklerini sunar.  
Günümüz heykelinde otoportre denildiğinde akla gelen ilk örneklerden  
biri Quinn'in kendi kanıyla yapmış olduğu "Self" (Kendi) isimli çalışması-  
dır (İçden, 2015) (Resim 14). İnsan olmanın ölümlü doğasına işaret eden  
bu çalışma, sanatçının beş aylık bir süreç içerisinde biriktirdiği kendi ka-  
nından gerçekleştirilmiştir. Sanatçının kendi başından aldığı kalıba dökerek  
gerçekleştirdiği bu otoportre, malzemenin katı formunu koruyabilmesi için  
dondurularak saklanmasını gerekli kılmaktadır (Ağluç, 2016:45). Bu güne  
kadar toplamda 5 farklı otoportresi (1991, 1996, 2001, 2006 ve 2011)  
bulunan sanatçının bu çalışmaları kendisinin bir nevi biyolojik değişiminin  
kaydı gibidir.

Çağdaş Türk Sanatı'nın en önemli temsilcilerinden biri olan Abidin Dino  
kendine has üslubuyla yapmış olduğu karikatür izleri görülen çizgisel anla-  
yıta otoportrelerinin olduğunu bilinmekteyiz. Yaşamının büyük bir kısmını  
yurt dışında geçiren sanatçı plastik sanatların yanı sıra tiyatro ve sinema  
alanlarıyla da yakın temas halinde bulunmuştur. Çoğu eserinde çini mürek-  
kebi kullanan sanatçının renkli eserlerinde guaj ve suluboya kullandığı da  
bilinmektedir (Kolektif, 2014: 34). Resim 15'teki eserin konusu, sanatçının

kendi kimliğini deformasyona uğratmasıyla elde edilen bir otoportredir.  
Eser monokrom özellikler taşımakta olup, renk uyumlarının karmaşık ol-  
mayan bir çözümlenmeden oluştuğu ve çizgilerden faydalanılarak yapıldığı  
gözlemlenmektedir (Kakan, 2017: 109). Otoportre çalışan çağdaş Türk  
sanatçılardan bir diğeri de Bedri Rahmi Eyüboğlu'dur. Türk resim sanatı  
tarihinde kendini en çok resimleyen sanatçı olan Eyüboğlu'nun çıkış nokta-  
sını 1938'de yaptığı kurşunkalem otoportresinin oluşturduğu "Bedros" ları  
resme olan iştahının dizisidir aynı zamanda. Hızlıca fırça vuruşları ile yap-  
tığı otoportresinde, küçük dokunuşlarla fizyonomisini verdiği gibi, o anın  
duygusunu da dondurmıştır. Stilize ettiği yüzü; görme, koklama, tatma  
ve dokunma duyularına açık bütün elemanları sanatçı duyarlılığını işaret  
edercesine abartılı çizilmiştir (Demirbulak, 2007: 155).



Resim 15. Abidin Dino, Otoportre, Kağıt Üzerine Guaj, 27x15 cm (Solda)



Resim 16. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Hüzünlü Bedros, Yağlıboya. (Sağda)

### Sanatçının Yaratıcı Tavrı ve "Ben" Olma Çabası İçerisinde Bireysel Söy- lemler

Sanatçının kendisini var etme çabası sanatını doğrudan etkilemiştir. Genç-  
çaydın'a (2002) göre sanat bir düşünme biçimidir, düş ya da hayal gör-  
mek değildir. Sanat, sanatçının düşüncesini anlatma biçimidir. Psikiyatrist  
Carl Gustav Jung, bilinçaltının hemen üstünde var olduğunu kabul ettiği  
direnc çizgisine "ben" adını vermiştir (Sağlık, 2010: 40-50). Ben, birey-  
sel kişiliği oluşturan, diğerlerini dışlayarak kendini özne konumuna geti-

ren kişilik anlayışıdır. Felsefi açıdan insanın özüne yönelik "ben" olgusu derinliğine sorgulanan meselelerden biridir (Rezaeieh, 2016:1). Hegel'e göre ise "özne-ben, somut bir gerçekliktir, karşılıklı olarak birbirini tanıyıp kabul etme edimi içindekarşı karşıya gelen iki bireyin ortak özüdür" (B. Larousse, 1986: 1504). Ben olgusunun felsefe, psikoloji bilimlerinde sorulanmasının yansımalarını sanat çağları içerisinde sanatçı otoportrelerinde görmekteyiz. Sanatçıların yaptıkları otoportreleri, bu çeşitten bir kimlik arayışının sonucunu sergiler niteliktedir (Rezaeieh, 2016: 1-4). Psikanalist Otto Rank'a göre, sanatçının kendisini yaratması fikri, sanatçıyı dâhi olarak gören romantik anlayış üzerine kurulmuştur. Ancak bu durum yavandan sarsıcıya kadar uzanan çeşitli biçimlerde anlaşılabilir: Sanatçı bir eser yaratıp onu icra edebilir; sanatçı eserinin ışıltısını artırabilir ve hatta sıra dışı kişisel özellikleri nedeniyle yarattığı herhangi bir eserden daha çok ilgi çekebilir ya da sanatçı doğrudan kendisini bir sanat nesnesi olarak kullanabilir (Zolberg, 2013: 118). Sanat eserlerinde otoportre çalışmalarında ayna ile farklı metaforlarında kullanıldığı görülmektedir. Magritte'in "Not to Be Reproduced" adlı eserinde sanatçı ben'e yönelik sorgulamalar gerçekleştirir. "Magritte'in ayna karşısında öne sürdüğü karşıt tavır, kimlik üzerine sorgulamaları doğuran, insanın kendi benliğine kendisinin ve bir başkasının nasıl baktığı üzerine düşünmemizi sağlayan ve asıl olarak gerçekliği sorgulatan bir metaforudur. Bu metafor, görünen gerçeklik, kişilerin öznel gerçeklikleri ya da yansıtılan gerçeklik, hangisi ne kadar hakikattir, gerçek değişir mi, görüntü ne kadar gerçektir, gerçek tek midir, dokunabildiklerimiz mi, duyduklarımız mı, hissettiklerimiz mi gerçektir gibi paradoks içeren cümlelerle karşı karşıya bırakan çok yönlü bir bakış geliştirir" (Bingöl, 2019: 87-88). Tam da bu noktada sanat eseri hem benlik kavramını sorgular hem de benliğin kişiye aitliğini düşündürür. Günümüz sanatı, öznenin gerçeği sorgulayarak ürettiği bir eylem ya da çok katmanlı çağrışımlarla dolu bir tasarım nesnesi biçiminde, sanatı kendisine özgü bir gerçeklik alanı olarak tanımlamamıza yol açmaktadır (Çağlayan, 2009:171). Madra (2002) günümüz sanatı hakkında "salt kendine özgü araçlarla gerçekleştirilen bir edim olmanın ötesinde, farklı disiplinlerden beslenen çoğul bir anlam arayışına dönüşmüş durumda" olduğundan bahseder. Ersoy'a (2001) göre; sanatla insan kendini ifade etmeye çalışırken önce kendini tanıır, sonra dönüştürür ve yaratır. Sanatçı Naile Çevik'in çalışmaları bu dönüşüm ve yaratıma bir örnek teşkil eder.

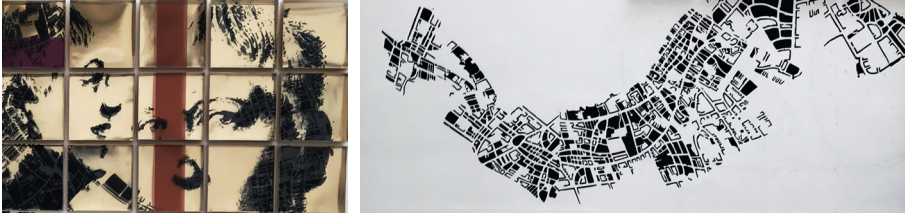
Kurgusal Mekanlar II serisinin bir parçası olan "Yüzleşme" isimli çalışma Çevik'in 30 x 30 cm.'lik 44 parçadan oluşan mekana özgü bir yerleştirmedir. Çalışmanın genel boyutları 350 x 380 cm'dir ve bu yerleştirmenin bir kısmı duvarda bir kısmı da zeminde yer almaktadır. Özellikle sarı, gümüş ve siyah renkler üzerine odaklanan çalışmada sınırlı alanlarda vurguyu ar-



Resim 17. Naile Çevik, Kurgusal Mekanlar II Serisi'nden, Yüzleşme, 2019, Mekana Özgü Yerleştirme, Dijital Baskı ve Linol Baskı, 350 x 380 cm.

tırmak amacıyla yer yer kırmızı renk de kullanılmıştır. "Renk, kimi zaman sanatçıların karakterlerini yansıtabildiği gibi kimi zaman da duygu ve söylemlerini aktarmaktadır. Renk, tüm sanat dallarında duyguların karşı tarafa aktarımının en başarılı yoludur" (Bingöl, 2018: 46; akt: Şenkal, 2019: 30). 30x30cm'lik kutuların üst kısmı şeffaf alt kısmı ise baskı alanının kullanıldığı düz zemin olarak değerlendirilmiştir. Şeffaf alanda da zemindeki opak alanda da genel olarak dijital baskı tekniklerinin kullanılmasının yanı sıra bazı detayların ve renk vurgusunun artırılması amacıyla bazı alanlarda linol baskı da uygulanmıştır. Çalışmada portre ana teması çerçevesinde özellikle ışık ve gölgenin sağlayacağı derinlik hissini artırılması amacıyla katmanlara vurgu yapılmak istenmiştir. Bu vurgunun temel amacı, otoportrenin öncelikle saç rengi, göz rengi vb. gözle görülen özelliklerinin yanı sıra gözle görülemeyen kişiliğe ve öznel yaşama dair derinlerde olan yansımalara da bir gönderme yapılmaktadır.





Resim 18-19. Naile Çevik, Kurgusal Mekanlar II Serisi'nden, Yüzleşme, Detay.

Çevik'in "Yüzleşme" isimli yerleştirmesinin merkezinde (sağ ve sol yönlerde) bir sanatsal ifade biçimi olarak otoportresini kullanmaktadır. Özellikle kendini ifade etme ya da yansıtma sorunsalı olarak bu yerleştirmede sanatçı içinde/üzerinde yaşadığı mekanın geçmişten hatta Neolitik Çağdan bu güne sorgulanan bağlamda ev/yuva kavramı sorunsalında kendisiyle dolaysız bir karşılaşma anına odaklanmaktadır. Geçmişin şimdiye ve geleceğe uzanan bu durumu Çevik'in yerleştirmesinde Çatalhöyük mimari ev planları ile günümüz haritalarının birbirinin içinde/üzerinde eriyerek yeniden tasarlanmasını ortaya çıkarmıştır. Tasarlanan bu yeni gerçeklik algısı sanatçının an'a veya günümüze aidiyetini kültürel temellere dayanarak anlamlandırmasını sağlamaktadır. Özellikle duvarda ve yerde kullanılan tasarlanmış harita uygulamaları ile zamanın veya mekanın tam olarak tanımlanmadığı muğlak bir duruma gönderme yapılmaktadır.



Resim 20. Zeliha Kayahan, Ekslibris. (Solda)

Resim 21. Zeliha Kayahan, Görmek, 2019, Dijital, 40x40 cm. (Sağda)

Sever'e (2017) göre otoportresini üreten kişi önce kendi kimliğini sorgulamakta ve bu sorgulamaya dair ürünler ortaya koymakta; kendine bakma ve kendini keşfetmeye dayalı bir arayış süreci sonunda da otoportresini oluşturmaktadır. Zeliha Kayahan'ın çalışmaları da bu arayış sürecinden izler taşımaktadır. Resim-baskiresim yakınlaşmaları üzerine çalışmalar yapan sanatçı üretmiş olduğu ekslibris çalışmasında kendi portresini kullanır (Resim 20). Ekslibris, kitapseverlerin kitaplarının iç kapağına yapıştırdıkları üzerinde adlarının ve değişik konularda resimlerin yer aldığı küçük boyutlu özgün yapıtlardır (Pektaş, 2014:11). Çoğaltılabilir bir teknikle yapıma gerekliliği sebebiyle baskı alanının içerisinde yer alan ekslibrisler küçük boyutlu işlevsel sanat eserleridir. Sanatçı bu çalışmasında bilgisayar destekli (CGD) bir ekslibris üretiminde bulunmayı tercih etmiştir. Gazete görselinin arka planda kullanıldığı ve bir anlamda zemin olarak vurgulandığı çalışmada öncelikle portresini renk ve doku bakımından kompozisyonun dengesi ve renk seçimi açısından vurgu merkezine almıştır. Kayahan Resim 21'de "Görmek" isimli 40x40 cm boyutlarındaki çalışmasında siyah, beyaz ve kırmızı renk üzerine vurgu yapmaktadır. Sınırlı renk seçiminin kullandığı bu çalışmada özellikle anahtar imgesine ve kırmızı dikey çizgilere vurgu yapılmak istenmiştir. Az sayıda renk kullanımları ile sanatçılar renklere ilişkin farklı ifade olanakları yakalayabilirler. Bazı sanatçıların eserlerinin ana temasını başlı başına renk oluşturur.

Örneğin Kapoor, Monokrom renklere odaklanarak görsel algının etkisini arttırmaya yönelik genellikle derinlik ve sonsuzluk duygusu uyandıran çalışmalar üretmektedir. Renk Kapoor'un anıtsal çalışmalarının neredeyse en önemli unsurlarından biridir. Siyah, beyaz, kırmızı, sarı ve mavi rengi sıklıkla kullanarak her bir rengin her farklı çalışmada simgesel anlamı değişebilir, yinelenebilir, izleyici üzerinde kişisel izler oluşturabilir ya da çok daha genel anlamlar ifade edebilir. Bu sebeptendir ki renk ve rengin neden olduğu parlaklık ya da matlık ilişkileri çalışmaya sonsuzluk bağlamında derin ve güçlü bir görsellik kazandırmaktadır (Bingöl ve Çevik, 2019: 57).

Farklı teknik ve uygulamaların olanaklarını deneyen/deneyimleyen Kayahan, kendi imgesini farklı teknikler üzerinde yarattığı farkı söylemlerin peşindedir. Sever'e göre otoportresini üreten kişi önce kendi kimliğini sorgulamakta ve bu sorgulamaya dair ürünler ortaya koymakta; kendine bakma ve kendini keşfetmeye dayalı bir arayış süreci sonunda da otoportresini oluşturmaktadır (Sever, 2017:16-17). Bu açıdan değerlendirildiğinde Resim 22'de sanatçı karışık teknik ile birkaç farklı baskı yöntemini bir arada kullanarak kendi imgesini yorumlamıştır. "Varoluş" isimli 20x20 cm boyutlarındaki bu çalışma dijital bir zemine yerleştirilmiş bir kitap sayfasının üzerine yapılan linol baskı ve kolaj tekniklerinin birlikte kullanımı ile gerçekleştirilmiştir. Yer yer elle müdahalelerinde yer aldığı bu çalışma

kapsamında sanatçının hem kendisini hem de eserini tekrar tekrar kurgulayarak yeniden oluşturması bir anlamda “ben” olma durumunun özbenlik üzerinden yansımaları biçiminde de değerlendirilebilir.



Resim 22. Zeliha Kayahan, Varoluş, 2019, Karışık Teknik (Dijital baskı, Linol Baskı, Kolaj ve Elle Müdahale), 20x20 cm

Richard Leppert'a göre otoportreler doğası gereği içe bakan resimlerdir, yani aslında tüm portreler portresi yapılan kişinin genellikle gerçek görünüşüne benzer olmakla kalmayıp onun kimliğine dair işaretler sunarak da ona bakana içine almaya çalışır. Çünkü “herhangi bir müşterinin değil bizatihi ressamın kendi kaygılarına cevap veren” ürünlerdir; dolayısıyla aslında ilk seyircisi de yine kendisidir: Böylece otoportrenin üreticisi ile tüketicisi arasındaki mesafe ortadan kalkmaktadır (Sever, 2017).

### Sonuç ve Değerlendirmeler

Bir sanatsal ifade biçimi olarak otoportreler geçmişten günümüze kadar hem bireysel hem de evrensel düzlemde bireyi fiziksel/ruhsal tanımlamasının yanı sıra bir sanat eseri olarak da sanatçı/izleyici açısından kalıcı birer belge niteliğini taşımaktadır. Otoportreler sanatçının kendi bakış açısı ve üslubu ile üretiminin öznesi konumunda olan “ben” den yani kendisinden

en içeriden ve içten bir bilgi verme durumu olarak değerlendirilebilir.

Tarihsel süreç açısından değerlendirildiği zaman toplumların tecrübe ettiği ekonomik, politik, sosyal, teknolojik vb. her olay veya durumun bir yansıması sanatın geçirdiği aşamalarla birbirine paralellik göstermektedir. Bu açıdan değerlendirildiği zaman öznel olan “ben” kavramının sanatçının yaşadığı zamandan ve mekandan ya da olaylardan bağımsız bir deneyim olabileceğini söylemek neredeyse imkansızdır. Yaşadığı çağın dinamiklerinden etkilenen sanatçılar her dönemde otoportreler çalışmıştır/çalışacaktır. Bu çalışmalarında sanatçılar, özellikle yaşadıkları dönemin sanatsal üslubunu ve/veya anlayışını çalışmalarında kullanıp kendilerini ifade etmişlerdir. Sanatçılar otoportre çalışmalarında özellikle çizgi, leke, ışık-gölge ve renk gibi plastik değerlerin yanı sıra kompozisyon uygulamalarında da öznel anlayışlar ortaya koymuşlardır. Değişen teknolojik koşulların bir sonucu ve yansıması olarak fotoğraf makinesinin icadıyla otoportre/portre çalışmaları da farklı bir boyut kazanmıştır. Çağdaş sanatta otoportre çalışmaları sanatçının “ben” olma hâlinin bir sorgulaması bağlamında değerlendirildiği için sanatçının deformasyon ya da bir yansıtma unsuru kullanarak kendisini olağan ifade etme olanaklarını kullanmasının yanı sıra kendi yüzünü amelîyatlarla değiştirerek her aşamasını fotoğraflaması biçiminde uç örnekler kadar da ulaşmaktadır. Bu açıdan değerlendirildiği zaman sanat dünyasında otoportrenin yapımı vazgeçilmez bir olgu olarak karşımızda durmaktadır.

Sonuç olarak otoportre uygulamaları, sanatın birçok dalında olduğu gibi gelişen/değişen bireysel ve toplum dinamikleri açısından konu bağlamında “ben” kavramına yönelmesinin ötesinde zihin ve üretim olanakları ile mevcut sınırları ortadan kaldırmıştır. Bu açıdan değerlendirildiğinde otoportreler, sanatçının görsel, zihinsel ve duygusal kimliği/kişiliği üzerinden izleyiciye sınırsız ifade olanakları sunmaktadır.



## Kaynakça

Antmen, A. (2008). 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Ağluç, L. (2016).Fotoğrafın Nesnesine Dönüşen Özyaşam, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.

Bingöl, M. ve Bingöl, F. (2018). "Bilimsel ve Teknolojik Gelişmelerden İlham Alan Sanatlar."Asos Journal The Journal of Academic Social Science (Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi), Yıl:6, Sayı: 84, Aralık, s. 106-127.

Bingöl, M. ve Çevik, N. (2019). Çağdaş Sanatta Sanatçının İmtiyazında Olan Renkler: Klein Mavis ve Vantablack. 2. International Congress On New HorizonsInEducationAndSocialSciences (ICES-2019), June 18-19. İstanbul. Organizedby IBAD Congresses. Doi: 10.21733/ibad. 582003. s. 48-64.

Bingöl, M. (2019). Temel Tasarımda Bir Farkındalık Süreci Olarak Metafor/ Form İlişkisi. A.Tepecik. (Editör). Uygarlık Tarihinde Sanat ve Tasarım. Ankara. Detay Yayıncılık, s. 80-98).

B. Larousses. (1986).Sözlük ve Ansiklopedi. İstanbul: İnterpress Yayınları.

Çağlayan, F. (2009). Resim ve Toplumsal Etkileşim Nesneden Özneye Yolculuk. M. Çakır Aydın (Editör). Sanatlar ve Toplumsal Etkileşim. İstanbul: E Yayınları, s.171-206

Demirbulak, A. (2007).Çağdaş Türk Resminde Otoportre, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul.

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi (1997). Sanat Ansiklopedisi. (Cilt. 3). İstanbul: Yem Yayınları.

Ersoy, A. (2001). "Eleştiri Yazıları Işığında Resim Sanatımıza Sosyolojik Bakış", Türkiye'de Sanat Dergisi, 47, 16.

Gençaydın, Z. (2002 ). "Önsöz",Hacettepe Üniversitesi Sanat Yazıları Dergisi, 20,6.

Gençler, B. (2015).20. Yüzyıl Batı Sanatında Dışavurumcu Oto-Portre,Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa.

Gombrich, E. H. (2002).Sanatın Öyküsü (çev: C. Çapan-S. Öziş).İstanbul: Remzi Kitabevi.

Halman, T. (1994). Fahr El NissaZeid Sergi Kataloğu. İstanbul: EKAV.

İçden, M. K. (2015).Günümüz Sanatında Otoportre, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi,Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.

Kakan, E. (2017).Çağdaş Türk Resminde Dışavurumcu Otoportreler (1923-1960),Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.

Kolektif (2014). Cumhurbaşkanlığı Sanat Koleksiyonu 2. Ankara: Cumhurbaşkanlığı Yayınları.

Madra, B. (2002) Yenilenemeyen Okullar. Radikal Gazetesi, 24.06.2002.

Özkanlı, Ü. (2006). Sanat ve Sanatçı Bağlamında Otoportre ve Portre, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya.

Pektaş, H. (2014). Ekslibris. Ankara: İED.

Rezaeieh, R. A. A.(2016). "Ben" in Görsel Anlatımları, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.

Sağlık, E. (2010). Yaratıcı Süreçte İmge Oluşturma ve Kişisel Masallar,Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Eseri Raporu, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Sever, S. (2017).Fotoğrafta Otoportre Geleneğinden Selfie Kültürüne,Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.

Şenkal, Demirci, A. (2019). Tasarım Kültürü. Uygarlık Tarihinde Sanat ve Tasarım. ISBN: 978-605-7980-40-3. Editör: Adnan Tepecik, Detay Yayıncılık, Ankara. s. 21-35.

Zolberg, V. L. (2013). Bir Sanat Sosyolojisi Oluşturmak (çev: B. Okucu Özbay). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

## İnternet Kaynakları

Akman, K. (Ocak, 2006). Shirin Neshat ve Allah'ın Kadınları, Sayı 71

[http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi71/kubilay.akman.2\\_71.html](http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi71/kubilay.akman.2_71.html) adresinden 20.11.2019 tarihinde alınmıştır.

Eser, G. (Şubat, 2019) Tablolar ve Hikayeleri : İkiFrida-TheTwoFridas, 1939. <https://medium.com/@esergizem/tablolar-ve-hikayeleri-i%CC%87ki-frida-the-two-fridas-1939-a5daf787c159>adresinden 20.11.2019 tarihinde alınmıştır.

Sooke, A. (Mart, 2016). What is theMeaningof TheScream? <http://www.bbc.com/culture/story/20160303-what-is-the-meaning-of-the-scream>adresinden 14.01.2020 tarihinde alınmıştır.

TDK (2020). Portre. <https://sozluk.gov.tr/?kelime=adresinden> 14.01.2020 tarihinde alınmıştır.

## Görsel Kaynakları

Görsel 1: İçden, M. K. (2015). *Günümüz Sanatında Otoportre, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.*

Görsel 2: <https://www.tarihli-sanat.com/jan-van-eyck-arnolfini-nin-evlenmesi/> adresinden 19.04.2020 tarihinde alınmıştır.

Görsel 3: <https://www.sanatla-art.com/haftanin-tablosu-yas-28in-otoportresi/> adresinden 19.04.2020 tarihinde alınmıştır.

Görsel 4: <http://blog.istanbul1881.com/rembrandt-ve-muhtesem-eserleri/> adresinden 19.04.2020 tarihinde alınmıştır.

Görsel 5: <https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-c/courbet-gustave/gustave-courbet-karsilasma-169/> adresinden 19.04.2020 tarihinde alınmıştır.

Görsel 6: <https://www.arthipo.com/artblog/unlu-modern-tablolar/edvard-munch-eserleri-scream-ciglik-tablosu.html> adresinden 19.04.2020 tarihinde alınmıştır.

Görsel 7: <http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR&sectionID=11&articleID=307&bhc=1> adresinden 19.04.2020 tarihinde alınmıştır.

Görsel 8 : <https://www.sanatabasla.com/2014/07/iki-frida-the-two-fridas-frida-kahlo/> adresinden 19.04.2020 tarihinde alınmıştır.

Görsel 9 : <https://tr.pinterest.com/pin/351280839657907968/> adresinden 19.04.2020 tarihinde alınmıştır.

Görsel 10: <https://www.picuki.com/media/2165576533087340989> Erişim Tarihi: 19.04.2020

Görsel 11 : <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-shirin-neshat-path-art-school-outcast-contemporary-art-icon> adresinden 19.04.2020 tarihinde alınmıştır.

Görsel 12: <http://www.sanatblog.com/isimsiz-film-kareleri-cindy-sherman/> adresinden 19.04.2020 tarihinde alınmıştır.

Görsel 13: <http://www.enpolitik.com/haber/146803/cagdas-bir-sanat-orlan.html> adresinden 19.04.2020 tarihinde alınmıştır.

Görsel 14: <https://www.pinterest.cl/pin/313563192790975953/> adresinden 19.04.2020 tarihinde alınmıştır.

Görsel 15: Kakan, E. (2017). *Çağdaş Türk Resminde Dışavurumcu Otoportreler (1923-1960), Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.*

Görsel 16: Demirbulak, A. (2007). *Çağdaş Türk Resminde Otoportre, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul.*

Görsel 17-18-19: Naile Çevik'in Arşivinden.

Görsel 20-21-22: Zeliha Kayahan'ın Arşivinden.



## Eko-Dijital Uzamda “Tüketim” Odaklı Sanatçı Okumaları

Dr. Öğr. Üyesi Fırat Çağrı Kırmızıgül

Makale Geliş Tarihi: 16.03.2020

Yayına Kabul Tarihi: 20.04.2020

### Özet

Bu makalede moderniteden başlayarak günümüze kadar gelen süreç içerisinde tüketim kavramı, sanatsal açı temel alınarak yenedünya düzeninde küreselleşme ve neo liberal etkisellikteki politikalar üzerinden dönemsel okumalarla betimlenmiştir. Yaratılan yeni kapitalist tüketim modelinde bilişsel ve dijital uzamlar üzerinden iletişimsel medya temelli bir yapılanma ile tüketimin kapitalist bir sömürü aracı olarak biçimlendirilmeye çalışıldığı görülmüştür. Bu çalışmada tüketim kavramının etkilerinin sanat ile olan ilişkisi modernizmden başlayarak post sanat hareketleri ve pop sanatı oluşumu ile olan bağı irdelenmiş, 70'lerden sonra tüketimin ekolojik sorunlara dolaylı yansımaları araştırılmıştır. Çalışmada Chris Jordan, Andreas Gursky ve Mary Ellen Carroll adlı sanatçıların tüketim kavramını doğrudan ya da dolaylı olarak kullandıkları malzemelerle nasıl ve ne amaçla ifade ettikleri irdelenmiş, güncel malzemeler üzerinden sanat yapma pratiklerinde elektronik ve dijital tüketimin etkilerinin günümüz popüler kültüründe yeni tüketim modelindeki bir düzen simgelemi olduğu ifade edilmeye çalışılmış ve bunlar yapılırken elektronik tüketimin günümüzde kapladığı etki alanı ve ekolojiyle olan etkileri güncel kavramlar üzerinden dijital çıktılarının biçimsel ifade şekilleriyle irdelenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Tüketim, Eko-Dijital Uzam, Küreselleşme, Sanat

### ARTIST READINGS FOCUSED ON “CONSUMPTION” IN ECO-DIGITAL SPACE

### Abstract

In this article, the concept of consumption in the process starting from modernity to the present day is described with periodical readings on globalization and neo-liberal policies in the new world order based on the artistic perspective. In the new capitalist consumption model created, it has been seen that consumption is tried to be shaped as a capitalist exploitation tool by means of a communicative media-based structuring through cognitive and digital spaces. In this study, the relationship between the effects of the concept of consumption and the relationship between art and post-art movements and the formation of pop art have been investigated starting from modernism. The study examined how and for what purpose artists Chris Jordan, Andreas Gursky and Mary Ellen Carroll express the concept of consumption through the materials they use directly or indirectly. Moreover, while these are done, it has been tried to be expressed that the effects of electronic consumption on the impact area and ecology of today are examined through formal expressions of digital outputs through current concepts.

**Keywords:** Consumption, Eco-Digital Space, Globalization, Art

## 1. Giriş

İnsanoğlu ilkçağlardan beri sürekli olarak yaşamsal fonksiyonlarını geliştirmek için oluşturduğu medeniyet çizgisinde ilerleme sağlarken yakın çevresinden başlayarak bulunduğu habitata bağlı çevresel aurasını değiştirmeye çalışmaktadır. Bu kapsamda varlık alanı oluşturduğu ortamlarda yaşamsal aidiyetlere sıkı sıkıya bağlanan insan, hayatta kalmak için daimî bir çaba içine girmiştir. Bu durum dünya coğrafyalarının sınırlara dayalı realitesinde parametrik olarak biçimlendirmeye başladığı yaşamsal bir kültür antropolojisinin de temelini oluştururken zamanla medeniyet tanımının da gelişmesini sağlamıştır. İnsanlar buldukları coğrafyalardaki hayat şekillerine, iklimsel, dinsel, olarak ait olduğu noktada Orta çağla birlikte daha da fazla artan ihtiyaçlarıyla yaşam çizgisini sürekli olarak güncelleyen bir bağlamda değişimlere maruz kalmıştır.

Özellikle Avrupa'da başlayan Rönesans ve reform hareketleriyle toplumsal yaşayışta meydana gelen gelişmeler toplumların dinsel dogmalardan kurtularak bilimin başat olduğu ilerlemeci bir tavıra doğru geçiş yaparken tüketim kavramı da temel yaşam alanlarından başlayan gelişmelerle beraberinde Moderniteyle farklı bir çizgiye geçiş yapmıştır. Oluşan değişim çizgisinde sürekli gelişmeyi öncül kılan modernite kavramı beraberinde geçmişe ait olguları bir anda değiştirerek tüketim kavramını da bugünkü durumunun belki de günümüzdeki yaşantılarda bağlı bir düzende oluşumlanan hiyerarşik savaşa başlangıç teşkil edecek bir konuma getirmiştir. Bu bağlamda "Yaratıcı yıkma imgesi moderniteyi anlamak açısından büyük önem taşır, çünkü modernist projenin uygulanmasının karşılaştığı pratik ikilemlerden türemiştir" (Harvey, 2014:29).

### 1.1 Modernizmden Postmoderne Geçiş Serüveninde Sanatta Tüketim

Modernitenin yenilikçi yapısı özellikle sanat alanı içinde Modernizmin bir medeniyet kuşağı olarak yer almasını sağlamış özellikle Kübizm ile başlayan bu ifade şekli bilinç ve biçem değişikliğiyle birlikte devamında fütürizm ve sürrealizm ile modernitenin modernizm üzerindeki akımsal artı özelliklerinin görüldüğü<sup>1</sup> bir ifadeye dönüşmüştür. Modernite, sahip olduğu olumsal ivmesini zamanla değiştirerek Birinci ve İkinci Dünya Savaşlarıyla birlikte teknolojinin dünya üzerinde kıtalararası yarattığı çatışmalara bağlı olarak her iki savaşla dünyayı iki kutuplu bir eksen üzerinde konumlandır-

<sup>1</sup> Burada ifade edilmek istenen artı özellikler Kübo Fütürizm ve özellikle Fütürizmin hız ve teknoloji gibi yenilikleri yücelten bir yapıda olmasıdır.

maya başlamıştır. Oluşan bu yeni düzende modernitenin yarattığı tüm pozitif ifadeler zamanla çıkarsal amaçlar için kullanılan bir yapıya evrilmeye başlamış ve yeni bir dönemin habercisi olmuştur. Bu sebepler doğal olarak sanatın paradigmasını da değiştirmiş ve izm'lerden postmodern sürece geçişinde habercisi olmuştur.

Post bir hareket uzamı olarak 20. Yüzyılın ikinci yarısından sonra pek çok kavram multidisipliner sanat anlayışına göre melez bir betimleme ile güncel olarak dünya sorunlarına karşı farkındalık oluşturan bir anlayışta şekillenmeye başlamıştır. Bu kapsamda sanat alanı içerisinde gelişen modernizm sonrası güncel sanat disiplinlerine bağlı olarak sayısal kodlu bileşenler sistemine ait varlık gösteren kavramlar sosyo kültürel dinamiklerle şekillenerek yeni oluşum ve hareketlerin ortaya çıkmasına sebebiyet vermiştir. Postmodern dönemde biçimlenen yeni ifade şekillerinde sanat kavramı çoklu olarak belirginleşen enstatif ve performatif sanat yapma edimleri ile melez ifade biçimlerine dönüşmeye başlamıştır. Oluşan bu melez yapıda çoklu bilişsel ve psikanalitik bireysellik (öznellik) sanatçıların kurguladığı çalışmalar üzerinden kişisel üsluplara yönelim gösteren bir ifade şekline dönüşmüştür.

1950'ler sonrası avangard akımların etkisiyle birlikte sanatın söyleminde değişiklikler olmaya başlamıştır. Modernizmin göze hoş gelen estetiğinden uzaklaşarak artık sanatçılar çirkin, ölümü, eşcinselliği, şiddeti ayıp olanı...vb. kullanarak söylemlerini gerçekleştirmişlerdir. Artık kalıpları olan sanattan uzaklaşarak normsuz ve sınırları olmayan bir alana girilmektedir (Türkdoğan, 2014:132).

20. yüzyılın savaşlarla belirlenen betimsel çizgisi içinde yeniden şekil alan sanat alanı bağlı bulunduğu dönemdeki teknolojik gelişmelerin de etkisiyle birlikte modernitenin yarattığı negatif etkilerinin eylemsel sanat enstatasyonlarıyla kavram odaklı bir sürecin de başlangıcını oluşturmaya başlamıştır. Bu duruma ithafen oluşturulan tüm çalışmalarda modernizmde yer alan pek çok geleneksel malzemeler üzerinden kurgulanan proje biçimleri özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yarı dijital temelli malzeme kullanımı ve 20. yüzyıla ait yeni kavramların eleştirel olarak ifadeselliğine yönelik projeler üzerinden yapılmaya başlanmıştır.

Bu dönem aslında fütürizm akımı içerisinde ele alınan hız enerji ve devrim mottosunun postmodern dönem içerisinde karşılığının artan dijital altyapının analog hareketleri olarak görebileceğimiz bir farkındalık olarak düşünülebilir (Görsel 1).<sup>2</sup> Çünkü bu yüzyılda teknolojinin ilk süreçteki olumsal tavrına odaklanılmıştır.



Görsel 1. Umberto Boccioni, *Simultaneous Visions: Eşzamanlı Vizyonlar*, 1912, Tuval üzerine yağlı boya 60x60 cm.

Boccioni'nin 'Eşzamanlı Vizyonlar' adlı çalışmasında yer alan simgelemlerde dikkatimizi çeken formların her iki dünya savaşından sonra özellikle 1945 yılında Amerika Birleşik Devletleri'nin Hiroşima ile Nagazaki'ye attığı atom bombasıyla daha da anlaşılabilir ki teknoloji artık bu çalışmadaki gibi onun olumsal özelliklerinden ziyade yıkıcı etkileriyle biçimlenen bir yapıya doğru evrilmeye başlamıştır. Tam da bu noktada postmodernite üzerinden yeniden ele alınan medeniyet çizgisi içinde post sanat hareketleri ve oluşumlarıyla sanat alanı, tepkisel bir direnç eksenine geçiş yapmıştır. Sanat, göstergelemi ve değişen malzeme biçimleriyle birlikte teknolojiyi kullanarak oluşturulmaya çalışılan kapitalist tüketim sistemleri ve onun olumsuz özelliklerine karşıt bir durumda kendini ifade etmek için kullanılan bir yaşam modeli olarak birincil bir düzlemde ifade alanına ka-

<sup>2</sup> Örnek olarak Umberto Boccioni'nin 1912 yılında tamamladığı "Simultaneous Visions: Eşzamanlı Vizyonlar" adlı çalışmada hız ve teknolojiye atfedilen değerlerin bu dönemin manifestolarındaki aksiyon temelli yapısında modernitenin tüm değerlerinin kutsandığı simgelemleri yücelten bir sanayi güzellemesi olarak değerlendirilebilir.

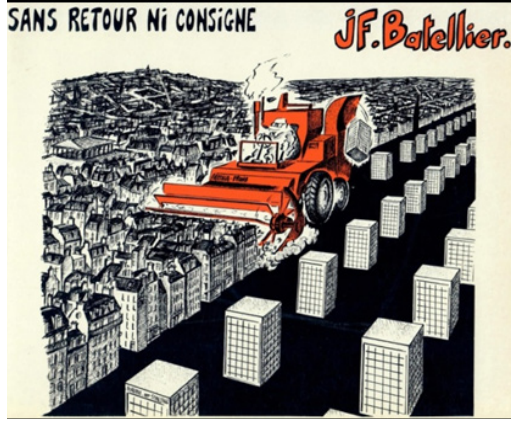
vuşmuştur.

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra oluşturulmaya başlanan yenedünya düzeninde egemenlik olarak sömürü üzerine kurulmaya çalışılan yapıda Orta çağdaki feodaliteye dayalı olan bir sömürgeci sistem zamanla teknolojik bir bağımlılığı da çevreleyen tahakkümü de meşruiyeti altına almıştır. Batı modernitesi çıktığı ilk günlerindeki sürdürülebilir ve yapıcı üretim modelinden tüketime dayalı bir üretim modeline geçmiştir. 20. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren özellikle soğuk savaş dönemi ile artık üretim bantları batı temelli bir kapitalist çerçevede gelişim göstermeye başlamıştır. Boco-ck'a göre "modern kapitalizmde tüketimin gelişmesi açısından en önemli yıllar 1950'den sonraki on yıl olmuştur" (Bocock, 1997:15). Yine Bocock'a göre; "Batı tipi modern kapitalizmde tüketimin sosyal ve kültürel rolünün öyküsü, o sıralarda, yani 1950'li ve 60'lı yıllarda tanımlandığı şekliyle 'kitle- sel tüketimin artmasıyla' devam etti. Kitleli tüketimin, 1950'lerin başı ile 1960'ların sonlarına kadar olan dönemin belirleyici özellikleri olarak kabul edilen birtakım ilginç özellikleri vardı" (Bocock, 1997:21).

Tüketim olgusu geleneksel açıdan değerlendirdiğinde zorunlu bir ihtiyaç kavramı olarak görülürken bu durum postmodernite ile arzu'ya dayalı bir sisteme dönüşmüştür (Uğurlu, 2015:46). Artık tüketim kavramı yeni kapı- talist sistemde haz duygusuyla tıpkı Maslow'un ünlü üçgenindeki gibi fiz- yolojik ihtiyaçlardan kendini gerçekleştirme ihtiyacına kadar olan her nok- tasında kendisini özendirmeye çalışan ve her şeyin gerekli olduğu amacını taşıyan hayatın tüm alanlarında ortaya bir zaruri ihtiyaç olarak gösteren yeni bir yaşam mottosu olarak benimsetilmeye çalışılmaktadır.

Tüketim kavramı post süreçte daha da anlaşılabilir ki insanların daha fazla kullanıldığı bir alan hakimiyetinde daima 'yeni'yi özendiren bir yapı- dadır. 20. Yüzyılın ikinci yarısındaki tüketim modeli Harvey'in ifadesiyle "modernitenin yaratıcı yıkma imgesindeki gibi" (Harvey, 2014:29) zor- lama bir tüketim modeli içine insanları sokmaktadır. Bu durum bir bakıma Harvey'in "Postmodernliğin Durumu" adını verdiği kitabında yer alan ve karikatürist J.F. Batellier'in "Sans Retour Ni Consigne: Dönüş veya Talimat Yok" isimli kitabında yer alan bir karikatürünün (Harvey, 2014:32) (Görsel 2) aslında görsel 1'de bahsettiğimiz fütürist çalışmadaki güzelleme ile çelişen bir durumuna geldiği, yani daimî bir tüketim sarmalının tüm dünyayı etkisi altına alan bir standarda doğru evrilmesini simgelediği varsayımını çıkarabiliriz.





Görsel 2. J. F. Batellier, *Sans Retour Ni Consigne: Dönüş veya Talimat Yok*, 1978, karikatür.

1960'lı yıllarla birlikte dünyadaki gelişmelere baktığımızda insanlığın pek çok sorunla karşı karşıya kaldığı gözlemlenmektedir. Bunlar özellikle emperyalist sömür düzeninin yarattığı sorunların medeniyetler ve coğrafyalar üzerindeki etkilerinin sosyal ve siyasal boyutlarının toplumlarda bu sömür düzenine göre bir işleyişin normalleştirilmesi şeklinde bir yapıda olmasının yanı sıra bu baskı diktasının tüketim toplumu olarak lanse edilecek bir kavramı da bizlere göstermeye başlaması durumudur. "Tüketim toplumu, insanların (hakikatte ihtiyaçları olmasa dahi) sık sık yeni mallar satın aldıkları ve mümkün olduğunca daha fazla şeye sahip olmanın oldukça önemsendiği bir toplumdur" (Şahin ve Anık, 2017:17). Bu tanıma ek olarak ayrıca "Tüketim toplumu...tüketime alıştırılma toplumdur; yani yeni üretim güçlerinin ortaya çıkmasıyla ve yüksek verimlilik taşıyan ekonomik bir sistemin tekeli yeniden yapılanmasıyla orantılı yeni ve özgül bir toplumsallaşma tarzı" olarak tanımlanmaktadır (Baudrillard, 2018:95).

Endüstriyel gelişmelerin kitle tüketimine yönelik girişimleri özellikle iletişim alanında etkili bir medya gücünün popüler tüketim ürünleri üzerinden tüketim toplumu kavramını ortaya çıkardığı gözlemlenmektedir. Tüketim toplumu kavramının bu yüzyılda insanlığı getirmeye çalıştığı süreçte gelişim gösteren elektronik kitle iletişim araçları ile medya alanlarında yaşanan gelişmeler sanat hareketleri üzerinde tüketim kavramını etkin bir konuma geçirmiş ve yeni medya kavramının sanat alanı içinde özgün bir konumda dijitalleşerek "bilişim" yönünden kavram odaklı sanat çalışmalarında etkili olmaya başlamıştır. Tüketim kavramı özellikle farklı disiplinlerde çalışan sa-

natçıların tüketimin farklı boyutlarını ele alırken tüketen, tüketmeye çalışan (burjuvazi) doğrudan ve dolaylı her türlü yapının tüketilen bir düzendeki sorgulanabilir yapısını gözlemlediği bir alan olmuştur. Bunun dışında popüler kültürün yarattığı tüketim arzusunu bir tüketim odağının en büyük sebepleri arasında gösteren pop sanatı da bu konuda hâlihazırda artan uluslararası endüstriyel tüketim nesneleri üzerinde tepkisel bir dizi sanatçı grubundan oluşan genel bir süreci ihtiva eder. Bu sanat alanı içinde yer alan pop tanımı bir bakıma ilk etapta ikincil tüketime dayalı yaşamsal önemi olmayan hazların öznel üzerinde istek uyandırarak güdüleme yoluyla insanları aşırı tüketime yönlendirdiği yapıda kodlanmış ve konumlandırılmıştır.

Pop Sanatı özellikle II. Dünya savaşı sonrasında İngiltere ve ABD'de soyut dışavurumculuğa tepki olarak genç sanatçılar tarafından yaklaşık olarak 1961 - 62 yılında başlamıştır. Bu sanat oluşumunda kullanılan malzemeler özellikle kitle iletişimde kullanılan imgeye dayalı malzemelerin döneminin eklektik ürünleri ve pratikleri ile sanat yapma edimini geliştirmiştir. İngiltere'de bu sanat çerçevesinde Richard Hamilton'un 1956 yılında Mc Hale ve John Voelcker ile yaptığı 'This is Tomorrow: Bu yarındır' adlı sergi/panayırda Richard Hamilton'ın yapmış olduğu 'Bugün Evlerimizi Böylesine Farklı ve Çekici Kılan Nedir?' başlıklı pop sanatın tüm içeriklerini kapsayan çalışmada sanatçı bu kolaj ile tüketim toplumunun envanterini çıkarmıştır (Görsel 3). ABD'de ise Andy Warhol pop sanatında tüketim olgusu üzerine çalışmalar yapmıştır. Sanatçının en bilinen eserleri Brillo ve Campbell marka çorba kutularındır. Reklamcılık alanından gelen bir sanatçı olan Warhol bu çalışmalarda gündelik yaşam üzerinden tüketim toplumunu yansıtmaya çalışmıştır (Germaner, 1997:9-16).





Görsel 3. Richard Hamilton, Mc Hale, John Voelcker, This is Tomorrow: Bu yarındır, (Sergi afişi)

Görseldeki çalışma: Richard Hamilton, Bugün Evlerimizi Böylesine Farklı ve Çekici Kılan Nedir? 1956, Kolaj.

## 2. Global Bir Sanat Alanı olarak Eko - Dijital Temelli Tüketim Olgusu

Pop sanatı tüketim odaklı yaratılmaya çalışılan tüm alanlar üzerinden görsel iletişime dayalı çıktıklarıyla biçimlenen bir yapıya sahip olmasının yanında çevresel ve pastoral alanlarla da dolaylı bir etkileşime sahiptir. “Marshall Mc Luhan’a göre, her yeni teknoloji, yeni bir çevre yaratmaya eğilimlidir. Basın – yayın, tekstil, ulaşım, enformasyon, ve diğerlerinde meydana gelen devrimler ‘yeni çevre’ bilincinin oluşumunda önemli rol oynarlar [...] Pop art’ın (ve dolayısıyla ‘çevre’ olarak sanatın) temel amaçlarından biri, ilkel sanatın kendi çevresiyle bütünleşmesi gibi, modern insanı, tüketim toplumunda, tüketim nesnelere ve buna bağlı olarak da kendi çevresiyle bütünleştirmektir” (Mc Luhan’dan akt. Genç, 1997:79).

“1960’lardan sonra sanatın yeni yaklaşımları, ekolojik, politik ve sosyal, adanmış birçok sanat türünün temelini teşkil etmiştir” (Erzen, 2006: 94). Bu bağlamda da tüketim alanı içinde ekoloji ve dijital sanat pratiklerini birleştiren kavram odaklı bileşmelerin doğrudan etkilediği bir alan olması bakımından küreselleşme sonucu değişen dünyada kapitalist düzenin her geçen gün artış göstermesi tüketimi toplumsal olarak dördüncü boyutta

konumlandırılan bir yapıya getirmiştir.

“Tüketim toplumu tabirinin daha çok ön plana çıktığı 1980’li yıllar, aynı zamanda post-modernizm ya da post endüstriyel toplum kavramlarının yükselişe geçtiği bir dönemdir. Geline nokta artık sanayi kapitalizminden; ‘geç’ kapitalizme, ‘tüketim’ kapitalizmine, ‘sanayi sonrası’ kapitalizme ya da ‘post - modern’ kapitalizme geçildiği belirtilmektedir” (Eagleton’dan akt. Şahin ve Anık, 2017:21). 80’li yıllarla birlikte kapitalizme bağlı olarak artan pek çok sorunun doğrudan ya da dolaylı etkilerinin görülmeye başladığı dünyada çok hızlı bir şekilde göç, kentleşme ve metropolleşmeye bağlı olarak artış gösteren ekolojik sorunlar, salgın hastalıklar ve fırsat eşitsizlikleri ile bunlara bağlı sosyo - ekonomik problemler dünyanın tüketim odaklı bir yaşam alanına geçiş yapması durumunu hızlandırmıştır.

Eko – dijital kavramı da tam da bu dönemde kent eklediği düzleminde oluşumlanmaya başlanan tüketime dayalı yeni toplumsal düzeninde kentlerin metropolleşmeye başladığı ve hizmet sektörü yeni bir tüketimsel üretime bağlı doğanın kentsel ekolojide sanayi ile olan iç içe geçmiş yapısındaki neo liberal kent ve kültür politikalarını yeniden değerlendirerek yaratılan bu düzene eleştirel bir açıyla yaklaşarak sanatsal açıdan farkındalık projeleri geliştirmeyi amaçlamaktadır. Popüler kültür burada tüketimi birincil bir seviyede ayakta tutarak yaratmış olduğu düzende her dinamiği zorunlu ve gerekli kılan uluslararası bir dolaşıma sahip aktif hareketli yapıya çevirmekte olup bu durumda merkez ve periferi arasında hiçbir fark bırakmayan bir merkezizetçiliğe doğru sürüklemiştir. Artık günlük hayatımızda temel gereksinimlerin artan çokluğu sürekli olmazsa olmaz bir şekle büründürülmeye çalışılırken bu tüketimin arka planında yaşanan etkisi dünyanın doğa çevre ve ekoloji gibi çevresel faktörlerdeki etkilenimini ciddi biçimde değiştirmeye başlamış, tüketime bağlı etkenlerin ekoloji ve teknolojiye bağlı içerik üreten sanatçı kavramını ön plana çıkarmış ve tüketim odaklı pop sanatı, enstalasyon, performans, yeryüzü sanatı, video gibi pek çok disiplinlerarası çalışmalar yapılmıştır.

“Sanat’ın kendi çevresini yaratması” (Henri’den akt.Genç, 1997:78) fikrinden hareketle pop art olarak çevresel gerçeklik fikri edimini geliştiren, Piero Gilardi, Red Grooms, Ed Kienholz, Yayoi Kusama, Les Levine, Claes Oldenburg, Paul Thek ve Andy Warhol gibi sanatçılar bu kapsamda önemli projelere imza atmışlardır (Genç, 1997:78).

Özellikle 60'lerden günümüze Hans Haacke<sup>3</sup> (Bkz. Görsel 4) Andy Goldsworthy, Gran Fury, Katie Holten, Alan Sonfist, Olafur Eliasson, Helen Mayer Harrison, Buster Simpson, Beth Carruters, Chris Jordan ve Guerilla Girls, Free Soil (topluluk), Nyaba Leon Ouedraogo gibi listeye daha pek çok ekleme yapabileceğimiz sanat ve sanatçı topluluklarının oluşturduğu büyük bir alternatif ya da aktivist grubu oluşan yeni tip feodal ve neo liberal sömürü düzeninde ağır sanayileşme ile kentleşmeden metropolleşmeye değişen çizgisinde aşırı tüketimin sonucu değişen çevresel etkinin olumsuz sonuçları üzerine eleştirel çevreci sanat pratikleri üzerinde çalışmalar yapmışlardır. Etik bir yaşam fikri üzerinden yola çıkarak doğanın kutsallığını ön plana alan bu sanatçılar disiplinler arası sanat yapma edimleri ile güncel medyaları da kullanarak çevresel bileşenlerin de içinde olduğu sosyal olaylara karşı kayıtsız kalmamışlardır.



Görsel 4. Hans Haacke, *Lest must de Rembrandt: Rembrandt'ın Kızgın Erkekleri*, 1986, enstalasyon.

<sup>3</sup> Belirtilen sanatçılar arasında Hans Haacke ekoloji ve çevre üzerine bir disiplinden öte yapmış olduğu çalışmalarda sömürü düzenine kafa tutan bir yapıda belgeleme ve popüler kültürün kangrenleşmekte olan sorunlarına farklı bir bakış açısıyla yaklaşmaktadır. Sanatçı özellikle 1986 yılında yapmış olduğu Rembrandt'ın Kızgın Erkekleri adını vermiş olduğu çalışmasında Cartier mücevherlerinin mağaza çerçevesi simgesi içine Güney Afrika'daki elmas madeni işçilerinin grev yaparken çekilmiş fotoğrafını yerleştirerek Total ve Cartier ortaklığının işçilerin emeğini sömüren bir yapıda olduğunu, dünyayı batı ve geri kalanı şeklinde bir ikileme ortaya koyarak simgeleştirme yoluna gitmiştir (Gintz, 2010:85).

“Tüketim olgusu, günümüzün modern toplumlarında kapitalist sistemin etkisinde kalan bireylerin en temel gereksinimlerinin karşılanması olarak nitelendirilen basit sıradan düşünce yapısının değişime uğramasıyla sınırsız olma ve tatmin edilemez bir gereksinim şekline dönüşmüştür” (Nar'dan akt. Saba ve Güneş, 2020:6). 1990'lı yıllardan itibaren bilgisayar teknolojilerinde yaşanan gelişmeler aynı zamanda kitle iletişim araçları üzerinde genel medya ütopyasının hâlihazırda varlığını kanıtlar bir duruma gelmeye başlamıştır. Bu süreç içinde sayısal kodlamalı veriler her türlü yazılımsal ve donanımsal olguların toplumsal yaşayışlar içinde yerel geleneklerden kopuşu hızlandırırken tekil bir insan prototipinde yaşama elverişli bir sistem meydana getirmiş ve her türlü tüketimi özendirici yenilik olağan bir rutin haline almaya başlamıştır. Bu rutin bir anlamda 20. Yüzyılın en büyük kavramları arasında gösterilen globalleşmenin de bir anlamda tüketimle olan yakınlığını kanıtlar nitelikte değerlendirilmesini sağlamıştır.

Popüler kültürün 90'lı yıllardan sonra yaşadığı değişim o yıllara kadarki tüketim pratiklerinin çok ötesinde ihtiyaç tanımının dijital altyapıya bağlı olarak gelişme gösteren dış etkenlerinin etkisiyle yeniden şekillenmeye başlamıştır. Baudrillard'ın deyimleriyle bir “prestij” eklektiği olarak toplumsal yaşayış parametrelerindeki sistematik endüstrinin ortaya çıktığı bir dönemde habercisi olan bu süreç dökümantasyon temelindeki kodlamaların çıkış noktasını oluşturmaktadır. Oluşumlanan yeni medya gücüyle radyo, televizyon ile başlayan daha sonra bilgisayar ve internet teknolojilerindeki gelişmelerin etkisi, roaming adı verilen uluslararası dolaşım sistemine tüm ülkeleri dahil etmiş ve bu durum globalleşmesinde en büyük habercisi olmuştur.

Kapitalist modernite ve sistem ile ilişkili bir üretim modeli olan globalleşme (Kellner'dan akt. Aydoğan, 2005:79)...küresel kitle kültürü açısından görsel sanatların egemenliğinde bir görüntü çizmektedir (Hall'dan akt. Aydoğan, 2005:83). Bu bağlamda tüketim artık teknoloji temelli bir yapıda özellikle günümüz iletişim parametreleri açısından bakıldığında internet altyapısında yaşanan gelişmelerden sonra tüketimin tüm modellerini görsel olarak sayısal kodlu veritabanı üzerinde dijital bir geçerliliğe kayıt ederek bu alanın artık günümüzün en büyük tüketim sahası olarak görülmesi sonucunu doğurmuştur.

Yeni iletişim teknolojilerinin postmodern toplumdaki en büyük yansıması, kuşkusuz ki dijital hayatın içindeki insanları üretmesidir...Tüketmeden yaşayamayan postmodern insan bir yandan da dijitalleşmenin bütün çıktılarıyla bütünleşmiş, bu akışkan-

lığı tüm yaşam pratiklerine sindirmiştir...Postmodern insanın en görünür niteliklerinden biri 'iletişim kurma şeklidir.' Telefonun, bilgisayar ya da tabletinin ekranına bağlı yaşayan insan, sanal bir dünyanın içerisinde var olmak ve varlığını devam ettirmek adına dijital olmaktan kendini alamamaktadır (Uğurlu, 2015: 47 - 48).

### 3. Doğrudan ve Dolaylı Olarak Eko – Dijital Tüketim Kavramı Üzerine Çalışan Sanatçılar

Tüketim alanında globalleşen çok uluslu medya ortamında gelişmekte olan ülkelerdeki izleyiciler kapitalist düzene itaat eden bireyler haline getirilirken bilişim teknolojileri aracılığıyla kapitalist bir tahakküm sistemi oluşturulmaya çalışılmaya başlanmıştır (Tomlinson'dan akt. Aydoğan, 2005:82). Oluşan çarpık düzendeki bu gidişata kayıtsız kalmayan pek çok sanatçı yaptıkları çalışmalarla insanoğlunun katettiği medeniyet serüveninde ne tür imgelerle karşılaştıklarını ve farkında olmadan bu sisteme nasıl dahil edildiklerini sorgulayıcı çalışmalar yapmışlardır. Bu bölümde belirlenen sanatçılar tüketim olgusunun güncel ve sanal argümanlarını kullanarak tüketimin yarattığı yıkıcı etkileri göstermek adına fotoğraf, dijital düzenleme, neon, baskı sistemleri, belgeleme, video, arşiv çalışması, belgesel, hazır nesne pratikleri, neon gibi çok farklı güncel disiplinlerle sanat yapma edimi geliştirmişlerdir. Bu sanatçılar diğer tüketim çeşitlerine göre dijital tüketimin doğa ve çevre üzerindeki tahribatları, ekolojik parametreler, çevresel etki değerlendirmeleri (çed) gibi kavramlarda teknolojik endüstriye bağlı sanayilerin oluşturduğu yıkıcı etkilere karşı bilinçsel bir fark yaratmaya çalışmaktadırlar.

#### 3.1 Chris Jordan

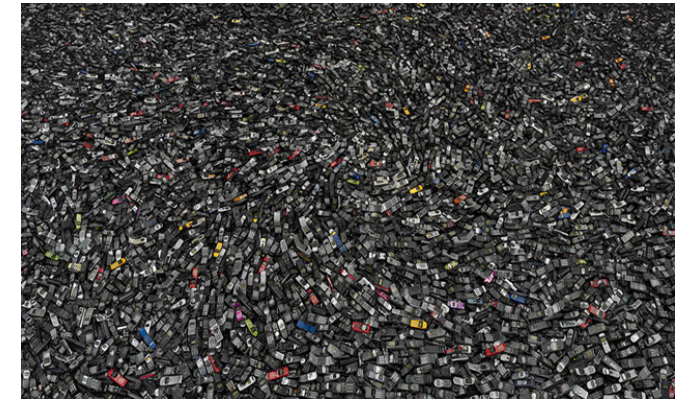
"...Ucu bucağı olmayan ölçsüz tüketimimizin görüntüsü kasvetli, ölümcül, tuhaf bir şekilde gülünç ve ironik gelebilir hatta onda kederli bir güzellik bile görebiliriz; benim için hiç değişmeyen bir özelliği var o da şaşırtıcı derecede karmaşık olması" (Jordan'dan akt. Brown, 2014:156).

Amerika doğumlu bir fotoğraf sanatçısı olan Jordan, yaptığı çalışmalarda disiplinler arası bir etkileşimle birlikte gerçekleştirdiği enstalasyonlarında tüketim kavramını iklimsel boyutlarıyla ele alarak doğal çevre ve canlılar arasındaki ilişkiyi ortaya çıkarmaya çalışmaktadır. Sanatçı bağlı tüketimle ilgili olarak meydana gelen gelişmelerin ortaya çıkardığı olumsuz etkilerin atıksal malzemeleri ile projeler gerçekleştirmenin yanı sıra iletişim ve

medya alanlarındaki teknolojik gereçlerin sürekli değişken bir güncellikte eski yeni odaklı bir sarmal içerisinde insanları hapsediği girdabı vurgulayan çalışmalar üretmektedir.

Chris Jordan'ın işleri sanatla aktivizm arasındaki çizgiyi bulanıklaştırmaktadır. Ona göre fotoğraf, bizi iklim değişimi ile ilgili gerçekleri ve güncel tüketim kültürünün etkilerini fark etmeye zorlayan gezegenin geleceğini korumada üstümüze düşen bireysel ve kolektif görevler konusunda bilinçlendiren etkili bir araçtır...Jordan kitlesel tüketimin, toprağın yüzeyi üzerindeki etkilerine özellikle de atık materyal yığınlarının ve hurdaya ayrılmış tüketim ürünleriyle endüstriyel ürünlerin neden olduğu zararlara odaklanmaktadır... Ortaya çıkan imgeler, sanatçının, renklerin, kompozisyonun ve kadrajmanın estetik gücüne dair derin kavrayışı ve sanat tarihi bilgisini yansıtmaktadır (Brown, 2014:156).

Sanatçının tüketim temalı çalışmalarının başında gelen en önemli projeleri arasında belki de 2003 ve 2005 yılları arasında yaptığı "Intolerable Beauty: Portraits of American Mass Consumption / Dayanılmaz Güzellik: Amerikan Kitle Tüketiminin Portreleri" başlıklı çalışma dizisidir<sup>4</sup> (Görsel 5). Sanatçı bu çalışma serisindeki fotoğraflarda elektronik ekipmanlar, devre kartları, cep telefonları, şarj cihazları, sigara izmaritleri, konteynırlar, hurda yığınlar vb. pek çok artık kullanım ömrünü tamamlamış ve yeni tüketim modelinde atık durumunda değerlendirilen bilişim sektörüne ait cihazların endüstriyel ve kapitalist tüketim çıktılarının günümüz tüketiminin kitlesel paradigmasını içeren bir sorgulama ikilemine bizleri sokmaktadır. Sanatçı bu çalışma serisiyle ilgili yaptığı açıklamada şu sözlere yer vermiştir;



Görsel 5. Chris Jordan, Cellphones #2/ Cep Telefonları #2, 2005. Fotoğraf, Atlanta.

<sup>4</sup> Bu proje süreci 5 no'lu dipnotta detaylı olarak sanatçının kendi söylemleriyle açıklanmıştır.



Ülkemizin nakliye limanlarını ve tükettiğimiz malların atıklarının depolandığı büyük Kanyon'daki aşınmış katmanlar gibi görülmesine sebep olan endüstriyel alanları gezip dolaşırken, yavaş yavaş yaklaşan kıyametin belirtisini görüyorum. Ben bu sahneleri görünce dehşete düşüyorum ve aynı zamanda bu sahnelere korku ve hayret ile yaklaşıyorum. Tüketimimizin muazzam boyutu ıssız, ürkütücü, garip komik ve ironik ve hatta inanılmaz derecede güzel görünebilir; benim için istikrarlı bu özelliği hayret verici bir karmaşadır. Tüketimciliğimizin giderek yaygınlaşması baştan çıkarıcı bir tür sürü psikolojisini gösterir. Toplu olarak çok geniş ve sürdürülemez bir satın alma eylemi yürütüyoruz, ancak her birimiz anonimiz(isimlerimiz belli değil) ve sonuçlardan kimse sorumlu olmamaktadır. Korkarım ki bu süreçte gezegenimize ve bireysel ruhlarımıza onarılamaz zarar veriyoruz.

Amerikalı bir tüketici olarak, ben parmak sallayarak tehdit savuracak bir konumda değilim; fakat zor bir soru karşısında cevap bulmaya çalışırken, dikkatimizin iç muhasebemize ve bu aşamada düşünce veya eylemlerimizde değişime yol açabileceğini biliyorum. Benim umudum, bu fotoğrafların bir tür kültürel iç muhasebe aracı olarak hizmet edebilmesidir. Bu dünya istediğimiz gibi rahatça yaşayabileceğimiz bir yer olmayabilir ancak yeryüzünün öz farkındalığımızı tehlikeye atmayacak kadar bilinçli olduğumuzu söylediğini duydum<sup>5</sup> Chris Jordan,Seattle. 2005.

### 3.2 Andreas Gursky

Almanya doğumlu bir fotoğraf sanatçısı olan Gursky, teknoloji ve küreselleşmeye bağlı olarak artan tüketim biçiminin günümüz yaşam biçimleri üzerindeki etkinliğini göstermeye çalışmaktadır. Günümüz insanının yaşam aidiyetleri ve biçimleri üzerinden şekillenen yeni ve güncel yaşantısında dijital parametreleri de kullanan sanatçı fotoğrafı güncel bir alana dâhil etmektedir. Sanatçı ele aldığı çalışmalarda durum eleştirisinden çok realistik bir saptama yapmaktadır. Sanatçının yaptığı pek çok çalışmasının büyük boyutta olması sebebiyle kolayca izlenebilirliği diğer bir detay olarak dikkatlerden kaçmazken Gursky özellikle çalışmalarının ilk dönemlerinde çektiği manzara fotoğraflarından zamanla dijital altyapıya doğru geçiş yapan bir süreçte cep telefonu ile yaptığı çalışmalara kadar pek çok üretim gerçekleştirmiştir.<sup>6</sup> Andreas Gursky'nin çalışmalarında ayrıca yeni düzendeki küresel ve kapitalist sistemin popüler tüketim çıktılarında nasıl belirgin bir hal aldığı oluşan frenchising ya da zincir şirketlerin uluslararası

şirketler pazarındaki ticaretinin gelişen yeni medya analitiğindeki karşılıklarını da görebilmekteyiz.

Sanatçının 2016 yılında gerçekleştirdiği Amazon adlı çalışmada tüm dünyada sanal ticaretin en ünlü şirketlerinden olan amazon mağazasının ürün bandında bir yandan büyük bir karmaşa içinde görünen nesnelere bir yandan da belli bir düzeni de ihtiva eden bir paradoksu beraberinde getiren bir çalışmadır<sup>7</sup> (Görsel 6).



Görsel 6. Andreas Gursky, Amazon, 2016, fotoğraf/dijital baskı.

Sanatçının 2016 yılında gerçekleştirdiği başka bir çalışmada ise Almanya kökenli dev elektronik ürünlerin satıldığı ve ayrıca dünyanın pek çok merkezinde zincir şubeleri bulunan Media Markt adlı mağazanın showromundan bir fotoğraf / düzenleme paylaşmıştır. Gursky Media Markt adını verdiği bu çalışmada tüketim kavramının güncel dijital çıktıları olan elektronik merkezîliğinin biçimsel uzamdaki realitesini bizlere sunmaktadır. Sanatçı bu çalışmada popüler tüketimin güncel envanterleri üzerinden bir seçki oluşturmaya, ürünlerin renkli ve albenili görüntülerinin günümüz imajlar dünyasında insanları tüketime yönlendiren cezbedici bir tarafı olduğunu vurgulamaya çalışmıştır. Görsel detaylı baktığımızda sanatçı teknolojik üretimin günümüzdeki temel sacayağında yeni bir tüketim simgelemi olarak başat bir konumda bulunduğu bizlere göstermeye çalışmaktadır (Görsel 7).

<sup>5</sup> <http://www.chrisjordan.com/gallery/intolerable/#about> Çeviri tarafımda yapılmıştır. Erişim tarihi:06.03.2020

<sup>6</sup> Akyüz,R. <https://www.unlimitedrag.com/post/andreas-gursky-fotograflarinda-degisim-ve-tutarlilik> Erişim tarihi:05.03.2020

<sup>7</sup> Tamtekin, S. <https://t24.com.tr/haber/gunumuz-kapitalizminin-belgeleyicisi-andreas-gursky-nin-retrospektifi-londrada,554670>, Erişim tarihi: 07.03.2020





Görsel 7. Andreas Gursky, Media Markt, 2016, fotoğraf/dijital baskı.



Görsel 8. Mary Ellen Carroll, It is Green Thinks Nature Even in The Dark: Doğayı Karanlıkta Bile Düşünen Yeşildir, 2006 – 2007, Neon.

### 3.3 Mary Ellen Carroll

1961 Amerika doğumlu bir sanatçı olan Mary Ellen Carroll, doğal çevre ve kaynakların kullanım biçimi ile bunlara bağlı ekolojik etkilerin tüketimsel noktadaki durumuyla ilgili çalışmalar yapmaktadır. Sanatçı günümüzün popüler ve farklı disiplinlerdeki malzemelerini bir araya getirerek tüketimin olumsuz anlamdaki çevresel etkileri üzerine farkındalık yaratmak üzere projeler gerçekleştirmektedir. Bu kapsamda Precipice Alliance: Uçurum ittifakı adlı kuruluş için yapmış olduğu projede Carroll, iklim değişikliğine dikkat çekmek ve bu kapsamda çalışmanın çevreye zarar vermesini engellemek için çalışmanın ortaya çıkardığı etkisini sera gazı yayılımını onarmak için projenin iyileştirici bir etkisi olduğunu amaçlamıştır. Bu çalışmada sanatçı New Jersey’de kullanılmayan ve 5 binadan oluşan metruk durumdaki fabrikaların belli bir katına sıra halinde çok büyük puntolarla neon bir yazı düzenlemesi yapmıştır. Bu yazıda geçen ifade: "It is Green Thinks Nature Even In The Dark: Doğayı Karanlıkta Bile Düşünen Yeşildir" kelimelerini iki yüzden fazla kelime arasından rastgele seçmiş ve döngüsel bir akışkanlıktaki ifadeden oluşan bir yazıya dönüştürmüştür. Sanatçı bu projeye küresel ısınmanın bilimsel değil ahlaki bir mesele olduğunu savunmuştur (Brown, 2014:227) (Görsel 8 ve 9).



Görsel 9. Mary Ellen Carroll, It is Green Thinks Nature Even in The Dark: Doğayı Karanlıkta Bile Düşünen Yeşildir, (Detay).

Carroll bu çalışmada kullandığı malzemede popüler tüketimin doğrudan imaja yönelik olan etkiselliğinde metropolit görsel uzamdaki aktif yapısalığa vurgu yapmaktadır. Sanatçı kullandığı malzemenin ışıklı yapısının binanın artık kullanılamaz olması durumuyla bir tezat oluşturmaya çalışarak metaforik ve aynı zamanda da trajik bir durumu da izleyiciyle paylaşmaya çalışmıştır. Çalışmanın dikkat çeken bir diğer önemli yanı, tüketimin dijital reklamcılıkta kullanılan tipografik boyutta ele alımında günümüz dijital

grafik tasarımında reklamcılığın vazgeçilmez unsuru olarak kullanılan ve aynı zamanda pek çok sanatçının da çalışmalarında kullandığı neon malzemenin tüketim boyutuyla birebir örtüşen popüler odağı çalışmanın önemli bir özelliğini oluşturan doğal bir parçasıdır. Çalışmaya uzaktan bakıldığında görünen yazı ve ışık binayı devre dışı bırakarak sadece yazının görünür olmasını sağlamış tüketim kültürünün yanıltıcı ve etkileyici yanı vurgulamak istenmiştir. Ülkemizde de buna benzer bir cezbetme durumunu örnek verecek olursak İstanbul Bayrampaşa'da bulunan Caprice Gold adlı henüz tamamlanmayan devre mülk sisteminin önce dış cephesi tamamlanmış, alıcılar için cazip ve prestijli bir proje olarak lanse edilmiş fakat iç kısmı bitirilmemiştir (Görsel 10).



Görsel 10. Caprice Gold devremülk inşaatı, Bayrampaşa, İstanbul

#### 4. Sonuç

Modernitenin gelişimiyle birlikte dünyamız savaşlarla biçimlenen bir seyirle teknolojik açıdan üstün olan egemen güçlerin dünyada hakimiyet kurduğu bir alana dönüşmüştür. Bu süreçte gelişimini hızlı tamamlayan ülkeler, gelişmekte olan ülkeler ve coğrafyalar üzerinde söz sahibi olmak için sömürü düzenine başvurmuş ve kültürleme yoluyla o ülkeyi kendisine bağımlı hale getirmiştir. Günümüzde kapitalist dünya düzeni olarak da adlandırılan bu sistem zamanla alan hakimiyeti üzerinden teknoloji odaklı bir sömürü aracına da dönüşmüş ve tüketimin çok farklı boyutlarda ele alınmasını sağlamıştır. Küreselleşmenin doğu - batı eksenli ve iki kutuplu aktif ekseninde feodalitenin yerini kapitalist burjuvaziye bağlı kartelleşme almış ve bu bağlamda hâkimiyet alanı sayısal kodlamalara dahil teknoloji

üstünlüğüyle yeni bir perspektifte aktif bir uzam iklimine dönüşmüştür. Tüketimin bu yönlü tekelleşmesine bağlı olarak dijitalite üzerinden şekil alan her şeyin kullanılıp çöpe atılması veya yenisi ile değiştirilmesi fikri de günümüz tüketim simgesini belki de en iyi açıklayan güncel mottoların başında gelmektedir. Sanat tam da bu noktada tüketim olgusu üzerine büyük bir farkındalık yaratmak için doğrudan ya da dolaylı olarak tüketimden olumsuz etkilenen ekoloji kavramını güncel disiplinler üzerinden özellikle teknolojik dijital araçlarla ele alarak çevresel zarar bağlamında oluşan bu birliktelik üzerine odaklanmaktadır. Bu çalışmada geçmişten günümüze değişen paradigması içinde tüketim kavramının sanatsal açıdan nasıl bir farkındalıkla ele alındığı kavram odaklı bir biçimde ele alınmıştır. Bu kapsamda seçilen sanatçılar kullandıkları malzeme çeşidine göre değerlendirildiklerinde tüketim kavramını hem ekolojik hem de dijital altyapılara göre şekillendiren bir tercihle günümüzün en büyük meselelerinden biri olan tüketim konusunda gelecek nesillerin daha bilinçli olarak yetişmesinde önemli bir rol üstlenmişlerdir.

## Kaynakça

- Aydoğan, F. (2005). *Medya ve Tüketim Kültürü Üzerine Eleştirel Bir Analiz*. İstanbul: Türkmen Kitabevi.
- Baudrillard, J. (2018). *Tüketim Toplumu*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bocock, R. (1997). *Tüketim*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Brown, A. (2014). *Güncel Sanat ve Ekoloji*. (Çev. Emre Gözgülü, Yiğit Adam). İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi/ Lal Yayınları.
- Erzen, J. (2006). *Çevre Estetiği*. Ankara: ODTÜ Yayıncılık.
- Genç, A. *Yeni Teknoloji Karşısında Algı Eşiğimizde Meydana Gelen Değişiklikler ve Kendi Çevresini Yaratan Sanat (Derleyen: Zeynep Aktüre, Danışman: Jale N. Erzen) (1997) Sanat ve Çevre: Üçüncü Dönem Sempozyum ve Etkinliklerine Hazırlık Toplantıları Metinler*. Ankara: Sanart Görsel Sanatları Destekleme Derneği, s: 78 -80.
- Germaner, S. (1997). *1960 Sonrası Sanat (Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar)*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Gintz, C. (2010). *Başka Yerde& Başka Biçimde*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Harvey, D. (2014). *Postmodernliğin Durumu*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Saba, C. ve Güneş, S. (2020). *Tüketim Toplumunda Sürdürülebilir Tüketim*. Ankara: Gazi Kitabevi.
- Şahin, K. ve Anık, M. (2017). *Tüketimin Sosyolojisi Gösteriş Amaçlı Tüketim ve Gençlik*. Ankara: Gazi Kitabevi.
- Türkdoğan, T. (2014). *Sanat Kültür Politika: Modernizm Sonrası Tartışmalar*. Ankara: Nobel Yayıncılık.
- Uğurlu, Ö. *Bir Dönem Tarihi: Postmodernite, Kent ve Dijitalleşme Üzerine*. Filiz Oktay Demir (Editör) (2015). *Sade/ce: Tüketim Olgusu Üzerine Denemeler*. İstanbul: Remzi Kitabevi. s:39 -51.

## İnternet Kaynakları

- İnternet 1: Jordan, C. (Seattle 2005). *Intolerable Beauty: Portraits of American Mass Consumption / Dayanılmaz Güzellik: Amerikan Kitle Tüketiminin Portreleri*, Web: <http://www.chrisjordan.com/gallery/intolerable/#about> adresinden 06.03.2020'de alınmıştır.

- İnternet 2: Akyüz, R. *Andreas Gursky Fotoğraflarında Değişim ve Tutarlılık*, Web: <https://www.unlimitedrag.com/post/andreas-gursky-fotograflarinda-degisim-ve-tutarlilik> adresinden 05.03.2020'de alınmıştır.

- İnternet 3: Tamtekin, S. (Şubat 2018). *Günümüz Kapitalizminin Belgeleyicisi Andreas Gursky Londra'da*, Web: [t24.com.tr/haber/gunumuz-kapitalizminin-belgeleyicisi-andreas-gurskynin-retrospektifi-londrada,554670](http://t24.com.tr/haber/gunumuz-kapitalizminin-belgeleyicisi-andreas-gurskynin-retrospektifi-londrada,554670), adresinden 07.03.2020'de alınmıştır.

## Görsel Kaynakları

- Görsel 1: <https://www.tarihnotlari.com/umberto-boccioni/simultaneous-visions-1912-by-umberto-boccioni/> Erişim tarihi: 12.02.2020

- Görsel 2: <http://lesvertsbagnoleet.over-blog.com/article-ilot-blanqui-non-au-projet-eiffage-oui-a-un-grand-espace-vert-avec-la-bergerie-au-coeur-124089034.html> Erişim tarihi: 18.02.2020

- Görsel 3: <http://homvc.blogspot.com/2015/06/this-is-tomorrow-whitechapel-art.html> Erişim tarihi: 19.02.2020

- Görsel 4: <https://jaimedijon.com/agenda/le-consortium-centre-art-dijon-40-ans/> Erişim tarihi: 22.02.2020

- Görsel 5: <http://www.chrisjordan.com/gallery/intolerable/#cellphones2> Erişim tarihi: 06.03.2020

- Görsel 6: <https://www.andreasgursky.com/en/works/2016/amazon/zoom:1> Erişim tarihi: 07.03.2020

- Görsel 7: ©2016 Andreas Gursky, Artists Rights Society (ARS), New York, And VG Bild-Kunst, Bonn/Courtesy Gagosian <https://www.artnews.com/art-news/artists/its-not-just-an-imitation-of-painting-andreas-gursky-on-his-photos-of-tulips-german-leaders-and-amazon-storage-facilities-at-gagosian-7291/>...ve <https://www.andreasgursky.com/en/works/2016/media-markt> Erişim tarihi: 08.03.2020

- Görsel 8: <https://inhabitat.com/wp-content/uploads/jerseycity.jpg> Erişim tarihi: 10.03.2020

- Görsel 9: Andrew Brown, *Güncel Sanat ve Ekoloji*. (Çev. Emre Gözgülü, Yiğit Adam). İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi/ Lal Yayınları. Sf:226

- Görsel 10: <https://www.sondakika.com/haber/haber-fadil-akgunduz-un-caprice-gold-unda-2-yildir-10350696/> Erişim tarihi: 11.03.2020

## Tılsımlı Gömlekler ve Kam Kıyafetleri Bağıntısı

Dr. Öğr. Üyesi Eda Öz Çelikbaş

Makale Geliş Tarihi: 14.04.2020  
Yayına Kabul Tarihi: 29.10.2019

### Özet

Geçmişten günümüze pek çok kültüre, sanata, topluluğa ev sahipliği yapmış olan Türk coğrafyası kendi sanatsal ve kültürel repertuarını çeşitli sembolik değerlerle oluşturmuştur. Türk sanatı sanat ve zanaatta üretimde beceri gerektiren ve ihtiyaç anında kullanılmak üzere ortaya çıkarılan çeşitli sanat nesnelere sunar. Bu nesnelere sanat ve zanaat nesnesi olmasının dışında, mistik, gizil ve tılsımlı olma özelliklerini de taşımıştır. Tılsımını, totem ve tabu olarak sağaltımında ve hekimliğinde kullanan Şaman/Kamdır. Osmanlı padişahları, dua, şifalanma, korunma ve kem gözlerden arınma amaçlı önemli günlerinde ve savaşlarına çıkarken tılsımlı gömleklerini kullanırlardı. Kam elbisesi ve tılsımlı gömlekler bu noktada aynı amaçla kullanılmışlardır. Bu çalışmada Osmanlı döneminde kullanılmış olan Tılsımlı Gömleklere, bu gömleklere yer alan sembollere, Kam kıyafetlerine ve tılsımlı gömlekle benzerliklerine yer verilerek incelemelerde bulunulacaktır.

**Anahtar Sözcükler:** Türk Sanatı, Kültürel Repertuar, Kam, Kam Elbisesi, Tılsımlı Gömlek

### TALISMANIC SHIRTS AND THE RELATIONSHIP OF THE SHAMANIC DRESSES

#### Abstract

Having hosted many cultures, arts and communities from past to present, Turkish geography has created its own artistic and cultural repertoire with various symbolic values. Turkish art offers a variety of art objects that require skill in production in arts and crafts and have been created for use when needed. These objects, besides being objects of art and crafts, have the characteristics of being mystical, mysterious and talisman. It is Shaman / Kam who uses her talisman as a totem and taboo in her treatment and medicine. The Ottoman sultans used their talismanic shirts in their important days and wars for prayer, healing, protection and purification. Kam dress and talisman shirts were used for the same purpose at this point.

In this article, examinations will be made by including the Talismanic Shirts used in the Ottoman period, the symbols in these shirts, their Kam clothes and their similarities with the talismanic shirts.

**Keywords:** Turkish Art, Cultural Repertoire, Kam(Shaman), Kam Dress, Talismanic Shirt



## Giriş

Oldukça eski ve köklü bir geçmişe sahip Türkler, özünde pek çok farklı inanış, kültür ve topluluğa ev sahipliği yapmıştır. Türk coğrafyası varlığıyla çeşitli olguları bünyesinde barındırarak ve koruyarak bu kültürel birlikliğin sürekliliğini sağlamıştır. Bu olgular, başta kültür olmak üzere, inanç sistemi, örf, adet, gelenek, din, ritüel, tören ve belge niteliği taşıyan daha bir çok kavramdan oluşur. Türk coğrafyası, Osmanlı döneminde her anlamda zenginleşmiştir. Bu zenginleşme sanatsal bağlamda da ilerlemeye, etkileşime ve çeşitliliğe sebep olmuştur. Kendi kültürel repertuarını oluşturmada oldukça başarılı olan Türkler, Osmanlı döneminde de var olan bu repertuarları zenginleştirerek değerlendirmiş, sınıflandırmış ve çeşitli meslek dallarına bölmüştür. Bu sınıflandırma ile birlikte her bir sanat ve zanaat alanının koleksiyonları da oluşturulmuştur. Bu koleksiyonlar günümüzde bize Osmanlı tarihi ve sanatı bağlamında rehberlik yapmaktadır. Özellikle Topkapı Sarayı Müzesi'nde Osmanlı devleti ile ilgili her türlü belge, sanatsal ve kültürel ve hatta mimari değerler görülebilmektedir (Görsel 1).



Görsel 1. Topkapı Sarayı Müzesi İç Mekândan Bir Görüntü

Türklerin İslamiyetten önce bilinen son inanç sistemleri Şamanizmdir. Şamanizmin de başında inanış sistemini yönlendiren ve halkına hizmet eden Şamanı vardır. Türkçe'de Şaman kelimesine Kam denir. Şaman kelimesi Avrupa'nın oluşturduğu bir kelimedir. Bu makalede şaman kelimesi ile eş anlamlı ve Türkçe karşılığı olan Kam ifadesi kullanılmaktadır.

Şamanlar yani kamlar, şamanizmin hekimleridir. Şamanizm, içinde pek

çok ritüeli ve hekimsel yetileri barındırır. Sembol, bir aracı, habercidir. Gök ve yeri; madde ve ruhu gizil bir biçimde birbirine bağlayan ifadelerdir (Schwarz, 1997: 282-283). Kam da bir habercidir ve O, halkını destekler, sıhhatleriyle ilgilenir, tüm bu ritüeller özünde şamanik yani kendine has özellikleri, sembolizmi ve animistik dünya görüşünü barındırır. Bunlara kamsal öğretiler de denir. Geçmişte kamsal pek çok sosyo-kültürel öğretilere sahip olan Türk toplumu her açıdan Osmanlı ile birlikte çeşitlilik kazansa da, bazı kamsal uygulamalarını günümüze kadar taşımıştır. Bunlar kimi araştırmacılara göre etkileşimli olarak azalsa da kimi araştırmacılara göre kamsal geleneklerin günümüzde örnekleri çoğunluktadır. Bazı kamsal (şamanik) öğretiler, inanışların pratikleri esnasında kullanılmak üzere kendisiyle birlikte büyüsel ve mistik nesnelere de bünyesinde barındırır. Bu büyüsel ve mistik olma hali aynı zamanda bu nesnelere gizemli hale de getirir. Mistik olan aynı zamanda da gizil olandır. Sigmund Freud ve Carl Gustav Jung, insan zihninin sembollerle düşünerek arketipler oluşturduğunu ifade etmişlerdir (Gibson, 2009:7). Sembollerin kökenini arketipler oluşturur ve bunlar kuşaktan kuşağa da aktarılır.

Tılsımlı gömlekler, Osmanlı Padişahlarının önemli savaşlarda giydikleri bilinen gömlekleridir. Gömlekten çok içlik görevindedir. Buradaki "tılsımlı olma" özelliği ona aynı zamanda gizil ve büyüsel olma özelliklerini de katmaktadır. Bu tarz tılsımlı kıyafetler Şaman/Kam topluluklarında da kullanılmaktaydı. Öyle ki bu kıyafetler şamanlar için bazı coğrafyalarda "manyak" adı verilen ayinlerde ve hekimliklerinde üzerlerinde bulunan, onlara has olan özel kıyafetlerdi. Budistlerde, Hintlilerde ve birçok Uzakdoğu ülkesindeki inanışlarda da benzer kullanımda kıyafetler mevcuttur. Şamanizm, tılsımlı gömlekleri incelerken faydalanılması gereken bir konudur. Çünkü tılsımlı gömleklerin de kam kıyafetlerinin de asıl amacı ruhsal manada kendini güçlü hissetmek ve içinde bulunduğu savaş halinden zaferle çıkmaktır. Kamlar animistik dünya görüşüne sahiptir. Bu onlarda hayvan kültürü olduğunu da gösterir.

Orta Asya'da İslam dinini kabul edene kadar Türkler'de Şamanizm inanç sistemi olarak varlığını sürdürmüştü. Mevlevilikte, Rûfâilikte ve hatta Amerika Kızılderililerinde bazı farklılıklarla olsa da şamanik izler görülebilmektedir (Stewart, 1986:4).

Ön Türklerden elde edilen bilgiler ışığında ve ardından Orta Asya verileriyle Türk kültüründe pek çok farklı sembolik imgelemin varlığından söz edilebilir. Tüm bu sembolik imgelemler Türk sanatında ve hatta Osmanlı sanatında etkili olmuştur. Sadece sanatsal bağlamda değil kültürel bağlamda ve inanışların devamı anlamında da etkili olmuştur. Hiç şüphesiz

ki Osmanlı Devleti, oldukça zengin ve uluslararası imkanlara sahipti. Bu imkanlar kültürel ve sanatsal anlamda da çeşitlilik imkanı sunmaktaydı. Günümüzde batıl diye adlandırılan ve devam etmekte olan pek çok kamsal inanış, Osmanlılarda da kültürel ve pratiksel anlamda günlük yaşamlarında etkili olmuştur. Osmanlı'da kültürel repertuara etki eden pek çok sembolik imgelem, kültürel ve folklorik verilerin oluşmasıyla da mitleşmiştir.

Bu çalışma ile Tılsımlı Gömleklerin padişahların oldukça sık kullandıkları bir aksesuar olmasının dışında kültürel ve sembolik gelişiminin çözümlemelerine; Kamsal benzerliklerine ve ortak kullanım alanlarına yer verilecektir.

## 1. Tılsımlı Gömlekler

Tılsımlı gömlek, genel manada geçmişte Osmanlı padişahlarının ve zaman zaman da Osmanlı Saray erkanının savaşa giderken, önemli olaylarda, törenlerde ve ava giderken kıyafetlerinin içine korunmak amaçlı giyindikleri astara benzeyen içlik tarzı kıyafetlerdir (Görsel 2).



Görsel 2. Tılsımlı Gömlek Örneği

Tılsım sözcüğü burada gömleği daha da gizemli ve büyüsel bir hale sokmaktadır. Tılsım (Telesman) ezoterik güçlerin harekete geçmesiyle ortaya çıkan olumlu ya da olumsuz şeylere verilen genel bir isimdir. Tılsım, tabiatüstü güçlere sahip olan nesne anlamı ile gizli ve kapalı anlamlarını da taşımaktadır (Çelebi, 1997:91). Tüm bu anlamları tılsıma gizli, büyüsel ve totemik özellikler de kazandırarak tılsımın metaforlaşmasını sağlar.

Osmanlı Padişahlarında mutluluk, ruhsal huzur verdiği inanan tılsımlı gömlekler aynı zamanda padişahları nazardan ve hastalıktan koruma ve onlara savaşlarında zafer kazandırma şansını da sağlıyordu (Tezcan, 2011). Tılsımlı gömleklerin kullanım amacının günümüzde kullanılan muska ve hamaylı gibi totemik özelliği olan ve kötü durumlardan koruduğuna inanan nesnelere benzerlik gösterdiği düşünülebilir.

Tılsımlı gömlekler Topkapı Sarayı Saray Koleksiyonunda yer almaktadır. Mevcut Koleksiyonda 87 adet tılsımlı gömlek bulunmaktadır (Tezcan, 2011). Bu adetten tılsımlı gömleklerin neredeyse seksen tanesinin padişahlara ait olduğu bilinmekte geriye kalanlarının da kime ait olduğu bilinmemektedir. Bilinmeyenlerin ise saray erkanına ait olduğu tahmin edilmektedir.

Birçok padişahın gömleği Topkapı Sarayı'nda yer alsa da Merzifonlu Kara Mustafa Paşa'nın gömleği Viyana'da sergilenmektedir (Bayram, 1991:356). Maalesef Türk sanatında pek çok kıymetli eserimiz yurtdışının üzücü politikalarından dolayı ülkemize geri verilmemiş ve yurtdışında sergilenmelerine devam edilmiştir.

Gömleklerin kime ait olduğunun belirlenmesinde belgeli olma özelliği önemlidir. Gömleklerin uç kısmında etiket şeklinde yer alan belgeler; genelde üzerlerindeki tarihlerle döneme ve sahibi kişiye gönderme yapmaktadır (Bayram, 1991:356). Gömleklerin üzerinde yer alan etiketler o gömleğin kime ait olduğunu bulmak noktasında oldukça önemlidir. Bazı gömleklerde tarih, bazılarında hükümdarlık dönemi, bazılarında da direkt isim yer almaktadır. Gömleklerin kumaşı patiskaya benzeyen pamuklu bir tür basma kumaştandır. Bu kumaşa, gömleğin alt kısmına doğru etiket denilen bilgi apliance edilmektedir.

İslam dinine mensup Türkler ve Osmanlılar, Hz. Muhammed ve Allah'a önemli günlerde daha fazla dua ederlerdi. Bu İslam coğrafyalarında günümüzde de aynı şekilde devam etmektedir. Geçmişte bu dualar savaş ve avlanma öncesinde korunmak için giydikleri tılsımlı gömlekler eşliğinde yapılırdı. Tılsımlı gömlekler, zırh-tahmis, zırh gömlek diye de isimlendirilirdi. Koruyucu özellikleri vardı. Ayrıca nazara, kem göze, hastalıklara, akrep sokmalarına (o dönemde ölümlere sebep olan korkunç bir durumdu), felç ve ruhsal hastalıklara karşı da tılsımlı gömlekler giyilirdi (Tezcan, 2011). Görülmektedir ki, duanın, büyüünün, ibadetin de önünde aslında batıldan inanca dönüşen bir rutinde; hem bilimsel hem de sanatsal bağlamda kendini gösteren tılsımlı gömlekler şifa, iyileşme ve şans getirme özellikleriyle de Osmanlı devletinde oldukça önemli bir yere sahipti.



## 2. Tılsımlı Gömlek Sembolizmi ve Kamsal Bağıntısı

Dede Korkut hikayelerinde kılıç ve kurşun geçmeyen mutluluk veren deyimleriyle bahsedilen tılsımlı gömlekler, kam/baksı/şaman kıyafetleri ile de benzerlik göstermektedir. İslamiyet'ten önceki son dinleri Şamanizm olan Türkler için kam, hekim özelliği de taşıyan önemli bir şifacıdır, rehberdir. Kam (şaman) gizemlidir, tılsımlıdır, mistiktir. Aksesuarları ve kıyafetleriyle bulunduğu toplulukta sıradışı denebilecek totemlerle dolu kıyafeti ile diğer insanlardan ayrılır. Öyle ki kam, her zaman kendi ve el aldığı kişiyle tamamladığı özel kıyafeti ile günlerini yaşar. Kam, da kıyafetini tıpsıklı gömlek gibi direkt tenine değecek şekilde giyer, içine başka hiçbir şey giymez. Giyindikten sonra da aksesuarlarıyla bezer. Kamın kıyafeti özeldir, ondan başkası dokunamaz, giyinemez. Tılsımlı gömleklere de durum aynıdır. Gömlek sadece yapıldığı kişi tarafından giyilirdi.

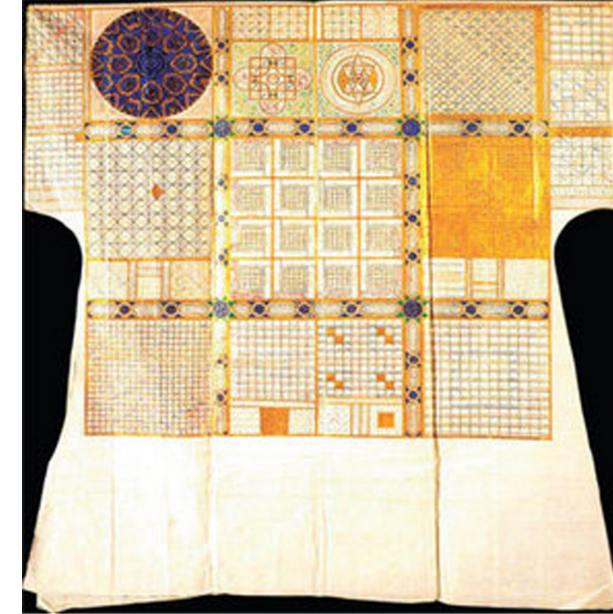
Tılsımlı gömleklerin büyüsel olma özelliğini üzerinde bulunan yazılar ve geometrik süslemeler verir. Kumaş aharlanarak kağıt halini alır ve bu durum üzerine yazı yazılmasını kolaylaştıran bir durumdur. Hattatlar, Denizli'den gelen özel kumaşları aharlayarak nakkaşlara verirlerdi. Nakkaşlar da kamıştan kalemleri ile gömleğe belirlenen motifleri, duaları ve tılsımlı sözleri yazarlardı ve çizerlerdi (Güven, 2014: 16). Aharlanma özelliği kumaşı adeta kağıtmış gibi sertleştirmektedir. Nakkaş ve hattatların sanatsal ya da zanaatsal bir kaygısı yoktu. Tılsımlı gömleklere tek kaygı, doğru duayı doğru amaç için, doğru kişi adına en düzgün şekilde yazabilmektir. Yanlış yazılan duaların kişileri olumsuz etkileyebileceği düşünülüyordu. Tılsımlı gömleklerin yapımında hattat ve nakkaşların dışında astrologlara (müneccimbaşılar) da yer verilirdi. Astrolojik veriler ışığında en doğru zamanda tılsımlı gömlek yapımına başlanırdı ve yine aynı verilerle yapımı sonlandırılırdı. Bilinen en eski tılsımlı gömlek veriler ışığında Cem Sultan'a aittir. İlk gömlek diye bildiğimiz Cem Sultan'ın gömleğinin yapımına da Koç Burcu döngüsünde başlanıp, yine Koç burcu döngüsünde gömleğin yapımı bitirilmiştir. Osmanlı'da astroloji bilimiyle müneccimbaşılar ilgilenirdi. Tılsımlı gömleklerin başlanıp bitirildiği en doğru zamana da "eşref saati" adı verilirdi. Dilimizde de var olan eşref saatinde olmak deyim; kişinin en iyi halinde ve en uygun zamanında olmak anlamlarını taşımaktadır.

Cem Sultan'ın gömleğinde el yazması kitabeler bulunmaktadır ve kitabede aynen şöyle yazmaktadır: " 30 Mart 1477 Pazar gecesi Güneş, Koç (Hamel) burcunda 19 derecedeyken, saat: 03:57'de gömleğin yapımına başlanmıştır ve 29 Mart 1480 Salı gecesi Güneş Koç burcunda 19 derecedeyken saat: 12:36'da tamamlanmıştır". (Tezcan, 2011: 47)

Cem Sultan tarafından giyilmemiş olsa da tılsımlı gömlek 123 cm

uzunluğundadır. Üzerinde Nasr, İhlas, Felak, İmran, İbrahim, Şura, Maide, Araf, Tevbe, Feth, Saf, Kamer sureleri ve Esmâ-i Hüsnâ, Ha-mim-ayn-sin-kat ile çeşitli rakamsal şifrelerin bezemeleri bulunmaktadır (Gökyay, 1977: 101) (Görsel 3).

Burada tılsımlı gömleklerin Osmanlı'da kullanımı ve kamsal boyutta kullanımı açısından bağlantı kurulabilecek noktalardan ilki gömleğin kam kıyafetine biçimsel olarak benziyor olmasıdır. En önemli ikinci nokta ise, gömleğin üzerinde içeriklerindeki güçlerin gömleğe ve sahibine yansımalarının amaçlandığı sure, sözcük, çizim, şekil, sayı ve Allah'ın esmalarının yer almasıdır. Bu özellik kamlarda benzer özelliktedir fakat farklı bezemelerde ve süslemededir. Kamlar kıyafetlerinin üzerine her şeyden önce kötü ruhları



Görsel 3. Cem Sultan'ın Tılsımlı Gömleği

kovmak için anahtar, çeşitli metal totemler ve ses çıkaran kötü ruh kovucu korkutucu metal aksesuarlar kullanılırdı. Erk (güç) hayvanlarından bir parçayı da mutlaka üzerlerinde ya da kıyafetlerine bağlı şekilde taşırlardı. Kıyafetlerin üzerine güç almak için hayvan kürkleri ve parçaları koymaları hayvan kültürü ile alakalı olsa da bu durum şamanizmden önce de mevcuttu (Hoppal, 2015: 50). Kamların bağrıları tılsımlı gömlekteki V kesim modeli gibi açık olurdu. Kamların totemleri, inandıkları ve güç aldıkları tüm nesnelere, sembollere, yazılara üzerlerinde yer alırdı. En sona da ellerinde yazılı çizili ve bezemelerle, aksesuarlarla süslü davulları olurdu. Kamlar

da Osmanlı'daki gibi elbiselerini tılsım bulmak ve galip gelmek amaçlı kullanırlardı. Kamlar, giysisini ya da elbisesini, güç aldığı hayvanın ruhuna bürünerek giyinirdi (Eliade, 1999: 126). Buna aynı zamanda metamorfoz yani şekil değiştirme denirdi (Ögel, 2014: 34). Tılsımlı gömlelerde direk olarak gömleği giyinince bir şekil değiştirme durumu beklenmez. Fakat, tıpkı kamların üzerlerine güç almak için süsledikleri aksesuarlarının etkisi gibi, gömleğin de üzerine yazılan dualar, ayetler ve şekillerden giyen kişinin güç alacağı ve korunmak için gömleğin bir kalkan olacağı düşüncesi hakimdi. Bu korunma hissi tılsımlı gömlek giyen kişide de kamda da aynıydı. Tılsımlı gömlelerde dinsel boyutta yazıların hakim olması dönemin inanç sisteminin, dininin bir sonucudur.

Ayrıca, kam elbisesi de dinsel bir bilince sahipti. Şamanizm inancının tüm sistemini üzerinde barındırırdı (Eliade, 1999: 175).

İslamiyet'te de kötülüklerden korunmak amaçlı belirli sayılarda ya da isteğe bağlı sayıda dua etmek, dua okumak ve üfleme gibi ritüeller mevcuttur. Tılsımlı gömlelerde yazı, sembol, amblem ve sayılar oldukça fazladır ve gömlekteki temel sembolik değerleri oluştururlar. Bazı gömlelerde eşref saati özelliğinin dışında gezegen, yıldız tasvirleri ve isimleri de bulunur. Dualardan nazara karşı iyi gelenleri şifalanmak için yazılırdı. Genelde de savaşımlara çıkarken giyinmek üzere zafere iyi gelen başarı getiren sureler yazılırdı. Farklı yazı teknikleri kullanılsa da genel kompozisyonu gömleğin kullanılacağı asıl amaç belirlerdi. Zafer için Mühr-ü Süleyman ve Zülfikar mutlaka bulunurdu. Ak-kara, tek-çift gibi dualite kavramlarına da tılsımlı gömlelerde rastlanmaktadır. Şamanik özellikte de dualite kavramı mevcuttur ve inanç sistemi animistik dünya görüşünden hareketle dualiteler üzerine kurulmuştur. Kamlarda da ak-kara, iyi-kötü, tek-çift, yerüstü-yeraltı vb. dualiteler üzerine kurulu bir görüş hakimdi.

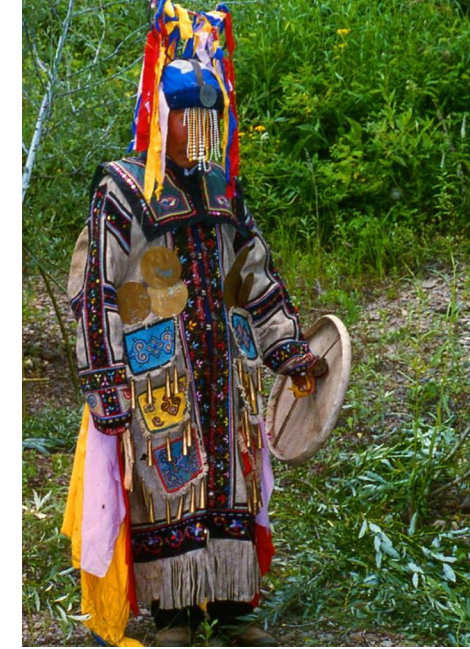
Tılsımlı gömlelerde o dönemlerden günümüze tam anlamıyla anlaşılamayan kavramlar da hakimdir. Örneğin Beduh, kelimesi sıklıkla kullanılsa da asıl anlamı halen daha net olarak çözülememiştir. Çeşitli görüşler Allah'ın isimlerinden birisi olduğunu, bazı görüşlerse bir tür melek adı olduğunu savunur. Kamlarda da bu şekilde net karşılığı bulunamayan yazınlar az sayıda da olsa mevcuttur. Gizil olan günümüzde dahi çözülememiş kısımlar bulunmaktadır.

Tılsımlı gömlelerde zafere karşı çizilen, Mühr-ü Süleyman yıldızı, Zülfikar (Hz. Ali'nin kılıcı) ve de Nübüvvet Mührü (Hz. Muhammed'e atfedilen sembol) sıklıkla kullanılırdı. Genel olarak çok renklilik hakim olmamakla birlikte bezemelerin renklendirilmesinde en çok, siyah, beyaz, kırmızı ve yaldızlı altın rengi kullanılırdı. Bu ilkel Orta Asya Türklerinde de var olan

temel renklerdir. Kamlar ve tılsımlı gömleleri hazırlayan ekip arasında tasarımsal beceri anlamında farklar vardır. Kam kıyafetlerini kendisi ve bazen el aldığı ustası ile birlikte hazırlar, bezer. Tılsımlı gömleleri ise çok çeşitli bilim ve zanaat dallarından işinin ehli bir ekip hazırlar. Bu noktada estetik bir bakış açısıyla iyi-kötü eleştirisi yapılamaz. Gerek dönemi gerekse yeteneksel boyutu tartışılrsa da kullanım amacı olarak her iki kıyafet de ortak noktalarda buluşur: Güç almak, güç bulmak ve korunmak.

Her iki kıyafet de kendisi ile gizemler taşımaktadır. Kam kıyafetlerinde de tılsımlı gömlelerde de hala çözülemeyen şifreler bulunmaktadır. Yapım aşamasında işinin ehli kişilere sevk edilen tılsımlı gömlelerin imkanlara rağmen kayıtları altına alınmaması da dikkat çekici başka bir noktadır.

Şamanların kıyafetleri ve Tılsımlı gömleleri karşılaştıracak olursak, Kam elbiseleri de tıpkı tılsımlı gömlelerin kumaşından ve benzer kumaş kesiminden oluşurdu. Burada önemli olan ham halde kumaşı kullanmaktı. Kamlar ham kumaştan direk tenlerine giydikleri elbiselerinin boyunu genelde uzun tutarlardı. Tılsımlı gömleler daha kısadır, kalçanın altı ile son bulmaktadır. Kam elbiseleri ham halde giyilmesinin ardından ritüelde kullanılmak üzere gerekli aksesuarlarla bezenirdi (Görsel 4).



Görsel 4. Ham Kumaştan Elbisesi Üzerine Aksesuarları Aplike Edilmiş ve Bezemelerle Süslenmiş Kam (Şaman) Kıyafeti



Kamlar, inanışları ve öğretileri doğrultusunda animistik dünya görüşüne sahipti. Tek tanrılı bir inanışla Şamanizmin Hekim uygulayıcıları olsalar da, hayvanlarla ve doğa ile ciddi bir bağlantıları ve alışverişleri vardı. Bu onların yaşayış biçimlerini, dünya görüşlerini, kıyafetlerini, ritüellerini de etkilemekteydi. Aslında dualiteler üzerine kurulu bir düzende inanışlarını devam ettirmekteydiler. Ak-Kara, Kötü-İyi, Yeraltı-Yerüstü, Ülgen-Erlık, vb. Tüm bu ikililiklere bakıldığında ham halde olan kumaşı bedenlerine direkt olarak giymeleri onların ak-beyaz yani saf ve temiz oldukları anlamını taşımaktaydı. Fakat animistik dünya görüşleri ve imgelemleri, kıyafetlerinde ekstra totemlerin barınmasını gerektirmekteydi. Tılsımlı gömlelerde içlik mantığıyla giyilmesi düşünüldüğünden dualar nasıl yazılmışsa, Kamlar da onları koruyacaklarına inandıkları erk hayvanlarını, totemlerini, mücadelede bulunacakları kötü ruhları korkutacak hayvan sembollerini ya da parçalarını aksesuar olarak elbiselerinin üzerinde taşımaktaydılar. Bu kimi zaman çizim, kimi zaman kumaş aplik, kimi zaman da materyalin kıyafete takılmasıyla olurdu. Çünkü kamlar kötü ruhlarla, ruhsal boyutta kendinden başkasının göremediği mistik bir şekilde savaşlılardı. Tılsımlı gömleleri giyen padişahlar, Osmanlı padişahlarıydı ve onlar at üzerinde hızlı ve atik olmak üzere savaşmayı benimsemişlerdir. Kam ise en fazla bağırma, alkış ve belli sayılarda yere vurma ile kötü enerji veren ruhları kovmaktaydı. Burada ikisi arasındaki fark birinin reel diğerinin ise hayali ya da ruhsal boyutta kendini ya da topluluğunu savunmasıdır. Osmanlı'da Tılsımlı Gömlek, Kamlarda Mistik Elbise diye adlandıracağımız kıyafetin temel amacı ise aynıdır: Kötülüklerden korunmak (Görsel 5).



Görsel 5. Ayın Yapan Kam/Şaman ve Onu İzleyen Topluluk

## Sonuç

Günümüzde Topkapı Sarayı müzesinde sanat tarihçi olarak çalışmalarda bulunan Prof. Dr. Hülya Tezcan'ın önemine değinerek gün yüzüne çıkardığı ve bizlere detaylı bir şekilde tanıttığı tılsımlı gömleler, aslında gizemlerini günümüzde halen korumaktadır. Envanter kayıtlarında 87 adet bulunsa da sayısının Osmanlı devleti düşünüldüğünde daha fazla olabileceği varsayılmaktadır. Veriler ışığında şimdilik sadece erkekler tarafından giyildiği bilinmektedir. Padişah ve sultanların eşlerinin giydiğine dair herhangi bir bilgi bulunmamaktadır.

Türkçe'de kam diye adlandırdığımız genel anlamda da şamanların kıyafetleri ve Osmanlı tılsımlı gömleleri kullanım amaçları ve anlamları bakımında birbirine benzemektedir. Belki de günümüzde dahi pek çok batıl diye adlandırılan inanışlarla kendini gösteren şamanik öğretilerden kalan bir inanışla tılsımlı gömleler hazırlanmış ve dualar eşliğinde totemleştirilmiştir.

Osmanlı Devleti İslam dinini seçmiş ve Müslümanlık'ın gerektirdiği gibi yaşayan bir devletti, resmi dini de İslam'dı. Şamanizmin pek çok ritüelinin dinsel olmadığı ve tinsel biçimde bilinçaltındaki sağaltılması ve bu sağaltımı hızlandıracak nesnelere üzerine kurulmuş olması, kam kıyafeti benzeri bir kıyafetin; Osmanlı ve aynı amaçta farklı ülkelerde de kullanılmış olduğunu düşündürebilir. Nitekim aynı amaçla farklı coğrafyalarda kullanılması ortak bir noktada buluşulduğunun da göstergesidir. Amaç hepsinde aynıdır, korunmak, güç bulmak, güç almak.

## Kaynakça

Bayram, S. (1991). "İstanbul Vakıf Hat Sanatları Müzesinde Bulunan Tılsımlı İki Gömlek ve Kültürümüzdeki Yeri". *Vakıflar Dergisi*, Sayı: 21, s.255-364.

Çelebi, İ. (1977). "Havas İlmi Maddesi". *Türkiye Diyanet İslam Ansiklopedisi*. Ankara: Diyanet Vakfı Yayınları. s. 517-521.

Eliade, M. (1999). *Şamanizm*. (çev.İ.Birkan). (1. Baskı). Ankara: İmge Kitabevi.

Gibson, C. (2009). *Semboller Nasıl Okunur ? resimli Sembol Okuma Rehberi*. (çev. C. Alpan). İstanbul: Yem Yayın.

Gökyay, O. Ş. (1977). "Tılsımlı Gömlekler". *Türk Folklor Araştırma Yıllığı*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Hoppal, M. (2015). *Şamanlar ve Semboller Kaya Resmi ve Göstergebilim*. (1. Basım). (çev. F. Sel). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Ögel, B. (2014). *Türk Mitolojisi II*. Cilt. (5. Baskı). Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Schwarz, F. (1997). *Kadim Bilgeliliğin Yeniden Keşfi*. (çev. A. M. Aslan). İstanbul: İnsan Yayınları.

Stewart, E. G. (1986). "The Turkish Connection of the Dene and Na-Dene". *Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Bülteni*, Sayı: 4, s. 6-8.

Tezcan, H. (2011). *Topkapı Sarayı Müzesi Koleksiyonunda Tılsımlı Gömlekler*. İstanbul: Timaş Yayınları.

## Görsel Kaynakları

Görsel 1: (<https://xxi.com.tr/uploads/2016/04/fa84b1d7d837e44a1e84ca024941f766.jpg>) (erişim: 10.04.2020).

Görsel 2: (<https://www.sancakmuzayede.com/wp-content/uploads/2019/09/280.jpg>) (erişim: 10.04.2020).

Görsel 3: ([https://im.haberturk.com/2012/07/23/ver1343032035/761095\\_detay.jpg](https://im.haberturk.com/2012/07/23/ver1343032035/761095_detay.jpg)) (erişim: 10.04.2020).

Görsel 4: (<https://img-s3.onedio.com/id-55b8717229a3f2c3738e8e25/rev-0/w-900/h-1386/f-jpg/s-aa434d90928e6efa771f7b1f25afdbc959ff1093.jpg>) (erişim: 10.04.2020).

Görsel 5: (<https://pbs.twimg.com/media/CqsRpv-XgAAPYeN.jpg>) (erişim: 10.04.2020).

## Algı ve Zaman Bağlamında Grafik İmge

Arş. Gör. İbrahim Halil Özkirişçi

Makale Geliş Tarihi: 13.02.2020  
Yayına Kabul Tarihi: 30.04.2020

### Özet

Özne ve “şey”ler arasındaki ilişkiyi, “Esse est percipi”(var olmak algılanmaktır) şeklinde ifade etmiştir George Berkeley (Durpe, 2014: 15). Erken dönemlerden bu yana, algılama, algılanma, varlığını ifade etme ve iletişim kurma ihtiyacını farklı teknik ve biçimlerle karşılayan insanoğlu, bu süreçte, yaşadığı çevreyi, yeni gözlem ve bilgiler doğrultusunda tekrar tekrar anlamlandırarak alternatif iletişim yolları ve yorumlama algoritmaları inşa etmiştir. Günümüzde gerçekleşen bilimsel ilerlemelerin yansımaları, fizik, matematik, felsefe vb. alanlarda gözlemlenebildiği gibi, sanat, tasarım ve görsel iletişimin mayasında da önemli ölçüde hissedilmektedir. Yaşadığımız bu değişim, bizlere yeni ifade imkanları sağlamakla beraber, grafik imgenin tasarımı ve algılanması noktasında da alternatif farkındalıklara ön ayak olmaktadır. Bu makalede, algı, zaman ve zaman algısı konularında, farklı disiplinlerden, bu kavramların günümüz tanımını inşa eden yaklaşımlar irdelenip, bu bağlamda, grafik imge ve izleyen arasındaki zaman ve algı ilişkisini etkileyen unsurlar, tasarım örnekleri üzerinden çözümlenerek tartışılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Grafik Tasarım, İmge, Zaman, Algı, Görsel İletişim.

### GRAPHIC IMAGE IN CONTEXT OF PERCEPTION AND TIME

#### Abstract

George Berkeley (Durpe, 2014: 15) expressed the relationship between the subject and “things” as “Esse est percipi”. Since the early ages, meeting the need for perceive, perception, expressing its existence and communicating with different techniques and styles, in this process, it has repeatedly made sense of the environment it lives in, in line with new observations and information, and built alternative communication ways and interpretation algorithms. Reflections of scientific advances that have taken place today are physics, mathematics, philosophy, etc. As can be observed in the fields, art, design and visual communication are also felt significantly. This change, which we experience, provides us with new possibilities of expression, and leads to alternative awareness in the design and perception of the graphic image. In this article, the approaches that build today’s definition of these concepts from different disciplines on perception, time and perception of time will be compiled and, in this context, the factors affecting the relationship between graphic image and viewer will be discussed and analyzed through design examples.

**Keywords:** Graphic Design, Image, Time, Perception, Visual Communication



## Algı Üzerine

Görmenin", "işitmenin", "duymanın", ne olduğunu çok iyi bildiğimiz sanıyoruz çünkü algı bize uzun zamandır renkli ya da sesli nesnelere vermektedir. Analiz etmek istediğimizde bu nesnelere bilince taşıyoruz. Psikologların "experience error" dediği şeyi yapıyoruz, yani şeylerde var olduğunu bildiğimiz şeyleri, şeylere dair bilincimizde de hemen varsayıyoruz. Algıyı algılanan şeyden meydana getiriyoruz (Ponty, 2016:31-32).

Algıyı algılanan şeyden meydana geldiği sanısının görsel sanatlardaki karşılığını Ponty şöyle örnekler; seyir halindeki algımızın, tablonun altındaki tuvalin mevcudiyetini, anıtın altında dağılan çimento varlığını ya da rolün altında yorgun aktörün mevcudiyetini hissetmesi ile karşılar. Duyum ve duyulan şeyin ayrımı da algı felsefesinde tanımlanması gereken bir konudur. Görmenin; renkleri veya ışıkları elde etmekten, duymanın; sesleri ve titreşimleri elde etmek olduğundan daha öte bir durumdur. Kırmızıyı görmüş olmak ya da La'yı işitmiş olmanın bu şeyleri algılamak olmadığı kabul edilir. Kırmızı ve La burada algılanandan ziyade duyulan şeydir ve nitelik, bilincin bir unsuru olarak değil nesnenin bir özelliği olarak kabul edilir (Ponty, 2016: 31-57).

Algı kavramını tanımlamadan önce algı ile duyum tanımlarını birbirinden ayırmak, gerekmektedir. Genellikle deneyimlerimiz iki kategori olarak irdelenebilir; duyma ve algılama. Duyma daha çok uyarının ışığı, rengi, soğukluğu gibi basit özelliklerin farkına varılmasıdır. Algılama ise yüksek seviyeli bir beyinsel faaliyet olarak tanımlanır ve uyarının daha karmaşık özelliklerini irdeler (Arıkan, 2008: 24; Pettersson, 2002: 217).

Günlük yaşantımızdan örneklerin, duyum ve algı kavramları arasındaki ayrımının anlaşılmasına katkısı büyüktür. Jerome Bruner'ın geliştirdiği "algıda kanaat süreci modeli" şu şekilde örneklendirilebilir; işten dönüyoruz, her gün kullandığımız sokak, kaldırımın her zamanki tarafı, evimize doğru yürüyoruz. Etrafta herhangi bir duyu organımızı olumsuz anlamda etkileyebilecek hiçbir durum söz konusu değil. Aynı kaldırımda aksi istikamete doğru yürüyen A kişisi 15 metre ileriden görüş alanımıza giriyor. Birkaç saniye sonra mesafe 5 metreye iniyor. Daha kısa bir zamanda mesafe 1 metre, göz göze geliyoruz ve kafamızı çevirip yürümeye devam ediyoruz. Hemen sonra bize seslenen A kişinin sesinden yıllardır tanıdığımız komşumuz olduğunu anlamamız yarım saniyeden daha kısa sürüyor.

Örneğimizde yıllardır tanıdığımız A kişisini görüp tepki vermememiz duyusal verinin alınmasından sonra, seçilme, düzenleme ve yorumlama aşamalarının gerçekleşmemesi yani algı sürecini tamamlanmamasından

ötürüdür. A kişinin sesini ona bakmadığımız halde tanımlamamız ise duyum, akabinde algılama sürecinin normal seyrinde çalışmasının göstergesidir. Bu durum sıklıkla kullanılan "bakmak ile görmek arasındaki fark" olarak yani bakmanın duyuyu görmenin de algıyı karşıladığı bir önerme olarak düşünülebilir.

Görüntüsü retinamıza düşen, fiziksel anlamda gözümüz tarafından beynimize de ulaştırılan ama algılayamadığımız A kişisi, Psikolog Jerome Bruner'ın modeline göre algıda kanaat sürecinin işlememesi sebebi ile tanımlanamamıştır. Bu süreç; ilk aşamada tanımadığımız biriyle karşılaştığımızda hedef hakkında daha çok bilgiye sahip olmak için kendimizi farklı ipuçlarına açık hale getiririz. İkinci aşamada, topladığımız bilgiler doğrultusunda hedefi kategorize etmeye çalışarak benzer verileri görme eğilimine gireriz. Üçüncü aşamada, ilk aşamaya göre daha az etkiye açık ve seçici olan algımız, hedefin kategorisini doğrulamak adına ip uçları araştırır. Ayrıca ilk aşamadaki ip uçlarını görmezden gelerek daha istikrarlı bir imaj oluşturmaya çalışır (Dinç, 2018: 68-70).

Duyudan ayırdığımız algı kavramı için yapılan tanımlamaları inceleyecek olursak; algı kelimesi Latince "almak" anlamına gelen "capere" kelimesinden gelmektedir. Algı, dış dünya ve kişinin iç dünyası arasında kurulandeden-sonuç ilişkisidir (Ertan, 2017: 19). Fizyolojik olarak belirlenmiş bir alıcıdan tanımlanmış bir verici yoluyla bir kaydediciye giden anatomik bir yol, bu verilerin özgün metinlerini kendimizde tekrar deşifre edilmek üzere duyu organlarımıza ilettiğimiz bir süreçtir (Ponty, 2016: 35). Dikkat yöneltmek sureti ile duyu aracılığı ile dikkat yöneltilecek şeyin bilincine varmak. Diğer bir deyişle bilinçli bir farkına varma olarak tanımlanabilecek zihinsel bir eylemdir (Akarsu, 1987: 20; Arıkan, 2008: 22).

Algı olgusundan kastedilen şey, dış dünyadaki nesnenin zihnimizde bir temsilinin oluşması durumudur. Dış dünya ile ilgili bilgilerin temel kaynağı, duyu organlarının (koku, tat, işitme, dokunma, görme) sağladığı verilerden oluşan beyindeki "algı"dır. Bu durum aynı zamanda zihinsel açıdan bir inşa sürecidir (Hanoğlu, 2005: 1). Bu süreçte soyut olandan somut olana doğru gerçekleşen inşa eylemi bilgi edinme süreci olarak açıklanabilir (Tunalı, 1989: 34) ve Artut'a (2004: 150) göre ise algı; duyu vasıtasıyla gelen nesnelere anlamlandırılarak bir bütün olarak kavranmasıdır. (Ertep, 1996: 16) algının sadece uyarı kalıplarını kaçınılmaz bir sonucu değil aynı zamanda insanın atalarının deneyimlerine dayanan duyuların iyi bir yorumu olarak değerlendirmektedir (Arıkan, 2008:23).

Bu tanımlar doğrultusunda algı, ilk aşamada bir verici alıcı ilişkisi seyrinde, bir sonraki fazda ise sadece uyarı tarafından yönlendirilmekten öte deneyim ve tecrübeler doğrultusunda şekillenen karmaşık ve subjektif bir

süreç olarak tanımlanabilir. Görsel sanatlarda algı bu subjektivitede ortak bir payda ve algı alanı oluşturulma çabası gütmektedir.

## Algı Üzerine

Algılarımızı basit duyular olarak değerlendirdiğimiz sürece kişiseldirler, yalnızca benimdirler. Eğer onları zeka edimleri olarak ele alırsam, eğer algı zihnin bir teftişi ve algılanan nesne de bir fikir ise, o zaman siz ve ben aynı dünyadan söz ediyoruz demektir ve bizim iletişim kurmaya hakkımız vardır. Tıpkı Pisagor Teoremi gibi her birimiz için aynıdır (Ponty, 2017: 54).

Yaşadığımız dünyanın sosyolojik çeşitliliği farklı iletişim dillerinin geliştirilmesini zorunlu kılmıştır. Böyle bir toplumlar bütününde görsel iletişimi, iletişimin ortak paydasının diğer medyumlara kıyasla en geniş olduğu biçim olarak tanımlamak yanlış olmayacaktır.

Duygu, düşünce, deneyim ve bilgilerimizi paylaşma veya ortak anlamlar bulma çabası şeklinde tanımlayabileceğimiz iletişim olgusu; kaynak – mesaj – kanal - alıcı olarak adlandırılan dört temel kavram arasında gerçekleşmektedir. Bu dört temel elemanın işlevlerinin tüm iletişim biçimlerinde olduğu gibi görsel iletişim tasarımında da aynı prensiple çalıştığı bilinmektedir (Arıkan, 2008: 20; Küçükahmet, 1997: 37).

Bu temel prensiplerin işleyiş biçimi iletişim sürecinde aynı olmakla beraber kültürel kodlar devreye girdiğinde ise çeşitlilik gösterir.

Çevreyi algılama faaliyeti görme olayı ile tetiklenmektedir. Görme olayının da biyolojik yapısı her insanda temelde aynı şekilde işlemekte ancak anlamlandırmada farklılıklar yaşanabilmektedir (Uçar, 2004: 59).

Konu görsel iletişim düzlemine geldiğinde bireyler, daha önceki deneyimlerinin verilerine dayanarak öğrenilmiş tahminlerde bulunurlar. Bu aşamada algımız doğrudan uyarıcılara bağlı değildir. Uyarıcılar arasındaki süreçte nesneyi, durumu, uzamsal düzlemin kesinliğini belirleyebilecek miktarda bir iş birliği söz konusu ise doğru algı oluşur (Arıkan, 2008: 23; Reardon, 2004: 35). Bu bağlamda doğru kavramını, iletişim sağlanmak istenen konu üzerinde kurgulanmış yaklaşım ve uygulamalar bütünü olarak tanımlayabildiğimiz "grafik iletişim biçimi" ile karşılayabiliriz.

Görsel iletişim, mesajın aktarım sürecinde daha çok görme duyusuna gerçekleştirilen bir iletişim biçimi olarak tanımlanırken grafik iletişim ise; yüzey üzerinde görsel elemanlarla oluşturulan iletilerin paylaşımı, başka bir deyişle "görsel değiş tokuş" şeklinde tanımlanır (Arıkan, 2008: 21; Becer, 2005: 28; Sezgin, 1990: 81-84).



Görüntü 1. Dergi Kapağı Tasarımı, Magdiel Lopez, 2017<sup>1</sup>

Grafik bir düzenlemede tasarım elemanlarının birbiri ile olan ilişkisinin bilinmesi kadar tüm bileşenlerin göz ve akıl koordinasyonunda nasıl anlamlandığı neye karşılık geldiğinin bilinmesi de tasarım süreci ve tasarımcı için hayati önem taşımaktadır. Bu alanda görsel elemanların algımızdaki ne tür psikolojik süreçleri tetiklediği ile ilgili genel kabul görmüş olan yaklaşım gestalt araştırmaları yani biçim psikolojisi çalışmalarıdır. Karşılaşılan bir tasarım kompozisyonundaki tasarım elemanları arasındaki ilişkiyi ya da düzeni aramak ve yorumlamaya çalışmak insanın doğal bir görsel algı faaliyeti olarak kabul edilmektedir. İnsan algısının, parçalı yapıdaki öğeleri ve farklı bileşenleri geniş bir yapı içerisinde gruplama eğilimine sahip olması bu durumu kanıtlar niteliktedir (Bkz. Görüntü:1) (Arıkan, 2008: 24; Hashimoto, 2003: 25).

Grafik tasarım öğeleri algılanışı bakımından kendine has bir dinamiğe sahiptir. Elimize aldığımız bir kaleme ya da karşısında durduğumuz bir ağaca bakarken gerçekten bir ağaca ve elimizdeki kaleme baktığımızı biliriz.

<sup>1</sup> <https://design.wiki.coffee/design/75-free-psd-magazine-book-cover-brochure-mock-ups-book-brochure-cover-free-magazine/> adresinden 05/05/2020 tarihinde alınmıştır.

Herhangi bir grafik dil ile herhangi bir yüzeye ya da ekrana betimlenmiş kalem ve ağaç temsillerini de bazı düşünsel süreçleri atlayarak gerçeği ile örtüştürür, ancak onların aracı donanımlar kullanılarak oluşturulduğunu biliriz. Grafik iletişim dilinin özgünlüğü bu temel dürüstlükten kaynaklanır. Resimlenen dünya tasarımcının özelinde kurgusal olsa da, ne tasarımcı izleyiciyi aldatmaya çalışır ne de izleyici aldatıldığı hissine kapılır (Arıkan, 2008: 20; Massironi, 2002: 215).

Genel olarak bakıldığında grafik tasarımda görsel algı süreci; Seçici Algılama, Algısal Örgütleme ve Algısal Değişmezlik adı altında üç ana işleyiş üzerinden gelişir.

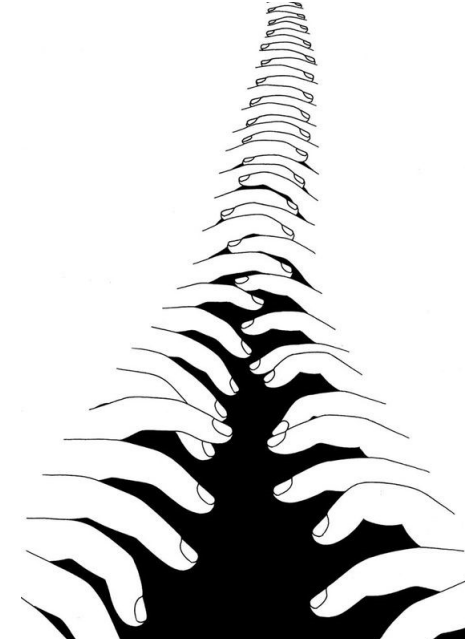
Seçici algılamada; bireyin algısı doğrudan ihtiyaçları tarafından belirlenir. Bireyin o anda ihtiyacını duyduğu şeyle ilgili veri birçok uyarıcı arasından öne çıkar. Seçici algılama kişisel farklılıkların yarattığı değişkenler ve o an ihtiyacın uyarıcısının yapısal etkileri bakımından çeşitlilik gösterebilir. Kişinin ihtiyaçları, ihtiyaç nesnesin büyüklüğü, sesin frekansı ve renk seçimleri gibi unsurlar bu çeşitliliği açıklayabilir (Bkz. Görüntü:2) (Arıkan, 2008: 25; Odabaşı ve Barış, 2002: 130-132; Teker, 2002: 74-90).



Görüntü 2. Afiş Tasarımı<sup>2</sup>

<sup>2</sup> [https://www.freepik.com/premium-vector/coffee-poster-advertisement-flayers-vector-illustration\\_3725748.htm](https://www.freepik.com/premium-vector/coffee-poster-advertisement-flayers-vector-illustration_3725748.htm) adresinden 05/05/2020 tarihinde alınmıştır.

Algısal örgütleme yaklaşımında ise; algının temel uyarıcısı, uyarıların düzenlenme biçimi yani kompozisyonlarıdır. Öğrenme ve doğuştan gelen özellikler maruz kaldığımız izlerle ilişkimizi etkilese de, parçaların figür zemin bağlantısı içinde bir bütün olarak algılanması genel geçer örgütleme eğiliminin bir sonucudur (Bkz. Görüntü:3). Aynı zamanda algısal örgütleyici eğilimler olarak da adlandırılan algısal örgütleme, şekil zemin ilişkisi, gruplama ve tamamlama gibi doğuştan gelen özellikleri kapsar (Arıkan, 2008: 25; İnceoğlu, 2004: 106; Morgan, 2004: 266-268; Odabaşı ve Barış, 2002: 133-134).



Görüntü 3. İllüstrasyon, Mrzyk & Moriceau<sup>3</sup>

Algısal değişmezlik; diğer bir tabirle tutarlılık, kişinin izlediği doğru olarak algılaması için bir dizi değişmez algı ilişkilerini öngören bir prensiptir. Bu değişmezler izleyicinin görsel girdiyi sınıflandırdığı bağlam ve deneyim kullanarak, onu olması gerektiğini düşündüğü biçimde yorumlamasına izin verir. Bir diğer ifade ile izlekle izleyici arasındaki veri alışverişi sürecinde izleyicinin hareketine bağlı olarak görünürde değişmiş gibi hissedilse de izleğin biçimsel ve algısal bağlamda değişmemesi prensibine dayanır (Arıkan, 2008: 25; Arkonaç, 2005: 105; Gürer, 2004: 114; Reardon, 2004: 38).

<sup>3</sup> <https://weandthecolor.com/mrzyk-moriceau-illustrations/92266> adresinden 05/05/2020 tarihinde alınmıştır.



Yirmibirinci yüzyılda grafik tasarım, gelişen ve çeşitlenen görsel iletişim araçları ile ifade biçimini farklı düzlem ve mecralara taşımıştır. Grafik tasarımcıya bu yeni çalışma alanının, baştan aşağı farklı dinamikler getirdiği ya da zorunlu kıldığı düşünülse de görsel algımızın izlekle kurduğu çalışma prensipleri aynıdır.

Grafik tasarımcı/sanatçının imgeye yüklediği anlam ile görsel algıda oluşturduğu dalgalanma ilişkisini Ponty; bir niteliğin bir şeyi kırmızı olarak imlediğinde artık kırmızı yalnızca mevcut (present) değil, ayrıca izleyen için bir şeyi temsil etmektedir (presente). Temsil ettiği şey algımın gerçek bir parçası olarak sahip olunan şeyden öte yönelimsel bir doğrultuda sadece hedeflenen şeydir şeklinde ifade eder (Ponty, 2016: 42). Grafik tasarımcının izleyenin algısındaki bu matematiği bilmesi, izleyiciyi bir hedefe yönlendirme gücünün farkına varması, iletişimin yoğunluğunu ve niteliğini artıracak yönde kararlar almasına imkan sağlar.

Saf izlenimin bulunamadığını dolayısı ile algılanamayacağını, algılanmaması sebebi ile algının bir momenti olarak düşünülemediğini yaklaşımı (Ponty, 2016: 30) tasarımcı/sanatçı rolünün tasarım sürecindeki tercihlerinin algı noktasında radikal karşılıkları tetiklediğini gösterir niteliktedir.

### Zaman Kavramı

“Si nemo a me quaerat, scio, si quaerenti explicare velim, nescio” (Eğer hiç kimse bana sormazsa biliyorum, eğer sorulana açıklamak istersem bilmiyorum) (Husserl, 2015: 13). Confessions (İtiraf) isimli eserinde Aziz Augustinus zaman kavramı ile ilgili çıkmazını böyle ifade ediyor. Zaman, var olduğu düşünüldüğü, hissedildiği ya da tanımlanmaya çalışıldığı ölçüde mesai alan ve hiçbir zaman elle tutulur bir veri haline dönüşmeyen, insanlık tarihinin büyük meseleleri arasında yer almıştır. Bu fenomenin sınırları üzerine bilim insanları, filozoflar ve teologlar farklı yaklaşımlar geliştirecek bakış açıları ile somutlaştırmaya çalışsalar da zaman olgusu bilinmezliğini hala korumaktadır. Dilimizdeki karşılığının Pers Mitolojisindeki Zurvan kökünden geldiği düşünülmektedir (Küçük, 2002: 221). Günümüzde inanan kimsenin kalmadığı Zerdüştlüğün bir dalı olan Zurvanizm’de Zurvan bir tanrı olup Farsça’da zaman anlamına gelmektedir. Zamanın hipostazi şeklinde de tanımlanan Zurvan, başlangıçtan beri var olan kader, ışık, karanlık, sonsuzluk, zaman ve uzay tanrısı olarak Yunan tanrısı Kronos ile de benzerlik göstermektedir<sup>4</sup>

<sup>4</sup> <https://ozhanoturk.com/2017/11/05/pers-mitolojisi-sozlugu-k-z/> adresinden 05/05/2020 tarihinde alınmıştır.

Zaman, tarih boyunca pozitif bilimlerin konusu olduğu kadar normatif bilimlerin de üzerinde çalıştığı bir kavramdır. Antik Dönem filozoflardan günümüze birçok düşünür bu konu hakkında farklı bakış açıları geliştirerek bu fenomeni doğru bir düşünce biçimine oturtmaya çalışmışlardır. Bu bölümde zaman kavramına getirdikleri alternatif yorumlarla önemli düşünürlerin yaklaşımları derlenmiştir.

Alman filozof Edmund Husserl zamanın özü veya kökensel sorunlarına cevap bulmaya çalışmıştır. Bunu yaparken de çıkış noktası olarak objektif zaman ile genel kabul gören zaman arasındaki fark serimlemeye çalışır. Aziz Augustinus’tan bu yana zaman muammasını tüm genişliği ve derinliği ile şimdinin hiçliğine sinmiş olarak kabul eder. Aristo’cu zaman geleneği ile döneminin bakış açısını dikme gayreti güden Husserl, yönelimsel bilinçsiz hiçbir şimdiki zaman veya Almanca teriminin daha derin karşılığı olduğunu düşündüğü için hiçbir şimdilik (Gegenwart) olmadığı savını ortaya atar (Husserl, 2015: 193).

Zamanın ne olduğunu hepimizin elbette bildiğini kabul eder çünkü o, zamanı, en bilinen şey olarak yorumlar. Bu yaklaşımda problem çıkan noktayı ise şöyle aktarır: zaman bilincinin hakkını vermeye çalıştığımızda, objektif zamanı ve subjektif zaman bilincini doğru bir ilişkiler bütünüyle açıklama çabasına girdiğimizde çıkan sorunlar üzerine eğilir. Zamansal objektivitenin, yani bölünmez-tekil objektivitenin kendi başına, subjektif zaman bilincinde nasıl kurulabildiğini anlaşılır kılmaya ya da saf zaman bilincini, zaman yaşantılarının fenomenolojik bir içeriğini bir tahlile tabi tutmaya çalıştığımız anda kendimizi, en tuhaf zorlukların, çelişkilerin ve yanılgıların ortasında bulduğumuzu ifade eder (Husserl, 2015: 14).

Günlük hayatımızda içinde yaşadığımız topluma uyum sağlamak adına genel geçer bir zaman algoritmasını kabul etmek durumundayız. Bu zorunluluk bizleri bir süre sonra dolaysız algımızla çalışan içsel zamandan uzaklaştırarak, şablonlar halinde sunulan algı paketlerinin servis edildiği, sürekli bir yerlere yetişmeye çalıştığımız ama başaramadığımız dışsal zamana itaatle sonuçlanır

Objektif zamanı, aşkın zaman olarak tanımlayan Husserl’a göre zamanın bilinci aslında içkindir ve sunulmuşluk zamanı olarak tanımladığı dış zaman algısı ile iç algı arasında çakışmalar yaşandığını iddia eder. Bu probleme Albert Einstein’ın 1926 yılında kaleme aldığı Uzay-Zaman isimli makalesinde de değinilmiştir. Eğer dışsal olayların zaman-sırası tüm bireyler için aynı olsaydı, bu durumu nesnelleştirmekte hiçbir sorun yaşanmayacağını öngören Einstein, günlük yaşamımızda maruz kaldığımız, zamanı ölçümleyebileceğimiz olaylar ve deneyimlerin birbirleri üzerinde

daha karışık bir yoldan bağlı olması gerektiğinin zorunlu bir hal aldığını öne sürmüştür (Maxwell, Einstein, Schrödinger, 1998: 64-65).

Zaman bilincinin, burada kastedilen zamana ilişkin bilinç, bilincimizin en temel biçimi olduğunu ve maddesellikten uzaklığının vurgulanması anlamında şeyssel olmadığını ileri süren Husserl, şimdiki zamanı, zaman unsurunun merkezine konumlandırır. Şimdinin yaşanan yapısını bilincin bir başarısı olarak kabul eder. Zaman konseptini canlı şimdilik kavramında temellendirmiştir (Husserl, 2015: 193). Şimdilik algısını Einstein, şimdi kıpısını yaşarken o anın (erken) duyu deneyimleri anısı ile birleşerek hissedilen şimdiki duyu deneyimi (sinnen-erlebnis) olarak tanımlar (Maxwell ve diğerleri, 1998: 64-65).

Husserl, şimdiki zamanın vasfını şu sınırdan bulmuştur, bu alan sadece geçmişe-yönelim ve geleceğe-yönelim sayesinde tecrübe edilebilen ilk izlenim biçiminde saf bir şimdiki zamandır. Yaşanan bu şimdiliğin süresi o denli minimaldir ki bu süre yalıtılmış bir şekilde algılanamaz. Bu an ancak geçmiş ve gelecek zaman sayesinde şimdiki zamandır, bu sebeple saf şimdiki zaman, geçmiş ve geleceğe yönelimin eşlik ettiğinde bir şekilde tecrübe edilen şimdiki zamandır (Husserl, 2015: 195).

Zaman nedir sorusunun felsefi anlamda ortak bir paydada cevap getirilememesi durumuna Adrian Bardon, sorunun yanlış olabileceği yorumunu yapmıştır. Sorunun, zamanın bir "ne" olduğundan ziyade bir "nasıldır" olması gerektiğini ileri sürer ve ekler, "zaman, bir sorudan ziyade bir cevaptır" (Bardon, 2018: 181). Zamanı yorumlama konusunda kırılma yaratan düşünürlerden biri olan Alman filozof Immanuel Kant, 1781'de kaleme aldığı "Saf Aklın Eleştirisi"nde uzay ve zaman konusunda idealist bir bakış açısı sergiler. Uzay ve zamanın kendinde şeyler olmadığını aksine bunların deneyimin formları olduğunu yani algıları ve deneyimleri kaydetme biçimimizi uzamsal / zamansal olarak tanımlar. Zaman ve uzay isimleri yerine bu kavramların zarf hallerine odaklanmanın daha doğru olacağını savunur. Kendi ifadesi ile "şeyler, zaman ve uzayda deneyimlenmekten ziyade zamansal ve uzamsal deneyimlerimizdir" (Bardon, 2018: 34). Zaman felsefesinin tarihine bakıldığında Kant'a kadar (Saf Aklın Eleştirisi ima edilir) hiçbir düşünür zaman sorunsalı ile oluş / varlık problemlerini iç içe ele almamıştır. Bu bağlamda Kant, zaman felsefesinde dönüm noktalarından biri olarak adlandırılır (Heidegger, 2018: 65).

Ondokuzuncu Yüzyılın son çeyreğinde dünyaya gelen Fransız düşünür Henry Bergson ise zaman felsefesine başka bir soluk getirmiş, ardılları tarafından ikinci bir kilometre taşı olarak kabul edilmiştir.

Bergson 1889'da yayımladığı (bu tarih Bergson'un öğrencisi olan ve zaman felsefesi çalışan Heidegger'in doğum yılı olması anlamında ilginç bir tesadüftür) ilk temel yapıtı olan Bilincin Dolaysız Verileri Üzerine Deneme'nin zaman sorunsalı bakımından Kant'dan sonra meydana gelen en büyük, hatta bazı noktaların Kant'inkinden daha büyük bir etki yarattığını savunur. Yapıt, uzay ve süre kavramlarının ayrımının yapılması gerektiğini ileri sürerek, uzayı boş ve homojen bir ortam olarak tanımlar. Objektif bir durumun göstergesi olan içsel sürelerimizin de uzay / zamanın aksine heterojen ve dalgalı bir yol izlediğini savunur (Heidegger, 2018: 121).

Bergson'da zaman, şey'lerin art arda geldiği bir yapının saf halidir. Zaman, bu şey'lerin ardışıklıklarına substrat (Genel olarak, niteliklerin kendisine bağlandığı, kendisinde bulunduğu temel. Değişme boyunca varlığını sürdüren, kalıcı temel ya da özne (Cevizci, 1999: 201) işlevi görmektedir (Bergson, 2014: 50).

Ancak zaman, uzayda bir nokta olarak ifade edip anlamlandırabilmemize karşın süre kavramında bir nokta her türlü kavrayıştan kaçır. Çünkü yalnızca hafıza sahibi bir bilinç için süre mevcuttur ve bu kavram sadece şimdiden geçmişe doğru bir mukayese ile "söz gelimi bir an değil de bir süre işgal eden bir şeyle başlar" (Bergson, 2014: 50). Walter Benjamin'de de geçmiş Bergson'un tanımına paralel bir yol izler. Benjamin'de geçmiş, "anlığın dışında, maddi bir nesnenin ya da böyle bir nesnenin bizde uyandıracığı duygunun içindedir" (Benjamin, 2018: 206).

Varoluşçu felsefenin öncülerinden biri olan Alman filozof Martin Heidegger, zaman felsefesi konusunda en az öncülü Bergson kadar önemli bir düşünür olmuştur.

Heidegger meseleye, "zaman nedir"? sorusunu sormanın olanaksızlığı ile başlar. Eğer bu soruyu sorabilirsek cevabın halihazırda ortada olduğunu savunur. Cevap: Var olandır. Bu cevap, kavranabilir her anlamın ilk hareket ettiriciye kadar uzanması gerektiğini, zamanı, onu ölçerek ulaştığımız hareketin sayısı olduğunu savunan Aristo'dan hareketi varlığın içine dahil eden, varlığı bütünüyle harekete teslim eden Hegel'e kadar geniş bir yelpazeyi kapsayıcı niteliktedir (Levinas, 2011: 30-73). Hareket temelli zaman yaklaşımı konu olduğunda, alegorideki mağarayı düşüncenin momentini tanımlayan Fransız düşünür Emanuel Levinas, anlamın momentinin hareket, hareketin momentinin de zaman olması gerektiği savı da bu ifadeler arasına eklenebilir (Levinas, 2011: 86).

Heidegger'deki zamana döndüğümüzde, düşünür, bu kavramı açıklarken Grekçe bir terim olan ekstasisden yardım alır. "Dışta oluş ya da dışta

duruş" anlamına gelen bu kelimeyi sıfatlaştırarak ona ekstas der. Peki bu terim aracılığı ile tanımlanan zaman neye karşılık gelmektedir? Zaman deneyiminde söz konusu olan durumu temel bir dışta oluş olarak özetleyebilecek bu yaklaşım genel anlamı ile Husserl'in Intentionalitat (Yönelimsellik) kavramının zamana uygulandığı bir yol haritası olarak düşünülebilir. Detaylandırıldığında, geçmiş kendinden çıkıp geçmişe gitmek (ya da yönelmek), gelecek kendinden çıkıp geleceğe gitmek (ya da yönelmek), şimdiki zaman kendinden çıkıp var olan ile karşılaşmaktır (ona yönelmek). Böylece, Heidegger'in Ekstase kavramı, zamansal anlamda Dasein'in (Almanca'da "varoluş" için kullanılan, "burada olma", "orada olma" anlamına gelen terim (Cevizci, 1999: 201) özel bir kendi dışında oluş anlamına gelir (Heidegger, 2018: 24). Bu bağlamda şimdiki zamanın güçlüğünü; "Hiçbir şimdi, zamanın hiçbir an'ı noktalaştırılmaz. Zamanın her an'ı, kendinde, uzantılanmıştır, bu uzantının (Spannweite) değeri değişken olsa da. Bu, şimdinin, her defasında tarihini saptadığına göre değişmektedir" şeklinde yorumlar (Heidegger, 2018: 58).

Heidegger'in ekstas'ının izini, etkilendiği ya da esinlendiği düşünülen Aziz Augustinus'un İtirafı'nda da görmek mümkündür. Augustinus, zamanı tanımlamak adına distensio (gerilme) terimini kullanır. Tam olarak "Inde mihi visum est, nihil esse aliud tempus quam distensionem..." (işte bu nedenle, zamanın bir gerilmeden başka şey olmadığı görüldü bana...) bu gerilmede kendi dışına bir yönelme söz konusu olduğunu ifade eder (Heidegger, 2018: 25).

Dasein'in aşkınlığından ötürü öteye geçişli olanaklı kıldığını savunan Heidegger'in (Heidegger, 2018: 62) var olma fiilinin geçişliliği en büyük keşfi olarak kabul edilir. Bu yaklaşımda tıpkı dasein'in her zaman bir "henüz değil" olması gibi her an kendi sonudur da görüşü bu geçişliliği gösterir (Levinas, 2011: 46).

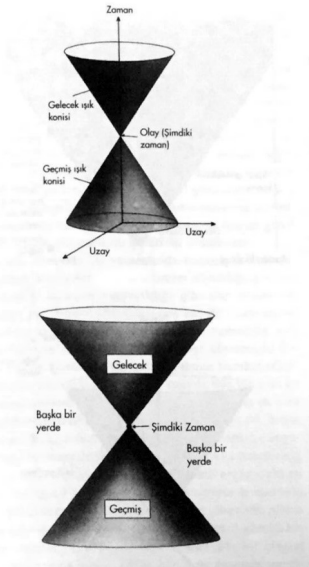
### Nicel Zaman

Nicel anlamda zamanı formülize etmenin ulaşılmazlığı ve bu bilinmezliğin çekiciliği, günümüz bilim insanlarından Antik dönem meslektaşlarına kadar teorik fizik ve uzay bilimleri alanında çalışan birçok kişi için cazibesini korumaktadır.

Zamanın nicel tarihi incelendiğinde, bu kavramın somutlaştırılmasında kullanılan öncül teoriler ile yeni yaklaşımlar arasında geçişler ya da yerini almalar gözlemlenmektedir. Wittgenstein bu tanımlama sürecini; "Belirsiz bir kafa karışıklığını, sistematik başka bir kafa karışıklığı ile ikame ettiğini düşünmektir" şeklinde özetler (Bardon, 2018: 179).

Nicel yaklaşımlardan ilki olarak kabul edilen Aristo ve onun tanımının izinden giden Newton için zamanın mutlaklığı esastı. Bir başka ifade ile iki eylem arasındaki zaman aralığının, kusursuz bir saat kullanmak koşulu ile ölçününe bakılmaksızın net bir şekilde tanımlanabileceği ve bu ölçümün sonucunun değişmeyeceği düşünülmekteydi. Bu yaklaşım daha sonra P. J. Zwart'ın işaret ettiği gibi, "hiçbir şeyin değişmediği bir yerde zaman durur diyebilir miyiz?" sorusu ile de bir anlamda sorgulanmış oldu (Bardon, 2018: 183). Eylem temelli bu mutlakçı zaman yaklaşımı beraberinde ışık hızı için bir problem ortaya çıkarmıştır. Problem; sabit olarak kabul edilen ışık hızının neye göre ölçüleceğiydi. Bu problem, "eter" ya da "esir" denilen sabit bir maddenin evrenin her yerinde hatta boş uzayda bile bulunması gerektiğini varsaymayı zorunlu kılmıştır (Hawking, 2015: 33).

Ancak o güne kadar İsviçre Patent Bürosunda çalışan ve günümüze nazaran tanınmayan bir memur olan Albert Einstein 1905'deki makalesinde bu konuya tamamen farklı bir bakış açısı getirmiştir. Dönemin bilim insanları, yokluğunun hesapları altüst edeceği gerekçesi ile düşünmekten kaçındığı esir fikrinin, mutlak zaman yaklaşımını terk etmeyi göze aldığımızda tamamen gereksiz olacağını ortaya koymuştur (Hawking, 2015: 36).



Görüntü 4. Uzay-Zaman Konisi<sup>5</sup>

<sup>5</sup> <https://www.technopat.net/sosyal/konu/gelecek-gecmis-isik-konisi-kavrami.295371/> adresinden 05/05/2020 tarihinde alınmıştır.



Mutlak zaman anlayışının keskin uçlarının törpülenmesi, zaman kavramının daha bütüncül bir kalıba dökülmesine ön ayak olmuştur. Zamanın uzaydan bağımsız ya da kapsayıcı bir madde aracılığı ile ifade edilmesi düşüncesi yerini uzay-zaman denilen, evreni daha sistematik başka bir ifade ile yorumlama düşüncesine bırakmıştır.

20. Yüzyılın başına dek kabul gören iki olay arasındaki zaman aralığının her koşulda aynı gözlemlendiği mutlak zaman inancı, teknolojik ve kuramsal gelişmeler doğrultusunda değişti. Yerini ışık hızının gözlemci hangi hızla hareket ederse etsin her gözlemciye aynı görüldüğünün keşfi görelilik kuramına yol açtı ve bu kuramda tek bir mutlak zaman olduğu fikri tamamen terk edildi. Buna alternatif olarak her gözlemci yanında taşıdığı bir saatin kendi zaman ölçümüne sahipti ve bu yaklaşımda farklı gözlemcilerin taşıdığı saatlerin mutlaka aynı zamanı göstermesi gerekmiyordu. Bununla beraber zaman onu ölçen gözlemciye göreli, daha kişisel bir kavram haline aldı (Hawking, 2015: 179).

Zamanın nicel anlamda yorumlanmasına, tanımlanmasına etki eden diğer bir faktör de zamanın yönü algısıdır. Geçmiş, şimdiki ve gelecek zaman olarak üçe ayırdığımız zaman dilimlerinin yönleri, evreni gözlem kabiliyetimiz ve kuramsal yorumumuza göre şekil almıştır.

Zaman Oku olarak tanımlanan kavram, zaman algımızın bilimsel verilerle şekillenmesine etki eden üç alt başlıktan oluşur. Bunlardan ilki; kabaca düzensizlik olarak tanımlanan entropi kavramını karşılayan Termodinamik Zaman Oku, ikincisi, gündelik yaşantımızdaki olay örgüsü ile paralel çalışan Psikolojik Zaman Oku, sonuncusu ise; evreni sayısal anlamda tanımlama eğilimimizden kaynaklanan Kozmolojik Zaman Okudur.

Termodinamik Zaman Oku özünde entropi kavramını barındırır. Bu kavram evrende gözlemlediğimiz her şeyin düzen halinden maksimum düzensizliğe geçme durumunu açıklar. Kırılan bir bardağı görmeye hepimiz alışkınızdır ama tam tersi bir durum termodinamik yasalara da aykırı olduğundan Termodinamik Zaman Oku yaklaşımı düzensizliğin zamanla artması ve bizim zamanı düzensizliğin arttığı yönde ölçmemiz prensibine dayanır. İkinci yaklaşım ise zamanın geçtiğini hissettiğimiz Psikolojik Zaman Oku teorisidir. Hatırladığımız şeylerin geçmişten geldiğini düşünürüz, geleceği hatırlamak bizler için tanımsız bir eylemdir. Bu sebepten zamanın geçmişten geleceğe doğru aktığını hissederiz. Sonuncusu ise insanoğlunun evrenin büzüşmediği, genişlediği zamanın yönünü gösteren Kozmolojik Zaman Okudur (Hawking, 2015: 184-189).

## Grafik İmge ve Zaman İlişkisi

Görsel iletişim tasarımında, doğrudan farkında olmasak da, gözlemlediğimiz evrenle algımızda şekillenen farklı zaman oku işleyişlerini, iletiyi daha anlamlı kılmak adına kullanırız. Termodinamik Zaman Oku bu kavramlar arasında en sık kullanılanlardan biridir. Genel anlamda düzenden düzensizliğe gitme sürecini karşılayan bu kavramın kullanımını Görüntü:5'de izlemek mümkündür. Siyah arka plan üzerine kurgulanan bu tipografik çalışmada, ilk bakışta "Everything is Changing Except Time" (Zaman Dışında Her Şey Değişiyor) sloganı okunmaktadır. İkinci aşamada; okumakta çaktığımız güçlüğün, afişin geneline hakim, tasarlanmış bir bozulmadan kaynaklandığını görmekteyiz. Bu kasıtlı bozulmanın bizdeki karşılığı, tipografinin yazıldığı anda deforme olmadığı, belirli bir zaman ve sebeple formunu kaybetmeye başladığı yönündedir. İzleyicinin, bu afişte geçen zamanı, bozulmanın, düzensizliğin arttığı yönde algıladığından, Termodinamik Zaman Oku prensibi ile anlamlandırdığı şekilde yorumlanabilir.



Görüntü 5. Kasper Florio, Tipografik afiş çalışması<sup>6</sup>

<sup>6</sup> <http://kasper-florio.ch> adresinden 05/05/2020 tarihinde alınmıştır.

Görüntü 6, 7 ve 8'deki tasarımlarda da zamanı düzensizliğin arttığı yönde ölçtüğümüz, entropi kavramının işleyişine dayanan Termodinamik Zaman Oku kuramından faydalandığı görülür. Husserl'in şimdiyi algılama sürecinin nedenselliği üzerine Hawking'in pozitif bilimler kanadından yaptığı katkı, bu göstergeleri anlamlandırma sürecimizi daha anlaşılır kılmaktadır. Görüntü 6'da Draft isimli bira şirketi için tasarlanmış bir logo görmekteyiz. Belirli bir basınç altında sıvı içinde çözülmüş olan karbondioksit gazının ayrışması sürecinin grafik tasarım dili ile ifade edildiği bu çalışmada, logonun iletisi, izleyene, termodinamik yönlü yani düzensizlik yönünde ölçülmeye çalışılan zaman tanımı üzerinden geçer.



Görüntü 6. Draft Logo<sup>7</sup>



Görüntü 7. Tipografik Anlatım Örnekleri (Solda)<sup>8</sup>  
Görüntü 8. Tipografik Anlatım Örnekleri (Sağda)<sup>9</sup>

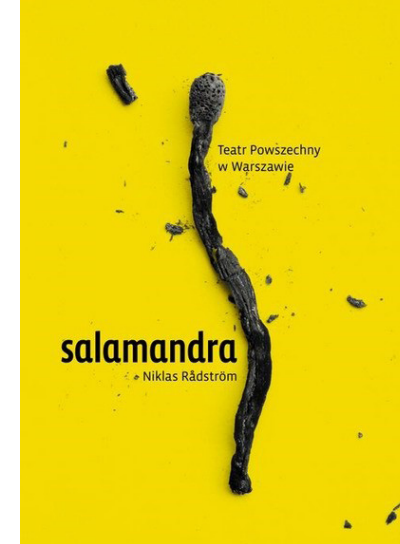
<sup>7</sup> <https://tr.pinterest.com/pin/98938523041411524/> adresinden 05/05/2020 tarihinde alınmıştır.

<sup>8</sup> <http://naskin.typepad.com> adresinden 05/05/2020 tarihinde alınmıştır.

<sup>9</sup> <https://logopond.com/> adresinden 05/05/2020 tarihinde alınmıştır.

Diğer iki çalışmada da (Bkz. Görüntü: 7 ve 8) anlamlandırılma süreçlerinde algılanan zaman ortaktır. Konu olarak alınan madde, eylem, durum vb. kavramların (yağmur ve damla), doğal davranış biçimleri betimlenmiş ve tipografi ile desteklenerek istenilen mesaj izleyiciye iletilmiştir.

Grafik tasarımda sıklıkla kullanılan diğer bir prensibin de, Psikolojik Zaman Oku kavramı olduğu söylenebilir. Gelecek zamanı hatırlamanın algımızda tanımsız olması, bizleri, hatırlama pratiğinin geçmiş kaynaklı bir işleyiş olduğu durumuna yöneltir. Salamandra isimli tiyatro afişinde (Bkz. Görüntü:9) bu prensibi gözlemleyebilmekteyiz. Yanıp bitmiş bir kibrit çöpünün başat rolü üstlendiği afişin iletisi, kibritin bulunduğu son durumdan çok bu halini nasıl aldığı sorusu üzerinden okunur. Süreçten çok sonuç gözlemlediğimiz afişte, durumun geçmiş kaynaklı bir tetikleyiciden ileri gelmesi, afişe edilmek istenen olayın aslında geçmişte olup sonlanması, izleyiciyi geçmiş merkezli bir okumaya götürdüğü için Psikolojik Zaman Oku işleyişinden faydalandığı sonucuna ulaşılabilir.



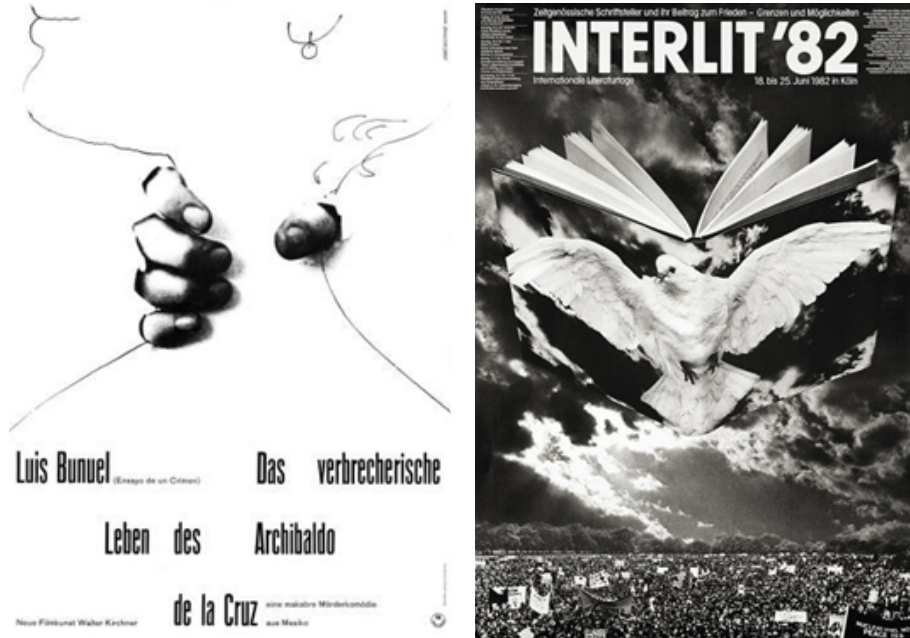
Görüntü 9. Joanna Gorska ve Jerzy Skakun, Salamandra Tiyatro Afişi, 2010<sup>10</sup>

Grafik imgenin zamanına, nitel anlamda yaklaştığımızda ise durum farklılık gösterir. Bu konuyu geleneksel grafik tasarım ürünleri (afiş, logo, piktogram, illüstrasyon vb.) üzerinden düşündüğümüzde, bu tasarımlara yüklenen ve izleyiciye geçmesi beklenen zaman unsurunu kendi içinde iki alt başlıkta tanımlayabiliriz. Birinci alt başlık; kendi bağlamındaki zamanını

<sup>10</sup> [https://www.poster.pl/poster/homework\\_salamandra](https://www.poster.pl/poster/homework_salamandra) adresinden 05/05/2020 tarihinde alınmıştır.

tamamlamamış, izleyenin zihnindeki hareket (buradaki hareket teriminden kasıt Aristo'nun iki eylem arasında zaman aralığıdır) algısından faydalanarak anlamını tamamlayan imgelerdir.

Husserl, şimdiki zamanın tanımını; geçmişe yönelim ve geleceğe yönelim sayesinde tecrübe edilen ilk izlenim biçiminde saf bir şimdiki zamandır şeklinde yapmıştır (bkz. s. 10). Hans Hillman ve Gunter Ranbow'un afiş tasarımlarını (bkz. Görüntü: 10 ve 11) bu bağlamda yorumladığımızda tasarımcıların bizi şimdiki zamanda tutmak yerine bizim geçmiş deneyimlerimizden veya geleceğe yönelme eğilimimizden faydalandığını görürüz. Bu yaklaşımın görsel iletişim tasarımcıları tarafından görsel alışverişin etkinliğini artırmak ve anlamı pekiştirmek için sıklıkla kullanıldığı bilinmektedir. Saf bir şimdiki zamanı Husserl; yalıtılmış bir şekilde anlaşılamayacak kadar minimal bir süre olarak tanımlar. Bu bağlamda izleyici, boğaza sarılan elin hareketsiz durduğunu ya da kuşun havada asılı kaldığını bu sebepten düşünmez, düşünemez, bunun yerine geçmiş deneyimlerinden yararlanarak kendi algısında hareketin öncesi ya da sonrasını duruma ekleyerek tamamlar.



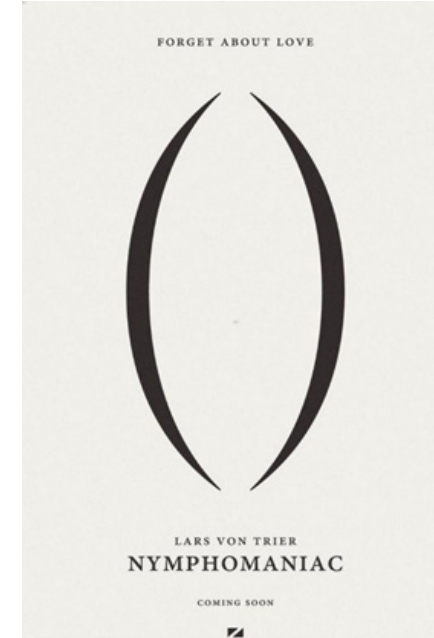
Görüntü 10. Hans Hillman, Afiş Tasarımı (Solda)<sup>11</sup>  
Görüntü 11. Gunter Ranbow, Afiş Tasarımı (Sağda)<sup>12</sup>

<sup>11</sup> <https://www.spiegel.de/geschichte/> adresinden 05/05/2020 tarihinde alınmıştır.

<sup>12</sup> <http://www.gunter-rambow.de/> adresinden 05/05/2020 tarihinde alınmıştır.

İkinci alt başlık ise kendi zamanını/eylemini tamamlamış ya da bu doğrultuda bir eğilimi olmayan (buradaki eğilim; animasyon disiplininde hareketin bir aşaması olarak kabul edilen, önceden yapma, -den önce davranma gibi karşılıkları olan anticipation terimini karşılar) imgelerdir. Grafik imge tasarımının bu yaklaşımında ise izleyici, görselin hedeflediği anlama ulaşırken zamanın uzamlarından yardım almak yerine tek bir anın durumsallığından faydalanır.

Bergson'un, niteliklerin kendisine bağlandığı, değişme boyunca varlığını sürdüren temel ya da özne olarak tanımladığı substrat kavramı, (bkz s. 11) bu imgelerde hissedilen zaman algısında kendini bulur (Bkz. Görüntü: 12). Afiş, Nymphomaniac filmi için tasarlanmış olup, betimlenmek istenen kadın cinsel organının orijinal formu sadeleştirilerek, afişin başat göstergesi olarak kullanılmıştır. Tasarımcı, bu noktada ifadenin özüne, şimdiki zaman algısı ile ulaşmaya çalışmış, yarattığı imgeyi zamansızlaştırmıştır. Yani afişteki imgenin öncesini ve sonrasını düşünmediğimiz, izleyici ile izleyen arasında gerçekleşen o an'a sabitlenmiş bir süreç söz konusudur. Bu yaklaşım, tasarımcı için daha az araçtan faydalanarak, bağlamın özüne inmenin zorluğunu da beraberinde getirir.

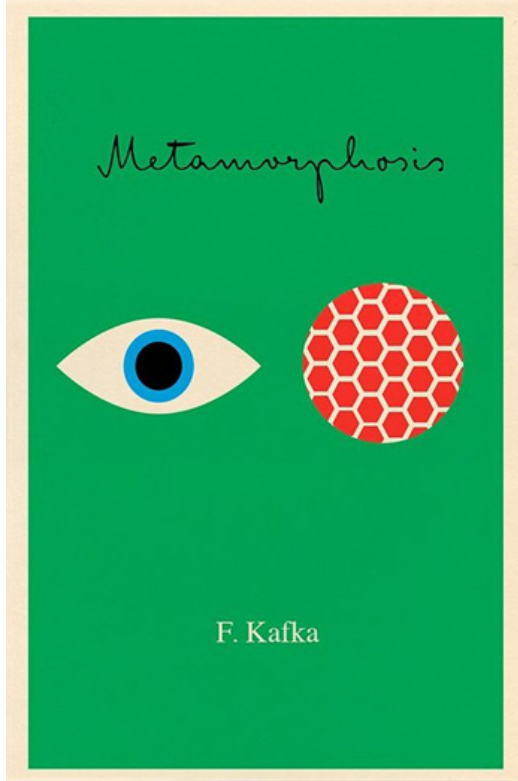


Görüntü 12. Lars Von Trier, Nymphomaniac Film Afişi, 2013<sup>13</sup>

<sup>13</sup> <https://images.app.goo.gl/x3FzDadWdJfQATEc6> adresinden 05/05/2020 tarihinde alınmıştır.



Dasein'in geçişliliğini zamanla beraber yorumlayan Heidegger'in (Bkz. s. 12), varlığın her zaman bir "henüz değil" olması gibi "her an kendi sonudur" yaklaşımı da bu imgelerin algılanma sürecinde anlamlanır. Hareket eğiliminin, dolayısı ile zaman yönü ya da algısının oluşmadığı imgelerle kurgulanan tasarımlar (Bkz. Görüntü: 13), izleyicide, yapay zaman kırılmalarının ilgili ana sabitlenmesi ile anlam bulur. Kafka'nın Dönüşüm isimli eseri için tasarlanan kitap kapağında bu savın karşılığını görebiliriz. Afişte, yeşil zemin üzerine konumlanmış iki farklı göz tasviri izlemekteyiz. Eserin anlatısı doğrultusunda kurgulanmış gözler, Gregor Samsa'nın varlığındaki geçişliliği (Heidegger'in dasein'i gibi) görselleştirmiştir. Samsa'nın yaşadığı dönüşümün, ayrı zaman dilimlerindeki iki anın, tek bir kompozisyonda sabitlenerek sunulması, izleyende, bir zaman hissi ya da beklentisi oluşturmadan doğrudan o anda kalarak anlam çıkarması ile sonuçlanmıştır.



Görüntü 13. Metamorfoz Kitap Kapağı Tasarımı<sup>14</sup>

## Sonuç

Yaşadığı her dönem, farklı biçimlerde, varlığını anlamlandırma çabası içinde olan insanoğlu, var olma probleminin çözümüne veri sağlamak amacı ile birincil olarak bireysel algısına başvurmuştur. Bizler doğrudan hissedemsek de algımız ilkel atalarımızın deneyimleri üzerinde temellenip, hayatımız boyunca şekillenmeye devam etmektedir. Zaman kavramı ise var oluş ve algı konuları kadar köklü olmakla beraber, algı sürecimizi, her yeni kavrayış ve veri ile tekrar mayalayarak kültürümüzün yapı taşlarını oluşturmaktadır.

Algı ve zaman kavramları konusundaki farkındalığın artması, bir süreci, bilgiyi, durumu, belirli bir zaman tetikleyicisine sabitleyerek, başka bir algının anlamlandırma sürecine sunulan, grafik imgenin, anlaşılması ve yorumlanması noktasındaki azımsanmayacak önem, bu makalenin tartışma konusunu oluşturmaktadır. Bu bağlamda incelenen tasarımların, anlamlandırılması sürecinde, zaman ve zaman algısı dinamiklerinin, görsel öğelerin altında yatan ve anlatıma yön veren başat birer girdi oldukları görülmektedir.

Kültürel kodlarla örülü, hem yerel hem de evrensel unsurların aynı düzlemde gözlemlendiği bir dil olan görsel iletişim tasarımı, hergün kendi iç dinamiklerine yeni veri satırları ekleyip çıkarmaktadır. Bu anlamda imge tasarımcısının, kendi alanının kuramsal ve teknolojik yeniliklerine hakim olduğu kadar, diğer bilim ve sanat dalları ile ilişkisindeki kopukluğunun da etkin iletişim kurma gücünde noksanlığa yol açacağı farkında olması gerekmektedir.

Grafik imgenin, izlek ve izleyen arasındaki ilişkisinin, zaman ve algı bağlamında yorumlanabilmesi, teknoloji yoğun tercihler ile hergeçen gün anlamı bir arka katmana öteleyen günümüz grafik tasarımcısı için, bağlamın özüne inebilmesi ve farkındalığı yüksek tasarımlar üretebilmesi anlamında önemli bir yere sahip olduğu göz ardı edilmemelidir.

<sup>14</sup> <https://tr.pinterest.com/kaitlyn0103/the-metamorphosis-book-covers/> adresinden 05/05/2020 tarihinde alınmıştır.

## Kaynakça

- Akarsu, B. (1998). *Felsefe Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Arıkan, A. (2008). *Grafik Tasarımda Görsel Algı*. İstanbul: Eğitim Kitabevi Yayınları.
- Bardon, A. (2018). *Zaman Felsefesinin Kısa Tarihi*. İstanbul: Kültür yayınları.
- Becer, E. (2005). *İletişim ve Grafik Tasarım*. İstanbul: Dost Kitabevi.
- Benjamin, W. (2018). *Pasajlar* (Çev. Ahmet cema). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bergson, H. (2017). *Yaratıcı Tekamül*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Cevzici, A. (1999). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma.
- Dinç, M. (2018). *Farklı Kültürlerde İletişim ve Algılama Süreci*. İstanbul: Hiperlink Yayınları.
- Durpe, B. (2014). *50 Felsefe Fikri*. İstanbul: Domingo Yayınevi.
- Ertan, G. (2017). *Görsel Sanatlarda Anlam ve Algı*. İstanbul: Alternatif Yayıncılık.
- Hawking, S. (2014). *Zamanın Kısa Tarihi*. İstanbul: Alfa.
- Heidegger, M. (2018). *Heidegger'de Zaman Üzerine*. İstanbul: Monokl.
- Husserl, E. (2015). *İçsel Zaman Bilincinin Fenomenolojisi Üzerine*. İstanbul: Avesta Yayın evi
- Küçük, O. N. (2002). "Zaman Düşüncesinin Tasavvufi Açılımı". [Elektronik Sürüm]. *Tasavvuf İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi*, 9, 221-238, [http://www.tasavvufdergisi.net/Makaleler/1631412498\\_2002\\_III\\_9\\_KUCUKON.pdf](http://www.tasavvufdergisi.net/Makaleler/1631412498_2002_III_9_KUCUKON.pdf)
- Levinas, E. (2011). *Tanrı, Ölüm ve Zaman*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Maurice, M. P. (2016). *Algının Fenomenolojisi*. İstanbul: İthaki.
- Maurice, M. P. (2017). *Algının Önceliği*. İstanbul: Alfa.
- Maxwell, J. C., Einstein, A., Schrödinger, B. (1998). *Uzay, Zaman, Özdek I. İdea*.
- Rune, Pettersson (2002). *Information Design*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Uçar, T. F. (2014). *Görsel İletişim ve Grafik Tasarımı*. İstanbul: İnkılap Yayınevi.

## İnternet Kaynakları

<https://ozhanozturk.com/2017/11/05/pers-mitolojisi-sozlugu-k-z/>

## Görsel Kaynakları

- Görüntü 1: <https://design.wiki.coffee/design/75-free-psd-magazine-book-cover-brochure-mock-ups-book-brochure-cover-free-magazine/>
- Görüntü 2: [https://www.freepik.com/premium-vector/coffee-poster-advertisement-flyers-vector-illustration\\_3725748.htm](https://www.freepik.com/premium-vector/coffee-poster-advertisement-flyers-vector-illustration_3725748.htm)
- Görüntü 3: <https://weandthecolor.com/mrzyk-moriceau-illustrations/92266>
- Görüntü 4: <https://www.technopat.net/sosyal/konu/gelecek-gecmis-isik-konisi-kavrami.295371/>
- Görüntü 5: <http://kasper-florio.ch>
- Görüntü 6: <https://tr.pinterest.com/pin/98938523041411524/>
- Görüntü 7: <http://naskin.typepad.com>
- Görüntü 8: <https://logopond.com/>
- Görüntü 9: [https://www.poster.pl/poster/homework\\_salamandra](https://www.poster.pl/poster/homework_salamandra)
- Görüntü 10: <https://www.spiegel.de/geschichte/>
- Görüntü 11: <http://www.gunter-rambow.de/>
- Görüntü 12: <https://images.app.goo.gl/x3FzDadWdJfQATEc6>
- Görüntü 13: <https://tr.pinterest.com/kaitlyn0103/the-metamorphosis-book-covers/>

# Ankara Çengel Han'ın Müze Olarak Yeniden Kullanımının Koruma Yaklaşımları Bakımından Değerlendirilmesi

Serap Sevgi  
Prof. Dr. Bekir Eskici

Makale Geliş Tarihi: 02.11.2019  
Yayına Kabul Tarihi: 21.11.2019

## Özet

*Bu çalışmada; yeniden kullanıma uyarlamada “yapı-yeniden kullanım ilişkisi”nde yapının yeniden kullanımın gereksinimlerini karşılayıp karşılamadığı, “yapı-yeniden kullanım müdahaleleri ilişkisi” ile yapının kapasitesinin zorlanıp zorlanmadığının ve özgün değerlere etkisinin belirlenmesi, “yeniden kullanımın tarihi yapıya etki değerlendirme” (YKTED) adı verilen raporlama yöntemi ile olumlu veya olumsuz etkilerin sayısallaştırılarak ölçülebilir hale getirilip bir irdeleme yapılması hedeflenmiştir. Söz konusu YKTED raporu Ankara İç Kale Tarihi Hanlar Bölgesindeki Çengel, Çukur ve Safran Han'a uygulanmıştır. Bu makalede Çengel Han'ın yeniden kullanım müdahalelerine uygulanması ve sonuçları sunulmaktadır.*

**Anahtar Kelimeler:** Koruma, Yeniden Kullanım/Yeniden Kullanıma Uyarlama, Sağıklaştırma, Özgünlük, Ankara Çengel Han.

## ASSESSMENT ON THE ADAPTIVE REUSE OF ANKARA ÇENGEL HAN AS A MUSEUM IN TERMS OF CONSERVATION APPROACHES

### Abstract

*This study aims to investigate whether the structure meets the needs of the adaptive reuse in “the relation between the structure and adaptive reuse”, whether the capacity of the structure is surpassed by “the relation between the structure and the reuse interventions”, and its impacts on the original values of the structures in adaptation to reuse by means of the report “Impact assessment of adaptive reuse on historical structures” (YKTED) which makes the positive and negative impacts measurable by digitizing them. The aforementioned report (YKTED) has been implemented on Çengel, Çukur and Safran Han in the Historical Inns (Hans) Area of Ankara Citadel. This study presents the implementation and the results of adaptive reuse interventions on Çengel Han.*

**Keywords:** Conservation, Adaptive Reuse, Rehabilitation, Authenticity, Ankara Çengel Inn

---

Serap Sevgi, Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Kültür Varlıklarını Koruma Anabilim Dalı Doktora Öğrencisi, Ankara.

E-posta: serapsevgi06@gmail.com ORCID: 0000-0003-3049-5908

Prof. Dr. Bekir Eskici, Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü, Ankara.

E-posta: b.eskici@hbv.edu.tr ORCID: 0000-0003-2352-5080



## Giriş

Günümüze değin geçmiş dönemlerin kültürel birikimini yansıtan tarihi yapılarla, yaşam standartları, teknoloji ve toplumsal değişimin yansımaları olmaktadır (Altınoluk, 1998: 17; Kuban, 2000: 54). Özellikle çağdaş yaşamın konfor şartlarındaki değişimler tarihi binaların kullanımlarının zaman içerisinde geçerliliğini yitirmelerine neden olmakta; özgün kullanımına devam edebilse de kullanımın eskimesi yanında sosyal, teknolojik ve çevresel yıpranma gibi etkenlerle atıl durumda kalmalarına neden olarak varlıkları tehdit altında kalabilmektedir (Douglas, 2006: 14-15; Pekol, 2010: 14; Yıldız, 2010: 29-31). Bu yapıların özgün kullanımının modernize edilmesi ya da uygun bir kullanıma uyarlanması ile korunmaları sağlanabilmektedir. Bu bakımdan “yeniden kullanıma uyarlama” günümüzde benimsenmiş koruma yaklaşımlarından biri olarak öne çıkmaktadır (Bullen ve Love, 2011: 412). Kültür varlıklarının yaşatılmasına yönelik koruma yaklaşımlarının temel amacı özgün değerlerin muhafaza edilmesi olup Venedik Tüzüğü’nün 5. Maddesi yeniden kullanıma ilişkin sınırlamalar getirmekte, yapının planı ve bezemeleri değiştirilmeden yeni işlevin gerektirdiği değişikliklerin tasarlanabileceğine vurgu yapmaktadır (Ahunbay, 1996: 150; Erder, 1977: 172-173).

Ülkemize ait yasal mevzuat, “yeniden kullanım” ile “koruma yaklaşımı” arasında bazı çelişkiler barındırmaktadır. Mülga Kültür Bakanlığı, Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Yüksek Kurulu’nun, 04.03.1988 tarihinde almış olduğu 14 sayılı kararla yapı grupları 4 ana başlık altında toplanmıştır. Bunlardan 2. Grup’takiler “...Gabarisinde ve cephesinde değişiklik olmamak koşuluyla taşıyıcı sisteminde, iç kısmında, iç ve dış malzemesinde değişiklik yapılabilecek yapılar...” (Çoşkun, 2012: 139) olarak yeniden kullanım uygulamalarında kendini göstermiştir.

05.11.1999 tarihli, 660 sayılı “Taşınmaz Kültür Varlıklarının Gruplandırılması, Bakım ve Onarımları” başlıklı ilke kararı<sup>1</sup> ile tarihi yapıların ilk grupta ‘anıtısal yapılar’, ikinci grupta ‘çevresel değerli yapılar’ olmak üzere iki ana grupta ele alınması uygun bulunarak özgün değerlerin korunmasında ulusal mevzuatta uzlaşmıştır. Ancak yeniden kullanımın farklı ülkelerdeki uygulamaları ve ülkemizde ulusal mevzuatın eski bilgileri ile hala yapıların biçimsel olarak korunduğu, malzemesinde ve iç mekân düzenlemelerinde çeşitli ölçeklerde değişimlerin yapıldığı görülmektedir.

Yeniden kullanımın seçimi, yapının günümüze ulaştığı korunma ve yapısal durumu ile doğrudan ilişkilidir. Bu seçimin gerektirdiği müdahale ölçeği ve

yapılan müdahalelerin özgün değerlere etkisi önemli koruma sorunlarından biri olarak öne çıkmaktadır.

En uygun yeniden kullanım, yapının özgününe daha az müdahale getireceği için ona yakın olanıdır (Fielden, 2003: 278). Farklı ihtiyaç programına sahip bir kullanımın gereksinimi, mekânsal kurgu, mekanlar arası ilişkisi ile ihtiyaç duyulabilecek yeni mekanların yapının biçimine yansımaları kaçınılmazdır.

Yeniden kullanım veya farklı bir kullanıma uyarlanacak yapılarda “yapı-yeniden kullanım”, “yeniden kullanım-müdahale” ilişkisi belirleyerek en üst düzeyde koruma için bir değerlendirme yapılabilir. Proje aşamasında yapılacak bu türden değerlendirmeler proaktif bir yaklaşım olarak müdahale ölçeği ile özgün değerlerin korunup korunmayacağını ortaya çıkaracaktır. Bu nedenle, tarihi yapı üzerinde öncelikle aşağıdaki inceleme ve değerlendirmelerin yapılması büyük önem taşımaktadır:

- Yapının korunma durumu ile özgün değerlerinin tespiti,
- yapısal durumunun analizi,
- yapıya verilen yeni kullanımın gereksinimleri ile yapının mevcut durumunun karşılaştırılması,
- yeniden kullanım gereksinimleri için yapılacak müdahalelerin ölçeğinin ve üslubunun belirlenmesi,
- yapılacak müdahaleler ile özgün değerlerinde değişim olup olmayacağını kontrolü,
- yeniden kullanımın çevre, sosyal, kültürel, ekonomik etkisi ile birlikte özgünlük değerlere etkisinin bütüncül değerlendirilmesiyle verilen ya da verilecek kullanımın yapıya olumlu ve olumsuz etkilerin değerlendirilmesi (Conejos, Langston ve Smith, 2013: 101; Pinto, Medici, vd, 2017: 165-193).

Yapı ve kullanım müdahalelerine ilişkin yukarıda zikredilen bu inceleme ve değerlendirmelerden elde edilecek veriler ile koruma eyleminin koruma etiğine, ilkelerine uygunluğunu belirlemek mümkün olacaktır.

Bu yöntem ile uygulama öncesi ve sonrası bir kıyaslama ile artan azalan değerler sayısallaştırılarak “kritik eşik” değerler belirlenebilir ve aşırı müdahaleler, müdahale uygulama biçimlerinden kaynaklı tahribatlar engellenebilir.

Bu amaçla bir inceleme-değerleme yöntemi olarak geliştirilen ve önerilen

<sup>1</sup> <http://www.korumakurullari.gov.tr/Eklenti/18338,660-nolu-ilke-kararipdf.pdf?0>.

“Yeniden Kullanımın Tarihi Yapıya Etkisini Değerlendirme” raporu (YKTED) Ankara Çengel Han’ın müze kullanımına yönelik müdahalelerin değerlendirilmesine sınanmıştır. Çengel Han, Ankara Kalesi’nin bulunduğu bölgede, müze kullanımındaki Safran Han ve butik otel olarak kullanılan Çukur Han ile birlikte aynı yönetim tarafından restore edilerek işletilen ve birbiri arasında verilen kullanımlar ile ilişkilendirilerek hizmet veren yapılar kümesinin bir parçasıdır. Bu makalede, söz konusu üç hana ilişkin çalışmadan seçilen Çengel Han’ın, müze olarak yeniden kullanımının gereksinimleri ile yapı ve müdahale ilişkisinin değerlendirilmesi yapılmaktadır.

## 2. Yöntem

Tarihi yapıların özgünlüğü, konum, biçim, malzeme, teknik ve işlev olarak değerlendirilmektedir<sup>2</sup>. Bu çerçevede Çengel Han’ın “Müze” olarak yeniden kullanım müdahalelerinin tarihi yapıya etkisi;

- Yapının tanımlanması, çözümlenmesi ve değerlendirilmesi kapsamında; mimari, mekân cephe, strüktür, yapı malzemesi, mimari detaylar gibi teknik özellikleri ile özgün değerlerinin korunma durumu,

- yapının yeniden kullanım öncesi sorunları,

- yeniden kullanım gereksinimi mekânsal kurgu,

- yeniden kullanım için gereken koruma müdahaleleri,

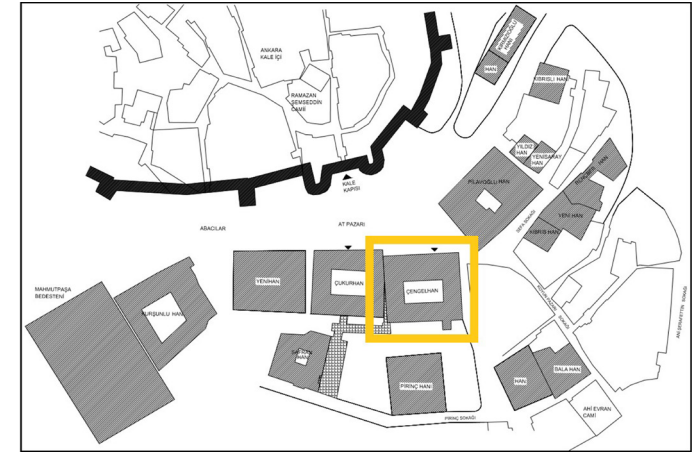
bağlamında irdelenmiş; bu doğrultuda hazırlanan etki değerlendirme (YKTED) raporu ile sonuçlara ulaşmaya çalışılmıştır.

## 3. Çengel Han’ın Tanımlanması, Çözümlenmesi ve Değerlendirilmesi

Çengel Han, Ankara ili, Altındağ İlçesi, Sutepe Mahallesi, 1487 m<sup>2</sup> yüz ölçümüne sahip bir alanda kurulmuştur<sup>3</sup>. Kuzeybatı cephesinde Çukur Han’a bitişecek kadar yakın, güneydoğuda Arı Sokağına cephe vermekte, kuzeydoğu yönünde karşısına yakın Samanpazarı’na inen sokağın doğu kenarında Pilavoğlu Hanı, biraz daha doğuda Rençber Hanı, Kıbrıs Hanı, güneybatısında Safran Han ve halen Arkeoloji Müzesi olan Mahmut Paşa Hanı (Kurşunlu Han) bulunmaktadır (Şekil 1).

Çengel Han, giriş cephesinde iki katlı, batıdaki eğimden yararlanılarak yapılan kat ile bu kısım üç katlıdır (Ersoy, 1991b: 76-98; Öney, 1971:137-138)

(Resim 1). Revaklar ve hücreler ortadaki bir avlu etrafında sıralanmıştır. Ana girişin üzerinde bir mescidi bulunmaktadır (Özdemir, 1986: 36). Günümüze kadar özgünlüğünü koruması (Öney, 1971: 138) ve Ankara’daki hanlar arasında kitabeli bulunması bakımından önemli bir yapıdır (Ersoy, 1991a: 57). Kuzeydoğudaki giriş kapısı üzerinde yer alan sülüs yazılı kitabeline göre 1522-1523 yılında yapılmıştır (Bakırer ve Madran, 1984: 114). Ankara Şer’iye Sicili’nde 635 no.lu defterin 137’inci sayfasında kayıtlı Hicri 965, Miladi 1557 tarihli vakfiyede “Rüstem Paşa Vakfı”na ait olduğu bilgisi yer almaktadır (Ergenç, 1973: 8). Çengel Han, 1580-1596, 1620-1622, 1655-1656 yıllarına ait Ankara Şer’iye sicili kayıtlarında geçmektedir (Taş, 2006: 199). Bu yüzyılda Atpazarı çevresindeki Çengel Han, Zağferan Han ve Kurşunlu Han’ın, İran’dan ve Anadolu’dan gelen tüccarlar tarafından tercih edildiği bilinmektedir (Ersoy, 1991a: 56-57). 18. yüzyılda da önemini koruduğu anlaşılan Çengel Han, Ankara’daki esnaftan alınan ihtisap vergisi hakkındaki 2 Ekim 1827 tarihli bir şer’iye sicilinde, 26 oda 2008 para olarak yer almıştır (Ongan, 1957: 60).



Şekil 1. Ankara tarihi Hanlar Bölgesi ve Çengel Han’ın konumu<sup>4</sup>.

Çengel Han, 1972 ve 1980 yıllarında Gayrimenkul Eski Eserler ve Anıtlar Yüksek Kurulu’na tescillenmiş, 1986 yılında Taşınmaz Kültür ve Tabiat Varlıkları Yüksek Kurulu’na tescil kaydı devam eden taşınmazlar listesine alınmıştır.

<sup>4</sup> Ka-Ba, Eski Eserleri Koruma ve Değerlendirme Mimarlık Ltd.Şti.’nin “Ankara-Ulus Çengelhan Müze Koruma-Onarım ve Yeniden İşlevlendirme Projesi”(2002) paftalarından ve Ömür Bakırer ve Emre Madran’ın, Tarih İçinde Ankara, 1981 Seminer Bildirilerinde yer alan “Ankara Kent Merkezinde Özellikle Hanlar ve Bedestenin Ortaya Çıkışı ve Gelişimi” adlı makalesinde Ankara Hanlar Bölgesi çizimlerinden işlenmiştir.

<sup>2</sup> <https://www.icomos.org/charters/nara-e.pdf>.

<sup>3</sup> Tapu Kaydı



1990 yılında Ankara Büyükşehir Belediye Meclisi kararı ile "Ulus Tarihi Kent Merkezi Koruma İslah İmar Planı"nda Çengel ve Çukur Han'ın kullanım amacı turistik konaklama-çarşı olarak belirlenmiş, sonrasında "Ankara Büyükşehir Belediyesi Protokol Binası ile Sanat Evi" olarak plan değişikliği yapılmasına ilişkin teklif onaylanmıştır.

1997 yılında ise Çengel Han ve müştemilatı Vakıflar Genel Müdürlüğü adına tapulanmış; "Müze Turistik Çarşı" olarak işlev değişikliği önerisi 2002 yılında Ankara Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu'nca uygun bulunmuştur.

Çengel Han, "kullanarak yaşatma" ilkesinin doğrultusunda Vakıflar Genel Müdürlüğü'nce 2006 yılında ihale edilmiş Restore-Et İşlet-Devret Modeli ile Rahmi Koç Müzecilik Vakfına 18 yıllığına kiraya verilmiştir (Aksoy, 2010: 136).

### 3.1 Çengel Han'ın Yeniden Kullanım Öncesi Durumu

Yapı, 16. yüzyıl Klasik Osmanlı Han planı mekânsal kurgusunu korumaktadır. Bodrum katı, mekânın ortasında bulunan farklı ölçülerde 8 adet ayak ile desteklenmektedir. Tek mekândan oluşan bu katın güneybatı yönünde yapının tek çıkıntısı olan tuvalet mekânı bulunmakta olup özgün kabul edilmektedir. Bodrum kattan kuzeybatı yönünde tek kollu taş bir merdiven ile avluya ve alt kata ulaşılmaktadır.

Alt katta, ana giriş eyvanı ve Çukur Han tarafına açılan kapı eyvanı ile tuvalet mekânı hariç, 26 mekân, üst katında ise tuvalet hariç 29 mekân yer almaktadır. Uzun revaklar yönünde 6 ve kısa kanatlar arasında 2 adet olmak üzere alt ve üst katlarda 10'ar adet ayakların taşıdığı revaklar, odalar gibi tonozlar ile örtülmektedir.

Hanın kuzeydoğu ana giriş cephesindeki dükkânlar plan ve form olarak mevcuttur. Ana giriş kapısı üzerindeki mescit mekânının cephesine ilişkin plan düzleminde yapıdan gelen izleri bilgi verse de duvar, üst örtü ve açıklıklarına ilişkin veriler yeterli değildir (Resim 1).

Rölövelerdeki son yüzyılda Vehbi Koç'un bir dönem çalıştığı yapının avlusunda güneybatı (arka) kanadın önüne eklenen ahşap karkas, kerpiç dolgulu ve üzeri kiremit örtülü mekân varlığını sürdürmektedir (Resim 2). Avludaki çeşme merdivenin başladığı revak ayağına bitişik olup, merdivenin üzerinde ahşap karkas kerpiç dolgulu muhdes bir oda (hancı odası) yer almaktadır.



Resim 1. Giriş Cephesi (Mescidin Görünümü) (1992) (Solda)  
Resim 2. Güneydoğu Revaka Avludan Bakış (1992) (Sağda)

Kuzeydoğu (giriş yönü) kanadında girişin solunda 2, sağında 4 mekânın dericilik ile ilgili imalatlarda kullanılan tuz ve suya maruziyetten kaynaklı, güneybatı kanadında ise 2 mekânın aralarındaki duvarların hasarlı olduğu eski fotoğraflardan belirlenmiştir (Resim 3).



Resim 3. Kuzeydoğu Revak Ayakları (1992)  
Resim 4. Üst Revak Tonoz İzleri (1992)

Ayrıca hanın statik sorunları nedeniyle kuzeydoğu ve güneybatı uzun kanatların alt ve üst kat tonozları üzengi seviyesinden kesilerek yerine ahşap döşeme ve tavanlar kullanılmıştır. Bu revakların tonoz üzengisi ve revak ayakları mevcut olup kısa revak kanatlarında özgün boyut, form ve malzemesine ilişkin izler bulunmaktadır (Resim 4).

Kapı ve pencere açıklıkları özgün boyut, form ve malzemesini korumakta, kapı doğramaları ve pencere parmaklıklarına ilişkin yapı içinde örnekler olmasına karşın pencere doğramaları ve (varsa) kepeneklere ilişkin bilgi

bulunmamaktadır.

Yapının yatay sirkülasyonu revaklarda, düşey sirkülasyon ise üst kat ve bodrum katta tek kollu merdivenle sağlanmaktadır. Üst katta çıkan tek kollu merdiven özgündür. Bodrum kata inen merdiven avluya eklenen dükkândan dolayı yerinin değişip değişmediğine ilişkin bir bilgi kaynağı olmadığından yorum yapılamamış, özgün kabul edilmiştir.

Han odalarının niş ve ocakları zaman içerisinde bozulsa da özgün boyut, form ve malzemesi yapı içi karşılaştırmadan elde edilebilmektedir. Birçoğunun izleri bulunduğundan tamamlamalar her biri için yapılmıştır.

Yapının beden duvarları kaba yonu taştan, kemerler ve tonozlar ise tuğladan inşa edilmiştir. Revak ayakları ve revaka açılan duvarların cepheleri 1/3 taş/tuğla almaşık düzende örülmüştür. Dış cephede kaba yonu moloz taş duvar kat seviyelerinde 3 sıra tuğla hatıllarla, yapı içinde ise ahşap gergi ve hatıllarla güçlendirilmiştir.

Kapı kemerleri üst katta dilimli kemer ve kaş kemerli olup, bu özelliği ile dönem yapılarından farklılık göstermektedir. Önceki kullanımlarda kimi kapı üzerindeki ahşap hatıllar kesilmiştir.

### 3.2 Çengel Han'ın Özgün Değerlerinin Belirlenmesi

Yeniden kullanım uygulamalarında müdahale ölçeğinin özgün değerleri korumaya yönelik önceliklendirilmesi gerekmektedir. Müdahale derecesi binanın yapısal durumuna bağlı olabileceği gibi, verilen kullanımın yapının mevcut durum kapasitesini zorlamasından da kaynaklanabilir. Yeniden kullanım için yapı kapasitesinin zorlanması nedeniyle yapılacak müdahalelerin derecesi, kullanımın yapı tarafından karşılanmadığının da bir göstergesi kabul edilmeli veya daha uygun kullanımlar yeniden değerlendirilmelidir. Bu değerlendirmede özgünlük değerlendirme ölçeği aşağıdaki gibi (Çizelge 1 ve 2) belirlenmiştir.

Birimlerin Özgünlük Değerlendirme Ölçeği	
1	Çok Düşük-değişmiş, özgün bilgiler yok
2	Düşük-Çok değişmiş, kısmen özgün bilgiler var
3	Orta-Az değişmiş, özgün bilgiler var
4	Yüksek-Çok az değişmiş, özgün bilgiler var
5	Çok Yüksek-değişmemiş, özgün

Çizelge 1. Özgünlük Değerlendirme Ölçeği

Yapının özgünlük değerlendirmesi	
0-20	Çok Düşük- Mekânsal kurgu, cephe düzeni, yapım tekniğinde, malzeme ve mimari unsurlarında değişimler olması
21-40	Düşük- Mekânsal kurgu, cephe düzeni, yapım tekniğinde kısmi değişimler olmuş, malzeme ve mimari unsurlarında değişimler olması
41-60	Orta-Mekânsal kurgu, cephe düzeni, yapım tekniğinde az, malzeme ve mimari unsurlarında değişimler olması
61-80	Yüksek- Mekânsal kurgu, cephe düzeni, yapım tekniği değişimler olmamış, malzeme ve mimari unsurlarında kısmi değişimler olması
81-100	Çok Yüksek-Mekânsal kurgu, cephe düzeni, yapım tekniği, malzemesi ve mimari unsurlarında değişimler olmamış

Çizelge 2. Özgünlük Değerlendirme

Şehir içi hanlar için özgün değerler, biçimi oluşturan unsurlar; mekânsal kurgu (oda, revak, avlu, kapı, pencere ve ocak nişi gibi mimari öğeler ile kapı, pencere doğrama, kepenk, kanat gibi hareketli elemanlar), yapım sistemi (temel sistemi, düşey ve yatay taşıyıcılar, düşey/yatay sirkülasyon, örtü sistemi), yapım malzemesi (taş, tuğla, kerpiç, ahşap, metal, harç sıva), cephe düzeni, dış cepheler ve avlu cepheleri olarak belirlenmiştir. Biçimsel olarak mimari bütünlüğün korunup korunmadığı belirlenmiştir. Buna göre Çengel Han'ın yeniden kullanım öncesi özgünlük değerlendirmesi Çizelge 3'de verilmiştir.

Yapının onarım öncesi özgünlük değerlendirmesi			
1	Mekânsal kurgu (boyut, form, malzeme)	Odalar	5
2		Revaklar	4
3		Avlu	4
4	Yapım sistemi	Temel sistemi	5
5		Düşey taşıyıcılar	5
6		Yatay taşıyıcılar	4
7		Örtü sistemi	3
8		Yatay/Düşey sirkülasyon	5
9	Yapım malzemesi	Taş	5
10		Tuğla/Kerpiç	5
11		Ahşap	4
12		Metal	4
13		Harç/Sıva	4
14	Cephe düzeni	Dış cepheler	4
15		Avlu cepheleri	3
16	Hareketli unsurlar	Kapı	3
17		Pencere	2
18	Mimari unsurlar	Kapı	5
19		Pencere	5
20		Niş /Ocak	4
Özgünlük genel toplam			83

Çizelge 3. Çengel Han'ın Yeniden Kullanım Öncesi Özgünlük Değerlendirmesi



Buna göre; hanın özgünlük derecesi 100 değer üzerinden 83 olarak belirlenmiş olup, özgünlüğü çok yüksek olarak değerlendirilmektedir. Hanın özgün mekânsal kurgusunu, yapım tekniği, teknolojisi ve malzemesini büyük ölçüde koruduğu söylenebilir. Yapının özgünlük derecesi “çok yüksek” olmasına karşın, taşıyıcı sistem ve malzeme açısından yapısal durumu kuzeydoğu ve güneybatı revak kanatlarının yok olması, alt kat kuzeydoğu kanadındaki odaların duvarlarında nem ve tuz nedeniyle oluşan tahribatlar, güneybatı köşedeki beden duvarlarında gevşeme göz önüne alındığında “orta” kabul edilmiştir.

#### 4. Çengel Han'ın Müze Olarak Yeniden Kullanımın Tasarımı

Ahunbay'a göre, tarihi bir yapının minimum müdahale ile kapasitesini zorlamadan verilecek en uygun yeniden kullanım alternatifi, müze kullanımına uyarlanmasıdır (Ahunbay, 1996: 97). Minimal düzeyde de olsa, bu tür uyarlamalarda da, fiziksel koşulların sağlanmasına yönelik (yangın, nem, hırsızlık vb) düzenlemelerin veya depo, ofis, servis gibi gereksinimlerin neden olacağı müdahalelerin yapılması kaçınılmazdır.

Müze kullanımın gereksinimi mekânsal planlama

Kültür ve Turizm Bakanlığı'nca yayımlanan “Özel Müzeler ve Denetimleri Hakkında Yönetmelik”te “Müze Yeri” başlıklı 6. maddesinde müze olarak kullanılacak yapının;

- Müstakil bir yapı veya ayrı bir bölüm olması,
- Mevcut kültür ve tabiat varlıklarının teşhirine, depolanmasına ve grup ziyaretlerine uygun olması,
- Kültür ve tabiat varlıklarının sağlıklı bir şekilde korunmasına uygun olması,
- Gerektiğinde kültür ve tabiat varlıklarının bakımının yapılabileceği bir atölyenin bulunması,
- Ziyaretçilerin müracaat, dinlenme yeri, tuvalet ve diğer zaruri ihtiyaçlarını karşılayabilecek tesislerin bulunması,
- Yangına, sabotaja ve hırsızlığa karşı emniyet tedbirlerinin alınmış olması,<sup>5</sup> gerekmektedir

Söz konusu mekânlar için boyut ve form açısından bir kısıtlama bulun-

<sup>5</sup> <http://www.mevzuat.gov.tr/Metin.Aspx?MevzuatKod=7.5.15817&MevzuatIliski=0&sourceXmlSearch=>

madığından müze kullanımının, ihtiyaç programında yer alan mekânların teknik donanım ve yasal gereklilikleri yerine getirmesiyle, han yapısından karşılanacağı anlaşılmaktadır.

#### 4.1 Çengel Han İçin Yapı-Yeniden Kullanım İlişkisinin Değerlendirilmesi

Özgün değerlerin belirlenmesinin ardından, ikinci aşamada yeniden kullanım gereksinimleri ile özgün yapının mevcut mekânsal kurgusu, strüktürel özellikleri, cephe düzeni, yapı malzemesi, mevcut kullanıcı yükü, servis mekanları, sirkülasyon ağı, yasal gereklilikler (elektrik, telekomünikasyon, aydınlatma, ısıtma, havalandırma, akustik, sıhhi tesisat, iklimlendirme yangın koruma, iş sağlığı ve güvenliği, özel gereksinimli birey erişimi), çevre ve bağlamı açısından değişim ve dönüşümlerin karşılaştırılması yapılarak olumlu, olumsuz ve nötr etkisi ortaya konulmuştur.

Mekânsal kurgu açısından; Çengel Han'ın, birbirinin tekrarı niteliğindeki mekânları form ve boyutları bakımından yatay bölünmeler ile kat eklemeye ve düşey bölünmeler için yeterli hacme sahip değildir. Müzenin alt, üst ve bodrum katındaki mekanlar dahil müze işlevi için doğrudan kullanılacak mekân sayısı 58 adettir. Bu mekanlardan 54'ünün boyut ve formu ile hacimsel özellikleri aynıdır.

Müze kullanımı için mekân boyut kısıtlaması olmamakla birlikte, eserlerin sergilenmesi için gerekli mekânlar ile idari, depolama, atölye, ziyaretçi konforu (dinlenme-tuvaletler vb), eser ve yapı güvenliği gibi mekân gereklilikleri bulunmaktadır.

Yapının, büyük müdahalelerde bulunulmadan “Müze-Turistik Çarşı” olarak yeniden kullanımı için, sergileme amaçlı büyük mekânlara sahip olmaması nedeniyle daha çok taşınabilir küçük eserlerin sergilenmesi plan ilkesi olarak kabul edilmiştir. Yan yana sıralanmış küçük mekânlardan oluşan hanın rahat gezilebilmesi için sergileme düzeni bakımından bölümler halinde değerlendirilmiştir.

Öncelikle zemin katta kuzeydoğuda yer alan mekânların taşıyıcı duvarları nem ve tuzlanmadan dolayı statik açıdan risk taşıyacak ölçüde bozulmuştur. Burada bir dizi mekân arasında kalan, ileri derece bozulmuş duvarların kaldırılması, ancak izlerin korunmasına karar verilerek “geçici sergileme mekânı” oluşturulması düşünülmüştür. Bu şekilde mekânların birleştirilmesi kararı, zemin ve üst kattaki bazı mekânları ayıran duvarların kaldırılarak genişletilmesi için uygulanmıştır (Bkz. Şekil 2).

Mekân kapılarının alçak olması bir müze olarak yapının gezilmesini güçleştirdiğinden, tuğla örgülü alınlıklı kemerli kapılara sahip bazı mekânlarda,

mekâna girişin kolaylaştırılması için yapı genelinde gerekli görülmesi halinde kapı yükseklikleri artırılmıştır. Kapı üzerindeki kemerli alınlıkların tuğla örgüsüne ilişkin bilgiler bazı mekânlarda özgün örneklerde korunmuştur. Yapılan bu uygulamalardan sonra özgün mekân kurgusunun okunabilirliği teknik uzmanlarca yapılabilmektedir. (Resim 5,6).



Resim 5. Ara Duvarlara Açılan Geçitler (2019) (Solda)  
Resim 6. Kapı Hatılları ile Kemer Aynalıkları (2019) (Sağda)

Yapıda az sayıdaki büyük mekânlardan bodrum katı lokanta, avlu ise kafe olarak planlanmış, sonrasında geçici sergileme vb. kullanımlar için düzenlenmiştir.

Tuvalet mekânı üst katta alt kat hizasına kadar genişletilmiş, özgünde var olmayan bir gabariye ulaşmış bir eklenti olarak seyir mekânı düzenlenmiştir. Mescit mekânı mihrabı kafe kullanımı nedeniyle kapatılmıştır. Yeniden kullanım gereği bu uygulamaların mekânsal kurguya etkisi "nötr" olarak değerlendirilmiştir.

Strüktürel açıdan; Çengel Han taş, tuğla, harç bileşiminden oluşan kompozit taşıyıcı sistemi ile masif bir yapıdır. Müze kullanımı için yapı bütünlüğünün sağlanması ve yapısal güçlendirme gerektirmiştir. Hanın kuzeydoğu ve güneybatı yönündeki uzun kanatlarında üzengi seviyesinde yok olan tonozları yapıdan gelen izleriyle ve kısa kanatlardaki bilgilerle

bütünlüenerek, mimari bütünlüğüne kavuşturulmuştur.

Bu amaçla alt kat ayakları ayak köklerine kadar açılarak sağlamlaştırılmış, güneybatı ve kuzeydoğu yönündeki (uzun aks) kesilmiş revak tonozları özgününe göre bütünlüenmiş, kesilmiş ahşap tonoz gergilerinden mevcut olanlar güçlendirilmiş ve eksik olanlar tamamlanmıştır.

Ayrıca Hanın yamaç ve vadiye bakan temel duvarlarının altına betonarme perde yapılarak zemin güçlendirilmiştir. Bu şekilde yapının tonozlarındaki açılmalar, hem zeminden hem de revaklar düzeyinde, gergilerinin de güçlendirilmesiyle yapısal olarak emniyete alınmıştır.

İç avlu üzeri çelik taşıyıcı sistem ve cam malzeme ile kapatılarak avlu ayakları mesnet olarak kullanılmıştır. Böylece avlu dış atmosferik olaylara bağlı kalmaksızın kullanımına elverişli hale getirilmiştir. Yapılan strüktürel müdahaleler olumlu olarak değerlendirilmiştir.

Cephe düzeni açısından; Müze işlevi gereği, dinlenme alanı, lokanta-kafe olarak bodrum katta dış duvarlarına camekânlı bir mekân eklenmiştir. Özgününde olmayan camekân eklenti, öncesinde lokanta olarak işlevlendirilmiş, ancak sonrasında sergi alanı olarak kullanılmıştır (Resim 7).



Resim 5. Arka Cephe (2007) (Solda)  
Resim 6. Resim 8. Ön Cephe (2019) (Sağda)

Yapının özgününde bulunan güneybatı cephedeki (arka) tuvalet çıkıntısında üst kat tuvalet mekânı zemin kattan daha dar olarak tasarlanmıştır. Yeniden kullanım gereği alt kat tuvalet sınırlarına genişletilerek, camekân seyir mekânı olarak tasarlanmıştır.

Kuzeydoğu (giriş) cephesindeki dükkânların önüne, ahşap dikmelerin taşıdığı, metal kaplamalı, sundurma örtü yapılmıştır (Resim 8). Hanın yol kotundan aşağıda kalmasından dolayı bu sundurma, dükkânların dış cephesinin okunabilirliğini azaltmıştır. Aynı cephedeki Mescit mekânı,



restitüsyon kaynakları yeterli olmadığından camekan olarak cepheye yansıtılmıştır.

Avlunun üzeri kapatılarak müze kullanımında sergileme mekânı yaratılmıştır (Resim 9).



Resim 9. Avlu Üst Örtü, Revak Korkulukları Ve Özel Gereksinimli Birey Asansörü (2018)

Özgününde var olan detayları bilinmeyen mekân ile özgününde bulunmayan ancak mimari gereklilik olarak yeniden kullanım gereği eklenen mekânlar, aynı mimari tasarımda vurgulanmıştır. Bu nedenle mimari bütünlüme ya da ek mekân ayrımı çelişki yaratsa da, seçilen malzeme ve işçilik bakımından yapıyla uyumlu bir görüntü verdiği için, cephe düzenine mekânsal eklenti ve mimari bütünlümenin yansımaları bakımından olumlu değerlendirilmiştir.

Yapı malzemesi açısından; Hanın taşıyıcı sistemi moloz, kesme taş ve tuğla malzeme kullanılarak inşa edilmiştir. Ahşap malzeme, kemer gergilerinde, kapı ve pencere açıklıklarında hatıl olarak, kapı ve pencerelerinin doğrama ve kanatlarında ise dövme demir elemanlar ile birlikte yer almaktadır.

Han günümüze sıvasız olarak ulaşmış olup, derz harçları kireç esaslıdır. Hanın revak ayakları özgün malzemesiyle uyumlu malzemeler ile sağlamlaştırılmıştır.

Hanın bazı mekânlarının beden duvarlarında oluşturulan açıklıklar çelik sistemlerle desteklenmiştir.

Avlunun üzerini kapatan çatı örtüsünde cam ve çelik kullanılmış; revaklarda yatay hatlarıyla avluyu zedelemeyen hafif, cam ve çelik korkuluklar

uygulanmıştır. Özel gereksinimli bireyler için asansör, rampa ve korkuluklar aynı şekilde cam ve çelikten yapılmıştır (Resim 9).

Yapıdaki tüm odalar ve revakların zemini tuğla malzeme ile döşenmiştir. Özgün tuğla döşemeler korunmuştur. Kapı girişlerinde ise yapı malzemeleri ile uyumlu tonda harçla boş alanlar doldurulmuştur.

Taş duvarların örgüsündeki eksiklikler tuğla malzeme (örgü) ile tamamlanmıştır. Taş malzeme ve tuğla malzemeli örgülerde farklı renk ve dokulara sahip harçlar kullanılmıştır (Resim 10). Böylece taş örgüde tuğla kullanılarak, derzlerde farklı renk ve doku oluşturularak onarım belirtilmek istenmiştir.



Resim 10. Moloz Duvarda Tuğla Bütünleme Uygulaması (2019)

Hanın özgün halinde bulunmayan yeni elemanları, malzemesi, tekniği ve rengi ile kendilerini belli edecek şekilde, ancak hanın yapı malzemesi ve mimarisine uyumlu şekilde seçilmiştir. Tahrir olan malzemeler taşıyıcı özelliğe sahip unsurlarda benzer malzemeyle, diğer örgülerde farklı malzemeyle, her iki durumda da özgünden ayırt edilebilir şekilde uygulanmıştır.

Yasal gereklilikler (teknik donanım) açısından; Yapı, mevcuduna eklenti tuvalet mekanları dışında, ek bir mekâna sahip değildir (Şekil 2). Hana, yapıyla bütünleşmeyen (sökülebilir, takılabilir) sistemler eklenmiştir. Isıtma için avludan zemin ısıtma sistemi kurulmuştur. Tuvalet kısmında ve Çukur Han yönündeki kanadın kuzey ucundaki odada eklenen havalandırma boruları duvardan geçirilmiştir (Resim 11). Ayrıca, avlunun üzerini kapatan üst örtüden de havalandırma sağlanmaktadır. Bu ekler, genel olarak yapıya fiziki müdahale gerektiren aşırı uygulamalara neden olmadığı için, olumlu değerlendirilmektedir.



Sirkülasyon ağı açısından; Hanın ana giriş kapısına, yol kotundan merdivenle ulaşılmaktadır. Bu merdivenin ve iç mekânda alt kattaki zemin kot farklarından ortaya çıkan basamakların bir kısmı özel gereksinimli birey



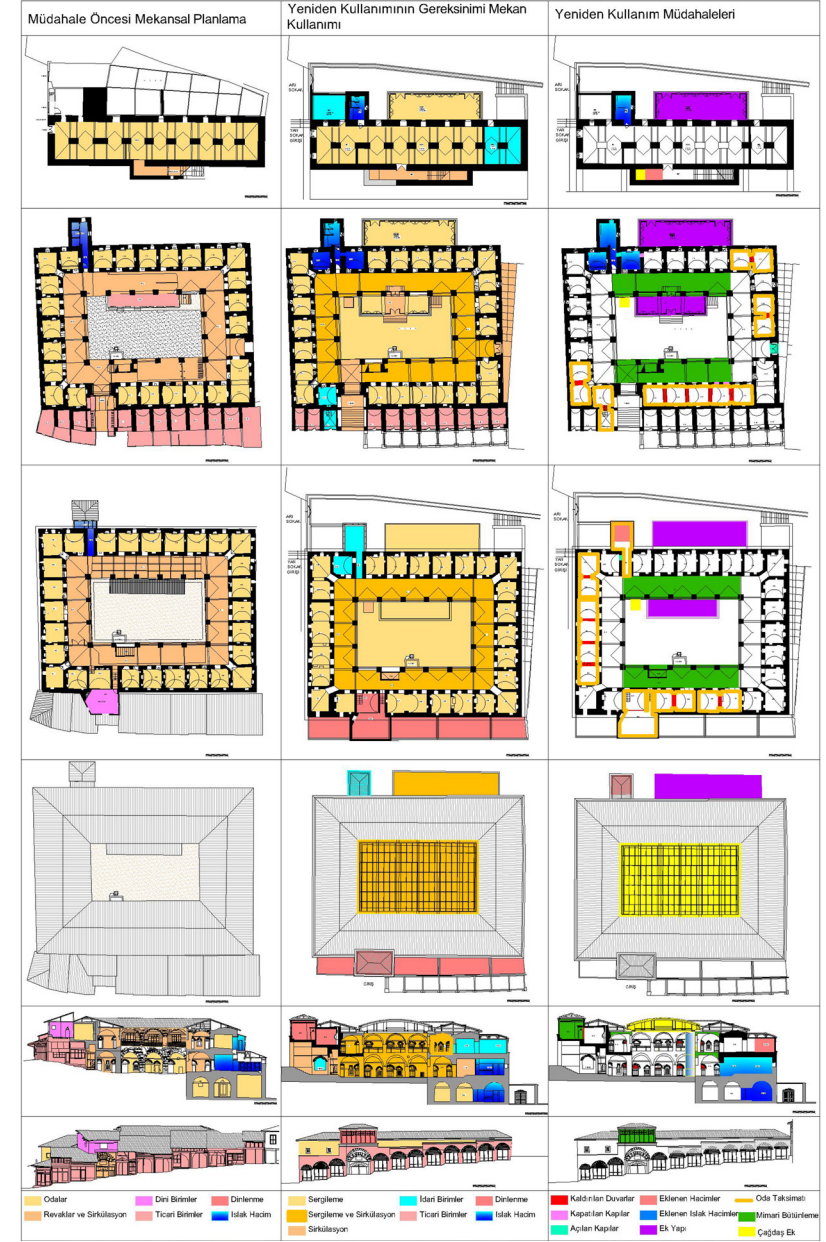
Resim 11. Havalandırma Tesisatı (2019)

erişimi için rampa olarak düzenlenmiş ve korkuluk eklenmiştir. Aynı amaçla avlunun güneybatı kanadına, ilk revak boşluğu önüne hidrolik sistemli, cam ve çelik malzemeden bir asansör yerleştirilmiştir. Asansörün bodrum kata erişiminin sağlaması için yapının revaklarının izdüşümünden asansör yuvasına kadar merdiven holü uzatılarak genişletilmiştir (Şekil 2). Giriş revakından üst kata erişimi sağlayan özgün tek kollu merdivenle, güneybatı kanadın batı ucundan avlu kotundan bodrum kata inen tek kollu merdiven korunmuştur. Hana eklenen bu sistemler bir yük getirmediğinden olumlu değerlendirilmektedir.

Çevre ve bağlamı açısından; Çengel Han, bulunduğu tarihi ticari çevrede kütle olarak At Pazarının önemli bir bileşenidir. Ulaşım ve erişim açısından güneybatındaki okul ile han arasında, ayrıca Kale civarında, Belediye ve özel otopark işletmeleri bulunmaktadır. Hanın Müze olarak yeniden kullanımı, alandaki diğer hanlara yeniden kullanım verilmesi ve kale çevresinde yapılan düzenlemeler halkın ilgisini artırmakta hem turistik hem de eğitsel anlamda mekânı çekim noktası haline getirmektedir. Bölgenin kültürel sürekliliğinin artırılmasına önemli bir işlevi bulunduğundan olumlu değerlendirilmektedir.

#### 4.2 Çengel Han İçin Yapı-Yeniden Kullanım Gereği Müdahale İlişkisinin Değerlendirilmesi

Çengel Han'ın Müze kullanımına yönelik müdahaleleri Şekil 2'de şematik olarak gösterilmiştir.



Müdahale ölçeği: Bakım, onarım, yeniden yapım olarak ulusal mevzuatımızda tanımlanan müdahale ölçeklerinden,<sup>7</sup> "onarım" başlığındaki "esaslı onarım" müdahaleleri olan; sağlamaştırma, güçlendirme, bütünleme/tamamlama, yenileme, temizlik başlıkları ile çağdaş yaşam konfor şartlarının ve yasal gereklilikler ile yeni yapısal, hacim ve kütle eklentileri değerlendirilmektedir. Bu çalışmada yapıların esaslı onarım müdahaleleri incelendiğinden, müdahale ölçeği ayrıca ölçeklendirilmemiş ve hesaba katılmamıştır.

Müdahale yaklaşımı: Yeniden kullanımın gereksinimi; mekânsal (ekleme/kaldırma) ve cephe düzeninde değişimlerin (ekleme/kaldırma), yatay düşey sirkülasyon-erişilebilirlik, sıhhi tesisat müdahaleleri, elektrik, telekomünikasyon, ısıtma, havalandırma müdahaleleri kapsamındaki uygulamaların özgün yapının karakteristik özelliklerini koruyacak ve okunabilirliğini sağlayacak şekilde, özgünden ayırt edilebilir ve geri döndürülebilir olup olmadığına göre 1-5 arası bir değerlendirmeye tabi tutulmuştur.

Yapısal müdahaleler (Temel Sistemi: TS, Yatay Taşıyıcılar: YT, Düşey Taşıyıcılar: DT, Örtü sistemi: ÖS) ve yapı malzemesine müdahaleler (YM) müdahale üslubu (taklit/benzetme-yorumlama/ zıtlık) (Engin, 2009: 29-31; Pekol, 2010: s.60-165; Plevoets ve Cleempoel, 2014: 74-85) ile ayırt edilebilir ve geri döndürülebilir uygulama biçime göre değerlendirilmektedir.

"Taklit" ve "Benzetme/Yorumlama" özgün yapıdaki malzeme, işçilik ve detayların benzerlerinin üretilmesidir. "Taklit" üslubundaki uygulamaların zaman içerisinde ayırt edilememesi, yapının onarım geçmişinin anlaşılmasını imkânsız hale getirmektedir. Mimari estetiğin korunmasında etkisi yüksek, ancak bilimsel restorasyonun temel ilkelerinden biri olan günümüz müdahalelerinin özgününden ayırt edilebilir olması ilkesi ile çelişmektedir.

Benzetme ve yorumlama, taklit gibi yapının özgün detaylarının yeniden yorumlanmasıdır. Genellikle süsleme programlarında karşımıza çıkan bu uygulama yapının her bir detayında da uygulanmıştır. Bu tür uygulamaların, zaman içerisinde, dönem ekinde ziyade yapıyla bütünleşmesi sorunu bulunmaktadır. Bu tür uygulamalar, özgünden ayırt edilebilir ve gelecekte tekrar değerlendirme gerekecek koruma uygulamalarını engellemeyecek şekilde geri döndürülebilir detaylarda üretilmesi durumunda,

<sup>7</sup> İnternet: Taşınmaz Kültür Varlıklarının Gruplandırılması, Bakım ve Onarımları (660 nolu İlke Kararı), Kültür ve Turizm Bakanlığı, Web: <http://www.korumakurullari.gov.tr/Eklenti/18338,660-nolu-ilke-karari.pdf?0>, adresinden 12 Ekim 2019'da alınmıştır. Kültür ve Turizm Bakanlığı Mülga Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Yüksek Kurulu'nun 5.11.1999 gün ve 660 nolu İlke Kararı, doğrudan doğruya yeniden kullanım konusunu düzenlemektedir. "II. Esaslı Onarım İlkeleri" bölümünün (d) bendinde, yeni işlev verilecek yapılarda yapılacak eklerin niteliği ve korunması gerekli kültür varlığıyla bütünleşmesi, tasarımı yapan mimar tarafından gerektiğinde avan proje niteliğinde hazırlanarak, koruma kurulunun görüşüne sunulması gerektiği belirtilmektedir.

ilkesel olarak kabul edilebilir.

Yeni müdahalelerin bir katman olarak uygulanması (palimsest) yaklaşımının (Plevoets ve Cleempoel, 2014: 85) müdahale biçimi, zıtlık, eski ve yeni bir arada ve uyum içinde sunmayı hedeflemektedir (Engin, 2009: 30-31). Özgün dokudaki malzemelerin, yenileri ile yapılacak bütünleme ile bozulanların değiştirilmesinde yeni uygulamaların ayırt edilebilmesi için birtakım yöntemler kullanılmaktadır. Zıtlık yaratılması için, özgün dokudaki, örgüdeki malzeme boyutlarından farklı boyutlarda (daha küçük/büyük), özgün dokuyla yeni dokunun farklı yüzeylerde (yeni yüzeyin özgünden geride/önde), yeni dokuda farklı işçilik (tarıklama yönü değiştirme/ yüz açmamak/ mucarta ile farklı doku oluşturma vb.), özgün dokuyla yeni doku arasında ince derz ile ayırma vb. uygulamalar yapılmaktadır.

Müdahalenin ölçeği, yapının özgün elemanlarında gerçekleştirilen müdahalenin uygulama üslupları ile (özgün malzeme ile taklit edilmesi, zıtlık yaratılması, çağdaş malzeme ile yapılması ya da palimsest yani katmanlar halinde uygulanması üslupları) özgünden ayırt edilebilir, geri döndürülebilir, bu işlemler esnasında özgüne zarar verilmemesi gibi, uygulamanın yöntemi ile ilişkilendirilerek ve buna göre derecelendirilmesiyle belirlenmiştir.

Sağlamaştırma müdahalesi, sorunları giderilen özgün malzemenin tekrar aynı malzeme ve işçilikle yerine konması olarak tariflenmiştir. Özgün malzemesinin yeniden kullanılıyor olması nedeniyle en az müdahale olsa da fiziki bir uygulama olması nedeniyle (1) değer verilmiştir.

Özgün sistem/doku/malzeme ile uyumlu yeni malzeme (özgünle aynı fiziksel ve kimyasal özelliklere sahip, renk, doku uyumu) ile uygulama biçimine bağlı olarak ayırt edilebilir/edilemez ve geri döndürülebilir-alınabilir/alınmaz olmasına bağlı benzetme ve zıtlık üslubundaki uygulamalar 2-4 arasında, taklit uygulamalar ayırt edilebilir olamayacağından 3-5 arasında değerlendirilmiştir.

Yapının bünyesinde özgününden günümüze hiç var olmayan, ancak günümüz ihtiyaçlarından kaynaklı olarak yeni sistemlerin eklenmesi (çelik, cam, ya da özgün malzeme ile geleneksel uygulamalar dahil), yapının taşıyıcı sistemi ve cephe özelliklerini değiştirmesi açısından yapıya getireceği yük ile birlikte yapıdan ayırt edilip edilmeyeceğine ilişkin değerlendirme 3-5 aralığında değerlendirilmiştir.

Uygulamada işçilik hataları iş kalitesini belirleyen etken olmasına karşın, ön değerlendirme yapılmasını sağlaması bakımından oluşturulan sisteme etken olarak dâhil edilmemiştir.

Özetle; yeniden kullanımın ihtiyacı dönüşüm ve değişimlerin yapılması için gereken müdahaleler, müdahale üslubuna, ayırt edilebilir ve geri döndürülebilirlik ilkesine göre 1-5 arası değerler ile derecelendirilerek, "müdahale derecesi kontrol listesi" oluşturulmuştur. Yeniden-kullanım müdahale ilişkisi için bu değerler Çizelge 5 "müdahale etkisi" tablosuna aktararak sonuçları Çizelge 4'te değerlendirilmiştir. Çizelge 4'e göre 0-50 değer arasında değişen yeniden kullanım-müdahale ilişkisinde 21-30 değer kabul edilebilir düzey üst sınırı olarak belirlenmiştir. Bu sınırların aşılması durumunda yeniden kullanım müdahaleleri yeniden değerlendirilmeli ya da yeniden kullanım önerisi için daha uygun seçeneklerin araştırılması düşünülmelidir.

Yeniden kullanım- müdahale değerlendirilmesi		
0-10	Çok az müdahale	İdeal
11-20	Az müdahale	Uygun
21-30	Orta derece müdahale	Kabul edilebilir düzey sınırı
31-40	Çok müdahale	Yeniden kullanım müdahaleleri yeniden değerlendirilmeli
41-50	Aşırı müdahale	Yeniden kullanım önerisi yeniden değerlendirilmeli ya da değiştirilmeli

Çizelge 4. Müdahale Değerlendirmesi

Yapılan müdahalelerin tekrarlanır şekilde birçok mekânda yapılması durumunda, yapıdaki mekân sayısına ve müdahale yapılan mekân sayısı ile orantılanarak, müdahale derecesine ilave edilerek etkisi belirlenmiştir.

Buna göre Çengel Han'da gerçekleştirilen müdahaleler aşağıda Çizelge 5'e yerleştirilmiştir.

Müdahale etkisi	Yapısal				Yapı malzemesine	Mekânsal değişimler	Cephe düzeninde değişimler	Yatay Düşey Sirkülasyon-Erişilebilirlik	Tesisat (Isıtma Havalandırma Elektrik/Telekomünikasyon) Müdahaleleri/Değişimler	Hareketli elemanlar	Toplam
	TS	YT	DT	ÖS							
Çengel Han	5	2	2	3	2	27/58+3	2	3	2	2	26,47
						3,47					

Çizelge 5. Çengel Han'ın "Müze" Olarak Yeniden Kullanım Müdahale Derecesinin Değerlendirilmesi

Toplam Müdahale Derecesi (TMD) = Temel Sistemi (TS) + Yatay Taşıyıcılar (YT) + Düşey Taşıyıcılar (DT) + Örtü Sistemi (ÖS) + Yapı Malzemesi (YM) + Mekânsal (MM) + Erişilebilirlik (Yatay/Düşey Sirkülasyon) (EM)+ Cephe Düzeni (CD)+ Hareketli Unsurlar (HM) + Tesisat (STM)

Bu verilere göre, Toplam Müdahale Derecesi 26,47 olarak belirlenmiştir. Gerek bu değerlere ve gerekse Çizelge 6 "yeniden kullanım-müdahale ilişkisi" ne göre, Çengel Han'a yapılan müdahaleler kabul edilebilir sınırlar içinde ve "orta derece müdahale" olarak değerlendirilmektedir.

Yapının yeniden kullanım önerisinde özgünlük değerlendirilmesi		Mevcut durum	Yeniden kullanım önerisi ya da uygulaması sonrası	Etki	
1	Mekânsal kurgu (boyut, form, malzeme)	Odalar	5	3	-2
2		Revaklar	4	4	0
3		Avlu	4	4	0
4	Mimari unsurlar	Kapı	5	4	-1
5		Pencere	5	5	0
6		Ocak/niş	4	5	+1
7	Hareketli unsurlar	Kapı	3	3	0
8		Pencere	2	2	0
9	Yapım sistemi	Temel Sistemi	5	4	-1
10		Düşey Taşıyıcılar	5	3	-2
11		Yatay Taşıyıcılar	4	4	0
12		Örtü Sistemi	3	3	0
13		Yatay/Düşey Sirkülasyon	5	5	0
14	Yapım malzemesi	Taş	5	4	-1
15		Tuğla/Kerpiç	5	4	-1
16		Ahşap	4	3	-1
17		Metal	4	4	0
18	Cephe düzeni	Harç/Sıva	4	4	0
19		Dış cepheler	4	5	+1
20		Avlu cepheleri	3	5	+2
Özgünlük genel toplam			83	78	-5

Çizelge 6. Çengel Han'ın Yeniden Kullanım Öncesi Ve Sonrası Özgünlük Değerlendirmesi

Elde edilen veriler ışığında ikincil kontrol onarım, öncesi ve sonrası özgün değerlerin kontrol listesinde değerlendirilerek etki değerlendirilmesi yapılmasına yardımcı olacaktır. Bu kapsamda yapılan değerlendirmelerde; yeniden kullanım müdahaleleri nedeniyle, tasarımı etkileyen unsurlar odaların mekânsal özellikleri (2) değer, yapım sistemine yeni sistem entegrasyonları nedeniyle temel sistemi (1) değer, düşey taşıyıcılar olan beden duvarlarında



açıklıkların oluşturulması ile (2) değer, bu müdahalelerdeki taş malzeme kaybindan kaynaklı (1) değer, bazı kapı kemerlerindeki tuğla örgülerdeki düzenlemeler nedeniyle tuğla malzemede ve ahşap hatıllarındaki düzenlemeler nedeniyle ahşap malzemede, ayrıca etkiledikleri mimari unsurlarda (1)'er değer olmak üzere toplamda (9) değer azalış oluşmuşken, yapı cephesi ve avlu cephesinin özgün özelliklerinin ortaya çıkarılması ve ocak ile nişlerin bütünlüğüyle okunabilirliğinin sağlanması ile artı (4) değer artış görülmüştür. Hanın yeniden kullanım öncesi toplam (83) olan özgünlük değeri, uygulama sonrasında (78) olarak belirlenmiş olup (5) değer azalmıştır.

Çizelge 7'de han yapısı, bütünlük olarak yapının yeniden kullanım önerisi öncesinde özgünlüğü ve yeniden kullanım önerisi ile yapılan müdahaleler sonrası özgünlüğü arasındaki değerlerinin farkına ve müdahalelerin verdiği diğer katkılara göre irdelenmiştir. Bu değerlendirmede, özgünlük değer listesinde yer alan mekânsal kurgu, mimari unsurlar ve hareketli unsurlar ile birlikte mekânsal planlama olarak 8 alt başlığın, benzer şekilde yapı sistemi, teknik ve teknolojik değer olarak 5 alt başlığın, yapı malzemesi, malzeme olarak 5 alt başlığın, cephe düzeni ise 2 alt başlığın aritmetik ortalaması olarak ulaşılan değerlere yer verilmiştir.

Son değerlendirme yapı-yeniden kullanım-müdahale ilişkisinin tüm bileşenlerin bütünlük olarak yeniden kullanım öncesi ve sonrası değerlendirilmesi, özgün değerlerin aritmetik ortalama ile oluşturulan "biçim/yapı kütlesi" (BD), "mekânsal planlama" (MPD), "cephe düzeni" (CD), "malzeme" (MD), "teknik ve teknolojik özellikler" (TTD) ile yine 1-5 arası değerler ile sayısallaştırılan "mimari estetik etkisi" (ME), "çevresel özelliklere etkisi" (ÇE), "kullanımın etkisi" (KE), "ekonomik etkisi" (EE), "sosyal ve kültürel etki" (SKE) ele alınmaktadır.

Bu değerlendirmede özgün değerlerin kaybında (-1) kritik sınır değer olup, yapılan aşırı müdahalenin özgün değerleri tehdit ettiğinin göstergesi kabul edilmektedir. Diğer değerlerinde artan veya azalan etkisi, yapının önceki durumu ile yeniden kullanımın gereksinimleri ve korunmasına etkisi değerlendirilmektedir (Çizelge 7).

Çizelge 7'ye göre; Çengel Han'ın özgünlük değerlemesinde mimari bütünlüğüne yönelik biçimin korunduğu, cephe düzeninde artış, mekânsal planlama, malzeme, teknik ve teknolojisinde bir miktar kayıpların olduğu görülmektedir. Ancak özgünlük değerlerinde (-1) kritik eşik sınırının aşılmadığı anlaşılmakta, her koruma uygulamasında oluşması muhtemel özgünlük kaybı bu uygulamada da görülmektedir. Toplam özgünlüğe katkısı ise (1,05) değer olarak görülmektedir.

Yeniden kullanımın tarihi yapıya etki değerlendirmesi	Özgünlük						Özgünlüğe etki toplam	Mimari estetik etkisi (ME)	Çevresel özelliklere etkisi (ÇE)	Kullanımın etkisi (KE)	Ekonomik etkisi (EE)	Sosyal, kültürel etkisi (SKE)	Etki toplam
	Biçim/yapı kütlesi (BD)	Mekânsal planlama (MP)	Cephe Düzeni (CD)	Malzeme (MD)	Teknik ve teknolojik değer (TTD)								
Çengel Han uygulama öncesi	4,00	4,00	3,50	4,40	4,40		20,30	2,00	2,00	0,00	1,00	2,00	7,00
Çengel Han uygulama sonrası	5,00	3,75	5,00	3,80	3,80		21,35	4,00	5,00	5,00	5,00	5,00	24,00
Etki değerlendirme	1,00	-0,25	1,50	-0,60	-0,60		1,05	2,00	3,00	5,00	4,00	3,00	17,00

Çizelge 7. Yeniden Kullanımın Tarihi Yapıya Etkisini Değerlendirme (YKTED) <sup>8</sup>

Çengel Han'ın yeniden kullanımına ilişkin mimari estetik katkısı (2,00) değer, çevresel özelliklere katkısı (3,00) değer, kullanımın katkısı (5,00) değer, ekonomik katkısı (4,00) değer ve sosyal ve kültürel katkısı (3,00) değer olmak üzere toplam (24,00) değer belirlenmiş olup uygulama öncesi (7,00) değerini artırdığı anlaşılmaktadır.

Yaygın bir uygulama olarak yapıların yeniden kullanımına uyarlanması, koruma uygulamaları yapıldıktan sonra yeniden değerlendirilebilmekte, yapı ikinci kez bir onarım sürecine maruz kalarak yapılan müdahalelerin kaldırılması veya yenilerinin eklenmesi durumunda yapı malzemesi ve teknikte tahribatlara neden olabilmektedir. Bu nedenle restorasyon müdahalelerinin iyi analiz edilmesi, bu doğrultuda müdahalelerin bir kez yapılmasının sağlanması, yapı tekniği ve malzemenin korunmasında önemli rol oynamaktadır.

Bu açıdan değerlendirildiğinde, Çengel Han'ın yeniden kullanım kararı verildikten sonra koruma müdahalelerinin belirlendiği, her bir

<sup>8</sup> ICOMOS "Dünya Mirası Kültür Varlıkları için Etki Değerlendirmesi Rehberi"nden esinlenerek, "Nara Özgünlük Belgesi"nin 13. maddesinde yer alan kültürel mirasın özgünlük kriterleri, "Koruma Amaçlı İmar Planı Teknik Şartnamesi"nin "Planlama Alanındaki Yapılar/Parseller ve Taşınmaz Kültür ve Tabiat Varlıklarına İlişkin Araştırmalar" başlıklı "Bütün Parseller ve Yapılara İlişkin Araştırmalar" kapsamındaki "Yapı" Nitelikleri'ni tanımlayan araştırmalar ve değerlendirme yöntemleri, yapısal sorunların ve çevresel etkilerin kültürel mirasa etkisine yönelik risk değerlendirmeye ilişkin çalışmalar, literatürde yeniden kullanım seçenekleri arasında karar verme sürecinde kullanılan Adapstar Modeli, Analitik Hiyerarşik (AHP) Süreç, "Fuzzy Delphi" metodu, "Bulanık Mantık" vb. bilimsel metodların parametrelerinin incelenmesi sonucunda, tarihi yapı-yeniden kullanım müdahale ilişkisinin açıklanabilmesi için özgün değerlerin korunmasına yönelik parametreler oluşturulmuş, yeniden kullanım müdahalelerinin tarihi yapının özgün değerlerine etkisine ilişkin sözel ifadelerin sayısallaştırılarak ölçülebilir hale getirilmesi ve yapılan uygulamaların ölçüğünün değerlendirilebilmesi amacıyla "Yeniden Kullanımın Tarihi Yapıya Etkisini Değerlendirme" raporu (YKTED) çizelgeleri tarafımızca düzenlenmiştir.

uygulama detayının kullanımı destekleyecek şekilde koruma-kullanım dengesi içerisinde oluşturulduğu, müdahalelerin bir kerede yapıldığı ve değişiklik nedeniyle müdahaleler ile yapı malzemesine zarar verilmediği anlaşılmaktadır.

## 5. Sonuç

Tarihi yapılar, günümüze kadar ulaşan varlığı süresince geçirdikleri onarımlar ile olumlu ya da olumsuz şekilde değişerek dönüşerek gelmişlerdir. İlk inşa dönemindeki özellikleri kadar, yapının kültürel değerlerine katkıda bulunan dönemsel onarımların ekleri de özgün değerler olarak kabul edilmektedir. Bu bağlamda özgün kullanımına devam edilmesi, tarihi yapıların korunmasına ve kültürel değerlerin sürekliliğine daha çok katkı sağlayacaktır. Yeniden kullanıma uyarılma, özgün kullanımı ile varlığını sürdüremeyecek yapılar için, özgünlüğe zarar vermeksizin planlama ve uygulamaların yapılması halinde, bir koruma eylemi kabul edilebilir.

Bu çalışmada sunulan Çengel Han'ın koruma-yeniden kullanım-koruma müdahaleleri ilişkisi yapının özgün ve kültürel değerleri ile bulunduğu çevre ve bağlamı ile birlikte değerlendirilmiştir. Önerilen değerlendirme ölçekleri, her yapı kendine özgü durumları barındırması nedeniyle farklı yapı gruplarına göre düzenlenebilir esnekliğe sahiptir. Amaç ölçülebilir bir kıyaslama yapabilecek doğru tespit ve parametrelerin belirlenmesiyle ilişkilidir. Değerlendirme yönteminin ana konusu yapıların özgün değerlerinin muhafaza edilerek korunmasına yönelik katkı sağlamasıdır. Bu kapsamda, yeniden kullanımın yapıya uygunluğu ve gereksinimleri karşılanıp karşılanmadığı, yapılan müdahalenin derecesi ile özgün değerlerin korunup korunamadığı, diğer yandan çevresel, sosyal, kültürel ekonomik açıdan katkısının değerlendirilmesi amacıyla önerilen "Yeniden Kullanımın Tarihi Yapıya Etkisini Değerlendirme" raporu (YKTED) Çengel Han'ın müze kullanımına yönelik müdahaleleri üzerine uygulanmıştır. Sözlü olarak ifade edilen verilerle sayısallaştırılarak ölçülebilir hale getirilen ve yapının yeniden kullanım öncesi ve sonrasında değerlerinin korunup korunmadığına yönelik bir kıyaslama yapılmasına imkân veren YKTED ile uyumlu sonuçlara ulaşılmıştır. Önerilen bu yöntemin, tasarımı yapanlar ve karar vericiler için açık ve detaylı, sonuçları ile kıyaslamaya uygun olduğundan, koruma projelerinin hazırlanması ve değerlendirilmesine yardımcı olabileceği düşünülmektedir.

## Kaynakça

Ahunbay, Z. (1996). *Tarihi Çevre Koruma ve Restorasyon*. İstanbul: Yem Yayınları.

Aksoy, Z. (2010). *Kentsel Alanda Vakıf Taşınmazlarının Dönüşümü: Başkentlik Sürecinde Ankara Örneği, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.*

Altınoluk, Ü. (1998). *Binaların Yeniden Kullanımı*. İstanbul: Yem Yayınevi.

Bakırer, Ö., Madran, E. (1984). *Ankara Kent Merkezinde Özellikle Hanlar ve Bedesten'in Ortaya Çıkışı ve Gelişimi*. E. Yavuz ve Ü. N. Uğurel (Derleyenler). *Tarih İçinde Ankara Eylül 1981 Seminer Bildirileri*. Ankara. ODTÜ, s. 107-130

Bullen, P. A. (2007). "Adaptive reuse and sustainability of commercial buildings". *Facilities*, 25(1/2), s.20-31.

Bullen, P., Love, P. (2011). "Adaptive Reuse of Heritage Buildings", *Structural Survey*, Vol. 29 No. 5, s.411-421.

Conejos, S., Langston, C., Smith, J. (2013). "AdaptSTAR model: A climate-friendly strategy to promote built environment sustainability", *Habitat International*, 37, s.95-103.

Çoşkun, B.S. (2012). *İstanbul'daki Anıtsal Yapıların Cumhuriyet Dönemindeki Koruma ve Onarım Süreçleri Üzerine Bir Araştırma, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.*

Douglas, J. (2006). *Building Adaptation*. Edinburg, UK: Heriot-Watt University.

Engin, E.H. (2009). *Tarihi Yapıların Yeniden Kullanımında İç Mekâna Etkilerin İncelenmesi İçin Bir Yöntem Önerisi; İstanbul Endüstri Yapıları Örneği, Yayınlanmamış Doktora Lisans Tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Trabzon.*

Erder, C. (1977), "Venedik Tüzüğü Bir Anıt Gibi Korunmalıdır", *O.D.T.Ü, Mimarlık Fakültesi Dergisi*, Cilt 3, Sayı 2, s.172-173.

Ergenç, Ö. (1973) *1600-1615 Yılları Arasında Ankara İktisadi Tarihine Ait Araştırmalar. Türkiye İktisat Tarihi Semineri*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.

Ersoy, B. (1991a). "Ankara Çengel Han", *Türkiye İş Bankası, Kültür ve Sanat Dergisi, Halk Kültürü Özel Sayısı, Eylül, Yıl:3, Sayı:11, s.56-59.*

Ersoy, B. (1991b). "Osmanlı Şehir-İçi Hanları-Plan Tasarımı ile Cephe ve Malzeme Özellikleri", *Sanat Tarihi Dergisi, Cilt:7, Sayı:7, s. 75-98.*

Fielden, M.B. (2003). *Conservation of Historic Buildings*. Rome:International Centre for the Study of the Preservation and the Restoration of Cultural Property (ICCROM).

Kuban, D. (2000). *Tarihi Çevre Korumanın Mimarlık Boyutu, Kuram ve Uygulama*. İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.

Ongan, H. (1957). "Ankara'nın Eski Esnafını Açıklayan Bir Vesika", *Türk Etnoğrafya Dergisi, Sayı 2., s. 56-61.*

Öney, G. (1971). *Ankara'da Türk Devri Yapıları*. Ankara: Ankara Üniversitesi Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi Yayınları, s.137-138.

Özdemir, R. (1986). *XIX. Yüzyılın İlk Yarısında Ankara, (Fiziki, Demografik, İdari ve Sosyo-Ekonomik Yapısı) 1785-1840, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 694, Kültür Eserleri Dizisi: 59, s. 30-37-35.*

Pekol, B. (2010), *İstanbul'da Yeni İşlevlerle Kullanılan Tarihi Yapıların Üslup Sorunsalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.*

Pinto, M., R., De Medici, S., Senia, C., Fabbricatti, K. ve De Toro, P. (2017). "Building reuse: multi-criteria assessment for compatible design", *International Journal of Design Sciences and Technology*, Vol.22, No. 2, s.165.

Plevoets, B., Cleempoel, K. Van. (2011). "Adaptive reuse as a strategy towards conservation of cultural heritage: a literature review", *WIT Transactions on The Built Environment*, Vol 118, s.155-164.

Taş, H. (2006). *XVII. Yüzyılda Ankara*. Ankara. TTK. s.199.

Yaldız, E. (2013). *Anıtsal Yapıların Kullanım Sürecinde Değerlendirilmesine Yönelik Bir Model Önerisi, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Konya.*

## İnternet Kaynakları

İnternet: *The Nara Document on Authenticity (1994) International Council on Monuments and Sites*. Web: <https://www.icomos.org/charters/nara-e.pdf>, 12 Ekim 2019'da alınmıştır.

İnternet: *Özel Müzeler ve Denetimleri Hakkında Yönetmelik, 22.01.1984 tarih ve 18289 sayılı Resmî Gazete*, Web: <http://www.mevzuat.gov.tr/Metin.Asp?MevzuatKod=7.5.15817&MevzuatIliski=0&sourceXmlSearch=> 12 Ekim 2019'da alınmıştır.



İnternet: Taşınmaz Kültür Varlıklarının Gruplandırılması, Bakım ve Onarımları (660 nolu İlke Kararı), Kültür ve Turizm Bakanlığı, Web: <http://www.korumakurullari.gov.tr/Eklenti/18338,660-nolu-ilke-karari.pdf?0>, adresinden 12 Ekim 2019'da alınmıştır.

### **Görsel Kaynakları**

*Resim 1: Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi, 1992.*

*Resim 2: Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi, 1992.*

*Resim 3: Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi, 1992.*

*Resim 4: Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi, 1992.*

*Resim 7: Promim İç Mimarlık Tasarım Restorasyon İnşaat San. ve Tic.Ltd. Şti Arşivi, 2007.*

## Kitabın İlk Formu: Eski Mezopotamya'nın Kil Tabletleri

Dr. Öğr. Üyesi Oğuz Tunçel

Makale Geliş Tarihi: 24.02.2020  
Yayına Kabul Tarihi: 16.03.2020

### Özet

İnsanlığın bilgi üretme ve ürettiği bilgiyi kalıcı hale getirerek başkalarına aktarma gayreti, tarihin her döneminde karşımıza çıkar. Mağara duvarlarına çizilen resimlerle başlayan bu iletişim süreci, M.Ö. 3 bine gelindiğinde, konuşulan dili çeşitli yüzeylere aktaran yazının icadıyla farklı bir boyut kazanır. İlk olarak Sümerler yazının en eski şekli olan resimsel (piktografik) yazıyı kullanır. Alfabetik yazıya geçilinceye kadar Eski Mezopotamya'da kullanılan çivi yazılı kil tabletler, insanlığın bilgiyi kalıcı hale getirme çabasının en somut örneklerini oluşturur. Sümerler tarafından bilginin kayıt altına alınması, saklanması, taşınması ve aktarılması için kullanılan kil tabletler; geçmişten günümüze çeşitli biçimlerle karşımıza çıkan kitabın ilk formunu oluşturur. Kil tabletleri grafik sanatlar açısından değerlendirmek, insanoğlunun iletişim pratiğini anlamamıza yardımcı olur. Bu amaçla makale, insanlık tarihinin ilk yazılı belgeleri olan kil tabletleri biçimsel açıdan ele alarak, birer tasarım ürününe dönüşen bu ürünlerin malzeme, teknik ve içeriğe bağlı olarak değişen formlarını inceler.

**Anahtar Kelimeler:** Kil Tablet, Çivi Yazısı, Kitabın Tarihi, Grafik Tasarım, Sayfa Düzeni.

### FIRST FORM OF THE BOOK: CLAY TABLETS OF ANCIENT MESOPOTAMIA

### Abstract

The effort of humankind to produce information and transfer it to others by making it permanent appear in every period of history. This communication process started with the pictures drawn on the walls of the cave, by 3000 BC, it gains a different dimension with the invention of writing, which transfers the spoken language to various surfaces. First, the Sumerians use pictorial (pictographic) text, which is the oldest form of writing. Until switching to alphabetical writing, the cuneiform scripted clay tablets used in Old Mesopotamia, generates the most concrete examples of humankind's effort to make knowledge permanent. Clay tablets used by Sumerians to record, store, transport, and transfer information forms the first form of the book that we encounter in various forms from past to present. Evaluating clay tablets in terms of graphic arts helps us understand the communication practice of humankind. For this purpose, the article addresses clay tablets, which are the first written documents of human history from the formal aspect and examines the changing forms of these products, which turns into design products, depending on the material, technique and content.

**Keywords:** Clay Tablet, Cuneiform Writing, History of Book, Graphic Design, Page Layout.

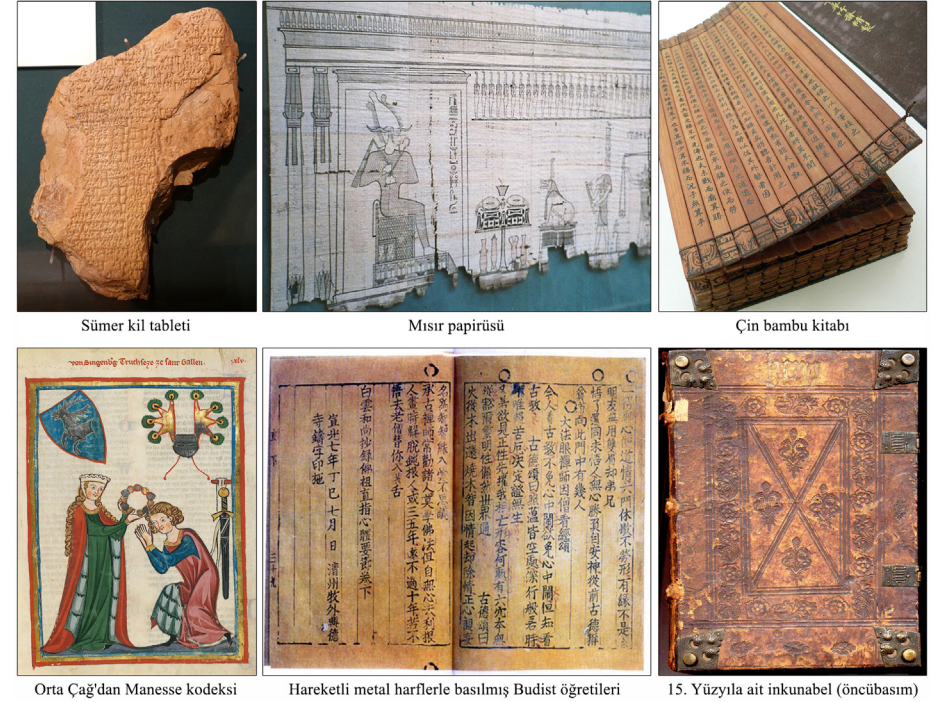
## Giriş

Tarih öncesi devirlerden yazının icadına kadar insanoğlu hayatını kolaylaştıran tarım, tekerlek, ateş gibi işe yarar pek çok buluşa imza atmıştır. Bu buluşlar arasında medeniyetin gelişimi açısından yazı ayrı bir öneme sahiptir. Şüphesiz bilgi, birileri onu hatırlarsa anlam kazanır. Tüm insanlığın birikimini hatırd tutabilecek tek şey yazmaktır. Bu nedenle insanlık elde ettiği bilgi ve birikimleri yazıyla kalıcı hale getirerek muhafaza etmiş ve gelecek nesillere aktarabilmiştir (Gnanadesikan, 2009: 2). Bilgi ve düşünceyi yazıya dökerek maddileştiren insanoğlu, onu görünür kılmak için çeşitli yüzeylere ihtiyaç duymuş, başlangıçta bir takım şekil ve figürler kullanarak iletmek istediği mesajı mağara duvarlarına aktarmıştır. Konuşulan dilin henüz tam anlamıyla yazıya dönüşmediği bu aşamada, kelimeler basit resimlerle temsil edilmiştir. Sınırlı bir iletişim sağlayan piktografik şekiller toplumsal ilişkilerin artışıyla yetersiz kalmış, yeni kavram ve nesnelere için soyut işaretler kullanılmıştır. Zamanla bu işaretler kelimelerin sesini temsil eden hecelere dönüşmüş ve son olarak alfabetik yazıya geçilmiştir (Kilgour, 1998: 12). Yazının gelişimine paralel yazı yüzeyleri de çeşitlenmiş, yaşanan coğrafyaya bağlı olarak taş, tahta, bitki lifleri, hayvan derisi ve kemikleri kullanılmıştır. Tekniğin elverdiği ölçüde bilgiyi kayıt altına almak amacıyla kil tablet, papirüs, parşömen, ipek ve kâğıt yazı yüzeyi olarak kullanılmıştır. İlk örneklerine Eski Mezopotamya ve Mısır'da rastladığımız yazı örnekleriyle, insana ait söz ve düşünceler kalıcı hale getirilmiştir (İnuğur, 1993: 28).

## Bilginin Taşıyıcısı: Kitap

Binlerce yıllık bir gelişim sürecinin ardından ortaya çıkan yazı çeşitli yüzeylere aktarılmış, uzun bilgiler içeren yazılı yüzeylerin bir araya getirilmesiyle kitap denen nesne meydana gelmiştir. Sümerlerdeki çivi yazılı kil tabletler, Eski Mısır hiyerogliflerinin yazıldığı papirüs ruloları, matbaanın keşfinden önceki el yazmaları (Mülayim, 2009: 17), modern basımın başladığı 15. yüzyıl ve sonrası düşünüldüğünde, bilginin saklanması ve aktarılmasında önemli ve sembolik değeri olan kitap; tüm medeniyetlerde ilim ve aydınlanmanın temel unsuru olarak görülmüştür. Yazı için bir dayanak olarak ortaya çıkan kitap, zamanla metnin taşınabilmesi ve muhafaza edilebilmesi amacıyla biçimsel değişikliklere uğramış, kullanılan illüstrasyon ve süslemelerle, cilt ve sunumunun güzelliğiyle sanat değeri taşıyan bir nesneye dönüşmüştür (Labarre, 1994: 5). Hemen hemen her toplumda düşüncenin dile getirilmesinde içeriğin yazı, resim ve şekillerle çeşitli yüzeylere aktarıldığı sayfa örneklerine ve sayfaların bir araya getirilip bağlanmasıyla oluşan kitaplara çokça rastlanır. Yüzlerce yıldır kütüphanelerin tozlu raflarında yerini alan ya da arkeolojik çalışmalarla günyüzüne çıkarılan bu eserler,

insanlık birikimini gelecek nesillere aktaran en önemli kaynakların başında gelir. Tarih boyunca birçok toplum kültürel mirasını ve beşeri birikimini kitaba aktarmakla kalmamış, aynı zamanda onu sanatsal değeri olan işlevsel ürünlere dönüştürmüştür. Eskiçağlarda avuç içi büyüklüğünde hazırlanan kil tabletlerden, Nil nehri kıyılarında üretilen papirüs rulolarına, ardından Bergama'da bugünkü kitaba benzer parşömen kodekslerin yapımına kadar Antikçağ'da kitabın biçimi kademeli olarak gelişmiş, kullanımını daha kolay ve korunaklı hale gelmiştir (Görsel 1) (Yıldız, 2000: 211).



Görsel 1. Modern basıma kadar çeşitli yüzeylere aktarılan kitap ve sayfa örnekleri

Tarihte ilk defa Mezopotamya'da ortaya çıkan çivi yazılı kil tabletler, kitabın ilk formunu oluşturur. Sümerli tüccarların elinde ticaret ve mülkiyete konu olan malların alışverişinde bir makbuz işlevi gören kil tabletler, zamanla idari ve siyasi yazışmaların, kanunların ve fermanların yazıldığı, birçok dini ve edebi metni üzerinde taşıyan kitaplar haline gelmiştir. Sümerlerle eşzamanlı olarak Eski Mısır'da, hiyeroglif (kutsal yazı) adı verilen resim yazısı kullanılmıştır. Tapınak duvarları ve ölü mezarlarını süsleyen bu yazı, Mısırlı yazıcılar tarafından tomar formunda taşınabilir ince ve esnek papirüs rulolarına yazılmıştır. Uzak Asya'da ise Çinli ustalar ahşap kalıplar kullanarak metrelerce uzunluğunda rulo kâğıtlar üzerinde yüksek baskı tekniğini



uygulamışlardır (Meggs ve Purvis, 2012: 41). Eski Roma'da tomarların içiçe kırılarak forma haline getirildiği ve birbirini izleyen sayfalardan oluşan kodeksler, Hristiyanlığın ilk yazma eserlerini oluşturur.

Yazı malzemeleri, yazı ve dil arasındaki ilişkiyi kültür tarihi çerçevesinde inceleyen Yıldız'a göre; yazının yazıldığı yüzey (levha, tablet, kâğıt gibi yazı taşıyıcılar) ve yazının yazılması için gerekli olan araç-gereçler (kalem, hokka, fırça, kamış vb.) ve baskı teknikleri yazının ve kitabın biçimlenmesine etki etmiştir. Örneğin yazı yüzeyi olarak taşın tercih edildiği durumlarda, taşın mukavemetinden dolayı sert uçlu kama şeklinde kalemlerle yuvarlak şekiller yerine köşeli şekiller yazmak daha kolayken; papirüs, parşömen ya da kâğıt yüzeyler için kullanılan fırça, kuş kanadı, kamış gibi kalemlerle yuvarlak kavisli harf ve şekiller kolayca yazılmıştır (Yıldız, 2000: 1). Yazının bulunuşu ve gelişimine paralel olarak yazı malzemeleri ve yüzeyleri zamana ve mekâna göre çeşitlilik göstermiş, malzemelerde yaşanan çeşitlilik de kitabın şeklini belirlemiştir. İçerik, taşınma ve kullanım pratiğine bağlı olarak formu değişen kitap, kültürel ve sanatsal bir nesne haline gelmiştir.

Toplumun bilgiye olan ihtiyacı, teknik bilgi düzeyi ve deneyimi, organizasyonel kabiliyeti, mevcut bilgiyi yeni formlara entegre edebilme yeteneği ve ekonomik olarak uygulanabilirliği gibi unsurlar, kitabın formundaki değişimi açıklar. 1450'de Gutenberg'in değişebilen metal harflerle baskıya olanak sağlayan yüksek baskı (tipo) tekniği, 1800'lerde buhar gücüyle çalışan baskı makineleri, 1900'lerin başında seri ve kaliteli baskıya imkân sağlayan ofset baskı tekniğinin geliştirilmesi ve son olarak 2000'li yıllara girerken dijital ortamda yayınlanan elektronik kitaplar düşünüldüğünde kitap; kullanılan malzeme ve biçim olarak sürekli değişmiştir (Kilgour, 1998: 5-6).

Geçmişten bugüne, her biçimiyle bir tasarım ürünü olarak karşımıza çıkan kitabın, gelişim sürecini özetleyen bu bilgiler ışığında, kitabın ilk formu olarak kabul edilebilecek olan çivi yazılı kil tabletleri biçimsel açıdan ele almak, insanın iletişim pratiğinin anlaşılmasına yardımcı olur.

### Çivi Yazısı ve Gelişimi

İnsanlık tarihinin ilk yazı sistemi olarak kabul edilen ve M.Ö. 3200'de Aşağı Mezopotamya'da Sümerler tarafından kullanılan çivi yazısı (Bottero, 2012: 110), taş veya yumuşak kil tabletlere sivri uçlu araçlarla işlenen çizgisel bir yazıdır. Çivi yazısı (Latince: cuneiform) terimi, bir kamışın kil tablet üzerine bastırılmasıyla ortaya çıkan kama şekline benzer işaretleri ifade eder (Charpin, 2010: 7). İnsanoğlunun mağara duvarlarına çizdiği resim yazısından (piktografi) yola çıkarak gelişen çivi yazısı, var olan nesnelerin şekillerini stilize eden ideografik ve geometrik işaretlerden oluşur. Resim

karakteri taşıyan bu yazı sistemi, zamanla düz çizgilerden oluşan soyut simgesel bir yazı haline gelir (Kramer, 2002: 445). Resime benzediği için resim yazısı olarak isimlendirilen işaretlerin tamamı figüratif olmayıp, bazı temsiller oldukça basit ve soyut şekillerle ifade edilir (Bordreuil, 2015: 293). Sümer, Akad, Babil, Asur, Elam, Hitit, Urartu dilleri gibi yaklaşık 15 konuşma dilinin yazıya aktarılmasında kullanılan çivi yazı sistemi pek çok dili etkilemiş, Anadolu topraklarında da yazılı kültürün önemli bir parçası haline gelmiştir. Başlangıçta basit işaret ve sayılardan oluşan tasvirler bilgi verme ve konuyla ilgisi olanların iletişimde yeterli olmuş; zamanla toplumsal, idari ve ekonomik ilişkilerin artışıyla birlikte bu işaretler çok yönlü bilgi aktarımında yetersiz kalmıştır. Yazısal iletişimde karşılaşılan zorluklar nedeniyle yeni formlar ortaya çıkmış, kelimelerin ses değerlerini karşılayan işaretler sayesinde tasviri olmayan nesnelere, soyut kavram ve fiiller yazılabilmıştır (Hırçın, 1995: 7-8). İdeogramlara ek olarak determinatif ve fonetik hece değerine sahip işaretler yazısal iletişimi güçlendirmiş, piktografik öğeler sivri uçlu stylus'un yumuşak kile bastırılmasıyla çivi şeklinde sadeleştirilmiş işaretlere dönüşmüştür. Çivi yazısı zamana ve mekâna göre farklılıklar gösterse de, kolayca tatbik edilebilir olması sebebiyle doğduğu toprakların dışında farklı dillerin yazımında yaygın olarak kullanılmıştır (Friedrich, 2000: 61).

3500 yıllık bir süre içerisinde sürekli gelişerek pek çok dilin yazımında kullanılan çivi yazısı, biçimsel olarak çizgi ve üçgenlerden oluşan sert hatlara sahip bir yazı sistemidir. İşaretlerin ufak ve ince oluşları sebebiyle çıplak gözle okunması zor bir yazıdır. Genel olarak stilize edilmiş basit şekillerden oluşan çivi yazısında yatay, dikey ve köşe çengel biçiminde üçgen çizgiler göze çarpar. Tablet yüzeyine ilk başlarda biraz dağınık ve düzensiz olarak yerleştirilen işaretler, zamanla daha sistematik bir biçim alarak düzene kavuşmuştur (Crawford, 2015: 205). İdeogram, fonetik işaret ve determinatiflerden oluşan, keskin ve sıkı bir dış görünüme sahip çivi yazısında, kavisli ve oval hatlar nadir görülür. Ortaya çıktığı ilk dönemlerde kil tablet yüzeyine yapılan kavisli çizimler topaklanmaya neden olduğundan yuvarlak hatlar düzleştirilmiştir. Zamanla resimlerin kil üzerine çizilmesinden vazgeçilerek, üçgen uçlu kamışlar (stylus) tablet üzerine hafifçe bastırılmıştır. Bu teknik sayesinde çivi görünümü taşıyan işaretler, resim yazısının yerini almaya başlamıştır.

Dicle ve Fırat nehirlerinin kıyısında kendine özgü bir yazı türü olarak gelişen çivi yazısının Sümerlerden başlayarak yüzlerce yıl Asur, Babil, Urartu ve Hitit ülkelerinde kullanılmış birçok varyantı vardır. Bu varyantlar incelendiğinde çivi yazısı gösterge sayısında ve göstergelerin yönünde dönemler itibarıyla değişiklikler görülür (Faulmann, 2001: 67). Herbiri farklı anlam ve

okumaya sahip birçok işaretten oluşan çivi yazısı, günümüzde garip, hantal ve karmaşık bir yazı gibi görünse de, Miladi 1. yüzyılda alfabetik sisteme geçilinceye kadar uzun süre varlığını sürdürmüştür. Irak, Suriye ve Anadolu topraklarından neşet ederek, basit veya karmaşık birçok dile uyarlanmış ve Ortadoğu'nun geri kalanına yayılmıştır (Mieroop, 1999:10). Çok yönlü ve direngen yapısı sayesinde, Sümer dili ve daha sonraki Sami lehçelerinde kullanılmış, zamanın uluslararası diplomasisinin yazım dili haline gelmiştir (Tablo 1) (Crawford, 2015: 207).

İlk resimler	90° sola dönüş	3. binyıl ortası	3. binyıl sonu	Eski Babil	Yeni Asur	Logogram	Hece Değeri	Anlamı
						AN DINGIR	an, il	Gök, yıldız, tanrı
						MUNUS	sal, sal, mi, rak	Kadın
						KUR	kur, mat, nat, sat, lad	Dağ, ülke
						SAG	sag, sag, riş	Baş, birinci
						KA,DU, INIM,ZU	ka, du, zu	Ağız, konuşmak, söz, diş
						NIG,GAR NINDA	nig, sa, gar, ni	şey . yerleştirmek, ckmek
						KU (KAXNIG)	ku	yemek yemek, yiyecek
						HA	ha, ku	Balık
						GU,GUD	gu	Sığır
						AB	ab, lid, rim, li	İnek
						ŞE	şe	Tahıl, arpa

Tablo 1. Çivi yazısının biçimsel ve içerik olarak gelişimi (Kaynak: Hırçın, S. (1995). Çivi-yazısı. İstanbul: Eskiçağ Bilimleri Enstitüsü Yayınları. S.11'den alınmıştır)

Mezopotamya coğrafyasında ve çevresinde binlerce yıl varlığını sürdüren çivi yazısı, kil tabletler dışında kaya ve taş yazıtlarda, anıtsal sütun kaidelerinde, stellerin üzerinde varlığını sürdürmüş, birçok devlet tarafından yaygın şekilde kullanılmıştır. Süsleme ve oymacılık sanatının etkisiyle basitleştirilen insan ve hayvan figürleri, günlük hayatta kullanılan eşyaların krokileri bu yazı sisteminde uzun çizgi ve üçgenlerle temsil edilmiştir. Yazı için dayanıklı taş yüzeylerin tercih edildiği bu coğrafyada ele geçen örneklerde yazının estetik açıdan titizlikle işlendiği görülmektedir. Özellikle Urartulu taş ustalarının taşın kazınmasında gösterdiği zanaatkârlık, sağdaki satır sonu bloklamalarının düzgünlüğü, yazılan yüzeyi dolduran yazım tarzı önemli detaylardır (Salvini, 2006: 206).

## Kil Tabletler

Mezopotamya'da çiviyazısının ortaya çıkışıyla birlikte Sümerler, yaşamlarına ait izdüşümleri, bilgi ve birikimleri zamanın ve mekânın ötesine geçirecek kalıcı hale getirmişlerdir. IV. binyılın sonlarına doğru, Sümer diyarında birkaç basit işaretle bilgileri başkalarına aktarabilmek mümkündü. Mal ve eşyaların kaydını tutmak isteyen herkes, eline aldığı kil hamurunun yüzeyini yassı ve düz hale getirerek, ayrıntılı olmayan işaretler çizebilirdi. Mağara ressamının işaretlerine benzeyen bu özensiz şekiller zamanla daha soyut ve köşeli biçimlere dönüşerek, konuşma dilini yazıya döken çivi yazısı formunu almıştır. Toplumsallaşmanın bir gereği olarak iletişim daha karmaşık hale gelmiş; sayım belgelerine eklenen sözlük metinleriyle birlikte tabletlere yazılacak içerik artmıştır.

Taş ve ahşaptan yoksun Mezopotamya coğrafyasında, nehir taşkınlarıyla her yıl yenilenen ve doğada hazır şekilde bulunan alüvyonlu kil, bol ve ucuz bir malzeme olarak el işçiliğinden mimariye birçok alanda kullanılıyordu. İnce tanecikli oluşu nedeniyle saman gibi çeşitli malzemelerle harmanlanabilen kil; önce kalıba dökülüyor, yüksek ısıda pişmiş dayanıklı tuğlalar haline getirilerek kerpiç yapıların inşasında kullanılıyordu. Yoğrulmuş şekil alabilen bir malzeme olması nedeniyle çanak-çömlek yapımında da kullanılan kil, yazı yüzeyi olarak da tercih ediliyordu. Güneşte kurutularak ya da tavlansız dayanıklı hale getirilen kil tabletler sayesinde birçok idari, ticari, edebi belge ve metinler kütüphane, saray ve tapınak arşivlerinde uzun süre muhafaza edilebiliyordu. Kil tabletlerin kolay kullanımı, düz bir yüzeye sahip olması ve tek elle tutulup rahatça üzerine yazı yazılabilemesi (Kilgour, 1998: 16) gibi avantajları yanında bir takım dezavantajları da vardı. Fiziksel olarak bir papirüs gibi yuvarlanamayan veya katlanamayan kil tabletlere, çok uzun edebi metinlerin yazımı imkânsızdı. Örnek olarak, 500 satırı geçen bilimsel içeriğe sahip metinlere az rastlanır. İlk zamanlar sınırlı miktarda yazı yazılabilen damga ya da mühür boyutunda hazırlanan küçük tabletler, zamanla daha fazla bilginin sığdırılabildiği büyüklüklere ulaşır. Günümüzde kullanılan dizüstü tabletlerin ebadına ulaşan kil tabletlere daha uzun metinler yazılsa da, bu tabletlerin içeriği bir papirüs ya da parşömene kıyasla daha sınırlı olmuştur (Robson 2007: 70). Özellikle Mısır kıyılarında yazı yüzeyi olarak kullanılan ince ve hafif papirüs kâğıdına kıyasla oldukça ağır ve hacimli olan kil tabletlerin taşınması da zordu. Mısır'daki yazıcılar uzun metinlerden oluşan papirüsü fazla yer kaplamadan rulo şeklinde sararak kolayca yanlarında taşıyabiliyordu. Kil tabletlerin büyüklüğü arttıkça kalınlığı ve ağırlığı da artıyor, taşınması zorlaşıyordu. Diğer bir zorluk ise yazıcıların metnin uzunluğunu önceden tahmin ederek ona uygun büyüklükte tablet oluşturmalarıydı. Deneyimsiz yazıcıların

içeriği sığdırmada karşılaştığı bu problem emek ve zaman kaybına neden oluyordu. Güneşte kurutularak kırılğan hale gelen tabletler üzerinde düzeltme ve ekleme yapılması da zordu. Kilin hazırlanma süresinin uzunluğu dikkate alındığında, tabletin yapım ve yazım aşaması titiz bir çalışma gerektiriyordu. Tüm bu dezavantajlara rağmen Mezopotamya'da kil tabletlerin kullanımı, hem düşük maliyeti hem de metnin türüne göre çok çeşitli formlara izin veren plastisitesiyle yaygınlık kazanmıştır (Charpin, 2010: 7).



Görsel 2. Keçi ya da koyun kayıtlarını gösteren piktografik yazılı kil tablet

Mezopotamya'nın çivi yazılı tabletleri bir düşünce ya da kavramı basit ve hızlı şekilde ileten bir araç olarak grafik tasarımın ilk örneklerini oluşturur. En erken yazılı belgelerin ortaya çıktığı M.Ö. 3200'de resim karakteri taşıyan işaretleri avuç içine sığacak bir tablete yazan yazıcılar, dörtgen şeklindeki tableti kamış ucuyla karelere ayırarak her bir kareye anlatılmak istenen işi ya da nesneyi çağrıştıran piktografik karakterler çizerdi (Koroğlu, 2012: 52-53). Genellikle tabletlerin her iki yüzü de kullanılır, yüzeyi hanelere ayıran sistematik düzen sayesinde daha fazla bilgi tabletlere aktarıldı (Görsel 2). Kâtibin yatay ve dikey alanlardan oluşan planlı bir düzen oluşturması, yüzlerce işaretten oluşan mal-ürün listelerinin ve ticari kayıtların birbirine karışmasını önleyerek tablete konu olan içeriğin kolayca anlaşılmasını

sağlıyordu. Bu yönüyle değerlendirildiğinde, tablet yüzeyini çizgilerle kare alanlara bölme işlemi, bugünkü editoryal tasarım ve sayfa düzeninde sıkça kullanılan ızgara (grid) sistemiyle benzerlik gösterir.

Eğitimsiz bir gözle bakıldığında, her bir kil tablet çivi yazısıyla yazılmış birbirine benzer objeler olarak nitelendirilebilir. Ancak alanında uzman bir Asurbilimci'ye göre, bu tabletlerin yapım aşaması, kullanılan malzemeler, fiziksel görünüm ve özellikleri tarihi ve işlevsel açıdan önemli bilgiler sunar. Bir dizi teknik işlemden geçirilerek titizlikle yoğrulmuş kil tabletlerin üretimi ve yazımı uzmanlık gerektiren bir işti. Bu işi üstlenen yazıcılar yıllar süren eğitimin ardından toplumda saygın bir statü kazanırlardı. İdari yönetimin himayesinde çalışan yazıcı sınıfa ait tabletlerin çoğu avuç içine sığacak büyüklükte olup, bazen çok daha büyük ya da daha küçük tabletler de üretilirdi. Tabletlerin en küçüğü 2 cm2'den az ve yalnızca birkaç milimetre kalınlığında olabilirken, en büyüğü 30-40 cm2 ve 4-8 cm kalınlığında olabilir. Metnin içeriği, üretim tarihi ve yerine göre şekil alan tablet grupları sıralı şekilde bir arada tutularak muhafaza edilirdi. Depo ve arşivlerde saklanan ve her biri bir kitap sayfası olarak düşünülebilen tabletlerin numaralandırıldığı örneklere de rastlanır. Tabletlerin ebadı yazılacak metnin uzunluğuna göre değişirdi. Yazılacak metnin ne kadar yer kaplayacağını tahmin edebilen deneyimli yazıcılar olsa da ele geçen bazı örneklerde, standart bir tablete sığdırılması zor olan uzun metinlere ya da tabletin tamamını doldurmayacak kadar kısa metinlere rastlanır. Bu örnekler, öngörülebilir metin ve belge uzunluklarına göre önceden hazırlanmış standart tablet formatlarına ve boş tablet stoklarına işaret eder. Ancak yine de kil tabletlerin genel geçer bir standardı olmayıp, zaman ve mekâna göre çeşitlilik gösteren formları vardır (Görsel 3). Bu çeşitlilik içerisinde en belirgin ve kolayca tanınanı ise dikdörtgen formundaki tabletlerdir (Taylor, 2011: 5-8).

Mezopotamya'nın yazılı kitapları haline gelen kil tabletler üretildikleri döneme, yere ve ait olduğu metin grubuna göre değişik biçimler almıştır. Köşeleri düz ya da yuvarlatılmış tabletlerin kare, dikdörtgen, oval, konik, silindir, altı ve sekiz yüzeyle prizma şeklinde olanları vardır (Görsel 3). Ur şehrinde ele geçirilen tabletler poligon şeklindedir ve tüm yüzeyleri üç veya dört sütuna bölünerek tamamen yazılarla kaplanmıştır (Yıldız, 2000: 9). Okullarda eğitim gören öğrenciler yuvarlak tablet kullanırken, bazı idari belgeler de oval şeklindedir. Kare olanların yanısıra tabletlerin çoğu dikdörtgendir. Tabletlerin içerisinde uzun metinler içeren ve yere sabitlenmiş yarım metre büyüklüğünde, halka açık anıtsal dikilitaşlar yanında hesap kayıtlarının işlendiği küçük kartvizit ebadında olanları da vardır (Lyons, 2011: 16).





Görsel 3. Çeşitli şekil ve ebatlarda kil üzerine yazılmış çivi yazılı tabletler

Bir papirüs, parşömen ya da kâğıttan farklı olarak kil tabletler üç boyutlu bir karakteristiğe sahiptir. Tablet çok kırılgan hale gelmemesi için, kalınlık yüzeyin büyüklüğüne göre orantılı olarak artardı. Yazıcılar tabletin üstünü, altını aynı zamanda sol kenarını da kullanırdı. Mühür baskılar ve diğer kullanımlar için bazen kenar boşlukları da (margin) bırakılırdı. Yuvarlak olan ilk tablet örneklerinde olabildiğince fazla bilgi sayfaya aktarılmaya çalışılır, ön ve arka yüzey sütunlara ayrılarak hücrelere bölünürdü. M.Ö. 2300'lere gelindiğinde dikdörtgen tabletler sıkça kullanılmaya başlanmış ve dikdörtgen formata uygun linear sayfa düzenine geçilmiştir. Bu tabletlerde yazılar soldan sağa doğru tabletin kısa kenarına paralel şekilde yazılmıştır (Charpin, 2010: 30).

Ele geçen tabletlerin bir kısmında bugünkü editoryal düzenlemelere benzer kılavuz çizgilere ve boşluklara rastlanır. Tableti yazan kişinin tercihine göre kullanılan kılavuz çizgiler satır, sütun ve bölümleri ayırır. Bazen stylus'la kabaca çizilen, bazen de ip çekilerek özenli şekilde oluşturulan ince uzun çizgiler, metnin okunmasını kolaylaştırır ve içeriğin daha iyi algılanmasını sağlar. İçeriğe ve formata uygun harf, satır, paragraf düzenlemeleri, sayfanın iskeletini oluşturan yatay-dikey cetvel ve boşluklar sayesinde metin çeşitli bölümlere ayrılır, tutarlı bir sayfa düzeni elde edilirdi (Görsel 4) (Taylor, 2011: 15).



Görsel 4. Çeşitli ebatlarda hazırlanmış kil tabletlerin metin düzenlemeleri

Çoğunluğu idari yazışmalardan oluşan kil tabletler arasında bilim, tıp, hukuk, edebiyat, sözlük, astronomi, astroloji, sihir, kehanet vb. birçok konu hakkında yazılmış açıklamalı metinlere de rastlanır. Tek sütunlu, iki-üç veya daha fazla sütunlu, satır sayıları ve uzunlukları birbirinden farklı, girintili pasajlar içeren tabletler çok farklı boyut ve formatlara sahiptir. Özellikle Babil ve Asur dönemlerine ait bu tür metinler arasında en sık rastlanana basit tablo şeklindeki sözlük listeleridir. Tek tek başlangıç ve bitişleri belirtilen, tablo halinde sütunlara bölünerek hazırlanan bu metinlere şatu ismi verilir. Sözlüğe benzer bu metinlerde, sol sütun sağdaki ana metinden işaret, kelime ve ifadeler alıntı yaparak onu telaffuz yoluyla veya sözlük anlamıyla tercüme eder. Bir diğeri ise mukallimtu adı verilen ve

ana metinden daha uzun alıntı yapmak ve daha karmaşık açıklamalar için kullanılan metinlerdir. Bu kategoride anlaşılması zor terimler, öneri ve kıyas yoluyla, gerçek bilgiler verilerek ve çeşitli denklemler sunularak açıklanırdı. Mukallimtu metinlerinde açıklama içeren tüm satırlar girintili şekilde olur, böylece metnin başlangıcı ve sonu okuyucu tarafından kolaylıkla ayırt edilirdi (Görsel 5) (Frahm, 2004: 46-47).



Görsel 5. Kil tablete yazılmış açıklamalı metin formatları

Üçgen ve kare uçlu stylus ile ıslak kil tablet üzerine yazılan çivi yazısı tabletin ön yüzüne soldan sağa dikey sütunlar halinde, arka yüzüne ise bunun tam tersi yönünde yazılırdı. Genellikle yazılar soldan sağa doğru yazılsa da bazı anıtsal kitabelerde yukarıdan aşağıya doğru yazılan örnekler de rastlanır. İlk zamanlar form olarak Çin yazısına benzer şekilde, yüzleri sağa dönük işaretlerin yukarıdan aşağıya doğru yazılmasıyla oluşan tablet bölümleri sağdan sola doğru sıralanmıştır. İlk örneklerde yüzleri sağa doğru bakan işaretlerin yönü -muhtemelen tabletin tutuluş pratiğine bağlı olarak- zamanla 90 derecelik açıyla sola dönmüş, sağ köşeden başlayarak üstten aşağıya doğru yazılan sütunlar, soldan sağa doğru ve alt alta yazılan satırlara dönüşmüştür (Hırçın, 1995: 10).

Mezopotamya'da kullanılan tabletlerin hazırlanışında kullanılan kilin kalitesi metnin türüne ve içeriğine göre değişirdi. Krallığa ait ferman, antlaşma ya da kanunlar için kullanılan arşivlik tabletler, üretim tekniği ve kullanılan hammadde açısından özenle hazırlanırdı. Gündelik işlerde kısa süreli olarak kullanılan tabletler ise kalitesiz kilden üretilirdi. Kullanılan kil ve çamurun cinsine bağlı olarak açık ve koyu renklere sahip kil tabletlerin ön yüzü arka yüzüne göre daha bombelidir. Bu bombe sayesinde ön ve arka yüzeyin

tespiti kolayca yapılabilir. Tablet yüzeyi çeşitli alanlara bölünmüş olup belirgin şekilde çizilen boyuna çizgiler sütunları (kolon) oluşturur. Çoğunlukla tek, iki ya da üç sütundan oluşan yazım alanları kullanılmakla birlikte bazen bu sütunların sayısı 15 kolona kadar çıkmaktadır. Düzgün bloklu ve sıkı bir metin düzenlemesine olanak sağlayan sütunlara ayrılan bölüm bittikten sonra diğer kolonlara geçilmektedir. Tablette boyuna çizilen dikey çizgiler sütunları oluştururken, enine yapılan çizgiler paragraf çizgisi olarak adlandırılır ve bugünkü anlamıyla metni kendi içinde bölümlere ayıran paragraf ile aynı işlevi görür. Genellikle çivi yazılı sütunlarda kelimeler satır sonunda bölünmez son kelime satır sonuna kadar uzatılarak bloklanırdı. Tabletten ön yüzündeki kolon sayısı arka yüzeyde de aynı sayıda olup, yazının devamı arkada yer alırdı. Tabletten çevriliş yönü bugünkü kitapların çevriliş yönünde olmayıp tabletin dikey uzunluğu yönündedir. Bu nedenle arka yüzeydeki yazı bu sefer sağdaki kolondan başlar. Tablete yazılacak metin bittikten sonra arka yüzeyde yer alan son kolonun altına metnin bittiğini gösteren iki çizgi çizilir ve kalan boş kısma kolophon adı verilen tabletin içeriğinden bahseden özet bilgi yazılır. Eğer metin birkaç tablettten oluşuyorsa kaçınıcı tablet olduğu ve yazıyı yazan kâtibin ismi de kolophona yazılırdı. Kolophonlar, seri halde dizilen tabletlerin üzerine görülebilecek şekilde yerleştirilir ve aranılan belgeye erişimi kolaylaştırırdı (Hırçın, 1995: 22-23). M.Ö. 3000'lerden günümüze ulaşan kil tabletler, insanlık belleğinin ve kültürünün en kadim taşıyıcıları olmuştur. Çok sayıda üretilen bu belgelerin, belirli bir düzen içerisinde korunup saklanması ve istenildiğinde kolayca erişilmesi için geliştirilen etiketleme ve katalog sistemleri, Sümerlerde arşiv ve kütüphane geleneğinin doğmasına neden olmuştur (Tolmann, 2001: 1).

Yazının icadıyla yaşamlarına ait izdüşümleri, bilgi ve birikimleri kil tabletlere aktaran Sümerler, gerektiğinde tekrar kullanabilmek amacıyla yazılı vesikaları özenle muhafaza etmişlerdir. Birçok kaydın tutulduğu tabletler deri kılıf ve torbalarda taşınmış, kamıştan sepet ve tahta kutular içerisinde, kütüphane ve arşivlerin kiremitten yapılmış özel bölmelerinde saklanmıştır (Lerner, 2009: 3). Bazı tabletler çömlek ve testilerin içinde istiflenmiş, bazıları ise kilden yapılmış zarflar içine konularak üzeri mühürlenmiştir. Yazı ve yazı yüzeyleri, kil tabletlerin bulunduğu arşiv ve kütüphaneler, öğrencilerin eğitim gördüğü tablet evleri ve seçkin yazıcılar... Tüm bu yönleriyle değerlendirildiğinde gelişmiş bir yazılı geleneğe sahip Mezopotamya coğrafyası, insanlık tarihinde sembolik değeri olan kitabın temelini atıldığı ilk yerleşim yeri olarak, binlerce yazılı kaynağa ev sahipliği yapmıştır.

## Sonuç

Mezopotamya'nın yazılı kitapları haline gelen kil tabletler, standart bir biçim ve sayfa düzenine sahip değildir. Tasarım açısından kişisel tercihler öne çıksa da, eğitilmiş yazıcıların elinden çıkan tabletlerde içeriğin yerleşimi rastgele yapılmamış, bir takım ilkelere göre hareket edilmiştir. Sayfa yapısı açısından değerlendirildiğinde; ana metnin doğru ve anlaşılır kılınması amacıyla yapılan bilinçli uygulamalar dikkat çeker. Özellikle satır, sütun ve boşluk düzenlemeleri yazı yüzeyini sistematik bir düzene kavuşturmuş, metni bölümlere ayıran yatay ve dikey yönlü kılavuz çizgiler sayesinde, içeriğin daha iyi algılanmasını sağlamıştır. Form olarak değerlendirildiğinde ise; tabletler üretildikleri döneme, yere ve ait olduğu metin grubuna göre değişik biçimler almış, girilen içeriğe bağlı olarak farklı ebatlarda hazırlanmıştır. Yazılacak metnin kaplayacağı alan ile tabletin ebadı ve kalınlığı arasında gözetilen denge ve oran kil tabletin formunu belirlemiştir. Tipografik açıdan ise; çivi yazısı piktografik tasvirlerle başlayıp, zamanla daha soyut işaretlere dönüşmüş, kullanılan yazı aracına bağlı olarak köşeli ve keskin hatlı bir yazı biçimi ortaya çıkmıştır. Ufak ve ince oluşları nedeniyle çıplak gözle okunması zor olan bu yazı sistemi, esnek olmayan katı ve hantal bir görünüme sahiptir.

Sonuç olarak; biçimsel özellikleriyle modern anlamda kitabın ilk formunu oluşturan kil tabletler, kültürel bir nesne olarak, Mezopotamya'da bilgi ve düşüncenin taşıyıcısı olmuştur. Bu yönüyle, insanlığın iletişim pratiğini yansıtan birer tasarım ürününe dönüşen kil tabletler; insanlık tarihine ışık tutmuş ve yazılı kültürün gelişip yayılmasına öncülük etmiştir.



## Kaynakça

- Bordreuil, P., Chatonnet, F. ve Michel, C. (2015). *Tarihin Başlangıçları*. İstanbul: Alfa Basım Yayın.
- Bottero, J. (2012). *Mezopotamya Yazı, Akıl ve Tanrılar*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Charpin, D. (2010). *Writing, Law, and Kingship in Old Babylonian Mesopotamia*. Chicago: University of Chicago Press.
- Crawford, H. (2015). *Sümer ve Sümerler*. Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Faulmann, C. (2001). *Yazı Kitabı, Tüm Yerkürenin, Tüm Zamanların Yazı Göstergeleri ve Alfabeleri*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Frahm, E. (2004). "Royal Hermeneutics: Observation on the Commentaries from Ashurbanipal's Libraries at Nineveh. *British Institute for the Study of Iraq*", 49th Rencontre Assyriologique Internationale, 66 (1), 45-50.
- Friedrich, J. (2000). *Kayıp Yazılar Ve Diller*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Gnanadesikan, A. E. (2009). *The Writing Revolution: Cuneiform to the Internet*. West Sussex: Wiley-Blackwell Publishing.
- Hırçın, S. (1995). *Çiviyazısı*. İstanbul: Eskiçağ Bilimleri Enstitüsü Yayınları. No:2.
- İnuğur, M. N. (1993). *Basın ve Yayın Tarihi*. İstanbul: Der Yayınları.
- Kilgour, F. G. (1998). *The Evolution of the Book*. New York: Oxford University Press.
- Kramer, S. N. (2002). *Sümerler*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Koroğlu, K. (2012). *Eski Mezopotamya Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Labarre, A. (1994). *Kitabın Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Lerner, F. (2009). *Kütüphanelerin Hikâyesi* (çev. D. Çenkciler). İstanbul: Bileşim Yayınları.
- Lyons, M. (2011). *Books a Living History*. London: Thames & Hudson Ltd.
- Meggs, P. B., & Purvis, A. W. (2012). *Meggs' History of Graphic Design*. Canada: John Wiley & Sons, Inc.
- Mieroop, M. V. (1999). *Cuneiform Texts and the Writing of History*. London and New York: Routledge.
- Mülayim, S. (2009). "Kutsal Yazılar", *Hat ve Tezhip Sanatı*. Ankara: Kültür ve Turizm

Bakanlığı Yayınları.

- Robson, E. (2007). *The Clay Tablet Book in Sumer, Assyria, and Babylonia*. Malden: Blackwell Publishing.
- Salvini, M. (2006). *Urartu Tarihi ve Kültürü*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Taylor, J. (2011). *Tablets as Artefacts, Scribes as Artisans*. Oxford: Oxford University Press.
- Tolzmann, D.H. (2001). *The Memory of Mankind: The Story of Libraries since the Dawn of History*. New Castle: Oak Knoll Press.
- Yıldız, N. (2000). *Eskiçağda Yazı Malzemeleri ve Kitabın Oluşumu*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

## Görsel Kaynakları

- Görsel 1: [https://en.wikipedia.org/wiki/History\\_of\\_books](https://en.wikipedia.org/wiki/History_of_books) Erişim: 19 Şubat 2020.
- Görsel 2: [https://research.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details/collection\\_image\\_gallery.aspx?assetId=232611001&objectId=327222&partId=1](https://research.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=232611001&objectId=327222&partId=1) Erişim: 17 Kasım 2019.
- Görsel 3: <https://brewminate.com/the-materiality-of-writing-in-the-world-of-cuneiform-culture/> Erişim: 15 Ocak 2020.
- Görsel 4: [https://research.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details/collection\\_image\\_gallery.aspx?partId=1&assetId=139274001&objectId=323644](https://research.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?partId=1&assetId=139274001&objectId=323644) Erişim: 17 Kasım 2019.
- Görsel 5: <https://ccp.yale.edu/print/15> Erişim: 07 Şubat 2020.
- Tablo 1: Çivi yazısının biçimsel ve içerik olarak gelişimi. (Hırçın, S. (1995). *Çiviyazısı*. İstanbul: Eskiçağ Bilimleri Enstitüsü Yayınları. S.11'den alınmıştır).

# Kentsel Ekoloji Üzerinden Estetik Tasarımlar ve Kuzey Ankara Örnekleme

Dr. Öğr. Üyesi Burçin Ünal

Makale Geliş Tarihi: 01.04.2020  
Yayına Kabul Tarihi: 19.04.2020

## Özet

Endüstri devrimiyle birlikte teknolojiye bağlı olarak tarım kentleri zamanla yerini sanayi kentlerine bırakmaya başlamıştır. Bu durum doğa/çevre tanımında da değişikliğe uğrayarak klasik doğa tanımlamasında farklı bir uzam yaratmış ve bu uzam kent kavramına bağlı gelişen ayrı bir yapılanmanın da eklentisi haline dönüşmüştür. Kademeli olarak kentsel/çevresel estetik; doğanın kolajlarını imleyen renklendirme, yeşillendirme çalışmalarından başlanarak ilerleyen süreçte çevresel/ekolojik sorunların esteteze edilmeye çalışıldığı farkındalık yaratacak bir yapıya doğru evrilmiştir. Bu anlamda çalışmanın ana hattını oluşturan Kuzey Ankara örnekleme, farklı ülkelerdeki ekolojik sorunların sanatsal ifade biçimlerine ve kentsel ekolojik estetik bağlamına örneklem oluşturan belgeler ve konuya ilişkin sanatsal anlamda ne tür projeler geliştirildiği üzerinden ele alınarak irdelenmiştir. Özellikle Ankara metropolünün klasik doğa/doğal yapısı ve çevresel uzantıları ile ekolojik olarak nasıl bir değişim/dönüşüm geçirdiği araştırılarak yapılan çalışmaların rekreasyonel bir ifadeyle sanatsal biçimlendirilmesinin ekolojik estetik açısından farkındalık yaratılmasında daha doğal olmasının ne oranda sağlanabileceği ya da sağlanabileceği değerlendirilmiştir.

**Anahtar Sözcükler:** Kentsel Ekoloji, Ekolojik Sanat, Kentsel Estetik, Çevresel Estetik, Ekolojik Rekreasyon

## AESTHETIC DESIGNS THROUGH URBAN ECOLOGY AND NORTH ANKARA AS EXEMPLARY

### Abstract

After the industrial revolution, agriculture cities started to be replaced by industrial cities due to technological developments. This situation has also changed in the definition of nature/environment and created a different space in the definition of nature, and this space has also become a separate structure that develops depending on the city concept. Urban/environmental aesthetics has gradually evolved into a structure that aims to raise awareness through aestheticization of environmental/ecological problems in the sense that it is about the coloring and greening, which mark the collages of nature. In this sense, the Northern Ankara sample is the main outline of the study and it is examined by the documents that constitute samples for the artistic expressions and urban ecological aesthetic contexts of the ecological problematics in different countries. In other words, it is about what kind of projects have been developed in the artistic sense. In this study, it has been investigated how the natural structure and environmental extensions of the Ankara metropolis undergo an ecological change / transformation. Since the studies are recreational expressions, the possibilities of creating awareness in terms of ecological aesthetics are evaluated. It is questioned whether they lead to a return to the natural.

**Keywords:** Urban Ecology, Ecological Art, Urban Aesthetics, Environmental Aesthetics, Ecological Recreation

20. yüzyıl, sosyo-ekonomik, siyaset, din ve bilim alanlarındaki birçok kavramın radikal değişimler gösterdiği, yaşayış/düşünüş şekillerinin etkileşimli olarak dönüşüme uğradığı bir yüzyıldır. Bu çağ aynı zamanda tarımdan sanayiye, dinsel dogmalardan özgürlüklere kadar sayısız alanda yenilik hareketlerinin kitlesel olarak başlangıcını oluşturan bir dönemin de genel adıdır. Bu yüzyılda özellikle Avrupa’da, Sanayi Devrimi ve sonrasında meydana gelen yeni siyasi yaklaşımlar, kilise etkisindeki Avrupa’da büyük değişikliklere sebep olur ve sorgulamacı hak ve özgürlük arayışları çok hızlı bir şekilde tüm Avrupa’da yayılarak sanayi temelli kentlerin kurulumunda önemli rol oynar.

20. yüzyıl sanayi kenti kavramının ortaya çıkmasıyla birlikte kapitalist üretim mantığının tutum, davranış ve ideolojik biçimde yeni kent kültürünü oluşturan etmenler arasında belirleyici bir ölçüt olarak varlığını göstermeye başlar (Tekeli, 2014:33). 20. yüzyıla kadar tarımsal anlamda yerleşik bir yaşam düzeninin sürdürüldüğü kentlerde, sanayideki gelişmeler ve Aydınlanma Çağı’nın teknolojik getirilerinden etkilenilmesiyle -bu süreç ve sonrasında- yaşamsal konum düzleminin sanayi kentlerine doğru kaymasında etkili olduğu görülür.

“Kent farklı şekillerde ama eşit olarak herkese ait ve açık bir kültür alanıdır. Kent, insanın kendine yarattığı ve zaman içinde insanı oluşturan, insanın kültürel (doğal) ökümenidir<sup>1</sup>” (Erzen, 2015:108). 20. yüzyıl kenti, ortaçağdaki statükonun biçim değiştirerek hammadde ve pazar arayışları için sanayi kenti oluşumunda gelişmiş devletlerin oyun alanı olarak görülürken bu alandaki kapitalist mantık giderek gelişmekte olan devletler üzerinde baskı yaratmaya başlar.

Kapitalizmin dengesiz büyüme kuralı, üretim ve paylaşım yerine, tüketim artışını ön plana çıkarmakta, yoksul sınıflar karşısındaki toplumsal duyarsızlığı artırmakta, doğa, kültür, tarih ve mimarlık değerlerinin korunmasından çok rant yaratma ve paylaşırma emellerinin gerçekleştirilmesine destek olmaktadır (Keleş, 2015:530).

20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren soğuk savaş dönemiyle birlikte her alanda başlayan değişim özellikle kent kavramında da büyük dönüşümlere sebebiyet vermiştir. Modernite, oluşan dünya düzeninde toplumları getirdiği noktada onun yapıcı özelliklerinden çok, gelişmişlerin çıkarsal amaçları için de kullanılan bir simge olarak görülmeye başlanır. Bu noktada en önemli etkenler arasında; ham madde, ham maddenin işlenişi, endüstriyel üretimin çoğalması ve sanayi tabanlı yapılanmanın olumlu olduğu kadar

olumsuz yanlarının da kent olgusuyla akışkan bir yapıda seyretmesi gibi faktörler sayılabilir. Salt bir tanımlama olarak kent olgusunu kentleşme sürecine öteleyen en etkili değişkenler arasında teknolojik gelişmeler, alternatif endüstriyel kollar, yeni iş gücü ve imkânı gelir. Bu etkenlere bağlı olarak da toplumsal yerleşim alanları, nüfus dağılımı ve nüfus dağılımındaki yoğunluğun kentleşme sürecinde ne denli önemli olduğu ortaya çıkar. Geçmişe dönük yapılanması ile ele alındığında kentleşmenin, sanayileşme ve modernleşme süreçlerinin sonucu olarak ortaya çıkarak, yerleşim yerlerinde ve toplumsal yaşamdaki yapısal dönüşümü meydana getirdiği görülür. Modernizm, sanayileşmeyle birlikte ortaya çıkan ekonomik ve toplumsal dönüşümün mekânsal yansımalarını, kenti bir toplumsal projenin parçası olarak algılar. Buna göre kentleşme, sanayileşme ve sanayi sonrası kentsel alanlarda yoğunlaşan kamusal ve özel aktivitelerle, bu aktivitelerin çevresel etkilerinin bir bütünü olarak tanımlanabilir. Diğer bir deyişle kentleşme sadece kırsal alanlardan kente doğru yoğunlaşan nüfus veya yerleşim alanlarındaki akış değişikliğini nitelendirmenin çok ötesinde; ekonomik, siyasi ve farklı alanlardan tüm bağıl etkenlerin sebebiyet verdiği en geniş sosyal tabanlı dönüşüm olarak nitelendirilebilir. En küçük birimden en geniş skalada bu dönüşüm, bireyin çevresiyle/doğayla kurduğu ilişkiden, yine bireyin diğer bir birey hatta genel anlamda toplumla kurduğu ilişkilerin yeniden tanımlanması gerekliliğini kaçınılmaz kılar.

1980’lerle birlikte değişen sanat algoritmalarına bağlı olarak kentler her geçen gün bağlı olduğu nüfusun yoğunlaştığı birer “büyükşehir” olarak biçimlenirken, içerisinde bulunan doğanın dönüşümü de ekolojik olarak yeni kent biçimlerinin ortaya çıkmasında etkili olur. Yeni kent biçimlerinin ekoloji ile bütünleştiği ilk ifade metropol kavramıdır. Metropol, günümüzde “anakent” kavramının daha küresel bir deyişle ifade edilmesi, kentten daha büyük bir gelişmişlik ve demografiye sahip nüfus düzenine gönderme yapma, kentsel/kamusal alanlarında daha estetik projelendirmeleri içermesi gibi gelişmişlik düzeyine vurgu yapan bir açıklamayı da beraberinde getirir. Bu sebeptendir ki 80’lerden günümüze yaklaşan süreçte kentleşme; neoliberal kent politikalarında da büyük değişikliklere sebebiyet veren salt doğa tanımından kopuşu da ifade eden bir düzlemde ele alınarak, kent içi yeni doğa simgeleriyle yer değiştiren ekolojik verilerle işlenen yeni varlık/yaşam ve yerleşim alanları alternatiflerini temsil etmeye başlar.

İnsanlık tarihinin başlangıcından bu yana yeryüzü kaynaklarının hesapsızca tüketilmesi, doğal kaynakların ve doğanın insanoglunun ağır sömürsüne dayalı tahribatı sadece şimdiki zamanda görünür ve hissedilir olmasının yanı sıra gelecek yaşam koşulları için de tehlikenin ne boyutlara varacağını önceleyen birçok veri içerir. Bu ağır tahribatın tersine döndürülmesi

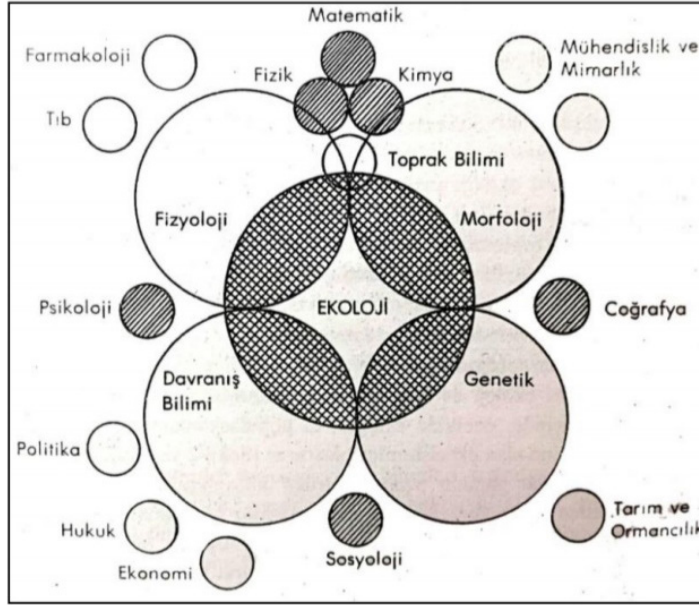
<sup>1</sup> “Ökümen/Ekümen: İnsanın yaşadığı ve iklim, toprak, bitki örtüsü, coğrafi konum ve yer altı kaynaklarına göre uygun ekonomik etkinliği yürüttüğü yer” (Güney, Meydan, Bozyiğit, Kılıç ve Bulut:2016:139).



pek mümkün olmasa da en azından gelecek yaşam, doğa koşullarının iyileştirilmesi ve tahribatın devamının önlenmesi adına tedbirler içeren yeni yaklaşımlar, yeni bilim dallarının ortaya çıktığı görülür.

Doğanın tahribatına dair araştırmaları ile doğa ve çevre sorunsalları üzerine yoğunlaşan ekoloji, 20.yüzyılda en çok adı geçen ve diğer bilim alanlarıyla yüksek etkileşimli bir bilim alanı haline gelir. Elbette, "Ekolojinin yeni bir bilim dalı olarak çağdaşlaşması, ekolojik bilinçlenme aşamasından sonra gerçekleşmiştir" (Çepel, 2006:1).

Kapsama alanı olarak çok geniş bir yelpazede etkinliğini sürdüren ekoloji, çeşitli bilim dalları ile etkileşim içinde olmasının yanı sıra geniş bir merkezde temellendirilmektedir (Görsel 1).



Görsel 1. Ekolojinin Öteki Bilim Dalları ile Olan İlişkisi

Yeni dünya düzeninde ekoloji, tüm bilim dalları ile olan etkileşiminin yanı sıra sanat alanı için de giderek artan bir öneme sahip olmaya başlar. Doğa-sanat-toplum etkileşimini ön plana taşıyan sanat yaklaşımlarında özellikle modernite sonrası alanlar arası geçişkenlik daha iç içe ve görünür hale gelir. Özellikle 1950 sonrasında oluşan doğaya/çevreye özgü sanat hareketleri/oluşumları içinde yeryüzü sanatı ile başlayan süreç, daha geniş ölçekte çevresel sanat yaklaşımlarıyla desteklenirken, sonrasında da küresel güncel sorunsallar üzerine yoğunlaşan ekolojik sanat ile sanatta yeni

alan aralıklarının oluşmasında etkili olur.

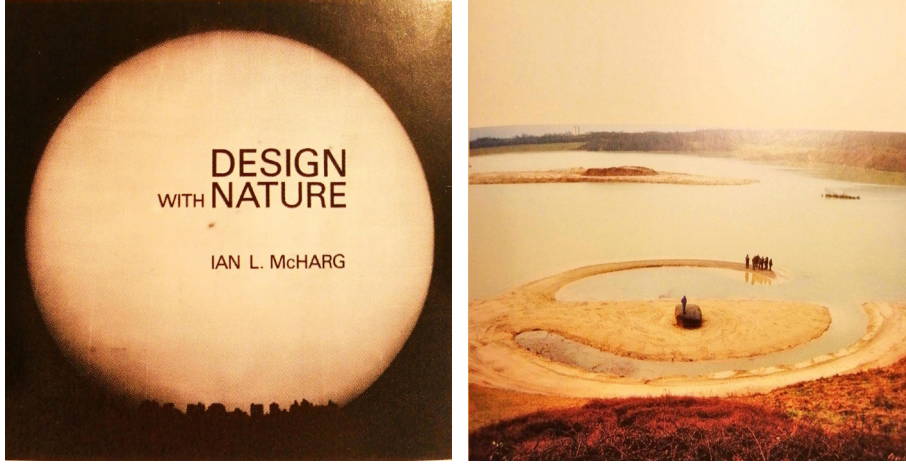
Ekolojik sanatın doğanın üstünlüğünü temel alan hiyerarşik anlayışı bu kapsamda pek çok sanatçının yeni doğa kavramı olan ekoloji üzerinden çalışmalar yapmasına, projeler üretmesine olanak sağlar. Bu kapsamda yeni dünyanın topografik olarak betimlenmeye başlanan kentsel bozulma, nükleer felaketler sonrası yaşanan gelişmeler, hızlı nüfus artışı, mekânsal sorunların insanlar üzerinde yarattığı baskı ile küresel güçlerin dayattığı yaşam modelinin gelişmekte olan ülkeler üzerindeki olumsuz etkisi, hammadde ve pazar arayışları için yeraltı kaynakları zengin olan bölgelerdeki maden arama ve bunlara bağlı oluşan sömürgecilik faaliyetleri bu sanatın oluşmasında tepkisel bir direniş örneği olduğu görülür.

Çevre sorunlarına yeni tasarım ve peyzaj çözümleri bulunmasında etkili olan ekolojik sanat ve ekolojik estetik, toplumda çevre anlayışı ve duyarlılığı yaratmakta ve giderek daha çok önemsenmektedir. Problem çözücü ve pratik yaklaşımlara kıyasla, estetik yaklaşımın açıklığı ve çok boyutluluğu, belleği ve doğa/kültür ilişkilerini de gündeme getirerek yaklaşımlara zamansal bir boyut kazandırmaktadır (Erzen, 2015:86).

Son birkaç on yılda ağırlıklı olarak, farklı bilim ve sanat alanlarından birçok insanın toplumun gelecek yaşamı, gereksinimleri ve beklentilerini karşılayacak verileri tümleyen ekoloji ile yakından ilgilenmesi bu anlamda tesadüf değildir. Özellikle kentsel dokunun ya da kente, kentin eski kültürüne dair sembollerin, şekillerin kırsal alanlarda sanatla yeniden hayat bulması gibi erken örneklerinin görüldüğü yeryüzü çalışmalarının bu sebeple –zamanla- yerini ekolojik doku, yüzey ve formlara bıraktığı görülür.

1960'lı-70'li yıllarda bilindik çalışmalardan Broken Circle ve benzeri çalışmalarıyla Robert Smithson, kuramsal yönü ve tasarımlarıyla doğa tasvirlerini sentezleyen Ian L. Mcharg ile ivme kazanan yaklaşım (Görsel 2-3), ilerleyen süreçte yerini kırsal uzam verilerini kente taşıyan sanatçı çalışmalarına bırakır. Bu anlamda, 1990'lardan günümüze uzanan süreçte ağırlıklı olarak mimari kökenli tasarımcıların yanı sıra diğer bilim alanları ve sanatçıların da ekoloji tabanlı projelerde bazen birlikte bazen de kendi ekibiyle (grup) oluşturduğu tasarımlar yaygın ve yeni bir sanat yaklaşımını görünür kılmaya başlar.

Genellikle farklı disiplinlerden başka kişiler ile işbirliği içinde, botanikçiler, zoologlar, ekoloji uzmanları, jeologlar, meteoroloji uzmanları, okyanusbilimciler, mimarlar, mühendisler ve şehir planlamacılar gibi uzmanlarla karmaşık projeler gerçekleştirirler, yanı sıra buldukları bölgedeki yerel topluluklar ve çevre aktivistleri ile de çalışırlar (Brown, 2014: 7)



Görsel 2. Ian McHarg, *Design With Nature*, 1969 (Solda)

Görsel 3. Robert Smithson, *Broken Circle*, 1971, Emmen, Hollanda (Sağda)

Çalışmalarında ekoloji kavramı üzerinde yoğunlaşan sanatçılar, zamanla ekolojinin bir kavram olarak varlık sebebini kent ve kentleşme sonucunda ortaya çıkan ardıl sorunlar zincirinden alırlar. Bu sanatçılar, özellikle kentleşmenin aşırı nüfus artışı sonucunda daha yoğun olarak hissedildiği bölgelerde kent > metropole; kentleşme ise metropolleşmeye doğru değişim gösterirken buralarda yaşanan doğal çevre habitatlarındaki bozulmalar sebebiyle oluşan etik ihlallere de karşı çalışmalar üretirler. Kimi zaman kamuya kapalı, fonksiyonelliğini kaybetmiş yitik bir alanı bir anı alanı olarak yeniden dönüştürme, kimi zaman da sürdürülebilirlik üzerine temellenen tasarımlarla gündeme gelirler. Projelerinde bütünsel uyumu sağlama amacıyla sıklıkla formsal verileri destekleyici ekolojik performans ve verimliliği gözetilen materyaller ve teknikleri içeren yeniden planlamaların onlar için önemli olduğu görülür.

1960 ve sonrası için yeryüzü yüzey ve formlarıyla bir şeyin/alanın yerini değiştirme, yerinden etme ya da onun doğasına müdahale etme gibi bir tür soyutlama (mistik/ritüel) ile başlayan tüm temel yaklaşımların zamanla ekolojik tabanlı estetik tanımının da kullanıldığı yeni bir alanın oluşumunda katkı sağladığı söylenebilir. Bu anlamda 1990'larda Peter Latz ve West 8 gibi ekolojik tasarımcıların, dönüştürülmüş materyaller ve yeniden planlamalarla bir zaman yaşanmışlığı barındıran ancak aktif olmayan bazı alanları yeniden var ettiği görülür (Görsel 4-5).



Görsel 4. Latz + Partner, *Duisburg-Nord Landscape Park*, 1990-2002, Almanya (Solda)

Görsel 5. West 8, *Eastern Scheldt Storm Surge Barrier*, 1990-92, Zeeland, Hollanda (Sağda)

Duisburg-Nord Landscape Parkı, bir zamanlar Thyssen demir izabe tesislerinin bulunduğu alanda yer almaktadır. Park, Latz+Partner tarafından tesisteki eski endüstriyel binaların büyük bir kısmını da içeren bir konumlandırma ile bu alan büyük ve birbiriyle uyumlu bir peyzaj alanına dönüştürülmüştür<sup>2</sup>.

West 8' in tasarımı ise ekolojik bir işleyişe dikkat çekmenin yanı sıra grafiksel tasarımı, kullanılan malzemeler ve tasarımdaki her bir ayrıntısı ile şaşırtıcı alt detayları bir arada sunar. Aynı zamanda kıyı kuşları için dinlenme bölgesi oluşturan alan, kıyı ile kontrast renklerde ve kum üzerine siyah/beyaz kabuklarla da (siyah kuşlar için siyah, beyaz kuşlar için beyaz) doğal bir kamuflaj alanı oluşturur<sup>3</sup>.

Ekoloji tabanlı tasarımların kentsel alanlarda kurgulanması onun daha görünür, deneyimlenebilir olma yönüyle daha geniş kitlelere ulaşmasında da önemli rol oynar. Diğer taraftan bu ekolojik müdahalelerin kamusal alandan daha kitlesel, bireysel alana indirgenmesinde yapı tasarımlarındaki değişkenliği, dönüşümü de önemli ölçüde etkilediği görülür. Bir kenti dönüştüren etkenler, gereklilikleri ve müdahale şekilleri kadar kentin işlevselliğinin de kendiliğinden dönüştürücü rolü olduğu unutulmamalıdır. "Kent'in ana işlevi, gücü biçime, enerjiyi kültüre, ölü maddeyi sanatın canlı simgelerine, biyolojik üremeyi toplumsal yaratıcılığa dönüştürmektir (Mumford, 2013: 687). Kent, kentleşme gibi olguların güne uyarlı yeni tanımları her birey için farklı yönleriyle, farklı şekilde tariflense de bu dönüşümün özellikle kırsal alandan uzaklaşan ve kente entegre olmayı daha üst sosyal tabakaya dahil olmayla özdeşleştirilenler tarafından da yapısal barınma alanlarının

<sup>2</sup> Bkz. <https://www.urbangreenbluegrids.com/projects/landscape-park-duisburg-nord/>

<sup>3</sup> Bkz. [http://west8.com/projects/landscape\\_design\\_eastern\\_scheldt\\_storm\\_surge\\_barrier/](http://west8.com/projects/landscape_design_eastern_scheldt_storm_surge_barrier/)



ekolojik verilerle işlenmesi arzusunu ön plana çıkarır. Bu anlamda yeşile olan özlem, yeşilin yapay ve durağan bir yapıyı dahi organik yapısı ile kucaklıyor hatta sarmalıyor olmasının yarattığı estetik duyumsama zamanla -daha özelde- bireysel alanlarda, yapılarda, binalarda kullanımını yaygın ve tercih edilir bir yaklaşım haline getirir. Groundwork: between landscape and architecture isimli kitapta benzer şekildeki yaklaşımı, sanatçı ve botanikçi Patrick Blanc ve mimar Ken Yeang'ın tasarımları üzerinden ele almak; bu tür yapı projelendirmelerinde yaşayan doku uyarlamalarının görselliği ve duyumsanması adına bireyler için ne denli etkili olduğunu gösterir (Görsel 6-7).

Örnekle ele alınan Patrick Blanc'ın desenli dikey duvarları ve Ken Yeang'ın unutulmaz eko-gökyüzü kaplamalarının, tasarımcıların, binaların yüzeylerini, duyuları birleştiren ve ekolojik işlevleri yerine getiren aromatik, dokunsal yaşam duvarları ve yeşil çatılarla dönüştürmelerine yol açtığından bahsedilir. Öncekilerden farklı olarak, bu projelerin organik ve sentetik malzemelerin beklenmedik şekilde çapraz tozlaştırma yoluyla oluşturulan bina yapılandırma şekillerini de tanımlı hale getirdiği vurgulanır (Balmori ve Sanders, 2011:109).



Görsel 6. Patrick Blanc, Vertical Garden at CaixaForum, 2007, Madrid, İspanya (Solda)



Görsel 7. Ken Yeang, EDITT Tower, 1998, (Sağda)

21. yüzyıla doğru metropollerde (özellikle kent merkezlerinde) sürdürülen hayat doğal seleksiyona uğramadan doğrudan insan eliyle oluşturulan alanlar üzerinden tanımlanmaya başlanır ve bunun sonucunda da rekreasyon kavramının yaşamsal alana kazandırılmasında etkili olur. "İnsanların fiziksel ve ruhsal olarak dinlenme ve gelişme amaçlı etkinlikleri... ile genel olarak eylemli/etkin ve eylemsiz/edilgen olarak iki kümeye ayrılan rekreasyon etkinlikleri, gerçekleştirildiği yerlere, gerçekleştirilme şekillerine göre de farklı tanımlanır" (Güney, Meydan, Bozyiğit, Kılıç ve Bulut, 2016:307).

Rekreasyon alanlarına kentsel dönüşüm projelerinde sıklıkla yer verilmesi sosyal tabanlı aktiviteler için yenilikçi bir tasarlama şeklini yaşama geçirirken, daha sınırlı alanda küçük ölçekli mimari sürdürülebilirliği, biyo çeşitliliği, yeşil dokuyu yapıların yüzeylerinde ve çevre düzenlemesinde kullanan örneklerin ortaya çıkmasında da önemli rol oynar.

VenhoevenCS'in, geniş alanlı bir park içinde yer alan, Sportplaza isimli mimari kurgusunda çok yönlü sosyal dinlenme alanlarını içeren spor kompleksinin bitkilerle kaplı kıskırtıcı görüntüsü kimi zaman fantastik bir romandaki yer betimlenmesi, kimi zaman da bilim kurgu filmlerindeki bir karenin tariflemesi gibi muğlak tanım aralıkları oluşturur (Görsel 8-9-10).

Sosyal, programatik ve ekolojik alanlarla bir arada bir alan olarak tasarlanan projede; binanın cepheleri, yeni yapıyı etkili bir şekilde kamufle eden ve çevredeki parka karışmasına, ancak aynı zamanda da onun dışında durmasına da izin veren canlı manzaralar olarak kabul edilir (Balmori ve Sanders, 2011:118).



Görsel 8-9-10. VenhoevenCS, Sportplaza Mercator, 2001-2005, Amsterdam, Hollanda (Soldan Sağa)

Günümüzde dahi doğaya duyulan özlem, yeşil ve yeşillendirilen alanlara duyulan sempatinin ardında, insanoğlunun içsel olarak tarih boyunca doğayla olan ilişkisini, bütünlüğünü sürdürme gereksinimi yatmaktadır. Kentsel ekolojinin bir tür minyatürü gibi görünen küçük ölçekli, kitleye özgü mi-



mari projelerdeki sıradan görsel bir kesite bakmak bile bireyin kendini bir peyzaj resminin içinde veya ütöpik bir evrende yaşıyor olması gibi güvenli, huzurlu ve mutlu hissettirir.

Özetle; bu hissiyat üzerine temellenen ekolojik tasarımların, gerek kentsel dönüşüm ve rekreasyon alanlarında gerekse daha küçük ölçekte kamusal alan yapılarında ya da bireysel konutlarda sıklıkla ve yaygın bir şekilde kullanılması altında; kişiye özel manevi tatmin, estetik haz/duyumsama gereksinimlerinin yatması gibi öncül sebepler etkili olur.

### Kentsel Ekoloji Üzerinden Bir Tanımlama: Kuzey Ankara Örneklemleri

Osmanlı Devleti'nden günümüze uzanan süreçte ülkemizde kentleşme özellikle İstanbul başta olmak üzere Ankara ve İzmir kentlerin gelişimine bağlı olarak oluşan yeni iş kollarıyla; yeniden yapılanma sürecine girer ve bu kentleri, Kocaeli, Kayseri, Bursa, Adana, Mersin, Samsun, Manisa gibi iller takip eder. "1960'larda %25 dolaylarında olan kentsel nüfus oranını 2010'da %75'e yaklaşmıştır. Kentli nüfusun %80'i, nüfusu 100 binin üstünde olan 61 kentte yaşamaktadır" (Keleş, 2015:558). Tarım temelli Türkiye toplumu özellikle 1990'lardan sonra artan hızlı nüfus artışı ve köylerden kentlere olan göç dalgasıyla ağırlıklı olarak sanayi sektöründen ziyade hizmet sektörüne dayalı bir üretim modeliyle gelişmeye başlar.

Ülkenin ikinci büyük kenti olan Ankara, Hitit uygarlığından başlayarak sırasıyla gerek Ahiler, gerek Selçuklular gerekse Osmanlılar için önemli bir merkezi konum haline gelir ve topografik açıdan düz bir alanda olması, geçiş yollarının da merkezinde bulunması sebebiyle pek çok medeniyete ev sahipliği yapar. Tüm bu sebepler, Ankara'nın çevre kentlere göre çok daha hızlı gelişmesin de etken olduğu kadar başkent olarak ilan edilmesinde ve sonrasında da her alanda hızlı bir gelişim sürecine girmesinde önemli rol oynar. Kent, bozkır ağırlıklı iklimsel özelliğın etkisi altındaki doğal yeşil alanların sayısı ve konumu bakımından ele alındığında; sadece bir metropol olarak dahi diğer metropollere kıyasla belirli bir skalanın altında kalır. İkliminin getirdiği dezavantajın yanı sıra, küresel ısınmanın da etkisiyle ilkbahar ve sonbahardaki yağış miktarlarındaki düşüş ve yer altı sularının sondajlama ile kullanımı da kentin su kaynaklarında olası azalmaya yol açarak, yeşil alana duyulan ihtiyacı daha da görünür kılar. Ekolojik göstergeler açısından rekreasyonel alanlar, kent ve metropollerde birçoğu sonradan oluşturulan alanlardır. Bu alanlar ayrıca kentleşmenin getirdiği ağır betonlaşma alanlarının arasında mekân/çevre tasarımı açısından da sanatsal bağlamda değerlendirilebilecek geniş ölçekli mimari müdahale gerektiren alanlar olarak görülebilir.

Bir metropolde kentsel dönüşüm, rekreasyon planlamasındaki değişkenleri kentsel ekoloji ve ekolojik estetik bağlamında ele almak için uygun veriler içerdiği düşünülen metropol Ankara'da, kentsel dönüşüme uğramış bölgelerdeki rekreatif saha alanları (düzenlemeleri) arasından özellikle Kuzey Ankara Rekreasyon ve kentsel dönüşüm alanı [40 kuzey-32 doğu boylamı] ile Mevlana Bulvarı [39 kuzey-32 doğu boylamı ve civarı] konumları tercih edilmiştir (Görsel 11). Bu tercihte alanın yeniden yapılandırılma süreçlerinde, alanın konumunun geniş mecraya yayılan "yeni doğa" algısını ne denli yansıttığı ve kent estetiğinin, ekolojik duyumsamanın nasıl bir tanımlamaya denk geldiği gibi sorunsalların değerlendirilmesine olanak sağlayan yapısı etkili olmuştur.



Görsel 11. Kuzey Ankara Rekreasyon ve Kentsel Dönüşüm Alanı [40 kuzey-32 doğu boylamı] ile Mevlana Bulvarı [39 kuzey-32 doğu boylamı ve civarı] Uydu Görüntüsü

Bir rekreasyon alanının bireylerin fiziki gereksinimlerini karşılamanın yanı sıra daha geniş tabanlı uygulamalarında manevi duyumsama yönünden de tatmin sağlama adına spor, eğlence, dinlenme, sanat ve hobi alanları gibi kompleks yapıları içeren ve tüm bu yapıları birbiriyle bütüncül şekilde örtüştürüldüğü ciddi bir planlama gerekmektedir.

Örneklemler olarak ele alınan Ankara'nın kuzeyindeki 40.006470, 32892555 no'lu koordinat civarında yer alan Kuzey Ankara Rekreasyon alanında (yapımı 2011-2014) kentsel dönüşümden önce bölgenin en büyük gecekondulaşma oranına sahip bölgesi olması sebebiyle Ankara'nın taşrası olarak tanımlanabilecek bir alan iken kentsel dönüşümle birlikte çok farklı bir silüete bürünür (Görsel 12-13).





Görsel 12. Kuzey Ankara Rekreasyon ve Kentsel Dönüşüm Alanı (Eski Hali)



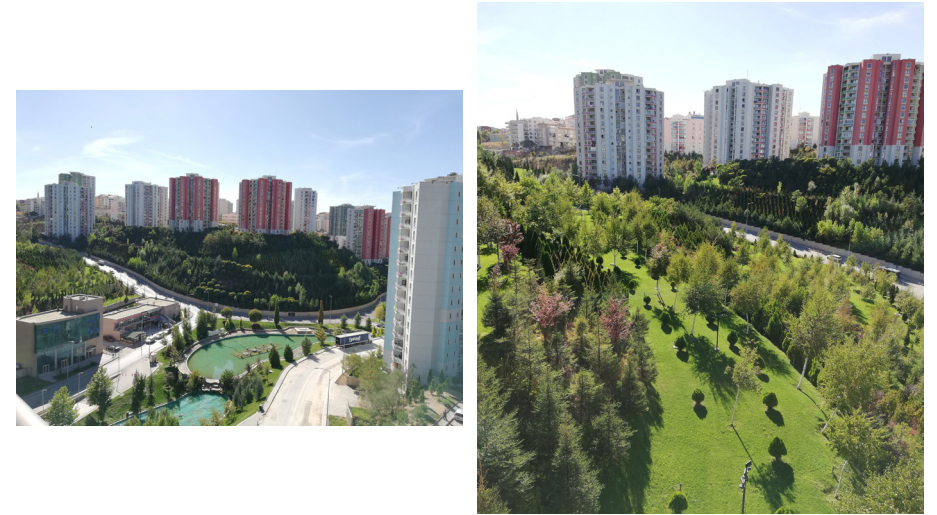
Görsel 13. Kuzey Ankara Rekreasyon ve Kentsel Dönüşüm Alanı (Yeni Hali)

Bu silüet, topografik açıdan değerlendirildiğinde sosyal olarak gereksinim duyulan rekreatif dinlenme alanlarının yanı sıra yeşillendirme, sulak alanların eklenmesi, peyzaja ve konutsal eklemeyle uyumlu ışıklandırma sistemine değin çevrenin görsel yapısındaki dönüşümü içerir. Bu tür bir dönüşümde konut, işlevsel binalar ve yapılar için başta alana özgü mimari ve mühendisliklerin büyük önem arz etmesinin yanı sıra diğer etkileşimli alanlardan biyolog, bitki bilimciler, peyzaj tasarımcıları vs. gibi alanlardan çalışma ekiplerinin birbiriyle olan etkileşimini de kaçınılmaz kılar. Çevre düzenlemede doğaya ait verilerin doğal/doğa alanlarını imleyen yeşil; iklime, bölgenin toprak yapısına uygun yeşillik, ağaç ve özel bitkilerden oluşan yaşam alanını renklendiren canlı bir doku oluşturur (Görsel 14). Genel

görünümünden detaya indirildiğinde ise bu yeşil alanların yapılarla olan uyumundaki detaylar dikkat çekicidir (Görsel 15-16).



Görsel 14. Kuzey Ankara Kentsel Dönüşüm ve Rekreasyon Alanı (Yeşil alanlar/Genel Görünüm)



Görsel 15-16. Kuzey Ankara Kentsel Dönüşüm ve Rekreasyon Alanı Yeşil Alanlardan Detay Kesitler (soldan sağa)

Kuzey Ankara örneğinde olduğu gibi ekolojik dengenin sağlanması sıklıkla ağır betonlaşma görüntüsünü hafifletirken, pastoral açıdan artırılan yeşil doku eksikliğini kapatmak için de hızlı iklimlendirme özelliği olan bitki türleriyle bölgenin ekosistematik açısından estetik anlamda da desteklediği görülür. Bölgede topografik açıdan eğimli olan ve yerleşime uygun olmayan her alan, yapılan ağaçlandırma çalışmalarıyla klasik peyzaj formlarında yer alan örüntülerden farklı olarak çevresel/mekânsal kurgulamalara uygun hale getirilir. Yapılan her müdahalenin mekânsal açıdan ekolojik

verilerle bütünlük sağlayacak şekilde tasarlanmaya çalışılması, kurgulanmış doğaya uyumlu bir biçem oluşturur.

Sonuç olarak ele alınan örneklemin kent dokusu ile ekolojik verileri bütünleştirmek adına geniş çaplı başarılı bir planlama içerdiği ve görsel silüetinin yarattığı estetik alımlamanın etkileyici bir duyumsama yarattığı söylenebilir. Ancak bu kentsel dönüşüm ve rekreasyon alanı ekolojik verilerle detaylıca ve estetize edilerek işlenmesine rağmen ekolojik sanat ya da çevresel sanat bağlamındaki sorunsallara yönelik bir kaygı ya da tavır taşımamaktadır. Bu da, onun bu tür sanat yaklaşımlarına dahil edilemeyeceği, bu kategorilerde değerlendirilemeyeceği anlamına gelir. Diğer taraftan Kuzey Ankara örnekleminin içerdiği yenilikçi çevresel tasarımlar ve “yeni doğa” algısını güçlendiren yapısı ile kentsel ekoloji, kentsel estetik ve ekolojik rekreasyon bağlamında ve kendi alanında örnek teşkil ettiği söylenebilir.



## Kaynakça

Balmori, D. ve Sanders, J. (2011). *Groundwork: Between Landscape and Architecture*. New York: Monacelli Press.

Brown, A. (2014). *Güncel Sanat ve Ekoloji* (çev. E. Özgü, Y. Adam). İstanbul: Lal Yay. Akbank Kültür ve Sanat Dizisi:82.

Çepel, N. (1992). *Doğa-Çevre-Ekoloji ve İnsanın Ekolojik Sorunları*. İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.

Erzen, J.N. (2015). *Üç Habitus - Yeryüzü, Kent, Yapı*. İstanbul: Yapı Kredi Yay.

Güney, E., Meydan, A., Bozyiğit, R., Kılıç, T. ve Bulut, İ. (2016). *Çevrebilim (Ekoloji) Sözlüğü*. Konya: Çizgi Kitabevi Yay.

Karaküçük, S. ve Gürbüz, B. (2007). *Rekreasyon ve Kent(li)leşme*. Ankara: Gazi Kitabevi Yay.

Keleş, R. (2017). *Kentleşme Politikası*. Ankara: İmge Kitabevi Yay.

Mumford, L. (2013). *Tarih Boyunca Kent: Kökenleri, Geçirdiği Değişimler ve Geleceği* (çev. Koca, G. ve Tosun, T.). İstanbul:Ayrıntı Yay.

Tekeli, İ. (2014). *Kent, Kentli Hakları, Kentleşme ve Kentsel Dönüşüm*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yay.

## İnternet Kaynakları

http-1: <https://www.urbangreenbluegrids.com/projects/landscape-park-duisburg-nord/> (Erişim tarihi: 28.03.2020).

http-2:[http://west8.com/projects/landscape\\_design\\_eastern\\_scheldt\\_storm\\_surge\\_barrier/](http://west8.com/projects/landscape_design_eastern_scheldt_storm_surge_barrier/) (Erişim Tarihi: 28.03.2020)

## Görsel Kaynakları

Görsel 1: Klötzli'den akt. Çepel, N. (1992). *Doğa-Çevre-Ekoloji ve İnsanın Ekolojik Sorunları*. İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi, s.21

Görsel 2-3: Balmori, D. , Sanders, J. (2011). *Groundwork: Between Landscape and Architecture*. New York: Monacelli Press, s.108-109.

Görsel 4: <https://www.urbangreenbluegrids.com/projects/landscape-park-duisburg-nord/> (Erişim tarihi: 26.03.2020).

Görsel 5: <https://www.urbangreenbluegrids.com/projects/landscape-park-duisburg-nord/> (Erişim tarihi: 26.03.2020).

Görsel 6: [https://scenariojournal.com/wp-content/uploads/2011/07/01\\_alt-Landscape-Design-Eastern-Scheldt-Storm-Surge-Barrier-05-med.jpg](https://scenariojournal.com/wp-content/uploads/2011/07/01_alt-Landscape-Design-Eastern-Scheldt-Storm-Surge-Barrier-05-med.jpg) (Erişim tarihi: 26.03.2020).

Görsel 7: [https://www.e-architect.co.uk/images/jpgs/singapore/edit\\_tower\\_t020410\\_2.jpg](https://www.e-architect.co.uk/images/jpgs/singapore/edit_tower_t020410_2.jpg) (Erişim tarihi: 31.03.2020).

Görsel 8: [https://www.archdaily.com/341219/sportplaza-mercator-venhoevencs/5138bab5b3fc4b1f96000002-sportplaza-mercator-venhoevencs-photo?next\\_project=no](https://www.archdaily.com/341219/sportplaza-mercator-venhoevencs/5138bab5b3fc4b1f96000002-sportplaza-mercator-venhoevencs-photo?next_project=no) (Erişim tarihi: 30.03.2020).

Görsel 9: <https://www.archdaily.com/341219/sportplaza-mercator-venhoevencs/5138bab6b3fc4b176f000003-sportplaza-mercator-venhoevencs-photo> (Erişim tarihi: 30.03.2020).

Görsel 10: [https://www.archdaily.com/341219/sportplaza-mercator-venhoevencs/5138baa6b3fc4b176f000001-sportplaza-mercator-venhoevencs-photo?next\\_project=no](https://www.archdaily.com/341219/sportplaza-mercator-venhoevencs/5138baa6b3fc4b176f000001-sportplaza-mercator-venhoevencs-photo?next_project=no) (Erişim tarihi: 30.03.2020).

Görsel 11: [https://earth.google.com/web/search/kuzey+ankara/@40.00647,32.892555,939.14118716a,2281.45083592d,35y,70.2734243h,59.99960927t,360r/data=CigijgokCWQYXjEe3EJAEfjBln\\_CukJAGar\\_O3zl70VAIQOtUqOCxkVA](https://earth.google.com/web/search/kuzey+ankara/@40.00647,32.892555,939.14118716a,2281.45083592d,35y,70.2734243h,59.99960927t,360r/data=CigijgokCWQYXjEe3EJAEfjBln_CukJAGar_O3zl70VAIQOtUqOCxkVA) (Erişim tarihi: 30.03.2020).

Görsel 12: <https://www.aksam.com.tr/ekonomi/kuzey-ankaraya-1764-yeni-konut-daha-geliyor/haber-168527> (Erişim tarihi: 30.03.2020).

Görsel 13-14-15-16: F. Çağrı Kırmızıgül'ün arşivinden

## Güzelyurt'ta Kaybolan Bir Değer; Çömlekçilik El Sanatı ve Son Ustası Alaf Dede

Öğr. Gör. Gamze Uray

Makale Geliş Tarihi: 10.09.2019

Yayına Kabul Tarihi: 17.02.2020

### Özet

Çömlekçilik en genel tanımıyla kilin, çark veya elle şekillendirildikten sonra ateşte dayanıklılık kazandırmak suretiyle pişirilip, kullanıma hazır hale getirilen üretim olarak tanımlanabilir. Çömlekçilik, ilk olarak avcı-toplayıcı hayat tarzından yerleşik hayata geçen insanoğlunun temel ihtiyaçlarını karşılamak üzere ortaya çıkmış, ilerleyen zaman içerisinde ihtiyaçtan öteye geçmiş daha sonra estetik bir öge haline gelmiştir. Çömlekçilik el sanatının/zanaatının ham maddesi, çömlekçi çarkı, süsleme, kurutma, fırınlama ve fırın özelliklerinin yanı sıra geleneksel yapısıyla da önem arz etmektedir. Yıllardır usta-çırak ilişkisi ile öğrenilen çömlekçilik sanatı, teknolojinin gelişmesine bağlı olarak ihtiyaçların farklılaşması, yeni neslin ilgisini çekmemesi ve bu alanda yetişen çırak sayısının ihtiyaçları karşılayamaması gibi birçok nedenden ötürü unutulmaya yüz tutmuştur.

Bu çalışma; Aksaray iline bağlı tarihi Güzelyurt (Gelveri) ilçesinde yaşayan son çömlek ustası Alaf Dede ve çömlekçilik el sanatı ile ilgilidir. Ayrıca Güzelyurt (Gelveri) ilçesinde yok olmaya yüz tutmuş çömlekçilik sanatının geriye kalan tek ustası Alaf Dede'nin konuyla ilgili bilgi birikimi, duygu ve düşüncelerini bir araya getirerek yazılı bir kaynak oluşturmaktadır.

Çalışmada tarama (survey) modeli uygulanmıştır. Konuyla ilgili literatür taraması yapılarak konunun teorik yapısı oluşturulduktan sonra araştırmanın amacı doğrultusunda saha çalışması yapılmıştır. Saha çalışmasında gözlem ve görüşme teknikleri uygulanmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Aksaray, Güzelyurt, Alaf Dede, Çömlekçilik, Usta.

### A LOST VALUE IN GÜZELYURT; ART OF POTTERY AND ITS LAST MASTER ALAF DEDE

### Abstract

The most general definition of pottery is clay, which can be defined as a product which is shaped after being shaped by wheel or hand and then cooked and made ready for use. Pottery, first emerged from the hunter-gatherer lifestyle to meet the basic needs of human beings, and in later times it went beyond the need and became an ornament element by combining with aesthetic tastes. The art of potting is important with its traditional structure as well as its raw material, pottery wheel, decoration, drying, firing and kiln features. The art of potting, which has been learned with the master-apprentice relationship for many years, has been forgotten for many reasons such as the differentiation of needs due to the development of technology, the lack of attention of the new generation and the number of apprentices growing in this field.

This work; It is about the last pottery master Alaf Dede and pottery handicrafts living in the historical Güzelyurt (Gelveri) district of Aksaray province. Besides, it is to create a written source by bringing together the knowledge, emotions and thoughts of Alaf Dede, the only remaining master of pottery art, which has disappeared in Güzelyurt (Gelveri) district.

In this study, survey model was applied. After the literature review on the subject has been established, the theoretical structure of the subject has been established and a field study has been conducted in line with the aim of the research. Observation and interview techniques were applied in the field study.

**Keywords:** Aksaray, Güzelyurt, Alaf Dede, Pottery, Master.

## Giriş

Çömlekçilik çok eski çağlarda, insan ihtiyaçlarından doğarak günümüze kadar gelen ilkel bir zanaat dalı olarak varlığını sürdürmektedir. Tarih içinde; sekiz bin yılın başlarına doğru insanoğlu kili ve Neolitik Çağ'ın en önemli buluşu olan ilk çömlekçi tezgâhının keşfederek, (Timur, 1987:8) kile türlü biçimler verip ateşte pişirmeye başlamıştır (Sevin, 2003: 21). İlerleyen zaman içerisinde toplumların yerleşik hayata geçmesiyle birlikte ihtiyaçları doğrultusunda toprak kaplar ve kullanım eşyaları üretmeye başlamıştır. Dünyada çömlekçilik tarihine bakıldığında belli bir üslûp ve teknik geliştirmiş ülke ve kültürlerin Asya, Güney-Orta Avrupa ve Amerika gibi farklı coğrafyalardaki yaşam biçimleri ve inançları ile şekillendiği görülmektedir (Türedi, 1999:157, Güner, 1988: 11).

Anadolu'da yaşayan tarih öncesi uygarlıklarda ilkel çömlekçiliğin tarıma bağlı olarak gelişen bir el sanatı olduğu görülmektedir. Konya-Çatalhöyük, Burdur-Hacılar, Çorum-Alacahöyük, Diyarbakır-Çayönü, Karaman-Canhasan, Denizli-Beycesultan, Ankara- Karaoğlan, Çanakkale-Troya kazılarında elde edilen toprak kaplarda görülen form ve süsleme özelliklerine göre çömlekçiliğin sadece ihtiyaçları karşılamaya yönelik bir el sanatı olarak gelişim göstermediğini, üretilen ürünlerin birer sanat değeri taşıdığını ortaya çıkartmaktadır. Bu şekilde Anadolu'da zengin bir alanda gelişim gösteren çömlekçilik ürünleri madeni kaplarla rekabet etmeye başlamış ve bu durum seramik sanatının sürekliliğini sağlamıştır (Akurgal, 1997:8).

Her toplumda olduğu gibi Türk toplumu da tarihi süreç içerisinde kendine has kültürel değerlerini meydana getirmiştir. Bu değerlerin bazıları zaman içinde yok olurken diğer bir kısmı da isim ya da şekil değiştirerek varlıklarını sürdürmeye çalışmaktadır. Kaybolmaya yüz tutmuş sanatların başında gelen çömlekçilik; usta-çırak ilişkisinin bitmesi, bundan dolayı yetkin usta sayısının azalması, sanatın teknolojik gelişmelere yenik düşmesi ve zamana karşı direnememesi, bu sanata ilginin azalması ve sadece ticari kaygı güdülen geleneksel yapısından kopararak sıradan bir zanaat haline gelmesinden dolayı yok olan değerlerimizden sadece birisidir.

Araştırmanın kapsamı, Aksaray ili tarihi Güzelyurt (Gelveri) ilçesinde yaşayan son çömlek ustası Alaf Dede lakaplı Muharrem Vurgun odaklıdır. 1932 yılında Güzelyurt (Gelveri) ilçesinde doğan ve on altı yaşında Rum usta Tatalinin Mehmet'in yanında çömlekçilik sanatının tüm inceliklerini öğrenen Alaf Dede, yaklaşık olarak 40 yıl bu sanatı icra ettiğini belirtmiştir. Güzelyurt (Gelveri) ilçesinin son çömlek ustası olan Alaf Dede'nin çömlekçilik sanatında kullandığı toprağın özelliği, şekillendirmede kullandığı çömlekçi çarkı, üretilen ürünler, ürünlerin dekorlama ve sirlama özellikleri,

kurutma, fırınlama ve fırın tipi tek tek incelenmiştir.

Çalışmada tarama (survey) modeli uygulanmıştır. Konuyla ilgili literatür taraması yapılarak konunun teorik yapısı oluşturulduktan sonra araştırmanın amacı doğrultusunda saha çalışması yapılmıştır. Saha çalışmasında gözlem ve görüşme teknikleri uygulanmıştır.

## Aksaray İlinin Tarihçesi

Aksaray ili Neolitik çağdan günümüze kadar farklı medeniyetlere ev sahipliği yapmıştır. Asur, Frig, Lidya, Medler, Pers, Kapadokya Krallığı, Roma, Bizans, Selçuklu Osmanlı gibi birçok uygarlığa kapılarını açan Aksaray, Anadolu'daki en eski yerleşim yeri olma özelliğini göstermektedir (Anonim, 1982-1983: 6235-6238). Kapadokya bölgesinde yer alan Aksaray; İhlara Vadisi, İpek Yolu, Tuz Gölü, Hasan Dağı, antik kentleri, tarihi yapıları, yeraltı şehirleri, termal merkezleri ve kültürel zenginlikleri ile dikkat çeken ender şehirler arasında yer alır.



Görsel 1. Aksaray ili genel görünüm.<sup>1</sup>

Aksaray ve çevresinin tarihi, çevresindeki höyüklerde yapılan kazılar ve buluntulara göre Neolitik Dönem'e kadar inmektedir (Anonim, 1982-1988: 6173-6233). Antik Dönem'de "Garsaura" adıyla tanınan şehrin, M.Ö. 3000 yıllarında önemli Hitit merkezlerinden "Kursaura" ile aynı yer olduğu kabul edilmektedir. Son Kapadokya Kralı Archelaos tarafından yeniden kurularak krallığın başkenti yapıldıktan sonra "Archelais" adı ile anılmaya başlamıştır (Ramsay, 1897: 314). Kapadokya Kralı Archelaos şehre büyük

<sup>1</sup> Eski(me)yen Aksaray Fotoğrafları, Mustafa Fırat Gül, Aksaray Sanayi ve Ticaret Odası, 2011.



önem vermiş ve geliştirmiştir. Şehrin Roma İmparatorluğu'na geçmesinden sonra, Roma İmparatoru Cladius zamanında şehir Roma kolonisi olmuş ve adına "Colonia Archelais" denilmiştir (Şimşirgil, 2016: 169). Aksaray 1077 yılında Anadolu Selçuklu Devleti topraklarına katılmış ve II. İzzeddin Kılıç Arslan tarafından 1170'de saray, askeri meskenler, camiler, medreseler, hamamlar, zaviyeler, han ve çarşılar yaptırılarak yeniden kurulmuştur (Turan, 1984: 233).

### Güzelyurt (Gelveri) İlçesi ve Güzelyurt (Gelveri) Çömlekçiliği'nin Tarihi

Aksaray iline bağlı olan Güzelyurt (Gelveri), Kapadokya bölgesinin güneybatısında, Hasan Dağı'nın kuzeydoğusunda yer almaktadır. Yapılan araştırmalar yörenin, prehistorik devirlerden bu yana bir yerleşim yeri olduğunu göstermektedir.

Güzelyurt'un 1,5 km kadar güneybatısında, Hagios Analipheos Manastırı'nın yakınındaki Gelveri Höyüğü'nde yapılan kazı çalışmaları sırasında, yüzeyden toplanan sırsız seramik parçalarına göre höyükte Kalkolitik, İlk Tunç Çağı, Demir Çağı ve Roma yerleşimlerin var olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca; Hitit, Lidya ve Pers gibi birçok kültüre de ev sahipliği yapmıştır (Esin, 1993: 47-56).



Görsel 2. Güzelyurt ilçesi görünüm.<sup>2</sup>

Roma İmparatorluğu'nun ikiye ayrılmasından sonra bölge, Bizans toprakları içinde kalmıştır (Foss, 1991: 378). Bu dönemde, Aziz Gregorios Theologos'un mektuplarından Güzelyurt'un Karbala adında Hıristiyanların yaşadığı küçük bir köy olduğu anlaşılmaktadır (Ramsay, 1897: 245). "Karbala"

adının Roma ve erken Hıristiyanlık dönemlerinde de kullanıldığını, "B" harfinin zamanla "V" haline dönüşerek "Karvala" gibi okunduğu belirtilmektedir. Ayrıca; Güzelyurt'un Anadolu Selçukluları zamanında "Gerfeli" olarak bilindiği, Kanuni Sultan Süleyman devri kayıtlarında ise "Korveli" şeklinde yazıldığı aktarılmıştır (Konyalı, 1975: 1944).

Güzelyurt, önce Anadolu Selçuklularının hâkimiyetine, ardından Moğol idaresi altında Eretna Beyliği'ne katılmıştır. Daha sonra Karamanoğulları topraklarına dâhil olmuş ve son olarak Fatih Sultan Mehmet tarafından fethedilerek Osmanlı toprağı haline gelmiştir. Osmanlı toprağına katılan Güzelyurt'ta hem Rum hem de Müslüman halk, 1924'te gerçekleşen mübadele dönemine kadar hoşgörü içinde birlikte yaşamışlardır (Kaya, 2009: 4).

Yerleşme ilk olarak 1951 yılında Burhan Tezcan'ın Aksaray ilinde yaptığı araştırmalar sırasında tespit edilmiştir. Bu çalışmalar çerçevesinde Tezcan, daha önce Güzelyurt'ta bulunan ve satın alma yolu ile Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nde sergilenen iki adet kâseyi incelemiştir. Avusturyalı arkeolog Gordon Child, Burhan Tezcan'dan önce çanağın Tuna ve Balkanlar'da bulunan çanaklar ile benzer özellikler barındırdığını, Terras ve Ukrayna'da benzerlerinin bulunduğunu belirtmiştir. Ayrıca çanağın üzerindeki motifin Rasev ve Meckur'da da benzerleri bulunabilir ifadesine yer vermiştir. Çanağı inceleyen Tezcan ise "Kabın elde şekillendirildiğini, ölçülerinin 10,8x21,5cm. genişliğinde olduğunu, ağız kenarı geniş, dibi düz; içi-dışı kahverengi astarlı, perdahlı ve kulpsuz" olduğunu ifade etmiştir. Çanağın süslemesinde ise "kaidenin etrafında bir üçgen meydana getirecek şekilde, 5-7 hat arasında değişen yivler" kullanıldığını açıklamıştır. O zamana kadar Anadolu'da süsleme açısından herhangi bir benzerine rastlanmayan kap için Tezcan, "çanağın şekli ve tekniği Anadolu'ya yabancıdır" yorumunda bulunmuş ve Tuna boyları ile ilişkilendirilebileceğini belirtmiştir (Bknz. Görsel 3) (Tezcan, 1958: 520).

1990 ve 1991 yıllarında Prof. Dr. Ufuk Esin tarafından gerçekleştirilen kazı çalışmalarında, az miktarda ele geçen çanak çömlek buluntularından yola çıkarak toplanan çanak-çömlekleri 5 ana grup altında toplamıştır. Prof. Dr. Esin, "Gelveri Kültürü" nün İç Anadolu'da Köşkhöyük ile Batı Çatalhöyük kültürü arasındaki bir yerde, Güney Anadolu'da Yumuktepe ile yaklaşık aynı zaman dilimi içinde başlamış olabileceğine işaret eder. Esin aynı zamanda çanak çömleğin benzerlerinin Batı Trakya'daki Paradeisos'da bulunmasına dayanarak, Gelveri Kalkolitik Dönem yerleşmesinin Karanovo V-VI, Maritsa-Gumelnitsa, Pre Cucuteni gibi kültürlerle eş zamanlı olduğunu belirtmiştir (Esin, 1993: 56).

<sup>2</sup> Nuri Aktokat, <https://guzelyurt.aksaray.edu.tr/fotografarla-guzelyurt>.



Görsel 3. Anadolu Medeniyetler Müzesi'nde bulunan, 1990-1991 yılı Güzelyurt kazı çalışmasından çıkarılan çanak.<sup>3</sup>

Gelveri malzemesini inceleyen Özdoğan, malzemeyi şöyle tanımlar: " tümü elde, özenli olarak yapılmış, kum, ufak taşçık, minik mika ve kireç katkılı bir hamurdandır. Kap yüzeyleri özenle düzeltilmiş, bazen kendinden astarlanmıştır. Yüzey renkleri arasında özellikle kahverengi, kirli bozumsu kahverengi tonları hâkimdir; ancak siyah, devetüyü, açık boz renkli parçalara da rastlanılmaktadır.



Görsel 4. Anadolu Medeniyetler Müzesi'nde bulunan, 1990-1991 yılı Güzelyurt kazı çalışmasından çıkarılan çanak parçaları.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Özbudak, M. O. (2010). Gelveri Kültürü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji Anabilim Dalı Prehistorya Bilim Dalı, İstanbul.

<sup>4</sup> Özbudak, M. O. (2010). Gelveri Kültürü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji Anabilim Dalı Prehistorya Bilim Dalı, İstanbul.

Kap biçimleri arasında özellikle dışa dönük ağızlı kaseler, daha ender olarak da geniş omuzlu çömlekler görülmektedir. Ender olarak köşeli kaplara da rastlanılmaktadır. Gelveri çanak çömleğinin en belirgin özelliğini bezemesi oluşturur. Bezeme kap yüzeyine yaygın olarak uygulanmış ve özellikle menderes yapan kıvrık hatlardan yararlanılmıştır. Özdoğan, Torosların hemen kuzeyinde yer alan Gelveri çanak çömleğinin ne Çukurova ne Kuzey Suriye ve Mezopotamya'nın hiçbir dönemiyle karşılaştırılmayacağını belirtir (Özdoğan, 1994:76).

2007 yılında Prof. Dr. Sevil Gülçur başkanlığındaki bir ekip tarafından tekrar kazı çalışmaları başlamıştır. Bu çalışmalarda makroskopik yöntemlerle ayırımı gerçekleştirilen Gelveri çanak çömleğinin tamamı el yapımıdır. Yerleşmenin hemen yakınında, halen işletilmekte olan kaolin yatakları bulunmaktadır. Günümüz Güzelyurt ilçesinin güney-güneybatısında kalan yüksek bağlık arazide ise çömlekçilerin 60 yıllarının ortalarına kadar kullandıkları, özlü ve özsüz olarak tanımladıkları kırmızı yanışlı kil yatakları bulunmaktadır. Bunlardan özlü olarak tanımlanan koyu renkli olanına orman toprağı denilmektedir. Özsüz olan ise beyaz renkli bir kildir. Malzeme üzerinde yapılan istatistiksel çalışmalar, Gelveri çanak çömleğinin kendi içinde hamur hazırlama ve fırınlama gibi imalat teknolojileri açısından çok fazla çeşitlilik barındırmadığını ve bu anlamda belli başlı hamur grupları çerçevesinde, kendi içinde bir standarta sahip olduğunu göstermiştir. Bitki katkının yoğunlukla kullanıldığı (Baskın Bitkiselliler) ve mineral katkının yoğunlukla görüldüğü (Baskın Mineralliler), iki ana hamur grubunu oluşturmaktadır. Ayrıca ele geçen neredeyse bütün parçaların, oksijen devinimi düzensiz bir ortamda pişirildiği ve bunun sonucu olarak siyah renkte öze sahip oldukları anlaşılmıştır. Bu grupların hiçbirinde boya bezemeye rastlanılmamış, ancak ayrışıklar içinde çok az sayıda astarlı yüzeyler gözlemlenmiştir (Özbudak, 2010:54-55).

Gelveri çanak çömleğinin kap formları işlevlerine göre tabaklar, kâseler, çanaklar, çömlekler, kovamsılar ve kutular olmak üzere altı ana gruba ayrılırlar. Bu formlara ek olarak minyatür kaplar, dipler ve kulplar da sınıflandırmanın içinde yer almaktadır. Gelveri çanak çömleği denilince akla ilk gelen, kendine özgü motifleriyle ayrı bir tarz oluşturmuş olan bezekli mallardır. Orta Kalkolitik Dönem 'de Balkanlar'dan Orta Anadolu'ya kadar geniş bir coğrafyada, koyu renkli yüzeyler üzerine çizi, kazıma ve noktalama gibi tekniklerle oluşturulan bezekler gözlemlenmektedir. Gelveri bezekli çanak çömleğini diğer çağdaş örneklerinden ayıran özellik, kendine özgü motifleridir. Orta Anadolu genelinde gerçekleştirilen araştırmalarda ele geçen, iç içe geçmiş, kıvrımlı paralel hatların oluşturduğu örnekler, ilk kez Gelveri yerleşmesinde ele geçtikleri için "Gelveri Tarzı" adı verilmiştir. Kabartma ve impresso tipi bezemeler yaygındır (Özbudak, 2010:59-64).



## Güzelyurt'un (Gelveri) Son Çömlek Ustası Alaf Dede ve Çömlekçilik Sanatı

1932 yılında Aksaray'ın Güzelyurt ilçesinde doğan Alaf Dede, çömlekçilik sanatıyla 1948 yılında tanışmıştır. Bu sanatla tanışmadan önce Adana, Konya ve Ankara'da birçok farklı işte çalışan usta, Güzelyurt'a döndükten sonra Rumlardan kalan çömlek atölyesinde Rum asıllı Tatalinin Mehmet olarak bilinen çömlek ustasının yanında bu zanaatın inceliklerini öğrenmeye başlamıştır. Ustası Tatalinin Mehmet'in de bu sanatı Rum ustalarından öğrendiğini, çömlek atölyesi ve fırının da bu ustalardan ona miras kaldığını belirtmiştir.<sup>5</sup>



Görsel 5. Alaf Dede (Muharrem Vurgun).

Alaf Dede, günümüzde Cevizli sokak olarak bilinen Manastır Vadisi'nin içinde yer alan kendisine ait çömlek atölyesinde günde on beş adet büyük boy testi ve ufak tefek çömlekler yaptığını, ağırlıklı olarak da testi ve çömlek ürettiğini ifade etmiştir. Yarı kayaya oyma çömlek atölyesinde üretimin yapıldığı, çamurun hazırlandığı ve kurutma işleminin yapıldığı yerle birlikte

<sup>5</sup> Muharrem Vurgun ile yapılan sözlü görüşme, 12.07.2019.

üç oda bulunmaktadır. Tüm üretimini bu atölyede yapan ustanın ayrıca atölyesine elli metre mesafede bir de kara tip fırını yer almaktadır. Fırının ana malzemesini yörede temin edilen taşlar oluşturmaktadır. Silindirik bir yapıya sahip olan fırının yüksekliği 1,80 m, eni ise 1,55 m ölçülerindedir. Fırını yükleme ve boşaltma işlemleri ise üzerinde bulunan kapaktan yapılmaktadır.



Görsel 6. Çömlek atölyesi iç (sağda) ve dış (solda) görünümü.

Alaf Dede, çömlek ve testi yapımına başlamadan önce çömleğin ana malzemesi kili hazırlamak için toprak arayışına başlamaktadır. Genellikle atölyesine yakın bir kaynaktan toprak almayı tercih eden usta, çömlek ve testilerin yapımında iki farklı özellikte kil kullandığını belirtmiştir. Alaf Dede, önceden ormandan ya da üzüm bağlarından aldığı ve siyah özlü meşe toprağı ile az özlü boz tirem toprağını karıştırarak ana malzemesini elde ettiğini ifade etmiştir. Günümüzde ise bu topraklara ait kaynakların yok olduğunu da eklemiştir.

Toprağın hazırlama işlemi ise oldukça farklıdır. Usta dağdan elde ettiği toprakların ince taneli ve çok yumuşak olmasından dolayı, toprağı bulduğu yerde tek seferde elekten geçirerek yabancı maddelerden arındırdığını, eşek yardımı ile atölyesine getirdiği toprakları çamur havuzuna ıslanması için attığını belirtmiştir. Normal şartlarda çok az kil doğal hali ile üretime hazır olarak ele geçer. İki farklı yerden getirdiği toprakları içi yarıya kadar



su ile doldurulmuş çamur havuzuna kürek yardımı ile göz kararı bir kara toprak bir de beyaz kumdan attığını söylemiştir. Birkaç gün bekleddikten sonra dinlenen çamuru ayakları ile dört-beş saat belli aralıklarla çiğnedikten sonra çamurun kullanıma hazır olduğunu belirtmiştir.<sup>6</sup>



Görsel 7. Atölyenin içinde yer alan çamur havuzu. (Solda)  
Görsel 8. Çömlekçi çarkı. (Sağda)

Hazırlanan çamur, ürün haline gelmek için çömlekçi çarkı ile buluşmaktadır. Ustanın üretimde kullanmış olduğu çark, yatay olarak dönen daire biçimli büyük bir ahşap tabla ile ona hareketini sağlayan bir mille bağlı küçük ahşap bir tabladan oluşmaktadır. Usta; Rumlardan kalma, ayak yardımıyla çevrilen çömlekçi çarkının daha önce ki milinin hayvan kemiğinden olduğunu, zaman içerisinde demir çubuk ile değiştirildiğini söylemiştir. Alaf Dede, çarkın başına oturduğu zaman günde on beş-yirmi adet testi ve çömlek üretimi yaptığını da eklemiştir.<sup>7</sup> (Muharrem Vurgun ile yapılan sözlü görüşme, 12.07.2019).

Usta kurutma işlemi için özel bir raf kullanmadığını, atölyenin içinde bulunan nişlere ya da boş odalarda kurutma işlemini gerçekleştirdiğini, ürünlerin kışın on beş- yirmi, yazın ise dört-beş günde kurutma işleminin

<sup>6</sup> Muharrem Vurgun ile yapılan sözlü görüşme, 12.07.2019.

<sup>7</sup> Muharrem Vurgun ile yapılan sözlü görüşme, 12.07.2019.

tamamlandığını belirtmiştir. Alaf Dede kurutma işleminin gerçekleşeceği yerde hava akımının olmamasına (çatlamaması için) dikkat ettiğini ve kurutma işlemine alınan her bir toprak ürünü belli aralıklarla ters düz yaparak kurutma işlemini sonlandırdığını ifade etmiştir.<sup>8</sup>



Görsel 9. Kara tip fırın genel görünüm.



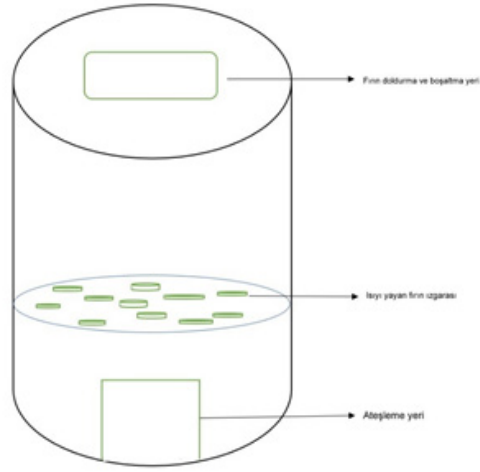
Görsel 10. Fırın yükleme ve boşaltama işleminin yapıldığı üst kapak.

<sup>8</sup> Muharrem Vurgun ile yapılan sözlü görüşme, 12.07.2019.

Usta; kuruyan toprak ürünleri, atölyenin 50 metre uzağındaki Rum ustalar tarafından inşa edilen kara fırında pişirilmek üzere fırına taşındığını ifade etmiştir. Yaklaşık 1,80 cm yüksekliği ve 1,55 cm eninde silindir bir yapıya sahip olan fırın Gelveri yöresinde çıkan yöreye özgü taşlardan örülerek yapılmıştır. Ürünleri fırının üstünde bulunan küçük kapıdan içeri girip, silindir şeklindeki fırının içinde ayaklarını iki yana açarak yükleyen usta boşaltma işlemini de yine aynı şekilde yaptığını ifade etmiştir.



Görsel 11. Çömlekçi fırının içi. (Solda)



Çizim 1: Çömlekçi fırını çizim. (Sağda)

Fırın zemininde ısının eşit bir şekilde dağılması için delikli bir ızgara yer almaktadır (Bkz. Görsel 11). Ürünler delikli ızgara üstüne itina ile yüklendikten sonra kapak kapatılır ve ateşleme kısmına geçirilmektedir. Ateşleme ise fırının hemen ön tarafında yer alan küçük bir kapıdan yapılmaktadır.

Usta ateşleme için önceden hayvan dışısından elde edilen tezek ile ürünleri ısıttığını, daha sonra saman ve talaşlar ile pişirim işlemine geçtiğini söylemiştir. Usta, tezek ile önceden ürünleri ısıtmasının sebebinin ise direkt ateşe maruz kalan çömleğin hemen kırılması olarak açıklamaktadır. Kürek yardımıyla atılan saman ve talaşla yakma işlemi yaklaşık beş saat sürdükten sonra fırının soğuması için en az bir gün beklediğini belirten usta, beş saat süren yakma işleminde fırın ısının tahminen 650-700 °Cye çıktığını söylemiştir.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Muharrem Vurgun ile yapılan sözlü görüşme, 12.07.2019.



Görsel 10. Fırın yükleme ve boşaltma işleminin yapıldığı üst kapak.

Alaf Dede'nin o günlerden günümüze kadar gelmeyi başarmış olan, atölyesinde kendi el emeği ile ürettiği çanak-çömlekler hala kullanılmaktadır. Yörede "bocut" adı ile bilinen su testisini elli yıllık olduğunu ve tarlada çalışan çiftçi için özel üretildiğini ifade etmiştir. Bocutun tabana doğru daralan kısmının toprağa saplandığını, böylelikle suyun asla ısınmadığını ve çiftçiye kolaylık sağladığını da eklemiştir.



Görsel 13. Muharrem Vurgun, Bocut, 1950, Kırmızı Çamur, Çarkta Şekillendirme, 30x27x6 cm.



Üretilen diğer çömlek ürünler arasında yörede “civil” olarak bilinen, süt konulan ya da yoğurt mayalanan toprak kaplardır. Günümüzde ise hala kullanıldığını, yoğurdu ve sütü haftalarca bozmadan muhafaza ettiğini belirtmiştir.<sup>10</sup>

Gelveri çömleği ise günümüzde üretilen Gelveri çömlek formundan oldukça farklıdır. Taban kısmı dar, yukarı doğru genişleyen yapısı ile usta asıl gelveri çömleğinin bu olduğunu eklemiştir. (Bkz. Görsel 14 ) Zamanında Nevşehir ve civar illerden en çok sipariş aldığı ürünün gelveri çömleği olduğunu ifade etmiştir.



Görsel 14. Muharrem Vurgun, Civil, 1950, Kırmızı Çamur, Çarkta Şekillendirme, 25x14x10 cm. (Solda)

Görsel 15. Muharrem Vurgun, Gelveri Çömleği, 1950, Kırmızı Çamur, Çarkta Şekillendirme, 14x28x28 cm. (Sağda)

Yörede “üzlük” adı ile bilinen et ve güveç yemeklerinin piştiği toprak kap, Alaf Dede tarafından Gelveri güvecinden sonra en sık üretilen ürünlerden bir tanesidir. Testide et pişirme geleneğinin Rumlardan kalan bir miras olduğunu, günümüzde Nevşehir’in testi kebabı olarak bilinen meşhur yemeğinin aslında Güzelyurt’ta ait yerel bir kültür olduğunu ve gelen-giden tüccarlar aracılığı ile Nevşehir’e taşındığını ve oranın kültürü olarak bilindiğini iddia etmiştir. Ayrıca Nevşehir ve ilçelerinden gelen yoğun talep üzerine bu testilerden yapıp sattığını da eklemiştir. Alaf Dede ürünlerde dekor ve sirlama kullanmadığını doğal hali ile satışa sunduğunu belirtmiştir.

<sup>10</sup> Muharrem Vurgun ile yapılan sözlü görüşme, 12.07.2019.

Testi ve çömleklerin yapımında kullandığı toprağın özelliklerinden dolayı da yiyecek ve içeceklerin bozulmadan, koku yapmadan uzun süre saklandığını da eklemiştir.<sup>11</sup>



Görsel 16. Muharrem Vurgun, Üzlük, 1950, Kırmızı Çamur, Çarkta Şekillendirme, 30x20x15 cm.

## Sonuç

Çocukluk yıllarından bu yana çömlekçilik sanatını icra eden Alaf Dede için toprağın ayrı bir yeri, anlamı ve önemi bulunmaktadır. Sanatının inceliklerini anlatırken bile o anı yaşayan Alaf Dede, gelişen teknoloji ile birlikte sosyo-ekonomik yapının değişmesi sonucu çömlekçilik sanatının Güzelyurt’ta (Gelveri) bittiğini, geleneksel usulde çömlek üretiminin durduğunu ve bu sanatın Nevşehir’e geçtiğini belirtmiştir. Seksen yedi yaşında olan Alaf Dede; “eğer sağlığım el verseydi şimdi bile toprağa can vermeye devam ederdim” sözü ile aslında sanatına duyduğu sevgi ve öz veriyi dile getirmiştir. Yaşadığı değerleri kendi coğrafyasında koruyup günümüze kadar getirmeye çalışmış olan Alaf Dede, Gelveri’de bu kültürel mirasın tek ve son ustasıdır.

Günümüzde ise geleneksel Güzelyurt çömlekçiliği ile ilgili hem yazılı hem de sözlü literatürde sayısız bilgi kirliliği mevcuttur. Yörede çömlekçilik

<sup>11</sup> Muharrem Vurgun ile yapılan sözlü görüşme, 12.07.2019.



sanatını geleneksellikten uzak, sadece ticari kaygılar ön planda tutularak üretim yapan 1 adet atölye mevcuttur.

Gerçek mesleği nalbantlık ve semercilik olan ve 32 yıl bu mesleği icra eden Metin Nalbantoğlu, mesleğine olan ilginin azalmasından dolayı Güzelyurt Halk Eğitim Merkezi'nde açılan seramik kurslarında eğitim alarak bu zanaata yönelmiştir.<sup>12</sup> Ardından küçük bir atölye kurarak bu işin ticaretini yapan Nalbantoğlu'nun üretmiş olduğu testi ve çömlekler, kullanılan hammadde, fırın ve pişirim özellikleri başta olmak üzere şekil olarak da geleneksel Gelveri çömleğinden farklı bir özellik sergilemektedir (Bkz. Görsel 16).



Görsel 17. Metin Nalbantoğlu, 2019, Günümüz Gelveri Çömleği, Kırmızı Çamur, Çarkta Şekillendirme, 25x30cm. (Solda)

Görsel 18. Muharrem Vurgun, 1949, Geleneksel Gelveri Çömleği, Kırmızı Çamur, Çarkta Şekillendirme, 16x30x24cm. (Sağda)

tutmuş çömlekçilik sanatının geriye kalan tek ustası Alaf Dede'nin konuyla ilgili bilgi birikimi, duygu ve düşüncelerini bir araya getirerek yazılı bir kaynak oluşturmak ve geleneksel Gelveri çömlekçiliğini kalkındırmaya yönelik yapılacak olan çalışmalara da katkıda bulunmak amaçlanmıştır.

Bu bağlamda unutulmaya yüz tutmuş olan bu zanaatı genç kuşağa tanıtmak, somut olmayan kültürel miraslarımızdan biri olan çömlekçiliği yaşatmak ve gelecek kuşaklara aktarmaya çalışmak gerekmektedir. Ayrıca yaşayan son çömlek ustasından bu sanatın geçmişi ve incelikleri hakkında doğru bilgiler aktarılmaya çalışılmıştır.

Sonuç olarak; 16 yaşında Rum bir ustanın yanında bu sanatı öğrenerek yaşamını sürdürmüş olan Alaf Dede'nin gelenek aktarımındaki etkin rolü vurgulanmaya çalışılmıştır. Ayrıca Güzelyurt ilçesinde yok olmaya yüz

<sup>12</sup> <http://www.aksarayajans.com/gundem/aksaray-canak-comlek-gelveri-guzelyurt-kapadokya-metin-nalbanto-gl/188/>.

## Kaynakça

- Akurgal, E. (1997). *Anadolu Kültür Tarihi*. Ankara: Phoenix Yayınları.
- Esin, U. (1993). *Gelveri-Ein Beispiel für die kulturellen Beziehungen zwischen Zentralanatolien und Südosteuropa während des Chalkolithikums*. Anatolica. Netherlands: Netherlands Institute.
- Foss, C. (1991). *Cappadocia. The Oxford Dictionary of Byzantium*. England: Oxford University Press.
- Gül, M. F. (2011). *Eski(me)yen Aksaray Fotoğrafları*. Aksaray: Aksaray Sanayi ve Ticaret Odası.
- Güner, G. (1988). *Anadolu'da Yaşamakta Olan İlk Çömlekçilik*. İstanbul: Grafik Sanatlar Matbaacılık.
- Kaya, E. (2009). *On Bin Yıllık Tarihi Kent Aksaray*. Aksaray: Yeni Aksaray Basın Yayın.
- Konyalı, İ. H. (1975). *Abideleri ve Kitabeleri ile Niğde Aksaray Tarihi*. İstanbul: Fatih Yayınevi Matbaası.
- Özbudak, M. O. (2010). *Gelveri Kültürü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji Anabilim Dalı Prehistorya Bilim Dalı*, İstanbul.
- Özdoğan, M. (1994). "Marmara Bölgesi-Balkanlar-Orta Anadolu Arasındaki Kronoloji Sorununa Yeni Bir Yaklaşım", XI. Türk Tarih Kongresi (s.76), Ankara.
- Ramsay, W. M. (1897). *Impressions of Turkey During Twelve Years Wanderings*. London: Library of the University of California.
- Sevin, V. (2003). *Anadolu Arkeolojisi*. İstanbul: Der Yayıncılık.
- Şimşirgil, A. (2016). *Sultan II. Kılıç Arslan ve Aksaray*. İstanbul: IQ Kültür Sanat Yayıncılık.
- Tezcan, Burhan. (1958). *Aksaray Çevresinden Derlenen Eserler*. Ankara: Belleten, XXII.
- Timur, M. (1987). "Anadolu'da Seramiğin Doğuşu", *Antika Dergisi*, 29, 8.
- Turan, O. (1984). *On iki Hayvanlı Türk Takvimi*. İstanbul: Cumhuriyet Matbaası.
- Türedi, Ö. A. (1999). "Ateşin Toprağa Hükmettiği Sanat". İstanbul: Süreli Sanat ve Kültür Dergisi. 157.
- Vurgun, M. (2019, 12 Temmuz). *Muharrem Vurgun ile Geleneksel Gelveri Çömlekçiliği Üzerine Söyleşi, Muharrem Vurgun'un Evi. Güzelyurt-Aksaray*.

Yurt Ansiklopedisi. (1982). "Aksaray Maddesi". İstanbul: Anadolu Yayıncılık.

## Görsel Kaynakları

- Görsel 1. Gül, M. F. (2011). *Eski(me)yen Aksaray Fotoğrafları*. Aksaray: Aksaray Sanayi ve Ticaret Odası.
- Görsel 2. Aktokat, Nuri. (2019). <https://guzelyurt.aksaray.edu.tr/fotografarla-guzelyurt>.
- Görsel 3-4. Özbudak, M. O. (2010). *Gelveri Kültürü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji Anabilim Dalı Prehistorya Bilim Dalı*, İstanbul.
- Görsel 5-18. Gamze Uray. (2019). 12 Temmuz Güzelyurt İlçesi'nde yapılan fotoğraf çekimi.

## İnternet Kaynakları

İnternet:<http://www.aksarayajans.com/gundem/aksaray-canak-comlek-gelveri-guzelyurt-kapadokya-metin-nalbantoglu/188/>.

# Görsel Sanatlar Öğretmen Adaylarının Yaratıcılık Düzeylerinin Video Oyunu Oynama Durumu Açısından İncelenmesi

Arş. Gör. Haluk Yılmaz  
Doç. Dr. Raif Kalyoncu

Makale Geliş Tarihi: 27.03.2020  
Yayına Kabul Tarihi: 11.04.2020

## Özet

Bu araştırmanın amacı, görsel sanatlar öğretmen adaylarının yaratıcılık düzeylerini video oyunu oynama durumu açısından incelemektir. Araştırmada nicel tarama modeli kullanılmıştır. Çalışma grubunu, 2018-19 eğitim-öğretim yılında Trabzon Üniversitesi Fatih Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı Resim-iş Öğretmenliği programında öğrenim gören birinci, ikinci, üçüncü ve dördüncü sınıf öğrencileri oluşturmaktadır. Öğrencilerin yaratıcı düşünce düzeyini ölçmek için Torrance Yaratıcı Düşünme Testi A sözel ve şekilsel formu kullanılmıştır. Veri analizinde Bağımsız Örneklem t Testi, Tek Yönlü Varyans Analizi (One-Way ANOVA) ve Pearson Momentler Çarpımı Korelasyon Katsayısı (PMÇKK) kullanılmıştır. Elde edilen bulgular video oyunu oynayan görsel sanatlar öğretmen adaylarının, oynamayan adaylara göre her iki yaratıcılık testinde yüksek puan elde ettiğini göstermiştir. Video oyunu oynama durumunun, cinsiyet değişkeni dışında, öğrencilerin yaratıcılıkları üzerinde etkisinin olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Ayrıca sözel ve şekilsel yaratıcılık puanları cinsiyet, anasana dalı ve sınıf değişkenlerine göre bazı yaratıcılık boyutlarında anlamlı farklılık gösterirken, diğer boyutlarda ise herhangi bir farklılaşma saptanmamıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Yaratıcılık, Torrance Yaratıcı Düşünme Testleri, Video Oyunları, Sanat Eğitimi

## INVESTIGATION OF VISUAL ARTS TEACHER CANDIDATES' CREATIVITY LEVELS IN TERMS OF VIDEO GAME PLAYING STATUS

### Abstract

The aim of this research is to examine the creativity levels of visual arts teacher candidates in terms of video game playing status. Quantitative screening model was used in the research. The study group consists of first, second, third and fourth year students studying in Trabzon University Fatih Education Faculty Fine Arts Education Department Art Education Program in 2018-19 academic year. The verbal and formal form of the Torrance Creative Thinking Test A was used to measure students' level of creative thinking. In addition, Independent Sample t Test, One-Way ANOVA and Pearson Moment Product Correlation Coefficient (PMPCC) were used in data analysis. The findings showed that visual arts teacher candidates playing video games achieved high scores in both creativity tests compared to those who did not. It was concluded that the state of video game playing has an effect on the creativity of the students apart from the gender variable. In addition, while verbal and formal creativity scores differed significantly in some creativity dimensions according to gender, department and class variables, no differentiation was found in other dimensions.

**Keywords:** Creativity, Torrance Tests of Creative Thinking, Video Games, Art Education



## 1. Giriş

İnsanlığın başlangıcından itibaren sanat, insanların birbirleri ile olan ilişkilerini, doğa ile mücadelesini, insanlığın var olma çabası içerisindeki yaşam savaşını, sevinçlerini, mutluluklarını ve yaşam ile olan her türlü ilişkilerini anlatmaktadır. Sanat, ilk çağlarda mağaralara çizilen karalamalar ve insanların hayvanlar ile olan mücadelelerini konu edinirken, daha sonra yerleşik yaşama geçilmesi ile oluşan farklı kültürlerin izlerini taşımaktadır. İnsan yaşamının özünde sanata bir yöneliş söz konusudur (Ayaydın, 2009: 441). Tarihi seyirde din ve inanışların yaygınlaşması ile sanat türleri oluşmaya başlamış ve bu türler ilk insandan günümüze süregelen sanat çalışmaları ile kendini gösterebilmiştir.

Belli bir noktada sanat çalışmalarının gelecek kuşaklara aktarılması ihtiyacı ortaya çıkmış ve bu durum güzel sanatlar eğitimi gerekli hale getirmiştir. "Tüm sanatları ve bu sanatların birbiriyle ilişkisini fikrî boyutta, sanatçı, izleyici, toplum, kültür ve eğitim bağlamında inceleyen kuramsal çalışmalara 'Güzel Sanatlar Eğitimi' denir" (Buyurgan ve Buyurgan, 2012: 2). Güzel sanatlar eğitiminin bir dalı olan görsel sanatlar eğitiminin de geçmişten günümüze sanatın ve sanat öğretisinin önemli bir parçası olduğu düşünülmektedir. Günümüzde görsel sanatlar eğitimi üstlenen kurumlar arasında eğitim fakültelerinin resim-iş eğitimi bölümleri yer almaktadır.

Görsel sanatlar eğitimi bölümlerinde okuyan öğrenciler yaratıcılıkları, yetenekleri, imgelem dünyaları ile bu bölümlerde eğitim almaktadırlar. Özellikle günümüzde gelişen teknolojiye etkilenen bu bölümde eğitim alan öğrencilerin, yaratıcılıkları ve imgelem dünyalarının da teknolojik uygulamalardan etkilenebileceği düşünülmektedir. Bilgisayar teknolojisinin sunmuş olduğu sanal ortamlar, bireylerin görsel tasarımlarının bir yansımasıdır. "İmgesel yapıyla gerçeğin buluştuğu nokta sanatsal bir dönüşümü belirleyebilir ve böylece bir cazibe merkezine dönüşen sanal gerçekliğin biçimi yeni bir sanat kavramı olarak karşımıza çıkar" (Türker, 2005: 5). Bu bağlamda sanal ortamların bir örneği olan video oyunlarının, bireyleri günlük yaşantılarından bireysel aktivitelere kadar etkileyebildiği düşünülmektedir. Bu etkileşim esnasında yaratıcılık da ister istemez şekillenebilmektedir. Yaratıcılık, bir bireyin veya grubun, sosyal bağlamda tanımladığı yeni ve kullanışlı olan algılanabilir bir ürünü ortaya çıkardığı yetenek, süreç ve çevre arasındaki etkileşimdir (Plucker, Beghetto ve Dow, 2004). Özellikle günümüzde teknolojiye gelinen noktada bireyi çevreleyen önemli unsurlardan olan video oyunlarının yaratıcılık üzerinde olumlu veya olumsuz bir yönünün olduğu düşünülmektedir.

Aynı zamanda yaratıcılık, yaratıcı aktiviteyi mümkün kılan bir motivasyon sürecini kapsamaktadır (Ford, 2000). Bireyi ciddi ölçüde motive etmeye yöneltebilecek etkenlerden birisi de video oyunlarıdır. Motivasyonun, video oyunları aracılığı ile yaratıcılığı teşvik etmeye yönelik kullanılmasının bireyde farklı yaratıcılık becerilerinin gelişmesine olanak sağlayacağı düşünülmektedir.

Bu sebeple araştırmanın temel amacı, görsel sanatlar öğretmen adaylarının yaratıcılık düzeylerini video oyunu oynama durumu açısından incelemektir. Bu doğrultuda araştırmanın alt amaçları aşağıda sunulmuştur.

1. Video oyunu oynayan ve oynamayan öğretmen adaylarının sözel ve şekilsel yaratıcılıkları arasında anlamlı fark var mıdır?
2. Görsel sanatlar öğretmen adaylarının cinsiyetlerine göre sözel ve şekilsel yaratıcılık düzeyleri arasında anlamlı bir fark var mıdır?
3. Anasanat dalı farklı olan görsel sanatlar öğretmen adaylarının sözel ve şekilsel yaratıcılıkları arasında anlamlı bir fark var mıdır?
4. Görsel sanatlar öğretmen adaylarının sözel yaratıcılık ile şekilsel yaratıcılık puanları sınıf düzeyinde anlamlı olarak farklılaşmakta mıdır?

## Yöntem

Araştırmanın bu bölümünde araştırma modeli, araştırma grubu, kullanılan veri toplama araçları, veri toplama süreci ve verilerin analizi hakkındaki bilgilere değinilmektedir.

## Araştırma Modeli

Araştırmada, görsel sanatlar öğretmen adaylarının yaratıcılık düzeylerinin video oyunu oynama açısından incelenmesi amacıyla nicel araştırma yöntemlerinin alt desenlerinden olan tarama (survey) yöntemi kullanılmıştır. Nicel araştırmalar öncelikle iki veya daha fazla değişkenle ilgili nedensel çıkarımlar yapmayı amaçlamaktadır. Bu büyük ölçüde deneylerle elde edilir (Swart, Kramer, Ratele ve Seedat, 2019). Nicel araştırma yöntemleri, keşif araştırmalarından ziyade betimleyici ve nedensel araştırma tasarımlarıyla da doğrudan ilişkilidir. Bilgi ihtiyaçları kesin ve iyi tanımlanmıştır. Elde edilmesi amaçlanan başarı, anket aracının doğru tasarlanması ve yönetilmesinde yatmaktadır (Dickinger, 2007). Nicel araştırma yöntemlerinden olan tarama araştırması ise, herhangi bir çalışmaya tabi tutulan çeşitli grupların belirli niteliklerini ortaya çıkarma doğrultusunda verilerin toplanmasını

amaç edinen bir araştırma modelidir (Büyüköztürk, Çakmak, Akgün, Karadeniz ve Demirel, 2014). Bu model, var olan bir durumu tespit etmek veya ortaya çıkarmak için yürütülen araştırmalarda kullanılabilir.

### Araştırma Grubu

Araştırma grubu, nicel örneklem türlerinden seçkisiz olmayan örnekleme yöntemlerinin bir alt basamağındaki basit seçkisiz örneklemeğe uygun olarak seçilmiştir. Basit seçkisiz örnekleme, her bir örnekleme eşit seçilme hakkının tanındığı, örneklemelerin seçiminin birbirinden bağımsız geliştiği rastgele uyarlanan bir örnekleme yöntemidir (Büyüköztürk ve diğerleri, 2014). Bu bağlamda, araştırma grubunu 2018-19 eğitim-öğretim yılında, Trabzon Üniversitesi Fatih Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı Resim-iş Öğretmenliği programında 1. 2. 3. ve 4. Sınıflarda öğrenim gören, toplam 110 görsel sanatlar öğretmen adayı oluşturmaktadır. Araştırmaya katılan katılımcıların tanımlayıcı istatistik değerleri aşağıdaki tabloda listelenmiştir;

Faktör	Değişken	N	%
Cinsiyet	Kız	83	75,5
	Erkek	27	24,5
Sınıf Düzeyi	1. Sınıf	24	21,8
	2. Sınıf	36	32,7
Sınıf Düzeyi	3. Sınıf	20	18,2
	4. Sınıf	30	27,3
Anasanat (2. Sınıf ve sonrası)	Resim	33	38,4
	Grafik	53	61,6
Video Oyunu Oynama	Oynayan	70	63,6
	Oynamayan	40	36,4
Toplam		110	100

Tablo 1. Araştırma Grubuna İlişkin Bazı Tanımlayıcı Bilgiler

### Araştırmanın Sınırlılıkları

Bu araştırma;

1. 2018-2019 öğretim yılı güz döneminde Trabzon Üniversitesi Fatih Eğitim Fakültesi görsel sanatlar öğretmen adayları ile,
2. 2018-2019 öğretim yılı güz döneminde 6 ders saati ile sınırlandırılmıştır.

### Araştırmanın Varsayımları

Bu araştırmanın merkezinde aşağıdaki varsayımlar bulunmaktadır;

1. Araştırmaya katılan öğrencilerin bu araştırmaya gönüllü olarak katıldıkları varsayılmıştır.
2. Yaratıcılığın ölçülebilir bir kavram olduğu ve Torrance Yaratıcı Düşünme Testi'nin bu kavramı ölçebildiği varsayılmıştır.
3. Araştırmaya katılan öğrencilerin zeka seviyesinin normal dağılım gösterdiği varsayılmıştır.

### Veri Toplama Araçları ve Verilerin Analizi

Araştırmada öğrencilerin genel yaratıcılıklarını ölçmek için 1966'da E. Paul Torrance tarafından geliştirilen ve 1985'te Türkiye'de ilk kez bir tez araştırmasında kullanılan Torrance Yaratıcı Düşünce Testi (TYDT) A formunun sözel ve şekilsel testinden yararlanılmıştır (Yontar, 1985). Daha sonra Aslan (2001b) tarafından Türkçeleştirilerek Türk literatürüne kazandırılan bu test, araştırmacı tarafından izin alınarak kullanılmıştır. Ayrıca katılımcılara dair bilgileri edinebilmek için araştırmacı tarafından kişisel bilgi formu geliştirilmiş ve her bir bireye uygulanmıştır.

Araştırma örneklemini oluşturan tüm katılımcıların yaratıcılık analizleri yapılırken TYDT A sözel ve şekilsel formunda yer alan ham puanlar kullanılmıştır. Ayrıca her bir alt boyuttan alınan puanlar standart puana çevrilip sözel ve şekilsel toplam puanlar elde edilmiştir.

Araştırmaya yönelik veriler SPSS 23.0 istatistik paket programı vasıtasıyla analiz uygulanarak elde edilmiştir. Çalışmada Bağımsız Örneklem t testi, Tek Yönlü Varyans Analizi (One way ANOVA), Pearson Momentler Çarpımı Korelasyon Katsayısı (PMÇKK) analiz yöntemleri kullanılmıştır. Kişisel bilgi formundan elde edilen katılımcı verileri ortalama, sayı ve yüzdeler olarak hesaplanmıştır. Analizler sonucunda elde edilen veriler bulgular kısmında sunulmuştur.

## Bulgular

### Birinci Alt Amaca Yönelik Bulgular

	Video Oyunu Oynama	n	Ort.	ss.	t	p
Akıcılık	Oynayan	70	50.30	17.26	5.21	.00
	Oynamayan	40	34.30	11.63		
Esneklik	Oynayan	70	30.07	7.95	5.34	.00
	Oynamayan	40	22.30	6.09		
Orijinallik	Oynayan	70	43.93	18.05	5.17	.00
	Oynamayan	40	27.80	10.37		
Sözel Yaratıcılık Toplam	Oynayan	70	124.30	41.36	5.46	.00
	Oynamayan	40	84.40	26.94		

Tablo 2. Video Oyunu Oynayan ve Oynamayan Katılımcıların Sözel Yaratıcılık Puanlarının Karşılaştırılması

Araştırma grubunun TYDT Sözel A formu için yapılan bağımsız örneklem t testi sonucunda video oyunu oynayanlar ve oynamayanlar arasında akıcılık ( $t=5.21$ ), esneklik ( $t=5.34$ ), orijinallik ( $t=5.17$ ) ve sözel toplam yaratıcılık ( $t=5.46$ ) puanları ile ilgili istatistiksel olarak anlamlı bir fark bulunmuştur ( $p<.05$ ). Akıcılık alt boyutundan elde edilen puan ortalamalarına göre video oyunu oynayan öğretmen adayları ( $x=50.30$ ), oynamayanlara ( $x=34.30$ ) kıyasla yüksek puan elde etmiştir. Esneklik alt boyutundan elde edilen puan ortalamalarına bakıldığında video oyunu oynayanlar ( $x=30.07$ ), oynamayanlara ( $x=22.30$ ) göre yine yüksek ortalama seviyesine sahiptir. Orijinallik alt boyutunda da video oyunu oynayanların ( $x=43.93$ ) puan ortalamasının, oynamayanlara ( $x=27.80$ ) kıyasla daha yüksek seviyede olduğu görülmektedir. Üç alt boyutta yer alan puan ortalamalarının toplam puanından elde edilen sözel yaratıcılık toplam puan ortalamaları karşılaştırıldığında yine video oyunu oynayan ( $x=124.30$ ) katılımcılar, oynamayanlara ( $x=84.40$ ) göre yüksek puan ortalamasına sahiptir. Verilere göre video oyunu oynayan görsel sanatlar öğretmen adayları ile oynamayanların almış oldukları TYDT sözel yaratıcılık alt boyutları ve toplam puanları arasında oyun oynayanların lehine anlamlı bir fark bulunmuştur. Buna göre TYDT Sözel A formunda video oyunu oynayan öğrencilerin yaratıcılık düzeylerinin oynamayanlardan farklı seviyede olduğu ortaya çıkmaktadır.

	Video Oyunu Oynama	n	Ort.	ss.	t	p
Akıcılık	Oynayan	70	17.79	6.05	2.09	.03
	Oynamayan	40	15.15	6.80		
Orijinallik	Oynayan	70	13.96	5.15	3.47	.00
	Oynamayan	40	10.45	4.99		
Başlıkların Soyutluğu	Oynayan	70	14.36	6.61	3.62	.00
	Oynamayan	40	9.93	5.29		
Zenginleştirme	Oynayan	70	16.27	2.04	5.08	.00
	Oynamayan	40	13.73	3.21		
Erken Kapamaya Direnç	Oynayan	70	7.03	3.66	4.60	.00
	Oynamayan	40	3.85	3.13		
Duyguların İfadesi	Oynayan	70	4.27	2.92	2.21	.02
	Oynamayan	40	2.98	3.02		
Hikaye Anlatma	Oynayan	70	7.37	5.13	3.03	.00
	Oynamayan	40	4.68	3.02		
Hareket	Oynayan	70	4.59	2.47	3.92	.00
	Oynamayan	40	2.88	1.62		
Başlıkların Açıklayıcılığı	Oynayan	70	3.73	3.66	1.76	.08
	Oynamayan	40	2.60	2.26		
Tamamlanmamış Şekillerin Birleştirilmesi	Oynayan	70	.07	.49	.92	.36
	Oynamayan	40	.00	.00		
Tamamlanmamış Çizgilerin Sentezi	Oynayan	70	.26	.86	.70	.48
	Oynamayan	40	.15	.58		
Alışılmadık Görselleştirme	Oynayan	70	8.17	3.38	3.58	.00
	Oynamayan	40	5.75	3.47		
İçsel Görselleştirme	Oynayan	70	5.73	2.91	3.52	.00
	Oynamayan	40	3.88	2.15		
Sınırları Uzatma	Oynayan	70	12.30	4.15	3.04	.00
	Oynamayan	40	9.78	4.27		
Mizah	Oynayan	70	.79	.99	2.36	.02
	Oynamayan	40	.38	.63		
Hayal Gücü Zenginliği	Oynayan	70	4.00	2.24	3.89	.00
	Oynamayan	40	2.38	1.79		
Hayal Gücü Renkliliği	Oynayan	70	1.96	1.65	3.10	.00
	Oynamayan	40	1.03	1.25		
Fantezi	Oynayan	70	3.00	2.21	1.60	.11
	Oynamayan	40	2.30	2.21		
Yaratıcı Kuvvetler Listesi Toplam	Oynayan	70	56.24	19.86	5.02	.00
	Oynamayan	40	38.55	13.22		
Şekilsel Yaratıcılık Toplam	Oynayan	70	68.44	25.73	5.55	.00
	Oynamayan	40	41.85	21.15		

Tablo 3. Video Oyunu Oynayan ve Oynamayan Katılımcıların Şekilsel Yaratıcılık Puanlarının Karşılaştırılması

Araştırma grubunun TYDT Şekilsel A formu için yapılan bağımsız örneklem t testi sonucunda video oyunu oynayanlar ve oynamayanlar arasında



da akıcılık (t=2.09), orijinallik (t=3.47), başlıkların soyutluğu (t=3.62), zenginleştirme (t=5.08), erken kapamaya direnç (t=4.60), duyguların ifadesi (t=2.21), hikaye anlatma (t=3.03), hareket (t=3.92), alışılmadık göselleştirme (t=3.58), içsel göselleştirme (3.52), sınırları uzatma (3.04), mizah (2.36), hayal gücü zenginliği (t=3.89), hayal gücü renkliliği (t=3.10), yaratıcı kuvvetler listesi toplam (t=5.02) ve şekilsel yaratıcılık toplam (t=5.55) puanları ile ilgili istatistiksel olarak anlamlı bir fark bulunmuştur (p<.05). Şekilsel formun alt boyutlarında yer alan başlıkların açıklayıcılığı (t=1.76), tamamlanmamış şekillerin birleştirilmesi (t=.92), tamamlanmamış şekillerin sentezi (t=.70) ve fantezi (t=1.60) ölçütlerinde video oyunu oynayan ve oynamayan katılımcılar arasında anlamlı bir fark bulunmamıştır (p>.05). Verilere göre video oyunu oynayan görsel sanatlar öğretmen adayları ile oynamayanların almış oldukları TYDT Şekilsel A formu yaratıcılık alt boyutlarından olan başlıkların açıklayıcılığı, tamamlanmamış şekillerin birleştirilmesi, tamamlanmamış şekillerin sentezi ve fantezi ölçütleri haricindeki diğer tüm ölçütlerdeki puanlar arasında oyun oynayanların lehine anlamlı farklılık ortaya çıkmıştır. Yaratıcı kuvvetler listesi toplam puanlarının ortalamaları incelendiğinde video oyunu oynayan öğretmen adayları (x=56.24; t=5.02), oynamayan öğretmen adaylarına (x=38.55; t=5.02) kıyasla daha yüksek puan ortalaması elde etmiştir. Buna göre yaratıcı kuvvetler listesi toplam puan ortalamalarında video oyunu oynayan öğretmen adaylarının lehine anlamlı bir fark ortaya çıkmıştır (p<.05). Şekilsel yaratıcılık toplam puanlarının ortalamasında ise yine video oyunu oynayan öğretmen adayları (x=68.44; t=5.55), oynamayanlara (x=41.85; t=5.55) göre yüksek puan ortalaması elde etmiştir. Buna göre iki değişken arasında video oyunu oynayanların lehine anlamlı bir fark bulunmuştur (p<.05). Buna göre TYDT Şekilsel A formunda video oyunu oynayan öğrencilerin yaratıcılık düzeylerinin oynamayanlardan farklı seviyede olduğu görülmektedir.

#### İkinci Alt Amaca Yönelik Bulgular

	Cinsiyet	n	Ort.	ss.	t	p
Akıcılık	Kız	83	44.33	17.43	-17	.87
	Erkek	27	44.96	16.92		
Esneklik	Kız	83	27.19	8.54	-12	.91
	Erkek	27	27.41	7.25		
Orijinallik	Kız	83	38.41	18.74	.36	.72
	Erkek	27	37.00	13.10		
Sözel Yaratıcılık Toplam	Kız	83	109.93	43.53	.06	.95
	Erkek	27	109.37	34.84		

Tablo 4. Görsel Sanatlar Öğretmen Adaylarının Cinsiyetlerine Göre, Sözel Yaratıcılık Puanlarının Karşılaştırılması

TYDT A sözel formundan elde edilen yaratıcılık alt boyutları ve toplam puanının cinsiyete göre karşılaştırmak için araştırma grubundan elde edilen verilere uygulanan bağımsız örneklem t testi sonucunda akıcılık (t=-.17), esneklik (t=-.12), orijinallik (t=.36) ve sözel yaratıcılık toplam (t=.06) puanları arasında cinsiyet değişkenine bağlı anlamlı sonuç bulunamamıştır (p>.05).

	Cinsiyet	n	Ort.	ss.	t	P
Akıcılık	Kız	83	16.15	6.90	-.50	.62
	Erkek	27	17.37	4.80		
Orijinallik	Kız	83	12.31	5.56	-1.27	.21
	Erkek	27	13.81	4.55		
Başlıkların Soyutluğu	Kız	83	12.24	6.45	-1.43	.16
	Erkek	27	14.30	6.52		
Zenginleştirme	Kız	83	14.93	2.89	-2.83	.00
	Erkek	27	16.63	2.08		
Erken Kapamaya Direnç	Kız	83	5.18	3.73	-3.52	.00
	Erkek	27	8.00	3.21		
Duyguların İfadesi	Kız	83	3.59	3.09	-1.28	.20
	Erkek	27	4.44	2.68		
Hikaye Anlatma	Kız	83	6.27	4.66	-.49	.62
	Erkek	27	6.78	4.69		
Hareket	Kız	83	3.87	2.36	-.75	.45
	Erkek	27	4.26	2.30		
Başlıkların Açıklayıcılığı	Kız	83	3.42	3.45	.58	.56
	Erkek	27	3.00	2.62		
Tamamlanmamış Şekillerin Birleştirilmesi	Kız	83	.06	.45	.69	.49
	Erkek	27	.00	.00		
Tamamlanmamış Çizgilerin Sentezi	Kız	83	.14	.57	-1.77	.08
	Erkek	27	.44	1.19		
Alışılmadık Görselleştirme	Kız	83	6.87	3.67	-2.20	.03
	Erkek	27	8.59	3.08		
İçsel Görselleştirme	Kız	83	4.82	2.68	-1.56	.12
	Erkek	27	5.78	3.07		
Sınırları Uzatma	Kız	83	10.88	4.38	-2.16	.03
	Erkek	27	12.93	3.96		
Mizah	Kız	83	.61	.90	-.45	.66
	Erkek	27	.70	.91		
Hayal Gücü Zenginliği	Kız	83	3.04	2.22	-3.14	.00
	Erkek	27	4.52	1.83		
Hayal Gücü Renkliliği	Kız	83	1.42	1.38	-2.34	.02
	Erkek	27	2.22	1.97		
Fantezi	Kız	83	2.81	2.34	.51	.61
	Erkek	27	2.56	1.89		
Yaratıcı Kuvvetler Listesi Toplam	Kız	83	47.55	20.30	-2.15	.03
	Erkek	27	56.74	15.81		
Şekilsel Yaratıcılık Toplam	Kız	83	55.63	28.17	-2.15	.03
	Erkek	27	68.43	22.11		

Tablo 5. Görsel Sanatlar Öğretmen Adaylarının Cinsiyetlerine Göre, Şekilsel Yaratıcılık Puanlarının Karşılaştırılması

TYDT A şekilsel formundan elde edilen şekilsel yaratıcılık alt boyutları ve toplam puanının cinsiyete göre karşılaştırmak için araştırma grubundan gerekli veriler toplanmıştır. Elde edilen verilere uygulanan bağımsız örneklem t testi sonucunda şekilsel yaratıcılık alt boyutlarından olan zenginleştirme (t=-2.83), erken kapamaya direnç (t=-3.52), alışılmadık görselleştirme (t=-2.20), sınırları uzatma (t=-2.16), hayal gücü zenginliği (t=-3.14) ve hayal gücü renkliliği (t=-2.34) ölçütlerinde cinsiyetler arasında anlamlı farklar bulunmuştur (p<.05). Ayrıca yaratıcı kuvvetler listesi ve şekilsel yaratıcılık toplam puanları da cinsiyete göre anlamlı farklılaşmaktadır (p<.05). Genel olarak şekilsel yaratıcılık toplam puanına bakıldığında kız (x=55.63; t=-2.15) öğretmen adaylarının ortalaması erkek (x=68.43; t=-2.15) öğretmen adaylarından düşüktür. Bu durum ise iki cinsiyet arasındaki anlamlı farklılığın erkeklerin lehine olduğunu göstermektedir.

### Üçüncü Alt Amaca Yönelik Bulgular

	Anasanat Dalı	n	Ort.	ss.	t	p
Akıcılık	Resim	33	48.10	18.34	1.10	.27
	Grafik	53	43.85	16.68		
Esneklik	Resim	33	29.61	8.44	1.46	.14
	Grafik	53	26.94	8.09		
Orijinallik	Resim	33	41.85	20.65	.90	.37
	Grafik	53	38.15	17.17		
Sözel Yaratıcılık	Resim	33	119.55	46.14	1.11	.26
Toplam	Grafik	53	108.94	40.61		

Tablo 6. Anasanat Dalları Farklı Olan Öğretmen Adaylarının, Sözel Yaratıcılık Puanlarına Göre Karşılaştırılması

Araştırma grubundan elde edilen veriler ile uygulanan bağımsız örneklem t testi analizinde anasanat dalı resim ve grafik olan 2, 3 ve 4. sınıfta öğrenim gören öğretmen adaylarının sözel yaratıcılık alt boyutlarından almış oldukları akıcılık (t=1.10), esneklik (t=1.46), orijinallik (t=.90) puanları ve sözel yaratıcılık toplam (t=.26) puanları arasında anlamlı bir fark bulunmamıştır (p>.05).

	Anasanat Dalı	n	Ort.	ss.	t	P
Akıcılık	Resim	33	17.58	7.98	.45	.65
	Grafik	53	16.92	5.44		
Orijinallik	Resim	33	13.45	6.75	.93	.36
	Grafik	53	12.32	4.58		
Başlıkların Soyutluğu	Resim	33	13.67	6.59	.82	.41
	Grafik	53	12.47	6.48		
Zenginleştirme	Resim	33	15.24	2.49	.26	.80
	Grafik	53	15.08	3.12		
Erken Kapamaya Direnç	Resim	33	6.97	3.78	1.18	.24
	Grafik	53	5.96	3.88		
Duyuların İfadesi	Resim	33	4.03	3.43	.98	.33
	Grafik	53	3.40	2.55		
Hikaye Anlatma	Resim	33	7.52	6.13	1.23	.22
	Grafik	53	6.15	4.18		
Hareket	Resim	33	4.70	2.72	1.94	.06
	Grafik	53	3.68	2.13		
Başlıkların Açıklayıcılığı	Resim	33	3.82	4.63	.63	.53
	Grafik	53	3.34	2.47		
Tamamlanmamış Şekillerin Birleştirilmesi	Resim	33	.03	.17	-.46	.65
	Grafik	53	.08	.55		
Tamamlanmamış Çizgilerin Sentezi	Resim	33	.09	.52	.16	.88
	Grafik	53	.08	.39		
Alışılmadık Görselleştirme	Resim	33	7.45	3.55	.30	.76
	Grafik	53	7.21	3.74		
İçsel Görselleştirme	Resim	33	5.97	3.03	1.68	.10
	Grafik	53	4.91	2.76		
Sınırları Uzatma	Resim	33	12.48	5.06	1.36	.18
	Grafik	53	11.15	3.97		
Mizah	Resim	33	.82	1.04	1.15	.25
	Grafik	53	.58	.82		
Hayal Gücü Zenginliği	Resim	33	3.97	2.57	1.19	.24
	Grafik	53	3.36	2.16		
Hayal Gücü Renkliliği	Resim	33	1.94	1.39	.52	.61
	Grafik	53	1.75	1.74		
Fantezi	Resim	33	3.21	2.74	.90	.37
	Grafik	53	2.75	1.99		
Yaratıcı Kuvvetler Listesi Toplam	Resim	33	55.79	24.66	1.63	.11
	Grafik	53	48.34	17.56		
Şekilsel Yaratıcılık Toplam	Resim	33	65.50	34.08	1.37	.18
	Grafik	53	56.94	23.91		

Tablo 7. Anasanat Dalları Farklı Olan Öğretmen Adaylarının, Şekilsel Yaratıcılık Puanlarına Göre Karşılaştırılması

Anasanat dalı farklı olan öğretmen adaylarına uygulanan TYDT A şekilsel formundan elde edilen akıcılık (t=.45), orijinallik (t=.93), başlıkların soyutluğu (t=.83), zenginleştirme (t=.26), erken kapamaya direnç (t=1.18) norm dayanaklı toplam puanları, duyguların ifadesi (t=.98), hikaye anlatma (t=1.23), hareket (t=1.94), başlıkların açıklayıcılığı (t=.66), tamamlanmamış şekillerin birleştirilmesi (t=-.46), tamamlanmamış çizgilerin sentezi (t=.16), alışılmadık görselleştirme (t=.30), içsel görselleştirme (t=1.68), sınırları uzatma (t=1.36), mizah (t=1.15), hayal gücü zenginliği (t=1.19), hayal gücü renkliliği (t=.52) ve fantezi (t=.90) alt boyutlarından oluşan yaratıcı kuvvetler listesindeki her bir ölçüt puanları ile bağımsız örneklem t testi analizi sonucunda herhangi bir anlamlı farklılık bulunmamıştır (p>.05). Ayrıca yine anasanat dalı değişkenine göre yaratıcı kuvvetler listesi toplam (t=1.63) puanları ve şekilsel yaratıcılık toplam (t=1.37) puanları arasında da anlamlı bir farklılık gözlemlenmemiştir (p>.05).

#### Dördüncü Alt Amaca Yönelik Bulgular

	Varyansın Kaynağı	KT	sd	KO	F	p
Akıcılık	Gruplar Arası	1248.81	3	416.27	1.418	.24
	Gruplar İçi	31118.65	106	293.57		
	Toplam	32367.46	109			
Esneklik	Gruplar Arası	372.80	3	124.27	1.889	.14
	Gruplar İçi	6973.57	106	65.79		
	Toplam	7346.37	109			
Orijinallik	Gruplar Arası	2484.27	3	828.09	2.848	.04
	Gruplar İçi	30816.28	106	290.72		
	Toplam	33300.56	109			
Sözel Yaratıcılık	Gruplar Arası	10716.52	3	3572.17	2.149	.09
	Gruplar İçi	176209.67	106	1662.36		
	Toplam	186926.19	109			

Tablo 8. Görsel Sanatlar Öğretmen Adaylarının Sözel Yaratıcılık Düzeyinin Sınıf Değişkenine Göre Farklılaşp Farklılaşmadığına Yönelik Uygulanan Tek Yönlü Varyans Analizi Sonuçları

Tek yönlü varyans analizi ile elde edilen bulgular doğrultusunda öğretmen adaylarının akıcılık, esneklik ve sözel toplam puanlarının sınıf düzeylerine göre farklılaşmadığı gözlemlenmiştir (p>.05). Orijinallik (F(3.106)=2.848) alt boyutunda ise sınıf düzeyine göre anlamlı derecede farklılaşmanın olduğu tespit edilmiştir (p<.05). Farkın kaynağını öğrenmek için yapılan Bonferroni testi, üçüncü sınıfların birinci sınıflardan daha yüksek orijinallik puanı ortalamasına sahip olduğunu göstermiştir.

	Varyansın Kaynağı	KT	sd	KO	F	p
Akıcılık	Gruplar Arası	463.87	3	154.62	4.047	.00
	Gruplar İçi	4049.85	106	38.21		
	Toplam	4513.72	109			
Orijinallik	Gruplar Arası	122.21	3	40.74	1.440	.24
	Gruplar İçi	2999.65	106	28.30		
	Toplam	3121.86	109			
Başlıkların Soyutluğu	Gruplar Arası	282.57	3	94.19	2.307	.08
	Gruplar İçi	4328.31	106	40.83		
	Toplam	4610.87	109			
Zenginleştirme	Gruplar Arası	41.65	3	13.88	1.810	.15
	Gruplar İçi	813.22	106	7.67		
	Toplam	854.87	109			
Erken Kapamaya Direnç	Gruplar Arası	102.08	3	34.03	2.460	.07
	Gruplar İçi	1466.14	106	13.83		
	Toplam	1568.22	109			
Duyguların İfadesi	Gruplar Arası	33.81	3	11.27	1.255	.30
	Gruplar İçi	951.79	106	8.98		
	Toplam	985.60	109			
Hikaye Anlatma	Gruplar Arası	276.96	3	92.32	4.702	.00
	Gruplar İçi	2081.23	106	19.63		
	Toplam	2358.19	109			
Hareket	Gruplar Arası	6.22	3	2.07	.371	.77
	Gruplar İçi	591.64	106	5.58		
	Toplam	597.86	109			
Başlıkların Açıklayıcılığı	Gruplar Arası	24.01	3	8.01	.748	.53
	Gruplar İçi	1133.85	106	10.70		
	Toplam	1157.86	109			
Tamamlanmamış Şekillerin Birleştirilmesi	Gruplar Arası	.25	3	.08	.536	.66
	Gruplar İçi	16.52	106	.16		
	Toplam	16.73	109			
Tamamlanmamış Çizgilerin Sentezi	Gruplar Arası	7.70	3	2.57	4.768	.00
	Gruplar İçi	57.06	106	.54		
	Toplam	64.76	109			

Tablo 9. Görsel Sanatlar Öğretmen Adaylarının Şekilsel Yaratıcılık Düzeyinin Sınıf Değişkenine Göre Farklılaşp Farklılaşmadığına Yönelik Uygulanan Tek Yönlü Varyans Analizi Sonuçları



Alışılmadık Görselleştirme	Gruplar Arası	59.72	3	19.91	1.564	.20
	Gruplar İçi	1348.97	106	12.73		
	Toplam	1408.69	109			
İçsel Görselleştirme	Gruplar Arası	31.50	3	10.50	1.357	.26
	Gruplar İçi	820.18	106	7.74		
	Toplam	851.67	109			
Sınırları Uzatma	Gruplar Arası	261.32	3	87.11	5.122	.00
	Gruplar İçi	1802.64	106	17.01		
	Toplam	2063.96	109			
Mizah	Gruplar Arası	.98	3	.33	.401	.75
	Gruplar İçi	86.47	106	.82		
	Toplam	87.46	109			
Hayal Gücü Zenginliği	Gruplar Arası	58.76	3	19.59	4.348	.00
	Gruplar İçi	477.63	106	4.51		
	Toplam	536.40	109			

Tablo 9. Görsel Sanatlar Öğretmen Adaylarının Şekilsel Yaratıcılık Düzeyinin Sınıf Değişkenine Göre Farklılaşp Farklılaşmadığına Yönelik Uygulanan Tek Yönlü Varyans Analizi Sonuçları (Devamı)

Öğretmen adaylarından elde edilen verilere tek yönlü varyans analizinin uygulanması neticesinde ortaya çıkan bulgulara göre akıcılık ( $F(3.106)=4.047$ ), hikaye anlatma ( $F(3.106)=4.702$ ), tamamlanmamış çizgilerin sentezi ( $F(3.106)=4.768$ ), sınırları uzatma ( $F(3.106)=5.122$ ), hayal gücü zenginliği ( $F(3.106)=4.348$ ), hayal gücü renkliliği ( $F(3.106)=3.587$ ) ve fantezi ( $F(3.106)=9.279$ ) şekilsel alt boyutlarında sınıf düzeyine göre anlamlı farklılaşma görülmektedir ( $p<.05$ ). Farkın kaynağını ortaya çıkarmak için uygulanan Bonferroni analizinde şekilsel akıcılık puanlarında dördüncü sınıflar ikinci sınıflara göre yüksek anlamlılığa sahipken, hikaye anlatmada ikinci sınıfların puanları dördüncü sınıflara kıyasla anlamlı derecede daha yüksektir. Tamamlanmamış çizgilerin sentezinden elde edilen puanlarda birinci sınıflar ikinci ve dördüncü sınıflara kıyasla pozitif yönde daha yüksek anlamlılığa sahiptir. Sınırları uzatma puan ortalamalarında dördüncü sınıflar birinci ve ikinci sınıflardan pozitif yönde yüksek derecede farklılaşma göstermektedir. Hayal gücü zenginliğine bakıldığında ise ikinci sınıf düzeyindeki öğretmen adayları birinci ve dördüncü sınıflara göre yüksek seviyede anlamlı farklılığa sahiptirler. Son olarak hayal gücü renkliliği puan ortalamalarında dördüncü sınıflar birinci sınıflara göre pozitif yönde anlamlı farklılaşmaktayken, fantezi alt boyutundan alınan puan ortalamalarında

yine dördüncü sınıflar birinci ve ikinci sınıflara kıyasla yüksek derece anlamlı farklılık göstermektedir. Ayrıca öğretmen adaylarının almış oldukları orijinallik, başlıkların soyutluğu, zenginleştirme, erken kapamaya direnç norm dayanaklı alt boyutlar; duyguların ifadesi, hareket, başlıkların açıklayıcılığı, tamamlanmamış şekillerin birleştirilmesi, alışılmadık görselleştirme, içsel görselleştirme, mizah alt boyutlarından oluşan yaratıcı kuvvetler listesi; yaratıcı kuvvetler listesi toplam ve şekilsel yaratıcılık toplam puanları sınıf düzeyine göre herhangi bir farklılaşma göstermemiştir ( $p>.05$ ).

## Tartışma

### Birinci Alt Probleme Yönelik Tartışma

Araştırmanın birinci alt amacına yönelik bulgular video oyunu oynayan görsel sanatlar öğretmen adaylarının oynamayanlara göre TYDT A sözel formunda tüm alt boyutlarda ve toplamda, TYDT A şekilsel formunda ise yaratıcı kuvvetler listesinin dört alt boyutu dışında tüm alt boyutlarda ve toplamda daha yüksek skor elde ettiğini göstermektedir. Ortaya çıkan sonuca göre video oyunu oynayan bireylerin sözel ve şekilsel yaratıcılıklarının oynamayanlara göre daha yüksek olduğu söylenebilmektedir. Moffat, Crombie ve Shabalina'nın (2017) araştırmasında ortaya çıkan sonuç TYDT A sözel formundan elde edilen bu sonuç ile nitekim örtüşmektedir. Ön test ve son test uygulamasına dayalı deneysel çalışmada üç guruba ayrılmış olan 21 katılımcıya üç farklı türde video oyunları oynatılmıştır. TYDT sözel formundan ön test ve son test sonucunda elde edilen veriler, FPS ve bulmaca türündeki iki oyunun, katılımcıların sözel akıcılık ve esneklik alt boyutlarından elde ettiği puanlar üzerinde pozitif yönde anlamlı bir etkisinin olduğunu göstermiştir. Ancak çalışmada elde edilen bu sonuç Hamlen'in (2009) çalışması ile çelişmektedir. Araştırmacı video oyunu oynamayan bireylerin yaratıcılıkları üzerinde herhangi bir etkisinin olmadığı sonucuna ulaşmıştır. Fakat araştırmacının örneklemini ilkökul dördüncü ve beşinci sınıfı kapsamaktadır. Yürütülen bu araştırmanın örneklemini ise yetişkin yaşta olan görsel sanatlar öğretmenleri oluşturmaktadır. Bu bağlamda video oyunlarında var olan görsel unsurların, sanat ile uğraşan resim öğretmeni adaylarının imgelem dünyalarında ve yaratıcılıklarında, ilkökul düzeyindeki bireylere nazaran daha etkili olduğu düşünülmektedir. Araştırmacının kendi araştırmasında video oyunu oynamayanın yaratıcılığı etkilemediği yönünde bir sonuca ulaşması, hem örneklem gurubundan hem de bölüm farklılığından kaynaklanıyor olabilir. Şüphesiz ki bu araştırmaya katılan görsel sanatlar öğretmen adaylarının video oyunlarında etkileşimde bulunduğu görsel unsurların, yaratıcılıklarını diğer bireylere göre daha etkili biçimde şekillendirmesi normal karşılanmalıdır. Bu sebeple görsel sanatlar

öğretmenlerinin video oyunlarından en azından görsel olarak yaratıcılık bağlamında etkilenmesi daha makul gözükmektedir.

Diğer bir çalışmada araştırmacı Blanco-Herrera (2017), katılımcıların yarısına Minecraft adlı video oyununu özgür biçimde, diğerlerine ise aynı oyunu belirli talimatlar (Yaratıcı olma talimatları) doğrultusunda oynatmıştır. Araştırmacı, çalışmanın sonucunda katılımcıların, video oyunu oynama alışkanlıkları ile karakteristik yaratıcılıkları arasında bir ilişki olduğunu keşfetmiştir. Özgür biçimde Minecraft adlı video oyununu oynayan katılımcıların, belirli talimatlar doğrultusunda oyun oynayan diğer katılımcılara göre yaratıcı ürün üretiminde kısa vadeli artış gösterdiğini gözlemlemiştir. Özellikle bu noktada, yaratıcılığın gerçekleşmesi öncelikle özgür bir ortamın ve birey motivasyonunun sağlanmasının temelinde yatmaktadır. Özgürlük ve motivasyon unsurunun bireyin yaratıcılığı üzerinde pozitif etkisinin olduğunu belirten Aslan (2014), sınıf ortamında yaratıcılığı teşvik edici ürün üretiminde öğretmenlerin, öğrenciye istenilen ürün üretimine dayalı belirli özelliklerin tanımının dışında herhangi bir müdahalede bulunmamasının, yaratıcılığı ciddi ölçüde artıracığından söz etmektedir.

Video oyunlarının bireyi motive edici yönünün ve sahip olduğu özgür ortamların, yaratıcılığın gerçekleşmesindeki gerekli bir takım ilkeleri karşıladığı düşünülmektedir. Bu sebeple video oyunu oynama alışkanlığının bireylerin yaratıcılığını olumlu yönde şekillendirdiği yorumu yapılabilir. Ek olarak, literatürde video oyunu oynamanın bireyin yaratıcılığını artırdığına yönelik farklı çalışmalara rastlamak da mümkündür (Hua Yeh, 2015; John, 2015; Moffat ve Shabalina, 2017; Sáez-López, Miller, Vázquez-Cano ve Domínguez-Garrido, 2015).

### **İkinci Alt Probleme Yönelik Tartışma**

Cinsiyete yönelik TYDT A sözel yaratıcılık düzeyleri karşılaştırıldığında erkek ve kızlar arasında herhangi bir anlamlı fark gözlemlenmemiştir. Araştırma bu yönü ile bazı çalışmalar ile benzerlik göstermektedir (Arıdağ ve Aslan, 2012; Güneştekin, 2011; Mearig, 1967). Ancak, elde edilen bu sonuç Yıldız'ın (2018) çalışması ile nitekim örtüşmemektedir. Çalışmasında yaratıcı düşünceyi ölçmek için TYDT A sözel formunu kullanan araştırmacı 1023 bireyden topladığı veriler sonucunda sözel esneklik alt boyutu hariç, akıcılık, orijinallik ve sözel yaratıcılık toplam puanlarında cinsiyetler arasında anlamlı bir fark bulmuştur. Ortaya çıkan anlamlı farkın kızların lehine olduğu görülmektedir.

Çalışmanın TYDT A şekilsel formundan elde edilen yaratıcılık puanlarında ise erkekler genel olarak şekilsel yaratıcılık toplam ve yaratıcı kuvvetler

listesi toplam puanlarında kızlara göre daha yüksek ortalama elde ederek iki cinsiyet arasında anlamlı farklılık oluşturmuşlardır. Fakat norm dayanaklı puan türlerinden akıcılık, orijinallik ve başlıkların soyutluğu boyutlarında iki cins arasında herhangi bir anlamlı fark bulunamamıştır. Konak'ın (2008) yürütmüş olduğu araştırma kapsamında cinsiyet değişkeni için elde ettiği sonuçların bu bulgular ile örtüştüğü gözlemlenmiştir. Araştırmacı, akıcılık ve orijinallik alt boyutunda cinsiyetler arasında anlamlı bir farka ulaşamamıştır. Potur ve Barkul'un (2009) çalışmasında ise TYDT A şekilsel formundan elde edilen veriler cinsiyetler arasında herhangi bir anlamlı farklılık göstermemiştir. Tüm bunlara denk olarak Aslan (2001), TYDT'nin Türkçe versiyonunu uyarlama çalışmasında da hem şekilsel hem sözel formlarda cinsiyetler arası bir anlamlı farka ulaşamamıştır. Ancak, Stephens, Karnes ve Whorton (2001) şekilsel formun orijinallik boyutunda ve yaratıcılık toplam puanında kızların lehine bir anlamlı farklılık bulmuştur. Araştırma bu noktada ortaya çıkan bulgular ile çelişmektedir. Genel olarak bakıldığında, bu çalışmada cinsiyetler arasında var olan ve olmayan anlamlı farklılık, erkek ve kız örneklem grubundaki düzensiz dağılımdan kaynaklanıyor olabilir. Sayıların eşit olduğu bir çalışmada ortaya çıkacak olan bulgular farklı sonuçlar doğurabilir.

### **Üçüncü Alt Probleme Yönelik Tartışma**

Araştırmanın üçüncü alt amacına yönelik bulgulara bakıldığında, TYDT A sözel formu aracılığı ile toplanan ortalama puanların, resim ve grafik anasanat dallarında öğrenim gören görsel sanatlar öğretmen adaylarının bulunduğu anasanat dallarına göre anlamlı farklılaşmadığı ortaya çıkmıştır. TYDT A şekilsel formunda ulaşılan sonuç da bu sonuç ile benzerlik göstermektedir. Literatür incelendiğinde konu ile ilgili bir çalışmaya rastlanmamıştır. Ortaya çıkan sonuca göre resim-iş öğretmenliği programında öğrenim gören görsel sanatlar öğretmen adaylarının ikinci sınıfta tercih ettikleri anasanat dalının yaratıcılıkları üzerinde herhangi bir etkisinin olmadığı görülmektedir. Bunun nedeni olarak resim ve grafik tasarım derslerinin bireyi aynı ölçüde yaratıcı olmaya teşvik etmesi gösterilebilir. Nihayetinde görsel sanatlar ile ilgilenen sanatçılar yalnızca ressam ve heykeltıraşlar değil, aynı zamanda grafik tasarımcı ve mimarlardır (McCarthy vd., 2005). Dolayısı ile bir resim öğrencisi grafik tasarım dalına, bir grafik tasarım öğrencisi ise resim dalına uyum sağlayabilir. Anasanat dalı ile ilgili ulaşılan bu sonuç, örneklem grubunun genişletilmesi veya azaltılması durumlarında değişiklik gösterebilir. Cinsiyet faktörünün de etkili olabileceği durumlar, ortaya çıkacak sonuca etki edebilir.

#### Dördüncü Alt Probleme Yönelik Tartışma

TYDT A sözel formundan elde edilen veriler doğrultusunda uygulanan tek yönlü varyans analizi sonucunda beşinci alt amaca yönelik ulaşılan bulgular, yalnızca sözel orijinallik boyutunda bir anlamlı farkın ortaya çıktığını göstermiştir. Farkın kaynağına bakıldığında üçüncü sınıfların orijinallik boyutunda birinci sınıflara göre daha yüksek puan ortalaması elde ettiği görülmektedir. Ortaya çıkan bulgulara göre üçüncü sınıfların birinci sınıflara göre daha özgün oldukları söylenebilir. Şen (1999) ise Hemşirelik Yüksekokulu öğrencileri arasında gerçekleştirdiği araştırmasında sınıf düzeyine göre akıcılık ve esneklik boyutunda anlamlı farklılaşma tespit etmiştir. Araştırmacı, uygulamış olduğu Scheffe testi sonucunda anlamlı farklılıkların dördüncü sınıfların lehine olduğunu gözlemlemiştir. Bu noktada sınıf düzeyinin artması ile TYDT'den elde edilen yaratıcılık puanlarının artması durumu bu çalışma ile benzerlik göstermektedir. Diğer bir çalışmada araştırmacı üçüncü sınıftan sekize kadar olan ilkokul örneklem grubuna TYDT ölçeğini uygulamış ve tüm alt boyutlarda beşinci sınıfların yüksek puan ortalamasına sahip olduğunu gözlemlemiştir (Alacapınar, 2013). Yaratıcı düşünme seviyesi üçüncü ve beşinci sınıflar arasında doğrusal olarak artmakta iken altıncı, yedinci ve sekizinci sınıflara gelindiğinde dalgalanmalar göstermektedir. Ancak, Sungur, eğitimde sınıf düzeyinin artmasının, bireyin yaratıcılığı ile doğrusal yönde arttığını dile getirmektedir (Güneştekin, 2011). Alacapınar'ın (2013) araştırmasının neticesinde ulaşılan sonuçta yaratıcılık puan ortalamalarının sınıf düzeyinde doğrusal olarak artmaması, araştırmanın örneklem grubundan veya düşük yaş seviyesinden kaynaklanıyor olabilir.

Görsel sanatlar öğretmen adaylarından TYDT A şekilsel formu aracılığı ile toplanan verilerin neticesinde ortaya çıkan puan ortalamaları, bazı boyutlarda sınıf düzeyine göre anlamlı farklılaşma olduğunu göstermiştir. Norm dayanaklı puan türünde yalnızca akıcılık boyutunda bir anlamlı farklılık bulunmuştur. Şekilsel formun yaratıcı kuvvetler listesinin bazı ölçütlerinde elde edilen puanlarda da anlamlı farklılık ortaya çıkmıştır. Bu anlamlı farklılıkların kaynağına inildiğinde sınıflar arasında oluşan puan ortalamalarında inişli çıkışlı bir grafik göze çarpmaktadır. Birinci, ikinci, üçüncü ve dördüncü sınıflar farklı alt boyut ortalamalarında birbirlerine karşı üstünlük kurmuştur. Fakat genel olarak dördüncü sınıfların üstün olduğu söylenebilir. Norm dayanaklı puan türlerinde dördüncü sınıflar ikinci sınıflardan akıcılık boyutunda daha yüksek puan ortalamasına sahiptir. Buna göre Kondaş'ın (2015) araştırması bu çalışmanın bulgularını destekler niteliktedir. Araştırmacı 5 ile 11 yaşları arasında gerçekleştirdiği çalışmada sınıf düzeyinin arttıkça şekilsel akıcılık puan ortalamasının da arttığını gözlemlemiştir. Bu

sonuca yönelik ise sınıf düzeyinin ve yaş seviyesinin artmasının bireyde fikir üretimine olumlu yönde etki ettiğinin yorumu yapılabilir. Bulut'un (2014) çalışmasında sınıf düzeyi için ulaşılan sonuç da bu bulgular ile aynı neticeyi paylaşmaktadır.

#### Sonuçlar

1. Video oyunu oynayan görsel sanatlar öğretmen adaylarının sözel ve şekilsel yaratıcılık düzeyleri, oynamayanlara göre daha yüksektir.
2. Görsel sanatlar öğretmen adaylarının cinsiyetlerine göre sözel ve şekilsel yaratıcılık düzeyleri arasında şekilsel yaratıcılık toplam puanı dışında genel olarak anlamlı bir farka ulaşılamamıştır.
3. Anasanat dalı farklı olan görsel sanatlar öğretmen adaylarının sözel ve şekilsel yaratıcılıkları arasında anlamlı bir fark bulunamamıştır.
4. Görsel sanatlar öğretmen adaylarının sözel yaratıcılık ile şekilsel yaratıcılık puanları sınıf düzeyinde yalnızca bazı alt boyutlarda farklılaşma göstermiştir.



## Kaynakça

Alaçınar, F. G. (2013). "Grade Level and Creativity", *Egitim Arastirmalari-Eurasian Journal of Educational Research*, 50, 247-266.

Arıdağ, L. ve Aslan, A. E. (2012). "Tasarım Çalışmaları-I Stüdyosunda Uygulanan Yaratıcı Drama Etkinliklerinin Mimarlık Öğrencilerinin Yaratıcı Düşünce Becerilerinin Gelişimine Etkisi", *Megaron Journal*, 7(1), 49-66.

Aslan, A. E. (2001). "Torrance Yaratıcı Düşünce Testi'nin Türkçe Versiyonu", *Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi*, 14, 19-40.

Aslan, A. E. (2014). *Educational Design for Creative Thinking*. E. Xeni (Editor), *Creativity in Educational Research and Practice*. London: Inter-Disciplinary Press, s. 1-22.

Ayaydın, A. (2009). "Bilgi Çağında Görsel Sanatlar Eğitiminin Gerekliliği", *Ekev Akademi Dergisi*, 13(41), 437-446.

Blanco-Herrera, J. A. (2017). *Mining creativity: Video Game Creativity Learning Effects*, *Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi*, Iowa State University, Ames, Iowa.

Buyurgan, S. ve Buyurgan, U. (2012). *Sanat Eğitimi ve Öğretimi*. Ankara: Pegem Yayıncılık.

Büyükoztürk, Ş., Çakmak, E., Akgün, Ö., Karadeniz, Ş. ve Demirel, F. (2014). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Pegem Akademi.

Dickinger, A. (2007). *Perceived Quality of Mobile Services: A Segment-Specific Analysis*. Frankfurt am Main: Peter Lang AG.

Ford, C. (2000). "Creative Developments in Creativity Theory", *The Academy of Management Review*, 25(2), 284-285.

Güneştekin, F. (2011). *İlköğretim 1-5. Sınıf Öğrencilerinin Yaratıcılığının Bazı Demografik Değişkenler Açısından İncelenmesi*, *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, Akdeniz Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Antalya.

Hamlén, K. R. (2009). "Relationships Between Computer and Video Game Play and Creativity Among Upper Elementary School Students", *J. Educational Computing Research*, 40(1), 1-21.

Hua Yeh, C. S. (2015). "Exploring the Effects of Videogame Play on Creativity Performance and Emotional Responses", *Computer in Human Behavior*, 53, 396-407.

Konak, A. (2008). *İlköğretim 6. Sınıf Öğrencilerinin Sanatsal Yaratıcılık Düzeyleri*, *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Isparta.

Kontaş, T. (2015). *5-11 Yaş Arası Çocukların Zihin Teorisi ve Yaratıcılık Yetenekleri Arasındaki İlişkinin Çeşitli Değişkenler Açısından İncelenmesi*, *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Trabzon.

Mearig, J. (1967). "Sex and Cultural Differences in Performance on Certain Verbal Creativity Measures", *The Journal of Educational Research*, 61(3), 114-117.

Moffat, D. C., Crombie, W. ve Shabalina, O. (2017). "Some Video Games Can Increase the Player's Creativity", *International Journal of Game-Based Learning*, 7(2), 35-46.

Moffat, D. ve Shabalina, O. (2017). *ECGBL 2017 11th European Conference on Game-Based Learning*. Pivec and J. Gründler (Editors), *Some Immediate Effects of Games on Players' Creativity*. England: Academic Conferences and Publishing International, s. 442-447.

John, L. E. (2015). *Casting Magic Missile: The Effect of Role Playing Video Games on Creative Thinking*, *Published Master Dissertation*, The George Washington University, ProQuest Dissertations Publishing.

Plucker, J., Beghetto, R. A. ve Dow, G. T. (2004). "Why isn't Creativity More Important to Educational Psychologists? Potentials, Pitfalls, and Future Directions in Creativity Research", *Educational Psychologist*, 39(2), 83-96.

Potur, A. A. ve Barkul, Ö. (2009). "Gender and Creative Thinking in Education: A Theoretical and Experimental Overview", *ITU Journal of the Faculty of Architecture*, 6(2), 44-57.

Sáez-López, J., Miller, J., Vázquez-Cano, E. ve Domínguez-Garrido, M. (2015). "Exploring Application, Attitudes and Integration of Video Games: MinecraftEdu in Middle School", *Journal of Educational Technology & Society*, 18(3), 114-128.

Stephens, K., Karnes, F. ve Whorton, J. (2001). "Gender Differences in Creativity Among American Indian Third and Fourth Grade Students", *Journal of American Indian Education*, 40(1), 57-65.

Stewart, P. J. (2007). "No Creative Child Left Behind: Using the Torrance Tests of Creativity Thinking to Identify and Encourage Middle School Learners", *International Journal of Learning*, 14(1), 11-18.

Şen, H. (1999). *Yaratıcı Düşüncenin Hemşirelik Yüksekokulu Öğrencilerinde İncelenmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sağlık Bilimleri Enstitüsü, İzmir.

Türker, İ. H. (2005). "İmgeden Sanal Gerçekliğe", *Anadolu Sanat Dergisi*, 16(22), 1-8.

Yıldız, U. (2018). *Dokuzuncu Sınıf Öğrencilerinin Desen Uygulamaları ile Benlik Saygısı Sanat Benlik Kavramı ve Yaratıcılık Değişkenleriyle İlişkisinin İncelenmesi*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Yontar, A. (1985). *The Effect of Method and Sex on Science Achievement Logical Thinking Ability and Creative Thinking Ability of 5 th. Grade Students*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, ODTÜ, Eğitim Bilimleri Anabilim Dalı, Ankara.