



GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
Graduate School of Fine Arts

ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ / ATATÜRK UNIVERSITY

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ DERGİSİ

JOURNAL OF
INSTITUTE OF
FINE ARTS

ISSN 1300-9206 | E-ISSN 2687-4288 Ekim/October 2021 Cilt/Volume 27 Sayı/Issue 47

ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ / ATATÜRK UNIVERSITY

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ DERGİSİ

JOURNAL OF INSTITUTE OF FINE ARTS

ISSN 1300-9206 | E-ISSN 2687-4288 Ekim/October 2021 Cilt/Volume 27 Sayı/Issue 47

“Türkçe ve İngilizce Dillerinde Yayın Yapan Hakemli ve Bilimsel Bir Dergidir”
Yılda İki Sayı (Mart-Ekim) Yayınlanır

TR DİZİN

SOBIAD

ACARINDEX

Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi (GSED), Tübitak Ulakbim TR Dizin, Sosyal Bilimler Atıf Dizini (SOBIAD) ve Acar Index tarafından indekslenmektedir. Makalelerin Bilim ve Dil Sorumluluğu Yazarlara Aittir.

ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ DERGİSİ
ATATURK UNIVERSITY JOURNAL OF FINE ARTS INSTITUTE

Yıl/Year: Ekim 2021 Cilt/Volume: 27 Sayı/Issue: 47
ISSN: 1300-9206 - E-ISSN: 2687-4288

Yayın Sahibi/Publisher

Yönetim Kurulu Adına
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü / In the Name of Administrative Board Director of Fine Arts Institute
Prof. Dr. Ahmet Selim DOĞAN

Baş Editör/Editor in Chief

Doç. Dr. Koray ÇELENK

Yabancı Dil Editörü/Foreign Language Editor

Dr. Öğr. Üyesi Deniz Aras

Yardımcı Editörler/Co-Editors

Arş. Gör. Dr. Ferhat ÇELİKOĞLU
Arş. Gör. Dr. Ozan GÜLÜM

Alan Editörleri/Field Editors

Prof. Dr. Ayşe Aslıhan EROĞLU
Doç. Dr. Bünyamin AYDEMİR
Doç. Dr. Cemile Didem ÖZİŞİK
Doç. Dr. Hasan Tahsin SÜMBÜLLÜ
Doç. Dr. Tülay KAYABEKİR
Doç. Dr. Caner ŞENGÜNALP
Doç. Dr. Fazlıhan YILMAZ
Dr. Öğr. Üyesi Gamze GÖRGÜNAY
Dr. Öğr. Üyesi Muhammet Lütfü KINDİĞİLİ
Dr. Öğr. Üyesi Murat Han ER
Dr. Öğr. Üyesi Serhat ERDEM

Editör Kurulu / Editorial Board

Prof. Dr. Ayşe Pınar ARAS	Atatürk Üniversitesi/Türkiye
Prof. Dr. Barış DEMİRCİ	Atatürk Üniversitesi/Türkiye
Prof. Dr. Bilal SEZER	Uşak Üniversitesi/Türkiye
Prof. Dr. Ersan ÇİFTÇİ	İnönü Üniversitesi/Türkiye
Prof. Dr. Fevziye EYİĞÖR PELİKOĞLU	Atatürk Üniversitesi/Türkiye
Prof. Dr. Ksenija AYKUT	Belgrad University/Serbia
Prof. Dr. Mirjana TEODOSİJEVIĆ	Belgrad University/Serbia
Prof. Dr. Oğuz DİLMAÇ	Kâtip Çelebi Üniversitesi/Türkiye
Doç. Dr. Nevin AYDUSLU	Atatürk Üniversitesi/Türkiye
Doç. Dr. Attila DÖL	Ömer Halisdemir Üniversitesi/Türkiye
Doç. Dr. Aydın ZOR	Akdeniz Üniversitesi/Türkiye
Doç. Dr. Erhan ÖZDEN	İstanbul Üniversitesi/Türkiye
Doç. Dr. Gökâlpar PARASIZ	Balıkesir Üniversitesi/Türkiye
Doç. Dr. Hasan Tahsin SÜMBÜLLÜ	Atatürk Üniversitesi/Türkiye
Doç. Dr. Lütfü KAPLANOĞLU	Yıldız Teknik Üniversitesi/Türkiye
Doç. Önder YAĞMUR	Atatürk Üniversitesi/Türkiye
Doç. Dr. Şeyda ERASLAN TAŞPINAR	Atatürk Üniversitesi/Türkiye
Doç. Dr. Tamer TEMEL	Atatürk Üniversitesi/Türkiye
Doç. Dr. Ülkü Sevim ŞEN	Atatürk Üniversitesi/Türkiye
Doç. Dr. Yavuz ŞEN	Atatürk Üniversitesi/Türkiye
Doç. Dr. Emrah LEHİMLER	Atatürk Üniversitesi/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi M. Ferruh HAŞILOĞLU	Atatürk Üniversitesi/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Hüseyin ELİTOK	Atatürk Üniversitesi/Türkiye

Yazı İşleri / Editorial Secretary

Nejla Yiğit

Adres / Address

Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü
25240 - ERZURUM
Tel: +90 442 2311470
E-mail: gsed@atauni.edu.tr
Dizgi/Typesetting & Teknik Redaksiyon/Technical Reducation
Doç. Dr. Koray ÇELENK +90 442 2315455

Amaç ve Kapsam

Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi'nin temel amacı; Güzel Sanatlar Sanat ve Bilim alanlarında (Fotoğraf, Geleneksel Türk Sanatları, Grafik, Heykel, Müzik, Resim, Sahne Sanatları, Sanat Tarihi, Seramik, Sinema-TV, Tekstil ve Moda Tasarımı v.b.) çalışma yapan bilim insanlarının bilgi, deneyim, değerlendirme, görüş ve önerilerini paylaştıkları bilimsel bir platform oluşturmak, güncel ve özgün değeri olan orijinal araştırma makaleleri, derleme makaleleri, olgu sunumu türlerinde yazıları yayımlayarak güzel sanatlar alanındaki bilimsel çalışmalara ulusal ve uluslararası düzeyde katkıda bulunmaktır.

1995'den beri ISSN 1300-9206 ve E-ISSN 2687-4288 Süreli yayınlar numaraları ile yılda iki kez Mart ve Ekim aylarında yayınlanmakta olan Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, ulusal hakemli ve bilimsel içerikli resmi yayın organıdır. Derginin kısaltılmış ismi "GSED" dir. Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi ULAKBİM-TÜBİTAK Sosyal Bilimler (TR Dizin), Academia Social Science Index (ASOS) ve Acar Index tarafından indekslenmektedir. Bu dergide Türkçe ya da İngilizce dillerinden birinde hazırlanan ve daha önce başka bir dergide yayınlanmamış veya başka bir dergiye eşzamanlı olarak sunulmamış, Güzel Sanatlar Sanat ve Bilim alanlarında (Fotoğraf, Geleneksel Türk Sanatları, Grafik, Heykel, Müzik, Resim, Sahne Sanatları, Sanat Tarihi, Seramik, Sinema-TV, Tekstil ve Moda Tasarımı v.b.) hazırlanmış orijinal araştırma makalesi, derleme makalesi ve olgu sunumu türü bilimsel nitelikli araştırma yazıları yayınlanır.

Aim and Scope

The main aim of Atatürk University Journal of Fine Arts Institute is to create a scientific platform where scientists, studying in the field of Fine Arts and Art and Science, can share their knowledge, experience, evaluation, suggestions, and opinions. It is also aimed to contribute to the national and international scientific studies in the field of fine arts by publishing scientific research papers which have original value.

The Journal of Fine Arts Institute of Ataturk University, published twice a year in March and October with the ISSN 1300-9206 and E-ISSN 2687-4288 number, is a national, peer-reviewed, and scientific official journal since 1995. The abbreviated name of the journal is "GSED". Atatürk University Journal of Fine Arts Institute is indexed by ULAKBİM-TÜBİTAK Social Sciences (TR Index), Academia Social Science Index (ASOS), and Acar Index. In our journal, scientific research papers, review articles, and case report type scientific research papers carried out in one of the Turkish or English languages and in different disciplines of Fine Arts, Art and Science (Photography, Traditional Turkish Arts, Graphics, Sculpture, Music, Painting, Performing Arts, Art History, Ceramics, Cinema-TV, Textile, and Fashion Design, etc.) are published. The manuscripts that are sent to the Journal must be original, unpublished, and cannot be submitted simultaneously for publication elsewhere.

Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi Yayın Politikası ve Etik İlkeler

Yayın Politikası

Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi'ne gönderilen yazıların inceleme ve değerlendirmeye alınabilmesi için aşağıdaki şartların yerine getirilmesi gerekmektedir.

1. Gönderilen yazılar daha önce herhangi bir şekilde yayınlanmamış ya da yayınlanmak üzere herhangi bir yayın organına gönderilmemiş orijinal makale olmalıdır.
2. Editörler kurulu yazım kurallarına uymayan yazıları yayınlamamak, düzeltmek üzere yazarına geri göndermek ve biçimce düzenlemek yetkisine sahiptir.
3. Yayınlanmak üzere gönderilen yazılar teknik değerlendirme aşamasına geçtikten sonra Çifte Kör Hakemlik (Peer Review) sürecine girerek, yayın kurulunun uygun gördüğü en az iki hakem tarafından değerlendirilir. Hakemlerin herhangi birinden olumsuz rapor gelmesi durumunda, yazı üçüncü bir hakeme yönlendirilir. Üçüncü hakemden gelen rapor doğrultusunda ve editör kararı ile yazının yayınlanması uygun görülürse dergide basılır. Hakemlerin değerlendirme süresi 20 gündür.
4. Yayın için gönderilmiş çalışmalarını gecikme veya diğer bir nedenle dergiden çekmek isteyen yazarlar ön kontrol aşamasında Dergipark sistemi üzerinden geri çekme işlemini kendileri yapabilirler. Ön kontrol aşamasını geçmiş yazıların geri çekilmesi için, editöre sistem üzerinden geri çekme talebi bildirilmelidir.
5. Dergiye gönderilen yazılar için telif devir hakkı formu doldurulmalıdır. Yazılar için telif hakkı ödenmez.
6. Yazıların, Türkçe ve İngilizce yazım kuralları ile APA 7 yazım formatına uygun olması gerekmektedir.
7. Dergiye gönderilen makalelerde her yazara ait Orcid Id belirtilmesi zorunludur.
8. Dergiye gönderilen makaleler benzerlik oranı için "Crossref Similarity Check Powered by iThenticate" ile kontrol edilmektedir. Benzerlik oran sınırını (%20) aşan makaleler hakeme yönlendirilmeden reddedilir.

Etik İlkeler

Dergiye gönderilen makalelerin, uluslararası araştırma ve yayın etiğine uygunluğu ilkesine dayalı olarak bilimsel yazılarda ICMJE (International Committee of Medical Journal Editors) tavsiyeleri ile COPE (Committee on Publication Ethics)' un editör ve yazarlar için uluslararası standartları dikkate alınmaktadır.

Yazarlar için

1. Yazarlar gönderdikleri makalelerin detaylı değerlendirme sürecine tabi tutulmasını kabul etmiş sayılırlar.
2. Makalede isimleri bulunan yazarlar makaleye yaptıkları katkıyı editörlüğe bildirmek zorundadırlar.
3. Yazarlar, makalelerini dergi kurallarına uygun bir şekilde hazırlayıp göndermelidirler.
4. Yayımlanmak üzere dergiye gönderilen herhangi bir makalede isimleri bulunan yazarlar, makaledeki her türlü verinin gerçek ve orijinal olduğunu beyan etmiş sayılırlar.
5. Yazarlar, hakem değerlendirmesine tabi tutulmuş makaleleriyle ilgili hakemlerin ve editörlüğün istediği her türlü düzeltmeyi yapmakla yükümlüdürler.
6. Nitel veya nicel yaklaşımlarla yürütülen ve anket, mülakat, odak grup çalışması, gözlem, deney, görüşme teknikleri kullanılarak verileri toplanan her türlü araştırma için Etik Kurul Onayı alınması zorunludur. Makalenin Yöntem kısmında Etik Kurul Onayı alınan kurum, tarih ve onay numarası belirtilmelidir.
7. Yazarlar, başka kaynaklardan alınan veya kullanılan materyal ile ilgili telif hakkı şartlarına uymakla yükümlüdürler.
8. Dergide yer alan yazılardan doğacak her türlü sorumluluk yazar(lar)ına aittir.

Hakemler için

1. Makale değerlendirmesinde görev yapan hakemler objektif ve tarafsız olarak değerlendirme yapmalı ve makale hakkındaki görüşlerini açık ve anlaşılır bir dille ifade etmelidirler.
2. Makale yazarları veya makaleyi destekleyen kurum ve kuruluşlar ile ilgili herhangi bir çıkar çatışması bulunan hakemler durumu editörlüğe bildirerek, makale değerlendirmesinde bulunmamalıdır.
3. Hakemler değerlendirmeleri üzere kendilerine gönderilen makalelerin verilerini kimseyle paylaşamazlar.
4. Düzeltme isteyerek makalenin yayınlanabileceği yönünde kanaate varan hakemler, gerekli düzeltmeler yapıldıktan sonra makaleyi yeniden inceleme hakkına sahiptirler.
5. Hakemler değerlendirdikleri makaledeki bilgilerin yayınlanmış başka bir makaledeki bilgilerle benzerlik gösterdiğini belirlemeleri halinde, durumu Dergi Editörlüğüne derhal bildirmelidirler.

Editör ve Editör Kurulu için

1. Makalelerin ön değerlendirmeleri Yayın Kurulu tarafından yapılır.
2. Makaleler değerlendirilmek üzere Yayın Kurulu tarafından en az iki hakeme gönderilir. Danışman raporlarına bağlı olarak Yayın Kurulu, makalelerin kabulüne, reddine veya düzenlenmesine karar verir.
3. Yayın Kurulu, yayımlanmamış makalelerin verilerini hiçbir şekilde şahsi işleri için kullanamaz ve bu verileri hiçbir şekilde paylaşamaz.
4. Makale değerlendirme süreci tamamlandığında, editör kararı sorumlu yazara iletir.
5. Editör, bir makalenin kabulüne ya da reddine karar verirken, makalede ismi bulunan kişi ya da kişilerle olan çıkar çatışmasından etkilenmemelidir.

Publication Policy and Ethical Principles of Journal of Fine Arts Institute of Atatürk University

Publication Policy

The following conditions must be met in order for the manuscripts sent to the Journal of Fine Arts Institute to be examined and evaluated.

1. Submitted manuscripts must be original manuscripts that have not been previously published in any form or submitted to any publication organ for publication.
2. The editorial board is authorized to not publish the articles that do not comply with the editorial rules, send them back to the author for editing and edit them in format.
3. After the technical evaluation stage, the manuscripts submitted for publication are entered into the double blind referee process and evaluated by at least two referees approved by the editorial board. In case of a negative report from any of the referees, the article is forwarded to a third referee. In accordance with the report of the third referee and the decision of the editor, it is published in the journal if it is seemed appropriate.
4. Authors who wish to withdraw their manuscripts submitted for publication due to delays or other reasons may withdraw their manuscripts through the Dergipark system at the pre-check stage. In order to retract previous articles that have passed the pre-check phase, the journal editor must be notified of the withdraw request via the system.
5. Copyright transfer form must be filled in for the manuscripts sent to the journal. Copyright is not paid for articles.
6. Manuscripts must comply with the Turkish and English spelling rules and APA 7 spelling format.
7. It is mandatory to mention the Orcid Id of each author in the articles sent to the journal.

8. The manuscripts submitted to the journal are checked with “Crossref Similarity Check Powered by iThenticate” for similarity rate. Similarity ratio limit is %20. Manuscripts exceeding the similarity ratio limit are rejected without being referred to the referee

Ethical Principles

Based on the principle that the articles submitted to the journal are in conformity with international research and publication ethics, ICMJE (International Committee of Medical Journal Editors) recommendations and international standards of COPE (Committee on Publication Ethics) are taken into consideration in scientific papers.

For Authors

1. Authors are obliged to participate in peer review process of the manuscripts submitted.
2. The contribution given to the article by authors whose names appear on the manuscript has to be notified to the editor.
3. Authors should send their articles prepared in accordance with the instructions for authors of the journal.
4. The authors whose names are taking part in any article submitted to the journal for publication are deemed to have declared that data of all kinds presented in this article are real and original.
5. The authors are obliged to make all kinds of the corrections about to the articles subjected to peer review by related referees and fulfilling requests of the editor.
6. Ethics Committee Approval is mandatory for all kinds of research conducted in qualitative or quantitative approaches and whose data are collected using questionnaire, interview, focus group study, observation, experiment and interview techniques. The institution, date and approval number for which Ethics Committee Approval was obtained should be specified in the Method section of the article.
7. The authors are obliged to comply with the copyright conditions relating to the material used or those from other sources and sign a contract stating the transfer of copyright to the Journal.
8. Any liability that may arise from the article included in the journal belongs to the author(s).

For Referees

1. The referees considering the article should make an objective and impartial assessment and express their views in clear and understandable language.
2. The referees declaring any conflicts of interest with article authors or institutions and organizations supporting the article should inform the editorship about the situation and not involve in the article evaluation.
3. Referees cannot share the data of articles sent to them for consideration with anyone.
4. The referees recommending that the article can be published after corrections have the right to re-examine the article after the necessary corrections have been made.
5. If referees determine that data in the article being evaluated are similar to those published in another article previously, they should report the situation immediately to the Journal Editorship.

For Editor and Editorial Board

1. Preliminary assessments of the papers are made by the Editorial Board.
2. Articles to be evaluated are sent to at least two referees by the Editorial Board. Editorial Board decides the acceptance, rejection or modification of articles depending on referees' reports.
3. The Editorial Board may not use the data of unpublished article for their personal affairs in any way and not share this data in any way.
4. When the evaluation process of articles is completed, the editor forwards the decision to the author.
5. The Editor, when deciding on the rejection or acceptance of an article, should not to be affected by the conflict of interest of the person or persons taking part among the authors.

Makale Yazım Düzeni

Dergimize gönderilecek yazıların aşağıdaki şekil özelliklerini taşıması yayın birliği açısından zorunludur.

Metin boyutu, sayfa kenar boşlukları 2,5 cm (sağ, sol, üst, alt) olacak şekilde Times New Roman 10 pnt ve 1 satır aralıklı verilmelidir. Paragraf başları boşluk verilmeden sol başa yaslı başlatılmalıdır. Satır aralığı seçeneklerinden satır öncesi ve satır sonrası 6 nk boşluk bırakılmalıdır. Tablo, grafik ve görsel numaraları kalın ve düz karakterle verilmelidir. Tablo, grafik ve görsel açıklamaları ise, bir satır alttan italik karakterle verilmelidir. Figürlere ait numara ve açıklamalar sola dayalı olarak gösterilmelidir. Tablo, grafik ve görsellere ait tüm numara ve açıklamalar, bu figürlerin üstünde gösterilmelidir. Tüm figürler sola dayalı olarak yerleştirilmelidir. Tablo, grafik ve görsel açıklamalarında tüm kelimelerin baş harfi büyük harfle başlatılmalıdır. Harici kaynaklardan alınan tablo, grafik ve görsellerin altında sola dayalı olarak referans gösterilmelidir. Tablo içeriği 8 pnt olarak belirlenmelidir. Tablolarda sütun çizgileri kaldırılmalı sadece satır çizgileri gösterilmelidir. Ayrıca tablolarda satır aralığı 1pnt'ya düşürülmeli ve satır öncesi ve sonrası boşluklar 0 nk olmalıdır.

İlk sayfada, Türkçe makale isminin (18 punto) ve İngilizce makale isminin (14 punto) kelimelerinin ilk harfi büyük diğer harfler küçük karakterle verilmelidir. Hiçbir başlıktan önce satır boşluğu bırakılmamalı, sadece satır aralığı seçeneklerinden satır öncesi ve satır sonrası 6nk ayarlanmalıdır. Makale eğer tez, bildiri v.b. başka bir çalışmadan üretilmişse ilk sayfada yazar isim ya da isimlerinden hemen sonra üslü gösterim şeklinde ve 9 pnt olarak verilmelidir. Yazar isim ya da isimleri İngilizce başlığın altında Bold (Koyu) 11 pnt, Ünvan, Kurum, e-mail ve Orcid Id bilgileri ise yazar isminin hemen altında 9 pnt karakterle verilmelidir. Öz ve Abstract 8 pnt ve 1 satır aralığı ile oluşturulmalıdır. Öz bölümünde araştırmanın amacı, çalışma grubu, yöntem ve elde edilen sonuçlarla ilgili öz bilgilere mutlaka yer verilmelidir. Özet 250 kelimeyi geçmemelidir. Öz ve Abstract altında en az 3 en fazla 5 adet anahtar kelime mutlaka belirtilmelidir.

Makaleler 1. Bölüm Giriş bölümü, 2. Bölüm Yöntem bölümü, 3. Bölüm Bulgular ve Yorum bölümü ve 4. Bölüm Sonuç, Tartışma ve Öneriler bölümü olarak düşünülmeli; Ana bölüm başlıkları (1, 2, 3 gibi), 1. derece alt başlıklar (1.1, 1.2 gibi) ve 2. derece ve üstü alt başlıkların tamamı (1.1.1, 1.1.2, 1.1.1.1 gibi) sola dayalı ve kelimelerin baş harfleri büyük harfle başlatılmalıdır. Ana bölüm başlıkları ve 1. derece alt başlıklar düz karakterle, 2. derece alt başlıklar italik karakterle verilmelidir.

Metin içerisindeki alıntılarda dipnot kullanılmamalı, alıntılarının tamamında (dolaylı ya da dolaysız) Yazar soyadı, Yayın yılı, s. sayfa no kuralına uyulmalıdır [Örneğin (Sönmez, 1998, s. 76)]. Doğrudan ya da dolaysız alıntılarda, yapılan alıntı 40 kelimeyi geçmiyorsa tırnak içerisinde gösterilmeli; 40 kelimeyi geçiyorsa sıkıştırılmış paragraf olarak (paragrafın tamamı soldan 1 tab (1 cm) içeriden verilerek ve tırnak işareti koyulmadan gösterilmelidir.

Kaynakça ve varsa görsellerin kaynakçası açık şekilde belirtilmeli; metin içerisinde yapılan alıntılar ile kaynakça birebir örtüşmelidir. Kaynakçada, gösterilen kaynak bir satırı geçiyorsa, iki ve daha sonraki satırlar 0.5 cm içeriden verilmelidir. Makale yazım düzenine ait bir şablon dergi sayfası üzerinde mevcuttur. Yazarlar makale şablonunu indirip hazırlayacakları makaleyi bu şablon içerisinde oluşturup gönderim sağlamalıdır. Kaynak gösteriminde, gönderilen makaleler **APA 7** formatına uygun olarak hazırlanmak zorundadır. Makale şablonuna, yazım kurallarına ve kaynak gösterme kurallarına uygun olarak hazırlanmayan makaleler, ön kontrol aşamasında hakem değerlendirmesine yönlendirilmeden elenecektir. Bu konuda sorumluluk tamamen yazara aittir. Referanslar aşağıdaki örneklerde olduğu gibi gösterilmelidir.

Sürelî Yayınlar:

Makalenin doi numarası varsa bu numara yoksa erişim adresi linki verilmelidir. Sürelî yayınlarda uyulması gereken genel referans biçimi şu şekildedir:

Soyisim, A. A., Soyisim, B. B., & Soyisim, C. C. (Yıl). Yazının başlığı. *Sürelî Yayının Başlığı, Cilt(Sayı)*, sayfa aralığı. Doi ya da URL

Örnek:

Can, D. (2009). Geçti bu demde cihandan Piri Mimarın Sinan. *İSMEK El Sanatları Dergisi*, 10(8), 24-37. http://ismek.ist/files/ismekOrg/File/ekitap/el_sanatları/elsanatlaridergisi8y.pdf

Uray, G., & Gümüş, D. (2017). Aksaray ili Güzelyurt ilçesinde Tanrıça Tanit'in izleri. *Turkish Studies*, 12(21), 519-530. <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.12207>

Kitap:

Bir kitaba atıf yapmak için şu kaynakça formatları kullanılır:

Soyisim, A. A. (Yıl). *Eserin başlığı*. Yayıncı.

Soyisim, A. A. (Yıl). *Eserin başlığı*. URL

Soyisim, A. A. (Yıl). *Eserin başlığı*. Doi

Soyisim, A. A. (Ed.). (Yıl). *Eserin başlığı*. Yayıncı.

Örnek:

Tek yazarlı kitap

Abisel, N. (2006). *Sessiz sinema*. Deki Yayınevi.

Zizek, S. (2009). *Matrix: ya da sapkınlığın iki yüzü*. (B. Turan, Çev.). Encore Yayınevi.

Çok yazarlı kitap

Abisel, N., Arslan, U. T., Behçetoğulları, P., Karadoğan, A., Öztürk, S. R., & Ulusay, N. (2005). *Çok tuhaf çok tanıdık*. Metis Yayınları.

Editörlü kitap

Özbek, M. (Ed.) (2005). *Kamusal alan*. Hil Yayıncılık.

Birden çok baskısı olan kitap

Strunk, W. J., & White, E. B. (2000). *The elements of style* (4. Baskı). Longman.

Sadece elektronik basılı kitap

O'Keefe, E. (2001). *Egoism & the cnsts in Western values*. <http://www.onlineoriginals.com/showitem.asplitemI135>

Kitap Bölümü:

Bir kitap bölümüne atıf yapmak için şu kaynakça formatları kullanılır:

Soyisim, A. A., & Yazar, B. B. (Yıl). Bölüm ya da giriş başlığı. A. Soyisim, B. Soyisim ve C. Soyisim (Ed.), *Kitap başlığı* (s. xxx-xxx) içinde. Yayıncı.

Soyisim, A. A., & Yazar, B. B. (Yıl). Bölüm ya da giriş başlığı. A. Soyisim ve B. Soyisim (Ed.), *Kitap başlığı* (s. xxx-xxx) içinde. URL

Soyisim, A. A., & Yazar, B. B. (Yıl). Bölüm ya da giriş başlığı. A. Soyisim, B. Soyisim ve C. Soyisim (Ed.), *Kitap başlığı* (s. xxx-xxx) içinde. Doi

Örnek:

Dalkıran, E. (2013). Cumhuriyet'e geçiş ve cumhuriyet dönemi müzik yaklaşımları. Z. Nacakçı & A. Canbay (Ed.), *Müzik Kültürü* (s.173-195) içinde. Pegem Yayıncılık.

Toplantı ve Sempozyum:

Toplantı ve sempozyum bildirimleri kitap veya süreli yayın formatında yayımlanabilir. Kitapta yayımlanmış bildirimlere atıf yaparken kitap veya kitap bölümü formatı kullanılır. Düzenli olarak yayımlanan bildirimlere atıf yaparken ise süreli yayın formatı kullanılır. Resmi olarak yayımlanmamış olan bildiri/poster sunumları veya sempozyuma yapılan katkılar için şu formatlar kullanılır:

Soyisim, A. A. (Yıl, Ay). *Bildiri ya da poster başlığı* [Konferans sunumu]. Kuruluş Adı, Yer bilgisi.

Soyisim, A. A. (Yıl). Bildiri ya da poster başlığı. A. Editör, & B. Editör (Eds.), *Kuruluş bildiri kitabı* (s. x-x) içinde. Yayıncı. Doi ya da URL

Örnek:

Evans, A. C., Jr., Garbarino, J., Bocanegra, E., Kinscherff, R. T., & Márquez-Greene, N. (2019, 8–11 Ağustos). *Gun violence: An event on the power of community* [Konferans sunumu]. APA 2019 Convention, Chicago, IL, United States. <https://convention.apa.org/2019-video>

BedeneL, A.-L., Jourdan, L., & Biernacki, C. (2019). Probability estimation by an adapted genetic algorithm in web insurance. R. Battiti, M. Brunato, I. Kotsireas, & P. Pardalos (Eds.), *Lecture notes in computer science: Vol. 11353. Learning and intelligent optimization* (s. 225–240) içinde. Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-030-05348-2_21

Tez:

Doktora ya da yüksek lisans tezlerine elektronik veri tabanlarından, kurumsal arşivlerden ve kişisel web sayfalarından erişilebilir. Eğer bir teze ProQuest doktora ve yüksek lisans tezleri veri tabanından ya da diğer bir kaynaktan erişildiye atıfta bu bilgi verilmelidir. Bir veri tabanı servisinde mevcut olan bir doktora ya da yüksek lisans tezi için aşağıdaki kaynak gösterme biçimi kullanılır:

Soyisim, A. A. (Yıl). *Doktora ya da yüksek lisans tezinin başlığı* (Erişim ya da Sipariş No.) [Yüksek lisans tezi/Doktora tezi, Üniversite Bilgisi]. Veritabanı Bilgisi.

Örnek:

Çizili, İ. (2000). *Müzik öğretmenliği programları mezunlarının piyano derslerinde öğrendikleri davranışları öğretmenlikte kullanmaları* (Tez No: 96081) [Yüksek lisans tezi, Uludağ Üniversitesi]. Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi.

Ansiklopediler:

Yazar, A veya Şirket/Grup Yazarı. (Tarih). Giriş başlığı. Ansiklopedi başlığında.

Yazar, A veya Şirket/Grup Yazarı. (Tarih). Giriş başlığı. Ansiklopedi başlığında. URL

Örnek:

Balkans: History. (1987). *Encyclopaedia Britannica* (15. Baskı. Cilt. 14, s. 570-588) içinde.

Easton, B. (2012). Economic history: Boom and bust, 1870–1895. *Te Ara: The encyclopedia of New Zealand* içinde. <http://www.teara.govt.nz/en/economic-history/page-5>

Sözlükler:

Şirket/Grup Yazarı. (Tarih). Sözlük girişi. *Sözlüğün başlığında*. URL

Örnek:

Merriam-Webster. (2003). Litmus test. *Merriam-Webster's collegiate dictionary* (11th ed., s. 727) içinde.

Merriam-Webster. (t.y.). Practice. *Merriam-Webster.com dictionary* içinde. <http://www.merriam-webster.com/dictionary/practice>

Online Gazete:

Soyisim, A. (Yıl, Gün ve Ay). Gazete yazısı başlığı. *Gazete İsmi*. URL

Örnek:

McKay, E. (2019, 9 Temmuz). Contamination rates getting better for Wellington's public recycling bins. *New Zealand Herald*. https://www.nzherald.co.nz/nz/news/article.cfm?c_id=1&objectid=12247753

Televizyon programı:

Yapımcı, A., & Yapımcı, B. (Yapımcılar). (Tarih aralığı). *Programın başlığı* [TV dizisi]. Üretim şirketi.

Örnek:

Serling, R. (Yapımcı). (1959–1964). *The twilight zone* [TV dizisi]. Cayuga Productions

Film

Yönetmen, A. (Yönetmen). (Tarih). *Film ismi* [Film]. Üretim şirketi.

Örnek:

Fleming, V. (Yönetmen). (1939). *Gone with the wind* [Film]. Selznick International Pictures; Metro-Goldwyn-Mayer.

Fotoğraf

Fotoğrafçı, A. (Tarih). *Fotoğraf ismi* [Fotoğraf]. İnternet Sitesi İsmi. URL

Örnek:

Perry, G. (2014). *Comfort blanket* [Fotoğraf]. Art Basel. <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/18906/Grayson-Perry-Comfort-Blanket>

Web Sitesi:

İnternette erişilen kaynaklarda yapılan atfın tarihi yoksa (t.y.) ibaresi ile tarihi varsa (Tarih, Gün Ay) formatı ile verilmelidir.

Yazar, A. veya Şirket/Grup Yazarı. (Tarih). *Web sayfasının başlığı*. Web Sitesinin Adı. URL

Örnek:

Collection online. (t.y.). *Hannah Wilke*. Guggenheim. <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/hannah-wilke>

Ateş, S. (2015, 11 Ağustos). *Tabularla dans Halil Altındere*. Sanat Karavanı. <https://sanatkaravani.com/tabularla-dans-halil-altindere/>

APA 7 yazım kuralları ile ilgili geniş bilgiye, <https://www.apastyle.apa.org/> ve <https://libguides.wintec.ac.nz/APA/current> adreslerinden ulaşılabilir.

Hakem sürecini tamamlayan ve yayınlanması uygun görülen makaleler editör kontrolünden geçerek son kez yazım kurallarına ve makale şablonuna uygunluğu denetlenecek, düzeltme gerektiren makaleler yazarlarına yönlendirilerek, düzenleyip gönderim sağlamaları istenecektir. Yazarlardan geri dönüş sağlanan makaleler tekrar incelendikten sonra, Yayın İlkelerine ve Yazım Kurallarına uygun bulunmadığı takdirde reddedilecektir. Geri dönüş için tanınan süreyi aşan makaleler, yayın sürecini aksatmamak için bir sonraki sayıya bırakılacaktır.

Author Guidelines

The articles to be sent to our journal have the following features:

The text size should be Times New Roman 10 pnt and 1 line spaced, with page margins 2.5 cm (right, left, top, bottom). Paragraph headings should be left justified without spaces. There should be 6 nk space before and after the line spacing options. Tables, graphics and visual numbers should be given in bold and plain characters. Tables, graphics and visual descriptions should be given one line below in italics. Numbers and explanations of the figures should be left justified. All numbers and descriptions of tables, graphics and visuals should be displayed above these figures. All figures should be placed left justified. The initials of all words in table, graphic and visual explanations must be capitalized. Below the tables, graphics and visuals taken from other sources, the source from which they were taken should be indicated, aligned to the left. Table content should be 8 pnt. Column lines should be removed in tables, only row lines should be shown. In addition, the line spacing in tables should be reduced to 1pnt and the spaces before and after the line should be 0 nk.

On the first page, the first letter of the words of Turkish article name (18 pt) and English article name (14 pt) should be given in the upper case and other letters in lower case. Line spacing should not be left before any headings, only 6nk should be set before and after the line spacing options. If the article is produced from another study (thesis, notice, etc.) the author should be given in the form of exponential notation and 9 pnt immediately after the author's name or names on the first page. The author's name (s) should be given under the English title with Bold (Bold) 11 pnt and Title, Institution, e-mail and Orcid Id information should be given just below the author's name with 9 pnt character. Turkish and English abstracts should be generated with 8 pnt and 1 line spacing. In the abstract section, the abstract information about the aim of the research, the working group, the method and the results obtained should be included. Abstract should not exceed 250 words. A minimum of 3 and a maximum of 5 keywords should be indicated. Articles should be considered as Section 1 Introduction, Section 2 Method, Section 3 Findings and Interpretation and Section 4 Conclusion, Discussion and Suggestions. Main section headings (such as 1, 2, 3), 1st-degree subheadings (such as 1.1, 1.2) and 2nd degree and higher subheadings (such as 1.1.1, 1.1.2, 1.1.1.1) must be aligned left. The initials of the words must be capitalized. Main section headings and 1st degree subtitles should be given in plain characters, and 2nd degree subtitles should be in italics.

Footnotes should not be used in quotations in the text. Direct or indirect citations should be shown in accordance with the "author surname, year of publication, page number". In direct or direct quotations, if the quotation does not exceed 40 words, it should be shown in quotation marks; If it exceeds 40 words, it should be shown as a compressed paragraph (the whole paragraph should be given 1 tab (1 cm) from the left and without quotation marks).

The bibliography and the bibliography of the images should be clearly indicated. The citations in the text should overlap with the bibliography. If the source shown in the bibliography exceeds one line, the second and subsequent lines should be given 0.5 cm inside. A template of the manuscript layout is available on the journal page. The authors should download the article template and prepare the article in this template and submit it. Manuscripts must be prepared according to **APA 7** format. Manuscripts that are not prepared in accordance with the article template, spelling rules, and citation rules will be eliminated during the pre-control phase without being directed to the referee evaluation. The responsibility entirely belongs to the author in this issue. References should be cited as shown in the examples below.

Periodicals:

If the article has a doi number, the access address link should be given. The general reference format to be followed in periodicals is as follows:

Surname, A. A., Surname, B. B., & Surname, C. C. (Year). Title of the article. *Title of Periodical*, Volume(Number), page range. Doi or URL

Example:

Can, D. (2009). Geçti bu demde cihandan Piri Mimarın Sinan. *İSMEK El Sanatları Dergisi*, 10(8), 24-37. http://ismek.ist/files/ismekOrg/File/ekitap/el_sanatları/elsanatlaridergisi8y.pdf

Uray, G., & Gümüş, D. (2017). Aksaray ili Güzelyurt ilçesinde Tanrıça Tanit'in izleri. *Turkish Studies*, 12(21), 519-530. <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.12207>

Books:

The following bibliography formats are used to refer to a book.:

Surname, A. A. (Year). *Title of the work*. Publisher.

Surname, A. A. (Year). *Title of the work*. URL

Surname, A. A. (Year). *Title of the work*. Doi

Surname, A. A. (Ed.). (Year). *Title of the work*. Publisher.

Example:

Single Author Books:

Abisel, N. (2006). *Sessiz sinema*. Deki Yayınevi.

Zizek, S. (2009). *Matrix: ya da sapkınlığın iki yüzü*. (B. Turan, Çev.). Encore Yayınevi.

Multi-Author Books:

Abisel, N., Arslan, U. T., Behçetoğulları, P., Karadoğan, A., Öztürk, S. R., & Ulusay, N. (2005). *Çok tuhaf çok tanıdık*. Metis Yayınları.

Edited Books:

Özbek, M. (Ed.) (2005). *Kamusal alan*. Hil Yayıncılık.

Book with Multiple Editions:

Strunk, W. J., & White, E. B. (2000). *The elements of style* (4. Baskı). Longman.

Electronic Printed Books Only:

O'Keefe, E. (2001). *Egoism & the cnsts in Western values*. <http://www.onlineoriginals.com/showitem.asp litem1351>

Book Sections:

The following bibliography formats are used to refer to a book chapter:

Surname, A. A., & Surname, B. B. (Year). Chapter or introduction title. A. Surname, B. Surname & C. Surname (Ed.), in (pp. xxx-xxx) *Book title*. Publisher.

Surname, A. A., & Surname, B. B. (Year). Chapter or introduction title. A. Surname, B. Surname & C. Surname (Ed.), in (pp. xxx-xxx) *Book title*. URL

Surname, A. A., & Surname, B. B. (Year). Chapter or introduction title. A. Surname, B. Surname & C. Surname (Ed.), in (pp. xxx-xxx) *Book title*. Doi

Example:

Dalkıran, E. (2013). Cumhuriyet'e geçiş ve cumhuriyet dönemi müzik yaklaşımları. In Z. Nacakçı & A. Canbay (Ed.), *Müzik Kültürü* (pp. 173-195). Pegem Yayıncılık.

Meeting and Symposium:

Meeting and symposium proceedings can be published in book or periodical format. When referring to published papers, the book or book section format is used. When referring to regularly published papers, periodical format is used. The following formats are used for officially unpublished papers / poster presentations or contributions to the symposium:

Surname, A. A. (Year, Month). *Paper or poster title* [Conference presentation]. Organization Name, Location.

Surname, A. A. (Year). Paper or poster title. In A. Editor, & B. Editor (Eds.), *Conference proceedings book name* (pp. x-x). Publisher. Doi or URL

Example:

Evans, A. C., Jr., Garbarino, J., Bocanegra, E., Kinscherff, R. T., & Márquez-Greene, N. (2019, 8–11 Ağustos). *Gun violence: An event on the power of community* [Conference presentation]. APA 2019 Convention, Chicago, IL, United States. <https://convention.apa.org/2019-video>

Bedenel, A.-L., Jourdan, L., & Biernacki, C. (2019). Probability estimation by an adapted genetic algorithm in web insurance. In R. Battiti, M. Brunato, I. Kotsireas, & P. Pardalos (Eds.), *Lecture notes in computer science: Vol. 11353. Learning and intelligent optimization* (pp. 225–240). Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-030-05348-2_21

Thesis:

Doctoral or master's theses can be accessed from electronic databases, corporate archives and personal web pages. If a dissertation has been accessed from the database of ProQuest doctoral and master's theses or from another source, this information should be cited. For a doctoral or master's thesis available in a database service, the following citation format is used:

Surname, A. A. (Year). *Title of doctorate or master's thesis* (Access or Order No) [Master thesis/Doctorate thesis, Name of University]. Name of Database.

Example:

Çizili, İ. (2000). *Müzik öğretmenliği programları mezunlarının piyano derslerinde öğrendikleri davranışları öğretmenlikte kullanmaları* (Thesis no: 96081) [Master Thesis, Uludağ University]. Thesis Center of Higher Education Board.

Encyclopedia:

Author, A or Corporate/Group Author. (Date). Title of entry in sentence case. In *Title of encyclopedia in italic sentence case*.

Author, A or Corporate/Group Author. (Date). Title of entry in sentence case. In *Title of encyclopedia in italic sentence case*. URL

Example:

Balkans: History. (1987). In *Encyclopaedia Britannica* (15. Edition. Issue. 14, pp. 570-588).

Easton, B. (2012). Economic history: Boom and bust, 1870–1895. In *Te Ara: The encyclopedia of New Zealand*. <http://www.teara.govt.nz/en/economic-history/page-5>

Dictionaries:

Corporate/Group Author. (Date). Dictionary entry. In *Title of dictionary in italic sentence case*. URL

Example:

Merriam-Webster. (2003). Litmus test. In *Merriam-Webster's collegiate dictionary* (11th ed., s. 727).

Merriam-Webster. (n.d.). Practice. In *Merriam-Webster.com dictionary*. <http://www.merriam-webster.com/dictionary/practice>

Online Newspaper:

Author, A. (Year, Month day). Title of newspaper article in sentence case. *Title of Newspaper in Italic Title Case*. URL

Example:

McKay, E. (2019, July 9). Contamination rates getting better for Wellington's public recycling bins. *New Zealand Herald*. https://www.nzherald.co.nz/nz/news/article.cfm?c_id=1&objectid=12247753

Tv Series:

Producer, A., Producer, B., & Producer, C. (Executive producers). (Date range). *Title of series in italic sentence case* [TV series]. Production Company.

Example:

Serling, R. (Executive producers). (1959–1964). *The twilight zone* [TV series]. Cayuga Productions

Film:

Director, A. (Director). (Date). *Title of film in italic sentence case* [Film]. Production Company.

Example:

Fleming, V. (Director). (1939). *Gone with the wind* [Film]. Selznick International Pictures; Metro-Goldwyn-Mayer.

Photograph:

Photographer, A. (Year). *Name of photograph* [Photograph]. Name of Web Page. URL

Örnek:

Perry, G. (2014). *Comfort blanket* [Photograph]. Art Basel. <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/18906/Grayson-Perry-Comfort-Blanket>

Web:

If there is no date for citations made on the internet, the citations should be given with (t.y.). Citation (Date, Day Month) format should be given if the citation date exists.

Author, A. or Corporate/Group Author. (Date). *Title of webpage in italic sentence case*. URL

Example:

Collection online. (t.y.). *Hannah Wilke*. Guggenheim. <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/hannah-wilke>

Ateş, S. (2015, 11 Ağustos). *Tabularla dans Halil Altındere*. Sanat Karavanı. <https://sanatkaravani.com/tabularla-dans-halil-altindere/>

Detailed information about APA 7 writing rules can be found at <https://www.apastyle.apa.org/> and <https://libguides.wintec.ac.nz/APA/current>

The manuscripts that have completed the referee process and approved for publication will be checked by the editor for the last time to check their compliance with the spelling rules and the article template. After reviewing the manuscripts returned from the authors, they will be rejected if they do not comply with the Editorial Guidelines and Rules of Writing. Articles exceeding the time allowed for return will be left to the next issue in order not to interrupt the publication process.

İÇİNDEKİLER/CONTENTS

ARAŞTIRMA MAKALELERİ/RESEARCH ARTICLES

Serkan DEMİRTAŞ & Özlem AKIN ŞİŞMAN

İLKÖĞRETİM 7. SINIF MÜZİK DERSİNDE ŞARKILARIN PİYANO EŞLİKLİ
ÖĞRETİLMESİNİN ÖĞRENCİ KAZANIMLARINA ETKİLERİ: DENİZLİ İLİ ÖRNEĞİ

The Effects of Song Teaching with Piano Accompaniment on Student Acquisition in 7th Grade Music
Courses: A Case of Denizli Province

(309-321)

Mehmet Kayhan KURTULDU

MÜZİK ÖĞRETMENLERİNİN PİYANO İLE EŞLİĞİN ÖNEMİ VE GEREKLİLİĞİNE YÖNELİK
GÖRÜŞLERİNİN İNCELENMESİ

Examination of Music Teachers' Views on the Importance and Necessity of Accompaniment with
Piano

(322-328)

Cihan CANBOLAT

GÜZEL SANATLAR VE TASARIM FAKÜLTESİ ÖĞRENCİLERİNİN "TASARIM"
KAVRAMINA YÖNELİK METAFORLARI

The Faculty of Fine Arts and Design Students' Metaphors on the Concept of "Design"

(329-337)

Atakan ERTEM & Belir TECİMER

OKUL ÖNCESİ PİYANO METOTLARININ ERKEN ÇOCUKLUK DÖNEMİ GELİŞİM
BASAMAKLARI AÇISINDAN İNCELENMESİ

An Analysis on the Preschool Piano Methods in terms of Early Childhood Development Stages

(338-361)

Ubeydullah İŞLER & Ömer Can SATIR

MECMUÂ-İ SÂZ Ü SÖZ'DE YER ALAN DİNİ MUSİKİ ESERLERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

An Analysis on Religious Musical Works in Mecmuâ-i Sâz ü Söz

(362-376)

Elçin TELLİ & Emel ŞÖLENAY

KARS-KAĞIZMAN İLÇESİ KÖTEK KÖYÜ TOPRAĞININ KARAKTERİZASYON
ARAŞTIRMASI VE KÖTEK KÖYÜ TANDIRLARI

Characterization Research of Kars-Kagizman District Kotek Village Soil and Kotek Village Tandoor

(377-386)

Önder YAĞMUR & İzzet ZORLU

SANATTA BİYOMİMETİK VE DENEYSEL TAKI UYGULAMASI

Biomimetics at Art and Experimental Jewelry Application

(387-399)

Züleyha MUTLUER & Mine CAN

GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE ERZURUM ÇEYİZ GELENEĞİ

Erzurum Dowry Tradition from Past to Present

(400-409)

Ceyda SIKI & Kaan CANDURAN

DİJİTAL DEKORASYON TEKNOLOJİLERİ İLE GİYİLEBİLİR SANATTA SERAMİK
UYGULAMALARI

Ceramic Applications in Wearable Art with Digital Decoration Technologies

(410-423)

Hümeyra ADAM & Çağrı GÜMÜŞ

ÜNİVERSİTE ÖĞRENCİLERİNİN SOSYAL MEDYAYI ALGILAMA BİÇİMLERİNİN YAPTIKLARI
AFİŞ TASARIMLARINA YANSIMALARI: BİR VAKIF ÜNİVERSİTESİ ÖRNEĞİ

The Reflections of University Students' Social Media Perceptions on Poster Design Made by Them: The
Example of a Foundation University

(424-442)

Ayşe Aslıhan EROĞLU

KARNAVAS BEZİ

Karnavas Fabric

(443-452)

DERLEME MAKALELER/REVIEW ARTICLES

Ünal BASTABAN

GÜNCEL RESİMDE ETNİK KİMLİK: CHRİS OFİLİ ÖRNEĞİ

Ethnic Identity in Contemporary Painting: The Case of Chris Ofili

(453-462)

Hatice DOĞAN

MANDALA DESENLERİNDEN İSLAMİ SÜSLEMELERE DAİRESEL ÖRÜNTÜLER VE ÇAĞDAŞ
SANATA YANSIMALARI

Circular Patterns; From Mandala Drawings to Islamic Ornaments and Their Reflections on Contemporary
Art

(463-479)

Berna COŞKUN ONAN & Furkan DEMİRCİ

NİETZSCHE’NİN EĞRETİLEME SÖYLEMİ İZLEĞİNDE ÇAĞDAŞ SANATTA İMGE VE HAKİKAT

Image and Truth in Contemporary Art on the Path of Nietzsche’s Metaphor Discourse
(480-488)

Şemseddin Ziya DAĞLI

TÜRK RESMİNDE BİR SANAT DEHASI: İBRAHİM ÇALLI

An Art Genius in Turkish Painting: İbrahim Çallı
(489-497)

Mine TAYLAN

VAN’DA SANAT YAPITI OLARAK DOKUNAN KİLİMLERDEN ÖRNEKLER

Examples of Kilims Woven as a Work of Art in Van
(498-508)

Selahaddin ABİDİN & Cabbar Sami BÜYÜKÖZTEKİR

REFİK FERSAN’IN BESTECİLİK YÖNÜ VE ARAZBARBUSELİK SAZ SEMAİSİNİN İNCELENMESİ

Refik Fersan as a Composer and an Analysis on Arazbarbuselik Saz Semai
(509-519)

Serdar DARTAR & Lütfü KAPLANOĞLU

AN ANALYSIS OF THE HALO IMAGE USE ON NON-HUMAN BEINGS AND ITS PLACE IN ART

Hale İmgesinin İnsan Dışı Varlıklarda Kullanımı ve Sanattaki Yeri Üzerine Bir Analiz
(520-531)

Turgay POLAT

GÜNEYDOĞU ANADOLU OSMANLI DÖNEMİ CAMİLERİNDE ÇİNİ SÜSLEME (ŞANLIURFA VE GAZİANTEP ÖRNEKLERİ)

Tile Decoration in the Ottoman Period Mosques at Southeast Anatolian (Şanlıurfa and Gaziantep Examples)
(532-547)

Cansın İlayda ÇETİN

THE RELATIONSHIP BETWEEN PRESENTATION OF ARTWORKS OF VARIOUS DIMENSIONS AND ARCHITECTURAL DESIGN IN THE SCOPE OF THE DEVELOPMENT OF EXHIBITION DESIGN

Sergileme Tasarımının Gelişimi Kapsamında Çeşitli Boyutlardaki Sanat Eserlerinin Sunumu ve Mimari Tasarım İlişkisi
(548-560)

Melis BOYACI

SANATTA “KENDİNDE ŞEY” OLARAK RENK: MARK ROTHKO VE DAN FLAVİN ÖRNEĞİ
ÜZERİNE

Color as A “Thing in Itself” in Art: On The Example of Mark Rothko and Dan Flavin
(561-569)

Melike Nükte DİNÇER & Funda SUSAMOĞLU ERTÜRK

ÇAĞDAŞ SANATTA BİREYİN KENT VE TÜKETİM FENOMENLERİ ÜZERİNDEN ELEŞTİRİSİ
The Criticism of The Individual in Contemporary Art through The City and Consumption Phenomenes

(570-581)

Seda ÖZCAN ÖZDEN & Adile Feyza GÜNDOĞDU


SANATTA ÖZDENİN BİYOGRAFİK İNŞASI
The Biographical Construction of the Subject in Art

(582-599)


İlköğretim 7. Sınıf Müzik Dersinde Şarkıların Piyano Eşlikli Öğretilmesinin Öğrenci Kazanımlarına Etkileri: Denizli İli Örneği*

The Effects of Song Teaching with Piano Accompaniment on Student Acquisition in 7th Grade Music Courses: A Case of Denizli Province

Serkan Demirtaş

Dr. Öğr. Üyesi, Pamukkale Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı
email: sdemirtas@pau.edu.tr  ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3357-6666>

Özlem Akın Şişman

Doç. Dr., Pamukkale Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı
email: oakin@pau.edu.tr  ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9275-8633>

* Bu çalışma “İlköğretim 7. Sınıf Müzik Dersinde Şarkıların Piyano Eşlikli Öğretilmesinin Öğrenci Kazanımlarına Etkileri” isimli yüksek lisans tezinden türetilmiştir.



Bu makale bilimsel etik ve kurallara uygun hazırlanmış ve intihal incelemesinden geçirilmiştir. Etik kurul onayı gerektirmemektedir.

Atf (APA 7)/To cite this article

Demirtaş, S., & Akın Şişman, Ö. (2021). İlköğretim 7. sınıf müzik dersinde şarkıların piyano eşlikli öğretilmesinin öğrenci kazanımlarına etkileri: Denizli ili örneği. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 27(47), 309-321. <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.880869>

Makale Gönderim Tarihi/Received: 15/02/2021

Makale Kabul Tarihi/Accepted: 23/09/2021

Makale Yayın Tarihi/Published: 28/10/2021

Research Article / Araştırma Makalesi

Öz

Bu çalışma, İlköğretim 7. sınıf müzik dersinde okul şarkılarının piyano eşliği kullanılarak öğretilmesinin, öğrenci kazanımların etkilerini belirlemek amacıyla yapılmıştır. Araştırmada betimsel ve deneysel olmak üzere iki yöntem kullanılmıştır.

Araştırmanın betimsel kısmında, kaynak tarama yöntemi ile:

- 1- İlköğretim müzik derslerine ilişkin bilgilerin toplanması
- 2- İlköğretim müzik dersi programının incelenmesi
- 3- Piyano eşliğinin önemine ilişkin kaynak taraması

Deneysel kısmında ise kontrol gruplu son-test modelinden faydalanılmıştır. İki eğitim bilimleri, altı müzik eğitimi uzmanından görüş alınıp, gözlem aracının ve kontrol listesinin hazırlanma aşaması gerçekleştirilmiştir. Gözlem aracı toplam 24 ifadeden oluşmuştur ve her bir şarkı için 8 değerlendirme kriteri belirlenmiştir. Gözlem aracında “herkes”, “çoğunluk”, “birçok kişi”, “birkaç kişi”, “hiç kimse” seçeneklerinden oluşan beşli Likert tipi ölçme kullanılmıştır. Araştırmanın evrenini, 2010-2011 eğitim öğretim yılında Merkez Doğan Demircioğlu Emsan İlköğretim Okulu’nda öğrenim gören öğrenciler oluşturmaktadır. Örneklemini ise 2010-2011 eğitim- öğretim yılında Denizli ili Merkez Doğan Demircioğlu Emsan İlköğretim Okulu’nda öğrenim görmekte olan 7/A ve 7/F şubeleri öğrencileri oluşturmaktadır. Örneklemini oluşturan grupların belirlenmesi aşamasında, uzman görüşü alınarak oluşturulan sorularla bir sınav yapılmış olup, iki grubun birbirleri ile eşit olduğu saptanmış ve deney-kontrol grupları rastgele seçilmiştir. Denel işlemde kullanılmak üzere: Ata’ya Saygı, Notaların şarkısı, Türk’üm isimli parçalar belirlenmiştir. Denel işlem ile elde edilen veriler istatistik programında işlenmiş, verilerin analizinde, Mann Whitney U ve Kruskall Walliss testlerinden yararlanılmıştır. Araştırmanın sonucunda, piyano eşliğinin öğrenciler üzerinde olumlu bir etkiye sahip olduğu ve kazandırılmak istenilen 8 kriter ile ilgili olarak, deney- kontrol grupları arasında anlamlı farklar oluşturduğu saptanmıştır.

Anahtar kelimeler: Müzik Eğitimi, Piyano Eşlik, İlköğretim

Abstract

The purpose of this study is to determine the effects of teaching school songs by piano accompaniment on student achievement. The two methods have been employed for this study as descriptive and experimental. In the descriptive part, the following have been done by literature review:

1. To collect the information related to music courses in elementary school
2. To examine the curriculum of elementary school music courses
3. To review related literature about the importance of piano accompaniment.

In the experimental part, the post-test model with a control group has been used. The observation and control checklists were developed by taking the opinions of two educational sciences and six music education experts. The observation checklist was composed of 24 items and eight evaluation criteria were identified for each song. The Likert type measurement scale was used for the observation checklist including “everybody”, “majority”, “many”, “a few”, “nobody”. The population includes all students attending MDDEIO during the 2010-2011 academic year. The sample of the study was composed of 33 students of 7/A and 7/B classes. To determine sample groups, a test developed depending on the opinions of experts was given to students and two groups were determined as equal. The experimental and control groups were selected randomly. Three songs including Ata’ya Saygı, Notaların Şarkısı, and Türk’üm were selected to be used during experimental procedures. The data obtained from the experimental procedures were analyzed by employing Mann-Whitney U and Kruskall Wallis techniques. The findings of this research showed that piano accompaniment has affected the students positively and there have been significant differences between experiment and control groups in terms of 8 criteria that need to be gained.

Keywords: Music Education, Piano Accompaniment, Primary Education

1. Giriş

Aile eğitimin ilk başladığı, geliştiği ve şekillendiği küçük yapıdır. Bireyin sosyal yaşamı öğrendiği ve eğitim aldığı ilk okul aile olarak tanımlanabilir. İlkokul öğretmeni çok önemli bir role sahiptir, çocukların gelişim çağında ilkokul öğretmenlerinden etkilenerek büyüdülerinde toplumları şekillendiren bireyler olması bakımından ve çocukların yaratıcılıklarını geliştiren onların farklı özelliklerini ortaya çıkarmada etkin bir rol oynayan önemli bir etkisi vardır (Senemoğlu, 1992). Eğitimde öğretmenin önemli bir etkisi vardır. Milli (1999)'ye göre çağdaş uygarlığa çağdaş eğitim programlarının uygulanmasında öğretmenler önemli değer taşır. İyi bir eğitim, donanımlı bir öğretmen sayesinde olur. Bir müzik öğretmeni, çalgısını etkin bir biçimde kullanan, şarkılara eşlik yazabilen, sınıfında yazdığı eşlikleri çalarak öğrencilerinin beğenisini kazanan, dersinin verimliliğini arttıran bir çizgi göstermelidir. Öğretmenlerin kendi alanlarında başarılı olmaları, eğitim kalitesinin yüksek olması ile alakalı olabilir. Okullarda verilen müzik dersleri önemlidir ve bu yüzden müzik öğretmenlerinin alanlarında başarılı olmaları beklenir. Müzik derslerinde, öğrencilerin müziksel zekâları ile ilgili gelişme göstermeleri beklenir.

Müzik zekasının çocukların farklı zekâ türlerini etkilediği söylenebilir. Müziğin, çocukların dil gelişimine, matematik gelişimine katkıda bulunduğu düşünülmektedir. Müzik zekasına sahip çocuklar, şarkı söylemekten, bir çalgı çalmaktan, müzik dinlemekten keyif alırlar. Bu tür zekaya sahip çocuklar, piyano akortçuluğu, şarkı yazarlığı, orkestra üyeliği, orkestra şefliği vb. meslek gruplarını seçebilir ve başarılı olabilirler (Koenig, 2002). İlköğretimde verilen müzik eğitimi, dil, matematik zekalarının yanında, müzikal zekanın gelişmesine yardımcı olur. Müzikle uğraşan çocukların ilerideki yaşamlarında müzik ile ilgili mesleklere yönelebileceği ve en önemlisi daha huzurlu, iyi birer bireyler olabilecekleri düşünülebilir.

Müzik derslerinde çocuklar şarkı söylemeyi, seslerini kullanmayı, birlikte şarkı söyleyerek uyumlu olmayı, seslerinin şiddetini kontrol etmeyi, doğru nefes almayı öğrenirler (Sun ve Seyrek, 1998'de alıntılanmış gibi Aydın, 2007). Derste şarkı söylemek öğrenciler için dikkat çekici, keyifli bir etkinlik olarak değerlendirilir. Selanik (1996) müzikle ilgili eski zamanlarda yaşamış insanların, ayak, el ve gırtlaklarıyla sesler üretmeye çalıştığını, öküz boynuzu, içi oyulmuş bir kamyş ya da kemikten uyumlu sesler üretmeye çalıştığını ifade etmiştir. Seslerle ifade biçiminin çok eski zamanlara dayandığı görülmektedir.

Müzik eğitiminin boyutlarından biri olan şarkı söyleme eğitimi, ilköğretim çağında yapılan müzik eğitiminde önemli bir yer teşkil etmektedir. Şarkı söylemede önemli noktalar Kocabaş (2007)'a göre sınıf içinde ses, ritim, söz, nüans, hareket birliği şeklinde sıralanmıştır. Sun (2001)'a göre birlikte şarkı söylemek, ritim, tartım, ses, söyleyiş, nüans birliği olmasını gerektirir. Şarkı söylemek müzikal sesleri doğru frekanslarda temiz bir biçimde ifade etmekle başlar, bununla birlikte müzikal kulağı eğitimle geliştirmek birlikte şarkı söylemede daha başarılı sonuçlara ulaşmayı etkin kılar. Müzik derslerinde piyano eşlik kullanarak şarkı öğretimini gerçekleştirmek önemli olabilir. Derslerde kullanılan şarkılara piyano eşliği düzenlenmesi ve öğrencilere bu şarkıların eşlikli olarak öğretilmesi eğitimden beklenen düzeyi olumlu yönde etkileyecektir. Raphael (2001) yapmış olduğu çalışmada, piyano eşliğinin bilgisayar programı aracılığıyla yapılmasını sağlayan bir metot geliştirmeye çalışmıştır. Yapılacak her türlü eşliğin, öğrenci kazanımlarına olumlu yönde etki edebileceği düşünülmektedir.

Sözer (1996)'e göre eşlik kavramı; bir müzik eserinin çalınmasında, müzisyenlerin farklı konumlarını belirleyen geniş bir kavramdır. Bir şarkıya ya da bir çalgıya yapılan tüm yapılar eşlik kapsamına girer. Bir müzik öğretmeni adayının iyi armoni bilmesi, piyano çalgısını eşlik çalgısı olarak kullanmayı öğrenmesi, donanımlı iyi bir müzik öğretmeni olma yolunda ilerlemesini sağlayabilir. Eşlik yazma yaklaşımlarında, yazılacak şarkının iyi incelenmesi, armonisinin dikkatli bir biçimde düşünülmesi ve farklı eşlik kalıpları uygulanarak yazılmaya çalışılması, ortaya daha iyi bir çalışma çıkartır. Bu eşlik kalıplarına örnekler aşağıda sunulmuştur.

Şekil 1

2/4'lük Yapı Örnekleri



Şekil 2

3/4'lük Yapı Örnekleri

Şekil 2, 3/4'lük Yapı Örnekleri. İki müzik stifi, bas klavye ve 3/4 zaman imzalı. İlk stifi, I, IV, V, I çalgı dizisini göstermektedir. İkinci stifi, I, IV, V, I çalgı dizisini göstermektedir.

Şekil 3

4/4'lük Yapı Örnekleri

Şekil 3, 4/4'lük Yapı Örnekleri. İki müzik stifi, bas klavye ve 4/4 zaman imzalı. İlk stifi, I, IV, V, I çalgı dizisini göstermektedir. İkinci stifi, I, IV, V, I çalgı dizisini göstermektedir.

Şekil 4

3/8'lik Yapı Örnekleri

Şekil 4, 3/8'lik Yapı Örnekleri. İki müzik stifi, bas klavye ve 3/8 zaman imzalı. İlk stifi, I, IV, V, I çalgı dizisini göstermektedir. İkinci stifi, I, IV, V, I çalgı dizisini göstermektedir.

Gösterilen bu eşlik modelleri farklı biçimlerde geliştirilebilir. Piyano eşliği sınırı olmayan, bireylerin bilgileri ve tecrübeleri doğrultusunda değişiklik gösterecek bir biçimde ortaya çıkabilir. Okul müziğinde yapılacak eşlik türünde, çocukların ezgiyi duymalarını sağlayacak sağ eli, o ezgiyi destekleyecek sol eli yazmak gereklidir. Milli (1999) yapmış olduğu yüksek lisans tezinde, piyano çalgısının öğrencilerin gelişimlerine katkıda bulunduğu sonucuna ulaştığı ifade etmiştir. Bu sonuç yapılan bu çalışmanın sonuçlarını desteklerken, Atterbury ve Silcox (1993) yaptıkları çalışmalarında, okul öncesi çocukların bir yıllık bir eğitim sonucunda deney ve kontrol grubu arasında anlamlı bir fark olmadığı sonucuna ulaşmışlardır. Bu sonuç, yapılan bu araştırmanın sonucunu destekler nitelikte değildir.

Çocukların sesleri, müzik eğitiminin hedeflerini oluşturmak açısından önem taşımaktadır. Ses müziğinin desteklenmesi, çocukların çoksesli duymaya yardımcı olması bakımından çalgılarda müzik eğitimi için önemli bir yer teşkil etmektedir (Bilgin, 2006). Armoni dersi, eşlik kavramının gelişmesinde önemlidir (Bilgin, 1998). Piyano, müzik eğitiminde birçok alana etki eder. Bu alanlar koro, müziksel okuma yazma, bireysel ses eğitimi gibi dersler ile örneklendirilebilir. Müzik öğretmenliği programlarına bakıldığında, armoni- konturpuan-eşlik dersleri önem teşkil etmektedir. Piyano eğitimi birçok dersi kapsayan destekleyen bir işlevsel bir eğitim olarak yapılmalıdır (Tunç ve Albuz, 2010).

Gülhan (1990) yaptığı çalışmasında, müzik derslerinde bir çalgı kullanımının gerekli olduğunu ve bu çalgının eşlik yapmak amacı ile kullanımının önemli olduğunu vurgulamıştır. Ayrıca piyano çalgısının müzik derslerinde eşlik çalgısı olarak kullanılmasının olumlu etkiler göstereceğini ifade etmiştir. Öğretmenin derste çalgısını kullanması, öğrencilerin şarkıları daha rahat öğrenmelerini ve dersten daha çok keyif almalarını sağlayabilir. Piyano çalgısının eşlik çalgısı olarak kullanılması, müzik derslerindeki kazanımlara daha rahat ve daha iyi ulaşılmasını sağlayabilir. Bu çalışmanın amacı, "İlköğretim 7. Sınıf Müzik Dersinde Şarkıların Piyano Eşlikli Öğretilmesinin Öğrenci Kazanımlarına Etkileri" ile ilgili bulguları olumlu ya da olumsuz ortaya koymaktır. Bu bilgiler ışığında araştırmanın problem cümlesi "İlköğretim okulları 7. Sınıf müzik dersinde işlenecek olan şarkıları, piyano ile

eşliklendirerek öğretmek, öğrenci kazanımları açısından, başarı düzeyini ne şekilde etkilemektedir? şeklinde oluşturulmuştur.

Problemin daha ayrıntılı ortaya konması bakımından alt problemler;

Gözlemcilerin algısına göre 7. Sınıf müzik dersinde öğrencilerin şarkıları piyano eşlikli öğrenmelerinin;

1. Şarkının “sözlerini doğru söyleme” kazanımına etkisi nedir?
2. Şarkının “ezgisini doğru söyleme” kazanımına etkisi nedir?
3. Şarkıyı “piyano eşliği ile doğru söyleme” kazanımına etkisi nedir?
4. Şarkının “hız basamaklarını doğru söyleme” kazanımına etkisi nedir?
5. Şarkının “gürlük basamaklarını doğru söyleme” kazanımına etkisi nedir?
6. Şarkının “tartımlarını doğru söyleme” kazanımına etkisi nedir?
7. Şarkının “reprise/segno (röpriz/ senyo) işaretlerini doğru söyleme” kazanımına etkisi nedir?
8. Şarkıyı “birlikte söylemede öğrencilerin katılım durumu” kazanımına etkisi nedir? biçiminde oluşturulmuştur.

Bu çalışmada, ilköğretim 7. Sınıf müzik dersinde, şarkıların piyano eşlikli öğretilmesinin öğrenci kazanımlarına etkilerinin ortaya konması, şarkıları piyano eşliliği ile öğrenen öğrencilerle, piyano eşliği olmadan öğrenen öğrencilerin başarı düzeylerinin karşılaştırarak, eşliğin müzik eğitime etkisinin ortaya çıkarılması amaçlanmıştır. Piyano çalgısının eşlik çalgısı olarak ilköğretim müzik derslerinde kullanılması, tespit edilecek değişikliklerin belirlenmesi ve bu değişiklikler doğrultusunda planlanan eğitime katkısı açısından önemli görülmektedir.

2. Yöntem

2.1. Araştırmanın Modeli

Bu araştırmanın modeli “betimsel” ve deneysel olarak olmak üzere iki kısımdan oluşmaktadır. Betimsel kısımda, kaynak tarama yöntemi ile ilköğretim müzik dersi ve piyano eşliğinin önemi üzerine çalışmalar incelenmiş, deneysel kısımda kontrol gruplu son-test modelinden yararlanılmıştır. Deney kontrol grubu işleme tabi tutulur ve daha sonra test edilir. Bu test birbirine benzer gruplarda yapılır. Gruplar arası farklara bakılır (Kaptan, 1998).

2.2. Araştırmanın Evreni ve Örneklemi

Araştırmanın evrenini 2010-2011 eğitim öğretim yılında Merkez Doğan Demircioğlu Emsan İlköğretim Okulu 7. Sınıf öğrencileri oluşturmaktadır. Örneklem aynı okulda 7/A ve 7/F sınıfında öğrenim görmekte olan 33 deney 33 kontrol olmak üzere toplam 66 öğrenci oluşturmaktadır. Bu sınıflar uzman görüşü doğrultusunda belirlenen ezgi ve ritim sorularından oluşan seviye tespit sınavı ile belirlenmiş olup eşit seviyeye sahip oldukları tespit edilmiş 7/A sınıfı deney, 7/F sınıfı kontrol grubu olarak belirlenmiştir. Belirlenen sınıflar random yöntemi ile seçilmiştir.

Tablo 1

Deney ve Kontrol Gruplarını Oluşturan Öğrencilerin Şubelere Göre Dağılımı

Okul Adı	Merkez Doğan Demircioğlu Emsan İlköğretim Okulu	
Gruplar	Deney Grubu	Kontrol Grubu
Şube Adı	7/A	7/F
N	33	33

Tablo 1.’de görüldüğü gibi deney grubu 7/A şubesi ve kontrol grubu da 7/F şubesi 33 öğrenciden oluşmaktadır.

Araştırmada, denel işlem gözlem aracı, denel işlem kontrol listesi, deney ve kontrol grubunu belirlemeye yönelik yapılan sınav gözlem aracı ve deneysel işlemde kullanılan üç okul şarkısı (Ata’ya Saygı, Notaların Şarkısı, Türk’üm) kullanılmıştır.

2.3. Denel İşlem Gözlem Aracı

Denel işlem gözlem aracı hazırlanırken konu ile ilgili literatür taranmış ve araştırmacı tarafından maddeler belirlenmiştir. Bu maddeler İlköğretim 7. Sınıf kazanımları göz önünde bulundurularak oluşturulmuştur. Daha sonra altı müzik eğitimcisi ve iki eğitim bilimciden oluşan uzman görüşüne başvurulmuş, bu görüşler doğrultusunda gözlem aracının son hali oluşturulmuştur. Gözlem aracı, 24 maddeden oluşturulmuş ve her bir şarkı için 8 değerlendirme ölçütü belirlenmiştir. Bu ölçütler:

- a. Şarkının sözlerini doğru söyleme
- b. Şarkının ezgisini doğru söyleme
- c. Şarkıyı piyano eşlikli olarak doğru söyleme
- d. Şarkının hız basamaklarını uygulayabilme
- e. Şarkının gürlük basamaklarını uygulayabilme
- f. Şarkının tartımlarını uygulayabilme
- g. Şarkının reprise-segno (röpriz-senyo) işaretlerinin gereğini yerine getirebilme
- h. Şarkıyı seslendirirken katılım sağlayabilme şeklinde belirlenmiştir.

Gözlem aracında, “herkes”, “çoğunluk”, “birçok kişi”, “birkaç kişi”, “hiç kimse” seçeneklerinden oluşan beşli likert tipi ölçme kullanılmıştır.

2.4. Denel İşlem Kontrol Listesi (Check List)

Kontrol listesi, gözlem aracındaki sekiz kriterden oluşan soruların, nasıl cevaplanması gerektiğini ayrıntılı bir biçimde açıklayan araçtır. Bu araç gözlemciler tarafından izlenen davranışların değerlendirilmesi konusunda bir kılavuz niteliğindedir. Burada kullanılan şıklar sırası ile: Sınıfın tamamı doğru söylerse a), Yarısından fazlası doğru söylerse (b), Yarısı doğru söylerse (c), Yarısından azı doğru söylerse (d), Birkaç kişi doğru söylerse (e) sıklıkla işaretlenir. Bu araç da altı müzik eğitimcisi ve iki eğitim bilimciden oluşan uzman görüşüne başvurularak oluşturulmuştur.

2.5. Denel İşlemden Kullanılan Şarkılar

Denel işlemden kullanılan şarkılar, danışman, araştırmacı ve ders öğretmeni tarafından seçilmiştir. Ders öğretmenin yönlendirmesiyle deney ve kontrol gruplarının daha önce bilmedikleri üç şarkı seçilmiştir. Bu şarkılar, Ata’ya Saygı, Notaların Şarkısı ve Türk’üm isimli şarkılardır.

2.6. Deney ve Kontrol Gruplarının Eşitliğini Belirlemeye Yönelik Ölçme Aracı

Grupların eşitliğini belirlemek için uzman görüşü doğrultusunda, araştırmacı tarafından 4/4’lük ölçü birimine sahip dörtlük ve sekizlik nota değerlerinden oluşan bir ezgi ve ritim kalıbı oluşturulmuştur.

2.7. Verilerin Toplanması

Deney işlemden dört hafta sürmüş ve bu haftalar ile ilgili bilgiler aşağıda verilmiştir.

1.Hafta

Birinci haftada, deney ve kontrol grubundaki öğrenciler ile tanışma gerçekleştirilmiş seviye tespit sınavı yapılmış, deney ve kontrol grupları belirlenmiş ve derse geçilmiştir. Deney grubunda dersin öğretmeni, belirlenen Ata’ya Saygı şarkısının solfejini uygulamıştır. Bu uygulama piyano eşliği uygulanarak yapılmıştır. Dersin son bölümlerinde şarkının sözleri okutulmuştur.

Kontrol grubunda, dersin öğretmeni belirlenen “Ata’ya Saygı” şarkısının solfejini uygulamıştır. Bu uygulama geleneksel yöntemle uygulanmış piyano eşliği kullanılmamıştır. Dersin kalan bölümünde şarkının sözleri ezgi kullanılmadan okutulmuştur.

2.Hafta

Deney grubunda, dersin öğretmeni, belirlenen “Ata’ya Saygı” isimli şarkının solfejini uygulamış bu uygulama piyano eşliği ile yapılmıştır. Bu uygulamanın ardından piyano eşliği çalınarak sözleri ile birlikte şarkı söylenmiştir. Daha sonra Notaların Şarkısı isimli parçanın solfeji uygulanmıştır.

Kontrol grubunda, ders öğretmeni, “Ata’ya Saygı” isimli parçayı tekrar işlemiştir. Şarkının solfejini yaptırmış ardından sözleri ile şarkı söylenmiştir. Bu işlem eşiksiz olarak geleneksel biçimde uygulanmıştır. Dersin geri kalan bölümünde “Notaların Şarkısı” adlı parçanın solfeji yapılmış, solfeji yaptırdıktan sonra ezgi olmadan şarkının sözleri okutulmuştur.

3.Hafta

Deney grubunda, dersin öğretmeni, “Notaların Şarkısı” adlı şarkının solfejini uygulamıştır. Bu uygulama piyano eşliği kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Bu eğitimden sonra piyano eşliği çalınarak, sözleri ile birlikte şarkı söylenmiştir. Daha sonra “Türk’üm” isimli parçanın solfeji uygulanmıştır. Son olarak şarkının sözleri ezgisi olmadan okutulmuştur.

Kontrol grubunda, dersin öğretmeni, önceki derste öğretilen “Notaların Şarkısı” isimli şarkıyı tekrar işlemiştir. “Notaların Şarkısı” isimli şarkının solfeji yapılmıştır. Daha sonra şarkı sözleri ile birlikte seslendirilmiştir. Bu uygulamada geleneksel yöntem kullanılmış ve piyano eşliği yapılmamıştır. Dersin geri kalan bölümünde “Türk’üm” isimli şarkının solfeji uygulanmış, şarkının sözleri ezgisi olmadan okutulmuştur.

4.Hafta

Deney grubunda, dersin öğretmeni, “Türk’üm” adlı şarkının solfejini uygulamıştır. Bu eğitim piyano eşliği ile gerçekleşmiştir. Daha sonra şarkının sözleri ezgi olmadan okutulmuştur. Bu uygulamadan sonra piyano eşliği ile şarkı sözleriyle birlikte okutulmuştur.

Kontrol grubunda, dersin öğretmeni “Türk’üm” adlı parçayı tekrar işlemiştir. Bu eğitimden sonra şarkı sözleriyle birlikte seslendirilmiştir. Geleneksel yöntemle seslendirme yapılmış, piyano eşliği uygulanmamıştır.

DeneySEL işlem sonunda, gözlem işlemi yapılmış bu işlemde, ders öğretmeni, bir müzik eğitimi uzmanı ve araştırmacıdan oluşan üç gözlemci gözlem işlemi gerçekleştirmiştir. Kontrol ve deney gruplarında ders öğretmeni şarkıları öğretmiştir ve deney grubunda piyano eşliğini uygulamıştır. 1 aylık denel işlem süreci tamamlandıktan sonra öğretilen üç şarkı deney ve kontrol gruplarına tekrar söylenmiş ve gözlemciler tarafından son-test işlemi gerçekleştirilmiştir.

Tablo 2
Gözlemciler Arası Uyum

Gözlemci	Ortalama	sd	ch ²	p
1	72.41			
2	72.41	2	0.02	.999*
3	72.69			

*p > 0.05

Tablo 2'ye göre gözlemciler arası uyum olduğu anlamlı fark bulunmadığı görülmektedir.

2.8. Verilerin Analizi

Deney ve kontrol grupları arasındaki farklılıkları belirlemek için Mann-Whitney U testi yapılmıştır. Gözlemciler arasındaki uyumun belirlenmesi ve gözlemcilerin her bir kriter için verdikleri puanlar arasındaki farklılıkların belirlenmesinde Kruskal-Wallis testinden yararlanılmıştır. Mann-Whitney U-testi, birbirinden farklı iki gruptan toplanan puanların anlamlı olarak fark olup olmadığını test eder. Bu test ile birbirleriyle ilişki içinde olmayan iki grup ile, araştırılan değişken açısından benzer dağılımlara sahip olup olmadığına bakılır. (Büyüköztürk, 2002). Üçüncü alt probleme ilişkin olarak, kontrol grubunda piyano eşliği kullanılmadığından, deney grubuna uygulanan işlemde çıkan verilerin çözümlenmesinde bulunan değerler, Tablo 3'teki ortalama formülünden faydalanılarak uygulanmıştır.

Tablo 3
İlköğretim 7. Sınıf Müzik Dersinde Öğrencilerin Şarkıları Piyano Eşlikli Öğrenmelerinin Şarkıyı "Piyano Eşliği ile Doğru Söyleme" Kazanımına Etkisine İlişkin Değerlendirme Tablosu

Değerler	Beşli Likert
1-1.79	Hiç Kimse
1.80-2.59	Birkaç Kişi
2.60-3.39	Birçok Kişi
3.40-4.19	Çoğunluk
4.20-5.00	Herkes

3. Bulgular

3.1. Piyano Eşliğinin Şarkı Söylemeye Etkisine İlişkin Bulgular

Tablo 4
Gözlemcilerin Algısına Göre İlköğretim 7. Sınıf Müzik Dersinde Piyano Eşliğinin Şarkı Söylemeye Etkisi

Gruplar	n	x	u	P
Deney	33	106.13		
Kontrol	33	38.88	171.00	.000*

Tablo 4'de gözlemcilerin algısına göre anlamlı fark çıktığı görülmektedir (p<0.05). Şarkı öğretimi sürecinde, piyano eşliği ile birlikte gerçekleştirildiğinde, eşlik kullanmadan yapılan geleneksel eğitime göre daha etkili sonuçlar vereceği söylenebilir.

3.2. Gözlemcilerin Algısına Göre İlköğretim 7. Sınıf Müzik Dersinde Öğrencilerin Şarkıları Piyano Eşlikli Öğrenmelerinin Şarkının "Sözlerini Doğru Söyleme" Kazanımına Etkisi Nedir? Alt Problemine İlişkin Bulgular

Tablo 5
Gözlemcilerin Algısına Göre İlköğretim 7. Sınıf Müzik Dersinde Ata'ya Saygı Adlı Parçanın Söz Kriterinin Değerlendirilmesi

Ataya Saygı	n	Sıra Top	Sıra Ort	u	z	p
Deney	3	15	5			
Kontrol	3	6	2	0.000	-2.236	0.025*

*p<0.05

Tablo 5 incelendiğinde gözlemcilerin algısına göre, "Ata'ya Saygı" isimli şarkının söz puanları bakımından anlamlı fark bulunduğu görülmektedir (p<0.05). Piyano eşliğinin şarkının sözleri üzerinde anlamlı bir etkisi olduğu söylenebilir.

Tablo 6*Gözlemcilerin Algısına Göre İlköğretim 7. Sınıf Müzik Dersinde Notaların Şarkısı Adlı Parçanın Söz Kriterinin Değerlendirilmesi*

Notaların Şarkısı	n	Sıra Top	Sıra Ort	u	z	p
Deney	3	13.50	4.50			
Kontrol	3	7.50	2.50	1.500	1.581	0.114*

*p>0.05

Tablo 6 incelendiğinde gözlemcilerin algısına göre “Notaların Şarkısı” isimli şarkının söz kriterleri bakımından anlamlı bir fark oluşturmadığı görülmektedir (p>0.05). Piyano eşliğinin söz kriteri açısından bir etkisi görülmemiştir.

Tablo 7*Gözlemcilerin Algısına Göre İlköğretim 7. Sınıf Müzik Dersinde Türk’üm Adlı Parçanın Söz Kriterinin Değerlendirilmesi*

Türk’üm	n	Sıra Top	Sıra Ort	u	z	p
Deney	3	15	5			
Kontrol	3	6	2	0.000	-2.236	0.025*

*p<0.05

Tablo 7 incelendiğinde gözlemcilerin algısına göre “Türk’üm” isimli parçanın söz kriterleri bakımından anlamlı bir fark oluşturduğu görülmektedir (p<0.05). Piyano eşliğinin “Türk’üm” isimli şarkının söz kriteri açısından etkili olduğu söylenebilir.

3.3. Gözlemcilerin Algısına Göre İlköğretim 7. Sınıf Müzik Dersinde Öğrencilerin Şarkıları Piyano Eşlikli Öğrenmelerinin Şarkının “Ezgisini Doğru Söyleme” Kazanımına Etkisi Nedir? Alt Problemine İlişkin Bulgular

Tablo 8*Gözlemcilerin Algısına Göre İlköğretim 7. Sınıf Müzik Dersinde Ata’ya Saygı Adlı Parçanın Ezgi Kriterinin Değerlendirilmesi*

Ataya Saygı	n	Sıra Top	Sıra Ort	u	z	p
Deney	3	15	5			
Kontrol	3	6	2	0.000	-2.236	0.025*

*p<0.05

Tablo 8 incelendiğinde gözlemcilerin algısına göre anlamlı fark çıkmıştır (p<0.05). Piyano eşliğinin “Ata’ya Saygı” adlı parçanın ezgi kriteri üzerinde olumlu etkisi olduğu söylenebilir.

Tablo 9*Gözlemcilerin Algısına Göre İlköğretim 7. Sınıf Müzik Dersinde Notaların Şarkısı Adlı Parçanın Ezgi Kriterinin Değerlendirilmesi*

Notaların Şarkısı	n	Sıra Top	Sıra Ort	u	z	p
Deney	3	15	5			
Kontrol	3	6	2	0.000	-2.121	0.034*

*p<0.05

Tablo 9 incelendiğinde gözlemcilerin algısına göre “Notaların Şarkısı” adlı parçanın ezgi kriterine göre anlamlı fark bulunmuştur (p<0.05). Piyano eşliğinin Notaların Şarkısı adlı parçada etkili olduğu görülmüştür.

Tablo 10*Gözlemcilerin Algısına Göre İlköğretim 7. Sınıf Müzik Dersinde Türk’üm Adlı Parçanın Ezgi Kriterinin Değerlendirilmesi*

Türk’üm	n	Sıra Top	Sıra Ort	u	z	p
Deney	3	15	5			
Kontrol	3	6	2	0.000	-2.236	0.025*

*p<0.05

Tablo 10’a bakıldığında gözlemcilerin algısına göre “Türk’üm” isimli şarkının ezgi puanları bakımından anlamlı fark bulunduğu görülmektedir (p<0.05). Piyano eşliğinin “Türk’üm” isimli parça üzerinde etkili olduğu söylenebilir.

3.4. Gözlemcilerin Algısına Göre İlköğretim 7. Sınıf Müzik Dersinde Öğrencilerin Şarkıları Piyano Eşlikli Öğrenmelerinin Şarkıyı “Piyano Eşliği ile Doğru Söyleme” Kazanımına Etkisi Nedir? Alt Problemine İlişkin Bulgular

Tablo 11

Gözlemcilerin Algısına Göre İlköğretim 7. Sınıf Müzik Dersinde Parçaların “Piyano Eşliği ile Doğru Söyleme” Kriterinin Değerlendirilmesi

Şarkılar	G1	G2	G3	G Ortalama	Düzyer
Ata'ya Saygı	5	4	5	4.6	Herkes
Notaların Şarkısı	5	5	5	5	Herkes
Türk'üm	5	5	5	5	Herkes

Tablo 11 incelendiğinde gözlemciler arası puanlamaların arası farkların olmadığı görülmektedir. Gözlemcilerin değerlendirme kriterlerinin birbirine yakın olduğu ve piyano eşliğinin parçaları piyano eşliği ile söyleme kriterine etkisi olduğu belirlenmiştir.

3.5. Gözlemcilerin Algısına Göre İlköğretim 7. Sınıf Müzik Dersinde Öğrencilerin Şarkıları Piyano Eşlikli Öğrenmelerinin Şarkının “Hız Basamaklarını Doğru Söyleme” Kazanımına Etkisi Nedir? Alt Problemine İlişkin Bulgular ve Yorumları

Tablo 12

Gözlemcilerin Algısına Göre İlköğretim 7. Sınıf Müzik Dersinde Ata'ya Saygı Adlı Parçanın Hız Basamakları Kriterinin Değerlendirilmesi

Ataya Saygı	n	Sıra Top	Sıra Ort	u	z	p
Deney	3	15	5	0.000	-2.121	0.034*
Kontrol	3	6	2			

*p<0.05

Tablo 12 incelendiğinde gözlemcilerin algısına göre “Ata'ya Saygı” adlı parçanın hız basamakları puanı açısından deney ve kontrol grupları arasında anlamlı fark yarattığı görülmektedir (p<0.05). Piyano eşliğinin hız basamakları kriterine etkisi olduğu söylenebilir.

Tablo 13

Gözlemcilerin Algısına Göre İlköğretim 7. Sınıf Müzik Dersinde Notaların Şarkısı Adlı Parçanın Hız Basamakları Kriterinin Değerlendirilmesi

Notaların Şarkısı	n	Sıra Top	Sıra Ort	u	z	p
Deney	3	15	5	0.000	-2.235	0.025*
Kontrol	3	6	2			

*p<0.05

Tablo 13'e bakıldığında gözlemcilerin algısına göre deney grubu ve kontrol grubunda anlamlı fark çıktığı görülmüştür. (p<0.05). Piyano eşliğinin şarkının hız basamakları kriterine etkili olduğu söylenebilir.

Tablo 14

Gözlemcilerin Algısına Göre İlköğretim 7. Sınıf Müzik Dersinde Türk'üm Adlı Parçanın Hız Basamakları Kriterinin Değerlendirilmesi

Türk'üm	n	Sıra Top	Sıra Ort	u	z	p
Deney	3	15	5	0.000	-2.236	0.025*
Kontrol	3	6	2			

*p<0.05

Tablo 14 incelendiğinde gözlemcilerin algısına göre parçanın hız basamaklarına göre deney ve kontrol grupları arasında anlamlı fark bulunduğu görülmektedir (p<0.05). Piyano eşliğinin “Türk'üm” adlı parçanın hız basamakları kriterinde etkili olduğu görülmektedir.

3.6. Gözlemcilerin Algısına Göre İlköğretim 7. Sınıf Müzik Dersinde Öğrencilerin Şarkıları Piyano Eşlikli Öğrenmelerinin Şarkının “Gürlük Basamaklarını Doğru Söyleme” Kazanımına Etkisi Nedir? Alt Problemine İlişkin Bulgular

Tablo 15

Gözlemcilerin Algısına Göre İlköğretim 7. Sınıf Müzik Dersinde Ata'ya Saygı Adlı Parçanın Gürlük Basamakları Kriterinin Değerlendirilmesi

Ataya Saygı	n	Sıra Top	Sıra Ort	u	z	p
Deney	3	15	5	0.000	-2.236	0.025*
Kontrol	3	6	2			

*p<0.05

Tablo 15'e bakıldığında gözlemcilerin algısına göre parçanın günlük basamakları kriteri deney ve kontrol grupları arasında anlamlı fark bulunduğu saptanmıştır ($p<0.05$). Piyano eşliğinin "Ata'ya Saygı" şarkısının günlük basamakları kriterine göre anlamlı bir katkısı olduğu söylenebilir.

Tablo 16

Gözlemcilerin Algısına Göre İlköğretim 7. Sınıf Müzik Dersinde Notaların Şarkısı Adlı Parçanın Günlük Basamakları Kriterinin Değerlendirilmesi

Notaların Şarkısı	n	Sıra Top	Sıra Ort	u	z	p
Deney	3	15	5			
Kontrol	3	6	2	0.000	-2.121	0.034*

* $p<0.05$

Tablo 16 incelendiğinde gözlemcilerin algısına göre "Notaların Şarkısı" isimli parçanın günlük basamakları kriterine göre deney ve kontrol grupları arasında anlamlı fark olduğu görülmektedir ($p<0.05$). Piyano eşliğinin şarkının günlük basamakları kriterine göre etkili olduğu söylenebilir.

Tablo 17

Gözlemcilerin Algısına Göre İlköğretim 7. Sınıf Müzik Dersinde Türk'üm Adlı Parçanın Günlük Basamakları Kriterinin Değerlendirilmesi

Türk'üm	n	Sıra Top	Sıra Ort	u	z	p
Deney	3	15	5	0.000	-2.236	0.025*
Kontrol	3	6	2			

* $p<0.05$

Tablo 17'de "Türk'üm" adlı parçanın gözlemcilerin algısına göre deney ve kontrol grupları arasında anlamlı fark olduğu görülmektedir ($p<0.05$). Piyano eşliğinin parçanın günlük basamaklarında anlamlı bir katkısı olduğu söylenebilir.

3.7. Gözlemcilerin Algısına Göre İlköğretim 7. Sınıf Müzik Dersinde Öğrencilerin Şarkıları Piyano Eşlikli Öğrenmelerinin Şarkının "Tartımlarını Doğru Söyleme" Kazanımına Etkisi Nedir? Alt Problemine İlişkin Bulgular

Tablo 18

Gözlemcilerin Algısına Göre İlköğretim 7. Sınıf Müzik Dersinde Ata'ya Saygı Adlı Parçanın Tartımlarını Doğru Söyleme Kriterinin Değerlendirilmesi

Ataya Saygı	n	Sıra Top	Sıra Ort	u	z	p
Deney	3	15	5	0.000	-2.236	0.025*
Kontrol	3	6	2			

* $p<0.05$

Tablo 18 incelendiğinde gözlemcilerin algısına göre "Ata'ya Saygı" adlı parçanın tartımlarını doğru söyleme kriterine göre deney ve kontrol grupları arasında anlamlı fark bulunduğu saptanmıştır ($p<0.05$). Piyano eşliğinin parçanın tartımlarını doğru söyleme kriterine anlamlı katkısı olduğu söylenebilir.

Tablo 19

Gözlemcilerin Algısına Göre İlköğretim 7. Sınıf Müzik Dersinde Notaların Şarkısı Adlı Parçanın Tartımlarını Doğru Söyleme Kriterinin Değerlendirilmesi

Notaların Şarkısı	n	Sıra Top	Sıra Ort	u	z	p
Deney	3	15	5			
Kontrol	3	6	2	0.000	-2.121	0.034*

* $p<0.05$

Tablo 19'a bakıldığında gözlemcilerin algısına göre "Notaların Şarkısı" adlı parçanın tartımlarını doğru söyleme kriterinin deney ve kontrol grupları arasında anlamlı fark yarattığı görülmektedir ($p<0.05$). Piyano eşliğinin parçanın tartımlarını doğru söyleme kriteri bakımından anlamlı bir etkisi olduğu söylenebilir.

Tablo 20

Gözlemcilerin Algısına Göre İlköğretim 7. Sınıf Müzik Dersinde Türk'üm Adlı Parçanın Tartımlarını Doğru Söyleme Kriterinin Değerlendirilmesi

Türk'üm	n	Sıra Top	Sıra Ort	u	z	p
Deney	3	15	5	0.000	-2.236	0.025*
Kontrol	3	6	2			

* $p<0.05$

Tablo 20 incelendiğinde gözlemcilerin algısına göre "Türk'üm" adlı parçanın tartımlarını doğru söyleme kriterinin deney ve kontrol grupları arasında anlamlı fark olduğu görülmektedir ($p<0.05$). Piyano eşliğinin parçanın tartımlarını doğru söylemede etkili olduğu söylenebilir.

3.8. Gözlemcilerin Algısına Göre İlköğretim 7. Sınıf Müzik Dersinde Öğrencilerin Şarkıları Piyano Eşlikli Öğrenmelerinin Şarkının “Reprise/segno (röpriz/senyo)” Kazanımına Etkisi Nedir? Alt Problemine İlişkin Bulgular

Tablo 21

Gözlemcilerin Algısına Göre İlköğretim 7. Sınıf Müzik Dersinde Ata'ya Saygı Adlı Parçanın Reprise/Segno (Röpriz/Senyo) Kriterinin Değerlendirilmesi

Ataya Saygı	n	Sıra Top	Sıra Ort	u	z	p
Deney	3	15	5			
Kontrol	3	6	2	0.000	-2.236	0.025*

*p<0.05

Tablo 21 incelendiğinde gözlemcilerin algısına göre “Ata'ya Saygı” adlı parçanın reprise/segno (röpriz/senyo) kriteri puanlarına göre anlamlı fark çıktığı görülmüştür. (p<0.05). Piyano eşliğinin parçanın reprise/segno (röpriz/senyo) kriteri puanları bakımından anlamlı bir etkisi olduğu ortaya çıkmaktadır.

Tablo 22

Gözlemcilerin Algısına Göre İlköğretim 7. Sınıf Müzik Dersinde Notaların Şarkısı Adlı Parçanın Reprise/Segno (Röpriz/Senyo) Kriterinin Değerlendirilmesi

Notaların Şarkısı	n	Sıra Top	Sıra Ort	u	z	p
Deney	3	15	5			
Kontrol	3	6	2	0.000	-2.121	0.034*

*p<0.05

Tablo 22'ye bakıldığında gözlemcilerin algısına göre parçanın reprise/segno (röpriz/senyo) kriteri puanları açısından anlamlı bir fark olduğu saptanmıştır (p<0.05). Piyano eşliğinin “Notaların Şarkısı” adlı parçanın reprise/segno (röpriz/senyo) kriteri üzerinde anlamlı bir etkisi olduğu söylenebilir.

Tablo 23

Gözlemcilerin Algısına Göre İlköğretim 7. Sınıf Müzik Dersinde Türk'üm Adlı Parçanın Reprise/Segno (Röpriz/Senyo) Kriterinin Değerlendirilmesi

Türk'üm	n	Sıra Top	Sıra Ort	u	z	p
Deney	3	15	5			
Kontrol	3	6	2	0.000	-2.121	0.034*

*p<0.05

Tablo 23'e bakıldığında “Türk'üm” adlı parçanın gözlemcilerin algısına göre reprise/segno (röpriz/senyo) kriteri puanları arasında anlamlı fark olduğu görülmektedir (p<0.05). Piyano eşliğinin “Türk'üm” adlı parçanın reprise/segno (röpriz/senyo) kriteri puanları bakımından anlamlı bir etkiye sahip olduğu söylenebilir.

3.9. Gözlemcilerin Algısına Göre İlköğretim 7. Sınıf Müzik Dersinde Öğrencilerin Şarkıları Piyano Eşlikli Öğrenmelerinin Şarkıyı “Birlikte Söylemede Öğrencilerin Katılım Durumu” Kazanımına Etkisi Nedir? Alt Problemine İlişkin Bulgular

Tablo 24

Gözlemcilerin Algısına Göre İlköğretim 7. Sınıf Müzik Dersinde Ata'ya Saygı Adlı Parçanın Birlikte Söylemede Öğrencilerin Katılım Durumu Kriterinin Değerlendirilmesi

Ataya Saygı	n	Sıra Top	Sıra Ort	u	z	p
Deney	3	15	5			
Kontrol	3	6	2	0.000	-2.236	0.025*

*p<0.05

Tablo 24'e bakıldığında “Ata'ya Saygı” adlı parçanın gözlemcilerin algısına göre parçanın birlikte söylemede öğrencilerin katılım durumu kriteri puanlarına göre anlamlı fark yarattığı saptanmıştır (p<0.05). Piyano eşliğinin “Ata'ya Saygı” parçasının birlikte söylemede öğrencilerin katılım durumu kriteri bakımından etkili olduğu söylenebilir.

Tablo 25

Gözlemcilerin Algısına Göre İlköğretim 7. Sınıf Müzik Dersinde Notaların Şarkısı Adlı Parçanın Birlikte Söylemede Öğrencilerin Katılım Durumu Kriterinin Değerlendirilmesi

Notaların Şarkısı	n	Sıra Top	Sıra Ort	u	z	p
Deney	3	15	5			
Kontrol	3	6	2	0.000	-2.236	0.025*

*p<0.05

Tablo 25 incelendiğinde “Notaların Şarkısı” adlı parçanın birlikte söylemede öğrencilerin katılım durumu kriteri puanlarına göre anlamlı fark yarattığı görülmektedir ($p<0.05$). Piyano eşliğinin “Notaların Şarkısı” parçasının birlikte söylemede öğrencilerin katılım durumları kriteri açısından anlamlı etkisi olduğu ortaya çıkmaktadır.

Tablo 26

Gözlemcilerin Algısına Göre İlköğretim 7. Sınıf Müzik Dersinde Türk’üm Adlı Parçanın Birlikte Söylemede Öğrencilerin Katılım Durumu Kriterinin Değerlendirilmesi

Türk’üm	n	Sıra Top	Sıra Ort	u	z	p
Deney	3	15	5			
Kontrol	3	6	2	0.000	-2.236	0.025*

* $p<0.05$

Tablo 26’ya bakıldığında “Türk’üm” adlı parçanın birlikte söylemede öğrencilerin katılım durumları puanlarına göre anlamlı fark çıktığı görülmektedir ($p<0.05$). Piyano eşliğinin “Türk’üm” adlı parçanın parçasının birlikte söylemede öğrencilerin katılım durumları kriteri açısından etkili olduğu söylenebilir.

4. Sonuç

Bu çalışmanın amacı, “İlköğretim 7. Sınıf Müzik Dersinde Şarkıların Piyano Eşlikli Öğretilmesinin Öğrenci Kazanımlarına Etkileri” ile ilgili bulguları olumlu ya da olumsuz ortaya koymaktır. Yapılan çalışmada piyano eşliğinin, okul şarkısı öğretilirken kullanılma durumunun olumlu yönde etkili olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Okul şarkılarının sözlerinin doğru öğrenilmesi, çocukların dil gelişimine yardımcı olacağı düşünülmektedir. Şarkılar bireyler üzerinde olumlu ya da olumsuz şekilde bazı etkilerde bulunurlar. Dil gelişimine olumlu yönde katkı sağladığı düşünülen müzik, anadil dışında başka bir dil öğreniminde yardımcı bir araç olarak kullanılabilir (Nişancı, 2013). Elde edilen bulgu yapılan bu çalışmanın dil gelişimi ile ilgili saptamasını destekler niteliktedir. Dil becerilerinin gelişmesi, çocukların iletişim becerileri üzerinde olumlu etkiler yaratacağı ve diğer derslerdeki başarı düzeylerini etkileyeceği düşünülmektedir. Dil becerisi gelişimi, çocukların daha çok kitap okumalarına etken olabilir. Şarkıların ilgi çekici olmaları, sınıfta ya da sınıf dışında kullanılmaları önemlidir (Demirci, 2019).

Bu çalışma, piyano eşliğinin, öğretilen şarkının ezgisinin, daha doğru ve iyi düzeyde öğrenilmesine destek olduğunu göstermiştir. Okul eğitiminde ya da herhangi bir müzik eğitimi sürecinde, şarkı öğretimi boyunca piyano eşliğini kullanmak, eğitimin kalitesini ve sonucunu olumlu yönde etkilemektedir. Şarkı öğretiminde piyano eşliği kullanarak şarkının ezgisini öğretmek, öğrencinin müzikal zekâsı ve müzikal algısının gelişmesine de kuşkusuz yardımcı olacaktır. Bu yaklaşım, müzik ile ilgili meslek gruplarını seçecek çocuklara da destek olmakla birlikte, şarkı söylemek, toplumsal iletişimin gelişmesine destek olabilir. Şarkı öğretiminin piyano eşliği kullanılarak yapılması, çocukların doğru ses, yorum ve hızda söylemelerine ve çok sesli müziği deneyimlemelerine katkı sağlayabilir. Ayrıca birlikte söyleme çalışmaları şarkıda, çocukların diğer sesleri dinleme alışkanlığı kazanmaları açısından büyük önem taşımaktadır. Bu çalışmaların çocukların diğer bireylerin düşüncelerini dinleme ve böylece yetiştikleri topluma uyum sağlamalarına olumlu etkileri olacağı düşünülmektedir.

Çalışmada, piyano eşliğinin, şarkılar üzerinde hız ve gürlük basamaklarına ilişkin öğrenci kazanımlarına bakılmış ve bu kazanımlarda yüksek oranda başarı elde edildiği saptanmıştır. Bu kazanımlar, öğrencilerin müziksel zekâ gelişimlerine katkıda bulunabilir. Müziksel zekâ içerisinde tartım ve ritim duygusu gelişir. Müzik derslerindeki kazanımlardan biri olan ritim kavramı, derslerdeki farklı yaklaşımlardan biri olarak görülmektedir. Kalay (2013) bu yaklaşımların, öğrencilerin derse karşı olumlu bir tutum sergilemelerini, bu durumun dersin başarısını etkileyeceğini ifade etmiştir. Müzikal zekâsı yüksek öğrencilerin, kendilerini kontrol edebilen bir yapıya sahip olması beklenebilir.

Şarkı öğretiminde yapılan piyano eşliğinin, reprise/segno (röpriz/senyo) işaretlerine ilişkin öğrenci kazanımlarına yüksek oranda başarı sağladığı görülmüştür. Bir şarkıdaki öğreniminde bu yaklaşıma uyum sağlayan çocukların, sorumluluk sahibi, disiplinli birer birey olma yolunda güzel adım atacakları düşünülebilir. Ayrıca, piyano eşliğinin şarkı öğretilmesinde birlikte şarkı söyleme ve gruba katılım kazanımına ilişkin olumlu ve yüksek oranda başarı sağladığı görülmüştür. Birlikte şarkı söylemek, bir toplulukta kontrollü ve başkalarını dinleyerek şarkı söylemeyi gerektirir. Diğer sesleri, piyano eşliğini dinlemeyi öğrenen çocuklar, farklı bakış açıları geliştirmeyi ve çok yönlü düşünebilen bir birey olmayı gerçekleştiren insanlar olabilirler. Sheldon ve ark. (1999) yaptıkları çalışmalarında, altı hafta izledikleri iki grupta eşliğin olumlu etkilerini gördüklerini ifade etmişlerdir.

Yapılan bu çalışmada elde edilen tüm sonuçlar incelendiğinde, piyano eşliği kullanılarak öğretilen şarkı öğretiminin, kazandırdığı özellikler neticesinde, bu çocukların toplumsal yaşantılarına ve hayatlarına olumlu etkiler sağlayacağı düşünülebilir. Piyano eşliği ile şarkı öğretiminin, ilköğretim düzeyindeki çocukların değişik bakış açılarına sahip olmalarını, müzik derslerinin eğitimin tüm kademelerinde önemli bir yeri olduğu gerçeğini yansıttığı söylenebilir. Bu çalışmada, gözlemcilerin algısına göre, ilköğretim 7 sınıf müzik dersinde şarkıların piyano eşlikli öğretilmesinin,

- 1-Söz kriteri ile ilgili
- 2- Ezgi kriteri ile ilgili
- 3- Piyano eşliği kriteri ile ilgili
- 4- Hız basamakları kriteri ile ilgili
- 5- Gürlük basamakları kriteri ile ilgili
- 6- Tartım kriteri ile ilgili
- 7- Reprise/segno (röpriz/senyo) kriteri ile ilgili
- 8- Katılım durumu kriteri ile ilgili

Deney grubunda olumlu etki sağladığı belirlenmiştir.

Eşlik kavramının; müzik öğretmeni yetiştiren kurumlardaki programlarda daha fazla yer alması gerektiği söylenebilir. Piyano eşliği yapabilmek, sadece piyano çalmakla gerçekleştirilmez, bunun yanında iyi bir armoni müziksel işleme, okul müziği dağarı vb. derslerinde katkıları olduğu düşünülmektedir. Elde edilen sonuçlara bakıldığında, okul müziğinde öğretilen şarkıların eşlik kullanılarak yapılması öğrenci kazanımlarının ve eğitim kalitesinin yükselmesi bakımından faydalı olacağı söylenebilir.

Bu araştırma, ilköğretim kademelerinin diğer sınıflarında yapılarak, müzik eğitime katkı sağlanabilir. Okul öncesi müzik eğitiminin çocuklar üzerindeki etkileri araştırılabilir. Piyano eşliğinin okul öncesi çocukların müzik eğitiminde kullanıldığında, ortaya çıkan sonuçlar eğitime katkı sağlayabilir. Müzik öğretmenlerinin, şarkı öğretimini piyano eşliğiyle yapmaları öğrencilerin başarı düzeylerine olumlu katkılar sağlayabilir.

Kaynakça


- Atterbury, B. W., & Silcox, L. (1993). The effect of piano accompaniment on kindergartners' developmental singing ability. *Journal of Research in Music Education*, 41(1), 40-47. <https://doi.org/10.2307/3345478>
- Aydınlı, D. (2007). *Sınıf öğretmenlerinin müzik derslerindeki şarkı öğretme durumu* (Tez No. 207089) [Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi]. Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Bilgin, S. (1998). *İlköğretim okullarının ikinci kademesinde müzik eğitiminde kullanılan şarkıların Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi müzik eğitimi çıkışlı müzik öğretmenleri tarafından piyano ile eşliklenmesi* (Tez No. 76391) [Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi]. Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Bilgin, S. (2006, 26-28 Nisan). *Müzik eğitiminde kullanılan şarkıların müzik öğretmenleri tarafından piyano ile eşliklenmesi* [Konferans Sunumu]. Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu, Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi, Denizli. <http://www.muzikegitimcileri.net/bilimsel/bildiri/pamukkale/S-Bilgin.pdf>
- Büyüköztürk, Ş. (2002). *Veri analizi el kitabı*. Pegem A Yayınları.
- Demirci, E. Ö. (2019). *Yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde şarkı kullanımı seviye A1* (Tez No. 582833) [Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü]. Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Gülhan, N. (1990). *Orta dereceli okullardaki müzik eğitiminde piyanonun bir eşlik çalgısı olarak kullanılabilirliği*. (Tez No. 19434) [Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü]. Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Kalay, A. (2013). *Ritme dayalı müzik öğretim programının, öğrencilerin akış deneyimleri, müzik dersi başarıları ve müzik dersine yönelik tutumları üzerindeki etkileri* (Tez No. 333889) [Yüksek Lisans Tezi, Akdeniz Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü]. Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Kaptan, S. (1998). *Bilimsel araştırma ve istatistik teknikleri*. Tekışık Web Ofset Tesisleri.
- Kocabaş, A. (2007). *Müzik öğretiminin temelleri*. Kanyılmaz Matbaası.
- Koenig, L. J. (2002). *Smart discipline*. Harper Collins E-books.
- Milli, M. S. (1999). *İlköğretim okullarında piyano ve klavyeli çalgıların müzik öğretmenleri tarafından kullanımı ve eğitime katkıları* (Tez No. 81373) [Yüksek Lisans Tezi, Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü]. Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Nişancı, İ. (2013). Türkçe şarkıların dil öğreniminde kullanımı. Balaban, A., & Çağlayan, B. (Eds.), *Uluslararası Dil ve Edebiyat Konferansı Bildiri Kitabı I* (s. 172-189) içinde. Universiteti "Hëna e Plotë" (BEDËR) Press. <https://www.academia.edu/7681548>
- Raphael, C. (2001). A probabilistic expert system for automatic musical accompaniment. *Journal of Computational and Graphical Statistics*, 10(3), 487-512. <https://www.jstor.org/stable/1391101>
- Selanik, C. (1996). *Müzik sanatının tarihsel serüveni*. Doruk Yayıncılık.


- Senemoğlu, N. (1992). İngiltere'de ilköğretime öğretmen yetiştirme ve Türkiye ile karşılaştırılması Türkiye'de ilköğretime öğretmen yetiştirmenin geliştirilmesi için bazı öneriler. *Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 8(8), 143-156. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/hunefd/issue/7830/103004>
- Sheldon, D. A., Reese, S., & Grashel, J. (1999). The effects of live accompaniment, intellegent digital accompaniment and no accompaniment on musicians performance quality. *Journal of Research in Music Education*, 47(3), 251-265. <https://doi.org/10.2307/3345783>
- Sözer, V. (1996). *Müzik ansiklopedik sözlük*. Remzi Kitabevi.
- Sun, M., & Seyrek, H. (1998). *Okul öncesi eğitimde müzik*. Müzik Eserleri Yayınları.
- Sun, M. (2001). *Okul öncesi müzik öğretiminin öğeleri* (A. Öztürk, Ed.). Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayınları.
- Tunç, T., & Albuz, A. (2010). Müzik öğretmenliği anabilim dallarında uygulanan armoni-kontrpuan-eşlik derslerinde piyanonun kullanım durumunun incelenmesi. *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2(2), 47-58. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/181724>

Müzik Öğretmenlerinin Piyano ile Eşliğin Önemi ve Gerekliliğine Yönelik Görüşlerinin İncelenmesi

Examination of Music Teachers' Views on the Importance and Necessity of Accompaniment with Piano

Mehmet Kayhan Kurtuldu

Prof. Dr., Trabzon Üniversitesi, Fatih Eğitim Fakültesi, Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalı
email: kayhankurtuldu@gmail.com  ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0064-9144>

 Bu makale bilimsel etik ve kurallara uygun hazırlanmış ve intihal incelemesinden geçirilmiştir. 22/01/2021 tarihli Trabzon Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırma ve Yayın Etik Kurulu onayı alınmıştır.

Atf (APA 7)/To cite this article

Kurtuldu, M. K. (2021). Müzik öğretmenlerinin piyano ile eşliğin önemi ve gerekliliğine yönelik görüşlerinin incelenmesi. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 27(47), 322-328. <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.925477>

Makale Gönderim Tarihi/Received: 22/04/2021

Makale Kabul Tarihi/Accepted: 21/07/2021

Makale Yayın Tarihi/Published: 28/10/2021

Research Article / Araştırma Makalesi

Öz

Bu çalışmada aktif olarak görev yapan müzik öğretmenlerinin, müzik derslerinde piyano ile eşliğin önemi ve gerekliliğine yönelik görüşleri incelenmiştir. Çalışma kapsamında tarama modelinden faydalanılmış ve müzik öğretmenlerine Kurtuldu (2016) tarafından geliştirilmiş olan "Piyano ile Eşliğe İlişkin Görüş Anketi" uygulanmıştır. 32 maddeden oluşan anket yardımıyla müzik öğretmenlerinin derslerde piyano ile eşlik kavramına yönelik görüşleri elde edilmiş ve bu görüşler, anket öncesinde sorular çeşitli değişkenler (cinsiyet, kıdem, okul türü vb.) ile karşılaştırılmıştır. Elde edilen veriler çeşitli istatistik işlemlere tabi tutulmuştur. Tanımlayıcı istatistik işlemler (frekans, ortalama vb.) yanında karşılaştırmalı ölçümlerden de (U testi, H testi) faydalanılmıştır. Sonuçlar incelendiğinde müzik öğretmenlerinin derslerde piyano ile eşlik yapmanın oldukça önemli bir kavram olduğu fikrinde birleştikleri anlaşılmaktadır.

Anahtar kelimeler: Piyano Eşlik, Müzik Öğretmeni, Önem, Gereklilik

Abstract

In this study, the views of the active music teachers about the importance and necessity of accompaniment with piano in music lessons were examined. Within the scope of the study, the survey model was used and the "Opinion Questionnaire on Accompaniment with Piano" developed by Kurtuldu (2016) was applied to the music teachers. With the help of the questionnaire consisting of 32 items, the opinions of music teachers about the concept of piano and accompaniment in lessons were obtained and these opinions were compared with various variables (gender, seniority, school type, etc.) before the questionnaire. The data obtained were subjected to various statistical processes. In addition to descriptive statistical processes (frequency, average, etc.), comparative measurements (t-test, H test) were also used. When the results are examined, it is understood that music teachers agree on the idea that accompaniment with piano in lessons is a very important concept.

Keywords: Piano Accompaniment, Music Teacher, Importance, Necessity

1. Giriş

Piyano gerek yapısı, gerek sunduğu olanaklar, gerek literatürü ve gerekse eğitimi açısından oturmuş gelişim aşamaları ve kapsayıcı yönü ile hiçbir çalgının kendisiyle yarışamayacağı bir ayrıcalıktadır. Bu ayrıcalık, hem solo, hem eşlik, hem de solo ile eşliği bir arada yürütebilme kapasitesi ile pek çok etkinliği de tek başına yürütebilecek yetkinliği piyanoya kazandırmaktadır. Fakat piyanonun eğitim öğretim kurumlarında öne çıkan ve belki de sıkça kullanıldığı ortamlar aslında eşlik çalgısı olarak kullanıldığı ortamlardır. Dolayısıyla piyanonun eşlik ile olan ilişkisini ve okul ortamlarındaki gerekliğini işlemek önemli bir kavram olarak karşımıza çıkar.

Eşlik kelimesi için insan sesi veya bir çalgı için yazılmış ve bunlar ile seslendirilen, hem asıl sesi (melodiyi) destekleyen, hem de kendine özgü yapısı içerisinde akan tamamlayıcı müzikal yapı, müzikal ses veya sesler bütünü ifadesi kullanılabilir (Kaptanoğlu ve Çanakçı, 2015). Bu sesler bütünü gündelik hayat pratiğine uygun ve kendi yapısı ile müziğin melodi, armoni ve ritim gibi tüm öğelerini yaşayan, çok sesliliği tümüyle seslendirebileceğimiz ve eşlik amaçlı kullanılabilir olup, dünyada da en yaygın kabul görmüş çalgılardan biri piyanodur (Sökmen, 2018).

Piyanonun solo çalgı özelliği taşıması, armoni oluşturma kabiliyeti ve bütün çalgılarla olan tını birlikteliği gibi hususlar, en küçük müzik topluluklarından büyük orkestralara kadar müzik icra edilen her yerde piyanoyu başta gelen eşlik çalgılarından biri olarak karşımıza çıkartmaktadır (Pala ve diğerleri, 2016).

Üzerinde seslerin hazır olması, geniş bir ses aralığına sahip olması ve polifonik karaktere sahip olması, ses şiddetinin yeterliliği, artikülasyon genişliği ve fiziksel yapısı sebebiyle piyano, kendine yeten önemli bir eğitim ve eşlik çalgısıdır. Bu durum piyanoyu müzik öğretmenleri ve adayları için alan bilgisi destekleyen, gerek meslek hayatı, gerekse çalgı ve ses eğitimi sürecinde de vazgeçilmez kılan işlevsel bir çalgı haline getirmektedir.

Dolayısıyla bu işlev piyano ile bireysel performans sergileme ve piyano ile eşlik çalma kullanıma dönüşebilir (Özelma ve Çiftçi, 2013; Bayırlı ve Yıldız, 2021).

Müzik eğitimi verilen kurumlarda piyano, bireysel ses eğitimi, koro, armoni, müziksel işitme okuma yazma gibi derslerde aktif olarak kullanılabilirdiği ve armonik çokselliği sağlayabildiği için eşlik çalgısı olarak da önemli bir role sahiptir (Altungül, 2019; Okan ve Mohan Kömürücü, 2020). Piyano, bir orkestranın seslendirebileceği tüm ses alanını kapsadığı ve tek bir kişinin parmakları yardımıyla yerine göre tek başına bir orkestra olabildiği ve bu çeşitliliğin getirdiği birliği bünyesinde barındırabildiği için tüm bu armonik yapıları yeniden duyurabilme ve diğer tüm çalgılara da eşlik edebilme kapasitesine sahiptir (Okan ve Mohan Kömürücü, 2020; Gün ve Öztürk, 2018). Piyano farklı kılan ve eşlik çalgısı olarak da diğer tüm çalgılardan ayıran özelliklerin en etkin ve faydalı olduğu unsurlar, esasen ders ortamları, dersi pekiştirecek uygulamalar ve özellikle de şarkı öğretimi ve çalıştırılması sürecindeki katkılardır. Bir eşlik çalgısı olarak piyano, müzik dersi ortamlarının en önemli çalgısı ve yardımcı bir ders aracı konumundadır.

Gerek piyano tekniği ve kapsamı ile uyumu ve önemli bir yönü olması açısından, gerekse uygulama alanı itibarıyla eğitim öğretim faaliyetlerinin bir yönü ve kalitesini artırıcı bir unsuru olması açısından piyano ile eşlik kavramı, müzik eğitimi sürecinin de vazgeçilmez bir yapıtaşıdır. Piyanonun kesin ve etkin rolünün bu yapıtaşı olma rolünde etkisinin büyük olduğu düşünülse de eşlik kavramının bizatihi kendisinin müziğin ana unsurlarından biri olduğu da gerçektir. Eşlik şu veya bu şekilde hemen her toplu çalışmanın sürükleyici bir unsurudur. Bu sebeple eşiksiz bir müzik dersinin düşünülmesi, müzik dersinin kalitesine yönelik önemli bir desteği ortadan kaldırmak olarak görülebilir (Kurtuldu, 2018).

Ders sürecinde tüm müzik öğretmenlerinin klavyeli çalgı grubundaki (org, piyano vb.) çalgılar ile solo seslendirme yapması ve bu seslendirmeleri yapacağı eşlikler ile zenginleştirerek etkin kullanım sağlaması mümkündür. Bunun yanında iyi bir müzik öğretmenin, öğreteceği bir şarkıyı armonik açıdan analiz edebilmesi, o şarkıya ya da başka şarkılara eşlik yazabilmesi ve bu eşlikleri seslendirmesi, aldığı çeşitli derslerde öğretiliyor olduğu için gereklidir (Kardeş, Akbulut-Demirci, 2019). İyi bir müzik öğretmenin yukarıda bahsedilen eşlikleri yazması, yazmak için gerekli analizleri, tespitleri yapması ve bunu doğru olarak seslendirmesi için birikimin sağlaması gereklidir. Hem teknik, hem müzikal beceriler ile armoni ve çözümlene gibi işlevsel beceriler de bu birikim için önemlidir.

Piyano çalarken herhangi bir eseri icra edebilmek, teknik becerilerin doğru ve kalıcı bir şekilde kazanılmış olmasına bağlıdır (Kalkanoğlu, 2020). Müzik eğitimi alan öğretmen adaylarının piyano ile eşlik yapması, sadece piyano eğitimine ve bu derslerdeki yöntem ve tekniklere bağlı değildir. Süreç içerisinde bu eğitimi destekleyecek ve bilhassa yazılı bir eşlik olmadığı durumlarda deşifre olarak eşlik yapmayı sağlayacak müzik teorisi bilgileri, çok seslendirme teknikleri, armoni ve form bilgisi, kontrpuan gibi teorik altyapıya da ihtiyaç vardır. (Babacan ve Gökbudak, 2011; Özdemir, 2017). Müzik öğretmenlerinin piyano ile eşlik kavramına ihtiyaç duyduğu ortamların ders ortamları olduğu yukarıda bahsedilmiştir. Fakat ders ortamlarında en çok işlev, özellikle şarkı öğretimi ve şarkı söyletme uygulaması ya da tören hazırlıkları gibi süreçlerde kendini göstermektedir.

Şarkı öğretimi esnasında piyano ile eşlik yapmak, öğrencilerin zihninde eserin temposunu, nüansını, şarkının duygusunu ve ana fikrini anlamasına yardımcı olacağı açıktır (Çevik ve Güven, 2011). Bu öğretim süreci sırasında piyano eşliği, şarkıdaki duyguyu, düşünceyi ve öğretilmek istenilen temayı da desteklemeklerken, farklı türlerdeki şarkı çalışmalarında da doyum sağlamaktadır. Şarkılarda geçen duygu, düşünce, tasarı ve izlenimleri pekiştirmek gibi istedik/beklendik etkileri sağlamak, armonik kurallara uygun ve şarkı ile bütünleşen piyano eşlikleri ile daha mümkün olabilmektedir (Özalp ve Özdemir, 2015).

Piyano ile eşlik literatürü incelendiğinde, eşliğin tanımı ve yapısı, iyi eşlik için gerekli olan hususlar, piyano eşliğin okul ortamındaki etkisi ve gücü üzerinde durulduğu görülmektedir. Bu konuda literatürün özellikle öğretmenlere ve öğretmen adaylarına görev yüklediği, iyi yetişmiş öğretmen tanımıyla bu gruba önemli atıflar yaptığı da izlenmektedir. Dolayısıyla ve özellikle aktif görev yapan müzik öğretmenlerinin piyano ile eşlik kavramına yönelik görüşleri, farkındalıkları ve gerekliliği hususundaki bakış açıları özen kazanmaktadır. Öğretmenlerin gerek kendi donanımları, gerekse okul ve derslik olanakları kapsamında ne düşündüğünün incelenmesi ve dile getirilmesi, durumu ortaya çıkartmak açısından da önem kazanmaktadır.

2. Yöntem

Bu çalışmada aktif olarak görev yapan müzik öğretmenlerinin, müzik derslerinde piyano ile eşliğin önemi ve gerekliliğine yönelik görüşlerinin incelenmesi amaçlanmıştır.

Yapılan çalışmada tarama modelinden ve bu kapsamda da anket tekniğinden faydalanılmıştır. Karakaya (2014), tarama araştırmalarını görece geniş gruplarla yürütülen ve bu grupların bir konu ya da olay ile ilgili görüşlerinin veya tutumlarının elde edildiği ve ilgili oldu veya olayı betimleyen araştırmalar olarak tanımlarken (s. 59), Sevinç (2017), tarama modelini iki farklı başlıkta değerlendirmiş, bu çalışmaya da uygun gelen bir alt başlıkta modeli ilgili bazı değişkenler ve bu değişkenlerin arasındaki ilişkiyi belirleyen tarama çalışmaları olarak açıklamıştır (s. 269). Armağan (1983) ise anket tekniğini belirli bir konu kapsamında yazılmış varsayımlar veya sorulara bağlı,

belirlenmiş bir örneklem ya da gruptaki kişilere sorulan sorular ile yürütülen sistemli bir veri toplama tekniği biçiminde tanımlamıştır (aktarıldığı gibi Balcı, 2009, s. 146).

2.1. Çalışma Grubu

Araştırmanın çalışma grubunu milli eğitim bakanlığına bağlı okullarda görev yapan müzik öğretmenleri oluşturmaktadır. Çeşitli ortaokul ve lise türlerine göre müzik dersi yürüten öğretmenlerin görüşleri anket yoluyla toplanmıştır. Okul türü veya bölge ayrımı yapmaksızın online olarak öğretmenlere ulaşıldığı ve bu kapsamda tüm müzik öğretmeni evrenini temsil edecek homojenlikte örneklem temsil türü oluşmadığı için, veri toplanan grup çalışma grubu olarak isimlendirilmiştir. Çalışma grubu toplamda 556 müzik öğretmeninden oluşmaktadır.

Tablo 1

Çalışma Grubu Demografik Veriler

Cinsiyet	f	%
Kadın	388	69.8
Erkek	168	30.2
Kıdem	f	%
1-5 yıl	50	9
6-10 yıl	86	15.5
11 -15 yıl	96	17.3
16-20 yıl	104	18.7
21 yıl ve üzeri	220	39.6
Müzik Dersliği	f	%
Var	388	69.8
Yok	168	30.2
Derslikte Piyano	f	%
Var	356	64
Yok	200	36

2.2. Verilerin Toplanması

Araştırmanın verilerinin toplanmasında ilk olarak piyano ile eşlik literatürü taranmış ve konu kapsamındaki çalışmalar incelenmiştir. Kapsam dahilinde müzik öğretmenlerine uygulamak üzere Kurtuldu (2016) tarafından geliştirilmiş olan “Piyano ile Eşliğe İlişkin Görüş Anketi” kullanılmıştır. Anket 32 maddeden oluşmaktadır ve piyano ile eşliğin derslerde, etkinliklerde ve müzik öğretmeni yetiştirme sürecindeki önemi ve gerekliliği irdelenmektedir. Anket maddeleri öncesinde cinsiyet, mesleki kıdem, çalışılan okul türü, mezun olunan program, müzik sınıfı ve ders ortamında piyano olup olmadığı gibi değişkenler sorulmuştur. 32 maddeden oluşan anket için 5 seçeneqli likert tipinde ve “tamamen katılıyorum”, “katılıyorum”, “kısmen katılıyorum”, “çok az katılıyorum”, “hiç katılmıyorum” biçiminde cevap seçenekleri tercih edilmiştir. Kullanılan anketin geliştirilme aşamasında güvenilirlik katsayısı Alpha 0.96 olarak bulunmuştur. Anketin öz değeri 1’den büyük 3 faktör altında toplandığı, toplam varyansı açıklama oranının da %58.10 düzeyinde gerçekleştiği gözlenmiştir. Anket istatistik ölçümler neticesinde üç alt başlıktan oluşan bir yapı ile sunulmuştur. Anket geliştirme çalışmasında ortaya çıkan alt başlıklar Kurtuldu (2016) tarafından şu şekilde sunulmuştur;

- 1- Öğretmenlik mesleğine yönelik önem ve gereklilik (Öğretmenlik mesleği ÖM)
- 2- Okul etkinlikleri ve derslerde kullanımına yönelik önem ve gereklilik (Okul etkinlikleri OE)
- 3- Piyano eşlik eğitimi ve becerisine yönelik önem ve gereklilik (Eşlik eğitimi EE)

2.3. Verilerin Çözümlemesi

Verilerin çözümlemesi sürecinde ilk olarak toplanan veriler için güvenilirlik ölçümü yapılmış ve bu ölçümde Alpha katsayısı 0.91 olarak bulunmuştur. Yüksek düzeyli güvenilirlik sonucu neticesinde istatistik işlemlere devam edilmiş ve verilerin norma dağılım varsayımını karşılayıp karşılamadığı sorgulanmıştır. Normallik incelemesinde betimsel yöntemlerin de diğer yöntemlerle birlikte kullanılması önerilmektedir (McKillup, 2012; Abbott, 2011 ve Gnanadesikan, 1997’den aktarıldığı gibi Demir ve diğerleri, 2016) ve bu tip ölçümlerde gözlem sayısının 29’dan (Ak, 2009, s. 10) veya 30’dan (Can, 2017, s. 89) büyük olması durumu Kolmogorov-Smirnov testi için uygun bir durumdur. Bu sebeple normallik varsayımında basıklık çarpıklık katsayıları ve Komogorov Smirnov testi marifetiyle birden fazla ölçüm kullanılmıştır.

Tablo 2

Normallik Dağılımına Yönelik Veriler

	Basıklık		Çarpıklık		Kolmogorov-Smirnov	
	Ölçüm	SS	Ölçüm	SS	Z	p
Toplam	-.848	.104	.595	.207	1.99	.001

Basıklık çarpıklık katsayısı için Z değeri hesaplamasında basıklık çarpıklık değerinin kendi standart hatasına bölümü ile yapılacağı, referans aralıklarının da $Z > 1.96$ ise .05 manidarlık düzeyinde, $Z > 2.58$ ise .01 manidarlık

düzeyinde, $Z > 3.29$ ise .001 manidarlık düzeyinde normal dağılım göstermeyeceği ifade edilmektedir (Taşpınar, 2017, s. 33; Bursal, 2017, s. 50). Çokluk ve diğerleri (2014) de Kolmogorov-Smirnov testi için sonucun manidar çıkması durumunda dağılımın normal normal dağılımdan farklı olacağına vurgu yapmışlardır. Bu bilgiler ışığında bakılırsa basıklık çarpıklık için Z değeri 8.15 ve 2.87 olarak bulunmuş, diğer testte de $p < .05$ düzeyine göre anlamlı farka rastlanmıştır. Bu durum verilerin normal dağılım varsayımını karşılamadığını, karşılaştırmalar için parametrik olmayan testler uygulanması gerektiğini ortaya çıkarmıştır.

Karşılaştırmalı ölçümler sürecinde parametrik olmayan testlerden faydalanılmıştır. Bu kapsamda iki cevap seçeneği değişkenler için (cinsiyet, müzik dersliği vb.) Mann Whitney U testi, üç ve fazlası cevap seçeneği değişken olan kıdem değişkeni için Kruskal Wallis H testi kullanılmıştır. Bu testler için manidarlık sınırı olan $p < .05$ düzeyi kabul edilmiştir.

3. Bulgular

Bu bölümde bulgular ilk olarak öğretmenlerin verdikleri cevapların ortama puan ölçümleri ile tablolaştırılması ve katılan öğretmenlerin görüşlerinin genel hatlarıyla tespiti biçiminde sunulmuştur. Devamında verilen cevapların çeşitli değişkenlere göre karşılaştırılması yer almaktadır.

Tablo 3

Ankete Verilen Cevapların Dağılımı

MADDELER	5	4	3	2	1
Piyano ile eşlik yapabilmenin bir müzik öğretmeni için gerekli olduğunu düşünüyorum	%83.5	%12.6	%3.6	%0.4	---
Piyano eşliğine lisans eğitiminde daha fazla zaman ayrılması gerektiğine inanıyorum	%87.8	%11.2	%1.1	---	---
Bir müzik öğretmenin piyanoda eşlik yazabilme becerisine de sahip olması gerektiğini düşünüyorum	%74.1	%19.8	%4.7	%1.1	%0.4
Piyano eşliğinde öğretilen konuların daha iyi öğrenileceğine inanıyorum	%65.1	%26.6	%7.9	---	%0.4
Lisans eğitiminde fırsat buldukça piyano ile eşlik çalışmanın gerekli olduğuna inanıyorum	%77	%20.1	%2.5	---	%0.4
Piyano eşliği iyi olan bir öğretmenin özgüveninin de yüksek olacağına inanıyorum	%73.7	%15.8	%8.6	%1.1	%0.7
Lisans eğitiminde piyanoda teknik yerine daha çok eşlik çalışılması gerektiğini düşünüyorum	%50.7	%22.7	%20.5	%2.9	%3.2
Okul şarkılarını sevdirmek için piyano eşliğinin gerekli olduğunu düşünüyorum	%73	%20.1	%6.1	%7	---
Piyano eşliği için daha fazla kaynak kitapların olması gerektiğine inanıyorum	%76.3	%19.4	%4	---	%0.4
Piyano eşliği ile öğrencilere birlikte çalma-söyleme zevki verilebileceğine inanıyorum	%78.1	%20.4	%1.4	---	---
İyi bir piyano eşliğinin iyi bir öğretim yöntemi kadar önemli ve etkili olduğuna inanıyorum	%68.6	%26.7	%4.7	---	---
Derslerde piyano eşliği kullanmanın öğrencileri daha iyi motive edeceğine inanıyorum	%75.5	%20.9	%3.2	%0.4	---
Piyano eşliğinin öğrencilerin müzikal gelişimleri üzerinde etkili olduğunu düşünüyorum	%74.5	%21.6	%3.6	%0.4	---
Piyano eşliğinin dersi monotonluktan kurtarmak için gerekli olduğuna inanıyorum	%69.3	%23.1	%7.2	%0.4	---
Piyano ile eşliğin diğer bazı becerilerin gelişiminde de önemli olduğunu düşünüyorum	%52.2	%33.1	%12.9	%1.4	%0.4
Piyano eşlik becerilerinin lisans eğitimi sonrasında da geliştirilebileceğine inanıyorum	%48	%36.8	%13	%1.8	%0.4
Okul şarkılarının her zaman piyano eşliği ile öğretilmesi gerektiğini düşünüyorum	%39.2	%29.9	%25.2	%2.5	%3.2
Piyano eşlik becerisine sahip olmayan bir öğretmenin eksik kalacağını düşünüyorum	%41.5	%29.6	%20.2	%5.4	%3.2
İyi eşlik yazabilmek için iyi düzeyde armoni bilgisi gerektiğine inanıyorum	%48.9	%34.5	%14.7	%1.8	---
Hemen her müzik dersinde piyano eşliğinin kullanılması gerektiğine inanıyorum	%24.8	%31.7	%34.5	%2.2	%3.2
Piyano ile eşlik yapabilmenin bir öğretmen için oldukça önemli bir nitelik olduğunu düşünüyorum	%59.7	%33.1	%6.1	---	%1.1
Lisans eğitimindeki eşlik dersi içeriğinin gözden geçirilmesi gerektiğini düşünüyorum	%67.6	%29.1	%2.9	%0.4	---
Piyano eşliği konusunda öğretmenlerin kendilerini geliştirmesinin önemli olduğuna inanıyorum	%71.2	%26.3	%2.2	%0.4	---
Teorik konular anlatılırken de piyano eşliğinin gerekli olduğunu düşünüyorum	%44.2	%29.9	%18.7	%5	%2.2
Lisans eğitiminde alınan eşlik eğitiminin yetersiz olduğuna inanıyorum	%65	%23.1	%10.5	%1.4	---
Okul şarkılarının piyano eşliği ile daha kolay öğretilebileceğine inanıyorum	%58.7	%32.2	%7.2	%1.1	%0.7
Piyano ile eşliğin etkinliklerin kalitesini arttıracığına inanıyorum	%62.1	%32.9	%4.0	%1.1	---
Piyano eşlik becerilerinin yalnızca lisans eğitimi sürecinde kazanılabileceğini düşünüyorum	%15.1	%18.3	%39.2	%12.2	%15.1
Piyano eşliği iyi olan öğretmenin daha kolay etkinlik hazırlayabileceğine inanıyorum	%44.2	%30.6	%16.6	%2.9	%6.1
İyi eşlik çalmanın iyi piyano çalma ile ilişkili olduğuna inanıyorum	%26.3	%33.8	%35.3	%4	%0.7
Her okulda bir piyano ya da org olması gerektiğine inanıyorum	%69.1	%27.3	%3.2	%0.4	---
İyi eşlik yazabilmek için bilgimin ve tecrümemin eksik olduğunu düşünüyorum	%10.8	%25.5	%32	%14.4	%17.3

Tablo incelendiğinde tüm maddelerde olumlu bir eğilim olduğu, öğretmenlerin bir iki madde dışında tamamen katılıyor (5) ve katılıyor (4) seçenekleri üzerinde yoğunlaştığı gözlenmiştir. Kısmen yoruma ve kişisel düzeye bağlı bir iki maddede eğilimin orta düzeyli olduğu, kısmen katılıyor (3) seçeneği üzerinde eğilimler olduğu da anlaşılmaktadır. Bilgi ve teknik eksiklik, sadece piyano ile şarkı öğretilmesi gibi seçeneklerde farklı eğilimler olsa da diğer tüm maddelerde oldukça olumlu bir katılım düzeyi kendini göstermektedir.

Tablo 4

Ankete Verilen Cevapların Dağılımı

Başlıklar	Puan Aralıkları	Min.	Max.	Ort.
Tüm Anket	32-160	92	160	139.81
ÖM	7-35	16	35	31.28
OE	14-70	37	70	62.48
EE	11-55	31	55	46.08

Tablo 4'te yer alan bilgiler, anketin tümünden alınan puanlar ile üç alt başlığından alınan puanlar olarak gruplanmıştır. Puan aralığı olarak verilen aralıklar da anketin tümü ve alt başlıkların her birinden alınacak en az ve en çok puanın ne kadar olabileceğini göstermektedir. Bu puanlar verilecek cevapların olumsuzdan olumluya doğru artışına da işaret etmektedir. Alınan puan ve ortalama yükseldikçe olumlu eğilim artmaktadır.

Bu açıklamalar ışığında puanlar değerlendirilirse, anketin tümü ve alt başlıklarda oldukça olumlu bir görüş bütününe ulaşılmıştır. Her bir basamakta alınan puanların hiçbiri minimum puanda alt sınıra yaklaşmazken, maksimum düzeyde alınan en üst puanlar puan aralığının da en üst puanına denk gelmektedir. Tüm ankete oluşan 139,81 düzeyindeki ortalama dağılımı ve diğer başlıklardaki ortalama dağılımı, puan aralığının üst sınırına yakın düzeyde gerçekleşmiştir. Buna göre öğretmenlerin piyano ile eşlik konusunda ve ayrı ayrı diğer üç alt başlıkta da olumlu bir eğilim gösterdiği anlaşılmaktadır.

Tablo 5

Cinsiyet Değişkenine Yönelik Karşılaştırma

Cinsiyet	Sıra Ort.	Sıra Top.	SS	U	Z	p
Kadın	280.80	108950	0.45	31700	-0.513	.608
Erkek	273.19	45896				

Tablo 5 incelendiğinde ankete verilen cevapların cinsiyet değişkenine göre karşılaştırılmasında $p < .05$ düzeyine göre anlamlı bir farka rastlanmamıştır. Eşliğin önemi ve gerekliliğine yönelik ankete verilen cevaplar, cinsiyet değişkeninden etkilenmemiştir.

Tablo 6

Okulda Müzik Dersliği Değişkenine Yönelik Karşılaştırma

Derslik	Sıra Ort.	Sıra Top.	SS	U	Z	p
Var	276.48	106721	0.74	32030	-0.228	.820
Yok	279.85	47014				

Tablo 6'da okulda müzik dersliği olan ve olmayan öğretmenlerin cevapları karşılaştırılmıştır. Bu cevapların karşılaştırılmasında $p < .05$ düzeyinde anlamlı bir farka rastlanmamıştır. Eşlik çalmaya ilişkin görüşlerin okulda müzik dersliğinin olup olmamasından etkilenmediği söylenilebilir.

Tablo 7

Derslikte Piyano Olması Değişkenine Yönelik Karşılaştırma

Piyano	Sıra Ort.	Sıra Top.	SS	U	Z	p
Var	278.22	99048	0.48	35502	-0.054	.957
Yok	278.99	55798				

Tablo 7'de yer alan veriler incelendiğinde, derslikte piyano olması veya olmaması değişkeni için $p < .05$ düzeyinde anlamlı bir farklılık oluşmadığı gözlenmiştir. Buna göre ankete verilen cevaplar ve oluşan genel eğilim, ders yapılan ortamda piyano olup olmamasından etkilenmemektedir.

Tablo8

Mesleki Kıdem Değişkenine Yönelik Karşılaştırma

Kıdem	Sıra Ort.	SS	X^2	sd	p	Fark
1-5 yıl	285.10					
6-10 yıl	342.62					6-10/11.15
11-15 yıl	244.83	1.36	18.87	4	.001	6-10/15-20
15-20 yıl	267.77					6-10/21 ve üzeri
21 ve üzeri	271.70					

Mesleki kıdem derecesine yönelik ölçümde H testi kullanılmış ve ölçüm sonucu $p < .05$ düzeyine göre anlamlı bir farkı işaret etmiştir. Sıra ortalaması değeri incelendiğinde oluşan genel eğitimin 6 ila 10 yıl arasında kıdeme sahip müzik öğretmenlerinden yana olduğu anlaşılmaktadır. Dağılım normal olmadığı aynı zamanda varyans eşitliği de sağlanamadığından Dunnett C ile post-hoc ölçümü yapılmıştır. Varyans homojenliği için Levene testi uygulanmış ve sonuç $p < .05$ düzeyinde manidar bulunduğu için varyans eşitliğinin sağlanamadığı anlaşılmıştır. Bu ölçümde de 6-10 yıl kıdemindeki öğretmenlerin 1-5 yıl hariç diğer kıdem türlerine oranla farklılık gösterdiği anlaşılmıştır.

4. Sonuç ve Öneriler

Elde edilen sonuçlar, piyano ile eşlik çalmanın, piyano ile eşlik yapmayı öğrenmenin, piyano ile eşliği derslerde kullanmanın son derece önemli ve gerekli olduğuna inana bir öğretmen kitlesi olduğuna işaret etmektedir. Araştırmaya katkı veren müzik öğretmenleri gerek eğitiminin verilmesi, gerekse bunun okullarda kullanılmasında oldukça önemli düzeyde pozitif bir tepki vermiştir. Öğretmenlerin piyano ile eşliğin önemi ve gerekliliğine inancının yüksek olduğunu söylemek mümkündür. Müzik öğretmenleri gerek ölçeğin genel puan ortalaması, gerekse üç alt başlıktaki puan ortalamaları açısından önemli ölçüde pozitif bir eğilim göstermiştir. İlgili tablolar incelendiğinde eğilimin genel olarak pozitif yönde olduğu anlaşılmaktadır.

Değişkenlere yönelik karşılaştırmalarda ise cinsiyet değişkenine yönelik anlamlı fark bulunmazken, kıdem değişkeni için farka bulunmuştur. Kıdem değişkenine yönelik karşılaştırmada ise anlamlı farka rastlanmıştır ve bu farkın 6-10 yıllık öğretmenler düzeyinde olduğu gözlenmiştir. Bu durumda önem ve gereklilik algısının 6-10 yıllık öğretmenlerde kısmen daha iyi gerçekleştiği yorumu yapılabilir.

İstatistik bilgi içeren araştırmalarda karşılaştırmalı ölçüm düzeyinde anlamlı fark oluşması, farkı yorumlamak ve buna göre durumu açıklamak açısından daha çok tercih edilen bir durumdur. Fakat bu çalışmada iki önemli değişkende fark bulunmamış olması sonuçlar açısından daha manidardır. Okulda müzik dersliği olması ve derslikte piyano olup olmadığının sorgulandığı iki değişkende anlamlı farka rastlanmamıştır. Bu değişkenler açısından bakıldığında eşliğin önemi ve gerekliliğine yönelik eğilim bu iki değişkenden etkilenmemiştir. Bir müzik dersliğine sahip olmak ve/veya derslikte piyano bulunması müzik öğretmeni için önemli olanaklardır. Fakat çalışma grubundaki öğretmenler, bu değişkene bağlı kalmaksızın, piyanosu veya dersliği olsa da olmasa da eşliğin önemi ve gerekliliği konusunda pozitif eğilim ortaya koymuşlardır.

Yapılan çalışmada elde edilen veriler piyano ile eşliğin önemi ve gerekliliği konusunda müzik öğretmenlerinin kararlılığını da belli ölçüde hatırlatmaktadır. Bu sebeple piyano ile eşlik eğitiminin hem içerik bakımından, hem de müzik öğretmenliği programlarındaki yeri bakımından doğru düşünülmesi önemli bir ihtiyaç olarak düşünülmektedir. İlerleyen zamanlarda bu konuda hizmet içi eğitime gerek kalmaksızın doğru ve yeterli bir eşlik eğitiminin verilmesi de önemli olabilir. Bu kapsamda kendi lisans programında bu becerileri yeterince kazanamamış olduğuna inanan müzik öğretmenlerinin hizmet içi eğitimler yardımıyla bu becerilerini geliştirmelerine olanak verilmesi de önemli bir gelişme olarak düşünülebilir. Piyano müzik eğitiminde diğer tüm çalgılardan ayrılan farklı bir çalgıdır. Dolayısıyla yeri ve işlevsel kullanımı müzik eğitiminin tüm alanlarında önem arz eder. Bu sebeple gerek lisans programındaki yeri ve önemi, gerekse hizmet içi eğitim ihtiyacı gibi konular, eşlik konusunda öne çıkan ve önem kazanan hususlardır.

Kaynakça

- Ak. B. (2009). Verilerin düzenlenmesi ve gösterimi. Ş. Kalaycı, (Ed.), *SPSS uygulamalı çok değişkenli istatistik teknikleri* (s. 3-42) içinde. Asil Yayın Dağıtım.
- Altungül. A. (2019). *Eğitim fakülteleri müzik eğitimi anabilim dallarında piyano ve armoni derslerinin eşlik çalma dersine katkısı* (Tez No. 549464) [Yüksek Lisans Tezi, Pamukkale Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü]. Yükseköğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Babacan. M. D., & Gökbudak. Z. S. (2011). Müzik eğitimi anabilim dallarında piyanoda eşlik dersi sürecinde caz armonisinin kullanılabilirliğinin değerlendirilmesi. *E-Journal of New World Sciences Academy Fine Arts*, 6(1), 93-113. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/186584>
- Balcı. A. (2009). *Sosyal bilimlerde araştırma yöntem teknik ve ilkeler*. Anı Yayıncılık.
- Bayırlı. A. U., & Yıldız. G. (2021). Müzik eğitimi anabilim dallarında görevli piyano eğitimcilerinin artikülasyon tekniklerinin öğretimi ile ilgili görüşleri. *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 57, 306-335. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1349297>
- Bursal. M. (2017). *SPSS ile temel veri analizleri*. Anı Yayıncılık.
- Can. A. (2017). *SPSS ile bilimsel araştırma sürecinde veri analizi*. Pegem Akademi.
- Çevik. D. B., & Güven. E. (2011). İlköğretim müzik öğretmenlerinin okul şarkılarına piyanoda eşlik yapabilme konusuna ilişkin görüşleri üzerine bir çalışma. *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 14(25), 86-98. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/854380>
- Çokluk. Ö., Şekercioğlu. G., & Büyüköztürk. Ş. (2014). *Sosyal bilimler için çok değişkenli istatistik SPSS ve LISREL uygulamaları*. Pegem Akademi.
- Demir. E., Saatçioğlu. Ö., & İmrol. F. (2016). Uluslararası dergilerde yayımlanan eğitim araştırmalarının normallik varsayımları açısından incelenmesi. *Current Research in Education*, 2(3), 130 – 148. https://www.researchgate.net/publication/312093046_Uluslararası_Dergilerde_Yayımlanan_Eğitim_Aras


tirmalarinin Normallik Varsayımlari Acisindan İncelenmesi Examination of Educational Researches
Published in International Journals In Terms of Normalit


- Gün, E., & Öztürk. T. (2018). Piyanoda deşifrenin önemi, tekniği ve geliştirilmesi. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 31, 121-128. <https://doi.org/10.30794/pausbed.414679>
- Kalkanoglu. B. (2020). Piyano eğitiminde sol el: C. Czerny op.718 sol el etütlerinin analizi. *Turkish Studies-Education*, 15(3), 1939-1950. <http://dx.doi.org/10.29228/TurkishStudies.42789>
- Kaptanoğlu. E., & Çanakçı. P. (2015). Türkiye’de vokal müzikte piyano eşlik alanında yapılmış yüksek lisans. doktora ve sanatta yeterlik tezleri. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi (e-sosder)*, 14(55), 198-206. <https://doi.org/10.17755/esosder.20305>
- Karakaya. İ. (2014). Bilimsel araştırma yöntemleri. A. Tanrıoğen (Ed.), *Bilimsel araştırma yöntemleri* (s. 57-83) içinde. Anı Yayıncılık.
- Kardeş. B., & Akbulut Demirci, Ş. (2019). Müzik derslerinde eşlik kullanımının müzik öğretmenleri görüşleri doğrultusunda değerlendirilmesi. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 42, 157 – 172. <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.500672>
- Kurtuldu. M. K. (2016). Piyano ile eşliğin önemi ve gerekliliğine yönelik ölçeğin geliştirilmesi. *Balikesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 19(35), 323-344. <https://doi.org/10.31795/baunsobed.645330>
- Kurtuldu. M. K. (2018). Müzik öğretmeni adaylarının eşlik çalma dersi başarılarının bazı değişkenler yardımıyla incelenmesi. *Journal of Social And Humanities Sciences Research (JSHSR)*, 5(23), 1284-1292. <https://pdfs.semanticscholar.org/894c/5f691f490c9afbe7e8b3ace1af3356ced293.pdf>
- Okan, H., & Mohan Kömürcü. H. (2020). Konservatuvar öğrencilerinin eşlik dersine ilişkin metaforik yaklaşımlarının farklı değişkenler açısından incelenmesi. *YYÜ Eğitim Fakültesi Dergisi*, 17(1), 1415-1443. <https://doi.org/10.33711/yyuefd.838445>
- Özalp, U., & Özdemir, G. (2015). Deşifre eşlik çalışmada akor şifrelerinin kullanımı. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 22, 47-53. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/411701>
- Özdemir, G. (2017). Müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda piyano ile eşikleme becerileri üzerine sistematik derleme çalışması. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 30, 123-132. https://www.journalagent.com/pausbed/pdfs/PAUSBED_2018_30_123_132.pdf
- Özelma, Y., & Çiftçi. E. (2013, Kasım 22-24). Türkiye’de müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda piyanonun eşlik çalgısı olarak kullanılma durumu [Konferans sunumu]. International Symposium on Changes and New Trends in Education, Selçuk Üniversitesi, Konya.
- Pala, A., Zahal, O., & Gürpınar. E. (2016, Eylül 26-28). Müzik öğretmenlerinin ortaokul müzik derslerinde piyano-org çalgılarını kullanabilme durumları (Malatya ili örneği) [Konferans sunumu]. 2. Uluslararası Müzik ve Dans Kongresi, Muğla.
- Sevinç, B. (2017). Survey araştırması yöntemi. K. Böke (Ed.), *Sosyal bilimlerde araştırma yöntemleri* (s. 245-283) içinde. Alfa Yayın Dağıtım.
- Sökmen, K. T. (2018). Türkiye’de müzik öğretmenlerinin piyanoda eşlik sorunları ve çözümleri üzerine bir çalışma. *Eurasian Journal of Music and Dance*, 13, 23-33. <https://doi.org/10.31722/konservatuvardergisi.491685>
- Taşpınar, M. (2017). *Sosyal bilimlerde SPSS uygulamalı nicel veri analizi*. Pegem Akademi.

Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Öğrencilerinin “Tasarım” Kavramına Yönelik Metaforları

The Faculty of Fine Arts and Design Students’ Metaphors on the Concept of "Design"

Cihan Canbolat

Arş. Gör. Dr., Kastamonu Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Grafik Tasarımı Bölümü
email: cihancanbolat@kastamonu.edu.tr  ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1837-0651>

 Bu makale bilimsel etik ve kurallara uygun hazırlanmış ve intihal incelemesinden geçirilmiştir. 25/03/2021 tarihli ve 89 sayılı Kastamonu Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırma ve Yayın Etiği Kurulu onayı alınmıştır.

Atf (APA 7)/Tocitethisarticle

Canbolat, C. (2021). Güzel sanatlar ve tasarım fakültesi öğrencilerinin “tasarım” kavramına yönelik metaforları. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 27(47), 329-337. <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.930294>

Makale Gönderim Tarihi/Received: 30/04/2021

Makale Kabul Tarihi/Accepted: 25/09/2021

Makale Yayın Tarihi/Published: 28/10/2021

Research Article / Araştırma Makalesi

Öz

Bu araştırma; Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi öğrencilerinin “tasarım” kavramına ilişkin sahip oldukları zihinsel imgeleri ortaya çıkarmak amacıyla gerçekleştirilmiştir. Araştırmaya Kastamonu Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları, Grafik Tasarımı, Resim ve Seramik-Cam Bölümlerinde öğrenim gören 195 öğrenci katılmıştır. Veriler öğrencilerin, “Tasarım.....gibidir, çünkü.....gibidir” cümlesini tamamlamalarıyla veriler elde edilmiştir. Araştırmada nitel araştırma yöntemlerinden olgubilim deseni, verilerin değerlendirilmesinde ise içerik analizi modeli kullanılmıştır. Çalışma sonunda tasarım ile ilgili olarak toplam 98 metafor üretilmiştir. Öğrencilerin tasarım kavramına yönelik geliştirdiği metaforlar; alan/tür olarak tasarım, amaç olarak tasarım, bilişsel süreçler olarak tasarım, duyuşsal süreçler olarak tasarım, bilişsel ve duyuşsal süreçler olarak tasarım, doğa olarak tasarım, insana özgü olarak tasarım, iz olarak tasarım, kültür olarak tasarım, obje olarak tasarım, ölçüt olarak tasarım, özgürlük olarak tasarım, sanat olarak tasarım, yaratıcılık olarak tasarım, yaşam olarak tasarım, yer/mekân olarak tasarım, zaman olarak tasarım olmak üzere 17 kategori altında toplanmıştır. Ayrıca araştırma sonucunda öğrencilerin tasarım kavramına yönelik ürettiği metaforların bölümlere göre farklılık gösterdiği tespit edilmiştir.

Anahtar kelimeler: Güzel Sanatlar, Tasarım, Metafor, Zihinsel İmge

Abstract

This research was carried out to reveal the mental images of the students of the Faculty of Fine Arts and Design regarding the concept of "design". 195 students studying at Kastamonu University Faculty of Fine Arts and Design, Traditional Turkish Arts, Graphic Design, Painting, and Ceramics-Glass Departments participated in the study. The data were obtained when the students completed the sentence "Design is like because it is like". In the study, phenomenological design, one of the qualitative research methods, was used, and the content analysis model was used in the evaluation of the data. At the end of the study, he produced a total of 98 metaphors regarding design. The metaphors students developed for the concept of design; design as field/genre, design as purpose, design as cognitive processes, design as affective processes, design as cognitive and affective processes, design as nature, design as human, design as trace, design as culture, design as an object, criterion design, design as freedom, design as art, design as creativity, design as life, design as place/space, and design as time. In addition, as a result of the research, it was determined that the metaphors produced by the students for the concept of design differ according to the departments.

Keywords: Fine Arts, Design, Metaphor, Mental Image

1. Giriş

Gelişen ve değişen dünya ile birlikte tasarımı insan yaşantısının her noktasında görmek mümkündür. Tasarım alanının genişlemesi ile beraber anlamının da genişlediği söylenebilir. Tasarım sözlük tanımıyla “Zihinde canlandırılan biçim, tasavvur”, ya da “Bir sanat eserinin, yapının veya teknik ürünün ilk taslağı, tasar, çizim, dizayn” dır (TDK, t.y). Çevik (2011)’e göre tasarım “Zihinde tasarılan şekil, tasavvur etmektir” (s. 101). Çaydere (2016) tasarım kavramını, insanın ihtiyaçlarından ortaya çıkan problemleri çözmeye yönelik kullanılan ve plastik sanatlardan endüstri alanına kadar disiplinler arası yapılan tüm çalışmalarını kapsar, şeklinde tanımlamıştır. Becer (2009) ise tasarım kavramını “oluşturulacak yapının organizasyonu ile ilgili her türlü faaliyet” olarak tanımlarken tasarımı, bir yapıya ve bu yapıyı planlamaya benzetir (s. 32). Tasarımın pek çok tanımı yapılabilir. Ancak “tasarım nedir?” sorusu yerine bu kavramın ne olduğu, neye benzediği veya neyi gösterdiğine ilişkin cevaplar, tasarım kavramını anlamaya katkı sağlar. Tasarımı bu yönüyle anlamının en iyi yolu metafor kullanmakla mümkün olabilir.

Türkçe kelime anlamı mecaz, istiare olarak bilinen metaforun oluşumunda bir kavram başka bir kavram yerine benzetme yoluyla kullanılır. Metafor, birbirine benzemeyen iki ifade ya da olgu arasında ilişki kurarak belirli bir zihinsel şemayı başka bir zihinsel şemaya yansıtmaya olanak sağlamaktadır (Tanrıverdi ve Kahraman, 2019, s. 277-278). Metafor, bir obje veya bir olgunun temel özelliklerini ortaya koymaya yönelik kullanılan bir araçtır.

Metafor geliştirmek ve üretmek hem analiz eden kişi hem de okuyucu için eğlenceli olmakla beraber güçlü bir metafor tek başına birçok anlam taşır. Bu yönüyle metafor bulguları güçlü ve etkili bir biçimde iletmenin yoludur (Patton, 2018, s. 505). Metafor, bireyin yaşantı ve deneyimlerine anlam kazandırması, doğayı ve çevreyi anlaması, nesnel gerçeklikleri belirli yorumlarla ortaya çıkarmasına olanak sağlar. Bilim insanları dünyayı anlamada ve açıklamada kuramsal bilgileri ve analitik araçları geliştirirken metafor kullanır (Yıldırım ve Şimşek, 2018, s. 206). Birçok sanatçı, eğitimci veya düşünür tasarım kavramını tanımlamak için metaforlardan yararlanmıştır. Tasarımın ne olduğu ve neye benzediği ile ilgili olarak öğrencilerin geliştirdikleri metaforlar ile bugüne dek sanatçılar, eğitimciler veya düşünürler tarafından geliştirilmiş metaforlar arasında benzerlik ya da farklılıkların tespiti bakımından bu araştırma önemli olacaktır. Metaforlar bilinmeyen bir şeyin öğretilmesi ve öğrenilen bilgilerin aktarılması ve hatırlanmasında oldukça önemlidir. Özellikle eğitim alanında kullanılan metaforlar öğrencilere zihinlerinde var olan eski bilgilerin gün yüzüne çıkarılarak ve öğrencilerin sahip oldukları tecrübelerle yeni bilgilerle bağ kurmayı sağlar. Sanat ve tasarım eğitiminin en temel görevlerinden biri de sorgulamaktır ki “tasarım” kavramının metafor yolu ile incelenmesi bireylerin kişiliklerine, yeni bir bakış açısı getirmelerine ve sanatsal üretimlerine yansması bakımından son derece önem taşır (Uçar ve diğerleri, 2019).

Bu araştırma Güzel Sanatlar alanında eğitim gören öğrencilere yönelik “tasarım” kavramına ilişkin herhangi bir metafor çalışmasının yapılmamış olması sebebiyle ilgili alan yazına katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Buradan hareketle bu araştırmanın amacı Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesinin dört bölümünün farklı sınıf düzeylerindeki öğrencilerin “tasarım” kavramına yönelik geliştirdikleri metaforları tespit etmektir. Bu amaç doğrultusunda aşağıdaki soruları cevap aranmıştır:

1. Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi öğrencilerinin “tasarım” kavramına yönelik geliştirdikleri metaforlar ortak özellikleri bakımından hangi kategoriler altında toplanmaktadır?
2. Bu kategoriler bölümlere göre farklılık göstermekte midir?

2. Yöntem

2.1. Araştırmanın Modeli

Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi öğrencilerinin tasarım kavramına yönelik algılarını metafor yoluyla belirlemeyi amaçlayan bu araştırma, nitel araştırma yöntemleri çerçevesinde gerçekleştirilmiştir. Ayrıca araştırmada olgubilim çalışması yapılmıştır. Olgubilim (Phenomenology tamamiyle yabancı olmayan aynı zamanda tam olarak anlamını kavrayamadığımız olguları araştırmak amacıyla bizlere çalışma zemini oluşturur (Yıldırım ve Şimşek, 2018, s. 69).) Farkında olduğumuz ancak derinlemesine ve ayrıntılı bir anlayışa sahip olmadığımız olgulara odaklanır. Bir olguyu daha iyi tanımamıza ve anlamamıza yardımcı olacak örnekler, açıklamalar ortaya koyabilir (Büyüköztürk ve diğerleri, 2017, s. 21-22). Bu çalışmada öğrencilerin görüşleri doğrultusunda tasarım kavramına yüklenen anlamlar ayrıntılı bir şekilde incelendiği için olgubilim çalışması kullanılmıştır.

2.2. Çalışma Grubu

Araştırmanın çalışma grubunu 2020-2021 öğretim yılında Kastamonu Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi’ne bağlı Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Grafik Tasarım Bölümü, Resim Bölümü ile Seramik ve Cam Bölümü’nde öğrenim gören 195 öğrenci oluşturmaktadır. Araştırmaya katılan öğrencilere ait bilgiler Tablo 1’de yer almaktadır.

Tablo 1
Araştırmaya Katılan Öğrenciler ve Bölümleri

Bölüm	Kadın		Erkek		Toplam
	n	%	n	%	n
Geleneksel Türk Sanatları	28	65,1	15	34,9	43
Grafik ve Tasarım	50	69,4	22	30,6	72
Resim	42	82,4	9	17,6	51
Seramik ve Cam	17	58,6	12	41,4	29
Toplam	137	70,3	56	29,7	195

Araştırmaya katılan öğrencilerin %70,3’ü kadın, %29,7’si erkek öğrencidir. Çalışma grubu belirlenirken dört farklı bölümden öğrenci seçilmiştir. Bunun sebebi, her bölümün farklı disiplinlerde olması, öğrencilerin lisans eğitimi boyunca aldıkları derslerin farklı olması ve bu doğrultuda farklı tasarım anlayışlarının olmasından kaynaklanmaktadır. Bu durumun öğrencilerin tasarım ile ilgili metaforlarını etkileyeceği düşünülmektedir.

2.3. Veri Toplama Aracı

Araştırmaya katılan öğrencilerin “tasarım” kavramına ilişkin geliştirdikleri metaforların belirlenmesinde Saban (2004) tarafından geliştirilen “Öğretmen gibidir; çünkü” veya “Öğretmen’a benzer; çünkü” biçimindeki yarı açık uçlu sorulardan yararlanılmıştır. Bu doğrultuda öğrencilere sayfanın üst

bölümünde bu ibarenin yer aldığı bir form verilmiştir. Öğrencilerin tasarım ile ilgili düşüncelerini harekete geçirebilmek amacıyla metafor kavramının hangi amaçlarla kullanılacağı konusunda bilgi verilmiştir. Ayrıca; öğrencilere isterlerse metaforları canlı veya cansız varlıklardan seçebileceklerine ilişkin farklı önerilerde bulunulmuştur. Bir ders saati içerisinde veri toplama aracı olarak kullanılan cümlenin tamamlanması istenmiş ve ders sonunda formlar toplanmıştır.

2.4. Verilerin Analizi

Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi’nde öğrenimlerine devam eden 195 öğrencinin açık uçlu sorulara vermiş oldukları cevaplar içerik analizine tabi tutulmuştur. Analiz, araştırma sorusuna verilen cevaplardan ortak tutum, duygu, düşünce ortaya konarak sonuca ulaşma yöntemidir. Veriler kendi içinde belli özelliklere göre sınıflandırılır (Baş ve Akturan, 2008, s. 116). İçerik analizinde temel amaç, toplanan verileri açıklayabilecek kavramlara ve ilişkilere ulaşmaktır. İçerik analizi desen, tema ve anlamlar çıkarma çabası içinde verilerin dikkatli, ayrıntılı ve sistematik bir biçimde incelenmesi ve yorumlanmasıdır (Şentuna Akay, 2019, s. 344). Metaforik ifadelerin analiz edilmesi ve yorumlanma süreci sırasıyla adlandırma aşaması, tasnif etme (eleme ve arıtma) aşaması, kategori geliştirme aşaması, geçerlilik ve güvenilirliği sağlama aşaması, verilerin sayısallaştırılması aşaması (Saban ve diğerleri, 2006) olarak beş aşamada gerçekleştirilmiştir.

2.4.1. Adlandırma Aşaması

Bu aşamada ilk olarak araştırma sorusu doğrultusunda öğrencilerin geliştirdikleri metaforların her biri ayrı ayrı kodlanarak bir liste oluşturulmuştur. Ardından araştırmanın amacına uygun olarak öğrencilerin oluşturdukları metaforların geçerli olup olmadığı kontrol edilerek uygun olmayanlar çıkarılmıştır.

2.4.2. Tasnif Etme (Eleme ve Arıtma) Aşaması

Öğrencilerin geliştirdikleri metaforlar gruplandırılarak benzerlik ve farklılıkları açısından analiz edilmiştir. Öğrencilerin cevaplarında kurulması gereken anlam ilişkisinin bulunamaması ve gerekçe gösterilmemesi sebebiyle 18 adet form geçersiz sayılarak araştırmaya dahil edilmemiştir. Örneğin; “Tasarım hayal bulutu gibidir, çünkü bulutlar tasarımı destekler” (Ö1) şeklindeki ifadeler neyi anlatmak istediği anlaşılmadığı için kapsam dışı bırakılmıştır. Bir başka öğrencinin, “Tasarım sanat gibidir, çünkü doğadan etkilenir” (Ö26) biçimindeki ifadesi ise metafor ile tasarım arasındaki bağlantı kurulamadığı için değerlendirmeye alınmamıştır. Buna benzer verilen cevaplar değerlendirme dışında tutulduktan sonra toplamda 177 adet metafor elde edilmiştir. Bu metaforlardan benzer olanları gruplandırıldıktan sonra 98 adet geçerli metafor sıralanarak değerlendirilmiştir.

2.4.3. Kategori Geliştirme Aşaması

Öğrenciler tarafından geliştirilen metaforlar “tasarım” kavramına yönelik sahip oldukları ortak özellikler bakımından gruplanmış ve 177 öğrenci tarafından oluşturulan geçerli 98 adet metafor, 17 ayrı kategoride toplanmıştır.

2.4.4. Geçerlik ve Güvenirlik Aşaması

Araştırmanın güvenilirliğini sağlamak amacıyla araştırmada belirlenen 17 ayrı kategori altında verilen metaforların söz konusu kategori içinde yer alıp almadığını belirlemek için iki uzmanın görüşüne başvurulmuştur. Bu amaçla 98 metaforun alfabetik listesi ve 17 ayrı kategorinin özelliklerini içeren bir liste uzman görüşüne sunulmuştur. Metaforların hiçbirisi dışarıda kalmayacak biçimde kategorilere yerleştirilmesi istenmiştir. Bu aşamada uzmanların yaptığı sınıflama karşılaştırılmıştır. Yapılan karşılaştırma sonunda görüş birliği ve görüş ayrılığı sayıları tespit edilerek araştırmanın güvenilirliği, güvenilirlik=görüş birliği/görüş birliği + görüş ayrılığı formülü (Miles ve Huberman, 2019, s.64) kullanılarak hesaplanmıştır. Hesaplama sonucunda kodlayıcılar arasındaki uyumun %94 olduğu tespit edilmiştir. Veri analizinin güvenilir olabilmesi için bu değer en az %70 olması gerekmektedir. İnceleme sonrasında uzmanlar arasında görüş birliğine varılarak veriler düzenlenmiştir.

2.4.5. Nicel Verilerin Analizi

Toplam 98 metaforun belirlenmesi ve bu metaforlar doğrultusunda oluşturulan 17 kategorinin geliştirilmesinin ardından bütün veriler SPSS istatistik programına aktarılmıştır. 98 metaforu ve 17 kategoriyi temsil eden öğrenci sayısı (n) ve yüzdesi hesaplanmıştır. Ayrıca bölüm değişkenine göre Kay-Kare (χ^2) testi yapılmış ve sonuçları analiz edilerek yorumlanmıştır.

3. Bulgular ve Yorum

Bu bölümde Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi öğrencilerinin “tasarım” kavramına yönelik geliştirdikleri metaforlar ve kategorilere ilişkin bulgular sunulmuştur.

3.1. Kategorilere İlişkin Bulgular

Araştırmada elde edilen bulgulara göre, öğrenciler tarafından tasarım kavramı ile ilgili 98 adet geçerli metafor

üretmiş ve bu metaforlar 17 kategori altında toplanmıştır. Öğrencilerin geliştirdikleri metaforlar ve bu metaforların ait oldukları kategoriler Tablo 2’de sunulmuştur.

Tablo 2
Metaforların Kategorilere Göre Dağılımı

Kategori	Metafor adı	f	%
1- Alan/Tür	Bir bilim dalı (1), Felsefe (1), Masal (1), Matematik (1), Şiir (1)	5	5,1
		5	2,8
2-Amaç	Hedefler (1), Proje (1), Yaşam Amacı (2)	3	3,0
		4	2,3
3-Bilişsel Süreçler	Akıl (2), Beyin Fırtınası (1), Düşünce (5), Hayal (24), Zeka (2)	5	5,1
		34	19,2
4-Duyuşsal Süreçler	Aşk (3), Sevgi (2), İçimizdeki Aşk (1), Duygu (2), İçsel güdü (1)	5	5,1
		9	5,1
5-Bilişsel ve Duyuşsal Süreçler	Algı (1), Oyun (2),	2	2,9
		3	1,7
6-Doğa	Ağaç (5), Çamur (1), Çiçek (1), Çarkta dönen su (1), Doğa (2), Deniz (1), Güneş (1), Gökkuşluğu (1), Göküzü (1), Işık (2), Işığın Yönü (1), Kuş (2), Okyanus (1), Parlayan Yıldız (1), Su (1), Toprak (1), Tohum (1), Yıldız (1)	18	26,4
		25	14,1
7-İnsana özgü	Arkadaşlık (1), Bebek (1), Büyümek (1), Beyin (3), Çocuk (1), Görmek (1), Göz Rengi (1), İhtiyaç (1), İnsan (2), İnsanın Kendi (1), İnsanın Aynası (1), Karakter (1), Ruh (2), Terapi (1), Uyku (1), Yemek (1), Yansıma (1)	18	26,4
		21	11,9
8-İz	İmza (2), Parmak İzi (1), Süsleme (1)	3	3,0
		4	2,3
9-Kültür	Kültür (1)	1	1,4
		1	0,6
10-Objekt	Alet (1), Ayna (2), Bozuk Saat (1), Kutu (1), Matruşka (1), Mum (2), Para (1), Şekil (1)	8	11,7
		10	5,6
11-Ölçüt	Kusursuz olmak (1)	1	1,4
		1	0,6
12-Özgürlük	Sınırsızlık (1), Özgürlük (7)	2	2,9
		8	4,5
13-Sanat	Realizm (1), Sanatın iskeleti (1), Güzellik (1), Estetik (2), Uyum (1)	5	5,1
		6	3,4
14-Yaratıcılık	Einstein (1), El Becerisi (1), Farklılık (1), Güç (1), Kendimize Özgü (2), Kavga (1), Kalp (1), İcat (1), Teknoloji (3), Yaratıcılık (4), Yenilik (6)	11	16,1
		22	12,4
15-Yaşam	Başlangıç (1), Hayat (5), Varoluş (2)	3	3,0
		8	4,5
16-Yer/Mekân	Bileşen (1), İnşaat (4), Dünya (3), İstanbul (1), Eyfel Kulesi (1), Fabrika (1), Uzay (1)	7	10,2
		12	6,8
17- Zaman	Süreç (1), Zaman (2)	2	2,9
		4	2,3
Toplam		98	100
		177	100

Tablo 2’deki verileri şu şekilde özetlemek mümkündür:

Öğrenciler tarafından “tasarım” kavramına yönelik toplam 98 adet metafor üretilmiş ve bu metaforlar 17 başlık altında kategorize edilmiştir. Kategoriler incelendiğinde bilişsel süreç olarak tasarım (%19,2), doğa olarak tasarım (%14,1), yaratıcılık olarak tasarım (%12,4) ve insana özgü olarak tasarım (%11,9) kategorilerinin ön plana çıktığı görülmektedir. Metaforların büyük bir bölümü soyut kavramlarla ilişkilendirilmiştir.

3.1.1. Alan/Tür Olarak Tasarım

Bu kategoriyi 5 öğrenci (%2,6) ve 5 (%5) metafor temsil etmektedir. Alan tür olarak tasarım kategorisi altında bir bilim dalı (n=1), felsefe (n=1), masal (n=1) ve matematik (n=1) metaforları ön plana çıkmıştır. Öğrenciler bir bilim dalı metaforuna ilişkin “*Tasarım bir bilim dalı gibidir, çünkü arayış içindedir (Ö102)*”, felsefe metaforuna ilişkin “*Tasarım felsefe gibidir, çünkü yorum gerektirir (Ö192)*” ve masal metaforuna ilişkin “*Tasarım masal gibidir, çünkü sürükleyicidir (Ö193)*”, diyerek tasarımın bilim dalı, felsefe ve edebi bir anlatım türü olan masal alanına vurgu yapılmıştır.

3.1.2. Amaç Olarak Tasarım

Amaç olarak tasarım kategorisi altında öğrenciler hedefler, proje ve yaşam amacı şeklinde 3 metafor geliştirmişlerdir ve bu kategoriyi 4 öğrenci (%2,3) temsil etmektedir. Öğrenciler hedefler metaforuna ilişkin “*Tasarım hedef gibidir, çünkü kendimiz planlarız (Ö172)*”, proje metaforuna ilişkin “*Tasarım proje gibidir, çünkü planlarız (Ö171)*” ifadelerini kullanmışlardır. Bu ifadelerle tasarımın bir amaçla ve belli bir plan, program doğrultusunda yapıldığı vurgulanmaktadır.

3.1.3. Bilişsel Süreçler Olarak Tasarım

Bilişsel süreçler olarak tasarım kategorisi altında hayal (n=24) metaforu dikkate değer bir sayıdadır ve hayal

metaforu üzerinde durulmuştur. Öğrenciler hayal metaforuna ilişkin olarak “*Tasarım hayal gibidir, çünkü ucu bucağı yoktur (Ö4)*”, “*Tasarım hayal gibidir, çünkü soyutlar (Ö5)*” ve “*Tasarım hayal gibidir, çünkü istediğim her şeyi oraya koyabilirim (Ö32)*” şeklinde ifade etmişlerdir. Tasarımın herhangi bir sınırlama olmadan ve zihinde tasarlanan bir süreç olduğu vurgulanmaktadır.

3.1.4. Duyuşsal Süreçler Olarak Tasarım

Duyuşsal süreçler olarak tasarım kategorisi altında aşk (3 öğrenci, %1,7), sevgi (2 öğrenci, %1,1) ve duygu (2 öğrenci, %1,1) metaforu üzerinde yoğunlaşmıştır. Öğrenciler aşk metaforuna ilişkin olarak “*Tasarım aşk gibidir, çünkü hayal gücünü zorlar (Ö137)*”, sevgi metaforuna ilişkin olarak “*Tasarım sevgi gibidir, çünkü dünyayı güzelleştirir (Ö33)*” şeklinde ifadelerde bulunmuşlardır. Tasarımın aşk, sevgi gibi duygulara benzetildiği, aşk gibi hayal gücünü zorladığı ve sevgi gibi dünyayı güzelleştirdiği üzerinde durulmuştur.

3.1.5. Bilişsel ve Duyuşsal Süreçler Olarak Tasarım

Bilişsel ve duyuşsal süreçler olarak tasarım kategorisi altında oyun (2 öğrenci, %1,1) metaforu ön plana çıkmaktadır. Bu metafora ilişkin öğrenci “*Tasarım oyun gibidir, çünkü deneyerek ortaya çıkar (Ö191)*” ifadesiyle tasarımın bilişsel ve duyuşsal özelliğini ortaya koyan oyun metaforu vurgulanmıştır. Tasarımın oyun olarak görülmesi tasarımın deneysel ve eğlence işlevi olması yönüyle ilişkilendirilmiştir.

3.1.6. Doğa Olarak Tasarım

Bu kategoride ağaç (5 öğrenci, %2,9) ve kuş (2 öğrenci, %1,1) metaforu ön plana çıkmaktadır. Öğrenciler ağaç metaforuna ilişkin “*Tasarım ağaç gibidir, çünkü hep meyve verir (Ö63)*”, kuş metaforuna ilişkin “*Tasarım kuş gibidir, çünkü uçtukça yeni fikirler ortaya çıkar*” ifadelerini kullanmışlardır. Tasarım kavramı doğadaki unsurlarla ilişkilendirilmiştir. Metaforlar gerekçeleriyle incelendiğinde çoğunlukla doğanın verimli, bereketli ve ilham veren yönünün vurgulandığı görülmektedir.

3.1.7. İnsana Özgü Olarak Tasarım

Bu kategoriyi 21 öğrenci (%11,9) ve 18 (%26,4) metafor temsil etmektedir. Bu kategoride ön plana çıkan metaforlar beyin (3 öğrenci, %1,7), insan (2 öğrenci, %1,1) ve ruh (2 öğrenci, %1,1) metaforlarıdır. Öğrenciler bu kategoride insana özgü özellikleri tasarım metaforu ile ilişkilendirmiştir. Bu kategoride yer alan beyin metaforuna ilişkin “*Tasarım beyin gibidir, çünkü her şey orada başlar (Ö70)*”, insan metaforuna ilişkin “*Tasarım insan gibidir, çünkü kişiye göre değişir (Ö59)*”, ruh metaforuna ilişkin “*Tasarım ruh gibidir, çünkü anlatılmak istenen her şey oradadır*” şeklinde ifade etmişlerdir. Bu metaforlarla tasarımın kişiye özgü olduğu, insan gibi farklı olduğu, insan ruhu gibi özel ve gizemli olduğu vurgulanmıştır.

3.1.8. İz Olarak Tasarım

İz olarak tasarım kategorisi altında imza (2 öğrenci, %1,1) metaforu ön plana çıkmaktadır. Bu metafora ilişkin öğrenciler “*Tasarım imza gibidir, çünkü kişiyi anlatır (Ö72)*” ve “*Tasarım imza gibidir, çünkü seni ifade eder (Ö89)*” ifadeleriyle tasarımın kişiye özgü olduğunu ve kişinin kendisini ifade etmede bir araç olduğunu belirtmişlerdir.

3.1.9. Kültür Olarak Tasarım

Kültür olarak tasarım kategorisi altında tek bir öğrenci tarafından tercih edilen kültür (1 öğrenci, %0,6) metaforu bulunmaktadır. Bu metafora ilişkin öğrenci “*Tasarım kültür gibidir, çünkü geçmişimizi ve geleceğimizi yansıtır (Ö69)*” ifadesiyle tasarımın geçmişi ve geleceği birleştiren bir işlevi olduğu vurgulanmıştır.

3.1.10. Obje Olarak Tasarım

Obje olarak tasarım kategorisini 10 öğrenci (%5,6) ve 8 metafor temsil etmektedir. Tasarımın objelerle ilişkilendirildiği bu kategoride geliştirilen metaforlar içinde ayna (2 öğrenci, %1,1) ve mum (2 öğrenci, %1,1) metaforları ön plana çıkmaktadır. Öğrenciler ayna metaforuna ilişkin “*Tasarım ayna gibidir, çünkü yansıtır (Ö159)*”, mum metaforuna ilişkin “*Tasarım mum gibidir, çünkü ışık saçar (Ö94)*” ifadelerini kullanmışlardır. Ayna ve mum metaforları ile tasarımın yansıtma ve yol gösterici özelliğiyle ilişkilendirdikleri düşünülebilir.

3.1.11. Ölçüt Olarak Tasarım

Ölçüt olarak tasarım kategorisi altında tek bir öğrenci tarafından tercih edilen kusursuz olmak (1 öğrenci, %0,6) metaforu bulunmaktadır. Bu metafora ilişkin öğrenci “*Tasarım kusursuz olmak gibidir, çünkü hata kabul etmez (Ö87)*” şeklindeki ifadesiyle tasarımın hata kabul etmeyeceğini ve kusursuz olması gerektiğini ifade etmiştir.

3.1.12. Özgürlük Olarak Tasarım

Özgürlük kategorisi altında özgürlük (7 öğrenci, %4,2) ve sınırsızlık (1 öğrenci, %0,6) metaforları geliştirilmiştir. Özgürlük metaforuna ilişkin öğrenciler “*Tasarım özgürlük gibidir, çünkü hayal gücünü istediğin gibi kullanmaktır*

(Ö25)”, “Tasarım özgürlük gibidir, çünkü tel örgüler yoktur (Ö58)” ve sınırsızlık metaforuna ilişkin “Tasarım sınırsızlık gibidir, çünkü kural yoktur (Ö84)” ifadelerini kullanmışlardır. Bu ifadelerle tasarım kavramının özgür ve yaratıcı olması gerektiği, tasarım sürecinde hayal gücünün sınırlarının olmadığı, bir kurala bağlı olmadan yapılması gerektiği vurgulanmıştır.

3.1.13. Sanat Olarak Tasarım

Sanat kategorisi altında 5 (%5,1) metafor geliştirilmiştir. Bu metaforlar içinde estetik (2 öğrenci, %1,1) metaforu ön plana çıkmaktadır. Estetik metaforuna ilişkin öğrenciler “Tasarım estetik gibidir, çünkü en güzelini bulmak isteriz (Ö142)” ve “Tasarım estetik gibidir, çünkü güzeldir (Ö183)” ifadelerini belirtmişlerdir. Tasarımın hayatı güzelleştiren ve estetik bir değer katan özelliğiyle kullanıldığı görülmektedir.

3.1.14. Yaratıcılık Olarak Tasarım

Bu kategoriyi 22 öğrenci (%12,4) ve 11 (%16,1) metafor temsil etmektedir. Bu kategoride dikkat çeken metaforlar yenilik (7 öğrenci, %4,0), yaratıcılık (4 öğrenci, %2,3) ve teknoloji (3 öğrenci, %1,7) metaforlarıdır. Yenilik metaforuna ilişkin öğrenciler “Tasarım yenilik gibidir, çünkü üretiriz (Ö119)”, “Tasarım yenilik gibidir, çünkü her seferinde yeni bir şeyler ortaya çıkar (Ö140)”, “Tasarım yenilik gibidir, çünkü olmayanı ortaya koyarız (Ö185)” ifadelerini kullanmışlardır. Öğrenciler yaratıcılık metaforuna ilişkin olarak “Tasarım yaratıcılık gibidir, çünkü yeni fikirler ortaya koymaktır (Ö133)”, teknoloji metaforuna ilişkin olarak ise “Tasarım teknoloji gibidir, çünkü gün geçtikçe yeni bilgiler verir (Ö133)” ifadelerini kullanmışlardır. Yenilik, yaratıcılık ve teknoloji metaforu gerekçelerine bakıldığında tasarımın özgün olma, yeni fikirler ortaya koyma ve sürekli olarak yenilenme işleviyle ele alındığı görülmektedir.

3.1.15. Yaşam Olarak Tasarım

Yaşam olarak tasarım kategorisinde hayat (5 öğrenci, %3,0) metaforu dikkat çekmektedir. Öğrenciler hayat metaforuna ilişkin “Tasarım hayat gibidir çünkü her gün karşınız (Ö195)” ve “Tasarım yaşam gibidir çünkü hep bir başlangıçtır (Ö112)” ifadelerini belirtmişlerdir. Öğrencilerin yaşam/hayat metaforuna ilişkin olarak tasarımı hayatın bir parçası olarak gördükleri ve yaşamın tasarımı içerdiği düşüncesinden hareket ettikleri görülmektedir.

3.1.16. Yer/Mekân Olarak Tasarım

Bu kategoriyi 12 öğrenci (%6,8) ve 7 (%10,2) metafor temsil etmektedir. Bu kategoride ön plana çıkan metaforlar; inşaat (4 öğrenci, %2,3) ve dünya (3 öğrenci, %1,7) metaforlarıdır. Öğrenciler inşaat metaforuna ilişkin “Tasarım inşaat gibidir, çünkü ne kadar sağlam olursa o kadar kalıcı olur (Ö145)” ve “Tasarım inşaat gibidir, çünkü ne kadar dayanıklı olursa o kadar uzun soluklu olur (Ö155)” ifadelerini belirtmişlerdir. Öğrenciler dünya metaforuna ilişkin “Tasarım dünya gibidir, çünkü döngü içerisinde (Ö145)” ifadelerini belirtmişlerdir. Gerekçeleri dikkate alındığında tasarım kavramının inşaat kadar sağlam bir yapı ve dünya gibi durağan olmayan, sürekli bir değişim ve dönüşüm halinde olan çevre ile ilişkilendirildiği görülmektedir.

3.1.17. Zaman Olarak Tasarım

Zaman olarak tasarım kategorisi altında öğrenciler, süreç (1 öğrenci, %0,6) ve zaman (3 öğrenci, %1,7) metaforlarını geliştirmişlerdir. Öğrenciler süreç metaforuna ilişkin “Tasarım süreç gibidir, çünkü aşama aşama ilerleriz (Ö65)”, zaman metaforuna ilişkin “Tasarım zaman gibidir, çünkü durağan değil, değişkendir (Ö51)” ifadelerini belirtmişlerdir. Tasarımın bir aşamalı bir süreç içinde olduğu ve tasarımın zaman gibi değişim içinde olma özelliği üzerinde durulmuştur.

3.2. Bölümlere İlişkin Bulgular

Kategoriler ile bölümler arasındaki ilişkilere yönelik kay-kare analizi sonuçları Tablo 3'te sunulmuştur.

Tablo 3
Metaforların Bölümlere Göre Dağılımı

Kategoriler	Geleneksel Türk Sanatları	Grafik Tasarım	Seramik ve Cam	Resim	Toplam	
Alan/Tür	n	1		4	5	
	%	%2,6	-	%8,0	%2,8	
Amaç	n	-	2	2	4	
	%	-	%7,1	%4,0	%2,3	
Bilişsel Süreçler	n	5	20	7	34	
	%	%13,2	%32,8	%7,1	%14,0	
Duyuşsal Süreçler	n	2	1	4	2	9
	%	%5,3	%1,6	%14,3	%4,0	%5,1
Duyuşsal ve Bilişsel Süreçler	n	-	-	3	3	
	%	-	-	%6,0	%1,7	
Doğa	n	8	8	3	6	25
	%	%21,1	%13,1	%10,7	%12,0	%14,1

Tablo 3’ün devamı

Kategoriler		Geleneksel Türk Sanatları	Grafik Tasarım	Seramik ve Cam	Resim	Toplam
İnsana özgü	n	6	8	3	4	21
	%	%15,8	%13,1	%10,7	%8,0	%11,9
İz	n	1	3	-	-	4
	%	%2,6	%4,9	-	-	%2,3
Kültür	n	-	1	-	-	1
	%	-	%1,6	-	-	%0,6
Obje	n	2	3	4	1	10
	%	%5,3	%4,9	%14,3	%2,0	%5,6
Ölçüt	n	1	-	-	-	1
	%	%2,6	-	-	-	%0,6
Özgürlük	n	3	4	-	1	8
	%	%7,9	%6,6	-	%2,0	%4,5
Sanat	n	2	1	1	2	6
	%	%5,3	%1,6	%3,6	%4,0	%3,4
Yaratıcılık	n	4	4	6	8	22
	%	%10,5	%6,6	%21,4	%16,0	%12,4
Yaşam	n	1	3	1	3	8
	%	%2,6	%4,9	%3,6	%6,0	%4,5
Yer/ Mekân	n	2	2	1	7	12
	%	%5,3	%3,3	%3,6	%14,0	%6,8
Zaman	n	-	3	1	-	4
	%	-	%4,9	%3,6	-	%2,3
Toplam		38	61	28	50	177
		%100	%100	%100	%100	%100

*Beklenen frekans 5'in altına düşen hücre sayısı (n=57) toplam hücrelerin yaklaşık %83,8'ini oluşturduğu için bu analizde anlamlılık yorumu yapılmamış sadece çapraz tablo kullanılmıştır.

Tablo 3'e göre öğrencilerin tasarım kavramına ilişkin oluşturdukları metaforların bölümlere göre farklılık gösterdiği görülmektedir. Geleneksel Türk Sanatları Bölümü öğrencileri en çok doğa (8 öğrenci, %21,1), insana özgü (6 öğrenci, %15,8) ve bilişsel süreçler (5 öğrenci, %13,2) kategorisine ait metaforlar geliştirmişlerdir.

Grafik Tasarım Bölümü öğrencileri bilişsel süreçler (20 öğrenci, %32,8), doğa (8 öğrenci, %13,1) ve insana özgü (8 öğrenci, %13,1) kategorilerinin altında yer alan metaforlar üretmişlerdir.

Geleneksel Türk Sanatları ve Grafik Tasarım Bölümü öğrencilerinin tasarım kavramını doğa, insan ve bilişsel süreçlerle ilişkilendirdikleri söylenebilir.

Seramik ve Cam Bölümü öğrencilerinin geliştirdikleri metaforlar incelendiğinde yaratıcılık (6 öğrenci, %21,4), obje (4 öğrenci, %14,3) ve duyuşsal süreçler (6 öğrenci, %14,3) kategorileri dikkat çekmektedir.

Resim Bölümü öğrencilerinin geliştirdikleri metaforlar incelendiğinde ise bilişsel süreçler (7 öğrenci, %14,0), doğa (6 öğrenci, %12,0), yaratıcılık (8 öğrenci, %16,0) ve yer/mekân (7 öğrenci, %14,0) kategorileri ön plana çıkmaktadır.

Tüm bölümler tarafından ortak olarak en çok tercih edilen kategoriler sırasıyla; bilişsel süreçler olarak tasarım (34 öğrenci, %19,2), doğa olarak tasarım (25 öğrenci, %14,1), yaratıcılık olarak tasarım (22 öğrenci, %12,4) ve insana özgü olarak tasarım (21 öğrenci, %11,9) şeklinde sıralanabilir.

4. Sonuç ve Öneriler

Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi öğrencilerinin tasarım kavramına yönelik metaforlarının belirlendiği bu çalışmada öğrencilerin geliştirdikleri zihinsel imgelerin geniş ölçekte farklı metaforlara işaret ettiği görülmüştür. Yob (2003)'a göre herhangi bir konuda yapılan metafor çalışmalarında metafor verilerinin çeşitli olması önemlidir. Bu açıdan bu çalışmada tasarım kavramına yönelik 98 metafor ve 17 kategorinin tespit edilmesi önemli bir sonuç olarak görülmektedir.

Araştırmanın kavramsal kategorilerine ilişkin olarak Akdeniz ve Çarıkçı'nın (2017) yapmış olduğu “sanat eğitimi” kavramına ilişkin araştırma bulguları bu çalışma ile paralellik göstermektedir. Akdeniz ve Çarıkçı (2017) yapmış olduğu çalışmada sanat eğitimi metaforlarını; temel ihtiyaç olması, yaratıcılığı desteklemesi, çaba gerektirmesi, hayatın bir parçası olması, kişisel gelişim ve öğrenmeyi desteklemesi ve duyguların ifadesi olması yönüyle 5 kategori altında toplamışlardır. Akdeniz ve Çarıkçı'nın (2017) sanat eğitimine ilişkin tespit etmiş oldukları “yaratıcılığı desteklemesi, hayatın bir parçası olması ve duyguların ifadesi” kategorileri bu çalışmada ortaya çıkarılan yaratıcılık olarak tasarım, hayat/yaşam olarak tasarım ve duyuşsal olarak tasarım kategorileriyle örtüşmektedir.

Araştırma bulgularına göre; tasarıma yönelik geliştirilen metafor kategorilerinden bilişsel süreçler olarak tasarım (34 öğrenci, %19,2), doğa olarak tasarım (25 öğrenci, %14,1), yaratıcılık olarak tasarım (22 öğrenci, %12,4) ve

insana özgü olarak tasarım (21 öğrenci, %11,9) kategorilerinin ön plana çıktığı görülmektedir. Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi öğrencilerinin tasarım kavramını zihinsel bir süreç olarak algıladığı, doğa ve yaratıcılık ile ilişkilendirerek, insana özgü anlamlar yüklediği tespit edilmiştir.

Araştırmada elde edilen veriler doğrultusunda öğrenciler tarafından geliştirilen metaforlar kategoriler bakımından incelendiğinde bölümlere göre farklılık göstermektedir. Geleneksel Türk Sanatları öğrencileri 13 kategoride metafor üretmiş, özellikle doğa (8 öğrenci, %21,1) ve insana özgü (6 öğrenci, %15,8) kategorilerinde yoğun olarak metafor geliştirmişlerdir. Geleneksel Türk Sanatı öğrencilerinin tasarım kavramını doğa ve insana özgü unsurlarla açıkladıkları görülmektedir.

Grafik Tasarım Bölümü öğrencileri de 13 kategoride metafor üretmiştir ve özellikle bilişsel süreçler (20 öğrenci, %32,8) kategorisinde yoğunlaştıkları görülmektedir. Grafik Tasarım Bölümü öğrencileri tasarım kavramını zihinsel bir süreç olarak görmektedir. Seramik ve Cam Bölümü öğrencilerinin 10 kategoride metafor geliştirdikleri görülmüş ve yaratıcılık (6 öğrenci, %21,4) kategorisinde yoğunlaştıkları tespit edilmiştir. Seramik ve Cam Bölümü öğrencileri, tasarımı yaratıcı bir süreç olarak görmektedir. Resim Bölümü öğrencileri ise 13 farklı kategoride metafor üretmiş olup bilişsel süreçler (7 öğrenci, %14,0), doğa (6 öğrenci, %12,0), yaratıcılık (8 öğrenci, %16,0), yer/zaman (7 öğrenci, %14,0) kategorilerinde yoğunlaşmışlardır. Resim Bölümü öğrencileri ise tasarım kavramını zihinsel ve yaratıcı bir süreç olarak görmekte, doğa, yer ve zaman kavramları ilişkilendirmektedir.

Dört bölümden farklı olarak Grafik Tasarım Bölümü öğrencileri kültür (1 öğrenci, %0,6) kategorisinde, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü öğrencileri ise ölçüt (1 öğrenci, %0,6) kategorisinde birer metafor üretmiştir. Buradan Grafik Tasarım Bölümü öğrencilerinin kültür metaforu ile tasarım kavramını geçmiş ve gelecek arasında bağ kurma işleviyle ön plana çıkardığı görülmektedir. Geleneksel Türk Sanatları öğrencilerinin ise ölçüt kategorisi ile tasarımı hatasız ve kusursuz olmak metaforu ile bağdaştırdığı tespit edilmiştir. Bu sonuç, Grafik Tasarım öğrencilerinin tasarımı kültür oluşturmada bir parça olarak gördükleri, Geleneksel Türk Sanatları öğrencilerinin ise tasarımın kusursuz ve ölçüt olması ile ilişkilendirerek diğer bölüm öğrencilerinden farklı metaforlar ürettikleri sonucuna ulaşılmıştır.

Çalışmanın sonuçlarından ziyade araştırmacının gözlemleri dikkate alındığında; tasarım metaforu hakkında öğrencilerin fikirlerine başvurulması öğrencilerin kendilerini değerli hissetmelerini sağlamış ve bu durum öğrencilere özgüven kazandırmıştır.

Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültelerinde alana ilişkin farklı konularda yapılacak metafor çalışmaları öğrencilerin alanlarına ilişkin farklı bir bakış açısı kazanmalarını sağlayacaktır. Ayrıca metaforların bilgileri hatırlamada ve yeni bilgilerin öğrenilmesinde sağladığı katkı düşünüldüğünde, metafor çalışmalarının yapılması önerilmektedir.

Kaynakça


- Akdeniz, A., & Çarıkçı, E. (2017). Konservatuar öğrencilerinin sanat eğitimi kavramına ilişkin metaforik algıları. *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 40(14). 59-85. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/394615>
- Baş, T., & Akturan, U. (2008). *Nitel araştırma yöntemler Nvivo 7.0 ile nitel veri analizi*. Seçkin Yayıncılık.
- Becer, E. (2009). *İletişim ve grafik tasarım* (7. Baskı). Dost Kitabevi Yayınları.
- Büyüköztürk, Ş., Kılıç Çakmak, E., Akgün, Ö.E., Karadeniz, Ş., & Demirel, F. (2017). *Bilimsel araştırma yöntemleri* (23 Basım). Pegem Yayıncılık.
- Çaydere, O. (2016). Tasarımdan çağdaş tasarıma. *NWSA Fine Arts*. 11(1), 46-53. <http://dx.doi.org/10.12739/NWSA.2016.11.1.D0172>
- Çevik, S. (2011). *Grafikerin köşe taşı* (1. basım). Marjinal Kitap.
- Miles, M. A., & Huberman, S. M. (2019). *Nitel veri analizi*. (S. Akbaba Akgül ve A. Ersoy, Çev.). Pegem Yayıncılık.
- Patton, M. Q. (2018). Nitel analiz ve yorumlama. S. B. Demir (Çev. ve Ed.), *Nitel araştırma ve değerlendirme yöntemleri* (s.429-540) içinde. Pegem Yayıncılık.
- Saban, A., Koçbeker, B. N., & Saban, A. (2006). Öğretmen adaylarının öğretmen kavramına ilişkin algılarının metafor analizi yoluyla incelenmesi. *Kuram ve Uygulamada Eğitim Bilimleri*, 6(2), 509-522. <https://app.trdizin.gov.tr/makale/TORNe9USXk>
- Şentuna Akay, E. (2019). İçerik analizine giriş. A. Arı (Çev. ve Ed.), *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (s. 343-375) içinde. Dizgi Yayıncılık. <https://books.google.com.tr/books>

- Tanrıverdi, H., & Kahraman, C. (2019). Metafor Analizi. Ş. Aslan (Ed.), *Sosyal bilimlerde araştırma yöntemleri nitel, nicel ve karma tasarımlar için bir rehber* (s.275-286) içinde. Eğitim Yayınları. <https://books.google.com.tr/books>
- TDK. (t.y). Tasarım. *Türk Dil Kurumu güncel Türkçe sözlük* içinde. <https://sozluk.gov.tr>.
- Uçar, M., Canbolat, C., & İlhan, S. (2019). Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Öğrencilerinin Sanat Kavramına İlişkin Zihinsel İmgeleri. *Sanat ve Tasarım*, 23, 393–411. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/737550>
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2018). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (11. Baskı). Pegem Yayıncılık.
- Yob, I. M. (2003). Thinking constructively with metaphors. *Studies in Philosophy and Education*, 22, 127-138. <https://doi.org/10.1023/A:1022289113443>

Okul Öncesi Piyano Metotlarının Erken Çocukluk Dönemi Gelişim Basamakları Açısından İncelenmesi*

An Analysis on the Preschool Piano Methods in terms of Early Childhood Development Stages


Atakan Ertem

Arş. Gör., Pamukkale Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü
email: atakanertem@pau.edu.tr  ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1483-3148>

Belir Tecimer

Prof. Dr., Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü
email: belir@gazi.edu.tr  ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6485-4409>

* Bu çalışma, "Okul Öncesi Piyano Metotlarının Erken Çocukluk Dönemi Gelişim Basamakları Açısından İncelenmesi" başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

 Bu makale bilimsel etik ve kurallara uygun hazırlanmış ve intihal incelemesinden geçirilmiştir. Etik kurul onayı gerektirmemektedir.

Atf (APA 7)/To cite this article

Ertem, A. ve Tecimer, B. (2021). Okul öncesi piyano metotlarının erken çocukluk dönemi gelişim basamakları açısından incelenmesi. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 27(47), 338-361. <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.933149>

Makale Gönderim Tarihi/Received: 05/05/2021

Makale Kabul Tarihi/Accepted: 24/08/2021

Makale Yayın Tarihi/Published: 28/10/2021

Research Article / Araştırma Makalesi

Öz

Bu araştırma okul öncesi piyano metotlarının erken çocukluk dönemi gelişim basamakları açısından incelenmesini amaçlamaktadır. Araştırmadaki amaç, seçilen metotların belirlenen görsel, teknik, müzikal, teorik ve gelişimsel özelliklere ne kadar uyduğunu belirlemektir. Araştırmacı tarafından seçilen okul öncesi piyano metotları doküman inceleme yöntemiyle değerlendirilmiştir. Görsel, teknik, müzikal, teorik ve gelişimsel yönden metotları incelemek amacıyla hazırlanan inceleme kriterleri uzman görüşüne sunulmuş ve yeniden düzenlenerek son halini almıştır. Seçkisiz olmayan örnekleme yöntemlerinden amaçlı örnekleme yöntemi ile seçilen Jane Smisor Bastien, Lisa Bastien ve Lori Bastien'a ait Bastiens' Invitation to Music, Nancy Faber ve Randall Faber'ın My First Piano Adventure, Nail Yavuzoğlu'nun Okul Öncesi Piyano Eğitimi, Yalçın İman'ın Okul Öncesi Çocuklar İçin Piyano Metodu inceleme kriterleri doğrultusunda piyano alanında uzman beş kişi tarafından incelenmiştir. Elde edilen verilerin analizinde içerik analizinden yararlanılmıştır. Uzmanların verdikleri cevaplar doğrultusunda elde edilen veriler frekans ve yüzde sayıları ile tablolar halinde sunulmuştur. Araştırmanın sonucunda, incelenen okul öncesi piyano metotları arasında eksiksiz, her anlamda çok iyi hazırlanmış, mükemmel bir metodun olmadığı görülmüştür. İncelenen metotlardan İman'ın metodu dışındaki metotların okul öncesi döneme daha uygun planlanmış olduğu sonucuna varılmıştır. Araştırmada incelenen metotların bazı eksiklikleri olmasına rağmen okul öncesi piyano eğitiminde kullanılmaları uygun bulunmuş ve önerilmiştir.

Anahtar kelimeler: Piyano Eğitimi, Okul Öncesi Piyano Eğitimi, Okul Öncesi Piyano Metotları, Erken Çocukluk Gelişim Basamakları

Abstract

This research aims to examine preschool piano methods in terms of early childhood developmental stages. The research aims to determine how the selected methods fit the determined visual, technical, musical, theoretical, and developmental characteristics. Preschool piano methods selected by the researcher were evaluated by the document analysis method. The examination criteria prepared to examine the methods in terms of visual, technical, musical, theoretical, and developmental aspects were presented to the expert opinion and rearranged and took their final form. The methods in the research, Bastiens' Invitation to Music by Jane Smisor Bastien, Lisa Bastien and Lori Bastien, My First Piano Adventure by Nancy Faber and Randall Faber, Preschool Piano Education by Nail Yavuzoğlu, Piano Method for Preschool Children by Yalçın İman, which were chosen by purposeful sampling method among non-random sampling methods were examined by five experts in the field. Content analysis was used in the analysis of the data obtained. The data obtained in line with the answers given by the experts were presented in tables with frequency and percentage numbers. As a result of the research, it was seen that there is no complete, well-prepared, and perfect method among the examined pre-school piano methods. It was concluded that methods other than İman's method, among the examined methods, were more suitable for the pre-school period. Although the methods examined in the study have some shortcomings, their use in pre-school piano education has been found appropriate and recommended.

Keywords: Piano Training, Preschool Piano Training, Preschool Piano Methods, Early Childhood Development Stages

1. Giriş

Piyano eğitiminde okul öncesi piyano metotları son yıllarda çok önem kazanmaya ve bu metotların sayıları gün geçtikçe artmaya başlamıştır. Okul öncesi piyano metotları hem çocuk gelişiminde hem de ileriki piyano eğitimine zemin oluşturmak anlamında son derece etkilidir. Bu nedenle okul öncesi piyano metotlarının erken çocukluk dönemi gelişim basamaklarına uygun olarak hazırlanması ve uygun metotların piyano eğitimcileri tarafından seçilebilmesi oldukça önemlidir.

Okul öncesi dönem, çocuklar için öğrenme ile gelişimin çok yoğun yaşandığı ve edinilen tecrübelerin daha sonraki yıllara yol gösterdiği dönemdir. Gelişimin büyük çoğunluğu hayatın ilk altı yılında tamamlanır. Bu yüzden gelişim alanlarının desteklenmemesi gibi bir durumda ileriki yıllarda telafi edilemeyecek olumsuz sonuçlar söz konusu olabilir (Kartal, 2007). Erken çocukluk kavramı Türkiye’de 0-72 ay çocukların eğitimlerini kapsar. Bu döneme erken çocukluk eğitimi veya okul öncesi eğitim denmektedir (Yaşar, 2009). Okul öncesi dönemdeki çocukların gelişim özelliklerine bakıldığı zaman bilişsel, dil, fiziksel, psikomotor, sosyal, duygusal, vb. gelişim basamaklarının olduğu görülmektedir.

Kişinin etrafındaki dünyayı öğrenmesini ve anlamasını sağlayan aktif zihinsel etkinliklerdeki gelişimlere bilişsel gelişim adı verilmektedir. Bilişsel gelişim dönemi bebeklikten yetişkinliğe kadar insanın dünyayı, çevreyi fark etme yollarının daha etkili ve kompleks hale gelme sürecidir. Bilişsel süreç dendiği zaman akla; bellek, düşünme, algılama gibi zihinsel bilgi işlem süreçleri gelmelidir.

Konuşma yeteneği, yani dil, insanın en önemli niteliklerinin başında gelir. İnsanın duygularını, düşüncelerini, isteklerini bütün ayrıntılarıyla açığa vurmasını, yaşamını sürdürmesini mümkün kılar. Müzik yolu ile dil gelişimine büyük katkı sağlanabilir. Arslan (2005)’a göre; özellikle şarkı ve tekerleme söyleme çalışmaları çocuğun dil gelişimini olumlu yönde etkiler. Çocuklar rahat söyleyemedikleri sözcükleri, şarkı sözü olarak düzenlenmiş melodilerle daha rahat söylerler.

Fiziksel gelişim bedenin boyca uzaması ve ağırlıkça artmasının yanında tüm sistemlerin olgunlaşması olarak ifade edilebilir. Doğum öncesi evreden başlayarak ölüme kadar devam eden bir süreçtir. Bedensel olarak büyüyen ve gelişen çocuğun hareket (motor) gelişimi de belli bir sırada olmaktadır. Bu gelişim alanında duyu, sinir ve kas sistemi birlikte çalışır (Aydoğan vd., 2015).

Motor gelişimin iki temel alanı bulunmaktadır. Bunlar; büyük kas gelişimi ve küçük kas gelişimidir. Çocuklarda öncelikle büyük kas becerileri gerektiren davranışlar (yürüme, koşma, vb.) görülür. Küçük kas gelişimi gerektiren ince motor beceriler (nesne kontrol becerileri, elin yönetimi, vb.) ise daha sonra gelişir (Bayhan ve Artan 2007).

Sosyal gelişimin başlangıcı bebeklğin ilk günlerine kadar gitmektedir. Bir bebeğin annesine olan bağımlılığı onun sosyal ilişkilerinin başlangıcıdır. Çocuk yürümeye ve konuşmaya başladığında sosyal çevresi genişlemektedir. Sosyal ve duygusal gelişimi birbirinden bağımsız düşünmek mümkün değildir. Çünkü çocuğun sosyal ilişkileri onun duygularını etkilediği gibi duygusal gelişimi de sosyal gelişimini doğrudan etkilemektedir.

Özellikle müziği ve piyanoyu sevdirmeye sürecinde öğretmenin rolü çok büyüktür. Müzik eğitimcileri bu erken yaş grubu için çeşitli müzikal deneyimlere sahip olabilmelidir (Uszler vd., 1991). Çocukları seven, kendini bu alana adanmış, geliştirmiş ve geliştirmeye devam eden iyi bir öğretmen ile yapılacak dersler, şüphesiz ki okul öncesi dönemdeki çocuğa çok değerli şeyler katacak, çocuğun ilerleyen zamanda piyanodaki gelişimine katkıda bulunacaktır. Okul öncesi dönemde piyano eğitmeninin ilk hedefi çocuk açısından öğrenmeyi gerçekleştirebilmektir. Öğretmen, iyi bir öğrenmenin gerçekleşebilmesi için çocuklara elverişli bir çevre sağlayabilmelidir. Çocuk bütün duyularını kullanıp, deneyimleri ile ilişkileri keşfedip, küçük ve büyük kaslarını kullanabilmelidir (Banet, 1990). Tüm bu hedeflere ulaşmada çocukların yaşı ve fiziksel özelliklerine uygun bir eğitim müziği dağıtım seçimi büyük öneme sahiptir.

Kaynak (2004)’a göre 5 ve 6 yaş grubu çocuklarla eğitime başlanırken çocukların öğrenme durumlarına göre piyano metodu seçmek başarıya ulaşmakta önemli bir etkidir. Öğretmenin yeni çıkan metotları sürekli takip etmesi ve yöntemler hususunda kendini geliştirmesi iyi bir eğitmen olabilmesi adına zorunludur.

Okul öncesi döneme yönelik hazırlanan piyano metotlarının, piyano odaklı oyun oynama, dans etme, şarkı söyleme, vb. etkinlikleri içermesi bu yaş grubu çocukların öncelikle piyanoyu sevmelerini daha sonra bu sevgiye dayalı olarak çalma etkinliklerine geçilmesini sağlayacak bir metot yazım yaklaşımıdır. Bu yöntemle hazırlanan metotların çocukların hem genel gelişimlerine hem de piyano eğitimi sürecine olumlu yönde katkı sağlayacağı söylenebilir (Ertem, 2019).

1.1. Problem Durumu

Piyano eğitiminde kullanılmak üzere yazılan birçok metot vardır ve hala yeni metotlar üretilmektedir. Bir kıyaslama yapıldığında 6 yaş ve üzeri için hazırlanmış çok sayıda metot olmasına rağmen, okul öncesi piyano metotlarının sayısı nispeten daha azdır.

Birçok kişi bu dönemin ne kadar değerli olduğunun, piyano eğitimine ne kadar önemli bir temel oluşturduğunun farkında değildir. Araştırmacı tarafından yapılan tarama sonucunda, Türkiye’de kullanılan ve sayıları 10’u geçmeyecek okul öncesi piyano metodu varken, dünya genelinde bu sayı yaklaşık olarak 50 civarlarındadır. Ancak, diğer taraftan bu metotların okul öncesi yaş grubuna uygun olup olmadığı sorusu eğitimcilerin kafasını karıştırmaktadır.

Kaynak tarafından 2004 yılında ve Güven vd. tarafından 2012 yılında yapılan araştırmalarda, seçme metotlar teknik beceriler, müzikal ve görsel öğeler yönünden incelenmiştir. Bu çalışmaların yanı sıra Işıkdemir tarafından 2017 yılında, Öztöpalan vd. tarafından 2015 yılında ve Çağlak ve Ercan tarafından 2017 yılında yapılan çalışmalarda da seçilen metotlar teknik, teorik, müziksel, görsel ve tipografik özellikler açısından incelenmiştir. Ancak bu araştırmalarda gelişim basamaklarının önemine pek değinilmemiş ve metotlar gelişimsel özellikler bakımından incelenmemiştir. Okul öncesi dönemde yaş grubuna uygun şekilde doğru planlanmış bir metotla piyanoya başlamış olan bir çocuğun ileriki piyano eğitiminde hali hazırda edindiği kazanımların çocuğun çabuk ilerlemesine ışık tuttuğu ve bunun önemli olduğu düşünülmektedir.

Okul öncesi piyano eğitimi alanında çok az sayıda araştırma yapıldığı için, bu çalışma önem teşkil etmektedir. Bunun yanı sıra, bu araştırmada incelenen okul öncesi metotlarının özellikle erken çocukluk dönemi gelişim basamaklarına uygun olup olmadığının saptanması gerekli görülmüştür. Piyano eğitimcilerinin bu yaş grubu için doğru metotlar kullanabilmesi amacıyla, bu araştırma kapsamında seçilmiş olan 2'si yabancı, 2'si yerli olmak üzere 4 okul öncesi piyano metodunun çocukların gelişim basamaklarına uygunluk durumu bu araştırmanın problemini oluşturmaktadır.

2. Yöntem

2.1. Araştırmanın Modeli

Okul öncesi piyano metotlarının erken çocukluk dönemi gelişim basamakları açısından incelenmesini amaçlayan bu araştırmada nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Nitel araştırmalar; gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırmalar olarak tanımlanabilir. Nitel araştırma yöntemlerinden doküman incelenmesi tercih edilmiştir. Doküman incelemesi, araştırılması hedeflenen olgu veya olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsar (Yıldırım ve Şimşek, 2016).

Bu çalışmada görsel, teknik, müzikal, teorik ve gelişimsel yönden metotları incelemek amacıyla hazırlanan inceleme kriterleri uzman görüşüne sunulmuş ve yeniden düzenlenerek son halini almıştır. Seçkisiz olmayan örnekleme yöntemlerinden amaçlı örnekleme yöntemi ile seçilen 4 metot hazırlanan bu inceleme kriterleri doğrultusunda piyano eğitimi alanındaki 5 uzman tarafından analiz edilmiştir. Uzmanların hepsinin uzmanlık alanları piyano eğitimidir. Ortalama çalışma sürelerine bakıldığında biri 5 yıldır, dördü ise 15 yılı aşkındır Üniversitelerin Müzik Eğitimi Anabilim Dalı'nda alana hizmet etmektedir.

2.2. Evren ve Örneklem

Bu araştırmada nitel araştırmalarda kullanılan seçkisiz olmayan örnekleme yöntemlerinden amaçlı örnekleme yönteminden faydalanılmıştır. Amaçlı örnekleme yöntemi zengin bilgiye sahip olduğu düşünülen durumların derinlemesine çalışılmasına olanak vermektedir (Yıldırım ve Şimşek, 2016). Araştırmanın evrenini okul öncesi piyano metotları oluşturmaktadır. Araştırmanın örneklemini ise zengin bilgiye sahip olduğu düşünülen durumların derinlemesine çalışılmasına olanak veren amaçlı örnekleme yöntemine göre seçilen 4 adet okul öncesi piyano metodu oluşturmuştur.

Araştırmada incelenecek metotlar aşağıdaki gibidir:

- a) Bastien, J. S., Bastien, L. ve Bastien, L. (1993). Bastiens' Invitation to Music:
 - Piano Party A,
 - Piano Party B.
- b) Faber, N. ve Faber, R. (2006). My First Piano Adventure:
 - Lesson Book A,
 - Lesson Book B,
 - Lesson Book C.
- c) Yavuzoğlu, N. (2017). Okul Öncesi Piyano Eğitimi.
- d) İman, Y. (2016). Okul Öncesi Çocuklar İçin Piyano Metodu.

2.3. Veri Toplama Aracı

Araştırmada okul öncesi piyano metotları hakkında bilgi toplamak için internette ve çeşitli kütüphanelerde literatür taraması yapılmıştır. Elde edilen literatürden seçilen 4 metot, erken çocukluk dönemi gelişim basamakları açısından incelenmiştir.

Piyano metotlarına ait görsel, teknik, müzikal, teorik ve gelişimsel özellikleri içeren bir ölçek araştırmacı tarafından düzenlenmiş ve piyano eğitimi alanında 3, okul öncesi eğitimi alanında 2, okul öncesi müzik eğitimi alanında 2 olmak üzere toplam 7 uzman eşliğinde ölçeğin kapsam geçerliliği yapılmıştır. Uzmanlardan, seçilen metotları incelemek üzere belirlenen maddelerin uygun olup olmadıklarıyla ilgili görüş belirtmeleri istenmiştir. Uzmanların ortak görüşe varmadığı maddeler tablolardan çıkarılmış, uyarlanmış ve ölçeğe son hali verilmiştir.

Ölçekte 5'li Likert tip (Kesinlikle katılmıyorum, Katılmıyorum, Kararsızım, Katılıyorum, Kesinlikle Katılıyorum) kullanılmıştır. Görsel özelliklerde 6, teknik özelliklerde 8, müzikal-teorik özelliklerde 14, gelişimsel özelliklerde 24 (fiziksel gelişim 6, bilişsel gelişim 13, sosyal ve duygusal gelişim 5) madde kullanılmıştır. Seçilen metotlar hazırlanan ölçek soruları doğrultusunda piyano eğitiminde alanında uzman 5 kişi tarafından analiz edilmiştir.

2.4. Verilerin Analizi

Ölçek maddelerine uzmanların verdikleri cevaplar tablolaştırılmış, yüzde ve frekans sayılarına yer verilmiştir. Uzmanların metotlara ait görsel, teknik, müzikal, teorik ve gelişimsel özellikleri değerlendirmeleri sonucunda ortaya çıkan benzerlikler ve farklılıklara değinilerek metotların amaca uygunluğu, başarı düzeyleri değerlendirilmiştir.

3. Bulgular

Okul öncesi piyano metotlarının erken çocukluk dönemi gelişim basamakları açısından incelenmesini amaçlayan bu araştırmaya ait bulgular aşağıda verilmiştir.

Tablo 1

Jane Smisor Bastien, Lisa Bastien ve Lori Bastien - Bastiens' - Invitation to Music: Piano Party A Metoduna Ait Görsel Özellikler

Görsel Özellikler	Kesinlikle Katılmıyorum		Katılmıyorum		Kararsızım		Katılıyorum		Kesinlikle Katılıyorum	
		%		%		%		%		%
Metodun dış kapağı güzel planlanmış.	-	-	-	-	-	-	3	60	2	40
Metodun sayfa düzeni planlaması güzel yapılmış.	-	-	-	-	-	-	3	60	2	40
Nota, ölçü, dizek, sus, vb. bütün işaretlerin büyüklüğü hedef kitleye uygun planlanmış.	-	-	-	-	-	-	1	20	4	80
Kullanılan resim ve fotoğraflar hedef kitleye uygun seçilmiş.	-	-	-	-	-	-	2	40	3	60
Kullanılan resim ve fotoğraflar renk, boyut, vb. kıstaslar açısından ilgi çekici.	-	-	-	-	-	-	1	20	4	80
Kullanılan yazı karakterleri, punto gibi tipografik özellikler hedef kitleye uygun seçilmiş.	-	-	-	-	-	-	2	40	3	60

Tablo 1'de görüldüğü üzere uzmanların tamamının görsel özelliklerdeki kriterlere katılıyorum ve kesinlikle katılıyorum cevaplarını verdikleri görülmektedir. Metodun dış kapağı ve sayfa düzeni güzel planlanmıştır. Nota, ölçü, dizek, sus, vb. bütün işaretlerin büyüklükleri yanı sıra kullanılan resim ve fotoğraflar hedef kitleye uygun seçilmiştir. Kullanılan resim ve fotoğraflar renk, boyut, vb. kıstaslar açısından ilgi çekicidir. Kullanılan yazı karakterleri, punto gibi tipografik özellikler de hedef kitleye uygun seçilmiştir. Buna göre Piano Party A kitabının bütün görsel özelliklerinin hedef kitleye uygun olduğu belirlenmiştir.

Tablo 2

Jane Smisor Bastien, Lisa Bastien ve Lori Bastien - Bastiens' - Invitation to Music: Piano Party A Metoduna Ait Teknik Özellikler

Teknik Özellikler	Kesinlikle Katılmıyorum		Katılmıyorum		Kararsızım		Katılıyorum		Kesinlikle Katılıyorum	
		%		%		%		%		%
Doğru parmak, el, bilek, dirsek duruşları ile ilgili bilgiler verilmiş.	4	80	1	20	-	-	-	-	-	-
Piyano başında doğru oturuş ve duruş ile ilgili bilgiler verilmiş.	5	100	-	-	-	-	-	-	-	-
Doğru parmak numaraları belirli aralıklarla hatırlatılmış.	-	-	-	-	-	-	1	20	4	80
İki elin birlikte kullanımına yer verilmiştir.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100
Bağlı - kesik çalma ile ilgili çalışmalar yapılmış.	5	100	-	-	-	-	-	-	-	-
Çift ses çalışmalarına yer verilmiş.	5	100	-	-	-	-	-	-	-	-
Üç ses - akor çalışmalarına yer verilmiş.	5	100	-	-	-	-	-	-	-	-
Dizi çalışmaları ve parmak geçişlerine yer verilmiş.	5	100	-	-	-	-	-	-	-	-

Tablo 2'de uzmanların verdikleri cevaplar doğrultusunda Piano Party A kitabının teknik özelliklerinin hedef kitleye çoğunlukla uyumlu olmadığı görülmektedir. Metot boyunca doğru parmak, el, bilek, dirsek duruşları ve piyano başında doğru oturuş, duruş ile ilgili bilgilere rastlanılmamaktadır. Buna rağmen doğru parmak numaraları belirli aralıklarla hatırlatılmış ve iki elin birlikte kullanımına yer verilmiştir. Metotta bağlı - kesik çalma, çift ses çalışmaları, üç ses - akor çalışmaları, dizi çalışmaları ve parmak geçişlerine yer verilmemiştir.

Tablo 3

Jane Smisor Bastien, Lisa Bastien ve Lori Bastien - Bastiens' - Invitation to Music: Piano Party A Metoduna Ait Müzikal ve Teorik Özellikler

Müzikal ve Teorik Özellikler	Kesinlikle Katılmıyorum		Katılmıyorum		Kararsızım		Katılıyorum		Kesinlikle Katılıyorum	
		%		%		%		%		%
İçindekiler veya öneriler kısmı ile öğretmen yönlendirilmiş.	-	-	-	-	-	-	1	20	4	100
Temel müzik bilgilerine yer verilmiş.	-	-	-	-	-	-	2	40	3	60
Hedef kitleye uygun nota öğretimi seçilmiş.	-	-	-	-	-	-	5	100	-	-
Çeşitli bestecilerin eserlerine yer verilmiş.	5	100	-	-	-	-	-	-	-	-
Besteci ve dönemler hakkında bilgiler verilmiş.	5	100	-	-	-	-	-	-	-	-
Metot sistematik, sıralı ve planlı bir şekilde tasarlanmıştır.	-	-	-	-	-	-	3	60	2	40
Öğretmen eşliğine yer verilmiş.	-	-	-	-	-	-	1	20	4	80
Dört el çalışmalarına yer verilmiş.	5	100	-	-	-	-	-	-	-	-
Doğaçlama çalışmalara yer verilmiş.	-	-	-	-	1	20	4	80	-	-
Nota isimleri öğretilmiş.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100
Öğretilen notalar, anahtarlar, suslar, nüans terimleri, hız terimleri vb. müzik bilgileri boyama, çizim gibi etkinliklerle pekiştirilmiştir.	-	-	-	-	-	-	2	40	3	60
Metodun sonunda öğrenciyeye sertifika verilmiştir.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100
Metotla birlikte CD eki verilmiştir.	5	100	-	-	-	-	-	-	-	-
Metotla paralel çalışma - ödev kitabı tasarlanmıştır.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100

Tablo 3'te uzmanların verdikleri cevaplar doğrultusunda Piano Party A kitabının müzikal ve teorik özelliklerinin hedef kitleye uygun olduğu görülmektedir. Kitapta içindekiler veya öneriler kısmı ile öğretmene yönlendirme yapılmıştır. Temel müzik bilgilerine yer verilmiştir ve hedef kitleye uygun nota öğretimi seçilmiştir. Metotta çeşitli bestecilerin eserlerine, besteci ve dönemler ile ilgili bilgilere yer verilmemiştir. Metot sistematik, sıralı ve planlı bir şekilde tasarlanmıştır. Öğretmen eşliklerine çeşitli parçalarda yer verilmiştir. Dört el çalışmalarına yer verilmemiştir. Doğaçlama çalışmalara yer verilmiş, nota isimleri öğretilmiştir ve az da olsa öğretilen notalar, anahtarlar, suslar, nüans terimleri, hız terimleri, vb. müzik bilgileri boyama ve çizim gibi etkinliklerle pekiştirilmiştir. Metodun sonunda öğrenciyeye bir sertifika verilecektir. Metotla paralel çalışma – ödev kitabı tasarlanmıştır. Ancak metotla birlikte CD eki verilmemiştir. Günümüz teknoloji çağında çocuğun evde CD veya web tabanlı bir uygulama yoluyla dinleme, çalma gibi pekiştirme çalışmaları yapması beklenmektedir. Bu metotta CD eki veya web tabanlı bir uygulama olmaması büyük bir eksiklik olarak göze çarpmaktadır.

Tablo 4

Jane Smisor Bastien, Lisa Bastien ve Lori Bastien - Bastiens' - Invitation to Music: Piano Party A Metoduna Ait Gelişimsel Özellikler

Gelişimsel Özellikler	Kesinlikle Katılmıyorum		Katılmıyorum		Kararsızım		Katılıyorum		Kesinlikle Katılıyorum	
		%		%		%		%		%
Fiziksel Gelişim Özellikleri										
Çocuğun piyano başında oturduğu ile ilgili kas, iskelet sağlığını koruyucu uyarılar yapılmış ve ayağın altına tabure koyulması sağlanmıştır.	4	80	1	20	-	-	-	-	-	-
Çocukların ellerini yumruk yaptırarak tuşlar üzerinde etkinlikler yapılmıştır.	-	-	-	-	-	-	1	20	4	80
Çocukların daha güçlü olan 1 ve 2 numaraları parmaklarını kullandığı etkinliklere daha fazla yer verilmiştir.	-	-	-	-	-	-	1	20	4	80
Çocukların daha zayıf olan 4 ve 5 numaraları parmaklarının kullanımı ilerleyen etkinliklerde verilmiştir.	-	-	-	-	-	-	1	20	4	80
Çocukların görme becerilerine uygun olarak küçük ve ayrıntılı figürlerden kaçılmış, büyük figürlere yer verilmiştir.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100
Renk seçimi ve tonlamasında karmaşık olmayan bir yaklaşım izlenmiştir.	-	-	-	-	-	-	1	20	4	80
Bilişsel Gelişim Özellikleri										
Piyano ile arkadaş olmaya yönelik temalar işlenmiştir.	-	-	-	-	1	20	2	40	2	40
Dil gelişimine fayda sağlayacak çalışmalara yer verilmiştir.	-	-	-	-	-	-	2	40	3	60
Dizeksiz nota eğitimi ile başlamıştır.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100
Sade ve dikkat dağıtmayan sayfa planlamaları yapılmıştır.	-	-	-	-	1	20	-	-	4	80
Etkinliklere başlarken eski konulara yer verilmiştir.	-	-	1	20	1	20	3	60	-	-
Etkinlik sonlarında sonraki etkinliklere hazırlayıcı çalışmalar yapılmıştır.	-	-	1	20	1	20	2	40	1	20

Tablo 4'ün devamı

Bilişsel Gelişim Özellikleri	Kesinlikle Katılmıyorum		Katılmıyorum		Kararsızım		Katılıyorum		Kesinlikle Katılıyorum	
		%		%		%		%		%
İşlenen etkinlikler doğrultusunda evde çalışılmak üzere alıştırmalara yer verilmiştir.	-	-	2	40	-	-	3	60	-	-
Etkinliklerde müzik kavramları somutlaştırılmıştır.	-	-	-	-	-	-	1	20	4	80
Nota saplarının yerlerinin değişmesi, sağ ve sol el geçişleri, aynı anlama gelen farklı işaretlerin kullanılması vb. konularda açıklamalar yapılmıştır.	1	20	2	40	2	40	-	-	-	-
Okul öncesi eğitim ilkelerinden “basitten karmaşığa” ilkesine uygun bir ilerleme ele alınmıştır.	-	-	-	-	-	-	1	20	4	80
Okul öncesi eğitim ilkelerinden “bilinenden bilinmeyene” ilkesine uygun bir ilerleme ele alınmıştır.	-	-	-	-	-	-	1	20	4	80
Okul öncesi eğitim ilkelerinden “somuttan soyuta” ilkesine uygun bir ilerleme ele alınmıştır.	-	-	-	-	-	-	1	20	4	80
Okul öncesi eğitim ilkelerinden “nesnellik ve açıklık” ilkesine uygun bir ilerleme ele alınmıştır.	-	-	-	-	-	-	1	20	4	80
Sosyal ve Duygusal Gelişim Özellikleri										
Çocuğu piyano başında sıkmadan, çocuğun canını acıtacak kadar parmaklarını yormadan, onu mutlu edip eğlendirecek özelliklere sahiptir.	-	-	1	20	-	-	-	-	4	80
Öğretmeniyle veya piyano dersi alan başka bir arkadaşıyla birlikte çalma etkinliklerine yer verilmiştir.	-	-	-	-	-	-	1	20	4	80
Doğaçlama, birlikte çalma vb. etkinliklerle çocuğun girişkenliğini öne çıkaracak çalışmalara yer verilmiştir.	-	-	1	20	-	-	1	20	3	60
Metot aileyi öğrenme sürecine dahil eder ve çocuğun evde düzenli çalışması ile ilgili aile denetimi istenmiştir.	-	-	-	-	1	20	3	60	1	20
Oyun gelişimi ve yaratıcılığı destekleyen çocuk merkezli etkinliklere yer verilmiştir.	-	-	-	-	-	-	2	40	3	60

Tablo 4'te uzmanların verdikleri cevaplar doğrultusunda Piano Party A kitabının gelişimsel özelliklerinin hedef kitleye çoğunlukla uyumlu olduğu görülmektedir. Fiziksel gelişim özelliklerine bakıldığında kitapta; çocuğun piyano başında oturuşu ile ilgili kas, iskelet sağlığını koruyucu uyarılara ve ayağın altına tabure koyulması ile ilgili herhangi bir bilgilendirmeye rastlanmamıştır. Çocukların ellerini yumruk yaptırarak tuşlar üzerinde etkinlikler yaptırıldığı, çocukların daha güçlü olan 1 ve 2 numaraları parmaklarını kullandığı etkinliklere daha fazla yer verildiği ve bu doğrultuda çocukların daha zayıf olan 4 ve 5 numaraları parmaklarının kullanımlarına ilerleyen etkinliklerde verildiği gözlemlenmektedir. Çocukların görme becerilerine uygun olarak küçük ve ayrıntılı figürlerden kaçıldığı ve büyük figürlere yer verildiği, renk seçimi ve tonlamasında karmaşık olmayan bir yaklaşım izlendiği görülmüştür. Bilişsel gelişim özellikleri ele alındığında kitapta; piyano ile arkadaş olmaya yönelik temaların işlendiği, dil gelişimine fayda sağlayacak çalışmalara yer verildiği, dizeksiz nota eğitimine yer verildiği ve dikkat dağıtmayan sayfa planlamaları yapıldığı görülmektedir. Etkinlik başlarında eski konuların tekrarı, etkinlik sonlarında yeni konuya hazırlayıcı çalışmalara ve işlenen etkinlikler doğrultusunda evde çalışılmak üzere alıştırmalara yer verilmiştir. Etkinliklerde müzik kavramları somutlaştırılmıştır. Nota saplarının yerlerinin değişmesi, sağ ve sol el geçişleri, aynı anlama gelen farklı işaretlerin kullanılması vb. konuların çoğunda açıklama yapılmamıştır. Okul öncesi eğitim ilkelerinden “basitten karmaşığa”, “bilinenden bilinmeyene”, “somuttan soyuta”, “nesnellik ve açıklık” ilkelerine uygun bir ilerleme ele alınmıştır.

Tablo 5

Jane Smisor Bastien, Lisa Bastien ve Lori Bastien - Bastiens' - Invitation to Music: Piano Party B Metoduna Ait Görsel Özellikler

Görsel Özellikler	Kesinlikle Katılmıyorum		Katılmıyorum		Kararsızım		Katılıyorum		Kesinlikle Katılıyorum	
		%		%		%		%		%
Metodun dış kapağı güzel planlanmış.	-	-	-	-	-	-	3	60	2	40
Metodun sayfa düzeni planlaması güzel yapılmış.	-	-	-	-	-	-	3	60	2	40
Nota, ölçü, dizek, sus, vb. bütün işaretlerin büyüklüğü hedef kitleye uygun planlanmış.	-	-	-	-	-	-	1	20	4	80
Kullanılan resim ve fotoğraflar hedef kitleye uygun seçilmiş.	-	-	-	-	-	-	2	40	3	60
Kullanılan resim ve fotoğraflar renk, boyut, vb. kıstaslar açısından ilgi çekici.	-	-	-	-	-	-	1	20	4	80
Kullanılan yazı karakterleri, punto gibi tipografik özellikler hedef kitleye uygun seçilmiş.	-	-	-	-	-	-	2	40	3	60

Tablo 5'te görüldüğü üzere uzmanlar Piano Party B kitabının bütün görsel özelliklerinin hedef kitleye uyduğu görüşünde birleşmektedirler. Metodun dış kapağı ve sayfa düzeni planlaması göze hitap etmektedir. Nota, ölçü, dizek, sus, vb. bütün işaretlerin büyüklükleri yaş grubuna uygundur. Kullanılan resim ve fotoğraflar hedef kitleye uygun seçilmiştir. Kullanılan resim ve fotoğraflar renk, boyut, vb. kıstaslar açısından çocuğun ilgisini çekecek şekildedir. Kullanılan yazı karakterleri, punto gibi tipografik özellikler de hedef kitleye uygun seçilmiştir.

Tablo 6

Jane Smisor Bastien, Lisa Bastien ve Lori Bastien - Bastiens' - Invitation to Music: Piano Party B Metoduna Ait Teknik Özellikler

Teknik Özellikler	Kesimlikle Katılmıyorum		Katılmıyorum		Kararsızım		Katılıyorum		Kesimlikle Katılıyorum	
	%	%	%	%	%	%	%	%	%	
Doğru parmak, el, bilek, dirsek duruşları ile ilgili bilgiler verilmiş.	5	100	-	-	-	-	-	-	-	-
Piyano başında doğru oturuş ve duruş ile ilgili bilgiler verilmiş.	5	100	-	-	-	-	-	-	-	-
Doğru parmak numaraları belirli aralıklarla hatırlatılmış.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100
İki elin birlikte kullanımına yer verilmiştir.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100
Bağlı - kesik çalma ile ilgili çalışmalar yapılmış.	-	-	2	40	3	60	-	-	-	-
Çift ses çalışmalarına yer verilmiş.	-	-	-	-	1	20	2	40	2	40
Üç ses – akor çalışmalarına yer verilmiş.	-	-	-	-	1	20	2	40	2	40
Dizi çalışmaları ve parmak geçişlerine yer verilmiş.	5	100	-	-	-	-	-	-	-	-

Tablo 6'da uzmanların verdikleri cevaplar doğrultusunda Piano Party B kitabı boyunca doğru parmak el, bilek, dirsek duruşları ve piyano başında doğru oturuş, duruş ile ilgili bilgilere rastlanılmamaktadır. Ancak metotta doğru parmak numaraları belirli aralıklarla hatırlatılmıştır. İki el birlikte kullanılmıştır. Bağlı-kesik çalma ile ilgili çalışmaların pek rastlanılmamıştır. Çift ses çalışmaları, üç ses-akor çalışmalarına yer verilmiştir. Ancak, dizi çalışmaları ve parmak geçişlerine yer verilmemiştir.

Tablo 7

Jane Smisor Bastien, Lisa Bastien ve Lori Bastien - Bastiens' - Invitation to Music: Piano Party B Metoduna Ait Müzikal ve Teorik Özellikler

Müzikal ve Teorik Özellikler	Kesimlikle Katılmıyorum		Katılmıyorum		Kararsızım		Katılıyorum		Kesimlikle Katılıyorum	
	%	%	%	%	%	%	%	%	%	
İçindekiler veya öneriler kısmı ile öğretmen yönlendirilmiş.	-	-	-	-	-	-	1	20	4	80
Temel müzik bilgilerine yer verilmiş.	-	-	-	-	-	-	1	20	4	80
Hedef kitleye uygun nota öğretimi seçilmiştir.	-	-	-	-	-	-	1	20	4	80
Çeşitli bestecilerin eserlerine yer verilmiş.	5	100	-	-	-	-	-	-	-	-
Besteci ve dönemler hakkında bilgiler verilmiş.	5	100	-	-	-	-	-	-	-	-
Metot sistematik, sıralı ve planlı bir şekilde tasarlanmıştır.	-	-	-	-	-	-	1	20	4	80
Öğretmen eşliğine yer verilmiş.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100
Dört el çalışmalarına yer verilmiş.	5	100	-	-	-	-	-	-	-	-
Doğaçlama çalışmalara yer verilmiş.	2	40	-	-	-	-	1	20	2	40
Nota isimleri öğretilmiş.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100
Öğretilen notalar, anahtarlar, suslar, nüans terimleri, hız terimleri vb. müzik bilgileri boyama, çizim gibi etkinliklerle pekiştirilmiştir.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100
Metodun sonunda öğrenciye sertifika verilmiş.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100
Metotla birlikte CD eki verilmiş.	5	100	-	-	-	-	-	-	-	-
Metotla paralel çalışma - ödev kitabı tasarlanmıştır.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100

Tablo 7'de uzmanların verdikleri cevaplar doğrultusunda Piano Party B kitabının müzikal ve teorik özelliklerinin hedef kitleye çoğunlukla uyumlu olduğu görülmektedir. Kitapta içindekiler veya öneriler kısmı ile öğretmene yönlendirme yapılmıştır. Temel müzik bilgilerine yer verilmiştir ve hedef kitleye uygun nota öğretimi seçilmiştir. Metotta çeşitli bestecilerin eserlerine, besteci ve dönemler ile ilgili bilgilere yer verilmemiştir. Metot sistematik, sıralı ve planlı bir şekilde tasarlanmıştır. Öğretmen eşliklerine çeşitli parçalarda yer verilmiştir. Dört el çalışmalarına yer verilmemiştir. Doğaçlama çalışmalarına yer verilmiş ve nota isimleri öğretilmiştir. Az da olsa öğretilen notalar, anahtarlar, suslar, nüans terimleri, hız terimleri, vb. müzik bilgileri boyama ve çizim gibi etkinliklerle pekiştirilmiştir. Metodun sonunda öğrenciye bir sertifika verilmesi planlanmıştır. Metotla paralel çalışma-ödev kitabı tasarlanmıştır. Metotla birlikte CD eki verilmemiştir. Günümüz teknoloji çağında çocuğun evde CD veya web tabanlı bir uygulama yoluyla dinleme, çalma gibi pekiştirme çalışmaları yapması

beklenmektedir. Bu metotta CD eki veya web tabanlı bir uygulama olmaması büyük bir eksiklik olarak göze çarpmaktadır.

Tablo 8

Jane Smisor Bastien, Lisa Bastien ve Lori Bastien - Bastiens' - Invitation to Music: Piano Party B Metoduna Ait Gelişimsel Özellikler

Gelişimsel Özellikler	Kesinlikle Katılmıyorum		Katılmıyorum		Kararsızım		Katılıyorum		Kesinlikle Katılıyorum	
		%		%		%		%		%
Fiziksel Gelişim Özellikleri										
Çocuğun pişano başında oturuşu ile ilgili kas, iskelet sağlığını koruyucu uyarılar yapılmış ve ayağın altına tabure koyulması sağlanmıştır.	4	80	1	20	-	-	-	-	-	-
Çocukların ellerini yumruk yaptırarak tuşlar üzerinde etkinlikler yapılmıştır.	2	40	1	20	2	40	-	-	-	-
Çocukların daha güçlü olan 1 ve 2 numaraları parmaklarını kullandığı etkinliklere daha fazla yer verilmiştir.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100
Çocukların daha zayıf olan 4 ve 5 numaraları parmaklarının kullanımı ilerleyen etkinliklerde verilmiştir.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100
Çocukların görme becerilerine uygun olarak küçük ve ayrıntılı figürlerden kaçılmış, büyük figürlere yer verilmiştir.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100
Renk seçimi ve tonlamasında karmaşık olmayan bir yaklaşım izlenmiştir.	-	-	-	-	-	-	1	20	4	80
Bilişsel Gelişim Özellikleri										
Piyano ile arkadaş olmaya yönelik temalar işlenmiştir.	-	-	-	-	1	20	-	-	4	80
Dil gelişimine fayda sağlayacak çalışmalara yer verilmiştir.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100
Dizeksiz nota eğitimi ile başlamıştır.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100
Sade ve dikkat dağıtmayan sayfa planlamaları yapılmıştır.	-	-	-	-	-	-	1	20	4	80
Etkinliklere başlarken eski konulara yer verilmiştir.	-	-	1	20	-	-	4	80	-	-
Etkinlik sonlarında sonraki etkinliklere hazırlayıcı çalışmalar yapılmıştır.	-	-	1	20	-	-	4	80	-	-
İşlenen etkinlikler doğrultusunda evde çalışılmak üzere alıştırmalara yer verilmiştir.	-	-	1	20	-	-	4	80	-	-
Etkinliklerde müzik kavramları somutlaştırılmıştır.	1	20	2	40	-	-	2	40	-	-
Nota saplarının yerlerinin değişmesi, sağ ve sol el geçişleri, aynı anlama gelen farklı işaretlerin kullanılması vb. konularda açıklamalar yapılmıştır.	-	-	-	-	-	-	1	20	4	80
Okul öncesi eğitim ilkelerinden "basitten karmaşığa" ilkesine uygun bir ilerleme ele alınmıştır.	-	-	-	-	1	20	1	20	3	60
Okul öncesi eğitim ilkelerinden "bilinenden bilinmeyene" ilkesine uygun bir ilerleme ele alınmıştır.	-	-	-	-	-	-	1	20	4	80
Okul öncesi eğitim ilkelerinden "somuttan soyuta" ilkesine uygun bir ilerleme ele alınmıştır.	-	-	-	-	-	-	1	20	4	80
Okul öncesi eğitim ilkelerinden "nesnellik ve açıklık" ilkesine uygun bir ilerleme ele alınmıştır.	-	-	-	-	-	-	1	20	4	80
Sosyal ve Duygusal Gelişim Özellikleri										
Çocuğu pişano başında sıkmadan, çocuğun canını acıtacak kadar parmaklarını yormadan, onu mutlu edip eğlendirecek özelliklere sahiptir.	-	-	-	-	-	-	1	20	4	80
Öğretmeniyle veya pişano dersi alan başka bir arkadaşıyla birlikte çalma etkinliklerine yer verilmiştir.	-	-	1	20	-	-	-	-	4	80
Doğaçlama, birlikte çalma vb. etkinliklerle çocuğun girişkenliğini öne çıkaracak çalışmalara yer verilmiştir.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100
Metot aileyi öğrenme sürecine dahil eder ve çocuğun evde düzenli çalışması ile ilgili aile denetimi istenmiştir.	2	40	1	20	1	20	1	20	-	-
Oyun gelişimi ve yaratıcılığı destekleyen çocuk merkezli etkinliklere yer verilmiştir.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100

Tablo 8'de uzmanların verdikleri cevaplar doğrultusunda Piano Party B kitabının gelişimsel özelliklerinin hedef kitleye çoğunlukla uyumlu olduğu görülmektedir. Fiziksel gelişim özelliklerine bakıldığında kitapta; çocuğun pişano başında oturuşu ile ilgili kas, iskelet sağlığını koruyucu uyarılara ve ayağın altına tabure koyulması ile ilgili herhangi bir bilgilendirmeye rastlanmamıştır. Çocukların ellerini yumruk yaptırarak tuşlar üzerinde etkinlikler yaptırıldığı da görülmektedir. Çocukların daha güçlü olan 1 ve 2 numaraları parmaklarını kullandığı etkinliklere daha fazla yer verilmiştir. Bu doğrultuda çocukların daha zayıf olan 4 ve 5 numaraları parmaklarının kullanımlarına da ilerleyen etkinliklerde verilmiştir. Çocukların görme becerilerine uygun olarak küçük ve ayrıntılı figürlerden kaçılmış ve büyük figürlere daha çok yer verilmiştir. Metot boyunca renk seçimi ve tonlamasında karmaşık olmayan bir yaklaşım izlendiği görülmüştür. Bilişsel gelişim özellikleri ele alındığında kitapta, pişano ile arkadaş olmaya yönelik temalar işlenmiştir. Dil gelişimine fayda sağlayacak

çalışmalar görülmektedir. Metotta, bu yaş grubundaki çocuğun gelişimini olumlu yönde etkileyecek çalışmalar vardır. Dizeksiz nota eğitimine yer verildiği ve dikkat dağıtmayan sayfa planlamaları yapıldığı görülmektedir. Etkinlik başlarında eski konuların tekrarlarına, etkinlik sonlarında ise yeni konuya hazırlayıcı çalışmalara yer verilmiştir. Derslerde yapılan etkinlikler doğrultusunda evde çalışılmak üzere alıştırmalara yer verilmiştir. Etkinliklerde müzik kavramlarının somutlaştırılması konusuna uzmanların bir kısmı katılmış bir kısmı ise katılmamıştır. Müzik kavramlarının somutlaştırılarak anlatılması hedef yaş grubu için öğrenmeyi kolaylaştırmakta ve önemli görülmektedir. Nota saplarının yerlerinin değişmesi, sağ ve sol el geçişleri, aynı anlama gelen farklı işaretlerin kullanılması vb. konuların çoğunda açıklamalar yapılmıştır. Okul öncesi eğitim ilkelerinden “basitten karmaşığa”, “bilinenden bilinmeyene”, “somuttan soyuta”, “nesnellik ve açıklık” ilkelerine uygun bir ilerleme ele alınmıştır. Sosyal ve duygusal gelişim özellikleri ele alındığında kitapta; çocuğu piyano başında sıkmadan, çocuğun canını acıtacak kadar parmaklarını yormadan, onu mutlu edip eğlendirecek özelliklere sahip bir ilerleme görülmektedir. Metotta öğretmeniyle veya piyano dersi alan başka bir arkadaşıyla birlikte çalma etkinliklerine, doğaçlama, birlikte çalma vb. etkinlikler bulunmaktadır. Bu etkinlikler doğrultusunda çocuğun girişkenliğini öne çıkaracak çalışmalar görülmektedir. Oyun gelişimi ve yaratıcılığı destekleyen çocuk merkezli etkinlikler metotta bulunmaktadır. Ancak metot aileyi öğrenme sürecine dahil etmez ve çocuğun evde düzenli çalışması ile ilgili aile denetimi istenmemiştir.

Tablo 9

Nancy Faber ve Randall Faber – My First Piano Adventure: Lesson Book A Metoduna Ait Görsel Özellikler

Görsel Özellikler	Kesinlikle Katılmıyorum		Katılmıyorum		Kararsızım		Katılıyorum		Kesinlikle Katılıyorum	
		%		%		%		%		%
Metodun dış kapağı güzel planlanmış.	-	-	-	-	1	20	3	60	1	20
Metodun sayfa düzeni planlaması güzel yapılmış.	-	-	-	-	-	-	4	80	1	20
Nota, ölçü, dizek, sus, vb. bütün işaretlerin büyüklüğü hedef kitleye uygun planlanmış.	-	-	-	-	-	-	2	40	3	60
Kullanılan resim ve fotoğraflar hedef kitleye uygun seçilmiş.	-	-	-	-	-	-	2	40	3	60
Kullanılan resim ve fotoğraflar renk, boyut, vb. kıstaslar açısından ilgi çekici.	-	-	-	-	-	-	2	40	3	60
Kullanılan yazı karakterleri, punto gibi tipografik özellikler hedef kitleye uygun seçilmiş.	-	-	-	-	-	-	1	20	4	80

Tablo 9’da görüleceği üzere uzmanlar görsel özelliklerdeki kriterlere katılıyorum ve kesinlikle katılıyorum cevaplarını vermiştir. Buna göre, Lesson Book A kitabının bütün görsel özellikleri hedef kitleye uymaktadır. Metodun dış kapağı ve sayfa düzeni göze hoş gelmektedir. Nota, ölçü, dizek, sus, vb. bütün işaretlerin büyüklükleri çocuklara uygundur. Kullanılan resim ve fotoğraflar çocukların ilgisini çekecek şekildedir. Bu doğrultuda kullanılan resim ve fotoğraflar renk, boyut, vb. kıstaslar açısından da ilgi çekicidir. Kullanılan yazı karakterleri, punto gibi tipografik özellikler de hedef kitleye uygundur.

Tablo 10

Nancy Faber ve Randall Faber – My First Piano Adventure: Lesson Book A Metoduna Ait Teknik Özellikler

Teknik Özellikler	Kesinlikle Katılmıyorum		Katılmıyorum		Kararsızım		Katılıyorum		Kesinlikle Katılıyorum	
		%		%		%		%		%
Doğru parmak, el, bilek, dirsek duruşları ile ilgili bilgiler verilmiş.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100
Piyano başında doğru oturuş ve duruş ile ilgili bilgiler verilmiş.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100
Doğru parmak numaraları belirli aralıklarla hatırlatılmış.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100
İki elin birlikte kullanımına yer verilmiştir.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100
Bağlı - kesik çalma ile ilgili çalışmalar yapılmış.	2	40	1	20	1	20	-	-	1	20
Çift ses çalışmalarına yer verilmiş.	-	-	-	-	3	60	2	40	-	-
Üç ses – akor çalışmalarına yer verilmiş.	1	20	2	40	1	20	1	20	-	-
Dizi çalışmaları ve parmak geçişlerine yer verilmiş.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100

Tablo 10’da uzmanların verdikleri cevaplar doğrultusunda Lesson Book A kitabının teknik özelliklerinin hedef kitleye uygun planlandığı görülmektedir. Doğru parmak el, bilek, dirsek duruşları ve piyano başında doğru oturuş, duruş ile ilgili bilgiler fotoğraflarla desteklenmiştir. Doğru parmak numaraları belli aralıklarla hatırlatılmıştır. Bu yaş grubu için parmak numaralarını tekrar tekrar hatırlatmak önemlidir. İki elin birlikte kullanılmasını ve çift ses çalışmalarını metotta bulunmaktadır. Metotta bağlı-kesik çalma ile ilgili çalışmalar, üç ses-akor çalışmaları, dizi çalışmaları ve parmak geçişleri ile ilgili herhangi bir alıştırma göze çarpmamaktadır.

Tablo 11

Nancy Faber ve Randall Faber – My First Piano Adventure: Lesson Book A Metoduna Ait Müzikal ve Teorik Özellikler

Müzikal ve Teorik Özellikler	Kesinlikle Katılmıyorum		Katılmıyorum		Kararsızım		Katılıyorum		Kesinlikle Katılıyorum	
		%		%		%		%		%
İçindekiler veya öneriler kısmı ile öğretmen yönlendirilmiş.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100
Temel müzik bilgilerine yer verilmiş.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100
Hedef kitleye uygun nota öğretimi seçilmiş.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100
Çeşitli bestecilerin eserlerine yer verilmiş.	5	100	-	-	-	-	-	-	-	-
Besteci ve dönemler hakkında bilgiler verilmiş.	5	100	-	-	-	-	-	-	-	-
Metot sistematik, sıralı ve planlı bir şekilde tasarlanmıştır.	-	-	-	-	-	-	1	20	4	80
Öğretmen eşliğine yer verilmiş.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100
Dört el çalışmalarına yer verilmiş.	5	100	-	-	-	-	-	-	-	-
Doğaçlama çalışmalara yer verilmiş.	-	-	-	-	-	-	2	40	3	60
Nota isimleri öğretilmiş.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100
Öğretilen notalar, anahtarlar, suslar, nüans terimleri, hız terimleri vb. müzik bilgileri boyama, çizim gibi etkinliklerle pekiştirilmiştir.	5	100	-	-	-	-	-	-	-	-
Metodun sonunda öğrenciye sertifika verilmiş.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100
Metotla birlikte CD eki verilmiş.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100
Metotla paralel çalışma - ödev kitabı tasarlanmıştır.	-	-	-	-	-	-	1	20	4	80

Tablo 11’de uzmanların cevapları doğrultusunda Lesson Book A kitabının müzikal ve teorik özelliklerinin hedef kitleye çoğunlukla uyumlu olduğu görülmektedir. Kitapta içindekiler veya öneriler kısmı ile öğretmen yönlendirilmiştir. Temel müzik bilgileri öğretilmiştir. Hedef kitleye uygun nota öğretimi seçilmiştir. Dizeksiz nota öğretimi kullanılmıştır. Metotta çeşitli bestecilerin eserlerine, besteci ve dönemler ile ilgili bilgilere yer verilmemiştir. Metot sistematik, sıralı ve planlı bir şekilde tasarlanmıştır. Öğretmen eşliklerine bazı parçalarda rastlanılmaktadır. Uzmanlar, birlikte müzik yapmak adına öğretmen eşliğinin ne kadar önemli olduğunu vurgulamıştır. Dört el çalışmalarına yer verilmemiştir. Doğaçlama çalışmalarına yer verilmiş ve nota isimleri öğretilmiştir. Ancak öğretilen notalar, anahtarlar, suslar, nüans terimleri, hız terimleri, vb. müzik bilgileri boyama ve çizim gibi etkinliklerle pekiştirilmemiştir. Bu yaş grubu boyama ve çizim yapmayı sevdiği için bu gibi etkinliklere yer verilmesi beklenirdi. Metodun sonunda öğrenciye bir sertifika verilecektir. Metotla paralel çalışma – ödev kitabı tasarlanmıştır. Metotla paralel ilerleyen destekleyici kaynaklar oldukça değerlidir. Metotla birlikte verilen CD eki günümüz teknolojisi de göz önünde bulundurulduğunda doğru bir planlama olmuştur ancak web tabanlı bir uygulamanın olması daha faydalı olacaktır. Evde çocuk CD’den hem şarkıları dinleyebilir, hem söyleyebilir, hem de piyanoda çalabilir.

Tablo 12

Nancy Faber ve Randall Faber – My First Piano Adventure: Lesson Book A Metoduna Ait Gelişimsel Özellikler

Gelişimsel Özellikler	Kesinlikle Katılmıyorum		Katılmıyorum		Kararsızım		Katılıyorum		Kesinlikle Katılıyorum	
		%		%		%		%		%
Fiziksel Gelişim Özellikleri										
Çocuğun piyano başında oturduğu ile ilgili kas, iskelet sağlığına koruyucu uyarılar yapılmış ve ayağın altına tabure koyulması sağlanmıştır.	1	20	-	-	-	-	4	80	-	-
Çocukların ellerini yumruk yaptırarak tuşlar üzerinde etkinlikler yapılmıştır.	-	-	-	-	-	-	1	20	4	80
Çocukların daha güçlü olan 1 ve 2 numaraları parmaklarını kullandığı etkinliklere daha fazla yer verilmiştir.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100
Çocukların daha zayıf olan 4 ve 5 numaraları parmaklarının kullanımı ilerleyen etkinliklerde verilmiştir.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100
Çocukların görme becerilerine uygun olarak küçük ve ayrıntılı figürlerden kaçılmış, büyük figürlere yer verilmiş.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100
Renk seçimi ve tonlamasında karmaşık olmayan bir yaklaşım izlenmiştir.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100
Bilişsel Gelişim Özellikleri										
Piyano ile arkadaş olmaya yönelik temalar işlenmiştir.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100
Dil gelişimine fayda sağlayacak çalışmalara yer verilmiştir.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100
Dizeksiz nota eğitimi ile başlamıştır.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100
Sade ve dikkat dağıtmayan sayfa planlamaları yapılmıştır.	-	-	-	-	2	40	2	40	1	20
Etkinliklere başlarken eski konulara yer verilmiştir.	-	-	1	20	-	-	2	40	2	80

Tablo 12'nin devamı

Bilişsel Gelişim Özellikleri	Kesinlikle Katılmıyorum		Katılmıyorum		Kararsızım		Katılıyorum		Kesinlikle Katılıyorum	
	-	%	-	%	-	%	-	%	-	%
Etkinlik sonlarında sonraki etkinliklere hazırlayıcı çalışmalar yapılmıştır.	-	-	1	20	-	-	2	40	2	80
İşlenen etkinlikler doğrultusunda evde çalışılmak üzere alıştırmalara yer verilmiştir.	-	-	-	-	1	20	4	80	-	-
Etkinliklerde müzik kavramları somutlaştırılmıştır.	-	-	-	-	-	-	1	20	4	80
Nota saplarının yerlerinin değişmesi, sağ ve sol el geçişleri, aynı anlama gelen farklı işaretlerin kullanılması vb. konularda açıklamalar yapılmıştır.	-	-	-	-	-	-	3	60	2	40
Okul öncesi eğitim ilkelerinden “basitten karmaşığa” ilkesine uygun bir ilerleme ele alınmıştır.	-	-	-	-	-	-	1	20	4	80
Okul öncesi eğitim ilkelerinden “bilinenden bilinmeyene” ilkesine uygun bir ilerleme ele alınmıştır.	-	-	-	-	-	-	1	20	4	80
Okul öncesi eğitim ilkelerinden “somuttan soyuta” ilkesine uygun bir ilerleme ele alınmıştır.	-	-	-	-	-	-	1	20	4	80
Okul öncesi eğitim ilkelerinden “nesnellik ve açıklık” ilkesine uygun bir ilerleme ele alınmıştır.	-	-	-	-	-	-	1	20	4	80
Sosyal ve Duygusal Gelişim Özellikleri										
Çocuğu piyano başında sıkmadan, çocuğun canını acıtacak kadar parmaklarını yormadan, onu mutlu edip eğlendirecek özelliklere sahiptir.	-	-	1	20	-	-	-	-	4	80
Öğretmeniyle veya piyano dersi alan başka bir arkadaşıyla birlikte çalma etkinliklerine yer verilmiştir.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100
Doğaçlama, birlikte çalma vb. etkinliklerle çocuğun girişkenliğini öne çıkaracak çalışmalara yer verilmiştir.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100
Metot aileyi öğrenme sürecine dahil eder ve çocuğun evde düzenli çalışması ile ilgili aile denetimi istenmiştir.	5	100	-	-	-	-	-	-	-	-
Oyun gelişimi ve yaratıcılığı destekleyen çocuk merkezli etkinliklere yer verilmiştir.	-	-	-	-	-	-	1	20	4	80

Tablo 12'ye bakıldığında uzmanların verdikleri cevaplar doğrultusunda Lesson Book A kitabının gelişimsel özelliklerinin hedef kitleye uyumlu olduğu görülmektedir. Fiziksel gelişim özelliklerine bakıldığında kitapta; çocuğun piyano başında oturduğu ile ilgili kas, iskelet sağlığını koruyucu uyarılara rastlanılmakta ancak ayağın altına tabure koyulması ile ilgili herhangi bir bilgilendirmeye rastlanmamıştır. Çocukların ellerini yumruk yaptırarak tuşlar üzerinde etkinlikler yaptırılmıştır. Çocukların daha güçlü olan 1 ve 2 numaraları parmaklarını kullandığı etkinliklere daha fazla yer verilmiştir. Bununla birlikte çocukların daha zayıf olan 4 ve 5 numaraları parmaklarının kullanımlarına ilerleyen etkinliklerde verildiği görülmektedir. Çocukların görme becerilerine uygun olarak küçük ve ayrıntılı figürlerden kaçılmış ve büyük figürlere yer verilmiştir. Renk seçimi ve tonlamasında karmaşık olmayan bir yaklaşım izlenmiştir. Bu gibi özellikler hedef yaş grubu için önemlidir. Bilişsel gelişim özellikleri ele alındığında kitapta; piyano ile arkadaş olmaya yönelik temaların işlendiği, dil gelişimine fayda sağlayacak çalışmalara yer verildiği gözlemlenmiştir. Dizeksiz nota eğitimi ile başlayıp dizekli nota eğitimi ile devam edilmiştir. Bu yaş grubu için güzel bir planlama olarak göze çarpmaktadır. Dikkat dağıtmayan sayfa planlamaları yapıldığı görülmektedir. Etkinlik başlarında eski konuların tekrarlarına, etkinlik sonlarında da yeni konuya hazırlayıcı çalışmalara yer verilmiştir. Metot boyunca işlenen etkinlikler doğrultusunda evde çalışılmak üzere alıştırmalara rastlanılmaktadır. Etkinliklerde müzik kavramları somutlaştırılmıştır. Nota saplarının yerlerinin değişmesi, sağ ve sol el geçişleri, aynı anlama gelen farklı işaretlerin kullanılması vb. konuların bazılarında açıklamalar yapılmış bazılarında yapılmamıştır. Okul öncesi eğitim ilkelerinden “basitten karmaşığa”, “bilinenden bilinmeyene”, “somuttan soyuta”, “nesnellik ve açıklık” ilkelerine uygun bir ilerleme söz konusudur. Sosyal ve duygusal gelişim özellikleri ele alındığında kitapta; çocuğu piyano başında sıkmadan, çocuğun canını acıtacak kadar parmaklarını yormadan, onu mutlu edip eğlendirecek özelliklere sahip bir ilerleme gözlemlenmektedir. Metotta öğretmeniyle veya piyano dersi alan başka bir arkadaşıyla birlikte çalma etkinliklerine yer verilmiştir ki bu çok önemlidir. Doğaçlama, birlikte çalma vb. etkinliklerle çocuğun girişkenliğini öne çıkaracak çalışmalar göze çarpmaktadır. Oyun gelişimi ve yaratıcılığı destekleyen çocuk merkezli etkinliklere yer verilmiştir. Ancak metot aileyi öğrenme sürecine dahil etmez ve çocuğun evde düzenli çalışması ile ilgili aile denetimi istenmemiştir.

Tablo 13

Nancy Faber ve Randall Faber – My First Piano Adventure: Lesson Book B Metoduna Ait Görsel Özellikler

Görsel Özellikler	Kesinlikle Katılmıyorum		Katılmıyorum		Kararsızım		Katılıyorum		Kesinlikle Katılıyorum	
	%		%		%		%		%	
Metodun dış kapağı güzel planlanmış.	-	-	-	-	2	40	2	40	1	20
Metodun sayfa düzeni planlaması güzel yapılmış.	-	-	-	-	-	-	4	80	1	20
Nota, ölçü, dizek, sus, vb. bütün işaretlerin büyüklüğü hedef kitleye uygun planlanmış.	-	-	-	-	-	-	2	40	3	60
Kullanılan resim ve fotoğraflar hedef kitleye uygun seçilmiş.	-	-	-	-	-	-	2	40	3	60
Kullanılan resim ve fotoğraflar renk, boyut, vb. kıstaslar açısından ilgi çekici.	-	-	-	-	-	-	2	40	3	60
Kullanılan yazı karakterleri, punto gibi tipografik özellikler hedef kitleye uygun seçilmiş.	-	-	-	-	-	-	1	20	4	80

Tablo 13'te uzmanlara göre Lesson Book B kitabının bütün görsel özelliklerinin hedef kitleye uyumlu olduğu görülmektedir. Metodun dış kapağı konusunda kararsız kalan uzmanlar olsa da dış kapak ve sayfa düzeni planlaması göze hoş gelmektedir. Nota, ölçü, dizek, sus, vb. bütün işaretlerin büyüklükleri çocukların okuyabileceği şekildedir. Kullanılan resim ve fotoğraflar hedef kitleye uygundur. Kullanılan resim ve fotoğraflar renk, boyut, vb. kıstaslar açısından çocukların ilgisini çekecek şekildedir. Kullanılan yazı karakterleri, punto gibi tipografik özellikler de hedef yaş grubuna uygundur.

Tablo 14

Nancy Faber ve Randall Faber – My First Piano Adventure: Lesson Book B Metoduna Ait Teknik Özellikler

Teknik Özellikler	Kesinlikle Katılmıyorum		Katılmıyorum		Kararsızım		Katılıyorum		Kesinlikle Katılıyorum	
	%		%		%		%		%	
Doğru parmak, el, bilek, dirsek duruşları ile ilgili bilgiler verilmiş.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100
Piyano başında doğru oturuş ve duruş ile ilgili bilgiler verilmiş.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100
Doğru parmak numaraları belirli aralıklarla hatırlatılmış.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100
İki elin birlikte kullanımına yer verilmiştir.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100
Bağlı - kesik çalma ile ilgili çalışmalar yapılmış.	2	40	1	20	1	20	-	-	1	20
Çift ses çalışmalarına yer verilmiş.	-	-	-	-	-	-	1	20	4	80
Üç ses – akor çalışmalarına yer verilmiş.	-	-	-	-	2	40	-	-	3	60
Dizi çalışmalarını ve parmak geçişlerine yer verilmiş.	5	100	-	-	-	-	-	-	-	-

Tablo 14'te uzmanların verdikleri cevaplar doğrultusunda Lesson Book B kitabının teknik özelliklerinin hedef kitleye çoğunlukla uyumlu olduğu görülmektedir. Doğru parmak el, bilek, dirsek duruşları ve piyano başında doğru oturuş, duruş ile ilgili bilgiler fotoğraflarla desteklenmiş ve bu konuda açıklamalar yapılmıştır. Doğru parmak numaraları belirli aralıklarla hatırlatılmıştır. Bu yaş grubunda parmak numaralarının hatırlatılması önemlidir. İki elin birlikte kullanılması, çift ses çalışmaları, üç ses – akor çalışmaları metotta yer almıştır. Metotta bağlı-kesik çalma ile ilgili çalışmalar bulunmamaktadır. Dizi çalışmaları ve parmak geçişleri ile ilgili herhangi bir alıştırma yoktur.

Tablo 15

Nancy Faber ve Randall Faber – My First Piano Adventure: Lesson Book B Metoduna Ait Müzikal ve Teorik Özellikler

Müzikal ve Teorik Özellikler	Kesinlikle Katılmıyorum		Katılmıyorum		Kararsızım		Katılıyorum		Kesinlikle Katılıyorum	
	%		%		%		%		%	
İçindekiler veya öneriler kısmı ile öğretmen yönlendirilmiş.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100
Temel müzik bilgilerine yer verilmiş.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100
Hedef kitleye uygun nota öğretimi seçilmiş.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100
Çeşitli bestecilerin eserlerine yer verilmiş.	5	100	-	-	-	-	-	-	-	-
Besteci ve dönemler hakkında bilgiler verilmiş.	4	80	-	-	1	20	-	-	-	-
Metot sistematik, sıralı ve planlı bir şekilde tasarlanmış.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100
Öğretmen eşliğine yer verilmiş.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100
Dört el çalışmalarına yer verilmiş.	5	100	-	-	-	-	-	-	-	-

Tablo 15'in devamı

Müzikal ve Teorik Özellikler	Kesinlikle Katılmıyorum		Katılmıyorum		Kararsızım		Katılıyorum		Kesinlikle Katılıyorum	
		%		%		%		%		%
Doğaçlama çalışmalara yer verilmiş.	1	20	1	20	-	-	-	-	3	60
Nota isimleri öğretilmiş.	1	20	-	-	-	-	-	-	4	80
Öğretilen notalar, anahtarlar, suslar, nüans terimleri, hız terimleri vb. müzik bilgileri boyama, çizim gibi etkinliklerle pekiştirilmiştir.	4	80	-	-	-	-	-	-	1	20
Metodun sonunda öğrenciye sertifika verilmiş.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100
Metotla birlikte CD eki verilmiş.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100
Metotla paralel çalışma - ödev kitabı tasarlanmıştır.	-	-	-	-	-	-	1	20	4	80

Tablo 15'te görüldüğü üzere Lesson Book B kitabında içindekiler veya öneriler kısmı ile öğretmene yönlendirme yapılmıştır. Temel müzik bilgilerine yer verilmiştir ve hedef kitleye uygun nota öğretimi seçilmiştir. Hedef kitleye uygun nota öğretimi seçilmiştir. Dizeksiz nota öğretimi yerini dizekli nota öğretimine bırakmıştır. Metotta çeşitli bestecilerin eserlerine, besteci ve dönemler ile ilgili bilgilere yer verilmemiştir. Metot sistematik, sıralı ve planlı bir şekilde tasarlanmıştır. Öğretmen eşliklerine yer verilmiştir. Birlikte müzik yapmak adına öğretmen eşlikleri önemlidir. Dört el çalışmalarına yer verilmemiştir. Doğaçlama çalışmalara yer verilmiş, nota isimleri öğretilmiştir ancak öğretilen notalar, anahtarlar, suslar, nüans terimleri, hız terimleri, vb. müzik bilgileri boyama ve çizim gibi etkinliklerle pekiştirilmemiştir. Metodun sonunda öğrenciye bir sertifika verilecektir. Metotla paralel çalışma – ödev kitabı tasarlanmıştır. Metotla paralel ilerleyen yardımcı kitaplar oldukça önemlidir. Metotla birlikte verilen CD eki günümüz teknolojisi de göz önünde bulundurulduğunda doğru bir planlama olmuştur ancak web tabanlı bir uygulamanın olması daha faydalı olacaktır. Evde çocuk CD'den hem şarkıları dinleyebilir, hem söyleyebilir, hem de piyanoda çalabilir.

Tablo 16

Nancy Faber ve Randall Faber – My First Piano Adventure: Lesson Book B Metoduna Ait Gelişimsel Özellikler

Gelişimsel Özellikler	Kesinlikle Katılmıyorum		Katılmıyorum		Kararsızım		Katılıyorum		Kesinlikle Katılıyorum	
		%		%		%		%		%
Fiziksel Gelişim Özellikleri										
Çocuğun piyano başında oturuşu ile ilgili kas, iskelet sağlığını koruyucu uyarılar yapılmış ve ayağın altına tabure koyulması sağlanmıştır.	-	-	-	-	1	20	4	80	-	-
Çocukların ellerini yumruk yaptırarak tuşlar üzerinde etkinlikler yapılmıştır.	1	20	1	20	2	40	-	-	1	20
Çocukların daha güçlü olan 1 ve 2 numaraları parmaklarını kullandığı etkinliklere daha fazla yer verilmiştir.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100
Çocukların daha zayıf olan 4 ve 5 numaraları parmaklarının kullanımı ilerleyen etkinliklerde verilmiştir.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100
Çocukların görme becerilerine uygun olarak küçük ve ayrıntılı figürlerden kaçılmış, büyük figürlere yer verilmiş.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100
Renk seçimi ve tonlamasında karmaşık olmayan bir yaklaşım izlenmiştir.	-	-	-	-	-	-	1	20	4	80
Bilişsel Gelişim Özellikleri										
Piyano ile arkadaş olmaya yönelik temalar işlenmiştir.	-	-	1	20	-	-	-	-	4	80
Dil gelişimine fayda sağlayacak çalışmalara yer verilmiştir.	-	-	-	-	-	-	1	20	4	80
Dizeksiz nota eğitimi ile başlamıştır.	-	-	-	-	-	-	1	20	4	80
Sade ve dikkat dağıtmayan sayfa planlamaları yapılmıştır.	-	-	-	-	-	-	3	60	2	40
Etkinliklere başlarken eski konulara yer verilmiştir.	-	-	-	-	1	20	1	20	3	60
Etkinlik sonlarında sonraki etkinliklere hazırlayıcı çalışmalar yapılmıştır.	1	20	-	-	1	20	1	20	2	40
İşlenen etkinlikler doğrultusunda evde çalışılmak üzere alıştırma yer verilmiştir.	4	80	-	-	1	20	-	-	-	-
Etkinliklerde müzik kavramları somutlaştırılmıştır.	-	-	-	-	-	-	1	20	4	80
Nota saplarının yerlerinin değişmesi, sağ ve sol el geçişleri, aynı anlama gelen farklı işaretlerin kullanılması vb. konularda açıklamalar yapılmıştır.	-	-	-	-	-	-	4	80	1	20
Okul öncesi eğitim ilkelerinden “basitten karmaşığa” ilkesine uygun bir ilerleme ele alınmıştır.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100
Okul öncesi eğitim ilkelerinden “bilinenden bilinmeyene” ilkesine uygun bir ilerleme ele alınmıştır.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100
Okul öncesi eğitim ilkelerinden “somuttan soyuta” ilkesine uygun bir ilerleme ele alınmıştır.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100

Tablo 16'nın devamı

Bilişsel Gelişim Özellikleri	Kesinlikle Katılmıyorum		Katılmıyorum		Kararsızım		Katılıyorum		Kesinlikle Katılıyorum	
	%		%		%		%		%	
Okul öncesi eğitim ilkelerinden “nesnellik ve açıklık” ilkesine uygun bir ilerleme ele alınmıştır.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100
Sosyal ve Duygusal Gelişim Özellikleri										
Çocuğu piyano başında sıkmadan, çocuğun canını acıtacak kadar parmaklarını yormadan, onu mutlu edip eğlendirecek özelliklere sahiptir.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100
Öğretmeniyle veya piyano dersi alan başka bir arkadaşıyla birlikte çalma etkinliklerine yer verilmiştir.	-	-	-	-	-	-	1	20	4	80
Doğaçlama, birlikte çalma vb. etkinliklerle çocuğun girişkenliğini öne çıkaracak çalışmalara yer verilmiştir.	1	20	-	-	-	-	2	40	2	40
Metot aileyi öğrenme sürecine dahil eder ve çocuğun evde düzenli çalışması ile ilgili aile denetimi istenmiştir.	4	80	-	-	-	-	-	-	1	20
Oyun gelişimi ve yaratıcılığı destekleyen çocuk merkezli etkinliklere yer verilmiştir.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100

Tablo 16’da uzmanların verdikleri cevaplar doğrultusunda Lesson Book B kitabının gelişimsel özelliklerinin hedef kitleye çoğunlukla uyumlu olduğu görülmektedir. Fiziksel gelişim özelliklerine bakıldığında kitapta; çocuğun piyano başında oturduğu ile ilgili kas, iskelet sağlığını koruyucu uyarılara rastlanılmakta ancak ayağın altına tabure koyulması ile ilgili herhangi bir bilgilendirmeye rastlanmamıştır. Çocukların ellerini yumruk yaptırarak tuşlar üzerinde etkinlikler yaptırılmamıştır. İlk kitapta bu etkinlikler vardı ancak bu ikinci kitap olduğu için bulunmamaktadır. Çocukların daha güçlü olan 1 ve 2 numaraları parmaklarını kullandığı etkinliklere daha fazla yer verildiği ve bu doğrultuda çocukların daha zayıf olan 4 ve 5 numaraları parmaklarının kullanımlarına ilerleyen etkinliklerde verildiği görülmektedir. Çocukların görme becerilerine uygun olarak küçük ve ayrıntılı figürlerden kaçılmış ve büyük figürlere yer verilmiştir. Renk seçimi ve tonlamasında karmaşık olmayan bir yaklaşım izlenmiştir. Bilişsel gelişim özellikleri ele alındığında kitapta; piyano ile arkadaş olmaya yönelik temaların işlendiği ve dil gelişimine fayda sağlayacak çalışmalara yer verildiği görülmektedir. Dizeksiz nota eğitimine yer verildiği ve ilerledikçe dizekli nota eğitimine geçildiği görülmüştür. Dikkat dağıtmayan sayfa planlamaları yapıldığı görülmektedir. Etkinlik başlarında eski konuların tekrarına ve etkinlik sonlarında yeni konuya hazırlayıcı çalışmalara yer verilmiştir. Ancak işlenen etkinlikler doğrultusunda evde çalışılmak üzere alıştırmalara yer verilmemiştir. Etkinliklerde müzik kavramları somutlaştırılmıştır. Nota saplarının yerlerinin değişmesi, sağ ve sol el geçişleri, aynı anlama gelen farklı işaretlerin kullanılması vb. konuların bir kısmında açıklama yapılmıştır. Okul öncesi eğitim ilkelerinden “basitten karmaşığa”, “bilinenden bilinmeyene”, “somuttan soyuta”, “nesnellik ve açıklık” ilkelerine uygun bir ilerleme ele alınmıştır. Sosyal ve duygusal gelişim özellikleri ele alındığında kitapta; çocuğu piyano başında sıkmadan, çocuğun canını acıtacak kadar parmaklarını yormadan, onu mutlu edip eğlendirecek özelliklere sahip bir ilerleme planlanmıştır. Metotta öğretmeniyle veya piyano dersi alan başka bir arkadaşıyla birlikte çalma etkinliklerine yer verilmiştir. Doğaçlama, birlikte çalma vb. etkinliklerle çocuğun girişkenliğini öne çıkarmak amaçlanmıştır. Oyun gelişimi ve yaratıcılığı destekleyen çocuk merkezli etkinliklere yer verilmiştir. Ancak metot aileyi öğrenme sürecine dahil etmez ve çocuğun evde düzenli çalışması ile ilgili aile denetimi istenmemiştir.

Tablo 17

Nancy Faber ve Randall Faber – My First Piano Adventure: Lesson Book C Metoduna Ait Görsel Özellikler

Görsel Özellikler	Kesinlikle Katılmıyorum		Katılmıyorum		Kararsızım		Katılıyorum		Kesinlikle Katılıyorum	
	%		%		%		%		%	
Metodun dış kapağı güzel planlanmış.	1	20	-	-	1	20	2	40	1	20
Metodun sayfa düzeni planlaması güzel yapılmış.	-	-	-	-	-	-	4	80	1	20
Nota, ölçü, dizek, sus, vb. bütün işaretlerin büyüklüğü hedef kitleye uygun planlanmış.	-	-	-	-	-	-	2	40	3	60
Kullanılan resim ve fotoğraflar hedef kitleye uygun seçilmiş.	-	-	-	-	-	-	2	40	3	60
Kullanılan resim ve fotoğraflar renk, boyut, vb. kıstaslar açısından ilgi çekici.	-	-	-	-	-	-	2	40	3	60
Kullanılan yazı karakterleri, punto gibi tipografik özellikler hedef kitleye uygun seçilmiş.	-	-	-	-	-	-	1	20	4	80

Tablo 17’de görüleceği üzere uzmanlar görsel özelliklere ilişkin kriterlerin çoğuna katılmaktadır. Buna göre, Lesson Book C kitabının dış kapağı ve sayfa düzeni güzel planlanmıştır. Nota, ölçü, dizek, sus, vb. bütün işaretlerin büyüklükleri çocuklar için uygundur. Kullanılan resim ve fotoğraflar hedef kitleye uygun seçilmiştir. Kullanılan resim ve fotoğraflar renk, boyut, vb. kıstaslar çocuklar için ilgi çekicidir. Kullanılan yazı karakterleri, punto gibi tipografik özellikler de hedef kitleye uygundur.

Tablo 18

Nancy Faber ve Randall Faber – My First Piano Adventure: Lesson Book C Metoduna Ait Teknik Özellikler

Teknik Özellikler	Kesinlikle Katılmıyorum		Katılmıyorum		Kararsızım		Katılıyorum		Kesinlikle Katılıyorum	
		%		%		%		%		%
Doğru parmak, el, bilek, dirsek duruşları ile ilgili bilgiler verilmiş.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100
Piyano başında doğru oturuş ve duruş ile ilgili bilgiler verilmiş.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100
Doğru parmak numaraları belirli aralıklarla hatırlatılmış.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100
İki elin birlikte kullanımına yer verilmiştir.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100
Bağlı - kesik çalma ile ilgili çalışmalar yapılmış.	1	20	2	40	2	40	-	-	-	-
Çift ses çalışmalarına yer verilmiş.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100
Üç ses – akor çalışmalarına yer verilmiş.	1	20	2	40	2	40	-	-	-	-
Dizi çalışmalarını ve parmak geçişlerine yer verilmiş.	5	100	-	-	-	-	-	-	-	-

Tablo 18’de uzmanların verdikleri cevaplar doğrultusunda Lesson Book C kitabının teknik özelliklerinin hedef kitleye çoğunlukla uyumlu olduğu görülmektedir. Doğru parmak el, bilek, dirsek duruşları ve piyano başında doğru oturuş, duruş ile ilgili bilgiler fotoğraflarla birlikte metotta vardır. Doğru parmak numaralarının belirli aralıklarla hatırlatılmıştır. İki elin birlikte kullanılması ve çift ses çalışmaları metotta yer almıştır. Metotta bağlı–kesik çalma ile ilgili çalışmalar, üç ses–akor çalışmaları, dizi çalışmaları ve parmak geçişleri ile ilgili herhangi bir alıştırmaya göze çarpmamaktadır.

Tablo 19

Nancy Faber ve Randall Faber – My First Piano Adventure: Lesson Book C Metoduna Ait Müzikal ve Teorik Özellikler

Müzikal ve Teorik Özellikler	Kesinlikle Katılmıyorum		Katılmıyorum		Kararsızım		Katılıyorum		Kesinlikle Katılıyorum	
		%		%		%		%		%
İçindekiler veya öneriler kısmı ile öğretmen yönlendirilmiş.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100
Temel müzik bilgilerine yer verilmiş.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100
Hedef kitleye uygun nota öğretimi seçilmiştir.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100
Çeşitli bestecilerin eserlerine yer verilmiş.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100
Besteci ve dönemler hakkında bilgiler verilmiş.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100
Metot sistematik, sıralı ve planlı bir şekilde tasarlanmıştır.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100
Öğretmen eşliğine yer verilmiş.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100
Dört el çalışmalarına yer verilmiş.	5	100	-	-	-	-	-	-	-	-
Doğaçlama çalışmalara yer verilmiş.	5	100	-	-	-	-	-	-	-	-
Nota isimleri öğretilmiştir.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100
Öğretilen notalar, anahtarlar, suslar, nüans terimleri, hız terimleri vb. müzik bilgileri boyama, çizim gibi etkinliklerle pekiştirilmiştir.	5	100	-	-	-	-	-	-	-	-
Metodun sonunda öğrenciye sertifika verilmiş.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100
Metotla birlikte CD eki verilmiş.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100
Metotla paralel çalışma - ödev kitabı tasarlanmıştır.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100

Tablo 19’da görüldüğü üzere Lesson Book C kitabında içindekiler veya öneriler kısmı ile öğretmene yönlendirme yapılmıştır. Temel müzik bilgilerine yer verilmiştir. Okul öncesi çocuklara uygun nota öğretimi seçilmiştir. Metotta çeşitli bestecilerin eserlerine, besteci ve dönemler ile ilgili bilgilere yer verilmiştir. Serinin üçüncü kitabı olması ve öğrencinin seviyesinin ilerlemeye başlamasından dolayı bu bilgilere yer verildiği düşünülmektedir. Metot sistematik, sıralı ve planlı bir şekilde tasarlanmıştır. Öğretmen eşliklerine çeşitli parçalarda yer verilmiştir. Dört el çalışmalarına yer verilmemiştir. Doğaçlama çalışmalara yer verilmiştir. Nota isimleri öğretilmiştir ancak öğretilen notalar, anahtarlar, suslar, nüans terimleri, hız terimleri, vb. müzik bilgileri boyama ve çizim gibi etkinliklerle pekiştirilmemiştir. Bu yaş grubu boyama ve çizim gibi etkinlikleri zevkle yapacağı için metotta bulunabilirdi. Metodun sonunda öğrenciye bir sertifika verilecektir. Metotla paralel çalışma – ödev kitabı tasarlanmıştır. Metotla birlikte verilen CD eki günümüz teknolojisi göz önünde bulundurulduğunda doğru bir planlama olmuştur ancak web tabanlı bir uygulamanın olması daha faydalı olacaktır. Evde CD’yi çalıp hem şarkıları dinleyip üstüne söyleyebilir, hem de çalabilir.

Tablo 20

Nancy Faber ve Randall Faber – My First Piano Adventure: Lesson Book C Metoduna Ait Gelişimsel Özellikler

Gelişimsel Özellikler	Kesinlikle Katılmıyorum		Katılmıyorum		Kararsızım		Katılıyorum		Kesinlikle Katılıyorum	
	%		%		%		%		%	
Fiziksel Gelişim Özellikleri										
Çocuğun piyano başında oturuşu ile ilgili kas, iskelet sağlığını koruyucu uyarılar yapılmış ve ayağın altına tabure koyulması sağlanmıştır.	-	-	-	-	1	20	4	80	-	-
Çocukların ellerini yumruk yaptırarak tuşlar üzerinde etkinlikler yapılmıştır.	5	100	-	-	-	-	-	-	-	-
Çocukların daha güçlü olan 1 ve 2 numaraları parmaklarını kullandığı etkinliklere daha fazla yer verilmiştir.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100
Çocukların daha zayıf olan 4 ve 5 numaraları parmaklarının kullanımını ilerleyen etkinliklerde verilmiştir.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100
Çocukların görme becerilerine uygun olarak küçük ve ayrıntılı figürlerden kaçılmış, büyük figürlere yer verilmiştir.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100
Renk seçimi ve tonlamasında karmaşık olmayan bir yaklaşım izlenmiştir.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100
Bilişsel Gelişim Özellikleri										
Piyano ile arkadaş olmaya yönelik temalar işlenmiştir.	1	20	-	-	-	-	-	-	4	80
Dil gelişimine fayda sağlayacak çalışmalara yer verilmiştir.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100
Dizeksiz nota eğitimi ile başlamıştır.	3	60	-	-	1	20	-	-	1	20
Sade ve dikkat dağıtmayan sayfa planlamaları yapılmıştır.	-	-	-	-	-	-	5	100	-	-
Etkinliklere başlarken eski konulara yer verilmiştir.	-	-	-	-	1	20	4	80	-	-
Etkinlik sonlarında sonraki etkinliklere hazırlayıcı çalışmalar yapılmıştır.	-	-	-	-	1	20	-	-	4	80
İşlenen etkinlikler doğrultusunda evde çalışılmak üzere alıştırmalara yer verilmiştir.	5	100	-	-	-	-	-	-	-	-
Etkinliklerde müzik kavramları somutlaştırılmıştır.	-	-	-	-	-	-	1	20	4	80
Nota saplarının yerlerinin değişmesi, sağ ve sol el geçişleri, aynı anlama gelen farklı işaretlerin kullanılması vb. konularda açıklamalar yapılmıştır.	-	-	-	-	-	-	5	100	-	-
Okul öncesi eğitim ilkelerinden “basitten karmaşığa” ilkesine uygun bir ilerleme ele alınmıştır.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100
Okul öncesi eğitim ilkelerinden “bilinenen bilinmeyene” ilkesine uygun bir ilerleme ele alınmıştır.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100
Okul öncesi eğitim ilkelerinden “somuttan soyuta” ilkesine uygun bir ilerleme ele alınmıştır.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100
Okul öncesi eğitim ilkelerinden “nesnellik ve açıklık” ilkesine uygun bir ilerleme ele alınmıştır.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100
Sosyal ve Duygusal Gelişim Özellikleri										
Çocuğu piyano başında sıkmadan, çocuğun canını acıtacak kadar parmaklarını yormadan, onu mutlu edip eğlendirecek özelliklere sahiptir.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100
Öğretmeniyle veya piyano dersi alan başka bir arkadaşıyla birlikte çalma etkinliklerine yer verilmiştir.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100
Doğaçlama, birlikte çalma vb. etkinliklerle çocuğun girişkenliğini öne çıkaracak çalışmalara yer verilmiştir.	-	-	-	-	-	-	1	20	4	80
Metot aileyi öğrenme sürecine dahil eder ve çocuğun evde düzenli çalışması ile ilgili aile denetimi istenmiştir.	5	100	-	-	-	-	-	-	-	-
Oyun gelişimi ve yaratıcılığı destekleyen çocuk merkezli etkinliklere yer verilmiştir.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100

Tablo 20’de uzmanların cevapları ışığında Lesson Book C kitabının gelişimsel özelliklerinin hedef kitleye çoğunlukla uyumlu olduğu görülmektedir. Fiziksel gelişim özelliklerine bakıldığında kitapta; çocuğun piyano başında oturuşu ile ilgili kas, iskelet sağlığını koruyucu uyarılara rastlanılmakta ancak ayağın altına tabure koyulması ile ilgili herhangi bir bilgilendirmeye rastlanmamıştır. Çocukların ellerini yumruk yaptırarak tuşlar üzerinde etkinlikler yaptırılmamıştır. Bu yaş grubu bu etkinlikleri keyifle yapacağı için metotta bulunabilirdi. Çocukların daha güçlü olan 1 ve 2 numaraları parmaklarını kullandığı etkinliklere daha fazla yer verilmiş ve çocukların daha zayıf olan 4 ve 5 numaraları parmaklarının kullanımına ilerleyen etkinliklerde yer verilmiştir. Çocukların görme becerilerine uygun olarak küçük ve ayrıntılı figürlerden kaçılmıştır. Büyük figürlere yer verildiği, renk seçimi ve tonlamasında karmaşık olmayan bir yaklaşım izlendiği görülmüştür. Bilişsel gelişim özellikleri ele alındığında kitapta; piyano ile arkadaş olmaya yönelik temaların işlenmiş, dil gelişimine fayda sağlayacak çalışmalara yer verilmiştir. Artık dizeksiz nota eğitimine pek yer verilmediği daha çok dizekli nota eğitimi kullanıldığı göze çarpmaktadır. Dikkat dağıtmayan sayfa planlamaları yapılmıştır. Etkinlik başlarında eski konuların tekrarına, etkinlik sonlarında yeni konuya hazırlayıcı çalışmalara yer verilmiştir. Ancak işlenen

etkinlikler doğrultusunda evde çalışılmak üzere alıştırmalara yer verilmemiştir. Etkinliklerde müzik kavramları somutlaştırılmıştır. Nota saplarının yerlerinin değişmesi, sağ ve sol el geçişleri, aynı anlama gelen farklı işaretlerin kullanılması vb. konuların çoğunda açıklama yapılmıştır. Okul öncesi eğitim ilkelerinden “basitten karmaşığa”, “bilinenden bilinmeyene”, “somuttan soyuta”, “nesnellik ve açıklık” ilkelerine uygun bir ilerleme ele alınmıştır. Sosyal ve duygusal gelişim özellikleri ele alındığında kitapta; çocuğu piyano başında sıkmadan, çocuğun canını acıtacak kadar parmaklarını yormadan, onu mutlu edip eğlendirecek özelliklere sahip bir ilerleme vardır. Metotta öğretmeniyle veya piyano dersi alan başka bir arkadaşıyla birlikte çalma etkinliklerine yer verilmiştir. Doğaçalama, birlikte çalma vb. etkinliklerle çocuğun girişkenliğini öne çıkaracak çalışmalara rastlamak mümkündür. Oyun gelişimi ve yaratıcılığı destekleyen çocuk merkezli etkinliklere yer verilmiştir ancak metot aileyi öğrenme sürecine dahil etmez ve çocuğun evde düzenli çalışması ile ilgili aile denetimi istenmemiştir.

Tablo 21

Nail Yavuzoğlu – Okul Öncesi Piyano Eğitimi Metoduna Ait Görsel Özellikler

Görsel Özellikler	Kesinlikle Katılmıyorum		Katılmıyorum		Kararsızım		Katılıyorum		Kesinlikle Katılıyorum	
		%		%		%		%		%
Metodun dış kapağı güzel planlanmış.	-	-	-	-	-	-	1	20	4	80
Metodun sayfa düzeni planlaması güzel yapılmış.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100
Nota, ölçü, dizek, sus, vb. bütün işaretlerin büyüklüğü hedef kitleye uygun planlanmış.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100
Kullanılan resim ve fotoğraflar hedef kitleye uygun seçilmiş.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100
Kullanılan resim ve fotoğraflar renk, boyut, vb. kıstaslar açısından ilgi çekici.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100
Kullanılan yazı karakterleri, punto gibi tipografik özellikler hedef kitleye uygun seçilmiş.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100

Tablo 21’e bakıldığında uzmanların tamamının görsel özelliklerdeki kriterlere katılıyorum ve kesinlikle katılıyorum cevaplarını verdikleri görülmektedir. Buna göre Nail Yavuzoğlu’nun Okul Öncesi Piyano Eğitimi kitabının bütün görsel özelliklerinin hedef kitleye uyduğu görülmektedir. Metodun dış kapağı ve sayfa düzeni güzel planlanmıştır. Nota, ölçü, dizek, sus, vb. bütün işaretlerin büyüklükleri yanı sıra kullanılan resim ve fotoğraflar hedef yaş grubuna uygundur. Kullanılan resim ve fotoğraflar renk, boyut, vb. kıstaslar çocuklar için ilgi çekicidir. Kullanılan yazı karakterleri, punto gibi tipografik özellikler de hedef kitleye uygun seçilmiştir.

Tablo 22

Nail Yavuzoğlu – Okul Öncesi Piyano Eğitimi Metoduna Ait Teknik Özellikler

Teknik Özellikler	Kesinlikle Katılmıyorum		Katılmıyorum		Kararsızım		Katılıyorum		Kesinlikle Katılıyorum	
		%		%		%		%		%
Doğru parmak, el, bilek, dirsek duruşları ile ilgili bilgiler verilmiş.	-	-	-	-	-	-	3	60	2	40
Piyano başında doğru oturuş ve duruş ile ilgili bilgiler verilmiş.	-	-	-	-	-	-	3	60	2	40
Doğru parmak numaraları belirli aralıklarla hatırlatılmış.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100
İki elin birlikte kullanımına yer verilmiştir.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100
Bağlı - kesik çalma ile ilgili çalışmalar yapılmış.	5	100	-	-	-	-	-	-	-	-
Çift ses çalışmalarına yer verilmiş.	5	100	-	-	-	-	-	-	-	-
Üç ses – akor çalışmalarına yer verilmiş.	5	100	-	-	-	-	-	-	-	-
Dizi çalışmaları ve parmak geçişlerine yer verilmiş.	5	100	-	-	-	-	-	-	-	-

Tablo 22’de uzmanların verdikleri cevaplar doğrultusunda Nail Yavuzoğlu’nun Okul Öncesi Piyano Eğitimi kitabının teknik özelliklerinin hedef kitleye kısmen uyumlu olduğu görülmektedir. Doğru parmak el, bilek, dirsek duruşları ve piyano başında doğru oturuş, duruş ile ilgili bilgiler fotoğraflarla desteklenmiştir. Doğru parmak numaraları belirli aralıklarla hatırlatılmıştır. İki elin birlikte kullanılması metotta yer almıştır. Metotta bağlı-kesik çalma ile ilgili çalışmalar, çift ses çalışmaları, üç ses – akor çalışmaları, dizi çalışmaları ve parmak geçişleri ile ilgili herhangi bir alıştırmaya göze çarpmamaktadır.

Tablo 23

Nail Yavuzoğlu – Okul Öncesi Piyano Eğitimi Metoduna Ait Müzikal ve Teorik Özellikler

Müzikal ve Teorik Özellikler	Kesimlikle Katılmıyorum		Katılmıyorum		Kararsızım		Katılıyorum		Kesimlikle Katılıyorum	
	Kesimlikle Katılmıyorum	%	Katılmıyorum	%	Kararsızım	%	Katılıyorum	%	Kesimlikle Katılıyorum	%
İçindekiler veya öneriler kısmı ile öğretmen yönlendirilmiş.	4	80	1	20	-	-	-	-	-	-
Temel müzik bilgilerine yer verilmiş.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100
Hedef kitleye uygun nota öğretimi seçilmiş.	-	-	-	-	-	-	1	20	4	80
Çeşitli bestecilerin eserlerine yer verilmiş.	-	-	5	100	-	-	-	-	-	-
Besteci ve dönemler hakkında bilgiler verilmiş.	5	100	-	-	-	-	-	-	-	-
Metot sistematik, sıralı ve planlı bir şekilde tasarlanmış.	-	-	-	-	-	-	1	20	4	80
Öğretmen eşliğine yer verilmiş.	-	-	1	20	-	-	1	20	3	60
Dört el çalışmalarına yer verilmiş.	5	100	-	-	-	-	-	-	-	-
Doğaçlama çalışmalara yer verilmiş.	4	80	-	-	1	20	-	-	-	-
Nota isimleri öğretilmiş.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100
Öğretilen notalar, anahtarlar, suslar, nüans terimleri, hız terimleri vb. müzik bilgileri boyama, çizim gibi etkinliklerle pekiştirilmiş.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100
Metodun sonunda öğrenciye sertifika verilmiş.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100
Metotla birlikte CD eki verilmiş.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100
Metotla paralel çalışma - ödev kitabı tasarlanmış.	5	100	-	-	-	-	-	-	-	-

Tablo 23'te uzmanların verdikleri cevaplar doğrultusunda kitabın müzikal ve teorik özelliklerinin hedef kitleye kısmen uyumlu olduğu görülmektedir. Kitapta içindekiler veya öneriler kısmı ile öğretmene yönlendirme yapılmamıştır. Öğretmeni metot ile ilgili bilgilendirmek amacıyla bu yönlendirmeler çok önemlidir. Temel müzik bilgilerine yer verilmiştir ve hedef kitleye uygun nota öğretimi seçilmiştir. Metotta çeşitli bestecilerin eserlerine, besteci ve dönemler ile ilgili bilgilere yer verilmemiştir. Metot sistematik, sıralı ve planlı bir şekilde tasarlanmıştır. Öğretmen eşliklerine çeşitli parçalarda yer verilmiştir. Birlikte müzik yapmak adına öğretmen eşliğinin önemli görülmektedir. Dört el çalışmalarına yer verilmemiştir. Doğaçlama çalışmalara yer verilmemiştir. Nota isimleri öğretilmiştir ve öğretilen notalar, anahtarlar, suslar, nüans terimleri, hız terimleri, vb. müzik bilgileri boyama ve çizim gibi etkinliklerle pekiştirilmiştir. Metodun sonunda öğrenciye bir sertifika verilmesi planlanmıştır. Öğrenciyi motive etmek için önemlidir. Metotla paralel herhangi bir çalışma-ödev kitabı tasarlanmamıştır. Metotla birlikte verilen CD eki günümüz teknolojisi de göz önünde bulundurulduğunda doğru bir planlama olmuştur ancak web tabanlı bir uygulamanın olması daha faydalı olacaktır. Evde çocuk CD'den şarkıları dinleyebilir, söyleyebilir ve çalabilir.

Tablo 24

Nail Yavuzoğlu – Okul Öncesi Piyano Eğitimi Metoduna Ait Gelişimsel Özellikler

Gelişimsel Özellikler	Kesimlikle Katılmıyorum		Katılmıyorum		Kararsızım		Katılıyorum		Kesimlikle Katılıyorum	
	Kesimlikle Katılmıyorum	%	Katılmıyorum	%	Kararsızım	%	Katılıyorum	%	Kesimlikle Katılıyorum	%
Fiziksel Gelişim Özellikleri										
Çocuğun piyano başında oturuşu ile ilgili kas, iskelet sağlığına koruyucu uyarılar yapılmış ve ayağın altına tabure koyulması sağlanmıştır.	5	100	-	-	-	-	-	-	-	-
Çocukların ellerini yumruk yaptırarak tuşlar üzerinde etkinlikler yapılmıştır.	5	100	-	-	-	-	-	-	-	-
Çocukların daha güçlü olan 1 ve 2 numaraları parmaklarını kullandığı etkinliklere daha fazla yer verilmiştir.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100
Çocukların daha zayıf olan 4 ve 5 numaraları parmaklarının kullanımını ilerleyen etkinliklerde verilmiştir.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100
Çocukların görme becerilerine uygun olarak küçük ve ayrıntılı figürlerden kaçılmış, büyük figürlere yer verilmiş.	-	-	-	-	1	20	-	-	4	80
Renk seçimi ve tonlamasında karmaşık olmayan bir yaklaşım izlenmiştir.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100
Bilişsel Gelişim Özellikleri										
Piyano ile arkadaş olmaya yönelik temalar işlenmiştir.	2	40	1	20	-	-	1	20	1	20
Dil gelişimine fayda sağlayacak çalışmalara yer verilmiştir.	-	-	3	60	2	40	-	-	-	-
Dizeksiz nota eğitimi ile başlamıştır.	-	-	-	-	1	20	-	-	4	80
Sade ve dikkat dağıtmayan sayfa planlamaları yapılmıştır.	-	-	-	-	-	-	3	60	2	40
Etkinliklere başlarken eski konulara yer verilmiştir.	-	-	-	-	-	-	3	60	2	40
Etkinlik sonlarında sonraki etkinliklere hazırlayıcı çalışmalar yapılmıştır.	-	-	-	-	-	-	3	60	2	40

Tablo 24'ün devamı

Bilişsel Gelişim Özellikleri	Kesinlikle Katılmıyorum		Katılmıyorum		Kararsızım		Katılıyorum		Kesinlikle Katılıyorum	
		%		%		%		%		%
İşlenen etkinlikler doğrultusunda evde çalışılmak üzere alıştırma yeri verilmiştir.	5	100	-	-	-	-	-	-	-	-
Etkinliklerde müzik kavramları somutlaştırılmıştır.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100
Nota saplarının yerlerinin değişmesi, sağ ve sol el geçişleri, aynı anlama gelen farklı işaretlerin kullanılması vb. konularda açıklamalar yapılmıştır.	-	-	-	-	-	-	5	100	-	-
Okul öncesi eğitim ilkelerinden “basitten karmaşığa” ilkesine uygun bir ilerleme ele alınmıştır.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100
Okul öncesi eğitim ilkelerinden “bilinenden bilinmeyene” ilkesine uygun bir ilerleme ele alınmıştır.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100
Okul öncesi eğitim ilkelerinden “somuttan soyuta” ilkesine uygun bir ilerleme ele alınmıştır.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100
Okul öncesi eğitim ilkelerinden “nesnellik ve açıklık” ilkesine uygun bir ilerleme ele alınmıştır.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100
Sosyal ve Duygusal Gelişim Özellikleri										
Çocuğu piyano başında sıkmadan, çocuğun canını acıtacak kadar parmaklarını yormadan, onu mutlu edip eğlendirecek özelliklere sahiptir.	-	-	-	-	-	-	4	80	1	20
Öğretmeniyle veya piyano dersi alan başka bir arkadaşıyla birlikte çalma etkinliklerine yer verilmiştir.	-	-	-	-	-	-	1	20	4	80
Doğaçlama, birlikte çalma vb. etkinliklerle çocuğun girişkenliğini öne çıkaracak çalışmalara yer verilmiştir.	2	40	1	20	-	-	2	40	-	-
Metot aileyi öğrenme sürecine dahil eder ve çocuğun evde düzenli çalışması ile ilgili aile denetimi istenmiştir.	5	100	-	-	-	-	-	-	-	-
Oyun gelişimi ve yaratıcılığı destekleyen çocuk merkezli etkinliklere yer verilmiştir.	-	-	-	-	-	-	5	100	-	-

Tablo 24'te uzmanların verdikleri cevaplar doğrultusunda kitabın gelişimsel özelliklerinin hedef kitleye kısmen uyumlu olduğu görülmektedir. Fiziksel gelişim özelliklerine bakıldığında kitapta; çocuğun piyano başında oturduğu kas, iskelet sağlığını koruyucu uyarılara ve ayağın altına tabure koyulması ile ilgili herhangi bir bilgilendirmeye rastlanmamıştır. Çocukların ellerini yumruk yapılarak tuşlar üzerinde etkinlikler yapıldığı görülmüştür. Çocukların daha güçlü olan 1 ve 2 numaraları parmaklarını kullandığı etkinliklere daha fazla yer verilmiştir. Çocukların daha zayıf olan 4 ve 5 numaraları parmaklarının kullanımına ise ilerleyen etkinliklerde verildiği görülmektedir. Çocukların görme becerilerine uygun olarak küçük ve ayrıntılı figürlerden kaçılmış ve büyük figürlere yer verilmiştir. Renk seçimi ve tonlamasında karmaşık olmayan bir yaklaşım izlenmiştir. Bilişsel gelişim özellikleri ele alındığında kitapta; piyano ile arkadaş olmaya yönelik temaların işlenmediği ve dil gelişimine fayda sağlayacak çalışmalara yer verilmediği görülmüştür. Bu çalışmalar önemlidir ancak metotta bulunmamaktadır. Dizeksiz nota eğitimine yer verildiği ve dikkat dağıtmayan sayfa planlamaları yapıldığı görülmektedir. Etkinlik başlarında eski konuların tekrarına, etkinlik sonlarında ise yeni konuya hazırlayıcı çalışmalara yer verilmiştir. İşlenen etkinlikler doğrultusunda evde çalışılmak üzere alıştırma bulunmamaktadır. Etkinliklerde müzik kavramları somutlaştırılmıştır. Nota saplarının yerlerinin değişmesi, sağ ve sol el geçişleri, aynı anlama gelen farklı işaretlerin kullanılması vb. konuların çoğunda açıklama yapılmıştır. Okul öncesi eğitim ilkelerinden “basitten karmaşığa”, “bilinenden bilinmeyene”, “somuttan soyuta”, “nesnellik ve açıklık” ilkelerine uygun bir ilerleme ele alınmıştır. Sosyal ve duygusal gelişim özellikleri ele alındığında kitapta; çocuğu piyano başında sıkmadan, çocuğun canını acıtacak kadar parmaklarını yormadan, onu mutlu edip eğlendirecek özelliklere sahip bir ilerleme görülmektedir. Metotta öğretmeniyle veya piyano dersi alan başka bir arkadaşıyla birlikte çalma etkinliklerine yer verilmiştir. Doğaçlama, birlikte çalma vb. etkinliklerle çocuğun girişkenliğini öne çıkaracak çalışmalar vardır. Oyun gelişimi ve yaratıcılığı destekleyen çocuk merkezli etkinliklere yer verilmiştir. Metot aileyi öğrenme sürecine dahil etmez ve çocuğun evde düzenli çalışması ile ilgili aile denetimi istenmemiştir.

Tablo 25

Yalçın İman – Okul Öncesi Çocuklar İçin Piyano Metoduna Ait Görsel Özellikler

Görsel Özellikler	Kesinlikle Katılmıyorum		Katılmıyorum		Kararsızım		Katılıyorum		Kesinlikle Katılıyorum	
		%		%		%		%		%
Metodun dış kapağı güzel planlanmış.	-	-	1	20	1	20	3	60	-	-
Metodun sayfa düzeni planlaması güzel yapılmış.	-	-	5	100	-	-	-	-	-	-
Nota, ölçü, dizek, sus, vb. bütün işaretlerin büyüklüğü hedef kitleye uygun planlanmış.	-	-	-	-	1	20	2	40	2	40
Kullanılan resim ve fotoğraflar hedef kitleye uygun seçilmiş.	-	-	-	-	1	20	2	40	2	40
Kullanılan resim ve fotoğraflar renk, boyut, vb. kıstaslar açısından ilgi çekici.	-	-	-	-	1	20	4	80	-	-
Kullanılan yazı karakterleri, punto gibi tipografik özellikler hedef kitleye uygun seçilmiş.	-	-	-	-	-	-	2	40	3	60

Tablo 25'e bakıldığında uzmanların farklı cevaplar verdikleri görülmektedir. Buna göre Yalçın İman'ın Okul Öncesi Çocuklar İçin Piyano Metodu'nun görsel özelliklerinin hedef kitleye uymadığı görülmektedir. Metodun dış kapağı göze hoş gelmektedir, ancak sayfa düzeni güzel planlanmamıştır. Diğer taraftan nota, ölçü, dizek, sus, vb. bütün işaretlerin büyüklükleri yanı sıra kullanılan resim ve fotoğraflar hedef kitleye uygun seçilmiştir. Kullanılan resim ve fotoğraflar renk, boyut, vb. kıstaslar açısından ilgi çekicidir. Kullanılan yazı karakterleri, punto gibi tipografik özellikler de yaş grubuna uygundur.

Tablo 26

Yalçın İman – Okul Öncesi Çocuklar İçin Piyano Metoduna Ait Teknik Özellikler

Teknik Özellikler	Kesinlikle Katılmıyorum		Katılmıyorum		Kararsızım		Katılıyorum		Kesinlikle Katılıyorum	
		%		%		%		%		%
Doğru parmak, el, bilek, dirsek duruşları ile ilgili bilgiler verilmiş.	5	100	-	-	-	-	-	-	-	-
Piyano başında doğru oturuş ve duruş ile ilgili bilgiler verilmiş.	5	100	-	-	-	-	-	-	-	-
Doğru parmak numaraları belirli aralıklarla hatırlatılmış.	-	-	-	-	-	-	1	20	4	80
İki elin birlikte kullanımına yer verilmiştir.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100
Bağlı - kesik çalma ile ilgili çalışmalar yapılmış.	-	-	-	-	-	-	5	100	-	-
Çift ses çalışmalarına yer verilmiş.	-	-	-	-	-	-	5	100	-	-
Üç ses – akor çalışmalarına yer verilmiş.	5	100	-	-	-	-	-	-	-	-
Dizi çalışmaları ve parmak geçişlerine yer verilmiş.	5	100	-	-	-	-	-	-	-	-

Tablo 26'da uzmanların verdikleri cevaplar doğrultusunda kitabın teknik özelliklerinin hedef kitleye kısmen uyumlu olduğu görülmektedir. Doğru parmak el, bilek, dirsek duruşları ve piyano başında doğru oturuş, duruş ile ilgili bilgiler metotta bulunmamaktadır. Doğru parmak numaralarının belirli aralıklarla hatırlatılması ve iki elin birlikte kullanılması metotta yer almıştır. Metotta bağlı-kesik çalma ile ilgili çalışmalar, çift ses çalışmalarına yer verilmiştir. Üç ses-akor çalışmaları, dizi çalışmaları ve parmak geçişleri ile ilgili herhangi bir alıştırma göze çarpmamaktadır.

Tablo 27

Yalçın İman – Okul Öncesi Çocuklar İçin Piyano Metoduna Ait Müzikal ve Teorik Özellikler

Müzikal ve Teorik Özellikler	Kesinlikle Katılmıyorum		Katılmıyorum		Kararsızım		Katılıyorum		Kesinlikle Katılıyorum	
		%		%		%		%		%
İçindekiler veya öneriler kısmı ile öğretmen yönlendirilmiş.	-	-	1	20	-	-	4	80	-	-
Temel müzik bilgilerine yer verilmiş.	-	-	-	-	-	-	1	20	4	80
Hedef kitleye uygun nota öğretimi seçilmiş.	-	-	1	20	-	-	4	80	-	-
Çeşitli bestecilerin eserlerine yer verilmiş.	5	100	-	-	-	-	-	-	-	-
Besteci ve dönemler hakkında bilgiler verilmiş.	5	100	-	-	-	-	-	-	-	-
Metot sistematik, sıralı ve planlı bir şekilde tasarlanmış.	-	-	-	-	-	-	3	60	2	40
Öğretmen eşliğine yer verilmiş.	5	100	-	-	-	-	-	-	-	-
Dört el çalışmalarına yer verilmiş.	5	100	-	-	-	-	-	-	-	-

Tablo 27'nin devamı

Müzikal ve Teorik Özellikler	Kesinlikle Katılmıyorum		Katılmıyorum		Kararsızım		Katılıyorum		Kesinlikle Katılıyorum	
	Kesinlikle Katılmıyorum	%	Katılmıyorum	%	Kararsızım	%	Katılıyorum	%	Kesinlikle Katılıyorum	%
Doğaçlama çalışmalara yer verilmiş.	5	100	-	-	-	-	-	-	-	-
Nota isimleri öğretilmiş.	-	-	-	-	-	-	-	-	5	100
Öğretilen notalar, anahtarlar, suslar, nüans terimleri, hız terimleri vb. müzik bilgileri boyama, çizim gibi etkinliklerle pekiştirilmiştir.	1	20	2	40	-	-	2	40	-	-
Metodun sonunda öğrenciye sertifika verilmiş.	5	100	-	-	-	-	-	-	-	-
Metotla birlikte CD eki verilmiş.	5	100	-	-	-	-	-	-	-	-
Metotla paralel çalışma - ödev kitabı tasarlanmıştır.	5	100	-	-	-	-	-	-	-	-

Tablo 27'de uzmanların verdikleri cevaplar doğrultusunda kitabın müzikal ve teorik özelliklerinin hedef kitleye çoğunlukla uyumsuz olduğu görülmektedir. Kitapta içindekiler veya öneriler kısmı ile öğretmene yönlendirme yapılmıştır. Temel müzik bilgilerine yer verilmiştir. Yaş grubuna uygun nota öğretimi seçilmiştir. Metotta çeşitli bestecilerin eserlerine, besteci ve dönemler ile ilgili bilgilere yer verilmemiştir. Bu bilgiler için erken olduğu düşünülmektedir. Metot sistematik, sıralı ve planlı bir şekilde tasarlanmıştır. Öğretmen eşliklerine yer verilmemiştir. Öğretmen eşliklerinin olmasında fayda bulunmaktadır. Dört el çalışmalarına yer verilmemiştir. Doğaçlama çalışmalara yer verilmemiştir. Nota isimleri öğretilmiştir. Ancak öğretilen notalar, anahtarlar, suslar, nüans terimleri, hız terimleri, vb. müzik bilgileri boyama ve çizim gibi etkinliklerle pekiştirilmemiştir. Metodun sonunda öğrenciye bir sertifika verilmesi planlanmamıştır. Metotla paralel herhangi bir çalışma – ödev kitabı tasarlanmamıştır ve metotla birlikte CD eki verilmemiştir. Günümüz teknoloji çağında çocuğun evde CD veya web tabanlı bir uygulama yoluyla dinleme, çalma gibi pekiştirme çalışmaları yapması beklenmektedir. Bu metotta CD eki veya web tabanlı bir uygulama olmaması büyük bir eksiklik olarak göze çarpmaktadır.

Tablo 28

Yalçın İman–Okul Öncesi Çocuklar İçin Piyano Metoduna Ait Gelişimsel Özellikler

Gelişimsel Özellikler	Kesinlikle Katılmıyorum		Katılmıyorum		Kararsızım		Katılıyorum		Kesinlikle Katılıyorum	
	Kesinlikle Katılmıyorum	%	Katılmıyorum	%	Kararsızım	%	Katılıyorum	%	Kesinlikle Katılıyorum	%
Fiziksel Gelişim Özellikleri										
Çocuğun piyano başında oturduğu ile ilgili kas, iskelet sağlığını koruyucu uyarılar yapılmış ve ayağın altına tabure koyulması sağlanmıştır.	5	100	-	-	-	-	-	-	-	-
Çocukların ellerini yumruk yaptırarak tuşlar üzerinde etkinlikler yapılmıştır.	5	100	-	-	-	-	-	-	-	-
Çocukların daha güçlü olan 1 ve 2 numaraları parmaklarını kullandığı etkinliklere daha fazla yer verilmiştir.	-	-	-	-	-	-	1	20	4	80
Çocukların daha zayıf olan 4 ve 5 numaraları parmaklarının kullanımı ilerleyen etkinliklerde verilmiştir.	-	-	-	-	-	-	1	20	4	80
Çocukların görme becerilerine uygun olarak küçük ve ayrıntılı figürlerden kaçılmış, büyük figürlere yer verilmiştir.	-	-	-	-	-	-	1	20	4	80
Renk seçimi ve tonlamasında karmaşık olmayan bir yaklaşım izlenmiştir.	4	80	1	20	-	-	-	-	-	-
Bilişsel Gelişim Özellikleri										
Piyano ile arkadaş olmaya yönelik temalar işlenmiştir.	2	40	-	-	1	20	2	40	-	-
Dil gelişimine fayda sağlayacak çalışmalara yer verilmiştir.	3	60	2	40	-	-	-	-	-	-
Dizesiz nota eğitimi ile başlamıştır.	5	100	-	-	-	-	-	-	-	-
Sade ve dikkat dağıtmayan sayfa planlamaları yapılmıştır.	5	100	-	-	-	-	-	-	-	-
Etkinliklere başlarken eski konulara yer verilmiştir.	-	-	-	-	1	20	2	40	2	40
Etkinlik sonlarında sonraki etkinliklere hazırlayıcı çalışmalar yapılmıştır.	-	-	-	-	1	20	2	40	2	40
İşlenen etkinlikler doğrultusunda evde çalışılmak üzere alıştırma yer verilmiştir.	5	100	-	-	-	-	-	-	-	-
Etkinliklerde müzik kavramları somutlaştırılmıştır.	1	20	-	-	1	20	2	40	1	20
Nota saplarının yerlerinin değişmesi, sağ ve sol el geçişleri, aynı anlama gelen farklı işaretlerin kullanılması vb. konularda açıklamalar yapılmıştır.	4	80	1	20	-	-	-	-	-	-
Okul öncesi eğitim ilkelerinden “basitten karmaşığa” ilkesine uygun bir ilerleme ele alınmıştır.	-	-	-	-	1	20	1	20	3	60
Okul öncesi eğitim ilkelerinden “bilinenden bilinmeyene” ilkesine uygun bir ilerleme ele alınmıştır.	-	-	-	-	1	20	1	20	3	60
Okul öncesi eğitim ilkelerinden “somuttan soyuta” ilkesine uygun bir ilerleme ele alınmıştır.	-	-	-	-	1	20	1	20	3	60

Tablo 28'in devamı

Bilişsel Gelişim Özellikleri	Kesinlikle Katılmıyorum		Katılmıyorum		Kararsızım		Katılıyorum		Kesinlikle Katılıyorum	
		%		%		%		%		%
Okul öncesi eğitim ilkelerinden “nesnellik ve açıklık” ilkesine uygun bir ilerleme ele alınmıştır.	-	-	-	-	1	20	1	20	3	60
Sosyal ve Duygusal Gelişim Özellikleri										
Çocuğu piyano başında sıkmadan, çocuğun canını acıtacak kadar parmaklarını yormadan, onu mutlu edip eğlendirecek özelliklere sahiptir.	-	-	1	20	2	40	1	20	1	20
Öğretmeniyle veya piyano dersi alan başka bir arkadaşıyla birlikte çalma etkinliklerine yer verilmiştir.	5	100	-	-	-	-	-	-	-	-
Doğaçlama, birlikte çalma vb. etkinliklerle çocuğun girişkenliğini öne çıkaracak çalışmalara yer verilmiştir.	5	100	-	-	-	-	-	-	-	-
Metot aileyi öğrenme sürecine dahil eder ve çocuğun evde düzenli çalışması ile ilgili aile denetimi istenmiştir.	5	100	-	-	-	-	-	-	-	-
Oyun gelişimi ve yaratıcılığı destekleyen çocuk merkezli etkinliklere yer verilmiştir.	-	-	2	40	3	60	-	-	-	-

Tablo 28’de uzmanların verdikleri cevaplar doğrultusunda İman’ın kitabının gelişimsel özelliklerinin çoğunlukla uyumlu olmadığı görülmektedir. Fiziksel gelişim özelliklerine bakıldığında kitapta; çocuğun piyano başında oturuşu ile ilgili kas, iskelet sağlığını koruyucu uyarılara ve ayağın altına tabure koyulması ile ilgili herhangi bir bilgilendirmeye rastlanmamıştır. Çocukların ellerini yumruk yaptırarak tuşlar üzerinde etkinlikler yaptırılmamıştır. Bu etkinlikleri çocuklar zevk alarak yaptığı için metotta bulunabilirdi. Çocukların daha güçlü olan 1 ve 2 numaraları parmaklarını kullandığı etkinliklere daha fazla yer verildiği, çocukların daha zayıf olan 4 ve 5 numaraları parmaklarının kullanımlarına ilerleyen etkinliklerde verildiği görülmektedir. Çocukların görme becerilerine uygun olarak küçük ve ayrıntılı figürlerden kaçılmamış ve büyük figürlere yer verilmemiştir. Renk seçimi ve tonlamasında da karmaşık bir yaklaşım izlenmiştir. Metotta hedef yaş grubundaki çocuğun dikkatini dağıtacak çok etken bulunmaktadır. Bilişsel gelişim özellikleri ele alındığında kitapta; piyano ile arkadaş olmaya yönelik temaların işlendiği ancak dil gelişimine fayda sağlayacak çalışmalara yer verilmediği görülmektedir. Dizeksiz nota eğitimine yer verilmemiştir. Okul öncesi yaş grubuna uygun bir nota eğitimi görülmemektedir. Sade ve dikkat dağıtmayan sayfa planlamaları yapılmamıştır. Etkinlik başlarında eski konuların tekrarı, etkinlik sonlarında yeni konuya hazırlayıcı çalışmalara yer verilmiştir. Ancak işlenen etkinlikler doğrultusunda evde çalışılmak üzere alıştırmalara yer verilmemiştir. Etkinliklerde müzik kavramları somutlaştırılmıştır. Nota saplarının yerlerinin değişmesi, sağ ve sol el geçişleri, aynı anlama gelen farklı işaretlerin kullanılması vb. konuların neredeyse hiçbirinde açıklama yapılmamıştır. Okul öncesi eğitim ilkelerinden “basitten karmaşığa”, “bilinenden bilinmeyene”, “somuttan soyuta”, “nesnellik ve açıklık” ilkelerine uygun bir ilerleme ele alınmıştır. Sosyal ve duygusal gelişim özellikleri ele alındığında kitapta; çocuğu piyano başında sıkmadan, çocuğun canını acıtacak kadar parmaklarını yormadan, onu mutlu edip eğlendirecek özelliklere sahip bir ilerleme söz konusudur. Metotta öğretmeniyle veya piyano dersi alan başka bir arkadaşıyla birlikte çalma etkinliklerine yer verilmemiştir. Doğaçlama, birlikte çalma vb. etkinliklerle çocuğun girişkenliğini öne çıkaracak çalışmalar da görülmemektedir. Oyun gelişimi ve yaratıcılığı destekleyen çocuk merkezli etkinlikler bulunmamaktadır. Metot aileyi öğrenme sürecine dahil etmez ve çocuğun evde düzenli çalışması ile ilgili aile denetimi istenmemiştir. Metotta birçok konuda eksiklikler görülmektedir.

4. Sonuç

Okul öncesi piyano metotlarının erken çocukluk dönemi gelişim basamakları açısından incelenmesinin amaçlandığı bu araştırmada elde edilen sonuçlar aşağıdaki gibidir:

- 1) Bastiens’ Invitation to Music metodunun Piano Party A ve Piano Party B kitapları belirlenen görsel özelliklerin hepsine uymaktadır. Teknik, müzikal ve teorik özelliklerin çoğunluğuna uyum gözlemlenmiştir. Fiziksel ve bilişsel gelişim özelliklerinin neredeyse tamamına uyum sağlamakta olan kitap, sosyal ve duygusal gelişim özelliklerine tamamen uymaktadır.
- 2) My First Piano Adventure metodunun Lesson Book A ve Lesson Book B kitapları görsel ve teknik özelliklerin hepsine uymaktadır. Müzikal ve teorik özellikler ele alındığında birkaç eksik dışında kitabın bütün özelliklere uyumlu olduğu gözlemlenmiştir. Fiziksel, bilişsel, sosyal ve duygusal gelişim özelliklerine uyumlu olduğu görülmektedir.
- 3) Yavuzoğlu’nun yazmış olduğu Okul Öncesi Piyano Eğitimi adlı metot görsel ve teknik özelliklere tamamen uymaktadır. Müzikal ve teorik özelliklere kısmen uyum sağladığı görülmektedir. Fiziksel, bilişsel, sosyal ve duygusal gelişim özelliklerinin neredeyse tamamıyla uyumludur.

- 4) İman'ın hazırlanmış olduğu Okul Öncesi Çocuklar İçin Piyano Metodu görsel özelliklere çoğunlukla uymasına rağmen teknik, müzikal ve teorik özelliklere fazla uyum sağlamadığı görülmektedir. Fiziksel ve bilişsel gelişim özelliklerine pek uyum sağladığı görülmemekle birlikte sosyal ve duygusal gelişim özelliklerine çoğunlukla uyumludur.

Bu sonuçlardan çıkarım yapıldığında incelenen okul öncesi piyano metotları arasında eksiksiz, her anlamda çok iyi hazırlanmış, mükemmel bir metodun olmadığı görülmüştür. Kaynak (2004) piyano metotlarının; genel ilkeler, eğitime rehberlik, izledikleri yöntemler, teknik beceri kazandırma, müzikal ve görsel öğeler yönlerinden incelendiği zaman hiçbir metodun eksiksiz ve en iyi olarak nitelendirilemeyeceğini belirtmiştir. Bu doğrultuda her iki çalışma birbirini destekler niteliktedir.

Çağlak ve Ercan (2017) başlangıç piyano metotlarını müzikal, teknik ve teorik özellikler bakımından incelemiştir. Belirlenen inceleme kriterlerine bakıldığı zaman görsel öğelere yer verilmesi, duruş ve oturuş bilgisi, el tutuş pozisyon bilgisi, öğretmen eşliği, dört el çalışmaları, legato ve staccato çalışmaları, akor çalışmaları gibi her iki çalışmada bulunan kriterler göze çarpmıştır. Işıkdemir'in (2017) çalışmasına bakıldığında ise teknik ve teorik kazanım tabloları görülmektedir. Oturuş, duruş, elin duruşu, legato ve staccato çalışmaları, dizi çalışmaları ve parmak geçişleri, çift ses çalışmaları, temel müzik bilgileri, resimlerle destekleme, CD ya da internet desteği, besteci ve dönem bilgileri, öğretmen eşliği, nota öğrenimi ile ilgili etkinlikler gibi belirlenen inceleme kriterleri yardımıyla seçilen metotlar incelenmiştir. Bu açıardan bakıldığında her iki çalışmada da farklı piyano metotları incelenmiş olmasına rağmen birbirine yakın kriterlere yer verilmiş olması bakımından çalışmalar benzerlik göstermektedir.

Araştırmanın sonuçlarından yola çıkarak verilen öneriler aşağıda olduğu gibidir:

- 1) Bastiens' Invitation to Music metodunun Piano Party A ve Piano Party B kitapları genel olarak güzel planlanmıştır ve hedef yaş grubuna uygundur. Bu doğrultuda bu metotların okul öncesi piyano eğitiminde kullanılması önerilebilir.
- 2) My First Piano Adventure adlı metodun Lesson Book A, Lesson Book B ve Lesson Book C kitapları genel olarak güzel planlanmıştır ve hedef yaş grubuna uygundur. Bu doğrultuda bu metotların okul öncesi piyano eğitiminde kullanılması önerilebilir.
- 3) Yavuzoğlu'nun hazırlanmış olduğu Okul Öncesi Piyano Eğitimi metodu özellikle görsel ve teknik özelliklere çok uyumludur. Müzikal ve teorik özellikler ve gelişimsel özelliklere bakıldığında bazı eksiklikler söz konusu olsa da öğretmen bu boşlukları doldurarak derslere devam ederse güzel bir ilerleme söz konusu olabilir. Sonuç olarak bu metodun okul öncesi piyano eğitiminde kullanılması önerilebilir.
- 4) Ülkemizde okul öncesi yaş grubuna uygun ve görsel, teknik, müzikal, teorik ve gelişimsel anlamda çocukları olumlu yönde etkileyebilecek şekilde hazırlanmış yeni metotlara ihtiyaç duyulmaktadır. Bu doğrultuda, piyano eğitimcilerine bu çalışmada araştırmacı tarafından hazırlanmış kriterlere uygun yeni okul öncesi piyano metotları hazırlamaları önerilebilir.
- 5) Piyano öğretmenlerinin okul öncesi yaş grubuyla ders yapmaya başlamadan önce kullanacakları metotları bu çalışmada araştırmacı tarafından hazırlanmış kriterlere göre inceleyip, metotların hedef yaş grubuna uygunluğunu ölçtüktan sonra kullanmaya başlamaları önerilebilir.
- 6) Okul öncesi yaş piyano öğretmenlerine tek bir metoda bağlı kalmadan, farklı metotlarla ve kaynaklarla iç içe bir piyano öğretim sürecinin ele alınmasının gerektiği önerilebilir.
- 7) Okul öncesi döneme denk gelen yaş grubundaki çocukların her anlamda ne kadar hassas olduğunun ve bu dönemin ne kadar önemli olduğunun her zaman akılda tutulması ve buna göre davranılması gerekmektedir. Bu nedenle, piyano öğretmenlerinin okul öncesi dönemdeki çocukların gelişim özelliklerine hâkim olmaları ve öğretmenlerin kendilerini geliştirmeye devam etmeleri önerilebilir.
- 8) Müzik öğretmenliği kurumlarının programlarında okul öncesi müzik eğitime ve okul öncesi piyano eğitimine daha fazla yer verilmesi önerilebilir.
- 9) Okul öncesi müzik eğitimi ve okul öncesi piyano eğitimi üzerine araştırmalar ve bilimsel etkinlikler yapılması önerilebilir.

Kaynakça

- Arslan, A. (2005). *Müziğe başlarken*. Morpa Kültür.
- Aydoğan, Y., Özyürek, A., & Akduman, G. (2015). *Erken çocukluk döneminde gelişim*. Vize.
- Banet, B. (1990). *Okulöncesi çocuklar için temeller: High/scope yaklaşımı*. UNICEF.
- Bastien, J. S., Bastien, L., & Bastien, L. (1993). *Invitation to music, piano party A-B, performance party A-B*. General Words & Music.
- Bayhan, P., & Artan, İ. (2007). *Çocuk gelişimi ve eğitimi*. Morpa Kültür.
- Çağlak, T., & Ercan, N. (2017). Başlangıç piyano metotlarının incelenmesi. *Turkish Studies International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 12(6), 123-136. <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.11369>
- Ertem, A. (2019). *Okul öncesi piyano metotlarının erken çocukluk dönemi gelişim basamakları açısından incelenmesi* (Tez No. 658585) [Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü]. Yükseköğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Faber, N., & Faber, R. (2006). *My first piano adventure lesson book A-B-C, writing book A-B-C*. The FJH Music.
- Güven, D. E., Çevik, D. B., Canbey, E. G., & Snapper, E. K. (2012). Çocuklara yönelik piyano eğitimi başlangıç metotları üzerine bir değerlendirme. *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi*, 1(2), 158-164. <http://www.jret.org/FileUpload/ks281142/File/17.guven.pdf>
- Işıkdemir, B. (2017). *6-11 yaş çocuklara yönelik başlangıç piyano metotlarının incelenmesi ve piyano eğitimcilerinin görüşleri* (Tez No. 481783) [Yüksek Lisans Tezi, Pamukkale Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü]. Yükseköğretim Kurulu Tez Merkezi.
- İman, Y. (2016). *Okul öncesi çocuklar için piyano metodu*. Arkadaş.
- Kartal, H. (2007). Erken çocukluk eğitimi programlarından anne-çocuk eğitimi programının altı yaş grubundaki çocukların bilişsel gelişimlerine etkisi. *İlköğretim Online*, 6(2), 234-248. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/91011>
- Kaynak, T. (2004). *Okul öncesi çocuklara yönelik piyano metotlarının incelenerek kullanılma durumlarının saptanması* (Tez No. 145031) [Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü]. Yükseköğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Öztopalan, R., Gürgen, E. T., & Özkan, B. U. (2015). Başlangıç piyano kitaplarının müziksel, görsel ve tipografik bütünselliği. *Mersin Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 11(3), 764-780. <https://doi.org/10.17860/efd.23095>
- Uzler, M., Gordon, S., Mach, E., & Watts, A. (1991). *The well-tempered keyboard teacher*. Schirmer Books.
- Yaşar, Ş. (2009). *Okul öncesi eğitime giriş*. Anadolu Üniversitesi.
- Yavuzoğlu, N. (2017). *Okul öncesi piyano eğitimi*. İnkılap.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2016). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Seçkin.

Mecmuâ-i Sâz ü Söz'de Yer Alan Dini Musiki Eserleri Üzerine Bir İnceleme*

An Analysis on Religious Musical Works in Mecmuâ-i Sâz ü Söz


Ubeydullah İşler

Arş. Gör., Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, İslam Tarihi ve Sanatları Bölümü
email: ubeydullahisler@comu.edu.tr ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0040-7893>

Ömer Can Satır

Doç. Dr., Hitit Üniversitesi, Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Müzik Bölümü
email: omercansatir@hitit.edu.tr ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8568-5018>

* Bu araştırma "Mecmuâ-i Sâz ü Söz'de Yer Alan Dini Eserlerin İncelenmesi" başlıklı yüksek lisans tezinden türetilmiştir.

 Bu makale bilimsel etik ve kurallara uygun hazırlanmış ve intihal incelemesinden geçirilmiştir. Etik kurul onayı gerektirmemektedir.

Atıf (APA 7)/To cite this article

İşler, U., & Satır, Ö. C. (2021). Mecmuâ-i Sâz ü Söz'de yer alan dini musiki eserleri üzerine bir inceleme. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 27(47), 362-376. <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.938182>

Makale Gönderim Tarihi/Received: 17/05/2021

Makale Kabul Tarihi/Accepted: 24/08/2021

Makale Yayın Tarihi/Published: 28/10/2021

Research Article / Araştırma Makalesi

Öz

Yapılan bu çalışmanın odak noktasını 17'nci yüzyılın önemli eserlerinden Mecmuâ-i Sâz ü Söz'de yer alan dini musiki eserleri oluşturmaktadır. İlahi, tesbih, tevhid ve ayin-i şerif gibi Türk din musikisinin önde gelen 34 repertuar bileşeni mecmua içindeki sayısal dağılım, nota yazısında kullanılan işaretler, makam, usul ve form yapısı başta olmak üzere güfte dinamikleri üzerinden analiz edilmiştir. Yapılan değerlendirmeler ışığında dini türlerin mecmua içinde dokuz farklı fasıl içinde tanzim edildiği; bilhassa ilahi ve tesbihlerin şemsiye bir başlık olarak kullanıldığı; tevhid türünün anlamına uygun bir örnekle temsil edildiği; ayin-i şerif'in ise günümüzdeki ayin formunun üçüncü bölümünden ibaret olduğu tespit edilmiştir. Ayrıca bu eserlerde anahtar ve usul göstergeleri ile ses değiştirici işaretler bulunmaktadır. Yine röpriz, puandorg, uzatma ve deyim bağı gibi notalama işaretlerini görmek mümkündür. Dini eserlerin ezgi organizasyonu on beş farklı makam içinde yer alırken Hüseyni ve Neva makamları nicel olarak öne çıkmaktadır. Buna karşın günümüzün dini musiki repertuarında oldukça sık kullanılan Uşşak ve Segâh makamlarının temsil oranı oldukça düşüktür. Zaman organizasyonu ise beş farklı usul üzerinden gerçekleşirken burada Düyek usulü öndedir. Usulü belirlenemeyen eserlerin varlığı ise dikkat çekicidir. Eserler form açısından değerlendirildiğinde ilahi, tevhid ve ayin şerif'in tesbihlere nazaran sınırlı bir müzikal ifadeye sahip olduğu, biçim yapısı açısından tesbihlerin diğer türlerden ayrıldığı görülmektedir. Güfte bakımından aruzlu yapının hâkimiyeti öne çıkarken dini eserlerin anlam evrenini ağırlıklı olarak gazel, murabba ve koşma nazım şekilleri inşa etmektedir.

Anahtar kelimeler: Mecmuâ-i Sâz ü Söz, Ali Ufki, Türk Din Musikisi, Osmanlı/Türk Müziği

Abstract

The focus of this work is on the religious music works in Mecmuâ-i Sâz ü Söz, one of the important works of the 17th century. The 34 leading repertoire components of Turkish religious music such as ilahi (hymn), tesbih, tevhid, and ayin-i şerif were analyzed through the dynamics of the lyrics, especially the numerical distribution in the work, the signs used in the musical score writing, maqam, usul (rhythmic patterns) and musical form structure. In the light of the evaluations made, religious types are arranged in nine different chapters in Mecmuâ-i Sâz ü Söz; especially an umbrella headgear where ilahi (hymn) and tesbih was used; tevhid is represented by an example that matches its meaning; It was determined that the ayin-i şerif consists of the third part of the present-day ritual form. In addition, these works contain the clef and the usul indicators and accidental signs. It is also possible to see notational signs such as repeat, fermata, slur, and extension tie. While the melody organization of religious works takes place in fifteen different maqams, Hüseyni and Neva maqams stand out quantitatively. On the other hand, the representation rate of the Uşşak and Segâh maqams, which are frequently used in today's religious music repertoire, is very low. While the organization of time takes place over five different usul, Düyek is ahead here. The existence of works whose usul cannot be determined is striking. When the works are evaluated in terms of musical form, it is seen that the ilahi, tevhid, and ayin-i şerif have a limited musical expression compared to the tesbihs, and the tesbihs differ from other genres in terms of their form structure. While the dominance of the structure with aruz wezni stands out in terms of lyrics, the semantic universe of religious works is mainly constructed by the poetic forms of gazel, murabba, and kosma.

Keywords: Mecmuâ-i Sâz ü Söz, Ali Ufki, Turkish Religious Music, Ottoman/Turkish Music

1. Giriş

Mecmuâ-i Sâz ü Söz, Ali Ufki tarafından 17'nci yüzyılda kaleme alınmış ilk repertuar kitabı olarak karşımıza çıkmaktadır. Kitap, içeriğinde farklı tür ve repertuar bileşenlerinden oluşan 22 fasıl çatısı altında toplam 544 adet musiki eseri barındırmaktadır. Eseri Türk müzik tarihi açısından önemli kılan husus ise Osmanlı döneminin müzikal birikimini Avrupa notası ile birlikte elimize ulaştıran ilk eser olmasından kaynaklanmaktadır. Bir başka deyişle folklorik türlerden dini musiki eserlerine çalgısal formlardan klasik Türk müziğinin ilk sözlü eserlerine kadar geniş bir yelpazede elimize notaları ile ulaşan en eski eserleri Mecmuâ-i Sâz ü Söz adlı yazmanın içerisinde görmek mümkündür. Yüzlerce repertuar bileşeniyle Topkapı Sarayının sesini günümüze ulaştıran bu kaynağın

bir başka önemi ise içinde Türk müzik tarihinin ilk dini musiki eserlerini barındırıyor olmasıdır. Bu doğrultuda kaleme alınan makalenin amacı, 17'nci yüzyılda Osmanlı'daki musiki anlayışını Ali Ufki bağlamında genel hatları ile değerlendirmek ve onun kaleminden notaları ile birlikte günümüze ulaşan Türk din musikisinin ilk eserlerini incelemektir. Ali Ufki ve Mecmuâ-i Sâz ü Söz özelindeki bu çalışmanın kapsamını ise eser içerisinde tespit edilen dini musiki örnekleri oluşturacaktır.

Mecmuâ-i Sâz ü Söz pratik anlamda dönemin musiki eserlerini günümüze ulaştırmasının yanı sıra teorik olarak da dönemin makam anlayışı, icra geleneği ve usul anlayışı hususunda müzikolojik açıdan oldukça güçlü veriler sunmaktadır. Bu doğrultudaki yapılan incelemeler neticesinde ihtiva ettiği toplam repertuvar bileşeni içinde 34 eserin dini nitelikli olduğu tespit edilmiştir. Tür bağlamında değerlendirildiğinde ise 14 eserin ilahi, 18 eserin tesbih ve birer eserin tevhid ve ayin-i şerif olarak nitelendirildiği görülmektedir. Bu noktada şunu belirtmek gerekir ki kavramsal olarak tevhid, tesbih ve ayin gibi kelimelerin 17'nci yüzyıldan önce kullanıldığı bilinse de ilahi kelimesinin bir edebiyat ve musiki kavramı olarak kullanılması bu dönemden öteye geçmemektedir. Bu çerçevede Ali Ufki Bey'in ilahi kelimesini teknik anlamda kullanan ilklerden biri olduğu düşünülebilir. Söz konusu dini nitelikli eserlere dair bulgulara geçmeden önce başta Ali Ufki olmak üzere Mecmuâ-i Sâz ü Söz hakkında birkaç söz söylemek yerinde olacaktır.

1.1. 17. Yüzyılda Osmanlı'da Musiki ve Ali Ufki

Dini, askeri ve klasik türde hayat bulan ve toplumsal alanların hemen hemen hepsinde kullanılmış olan Osmanlı musiki sanatı, Türk musikisinin hemen hemen beş asırlık bir bölümünü oluşturmaktadır. Türklere eskiden beri süre gelen ve gelenekselleşen bir tutum, askeri ve idari yönetim dışında, toplumu fikir ve sanat anlamında da geliştiren bir yönetim anlayışı Osmanlı İmparatorluğu'nda da kendini göstermektedir. Bunun en açık örneği ise İmparatorluk dâhilinde üst düzey fikir ve sanat adamlarını toplayan ve bu kişileri maddi-manevi destekleyen herhangi bir ayrımcılık gözetmeksizin muhafaza eden Osmanlı padişahlarıdır (Tanrıkorur, 2003, s. 13-18). 17'nci yüzyılda duraklama hemen hemen her alanda kendini gösterse de güzel sanatlar alanında bu durum tam tersidir. Billhassa bu dönemde Türk musikisi büyük bir gelişim göstermiştir. Çağın önde gelen padişahları musiki sanatının gelişimine hem bu sanatla ilgilenerek hem de musikîşinasları himaye ederek önemli katkılarda bulunmuşlardır (Öztuna, 1987, s. 82-83). Behar (1991)'ın Ali Ufki'nin İstanbul'a gelişi ve saray serüveni ile ilgili tahminde bulunduğu tarihler esas alındığında onun IV. Murad döneminden itibaren Osmanlı'daki musiki hayatını tecrübe ettiğini söylemek mümkündür (s. 17-18).

Bu noktada Osmanlı'da musikiyi yalnızca saray ve çevresinde aramak yanlış olacaktır. Nitekim 1728-30 yılları arasında Şeyhü'l-İslam Esad Efendi tarafından kaleme alınan *Atrâbu'l- Âsâr fî Tezkireti Urefâi'l- Edvâr* adlı Osmanlı döneminin tek musikîşinas tezkiresi incelendiğinde meslek ve faaliyetleri belirtilen musikîşinasların çok azının bir şekilde sarayda görevlendirildiği anlaşılmaktadır. Aralarında esnaf, din adamı, bürokrat gibi farklı mesleki nitelikte birçok kişinin bulunması musikinin toplum içerisindeki karşılığını göstermesi açısından önemlidir (Behar, 2015, s. 22). Her ne kadar tezkire dönemin ilk yarısında yazılmış olsa da tüm bir 17'nci yüzyılı kapsar nitelikte olabileceği öngörülmektedir.

Osmanlıda musiki iklimi denildiğinde kuşkusuz en önemli hususların başında müziğin aktarım ve intikal süreci gelmektedir. Ayangil (2014)'in de vurguladığı gibi dini musikinin eğitim süreci tekke ve Mevlevihanelerde, ladini musiki eğitimi ise Enderun içindeki meşkhanelerde alanında kendisini ispatlamış yerli, mühtedi ve devşirme musikîşinaslarca yürütülmektedir (s. 470). Yine aktarım ve intikalin ev, cami gibi özel ve genel alanlarda saray himayesi ve teşviki dışında da bağımsız olarak devam etmiştir (Behar, 2015, s. 21). Keza Uzunçarşılı (1977) Enderun'da musiki eğitimi için büyüklü küçüklü odalar tahsil edilerek devşirme olan çocuklar arasından kabiliyetli olanların diğer saraylardan alınarak bu odalarda eğitime tabi tutulduğunu belirtmektedir (s. 86-87). Ayrıca Ali Ufki anılarını kaleme aldığı Saray-ı Enderun (2013) adlı eserinde Uzunçarşılı'nın üzerinde durduğu odalar ve eğitim sistemi hakkında bilgiler vermektedir. Yine muhtelif kaynaklar Osmanlı'daki musiki eğitiminin Enderun Mektebi, Mehterhane, Mevlevihaneler ve Muzıka-i Hümayun gibi yapılar aracılığıyla Tanzimat dönemine kadar kurumsal olarak devam ettiğini göstermektedir (Özden, 2020, s. 118).

Bu yapılarıdaki musiki aktarım ve intikalinin temelinde meşk sistemi bulunmaktadır. Osmanlı'daki musiki eğitiminin mihenk taşı olan bu sistem hoca merkezli olup talebe uzun yıllar öğrenime devam etmektedir. Mutlak itaat ve terbiye esaslarını temel alan bu eğitim anlayışında talebenin mutlak bir disiplin içerisinde öğrenimine devam etmesi gerekmektedir. Zira bu ortamlarda yapılan basit hatalar dersten ve eğitim sürecinden ihraca kadar varan örnekler ihtiva etmektedir (Özden, 2020, s. 40-41). Söz konusu bu ortamlarda müziğin aktarımı şifahi kültüre dayanırken mecmua ve cönkler aracılığıyla yalnızca güftenin kaleme alınması doğal karşılanmaktadır. Ancak müziğin notayla kayda alınması ve icrası hiç de makbul bir durum değildir. Marifet tüm bir repertuvarı hifzetmek, hafızadan söylemektir. Bu açıdan Ali Ufki ve eseri Mecmuâ-i Sâz ü Söz dönemin müzik anlayışını sözlü kültürden yazılı kültüre geçirerek müziğin aktarım ve intikalini farklı bir boyuta taşımıştır. Bu anlamda Ali Ufki biyografisine kısaca değinmek yerinde olacaktır.

Avrupalı kaynaklarda Albert Bobowski veya Bobovius olarak anılmakla birlikte asıl adı Wojciech Bobowski olan Ali Ufki, günümüz Ukrayna sınırları içerisinde bulunan Lwow/Lviv şehrinde doğmuştur. Asilzade bir aileden geldiği iddia edilmekle birlikte Polonya ve tüm Batılı kaynaklar doğum tarihini 1610 olarak vermektedir (Behar, 2017, s. 17-18). İsimlendirilmesi hakkında farklılıkların bulunduğunu belirten Karakaya (2010) vaftiz adının Wojciech Bobovius olduğunu, bu durumun Latince eserlere geçtiğinde Albertus Bobovius'a dönüştüğünü ve bu isimlendirmenin de milletlere göre farklılaştığını söylemektedir (s. 9). Türkçede Hali Beigh, Hali Beg, Ali Bey, Hulis Bey gibi isimlere rastlanırken bazı Batılı kaynaklarda Bobonius, Bohonius, Bobrowski, Bozonius, Robovius olarak zikredilmektedir. Bu isimlendirmedeki farklılığın temel sebebi dini-kültürel birtakım uygulamalar ve telaffuz farklılığıdır. Bertilen tüm bu isim sarmalında bahsi geçen kişinin Ali Ufki Bey olduğu bilinmelidir. İsimlendirilmesi ile ilgili diğer bir durumu ise onun mahlası oluşturmaktadır. Üngör (1987) kaleme aldığı makalesinde Muammer Uludemir'in "Ufki mi? Ufuki mi?" olduğuna dair bir seminer verdiğini ve bu seminer sonucunda "Ufuki" olarak kabul edildiğini ancak Prof. Dr. Halil İbrahim Şenel'in bu hususu delillendirerek "Ufki" olduğunu kanıtladığını belirtmektedir (s. 27).

Polonya kaynaklarına göre Ali Ufki Lehistan'a birçok kez sefer düzenleyen Kırım Tatarları tarafından esir alınarak İstanbul'a getirilmiştir (Behar, 2017, s. 18). Bu seferlerden en önemlilerinden biri 1633 yılında Hotin-Kamaniçe bölgeleri arasında yapılan savaştır ki bölge Ali Ufki'nin doğduğu Lviv şehrine yakınlığı ile bilinmektedir. Nâima'nın (ö. 1716) ifadesiyle bu savaşa Kantemiroğulları Orak Mirza ve Hüseyin Mirza, Nogay ve gayri Tatarlar katılmıştır. Bu noktada anlaşılan "Kırım Tatarları tarafından esir alındığı iddiasının" bu savaşa katılan etnik yapılarla ilgili olması ihtimal dâhilindedir. Yukarıda belirtilen 1633 tarihi esas alındığında Ali Ufki'nin saraya giriş tarihini 1633 sonları veya 1634 yılı olarak tahminde bulunmak mümkündür (Behar, 1991, s. 17-18). Belgelenemeyen bir rivayette onun uzun süre sarayda bulunduğundan daha sonra Mısır'a sürüldüğünden ve buradaki hizmetinden dolayı serbest bırakıldığından söz edilmektedir (Behar, 2017, s. 18). Ayrıca bazı Avrupalı yazarlar Ali Ufki'nin sarayda geçen ilk döneminin 19 yıl sürdüğünü kesin bir ifade ile yazmaktadır (Karakaya, 2010, s. 10). 1651 yılında Kösem Sultan'ın IV. Mehmed'i zehirleme girişimini tanık olarak anlatması onun bu tarihlerde sarayda olduğunun göstergesidir. Bu bilgiden hareketle de onun sarayda 19 yıl geçirdiği bilgisi ile en erken saraya girişini 1632 yılı olarak belirlemek mümkündür. Gerçek şudur ki; onun hem esaret hayatı hem İstanbul'a gelmeden önceki hayatı ve sonrası hakkında ayrıntılı bilgi bulunmamaktadır. Yazdıkları eserler temel alındığında onun hayatında karanlık kalan bölümleri aydınlatmak pek mümkün görünmemektedir (Behar, 1990, s. 10-12).

Topkapı Sarayına ilk olarak ne sıfatla alındığına dair herhangi bir belge bulunamasa da musiki ile ilgilendiği ve bu sanattaki üstün meziyetlerinden dolayı çeşitli unvanlarda görev aldığı kendi kaleme aldığı yazılardan anlaşılmaktadır. Bu yazılarda padişaha musiki alanında hizmet ettiği, üstün yeteneğinden dolayı erbaşı veya korobaşı unvanına layık görüldüğünden bahsedilmektedir (Yerasimos ve Berthier, 2012, s. 77). Tespit edilen diğer bir görev ise Divan-ı Hümayun tercümanlığıdır. Cengiz Orhonlu, 1668 yılında Divan tercümanlığı unvanı ile ödeme yapıldığına dair evrakı Osmanlı arşivlerinden teşhir etmiştir (Elçin, 2000, s. XIII). Evrak incelendiğinde Ali Ufki'nin sürekli bir tercüme vazifesinde bulunmadığı, belirtilen zamanlarda kısa süreli görevlendirildiği ve günlüğü 5 akçadan toplam 315 akça ödeme yapıldığı anlaşılmaktadır. Ayrıca kaynaklarda 13 kadar dil bildiğine dair verilerin olması tercümanlık görevinde bulunma ihtimalini güçlendirmektedir (Behar, 1990, s. 18).

Ölümü ile ilgili yer ve tarih hususları net olmamakla birlikte birtakım ihtimaller ortalama bir tarihsel değerlendirme yapmaya yardımcı olmaktadır. Bu ihtimallerden Cornelio Magni'nin Saray-ı Enderun adlı eserin İtalyanca baskısında 14 Ekim 1672 tarihli bir sunuş yazmış olması dikkat çekmektedir. Ancak bu onun yaşadığına veya öldüğüne dair bir bilgi vermemektedir (Behar, 1990, s. 41). Yine aynı yazar 1679 yılında Parma'da basılan Saray-ı Enderun'u da kapsayan İstanbul Seyahatnamesinin önsözünde Ali Ufki'nin Müslüman olarak ölmüş olduğuna değinmektedir (Behar, 2017, s. 51). Magni'nin verdiği veriler göz önüne alındığında netlik olmasa da 1672-1679 gibi bir tarihsel daraltma yapmak mümkündür. Ölümü ile ilgili tarihsel daraltma hususunda Fransız şarkiyatçı Antonie Galland, seyyah Jacop Spon'a 10 Mayıs 1677'de yazdığı bir mektupta Ali Ufki Bey'den ölmüş biri olarak söz etmesi 1677 tarihini güçlendirmektedir (Behar, 1990, s. 42). 1670-1673 arasında çok ayrıntılı bir günlük tutan Galland'ın İstanbul'da sefaret görevlisi olarak bulunduğu bilinmekle birlikte Ali Ufki Bey'e yer vermemesi de manidardır. Galland'ın tarihsel süreci esas alındığında ise bu tarih biraz daha daralmakta ve 1673-1677 tarihleri güçlenmektedir. Ancak Batılı kaynaklar 1675 yılını esas almaktadır. Galland ve Magni'nin tarihsel verileri değerlendirildiğinde bu tarihi kabul etmek mümkün gözükmemektedir (Behar, 1990, s. 42). Belirtilen tüm tarihsel aralıkta ölmüş olma ihtimali bulunmakla birlikte Cahit Öztelli kaleme aldığı bir yazıda onun bir şiirini delil göstererek 1676'da hayatta olduğunu ileri sürmektedir (Behar, 2017, s. 51). Ancak Oransay (1976) bu konuda bir makale yazarak söz konusu iddiayı çürütmektedir (s. 224). Tüm bu tarihsel süreçle ilgili ölmüş olma veya yaşıyor olma ihtimali mümkün gözükmemektedir. Zira hiçbir tarih kesinlik ifade etmemektedir. Tüm bu tarihleri kapsayan 1673-1677 tarihleri arasında öldüğünü söylemek mümkündür. Yani yaşadığı dönem hakkında çıkarılabilecek en makul sonuç 1610-1677 yılları aralığıdır. Ölüm yeri ile ilgili de Oransay'dan (1976) yola çıkarak Osmanlı toprakları içerisinde öldüğü söylenebilir (s. 224).

1.2. Ali Ufki'nin Musikişinas Yönü ve Mecmuâ-i Sâz ü Söz

Hayatı incelendiğinde Ali Ufki'nin hiç şüphesiz en maharetli yönü musikişinas kişiliğidir. Nitekim kendisi 17'nci yüzyılın musiki hayatını günümüze ulaştıran belki de en önemli kişidir. Musikiye dair bilinen üç elyazması bulunmaktadır. Bunlardan ilki Mecmuâ-i Sâz ü Söz, ikincisi *Bibliothèque Nationale de France*'taki [Turc 292] katalog numaralı yazma üçüncüsü ise Mezmurlardır. Bu üç eserden zamanının musiki atmosferini günümüze aktaran en önemlisi Mecmuâ-i Sâz ü Söz'dür. Bu eser [Sloane 3114] katalog numarası ve *Turkish Songs* adı altında Londra'daki *British Museum* envanterine kayıtlıdır. Mecmuânın kapağında belirtildiği gibi Ali Ufki bir santuridir. Bunun yanı sıra IV. Mehmed'in sazandelikliğini yapmıştır. Mecmuâ-i Sâz ü Söz'de kendisine ait beste ve güfteler bulunmaktadır. Yerasimos ve Berthier (2012) onun Batı müziğindeki üstün kabiliyeti ile Topkapı sarayında hanendelik ve sazandelik yaptığından söz ederken, üst düzey müzikal donanımı sayesinde musiki hocalığı görevine layık görüldüğü ve Avrupa nota yazısı bilgisiyle diğer musikişinaslardan ayrıldığı; İstanbul'a gelmeden önce İtalya'da aldığı müzik eğitimi sayesinde öğrendiği eserleri notaya aktarma kabiliyeti kazanmasıyla Topkapı Sarayındaki diğer musikişinaslarca hayretle izlendiği ve bu sayede korobaşı unvanına layık görüldüğü; ayrıca Ali Ufki'nin musiki ve edebi türler üzerine derinlikli bilgi sahibi olmakla birlikte Osmanlı ve Batı çalgıları arasında mukayese yapacak kadar donanımlı müzik bilgisine sahip olduğundan bahsetmektedir (s. 12-77). Behar'ın (1990) ve (2008) yaptığı çalışmalardan da anlaşılacağı üzere makam müziğinin önemli bileşenlerinden usul konusu hakkında bilgi sahibi olduğu görülmektedir.

Yukarıda da değinildiği gibi Mecmuâ-i Sâz ü Söz Ali Ufki'nin en önemli musiki eseridir ve içinde Avrupa notasıyla yazılmış beş yüzden fazla saz ve söz eseri barındırmaktadır. Bu esere ilk dikkat çeken Avrupalı şarkiyatçılardır. 23 Eylül- 16 Ekim 1675 tarihleri arasında İstanbul'da bulunan İngiliz seyyah Jacop Spon 1678 yılında yayımladığı seyahatnamesinde Ali Ufki'nin kaleme aldığı bu eserden söz etmiştir. Ülkemizdeki farkındalığı 20'nci yüzyılın ikinci yarısına tekabül etmektedir. İlk kez Çağatay Uluçay 1948 yılında "Mecmuâ-yı Saz u Söz" makalesiyle konuya dikkat çekmiştir (Behar, 1990). Elçin (2000)'e göre eserin 9-b yaprağındaki ilk şiirin başlığı "Hazâ Mecmuâ-i Sâz ü Söz" şeklindedir ve mecmua beste, nota ve şiirlerden mütevellittir. (13x19.5) santimetre ebadında ve 184 yapraklı olan eser biri hat olmak üzere iki farklı yazı stili ile kaleme alınmıştır. Son olarak söz konusu mecmua hakkında Oransay (1972) *Ali Ufki ve Dini Türk Musikisi* başlığı ile doçentlik tezi, Cevher (1995) *Ali Ufki Bey ve Haza Mecmuâ-i Saz ü Söz (Transkripsiyon-İnceleme)* başlığı ile doktora tezi kaleme alarak Ali Ufki ve Mecmuâ-i Sâz ü Söz araştırmalarına katkı sağlamıştır.

2. Yöntem

Araştırma betimsel modele dayalı nitel bir araştırmadır. Bu bağlamda Mecmuâ-i Sâz ü Söz'de (MSS) yer alan dini nitelikli eserler fasıl, tür, makam, usul, form ve güfte yapısı ile Ali Ufki'nin kaleme aldığı notaların üzerinde bulunan müziğe dair gösterge ve işaretler açısından detaylı bir irdelemeye tabi tutulmuştur. Bu bağlamda ilk olarak MSS'deki dini nitelikli eserler fasıl bazında ayrıştırılarak hangi türün Ali Ufki'nin tasnif ettiği hangi fasıl içinde yer aldığı bilgisi sayısal dağılım bazında belirlenmiştir. Akabinde Ali Ufki bu eserleri notaya alırken hangi gösterge ve işaretleri kullandığı sorusuna yanıt aranmış, başta anahtar simgesi olmak üzere dini nitelikli eserlerde kullanılan usul ve arıza işareti ayrıntılı olarak tanımlanmıştır. Bu başlıkta altında yapılan makam ve usul tespitinde ise başta Kantemiroğlu edvarı olmak üzere 17'nci yüzyıl ve öncesinin edvar kaynaklarından yararlanılmıştır. Müzik analizi bağlamında MSS'deki dini nitelikli türler günümüzün form anlayışı çerçevesinde ele alınmış olup eserlerin bağlı olduğu biçimsel yapı cümle ve bölüm cinsinden belirlenmiştir. Son olarak eserlerin güfte yapısı anlam evreni göz önüne alınmak suretiyle edebi tür, nazım ve vezin yapısı üzerinden tasnif edilmiştir.

3. Bulgular

Tablo 1

MSS'de Fasıllar İçinde Yer Alan Dini Eserlerin Sayısal Dağılımı

Fasıl	İlahi	Tesbih	Tevhid	Ayin-i Şerif
Hüseyini	1	-	-	-
Muhayyer	2	-	-	1
Neva	-	3	-	-
Acem	-	4	-	-
Sabâ	-	2	-	-
Rast	2	2	1	-
Eviç	2	1	-	-
Aşiran Buselik	3	-	-	-
Hisar	4	6	-	-
Toplam	14	18	1	1

Tablo 1'de görüldüğü gibi MSS'de ilahi, tesbih, tevhid ve ayin-i şerif'ten oluşan dini musiki örnekleri bulunmakla birlikte bu türlerin dokuz farklı fasıl içinde tanzim edildiği tespit edilmiştir. Ancak bu türler edebi bağlamda değerlendirildiğinde bazı eserlerin bağlı olduğu türün karakteristik niteliğini yansıtmadığı anlaşılmaktadır. Bu durum MSS'deki ilahi ve tesbih türlerinin anlam evreni açısından şemsiye bir başlık olarak kullanıldığını ortaya

koymaktadır. Tablodaki her bir türe kısaca değinmek gerekirse ilahi türünün günümüzde olduğu gibi dini içerikli güftelerin bestelenmesi ile oluştuğu söylenebilir. Cevher (2003)'in de vurguladığı gibi ilahilerin basit ezgilerden oluşmadığı ve girift bir müzikal yapıda oldukları (s. 50); Tablo 1'de görüldüğü üzere 14 eserin ilahi başlığı çatısı altında nitelendiği; Hüseyni, Muhayyer, Rast, Eviç, Aşiran Buselik ve Hisar fasılları içinde yer aldığı anlaşılmaktadır. Tesbihlerde ise müzikal örgü ve anlatımın ilahilere göre daha yoğun olması dikkat çekmektedir. Yine tabloda görüldüğü üzere MSS'de 18 örneği bulunmaktadır. Tesbih çatısı altında yer alan eserler Neva, Acem, Saba, Rast, Eviç ve Hisar fasıllarında bulunmaktadır. MSS'de müstakil bir tür başlığı altında yer alan ve tek bir örneği bulunan tevhid ise Rast faslı içindedir ve günümüzdeki tevhid türü ile yakın benzerlik göstermektedir. Son olarak MSS'de tek bir örneği bulunan ve Muhayyer faslı içinde yer alan ayin-i şerif ise tekke musikisinin en önde gelen formudur. MSS'de yer alan ayin-i şerif örneği de Mevlevî ayinlerinin hemen hepsinde yer alan ve ayinlerin üçüncü hanesini oluşturan bölüme tekabül etmektedir.

Tablo 2

MSS'de Kullanılan Anahtar, Usul ve Arıza İşaretleri

Anahtar İşareti	Usul İşareti	Arıza İşareti
☉	☉ ○ ☉ ☉ ☉ ☉ ☉ ☉ ☉ ☉ ☉	// ☉

Tablo 2'de görüldüğü üzere MSS'deki dini eserlerde anahtar, usul ve ses değiştirmeye yönelik birtakım işaret kullanılmıştır. Buna göre ilahi ve tesbih türlerinde cim harfi ile (☉) sembolize edilen bir do anahtarı mevcuttur. Ali Ufki MSS'de do ve sol anahtarlarını kullanırken birinci, ikinci ve üçüncü çizgi üzerinde üç tip do anahtarı kaleme almıştır. Dini musiki eserlerinde ise ekseriyetle birinci çizgi do anahtarı üzerinden bir nota yazımı gerçekleştirmekle birlikte yalnızca bir eserde (MSS 317-2) üçüncü çizgi do anahtarı kullanmıştır. Tesbih ve ilahi dışında kalan tevhid ve ayin-i şerif ise anahtarsız olarak notaya alınmıştır.

MSS'de 14 ilahinden sadece dördünde (MSS 85-2, 233-2, 247-2, 248-1) usul işareti kullanırken bu göstergeler dört farklı şekilde karşımıza çıkmaktadır. Bunlar semai usulüne denk gelen ☉ göstergesi ile düyek usulüne tekabül eden ○, ☉ işaretleri ve devr-i revan usulünü karşılayan ☉ işaretidir. Yine 18 tesbihten on ikisinde (MSS 123-2, 123-3, 170-2, 171-1, 171-3, 186-1, 233-1, 235, 315-1, 315-2, 316-1, 317-1) usul göstergesi mevcutken bu işaretler yedi farklı şekilde bulunmaktadır. Bunlar düyek usulüne tekabül eden ○, ☉, ☉, ☉ işaretleri ile nim sakil usulüne denk gelen ☉ işaretleri ve belirli bir usul göstergesine karşılık gelmeyen ☉ ve ☉ işaretleridir. Sadece birer örneği bulunan tevhid ve ayin-i şerif'te de usul işaretleri bulunmaktadır. Tevhid örneğinde semai usulünü andıran ☉ işareti yer alırken ayin-i şerif'te düyek usulüne ait olan ☉ işareti bulunmaktadır.

Ses değiştirici işareti olarak ilahilerde dört eserde (MSS 300-2, 302-2, 311-1, 315-3) bemol işlevi gören (☉) harfi yer alırken tesbihlerin dördünde (MSS 170-2, 171-1, 171-2, 171-3) yine bu harf şeklini görmek mümkündür. Ayrıca diyez işlevi gören // çift eğik çizginin de varlığı dikkat çekidir. Ayrıca röpriz (☉), puandorg (☉), uzatma ve deyim bağı (☉) gibi notalama işaretlerini diğer repertuar bileşenleriyle birlikte Ali Ufki'nin dini musiki eserlerinde görmek mümkündür.

Tablo 3

MSS'deki Dini Eserlerin Makamsal Dağılımı

Makam	İlahi	Tesbih	Tevhid	Ayin-i Şerif
Acem	-	3	-	-
Acem Aşiran	1	1	-	-
Aşiran Buselik	1	-	-	-
Buselik	-	1	-	-
Eviç	2	-	-	-
Hüseyni	4	1	-	-
Irak	-	1	-	-
Muhayyer	2	1	-	1
Neva	1	4	-	-
Pençgâh	-	2	-	-
Rast	2	-	1	-
Sabâ	-	2	-	-
Segâh	-	1	-	-
Sünbüle	1	-	-	-
Uşşak	-	1	-	-
Toplam	14	18	1	1

Tablo 3'te görüldüğü üzere MSS'deki dini musiki eserleri 15 ayrı makamda kaleme alınmıştır. En çok sırasıyla Hüseyni, Neva, Muhayyer, Uşşak, Acem, Rast, Acem Aşiran, Eviç, Pençgâh ve Saba makamları yer alırken Aşiran

Buselik, Buselik, Irak, Segâh, Sünbüle makamlarında birer eserin varlığı dikkat çekicidir. İlahilerde nicel bağlamda Hüseyini makamı öne çıkarken tesbihlerde Acem ve Uşşak makamı kısmen öndedir. İlahilerde Hüseyini makamının peşinden Eviç, Muhayyer ve Rast makamları gelirken tesbihlerde bu sırayı Neva, Pençgah ve Saba makamı izlemektedir. Tevhid ve ayin-i şerif'te sadece birer örnek bulunduğu Rast ve Muhayyer makamları öne çıkmaktadır.

Yine tablo 3'teki sıradan hareketle tesbihlerde görülen Acem makamı günümüzdeki Acem makamıyla büyük ölçüde benzerlik taşımakla birlikte bir eserin (MSS 171-2) bağlı olduğu makamın doğası gereği düğâh perdesinde karar vermek yerine Acem perdesinde kaldığı tespit edilmiştir. Ancak eserin A+B+C biçiminde kümelenen form yapısı incelendiğinde Ali Ufki her ne kadar bir dönüş işareti koymasa da eserin B bölümünde bitiş ihtiyacı hâsıl olduğundan Acem makamı içinde değerlendirmekte herhangi bir tereddüt yaşanmamıştır.

Görsel 1

Acem Tesbih, MSS 171-2

Şeh ri Ra ma zan mi ne ved
Dem sä zân hem nâk mi şe ved
Ah el ve da vah el ve da
Mâ lı Ra ma zan el ve da
Da re ya kin az mi se fer
Ta rık şüd ez gam o ka mer
Ah el ve da vah el ve da

(Cevher, 2003, s. 575)

Hem ilahi hem de tesbih türlerinde birer örneği bulunan MSS'de Acemaşiran makamında ilahi türünde bulunan eser (MSS 300-2), günümüzdeki Acemaşiran makamıyla önemli ölçüde benzerlik taşımaktadır. Nitekim Ali Ufki bu eserin donanımında dizek üzerinde dördüncü çizgiye yerleştiği bemol işaretiyle dönemin Nihavend günümüzün ise Kürdi perdesini göstererek makamın özelliğini ortaya koymuştur. Ancak tesbih türü altında bulunan eserin (MSS 170-2) makam organizasyonu günümüzden ziyade döneminin özellikleriyle önemli ölçüde benzerlik taşımaktadır. 17'nci yüzyılın önde gelen makam teorisyenlerinden Kantemiroğlu (Tura, 2001, s. 105) Acemaşiran makamını Acem makamının bir terkibi olarak gördüğünü söyleyerek ince ve kalın perdelerde Acem makamı gibi hareket edip Acemaşiran perdesinde karar kılan bir makam olarak tanımlamakta ve yine başka bir yerde (Tura, 2001, s. 76) hem Düğâh hem de Acem perdesinde karar verebildiğini belirtmektedir. Söz konusu bu tesbihte Ali Ufki'nin eseri puandorglu bir Acemaşiran perdesi üzerinde bitirmesi eserin Acemaşiran özelliğini öne çıkarmaktadır. Zira Ali Ufki'nin kullandığı puandorg işareti günümüzdeki kullanımından farklı olarak eserin bitişini gösteren bir anlama tekabül etmektedir.

Görsel 2

Acem Aşiran İlahi, MSS 300-2

(Cevher, 2003, s. 892)

Her ne kadar fasıl başlığı altında Buselik Aşiran'a bağlı üç ilahi karşımıza çıksa da söz konusu bu makama büyük ölçüde uyan bir ilahi (MSS 302-2) bulunmaktadır. Makam organizasyonu olarak bu eser her ne kadar Düğâh perdesinde karar verse de dönemin kaynaklarından Kantemiroğlu'nun (Tura, 2001, s. 105) verdiği bilgilerden hareketle Aşiran Buselik makamının gerek kalın gerekse ince sesli perdelerde Buselik makamı gibi hareket edip Aşiran perdesinde karar kıldığını biliyoruz. Ancak bu fasıldaki ilahinin Buselik makamından çok Buselik Aşiran

yahut Aşiran Buselik olarak tanımlanmasındaki yegâne mantık bizzat Muhayyer perdesinin çekim merkezi üzerinden başlamasıdır. Nitekim Kantemiroğlu (Tura, 2001, s. 81-82) Buselik makamına özel olarak yaptığı tanımda makamın Dügâh perdesinde başlamak suretiyle kendi perdesi üzerinden Çargâh perdesine çıkıp Hüseyni makamında olduğu gibi tiz perdelere dek hareket edebildiğinden söz etmektedir. Dönemin bu önemli kaynağındaki her iki tanım karşılaştırıldığında söz konusu ilahiyi Buselik Aşiran olarak tanımlamak yanlış olmayacaktır.

Görsel 3

Buselik Aşiran İlahi, MSS 302-2



(Cevher, 2003, s. 896)

Tablo 3'te görülen Buselik makamındaki tek örnek Neva faslı içinde yer alan bir tesbih eserde (MSS 121-3) mevcuttur. Söz konusu eserin Neva faslı içinde yer alması şaşırtıcı değildir; zira Safiyyüddin'den başlamak üzere Meragî, Şirvânî, Lâdikli ve Hacı Büke gibi tarihi kaynaklarda Neva makamı Buselik dizisi içinde tarif edilmiştir (Levendoglu, 2002, s. 136). Dönemin kaynaklarından Kantemiroğlu (Tura, 2001)'nun yaptığı Neva tarifi ise günümüzdekine benzer niteliktedir.

Görsel 4

Buselik Tesbih, MSS 121-3



(Cevher, 2003, s. 445)

MSS'de dini musiki türleri içerisindeki Eviç makamı sadece iki ilahide (MSS 247-2, 248-1) karşımıza çıkmaktadır ve her ikisi de döneminin Eviç makamı özelliklerini büyük ölçüde karşılamaktadır. Dini eserler arasında nicel olarak sayı üstünlüğüne sahip olan Hüseyni makamı ise dört ilahi (MSS 54-2, 81-2, 311-1, 315-3) ve bir tesbih (MSS 315-2) üzerinden varlık kazanmaktadır. İlahi türündeki eserlerde ezgi organizasyonu gerek dönemdeki gerekse günümüzdeki Hüseyni makamıyla birebir eşleşirken tesbih türündeki makam organizasyonu Neva ile Hüseyni arasında giden bir seyir özelliği taşımasına ve hatta Cevher (2003)'de Neva olarak işaretlenmesine rağmen bu çalışmada Hüseyni içinde ele alınmıştır.

Görsel 5

Eviç İlahi, MSS 248-1



(Cevher, 2003, s. 771)

Tablo 3'te yer alan Irak makamı yalnızca bir tesbih (MSS 253) ile temsil edilmektedir. Eviç faslında yer alan bu eser Dügâh perdesi çevresinde seyre başlamak suretiyle yarattığı Uşşak etkiyle Eviç, Hüseyini, Neva ve Dügâh perdeleri üzerinden Irak perdesinde karar vermektedir. Nitekim bu yapı gerek dönemin gerekse günümüzün Irak makamı ile büyük ölçüde benzerlik göstermektedir.

Görsel 6

Irak Tesbih, MSS 253

Fevz nâ bi'l ley lil vitr ve bi'l me nâ
fi'z za fer Al la hu
li mâ be de et bi'l maz ha ri en vâ ru hay ril be şer
Ne biy yü nâ Mu ham med en vâ ru hay ri'l be şer
Hâ zâ ne biy yül Mus ta fa Hâ zâ şe ri fül şü re fâ
Hâ zâ bi zem ze miş şî fâ
Ha bi bü nâ Mu ham med en vâ ru hay ri'l be şer

(Cevher, 2003, s. 788)

MSS'deki dini nitelikli eserlerde öne çıkan diğer bir makam Muhayyer'dir. Tablo 3'te görüldüğü üzere bu makamda iki ilahi (MSS 85-2, 300-1), bir tesbih (MSS 317-1) ve bir ayin-i şerif (MSS 84-2) bulunmaktadır. Muhayyer faslında yer alan ilk ilahi (MSS 85-2) Muhayyer perdesi üzerinde seyre başlamak ve Tiz Çargâh perdesini duyurmak sureti ile Muhayyer perdesinde karar vermektedir. Ancak kuvvetle muhtemel bu eserin tiz durak perdesinde değil de form olarak B cümlesine denk gelen müzikal örgüde karar verdiği ön görülmektedir. Başta dönemin önemli kaynaklarından Kantemiroğlu Edvarı (Tura, 2001) olmak üzere dönem öncesindeki Bedri Dilşâd, Hızır bin Abdullah, Yusuf bin Nizameddin Kırşehirî, Seydi ve Kadızade Tirevi'de Muhayyer makamı mutlak suretle Dügâh perdesinde karar kılmaktadır (Levendoglu, 2002, s. 131). Ayrıca Kantemiroğlu (Tura, 2001, s. 69-70) bu makamla ilgili yaptığı tarifte ezgisel seyrin Hüseyini perdesinde başladığını, tiz perdelerde gezindikten sonra yine Hüseyini perdesini duyurmak suretiyle Çargâh üzerinden Saba perdesini işleyerek Dügâh perdesinde karar kıldığını belirtmektedir. Seyir bakımından söz konusu bu ilahinin Saba çeşnisi kuralları haricinde Hüseyini perdesi üzerinden seyir hareketi göstermesi nedeniyle dönemin kaynaklarıyla benzerlik gösterdiği söylenebilir.

Görsel 7

Muhayyer İlahi, MSS 85-2

(Cevher, 2003, s. 343)

Aşiran Buselik faslında yer alan ikinci ilahi (MSS 300-1) ise bu makam yapısından çok kısmen Muhayyer makamının özellikleriyle uyduğu tespit edilmiştir. Her ne kadar Aşiran Buselik ya da günümüzdeki ismi ile

Buselik Aşiran makamı Hüseyini Aşiran perdesinde karar kılsa da söz konusu ilahinin Dügâh perdesinde tam karar vermesi ve Ali Ufki'nin notaya aldığı diğer Aşiran Buselik eserlerden durak bağlamında farklılık içermesi nedeniyle eserin karakteristik olarak daha çok Muhayyer makamı etkisinde olduğunu söylemek mümkündür. Tesbih türü içinde Muhayyer makamının tek örneği ise Hisar faslında yer almakla birlikte gerek döneminin gerekse günümüzün Muhayyer makamı özelliklerini taşıdığı söylenebilir. MSS'de tek örneği bulunan Ayin-i Şerif (MSS 84-2) de Muhayyer faslı içerisinde yer almaktadır. Genel karakteri itibarı ile her ne kadar ağırlıklı olarak tiz seslerde seyir özelliği göstermese de gerek bağlı olduğu fasıl gerekse ilgili makamın MSS içindeki diğer örnekleri göz önüne alınarak Muhayyer makamının özelliklerine sahip olduğu söylenebilir.

Tablo 3'te yer alan Neva makamı bir ilahi ve dört tesbih üzerinden varlık kazanmaktadır. Hisar faslında yer alan bir ilahi (MSS 317-3) ile üç tesbih (MSS 315-1, 316-1, 316-2) hem dönemin hem de günümüzün makam tariflerine uygun olarak öne çıkarken Neva faslı içinde yer alan diğer tesbih (MSS 123-3) karar dışı bir perdede bitiş özelliği gösterse de tipik bir Neva makamı özelliğine sahip olduğu söylenebilir. Nitekim Nâyî Osman Dede, Tanburi Küçük Artin, Marmarinos ve Seyyid Mehmet Emin tarafından verilen tariflerde Neva makamının karar sesi Neva perdesi olarak gösterilmiştir (Levendoğlu, 2002, s. 141). Kantemiroğlu (Tura, 2001, s. 61) da yaptığı Neva açıklamasında makamın karar seslerinden birinin Neva perdesi olduğunu belirtmektedir. Keza bu eserin ezgi organizasyonu makamın doğası gereği Neva perdesi çevresinde seyir başlayıp devamında Dügâh, Segâh, Çargâh, Rast ve Hüseyini perdelerini duyurmak sureti ile Neva perdesinde yarım karar vermektedir. İkinci satırda Gerdaniye ve Eviç perdelerini göstererek Gerdaniye ve Segâh arasındaki sıra sesleri duyurmak sureti ile benzer bir şekilde bir önceki cümlemin ardıl motifini tekrar ederek bu kez Hüseyini perdesinde asma karar gösterir. Ancak eserin yeniden başa dönerek ilk bölümle sonlanması kuvvetle muhtemeldir. Bu nedenle ezgisel yapının kararını Neva perdesi olarak işaretlemek yanlış olmayacaktır.

Görsel 8

Neva Tesbih, MSS 315-1

Süb ha nel me li kil
Süb ha nel me li kil
A' lâ En tel
Mev lâ En tel
a liy yül a' la
kı ri mül mev la
Le ke iz zü ve'l ev lâ
Al la hu le kel lüt fi vel a
tâ Al la hü ül tüt le
nâ vâ' fû an nâ vah şür nâ
Al la hü tah te li vâ i Mus ta fa

(Cevher, 2003, s. 915)

Tablo 3'te görüldüğü gibi MSS'deki dini eserlerin ikisi Pençgâh makamındadır. Her iki eser de Rast faslında yer almaktadır ve Ali Ufki bu eserleri Rast-ı Pençgâh olarak tanımlamıştır. Nitekim dönemin kaynaklarından Kantemiroğlu (Tura, 2001, s. 49) da Pençgâh makamını Rast makamına uyan, ona tabi olan bir terkip olarak tanımlamaktadır. Buna göre ilk tesbih (MSS 233-1) makamın doğası gereği Rast perdesi ekseninde seyir başlayıp güçlü ses olan Neva perdesini duyurmak sureti ile Rast perdesinde tam karar vermektedir. Akabindeki ikinci satırda ezginin seyri Gerdaniye perdesi çevresine kayarken Eviç ve Hüseyini seslerini duyurmak kaydı ile Neva

perdesinde Rastlı bir asma kalış sergilenmektedir. Ardında yer alan seyir ise eserin Pençgâh yapısını gösterir niteliktedir. Neva etkili motif Hicaz/Uzzal perdesiyle Rast perdesinde Pençgâhlı bir kalış gösterirken Neva ve Hüseyini perdesi üzerinden Rast perdesinde Rastlı bir tam kalış sergilenmektedir. Diğer tesbihte (MSS 235) ise notanın hiçbir yerinde Pençgâh karakterine ait Uzzal/Hicaz perdesi yazılmamıştır. Oysa ki diğer eserde bu perde tanımlıdır. Ancak yine de söz konusu eserin Neva çevresinde seyre başlayıp inici-çıkıcı bir seyir özelliği arz etmesinden dolayı Pençgâh olarak değerlendirilebilmekle birlikte Çargâh ve Uzzal/Hicaz perdelerinin hangi durumda dönüşümlü kullanıldığı sorusu ne yazık ki cevapsız kalacaktır.

Görsel 9

Pençgah Tesbih, MSS 233-1

Şe fi ül hal ki fi'l mah şer Mu ham med sâ hi bül min ber
E bu bekr Ö mer Os man e mi rül mü mi nin Hay dar
Rıd va nu'l la hi a ley him La i la he il lal lah
Hü ve's sâ ki a lel kev ser
Mu ham med Hak Re su lül lah

(Cevher, 2003, s. 734)

Tablo 3'te yer alan Rast makamında iki ilahi (MSS 231-2, 233-2) ve bir tevhid (MSS 216) bulunmaktadır. Her üç eser de bağlı bulunduğu fasıl ile uyum göstererek gerek dönemindeki gerekse günümüzdeki Rast makamını temsil etmektedir. Yine aynı tabloda yer alan Saba tanımlı iki tesbih (MSS 186-1, 186-2) ise her ne kadar saba perdesi belirtilmese de Ali Ufki'nin başlıkta ve tasnif ettiği fasılda belirttiği gibi Saba makamı içinde değerlendirilebilir. Nitekim dönemin kaynaklarından Kantemiroğlu (Tura, 2001, s. 72) Çargâh ile Neva arasındaki yarım perdenin makama ismini veren perde olduğunu vurgularken burada da bağlı olduğu makamın doğasına uygun bir seyir yapısının öne çıktığını söylemek mümkündür.

Görsel 10

Rast İlahi, MSS 233-2

(Cevher, 2003, s. 735)

Tablo 3'te yer alan bir Segâh makamı kısmen tartışmalıdır. Zira Ali Ufki bu tesbihi (MSS 123-2) MSS'de Neva faslı içinde göstermiş, Cevher (2003) ise, yine söz konusu bu eseri neva makamı olarak işaretlemiştir (s. 946). Yapılan analiz sonucunda eserin karar yapısı haricinde Neva makamının doğal seyir özelliklerini gösterdiği ancak form bağlamında her iki bölüm içinde de yarım ve tam kararlarını Segâh perdesi üzerinde konumladığı tespit edilmiştir. Tesbih bağlı olduğu fasıl gereği Neva perdesi ekseninde seyre başlayıp Dügâh, Rast, Segâh, Çargâh ve Neva perdelerini duyurmak sureti ile Segâh perdesinde kalış gösterirken akabinde Eviç ve Gerdaniye perdeleri üzerinden Hüseyini ve Neva perdelerini duyurmak sureti ile Segâh perdesinde bitiş göstermektedir. Tüm bu verilerden ve Kantemiroğlu Edvarı'nda tanımlanan Segâh tanımından (Tura, 2001, s. 58) hareketle bu eseri Segâh makamı olarak işaretlemek yanlış olmayacaktır.

MSS'de yer alan ender Sünbüle makamlarından biri de bir ilahi (MSS 313-1) üzerinde varlık bulmaktadır. Söz konusu eser her ne kadar Hisar faslında yer alsın da Ali Ufki eserin Sünbüle makamında olduğunu belirtmiştir. Nitekim eserde, makamının doğası gereği Saba perdesine ilişkin bir bilgi verilmezken seyir karakteri olarak Muhayyer perdesi ekseninde seyre başlaması Ali Ufki'nin belirttiği makama uygunluk göstermesi bakımından önemlidir. Nitekim Kantemiroğlu (Tura, 2001, s. 84) bu makamı perde sahibi bir makam olarak tanımlayıp Sünbüle perdesini Muhayyer ile Tiz Segâh arasındaki bir yarım perde olarak tanımlamaktadır. Yine Kantemiroğlu,

Sünbüle makamını tanımlarken Muhayyer perdesinde başladığını, Tiz Hüseyini perdesine dek çıktığını, Tiz Segâh veya kendi perdesi üzerinden Gerdaniye, Acem, Hüseyini perdelerine düşerek Saba makamı akışıyla son bulduğunu belirtmektedir. MSS'deki bu eserin de kısmen bu tarifile uyduğu söylenebilir.

Görsel 11

Sünbüle İlahi, MSS 313-1



(Cevher, 2003, s. 912)

Tablo 3'teki son makam olan Uşşak makamında yalnızca bir tesbih (MSS 317-2) bulunmaktadır. Nitekim bu eser hem MSS'deki diğer Uşşak eserlerle hem de günümüzün Uşşak yapısıyla benzerlik göstermektedir.

Görsel 12

Uşşak Tesbih, MSS 317-2

Süb ha nel me li kil men nan
Süb ha nel me li kil men nan
bi'r rah me ti
bi'l kud re ti
ve'r Rıd van
ve's Sul tân
İr ham şey hi Ya Rah mân
ves tur ay bî Ya Set târ
İr him le nâ vağ fir le na
zü nü be na Ya Mev la na

(Cevher, 2003, s. 922)

Tablo 4

MSS'deki Dini Eserlerin Usul Bakımından Dağılımı

Usul	İlahi	Tesbih	Tevhid	Ayin-i Şerif
Düyek	3	6	-	-
Evfer	-	2	-	-
Evsat	1	-	-	-
Semai	4	1	1	-
Sofyan	4	4	-	-
Belirlenemeyen	2	5	-	1
Toplam	14	18	1	1

Tablo 4'te görüldüğü üzere MSS'deki dini nitelikli eserler Düyek, Evfer, Evsat, Semai ve Sofyan olmak üzere beş farklı usul içinde yer almaktadır. Tablodaki sekiz eserin usul organizasyonu ise belirlenememiştir. Söz konusu belirsizlik durumu hem ölçüsü belli olup gelenekle ilişkili olarak belirli bir usul kalıbına tekabül etmeyen hem de ölçü bazında orantısız olarak gelişen bir ritmik yapıyı kapsamaktadır. Buna göre MSS'deki dini eserler içinde Düyek usulü nicel olarak öne çıkarken bu usulü Sofyan ve Semai takip etmektedir. Evfer ve Evsat usullerinin ise genel dağılım içinde azınlık kaldığını belirli bir usul dairesinde belirlenemeyen eserlerin de azımsanmayacak oranda olduğunu belirtmek gerekir.

Tablo 4'te görüldüğü gibi üç ilahi ve altı tesbih Düyek usulündedir. Cevher (2003)'in de vurguladığı gibi burada Düyek olarak tanımlanan usullerin günümüzdeki haliyle büyük ölçüde ilgisi yoktur ancak (2+2+2+2)'lik bir düzum içinde gelişmektedir (s. 41). Uludemir (1985) ise, MSS'deki Düyek yapısını dört vuruşa tekabül eden 2/4'lük

bir ölçü içinde tanımlamaktadır (s. 16). Dönemin kaynaklarından Kantemiroğlu bu usulü düm (1) tek (2) tek (1) düm (2) tek (2) biçiminde tarif ederken (Tura, 2001, s. 166), Ali Ufki, [Turc 292]'de Düyek usulünü büyük ölçüde günümüzdeki yapısına benzer bir biçimde tanımlama yoluna gitmiştir. Buna göre bir ilahide (MSS 247-2) dizek başında Düyek usulünü gösteren bir işaret yer alırken diğer iki ilahi (MSS 313-1, 315-3) yukarıda tarif edilen usul yapısı içinde varlık göstermektedir. Tesbih eserlerde (MSS 170-2, 171-2, 235, 315-1, 315-2, 316-1) ise yer yer zaman deformasyonlarına rağmen Düyek usulünü işaret eden usul göstergeleriyle birlikte dönemin kaynaklarında belirtilen Düyek tarifleriyle büyük ölçüde örtüşmektedir.

Tablo 4'te yer alan Evfer usulünü yalnızca iki tesbih üzerinde tespit etmekteyiz. Ancak buradaki her iki eserin usul yapısı birbirinden farklılık arz etmektedir. İlk tesbih (MSS 186-1) MSS'deki diğer Evfer usulündeki eserlerin aksine (4+5+4+5) kesitli bir ritmik yapıya sahiptir ve porte başında 18 rakamını belirten bir usul işareti mevcuttur. Nitekim Cevher (2003)'in de vurguladığı gibi MSS'de Evfer olarak belirtilen eserlerde günümüzdeki kullanımından farklı olarak (3+2+2+2) düzum yapısı öne çıkmaktadır (s. 41). Ancak dönemin kaynaklarına bakıldığında Kantemiroğlu Evfer'i düm (2) te-ke (1) te-ke (1) düm (2) tek (3) biçiminde tanımlarken (Tura, 2001, s. 166), Ali Ufki'nin Turc 292 yazmasında biri 3/2'lik diğeri ise 6/2'lik olmak üzere iki tip Evfer tarifi yapması dikkat çekicidir. Yine de her iki teorik çerçeve Evfer usulünü düzum olarak ayırırsa da üçün katları üzerinden açıklamaktadır. Bu usuldeki diğer tesbih (MSS 233-1) ise, Cevher (2003)'in belirtmiş olduğu Evfer tanımına birebir uymaktadır (s. 41). Ancak bu eserin dizek başında bağlı olduğu usul yerine Düyek usulü göstergesi kullanılmıştır.

Tablo 4'te yer alan tek Evsat usulü bir ilahide (MSS 231-2) yer almaktadır. MSS'de bu usule dair herhangi bir emare yoktur. Ancak eserin içinde bulunduğu (5+4+4) yapısı dönemin kaynaklarından Kantemiroğlu'nun Evsat için yaptığı 26 (5+4+4+5+4+4) zamanlı tarifile uyduğundan (Tura, 2001, s. 164) ilahiyi söz konusu usul dairesi içinde ele alabiliriz.

Tablo 4'te görülen Semai usulü dört ilahi (MSS 85-2, 248-1, 300-2, 302-2) bir tesbih (MSS 186-2) ve bir tevhid (MSS 216) üzerinde temsil edilmektedir. MSS'de bu usulle kaleme alınan notaların başında büyük ölçüde 3 rakamını işaret eden göstergeler mevcuttur. Bu bağlamda günümüzdeki Semai yapıyla birebir uyduğu söylenebilir. Ancak Cevher (2003) MSS'deki Semai yapısının bağlı olduğu akış gereği günümüzdeki Yürük Semai ile benzerlik taşıdığını belirtmektedir (s. 42). Dönemin kaynaklarına bakıldığında Kantemiroğlu'nun bu usulü; düm (1) tek (1) tek (1) düm (1) tek (2) biçiminde (Tura, 2001, s. 167), Ali Ufki'nin ise Turc [292]'de aynı tanımı bir rakamına karşılık gelen zamana dörtlük nota, ikiye karşılık gelen zamana ise ikilik nota değeri vermek suretiyle kayda aldığı görülmektedir. Yeniden tabloya dönecek olursak iki eser (MSS 186-2, 302-2) haricinde Semai usulünü gösteren işaretler yer alırken bir ilahinin başında Devr-i Revan usulü yazısı yer almasına karşın hem portedeki üç rakamını gösteren işaret hem de usul işleyişi bakımından yukarıdaki tariflerle örtüşen bir zaman yapısına sahip olduğu tespit edilmiştir.

Tablo 4'te görüldüğü gibi Düyek usulünden sonra MSS'deki en fazla dini musiki repertuarı dört ilahi (MSS 54-2, 81-2, 233-2, 317-3) ve yine dört tesbih (MSS 121-3, 171-2, 316-2, 317-1) ile Sofyan usulünde yazılmıştır. Uludemir (1985) MSS'de Ali Ufki'nin "Sofyane" olarak belirttiği usulün 2/4'lük (2+2), 4/4'lük (2+2+2+2), 8/8'lik (3+2+3) kestiler içinde gelişme gösterdiğini belirtmiştir (s. 15-17). Yine Ali Ufki, Turc [292]'de bu usulü günümüzdeki kullanımına benzer bir biçimde tarif ederken Kantemiroğlu düm (2) te-ke (2) biçiminde tarif etmektedir (Tura, 2001, s. 167). Tüm bu bilgilerden hareketle MSS'deki Sofyan usullü ilahi ve tesbihlerin yer yer görülen ritmik deformasyonlara rağmen hem günümüzün hem de dönemin kaynaklarıyla uyumlu bir nitelik arz ettiği söylenebilir. Burada vurgulanması gereken bir diğer husus ise Ali Ufki'nin Sofyan usulündeki bir ilahi (MSS 233-2) ve tesbihte (MSS 317-1) MSS'de Düyek usulüne karşılık gelen işaretleri kullanmış olmasıdır.

Tablo 4'te belirtilen usulü belirlenemeyen eserler de nicel olarak dikkat çekicidir. Buna göre iki ilahi (MSS 311-1, 300-1) beş tesbih (MSS 123-2, 123-3, 171-3, 253, 317-2) ve bir ayin-i şerif (MSS 84-2) MSS'de zaman organizasyonu bakımından belirli bir usul formunda karşılığı bulunmayan repertuar bileşenleridir. Elbette ki bu belirsizlikte iki tip yapı karşımıza çıkmaktadır. İlk yapı, zaman organizasyonu bakımından tanımlanabilir bir ölçüye uymayan; ikinci yapı ise tanımlanabilir bir ölçü içinde yer alıp belirli bir usul kalıbına tekabül etmeyen eserleri içermektedir. Bu başlık altında vurgulanması gereken husus Ali Ufki'nin her iki tipteki bazı eserlerin başına usulü belirten işaretleri yazmış olmasıdır. Örneğin bir tesbihte (MSS 123-2) Düyek usulünü karşılayan gösterge yer almasına karşın zaman organizasyonunun 10 zamanlı ve (3+3+2+2) düzumlü bir yapı içinde olduğu tespit edilmektedir. Keza bir diğer tesbihte (MSS 171-3) 10 rakamını belirten bir işaret yer alsa da ritmik deformasyonlara rağmen eserin (4+4+4+6) usul kesiti içinde yer aldığı görülmektedir. Buna karşın yine bir tesbihte (MSS 123-3) Nim Sakil usulüne karşılık gelen 12 rakamı porte başında yer alsa da zaman organizasyonunun belirli bir metrik yapıya tekabül etmediği görülmektedir. Aynı şekilde ayin-i şerif (MSS 84-2) eserde Düyek usulünü gösteren işaret mevcut olmasına karşın belirli bir usul ve ölçüyü temsil etmediği tespit edilmiştir.

Tablo 5
MSS'deki Dini Eserlerin Form Yapısı Bakımından Dağılımı

Form	İlahi	Tesbih	Tevhid	Ayin-i Şerif
Bir Bölümlü	4	-	-	-
İki Bölümlü	8	5	1	1
Üç Bölümlü	2	8	-	-
Dört Bölümlü	-	2	-	-
Beş Bölümlü	-	1	-	-
Altı Bölümlü	-	2	-	-
Toplam	14	18	1	1

Tablo 5'te görüldüğü üzere MSS'deki dini eserlerin form yapıları altı farklı biçimde varlık göstermektedir. Burada nicel bakımından öne çıkan ilahi ve tesbihler arasında bir karşılaştırma yapıldığında ilahilerin dar kurulumlu müzik cümleleri ve motiflerle birlikte az bölümlü ve daha küçük anlatımlı müziksel ifadelerden oluştuğu; tesbihlerin ise tüm bunların aksine geniş kurulumlu müzik cümleleri ve motiflerle birlikte çok bölümlü ve uzun anlatımlı ifadelerden oluştuğu görülmektedir. Ancak bu yapıların bazılarında motif ve cümle bağlamında tutarlı bir form yapısı bulunmamaktadır. Tevhid ve ayin-i şerif çatısındaki eserlerde ise iki bölümlü bir form yapısı öne çıkmakla birlikte bu yapının kısa anlatımlı bir ses organizasyonu içermesi dikkat çekicidir.

Yeniden Tablo 5'e dönecek olursak ilahi çatısı altında yer alan eserlerin en fazla iki bölümlü olduğu görülmektedir. İki bölümlü tüm ilahiler (A+B) formundadır. Bu sıralamayı bir bölümlü ve üç bölümlü ilahiler izlemektedir. Üç bölümlü ilahi (MSS 315-1) (A+B+C) biçiminde üç farklı cümlenin birleşiminden oluşmaktadır. Tesbih çatısındaki eserlerin ise en fazla üç bölümlü olduğu, bu sırayı iki, dört, altı ve beş bölümlü yapıların izlediği görülmektedir. İki bölümlü tesbihler (MSS 123-2, 123-3, 186-2, 233-1, 316-2) (A+B) biçiminde gelişirken üç bölümlü tesbihlerin iki tipte; (A+B+A) (MSS 121-3, 186-1, 235) ve (A+B+C) (MSS 171-1, 171-2, 171-3, 315-2, 317-1) şeklinde oluştuğu görülmektedir. Yine iki tipte dört bölümlü tesbih bulunmaktadır. Bunlar (A+B+C+D) (MSS 316-1) biçiminde dört farklı bölümden oluşan bir örnek ile ana yapıda iki farklı ses organizasyonundan oluşup eser içinde varyantlarını teşkil eden (A+B+A'+B') (MSS 315-1) biçimli bir tesbih örneğidir. Beş ve altı bölümlü tesbihler ise tek tipte karşımıza çıkmaktadır. Beş bölümlü örnek (A+B+C+D+C) (MSS 253) biçiminde öne çıkarken, altı bölümlü yapı (A+B+C+B+D+B) (MSS 170-2, 317-2) biçiminden oluşmaktadır.

Tablo 6
MSS'deki Dini Eserlerin Güfte Yapısı

Güfte Yapısı	İlahi	Tesbih	Tevhid	Ayin-i Şerif
Aruz	6	15	-	1
Hece	6	-	-	-
Belirsiz	-	3	1	-
Nazım Şekli				
Gazel	3	2	-	1
Koşma	3	-	-	-
Mesnevi	1	2	-	-
Muhammes	1	-	-	-
Murabba	-	4	-	-
Semai	3	-	-	-
Belirsiz	1	10	1	-

Tablo 6'da görüldüğü üzere MSS'deki dini nitelikli eserler aruz ve hece ölçüleriyle yazılmış olup gazel, koşma, mesnevi, muhammes, murabba ve semai gibi nazım şekillerinden oluşmaktadır. Bunun yanında yapı ve şekil bakımından tanımlanamayan eserler de mevcuttur. Tür bazında değerlendirildiğinde ilahilerin yarısı hece diğer yarısı ise aruzlu yapıdadır. Heceli ilahiler nazım şekline bağlı olarak 8'li ve 11'li ölçülerde dengeli bir dağılım göstermektedir. Aynı zamanda bu durum koşma ve semai yapılarını ortaya koymaktadır. Aruzlu ilahilerde ise remel, recez ve hecez bahirleri öne çıkarken gazel, mesnevi, muhammes ve murabba gibi şekil yapıları bulunmaktadır. Tesbih eserlerde ise tabloda görüldüğü gibi tamamen aruz hâkimiyeti söz konusudur. Yalnızca üç eser güfte yapısı bakımından tanımlanır değildir. Ancak nazım şekli belirsizliği oldukça fazladır. Tesbihlerin remel, hecez, münserih, recez gibi çeşitli bahirlerde yazıldığı görülmektedir. Ayrıca gazel, mesnevi ve murabba şekil yapıları bulunmaktadır. Her iki tür haricinde kalan MSS'deki tevhid örneği yalnızca "Lâ İlâhe İllallah" lafzından oluştuğu için değerlendirme dışı bırakılırken ayin-i şerif'in bahri münserih'li ve gazel yapıları bir aruz örneği olduğu tespit edilmiştir. Söz konusu bu verilere ek olarak güftelerinin önemli bir bölümünün anonim olduğunu söylemek mümkündür. Sahibi belli güftelerin ise başta Ali Ufki olmak üzere Hatip Zâkiri Hasan Efendi, Eşrefoğlu Rumi, Ahmed Eflâki, Abdülehad Nuri, I. Ahmed, III. Murad ve Aziz Mahmud Hüdâi'ye ait oldukları tespit edilmiştir.

4. Sonuç

Bu çalışmada MSS'de yer alan dini musiki eserleri başta makam ve usul organizasyonu ile form ve güfte yapısı olmak üzere anahtar, usul ve arıza işaretleri bakımından incelemeye tabi tutulmuş ve şu sonuçlara ulaşılmıştır:

Ali Ufki kaleme aldığı dini musiki eserlerde ağırlıklı olarak cim harfi ile (ج) sembolize ettiği birinci çizgi do anahtarı kullanmıştır. Yalnızca bir tesbihte bu anahtar üçüncü çizgidedir. Ayrıca tek örneği bulunan tevhid ve ayin-i şerif'te herhangi bir anahtar işareti kullanılmamıştır. Usul işaretleri ise siyakat adı verilen şifreli bir yazı türü üzerinden dokuz farklı gösterge ile anlam kazanmaktadır. Bu işaretlerin bazıları birden fazla usulü temsil ederken eserin zaman organizasyonu ile gösterge arasında yer yer tutarsızlıklar görülebilmektedir. Ses değiştirmeye yarayan işaret bakımından ise dini nitelikli eserlerde bemol işlevi gören (♭) harfi ile diyez işlevi gören (//) çift eğik çizginin öne çıktığını görüyoruz. Ayrıca günümüzdeki notalama işaretlerinden tekrar/röpriz, puandorg, uzatma ve deyim bağı gibi işaretlerin kullanıldığı sonucuna ulaşmak mümkündür.

Ali Ufki MSS'de oluşturduğu repertuarı makam fasılları üzerinden tasnif ederken dini nitelikli eserlerin yarından fazlasının bağlı olduğu faslın makamıyla uyum göstermediği tespit edilmiştir. Mukayeseli olarak yapılan makam analizi neticesinde dini nitelikli eserlerin Acem, Acemaşiran, Aşiran Buselik, Buselik, Eviç, Hüseyini, Irak, Muhayyer, Neva, Pençgâh, Rast, Sabâ, Segâh, Sünbüle ve Uşşak gibi dönemin önde gelen makamlarıyla temsil edildiği görülmektedir. Bu eserlerin makamsal dağılımında Hüseyini ve Neva makamları öne çıkarken günümüzün dini musiki repertuarında oldukça sık kullanılan Buselik, Uşşak ve Segâh makamlarının nicel azlığı dikkat çekicidir. Burada Acem, Acemaşiran, Eviç, Irak, Muhayyer, Neva, Pençgâh, Hüseyini, Rast ve Uşşak makamları hem dönemin hem de günümüzün makam anlayışıyla büyük ölçüde örtüşürken Buselik, Aşiran Buselik, Pençgâh, Sabâ, Segâh ve Sünbüle makamları dönemin kaynaklarında yapılan tariflerden hareketle anlam kazanmıştır.

MSS'deki dini nitelikli eserler zaman organizasyonu açısından ele alındığında Düyek, Evfer, Evsat, Semai ve Sofyan usulle öne çıkarken usulü belirlenemeyen eserlerin varlığı azımsanmayacak orandadır. Burada dini eserler en çok Düyek usulü dairesinde yer alırken en az usul Evsat ile temsil edilmektedir. Genel anlamda MSS'deki usul konusundaki tutarsızlık durumunun dini eserlere de yansması kaçınılmazdır. Örneğin Düyek dairesindeki dini musiki repertuarındaki zaman organizasyonunda belirli bir standart yoktur. Kimi eserler (2+2)'lik bir düzüm içinde gelişirken kimi repertuarın dönemin ve günümüzün Düyek tarifine büyük ölçüde uyduğu saptamıştır. Keza Evfer usullü eserler hem dönemin hem de günümüzün Evfer tanımıyla örtüşmezken Semai ve Sofyan usullü eserlerde böyle bir durum söz konusu değildir. Sonuca dair vurgulanması gereken diğer bir husus usulü belirlenemeyen repertuar bileşenleridir. Burada belirsiz usullerle ilgili iki tip yapı mevcuttur. İlki zaman organizasyonu bakımından tanımlanabilir bir ölçüye uymayan; ikincisi ise tanımlanabilir bir ölçü içinde yer alıp hem döneminin hem de günümüzün belirli usul kalıbıyla örtüşmeyen yapılardır. Ancak Ali Ufki notaya aldığı her iki tipe de giren bazı eserlerin başına usul göstergesi yazmıştır.

MSS'deki dini nitelikli eserlerin form yapılarıyla ilgili sonuçlara bakıldığında altı farklı biçim içinde yer aldıkları ve en fazla biçim yapısının iki bölümden oluştuğu görülebilmektedir. Türler arasında bir karşılaştırma yapıldığında ilahilerin müzikal yapısının tesbihlere nazaran dar kurulumlu ve küçük anlatımlı müziksel ifadeleri barındıran motif ve cümlelerden oluştuğu tespit edilmiş; tevhid ve ayin-i şerif çatısındaki eserlerde de buna benzer bir yapı gözlenmiştir. MSS'deki tesbih eserler din-dışı diğer türleri de kapsayan bir bütünlükte form yapısı olarak farklılığını ve ayrıcalığını ortaya koymaktadır.

MSS'deki dini musiki türlerinin güfte yapısına ilişkin sonuçlara genel olarak bakıldığında önemli bir bölümünün aruz ölçüsü ihtiva ettiğini; nazım şekli bakımından gazel ve murabba formunun öne çıktığını buna karşın belirlenemeyen şekil yapılarının nicel olarak varlık gösterdiğini söylemek mümkündür. Her ne kadar dini nitelikli eserlerin güfte yapıları türü belirleyen önemli bir faktör olarak karşımıza çıksa da dönemi itibarıyla MSS'de ilahi ve tesbih adlandırmalarının şemsiye bir başlık olarak kullanıldığı varsayılabilir. Nitekim Ali Ufki'nin bilhassa ilahi veya tesbih olarak nitelediği repertuarın bir bölümü bağlı olduğu tür ile edebi olarak uyum sağlarken bazı eserlerin günümüzün bakış açısından hareketle ramazan ilahisi, na't, şughul ve tevşih gibi türlere tekabül ettiğini söylemek mümkündür.

Sonuç olarak MSS'de yer alan dini nitelikli eserler dönemin repertuarını ortaya koymasından eşsiz bir öneme sahiptir. Burada Ali Ufki kritik bir görev üstlenerek tamamıyla sözlü aktarım geleneğine sahip kadim bir müzik kültürünü ilk kez Avrupa müzik yazısına aktarmak kalmamış saz ve söz eserlerinden dini ve folklorik öğelere kadar Osmanlı/Türk müziğinin önde gelen formlarını tespit ve tetkik etmemize imkân sağlamıştır. Bu açıdan yalnızca dini musiki türlerinin değil MSS'de yer alan diğer tür ve repertuar bileşenlerinin detaylı bir anatomisinin ortaya koyulması kaçınılmaz bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kaynakça

- Ayangil, R. (2014). XVII. yüzyılda Türk musikisi. *Yeni Türkiye Dergisi*, 57, 468-480.
- Behar, C. (1990). *Ali Ufki ve mezmurlar*. Pan Yayıncılık.
- Behar, C. (1991). Wojciech Bobowski (Ali Ufki)'nin hayatı ve eserleri hakkında yeni bilgiler. *Tarih ve Toplum*, 16, 17-22.
- Behar, C. (2008). *Saklı mecmua-Ali Ufki'nin bibliothèque nationale de France' taki [Turc 292] yazması*. Yapı Kredi Yayınları.
- Behar, C. (2015). *Osmanlı/Türk musikisinin kısa tarihi*. Yapı Kredi Yayınları.
- Behar, C. (2017). *Musikiden müziğe Osmanlı/Türk müziği: Gelenek ve modernlik*. Yapı Kredi Yayınları.
- Cevher, H. (1995). *Ali Ufki Bey ve Haza Mecmua-i Saz ü Söz (Transkripsiyon-İnceleme)* (Tez No. 42498) [Doktora Tezi, Ege Üniversitesi]. Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Cevher, H. (2003). *Ali Ufki Hâzâ Mecmûa-i Sâz ü Söz (Çeviri-yazım-İnceleme)*. Meta Basım Matbaacılık.
- Elçin, Ş. (2000). *Mecmûa-i Saz ü Söz*. T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Karakaya, F. (2010). *Ali Ufki Bey*. Mas Matbaacılık.
- Levendoglu, N. O. (2002). *XIII. yüzyıldan bugüne kadar varlığını sürdüren makamlar ve değişim çizgileri* (Tez No. 125814) [Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi]. Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Oransay, G. (1972). *Ali Ufki ve dini Türk musikisi* [Yayımlanmamış Doçentlik Tezi]. Ankara Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi Kütüphanesi.
- Oransay, G. (1976). Santurcu Ali Ufki Beğ konusunda birkaç düzeltme. *Türk Folklor Araştırmaları*, 325, 223-224.
- Özden, E. (2020). *Osmanlı Maarifinde musiki*. Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Öztuna, Y. (1987). *Türk musikisi teknik ve tarih*. Türk Petrol Vakfı Lale Mecmuası Neşriyatı.
- Tanrıkorur, C. (2003). *Osmanlı dönemi Türk musikisi*. Dergâh Yayınları.
- Tura, Y. (2001). *Kantemiroğlu-Musikiyi harflerle tespit ve icrâ ilminin kitabı (İnceleme-Edvar)*. Yapı Kredi Yayınları.
- Uludemir, M. (1985). Mecmua-i Saz ü Söz'de usuller (2). *Musiki Mecmuası*, 38(410), 15-17.
- Uzunçarşılı, İ. H. (1977). Osmanlılar zamanında sarayda musiki hayatı. *Belleten*, 161, 79-114.
- Üngör, E. R. (1987). Gültekin Oransay'ın sekizinci defa tuş oluşu. *Musiki Mecmuası*, 416, 26-31.
- Yerasimos, S. & Berthier, A. (2012). *Albert Bobovious ya da Santuri Ali Ufki Bey'in anıları, Topkapı Sarayında yaşam*. (A. Berktay, Çev.). Kitap Yayınevi.

Kars-Kağızman İlçesi Kötek Köyü Toprağının Karakterizasyon Araştırması ve Kötek Köyü Tandırları


Characterization Research of Kars-Kagizman District Kotek Village Soil and Kotek Village Tandoor

Elçin Telli

Öğr. Gör., Iğdır Üniversitesi, Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu, El Sanatları Bölümü, Seramik ve Cam Tasarımı Programı
email: elcin.telli@igdir.edu.tr ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3223-8377>

Emel Şölenay

Prof., Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü
email: esolenay@anadolu.edu.tr ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6628-5227>

 Bu makale bilimsel etik ve kurallara uygun hazırlanmış ve intihal incelemesinden geçirilmiştir. Etik kurul onayı gerektirmemektedir.

Atıf (APA 7)/To cite this article

Telli, E., & Şölenay, E. (2021). Kars-Kağızman ilçesi Kötek Köyü toprağının karakterizasyon araştırması ve Kötek Köyü tandırları. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 27(47), 377-386. <https://doi.org/10.35247/ataunigsed.944099>

Makale Gönderim Tarihi/Received: 28/05/2021

Makale Kabul Tarihi/Accepted: 08/09/2021

Makale Yayın Tarihi/Published: 28/10/2021

Research Article / Araştırma Makalesi

Öz

Bu çalışmada; Kars-Kağızman ilçesi Kötek köyü toprağından yapılan tandırlar, bu tandırların yapım aşamaları, kullanımı, tandır toprağının karakterizasyonu ve seramik üretiminde kullanılabilirliği araştırılmıştır. İlk olarak araziden yirmi kilogram toprak alınmıştır. Köpürme testi yapılmıştır. Fiziksel testler için öncelikle toprak suda bekletilerek dağılması sağlanmış, elekten geçirilip homojen hale getirilen balçık kıvamındaki toprağın, alçı plaka üzerinde suyu çektilerle yoğrulmuştur. Hazırlanan çamura yoğrulma suyu, küçülme ve su emme testleri yapılmıştır. Yoğrulma suyu deneyi için üç adet ceviz büyüklüğünde çamur numunesi hazırlanarak yaş ve kuru tartımları alınmış ve çıkan sonuçların ortalaması kaydedilmiştir. Küçülme testleri için hazırlanan 2x2x10 cm boyutlarında ki dört adet deneme çubuğunun yaş, kuru ve 1000°C'de pişmiş ölçümleri kumpas ile ölçülmüştür. Su emme testi için 900°C ve 1000°C'de iki kez pişirilen dört adet deneme çubuğunun kuru ve 12 saat suda bekletilip hafif nemli haldeki tartımları kaydedilmiştir. Deneme çubuklarının hesaplamaları ayrı ayrı yapılarak ortalamaları hesaplanmıştır. Çubukların son pişirimi elektrikli kamara fırınında 1000°C'de yapılmıştır. Ham halde haki yeşil renkte olan Kötek köyü toprağı 1000°C'de kızıl kahverengi olup şeklini korumuştur. Toprak, 1160°C'de eriyerek koyu kahverengi renge dönüşmüştür. Ağrı Çimento Arkoz Madencilik A.Ş. Fabrikasında tamamen yaş analiz ile yapılan kimyasal test sonuçları bu erimeyi doğrulamaktadır. Çamur deneme plakaları 1,5x8x8 cm ölçülerinde hazırlanan alçı kalıp ile üç adet üretilmiştir. Bisküvi pişirimleri 900°C'de yarı şeffaf sır ile sirlenerek sırlı pişirimleri 1000°C'de elektrikli kamara fırınında yapılmıştır. Renkleri kızıl kahverengiyeye dönüşmüştür. Son iş olarak çanaklar yapılmıştır. Tüm denemelerin sonucunda Kars-Kağızman ilçesi Kötek köyü toprağının belirli şekillendirme yöntemleri ile seramik üretiminde kullanılabilir olduğu belirlenmiştir.

Anahtar sözcükler: Kars-Kağızman, Kötek Köyü Toprağı, Tandır, Kırmızı Kil

Abstract

In this study, tandoors were made from the soil of Kötek village of Kars-Kağızman district, the construction stages of these tandoors, their use, characterization of Tandoor soil, and their availability in ceramic production were investigated. Twenty kilograms of soil were first taken from the land. A foaming test has been performed. For physical tests, first of all, the soil was kept in water and dispersed, the soil with the consistency of slime, which was passed through a sieve and homogenized, was kneaded by drawing water on the gypsum plate. Kneading water, shrinking and water absorption tests were performed on the prepared clay. For the kneading water experiment, three walnut-sized clay samples were prepared and age and dry scales were taken and the average of the results was recorded. Four Test rods measuring 2x2x10 cm prepared for shrinkage tests were measured with age, dry, and cooked at 1000°C. For the water absorption test, four test rods cooked twice at 900°C and 1000°C were recorded dry and kept in water for 12 hours, and weighed in a slightly moist state. Calculations of test rods were made separately and their averages were calculated. The final baking of the rods was done in the electric chamber oven at 1000°C. The soil of Kötek village, which is khaki green in raw form, is red-brown at 1000°C and has maintained its shape. The soil melted at 1160°C, turning a dark brown color. Ağrı Cement Arkoz Mining Co.P. Chemical test results conducted at the factory with a full age analysis confirm this meltdown. Mud test plates 1, 5x8x8 cm in size prepared with gypsum mold are produced in three pieces. Biscuit baking is glazed with half-transparent glaze at 900°C and glazed firing is made in an electric cabin kiln at 1000°C. Their color has changed to red-brown. Bowls were made as to the final work. As a result of all the tests, it was determined that the soil of Kötek village of Kars-Kağızman district can be used in the production of ceramics with certain forming methods.

Keywords: Kars-Kağızman, Kötek Village Soil, Tandoor, Red Clay

1. Giriş

1.1. Kars-Kağızman İlçesi Kötek Köyü

Türkiye'nin Doğu Anadolu Bölgesinde bulunan Kars'ın Kağızman ilçesinin bir köyü olan Kötek, il merkezine 59 km, ilçe merkezine 15 km mesafede olan bir köy (bucak)'dür (Kağızman Belediyesi, 2020). Köyde, uzun yıllardır bölge toprağından tandır üretimi yapılmaktadır. Doğu Anadolu kırsalında yaygın olarak karşımıza çıkan tandırlar, en basit ifadeyle, altı açık büyük boy kapların veya pişmiş toprak silindirlerin tabana gömülmesiyle oluşturulan

kuyu biçimli fırınlardır (Erdem, 2013). Genellikle ekmeğin pişirimi için kullanıldığı bilinse de yemek pişirimleri de yapılır. Ayrıca, yapılan tandırlarda güveç pişirildiği de bilinmektedir (Güner, 1988). Tandırın daha çok Doğu ve Güneydoğu Anadolu Bölgelerinde yaygın olmasının temelinde; yaşam tarzı, mutfak kültürünün geçmişten günümüze devam etmesi, iklim özellikleri ve ekonomik koşullar olduğunu söylemek mümkündür. Bölgede tandır kültüründe; tandırın yapılışı ve hammaddesinde farklılık olmasa da özellikle tandırların bulunduğu mekân, şekil ve kullanım açısından farklılıklar göstermektedir (Erdoğan, 2018).

Görsel 1

Kötek Köyü Arazi Haritası



(Google, t.y.)

2. Yöntem

Araştırmanın kapsamı Kars Kağızman ilçesi Kötek Köyü toprağı ve tandırları olarak belirlenmiştir. Bu kapsamda araştırmada betimsel model kullanılarak nitel veriler toplanmıştır. Betimsel modele dayalı olarak bölgede alan araştırması yapılmıştır. Köy halkı ve tandır ustaları ile görüşmeler yapılmıştır. Araştırmada ayrıca deneysel yöntem kullanılarak nicel veriler toplanmıştır. Betimsel modele dayalı olarak yapılan görüşme ile alınan bilgiler doğrultusunda atölye ve laboratuvar ortamında fiziksel ve kimyasal testler yapılarak veriler analiz edilmiştir. Nicel veriler elde edildikten sonra deneysel çalışmalar yapılmıştır. Deneysel çalışmalar ile sonuca ulaşılmıştır.

3. Bulgular

3.1. Kötek Köyü Tandırları ve Tandır Ustaları

Araştırma kapsamında köy halkı ve tandır ustaları ziyaret edilerek çeşitli bilgilere ulaşılmıştır. Kötek köyü halkı uzun yıllardır kendi arazilerinden elde ettikleri topraktan tandır yapmaktadırlar. Tandır ustaları ile yapılan görüşmelerde yıllardır kullandıkları tandırlar incelenmiştir. Yıpranan tandırlarının yerine yaptıkları yeni tandırlar üretim aşamasındayken gerekli fotoğraf ve bilgiler alınarak kaydedilmiştir.

Görsel 2

Kötek Köyü Toprağı



(Telli, 2020)

Alan araştırmasında ilk görüşme, tandır ustası Çiğdem Büyüktanır ile yapılmıştır. Büyüktanır, 1965 yılında Çeperli köyünde doğmuş ve Kötek köyüne gelin olarak gelmiştir. Toplamda en az 30-40 tandır ürettiğini ifade eden usta, üç çocuğunu tandır üretip satarak okuttuğunu belirtmiştir. Bütün tandırlarında Kötek köyü toprağını kullanmıştır. Çiğdem usta tandır yapmaya başlamak için ilk olarak köyün mezarlığının yamacındaki "Kav" ismini verdikleri topraktan yapacağı tandırın büyüklüğüne göre 3-4 çuval alarak toprağı su ile karıştırıp 3 gün bekletildikten sonra yoğurmaya başlamaktadır. Altında ve üstünde naylon vb. bulunan toprağı çiğneyerek şekillendirilecek kıvama getirmektedir. Çiğdem ustanın ziyareti sırasında görülen bir tandır bulunmaktadır. Bu tandır 2008 yılında on iki yıl önce yapılmıştır. Şurt (tandırın ağız kısmı), iç külve deliğı ve tandırın çeperinde yıpranmalar bulunmaktadır.

Çiğdem Usta tandır odalarını su bastığı için külye kısmının hasar gördüğünü ifade etmektedir. Tandırın havalandırma deliği yaklaşık olarak tandırın bulunduğu alandan bir metre kadar uzaklıktadır. Tandırın kopan parçaları ekmeğin üzerine çıkmaya başladığı için yeni bir tandıra ihtiyaç duymuştur (Ç. Büyüktanır, kişisel iletişim, 2020).

Görsel 3

Tandır Ustası Çiğdem Büyüktanır'ın 2008 Yılında Yaptığı Tandır



(Telli, 2020)

Ustalar üretimde uzunluk ölçüsü olarak karış veya ayak boyutlarına göre hesap yapmaktadırlar. Şekillendirme aşamasında olan tandırın çapı 3,5 ayak genişliğindedir. Yüksekliği ortalama 80 cm'dir. Çiğdem usta toplam yüksekliğin altı karış, yaklaşık olarak 130 cm olacağını ifade etmektedir. Bu ölçüye şurt dahil değildir. Tandır çamurunun içine bir kova saman ve bir tutam uzun keçi kılıdı didikleyerek eklenir ve tandırın şekillendirmesi üç günde yapılır. Yükseltme işlemi çamurun kıvama gelmesi, çökme ya da şişme olmaması için kademeli olarak yapılır. Kilos (bir çeşit sistire) ile şekillendirdiği yüzeyi düzleştirmektedir. Tandır, şekillendirme ve kuruma aşaması bittikten sonra ipele etrafı sarılarak daha önceden açılan çukura dikkatli bir şekilde indirilmektedir. Tandır etrafındaki boşluklar sıkıştırılarak doldurulmuş durumdadır. Tamamen sıkıştırılan tandır üç gün üst üste yakılarak şurt kıpkırmızı kor gibi olana kadar kızdırılmaktadır. Usta en zor aşamasının çamuru hazırlamak olduğunu söylemiştir. Bu zorlu süreç sonucunda bacalarında menüsküs oluştuğunu belirtmektedir. Aşağıdaki görsellerde ziyaret sırasında yaptığı tandır fotoğrafları bulunmaktadır.

Görsel 4

Tandır Yapım Aşamalarından Örnekler



(Telli, 2020)

Tandır şekillendirildikten sonra kuruması için uygun bir ortamda yaklaşık olarak bir ay bekletilir. Bu süreçte çatlak, kırık gibi hasarlar oluşursa tamir edilir.

Görsel 5

Kuruma Aşamasındaki Tandır Örneği



(Telli, 2020)

Kuruma aşaması tamamlandıktan sonra yerde tandırın rahatlıkla sığacağı kadar boşluk açılır, havalandırma deliği referans alınarak tandır yerleştirilir. Etrafı toprak, taş gibi malzemeler ile sıkıştırılarak ilk pişirim için hazır hale getirilmektedir.

Görsel 6

Tandırın Yerleştirilmesi



(Telli, 2020)

Alan araştırmasında ikinci görüşme Cahide Seloğlu ile yapılmıştır. 1955 yılında Çilehane köyünde doğmuştur. Kötek köyüne gelin gelmiştir. Tandır yapmak için toprağı araziden alıp elekten geçirir. Çamurun içine saman ve keçi kılı ekler. Çamuru bir bezin altına tuz serperek beklemeye bırakır. Çamuru plastik kıvama getirmek için bir hafta çığner. Plastik kıvamdaki çamurdan ortalama on beş adet topak yapar. Sofra dedikleri tahta üstünde 2-3 kişi 3 parmak genişliğinde “Lol” olarak isimlendirilen fitilleri hazırlar. Cahide usta bu tandırlarda yapılan ekmeğin diğerlerine göre daha iyi olduğunu söyler. Tandır şekillendirmesi üç gün sürer. En son şurt yapılır. Şurt tandırın ömrünü uzatır. Yapılmadığı takdirde tandır hızlı yıpranır. Diğer ustalar gibi Seloğlu da çamur hazırlamanın en zor aşama olduğunu belirtir. Şekillendirme bittikten sonra külve deliği açılıp 1-2 ay kurumaya bırakılır. Kuruyan tandır nakliye esnasında kırılmasın diye birkaç farklı açıdan ip sarılmaktadır. Dört kişinin yardımı ile farklı köşelerden tutularak tandır yerine indirilmektedir. Tandır iç yüzeyine tuz sürülerek iki gün boyunca boş halde kızdırılarak yakılır. Kızdırma bittikten sonra üçüncü gün ekmeğe pişirilmektedir. Seloğlu son tandırını 2016 yılında yaptığını söylemiştir (C. Seloğlu, kişisel iletişim, 2020).

Görsel 7

Tandır Ustası Cahide Seloğlu'nun 2016 Yılında Yaptığı Tandır



(Telli, 2020)

Cahide usta tandırını yirmi senedir kullanmaktadır. Kötek köyü toprağından çanak-güveç olmadığını Camuşlu köyünün toprağından bu kapların yapıldığını belirtir. Seloğlu'na göre en sağlıklı yemekler bu tandır ile yapılmaktadır. Kırık adını verdikleri topraktan yapılan küçük yoğurt kapları bulunmaktadır. Çömlek şeklindeki bu kaplar ip ile taşınabilmesi için kulplu yapılmaktadır.

3.2. Kötek Köyü Toprağının Karakterizasyon Araştırması

Araziden alınan toprağı çeşitli fiziksel testler yapılmıştır. Bunlar köpürme testi, pişme rengi tayini, yoğrulma suyu, küçülme testleri ve su emme testidir. Testler için çamur hazırlanarak mercimek formunda üç adet yoğrulma suyu numuneleri ve üçer adet deneme çubukları yapılmıştır.

3.2.1. Çamurunun Hazırlanması

Kötek köyünden alınan toprak plastik bir kova içerisine konularak üzerine su ilave edilmiştir. Birkaç gün su içerisinde bekletildikten sonra su ilavesi yapılarak birkaç gün daha bekletilmiştir. Su içerisinde balçık haline gelen toprak elekten geçirilerek karışım elde edilmiştir.

Görsel 8

Toprağa Su İlave Edilmesi



(Telli, 2020)

Görsel 9

Balçık Haline Getirilen Toprağın Alçı Plaka Üzerinde Suyunun Çektirilmesi



(Telli, 2020)

Sıvı halde olan çamur alçı plaka üzerine dökülmüştür. Bir süre bekleddikten sonra suyunu çeken alçı üzerindeki çamur yoğrularak fiziksel testler için çalışmaya uygun kıvama getirilmiştir.

3.2.2. Fiziksel Testler

Seramikte kullanılan killere uygulanan testler arasında pişme rengi, köpürme testi, yoğrulma suyu testi, kuru, pişmiş ve toplu küçülme testleri ayrıca su emme testi bulunmaktadır. İlk olarak toprağın alındığı an uygulanabilecek köpürme testidir. Araziden alınan toprak üzerine sirke, tuz ruhu gibi maddeler kullanılarak yapılır. Toprak köpürme gösteriyorsa içerisinde karbonat olduğu anlaşılmaktadır.

Görsel 10

Köpürme Testi



(Telli, 2020)

Killer, içerisinde bulunan hammaddelere göre pişme rengi ve pişme sıcaklığında değişiklik göstermektedir. Kötek Köyü kili ham halde hâki yeşil renkte olup herhangi bir işlemden geçirilmeden 1160°C'de pişirildiğinde rengi koyu kahverengiye dönüşmüş ve yüzeye dağılıp yapışmıştır. Bir çeşit kahverengi şeffaf sırs etkisi göstererek zinterleşmiştir. Kötek köyü toprağının kimyasal analizi Tablo 1'de görülmektedir.

Tablo 1

Kötek Köyü Toprağının Kimyasal Analizi, Arkoz Madencilik A.Ş. Ağrı Çimento Fabrikası 2020

Kimyasal Analizler	Analiz Değerleri %
Kızdırma Kaybı	17.20
Ca0	5.96
SiO ₂	50.50
Fe ₂ O ₃	6.51
Al ₂ O ₃	13.06
MgO	2.70
Na ₂ O	1.40
K ₂ O	1.60
SO ₃	0.41
Cl	0.071
Toplam	99.411

Görsel 11

Kötek Köyü Toprağı Ham, 900⁰C, 1000⁰C, 1160⁰C'deki Renkleri (Soldan Sağa)



(Telli, 2020)

3.2.2.1. Yoğrulma Suyu Testi.

Hazırlanan çamurdan ceviz büyüklüğünde üç farklı mercimek şekline benzer form yapılmıştır. Hassas terazide yaş tartımları kaydedilmiştir. Üç ayrı mercimek formu uygun ortamda hiç nem kalmayınca kadar kurulduktan sonra kuru tartımları alınmıştır. Hesaplamalar yoğrulma suyu testi formülüne göre yapılmıştır (Arcasoy, 1983, s. 34). Üç farklı formun yoğrulma suyu testi sonuçları hesaplanmıştır. Sonuçların ortalaması alınarak kötek köyü kili yoğrulma suyu yüzdesi hesaplanmıştır.

Görsel 12

Yoğrulma Suyu Testi İçin Hazırlanan Mercimek Formları



(Telli, 2020)

$$\% \text{Yoğrulma suyu} = \frac{(\text{Plastik ağırlık} - \text{Kuru ağırlık})}{\text{Kuru ağırlık}} \cdot 100$$

Görsel 13

Numunenin Yoğrulma Suyu Testi İçin Hassas Terazide Tartılması



(Telli, 2020)

3.2.2.2. Küçülme Testleri.

Plastik haldeki çamurdan 2x2x10 cm ölçülerinde dört ayrı deneme çubuğu hazırlanmıştır. Kumpas yardımı ile yaş ölçümleri alınmıştır. Kuruduktan sonra kuru ölçümleri kaydedilmiştir. Önce 900°C'de daha sonra 1000°C'de elektrikli kamara fırınında pişirilen deney çubukları kumpas ile ölçülerek pişmiş uzunlukları kaydedilmiştir. Her bir deney çubuğunun kuru, pişmiş ve toplam küçülmesi belirtilen formüle göre hesaplanmıştır. Dört ayrı deney çubuğunun küçülme testi hesaplarının ortalaması alınarak kuru, pişme ve toplam küçülme testleri sonuçları bulunmuştur.

Görsel 14

Küçülme Testleri İçin Yapılmış Deneme Çubukları



(Telli, 2020)

$$\% \text{ Kuru Küçülme} = \frac{(\text{Plastik Uzunluk} - \text{Kuru Uzunluk})}{\text{Plastik Uzunluk}} 100$$

$$\% \text{ Pişme Küçülmesi} = \frac{(\text{Kuru Uzunluk} - \text{Pişmiş Uzunluk})}{\text{Kuru Uzunluk}} 100$$

$$\% \text{ Toplu Küçülme} = \frac{(\text{Plastik Uzunluk} - \text{Pişmiş Uzunluk})}{\text{Plastik Uzunluk}} 100$$

(Arcasoy, 1983, s. 34-36)

3.2.2.3. Su Emme Testi.

Plastik haldeki çamurdan 2x2x10 cm ölçülerinde dört ayrı deneme çubuğu hazırlanmıştır. Önce 900°C'de daha sonra 1000°C'de elektrikli kamara fırınında pişirilen sırsız deney çubuklarının kuru tartımları hassas terazide yapılarak kaydedilmiştir. On iki saat su içerisinde bekletilen deney çubukları kuru bir bez ile üzerinde nem kalacak şekilde hafifçe silinerek yaş tartımları yapılmıştır. Dört ayrı deney çubuğunun su emme testi hesaplarının ortalaması alınarak Kötek köyü kili su emme testi sonucu bulunmuştur.

Görsel 15

Su Emme Testi İçin Yapılmış Deneme Çubukları



(Telli, 2020)

$$\% \text{ Su Emme} = \frac{(\text{Yaş Pişmiş Ağırlık} - \text{Kuru Pişmiş Ağırlık})}{\text{Kuru Pişmiş Ağırlık}} \times 100$$

(Arcasoy, 1983, s. 36)

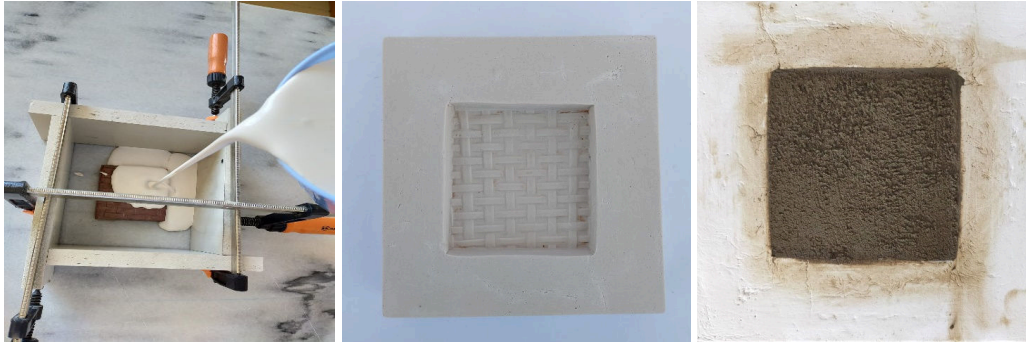
Tablo 2

Kars-Kağızman, Kötek Köyü Toprağının Fiziksel Test Sonuçları

Kars-Kağızman, Kötek Köyü Toprağı	Reçete Bileşimi %100
Yoğrulma Suyu	23.58
Kuru Küçülme	6.47
Pişme Küçülmesi 1000°C	2.40
Toplam Küçülme	8.72
Su Emme 1000°C	13.22

Görsel 16

Deneme Plakaları İçin Hazırlanan Alçı Kalıp Aşamaları



(Telli, 2020)

Görsel 17

Deneme Plakaları (Ham (a), 900°C'de Pişmiş Yarı Şeffaf Sırlı (b), 1000°C'de pişmiş (c))



(a)

(b)

(c)

(Telli, 2020)

Deneme plakaları için yaklaşık olarak 2 kilogram toprak suda birkaç gün bekletilmiştir. Elekten geçirilen çamurun fazla suyu hazırlanan alçı plaka üzerinde yoğrularak alınmıştır. Deneme plakaları için özel olarak hazırlanan alçı kalıplara Kötek köyü çamuru basılarak kalıbın fazla suyunu çekmesi sağlanmıştır. Kalıbı bırakan çamurlar ortam ve uygun zeminde kurumaya bırakılarak birkaç gün sonra tamamen kuruyan plakalar rötuşlanmış bisküvi pişirimi 900 °C'de elektrikli kamara fırınında yapılmıştır.

Yarısı şeffaf sırla sirlenerek sırlı pişirimleri aynı fırında 1000°C'de yapılmıştır. Ham haldeyken hâki yeşil olan deneme plakaları bisküvi pişiriminde kimyasal analizde görülen demir oksit miktarını doğrularak kiremit kırmızısına dönüşmüştür. Sır pişirimden sonra sırlı yüzeylerin kızıl renk olduğu görülmüştür.

Görsel 18

Toprağa Dokundum, Seramik Form, 5x45x30 Cm, 1000°C



(Telli, 2020)

4. Sonuç

Seramik üretiminde kullanılan birçok çamur türü bulunmaktadır. Bu çamurlar pişme rengi, pişme sıcaklığı gibi özelliklerine göre gruplandırılırlar. Doğu Anadolu Bölgesinde yaygın olarak tandır yapıldığı bilinmektedir. Özlü kil gruplarından yapılan tandırlar pişirildiği için ısıya dayanıklıdır. Araştırmanın çıkış noktası Kars Kağızman ilçesi Kötek köyü toprağı ile yapılan tandırlar olmuştur. Uzun yıllar boyunca bölgedeki halkın tandır yapımında kullandığı kötek kilinin karakterizasyon incelenmesi ve tandır ustalarının bilgilerine ulaşmak hedeflenmiştir. Ham halde hâki yeşil renge sahip olan kil, elektrikli kamara fırınında 1000°C'de pişirildiğinde kiremit (kızıl kahve) rengini almıştır. 1160°C'de koyu kahverengi renge dönüşmüş ve eriyerek zinterleşmiştir. Kötek köyü kiline köpürme, pişme rengi, yoğrulma suyu, küçülme ve su emme testleri yapılmıştır. Kötek köyü kili ile plastik bir çamur hazırlanarak alçı kalıplar ile deney plakaları hazırlanmış, üç boyutlu formlar yine alçı kalıplar içerisinde şekillendirilmiştir. Kurutulan formların bisküvi pişirimleri 900°C'de yapılmıştır. Bisküvi pişirimleri yapıldıktan sonra yarısı şeffaf sır ile sirlenerek sırlı pişirimleri 1000°C'de elektrikli kamara fırınında gerçekleştirilmiştir. Pişirimlerin sonucunda olumlu sonuçlar alınmıştır. Kötek köyü toprağının kimyasal ve fiziksel testlerinden de anlaşıldığı gibi plastikliğin az olması nedeniyle şekillendirme yöntemlerinden sucuk, çimdikleme, plaka yöntemleri ile şekillendirmelerde parçalanmalar görülmüştür. Bu nedenle kalıba sıvayarak şekillendirmede başarılı sonuçlar alınmıştır. Sonuç olarak Kötek köyü kilinin düşük sıcaklıkta gelişen killer grubunda değerlendirilebileceği anlaşılmıştır. Sanatsal üretimlerde malzeme olarak sınırlı şekillendirme yöntemleri ile kullanılabilceği tespit edilmiştir.

Kaynakça

- Arcasoy, A. (1983). *Seramik teknolojisi*. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Anasanat Dalı Yayınları No: 2.
- Erdem, A. Ü. (2013) Arkeolojik ve etnografik veriler ışığında Doğu Anadolu tandırları. *Tüba-Ar Türkiye Bilimler Akademisi Arkeoloji Dergisi*, 16, 111-132. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/tubaar/issue/61838/925482>
- Erdoğan, H. (2018) A tradition that was not beaten by modern life: The tandoori houses of mus. *International Journal of Scientific and Technological Research*, 4(3), 93-99. <https://www.iiste.org/Journals/index.php/JSTR/article/view/42261>
- Google. (t.y.). [Kötek Bucağının Google map Haritası]. <https://www.google.com/maps/place/K%C3%B6tek+Buca%C4%9F%C4%B1,+36702+K%C3%B6tek%2FKa%C4%9F%C4%B1zman%2FKars/@39.8545369,43.7434299,9z/data=!4m13!1m7!3m6!1s0x406ace2de6c21d8b:0xb8f171f96969f44c!2zWXXVrYXLEscOnYw11cmx1LCA3NjUwMiBZdWthcsSxw6dhhXVybHUvOxJhbMSxay9JxJ9kxLFy!3b1!8m2!3d39.9495449!4d44.392882!3m4!1s0x406bc43041042d7f:0x4751a4d085cfa666!8m2!3d40.2180774!4d43.018856!5m1!1e4> adresinden Nisan 13, 2020 tarihinde alındı.

Güner, G. (1988) *Anadolu'da yaşamakta olan ilkel çömlekçilik*. Ak Yayınları Kültür Serisi 16-5, Grafik Sanatlar Matbaacılık A. Ş.


Kağızman Belediyesi. (2020). *Köyler*. <http://www.kagizman.bel.tr/sayfa/koyler.html>

Telli, E. (2020). *Tandır ve deneysel işlem aşamalarına ilişkin görseller* [Fotoğraf]. Elçin Telli Kişisel Arşivi.

Sanatta Biyomimetik ve Deneysel Takı Uygulaması

Biomimetics at Art and Experimental Jewelry Application

Önder Yağmur

Doç., Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü
email: oyagmur@atauni.edu.tr  ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1022-0931>

İzzet Zorlu

Sanatta Yeterlik Öğrencisi, Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Plastik Sanatlar Sanat Dalı
email: jeweller_shop@hotmail.com  ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8121-143X>



Bu makale bilimsel etik ve kurallara uygun hazırlanmış ve intihal incelemesinden geçirilmiştir. Etik kurul onayı gerektirmemektedir.

Atf (APA 7)/Tocitethisarticle

Yağmur, Ö., & Zorlu, İ. (2021). Sanatta biyomimetik ve deneysel takı uygulaması. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 27(47), 387-399. <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.947676>

Makale Gönderim Tarihi/Received: 03/06/2021

Makale Kabul Tarihi/Accepted: 24/08/2021

Makale Yayın Tarihi/Published: 28/10/2021

Research Article / Araştırma Makalesi

Öz

Ekolojik sistem anlamında bir kısaltma olarak dilimizde yer eden ekosistem, çevrecilik ile ilgili bir kavramdır. Doğanın sahip olduğu düzeni tanımlar. Bu düzen, herhangi bir müdahale olmadan, doğanın kendi işleyişidir. Egosistem tabirindeki ego kelimesi ise Türk Dil Kurumuna göre doğrudan “ben” anlamına gelmektedir. Endüstriyel üretimlerde çevreci yaklaşımlardan uzak, bilinçsiz tahribat söz konusu olduğu gibi sanatsal üretimlerde de aynı durum söz konusu olabilir. Bu durum moda tasarımdan, takı tasarıma kadar pek çok disiplinde örnekendirilebilir. Sanatsal veya endüstriyel tasarımlar ortaya koyan insan yeri geldiğinde ekosisteme zarar verirken yeri geldiğinde de tasarımlarında doğadan ilham alıp biyomimetik bilimini kullanması manidardır. Doğa tamamen insana hizmet eden bir özellikte iken buna ek olarak sanatsal üretimlere de ilham olması ile varlığının büyüklüğü ve önemi artmaktadır. Bu bağlamda sanat alanında biyomimetik örneklerin incelenmesi ve ardından bir uygulama yapılması ile doğaya dikkat çekilecektir. Ülkemizde, biyotaklit-sanat ilişkisini konu alan kısıtlı çalışmaların mevcudiyeti, takı sanatında ise hiç yayın veya uygulama olmayışı bu alandaki eksiklik olarak görülmüştür. Endüstriyel üretimlerde maddi kaygılar, sanatsal üretimlerde kişinin kendini gerçekleştirme gibi sanatın çıkış noktaları, insanlığın ortak değeri olan çevre ve ona karşı sorumluluk alma zorunluluğundan daha önemli olabilmektedir. Aslında sanatçı boşluğu sorgulayan ve dolduran bir kişilik özelliğine de sahiptir. Bu aşamada, sanatçı egosistemi çıkış noktası olarak görüp, ortaya koyacağı eseriyle bir nebze de olsa doğada geri dönüşü olmayan bir boşluk üretmiş yani doğal kaynaklara, habitata zarar vermiş de olabilir. Konunun ekosistemle ilgisi olduğundan dolayı, sokakta karşılaşılan farklı bireylere ve hatta küresel sosyal işleyişe kadar uzanan etkileri olabileceğinden sosyolojik yönü olan bir araştırmadan söz edilebilir.

Anahtar kelimeler: Biyomimetik, Takı Sanatı, Takı Tasarımı, Doğa-Biçim, Doğal Analoji

Abstract

Ecosystem, which is an abbreviation for the ecological system in our language, is a concept related to environmentalism. It defines the order that nature has. This order is nature's workings, without any interference. The self-centered person and the word ego, which can be used directly as "me", means that every method is permissible for the person to reach his interests. In industrial productions, there is unconscious destruction away from environmental approaches, and the same may be the case in artistic productions. This situation can be exemplified in many disciplines, from fashion design to jewelry design.

It is significant that people who create artistic or industrial designs damage the ecosystem when necessary, and use biomimetic science in their designs when they are inspired by nature. While nature is completely in service to human beings, the size and importance of its existence increases as it also inspires artistic productions. In this context, attention will be drawn to nature by examining biomimetic examples in the field of art and then making an application. The existence of limited studies on the bioimitation-art relationship in our country and the absence of any publications or applications in the art of jewelry have been seen as a deficiency in this area. The starting points of art, such as material concerns in industrial productions and self-realization in artistic productions, maybe more important than the environment, which is the common value of humanity, and the obligation to take responsibility for it. The artist has a personality trait that questions and fills the void. At this stage, the artist may have seen the ecosystem as a starting point and created an irreversible void in nature with his work, that is, he may have destroyed natural resources and habitat. Since the subject is related to the ecosystem, it can be mentioned about research with a sociological aspect, as it may have effects on different individuals encountered on the street and even on global social functioning.

Keywords: Biomimetics, Jewelry Art, Jewelry Design, Nature-Form, Natural Analogy

1. Giriş

Egosistem kelimesi Türk dil varlığında yer almamakla beraber farklı disiplinlerde yayımlanan yerli ve yabancı yayınlarda yani Dünya literatüründe, ekosistem ile fonetik benzerlik oluşturması bakımından türetilmiş bir kelime olduğu düşünülmektedir. Bundan dolayı bu kelimenin tarihselliği ve etimolojisi hakkında genelgeçer bilgi olmadığından çalışmamızda ayrıca egosistem başlıklı bir bölüm bulunmamaktadır. Egosistem'in “ben merkezli sistem” olarak dilimize çevirisi mümkündür.

Ego tabiri ile insan-insan ilişkileri akla gelmekle beraber, ekolojik ego ile ise tabiat-insan ilişkilerini anlamak mümkündür. Çevreci bir karakter inşasında ekolojik egonun sağlıklı yapılandırılması gerekmektedir. Varlıklara

saygı duyan, doğaya zarar vermeyen stabil olan bir ego model alınabilir. Doğanın ekolojisinin korunması insanın ego ekolojisinin anlaşılmasından geçmektedir (Uzunoglu, 2006, s. 33).

21.yüzyılda ve özellikle son yıllarda üzerinde oldukça fazla yayın ve proje yapılan, Avrupa ülkelerinde ise Go Green ve Green Project olarak bilinen, ülkemizde yeşil proje olarak adlandırılan çevreci projeler pek çok sektörde uygulama alanı bulmaktadır. Yeşil belediyecilik, yeşil kampüs, yeşil teknoloji, yeşil sertifikalı ürünler vb. örnekler ile karşılaşmaktadır. Takı sanatının bu durum ile ilişkisi; altın madenlerinde siyanür kullanılarak su ve toprak kirliliğine yol açılmasıdır. Alternatif malzemeler kullanılarak geleneksel kuyumculuğun dışında üretimler de mümkündür.

Bu konu doğa sorumluluğu yelpazesi dışında daha geniş çapta ele alınacak olursa; geleneksel kuyumculuk nedeniyle ülkemizin altın ithalatı yapmak durumunda olduğu ve bunun sonucu olarak cari açık verdiği bilinmektedir. Altın ithalatı hariç tutulduğunda ise cari fazla verilmektedir (BMD, 2020, s. 4). Alternatif malzeme fikirleri türetilerek ülke ekonomisine katkı da sağlanabilir. Bir başka açıdan, üretimler alternatif/atık malzemelerden sağlanacağı için, sanatsal üretim becerisine sahip ama ekonomik imkânsızlıklar veya dezavantajlı gruba mensup olma nedeniyle pasif durumda olan sanatseverlerin harekete geçirilmesi de mümkün olacaktır.

Dünya nüfusunun artmasıyla insan kaynaklı atıkların artması pozitif korelasyon (ilgişim) göstermektedir. Doğa, asırlardır sanatın konusu olagelmıştır. Sanat üreticisi açısından sık sık bir ilham, motivasyon ve isteklendirme kaynağı olan doğa, çağdaş insanın “kullan-at” moduna geçmesiyle alarm vermektedir. Bu noktada dikkat çekici bir durum var ki, gelişmiş ve gelişmekte olan ülkelerin “modern vatandaşları” bu tahribatta başrolde bulunurken, geri kalmış ülkeler ve hatta kabile hayatı yaşayan topluluklar doğanın en kıymetli dostu sayılabilir. Bu durum, bu kabilelerin üretim ve tüketim hususlarında yüksek hacimlere sahip olmamaları ile de açıklanabilir. Buradan hareketle tüketimi özendiren medyanın bile, bu yorgun düşen doğada hissesi olduğu söylenebilir. Bu bağlamda oldukça dikkat çekici ekoeleştiril bir sanatsal uygulama ile David Buckland, hem tüketime hem de küresel ısınmaya vurgu yapan bir anlatım sergilemiştir (Görsel 1). Ice Text (Buz Metni) adlı çalışma sosyolojik, jeolojik ve biyolojik boyutta algılanabilen mesajlar da içerir.

Görsel 1

Ice texts 2005-2009-Discount the future



(Buckland, 2005-2009)

Doğanın işleyişi öyle bir yapıdadır ki dışarıdan bir müdahaleye gerek duymadan kendisi kendi ihtiyaçlarını karşılar, insanın dahili olmasına lüzum duymaz. Bu dengenin bozulması ile sadece çevre kirliliğinin olduğu yanılgısına kapılmamak gerekir. Bilim insanları, tedavisi bulunmayan hastalıkların bile doğanın dengesinin bozulması ile ilintili olduğunu söylemektedirler (Genç, 2013, s. 4).

2. Yöntem

Bu araştırmayla biyomimetik bilimi ile ortaya konmuş hem endüstriyel hem de sanatsal üretimler ekolojik eleştirel yaklaşım açısından incelenecek olup, takı sanatında biyomimetik bir uygulama ile özgün bir örneklem yapılacaktır. Ekoeleştiril, sanata çevreci bir bakışla yaklaşan bir eleştiri kuramıdır. Bu yöntemin kullanılması ile zihninde canlandırdığı tasarımı hangi malzemeyle sanat eserine dönüştüreceğini düşünen imge tasarımcısına, bu kararı alma sürecinde etki etmek amaçlanmaktadır. Ulusal ölçekte milli hazinemiz, küresel ölçekte insanlığın paydaşı olduğu doğal kaynakları veya hammaddeleri dengeli ve tasarruflu kullanmak adına, her alanda üretim yapacak kişilerin alternatif/atık malzemeye yönelmesini sağlamak gelecek için önem arz etmektedir.

3. Bulgular ve Yorum

3.1. Ekoart ve Ekoeleştiril Düşünce Sistematiği

Bu kavramın oluşumunu izah edebilmek için ekoloji teriminin ne zaman bir bilim dalı olduğunu tespit etmek gerekmektedir. Modernitenin içinde barındırdığı bazı olumsuzluklar, 1950'lerden sonra doğal yaşamın işleyişinde yapısal bozulmalara neden olmuş ve o dönemde ekoloji bir bilim dalı olarak kabul edilmiştir (Erzen, 2015, s. 83). Ekolojinin bir bilim dalı olarak ortaya çıkışı ile modern olana güvenin çöküşü aynı zamana denk gelmektedir.

Çünkü sömürülen doğa ve onu sömüren insan aslında bir hesaplaşma içindedir. Bir diğer taraftan ekoloji, modernin sahip olduğu aşırılıkları ve böylece meydana getirdiği felaketleri ortaya çıkarır (Myerson, 2004, s. 1). Tüm bu negatif yönlerin bir araya gelmesi ile ekoeleştirel bir düşünce sisteminin bireylerde yerleşmesi sosyal bir hareket olarak oluşum gösterir.

Bilimsel çerçevede açıklanabilen kötüye gidiş, sanat alanında da karşılık bulmuştur. Bu kötüye gidiş nedeniyle, iyileştirici bir etkiye sahip yaklaşımla, ekolojik sanatın ortaya çıktığı söylenebilir. Sanat kuramları arasında ekoeleştirel yaklaşım, sivil toplum kuruluşları tarafından en çok desteklenen kuramdır. Bunun altında yatan en önemli nedenlerden biri, sosyal bir hareket olarak tanımlanabilmesidir. Ekoeleştirel bir sanatsal ifade tarzı olarak etik değerleri koruyan ve yücelten bir sistematiğe sahiptir. 1960'ların sonlarında ivme kazanarak, doğanın yapı bozumunu özne konumuna getirir ve eleştirel yorumlamalara kapı açar. Bu yorumlamalar doğayla barışık söylemlerdir (Ünal, 2019, s. 192). Görüldüğü üzere ekoart akımı oluşum sürecinden evvel, öncelikle ekobiling temeli atılmıştır.

Ekoeleştirel yaklaşım ile eserler ortaya koyan Olafur Eliason doğanın mitsel ve büyüsel bir auraya sahip olduğunu belirtir. Sanatçıya göre medeniyetin gelişmesiyle doğanın hapsedilmesi aynı anda artmaktadır. Suni olanın doğalın yerini alması söz konusudur (Heartney, 2008, s. 287). Bu duruma, pek çok şehirdeki alışveriş merkezlerinin çevre düzenlemesinde görülen yapay bitkiler örnek verilebilir. Bu yeşillikler bir dolgu maddesi edasıyla adeta eklenmiştir (Ünal, 2019, s. 189). Kabile hayatı süren toplulukların doğa dostu olduğuna yukarıda değinilmişti. Burada Olafur Eliason'un medeniyetin gelişmesi ile doğanın hapsedilmesine dikkat çeken yorumlamaları da bu veriyi destekleyici niteliktedir.

Yine 1960'ların sonlarında Land Art olarak bilinen arazi sanatı ise sanat eserinin sergileneceği "mekân" kavramını çok farklı halde sanat alımlayıcısına sunmuştur. Burada arazi, sanatın objesi veya objesinin bir parçasıdır, başrolüdür (Görsel 2). Land Art ile Ecoart arasında hangisinin tanımlı aralığının daha kapsayıcı olduğunu sorgulamak gerekirse Ecoart üst başlık olarak düşünülebilir.

Görsel 2

Robert Smithson "Spiral Jetty"



(Altunkaya, 2012)

Dünyanın farklı coğrafyalarında yaşanan savaflara ekoeleştirel yöntemle yaklaşan Mano Hatoum, kum torbaları ile bir çalışma ortaya koymuştur (Görsel 3). "Kum torbaları organik, yaşayan heykellere dönüşmüş ve savaşın açtığı çatlaklar arasından fişkıran otlarla serpilen bir ekosistem" tasvir edilmiştir (Bell, 2012, s. 97).

Görsel 3

Mona Hatoum, Asmabahçe, Çimen, Toprak ve Çuvallar



(Chin, 2008)

Hava kirliliğine dikkat çekerek, güvenlik ekipmanı ile eser ortaya koyan Kate MacDowell ise mağdur edilen doğaya ve hayvana gönderme yapmaktadır. Porselen malzemenin kullanıldığı hayvan figürlü heykel çalışmasında sanatçı, anne ve yavrularını tasvir etmiştir. İlk ve son nefes adlandırması ile, anne figürü gaz maskesi takarak son nefesi, yeni doğan yavruları da ilk nefesi temsil etmektedirler (Myers, 2015, s. 48) (Görsel 4).

Görsel 4

First and Last Breath



(MacDowell, 2010)

Ekolojik eleştirel yöntemi kullanarak eser ortaya koyan sanatçılar arasında Maja Symrekar'ın farklı bir yeri vardır. 1978 Slovenya doğumlu sanatçı güzel sanatlar eğitiminin ardından biyoloji eğitimi de almıştır. Küresel gıda krizi ve kaynak kıtlığı konularına dikkat çekmek adına yoğurt yapmak üzere kullanılacak mayayı kendi bedeninden tedarik etmiştir. Maya genomunu vücudundaki DNA'nın bir parçasıyla değiştirmiştir. Böylece insandaki laktik asidi kullanarak yoğurt üretmeyi başarmıştır. Ürettiği yoğurt "Maya Yoghurt" markası ile marketlerde satışa sunulmuştur (Atıl ve Özgür, 2018, s. 62).

3.2. Biyomimetik (Biyotaklit)

Biyomimetik genel olarak, doğada bulunan canlı ve cansız tüm varlıklar ve her türlü oluşumları inceleyip, çalışma prensiplerini ve sistemlerini ortaya çıkararak bilim insanlarına yeni ufuklar kazandıran bir kavram olarak açıklanabilir (Benyus, 2002). Bir başka tanımlamada ise doğadan ilham alarak sorunların çözülmesi ve yeni teknolojiler üretilmesinde başvurulan alanı temsil etmektedir (Kuday, 2009, s. 19).

Doğa felsefesi kavramı Grek uygarlığı zamanında ortaya çıkmış bir kavramdır. Bu alanın temsilcileri Aristoteles, Platon ve Thales'tir. Bu filozoflar sanat ile doğa arasındaki ilişkiyi felsefi yaklaşımla açıklamaya çalışmışlardır. Aristoteles'in bu alanda kullandığı bir kavram olan Mimesis, sanat kuramı haline gelmiştir (Genç, 2013, s. 9-16). Önceden zikredilen endüstriyel ve sanatsal üretimlerde doğadan etkilenme olgusunun başka bir disiplinde düşünce iklimini etkileyen bir yönü de böylece ortaya çıkmaktadır.

Hem biyomimetik hem de mimesis kelimeleri etimolojik olarak incelendiğinde "mimetik, mimesis" kavramlarının Yunanca karşılığı "taklit" anlamındadır (Hançerlioğlu, 1979, s. 220). Mimesis sanat ve felsefe terimi iken mimetik biyoloji terimidir. Sık sık birbirine karıştırılan bu terimler şu şekilde ayırt edilebilir; mimesis sanatın yaratılmasında temel kuramsal ilke olup, Platon ve Aristoteles'e göre doğrudan kopyalama değil, doğanın yeniden sunumudur (Tikkanen, t.y.). Mimetik ise ilişkili olmayan iki veya daha fazla organizmanın yüzeysel benzerliği ile karakterize edilen durumdur (Wickler, t.y.). Bu tanımdan anlaşılacağı üzere organizma olarak vurgulanan, sanatsal üretimlerde sanatçının doğada bulunan canlıları sanat girdisine çevirmesidir.

İlk insandan beri aslında doğayı taklit başlamıştır. En basitinden Homosapiens'in avını, odununu veya başka bir materyali parçalamak için kullandığı balta doğadan esinlenilerek üretilmiştir. Bir havyanı incelerken dişleriyle yiyeceğini ne şekilde parçaladığını izleyen insan bu eylemini balta icadı ile sonuçlandırmıştır. Sosyologlara göre bir spor branşı olan jimnastiğin çıkış noktası maymunların hareketlerinin taklit edilmesidir. 20.yy. da kullanılmaya başlanan Fiberglass'ın esin kaynağı ise timsahın derisindeki dokulardır (Genç, 2013, s. 28-56). Pek çok teknolojik üretimde tasarımlar bazen en başından itibaren doğadan ilham alınırken bazen de tasarımcı çıkmaza girdiğinde doğayı kullanır. Günümüzde devasa boyutlara ulaşan uçakların kanat tasarımları, onlarca belki yüzlerce farklı kuşun kanat yapısının incelenmesi ile, kuşların havayı nasıl yarararak, nasıl havada süzülerek uçtuğunun çözümlenmesi ile tasarlanmıştır. Bir başka probleme de yine kuştan esinlenme ile çözüm üretilmiştir. Yüksek hızlı trenler tünellere girdiklerinde oluşturdukları ses adeta bir patlama etkisi yaratmaktaydı. Yalıtımını adlı kuş çok yüksek bir hız ile suya dalıp avını elde ederken suya çarpma sesi hiç duyulmamaktadır. Bu duruma çözüm olması adına yüksek hızlı trenlerin baş kısmı yalıtımını kuşun baş kısmına benzetilerek, taklit edilerek üretimler

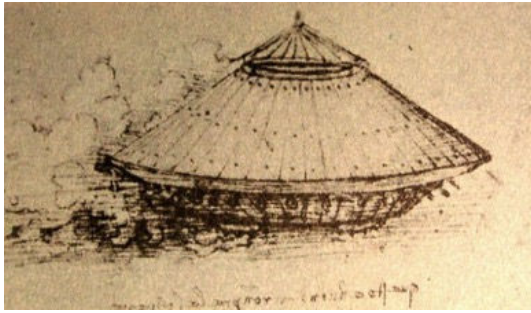
gerçekleştirilmiştir. Son olarak, mayo tasarımlarında köpek balıklarının derisi taklit edilerek suyun direnci azaltılmış ve suda daha hızlı hareket sağlanmıştır.

Leonardo Da Vinci'nin çizimlerinden bilgi sahibi olunan bir uçuş makinesi vardır. O, bu icadı için "Kuş" demektedir. Hatta Capra (2009) bu icada dikkat çekerek şöyle demiştir: "Kanatların havaya karşı nasıl hareket ettiğine, ağır kartalın yükseklerde, havada nasıl kalabildiğine bir bakın... Nesne havaya ne kadar kuvvet uygularsa, hava da nesneye o kadar çok kuvvet uygular" (s. 184).

Leonardo Da Vinci, insan ve hayvan eklemlerini, kemik ve kaslarını daha iyi etüt edebilmek için bunları mekanik işlem gören birer makine olarak düşünmüş ve fizik biliminin konuları olan makara sistemleri, kaldıraç ve terazi gibi alanlarda cevap aramıştır (Laurenza, 2006, s. 137). Leonardo aslında burada biyomimetik bilimine tersten yaklaşmış, tersine değerlendirme yapmıştır. Biyomimetikte yaşayan doğadan, canlıdan esinlenerek eserler ortaya koyulurken, Leonardo fizik kanunlarından yola çıkmıştır. Bu istisnai yaklaşımdan sonra yaptığı pek çok icatta ise tam olarak biyomimetik biliminden yararlanmış ve günümüzde bile orduların kullandığı zırhın ve tankın tasarımında kaplumbağadan yola çıkmıştır (Görsel 5).

Görsel 5

Leonardo Da Vinci'nin kaplumbağadan yola çıkarak tasarladığı tank tasarımı



(PrintFriendly, 2015)

Leonardo'ya göre sanatçı, sadece perspektif ve doğru çizim kurallarını bilmekle yetinmemeli, doğanın yasalarını da çok iyi bilmelidir. Bu ancak doğayı incelemekle edinilir. Kendisi, bugün Vasari'nin anlattığı ile tanıdığımız Medusa Başını yapmadan önce, gerçek böcek ve sürüngenleri toplayıp uzun uzun incelemiştir (Levey, 1967, s. 179).

3.3. Sanat Alanında Biyomimetik

Doğada mevcut canlı ya da cansız bütün varlıkların renk, doku, strüktür vb. yapılarından faydalanarak soyutlamalar ile eser ortaya koymak sanatta biyomimetik olarak tanımlanabilir (Genç, 2013, s. 4). Henry Moore sanat ile doğanın alışverişini şöyle açıklamıştır: "Doğanın gözlenmesi sanatçının biçim bilgisini geliştirir, sanatçıyı yeni tutarak yalnız kuramlarla çalışmaktan alıkoyar, esinlenme gücünü besler" (Moore'dan alıntılanmış gibi Ataseven, 1994, s. 1). Biyomimetik kavramına yakın bir akım olan Art Nouveau, Amerika'da ve Avrupa'da 19.yy. son çeyreği ve 20.yy. başlarında doğayı ele almış, ondan esinlenmiş, hayvan ve bitki motiflerini stilize ederek kullanmıştır.

Biyotaklitlen en çok faydalanan alanların biri de mimaridir. Bu durumun artarak devam edeceğini düşünen araştırmacılara göre en ekonomik, en akılcı ve en dayanıklı metot biyomimetik ile elde edilendir (Thomas'dan alıntılanmış gibi Arslan Selçuk, 2009, s. 15) (Görsel 6-7).

Görsel 6

Sabun köpüğünden esinlenilerek yapılan mimari yapı



(Acevedo, 2021)

Görsel 7

Bal peteğinden esinlenilerek yapılan bina



(Yoneda, 2010)

Biyomimetik terimi doğrudan Türkçeleştirildiğinde biyotaklit kavramı elde edilmektedir. Taklit aslında bilimde, sanatta ve hatta teolojide bile karşılık bulmaktadır. Bilimdeki karşılığı doğrudan biyomimetik olmaktadır. Sanatta taklit olgusu ise özellikle geleneksel sanatlarda, usta-çırak ilişkisi ile ilerlenen alanlarda, ilk denemeler, ilk öğrencilik yılları ve amatör seviyelerde yapılmış işler birer taklittir ve bu taklitlerin ardından zanaatçı kendi üslubunu oluşturup, yetkinliği elde eder. Takı alanında bu minvalde başlı başına bir alt alan, kavram mevcuttur ve bu sadekarlık olarak bilinir. Sadekar yeni bir takı tasarlamak yerine mevcut işleri tekrarlar, taklit eder. Bu durum aslında zanaatçı adına bir basamak olarak kullanılmalı, zanaatçı kendi çizgisini oluşturup üretimini sanat derecesine eriştirmelidir.

Teoloji alanında örneklendirme yapmadan önce ülkemizde özellikle son yıllarda disiplinler arası veya multidisipliner çalışmalar yapıldığı dikkat çekmektedir. Bu duruma örnek olarak sanatta doktora ve sanatta yeterlik düzeyinde eğitimler veren üniversiteler “bileşik sanatlar” ve “plastik sanatlar” programlarına oldukça geniş yelpazeden adaylar beklemektedirler. Önceki eğitimin tanınması ile farklı bilim dalları ile sanat dalları arasında mukayeseli araştırmalar yapıldığında ortaya çıkan sonuçlar bazı noktalarda kesişmektedir. İslam coğrafyasından bir örneklendirme ile kişinin taklitten tahkike ulaşabileceğini belirten İmam Gazali (Kayıklık, 2002, s. 119), ibadete yeni yeni başlayan kişinin bunun özünü kavrayana kadar taklit ile ilerleyeceğini ve daha sonra hakikate ulaşabileceğini vurgulamaktadır. Görüldüğü üzere taklit, bir su damlasının çevresinde oluşturduğu, giderek genişleyen ve büyüyen çemberler gibi bir etki oluşturarak sanatta ve daha pek çok alanda hareketi başlatan bir olgudur. Bu hususta Aristoteles taklit ile bilgi arasında doğrudan bir bağlantı olduğunu düşünür ve insanın ilk bilgilerini taklit yoluyla elde ettiğini söyler (Aristoteles, 2005, s. 15). Platon'a göre ise, tüm sanatsal yaratımlar bir taklit biçimidir (Tikkanen, t.y.).

“Tıpkı bir piyanonun müzik sanatı için gerekli olan tüm sesleri bünyesinde barındırması gibi, doğa, renk ve form açısından, bir sanat yapıtının kompozisyonu için gerekli tüm öğelere sahiptir.” (Whistler'dan alıntılı olduğu gibi Çetin, 2018, s. 459) Burada sanatın öğelerinden olan renk ve form ön plana çıkarılmış olmasına rağmen bir sanat üreticisinin sahip olduğu eğitilmiş bir göz, sanatın ilkelerini dahi doğada görebilir. Böylece sanatın plastik dilini oluşturan tüm alt bileşenler gözlem yeteneği yüksek bir sanatçı tarafından doğadan toplanabilir yani sanat girdisine dönüşebilir. Bir başka boyutta doğadan esinlenme konusuna yaklaşmak gerekirse, doğa sahip olduğu kusursuz tasarım özellikleri ile birer ihtiyaca cevap vermektedir yani önceden zikredilen kuş ve balık örneklerinde olduğu gibi işlevsellik ön plana çıkmaktadır. Sanatın işlevsel veya dekoratif olma sorunsalı burada gündeme gelmektedir.

İşlevsellik konusuna farklı bir açıdan yaklaşan Genç bu noktada ortaya koyulan tüm sanat eserlerinin menşei ve dünya görüşü fark etmeksizin işlevsel olduğunu düşünmektedir. Yani bir tarafta fiziksel bir ihtiyacın karşılanması söz konusu iken diğer tarafta psikolojik bir ihtiyacın karşılanması söz konusudur. Her iki durumda da ortaya konan sanat eseri işlevseldir (Genç, 2013, s. 41). Biçimci sanat anlayışı ile pragmatist sanat anlayışında ise sanatın işlevsel olup olmadığı konusunda birbirinden ayrılan noktalar vardır. Biçimci anlayışta sanat eseri izleyicisine haz vermek için ortaya koyulurken pragmatist düşüncede ise bilgi veya hakikatin taşıyıcısı ve bir aracı olarak kabul görülür (Karabağ, 2005, s. 1). Otto Rank'a göre sanat eserinin işlevi izleyici ile sanatçı arasında bir yakınlık, duygusal bir bağ ve birlik inşasıdır (Cebeci, 2004, s. 126). Baynes (2016)'e göre sanat eserinin işlevselliğini toplum belirler (s. 28). Duchamp'a göre ise bir üretimi sanat eseri kılan şey işlevinin dışında kullanılmasıdır. Üzerine imza atılması ve bir müze duvarına tutturulması pisuarı sanat eseri yapmıştır (Sürmeli, 2012, s. 339).

Sanat alanındaki üretimler, tasarım aşamasında iken tercih edilen altın oran da yine biyotaklit kökenlidir. Ayçiçeği bitkisinin sahip olduğu çekirdekler altın oran oluşturacak şekilde spiral düzende dizilim gösterirler. (Shadmand, 2015, s. 20).

3.4. Biyomimetik Takı Tasarlayan Sanatçılar

Yerli yayınların dahil edildiği literatür taramasında, biyomimetik takı tasarlayan ve bunu izleyici ile paylaşan örneklere rastlanmamıştır. Yabancı kaynakların da dahil edilmesi ile dört adet sanatçı tespit edilmiştir. Bunlar:

Jesse Louis-Rosenberg, Jessica Rosenkrantz, Molly Epstein ve Vasia Hatzı'dır. Tasarımcıların akademik yaşamları ve sanat eserleri hakkındaki kendi görüşlerine ve sanat çevresindeki yorumlara ayrı başlıklar halinde yer verilecektir.

3.4.1. Jesse Louis-Rosenberg

Bilgisayar programcısı olan sanatçı, Massachusetts Teknoloji Enstitüsünde matematik eğitimi almıştır. Nervous System adlı e-ticaret firmasının kurucu ortağı ve aynı zamanda bilim başkanıdır. Simülasyon tekniklerinin tasarımı alanında çalışmalar yapmaktadır (Nervous System, t.y.). Tasarımlarını New York'taki stüdyosunda bilim, sanat ve teknolojinin kesişimi ile oluşturmaktadır. Sanatçının ortaya koyduğu ürünler birer dijital imalat olarak nitelenebilir. Çalışmaları Museum of Modern Art, Cooper-Hewitt, Smithsonian Design Museum ve Museum of Fine Arts'da kalıcı müze koleksiyonunun bir parçasıdır (Rosenberg, 2019). Tasarımları WIRED, New York Times ve Guardian gibi çok çeşitli yayınlarda yer almıştır (Fitc, t.y.) (Görsel 8).

Görsel 8

Algoritmik Kolye, Silikon Kauçuk, 3D Yazıcı



(Rosenberg, t.y.)

3.4.2. Jessica Rosenkrantz

Sanatçı, Massachusetts Teknoloji Enstitüsü'nde biyoloji lisans, Harvard Graduate School of Design'da mimarlık yüksek lisans eğitimi almıştır. 2016-2019 yılları arasında Massachusetts Teknoloji Enstitüsü'nde tasarım dersleri vermiştir. Nervous System adlı e-ticaret firmasının kurucu ortağı ve kreatif direktörüdür. Karmaşık ve alışılmadık geometrilere ilgi duyan sanatçı hem algoritmik hem de fiziksel araçları kullanarak tasarımlar yapmaktadır. Sanatçı kendi tasarımlarını şu şekilde yorumlamaktadır: "Doğal olayların incelenmesi, tasarım sürecimizin önemli bir bileşenidir. Belirli bir form tasarlamak yerine, sonucu sayısız farklı yaratım olan bir sistem geliştiriyoruz. Bu sistemler etkileşimlidir ve hem belirli değişkenlerdeki değişikliklere hem de fiziksel girdilere yanıt verir. Kesin, nihai bir ürün yoktur, bunun yerine yaratılan birçok tasarım kitlesel özelleştirmeye izin verir." (Nervous System, t.y.) Sanatçının çalışmalarının çoğu türünün tek örneği olup Fütüristik elbiselerden, takı tasarımlarına, mutant bitkilerden, mercanların kümeleşmelerine kadar geniş bir yelpaze içerir (The University of Tennessee, 2019).

Oldukça teknolojik bir atölyeye sahip olan sanatçı üretimleri için: Epilog lazer kesici, kendi ürettiği büyük bir CNC ve Makerbot Replicator 3 boyutlu yazıcı kullanmaktadır. E-ticaret sitesinde insanların, kendi 3 boyutlu yazdırılabilir takılarını üretmesine olanak sağlayan bir uygulama da mevcuttur. Böylelikle firmanın sunduğu tasarımlar yerine bireyler kendi tasarımlarını sanat eserine dönüştürebilmektedirler (Katz, 2013). Sanatçının hücreden ilham alarak tasarladığı yüzük çift katmandan oluşmaktadır (Görsel 9).

Görsel 9

Hücre Döngüsü, Gümüş, 3D Yazıcı



(Rosenkrantz, 2009)

3.4.3. Molly Epstein

Sanatçı, Philadelphia'daki Tyler Sanat Okulu metal programında lisans ve Washington Üniversitesi metal programında yüksek lisans eğitimi aldı. Daha sonra New York City'deki mücevher atölyelerinde çalışıp, New Jersey'deki klasik takı okulunda ders verdi. Sanat ve tıp alanlarının kesiştiği noktaları araştırıp, bir sanatçının tıp bilimine nasıl katkıda bulunabileceğini merak etmiştir. Bu arayış nedeniyle kendini bir süre mühendis ve doktorlar ile çalışırken bulmuştur. Seattle Çocuk Hastanesi'nden Doktor Richard Hopper ile sanat ve tıp alanlarındaki boşluğun daraltılması adına çalışmalar yapmaktadır. Molly Epstein'in vücut süslemesine olan ilgisi ve süslemenin ruhu nasıl etkilediğini anlama çabaları çalışmalarının önemli bir parçasıdır (Epstein, 2013).

Molly Epstein kendi çalışmaları ile ilgili olarak şunları söylemektedir: "Mücevherleri bir iletişim aracı olarak görüyorum. Vücut süslemesinin özellikle ayrıcalıklı bir dili vardır. Takılan nesnelere ve rozetler, durum göstergeleridir. Kişiliğimizi, zevkimizi veya başarılarımızı iletmek için dikkatlice seçilirler. Takı, onu takan kişiyi tanımlar ve bizi birçok önemli şekilde birbirimize bağlar" (Epstein, 2013). Sanatçının tasarladığı biyomimetik tasarımla adeta "omurganızı takıyormuşçasına" bir görünüm elde edilmektedir (Görsel 10).

Görsel 10

Omurga Kolye, Cam Dolgulu Naylon



(Epstein, 2002)

3.4.4. Vasia Hatzi

Sanatçı, genetik alanında Liverpool Üniversitesi'nde lisans, uygulamalı genetik ve biyoteknoloji alanında Atina Aristotle Üniversitesi'nde yüksek lisans ve kromozom bilimi alanında Atina Üniversitesi'nde doktora eğitimi almıştır. Halen Atina Benaki Fitopatoloji Enstitüsü'nde Biyolog olarak görev yapmaktadır. Araştırma alanları; mikroskop altındaki hücresel dünya, kimyasalların etkileri, radyasyona maruz kalmalar ve kromozomal sarmallardır. Biyomedikal bilimler ile sanat, tasarım ve teknolojinin kesişimine ilgi duyan sanatçı 2019 yılında "Görsel Sanatlar Yoluyla Bilim İletişimi" kategorisinde bilim iletişim ödülü almıştır (Hatzi, 2013a).

Sanat ve bilim Vasia Hatzi'nin içinin derinliklerindedir ve görmezden gelebileceği bir şey değildi çünkü sanat ve bilimin bir arada yaşadığı bir ailede doğdu. Annesi bir sanatçı, babası tıp fakültesinde profesör ve dedesi Yunan ressamlar arasında bir ikon olan George Sikeliotis'tir (Hatzi, 2018).

Biyoloji ve sanattan melez bir dünya kuran sanatçı, biyo-kavramsal tasarımlar yapmaktadır. Biyolojiyi ilham perisi olarak görüp genetik alanındaki bilgisini hayal gücüyle birleştirerek bilimi sanata çevirmektedir. Vasia Hatzi, hayatın görünmeyen öğelerini laboratuvarın dışına taşımaktadır ve giyilebilir bilim üretmektedir (Hatzi, 2013b).

Vasia Hatzi kendi çalışmaları ile ilgili olarak şunları söylemektedir: Biyolojik yapıların uyumu, karmaşıklığı ve ender estetiğinden etkileniyorum. Doğrudan mikroskoptan veya dolaylı olarak diğer laboratuvar teknolojilerinden elde edilen mikro kozmos görüntüleri, araştırmacı için bir tür görsel dil oluşturmaktadır. Bilim adamı, biyolojik olayları değerlendirmek için görüntüleri yorumlar. Bununla birlikte, bilimsel sürecin mantıksal yorumu yoluyla, biyolojik görüntülerin estetik cazibesi genellikle göz ardı edilir. Biyo-kavramsal yaratımlar ile bu yaklaşımı tersine çevirmeye çalışıyorum. Biyolojik görüntü ve yapılarla öncelikle estetik olarak yüzleşme ve biyolojik rollerini evrensel bir sembole yükselten başka bir çerçeveye yerleştirme amacındayım (Hatzi, 2013b).

Sanatçı, bilim ile sanattan melez bir alan oluştururken kendi terminolojisini de üretmiştir. Örneğin; moleküler zarafet, biyo-sembolizm, biyo-kavramsal çerçeve, biyo-esinlenmiş moda, giyilebilir bilim, vb... Ürettiği takılarla yaşamın temel yapılarını bilimsel laboratuvarın hapsinden çıkarır ve onlara hücre dışı alanda yeni bir biçim ve anlam verir (Hatzi, 2018) (Görsel 11).

Görsel 11

The Cytoskeleton, Kauçuk, Çelik Tel



(Hatzi, 2015)

3.5. Konuyla İlgili Kişisel Uygulama

Genel anlamda, tüm sanat disiplinlerinde tasarım sürecinin bir işleyişinden söz edilebilir. Bir tasarım meydana getirilirken bilgi edinme-yorumlama-esinlenme-uygulama süreçlerinden geçilir (Benyus, 2002). Tüm sanatsal objeler tanım-tasarım-yapım süreçlerinden meydana gelen bir biçimlendirme prosesi sonunda gerçekleşir (Aksoy, 1987; Özen Yavuz, 2011). Bu sanatsal üretimler bir veya daha fazla temel biçimden oluşur. Bunlar üçgen, kare veya dairedir (Onat, 1995). Ekosistemde karşılaşılan doğal tasarımların bilinçli veya bilinçsiz etkisinde kalınmaktadır. Burada Benyus'un ifade ettiği esinlenme sürecinde sanatçı, doğanın bilinçsiz olarak etkisinde kalarak aslında doğal analogiyi meydana getirmektedir.

Biyomimetik, diğer adıyla biyotaklit kavramı ile bir takı tasarlamadan önce doğanın dikkatlice izlenmesi, araştırmacı gözlerle taranması gerekmektedir. Bir denizanasının takıya uyarlanmasına karar verildikten sonra (Görsel 12), bu canlının kuyumcu tezgahında nasıl bir tasarıma dönüşebileceğinin çizgisel olarak ifade edilmesinde, eskiz çalışmaları faydalı olacaktır (Görsel 13). Aslında eskiz ile elde edilen bir ön izleme olmaktadır. Tasarımın ergonomisi üzerinde düşünmeden önce, bu tasarımın bedenin hangi kısmında taşınmasının kararlaştırılması gerekmektedir. Örneğin bir küpe için kulağın taşıyabileceği belli bir ağırlık söz konusudur. Diğer taraftan bir kolye ucunun ağırlığı ile bunu taşıyacak zincirin dayanıklılığı aynı oranda dikkat edilesi kurallardır. Son olarak da tasarımın ağırlık merkezinin, ürünün istenilen pozisyonda durabilmesine olan etkisi düşünülmesi gereken kaidelerdendir. Üretimin hangi malzeme ile gerçekleştirileceği tasarımın somutlaştırılması adına önemli bir diğer adımdır. Takı sanatında hem esnek hem de dayanıklı metaller daha çok tercih sebebidir. Bunlara örnek olarak; altın, gümüş, pirinç, bakır gibi metaller verilebilir. Oksitlenme bazı metallerin karakteristik özelliği olduğundan oksijen ile temas ettikçe gümüş, pirinç ve bakırda renk değişimleri görülebilir.

Görsel 12

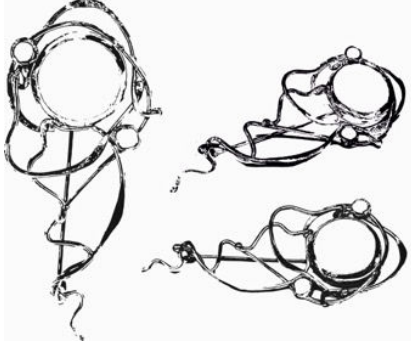
Su Canlılarından "Denizanası"



(Louvet, 2015)

Görsel 13

Örneklemin Dijital Ortamda Artistik Eskiz Çizimi



(Zorlu, 2021)

Doğa-biçim ilişkisi esas alınarak zoomorfik bir takı tasarımı oluşturulmuş, mimetik tanımlaması doğrultusunda canlı bir organizma sanat girdisi olarak kabul edilmiştir (Görsel 14). Bu tasarımda bir hayvan morfolojisi model olarak alınmış, bunun bir broş olarak yakada taşınabilecek ölçü ve ağırlıkta olması hesaplanmış ayrıca doğru pozisyonlanması sağlanmıştır. Bir denizanasının sahip olduğu biçimin takı sanatında yorumlanması ile ortaya konan tasarımda tepeden aşağıya doğru sivrileşen bir form takip edilmiştir. Canlının üst kısmındaki yuvarlak ve damarlı yapı, lapizlazuli taşının içyapısındaki renk geçişleri, dalgalanmaları ile sağlanmıştır. Canlının yukarıdan aşağıya doğru salınım hareketi yapan saçaklı yapısı ise bükülen teller ile izleyiciye aktarılmaktadır. Tellerin uç kısımlarındaki keskin hatların yumuşatılması amacıyla, bu uçlar, yüksek ısıya maruz bırakılarak güverse haline gelip, toplatılması sağlanmıştır. Tasarımın en üst ve orta kısımlarında ise belli noktalar çekiç ile dövülüp yassılaştırılarak tasarıma bir hacim kazandırılmıştır.

Görsel 14

Su Canlılarından “Denizanası” Esinli Takı Çalışması



(Zorlu, 2021)

Ortaya konan bu araştırmada ekoeleştirel yöntem doğrultusunda atık malzemeler ile üretim yapılması kaçınılmazdır. Denizanası tasarımının ana malzemesi olan gümüş, hurda gümüşlerin toplanıp eritilmesi ile elde edilmiştir. Toplanan hurda gümüşler içinde mevcut olan taşlar sökülüp bu tasarımda yeniden hayat bulmuştur. Broşun kıyafete iliştilmesini sağlayacak olan kısım ise bir çengelli iğnenin gümüşe perçinlenmesi ile elde edilmiştir. Gümüş metali ile benzer karakteristik özelliklere sahip olan pirinç ve bakır da bu tasarım için uygun olabilecek metallerdir.

4. Sonuç

İçinde bulunduğumuz yüzyılda habitatın tahrip edilmesi, çeşitli hayvanların neslinin tehlikede olması ve iklim değişikliği sanatçılara esin kaynağı olan bir vicdan krizi ile neticelenmiştir (Atıl ve Özgür, 2018, s. 56).

“Tarih öncesi çağlardan itibaren insanın doğayı keşfetme ve doğada kendini konumlandırma çabasıyla yaptığı her şey zamanla doğal dengenin bozulmasına ve doğada yapısal anlamda geleceğe taşıyacak olan tahribatlara yol açar” (Ünal, 2019, s. 191). Burada zikredilen insanın kendini doğada konumlandırma çabası aslında bir zorunluluktur. Doğa denen şey mekânsal olarak sadece köy ve orman değil, kent merkezleri de doğanın bir parçasıdır. Bu durumda bireylerin dünyanın dışında bir yaşam alanı bulması mı çözüm olacaktır? Ekolojik eleştirel yaklaşımın sosyal bir hareket olması ile popüleritesi bir kat daha artmıştır fakat bu hareketin sınırlılıkları da belirlenmelidir.

Doğa bir taraftan sanat alanında birçok üretime önyak ve ilham olurken diğer taraftan aynı insan tarafından tahribata uğramaya devam etmektedir. Konunun çözümü için toplumun farklı kesimlerinden farklı görüşler ortaya atılmaktadır. Örneğin, aşırı söylem eko-faşizm hareketi tarafından dile getirilmektedir. “Soykırımın dünyayı korumak adına bir zorunluluk haline geldiğini” (Staudenmaier, 2011) açıkça ifade eden bir anlayış da türemiştir. Bu konuda derin ekoloji düşünce sisteminin savunduğu nüfus artış ivmesinin düşürülmesi daha rasyonel bir yapıdadır.

Eko-anarşizm’in 1970 yılında yayınladığı manifestoda, “çocuklarımıza ebeveynlerimizden aldığımızdan daha iyi bir dünya bırakmalıyız” ilkesi, dünya vatandaşları tarafından amaç edinmelidir.

Araştırmanın ekoeleştirel kısmında elde edilen verilerin ulaşabileceği en uç sonuç, gelecekte yaşanması mümkün kaynak kıtlığı nedeniyle, yağurdu insan DNA’sı ile mayalamak dışında başka bir seçeneğe sahip olamayacağımızdır.

Biyomimetik alanda takı sanatı uygulamalarına örnek dört eser de geleneksel kuyumculuk teknikleri veya malzemelerinden farklı olarak üretilmiştir. Jesse Louis-Rosenberg ve Jessica Rosenkrantz 3 boyutlu yazıcı, Molly Epstein cam dolgulu naylon ve Vasia Hatzi kauçuk kullanmıştır. Bu veriler, günümüz takı sanatındaki çağdaş uygulamalarda sanatçının, atölyesinin veya kuyumcu tezgahının bir köşesini teknolojiye ve farklı malzeme kullanımına ayırdığını göstermektedir.

Sanat ve bilim genellikle zıt ve uzak olarak algılanan iki dünyadır, ancak birleşimleri ile sonucu alışılmadık derecede dengeli, estetik ve beklenmedik olabilir.

Kaynakça

- Acevedo, G. (2021). *Water cube* [Fotoğraf]. Whatif-Labs. <https://whatif-labs.com/wp/water-cube/>
- Aksoy, E. (1987). *Mimari tasarlama*. Hatiboğlu Yayınevi.
- Altunkaya, N. (2012). *Robert Smithson “Spiral Jetty”* [Fotoğraf]. Küre. <http://nesrinaltunkaya.blogspot.com/2012/01/land-art-sanati-uzerine.html>
- Aristoteles. (2005). *Poetika*. (N. Kalaycı, Çev.). Bilim ve Sanat Yayınları.
- Arslan Selçuk, S. (2009). *Proposal for a non-dimensional parametric interface design in architecture: A biomimetic approach*. (Tez No. 238835) [Doktora Tezi, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü]. Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Ataseven, O. (1994). *Doğa formlarının soyutlanmasına yönelik heykel çalışmaları* (Tez No. 30803) [Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Atıl, A., & Özgür, N. (2018). Çağdaş sanatta yeni bir yaklaşım: Biyo-sanat. S. Baskın (Ed.), *Uluslararası Bilim, Eğitim ve Teknoloji Araştırmaları Kongresi Bildirileri* (s. 52-67) içinde. Mechnikov Odessa National University Press.
- Baynes, K. (2016). *Toplumda sanat* (5. Baskı). (Y. Atılğan, Çev.). Yapı Kredi Yayınları. (Orijinal çalışma 1975’de yayınlandı).
- Bell, K. (2012). *Mona Hatoum için bir haritalama denemesi, Mona Hatoum: Hala Buradasın* (İ. Baliç, Ed.). Arter Yayıncılık.
- Benyus, J. M. (2002). *Biomimicry: Innovation inspired by nature* (Elektronik Sürüm). Harper Collins. https://www.academia.edu/38300413/Janine_M_Benyus_Biomimicry_Innovation_Inspired_by_Nature_2002_Harper_Perennial_1
- BMD. (2020). *Cari İşlemler ve Ödemeler Dengesi İstatistikleri-Ekim 2020*. Bizim Menkul Değerler A.Ş. <https://www.bmd.com.tr/upload/files/Cari%20%C4%B0%C5%9Flemler%20%26%20%C3%96demeler%20Dengesi%20-%20Ekim%202020.pdf> adresinden Mart 06, 2021 tarihinde alınmıştır.
- Buckland D. (2005-2009). *Ice texts 2005-2009-Discount the future* [Fotoğraf]. BucklandArt <http://www.bucklandart.com/art/ice-texts/discount-future/>
- Capra, F. (2009). *Da Vinci'nin bilimi: Rönesansın büyük dehasının zihninde bir gezinti*. (K. Tanrıverdi, Çev.). Optimist Yayınları.
- Cebeci, O. (2004). *Psikanalitik edebiyat kuramı*. İtaki Yayınları.
- Chin, A. (2008). *Mona Hatoum, Asmabahçe, çimen, toprak ve çuvallar* [Fotoğraf]. Designboom <https://www.designboom.com/art/hanging-garden-by-mona-hatoum/>

- Çetin, U. (2018). İngiliz romantizminde manzara resminin popüler bir temsilcisi John Constable: Sanat hayatı ve modern sanata katkıları. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6(72), (s. 456-479). <https://dx.doi.org/10.16992/ASOS.13730>
- Epstein, M. (2002). *Glass filled nylon* [Fotoğraf]. MEDinART. <https://medinart.eu/works/molly-epstein/>
- Epstein, M. (2013). *Molly Epstein*. MEDinART. <https://www.medinart.eu/works/molly-epstein/>
- Erzen, J. (2015). *Üç habitus: Yeryüzü, kent, yapı*. Yapı Kredi Yayınları.
- Fitc. (t.y.). *Jesse Louis-Rosenberg*. Fitc. <https://fitc.ca/speaker/jesse-louis-rosenberg/>
- Genç, M. (2013). *Doğa, sanat ve biyomimetik bilim* (Tez No. 346801) [Sanatta Yeterlik Çalışması, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü]. Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Hançerlioğlu, O. (1979). *Felsefe ansiklopedisi: Kavramlar ve akımlar*. Remzi Kitabevi.
- Hatzi, V. (2013a). *Vasia Hatzi bio*. LaB-Bio-Conceptual Creations. <http://www.la-b.gr/about-la-b/>
- Hatzi, V. (2013b). *Vasia Hatzi*. MEDinART. <https://www.medinart.eu/works/vasia-hatzi-lab/>
- Hatzi, V. (2015). *The Cytoskeleton* [Fotoğraf]. MEDinART. <https://medinart.eu/works/vasia-hatzi-lab/>
- Hatzi, V. (2018). *A scientist, researcher of genetics and an artist connecting the world of biology with art through bio-conceptual creations*. Crikos. <https://crikos.com/en/vasia-hatzi-a-scientist-researcher-of-genetics-and-an-artist-connecting-the-world-of-biology-with-art-through-bio-conceptual-creations>
- Heartney, E. (2008). *Sanat ve bugün*. (O. Akinhay, Çev.). Phaidon Yayıncılık.
- Karabağ, Ç. (2005). *1990 sonrası Türk sinemasında sanat filmleri* (Tez No. 159725) [Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Katz, M. (2013). *Where I work: Nervous system*. Design Milk. <https://design-milk.com/where-i-work-nervous-system/>
- Kayıklık, H. (2002). Gazali'de dinsel yaşayışın evrimi. *Dini Araştırmalar Dergisi*. 5(14), (s. 117-130). <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/51708>
- Kuday, I. (2009). *Tasarım sürecini destekleyici faktör olarak biyomimikri kavramının incelenmesi* (Tez No. 256612) [Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü]. Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Laurenza, D. (2006). *Leonardo'nun makineleri: Evrensel deha Da Vinci'nin şifreleri ve muhteşem buluşları*. (İ. Şener, Çev.), M. Taddie & E. Zanon (Ed.). Pegasus Yayıncılık.
- Levey, M. (1967). *Early Renaissance*. Penguin Books.
- Louvet, D. (2015). *Denizanası* [Fotoğraf]. WordPress. https://leslouvet.files.wordpress.com/2015/04/dsc_4334-21.jpg
- MacDowell, K. (2010). *First and last breath* [Fotoğraf]. Skandalon. <https://sk.aphelis.net/post/980248348/kate-macdowell-first-and-last-breath-11x9x12>
- Myers, W. (2015). *Bioart*. Thames & Hudson Ltd.
- Myerson, G. (2004). *Ekoloji ve postmodernliğin sonu*. (E. Kılıç, Çev.). Everest Yayınları.
- Nervous System. (t.y.). *Nervous System is a generative design studio that works at the intersection of science, art, and technology*. https://n-e-r-v-o-u-s.com/about_us.php
- Onat, E. (1995). *Mimarlık, form, geometri*. YEM Yayınları.
- Özen Yavuz, A. (2011). *Çağdaş konut örneklerinin morfolojik analizi ve deneysel bir model önerisi*. (Tez No. 376137) [Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü]. Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi.
- PrintFriendly. (2015). *Leonardo da Vinci design for a tank* [Fotoğraf]. Stamp Toscana. <https://www.stamptoscana.it/expo-viareggio-carro-teatro-universo-leonardo/>
- Rosenberg, J. L. (2019). *+ speakers 2020*. Festival Eyeo. <http://eyeofestival.com/speaker/jesse-louis-rosenberg/>
- Rosenberg, J. L. (t.y.). *Algorithmic design* [Fotoğraf]. Pinterest. <https://tr.pinterest.com/pin/294493263109805900/>

- Rosenkrantz, J. (2009). *Cell cycle, 2-layer center ring in sterling silver* [Fotoğraf]. Flickr. <https://flickr.com/photos/jrosenk/3820888214/in/album-72157594473942495/>
- Shadmand, S. (2015). *Biçim oluşturmada doğadan yararlanılarak üretken bir sistemin denenmesi* (Tez No. 449480) [Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü]. Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Staudenmaier, P. (2011). Fascist ecology: The "green wing" of the Nazi partyandits historical antecedents. In J. Biehland & P. Staudenmaier (Eds.), *Ecofascism revisited: Lessons from the German experience* (pp. 13-42). New Compass Press,
- Sürmeli, K. (2012). Dada hareketinden kavramsal sanata. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 2(6), 337-345. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/799475>
- The University of Tennessee. (2019). *Lecture: Jessica Rosenkrantz*. <https://calendar.utk.edu/event/lecture-jessica-rosenkrantz#>
- Tikkanen, A. (t.y.). Mimesis. *Encyclopedia Britannica* içinde. <https://www.britannica.com/art/mimesis>
- Uzunoğlu, S. (2006). Çevreyi korumada yeni bir kavram: Ekolojik ego. *Ekoloji Dergisi*, 15(58), 33-37.
- Ünal, B. (2019). *Antroposen ve yeni dünya tasarıları*. *Fine Arts (NWSA)*, 14(3), 186-199. <http://dx.doi.org/10.12739/NWSA.2019.14.3.D0237>
- Wickler, J. H. (t.y.). Mimicry. *Encyclopedia Britannica* içinde. <https://www.britannica.com/science/mimicry>
- Yoneda, Y. (2010). *Beehive tower* [Fotoğraf]. Inhabitat. <https://inhabitat.com/beehive-tower-is-a-honeycomb-inspired-vertical-farm-for-london/beehive-tower/>
- Zorlu, İ. (2021). *Denizanası eskiz ve takı çalışması* [Fotoğraf]. İzzet Zorlu Kişisel Arşivi.

Geçmişten Günümüze Erzurum Çeyiz Geleneği


Erzurum Dowry Tradition from Past to Present

Züleyha Mutluer

Yüksek Lisans Öğrencisi, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
email: mutluer.zuleyha@gmail.com ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2413-6474>

Mine Can

Doç. Dr., Kocaeli Üniversitesi Değirmendere Ali Özbay Meslek Yüksekokulu El Sanatları Bölümü
email: mine_can82@hotmail.com ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6563-7174>

 Bu makale bilimsel etik ve kurallara uygun hazırlanmış ve intihal incelemesinden geçirilmiştir. 07/10/2021 tarih ve E.123243 sayılı Kocaeli Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Etik Kurulu onayı alınmıştır.

Atf (APA 7)/To cite this article

Mutluer, Z., & Can, M. (2021). Geçmişten günümüze Erzurum çeyiz geleneği. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 27(47), 400-409. <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.948350>

Makale Gönderim Tarihi/Received: 05/06/2021

Makale Kabul Tarihi/Accepted: 09/10/2021

Makale Yayın Tarihi/Published: 28/10/2021

Research Article / Araştırma Makalesi

Öz

İnsan hayatının geçiş dönemlerinde ritüeli en bol olan evlenme olayı toplumdaki topluma gerek uygulamalar bazında gerek aşamalar bazında farklılıklar göstermektedir. Evlenme olayı bireylerin sosyalleştikleri ilk kurum olan aile birliğini oluşturması açısından tüm toplumlarda önemli görülmektedir. Bu sebeple evlenmenin gerçekleşebilmesi bazı şartlara ve ritüellere dayandırılmaktadır. Toplumlar arasında farklılık gösteren evlenme şartlarından birisi de çeyizdir. Bu araştırmada Anadolu'nun birçok yöresinde varlığı tespit edilen çeyiz geleneği bağlamında, Erzurum yöresinde geçmişten günümüze çeyiz geleneği ele alınarak değerlendirilmiştir. Çalışma tarama ve alan araştırması modeline dayalı betimsel bir araştırmadır. Erzurum'da geleneksel yapıya bağlı olan yöre halkı çeyizin sürdürülmesinde aktif durumdadır. Evlenecek kızların eş dost akrabalarının desteğiyle özellikle el sanatı ürünlerine dayalı olarak hazırladıkları çeyiz, yörede oldukça önemsenmekte ve kadim bir geleneğin devamı olarak yöre halkı tarafından sürdürülmektedir. Araştırma kapsamında Erzurum çeyizlerinde bulunan eşyalar geçmişten günümüze tespit edilerek ele alınmıştır. Çeyizlerde yer alan işleme, örme, dokuma ve deri el sanatı ürünler ile hazır eşyalar tespit edilmiş ve kaynak kişilerden elde edilen bilgi ve görseller eşliğinde sunulmuştur. Ayrıca çeyiz geleneği içerisinde tarihsel süreçte değişen ve kaybolan folklorik unsurlar, toplumsal veya kültürel boyutta ele alınarak literatürden elde edilen bilgiler doğrultusunda sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Erzurum, Çeyiz, Gelenek, Evlenme, El Sanatları

Abstract

Marriage which is the most abundant ritual in the transitional periods of human life, varies from society to society, based on practices and stages. The event of marriage is considered important in all societies in terms of forming the family union, which is the first institution where individuals socialize. For this reason, the realization of marriage is based on certain conditions and rituals. One of the marriage conditions that differ between societies is the dowry. In this research, in the context of the dowry tradition, whose existence has been determined in many regions of Anatolia, the dowry tradition in the Erzurum region from past to present has been evaluated. The study is descriptive research based on a survey and field research model. Local people, who adhere to the traditional structure in Erzurum, are active in maintaining the dowry. The dowry which is prepared by the girls, especially based on handicraft products, with the support of their spouses and relatives, is considered very important in the region and appears as a matter of importance by the local people as a continuation of an ancient tradition. Within the scope of the research, the items found in Erzurum dowry were determined and handled from the past to the present. Embroidery, knitting, weaving, and leather handicraft products and ready-made items in the dowry were identified and presented with the information and visuals obtained from the source persons. In addition, the folkloric elements that have changed and disappeared in the historical process in the dowry tradition are handled in social or cultural dimensions and presented in line with the information obtained from the literature.

Keywords: Erzurum, Dowry, Tradition, Marriage, Handicrafts

1. Giriş

Toplumu oluşturan en küçük sosyal kurum olan aile geleneklerin oluşmasında yerleşmesinde ve taşınmasında önemli bir unsurdur. İnsan hayatının geçiş dönemleri olarak belirtilen doğum, evlenme ve ölüm ise aile kurumunu yakından ilgilendiren ve çeşitli ritüelleri bünyesinde barındıran önemli olaylardır. Ailenin kurulması bu geçiş dönemlerinden evlenme olayı ile gerçekleşmektedir. Evlenme tüm toplumlarda görülen bir geçiş dönemi olmakla birlikte toplumların geleneklerine, kültürlerine göre birtakım farklılıklar göstermektedir. Bu farklılıklar ülkeler, iller, hatta köyler arasında bile değişkenlik gösterebilmektedir.

Evlenme döneminin toplumlara göre farklılık gösteren en önemli unsurlarından birisi de çeyizdir. Çeyiz kelimesi Arapça'da gelinin, yolcunun ve sefere çıkacak olan ordunun gereksinim duyacağı gıda maddesi, silâh, eşya vb. malzemeler anlamındaki cehâz (cihâz) kelimesinden Türkçeye geçmiş, çehiz ve çeyiz şeklinde yaygınlık kazanmıştır (Mahmûd ed-Dîb, 1993, s. 296-297).

Antropoloji sözlüğünde çeyiz, “Ataerkil topluluklarda, evlenerek haneden çıkacak olan kızın mirastan payını önceden alması ve sonrasında erkekler çocuklar arasındaki miras paylaşımının dışına çıkarılması” şeklinde açıklanmaktadır (Emiroğlu ve Aydın, 2003, s. 195).

Türk Dil Kurumu sözlüğünde ise gelin için hazırlanan her türlü eşya, cihaz olarak tanımlamıştır (TDK, t.y.).

Çeyiz dünyadaki birçok toplumda karşılaşılan bir uygulamadır. İsim olarak farklılık gösterse de yapılan tanımlarla uyumlu uygulamalara farklı kültürlerde rastlanmaktadır. Akadca’da hediye etmek anlamına gelen şarāku fiilinden türetilen šeriktu(m)/širiktu(m) kelimesi çeyiz anlamına gelmektedir. Eski Babil dönemine ait olan birçok metinde çeyiz geleneğinin varlığı, hatta bu geleneğe ait içeriğin listesine rastlanmaktadır (Toptaş, 2019, s. 409-414). Çeyizin geçmişten günümüze uzanan tarihi ve sosyal düzeni incelendiğinde; Hititlerde çeyizin karşılığı olan ivaru kelimesi ile tekstil ürünleri, mal mülk, hayvan sürüleri ve sivil esirlerden işçiler verilmesi; Sümerlerde evlenen kıza babası tarafından çeyizle birlikte 19 gümüş para ve köle verilmesi; Ortaçağ Avrupa’sında çeyizin, evlenecek kızın, erkeğe evliliğin ağır yükünü karşılamak ve ebediyen kendisinde kalmak üzere vereceği bir bağış olarak görülmesi; Rönesans’ta cassoni denilen çeyiz sandıklarının üzerine varlıklı ailelerin armalarının işlenmesi ve satılamaz mülklerden oluşması bu kültürün uzantılarının örnekleridir (Kademoğlu, 1999, s. 375-382).

Dünyada olduğu gibi Türk kültüründe de çeyiz geleneği köklü bir geçmişe sahiptir. Türk tarihinin ilk yazılı metinleri olan Orhun Kitabeleri’nde “cihaz ve kalın” kelimeleri yer almaktadır (Karakelle, 2008, s. 16). Kalın, oğlan evinden kız evine çeyiz hazırlamak üzere verilen ve adına başlık da denen parayı ifade etmektedir (Demir, 2017, s. 130). Hun Türklerinde kızların çeyizi yün, keçe ve deriden kaftan, giysi, çizme, börk, torba, sarkıntılı kemer ve eşyalardan oluşmaktadır. Ayrıca Hun Türklerinde en kıymetli hediye at olarak görüldüğü için evlenecek erkek, kız tarafına kalın olarak at veya davar süsleri vermektedir (Kademoğlu, 1999, s. 53).

Selçuklularda çeyiz kapsamında el işlemleri, bakır mutfak eşyaları, çeyiz sandığı bulunurken ayrıca çeyizlik halının bir yerinde birkaç nazar boncuğu, dokuyanın saçından bir parça veya kıymetli bir elbiseden kesilmiş bir parça kumaşın bulunması da geleneksel bir uygulama olarak görülmektedir (Nutku, 1993, s. 297-298). Başdın (2017, s. 404) Selçuklu beylerinden Çağrı Bey’in kızı Arslan Hatun’un halife ile evliliğinde bulunan çeyizin içinde büyükbaş hayvanlar, kıymetli madenden yapılmış kaplar, para, bakire sekiz cariyeye, üzerlerinde mücevher işlenmiş kaftanlar bulunan katırların üstünde altı genç kız vs. bulunduğunu açıklamaktadır. Kademoğlu (1999) ise, Selçuklu Sultanlarından Melikşah’ın kızı Mehmelek Hatun, 1087’de Halife ile evlendiğinde gelinin cihazının yüz otuz deve yükü olduğunu, Mehmelek Hatun’un on iki sandık dolusu hazinesinde gelinin, atlas, dîbâ ve ipekli kumaşlardan yapılmış olan elbiselerini ise tam yetmiş dört katırın taşıdığını belirtmektedir (s. 61).

Osmanlı İmparatorluğu döneminde çeyiz geleneği sürdürülmeye devam etmiştir. Osmanlı Dönemi’nde kızların kendi mal varlığı sayılan çeyizlerini kendilerinin hazırlaması önemli görülür hatta bu aşamada kızlara cihazın (çeyizin) nasıl hazırlanacağına ilişkin eğitimler verildiği bilgisi mevcuttur. Ayrıca çeyizin gelin olacak kız tarafından hazırlanmayarak dışarıdan satın alınması durumunda ise ayıplandığı bilinmektedir (Demir, 2017, s. 129). El sanatları işin içine girince çeyiz hazırlamak büyük bir emek ve sanat ürününe dönüşmektedir. Bu anlamda çeyiz dünyanın en meşakkatli ve birbirinden farklı beceriler gerektiren mesleği olup, küçük yaşlardaki kızlar için bu sorumluluğun üstesinden gelmek oldukça zordur (Kademoğlu, 1999, s. 121).

Özellikle gelinin çeyizinde bulunan eşyaların göze güzel görünür şekilde serilmesi anlamına gelen “çeyiz yazma” geleneği Anadolu’nun bazı yörelerinde halen sürdürülmektedir (Balaman, 1983, s. 141). Gelinin çeyizinin sergilendiği çeyiz odaları Osmanlı döneminde kız evinin ekonomik durumunun bir nişanesidir. Sergilenen eşyalar içinde sandık çeyizi olarak; işlemeli başörtüler, havlu takımları, işlemeli yatak takımları, tülbentlerin yanı sıra damat için oyali gömlekler, donlar, iç çamaşırı, kürk ve manto gibi giyim eşyaları, ayakkabılar; iğnedenlik, tarak kesesi, kaşık torbası, işlemeli tencere tutaçları, süpürge, faraş, ayna, mutfak kazanları ve tencereleri, sini, hamam tası, ibrik gibi günlük hayatta ihtiyaç duyulan ev eşyaları bulunmaktadır (Nutku, 1993, s. 297-298).

Günümüzde geleneksel yapısını koruyan ailelerde çeyiz geleneği halen sürdürülmektedir. Özellikle kırsal kesimde bu geleneğin etkisi yoğun olarak hissedilirken kentlerde geleneğin modernleşmiş farklı boyutlarıyla karşılaşılmaktadır. Kentlerde el emeği ürünlerin yerini; mutfak eşyaları, elektrikli ev aletleri, perde, halı ya da yatak odası mobilyası gibi günlük kullanımda ihtiyaca dönük ürünlerin aldığı görülür. Çeyizin maddi ve zaman boyutu ise hiçbir koşulda değişmeyen iki unsurdur. Her koşulda maddi bir güç gerektirir ve zamanla birikerek tamamlanır. Çeyizin oluşturulması uzun vadede gerçekleşir. Bu uzun zaman dilimi ise özellikle el işi olarak yapılan ürünlerin tamamlanması noktasında aileye kolaylık sağlamaktadır. Çeyizin temel mantığı geçmişten günümüze Türk ve dünya toplumlarında yeni kurulan aile birliğine maddi katkı sağlamaktır. Kız evine çeyiz hazırlığı aşamasında eş dost ve akrabaların da hediyeleriyle destek olduğu görülmektedir.

İnsan hayatının geçiş dönemlerinden biri olan evlenme kız ve erkeğin sosyalleşme sürecinin önemli bir aşamasını oluştururken aileler arasındaki dayanışmayı sağlaması ve toplumsal ilişkileri düzenlemesi açısından önemli görülmektedir (Örnek, 1995, s. 185). Evlenme sonucunda toplumun en küçük birimi olan aile kurulur. Bu nedenle de evlilik her aşamasıyla özenilen ve çeşitli ritüellerle beslenen önemli bir olay olarak görülmektedir. Kız kaçırma,

oturak alma, beşik kertmesi, berdel, taygeldi, leviratif, sorarat, görücü usulü evlenme gibi çeşitli evlenme biçimleridir (Artun, 2019, s. 194-196). Modern yaşamın getirisini olarak günümüzde evlenecek olan kız ve erkeğin evlilik kararlarında söz sahibi oldukları görülmektedir (Altun, 2004, s. 196). Evlilik biçimlerinin farklılaşması çeyizin sergilenmesi noktasında da farklılıklar doğurmaktadır. Örneğin kaçarak evlenmede kızın çeyizi anne babanın kızına kırgınlığı veya küslüğü sebebiyle verilmemek dolayısıyla çeyiz serilmemektedir.

2. Yöntem

Bu çalışma tarama modeline dayalı betimsel bir araştırmadır. Ayrıca çalışmaya kaynak oluşturması için alan araştırması yapılarak kaynak kişilerle (KK) Erzurum el sanatları ve çeyiz geleneği üzerine görüşme yapılmıştır. Yapılan tüm görüşmeler araştırmaya katılan bireylerden izin alınarak yazılı olarak kayıt altına alınmıştır. Kaynak kişilerin Erzurumlu olması ve orada doğup, büyüyüp, yaşıyor olması daha güvenilir bilgi toplanmasına katkı sağlamıştır. Kaynak kişilerin bilgileri Tablo 1’de görülmektedir.

Tablo 1

Kaynak Kişilerin Demografik Bilgileri

Kod	İsim-Soyisim	Meslek	Yaş	Doğum
KK1	Halise Akbayır	Ev Hanımı	61	Erzurum
KK2	İklime Atmaz	Ev Hanımı	48	Erzurum
KK3	Sülbiye Akgün	Ev Hanımı	52	Erzurum
KK4	Alime Bingöl	Ev Hanımı	50	Erzurum
KK5	Hüsna Erdem	Ev Hanımı	76	Erzurum
KK6	Mecbure Erdem	Ev Hanımı	71	Erzurum

3. Bulgular ve Yorum

3.1. Erzurum Çeyiz Geleneği

Erzurum’da evlenme eylemi çeşitli yaptırımlar ve seremonilerle gerçekleştirilir. Evlenme çağına gelen delikanlı için annesi ve kadın akrabalarının yaptığı görücü gezme eylemiyle başlayan bu seremoniler kız bakma, kız isteme, söz kesilmesi, ağız tatlılığı da denilen erkek tarafının şeker ve çerez alarak kız evine gelmesi ve yapılan şerbetten ilk olarak erkek tarafından birinin içmesi (Türkmen, 1977, s. 566) şeklinde tertiplenen şerbet içme töreni ile başlar. İkrâm edilen şerbet için tepsiye erkek tarafından olan herkes para bırakır. Şerbet töreninde genellikle dini nikâh da kıyılır. Sonrasında nişan hamam takımı yollama, çeyiz serilmesi, kına gecesi, gelin hamamı, kısır gecesi, düğün, nikâh, gibi birçok aşamadan geçilerek tamamlanır. Kısır gecesi olarak adlandırılan aşama Erzurum’da düğünden önceki gece kadınların kına gecesi yaptığı esnada damadın farklı bir mekânda yakın arkadaşları ve akrabalarıyla bir araya gelerek eğlendikleri eğlence törenidir (Yılar, 2011, s. 137). Bu aşamaların belki de en uzun vadede gerçekleştirileni ise çeyizdir.

Çeyizin tamamlanması “kız beşikte çeyiz sandıkta” ifadesinden de anlaşılacağı üzere kız çocuklarının bebeklik dönemlerinden itibaren hazırlanmaya başlanan bir birikimle gerçekleştirilir. Aileler kız çocuklarının çeyizi için ufak tefek hazırlıklar yaparak bunları saklarlar. Bu hem maliyet hem de zaman açısından ailelere kolaylık sağlamaktadır. Çeyizin içeriğinde bulunan el emeği ürünler özellikle çeyize verilen önemin bir nişanesidir. Erzurum’da çokça önemsenen çeyiz el içine karışacak olan kızın yüzünü ağartacak, ailesinin ise göğsünü kabartacak bir durum olarak değerlendirilir. Ayrıca ileride erkek tarafının çeyizle ilgili kızın gururunu kırıcı sözler söylemesinin böylece önüne geçilmiş olur. Aileler zaman zaman kendi ihtiyaçlarından dahi feragat ederek kızlarının çeyizini en güzel şekilde tamamlamaya çalışır. Çünkü çeyizin bir de sergilenme aşaması olacağını ve insanların da çeyizle ilgili olumlu veya olumsuz yorumlar yapacağını iyi bilirler.

Erzurum’da düğünler eskiden perşembe günü başlayıp bir hafta boyunca da devam etmekteydi. Çeyiz ise düğünün yapıldığı hafta pazartesi günü gelinin arkadaşları ve akrabaları tarafından kız evinde serilmekteydi. Kız akrabalarının çeyizi görmeye gelirken çeyize de katkı sağlamak amacıyla hediye getirdiği ve bu hediyeye de “saçı” adı verildiği bilinmektedir. Serilen çeyiz cuma gününe kadar toplanmazken cuma günü erkek tarafı ile komşularının büyükleri gelerek çeyizin listesini yapmaktadır. Buna da “çeyiz yazma” denir. İki ailenin de onayı alındıktan sonra liste kızın babasına verilir ve bu işlemin ardından çeyiz toplanarak damadın evine veya gelinin yaşayacağı eve gönderilmektedir (Türkmen, 1977, s. 567).

Günümüzde ise düğünden on beş, yirmi gün önce kız evinin müsait bir odasına kızın akrabaları ve arkadaşları tarafından çeyiz serilmektedir. Çeyizin seriliş biçimi önemlidir. Her bir ürün kendi içinde sınıflandırılır ve çeyizi görmeye gelenler için çeyiz odası nizami bir şekilde düzenlenir.

Erzurum’da her kızın çeyizinde mutlaka bulunması gereken temel eşyalar vardır. Bunlardan ilki Kur’an-ı Kerim’dir. El emeğine dayalı özel bir kılıf içerisinde çeyizin başköşesine yerleştirilir. Kız çeyizinin olmazsa olmaz eşyalarından bir diğeri ise çeyiz sandığıdır ve her çeyizde mutlaka bulunması gerekir. Ayrıca bu sandığın ceviz ağacından olması da önemli bir husustur. Çeyiz sandığı gelinin mahremidir. Bu nedenle çeyiz sandıklarının kilitli olması dikkat çeken bir ayrıntıdır. Eskiden çeyiz erkek evine gönderileceği zaman çeyiz sandığının anahtarı

kayınvalideye verilir (KK1). Bunların dışında çeyizin sergilenişinde seccadeler ve namaz örtüleri iplere asılırken, perde veya duvara gerilmiş koyu renkli bir bezin üzerine ise danteller iğnelenir. Böylece gelenler her ürünü detaylıca görmüş olur. İşlemeli havlular, çeşitli tekniklerle (iğne oyası, mekik, boncuk oyası, tığ oyası...) yapılmış oyali yazmalar, el örgüsü çorap ve patikler desteler halinde sergilenir. Ayrıca ehram, yatak örtüsü takımları, yorganlar, bohçalar, hamam takımı gibi diğer eşyalar, mutfak eşyaları, halılar da çeyizin içinde sergilenen diğer ürünler arasındadır. Eskiden kız çeyizlerinde altı adet halı yastığı ve bir adet halı bulunur ve bu eşyalar o çeyizin demirbaş eşyaları olarak kabul edilirdi (KK1).

Çeyizin serildiği haberi davetlilere duyurulur ve böylece çeyiz odası davetlilere açılır. Çeyizi görmeye gelenler yanlarında saç getirirler. Bazen saç yerine para verildiği de olur. Bu süreçte yakın akrabalar da kızın eksikliği olup olmadığını aileye sorarlar ve çeyizin eksikliğini tamamlamak için gönüllü olurlar. Böylece Anadolu kültürüne hâkim olan sosyal dayanışma bir kez daha vuku bulmuş olur. Yaklaşık on gün kadar çeyiz, gezilmeye açık kalır. Çeyizin toplanma aşamasında gelinin yeni evinde damat tarafına vereceği hediye bohçaları hazırlanır. Eski adetlerde özellikle kendisine nişanlıyken bilezik takan kişilere hediye edeceği bohçaya mutlaka takılan bilezik sayısınınca ehram ve karyola takımı konurdu (KK1). Çeyiz toplamanın ardından erkek tarafı davul zurna eşliğinde çeyizi götürmeye gelir bu aşamada kız evinin erkek tarafına yemek ikram etmesine “çeyiz ekmeği” denir (Altunış Gürsoy, 2016). Çeyizin evden çıkarılmasındaki bir diğer adet ise sandığa oturma âdetidir. Gelinin varsa kardeşi yoksa kuzeni çeyiz sandığının üstüne oturur ve bahşiş olarak para ister. Genellikle eğlenceli anların yaşandığı bu adette istediği parayı alan kardeş sandığı erkek tarafına vermeye razı olur. Çeyizin kız evinden çıkan ilk eşyası Kur’an-ı Kerim olur. Bazı aileler kızın bahtının aydınlık olması amacıyla Kur’an-ı Kerim ile birlikte evden ayna da çıkarırlar. Günümüzde çeyizin taşınacağı arabaların aynalarına havlu veya kurdele asılır. Çeyiz arabasına eşyalar dikkatli bir şekilde yüklenir ve yeni evli çiftin yaşayacağı eve götürülür.

Eşyaların kız evinden taşınmasıyla bitmeyen çeyiz seremonisi çeyiz eşyalarının yeni eve taşınması ve yerleştirilmesi aşamalarında da devam etmektedir. Çeyiz gelmeden önce ev detaylıca temizlenir ve eşyaların yerleştirilmesine hazır hale getirilir. Yeni eve ilk olarak Kur’an-ı Kerim ve ayna, sonrasında eşyalar büyük bir titizlikle yerleştirilmektedir. Gelinin yatak odasına erkek tarafından kimse girmez ve sadece kızın arkadaşları ya da akrabaları yerleştirme işlemini yaparlar. Yemek takımı masanın üzerine sığıdığı kadarıyla sofraya düzenince koyulmakta ve yastıklar, işlemeleri görülecek şekilde gardırobun üzerine dizilmektedir. Çeyiz yerleştirildikten sonra erkek tarafı çeyizi yerleştirenlere yemek ve çay ikram ederler. Son düzenlemeler de yapıldıktan sonra çeyizi yerleştirenler iyi dileklerde bulunarak evden çıkarlar. Günümüzde birçok çeyiz bu şekilde serilirken eskiden çeyiz sadece kız evinde sergilenmekte ve toplanıp yazıldıktan sonra erkek tarafına teslim edilmekteydi. Gelin ise yeni evini ancak evlendikten sonra görebilirdi (KK1).

3.1.1. Erzurum Çeyizlerinde Yer Alan Eşyalar

Çeyiz hazırlamak hem uzun zamanda tamamlanması hem de ekonomik anlamda külfetli olması açısından oldukça yorucu olsa da, hazırlama aşaması bir genç kızın hayallerini, el emeği ve göz nurunu işlediği süreçtir. Bir kız çeyizinin hazırlanma sürecinde en fazla zamanı el emeği ürünlerin hazırlanması alır. Bu aşamada Erzurum çeyizlerinde yer alan el sanatı ürünleri belirli başlıklar halinde incelemek mümkündür.

3.1.1.1. İşlemeli Çeyiz Eşyaları.

Erzurum çeyizi işleme örnekleri açısından zengin bir örneklem oluşturmaktadır. Kanaviçe başta olmak üzere delik işi, Maraş işi, çin iğnesi, kum işi gibi elde ve makinede yapılan işlemler yöre çeyiz kültüründe dikkat çekmektedir (Karakelle, 2008, s. 27).

Üst üste ve yan yana sıralanmış birbirini çarpı şeklinde kesen formlardan oluşan kanaviçe bir işleme tekniğidir (Can, 2017, s. 321). Yapılışının kolay ve keyifli olması sebebiyle Erzurum’da kız çocuklarına ilk öğretilen el işi tekniği olan kanaviçe çeyizlerde sıklıkla karşılaşılan ve ürün çeşitliliği fazla olan bir işleme türüdür. Eskiden karyola takımı, halı yastığı yaygısı, sandık, bavul örtüsü, yorgan ağzı, çarşaf, mutfak ve vitrin takımlarında görülen kanaviçe, günümüzde modernize edilmiş şekilde pike, nevresim ve salon takımlarında tercih edilmektedir. Erzurum kanaviçe işlemlerinde en çok kullanılan motifler yöresel adlarıyla dağla bağ, dostum, kara üzüm, lale, leylak, karanfil, üzüm, gül, menekşe, binbir çiçek, arpalar gibi bitkisel motifler ve sepet, fiyonk, çelenk, kurdele motifleridir. Özellikle kanaviçe karyola takımları eskiden altın takan kişilerin bohçalarına mutlaka konulan eşyalar arasındadır (KK1).

Görsel 1

Erzurum Yöresine Ait “Dostum” Adlı Kanaviçe Motifiyle İşlenmiş ve Kenarı Tığ Danteli ile Süslenmiş Karyola Eteğinden Detay (KK1)



(Mutluer, 2021)

Görsel 2

Erzurum Yöresine Ait “Mor Menekşe” Adlı Kanaviçe Motifiyle İşlenmiş ve Kenarı Tığ Danteli İle Süslenmiş Karyola Eteğinden Detay (KK1)



(Mutluer, 2021)

3.1.1.2. Örme Çeyiz Eşyaları.

Bir örgü sanatı olan oyalar işlendikleri ürünler açısından çeşitlilik göstermektedirler. Erzurum yöresinde genellikle yazma (tülbent), havlu, bohça, namaz örtüsü kenarına işlenen oyalar arasında iğne, mekik, boncuk, tığ, çağ ve fırkete oyaları görülmektedir. Bu oyalar içinde de en kıymetli görülen ve çeyize değer kattığı düşünülen oya iğne oyasıdır. İğne oyaları yazmalar ve namaz örtüleri başta olmak üzere havlu ve bohça kenarlarında da görülmektedir. Bitkisel bezeme ve geometrik motiflerin tercih edildiği oyalarda yonca, mor menekşe, karanfil, lale, karpuz, limon, kiraz, biber, karadut, elti patlatan, çavuş sırması, gelin tacı, gelinparmağı, mısır püskülü gibi yöresel benzetmelerle adlandırıldıkları da edinilen bilgiler arasındadır (KK1).

Görsel 3

Erzurum Çeyizinden Oyalı Tülbent Örnekleri (KK4)



(Mutluer, 2021)

Görsel 4

Erzurum Çeyizinden Oyalı Mutfak Havlusu Örnekleri (KK2)



(Mutluer, 2021)

İnce örgüler bağlamında değerlendirilen danteller Erzurum çeyizlerinde sıkça tercih edilmekte ve tentene adıyla da bilinmektedir. Dantel örgülerde ürün yelpazesi oldukça geniş olup yatak odası takımı, vitrin takımı, masa ve sehpa örtüsü, perde uçları, havlu kenarı, yastık kılıfı, yorgan ağzı, karyola takımı, peçetelik, iğnedenlik gibi neredeyse tüm ürünlerde dantelin kullanıldığı görülmektedir. Bitkisel ve geometrik motiflerin sıklıkla tercih edildiği danteller günümüzde de çeyiz eşyaları içinde hatırı sayılır bir yere sahiptir.

Görsel 5

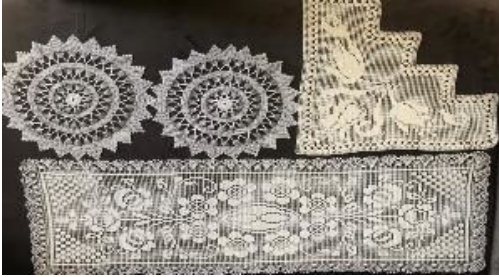
Erzurum Çeyizlerinde Dantellerin Sergilenişi (KK1)



(Mutluer, 2021)

Görsel 6

Erzurum Çeyizinden Dantel Örnekleri (KK4)



(Mutluer, 2021)

Erzurum'da kalın örgü olarak adlandırılan örgü çeşitleri kapsamında ise tığ, şiş, çağ gibi basit aletler kullanılarak çeşitli ipliklerle örülen yelek, hırka, patik ve çorap çeyizlerde demirbaş listesinde bulunmaktadır. Örne yelekler çeyizlerde kayınvalide, görümce ve eltilere hazırlanan bohçaların içine konulması sebebiyle mutlaka bulunmaktadır. Özellikle patikler desteler halinde en az on beş-yirmi adet olacak şekilde sergilenmektedir. Çorap ve patik yapımında genellikle beş şiş tercih edilmektedir. Erzurum'da kış mevsiminin çok soğuk ve uzun geçmesi ayrıca hayvancılığın gelişmiş olması hasebiyle yünden yapılmış giyim ürünleri tercih edilmektedir. Bu bakımdan yün çorap ve patikler Erzurum çeyiz kültüründe mutlaka bulunan giyim ürünleridir. Ayrıca yörede spor ve paddik (patik) olarak ifade edilen ve orlon ipliklerden örülen patik çeşitlerine de rastlanmaktadır (Karakelle, 2008, s. 54). Eskiden Erzurum çeyizlerinde damat, kayınpeder ve kayınvalide için özel olarak beyaz, kahverengi ve siyah ve renklerde yünden örülen ve "şal çorap" denilen çoraplar bulunmaktaydı. Kayınvalideninkine dizlere kadar olduğu için özel olarak "dizleme" denilen bu çoraplarda yöresel ifadeleriyle mum destesi, kâlmahlar, gudalar, örükler, saz yolu, acurlar, gibi motifler kullanılmaktadır (KK1). Kâlmah yörede harmandaki buğdayı samandan ayırmak amacıyla kullanılan bir çeşit elek olarak tanımlanmaktadır (KK1). Guda ise yörede küçük güveç olarak adlandırılmaktadır (KK1). Bu motife yörede "çukur burma" da denilmektedir (Karakelle, 2008, s. 57). Günümüzde ise bu ürünlere Erzurum çeyizlerinde rastlanmamaktadır.

Görsel 7

Erzurum Yöresine Ait Damat ve Kayınpeder İçin Örülen Çorap Örnekleri (KK4)



(Mutluer, 2021)

Görsel 8

Erzurum Çeyizinden Patik Örnekleri (KK2)



(Mutluer, 2021)

3.1.1.3. Dokuma Çeyiz Eşyaları.

Erzurum'da dokuma örnekleri olarak ehram, Keşanlı peştamal, halı, kilim, heybe, halı yastığı gibi ürünler görülmektedir.

Görsel 9

Erzurum Yöresine Ait Halı Yastığı ve “Dağ-Bağ” Adlı Kanaviçe Motifiyle İşlenmiş Yastık Yayı (KK5)



(Mutluer, 2021)

Erzurum çeyiz geleneğinde dokumanın en önemli örneklerinden biri ehramdır. Erzurum'da kadınların dışarı çıkarken üzerlerine sararak giydikleri kıyafet olan ehramlar çulfa adı verilen ustalar tarafından yapılmaktadır (Kayserili, 2014, s. 242).

Erzurum çeyizinde ehram mutlaka bulunmaktadır. Eskiden çeyizlerde en az beş altı tane ehram bulunur ve altın takan yakın akrabalara “çeyiz dağılma” adı altında bu ehramlar dağıtırdı (KK1). Ehram giyen kadınların giydikleri ehramlar sosyal durumlarına göre çeşitlilik göstermektedir. Genç kızlar beyaz ve desensiz, nişanlı olanlar herhangi bir nakışlı ve beyaz, yeni evliler saat kordonu nakışlı ve beyaz, çocuklu olanlar boz renkli ehrama mavi nakışlı, hacı olanlar mor veya kahverengi ehrama yeşil nakışlı, yaşlılar ise düz veya sade nakışlı siyah ehram kullanmaktadır. Eskiden, ölen kadınların ehramlarını tabutlarının üstüne örtme geleneği bazı yörelerde halen daha sürdürülmektedir (Karakelle, 2008, s. 62-63). Ayrıca gelin baba evinden, dört kişi tarafından tutulan gerilmiş ehramın altından geçerek çıkmaktadır. Bu geleneğe ise yörede “ehram tutma” adı verilmektedir. Eskiden gelin kırmızıya boyanmış “al ehrama” bürünerek baba evinden çıkmaktaydı. Bu gelenek ise günümüzdeki al duvak ile evden çıkmanın benzeri bir ritüeldir. Bu ritüel gerçekleştirilirken de şöyle bir mâni söylenir:

“Al ehram iki kanat
Ben söyleyim sen anlat
Mahallenin beyleri
Anam size amanat” (KK1)

Erzurum ehramlarında yöresel ifadeleriyle pirinçdeni, cevizkanadı, uçan kuş, çark yıldızı, saat kordonu, elma şeleği, arı dala kondu, saç örgüsü, elmas küpe, yıldızın oynayışı, kişniş çöpi (hanımeli), mercimek, ceylan boynuzu, mum desteği, tavan, hurma, reyhan dalı gibi nakışlar kullanılmaktadır (Salman ve Kırkıncıoğlu, 2014, s. 45).

Görsel 10

Erzurum Çeyizlerinden Ehlam Örneği (KK3)



(Mutluer, 2021)

Keşanlı peştamal ise Erzurum çeyizinde mekikli dokumalardan olup hamama giden kadınların yanlarında mutlaka götürmeleri gereken bir çeyiz eşyasıdır. Özellikle hamam takımının içinde yer almaktadır (Karakelle, 2008, s. 63).

Erzurum çeyizlerinde bulunan dokuma ürünlerinden bir diğeri ise yörede iş yaparken bele bağlanan uzun, geniş dokuma olan şal tatarının (KK1) üzerine bağlanan çarpına bağıdır. Günümüzde rastlanılmayan bu dokuma ürünü çözgü iplikleri geçirilip gerilmiş çarpanaların kendi etrafında döndürülmesiyle çözgü iplikleri arasında oluşan ağızlıktan, atkı ipliklerini geçirip sıkıştırma yöntemiyle yapılmaktadır (Kılıç Karatay, 2019, s. 4). Günümüz Erzurum çeyizlerinde bulunmayan bu ürün eski çeyiz geleneklerinde görülmektedir.

Görsel 11

Erzurum Çeyizinden Çarpına Bağı Örneği (KK6)



(Mutluer, 2021)

3.1.1.4. Deri Çeyiz Eşyaları.

Deri kullanılarak oluşturulan çeyiz ürünlerine Erzurum yöresinde pek rastlanılmamakla birlikte eskiden kumaş, deri ve yün kullanılarak oluşturulan iğnedenlikler dikkat çekmektedir. Bu iğnedenliklerde kumaş üzerine basit süslemelerle işlenen motifler süslenmekteydi. Görsel 12’de görülen iğnedenlik 1970’li yıllara ait olup yapımında deri kullanılmış bir örnektir (KK2). Erzurum’da eskiden her kadının cebinde iğnedenlik bulunması ise elzemdir (KK1).

Görsel 12

Erzurum Yöresine Ait İğnedenlik Örneği (KK2)



(Mutluer, 2021)

3.1.1.5. Hazır Eşyalar.

Çarşı çeyizi olarak da bilinen bu ürünler ise daha çok belirli bir ücret karşılığında satın alınan ürünleri kapsamaktadır. Değişen yaşam şartlarıyla birlikte hazır ürünlerin de kapsamı genişlemiştir. Önceden kız evinin alacağı eşyalar genellikle ufak tefek pahada çok da ağır olmayan eşyalar iken, günümüzde gelişen teknolojinin de

etkisiyle beyaz eşyalar, elektrikli küçük ev aletleri gibi eşyalara dönüşmüştür. Ayrıca yine hazır ürünler grubunda değerlendirilen mobilyalardan olan yatak odası mobilyası, kız evinin çeyize eklediği hazır ürünler grubu arasına girmiştir. Bunların dışında tencere takımları, yemek ve kahvaltı takımları, çatal kaşık bıçak takımları, giyim ürünleri, yorgan, çeyiz sandığı, çeşitli giysiler, valiz gibi ürünler de hazır olarak çeyize eklenmektedir. Ayrıca takılar da çeşitli motif ve desenleri bünyesinde barındırması noktasında çeyiz ürünleri kapsamında değerlendirilmektedir (Karakelle, 2008, s. 72).

Yörede takılar evlenecek olan çiftlerin günlük ihtiyaçlarını karşılamaktan ziyade geleceğe yönelik bir yatırım olarak düşünülmektedir. Erzurum çeyizlerinde en dikkat çeken ve yöresel olan takılar “Erzurum burması” olarak adlandırılan yüzük ve bileziklerdir.

Görsel 13

Erzurum Burması Bilezik Örneği (KK1)



(Mutluer, 2021)

Görsel 14

Erzurum Burması Yüzük Örneği (KK1)



(Mutluer, 2021)

4. Sonuç

Gelenekler özellikleri itibariyle dinamik yapıları uygulamalarıdır. Zamanla değişebilir, gelişebilir hatta yok olabilirler. Türk ve dünya tarihinde kadim bir gelenek olarak karşımıza çıkan çeyiz geleneği de ortaya çıktığı toplumlarda gerek uygulama gerekse amaç bakımından farklılıklar göstermektedir. Bu bilgiler ışığında örneklem olarak seçilen Erzurum yöresinde geçmişten günümüze değişen ve yok olan bazı uygulamaların varlığı tespit edilmiştir. Anadolu kültüründe benzer uygulamalarına rastlanan kız çocuklarının küçük yaşlarından itibaren başlayan çeyiz hazırlama serüveni Erzurum’da da görülmektedir. Hatta kız çocuklarına anneleri tarafından el işi teknikleri çeyiz hazırlama aşamasında öğretilmektedir. Erzurum çeyiz kültüründe geçen zamanla birlikte çeyiz yazma, çeyiz sandığı anahtarının kayıncıya verilmesi, çeyiz ekmeği uygulamalarının günümüzde sürdürülmediği tespit edilmiştir. Ayrıca eskiden çeyizlerde bulunan çarpana bağı, iğnedenlik, halı yastığı gibi eşyaların da günümüz çeyiz listelerinde yer almadığı rastlanılan bulgular arasındadır. Çeyiz sandığı veya bohçasında yer alan ürünler de zamanla değişiklik göstermiştir. Özellikle makyaj malzemeleri kişisel bakım ürünleri, giyim eşyaları gibi günlük kullanıma uygun ihtiyaçların çeyiz listelerine girmesi dikkat çekmektedir. Kadının çalışma hayatında aktif rol alması geleneklerine sıkı sıkıya bağlı olan Erzurum insanının da çeyiz algısını değiştirmeye başlamıştır. Çeyiz hazırlayacak vakti olmayan ve ekonomik bağımsızlıklarını kazanan genç kızlar çeyiz için gerekli görülen el sanatı ürünlerini el işi yaparak geçimini sağlayan kadınlara yaptırmaktadırlar. Bu durum da aile ekonomisine katkı sağlamak isteyen ev hanımlarına ek gelir kapısı açmaktadır. Erzurum çeyiz listelerinde diğer bölgelerde de görülen hazır ürün yelpazesi artmıştır. Özellikle mutfak eşyaları ve küçük ev aletleri çeyizlerde değişimi dikkat çeken ürün gruplarıdır. Çeyizlerin içerikleri zamanla değişse de gelinlerin çeyizlerine olan özenleri günümüzde de değişmemiştir. Geleneklerine bağlı olan Erzurum yöresinde çeyiz serme adeti sürdürülmektedir. Kaynak kişilerden elde edilen bilgiler doğrultusunda işlevsel özellikleri modernize edilmiş

el sanatı ürünlerinin Erzurum çeyizlerinde önemini hala koruduğu tespit edilmiştir. Yörede çeyizle ilgili yapılan yorumların günlerce sürmesi sebebiyle ailelerin çeyiz hazırlıkları yıllar boyu hazırlanan bir birikimle tamamlanmaktadır. Erzurum'da çeyiz geleneği genel olarak sürdürülmekle birlikte değişen ve kaybolan bazı unsurlar olduğu tespit edilmiştir. Folklorik özellikleri bünyesinde barındıran çeyiz geleneği aracılığı ile Erzurum'da yöresel birçok uygulama ve el sanatının sürdürülmesi gelenek ve göreneğin yaşatılmasına destek olmaktadır.

Kaynakça

- Altun, I. (2004). *Kandıra Türkmenlerinde doğum- evlenme- ölüm*. Yayıncı Yayınları.
- Altunış Gürsoy, B. (2016, Ekim 11). Erzurum'da çeyiz dizme âdeti. *Erzurum Haber Gazetesi*. <https://erzurumhabergazetesi.com/73423-erzurumda-ceyiz-dizme-adeti>
- Artun, E. (2019). *Türk halkbilimi*. Karahan Kitabevi.
- Balaman, A. R. (1983). *Gelenekler töre ve törenler*. Betim Yayınları Halkbilim (Folklor) Dizisi.
- Başdın, A. (2017). İçtimai gelenekler açısından Selçuklularda toy, düğün törenleri ve gelenekleri (Sultan Alp Arslan dönemi. *Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2(2), 400-406. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/369377>
- Can, M. (2017). Anadolu Türk kültüründe kanaviçe. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 10(20), 319-334. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/398127>
- Demir, S. (2017). Sandık ve çeyiz kültürüne müzeografik (müze işlemleri) açıdan yaklaşmak. *Folklor/Edebiyat*, 23(89), 131-145. <https://tinyurl.com/xrddn42y>
- Emiroğlu, K., & Aydın, S. (2003). *Antropoloji sözlüğü*. Bilim ve Sanat Yayınları.
- Kademoğlu, O. (1999). *Çeyiz sandığı*. Duran Ofset.
- Karakelle, A. (2008). *Erzurum'da çeyiz geleneği üzerine bir araştırma* (Tez No. 214853) [Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü]. Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Kaysirili, A. (2014). *Erzurum şehri'nin kültürel coğrafyası*. Atatürk Üniversitesi Yayınları.
- Kılıç Karatay, S. (2019). Yörüklerde çarpana dokuması. M. Şahin (Ed.), *IV. uluslararası rating academy kongresi "Köy enstitüleri ve eğitimde yeni arayışlar"* (s. 1-12) içinde. Rating Academy Yayınları. <https://az.mylib.org/book/5227077/aba450>
- Mahmûd ed-Dîb, A. (1993). Çeyiz. *TDV İslam ansiklopedisi cilt VIII*. Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. <https://islamansiklopedisi.org.tr/ceyiz>
- Mutluer, Z. (2021). *Çeyiz eşyası örnekleri* [Fotoğraf]. Züleyha Mutluer Kişisel Arşivi.
- Nutku, Ö. (1993). Çeyiz. *TDV İslam ansiklopedisi cilt VIII*. Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. <https://islamansiklopedisi.org.tr/ceyiz#2-osmanlilarda-ceyiz>
- Örnek, S. V. (1995). *Türk halkbilimi*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Salman, F., & Kırkıncıoğlu, Z. (2014). Geçmişten günümüze Erzurum'da ehram (ihram) dokumacılığı. *Arış Dergisi*, 10, 42-51. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/660946>
- TDK. (t.y.). Çeyiz. *Türk Dil Kurumu sözlükleri* içinde. Türk Dil Kurumu Başkanlığı. <https://sozluk.gov.tr/>
- Toptaş, K. (2019). Akadca çivi yazılı belgelerde çeyiz. *Türk Tarih Kurumu Belleten*, 83(297), 407-427. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/964396>
- Türkmen, F. (1977). Erzurum'da düğün adetleri ve düğün türküleri. *Türk Kültürü*, 15(177), 565-572.
- Yılar, Ö. (2011). Erzurum'da erkeklerin bekarlığa veda partisi "kısır gecesi". *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 0(45), 137-158. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/33559>

Dijital Dekorasyon Teknolojileri ile Giyilebilir Sanatta Seramik Uygulamaları


Ceramic Applications in Wearable Art with Digital Decoration Technologies

Ceyda Sıku

Öğr. Gör., Uşak Üniversitesi, Deri, Tekstil ve Seramik Tasarım Uygulama ve Araştırma Merkezi
email: benceydaa@gmail.com ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5411-1417>

Kaan Canduran

Prof., Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü
email: kcanduran@gmail.com ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2170-2119>

 Bu makale bilimsel etik ve kurallara uygun hazırlanmış ve intihal incelemesinden geçirilmiştir. Etik kurul onayı gerektirmemektedir.

Atf (APA 7)/To cite this article

Sıku, C., & Canduran, K. (2021). Dijital dekorasyon teknolojileri ile giyilebilir sanatta seramik uygulamaları. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 27(47), 410-423. <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.962825>

Makale Gönderim Tarihi/Received: 05/07/2021

Makale Kabul Tarihi/Accepted: 08/09/2021

Makale Yayın Tarihi/Published: 28/10/2021

Research Article / Araştırma Makalesi

Öz

Tarih öncesinden günümüze dek seramik, bulunduğu dönemin ihtiyaçlarını karşılamaından kullanıcılarına duygu ve düşüncelerini yansıtmaya kadar teknik ve teknolojik imkanlar doğrultusunda vazgeçilmezliğini koruyarak gelişme göstermiştir. Kilin kendine özgü yapısı, sanatsal alanda farklı yönelimde disiplinler arası bir yaklaşım ile giyilebilir sanat (wearable art) alanında alternatif bir malzeme olarak yeni biçim önerileri sunmaktadır.

Bu çalışmada, giyilebilir sanat kavramına ve bu kavram ile ilgili seramik malzeme ile çalışmalar yapan sanatçı çalışmalarından örnekler yer verilmektedir. Giyilebilir sanata yönelik çalışılan sırsız pişmiş seramik formların üzerine sayısal ortamda geliştirilen desenlerin, dijital dekorasyon teknolojileri (CO₂ gaz lazer ve inkjet teknolojileri) ile yüzey üzerine işlenerek dekor oluşturulması süreci açıklanacaktır. Uygulamalar drapaj tekniği ile ortaya çıkarılan giysiler üzerine yerleştirilen özgün seramik formlar ile gerçekleştirilmiştir. Yapılan çalışmada, dijital dekorasyon teknolojilerinin uygulamada kullanılması sonucu ortaya çıkan bilgi ve tecrübenin paylaşılması ile konu özelinde araştırmacılara yeni ufuklar açıp ilham verici olması hedeflenmiştir.

Anahtar kelimeler: Giyilebilir Sanat, Seramik, Dijital Dekorasyon Teknolojileri, İnkjet, Lazer

Abstract

From prehistory to the present, ceramic has developed by preserving its indispensability in line with technical and technological possibilities, from meeting the needs of its period to reflecting the feelings and thoughts of its users. The unique structure of the clay offers new form suggestions as an alternative material in the field of wearable art with an interdisciplinary approach with a different orientation in the artistic field.

In this research, the concept of wearable art and examples of works by artists working with ceramic materials related to this concept are included. The process of creating decor by processing digital decoration technologies (CO₂ gas laser and inkjet technologies) on the unglazed fired ceramic forms studied for wearable art on the surface will be explained. The applications were carried out with original ceramic forms placed on the clothes revealed by the draping technique. The study aims to open new horizons and inspire researchers by sharing the knowledge and experience that emerged as a result of the use of digital decoration technologies in practice.

Keywords: Wearable Art, Ceramic, Digital Decoration Technologies, Inkjet, Laser

1. Giriş

Sanat ve tasarım, teknoloji ve bilim alanları ile birbirlerini üst platforma taşıyan bir dinamizm içerisinde gelişme göstermektedir. Teknolojik araç ve gereç zenginlikleri, sanatçı ve tasarımcılar için bir tür araştırma ve uygulama alanları oluşturmaktadır. Tasarımların yaratılmasında olasılıkları arttıran etkinlikler ile deneyimler malzeme ve üretim sürecine yeni bir yaklaşım getirdiği bir gerçektir. Teknolojik yöntemler, süreç içerisinde farklı fikirlerin farklı disiplinlerde harmanlama özelliğini doğurmuştur.

Teknolojinin getirdiği disiplinler arası yaklaşım, sanatçı için düşünsel ve biçimsel açıdan sınırsız bir özgürlük alanı sunmaktadır. Yüzeysel ve üç boyutlu kullanım olanaklarının yanı sıra kendine özgü süreçleri ve üretme teknikleri ile seramik, modern sanata öncelikli malzeme olarak girmiştir (Karayel Gökkaya, 2014, s. 26). Özellikle bilgisayar teknolojisi başta olmak üzere yeni teknolojilerin tasarım, üretim, sergilemede yöntem ve süreçlerine dahil edilmesiyle günümüzde kullanımları yaygınlık kazanmıştır. Seramik alanında da her geçen gün dekorasyon sürecinde modernizasyonu görülmekte olup özgün seramik yüzey tasarımı uygulamalarına olanak verilmektedir.

Seramik endüstri alanında dijital dekorasyon teknolojileri olarak inkjet baskı sistemleri ile lazer ile dekorlama yaygın olarak kullanılmaktadır. İnkjet teknolojisinde, baskı kafalarının belli bir yüksekliğe kadar çıkabilmesi nedeniyle; 2 boyutlu ve rölyefli yüzeylerde kullanılabilmesi mümkün kılınmaktadır. Söz konusu makale

çalışmasında ise, bu teknolojilerin seramik malzeme üzerinde kullanılarak formların 3 boyutlu hale getirilmesiyle, giyilebilir sanata yönelik olan özgün bir deneysel çalışma yapılması hedeflenmiştir.

Çalışma kapsamında; ilk olarak çalışmanın odaklandığı giyilebilir sanat ve seramik malzeme ile giyilebilir sanat örnekleri incelenmektedir. İnsanlık tarihi kadar köklü bir geçmişe sahip olan seramik, çok farklı alanlarda kullanım bularak üretildiği dönemin kültürü, sosyolojisi ve ekonomisi gibi birçok önemli bilgiler taşımaktadır. Geçmiş uygarlıklara ışık tutan seramik, üzerindeki bezemeler ile dönemin giyimini de yansıtmaktadır. Seramik yüzeylerindeki bezemeler ile sikkeler bu çalışma için esin kaynağı olarak belirlenmiştir. Bu doğrultuda ikinci adımda ise, çalışmanın tasarımdan üretim ve sergileme sürecine kadar esin kaynağı doğrultusunda insan anatomisine yönelik el ile şekillendirilen seramik formlar ve bu formlar için çalışılan yüzey tasarımlarına değinilmektedir. Tekstil malzemeler aracılığı ile seramik formlarla bir arada kullanılarak giyilebilir sanat örneğinde koleksiyon oluşturma süreci açıklanmaktadır.

2. Yöntem

Bu çalışma, giyilebilir sanat kavramı ve giyilebilir sanatta seramik malzemenin yeri incelenmiş olup literatür taramasının yanı sıra internet ortamındaki doküman analizi yöntemi ile bütüncül bir şekilde veri toplanarak oluşturulan nitel bir araştırmadır. Araştırma kapsamında, bilimsel modele dayalı olarak sanatçı çalışmaları örnekleri ile verilerin içerik analizi gerçekleştirilmiştir. Analizlerin yorumlanarak değerlendirilmesi ile dijital dekorasyon teknolojileri ile yenilikçi sanatsal uygulamalar yapılmıştır. Bulgular ilişkilendirilerek yapılan değerlendirilmeler sonuç bölümünde açıklanmıştır.

3. Bulgular

3.1. Giyilebilir Sanat

Giyinme kavramı, bireylerin kendilerini ifade edebilmek adına bedenleri doğrultusunda görsel bir anlatım olarak kurguladıkları yorum ile örtünmeden ayrılmaktadır (Atik, 2019, s. 38). Çevresel koşullardan korunma anlamı taşıyan giysi kavramı, tarihsel süreç içerisinde her gün yeni bir anlam yüklenerek bir mesleğin, toplumsal bir statünün, siyasi bir bakış açısının ya da kişisel bir duruşun biçimsel simgesi olarak sosyoloji, ekonomi ve tarihin ilgi alanı içinde olarak önemli bir yer bulmuştur (Pamuk, 2020, s. 5345).

Giyisiyi tasarlayan sanatçı hislerini, duygu ve düşüncelerini, kültürel izlerini yorumu ile giysiye aktarmakta olup, giysi de Sanat ve Zanaat hareketinin etkisi ile 1980'lerde giyilebilir sanat (Wearable Art, Art to Wear, Artwear) ile anılmaya başlamıştır (Ok, 2016, s. 72). "Wearables" kelimesi İngilizcede giymek= onu vücudunda taşımak fiilinden gelmektedir. Bu nedenle "Wearables" giyebildiğimiz ya da üzerimizde taşıyabildiğimiz (örneğin kıyafetler, aksesuarlar, ayakkabılar, gözlükler, medikal cihazlar vb.) birçok unsuru kapsayan jenerik bir kelimedir (Paret ve Crégo, 2019, s. 5). Sanat ve Zanaat hareketi, (Arts & Crafts) ters ve suistimale dayanan endüstriyel sistemin temellerini düzeltme amacını taşımakta olup sanat-zanaat ayrımını ortadan kaldırarak, el emeğini ve özgün yaratıcılığı yüceltmıştır (Özay, 2021, s. 25). Arts and Crafts Akımı: "19. Yüzyılın ikinci yarısında gelişen bir İngiliz sanat akımı" olarak tanımlanmaktadır (Sözen ve Tanyeli, 2012, s. 35). Bu akımın oluşturduğu disiplinler arası alanda sanat ve modanın birlikte ilerlediği görülmektedir (Atik, 2019, s. 34). Giysi ile derinlemesine bağlantılı olan moda kavramının kelime anlamına bakıldığında ilk olarak "Değişiklik gereksinimi veya süslenme özentsiyle toplum yaşamına giren geçici yenilik" olarak tanımlanmaktadır (Türk Dil Kurumu, t.y.). Demiray (1988) ise, "*Temel Türkçe Sözlük*" kitabında moda kelimesini "zamanın zevkine göre ortaya çıkan geçici yenilik. [...]" olarak belirtmiştir (s. 627). Moda tasarımının ve tekstilin bir alt dalı olan giyilebilir sanat, vücudun bir araç olarak kullanılarak, imge ve düşüncelerin belirli formlara dönüştürülmesinde bir ifade biçimi şeklinde tanımlanmıştır (Kodaman ve Sarı, 2013, s. 78).

Yeni bir gelişme olarak bilinen ve giderek benimsenen estetik değerler ile oluşturulan giyilebilir sanat, dünya çapında yarışmalarda konu olmuştur. Örneğin Yeni Zelanda'nın Wellington şehrinde 30 yılı aşkın bir süredir düzenlenmekte olan "Giyilebilir Sanat Ödülleri, World of Wearable Art (WOW)", her yıl farklı temalar belirlemekte olup yaklaşık 60.000 kişi izleyici kitlesine sahip dünyanın önde gelen uluslararası giyilebilir sanat yarışma platformu sunmaktadır (Görsel 1).

İçinde bulunduğumuz yüzyılda ise teknolojik gelişmeler; araştırma, tasarım geliştirme, üretim ve sergileme portföy süreçlerinde dijitalleşme fırsatı sunmaktadır. Dijital üretim ile baskı teknikleri hız kazanarak stil ve görsellik oluşmasında etkin rol oynamaktadır. Bu gelişmelerin en önemli getirilerinden birisi ise dijital baskı teknolojileridir. Bu dijital baskı teknolojilerinden inkjet baskı kullanarak tekstil alanında yenilikçi çalışma yapan sanatçılardan birisi de Mary Katrantzou'dur (Görsel 2).

Görsel 1

Kirsten Fletcher, 'Woven In-tent' 2019 Supreme WOW İkincilik Ödülü



(Brix, 2019)

Görsel 2

Mary Katrantzou, 2012 İlkbahar Yaz Koleksiyonu



(Katrantzou, 2012)

Geliştirilen bu baskı teknolojileri sadece tekstil alanında değil seramik, deri, ahşap vb. multidisiplinler alanlarda da görsel araştırma ile tasarım stil ve yönlerinin geliştirilerek kullanımı her geçen gün yaygınlaşmaktadır. Teknoloji gelişmeye devam ettikçe her alanın kendi içerisine uygun mürekkep, pigmentler ve materyaller iyileştirilerek seri üretime olanak vermektedir.

3.2. Giyilebilir Sanat Örneğinde Seramik

Giyilebilir sanat eserleri, performans sanatı, vücut sanatı ve diğer benzeri sanatlar ile yakın ilişki içerisinde olarak, sanatçı isteği doğrultusunda tekstil dışı ahşap, cam, saç, seramik, taş gibi malzemeler kullanılarak beden üzerinde sanatsal bir form oluşturulabilir (Arabalı Koşar ve Kurtuldu, 2017, s. 31-35). Seramik, metal, tel, atık malzemeler vb. gibi malzemelerden yapılan çalışmalar farklı disiplinlere ait ortak fikirler üretme konusunda moda tasarımında yaratıcı ifadelerle olanak sağlamaktadır (Hakan Verdu Martinez, 2012, s. 162). Giysi tasarımı aşamasında teknik ve teknolojinin yanı sıra estetik ve sanatsal unsurlara da ihtiyaç vardır (Geyik Değerli, 2019, s. 52). Günümüzde teknolojik yenilikler doğrultusunda her alan kendi içerisinde birbirinden etkilenmekte ve gelişme göstermektedir. Bu doğrultuda tekstil ve seramik yüzeyleri arasındaki ilişki her geçen gün sınırları belirsizleşerek birbirlerinden etkilenmektedir. Dolce & Gabbana, deniz renkleri ve 1960'ların mimarisi olan el yapımı geometrik desenler ile ilişkilendirilmiş olup tekstil yüzey tasarım ve seramik yüzey tasarımı arasında bir bağ kurarak erkekler ilkbahar-yaz 2021 koleksiyonu oluşturmuştur (Görsel 3).

Görsel 3

Dolce & Gabbana İlkbahar-Yaz 2021 Erkek Koleksiyonu



(Dolce&Gabbana, t.y.).

Zanaat olarak görülmesinin yanı sıra sınıf farklılıklarını, ekonomik seviyeyi ve statüyü yansıtan takılar, yeni çağın gelişen ve yenilenen teknolojisi ile farklı anlamlara bürünerek sanat alanında kendine yer edinmiştir. Sanatsal anlamda tasarlanmış olan takılar giyilebilir sanat kavramı içerisinde incelenmektedir. Sanat eseri olarak değerlendirilmesi takılara olan bakış açısını değiştirmiş olup bir ifade aracı olarak insan bedeni ile birlikteliği sayesinde farklı bir boyut kazanarak giyilebilir sanat kavramı içerisinde yer almaktadır (Yeşilmen, 2018, s. 1252).

Seramik malzeme kullanarak çağdaş takı tasarımı yapan sanatçı Ezster İmre seramik tabaklardan koleksiyon geliştirmiş olup farklı bir anlatım yakalayarak tasarımlarını bu yönde geliştirmiştir (Görsel 4).

Görsel 4

Ezster İmre Vivienne Bella



(Bella, t.y.)

Bir nesne olarak bedeni ele alarak seramik ile çalışan bir diğer sanatçı da Phoebe Scott yeni tasarımların ortaya çıkmasında ilham kaynağı olmuştur (Görsel 5).

Görsel 5

Phoebe Scott, Seramik Çalışması



(Scott, t.y.)

Antik kazı alanlarından topladığı mavi-beyaz porselen parçaları yeni yüzyıla moda öğeleri olarak katarak tanınan Li Xiaofeng, porselen malzeme ile heykelsi giyilebilir kostümler oluşturmaktadır. Porselen parçalarını ince metal tel kullanarak birbirine dikerek desenlerdeki renklerin yeni tonlar oluşturması ile yeni bir anlatım dili sağlamaktadır (Görsel 6).

Görsel 6

Li Xiaofeng, Porselen Malzeme ile Kostüm



(Xiaofeng, t.y.)

Yine aynı şekilde seramik malzeme ile giyilebilir çalışmalar yapan sanatçılar Malou van der Molen ve Marie Pendarès seramik alanına yeni bakış açısı sunarak ilham kaynağı olmaktadır (Görsel 7-8).

Görsel 7

Malou van der Molen Seramik Elbise Çalışması



(Van der Molen, t.y.)

Görsel 8

Marie Pendaries, La Dot

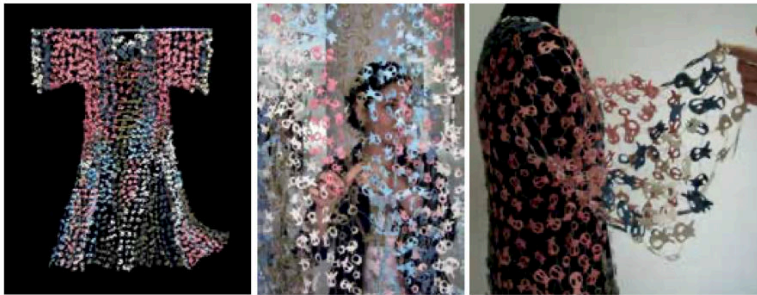


(Pendaries, t.y.)

Ezgi Hakan Martinez, beş farklı renkte yaklaşık 1700 adet seramik lale formu ile Fatih Sultan Mehmet'in sarayının bahçesinde yetiştirdiği laleleri anımsatmakta olan kaftan tasarımı ile seramik malzeme ile giyilebilir sanata biçimsel olarak ve estetik açıdan farklı bakış açısı kazandırmıştır (Görsel 9).

Görsel 9

Ezgi Hakan Verdu Martinez, Kaftan ve Detayı.



(Hakan Verdu Martinez, 2012, s. 179)

3.3. Seramik Endüstrisinde Dijital Dekorasyon Teknolojileri

Dijital dekorasyon teknolojileri, bilgisayar destekli tasarım programlarının dekorasyon sürecine dahil edilmesi ile başlamaktadır. Dijital dekorasyon teknolojileri; sayısal ortama aktarılmış ya da sayısal ortamda oluşturulmuş çizimlerin grafik işleme yazılımları ile görüntülerin dijitalleştirilerek uygulamaya hazır hale getirilmesi odaklıdır. Bilgisayar teknolojilerinin ve bununla beraber bilgisayar yazılım, donanım ve programlarının çeşitliliği yeni tasarımların gerçekleşmesine olanak sağlamaktadır. Bu programlar sayesinde bilgisayar ortamında oluşturulan görüntüler dijital üretim teknolojileri ile birleşerek kolayca üretime geçirilmektedir.

Seramik endüstrisinde dekorlama aşamasında yaygın olarak kullanılan dijital dekorasyon teknolojilerin başında inkjet baskı teknolojileri ile lazer ışını ile ısıl işlem olarak dekorlama gelmektedir.

Dijital baskı yöntemlerinden biri olarak inkjet, mürekkep püskürtmeli teknoloji olarak, bilgisayar kontrolü altında bir baskı kafasından çıkan sıvı damlacıklarının alt tabakaya yönlendirilerek hızlı bir yazma veya yazdırma işlemidir (Hudd, 2010, s. 5). Birçok farklı işlem modunu barındıran inkjet teknolojisi sürekli (Continuous) mürekkep püskürtmeli ve Kontrollü Damlacık Oluşumu (Drop on Demand) olarak iki ana sınıfa ayrılmaktadır (Gençkaya, 2011, s. 13-16).

İnkjet makinasına bağlı olan bilgisayarların uygun yazılım ve donanıma sahip olması gerekmektedir. Üretimde baskı miktarları kullanıcı talebi doğrultusunda ayarlanabilmektedir. Seramik işletmelerinde temassız işlem yapılması sayesinde maliyete olumlu katkısı tercih sebepleri arasındadır. Geleneksel baskı yöntemlerinden serigrafi ve tambur elek baskılara kıyasla üretim akışını kesmeden test baskılar yapılabildiği için durma süresini azaltır. Karo yüzeyine uygulanacak grafiklerin RGB, CMYK ya da Multichannel (çoklu kanal) uzantılı olarak çalışılması gerekmektedir.

Seramik endüstrisinde dekorlamaya yönelik kullanılan lazer teknolojisi ile karbondioksit gaz lazerlerdir.

Lazer, “Uyarılmış Radyasyon Yayınlanması Yoluyla Işığın Kuvvetlendirilmesi” anlamına gelen İngilizce Laser-Light Amplification by Stimulated Emission of Radiation kelimesinin baş harflerinden oluşan bir kısaltmadır (Arcan, 2011, s. 1). Lazer, temelleri 20. Yüzyılın başlarında Albert Einstein ile atılmış olup, 1960’lı yılların başlarında uygulamaya başlatılmıştır. İcat edildiği günden beri endüstri, sanayi, askeri, sağlık, bilim gibi alanlarda birçok çalışmaya hız kazandıran nitelikte ve aynı zamanda çok önemli bilimsel araştırma cihazlarıdır.

Lazer aktif maddelerin uyarılması ile lazer ışını elde edilir. Lazer ışınları, enerjisi güçlü olup yüksek genlikli, tek renkli, uzaklaştıkça dağılmayan ve yön verilebilen, oldukça yoğun ve aynı fazlı gibi karakteristik özellikleri ile diğer ışık kaynaklarının yaydığı ışıklardan farklılık gösterirler. Lazer aktif maddelerin uyarılması ile lazer ışını elde edilir. Lazerler, aktif maddeye bağlı olarak gaz lazerler, katı hal lazerler, yarı iletken diyot lazerler ve boya lazerler olarak sınıflandırılmaktadır (Tarakçıoğlu ve Özcan, 2004, s. 16-29).

Direkt olarak lazer makinası altında işlem yapılmamış çalışmaların, lazer baskı olarak anılması yanlıştır. Örneğin bir dekal kâğıt üzerine fotokopi ya da yazıcı aracılığı ile desenin işlenmesi ve daha sonra bu görüntülerin yüzeye aktarılması ile lazer baskı olarak adlandırılması literatürde bilgi kirliliği yaratmaktadır.

3.4. CO₂ Gaz Lazer ve İnkjet Dekorasyon Teknolojileri ile Seramik Uygulamaları

İnsanoğlunun dünya üzerinde bıraktığı 2,5 milyon yıllık kültürel tarihinde binlerce yıl öncesini günümüz ile buluşturan arkeoloji, zamana derinlik kazandırarak uygarlığın gelişim sürecine tanıklık sağlamaktadır. Özdoğan (2014) “50 Soruda Arkeoloji” kitabında arkeolojiyi; “Geçmiş dönemlerde yaşamış insan topluluklarının kültürel ve toplumsal düzenlerini, günümüze kadar gelebilen maddi kalıntılara dayanarak araştırarak, belgeleyen ve gelişim sürecini inceleyerek yorumlamaya çalışan bir bilim dalıdır” olarak betimlemektedir (s. 19). Günümüzde arkeolojik buluntular tarih öncesi zamanlardan itibaren kültür durumu ve gelişimi hakkında bilgi sağlamaktadır (Görsel 10-11-12).

Görsel 10

Boeotian Pişmiş Toprak Heykelciği, M.Ö. 8. yy



(Boucher, 1987, s. 23)

Görsel 11

The Tiara Goddess, Knossos'tan Polikrome Terracotta Figurine, Geç Minoan



(Boucher, 1987, s. 79)

Görsel 12

Yılan Tanrıça, Knossos'tan Çok Renkli Pişmiş Toprak Heykelcik, Geç Minoan



(Boucher, 1987, s. 81)

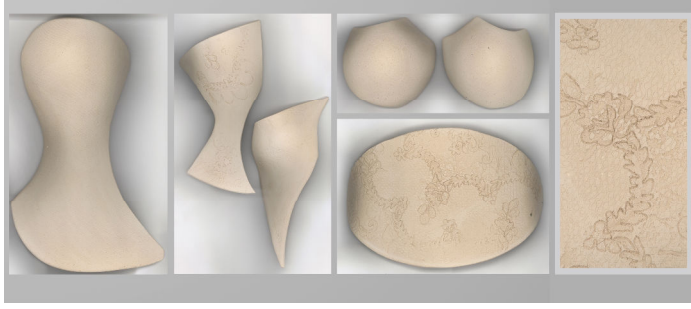
Pişmiş toprak olarak ifade edilen ve ana malzemesi kil olan seramik, doğa koşullarına dayanıklı bir malzeme olarak kolay ulaşılabilir ve şekillendirilebilir olması ile insanlık tarihine paralel bir gelişim göstererek uygarlığın oluşmasında önemli bir etken olmuştur. Şekillendirilmeye başlandığı andan itibaren gerek şekil ve biçim ile gerekse yüzeydeki bezemeleri ile ait olduğu dönemin sosyal yapısı, kültürü, gelenek ve görenek gibi öğeleri yansıtan özelliği ile bilinmektedir.

Bu araştırma kapsamında, fikir ve kavram olarak tasarım aşamasında, arkeoloji dünyasına kazandırılmış Antik Yunan Dönemi, Roma Dönemi (İ.Ö. 30- İ.D. 395) ile Hellenistik Dönem olarak kendine özgü stillerinde ürettikleri çanak-çömlek bezeme desenleri ile sikkeler belirlenmiştir. Hellenistik dönem, arkeolojide genel olarak, Büyük İskender'in İÖ. 334'te Anadolu'ya geçişi ile İÖ. 30. yılları arasındaki 300 yıllık süreç olarak tanımlanır (Bingöl, 2009, s. 2). Türk Tarih Kurumu (1989), sikke kavramını; "Ticarette ve günlük alışverişlerde ödeme aracı olarak kullanılan, ağırlığı ve içindeki değerli maden miktarı devlet tarafından üzerine konan resim ve yazılarla garanti altına alınmış, belirli bir şekli olan madeni bir parçadır" olarak tanımlamıştır (s. 37).

Uygulama aşamasında ise insan vücudu ve anatomisi doğrultusunda seramik malzeme ile giysi tamamlayıcıları olan kemer, sutyen, korse vb. giyilebilir seramik form çalışmaları yapılmıştır. Tekstil malzemelere yakın görünüm kazandırılması amacı ile bazı yüzeylerde kumaş basılarak rölyefli bir görüntü elde edilmiştir. 1000 (° C) derecede pişirim yapılmıştır (Görsel 13). Yine aynı şekilde yaklaşık 300 adet sikke formları el ile şekillendirilmiş olup 1000 (° C) derecede pişirim yapılmıştır (Görsel 14).

Görsel 13

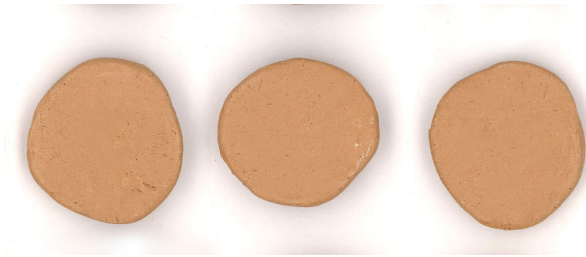
CO₂ Gaz Lazer Baskı İçin Seramik Sikke Form Şekillendirme, 1000 °C'de Pişirim, 2021



(Sıky, 2021)

Görsel 14

İnkjet Baskı İçin Seramik Sikke Form Şekillendirme, 1000 °C'de Pişirim, 2021



(Sıky, 2021)

Arkeolojik buluntulardaki kişisel tercih doğrultusunda belirlenen desenler, yeniden yorumlanarak teknoloji olanağı ile yeni anlatımlara dönüştürülmesi üzerine çalışılmıştır. Kavram araştırmasında temanın renk paleti, arkeolojik buluntulardaki bezemelerden yola çıkılarak hazırlanmıştır (Görsel 15-16-17).

Görsel 15

Kırmızı Figürlü Kylix C, M.Ö. 470 Python'a (çömlekçi), Douris'e (ressam) Atıf, Geç Arkaik



(Sani, 2010)

Görsel 16

Kanatlı Deniz Atı Broşu, Uşak Müzesi



(Sıky, 2021)

Görsel 17

Exequias İmzalı Siyah Figürlü Amfora

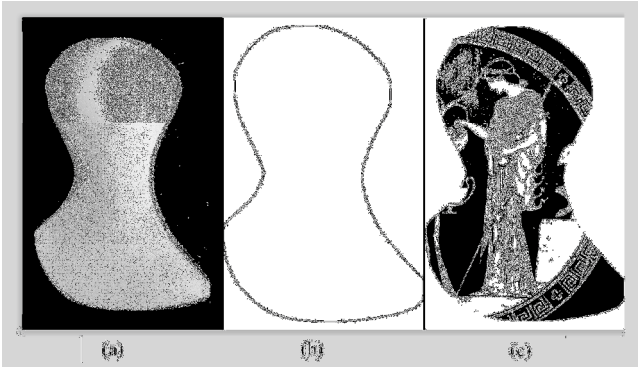


(Musei Vaticani, t.y.)

Giyilebilir form olarak el ile şekillendirilen, 1000 (°C) derecede pişirimi yapılan seramikler lazer ile desenleme için taranarak sayısal ortama aktarılmıştır (Görsel 18 (a)) Lazer kabin içerisinde ısıtılma işleminin gerçekleştirileceği alan belirlenmesi için şablon çalışması yapılmıştır (Görsel 18 (b)) Esin kaynağı olarak seçilen konu üzerinden desen kompozisyonları oluşturulmuştur. Seramik formların yüzeyine işlenecek desenler Adobe Photoshop ve Adobe Illustrator programları aracılığı ile geliştirilmiştir (Görsel 18 (c)) Çalışmalar CO₂ gaz lazer makinasına uygun olarak Grayscale mod uzantılı olarak çalışılmış ve makinaya aktarılmak üzere Bitmap modunda kaydedilmiştir.

Görsel 18

CO₂ Gaz Lazer İçin Geliştirilen Çizim Çalışma Örneği



(Sıky, 2021)

Lazer ile çalışmalarda makinada kullanılan program WeldMARK 2.0.'dır. Uygulama çalışmalarında tercihe bağlı olarak 50-70 W/ mm², frekans değeri: 2-5.00 kHz değerleri arasında kullanılarak ısıtılma işlemi yapılmıştır. Formların üzerinde her parça için ayrı ayrı geliştirilen desen tasarımları lazer ile yüzeyde işlenmiştir. Yaratılmak istenen etkiler, teknoloji ile desteklenerek dijital ve sert görümlü yapısı ile heykelsi bir hava katılmıştır (Görsel 19).

Görsel 19

Lazer ile Dekorlanmış Seramik Formların Görselleri

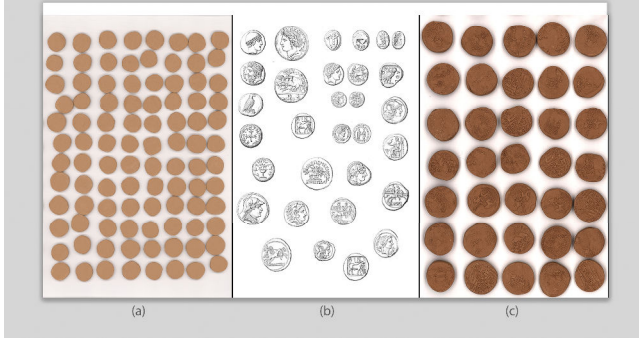


(Sıky, 2021)

Giyilebilir form olarak el ile şekillendirilen, 1000 (°C) derecede pişirimi yapılan sikke formlu seramikler inkjet baskı ile desenleme için tüm yüzeye boya gelecek şekilde baskıya uygun halde yerleştirilmiştir (Görsel 20 (a)). Seramik sikke formların yüzeyine işlenecek desenler Adobe Photoshop ve Adobe Illustrator programları aracılığı ile geliştirilmiştir (Görsel 20 (b)). Baskı kafası XAAR GS12 olup ortalama 11 gram boya atan TecnoFerrari makinasında çalışmalar uygulanmıştır. Seramik formların tek yüzeyine desen işlenmiştir (Görsel 20 (c)). Duvar kerosu tek pişirim bölümünde 32 dakikada 1100 (°C) derece duvar kerosu fırınında pişirilmiştir (Görsel 21).

Görsel 20

İnkjet Baskı İçin Geliştirilen Tasarımlar, Sayısal Ortamda Geliştirilen Çizimler ve Baskı Sonrası Görselleri



(Sıky, 2021)

Görsel 21

İnkjet Baskı ile Desen Uygulaması Yapılmış Seramik Sikke Örnekleri



(Sıky, 2021)

Seramik formlar drapaj tekniği ile ortaya çıkarılan giysiler üzerine yerleştirilmiştir. Hem tekstil hem de seramik alanında kullanılan bu ortak dijital teknolojiler aracılığı ile yeni anlatım biçimi oluşturulması doğrultusunda çalışmalar geliştirilmiştir (Görsel 22, 23, 24, 25).

Görsel 22

Büstiye ve (Amfora) Kemer Dijital Dekorasyon Teknolojisi CO₂ Gaz Lazer ile Uygulama Çalışmaları



(Sıky, 2021)

Görsel 23

Oryantel ve İşleme Dijital Dekorasyon Teknolojisi CO₂ Gaz Lazer ve İnkjet ile Uygulama Çalışmaları



(Sıky, 2021)

Görsel 24

Toga ve Kanath Denizati Dijital Dekorasyon Teknolojisi İnkjet ve CO₂ Gaz Lazer ile Uygulama Çalışmaları



(Sıky, 2021)

Görsel 25

Serüven ve Avantür Dijital Dekorasyon Teknolojisi CO₂ Gaz Lazer ile Uygulama Çalışmaları



(Sıky, 2021)

4. Sonuç

Bu araştırmada Giyilebilir Sanatta Seramik Malzeme ile ilgili araştırmalar ve uygulamalar yapılmıştır. Uygulama çalışmaları, Serano Dekor Seramik Sanayi ve Ticaret Limited Şirketinde, inkjet baskı ise Hitit Seramik Sanayi ve Ticaret A.Ş.'de gerçekleştirilmiştir. Giysi, sanatçılar için kendini ifade etme biçimi olarak önemli bir unsurdur. 21. Yüzyılda hızla değişen ve gelişen teknolojik araç ve gereçler birçok farklı alanlarda kullanım bulmuştur. Bu çalışmada hem tekstil hem de seramik yüzey işleminde kullanılan dijital dekorasyon teknolojilerin tasarım geliştirme ve uygulama süreçlerine dahil edilmesi ile çalışmalara özgün değer kazandırılma amacı ile estetik ve teknik açıdan yeniden yorumlanmıştır.

Çalışmalar sonucunda, seramik malzemenin, ileri teknolojik sistemlerin sağladığı yeni yöntemler ile birçok sanat alanı ile uyum içerisinde yer edindiği gözlemlenmiştir. Porselen, düşük ve yüksek derecede pişirme uygun beyaz renkli kil vb. farklı pişirim özelliklerine sahip malzemeler ile uygulamalar yapılması planlanmış olup yeni eserler eklenerek çalışmaların geliştirilmesi hedeflenmiştir.

Dezavantaj olarak, inkjet baskı makinasının kafası belirli bir yüksekliğe kadar çıkabildiğinden 3 boyutlu yüzeylere baskılar yapılamamaktadır. Bu araştırmanın devamında sanatsal olarak bu sorunlara katkıda bulunacak ve yeni bir boyut kazandıracak araştırmalar yapılması planlanmaktadır.

Mevcut giyilebilir seramik formların ötesinde seramik endüstrisine yönelik dijital dekorasyon teknolojileri ile yorumlanarak bu teknolojilerin seramik alanında da kullanılabilirliği ile estetik ve teknik açıdan yeniden yorumlanmış olup özgün ve yenilikçi estetik değerli uygulamalar geliştirilmiştir. Yenilikçi teknolojiler olarak kabul edilen inkjet baskı yöntemleri ve lazer ile baskı, 3 boyutlu formlarda kullanımı örneği oluşturulmuştur.

Dijital dekorasyon teknolojilerin güzel sanatlar alanında kullanımına yönelik bir ders programı geliştirilerek bu teknolojiler alana entegre edilebilir. Tasarım yarışmaları düzenlenerek yenilikçi çalışmalar teşvik edilebilir.

Bu araştırma sonucunda; plastik sanatlar alanında teknolojinin bir araç olduğunu, sanatçının yaratım sürecinde yaratıcılığın ve özgünlüğün yeni yollar gösterdiği, yaratıcılık alanını genişlettiği ve kolaylaştırdığı tespit edilmiştir. Günümüzde dijitalleşme ve teknolojik gelişmeler plastik sanatlarda da diğer alanlarda olduğu gibi avantajlar sağlamaktadır. Sanatçının bu avantajları kullanması yeni bakış açıları geliştirmesi dijitalleşmiş dünyada kaçınılmazdır.

Seramik sanat ve tasarım alanlarında malzemenin çeşitliliği, şekillendirme ve dekorlama yöntemleri çok geniştir. Bu alanlarda kullanılmakta olan geleneksel baskı yöntemlerinden serigrafi Dekorasyon baskı, rotasyon baskı gibi çeşitli baskı sistemleri ile rölyefli yüzeylerde desenleme işlemi yapılamamasına rağmen yenilikçi teknolojiler olarak adlandırılan bu dijital dekorasyon teknolojiler ile düz yüzeylerin yanı sıra boyutlu yüzeylerde rahatlıkla desenleme yapılabilmektedir. Dijital dekorasyon teknolojileri olarak lazer ve inkjet baskı makinalarının kendi değişken parametrelerinden (örneğin baskı kafası, baskı hızı, lazer ışın değeri) kullanıcı isteği doğrultusunda faydalanılarak görsel çeşitlilik sağlanması avantajı vardır. Bu çeşitlilik içerisinde Dijital Teknolojilerinin kullanılması ile daha detaylı ve net dokunuşların form üzerinde yapılabilmesi kolaylaşmaktadır. Bu araştırma kapsamında Dijital Dekorasyon Teknolojilerinin kullanılması eserlerin plastik değerine katkıda bulunacak dekorların daha detaylı ve net algılanmasını sağladığı ayrıca çok ayrıntılı dekorların kısa sürelerde daha etkili şekilde kullanıldığı görsel sonuçlara ulaşılmıştır.

Kaynakça

- Arabalı Koşar, S. T., & Kurtuldu, E. (2017). *Giyilebilir sanatta hacim ögesi ve yeni eğilimler*. 2nd International Art Symposium, Version 21 (s.25-38). Muğla, Turkey.
- Arcan, A. (2011). *Lazer ışını ile metallerin kesilmesine etki eden parametrelerin incelenmesi* (Tez No. 318234) [Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi]. Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Atik, D. (2019). *Giyilebilir sanat ifadesiyle moda* (Tez No. 535064). [Yüksek Lisans Tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi]. Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Bella, V. (t.y.). *Eszter imre Vivienne Bella* [Ekran Görüntüsü]. Designboom. <https://www.designboom.com/readers/eszter-imre-table-wear/>
- Bingöl, O. (2009). *Arkeoloji ve sanat tarihi: Eski Anadolu uygarlıkları Helenistik dönemde Anadolu*. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Türkiye Kültür Portalı Projesi. <https://www.kulturportali.gov.tr/mrepo/eKitap/eb-HelenistikDonemdeAnadolu/index.html>
- Boucher, F. (1987). *20,000 years of fashion the history of costume and personal adornment*. Harry N. Abrams, Inc.


- Brix, S. (2019, 11 Kasım). *Avustralyalı Tasarımcı Kirsten Fletcher'in 'Woven In-tent' 2019 Supreme WOW İkincilik Ödülü* [Ekran Görüntüsü]. ArtsHub. <https://www.artshub.com.au/news-article/sponsored-content/grants-and-funding/sabine-brix/entries-now-open-for-2020-world-of-wearableart-awards-259178>
- Demiray, K. (1988). *Temel Türkçe sözlük*. İnkılap Yayınevi.
- Dolce&Gabbana. (t.y.). *Dolce & Gabbana İlkbahar-Yaz 2021 Erkek Koleksiyonu* [Ekran Görüntüsü]. Dolcegabbana. <https://www.dolcegabbana.com/en/spring-summer-2021-mens-campaign/>
- Gençkaya, E. (2011). *Mürekkep püskürtmeli baskı sistemlerinde solvent bazlı ve uv bazlı mürekkeplerin tekstil ve branda üzerine yapılan baskılarda görüntü kalitesine etkisi* (Tez No. 290351). [Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi]. Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Geyik Değerli, N. (2019). Moda endüstrisinin giyilebilir teknoloji tasarımları. *Uluslararası Bilimsel Araştırmalar Dergisi (IBAD)*, 4(1), 50-65. <https://doi.org/10.21733/ibad.500289>
- Hakan Verdu Martinez, E. (2012). Moda tasarımında sanatsal ifade önerisi olarak alternatif malzemeler: Seramik elbiseler. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 3(3), 162-181. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sanattasarim/issue/20647/220293>
- Hudd, A. (2010). Inkjet printing technologies. S. Magdassi (Ed.), *The chemistry of inkjet inks* (s. 3-18) içinde. World Scientific Publishing Co. Pte. Ltd.
- Karayel Gökkaya, E. (2014). Disiplinlerarası sanatsal ifade: Ressam seramikçiler- seramikçi ressamlar. *Sanat Dergisi*, 0(24), 25-40. https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunigsfd/issue/2612/33627#article_cite
- Katrantzou, M. (2012). *Mary Katrantzou, 2012 ilkbahar yaz koleksiyonu* [Ekran Görüntüsü]. Mary Katrantzou. <https://www.marykatrantzou.com/collections/spring-summer-2012/>
- Kodaman, L., & Sarı, S. (2013). Disiplinlerarası bağlamda tuval resimlerinin, dijital baskı yöntemi kullanılarak giyilebilir sanatta uygulanmasına yönelik bir çalışma. *Cumhuriyet International Journal of Education*, 2(4), 72-83. <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/48682>
- Musei Vaticani. (t.y.). *Anfora ática con figuras negras firmada por Exequias* [Ekran Görüntüsü]. MuseiVaticani. <https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/es/collezioni/musei/museo-gregoriano-etrusco/sala-xix--emiciclo-inferiore--collezione-dei-vasi--ceramica-atti/anfora-attica-a-figure-nere-firmata-da-exekias.html#&gid=1&pid=1>
- Ok, M. (2016). Giyilebilir sanat bağlamında 'Ruff Yaka'. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 0(16), 65-73. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/228101>
- Özay, S. (2021). *Dünden bugüne dokuma resim sanatı*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Özdoğan, M. (2014). *50 soruda Arkeoloji* (4. Baskı). 7 Renk Basım Yayım ve Filmcilik Şti.
- Pamuk, B. (2020). Çeyiz sandığını, giyilebilir sanat ile anlatmak: Sandık sarısı koleksiyonu. *OPUS-Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi*, 16(32), 5341-5358. <https://doi.org/10.26466/opus.728845>
- Paret, D., & Crégo, P. (2019). *Wearables, smart textiles and smart apparel*. ISTE Press Ltd. and Elsevier Ltd.
- Pendaries, M. (t.y.). *Marie Pendaries La Dot* [Ekran Görüntüsü]. Marie Pendaries Bijoux Contemporains. http://mariependaries.blogspot.com/2009/09/description-of-image-goes-here_8335.html
- Sani, E. (2010, 7 Temmuz). *Kırmızı figürlü kylix C. MÖ. 470 Python'a (çömlekçi)* [Ekran Görüntüsü]. Flickr. <https://www.flickr.com/photos/69716881@N02/7255916688>
- Scott, P. (t.y.). *Phoebe Scott seramik çalışması* [Ekran Görüntüsü]. <http://phoebe-scott-t77s.squarespace.com/dresses/wleiq15tmn6qovtstzoquibpb076pf>
- Sıky, C. (2021). Inkjet ve lazer baskı için uygulama çalışmaları [Fotoğraf ve Çizim]. Ceyda Sıky Kişisel Arşivi.
- Sözen, M., & Tanyeli, U. (2012). *Sanat kavram ve terimleri sözlüğü*. Remzi Kitabevi.
- Tarakçıoğlu, N., & Özcan, M. (2004). *Lazerler ve materyal işleme uygulamaları*. Atlas Yayın Dağıtım.
- Türk Dil Kurumu. (t.y.). *Moda. sozluk.gov.tr* içinde. <https://sozluk.gov.tr/>
- Türk Tarih Kurumu. (1989). *Eski eser tanımı ve kaçakçılığın önlenmesi semineri notları* (No. A098552-A.VI/9780). T.C. Kültür Bakanlığı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Başkanlığı. https://kutuphane.ttk.gov.tr/details?id=562433&materialType=KT&query=K%C3%BCl%3%BCr+varl%C4%B1klar%C4%B1+_+Koruma+_+T%C3%BCrkiye

- Van der Molen, M. (t.y.). *Malou van der Molen seramik elbise çalışması* [Ekran Görüntüsü]. Malouvandermolen. <https://malouvandermolen.com/grenswachter-in-het-tussenruim.html>
- Xiaofeng, L. (t.y.). *Li Xiaofeng Porselen Malzeme ile Kostüm* [Ekran Görüntüsü]. Red Gate Gallery. <https://www.redgategallery.com/content/li-xiaofeng>
- Yeşilmen, N. (2018). Giyilebilir sanat örneği olarak 21. yüzyılda seramik takılar. *İdil Dergisi*, 7(50), 1251-1255. <https://doi.org/10.7816/idil-07-50-06>


Üniversite Öğrencilerinin Sosyal Medyayı Algılama Biçimlerinin Yaptıkları Afiş Tasarımlarına Yansımaları: Bir Vakıf Üniversitesi Örneği*

The Reflections of University Students' Social Media Perceptions on Poster Design Made by Them: The Example of a Foundation University


Hümeyra Adam

Öğr. Gör., Yozgat Bozok Üniversitesi, Akdağmadeni Meslek Yüksekokulu, Grafik Tasarım Bölümü
email: adamhumeyra@gmail.com  ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8013-185X>

Çağrı Gümüş

Doç. Dr., KTO Karatay Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Grafik Tasarım Bölümü
email: cagrigitumus79@gmail.com  ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5901-9708>

* Bu çalışma, KTO Karatay Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde yapılan "Üniversite Öğrencilerinin Sosyal Medyayı Algılama Biçimlerinin Yaptıkları Afiş Tasarımlarına Yansımaları: Bir Vakıf Üniversitesi Örneği" adlı yüksek lisans tezinden türetilmiştir.

 Bu makale bilimsel etik ve kurallara uygun hazırlanmış ve intihal incelemesinden geçirilmiştir. Etik kurul onayı gerektirmemektedir.

Atf (APA 7)/To cite this article

Adam, H., & Gümüş, Ç. (2021). Üniversite öğrencilerinin sosyal medyayı algılama biçimlerinin yaptıkları afiş tasarımlarına yansımaları: Bir vakıf üniversitesi örneği. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 27(47), 424-442. <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.969099>

Makale Gönderim Tarihi/Received: 09/07/2021

Makale Kabul Tarihi/Accepted: 24/10/2021

Makale Yayın Tarihi/Published: 28/10/2021

Research Article / Araştırma Makalesi

Öz

Bireyler duygu, düşünce ve deneyimlerini paylaşabilme, sevdiği kişilerden haber alma ve yeni bilgiler öğrenebilme amacıyla iletişim kurarlar. Bu nedenle tüm bireyler varlıklarını sürdürebilmek için her an iletişim içerisindeyler. İnsanlık tarihinin başlangıcında ses ve görsel öğelerle gerçekleştirilen iletişimde jest, mimik ve sinyaller kullanılmaktadır. Bu dönemde insanlar mağara duvarlarına resimler çizerek, ateşten yararlanarak ve hayvan boynuzlarından sesler çıkararak haberleşmektedirler. Yazının bulunması ile iletişim biçiminde değişiklikler yaşanmıştır. Toplumlar anlaşabilecekleri yazı biçimi oluşturarak iletişim gereksinimlerini karşılamışlardır. 20. yüzyılda ise teknoloji alanında büyük gelişmeler yaşanmış ve iletişim, sanal ortamlarda gerçekleşmeye başlamıştır. Teknoloji ve internette yaşanan gelişmeler birey ve toplumların bu alana yönelmelerine yol açmıştır. Bireyler haberleşme, bilgi edinme ve paylaşma gereksinimlerini sanal mecralarda karşılamaya başlamışlardır. Bu dönemde sosyal medya platformlarına yoğun ilgi başlamış ve daha önce gerçekleşen yüz yüze iletişim önem kaybetmeye başlamıştır. Her sosyal medya kullanıcısı sosyal medyayı aynı amaç doğrultusunda kullanmamaktadır. Araştırma, sosyal medya platformlarını ve kullanım amaçlarını ele alması açısından önem taşımaktadır. Araştırma kapsamında bir vakıf üniversitesinden seçilen 40 öğrenci, Facebook, Instagram, Twitter ve YouTube sosyal ağlarını ele alan 40 afiş tasarımı hazırlamıştır. Hazırlanan bu afişler araştırmanın konusunu oluşturmaktadır. Araştırma konusu hakkında geniş literatür taraması yapılmıştır. 40 üniversite öğrencisinin bulunduğu bir çalışma grubu oluşturulmuştur. Öğrencilerden sosyal medya algılarını yansıtabilecek afiş oluşturmaları ve ardından afişlerini değerlendirmeleri istenmiştir. Araştırmada elde edilen bulgular değerlendirildiğinde çalışma grubunda en çok ele alınan sosyal medya platformunun Instagram olduğu ve sosyal medyanın en çok kimlik oluşturma amacı ile kullanıldığı sonuçlarına ulaşılmıştır.

Anahtar kelimeler: İletişim, Teknoloji, İnternet, Sosyal Medya, Afiş

Abstract

Individuals communicate to share their feelings, hear from ideas and experiences, and people they love and learn new information. Therefore all individuals are in touch at any moment to live a life.

At the beginning of humankind, gesture, mimic, and signals were used in communication with audio and visual elements. In this period people communicated by drawing pictures on the walls of the cave, using fire, and making sounds from the horn of an animal. There have been changes in the way of communication with the finding of the writing. Societies met a need for communication by creating a print format. In the 20th century, there were extreme changes in the field of technology and people started to communicate in a virtual environment. Societies went towards that field because of developments in technology and the internet. Individuals started to meet a need for communication, learning information, and sharing in a virtual environment. In this period people started to be into social media platforms and face-to-face communication started to lose its importance. Every social media user doesn't use social media for the same purpose. The thesis is important in terms of dealing with social media platforms and their intended purposes.

The research includes 40 students chosen from any university, Facebook, Instagram, Twitter, YouTube users, and 40 design posters prepared by students. An extensive literature review was conducted on the subject of the research. A study group with 40 university students was created. Students were asked to create a poster reflecting their social media perceptions and then evaluate the posters. When the findings obtained in the research are evaluated, it is concluded that the most discussed social media is used mostly to create identity.

Keywords: Communication, Technology, Internet, Social Media, Poster

1. Giriş

Bireyler yaşadıkları her dönemde iletişim kurma gereksinimi içindedirler. İletişim bireyin sevdiklerinden haber alma, bilgi paylaşma, duygu ve düşüncelerini ifade etme etkinliğidir. Bu etkinlik doğumdan ölüme kadar olan süreci kapsar ve yalnızca işitsel olarak değil görseller aracılığıyla da gerçekleştirilebilir. İletişimin başladığı ilk yer ailedir. Bireyler doğumdan itibaren çevresine karşı ilgilidirler ve bu ilgi toplumsal ortamlarda varlığını gösterir. Erken yaşlarda çevreye gösterilen bazı tepkiler ilerleyen yıllarda paylaşma ve yardımlaşma gibi davranışların sergilenmesi ile daha anlamlı bir boyut kazanmaktadır. Daha sonraki zamanlarda bireyler sosyal yönden ve kişilerarası iletişimde kendilerini geliştirme ve bu ortamlarda kabul görme duygusu taşımaktadırlar (Erözkan, 2009, s. 57). Bireylerin iletişim içinde bulunduğu kişilerin sayısı arttıkça sosyal çevresinde de artış olur. Günlük yaşantıda bireyler her zaman iletişim halindedirler. Farkında olarak veya olmayarak çoğu zaman iletişim süreci gerçekleşmektedir. Birey, kimi zaman iletişimi başlatan kişi yani gönderici konumunda olurken kimi zaman da alıcı olarak rol almaktadır. Etkili iletişim kurabilen bireyler, karşılaştığı problemlerle baş edebilen, özgüven sahibi, problemlere daha objektif yaklaşabilen ve çözüm üretebilen bireylerdir. Etkili iletişim kuramayan bireylerde ise karşılaştıkları problemlerle baş etmekte zorlandıkları, güven ve kaygı problemi yaşadıkları görülmektedir. Bu kişiler problemi kendilerinde aramak yerine etraflarındaki olumsuzluklara odaklanarak, kendilerinden ve çevrelerindeki insanlardan sıkça yakınır (Erözkan, 2009, s. 57). İletişimin gerçekleştiği birçok kanal vardır ve sosyal yaşamın neredeyse tamamında çevredeki kişilerle iletişim içinde olunmaktadır. İletişimde kanal, iletişimin gerçekleştiği ortam olarak ifade edilebilir. Mesajlar alıcılara kanallar yardımı ile aktarılır. Kullanılan kanalın yapısı mesajın gönderilme şeklini belirler (Becer, 2015, s. 25). Bireyler mesajlarını iletmeye çalışırken grafik tasarımdan ve tasarım alanlarından yararlanırlar. Grafik tasarımda mesajlar, hedef kitlenin yapısına göre birbirinden farklı araçlar yardımı ile iletilmektedir. Bu süreçte kimi zaman afiş gibi basılı ilanlar kullanılırken kimi zaman da web sitesi gibi yayın türlerinden yararlanılır. İletişimde kullanılan kanalın seçimi çevrenin yapısı doğrultusunda belirlenmektedir (Ambrose ve Harris, 2012, s. 108). Grafik tasarım iletişiminde sıklıkla kullanılan afiş, karmaşıklıktan uzak, sade tipografi kullanımı ve görsel düzeni ile mesajın etkili ve hızlı bir biçimde hedef kitleye iletildiği bir reklam aracıdır (Şimşek Yükselbilgili, 2016, s. 5). Afiş bir tasarım ürünü olduğu için mesajı iletebilen unsurlarla beraber dekoratif öğelere de yer verilmektedir.

Birçok kişi, bireylerin bazı şeyleri anlama ve telaffuz etme yeteneklerinin doğuştan geldiğine inanırlar. Bu düşüncenin aksine iletişim öğrenilen bir faaliyettir ve iletişim becerilerinin çoğu sonradan edinilir. Bireyler olgunlaştıkça, iletişimin gerekliliğini ve hayattaki önemini daha fazla anlarlar (Becer, 2015, s. 11).

İnsanoğlunun varlığından itibaren gerçekleşen iletişim, 20. yüzyıldan sonra insanlar için vazgeçilmez bir etkinlik haline gelmektedir. Önceleri iletişim, sözlü ve yazılı olarak gerçekleşirken 20. yüzyıldan itibaren teknolojinin ilerlemesiyle beraber dijital mecralarda da varlığını göstermektedir. Teknolojik gelişmeler, bireylere yeni iletişim ortamları sunarak iletişimin birçok kanal üzerinden gerçekleşmesine, dönütün hızlı olmasına ve duygu, düşünce ve fikirlerin çeşitli araçlar ile kolayca aktarılmasına yol açmaktadır. İletişim teknolojilerinin gelişmesi ile özellikle internetin sıklıkla kullanılması, modern iletişimin en önemli destekçisi haline gelmiştir. İnternet 1970'lerde kullanılmaya başlanmış 1990'lardan sonra kullanıcı kitlesinde hızlı bir artış görülmüştü. 2000'li yıllara gelindiğinde internetle birlikte sosyal medya sıklıkla kullanılarak her toplumdan bireyleri ilgilendirecek konuma erişmiştir (Akıncı Vural ve Bat, 2010, s. 3349). İletişim yaşam boyunca gerçekleştirilen bir eylemdir ve iletişim kurma ihtiyacı kişiye göre farklılıklar göstermektedir. Yapısı gereği kişiler yaşamlarında var olan durumları diğer kişilerle paylaşmak ister. Bu paylaşımı da sıklıkla sosyal medya üzerinden gerçekleştirirler (Çakmak ve Müezzın, 2018, s. 197).

İnternet, kullanımındaki rahatlık sebebiyle bireylere istedikleri tüm bilgilere kolaylıkla erişebilme imkânı sunmaktadır. Bilgiye erişme imkânı sunduğu gibi alışveriş yapma, oyun oynama, eğlenme, sosyal medya kullanma ve iletişim kurma gibi birçok imkânı da bünyesinde barındırır. Bu durumun aksine internet tüketimi kontrol altında tutulmadığı takdirde olumsuz sonuçlara yol açmaktadır. Tüketim kültürü, bireylerin alışkanlıklarına, ihtiyaçlarına ve bağımlılıklarına göre değişkenlikler gösterebilmektedir. Teknolojinin meydana getirdiği durumlara hızla adapte olunması ile dijital medya, basılı medya gibi yayın ortamları için bir tehdit unsuru olmaktadır. Teknolojinin bir tehdit unsuru olarak görülmesi kişilerin interneti kullanım alışkanlıklarına ve internete bakış açılarına göre farklılıklar oluşturabilmektedir (Ambrose ve Harris, 2012, s. 32).

İnternet birçok mecra erişebilme fırsatı sunmasına rağmen en çok talep gören iletişim ortamlarından birinin sosyal medya olduğu söylenebilir. Sosyal medya birçok amaçla kullanılabilir. Bazı insanlar duygu ve düşüncelerini daha rahat ifade etme amacı ile kullanırken bazıları gün içerisindeki aktivitelerini paylaşmakta ve bazıları ise ekonomik kazançlarını sosyal medya üzerinden sağlamaktadırlar. Yeni kişiler tanımaya, yeni yerler görmeye ve birçok bireyle aynı anda kolaylıkla iletişim kurmaya olanak sağlayan sosyal medya bireylerin sosyalleşmesine sağlar. Sosyal medyanın bu denli sıklıkla kullanılması yüz yüze iletişimin gün geçtikçe azalarak yerini sanal ortamlarda gerçekleşen iletişim platformlarına bırakmasına neden olmaktadır. Akıllı telefonların artması ve internetin yaygınlaşması sonucunda sosyal medya kullanıcıları sayısında hızlı bir artış görülmektedir.

Özellikle Instagram, Facebook ve Twitter aktif olarak kullanılmakta ve yüz yüze iletişimin önüne geçmektedir (Bahar, 2018, s. 2-3).

Günümüzde sosyal medya kullanımı, hayatın her anında karşılaşılan bir etkinliktir. İnsanlarda merak duygusunu tetikler ve bunun sonucunda bireyler günün her saatinde zaman kısıtlaması olmaksızın sosyal medya hesaplarına bakma ihtiyacı duyarlar. Bireyler bu platformlarda düşüncelerini özgürce ifade edebilmekte, müzik, görsel gibi paylaşımlarda bulunmakta, özel hayatlarını ve kişisel bilgilerini istedikleri gibi yayımlayabilmektedirler. Kişisel yaşantılara ait bilgiler sosyal medya aracılığıyla aktarılabilir. Bireyler doğum tarihini, doğum yerini, hobilerini ve mesleğini paylaşarak ortak noktaları olan kişilerle iletişim kurma imkânı bulabilmektedirler. Bireyler yüz yüze iletişimde bu bilgileri rahatlıkla paylaşamazken sosyal medya platformları ile herhangi birinin merak etmesini beklemeden kişisel bilgilerini paylaşabilmektedir. Sosyal medyada bireyler paylaşım yaparken aynı zamanda diğer paylaşımlar aracılığıyla bilgi sahibi olabilmektedir (Fidan ve Acar, 2016: 67-68). Sosyal medya kullanımı bireylerin, hatta toplumun davranışlarında değişiklikler meydana getirebilir ve bunun yanı sıra sosyal medya aracılığı ile diğer bireylerin de davranışlarında değişiklikler oluşturulabilir. Bu durum sosyal medyanın avantajlarından biri olarak ifade edilebilmektedir. Günümüzde sosyal medya kullanıcılarının artmasının ve sosyal medya platformlarının hızla yayılması sonucunda platformların kontrol edilebilirliğini zorlaştırmaktadır (Akıncı Vural ve Bat, 2010, s. 3352).

Sosyal medya bireyler için ekonomik ve sosyal imkanları içinde barındırmaktadır. Platformların birçok imkânı barındırması ve bireyleri eğlendirmesi sonucu sosyal medyada geçirilen zaman fark edilmemekte ve kontrol altında tutulamamaktadır. Sosyal medya kullanıcıları zaman içerisinde bağımlı hale gelerek yalnızlaşmakta ve profillerini gerçekten uzaklaşarak olmak istedikleri şekilde düzenlemektedirler. Bu durum kişilik gelişimini etkilemektedir. İnsanların olduklarından farklı bir karaktere bürünmeleri sosyal medya kullanıcılarını güvenilmez göstermektedir (Bahar, 2018, s. 3-4). Sosyal medyanın olumlu birçok özelliği olmasına karşın bireyler kimi zaman bu özellikleri olumsuz yönde kullanılmaktadırlar. Diğer bireylerin paylaştıkları fotoğraflar veya kişisel bilgiler istismar edilmekte ve bireyler sosyal medya platformlarında bulunan mesaj bölümünden sözlü tacize uğramaktadırlar. Bazı kullanıcılar ise duygu düşüncelerini bu mecralarda daha rahat ifade etmekte ve bazen kontrolsüz, sınır tanımayan eleştirilerde bulunabilmektedir.

“Sosyal medya için dünya çapında rakamsal bir değerlendirme yapıldığında şöyle bir tabloyla karşılaşmaktadır:

- Dünya üzerinde her üç kişiden ikisi sosyal ağları ziyaret etmektedir.
- Her gün Youtube’da 100 milyon video izlenmekte ve her dakika 20 saatlik video yüklenmektedir.
- Her gün Facebook üzerinde 8 milyar dakika geçirilmekte ve 285 milyon adet içerik paylaşılmaktadır.
- 14 milyondan fazla kullanıcıyla Türkiye Facebook’da en aktif 3. ülke.
- Türkiye, Avrupa’nın internette en çok zaman geçiren ülkesi durumundadır.
- Friendfeed’in Dünya’da en popüler olduğu ülke Türkiye.
- 350 milyon aktif kullanıcısı ile Facebook bir ülke olsaydı Çin ve Hindistan’dan sonra dünyanın en kalabalık 3. ülkesi olurdu” (Akıncı Vural ve Bat, 2010, s. 3352-3353).

Ülkemizde ve dünyada sosyal medyanın bu denli fazla kullanılması sosyal medyanın iletişim, eğlence ve bilgi edinme gibi birçok amaca hizmet etmesinden kaynaklanmaktadır. Teknolojinin ve internetin hızla yayılım göstermesi bireylerde internet üzerinden iletişim kurma arzusu oluşturmuştur. Sosyal ağlar aracılığı ile insanlar kendi profillerini oluşturarak, aynı mekânda bulunmayan fakat aynı ağda yer alan birçok kişiyle etkileşimde bulunmaktadır.

Birçok kategoriye sahip olan sosyal medya, üretici ve tüketici konumundaki kullanıcılara çeşitli formatlarda içerik oluşturma ve paylaşma imkânı tanıyan sanal bir ortamdır (Zinderen, 2020, s. 219).

Sosyal ağ; bir grup insanın kaynak ve verileri paylaşarak istenilen sonuçları elde etmek için etkileşimde buldukları web tabanlı sistemdir. Sosyal ağ kullanıcılara bilgiyi üyeler arasında paylaşma fırsatı sunarak bilginin yayılmasını sağlar (AkıncıVural ve Bat, 2010, s. 3355-3356). İnsanlar sosyal medyayı duygu, düşünce, fikir ve deneyimlerini ifade etmek, bilgi edinme, paylaşmak, eğlenmek ve boş zamanları geçirmek gibi amaçlar için kullanırlar. Kurumların sosyal medya kullanma amaçları ise ürün ve hizmetlerini tanıtarak hem kurumsal imajlarına katkı sağlarlar hem de hedef kitlelerinin büyütebilirler.

İnsanlar sosyal medya ağlarından herhangi birine katılırken ilk olarak kendilerine bir profil oluştururlar. Kişisel bilgilerin yer aldığı bu profille tanıdığı veya arkadaş olmak istediği kullanıcılara arkadaşlık istediği göndererek etkileşime girer. Kullanıcılar, kimi zaman bir paylaşımda bulunur veya paylaşımları beğenip yorum yaparak varlıklarını gösterirler.

Özellikle iletişim teknolojilerinde yaşanan gelişmeler sosyal medyayı toplumun vazgeçilmez bir parçası durumuna getirmiştir. Çağımızda sosyal medya iletişimde en yaygın olarak kullanılan ortamlardan biri olarak kullanılmaktadır. Web 2.0 tabanlı teknoloji ile, sosyal medyanın oluşumu başlamaktadır. Bloglar, sosyal ağlar, fotoğraf ve video paylaşma platformları sosyal medyanın kapladığı başlıca alanlardır. Sosyal medya kullanıcılarına istedikleri içeriği zorlanmadan yükleyerek zaman ve mekân kısıtlaması oluşturmadan paylaşma imkânı sunar (Fidan ve Acar, 2016, s. 65). Kullanıcılar sosyal ağlarda profillerinde bilgilerini paylaşabilir, konumlarını açık bir şekilde belirtebilirler. Özellikleri birbirlerine benzeyen veya aynı konumda bulunan kullanıcılar etkileşimde bulunabilir, yeni arkadaşlıklar edinebilirler.

Web 2.0 siteleri ile kullanıcılar içerik oluşturarak sosyal etkileşim sağlarlar. Bu bağlamda Web 2.0 siteleri sosyal medya şeklinde tanımlanmaktadır. Sosyal medya kullanıcıların tek veya çift yönlü etkileşimlerine olanak sağlamaktadır (Çiftçi, 2018, s. 422). Sosyal medyanın sunduğu mesajlaşma özelliği ile kullanıcılar çevrim içi veya çevrim dışı olarak birbirleri ile mesajlaşabilirler.

Solis sosyal medyayı aşağıda belirtilen beş aşamada ifade etmektedir.

- Medyanın sosyalleşmesi yararına kullanılan bir mecra,
- Kişilerarası iletişimin oluşumunu kolaylaştıran çevrim içi ağlar,
- Bireylerin çevreleriyle etkileşimde olmasını sağlayan,
- İşbirliği oluşturan,
- Etkinin çevreye yayılmasını kolaylaştıran durum ve ayrıcalık (Kuyucu, 2014, s. 64).

Sosyal medya bireylere haberleşme bilgi edinme ve paylaşma gibi imkanları sağlayarak karşılıklı etkileşimde bulunan web siteleri ve çevrimiçi platformlar için kullanılan bir terimdir (Çakmak ve Müezzın, 2018, s. 197). Günümüzde toplumların gerçek yaşamı sanal ortamlarda arama ihtiyaçları gün geçtikçe artış göstermektedir. İnternete olan erişimin yaygınlaşması ile neredeyse her birey, sosyal medya platformlarında yer alarak sosyal medyanın sunduğu olanaklardan yararlanmaktadır.

Genel olarak sosyal medya, iletişim gerçekleştirmek için internetin kullanılmasıdır. Böylelikle kullanıcılara neredeyse istedikleri her şeyi yapabilmeleri için imkân ve alan sunar. Kullanıcılar bu alanlarda paylaşmak istedikleri durumları geniş kitlelere duyurabilmektedirler (Fidan ve Acar, 2016, s. 65).

1.1. Sosyal Medya Kullanımının Bireylere Etkileri

Sosyal medya kontrollü kullanıldığında kullanıcılarına birçok olanak sağlamasına rağmen çoğu kullanıcı kendini sosyal medya konusunda sınırlandıramaz ve yalnızca boş olduğu vakitlerde değil işlerinin olduğu zamanlarda bile önceliğini sosyal medyaya verir.

Akıllı telefonlar birçok olumlu özelliği sunup yaşamı kolaylaştırmasına karşın zaman içerisinde olumsuz özelliklerin de yaşanmasına neden olmaktadır. İnternet erişiminin yaygınlaşması kişinin çevresiyle olan iletişimini gerçek yaşamdan uzaklaştırarak olumsuz yönde etkilemektedir. Bireyler sosyal ortamlarda bile sosyal medya veya herhangi bir internet ağına erişerek toplumdan uzaklaşırlar. Bu durum bireylerin yalnızlaşmasına yol açar (Arslan, 2019, s. 67). Telefonuyla sürekli vakit geçiren bireyler sosyal çevrede yaşanan olaylardan, konuşulan konulardan ve paylaşılan duygulardan uzaklaşarak kendilerini soyutlarlar.

Sosyal ağlarda paylaşılan fotoğraf, müzik, video, metin gibi içerikler bireylerin kimlik oluşturmalarına ve oluşturdukları kimlikleri yaymaya yöneliktir. Sosyal medyada kullanıcıların profil oluşturmaları fotoğraf paylaşmaları ve arkadaş edinmeleri kendi benliklerini diğer kullanıcılara sunma isteğinden gerçekleşmektedir (Şimşek, 2019, s. 13). İnsanoglu yapısı gereği beğenilme arzusu içindedir. Sosyal paylaşım ağlarında bulunan birçok insan farklı dış görünümlere sahiptir. Kimi insan görünüşünü beğenirken kimisi de rahatsızlık duyar ve kendinde beğenmediği yerleri fotoğraflarda düzenleyerek paylaşır. Birçok kullanıcının yer aldığı fotoğraf paylaşma temeline dayanan Instagram'da kullanıcılar fiziksel ve maddi rekabet içerisinde bulunurlar. Bazı kullanıcılar gittiği mekanları, eğlence biçimi, tükettiği gıdaları ve dış görünüşünü vurgulayan paylaşımlarda bulunurlar. Bu durum birtakım kullanıcı da kendini yetersiz hissetme duygusuna yol açabilir.

Sosyal medya kendini ifade etmekte zorlanan bireyler için pek çok avantaj sağlamaktadır. Sosyal medya ile bireyler yüz yüze iletişimden uzaklaşarak sanal iletişime yönelmektedirler. Bu durumda kullanıcılar kendileri daha rahat ifade edebilecekleri bir ortam edinirler (Bahar, 2018, s. 3). Yüz yüze iletişimde bireyler karşısındaki kişiye karşı utanma, heyecanlanma veya korkma gibi duygular hissederek kendini yeterince ifade edemeyebilir. Sosyal medyada iletişimde bu durumun önüne geçilmektedir.

Bazı bireyler sosyal medyada kendilerini farklı kimlik bilgileri ile tanıtmaları, herhangi bir kısıtlama olmadan herkesle iletişim kurabilmeleri istenmeyen bazı sonuçlara sebep olabilir. Kendilerini farklı statüde ve kimlikte tanıtan bireyler zorbalıkta bulunabilir ve küçük yaşta kullanıcıları rahatsız edebilirler (Arslan, 2019, s. 67).

Özellikle küçük yaşta olan çocuklar için olan bu risk neredeyse tüm kadınların maruz kaldığı ve endişe duyduğu bir durumdur. Bu durumda sosyal ağların yetersiz güvenlik önlemleriyle kendini muhafaza edemeyen kullanıcılar için gerekli tedbirler ve sınırlamalar tarafından sağlanmalıdır.

Mekân sınırlaması tanımayan sosyal medya, mesafeleri yok ederek insanlara kendinden uzak olanlarla etkileşimde bulunma olanağı sağlamaktadır. Böylelikle kullanıcı özlediği biriyle görüşebilir ihtiyacı olan psikolojik gücü edinerek yalnızlık duygusundan uzaklaşabilir.

Konuşmak, üzüntü, mutluluk, heyecan gibi duyguları paylaşmak ve zor anlarına destek alma gereksinimi için bireyler sosyal medya ağları üzerinden durum güncelleyerek ihtiyaçlarına sanal ortamdan destek olacak kişilere ulaşırlar. Yapılan paylaşıma gelen yorumlar ve beğenilerle kullanıcılar kendilerini motive ederler (Fidan ve Acar, 2016, s. 65).

2. Yöntem

Araştırma betimsel modele dayalı nitel bir araştırma olarak yürütülmüştür. Bu kapsamda bir vakıf üniversitesinden seçilen 40 öğrenci araştırmanın çalışma grubunu oluşturmaktadır. Çalışma grubuna ait bilgiler Tablo 1 ve Tablo 2’de görülmektedir.

Tablo 1

Çalışma Grubunun Cinsiyet Dağılımı

Cinsiyet	f	%
Kız	28	70
Erkek	12	30
Toplam	40	100

Araştırmaya katılan kişiler %70 kız, %30 erkek olmak üzere toplamda 40 kişidir.

Tablo 2

Çalışma Grubunun Yaş Aralığı

Yaş	Minimum	Maksimum	Ortalama
	18	23	21

Araştırmada yer alan katılımcılar arasında en küçük yaş 18, en büyük ise 23 olup toplamda yer alan 40 katılımcının yaş ortalaması 21’dir.

Araştırma kapsamında geniş bir literatür taraması yapılmıştır. Ayrıca çalışma grubunu oluşturan 40 öğrenciden, Facebook, Instagram, Twitter ve YouTube sosyal ağlarını ele alan ve sosyal medya algılarını yansıtacak birer afiş oluşturmaları istenmiştir. Bu doğrultuda hazırlanan 40 afiş tasarımını daha sonra öğrencilerin değerlendirmeleri istenmiştir.

3. Bulgular ve Yorum

3.1. Yapılan Afiş Tasarımlarında En Çok Vurgulanan Sosyal Medya Platformu

Tablo 3

En Çok Vurgulanan Sosyal Medya Platformuna İlişkin Bulgular

YouTube	Facebook	Instagram	Twitter	Genel	Toplam
4	2	25	6	3	40

Çalışmada YouTube için 4, Facebook için 2, Instagram için 25, Twitter için ise 6 afiş çalışması yapılmıştır. 3 katılımcı herhangi bir sosyal medya ağını ayırt etmeden geneli kapsayan afiş çalışması yapmıştır. Toplamda 40 afiş tasarımı ortaya konmuştur. Ele alınan sosyal medya platformları arasından en çok vurgulanan ağ 25/40 sayı ile çoğunluğu oluşturan Instagram’dır.

3.2. Yapılan Afiş Tasarımlarında Sosyal Medya Bağlamında Kullanılan Temalar

Afiş tasarımları incelendiğinde katılımcıların sosyal medyayı farklı bakış açılarıyla ele aldıkları görülmektedir. Veri analizi sonucuna göre değerlendirildiğinde öğrencilerin bakış açılarına göre sosyal medya

- Düşünceleri ifade etme
- Günlük aktiviteleri paylaşma
- Eğlence
- Satış ve reklam
- Olaylara dikkat çekme
- Mesafeleri yok etme
- Bağımlılık
- Kimlik oluşturma temaları ile ele alınmıştır.

3.3. Yapılan Afiş Tasarımlarında Sosyal Medyaya Bakış Açılıarı

Afişlerde yer alan temalar öğrencilerin bakış açılarına göre farklılıklar göstermektedir. Her tema için yapılan afiş tasarımlarından üç afiş incelenmiştir. Bunlar aşağıda belirtildiği gibidir:

3.3.1. Düşünceleri İfade Etme

Afiş 1

Emojilerle İfade Etme

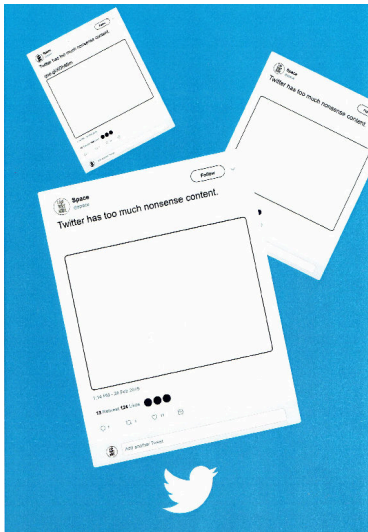


Öğrenci 1: “Gelişen ve değişen dünyada Çağımız insanı farklı mecralarda kendine yer bulmaktadır. Sosyal medya bireylerin kendilerini, ifade etme tarzlarını bize doğrudan veya örtük biçimlerde sunmaktadır. Sosyal medya araçlarından olan Instagram'da fotoğraf ve video paylaşma, başkaları ile iletişime geçme seçenekleri mevcuttur. Afiş tasarımında insanı sembol eden heykel kafası ve bu heykel üzerindeki kelebek, çiçek, bildiri vb.bulunmaktadır. Heykel ve emojilerin kullanımı renk ritimleri açısından dengede tutularak çalışma tamamlanmıştır. Bu gibi özelliklerden dolayı bireyler için vazgeçilmez boyuta ulaşan Instagram günlük hayatımızın ayrılmaz bir bütün olmuştur. Günün büyük bir bölümünde aktif kullanıcılar Instagram'da bulunduğu süre zarfında kendilerini ifade etmek için emojileri kullanmakta ve kendilerini rahat hissetmektedirler.”

Afiş 1'de yer alan bildirim ikonları insanı simgeleyen heykel kafasının üzerinde yer alarak insanın zihninde bildirimlerin yer aldığı, başının etrafında bulunan saat kullanıcıların Instagram'a her an erişebildiklerini ifade etmektedir.

Afiş 2

Boş İçerik



Öğrenci 2: “Sosyal medya mecralarında revaçta olan Twitter duygu ve düşünceleri ifade etmek için oluşturulmuş bir ağ olmasına karşın günümüzde genellikle konu dışı ve boş içerikler barındırmaktadır. Bazı

kullanıcılar Twitter aracılığı ile düşüncelerini özgürce ifade edebilirler bazıları ise siyasi ya da mizah alanında mantıkdışı Tweetler atarak ağda boş içerikler oluşmasına yol açmaktadır. Tasarımda yer alan boşluklar Twitter'ı duygu ve düşünceleri ifade etmek için kullanmayan insanların gereksiz ve boş içeriklere yol açtığını simgelemektedir.”

Afiş 2’de tasarım, rengini Twitter logosundan alan mavi zemin ve düşünceleri ifade etmek için kullanılması gerekirken içi boş halde duran tweet alanından oluşmaktadır. Tweet bölümünde “twitter has too much nonsense content” yazısı ile Twitter’ın gereksiz içeriklere sahip olduğu vurgulanmaktadır.

Afiş 3

Özgürlük



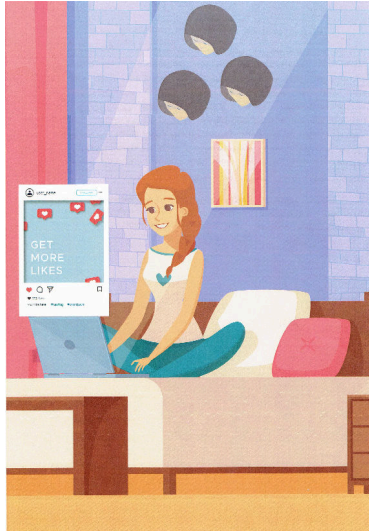
Öğrenci 3: “Çalışmada insanların düşüncelerini özgürce ifade edebileceği ortam olan Twitter ön plana çıkarılmıştır. Tasarımda yer alan birey düşünce hakkı elinden alınmış insanları ifade etmektedir. Bu birey Twitter ile düşüncelerini ve duygularını özgürce ifade edebilmektedir.”

Afiş 3’te konuşmasını engellemek için ağız bantlanan bir birey yer almaktadır. Bireyin arkasında yer alan Twitter logoları ve üzerinde hashtag işareti ile yazılan “Freedom” düşünce özgürlüğünü ifade eder.

3.3.2. Günlük Aktiviteleri Paylaşma

Afiş 4

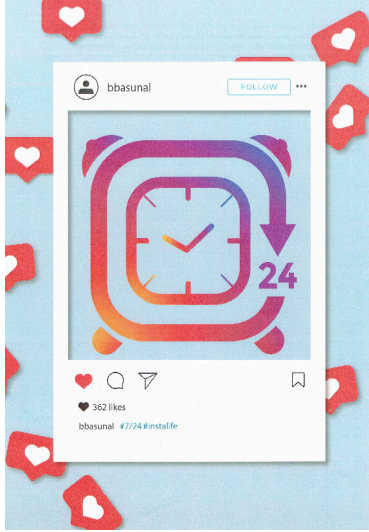
Mahremiyet



Öğrenci 4: “Instagram'ın bireylerin mahremiyet duygularını yok ettiğini düşünüyorum. Kapılarımızı kilitlerken, perdelerimizi kapatırken Instagram'da gönderilerle yaşamımızdaki her şeyi gösteriyoruz. Günlük hayatımızdaki olayları paylaşarak tanıdığımız veya tanımadığımız tüm insanlara hayatımızı sergiliyoruz.”

Öğrenci afiş tasarımında evinde Instagram’da vakit geçiren bir bireyi çizmiştir. Ev bireylerin özel alanları olmasına rağmen kullanıcılar evde bile yaşadıklarını paylaşarak Instagram’ı aktif kullanmaktadırlar. Öğrenci Instagram’ı farklı bir bakış açısıyla da ele almaktadır. Mahremiyet duygusunun yanı sıra insanların birbirlerine benzerliğini de ele alan bu tasarımda Instagram ekranında yer alan “get more likes” yazısı ve afişin üst kısmında bulunan birbirinin aynısı olan üç baş, kullanıcıların daha fazla beğeni almak için birbirlerine benzedikleri ifade edilmektedir.

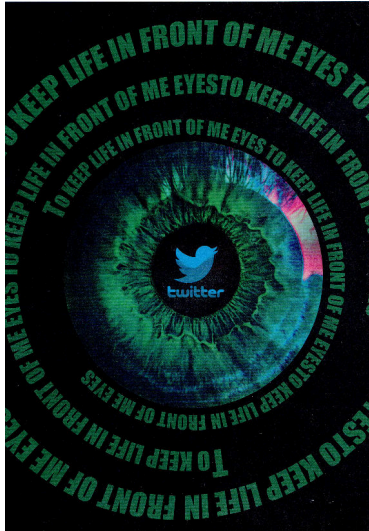
Afiş 5 Paylaşım



Öğrenci 5: “Instagram’ı seven ve kullanan kişi sayısı oldukça geniştir. Her kullanıcının bu platformda zaman geçirme nedeni farklı olabilir. Eğlenme, sevilen insanları takip etme, arkadaşlık kurma, içeriklere bakma gibi birçok nedenlerle kullanılsa da çoğu kullanıcı gün içerisinde yaşadıklarını paylaşmaktadır. Bu kullanıcılar Instagram’da çok fazla zaman harcamaktadırlar. Bu nedenle çalışmamda Instagram’ı saat şeklinde tasarladım.”

Bu afişte Instagram logosu gönderi içinde saat şeklinde tasarlanmıştır. Bu tasarımda Instagram’ın 24 saat içerisinde kısıtlama olmadan kullanıldığı gösterilmektedir. Kullanıcılar herhangi bir gönderi paylaşmasalar bile gün içerisinde sık sık Instagram’a girip bildirimlerini kontrol etme gereksinimi duymaktadırlar. Zeminde yer alan beğeni bildirim işaretleri tasarımla bütünleştirilmiştir.

Afiş 6 Göz önünde yaşamak



Öğrenci 6: “Duygu, düşünce, bilgi, deneyim ve etkinliklerin sosyal medyada yer alması, kullanıcıların yaşamlarını bu mecralarda paylaşmaları bireyleri göz önünde bulunmaya sürükler. Kullanıcılar hayatlarının her anında sosyal medyada paylaşırlar ve bu durumda kullanıcıların özel yaşamları yok olur.”

Başta tanınmış kişiler olmak üzere bazı kullanıcılar yaşamlarının her anını sosyal medyada paylaşma gereksinimi duymaktadırlar. Kimileri bu paylaşımı görsellerle yaparken kimileri de metinler aracılığıyla duygu ve düşüncelerini veya etkinliklerini takipçileriyle paylaşmaktadırlar. Bu kullanıcılar yaşamlarını başkalarına sergilerken diğer kullanıcılar tarafından göz önünde bulunmaktadırlar. Öğrenci afiş tasarımında göz görseli ne yer vererek etrafını çevreleyen “to keep life in front of my eyes” yazısı ile hayatı göz önünde tutma vurgusunu yapmıştır. Tasarımda Twitter logosunda yer vererek insanların Twitter’da başkalarının düşüncelerine ve görsellerine erişebildikleri vurgusunu göstermektedir.

3.3.3. Eğlence

Afiş 7

Kuraklık



Öğrenci 7: “Tasarımda YouTube ile kuraklık kavramını birleőtirmek istedim. Çünkü insanlar eğlenmek için YouTube’da dizi, film, futbol, oyun ve makyaj gibi videoları izlerler. Bireylerin taleplerinin bilgi edinmek yerine eğlenmeye yönelik olduğu bu platformda birçok videolar bulunmaktadır. Son dönemlerde bu durumun artış göstermesi bu konuyu ele almama neden oldu. Kuraklık kavramı benim için olan bir şeyin bitmesi yok olması değerinin kalmaması gibi düşünceleri çağırıyor. YouTube’un eğlence için birçok video üretmesi yakın zamanda değerini kaybetmesine ve tükenmesine yol açacaktır.”

YouTube’da birçok içerik üreticisi bulunmaktadır. Kullanıcıların videolarının izlenme oranlarına göre ekonomik gelir elde etmeleri birçok insanı bu mecraya yönlendirmektedir. İçerik üreticilerinin çok fazla olması ile YouTube’da değerli veya değersiz birçok video bulunmaktadır. Öğrenci Afiş tasarımımda YouTube logosunu kuraklık ile birleştirerek YouTube’un bu karmaşıklık ve boş içerikler nedeni ile önem kaybedeceğine ve zaman içerisinde yok olacağına vurgu yapmaktadır.

Afiş 8

Oyun



Öğrenci 8: “Benim için Facebook yaşlıların yer aldığı bir sosyal medya platformudur. Instagram ve Twitter gibi sosyal medya mecralarının çıkması ile Facebook geçmişte kalmıştır. Bu nedenle de yaşlıların tercih ettiği bir alan olmuştur. Yaşlılar Platformu genellikle oyun oynamak için kullanırlar.”

Facebook kullanıcılarına ağ üzerinden bazı oyunlara erişebilme imkânı sunmaktadır. Kullanıcılar Facebook arkadaşlarıyla veya tanımadığı kişilerle çevrimiçi oyun oynayabilmektedirler. Bu özelliği ile Facebook, diğer sosyal medya platformlarından farklılaşır. Genç kesimin Instagram ve Twitter’a yönelmesi ile Facebook özellikle yaşlıların kullandığı bir platform haline dönüşmüştür. Afiş tasarımı ile Facebook’un kullanıcı kitlesi olan yaşlılar ve diğer platformlardan farklı olan oyun özelliği vurgulanmıştır. Tasarımda Facebook logosunun mavi kısmı değiştirilerek oyun oynayan yaşlı bir çift fotoğrafı yerleştirilmiştir.

Afiş 9

İş hayatı



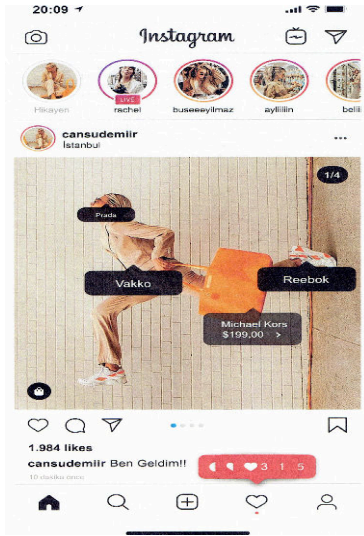
Öğrenci 9: “Benim için Youtube boş zamanlarımızı değerlendirmek ve eğlenmek için video izlediğimiz bir sosyal medya alanıdır. Fakat bazen iş yerinde, okulda veya önemli bir yerdeyken sorumluluklarımızı yerine getirmeyerek kendimizi YouTube’da gerektiğinden fazla vakit harcarken buluruz. Eğlenmek için kullandığımız bu platform böyle durumlarda yaşamımızı aksatmamıza neden olmaktadır.”

Afiş 9’da öğrenci bazı kullanıcıların YouTube’da video izlerken işlerini aksattığı konusunu işlemiştir. Afiş tasarımında masa üzerinde duran bilgisayar, kalem, kâğıt ve gözlük objeleri masanın çalışma amaçlı kullanıldığını göstermektedir. Fakat masada yer alan telefonda YouTube’ın açık olduğu görülmektedir. Afişi tasarlayan öğrenci tasarıma “YouTube’a değil işine odaklan!” yazısı ekleyerek eğlence için işlerini ihmal eden kullanıcılara uyarıda bulunmaktadır.

3.3.4. Satış ve Reklam

Afiş 10

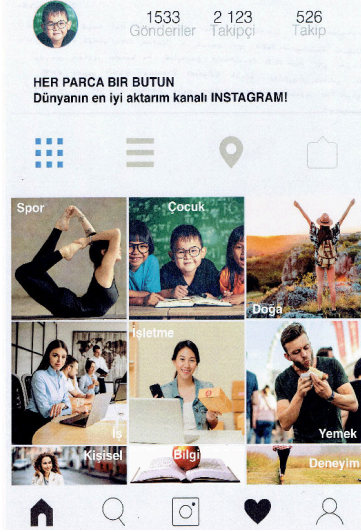
Marka Reklamı



Öğrenci 10: “Günümüzde insanların olmazsa olmazı olan Instagram, diğer sosyal medya platformlarına oranla daha fazla reklam ve satış yapılan bir mecra haline gelmiştir. Takipçi ve beğeni sayıları fazla olan kullanıcılar geçmiş yıllarda fenomen olarak tanımlanırken günümüzde Influencer olarak anılmaya başlandı. Bu sayede Influencerlar çeşitli markalarla işbirliği yaparak profillerinde ürün tanıtarak ekonomik gelir elde ederler. Onları yakından takip eden hayranları ise paylaşım yapılan markalardan alışveriş yaparak markanın kazancını artırır. İlk başlarda kendilerine ait sayfa açıp Ürün tanıtımı yapan markalar daha sonra Influencerlarla İşbirliği yaparak satış sistemlerini değiştirdiler. Influencerlar ürünleri profillerinde paylaşıp üzerine markayı etiketleyerek kullanıcılar etiket aracılığıyla ürüne ve fiyatına erişebilmelerini sağladılar.”

Instagram kullanıcıları görsellerde yer alan etiketler sayesinde ürünü satın alabilecekleri sayfalara kolaylıkla ulaşabilmektedirler. Influencerların yapmış oldukları satış ve reklam yöntemiyle alışverişte yeni bir yöntem oluşturulmuştur. Instagram ana sayfasından oluşan afiş tasarımında ürün tanıtımının yer aldığı bir Influencera ait gönderi bulunmaktadır. Gönderide bireyin üzerinde yer alan kıyafet ve aksesuarlar etkilenecek ürünün markası veya fiyatı belirtilmiştir. Kullanıcılar etiketleri tıklayarak ürüne veya markaya kolayca ulaşabilir.

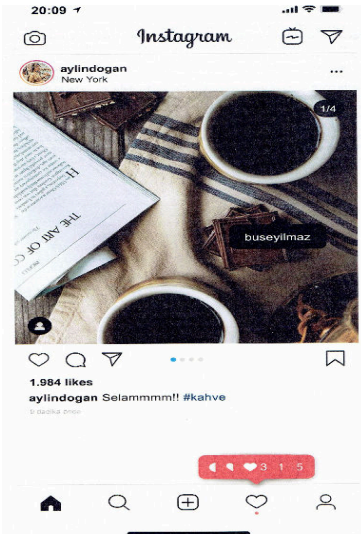
Afiş 11 Satış



Öğrenci 11: “Instagram her alana uygun olan bir sosyal medya kanalıdır. Sağlık, spor, çocuk, iş, eğitim, işletme, doğa, yemek, kişisel blog, bilgi ve deneyim gibi her türlü paylaşımın gerçekleştiği bu kanalın reklam oranı oldukça yüksektir. Bu özelliği ile genellikle küçük bölgesel firmalara reklam yapma olanağı sağlamaktadır. Satış özelliğinin gün geçtikçe daha fazla önem kazanacağı ve yaygınlaşacağı düşüncesindeyim.”

Instagram profili tasarımında oluşturulan bu afişte, farklı kategorilere yer verilerek kullanıcıların ilgi alanlarına yönelebilecekleri ifade edilmiştir.

Afiş 12 Tanıtım



Öğrenci 12: “Instagram, takipçi sayısı fazla olan insanların yeni yerler ve ürünler tanıtmasıyla Influencer adı verilen yeni bir meslek grubunun oluşmasına yol açtı. Influencerlar sponsorlar sayesinde sürekli seyahat ederek aktivitelerini kullandıkları ürünleri tükettikleri gıdaları ve gittikleri mekanların tanıtımını ve paylaşımını yapmaya başladılar. Kullanıcılar bu sayede beğeni ve takipçi elde ederek daha geniş takipçi kitlesi elde ettiler. Böylelikle Influencerlar tanıtım yaparak sponsor ve gelir elde ettiler.”

Afişte 12’de yer alan “aylindogan” adına sahip kullanıcının Instagram gönderisinde kahve, çikolata ve dergi fotoğrafı yer almakta, bu fotoğraf konum ve etiketlerle desteklenmektedir. Kullanıcı gönderisini bir sohbet havası içinde oluşturarak hedef kitlesi ile etkileşimde bulunmayı amaçlamaktadır. Tasarımın alt kısmında belirtilen bildirimler, kullanıcının gönderilerine gelen etkileşimlerini göstermektedir.

3.3.5. Olaylara Dikkat Çekme

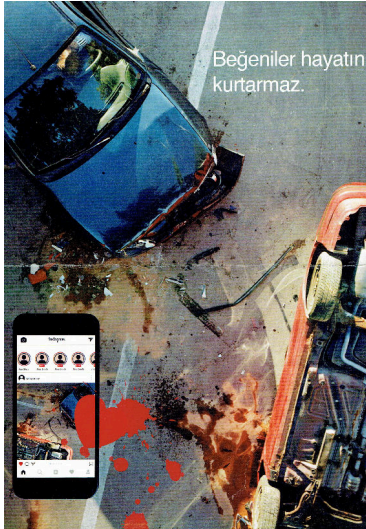
Afiş 13 Kadraj



Öğrenci 13: “Sosyal medya toplumsal olaylara dikkat çekmek için kullanılan etkili bir yayın organıdır. Özellikle Instagram kullanıcıları tanık oldukları herhangi bir olayı hikâye olarak hesaplarında paylaşırlar. Bu durum bazen tamamıyla gerçeği yansıtırsa da bazı durumlarda kullanıcının kadrajına göre gerçeği eksik yansıtabilir. Sosyal medyanın olayları var olduğu gibi yansıtmaması kullanıcıların üzerinde kötü algı oluşturabilir.”

Bu afişte bir Instagram kullanıcısı, bıçaklı bir tartışmanın gerçekleştiği olayı elindeki telefonla Instagram’ın hikâye bölümünden kadrajın alabildiği kadarını çekmektedir. Kullanıcı bu olayı tam olarak çekmeyerek gerçeği eksik bir biçimde takipçileriyle paylaşmaktadır. Afişte yer alan “Sosyal medyada her şey gösterilen kadardır!” söylemi ile olayların Instagram kullanıcısının çekimine göre değişkenlik gösterdiği vurgulanmaktadır.

Afiş 14 Duyarsızlaşma

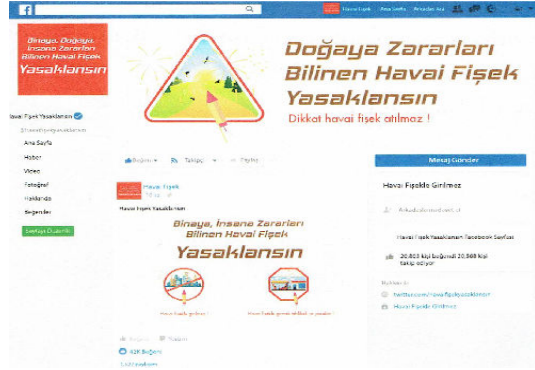


Öğrenci 14: “Bazı Instagram kullanıcıları yaşanan olayları hesaplarında hikâye veya gönderi olarak paylaşırlar. Fakat Instagram’ın bazı insanları önemli ve Hayati olaylara karşı duyarsızlaştırdığını düşünüyorum. Örneğin kaza veya intihar olaylarında insanlara yardım etmek yerine canlı yayın açmaları veya paylaşım yapmaları gibi bazı insanlar üzerinde olumsuz etki bırakır. Bunun yanı sıra kimi kullanıcılar trafikte yola odaklanmak yerine sosyal medya ile ilgilenerek kazalara sebep olabilmektedirler.”

Bazı Instagram kullanıcıları yaşadıkları veya tanık oldukları büyük olayları paylaşarak beğeni, görüntülenme ya da takipçi kazanabileceklerini düşünürler. Bu nedenle yaşanan olay büyük sonuçlar oluşturmasına rağmen bireyler duruma müdahale etmek yerine bu durumu paylaşmayı tercih ederler. Afiş 14’te bir trafik kazasının gerçekleştiği an ve duruma müdahale etmeyen fakat kaza fotoğrafının Instagram’da paylaşıldığı bir hesap

görülmetedir. Instagram kullanıcısı olaya müdahale etmek yerine anı yakalayıp beğeni elde etme peşindedir. Bu duruma tepki çekmek için afişte “beğeniler hayatını kurtarmaz” söylemi yer alır.

Afiş 15 İçerik

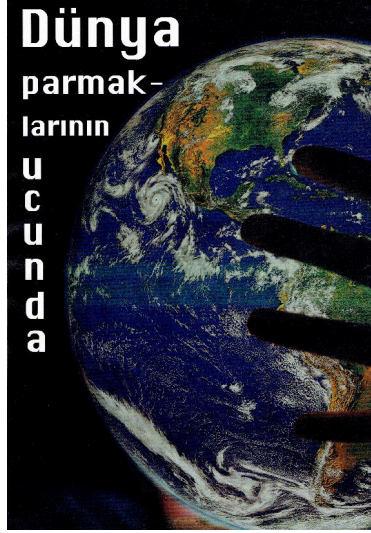


Öğrenci 15: “Sosyal medya kullanım amacına ve içeriklerine göre zararlı veya yararlı olabilir. Örneğin Facebook'ta kadına şiddete veya çocuk istismarına tepki göstermek için oluşturulan bir içerik bazı bireylerin ruhsal açıdan zarar görmesine yol açabilir. Bu nedenle sosyal medya paylaşılan içeriklerin dikkatli ve düşünülerek kullanılması gereken bir mecradır.”

Afiş 15'te toplumsal ve sosyal konulara dikkat çekmek için oluşturulan hesap ve gönderilerin olumlu sonuçlara yol açması için oluşturulmasına rağmen bazı durumlarda kullanıcıların ruhsal açıdan etkilenmelerine neden olabileceği belirtilmiştir. Tasarımda “Havai Fişekler Yasaklı” isimli bir Facebook hesabı ele alınmıştır. Hesapta havai fişeklerin olumsuzluklarını belirten ve kullanımına tepki oluşturan görseller paylaşılmıştır. İlk bakışta olumlu bir amaç için oluşturulan bu hesabın bazı kullanıcılarda korku ve endişe gibi duygulara yol açabileceği görülmektedir.

3.3.6. Mesafeleri Yok Etme

Afiş 16 Dünya İletişimi



Öğrenci 16: “Instagram bütün dünya ile iletişim halinde olmamızı ve istediğimiz her an dünyanın her yerine ulaşabilmemizi sağlayan bir platformdur. Instagram aracılığı ile kendimizi veya işlerimizi herhangi bir çevrede daha kolay ve işlevsel bir biçimde duyurabiliriz.”

Sosyal medya insanlara zamandan ve maddi harcamalardan kaçınarak istedikleri mesafedeki kullanıcılara ulaşabilme imkanını sunmaktadır. Kullanıcılar başarılarını ve yaptıkları işleri mesafeleri aşarak geniş kitlelerle paylaşabilirler. Afiş 16'da el parmakları ve dünya görselleri ile kullanıcıların dünyanın herhangi bir yerine erişebildikleri vurgusu yapılmaktadır. Afişte yer alan “dünya parmaklarının ucunda” söylemi tasarımda yer alan görselleri açıklama niteliğindedir.

Afiş 17

YouTube Kanalları

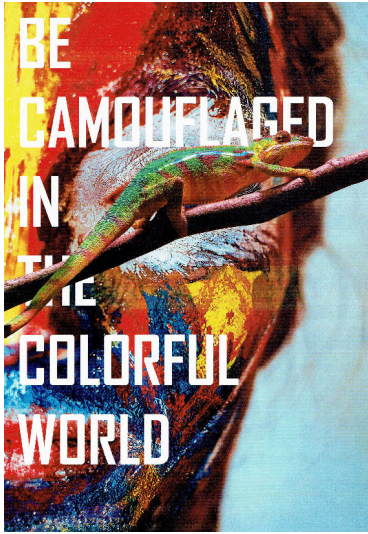


Öğrenci 17: “YouTube’da farklı ülkelerdeki kullanıcıların açtığı birçok kanal bulunmaktadır. Bazı konularda daha fazla bilgi elde etmek veya farklı bakış açılarını görmek için yabancı videoları da izleriz. Böylelikle farklı topluluklardaki insanlar aynı videoyu izleyerek ortak alanda bulunurlar. Bu durumda eğlenme, haber alma ve öğrenebilmek için mesafeler yok olur.”

YouTube kanallarının mesafeleri yok ettiği düşüncesinin ele alındığı bu tasarımda farklı toplumlardaki bireylerin YouTube logosunu tutarak bir arada buldukları fotoğraf kullanılmıştır. Burada YouTube’un birleştirici ve mesafeleri yok edici bir görev üstlendiği görülmektedir. Çalışmanın üst kısmında “YouTube kanalları farklı toplumdaki kullanıcıları bir araya getirir” açıklamasına yer verilmiştir.

Afiş 18

Kamufle



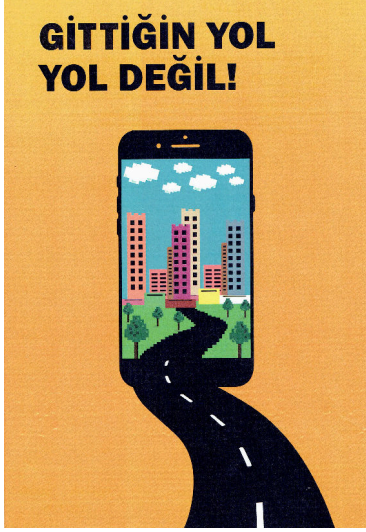
Öğrenci 18: “Instagram dünyanın dört bir yanında bulunan insanların bir arada olduğu uygulamadır. İnsanların fotoğraf çekip paylaştığı, mesajlaştığı ve birbirlerini stalkladığı bir platformdur. Instagram aracılığı ile kullanıcılar herhangi bir mesafedeki bireylerin paylaştığı fotoğraf ve videolara erişebilir onlarla iletişim halinde bulunabilirler. Bazı kullanıcılar birçok farklı bireylerin olduğu bu mecrada kendilerini kamufle ederek diğer insanlarla paylaşımda bulunabilirler afiş tasarımında insanların kimliklerini gizleseler de iletişim halinde olabileceklerini vurguladım.”

Afiş 18’de dal üzerinde duran bukalemun ve arkasında bukalemun gibi renkler taşıyan insan görseli yer almaktadır. Öğrenci bu tasarımda Instagram kullanıcılarını bukalemuna benzeterek yer aldıkları platform içerisinde kendilerini gizleyerek kimlik değiştirebildiklerini belirlemiştir. Tasarımda “be camouflaged in the colorful world” yani renkli dünyada kamufle olmak metni yer almaktadır.

3.3.7. Bağımlılık

Afiş 19

Hayal Dünyası



Öğrenci 19: “Sosyal medya yaşamımızı kolaylaştırırken bir yandan da gerçek hayattan alıkoyuyor. Teknolojinin günümüzde yaygınlaşması ile birlikte insanlar anın tadını çıkartmak yerine sosyal medyada paylaşım yapabilmek için giriyor. Bunu yaparken yaşamlarına adeta pikseli bir kamerayla bakıyorlar. Yani gerçek yaşamdan çıkıp hayal alemine dönüyorlar. Yalnız bunu yaparken gerçek yaşamdan uzaklaşarak sosyal medya bağımlısı oluyorlar.”

Öğrenci yapmış olduğu bu çalışma ile sosyal medyanın kullanıcıları gerçek yaşamdan uzaklaştırdığı konusunu ele almıştır. Tasarımda yer alan telefon ekranı hayal alemini, uzun yol ise sosyal medyanın gerçek yaşamdan hayal alemine yönelttiğini belirtir. Sosyal medyada kullanıcıları bu yolu geçerek gerçek yaşamdan uzaklaşır hayal alemine girerler. Afişin üst kısmında “*gittiğin yol yol değil*” cümlesi ile sosyal medya kullanıcıları uyarılmaktadırlar.

Afiş 20

Köle

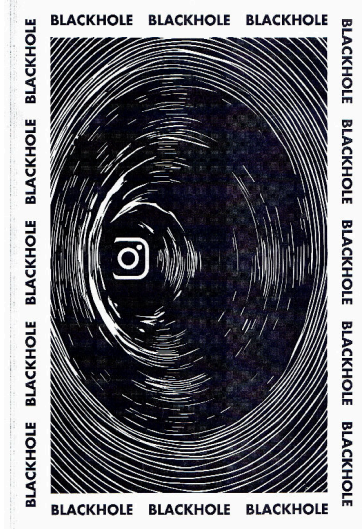


Öğrenci 20: “Çağımızda her yaş grubu insanların telefon, uygulama ve internete bağımlıdırlar. İnsanlar hayatlarının her anını gizli kalmaksızın gösterişli bir biçimde paylaşarak bu bağımlılığı sürdürmektedirler.”

Afiş 20’de kullanıcıların sosyal medyanın kölesi olma konusu ele alınarak tasarımda siyah, beyaz ve kırmızı kullanılmıştır. Afişte şarj halinde bulunan bir telefon ve şarj kablosunun kelepçe görevinde bulunarak elleri bağlaması dikkat çekmektedir. Telefon ekranında ise Pinterest, YouTube, Twitter ve Facebook gibi sosyal medyanın birçok mecrasının logosu bulunmaktadır. Tasarımda yer alan “*birimiz değil hepimiz kölesi olduk*” söylemi ile kullanıcıların sosyal medyanın kölesi olduğu belirtilmektedir.

Afiş 21

Kara delik



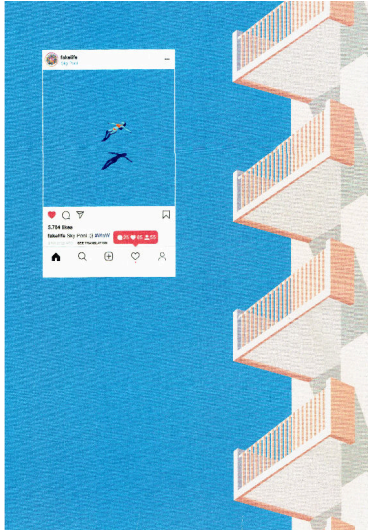
Öğrenci 21: “Instagram kullanıcıları içine çeken büyük bir kara delik. Uzay boşluğunda geçen zaman algılanmadığı gibi Instagram kullanırken de zaman algısı ortadan kalkmaktadır. Zamanı fark etmeden kullanılan bu ağ kullanıcılarında bağımlılığa yol açmaktadır.”

Afiş 21’de Instagram’ın kullanıcılar üzerinde bir bağımlılık oluşturduğu ve kullanıcılar istemeseler dahi kendilerini içinde buldukları bir kara delik olduğu vurgusu yapılmaktadır. Bunun için siyah zemin üzerine beyaz çizgilerle farklı boyutlarda yuvarlaklar oluşturularak delik görüntüsü elde edilmiştir. Deliğin sonunda ise Instagram logosu görülmektedir. Tasarımın dört kenarında da “blackhole” yani kara delik yazısı yer almaktadır.

3.3.8. Kimlik Oluşturma

Afiş 22

Sosyal Medyada Mükemmeliyetçilik



Öğrenci 22: “Sosyal medyanın önemli mecralarından biri olan Instagram kullanıcılarının genel özellikleri yaşamadıkları hayatı yaşamış gibi göstermeleridir. Bunun nedeni kendi yaşlarına veya kendinden büyük insanlara güzel görünme hissidir. Kullanıcıların çoğu kendilerini yüceltmek, gösteriş yapmak, egosunu tatmin etmek ve ünlü olmak için lüks hayata özenecek şekilde hikayeler ve gönderiler paylaşmaktadırlar. Unutulmamalıdır ki bu hayatların çoğu ekranda görüldüğü gibi gerçek değildir.”

Öğrenci yaptığı tasarımla Instagram’da karşılaşılan her gönderinin gerçeği yansıtmadığı, olayların ve yaşamların abartılarak takipçilere sunulduğunu anlatmıştır. Bunun için gökyüzünde uçabilen insan gönderisi oluşturularak görünenin arkasındaki gerçeklik sergilenmiş ve bu durumun mümkün olmadığı vurgusu yapılmak istenmiştir.

Afiş 23

İkiyüzlülük

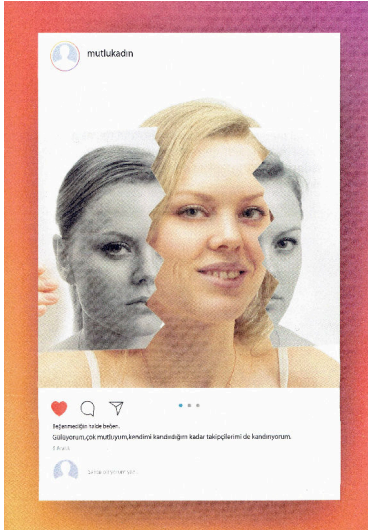


Öğrenci 23: “Tasarımda Instagram kullanıcılarının ikiyüzlülüğünü ele aldım. Kullanıcılar sosyal medyada kendilerini mutlu göstermeye çalışırken aslında kıskanç oldukları mesajını vermek istedim.”

Afiş 23’te öğrenci, kullanıcıların Instagram’daki ikiyüzlü davranışlarını siyah zemin üzerine çizdiği elinde telefon bulunan insan figürüyle yansıtmaktadır. İnsan figürü görünenin arkasında olan farklı bir yüz ifadesiyle tamamlanarak mutluluk ve kıskançlık duygularının birbiri ardına gizlendiği görülmektedir. Bu durum kullanıcıların kıskançlıklarını gizleyerek mutlu gibi davranmalarını yani ikiyüzlülüklerini yansıtmaktadır. İnsan figürü tasarımı ortalayacak şekilde yerleştirilmiştir.

Afiş 24

Gösterilmeyen yüz



Öğrenci 24: “Instagram benim için insanların birbirine gösteriş yaptığı, Mutlu değilken bile etrafa kendini mutlu gösterme çabasında olan insanların bulunduğu bir platformdur. Bu İnsanlar genellikle fenomen olmuş ve geçimini sosyal medyadan sağlayan kişilerdir.”

İnsanlar sosyal medyada mutsuzluklarını paylaşmaktan sakınırlar. Özellikle sosyal medya üzerinden gelir elde etmek için ürün ve mekân tanıtan sosyal medya fenomenleri, takipçi kitlesine karşı mutlu görünme gereksinimi hissederler. Bu nedenle mutsuz olsalar dahi bunu gizleyerek mutlu rolü yapmaya çalışırlar. Bu durum sosyal medyada samimiyetin ve doğallığın ortadan kalkmasına yol açar. Bu afiş ile öğrenci, aslında mutsuz olan fakat mutlu rolü yapmaya çalışan kadın fotoğrafını Instagram gönderisi olarak tasarlamıştır. Gönderinin açıklama kısmında ise “Gülüyorum, çok mutluyum, kendimi kandırdığım kadar takipçilerimi de kandırıyorum.” söylemi bulunmaktadır.

4. Sonuç

- Araştırmaya katılan 40 öğrenciden 25'i Instagram'ı ele alan afiş tasarımları yapmışlardır. Çalışma grubu dikkate alındığında, çalışma grubunun %62,5'inin afiş tasarımlarında Instagram'ı konu edindikleri görülmektedir. Bu bağlamda sosyal medyada en çok vurgulanan mecranın Instagram olduğu sonucuna varılmaktadır.
- Elde edilen veriler doğrultusunda öğrencilerin %15'i düşünceleri ifade etme, %12,5'i günlük aktiviteleri paylaşma, %7,5'i eğlence, %10'u satış ve reklam, %7,5'i olaylara dikkat çekme, %7,5'i mesafeleri yok etme, %15'i bağımlılık, %25'i kimlik oluşturma temalarını ile ele almıştır.
- Öğrencilerin yaptıkları afiş tasarımlarında “düşünceleri ifade etme” teması sosyal medyada düşünce özgürlüğünü ele almasına rağmen paylaşılan düşüncelerin diğer kullanıcılar üzerinde oluşturduğu olumsuz durumlar ve Twitter'ın sınırlı karakter sayıları gibi olumsuzluklar da ifade edilmiştir. “Günlük aktiviteleri paylaşma” temasında mahremiyet, göz önünde bulunma ve çeşitli yaşamların görülmesi gibi konular işlenmiştir. “Eğlence” temasında sosyal medyada yer alan içeriklerin fazlalığı, oyun ve iş hayatı ele alınmıştır. “Satış ve reklam” temalarında satış, marka ve tanıtımla ilgili afiş tasarımları bulunmaktadır. “Olaylara dikkatçekme” temasında toplumsal olaylar ve kullanıcıların bu olaylara karşı duyarsızlıkları ele alınmaktadır. “Mesafeleri yok etme”temasının yer aldığı afişlerde sosyal medya kullanıcılarının zaman ve maddi harcamalardan kaçınarak iletişim kurma imkanları konu edinilmiştir. “Bağımlılık” temasında kullanıcıların sosyal medyayı kontrolsüz kullanmaları ve sosyal medyanın bireyleri gerçek yaşamdan alı koyduğu fikirleri ele alınmıştır. “Kimlik oluşturma” temasında ise gösteriş, mükemmel yaşam, kullanıcıların beğeni ve takipçiye olan gereksinimleri ve ikiye bölünme gibi konular yer almaktadır.
- Günümüzde sosyal medya birçok kullanıcı tarafından yaşamın çoğu alanında kullanılmaktadır. Bireylerin sosyal medyada yer alma amaçları birbirlerinden farklılık göstermektedir. Kullanıcılar sosyal medyayı gereksinimlerine göre kendilerini ifade etme, yaşamlarından anları paylaşma, eğlenme, satış ve reklam yaparak ekonomik gelir elde etme, sosyal olaylara dikkat çekme ve uzak mesafedeki kullanıcılarla iletişim kurma amaçları ile kullanabilmektedirler.
- Sosyal medyanın pek çok alanda kullanılmasının birey ve toplumlar üzerinde bazı etkileri bulunmaktadır. Gereksinimlerini sosyal medyada karşılamak isteyen kullanıcılar yüz yüze iletişimden uzaklaşarak sosyal medya bağımlısı durumuna gelirler. Bu durum kullanıcıların bazı değerlerini kaybetmelerine neden olabilir. Örneğin yüz yüze iletişimde jest ve mimiklerle söylenenlerin doğruluğu anlaşılabilirken sanal ortamda gerçekleştirilen iletişimde bu durumdan söz etmek mümkün değildir.
- Bazı kullanıcılar sosyal medyada kendilerine gerçekte var olan yaşantılarının dışında bir profil oluştururlar. Bu durum kullanıcıların kişilik gelişimlerini olumsuz etkiler.
- Araştırmaya katılan üniversite öğrencileri afiş tasarımlarında sosyal medyanın kullanıcılarına sağladığı olumlu ve olumsuz etkilerini ele almışlardır.
- Çalışma grubundaki öğrencilerin yalnızca 2'si Facebook'u yansıtan afiş tasarımı yapmışlardır. Bu bağlamda %5 oranla en az vurgulanan sosyal medya platformunun Facebook olduğu sonucuna varılmaktadır.

Araştırma sonucuna göre belirlenen öneriler aşağıda yer almaktadır.

- Sosyal medyanın kullanıcılar üzerindeki etkilerine yönelik araştırmalar artırılmalı ve kullanıcılar bu konuda bilgilendirilmelidir.
- Bağımlılık düzeyinde olan sosyal medya kullanıcılarını bilinçlendirmek amacı ile çalışmalar yapılmalıdır.
- Sosyal medyanın kullanım amaçlarının olumlu yönlerine vurgu yapılmalı ve kullanıcılar yönlendirilmelidir.

Kaynakça

- Akıncı Vural, Z. B., & Bat, M. (2010). Yeni bir iletişim ortamı olarak sosyal medya: Ege Üniversitesi İletişim Fakültesine yönelik bir araştırma. *Journal of Yasar University*, 5(20), 3349-3356. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/179294>
- Ambrose, G., & Harris, P. (2012). *Grafik tasarımın temelleri*. İnkılap Kitabevi.
- Arslan, A. (2019). Ortaöğretim öğrencilerinin dijital bağımlılık düzeylerinin çeşitli değişkenler açısından incelenmesi: Sivas ili örneği. *Gazi Eğitim Bilimleri Dergisi*, 5(2), 63-80. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/771750>
- Bahar, A. (2018). Bilişim suçları, iletişim ve sosyal medya. *İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi*, 10(3), 1-36. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/512739>


- Becer, E. (2015). *İletişim ve grafik tasarım*. Dost Kitabevi Yayınları.
- Çakmak, S., & Müezzın, E. (2018). Sosyal medya kullanımının iletişim becerileriyle ilişkisinin incelenmesi. *Yeni Medya Elektronik Dergi*, 2(3), 196-203. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/514020>
- Çiftçi, H. (2018). Üniversite öğrencilerinde sosyal medya bağımlılığı. *MANAS Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 7(4), 417-434. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/639146>
- Erözkan, A. (2009). Üniversite öğrencilerinin kişiler arası ilişki tarzları ve mizah tarzları. *Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Dergisi*, 26, 56-66. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/235044>
- Fidan, Z., & Acar, Z. (2016). Sosyal medyada İletişim ve kadınlar üzerine bir değerlendirme. *İnönü Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 1(2), 64-82. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/716630>
- Kuyucu, M. (2014). Y kuşağı ve Facebook: Y kuşağının Facebook kullanım alışkanlıkları üzerine bir inceleme. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 13(49), 55-83. <https://doi.org/10.17755/esosder.75785>
- Şimşek Yükselbilgili, N. (2016). Afiş tasarımında dikkate alınan kriterlerin algılanmasının analizi. *Finans Ekonomi ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 1(1), 33-46. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/271605>
- Şimşek, T. (2019). Sosyal medyada mahremiyetin ifşası "Instagram örneği". *Sosyolojik Düşün Dergisi*, 4(1), 10-24. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/749128>
- Zinderen, İ. E. (2020). Yeni medya ekolojisi ekseninde Youtube: Türkiye örneği. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 24(1), 215-232. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1007669>

Karnavas Bezi

Karnavas Fabric

Ayşe Aslıhan Eroğlu

Prof. Dr., Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel El Sanatları Bölümü
email: aaslihanerguder@atauni.edu.tr ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0320-3300>

 Bu makale bilimsel etik ve kurallara uygun hazırlanmış ve intihal incelemesinden geçirilmiştir. Etik kurul onayı gerektirmemektedir.

Atf (APA 7)/To cite this article

Eroğlu, A. A. (2021). Karnavas bezi. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 27 (47), 443-452. <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.987381>

Makale Gönderim Tarihi/Received: 26/08/2021

Makale Kabul Tarihi/Accepted: 09/09/2021

Makale Yayın Tarihi/Published: 28/10/2021

Research Article / Araştırma Makalesi

Öz

Karnavas bezi Erzurum İli Olur İlçesi Ormanağzı Köyü'nde dokunur ve adını köyün eski adı olan Karnavas'tan alır. Karnavas, dokuması ile kültürel kimliğini oluşturmuş yörelerinden biridir. Karnavas bezi ve cecimi yöreye özgü karakteristik özellikler gösterir. Sadece bu köyde dokunan Karnavas bezi, köy kadınları tarafından başörtüsü olarak kullanılmaktadır. Yörenin dokumacılıkla ilgisi eski dönemlere kadar uzanmaktadır. Geçmişte dokumalarda yün kullanılırken, pamuğun bölgeye gelmesiyle pamuklu dokumaya geçildiği eski sandıklardan çıkan yün dokuma Karnavas başörtülerinden anlaşılmaktadır. Boyalar eskiden doğal malzeme ve bitkilerden elde edilmişse de günümüzde suni boyalar kullanılmaktadır.

Anahtar kelimeler: Karnavas Bezi, Erzurum, Dokuma, Örtü

Abstract

Karnavas fabric is woven in Ormanağzı Village of Olur District of Erzurum Province and takes its name from Karnavas, the old name of the village. Karnavas is one of the regions that formed its cultural identity with its weaving. Karnavas fabric and cecimi show characteristic features of the region. Karnavas fabric woven only in this village is used as a headscarf by the women of the village. The region's interest in weaving dates back to ancient times. While wool was used in weaving in the past, it is understood from the wool-woven Karnavas headscarves that came out of the old chests that cotton was used in the region with the arrival of cotton. Although dyes were obtained from natural materials and plants in the past, artificial dyes are used today.

Keywords: Karnavas Fabric, Erzurum, Weaving, Cover

1. Giriş

Erzurum'un eski adlarından birisi de "Kalı-Kala" / "Halı Şehri" olarak bilinmektedir. Olur isminin Dede Korkut Hikayeleri'nde geçen Salyur (Salyu) Türk boyunun değişik şekilde söyleniş olduğu da ileri sürülmektedir (Olur ilçesinin en eski adının Tavusker olduğu, bu ismin ise Kafkasya'da Demirkapı ve Derbent kesimlerinde yaşayan Saka-İskit Türk boylarından biri olan Ta-ok'lardan geldiği söylenmektedir. Önceleri bu Türk boyunun yaşadığı alan Dav-eli veya Taveli dendiği, daha sonraları Tahoskar, zamanla da Tavusker şeklini aldığı rivayet edilmektedir (Salman, 2011, s. 51). Kökleri Orta Asya'ya dayanan Türk kavimlerinin Anadolu da dokuma kültürünü zenginleştirerek devam ettirdikleri görülmektedir. Tarihte birçok medeniyete ev sahipliği yapmış Erzurum; Anadolu ile Kafkaslar, Orta Asya arasında adeta kültür köprüsü olmuştur. Bu sebeple de birçok alanda kültür mirası eser ve değer günümüze kadar ulaşmıştır. Bu kültür mirası izlerini Olur ilçesi Ormanağzı (Karnavas) mahallesinde dokunan Karnavas Bezi ve Olur cicimlerinde görmek mümkündür. Söz konusu Olur İlçesine bağlı Ormanağzı (Karnavas) köyünde dokunuyor olması, bu el sanatı bezin Karnavas Bezi olarak adlandırılmasına sebep olmuştur.

Osmanlı devletinin son 200 yıllık döneminde ortaya çıktığı kabul edilen bu değerli el sanatı ürünü, tarih boyunca birçok alanda kullanılmış, Atabekler yurdu olarak bilinen bölgenin o dönemlerde dokuma ihtiyacını karşılamış ve yöre halkı için önemli bir gelir ve geçim kaynağı olmuştur. İlk dönemlerden bu zamana kadar kadınların takribi 76x180 cm. boyutunda olan Karnavas bezini başörtüsü olarak kullandıkları bilinmektedir (Çomaklı, 2008, s. 177). Komşu gezmelerine giderken evli olanların tülbentlerinin üzerine enine tek kat olarak omuzlarını örtecek şekilde aldıkları ve adına "çit" denen kırmızı veya mavi tonda bir kumaşla başa tutturdıkları görülür (Görsel 8). Bekar olanların ise başörtüsünü iki kat yaparak omuzlarını kapatacak şekilde örtündükleri bilinir. Fakat bu durum günümüz bekarlarında gözlenmemektedir. Bu örtünme şekilleri o dönem evli ve bekar hanımların ayırt edilmesini sağlamıştır. Karnavas bezi ilk dönemlerde yünden yapıldığı, pamuğun bölgeye gelmesiyle pamuklu dokumaya geçildiği eski sandıklardan çıkan yün dokuma Karnavas başörtülerinden anlaşılmaktadır. Yöre halkı yün dokumadan pamuklu dokumaya geçmiş olsa da renk ve motiflerini bırakmamış, pamuklu dokumaya aktarmıştır. Karnavas bezi motif ve renk çeşitliliği ile Erzurum dokuması olan Ehram'dan ayrılır.

Karnavas Bezi Türk Kültürünün çok derin anlamlarını ve duygularını yansıtır. Geçmişte kadınlar dile dökemedikleri duygularını dokumalarda kullanılan motiflere yansıttırlardı. Karnavas kadınları da çeyizlerine 40-50 adet Karnavas Bezi'nden dokudukları başörtülerini gittiği evin kadınlara çeyizinden çıkararak hediye ederlerdi. Dokuma da kullanılan motiflerin anlamları göz önüne alındığında gelinin; 'evinize bereketle geldim,

neslinize yeni nesiller katmaya geldim. Allah bizi nazarlardan korusun” düşüncesini taşıdığı anlaşılmaktadır. Yeni gelinlerin bu dokumayı dokuyarak yeni evlerine gitmeleri iyi dileklerle aileye katılmalarının somut örneği olarak görülebilir.

2. Yöntem

Araştırma Betimsel modele dayalı nitel bir araştırmadır. Konu ile ilgili literatür taraması yapılarak, Karnavas bezi ve üretimi ile ilgili bilgiler yerinde gözlem tekniğine dayalı olarak elde edilmiştir.

3. Bulgular

3.1. Karnavas Bezi' nde Kullanılan Malzemeler

3.1.1. Tezgâh

Karnavas bezi son 50 yıla kadar el tezgahlarında dokunurken günümüzde kamçılı tezgâhta bezayağı tekniği ile geleneksel motifler kullanılarak dokunmaktadır (Görsel 1). Yörede dokuma yapılan tezgahlara “kuy” adı verilmektedir.

Görsel 1

Karnavas Köyü'nde 100 Yıllık Tezgâh



(Keskin, 2021)

Görsel 2

Kamçılı Tezgâh



(Eroğlu, 2021)

3.2. İplik

Eskiden dokumacılığıyla ünlü çok iyi kalite ehram, yer sergisi, yük örtüsü, kadınlarda yöresel örtülerin yapımında el eğirmesi yün iplikler uygulanmıştır. Günümüzde fabrikalardan hazır elde edilen pamuk ipliği kullanılmaktadır. Karnavas bezi, atkı ve çözümlü iplikleri pamuk veya yün olan bir yöresel dokumadır. Yörede hayvancılığın gelişmiş olması yünden dokunmuş ürünlerin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Karnavas bezinin ilk örnekleri el eğirmesi yün ipliklidir. Yörede dokumada kullanılan iplerinin Oltu'nun Orucuk Köyü'nde eğrildiği kaynaklarda belirtilmektedir. Yöre kadınları yün ipliğinin üretiminin zor olması nedeniyle yün dokumayı terk ederek çile halinde

satın alabildikleri pamuğa geçmiştir (Görsel 3). O dönem çile halinde alınan pamuk ipler, önceden kazanlarda kaynatılır, un ve su (haşıl) karışımına batırılır, çileler kazan içerisinde fazla bekletmeden çıkarılır. Islak şekilde yüğüklere geçirilir, sonra da masuralara sarılarak çözgüye hazırlanır. Bir gün bekletildikten sonra çözgüye alınan pamuk ipler leventlere sarılarak dokuma tezgahlarına asılır, tarak-küçü (tahar işleme) alınır ve dokuma aşamasına geçilir.

Görsel 3

Karnavas Bezi İçin Çile Şeklinde Pamuk İpi



(Eroğlu, 2021)

Görsel 4

İplik Yapımında Kullanılan Teşi



(Eroğlu, 2021)

3.3. Çıkrık

İplik yapımında kullanılan “çıkrık”, Türkler tarafından “çığrı” olarak adlandırılıyordu. Eski Türkçede çığrı'nın “değirmen”, “çark”, “dolap” gibi isimlendirilen ip çıkırgı ve her türlü makara anlamına gelmektedir (Görsel 5-6).

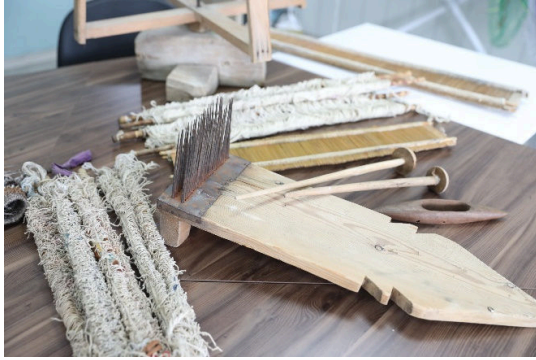
Görsel 5

Yörede “Dolap” Adı Verilen İpliğin Çile Haline Getirilmesini Sağlayan Araç



(Eroğlu, 2021)

Görsel 6 Tarak

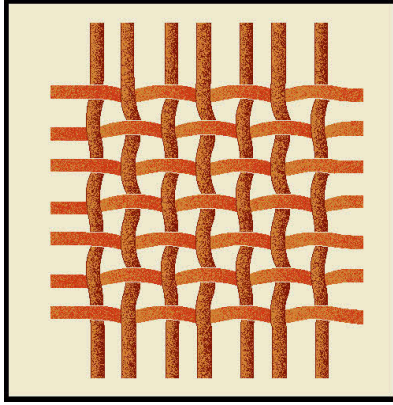


(Eroğlu, 2021)

3.2. Karnavas Bezi Dokuma Tekniği

Çizim1

Bezayağı Dokuma



(Eroğlu, 2021)

Çile halinde alınan pamuk ipin dokumaya hazırlanmasının meşakkatli olmasından dolayı köy kadınları bu aşamaları terk etmiş fabrikasyon %100 pamuk iplikleri tercih etmeye başlamıştır. Günümüzde pamuk ip 60 cm. en olacak şekilde leventlere sarılı şekilde gelir. Leventler kamçılı tezgahların üst kısmında kendileri için ayrılmış özel alana yerleştirilir. Leventlerde sarılı olan pamuk iplikler tek tek alınır. Bu ipliklere “çözgü ipi” denir. Karnavas bezi çözgü iplikleri, her bir kücü deliğinden tek geçirilir, her bir tarak deliğinden çift geçirilir ve “silmin” denen tahta çubuğa bağlanır. Yapılan bu işleme tarak-kücü almak (tahar işleme) denir. Yün ipliklerde de tarak-kücü almak (tahar işleme) aynı şekilde yapılır. İpin kalınlığına göre cm. ye düşen tarak diş sayısı değişir. İpin kalınlığına göre tarak değiştirilir. Karnavas Bezi pamuklu dokumada 10’luk tarak kullanılır. Karnavas Bezi yün dokumasında ise 8’lik tarak kullanılır. Karnavas bezi kamçılı tezgahlarda bezayağı tekniği ile dokunur. Karnavas Bezi dokunmuş iki parçadan oluşur. 160x55 cm. boyutunda dokunmuş iki parçanın elde dikilmesi ile toplamda 160x110 cm. ebatına ulaşan bir bezdir. El dokuması olduğu için dokuma ölçülerinde değişiklikler görülebilir.

3.3. Karnavas Dokumalarında Kullanılan Motifler

Motifler insanın tarihi geçmişinde şekillenen duygu ve düşüncelerini günümüze yansıtır. Orta Asya’da Türklerin yaşadığı bölgelerde ortaya çıktığı ve geliştiği kabul edilen dokuma geleneği, Selçuklular yoluyla Anadolu’ya gelmiş ve gelişimini burada sürdürmüştür. Türkler Anadolu’ya geldiklerinde, Orta Asya’daki dokuma geleneğine dayanan engin bir dokuma kültürüne sahiptir. Bu dokuma geleneklerini burada da devam ettirmişlerdir. Karnavas yöresi dokumaları da bu kültürün devamını sağlayan yörelerden biridir. Yaşamın gerekliliği olarak ortaya çıkan dokumalar, bu işle uğraşanların yaratıcılığı ile zenginleşmiştir. Dokuyan kadının iç dünyası, çeşitli renk ve desenlere yansımıştır. Bu nedenle motif ve kompozisyonlar belirli bir anlatıma yönelik mesaj verir. Saadet, uğur, aşk, sevgili, dedikodu, bereket, nazar, evlilik, çocuk motifleri belirli bir anlatıma yöneliktir. Üzüntüsünü, sevincini, hasretini, acısını, beklentisini, arzusunu dokumasına işler. Sadece çizgi ve şekiller değil renklerde adeta konuşur. Kırmızı aşktır, yeşil murattır, mavi umuttur, beyaz mutluluk, siyah matemdir.

3.3.1. Elibelinde Motifi (Em damgası)

Kadını sembolize eder. Anadolu dokumalarında değişik formlarda sıklıkla görülmektedir. Kadın, insanlığın ince, duyarlı, şefkatli, becerikli yönünü simgelemekte doğurganlığı çoğunlukla Elibelinde motifi ile temsil etmektedir. Bu motif, annelik, doğurganlıkla özdeşleştiği gibi çocukları korumak, yaşatmak gibi kutsal uğraşların simgesi olup, çok çocuk sahibi olmak, evine bereket getirmek gibi düşüncelerin de göstergesidir. Bu motif sadece analık ve doğurganlığı değil, aynı zamanda kısmet, bereket, uğur ve mutluluğu da simgeler. Elibelinde motifi Olur ve Oltu yöresi'nde "Kolubeldeki ayel" ismini almaktadır.

3.3.2. Çengel

Nazarla ilgili bir motif olup bazı yörelerde "çakmak, eğri ala, balık" gibi isimlerle anılır (Görsel 10).

3.3.3. Yıldız

Yıldız ışığın sembolüdür. Işık ise akli simgeler. Anadolu dokumalarında mutluluk, iyilik, aydınlık, ışık ve kahramanlığı simgeler. Dokumadaki zorluğu nedeniyle 5 köşeli yıldız nadir rastlanır. Genellikle 8 veya daha çok köşeli yıldızlar yaygındır.

3.3.4. Göz Motifleri

İnsan gözünün kem bakışlara karşı en iyi koruyucu olduğu inancından doğmuştur. Kötü gözle bakışın kökeni ve çıkış noktası insan gözüdür. Günlük yaşamda kullanılan dokumada sık sık işlenmiştir. En yaygın olanı dörde bölünmüş eş kenar dörtgen şeklindedir. Kare, eşkenar dörtgen ve dikdörtgen şeklinde göz motifine de rastlanır. Göz motifi yörelere göre değişiklik gösterir.

3.3.5. Su Yolu

Su, insanlar için en önemli ihtiyaçtır. Bu motifi insanlar her zaman kullanmışlardır. Kurak bölgelerdeki türbelerin birçoğunun kubbesinde su yolu motifi görülür. Bu motifler yapıldıkları veya üretildikleri malzemenin türüne göre değişiklik gösterirler.

3.3.6. Pıtrak (Kırkıtlı Gül)

Tarlalarda bulunan, dikenleri ile insanlara ve hayvanlara yapışan bir bitkidir. Üzerindeki dikenlerin kötü gözü uzaklaştırdığına inanan Anadolu insanı, onu nazarlık motifi olarak kullanmışlardır. Pıtrak gibi deyim, ağaçlardaki bolluğu anlatır. Bu motif bereket simgesi olarak genellikle un çuvallarında kullanılır.

3.3.7. Hayat Ağacı

Ölümsüzlük ve soy ile ilgili motiflerden olan hayat ağacı, sonsuz yaşamı ve cenneti simgeler. Tek tanrılı dinlerde, yaratılışı anlatan bölümlerdeki ortak nokta ağaçtır. Bazı motiflerde bu ağacı bir yılanın beklediği görülür. Cennetteki yasak ağacın meyvesinden Havva'ya veren yılan, böylece Korkut Ata'dan Gılgamış'a ve Büyük İskender'e kadar tüm ölümsüzlüğü arayanların bu otu bulmalarına ve yemelerine engel olmuştur. Ölümsüzlüğü bulamayan insanlar, ölümden sonraki hayat ile umutlarını sürdürürler. Ve bu hayat ağacı ile simgenir. Şaman inancına göre hayat ağacı, dünyanın eksenidir. Orta Asya inancına göre kâinat, hayat ağacı, yer, gök ve gezegenlerle temsil edilir. Gök ve yeri bağlayan hayat ağacıdır (Öney, 1968, s. 117). Meyveli hayat ağacı motifi, ev bereket bulsun anlamındadır. İlk çağlardan beri değişik görünümle taşlara işlenen hayat ağacı motifi yapraklı ise uzun ömürlülük, çiçekli ise, güzellik artırımı anlamlarını taşır. İslam dini, sanatçıyı bitki motiflerine yönlendirmiş, bu motiflerde bile gerçekçilikten kaçınılarak bir soyutlamaya gidilmiştir. Bazen yalnızca dolgu amaçlı olan bu motifler, bazen de sembolik nitelikte olurlar (Ergüder, 2007, s. 147).

3.3.8. Çiçek-Yaprak Motifi

Bazı araştırmacılar, verimlilik, üreme, bereket ve ulaşılmak istenen şeye kavuşma için adak olarak kullanıldığını vurgularlar. Pek çok çiçeğin farklı anlamları vardır. Lalenin yazılışı, "Allah" kelimesine benzemesinden dolayı bu çiçeği anlamlı kılar. Gülün peygamberimizi temsil ettiği kökleri ölümsüzlüğü sapı hayatı sembolize eden Nilüfer çiçeği (Lotus) nin ise geleceğin ve bu anın simgesi olarak kullanılır (Karamağaralı, 1998, s. 36).

3.4. Karnavas Bezi Örnekleri

Ormanağzı (Karnavas) köyünün 94 yaşındaki en yaşlı bireyi Şahinder KALKAN 'la yapılan görüşmede, annesi ve anneannesinin de bu dokumayı dokuduğunu ve kendisinin de onlardan öğrendiğini söylemiştir. Karnavas bezi çevre hiçbir köyde dokunmamış sadece Ormanağzı (Karnavas) köyünde dokunarak yiyecek veya giyecek karşılığında çevre köylere satıldığını belirtmiştir.

Görsel 7

Karnavas Başörtüsü Şahinder Kalkan



(Keskin, 2021)

Görsel 8

Yün Dokuma Karnavas Bezi



(Keskin, 2021)

Görsel 9

Pamuk Dokuma Karnavas Bezi



(Keskin, 2021)

Görsel 10
Karnavas Bezi Motifleri



Şemsiye



Su



Dörtlü Saz Dalı



Meryem Ana



Dörtlü Para Çiçeği



Yıldız



Çengel



Hayat Ağacı



Su ve Çatal Çiçek



Tekli Para Çiçeği



Çiftli Para Çiçeği



Dokuzlu Saz Dalı



İkili Salkım



Gelin Alma



Kırkıtlı Gül (Pıtrak)

(Eroğlu, 2021)

Görsel 11

Olur Kaymakamı İlker Eker, Olur Belediye Başkanı Sıddık Demircan Desteği İle Açılan Karnavas Bezi Dokuma Atölyesi (2021)



(Eroğlu, 2021)

Görsel 12

Dokuma Yapan Karnavas'lı Bayanlar



(Eroğlu, 2021)

Görsel 13

Karnavas Bezi Dokuma Tezgahları



(Eroğlu, 2021)

Görsel 14

Karnavas Bezi Ön ve Arka Yüzü



(Eroğlu, 2021)

Görsel 15
Karnavas Bezi



(Eroğlu, 2021)

Görsel 16
Uğur Böceği Desenli Karnavas Bezi



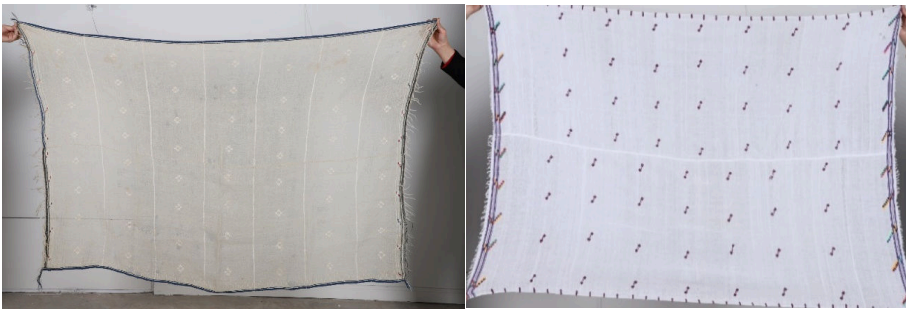
(Çomaklı, 2008)

Görsel 17
Karnavas Bezi Dokuması Örtü



(Eroğlu, 2021)

Görsel 18
Karnavas Bezi Dokuması Örtü



(Eroğlu, 2021)

Görsel 19
Fular



(Eroğlu, 2021)

Görsel 20
Yünden Yapılan Karnavas Ehramı 200x 370 Cm.



(Eroğlu, 2021)

4. Sonuç

Yaklaşık 200 yıllık geçmişe sahip Karnavas Bezi yöre kadınları tarafından örtünme amaçlı kullanılmaktadır. Teknik, malzeme ve desen açısından benzer Anadolu dokuma özelliklerini taşımasının yanısıra geleneksel özellikleri de bünyesinde barındırması açısından önem arz etmektedir. Dokumasının pamuklu ve görsel açıdan zengin olması sedeniyle günümüzde farklı alanlarda da kullanılmaya başlanmıştır. Tunik, yelek, fular, yenidoğan seti gibi ürünler için Karnavas bezi dokunmuş ve dikilmiştir. Masa örtüsü, runner, perde dokunarak Karnavas bezinden üretilmiş yeni ürünlerin ortaya çıkması sağlanmıştır. Araştırmalar neticesinde yöre halkının motiflerin anlamlarını bilmediği, başörtüsü olarak sadece yaşlıların kullanmaya devam ettiği görülmektedir. Olur Kaymakamı İlker Eker, Olur Belediye Başkanı Sıddık Demircan, büyük emek veren Reyhan Keskin desteği ile Halk Eğitimi Merkezi nde Karnavas Bezi Dokuma Atölyesi kapsamında köyde çalışmalar yapılmaktadır. Yöresel özelliği bulunan kültürel mirasımız Karnavas Bezi' nin tanıtımının yapılması, coğrafi işaret alınmasının sağlanması, yerel yönetimler ve üniversite işbirliği ile sürdürülebilir projeler devam etmeli hem yöre kültürünün tanıtılması hem ekonomik açıdan desteklenmesi yönünde çalışmalar yapılmalıdır.

Kaynakça


- Çomaklı, Z. (2008). *Anam başka bağlar bacım bir başka: Erzurum oyaları*. Aktif Yayınevi.
- Ergüder, A. A. (2007). *Çoruh vadisinde düz dokumalar*. Oltu Ticaret ve Sanayi Odası.
- Eroğlu, A. A. (2021). Karnavas ile ilgili görseller [Fotoğraf]. Ayşe Aslıhan Eroğlu Kişisel Arşivi.
- Karamağaralı, B. (1998) “Ejder ve Lotus Motifinin Halı Seccadelerdeki İkonografisi”, *Arış*, , 17-26.
- Keskin, R. (2021). Karnavas ile ilgili görseller [Fotoğraf]. Reyhan Keskin Kişisel Arşivi.
- Öney, G. (1968). “Artuklu Devrinden Bir Hayat Ağacı Kabartması Hakkında”, *Vakıflar Dergisi*, 7, 117-120.
<http://babacankütüphanesi.com/Dergi/dergi.php?Dergi=%27Vakıflar%27>
- Salman, F. (2011). Yerel bir tekstil ürünü: Karnavas bezi ve teknik özellikleri. *Sanat Dergisi*, 18, 51-62.
<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/29011>

Güncel Resimde Etnik Kimlik: Chris Ofili Örneği

Ethnic Identity in Contemporary Painting: The Case of Chris Ofili

Ünal Bastaban

Arş. Gör., Kafkas Üniversitesi, Dede Korkut Eğitim Fakültesi, Resim-İş Eğitimi Bölümü
email: bastabanunal@gmail.com ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1172-8374>

 Bu makale bilimsel etik ve kurallara uygun hazırlanmış ve intihal incelemesinden geçirilmiştir. Etik kurul onayı gerektirmemektedir.

Atf (APA 7)/To cite this article

Bastaban, Ü. (2021). Güncel resimde etnik kimlik: Chris Ofili örneği. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 27(47), 453-462. doi: <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.909781>

Makale Gönderim Tarihi/Received: 05/04/2021

Makale Kabul Tarihi/Accepted: 12/07/2021

Makale Yayın Tarihi/Published: 28/10/2021

Review Article / Derleme Makale

Öz

Yüzyılların tarihi bilgi ve belgeleri öteki olana karşı duruşlarla doludur. Bu çatışma çeşitli bilim dallarını etkilediği gibi sanatsal faaliyetlerinde yansıma aracı olmuştur. Görsel hafızanın aktarıcısı olan sanatçılar çağların bu çatışmalarına tanıklık etmişlerdir. Bu çalışmada da etnik kimlik kavramından yola çıkılarak, insanlığın karşılaştığı çeşitli çevresel, sosyo-kültürel ve ekonomik yansımaların bir dışavurumu olan güncel sanatta etnik kimlik kavramını Nijerya asıllı bir İngiliz güncel sanatçısı olan Chris Ofili'nin Neo-Expresyonist yaklaşımıyla bağlantılı olarak ortaya koymak amaçlanmıştır. Araştırma sanatsal ve güncel temelleri olan bir konuyu kapsamı nedeniyle sınırlar ve kaynaklar çeşitli ve belirsiz olabilmektedir. Bu nedenle araştırmada nitel araştırma desenlerinden durum çalışması kullanılmıştır. Araştırmada veri toplamak amacıyla nitel araştırma yöntemi veri toplama tekniklerinden doküman incelemesi kullanılmıştır. Araştırmada veri elde etmeye yönelik, kütüphanelere, ulusal tez merkezine ve internet kaynaklarına ulaşılarak; kitap, tez, makale, dergi ve bilimsel temelli internet yazıları gibi kaynaklar taranmıştır. Araştırmanın anahtar kelimeleri doğrultusunda tarihsel sınırlama yapmadan tarama yapılmıştır. Araştırmada siyasi ve dinsel amaçlar doğrultusunda gerçekleşen ötekileştirme olaylarının kültürel bellek ile sanata gelenek bağlamında aktarılması irdelenmiştir. Güncel İngiliz sanatçısı olan Chris Ofili'nin yaptığı çalışmalarla etnik kimlik ve kültürel bellek bağlantıları yorumlanmış ve ortaya konulmuştur. Çalışmada ötekileştirme yaklaşımlarının sanata yansımaları araştırılmış olup, Chris Ofili'nin yapıtlarındaki anlamsal vurgulamalar ile çalışma desteklenmiştir. Chris Ofili'nin çalışmalarıyla ve ortaya koyduklarıyla siyahî kimliği, Afrika köklerini, batı medeniyetinin atalarına ve diğer toplumlara bakış açılarını ve tutumlarını yine batının birtakım kutsallarını alaycı bir biçimde ele alarak ince mesajlarla ortaya koyduğu sonucuna ulaşılmıştır. Chris Ofili, yaptığı çalışmalarla yeni nesillere kendi kültürünü korumak, kimliğine sahip çıkmak ve sorgulamadan kabullenmemek gibi mesajlar bırakmıştır.

Anahtar kelimeler: Güncel Sanat, Neo-Expresyonizm, Etnik Kimlik, Chris Ofili.

Abstract

The historical information and documents of the centuries are full of stances against the other. This conflict has affected various branches of science and has been a means of reflection in their artistic activities. Artists who are the transmitters of visual memory have witnessed these conflicts of the ages. This study, based on the concept of ethnic identity, aims to reveal the concept of ethnic identity in contemporary art, which is an expression of various environmental, socio-cultural, and economic reflections faced by humanity, in connection with the Neo-Expressionist approach of Chris Ofili, a British contemporary artist of Nigerian origin. The boundaries and resources can be varied and uncertain because the research covers a subject with artistic and contemporary foundations. For this reason, a case study, one of the qualitative research designs, was used in the research. Document analysis, one of the qualitative research method data collection techniques, was used to collect data in the study. By reaching libraries, the National thesis center and internet resources for obtaining data in research; Resources such as books, thesis, articles, journals, and scientific-based internet articles were scanned. In line with the keywords of the research, a search was made without historical limitations. In the research, the transfer of marginalizing events that take place for political and religious purposes to art and cultural memory in the context of tradition was examined. Ethnic identity and cultural memory connections have been interpreted and revealed through the works of Chris Ofili, a contemporary British artist. In the study, the reflections of other approaches on art were investigated and the study was supported with the semantic emphasis in Chris Ofili's works. It has been concluded that Chris Ofili, with his works and manifestations, revealed his black identity, African roots, the views and attitudes of the western civilization towards his ancestors and other societies with subtle messages by taking some of the saints of the west in a mocking way. It can be said that Chris Ofili left messages to new generations such as protecting her own culture, embracing her identity, and not accepting it without question.

Keywords: Contemporary Art, Neo-Expresyonizm, Ethnic Identity, Chris Ofili

1. Giriş

Sanat, kültürden kültüre değişen ve birçok açılımı olan bir kavramdır. İnsanlığın varlığı ile birlikte sanat kavramının da ortaya çıktığı düşünülmektedir. Sanat, ilk insanlarca yapılan çeşitli şekil ve biçimlerle karşımıza çıkmaktadır. Bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde birtakım araçlarla bazı eşyaların üzerine kazınan görseller ilk sanatsal faaliyetler olarak adlandırılabilir. Bu biçimsel düzen zamanla toplumsal bir gösterge olarak kültür ve sanat faaliyetleri ile yoğrula gelmiştir. Zamanla değişen toplumsal adetler, törenler değişik etmenlerle evrimleşmiş ve buna paralel olarak sanat da değişim göstermiştir. Sanatını ortaya koyan sanatçı da bu bağlamda içinde bulunduğu çağı takip eden çalışmalar ortaya koymaktadır.

Çağının çocuğu olan sanatçıların kendi özünden ve kültüründen bağımsız eserler vermesi onu ne kadar başarılı kılar? Sanatçı kendi bilinçaltında biriktirdiği kültürel geçmişini yadsıyarak ve kültürüne yabancılaşarak ne derece özgür olabilir? Siyahî asıllı Chris Ofili’de kendi köklerini ve etnik kimliğini çalışmalarında kullandığı malzeme ve tarzıyla özgür bir biçimde yansıtan genç İngiliz sanatçılarından. Bu çalışmada da etnik kimliğin, kültürel geçmişin ve ayrımcı-ırkçı tutumların güncel sanata yansımaları, güncel ve Neo-Expresyonist sanatçı Chris Ofili’nin çalışmalarındaki göndermeler ile bağlantılı olarak ortaya koyulmaya çalışılmıştır. Güncel sanat, etnik kimlik, Neo-Expresyonizm ve Chris Ofili anahtar kelimeleri bağlamında kavramlar açıklanarak geçmiş ve günümüz ile bağlantılar kurulmuştur. Bu bağlantılarda özellikle ötekileştirilen siyahilerin sanatsal çalışmalarda zamana ve düşünce değişimlerine göre yansıtılma biçimleri irdelenmiştir. Chris Ofili siyahî kimliği ile güncel sanatta özgün bir biçem elde etmesi ve kültürel belleği canlı tutan çalışmaları ile tepkiler çekmesi nedeniyle çalışmamıza konu olmuştur. Kendi Afrikalı kimliğini batının gözü önünde farklı şekillerde göndermeler yaparak çalışmalar ile ortaya koymaktadır. Bu durum da onu sanatıyla özgür kılmaktadır denilebilir.

Bu çalışmada etnik kimlik kavramından yola çıkılarak, insanlığın karşılaştığı çeşitli çevresel, sosyo-kültürel ve ekonomik yansımaların bir dışavurumu olan güncel sanatta etnik kimlik kavramını Nijerya asıllı bir İngiliz güncel sanatçı olan Chris Ofili’nin Neo-Expresyonist yaklaşımıyla bağlantılı olarak ortaya koymak amaçlanmıştır.

2. Yöntem

Araştırma sanatsal ve güncel temelleri olan bir konuyu kapsamı nedeniyle sınırlar ve kaynaklar çeşitli ve belirsiz olabilmektedir. Bu nedenle çalışmada nitel araştırma desenlerinden durum çalışması (case study) kullanılmıştır. “Durum çalışması, güncel bir olguyu veya durumu kendi doğal gerçekliği içinde işe koyan, olgu ve içinde bulunulan içerik arasındaki sınırların tam olarak belirgin olmadığı ve çok çeşitli veri kaynağının olduğu durumlarda kullanılan bir araştırma yöntemi olarak tanımlanmaktadır” (Yıldırım & Şimşek, 2009).

Araştırmada veri toplamak amacıyla nitel araştırma yöntemi veri toplama tekniklerinden doküman incelemesi kullanılmıştır (Creswell, 2020, s. 108). Araştırmada veri elde etmeye yönelik, kütüphanelere, ulusal tez merkezine ve internet kaynaklarına ulaşılarak; kitap, tez, makale, dergi ve bilimsel temelli internet yazıları gibi kaynaklar taranmıştır. Araştırmanın anahtar kelimeleri (etnik kimlik, güncel sanat, Chris Ofili, Neo-Expresyonizm) doğrultusunda tarihsel sınırlama yapmadan tarama yapılmıştır. Tarama neticesinde araştırma konusu ile bağlantılı yaklaşık 83 kaynağa ulaşılmış olup, doğrudan çalışmayla ilgili olan; 3 kitap, 11 tez, çeşitli dergilerde yayımlanan 9 makale ve 1 internet kaynağına yer verilmiştir.

Araştırmada siyasi ve dinsel amaçlar doğrultusunda gerçekleşen ötekileştirme olaylarının kültürel bellek ile sanata gelenek bağlamında aktarılması irdelenmiştir. Güncel İngiliz sanatçısı olan Chris Ofili’nin yaptığı çalışmalarla etnik kimlik ve kültürel bellek bağlantıları yorumlanmış ve ortaya konulmuştur. Çalışmada ötekileştirme yaklaşımlarının sanata yansımaları araştırılmış olup, Chris Ofili’nin yapıtlarındaki anlamsal vurgulamalar ile çalışma desteklenmiştir.

Araştırmada etik ilkelere uygun bir şekilde veri toplanmış ve elde edilen veriler objektif bir şekilde rapor edilmiştir. Araştırmaya kaynak sağlayan veriler ve fikirler kaynak gösterilerek belirtilmiştir.

3. Bulgular ve Yorum

3.1. Güncel Sanatta Etnik Kimlik Yansımaları, Irkçı Yaklaşımlar ve Chris Ofili Örneği

Yaşam şekillerinin değişimi sanatı ve sanatçıyı her dönemde etkilemiştir. Bu değişim kimi zaman çok aniden kimi zamanda uzun soluklu ve sancılı olabilmektedir. Bireylerin kendilerini ifade etmelerinde ki her iyileşme sanatında kendini daha özgür yansıtmasında etkin rol oynamıştır. Bu değişim sürecinin bir parçası olan sanatta modernleşme, farklı bakış ve düşünme hareketleriyle aynı paralelde ilerlemiştir. Sanat adına farklı düşünme ve düşünceyi yansıtabilme 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren tam anlamıyla vücut bulmuştur denilebilir.

Önceki dönemlere göre olumlu anlamda değişim olarak isimlendirilen modernleşme; hem ekonomik ve yaşam biçimlerinin kapsadığı belirli bir zamanı hem de o dönemde hâkim olan anlayışı ifade etmektedir. Sanat da bu döneme etki eden düşünceyi ve idealleri belirlemede etkili bir alandır (Erdoğan, 2015, s. 78). 1960’ların çeşitli alanlardaki siyasi ve toplumsal dinamizmi sanatsal bağlamda da radikal yenilik ve sorgulamaları meydana getirmiştir. Gelenekselleşmiş kalıp fikirlere bir başkaldırı süreci ortaya çıkmıştır. Çünkü sadece belirli alanları kapsayan sanatsal faaliyetler artık ötekileştirilmişlerinde içerisinde bulunduğu bir yapıyı içerisinde bulduran bir hal almıştır. Toplumsal yapıdaki bu siyasi, etnik, ekonomik ve kültürel değişimler ile fertlerde meydana gelen özgür tavırlar sanatın da baskılanmış çalışma alanını etkilemiştir. Bu değişimler sanatta çok farklı akımlar doğurmuştur. Bu dönemde meydana gelen gelişmeler 1960’larda akımların, fikirlerin ve düşüncelerin yansımalarıyla belirginlik kazanmıştır. Modern sanat adına 1960’lı yıllar bu yansımaların taşıyıcısı olduğundan oldukça önemli sayılmaktadır.

Güncel sanat kavramı hakkında birçok tanımlama vardır. Bu tanımlamalardaki en belirgin benzerlik; güncel sanatın belirli bir akımı kapsamayıp, her zaman öncü olma çabasıdır. Andırın (2019), güncel sanatı şöyle tanımlar: “çağdaş kelimesinin bize belirttiği gibi çağımıza ait olan, günümüz sanatını işaret etse de içinde aykırılıklar barındıran bir başkaldırıdır. Yaşadığımız çağın sanatını temsil etmesi düşünülürken aslında çağının önünde yol alan, içinde bulunduğumuz çağ başkaldırın sanat üretimini ifade etmektedir” (s. 21).

Fakat güncel sanatı üretim şekillerine ve akımlara göre açıklamak zordur. Çünkü toplumsal duyarlılığın ve çevresel bilincin uçlarına dokunan konularla ilgilenmiştir. ‘Güncel’ yirminci yüzyılın ikinci yarısından günümüze kadar gelen ve herhangi akım ve üslup bakımından birbirini taklit eden yönü olmayan sanat akımlarının genel adı olarak adlandırılmıştır. Bu nedenle çağın öncüsü olan günceli anlamak aynı zamanda bizlere söylemek istemediği şeyleri de tahmin etmek, bıraktığı boşlukları doldurmaktır. Güncel sanatta, çok çeşitli çalışma tarzları sanat bağlamında akım, üslup gözetmeksizin karşımıza çıkmaktadır. “Üstelik de bunu yaparken, günümüz dönemde diğer dönemlerde olduğu gibi yıkarak değil, üst üste eklenerek, kendine dâhil ederek yeniden yorumlayarak gerçekleştirmekte” (Atlı, 2018, s. 20).

Güncel sanat etnik dışavurum, çevre, savaş, zorbalık, maddiyat gibi kapsayıcı konuları ele aldığı için her birey kendinden bir şeyler bulabilir. Güncel sanatçılar da kendi kültürel alt yapılarında getirdikleri (belki ötekileştirilmiş) öz kimliklerini güncel olayların etkisiyle çalışmalarına yansıtmaktadırlar. Çünkü “Sanatçının doğumuyla başlayan süreç; yaşadığı dönem ve toplumsal koşulların yönlendiriciliği ile sıkı bir bağ içerisindedir” (Ağçiçek, 1991, s. 2). Fakat bunu yaparken öz kültüründe kutsal olan ve başkaları için garip duran maddeleri çalışmalarında anlamsal ve vurgusal bir biçimde kullanabilmektedir (Chris Ofili’nin fil dışkısını çalışmalarının kutsalı olarak tuvallerine yerleştirmesi gibi). Bu bağlamda, sanatçının ürettikleri kendisinin de içerisinde bulunduğu toplumun geçmişinden izler barındırır. Hayal ürünü olan üretimler, sanatçıların kendi kültürel kimliklerine ait argümanları birlikte kullanmalarına izin vermekte olup sanatçıların hafızalarına attıkları kalıcı belleklerinden getirdikleri imgeleri kullanarak arada bulunan sınırları aşan yaklaşımları ortaya koymaktadır. (Erkayhan ve Ödekan, 2008, s. 26).

Tabi çoğu dönemde olduğu gibi çağdaş denilen dönemde de sanatsal faaliyetlerin bir kısmı parasal düzenin parçası ve yönlendirmesi içerisindeki bir yapıya girmiştir. Sanat çalışmaları ekonomik kaygılar içerisinde yok olma durumuna gelmiştir. Güncel sanatın oluşan piyasası koleksiyonerlerin ve kapital düşünce sahiplerinin elinde parasal bir araç haline gelmiştir denilebilir. “Piyasanın çağdaş sanat ortamındaki etkin rolü, “kaç?” ile başlayan soruları beraberinde getirmiştir” (Selçuk ve Selçuk, 2017, s. 2235).

Neo-Expresyonizm kavramı da bu kapitalist dünya düzenine karşı duruşun ifadesi olarak ortaya çıkan bir sanat akımıdır. “Yeni Dışavurumcu akımın temelinde, 1968 Öğrenci hareketleri, Almanya’nın bölünmesi ve Berlin duvarı, Post-modern anlayışlar, 1980’lerin yaşamı, çevre kirliliği, terör, kent yaşamı, II. Dünya savaşının psikolojik izleri, iç savaşlar, tüketim çılgınlığı, medya dibi birçok durum vardır” (Tarzan, 2010, s. 2).

Bu akım, 1980’lerde ‘figürsel çalışmalara farklı bir biçim bakış açısı getiren’ olarak nitelendirilmiştir. Kişilerin ve kurumsal yerlerin ketum ve kuralcı yapılarının kırıldığı 1980’lerde siyasal, ekonomik ve kültürel yönden önemli değişiklikler yaşanmıştır. Böyle bir dönemde Yeni dışavurumcuların resimsel çalışmalara yönelmesinin altında yatan sebep de: sekülerleşen-kapitalleşen toplum kitlelerinin yaşam biçimlerine, çabucak yapılan ve hemen tüketilen ürünlerin içerisine sanat nesnesinin de dâhil edilmesidir. Böylelikle sanat, güncel fikirlerle şekillenen, farklılaşan, daha popülist hale gelmiş, eski anlam ve işlevini yitirmiştir. Sanatçıların çalışmalarında ortak bir karşı duruş ve bunalımların yansıtılması vardır.

Yeni dışavurumcular benliğini kaybetmiş, adeta anonimleşmiş olan bireylerden tek bir birey oluşturmak için mesajlar veren ve geçmişi sorgulama-yeniden kendin olma duygusunu oluşturma uğraşı peşinden koşanlardan oluşmaktadır (Akkaya, 2007, s. 53). İmge ve bilinçaltının cazibesinden ziyade yeni dışavurumcular: çok önemsenmeyen belki de unutulmuş geçmişe yönelmişlerdir.

Neo Ekspresyonizm, Kavramsal ve Minimalist sanatın bir kenara ittiği tuval resmi ile geleneksel kültürel değerleri yeniden gündeme getirmiştir. Ayrıca Neo Ekspresyonist sanatçılar, tarihi gerçekliği yansıtan yeni anlatım yolları bulmuşlardır. Bu anlatım yolları toplum dışına itilmiş değerlerin oluşturduğu yeni bir gerçeklik ile düşsel imgelerin yeniden ortaya çıkması olarak belirginleşmiştir (Ataseven, 2011, s. 102).

Sanatsal çalışmalar her zaman özgür ve istediğini yansıtan bir alan olmamıştır. Sanat, kimi zamanda özgür yaşam şartlarının kısıtlandığı, ortaya ötekileştirilmiş toplulukların çıktığı, insanların etnik kimliği ya da görüntüleriyle yargılandığı dönemlerin yansıtılma aracı olmuştur. Tarihin çoğu döneminde toplumdaki bireyler arsında ‘üstün olan benim’ düşüncesini taşıyan kişilikler çıkmıştır. Bu nedenle de kimlik kavramı bir tartışma alanı olarak sanatta sıkça kullanılmış olup, kültür üzerine yapılan çalışmalarda da en çok rastlanan anahtar kelimeler arasında yer almaktadır.

Tarihin nerdeyse her döneminde siyahî topluluklara yönelik ötekileştirme ve dışlama var olmuştur. Bazı toplumlarda derisinin rengi farklı olan bu insanlar köleleştirilerek en ağır işlerde çalıştırılmışlardır (Gazi ve Çakı,

2018, s. 49). Batı dünyasının etnik kimliği ve derisinin rengi farklı olan topluluklar ile ilgili kötü dönemleri olmuştur.

Çolak (2018), Batı dünyasını şu şekilde ifade eder: “İrkçı Avrupalılara göre asil olunmaz, asil doğulur. Başka bir deyişle, Avrupalı olunmaz, Avrupalı doğulur. Onlara göre insanlığın en üstün, beyaz ve arı ırkı Avrupalılardır. Daha doğrusu Anglo-Saksonlar ve Cermenlerdir” (s. 1). Bilen (2019) da Batı'nın yani batıdan kasıt; Amerika, Avrupa, Büyük Britanya toplumlarının bu düşüncesinin temellerinin dayanak noktasını şöyle ifade eder: “Alatlı, Batılı dünya görüşünün sebep olduğu problemlerin temelinde, insanın konumlandırılması meselesi olduğunu düşünmektedir. Batı'daki her gelişme aslında insana dair temel bazı varsayımlara dayanır. Bu varsayımların başında da insanın dünyaya istek ve arzularını tatmin etmek için gelmiş olduğu düşüncesi gelmektedir” (s. 19). Bu tatminleri peşinde koşan medeni Batı'nın öteki olana el uzatış biçimi Görsel 1'de görülmektedir.

Görsel 1

Batı'nın İnsan-Hayvanat Bahçelerinden Acı Bir Kare, 1958, Belçika



(Avrupa Birliği Gazetesi, 2016)

Ortaçağ yaşamında yerini alan kölelik, Yeniçağ 'da Amerikan sömürge mantığıyla kendini yenilemiş ve Avrupa koloni sistemi ile de toplu zenci köle ticareti iyice cazibeli hal almıştır (Özer, 2007, s. 67). Avrupa toplumlarının 'buldum' sevdasıyla saldırdıkları Amerika kıtasının bakir toprakları yine aynı toplumların gemilerle Afrika ve benzeri coğrafyalardan getirilen ve en ağır zulümlere maruz kalan ve işlerde çalıştırılan köleleştirilmiş insanlarla doldurulmuştu.

Çoğu haklardan mahrum bırakılan, köleleştirilen bu insanlar, hayvan muamelesi görmüşlerdi. Rengi ve görünüşleriyle eğlenilen, maymun ve gorillerle aynı kafeslere konulan dünyanın çeşitli yerlerinden getirilen bu insanlar, milyonlarca ziyaretçinin ziyaret ettiği 'görülmeye değer' bir duruma gelmişti. Fotoğraf sanatının bu anları tarihi kayıt haline getirdiği duruma dayanamayıp intihar eden köleler olmuştur. Yöresel dillerinde dost anlamına gelen Ota Benga isimli baba da bunlardan biridir. Görsel 2 New York'ta bulunan Bronx Hayvanat Bahçesi'nde İnsanın Eski Ataları adı altında sergilenmiştir.

Görsel 2

Ota Benga'nın, Bronx Hayvanat Bahçesi'nde Bir Maymunla Çekilmiş Resmi



(Library of Congress, 1906)

19 yaşında ve iki çocuk babasıyken köleleştirilen Ota Benga, maymunla beraber aynı kafeste ve çeşitli mekânlarda bulundurulmaya zorlanan siyahî bir Afrika pigmesi köle olarak insan-hayvanat bahçelerinin sembol

ismi olmuştur. 1903 senesinde, Ota Benga, başarılı bir fil avından dönerken yakalanarak köleleştirilmiştir. Ziyareti için ayrı, dışlarının farklı görünüşünden dolayı gülmesi için ayrı ücret veren izleyici kitlesindeki zamanla aşağıya doğru iniş Ota Benga'nın da serbest bırakılmasına sebep olmuştur. Fakat Ota Benga o kadar aşağılanmıştır ki dayanamayıp intihar etmiştir.

Avrupa'da ve Amerika'da yaşanan bu olayların düşünsel alt yapılarının köklerini yansıtan sanatsal çalışmalar eskiden olduğu gibi sonraları da yapılmıştır. Üstün ırk olan "beyaz insan" tablolarında da yansıtılma biçimiyle bu düşünceyi tamamlamıştır. Avrupalı kimi ressam bu aşağılayıcı insan tutumlarının yansımalarını subliminal mesajlar kullanarak çalışmalarına yansıtılmışlardır (Örnek: Görsel 3 ve Görsel 4).

Görsel 3

Kraliçe Viktorya Windors Şatosunun Kabul Salonunda İncil Sunarken



(Barker, 1863)

Leppert "habis öteki" bakış açısını tanımlarken, On dokuzuncu yüzyılın en tanınmış fizyonomi bilginlerinden biri olan Samuel R. Wells'in görüşlerinden edindiği şu satırlara değinir:

Tipik zenci için şunları söyleyebiliriz: Huy olarak yavaş ve uyusuk, fakat çok dayanıklı ve dirençlidir [ki bu yenice lağvedilmiş köleliğin başarısının özüydü]. Beyinsel gelişim açısından ise şehvetli, tutkulu, sevecen, iyiliksever, uysal, taklitçi, adakçı, hurafeci, heyecanlı, patavatsız, kibirli, savurgan, kurnaz, kibar ve ilkesizdir. [Bu özellikler o dönemlerde daha çok ya kadınlarla ya da evcil hayvanlarla özdeşleştirilen özelliklerdi.] İdealden ziyade gerçekle yaşar ve kafasını geçmişe de geleceğe de takmadan şimdiki zamanın keyfini çıkarır. Zihinsel gelişim açısından bir çocuktur, bir çocuğun erdem ve kusurlarına sahiptir ve tıpkı bir çocuk gibi denetlenebilir, disipline edilebilir, eğitilebilir ve geliştirilebilir (Wells'den aktarıldığı gibi Leppert, 1996, s. 280).

Avrupa'nın düşünsel temellerini oluşturan ünlü bilginlerinin insanlar hakkındaki düşüncelerini yansıtan bu paragraf, Batı dünyasının bugünkü durumunu açıklar niteliktedir. Zira bugün sınırlarda bekletilen milyonlarla ifade edilen mültecinin ya da kendini üstün ırk gören toplumlarda siyahî ve doğulu insanların yaşadıklarının geçmişte yaşananlardan çok da farklı olmadığı söylenebilir. "Tek dışı kalmış medeniyet" sözü bu durumu doğrular niteliktedir.

Sanatsal olarak bu düşüncelerin çalışmalara yansımaya devam edecek olursak, insanın en doğal hakkı olan gülmek dahi ırkçı bir tutumla tablolarında yer bulmuştur.

Görsel 4

Olmamış mı? (Ain't That Ripe?)



(Hovenden, 1885)

“Biz kim o kim ve bizden değil ama kullanılabilir bir nesne” gibi görülen beyaz ırk dışında olan her toplum, zamanın çoğu Batı sanatçısının resimlerinde kendini göstermiştir. Avrupa’nın bir dönem düşüncelerine hâkim olan gülmenin aşağılık ve sıradanlık göstergesi olduğu zamanlarda siyahî insanların tablolarında giyim şekliyle, duruşuyla basitleştirilmiş ve gülerек resmedilmesi bu aşağılayıcı tutumların bir yansıması olarak görülebilir.

Ekonomik çıkarlar ve kültürel yapılanmaların olduğu küresel piyasa hem çağdaş dünyada yer edinmeye çalışırken hem de varlığını kolonileştirme üzerinden yürütmüştür. Bu çelişkili durum sanat için cazibesine karşı konulamayan zıtlıklar oluşturmuştur. Nitekim güncel sanat da etnik kimlik vb. gibi konular üzerinden çalışma alanı oluşturmuştur (Erdoğan, 2015, s. 80).

Öyle ki yaşadığı ülkede yabancı, rengiyle dalga geçilen, işyerlerinde ve sokakta ötekileştirilen insanlar çoğunluğu oluşturmalarına rağmen sürekli kendilerini iyi göstermek zorunda hissettirilmişlerdir. Çok güzel oynamasına ve kendini bulunduğu ülkenin takımına adanmasına rağmen siyahî bir futbolcunun gol attığında ya da atamadığında maymun ve goril sesleriyle yuhalanması vb. gibi örnekler günümüzde de bu ırkçı tutumun yansıması olarak sıkça görülmektedir (İtalya milli takımında forma giyen Balotelli’ye muz atılması vb. gibi).

Hâlbuki her bireyin dünyayı eşit kullanım haklarına sahip olması, var olan her şeyin bütün insanlık için aynı değerde olması ve ateş-hava-su-toprak unsurlarının her yerde bulunması aynı zamanda dünyada yaşayan herkesin eşit olduğu gerçeğini ortaya koymaktadır. Dünya her ulusun, her ulus da dünyanın parçasıdır. Yani “İç içe geçen Matruşka bebekleri gibi, etnik kimlik ulusal kimliğin içinde, ulusal kimlik de ulus-üstü kimliğin içinde olabilir” (Yaldız, 2014, s. 384).

Özellikle ABD’de siyahîlere karşı takınılan ayrımcı tavırdan ötürü çoğunluğu genç olan siyahî Amerikan vatandaşlarının yaşamlarının çeşitli şekillerde yitirilmesi olayı devam etmekte olup, bu haksız tutumlara karşı ayaklanmalar günümüzde de sürmektedir. Missouri eyaletinde silahsız 18 yaşındaki siyahî genç Michael Brown’ın, cumartesi günü kentin çoğunlukla siyahların yaşadığı Ferguson semtinde polis aracında öldürülmesi (Görsel 5) ve 25 Mayıs 2020’de George Floyd’un Minneapolis kentinde beyaz polis Derek Chauvin tarafından öldürülmesi bu örneklerdendir (Görsel 6).

Görsel 5

Michael Brown’ın Öldürülmesi ile İlgili Bir Yas Görüntüsü



(BBC, 2014)

Görsel 6

George Floyd’un Öldürülme Anı



(Haber 7, 2020)

Haksızlıklara ve ötekileştirmeye bir başkaldırı olarak küresel çapta kültürü ve sanatı toplumdaki haksızlıkların giderilmesi ve siyasal dönüşüm için önemli bir yardımcı olarak gören topluluk hareketleri, farklı ve yeni sanat akımlarının oluşum sürecini öne çekmiş oldu. “Bu yüzden hem Feminist Sanat Hareketinin hem de Siyah Sanat Hareketi’nin 1968 Kuşağı olarak bilinen sistem karşıtı genç kuşağın tarafından ortaya konması şartırcı

sayılmaz” (Ercan, 2019, s. 3). Bu sanatsal akım hareketlerinden birisi de genç İngiliz ressamların oluşturduğu gruptur.

YBA grubu, 1990’lar İngiliz sanatını ve piyasasını şekillendiren, heyecanlandıran bir grup olarak görülür. Bu grupta şimdilerde de sansasyonel işleri, satışlarıyla sanat piyasasını şekillendiren Damien Hirst, Jack&Dino Chapman, Tracey Emin, Sarah Lucas, Chris Ofili, Sam Taylor-Wood, Tacita Dean, Jenny Saville, Liam Gillick, Angus Fairhurst, Gavin Turk, Fiona Rae, Michael Landy gibi sanatçılar yer alır. YBA grubunun üyelerinin her birinin ayrı ayrı hikâyeleri olduğu söylenebilir. Ancak bu çalışma; sanatçının var olma mücadelesini, piyasa şartlarındaki konumunu koleksiyonerler üzerinden irdeleyebilmek için YBA grubundan olan birkaç sanatçıyı odağa almaktadır. (Selçuk ve Selçuk, 2017, s. 2239).

Bu genç İngiliz ressamlar grubunun siyahî asıllı ressamı Chris Ofili’dir. Ofili; 1968 yılında İngiltere’de doğmuş Nijer kökenli genç İngiliz sanatçısıdır. İngiltere’nin en prestijli ödülleri olan Turner ödülünü alan ilk siyahî sanatçıdır. Öteki, ötekileştirme ve kimlikli fikirler üzerinden mağara resimleri, Afrika kültürü ve İncil gibi kaynakları kullanarak çalışmalarını şekillendirmektedir (Özkesici, 2017, s. 1).

Görsel 7

$X + Y = 0$



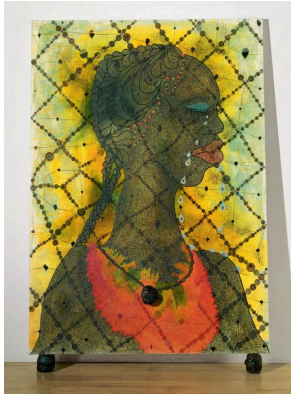
(Ofili, 2000)

Ofili, farklılığı çalışmalarında kullandığı renkler ve malzemelerle elde etmiştir. Özellikle fil dışkısını kendi etnik kimlik ve kültürünün aktarımı olarak kullanır. Fil dışkısı Ofili’nin resimlerinde bir çeşit imza haline gelmiştir ve sanatçının Afrikalı mirasına kültürel bir gönderme niteliğindedir (Doğan, 2014, s. 75). Böylece kendi tavrıyla bir aykırı karşı duruş, başkaldırı, isyan, atalarına yapılanlara karşı yererek vefa ve üstün görülen değerlerin aslında bir başkası için sıradanlığını sergilemektedir.

Sanatçının kültürel gönderme ile yakaladığı orijinalliğin malzemesi olan fil dışkısı; Ofili’nin çalışmalarını sansasyonel kılmaktadır. Sanatçı fil dışkısını hem tuval üzerinde yerleştirme yaparak hem de tuvali ayakta sergilemek amacıyla destek olarak kullanmaktadır. Hayvanat bahçelerinden edindiği fil dışkısını bir zamanlar siyahîlerin sergilendiği ‘insan bahçelerinin’ bulunduğu ünlü mekânlarda bir sanatsal malzeme olarak kullanmaktadır denilebilir.

Görsel 8

No Woman, No Cry

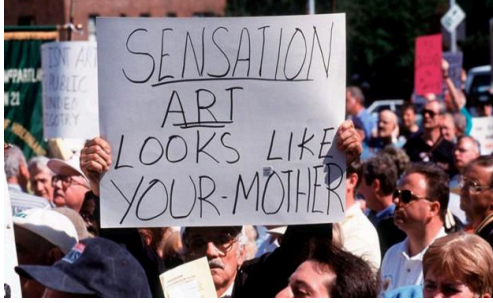


(Ofili, 1998)

Sanatçı çalışmalarıyla ve eserlerinde kullandığı başkasına göre itici ve iğrenç olan malzemeler ile ırkçılık ve ayrımcılığa karşı bir duruş ortaya koymaktadır. Batının kutsallarını (“Kutsal Bakire Meryem” adlı tablosu örneği) ele alış biçimiyle sorgulatması, Afrikalı karakterini insanların nasıl algıladığını ve bu çizgide toplumsal sorunları kendine has tarzıyla yansıtmaktadır. Ofili’nin çalışmalarında kullandığı içerik ve malzemeler hem kültürel hem de postkolonyal mesajlar vermektedir (Demir, 2019, s. 470-479).

Görsel 9

Chris Ofili'nin “Kutsal Bakire Meryem” Adlı Eserine Yönelik Protestolardan Bir Kare



(Leynse Corbis, 1999)

Ofili, yaptığı çalışmalarla insanlarda özellikle de Batı toplumlarında şok etkisi oluşturarak eleştiri ve protestolara maruz kalmıştır. (Sooke, 2014) Çünkü artık siyahî asıllı bir ressam Batının tam merkezi sayılan mekânlarda kendi etnik kimliğiyle “beyazların” birtakım kutsallarını alaycı bir biçimde ele alarak adeta yapılan ırkçı ve ayrımcı tutumlara bir tepki üretmektedir.

4. Sonuç

İnsan hata yapan ve yaptığı hatayı unutarak tekrarlayan bir varlıktır. Yüzyılların tarihi bilgileri ve belgeleri bunu defalarca bizlere göstermiştir. İktidar sahiplerinin kendi etnik kimlikleri üzerinden üstü kapalı (!) ayrımcılık ve üstünlük politikaları, tarih boyunca çoğu kez toplu yerinden edilmişler, kültürel ve etnik çatışmalara yol açmıştır. Değişen dünyada güya modernleşmenin ve refahın zirvesi olan günümüzde bile bu sorunların (ırkçılık, ötekileştirme vb.) halen daha sürmanşetlerin satır başlarını süslüyor olması bu durumun göstergesi olarak karşımızda durmaktadır.

Tarihin farklılaşması ile değişen görüşlere göre kimi zaman taklit kimi zamanda arınma olarak görülen sanat; çağların, toplumun ve kültürün değişmez ve vazgeçilmez bir parçası olarak toplumda meydana gelen sorunlar, olaylar ve değişimleri kendi argümanları üzerinden yansıtmaya devam etmektedir. Güncel sanat ise bu süreci manipüle ederek (Ofili’nin The Holy Virgin Mary çalışması vb. gibi), performans dayalı (Abramoviç, Joge, Beuys vb. gibi) ya da Video Art’larıyla güncel konuları ele almaktadır. Bu güncel konular arasında araştırma neticesinde ötekileştirme kavramının oldukça önemli bir yer tuttuğu görülmüştür. Ötekileştirme karikatürlerde, sinemalarda ya da gerçek yaşamda olduğu gibi resim ve heykel sanatında da geniş bir etki oluşturmuştur. Araştırma sonucunda devletlerin, kralların ya da burjuvazinin ötekileştirmeyi sanatın ince mesajlarıyla vurguladıkları ortaya konulmuştur. Fakat günümüzde artık her ülke ve bölgeden sanatçılar yapıtlarıyla ilgileri üzerine çekebilmektedir. Göçlerin meydana getirdiği kozmopolitlik sanatçıların kendi öz kimliklerini sorgulamasına sebep olmuştur. Böylelikle güncel sanat belleği hem öteki olanı alaycı ele alabilmekte hem de kendi kültürel geçmişini canlandıran göndermeler barındırabilmektedir. Bu farklılık kimi grupları bu sanatçıların yaptıkları alaycı çalışmaları protesto etmeye yönlendirmektedir.

Chris Ofili’de çalışmalarıyla ve ortaya koyduklarıyla bu kapital, ayrıştırıcı, sömürü zamanının karşısında duran ve çalışmalar üreten sanatçılardandır. Çalışmalarında siyahî kimliği, Afrika köklerini, batı medeniyetinin atalarına ve diğer toplumlara bakış açılarını ve tutumlarını yine batının birtakım kutsallarını alaycı bir biçimde ele alarak ince mesajlarla ortaya koymuştur. Chris Ofili, yaptığı çalışmalarla yeni nesillere kendi kültürünü korumak, kimliğine sahip çıkmak ve sorgulamadan kabullenmemek gibi mesajlar bırakmıştır denilebilir. Bu çalışmada da bu etnik yaklaşımların sanatsal yansımaları ve Chris Ofili’nin özgün duruşu öznel yorumlamalarla ele alınmıştır.

Kaynakça

- Ağçiçek, M. (1991). *Çağdaş resimde tasarım süreci* (Tez No. 17521) [Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. Yükseköğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Akkaya, C. (2007). *Yeni-dışavurumcu resimde şiddetin ve gerilimin ifade aracı olarak renk* (Tez No. 219434) [Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü]. Yükseköğretim Kurulu Tez Merkezi.

- Andırın, M. (2019). *1960 sonrası çağdaş sanatta suyun kullanımı* (Tez No. 584899) [Yüksek Lisans Tezi, Işık Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. Yükseköğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Ataseven, Y. S. (2011). *Çağdaş figüratif resimde geleneğe dönüş ve "yeni-eski ustalar"* (Tez No. 289470) [Sanatta Yeterlik, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü]. Yükseköğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Atlı, Ş. (2018). *Çağdaş sanatta yerel/ geleneksel imgelerin radikal kullanımı* (Tez No. 530779) [Yüksek Lisans Tezi, Mardin Artuklu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. Yükseköğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Avrupa Birliği Gazetesi. (2016). *İnsan hayvanat bahçesi* [Fotoğraf]. Avrupa Birliği Gazetesi. <http://avrupabirligigazetesi.com.tr/2016/11/25/insan-hayvanat-bahcesi/>
- Barker, T. J. (1863). *Kraliçe Viktorya Windsor şatosunun kabul salonunda İncil sunarken*. [Yağlı Boya Tablo]. Twitter Web Client. <https://twitter.com/acephaleart/status/1042346389697638400?lang=cs>
- BBC. (2014). *Michael Brown'ın öldürülmesi ile ilgili bir yas görüntüsü* [Fotoğraf]. BBC News. https://www.bbc.com/turkce/haberler/2014/08/140811_abd_siyah_isyan
- Bilen, İ. S. (2019). Alev Alatlı'ya göre Doğu ve Batı toplumlarında insanın konumlandırılışı. *Uluslararası Beşeri ve Sosyal Bilimler İnceleme Dergisi*, 3(1), 17-25. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/708224>
- Creswell, W. C. (2020). Beş nitel araştırma yaklaşımı. M. Bütün & S. B. Demir (Ed.), *Nitel araştırma yöntemleri* (s. 71-112) içinde. Siyasal Kitabevi. (Orijinal çalışma 2013'te yayınlanmıştır).
- Çolak, İ. (2018). Batı'nın ırkçı kodları. *Zafer Bilim Araştırma Kültür Sanat Dergisi*, 502. Erişim adresi: <https://www.zaferdergisi.com/makale/10677-batinin-irkci-kodlari.html>
- Demir, G. (2019). İronik ve egzotik ofili etkisi (sanatta bir karşı saldırı). *SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 12(24), 462-482. <https://doi.org/10.21602/sduarte.612504>
- Doğan, H. (2014). *Çağdaş sanatta çirkinlik* (Tez No. 366971) [Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. Yükseköğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Ercan, D. B. (2019). *Feminist sanat hareketi ve Filistinli kadın sanatçılar* (Tez No. 568894) [Yüksek Lisans Tezi, Batman Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. Yükseköğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Erdoğan, M. (2015). Küresel çağda çağdaş sanat ve küresel sanat pazarı. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 15(1), 75-98. <https://doi.org/10.18037/ausbd.98486>
- Erkayhan, Ş., & Ödekan, A. (2008). Almanya'da yeni nesil Türk sanatçılar ve hayali vatan: Türkiye. *İtü Dergisi/b Sosyal Bilimler*, 5(1), 20-30. http://itudergeri.itu.edu.tr/index.php/itudergeri_b/article/viewFile/102/88
- Gazi, A. M., & Çakı, C. (2018). Siyahî ayrımcılığa karşı hazırlanan kamu spotu reklamları. *International Journal of Labour Life and Social Policy*, 1(2), 48-62. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/602758>
- Haber 7. (2020). *George Floyd'un öldürülme anı* [Fotoğraf]. Haber 7. <https://www.haber7.com/dunya/haber/2983256-iste-cinayetin-bedeli-kefalet-ucreti-belli-oldu>
- Hovenden, T. (1885). *Olmamış mı? (Ain't That Ripe?)* [Yağlı Boya Tablo]. T24. <https://t24.com.tr/yazarlar/cebrail-otgun/gulmenin-sessiz-imgeleri.26219>
- Leppert, R. (1996). *Sanatta anlamın görüntüsü*. (İ. Türkmen, Çev.). Ayrıntı Yayınları. (Orijinal çalışma 1996'da yayınlanmıştır).
- Leynse Corbis, J. (2014). *A new exhibition by British artist Chris Ofili has been greeted with rapturous praise- where once his Works was surrounded by controversy. What's changed? Alastair Sooke explains* [Fotoğraf]. BBC. <http://www.bbc.com/culture/story/20141125-can-art-still-shock-us>
- Library of Congress. (1906). *Ota Benga at Bronx* [Fotoğraf]. Wikimedia Commons. https://tr.wikipedia.org/wiki/Ota_Benga#/media/Dosya:Ota_Benga_at_Bronx_Zoo.jpg
- Ofili, C. (1998). *No woman, no cry* [Yağlı Boya Tablo]. Culturetrip. <https://theculturetrip.com/europe/united-kingdom/england/london/articles/the-10-unmissable-works-to-see-at-tate-britain/>
- Ofili, C. (2000). *X+Y=0* [Yağlı Boya Tablo]. Pinterest. <https://www.pinterest.it/pin/15129348732759999/>

- Özer, S. (2007). 19. Yüzyılda Mısır'da kölelik ve köle ticareti. *Fırat Üniversitesi Orta Doğu Araştırmaları Dergisi*, 5(1), 65-84. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1670483>
- Özkesici, E. (2017). "Öteki" kavramı üzerine görsel çözümler (Tez No. 469202) [Sanatta Yeterlik, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü]. Yükseköğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Selçuk, Ü., & Selçuk, E. (2017). Sanat piyasası ve sanatçı. *İdil Dergisi*, 6(36), 2233-2244. <https://doi.org/10.7816/idil-06-36-06>
- Sooke, A. (2014, Kasım 25). A new exhibition by British artist Chris Ofili has been greeted with rapturous praise – whereonce his work was surrounded by controversy. What's changed? Alastair Sooke explains. *BBC*. <http://www.bbc.com/culture/story/20141125-can-art-still-shock-us>
- Tarzan, Ö. (2010). *Yeni dışavurumcu tavrı oluşturan sanatçı kimliği ve yapıtlardaki psiko-sembolik öğeler* (Tez No. 293235) [Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü]. Yükseköğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Yaldız, F. (2014). Uluslararası göç ve diaspora ile ilişkili kavramlar. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 3(2), 382-403. <https://doi.org/10.15869/itobiad.24114>
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2009). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (18. baskı). Seçkin Yayıncılık.

Mandala Desenlerinden İslami Süslemelere Dairesel Örüntüler ve Çağdaş Sanata Yansımaları

Circular Patterns; From Mandala Drawings to Islamic Ornaments and Their Reflections on Contemporary Art

Hatice Doğan

Dr. Öğr. Üyesi, Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü
email: haticeedogan@gmail.com ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4301-1677>

iThenticate Bu makale bilimsel etik ve kurallara uygun hazırlanmış ve intihal incelemesinden geçirilmiştir. Etik kurul onayı gerektirmemektedir.

Atıf (APA 7)/To cite this article

Doğan, H. (2021). Mandala desenlerinden İslami süslemelere dairesel örüntüler ve çağdaş sanata yansımaları. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 27(47), 463-479. doi: <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.912612>

Makale Gönderim Tarihi/Received: 09/04/2021

Makale Kabul Tarihi/Accepted: 09/09/2021

Makale Yayın Tarihi/Published: 28/10/2021

Review Article / Derleme Makale

Öz

Daire insan hayatında en ilksel bir biçim olarak var olmuştur. İnsan türü dünya üzerindeki var oluşunun erken döneminde gökyüzüne baktığında karşılaştığı ilk form daireseldir. Bu yüzden dairenin insan için bilinç dışında arketipsel bir form olduğu söylenebilir. Dairesel örüntüler ise bir merkez etrafında aynı biçimin tekrar etmesiyle oluşturulur ve tarih boyunca çeşitli kültürlerde karşımıza çıkar. Bu örüntüler çoğu inanç sisteminde insanoğlunun dünyanın anlamsızlığına ve korkutuculuğuna karşı güvenebileceği tek nokta olan Tanrı'yı sembolize ederler. Bu özelliğinden dolayı dairesel örüntüler birçok çağdaş sanatçı tarafından çeşitli duygusal ve bilişsel durumları aktarmak için eserlerinde kullanılmaktadır.

Bu çalışmada dairesel örüntülerin ortaya çıkışı, çeşitli inanç sistemlerinde merkez sembolizminin varlığı ortaya konacak ve çağdaş sanatçıların eserlerinde dairesel örüntüleri kullanma biçimleri tartışılacaktır.

Anahtar kelimeler: Daire, Örüntü, Mandala, İslami Desenler, Çağdaş Sanat

Abstract

A circle is the most primordial form in human life. In the early ages of the human race, he met firstly circular forms when looking up to the sky. So circle became an archetypal form for humans unconsciously. Circular patterns which emerge from the repetition of the same forms in order and are shaped around a center appear in different forms in various cultures throughout human history. And in most belief systems they are the symbols of God, which is the only meaningful point that people can rely on, despite the meaninglessness and horror in the world. Therefore, many contemporary artists use that symbolism in their works to express various emotional and cognitive states.

In this study, the emergence of circular patterns, how center symbolism exists in various beliefs will be revealed and the ways contemporary artists use circular patterns in their works will be discussed.

Keywords: Circle, Pattern, Mandala, Islamic Ornaments, Contemporary Art

1. Giriş

Dünyayı anlama ve böylece onunla ilgili korkularından kurtulma arayışındaki insan, bu amaçla çok çeşitli inançlar ve bu inançları görselleştiren imgeler yaratmıştır. Wilhelm Worringer'e göre insanın imge yaratmasında iki tür temel yönelim vardır. Bunlardan biri evrenle ilgili korkularının üstesinden gelmek için doğayı taklit ederek, o korkuyu yaratan güç ile özdeşleşim kurmaktır. Diğer yandan Worringer'in "soyutlama içtepsi" adını verdiği durumda ise insan bu güçten kendini tamamen soyutlayarak, doğada olmayan inorganik formlar ortaya koymuştur. Bu iki yönelim Batı sanatı ve Doğu sanatını da birbirinden ayıran en önemli farklardan biridir. Batı sanatı görünür dünyanın yansımalarını üretirken, Doğu sanatı daha sembolik ve geometrik biçimleri üreten bir yönde gelişim göstermiştir:

Bir piramidin cansız biçimini ya da örneğin Bizans mozaiklerinde kendini gösteren hayatın ortadan kaldırılışını anımsayalım; bunlar, kesin bir dille şunu ifade eder: Burada, anlaşılması kolay nedenlerden ötürü, daima organik olana eğilimli olan özdeşleşim ihtiyacının sanat istemini belirleyebilmiş olması imkansızdır. Hatta burada özdeşleşim içtepsinin doğrudan doğruya karşıtı olan ve özdeşleşim içtepsini tatmin eden şeyleri ortadan kaldırmaya çalışan bir içtepsinin olduğunu kabul etmek zorundayız (Worringer, 2017, s. 24).

Kutsal sanatın işlevi, belli bir inanca sahip insanların bu inançlarını doğrulamak, manevi yaşamlarına, ruhsal olarak daha iyi bir duruma gelmelerine destek sağlamak, "insanlara dünyayı ve ardında yatan hakikatleri kavrama yolunu" göstermektir (Sutton, 2019, s. 7). Bu hakikatleri anlamak için insan kendisini kuşatan dünyada bu hakikate dair işaretler arayacaktır. Kutsal sanatta kullanılan geometrik formlar inanan insana bu işaretleri sağlar. Bu geometrik formlar arasında dairenin ve daireden türetilen geometrik örüntülerin simgesel olarak kullanımına hem

Doğu hem Batı kutsal sanatında sıkça rastlanmaktadır. Kutsal sanatın sanat tarihinin her dönemde etkilediği ve yön verdiği din dışı sanatta da geometrik süsleme anlayışının yansımaları göze çarpmaktadır.

2. Yöntem

Bu araştırma betimsel modele dayalı nitel bir araştırmadır. Çağdaş sanatta dairesel örüntülerin kullanımının simgesel kökenlerinin izini sürebilmek amacıyla önce daire formunun sembolik anlamı üzerinde durulmuş, daha sonra çeşitli inanç ve kültürlerde dairesel örüntülerin kullanımı ortaya konulmaya çalışılmıştır. Bu kullanımlardan biri olarak ön plana çıkan mandala formunun sembolik anlamı ve mandala desenlerini psikanalitik açıdan değerlendiren Carl Gustav Jung'un bireyleşme kavramı üzerinde durulacak ve son bölümde daire formunun ve özelde mandala biçimini sanat üretimlerinde kullanan bazı çağdaş sanatçıların eserlerine yer verilecektir.

3. Bulgular ve Yorum

3.1. Daire

Dairenin geometrik şekiller arasında en temel şekil olduğu söylenebilir. Doğada bulunan desenler arasında diğer geometrik şekiller nadiren bulunur. Üçgen ve dörtgenler daha çok insan tarafından sonradan üretilmiş yapılarda karşımıza çıkarken, daireler doğal ortamda sıkça karşılaştığımız biçimlerdir. Bu yüzden daire biçimi, doğa ile ilişkisinde ilk karşılaştığı biçim olması ile arketipik bir sembol olarak insanoğlunun zihninde yer etmiştir.

Gök cisimlerinin yuvarlak olması onların şekillerine uygun olarak dairesel biçimde hareket ettikleri fikrini doğurmuştur. İnsan zihni en basit şekillerin en temel şekiller olduğu algısına sahiptir. Bu anlamda daire de en basit doğal şekil olarak kabul edilegelmiştir (Arnheim, 2012, s. 308).

Daire birliği, tamamlanmışlığı, sonsuzluğu ve kusursuzluğu hissettirir. Dolayısıyla düzenle, kozmozla, ve başlangıcı-sonu olmayan bir Tanrı düşüncesi ile ilişkilendirilmiştir. Kozmozla bağlantılı olarak, daire bir merkezin etrafında hareketi ve merkezden çevreye doğru genişlemeyi, hiçliği, boşluğu, sonsuzluğu ve sınırsızlığı akla getirdiği gibi, bazı şeyleri kapsarken diğerlerini dışarıda bırakabilecek sınırlayıcı bir alan da yaratabilir. Hayatı yöneten döngülerden hareketle, değişim daire biçimi ile simgelenir. Aynı zamanda daire çeşitli inançlarda insan ruhu ile de ilişkilendirilmiştir. Daire biçimine, bütün bu ilişkilendirmeler doğrultusunda hemen hemen bütün inanç sistemlerinde rastlanır: Hint ve Budist mandalaları, cami kubbeleri, Hristiyan katedrallerinin gül pencereleri gibi.

“Daire motifi ortaya çıktığı her yerde, eski güneş inançlarında ya da çağdaş dinsel görüntülerde, mit ya da düşlerde, meditasyon resimlerinde ya da modern kentlerin planlarında, daima yaşamın bir yönüne, temelindeki bütünlüğe işaret eder” (Jung, 2009, s. 240). Küre imgesi fiziksel, biyolojik ve felsefi fenomenleri betimlemek için yüzyıllar boyu kullanılmıştır. “Yuvarlaklık, şekli olmayan, belirli bir şekli olmayan ya da bütün şekillere sahip bir şeyi temsil etmek için kendiliğinden ve evrensel olarak seçilmiştir”. Parmenides, dünyanın bütünlüğünü ve tamlığını bir küreyle göstermiştir (Arnheim, 2012, s. 311).

Bir daire ve onunla kesişen başka dairelerle diğer geometrik şekiller oluşturulabilir. Bu da dairenin sahip olduğu sonsuz potansiyeli gösterir. Bu durum İslam sanatında var olan tekrarlayan geometrik süslemelerin temel prensibini oluşturmaktadır. Daire sonsuzluk simgesi olması ile gökyüzünü temsil ederken kare yeryüzünü simgeler. Hinduizm ve Budizm’de kullanılan mandala formunda da daire ve kare formu birlikte kullanılmaktadır (Ögel, 1994, s. 95-96).

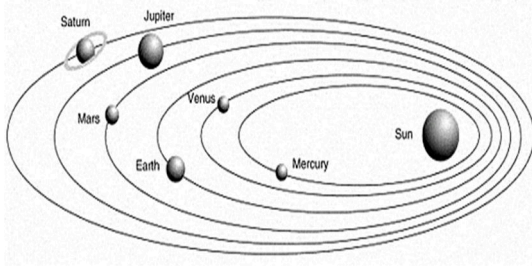
Dini yapılarda dikkat çeken, dairesel biçim kozmik hareketliliği gösterirken, dikdörtgen veya kare biçim, değişmez kanunları simgeler. Bir anlamda daire gökyüzü ile, kare ise yeryüzü ile ilgilidir (Burckhardt, 2017, s. 23). Daire ve kare arasındaki bu zıtlık göçebe ve yerleşik halklar arasındaki zıtlıkta yansımaları bulmaktadır. “Göçebe halklar ideallerini dairenin hareketli ve sınırsız tabiatında görürken yerleşik halklar ideallerini karenin hareketsiz karakterinde ve düzenliliğinde görür” (Burckhardt, 2017, s. 29). Örneğin göçebe Türklerde dairesel biçimdeki çadır kozmozun simgesi olarak görülmüştür. İslami düşünürler kâinat anlayışlarını iç içe geçmiş konsentrik dairelerle ifade etmişlerdir. Bu dairelerin merkezinde evrensel akıl bulunur. Bu düşünce Anadolu Selçuklu mimari süslemelerinde yansımaları bulmuştur (Peker, 1998, s. 35).

3.2. Merkez Sembolizmi

Dairenin sınırları ve merkez arasındaki ilişki genellikle kürenin ya da dairenin merkezden doğup geliştiği ve merkezin kontrol edici nokta olduğu varsayımı ile ifade edilir. Bu varsayım Kepler’in görüşüdür. Kepler bu görüşten hareketle gezegenler sisteminin merkezdeki güneşten kaynaklandığını ve enerjilerini buradan aldıklarını kabul eder. Daire ve merkezi arasındaki ilişki en büyük ve en küçük arasındaki ilişkiyi örnekleme için de kullanılmıştır. Aquina’lı Thomas’a göre Tanrı, her şeyi kuşatan varlığıyla kürenin sınır yüzeyi; yaratıklar ise önemsizlikleri ile kürenin merkez noktası tarafından temsil edilirler. “17. yüzyıl Alman mistiklerinden Johannes Scheffler, ikisi arasında dinamik bir etkileşim tahayyül eder: İnsan Tanrı’yı kendi içine kapattığında dairesel sınır merkeze doğru daralır, bunun tersi de doğrudur, insan Tanrı’nın büyüklüğünde eridiğinde, merkez çevreye doğru yayılır” (Arnheim, 2012, s. 311-312).

Görsel 1

Kepler'in Evren Modeli

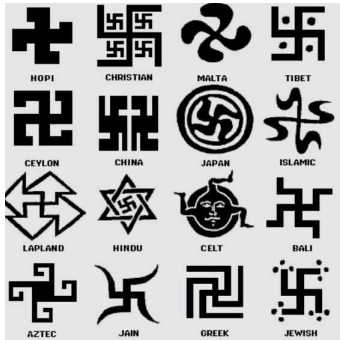


(Kepler, t.y.)

Eski toplumlarda dünya bir “mikro evren” dir. Bildikleri bu dünyanın dışında kalan alanda bilinmeyenlerle dolu ürkütücü bir alan vardır. Mikro evrene kendi içinde düzen hâkim iken bu bilinmeyen güçler tarafından düzenin bozulması eski kaos haline geri döndürme tehlikesi vardır. Diğer yandan bu mikro evrenin merkezinde kutsal ve tek olanın tezahür ettiği bir yer olduğu inancı hakimdir. Doğu uygarlıkları bu şekilde sınırsız sayıda “Merkez” kabul etmişler ve bunların hepsine de “Dünyanın Merkezi” adını vermişlerdir (Eliade, 2018, s. 48-51). Rene Guenon, “Alemin Hükümdarı” eserinde, “dünyanın hükümdarı” unvanının ilk olarak, çeşitli eski toplumlarda farklı adlarla anılan, kanun yapıcı “kozmetik akıl” olarak inanılan Manu’ya ait olduğunu öne sürer. Hindu geleneğinde yer alan ve “tekeri döndüren” anlamına gelen “Şakravarti” kavramını da Manu inancıyla bağdaştırır. Şakravarti, her şeyin merkezinde yer alan, bizzat kendisi katılmadan hareketi yönlendiren, Aristo’ya göre “hareket etmeyen hareket ettirici”dir. Guenon’a göre bu merkez bütün geleneklerde “kutup” olarak tanımlanmış olan sabit noktadır ve genellikle bir teker ile gösterilir. Bu teker bazı kültürlerde Hristiyanlık’taki gül sembolizminde ya da Doğu kültürlerindeki lotus simgesi gibi çiçek biçimine girer. Guenon ayrıca hem Doğu hem Batı uygarlıklarında sık kullanılan svastika sembolünün de merkez-kutup sembolizmiyle bağlantılı olduğunu savunmaktadır. Buna göre svastika değişmeyen bir eksen etrafındaki hareketin sembolüdür (Guenon, 2004, s. 17-19).

Görsel 2

Farklı Kültürlerde Svastika Sembolü



(Osmanca, 2018)

Daire ve merkezi arasındaki sembolik ilişki sadece dini yapıların planlarında değil içlerinde yer alan ve “inancı doğrulama” görevini yerine getiren süslemelerde de karşımıza çıkmaktadır. Özellikle geometrik süslemeler evrenin bir görüntüsünü sunmak bakımından yapı planlarına en çok destek veren elemanlardır. Geometrik süslemelerin kaynak aldığı geometrik biçimlerin hepsinin tarih boyunca kabul edilmiş belli anlamları vardır. Bu anlamları, Platon, kozmik yasalarından da bahsettiği Timaeus diyalogunda; Küp = yer, piramit = ateş, üçgen prizma = hava, 12 yüzlü prizma = kosmos, 20 yüzlü prizma = su şeklinde ortaya koymuştur. Platon düşüncesine göre evrendeki her şey ölçülerle, matematik değerlerle ifade edilebilir niteliktedir. Bu yüzden matematik tanrısal bilgeliktir (Archer, 1888).

Burckhardt’a göre; tabiatın dönüşümlerden ibaret olduğunu ve kâinatın sürekli bir dairesel hareket içinde olduğunu anlayan insan, bu hareketin özü olan merkezi tanıyacaktır. Sanatın görevi de kâinatta var olan bu ritme uymak ve onu ifade etmektir. Bunun için en basit formül tek harekette bir daire çizmek ve kendini dairenin merkezi ile özdeşleştirmektir (Burckhardt, 2017, s. 13-14).

Merkez sembolizmi çeşitli kültürlerde bir merkez etrafında biçimlenen dairesel kompozisyonlar şeklinde karşımıza çıkar. Çin Tao öğretilerinde yer alan Yin ve Yang ı temsil eden dairesel biçim bunlardan biridir. Pasif, dışı, karanlık ve yeryüzünü sembolize eden siyah yarı ile, aktif, eril, aydınlık ve gökyüzünü sembolize eden beyaz yarı birleşerek kozmosu ve sonsuza dek devam eden yaşam döngüsüne işaret eden bir daire oluştururlar. Bu daire

kozmosun ve içindeki her şeyin uyumunun dengeden geçtiğini hatırlatmaktadır. Yin Yang sembolü, Çin Zodyak sistemini temsil eden dairesel sembollerin de merkezinde bulunur. Merkezin etrafında her biri başka bir hayvana karşılık gelen Çin kaligrafik karakterleri bulunur (Gibson, 2017, s. 142-149).

Görsel 3

Çin Zodyak Sistemi



(Educating Humanity, 2012)

Tantra yantra özellikle Hint inancında yerini bulan, evreni ve onun kozmik bileşenlerini gösteren bir tür diyagramdır. Lotus yaprakları biçimindeki dış çemberler yaratılışa, varoluşun ve kâinatın sonsuz döngüsünü görselleştirirken içteki birbirine kesişen üçgenler erkekliği ve dişliliği, Diyagramın ortasındaki tek nokta ise merkezi ve mutlak olanı temsil eder (Gibson, 2017, s. 23).

Görsel 4

Tantra Yantra



(Rudra Centre, t.y.)

Merkez sembolizminin başka bir örneği Aztek takvim taşlarında görülür. Aztek takvim taşı üzerine Meksika kozmogonisine ait semboller işlenmiştir. Semboller Azteklerde şiddetin, savaşın önemi, kozmik döngüler ve tanrılarla insanlar arasındaki ilişkilerle ilgilidir. Taşın merkezinde Aztek güneş tanrısı Tanatuiuh vardır.

Görsel 5

Aztek Takvim Taşı



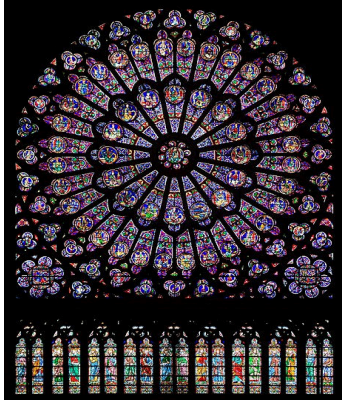
(Fonseca Mata, 2019)

Hristiyan inancının erken dönemlerinde, katakombalarda rastlanan ve Hz. İsa'yı evrenin merkezi olarak temsil eden çeşitli simgelerde merkez sembolizmine rastlanır. Aynı durum Hristiyan mimarisine de yansımıştır. Mimarinin

hem genel yapısı hem de iç mimaride süsleme elemanı olarak kullanılan gül pencereleri merkez sembolizmini yansıtan niteliktedir. Gül pencerelerine Romanesk dönemde de rastlanmasına rağmen Gotik dönemde yaygınlaşmışlardır. “Bu camlardaki sembolizm çember (mükemmellik ve cennet, teker (sonsuzluk), kırmızı gül (sevgi ve din şehitliği) ve Meryem ana (lekelenmemiş “dikensiz gül”) temalarını birleştirir” (Gibson, 2017, s. 163). Birçok yazar, gül pencerelerini bir mandala simgesine benzer şekilde bütünlük ve tutarlılığa ulaşmanın bir ifadesi olarak yorumlamaktadır. Gül pencerelerinde yer alan detaylar inananlar için birçok mesaj içerir. Örneğin; Paris'teki Notre Dame Katedrali'nin kuzey gül penceresinde ağırlıklı olarak mavi ve kırmızı renkler kullanılmıştır. Mavi renk, Meryem Ana'nın saflığını akla getirirken, kırmızı, İsa Mesih'in kanını simgeler. Gül penceresinin ortasında Meryem Ana ve bebek İsa yer almaktadır. Meryem ve bebek İsa, güvercin ve melek figürleriyle çevrilmiştir. Bu figürler aynı zamanda İsa'nın gelişini de simgelemektedir. Melekleri ve güvercinleri çevreleyen çemberde ise Mesih'e tanıklık eden 12 büyük peygamberi gösteren figürler vardır (Wasatch Shutter Design, 2020).

Görsel 6

Notre Dame Katedrali Kuzey Gül Penceresi



(Workman, 2010)

3.3. Dairesel Örüntüler ve İslam Sanatı

Daha aşağı olarak kabul edilenin daha yüce olana işaret etmesi hermenötik bir ön kabuldür. Bu açıdan, İslam dinine göre bir müslüman doğada gördüğü her şeye Allah'ın işareti gözüyle bakmalıdır. Çoğu kültürde dini mekanların “Tanrı'nın Evi” olduğu inancı hakimdir. Bu yüzden mabedler evrenin bir özeti gibi tasarlanır (Burckhardt, 2017, s. 21-22). Camiler de bu anlayışı hem mimari biçimleri ile hem de içerdikleri süslemelerle ortaya koyarlar. İslam mimarisinin İslam kozmolojisi ile yakın ilişkisi vardır. İslam mimarisinde cami kubbesinin merkezi Allah'ı ve ruhu temsil eder. Cami kubbesinin dayandığı, genellikle sekizgen olan kemer melekler makamını ve dörtgen de yeryüzünü ya da maddesel alemi temsil eder. İslâmi kozmos tüm varlıkların kökeni olarak Allah'a ve Allah'ın emriyle düzenlenmiş olan varoluş hiyerarşisine dayanmaktadır. İslam mimarisi bu hiyerarşinin somutlaşmış hali olarak düşünülebilir (Nasr, 2017, s. 61). Cami kubbeleri inanan izleyiciye çokluğun kaynak aldığı “Bir'liği” ve kâinata var olan düzeni hissettirmek için tasarlanmış geometrik süslemelerle bezenmiştir.

Görsel 7

Malatya Ulu Camii Kubbesi



(Okur Yazarım, 2016)

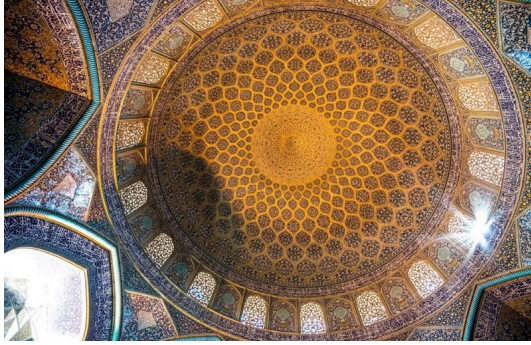
İslami mimaride süsleme elemanı olarak kullanılan örüntüler, “cismanî varoluşun bâtinî yapısını” gösterirken, kendilerine bakan izleyiciye adeta kâinatın yapısını açar, kendisini çevreleyen “maddî olanı” anlayabilmesi için bir anahtar görevi görürler (Nasr, 2017, s. 72). İslami desenler kaligrafi ile stilize bitkisel formların birleşiminden oluşur.

İslam hat sanatı, biçimlerinin sembolizmi aracılığıyla, bizzat yaratılışı karakterize eden sabitlik ve değişim arasındaki kesişmeyi yansıtır. Dünya, sürekli bir akış ya da oluştan meydana gelmiştir; yine de bu oluş, İlahî Kelime’de ya da akılda bulunan oluşun ve değişmez arketiplerin yansımından başka bir şey değildir. İslâm hat sanatı, Kur’ân’ın metnini “cismanileştirerek” bizzat yaratılışın mahallini tekrar ettiği için bu metafiziksel hakikati yeniden yaratır (Nasr, 2017, s. 41).

“Hendesi” adı verilen geometrik örüntüler hat sanatına benzer şekilde insan zihninin bir üretimi olan soyut düzenlemelerdir. Hendese (geometri) ilminden kaynak almaları dolayısıyla ölçü ve simetriye dayanırlar. Tasvirde uzak durması gereken Müslüman sanatçılar çokluktaki birliği inançlarına uygun bir şekilde ifade etmenin yolunu geometride bulmuşlardır (Doğanay, 2012, s. 82). Bu geometrik kompozisyonları oluşturan motiflerin organizasyonu Semra Ögel tarafından “yıldız sistemleri” olarak adlandırılmıştır. Yıldız sistemlerinde esas olan, daire ve içine çizilen temel geometrik şekillerin birbirleriyle kesişmeleridir. Ögel’e göre; Yıldız sistemlerinin organizasyonları kapalı geometrik şekillerden oluşsa da bir yıldızdan diğerine sürekli geçiş halinde olan doğrusal hareket vardır. Yıldızları oluşturan ışınların hiçbiri kapalı değildir. Bir yıldızdan diğerine, sonsuza dek devam eder gibi görünen sürekli bir geçiş vardır. Bu sürekli hareket, desenlerin üretilme sebebi olan “Çokluktaki birliğin” ifade edilmesini sağlar. Merkezin etrafında dönüş duygusu veren tekrarlayan dairesel yıldızlar, evrendeki dairesel dönme hareketinin bir ifadesi olan çarkıfelek desenini akla getirir (Ögel, 1994, s. 97).

Görsel 8

İsfahan Şah Camii Kubbesi



(Admin, 2021)

İslami geometrik örüntüler her zaman bir daire ile başlar ve daireye eşkenar üçgenler, kareler veya altıgenlerin eklenmesiyle oluşturulan bir sistemden türetilir. Bu sistemler için kullanılan matematiksel terim olan “regular tessellation” (düzenli mozaikleme), herhangi bir düzlemin kaplanması için bir çokgenin tekrarlanması anlamına gelir ve ismini Latin mozaiklerinden (tesserae) almıştır. Oluşturulan tasarım ne kadar karmaşık veya girift olursa olsun, yine de tek bir sistemde gösterilebilir nitelik taşır. Geometrik süslemeler, uzaya doğru sınırsız bir şekilde genişleyebilir duygusu uyandırarak sonsuzluğu akla getirirler. (The Met, t.y.).

Görsel 9

İslami Geometrik Desen Detayı



(Cooper, 2011)

3.4. Mandala Desenleri

Sanskritçe’de “daire” anlamına gelen “mandala” kelimesi, geometrik desenlerin çeşitli formlarda bir merkez etrafında ve bir düzen içerisinde tekrarlanmasıyla oluşturulan tasarımları anlatır. Tantra Hinduizmi ve Budizm’de bulunabilen mandala desenleri, kâğıt veya kumaş üzerine çeşitli malzemelerle yapılır ve meditasyon için kullanılır. Mandala deseni evreni gösterirken, desenin merkezi, evrendeki tüm kaosa rağmen insanın güvenebileceği tek sabit

noktayı yani Tanrı'yı sembolize eder. Mandalalar tek bir temel örüntüden oluşturulurlar. Merkezde mutlak inancı temsil eden bir sembol vardır ve diğer çemberin çeşitli noktalarına yerleştirilmiş diğer semboller de aynı inancın çeşitli biçimlerini temsil eder. Mandalalarda görselleşen bu inancın temeli, tıpkı diğer kültürlerdeki dairesel örüntüler gibi, insanın evrenin sonsuz boşluğu karşısında hissettiği boşluk korkusu (horror vacui) denilen dehşettir.

Görsel 10

Eski Bir Tibet Mandala Örneği



(Ancient Art Podcast, 2017)

Mandalalar, sadece eğitimli kişiler tarafından hayal gücü kullanılarak oluşturulabilen zihinsel imgelerdir. İki mandala hiçbir zaman birbirine benzemez (Jung, 2015, s. 194). Mandala desenini oluşturan kişi (mikrokozmos), düşünce yoluyla sembolik olarak mandalanın içine girer, “parçalanma” ve “yeniden bütünleşme” süreçlerinden geçerek, dünyanın (makrokozmos) görsel sembolizasyonu olan mandalanın merkezine doğru ilerler. Mandalaların görevi; İnanan kişinin kozmik gerçeklikle yeniden bütünleşerek kendisine, doğaya ve Tanrı'ya yabancılaşmasını aşmasını sağlamaktır. “Suunyataa” adı verilen mandalanın merkezi, spiritüel gerçekliği sembolize eden “praajna” ve “upaaya”nın birleşimidir. Bilgelik olan praajna pasif ve tepkisizdir, tanrıça ile sembolize edilir. Upaaya ise şefkattir, aktiftir ve erkektir. İkisinin birliği olan suunyataa uzayın ve zamanın fenomenal dünyasını yürüten sonsuz gerçekliktir ve evrenin beden ve ruh gibi tek olduğuna işaret eder. Bu teklik mandala deseninin ana fikridir. Mandalaların içerdiği bütün şekiller fenomenal dünyaya ait şeyleri, yani makrokozmos gerçekliği ve ruh ve bedenin nasıl iç içe geçtiğini sembolize eder (Cairns, 1962, s. 220-221).

Analitik psikolojinin kurucusu Carl Gustav Jung mandala desenini bir arketip olarak görmüştür. Jung'a göre merkezi olan bir daire çizimi Tanrı'nın doğası ile ilgili çok eskiden beri bilinen bir alegoridir (Jung, 2015, s. 207). Jung'un “merkezleştirme” dediği bireyleşme süreci rüyalarda mandala sembolizmini hatırlatan imgelerle ortaya çıkar. Mandalanın merkezi burada kendiliği sembolize eder. Jung hastalarının rüyalarında bu sembolizmi aramıştır. Jung aynı zamanda mandalanın merkezini rahimle ilişkilendirir;

Bütün durumlarda spiral, merkezi, dolayısıyla da rahmi vurgular ve Doğu mandalasının en temel anlamlarından biri olmasının yanı sıra simyadaki kabin da sıklıkla kullanılan bir eş anlamlısıdır...Rahim, merkez, yaşam- veren kaptır...Mandalanın merkezi Hint nilüferinin kadehine, tanrıların mevkiisi ve doğum yerine tekabül eder, buna ‘padma’ denir ve dişil bir önemi vardır... Simyada ‘vas’ çocuğun taşındığı rahimdir. Hz. Meryem’den de ayinlerde ‘vas’ olarak bahsedilir (Jung, 2015, s. 292-293).

Jung “Anima Mundi” (Dünyanın Ruhü) düşüncesini ve her şeyin etrafında döndüğü nokta olarak kutup düşüncesini de kendiliğin sembollerinden biri olarak görür ve ortak bilinçdışının sembolü olarak kabul eder (Jung, 2015, s. 302). Jung, mandalanın ortaya koyduğu deneyimin özellikle ilahi imgeyi artık yansıtımayan, bu yüzden de kişilik bölünmesi tehlikesi içerisinde olan insanlar için yararlı olduğunu ifade etmiştir. Mandaladaki kare veya yuvarlak çevrelerin kişilik bölünmesini önlemek amacıyla örülen duvarlar olarak kabul eder: “Böylelikle mandala, kişinin salt kendisi üzerinde yoğunlaşmasını söyler ve destekler. Bu durum egomerkezlilik dışında herşeydir. Tersine, şişmeden ve duygusal kopukluktan kaçınmak amacıyla çok gerek duyulan kendini (nefsi) kontrol mekanizmasıdır” (Jung, 2017, s. 78).

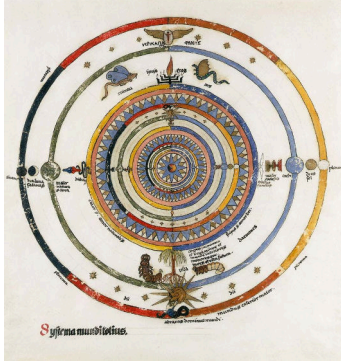
Jung'un analitik psikolojisinin amacı kolektif bilinçdışı ve ego nun benlik üzerindeki egemenliğinin bozulmasıdır. Bu da bir birey olma sürecinden geçerek gerçekleştirilir. Birey olma süreci mandala deseninde sembolize edilen yeniden bütünleşme süreci ile benzerdir. Jung'a göre acı ve arzunun egemenliğinden kurtulmak isteyen birey ilk olarak “gölge”nin varlığının farkına varmalıdır. Gölge, Jung'un tanımı ile, bireyin kolektif bilinç dışındaki arketiplerden biridir ve bireyin kendisinin de farkında olmadığı kontrolsüz, şiddete meyilli, karanlık tarafıdır.

Jung, birey olma sürecinin temelde bir dönüşüm süreci olduğunu söyler. Bu süreçte sorunun tanınması ve kabul edilmesi önemlidir. Doğu felsefesinde, insanın başlıca ahlaki kusurları, fenomenal kozmik bilinçdışının durumlarından biri olarak kabul edilir. Bu kusurlar ve karşıtları olan iyi ahlaki özellikler mandalaların

“sambhogakayaa” dairesinde temsil edilir. Benlik illüzyonu ve sebep olduğu tüm kötülüklerden kurtulma ruhun “merkez” denebilecek manevi boyutu ile bağlantı kurabilmesi sayesinde olur. Bu bağlantı ruhu sezgisel bir aydınlanma deneyimini yaşatır ve birey hem kendi benliği, hem diğer insanlar hem de kozmos ile yeniden bütünleşir (Cairns, 1962, s. 224). Bu anlamda Jung’un kendisi de hayatının bir döneminde tecrübe ettiği kendi benlik arayışı deneyimlerini *Liber Novus* (Kırmızı Kitap) isimli eserinde yazmış ve kendi ürettiği mandala desenleri de kitapta yer almıştır.

Görsel 11

Jung’un Mandala Çizimi



(Jung, 2019)

Mandala desenlerinde ve İslami geometrik desenlerde sembolize edilen, merkeze, tek ve nihai olana doğru ilerlemenin; Hz. Muhammed’in Mir’ac’a yükselmesi, Dante’nin İlahi Komedya’daki ruhani yolculuğu, Sufilerin “Eşref-i Mahlukat” olma yollarında ya da Hristiyan azizlerinin acılarla dolu hayat hikayelerindeki gibi çeşitli inanç sistemlerinde örnekleri görülür. Bu mistisizmin kaynağı ve dolayısıyla mandala benzeri görsel sembolizmin bu inançlardaki karşılığı Neo Platonizm’dir. Neo Platonizm, MS. 205-270 yılları arasında yaşamış olan Plotinos tarafından geliştirilmiş bir düşüncedir. Plotin’e göre felsefenin nihai amacı, insanın kendinden vazgeçip ve Tanrı ile bir olmasıdır. Bu duygu ancak vecd ile yaşanabilir (Şenel, 2013, s. 423-427).

3.5. Çağdaş Sanatta Dairesel Örüntüler

Birçok çağdaş sanatçı, dairesel formu ve dairesel örüntüleri farklı anlamlarda kullanmıştır. Bazı sanatçılar, kozmosu ve dolayısıyla sonsuzluğu akla getiren sembolizmiyle dairesel formu yeniden yorumlarken, bazı sanatçılar ise mandala deseninin manevi aydınlanmayı hedefleyen sembolizminden etkilenmiştir. Örneğin sürrealist sanatçı Max Ernst, “Galaksinin Doğuşu” adlı çalışmasında, merkezden kaynaklanan dairesel formlarla evrenin oluşumunu sembolik olarak göstermiştir. Eserde biçimler, Big Bang’in görsel yansıması olarak okunabilmesi için merkezden çemberin çevresine yayılmış şekilde gösterilmiştir.

Görsel 12

Max Ernst, Galaksinin Doğuşu, 1969



(Ernst, 1969)

Dairesel biçim Op Art sanatçıları tarafından da sıklıkla kullanılmıştır. Bridget Riley eş merkezli zikzak dairelerle oluşturduğu “Blaze 1” adlı çalışmasında güneş ışığının gözler üzerindeki etkisini görselleştirmek istemiştir. Zikzakların kullanılması ile daireysel formda merkeze doğru hareket algısı yaratılmıştır.

Görsel 13

Bridget Riley, Blaze 1, 1962

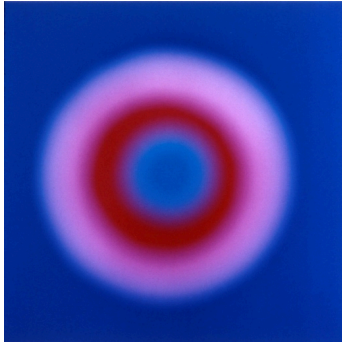


(Riley, 1962)

Eserlerinde farklı imgeleri, değişik tekniklerle bir araya getiren bir sanatçı olan Bill Armstrong’un “Infinity” başlıklı serisinin ana teması, genellikle gözle görülemeyen bir şey olarak kabul edilen “ruh” düşüncesini fotoğraf aracılığıyla tasvir etme arayışıdır. Sanatçı eserleri için, Afrika’daki “kötü ruh” inancından ve Doğu’daki mandala desenlerinden ilham almıştır (Armstrong, 2012). Sanatçı “Infinity” (Sonsuzluk) serisindeki eserlerini fotoğraf makinesinin sonsuza odaklanarak, odak dışındaki görüntüleri fotoğraflaması ile bulduğu soyut ya da figüratif görüntülerden oluşturmuştur. Bu görüntüleri bir araya getirip, çeşitli işlemlerden geçirerek manipüle eden sanatçı orijinal görüntüyü dönüştürerek yeni bir bağlamda okunmasına olanak verir. Aşırı bulanıklaştırarak, görüntülerin birleştiği kenarların kaybolmasını sağlar, böylece fotoğraflar sorunsuz ve bütünleşmiş görüntüler olarak algılanır. Sanatçı bu görüntülerle, kavrayışın ötesinde figürlerin olduğu tanımlanamaz, ancak yalnızca hafızada ya da rüyalarda var olabilecek bir dünya yarattığını ifade etmektedir. Renklerin meditatif etkisinin ön planda olduğu bu eserler aynı zamanda, her şeyin birbirine bağlı olduğu hissini verirken, gözün bu görüntüleri algılama güçlüğü yaşamayı ve algılayamayışının yarattığı rahatsız edicilikten de yararlanmaktadır (Armstrong, t.y.).

Görsel 14

Bill Armstrong, Mandala #454, 2003

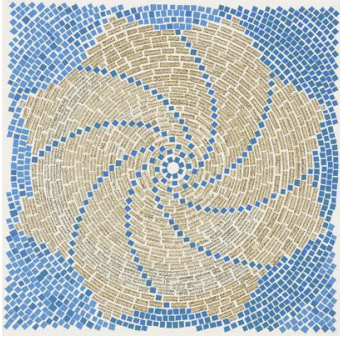


(Armstrong, 2003)

İranlı-Amerikalı sanatçı Y.Z. Kami’nin eserleri manevi aşkınlık ve sonsuzluğu akla getiren nitelikleri ile Mevlevi geleneğinden ilham almıştır. 2007 tarihli “Endless Prayer V” (Sonsuz Dua V) eserinde Mevlana’nın çeşitli mısralarını daireler ve spiraller oluşturacak şekilde bir araya getirmiştir. Eserdeki dönme hareketi etkisi akla hem Mevlevi ayinlerindeki dervişlerin dönüşünü hem de mandala desenlerini getirmektedir. Fiziksel olarak kendi etrafında dönmenin; ego ile bağlantıyı koparma, bireyin nefret dolu kendiliğinden arınması ve bireyin Tanrı ile bütünleşmesini sağladığı düşünülür (Godfrey, 2009, s. 23-25).

Görsel 15

Endless Prayer V

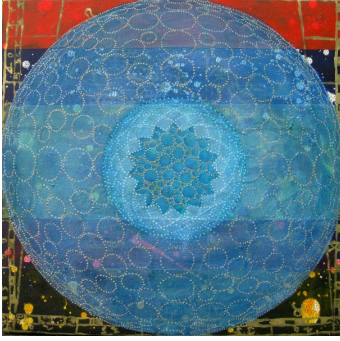


(Kami, 2007)

New York’lu sanatçı Amy Cheng, mandalalarında, ruhani etkiyi güçlendirmek için rengin psikolojik etkilerinden ve dairesel desenlerden yararlanmıştır. Güçlü ışık-gölgelerin yarattığı derinlik, bilinmeyene giden sonsuz, bitmeyecekmiş gibi görünen bir yol hissi yaratır. Gül pencerelerindeki parlak ışık etkisini hatırlatan işlerinde Cheng evrenin sonsuzluğunu ve onunla bütünleşmeyi görünür kılar.

Görsel 16

I Am The Cosmos



(Cheng, 2010)

Afrikalı-Amerikalı Ekspresyonist ressam Alma Woodsey Thomas, eserlerinde Bizans mozaikleri ve puantilist resimlerle bağlantı kuran dairesel kompozisyonlar kullanmıştır. Eserlerinde doğal yaşamdan renkleri ve bu renklerin birbiri üzerindeki etkilerini göstermiştir.

Görsel 17

Wind Dancing With Spring Flowers

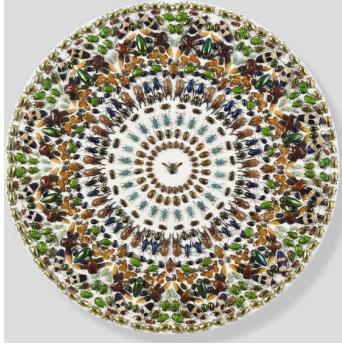


(Woodsey Thomas, 1969)

İngiliz sanatçı Damien Hirst mandala benzeri dairesel örüntüleri “Entomology” ve “Kaleidoscope” başlıklı serilerinde kullanmıştır. “Kaleidoscope” serisindeki eserlerinde, Hristiyan tasvir sanatlarında yeniden dirilişin, Antik Yunan’da ruhun sembolü olan kelebekleri kullanmıştır. Serideki eserlerin isimlerinde de Hristiyan ikonolojisine göndermeler vardır ve biçim olarak gül pencerelerini hatırlatırlar.

Görsel 18

Limbo



(Hirst, 2009)

Ölümlle ilgili takıntılı olduğunu ifade eden Hirst için ölüm, çürüme ya da yok olma değil hayatın kutlanması ile ilgili bir durumdur. Kelebekler gibi böcekler de Hirst'ün ilgi alanındadır. Çünkü böcekler ölümün içinde var olan hayatın imgesini taşırlar ve hayatın kırılmasını gösterirler. Ölü olsalar bile renklerini ve güzelliklerini muhafaza ettikleri için böcekler de kelebekler gibi Hirst'ün ilgi alanına girmişlerdir. Sanatçı "Entomology" serisine 2009'da başlamıştır. Her bir resim binlerce böcek türünün Hammerite ev tipi boyaya geometrik örüntüler biçiminde yerleştirilmesiyle oluşturulmuştur. Entomology serisindeki resimlerin başlıkları Dante'nin "İlahi Komedy"ından karakter ve olay isimlerinden alınmıştır (Hirst, 2013).

Görsel 19

Bug Blast



(Tomaselli, 1998)

Böcekler Fred Tomaselli'nin de sanatsal üretiminde yerini almıştır. "Bug Blast" (Böcek Patlaması) isimli eserindeki kompozisyon, merkezden çevreye doğru genişleyen dairelerle hipnotik bir mandalayı hatırlatır. Sanatçı bu eseri haplar, çeşitli psikotik maddeler, kelebek resimleri ve gerçek böcek parçaları ile oluşturmuştur. Eserdeki örüntüler ve renkler izleyici üzerinde uyuşturucu bir madde etkisindeymiş gibi halüsinojenik bir etki uyandırır (Fineberg, 2014, s. 495).

Görsel 20

Danmala



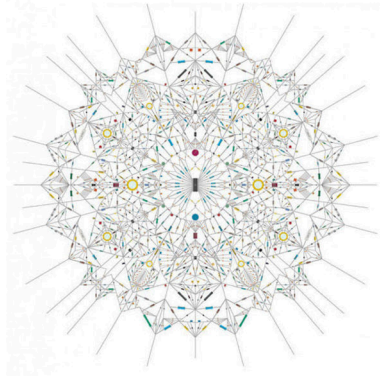
(Klein, 2014)

İnsan ruhu ve doğa arasındaki uyum ve uyumsuzluğu görünür kılmak için doğal malzemelerle dairesel örüntüler yaratan bir diğer sanatçı Kathy Klein'dır. Sanatçı, “Dan” (Sanskritçe verici) ve “mala” (çelenk) kelimelerinin birleşimi olan “Danmala” adını verdiği işlerini üretmek için Deniz kabukları, tohumlar, çam kozalakları, taşlar ve çeşitli çiçekleri sanatsal materyal olarak kullanır. “Danmala” larını ürettikten sonra sanatçı onları izleyici ile karşılaşabilmeleri için doğada bir yere yerleştirir. Sanatçı tekrarlamalardan oluşan eserleri ile izleyicide ruhsal bir arınma ve rahatlama yaratmayı amaçlamaktadır (Noorata, 2014).

Doğadan materyaller kadar endüstriyel malzemeler de sanatçılara dairesel kompozisyonlarını üretirken malzeme çeşitliliği açısından çeşitlilik sağlamıştır. Londra merkezli sanatçı Leonardo Ulian bakır teller ve elektronik atıklardan oluşturduğu mandalalar ile teknolojinin insan hayatında spiritüelliğin yerini aldığına vurgu yapmayı amaçlamıştır. Eserlerine “Sacred Space” (Kutsal Alan) gibi başlıklar vererek elektronik teknolojilerin, kendilerini daha iyi hissettikleri yeni bir mekân, yeni bir tür maneviyat olarak insan ruhunda dini yapıların görevini yerine getirdiğine gönderme yapmaktadır (Jobson, 2013). Cep telefonlarını kullanarak dairesel örüntüler oluşturan Rob Pettit ise daha çok teknolojinin gelişimini hızlandırdığı çevre sorunlarına dikkat çekmektedir.

Görsel 21

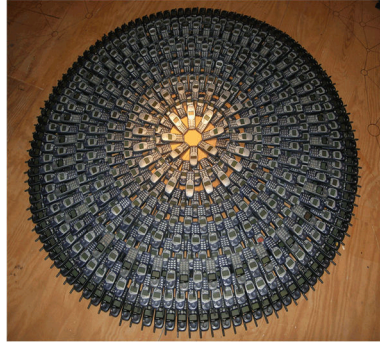
Sacred Space



(Ulian, 2013)

Görsel 22

Cell Phone Mandala



(Pettit, 2011)

Güney Koreli sanatçı Kim Sooja'nın ürettiği kavramsal işler, “Mandala: Chant for Auschwitz” başlığı ile Poznan Bienal’inde sergilenmiştir. Polonya’da bir İkinci el kıyafet dükkanından alınmış kıyafetlerin dairesel formda düzenlenmesiyle oluşturulmuş olan ve Tibetli rahiplerin söylediği ilahi sesleri ile de desteklenmiş olan enstalasyon Hitler’in Poznan Şato’sundaki eski ofisine yerleştirilmiştir. Sanatçı aynı zamanda mandala biçiminden oluşturduğu ses enstalasyonlarında da yararlanmaktadır. 2014 tarihli “Mandala: Zone of Zero” isimli işinde hedef tahtalarını da hatırlatan bir jukebox hoparlöründen Tibet, İslam ve Gregoryen ilahilerinin karışımından oluşmuş bir ses ortama yayılmaktadır. Mandala formu ile birlikte ilahilerin kullanımının izleyicide ruhani bir duygu uyandırırken, teknolojik bir aletin kullanılmış olması ile yabancılaşma duygusu da ön plana çıkmıştır (Yablonsky, 2003).

Görsel 23

Mandala: Zone of Zero

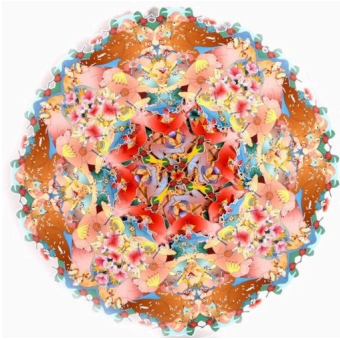


(Sooja, 2014)

16. yüzyıl tıp illüstrasyonlarından alınarak birbirine dijital olarak eklenmiş görüntülerle dairesel örüntüler oluşturan Aya Ben Ron, Batı tıbbının tedavi edici gücüne duyulan inancı sorgulamıştır. Sanatçının ürettiği kolajlarda kullandığı imgeler hastalıklı, sakat, bütünlüğü bozulmuş bedenlerden alınmıştır. Bu hastalıklı beden parçalarının sanatçının kompozisyonlarında parlak renkli dokulara dönüşmesi izleyici de yaşam-ölüm, hastalık-sağlık vb. zıtlıkları besleyerek grotesk bir etki uyandırmaktadır. Sanatçı Batı tıbbına karşılık geleneksel tıbbın iyileştirici gücünü mandala deseninin ruhsal iyileştirici yönünden yararlanarak sorgulamıştır.

Görsel 24

Untitled



(Ron, 2000)

Jennifer Zackin kolektif bilincimizdeki “her yerde hazır ve nazır olan ordu” düşüncesini sorgulamak için Amerikan silahlı kuvvetlerine ait paraşütü Perululara özgü ponponlarla birlikte dokuyarak işlevini tersine çevirmiştir. “Hanaqpacha Intiq Sombran: 2004” başlıklı eserde kullanılan ponponlar için Cusco, Peru'daki Q'ero halkından yardım almıştır. Q'ero yerlilerinin inanç sisteminde paraşüt formu güneşi sembolize eder. Buradan yola çıkarak sanatçı dünyanın süper gücü konumundaki Amerika, And kültürü gelenekleri ve mandala desenlerinin sembolik işlevleri arasında bağlantı kurmuştur (Zackin, 2004a).

Görsel 25

Hanaqpacha Intiq Sombran



(Zackin, 2004b)

Mircea Cantor, politik görüşlerini dairesel kompozisyonlarla ileten bir başka sanatçıdır. 2010 tarihli “Holy Flowers” (Kutsal Çiçekler) işinde sanatçı, makineli silahları kaleydoskopik bir düzende yerleştirerek, dünyadaki

küresel çatışmalara gönderme yapmıştır. Eserde silahların varlığının yarattığı tehlike ve ölüme yakınlık, çiçek benzeri mandala deseninin verdiği meditatif etki ile karışır.

Görsel 26

Holy Flowers



(Cantor, 2010)

1970'li yıllarda feminist sanatın gelişiminde rol oynayan sanatçılardan biri olan Miriam Schapiro yüksek sanat ile dekoratif sanatı birleştiren eserler üretmiştir. Pervane biçimi kadar yarım bir mandala formunu da andıran bu eserlerde kadınlara atfedilen malzemeleri ve teknikleri kullanmıştır (Smith, 1995, s. 462). Kapitone, nakış ve applike gibi tekniklerle ürettiği bu eserlerde, yüksek sanat olarak görülen kolajın, anonim kadınların yarattığı zanaat ürünü kabul edilen el işleri ile bağlantısını sağlamak için "femmage" terimini kullanmıştır.

Görsel 27

Mother Russia



(Schapiro, 1994a)

Yarı dairesel bir kompozisyona sahip "Mother Russia" (Rusya Ana) isimli femmage eserinde Schapiro, feminist bir bakış açısıyla, Rus kadın sanatçıları kullanmıştır. Eserde birbirinin izleyen kırmızı ve beyaz dikey çizgiler içeren en üst sırada sanatçının şapkalı kendi görüntüsünün yanı sıra; Sonia Delaunay, Antonia Sofronova, Olga Rozanova, Nina Simonovich Efimova ve Vera Muchkina gibi devrimci kadın sanatçıların ve rol modellerinin serigrafik görüntüleri bulunur. Bu sıranın hemen altında altın harflerle "poejdka" (yolculuk) kelimesinin yinelenmesinden oluşan dar bir satır bulunmaktadır. Bir alt satır, bu kadınlar tarafından yaratılan eserlerin reproduksiyonlarını içerirken, "kooperaunia" (işbirliği) kelimesinin tekrarıyla oluşan bir sıradan sonra pervanenin merkezinde Rus bayrağının sembollerine atıfta bulunan orak, çekiç ve kırmızı yıldız figürleri bir demet buğdayın önüne yerleştirilmiştir (Schapiro, 1994b).

Görsel 28

Vaad Edilmemiş Topraklar



(Batibeki, 2019)

Türk sanatçı Kezban Arca Batıbeki de 2019 yılında gerçekleştirdiği “Vaad Edilmemiş Topraklar” başlıklı sergisinde kolaj tekniği ile dairesel kompozisyonlar üretmiştir. Feminist bir bakış açısının da dikkat çektiği sergideki kolajlarında, sanatçı, farklı kültürlerden kadın imgelerini gösteren fotoğrafları mülteci sorunu ve göç kavramı ile bağlantılı olarak kullanmıştır.

4. Sonuç

Semboller bilinç dışı düzeyde inanç sistemlerimizi, kültürümüzü dolayısıyla kimliğimizi yöneten ve yönlendiren biçimlerdir. Dairesel form bu sembollerin en arkaik ve birincil olanıdır. İlkel insanın çevresine bir daire çizerek kendisini dışardaki tehlikelerden koruyabileceği inancından hareketle, insanın dünyadaki en eski ayak izlerine bakıldığında dairesel form her aşamada karşımıza çıkar. Stonehenge ya da Göbeklitepe gibi antik dini yapıların planı ya da Müslümanların Ka’be ‘yi tavafında olduğu gibi, insanın manevi bir seviyede dairesel formu Tanrı ile yakınlaşmada bir araç olarak kullandığı anlaşılmaktadır. Dairesel örüntülerin çeşitli kültürlerde gelişmesi dünyayı hareket ettiren ama kendisi hareketsiz kalan merkez inancı ile bağlantılıdır. Bu inanç, merkez sembolizminin gelişmesine kaynak olmuştur. Merkez sembolizmi, çeşitli dinlerin kutsal sanatlarında dairesel örüntülerden oluşan bir süsleme anlayışı ile görselleştirilmiştir. Bu görsellik ve dairesel örüntülerin spiritüel yönü, çağdaş sanatçılar için ruhsal olan ile maddesel olan arasındaki çatışmaya vurgu yapma aracı haline gelmiştir. Sanatçılar dairesel örüntüleri bir tür merkezleşme, iyileşme, kendine dönme aracı olarak kullandıkları gibi onlardan her tür bireysel idealizmlerini izleyiciye iletme amacıyla da yararlandıkları görülmektedir.

Kaynakça

- Admin. (2021, Ekim 18). *İsfahan Şah Camii kubbesi* [Fotoğraf]. Media Nusa. <https://trading.medianusa.co/>
- Ancient Art Podcast. (2017, Aralık 21). *Eski bir Tibet mandala örneği* [Fotoğraf]. Ancient Art Podcast. <https://www.ancientartpodcast.org/blog/tibetan-mandalas-88/151-1996-mandala/>
- Archer, E. D. (1888). *The timaeus of Plato*. Cambridge University Press.
- Armstrong, B. (2003). *Mandala #454* [Fotoğraf]. Clamart. <https://clamart.com/2012/01/mandalas/#thumbnails>
- Armstrong, B. (2012). *Mandalas*. Clamart. <https://clamart.com/2012/01/mandalas/#thumbnails>
- Armstrong, B. (t.y.). *Bill Armstrong: Photographs from the infinity series*. Billarmstrongphotography. <https://www.billarmstrongphotography.com/statement>
- Arnheim, R. (2012). *Görsel düşünme*. (R. Ögdül, Çev.). Metis Yayınları.
- Batıbeki, K. A. (2019). *Vaad edilmemiş topraklar* [Fotoğraf]. Hürriyet. <https://www.hurriyet.com.tr/kelebek/keyif/batibekinden-vaad-edilmemis-topraklar-41105280>
- Burckhardt, T. (2017). *Doğu’da ve Batı’da kutsal sanat*. (T. Uluç, Çev.). İnsan Yayınları.
- Cairns, G. E. (1962). The philosophy and psychology of the oriental mandala. *Philosophy East and West*, 11(4), 219-229. <https://doi.org/10.2307/1397024>
- Cantor, M. (2010). *Holy flowers* [Fotoğraf]. Artbasel. <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/54892/Mircea-Cantor-Holy-Flowers>
- Cheng, A. (2010). *I am the Cosmos* [Fotoğraf]. Amy Cheng. <https://amychengstudio.com/portfolio/cosmos>
- Cooper, M. (2011, Eylül 26). *İslami geometrik desen detayı* [Fotoğraf]. Wikimedia Commons. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mosaic_-_Mosqu%C3%A9_de_Paris.jpg
- Doğanay, A. (2012). Tezyinat. *TDV İslam Ansiklopedisi* içinde. <https://islamansiklopedisi.org.tr/tezyinat>
- Educating Humanity. (2012, Aralık 14). *Çin Zodyak sistemi*. [Fotoğraf]. <http://www.educatinghumanity.com/2012/12/Ancient-Calendar-Mayans-Zodiac-Signs-End-Times-Astrology-Prediction.html>
- Ernst, M. (1969). *Galaksinin doğuşu* [Fotoğraf]. Wikiart. <https://www.wikiart.org/en/max-ernst/birth-of-a-galaxy-1969>
- Fineberg, J. (2014). *1940’tan günümüze sanat*. (S. Atay Eskier ve G. Erinç Yılmaz, Çev.). Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Fonseca Mata, H. C. (2019, Haziran 28). *Aztek takvim taşı* [Fotoğraf]. Wikimedia Commons. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Piedra_del_Sol_en_MNA.jpg
- Gibson, C. (2017). *Semboller nasıl okunur?*. (C. Alpan, Çev.). Yem Yayın.
- Godfrey, T. (2009). *Painting today*. Phaidon Press.


- Guenon, R. (2004). *Álemin hükümdarı: Dinlerde merkez sembolizmi*. (İ. Taşpınar, Çev.). İnsan Yayınları.
- Hirst, D. (2009). Limbo [Fotoğraf]. Damien Hirst. <http://damienhirst.com/limbo>
- Hirst, D. (2013). *Entomology cabinets and paintings, scalpel blade paintings and colour charts*. Damien Hirst. <http://damienhirst.com/exhibitions/solo/2013/white-cube-hong-kong>
- Jobson, C. (2013, Eylül 26). *Sacred space: New technological mandalas by Leonardo Ulian*. Colossal. <https://www.thisscolossal.com/2013/09/sacred-space-leonardo-ulian/>
- Jung, C. G. (2009). *İnsan ve sembolleri*. (A. N. Babaoğlu, Çev.). Okuyan Us Yayın.
- Jung, C. G. (2015). *Rüyalar*. (A. Kayapalı, Çev.). Pinhan Yayıncılık.
- Jung, C. G. (2017). *Psikoloji ve din*. (R. Karabey, Çev.). Okyanus Yayıncılık.
- Jung, C. G. (2019, Temmuz 2). *Jung'un mandala çizimi* [Fotoğraf]. Envision Your Evolution. <https://www.envisionyourevolution.com/analytical-psychology/create-your-own-mandala/2467/>
- Kami, Y. Z. (2007). *Endless prayer V* [Fotoğraf]. Artpulse. <http://artpulsemagazine.com/y-z-kami-endless-prayer>
- Kepler. (t.y.). *Kepler'in Evren modeli* [Fotoğraf]. The Scientific Revoution. <https://revolutionscientific.weebly.com/discoveries.html?epik=dj0yJnU9NIBEdVJxa0w1anpvZkQ3cUtVbW9qRUFib0VlQzFRQlgmcD0wJm49V25UVGprT1ZKazJwTmtYaHNlb29tUSZ0PUFBQUFBROFaaGtB>
- Klein, K. (2014). *Danmala* [Fotoğraf]. Kathyklein. <http://kathyklein.org/danmala>
- Nasr, S. H. (2017). *İslam sanatı ve maneviyatı*. (A. Demirhan, Çev.). İnsan Yayınları.
- Noorata, P. (2014, 19 Şubat). *Beautiful mandalas made from nature by Kathy Klein*. My Modern Met. <https://mymodernmet.com/kathy-klein-danmala/>
- Okur Yazarım. (2016, Aralık 15). *Malatya Ulu Camii kubbesi* [Fotoğraf]. Okuryazarım. <https://okuryazarim.com/malatya-ulu-camii/>
- Osmanca, F. (2018, Ekim 30). *Farklı kültürlerde Svastika sembolü* [Fotoğraf]. Fosmanca. <https://fosmanca.art/serbest-kursu/bin-yillik-sembol-svastika-gamali-hac/>
- Ögel, S. (1994). *Anadolu'nun Selçuklu çehresi*. Akbank Yayınları.
- Peker, A. U. (1998). Orta Çağ Anadolu mimarisinde anlam. *Arkeoloji ve Sanat*, 85, 29-39. https://www.academia.edu/6829711/Orta%C3%A7a%C4%9F_Anadolu_Sel%C3%A7uklu_Mimarisinde_Anlam
- Pettit, R. (2011). *Cell phone mandala* [Fotoğraf]. 4rtgallery. <http://4rtgallery.blogspot.com/2014/04/cell-phone-art-by-rob-pettit.html>
- Riley, B. (1962). *Blaze1* [Fotoğraf]. National Galleries Scotland. <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/159569/blaze-1>
- Ron, A. B. (2000). *Untitled* [Fotoğraf]. Ayabenron. <https://ayabenron.com/hanging/>
- Rudra Centre. (t.y.). *Tantra yantra*. Rudraksha-Ratna. <https://www.rudraksha-ratna.com/articles/types-of-yantras>
- Schapiro, M. (1994a). *Mother Russia* [Fotoğraf]. Gallery 98. <http://gallery.98bowery.com/2017/collaboration-series-1994-mother-russia/>
- Schapiro, M. (1994b). *Mother Russia*. The Art Story. https://www.theartstory.org/artist/schapiro-miriam/artworks/#pnt_7
- Smith, E. L. (1995). *Art today*. Phaidon Press.
- Sooja, K. (2014). *Mandala: Zone of zero* [Fotoğraf]. Kimsooja. http://www.kimsooja.com/projects_Mandala_Zone_of_Zero_Zacheta_2013.html
- Sutton, D. (2019). *İslami tasarım geometrinin dehası*. (U. İda, Çev.). A7 Kitap Yayıncılık.
- Şenel, C. (2013). Yeni Eflatunculuk. *TDV İslam Ansiklopedisi* içinde. <https://islamansiklopedisi.org.tr/yeni-eflatunculuk>
- The Met. (t.y.). *Primary characteristics of Islamic geometric decoration*. <https://www.metmuseum.org/learn/educators/curriculum-resources/art-of-the-islamic-world/unit-three/primary-characteristics-of-islamic-geometric-decoration>

- Tomaselli, F. (1998). *Bug blast* [Fotoğraf]. Pinterest. <https://tr.pinterest.com/pin/380554237232611087/>
- Ulian, L. (2013). *Sacred space* [Fotoğraf]. Artrabbit. <https://www.artrabbit.com/events/leonardo-ulian-sacred-space>
- Wasatch Shutter Design. (2020, Ekim 23). *Famous windows: The rose window of Notre Dame*. <https://wasatchshutter.com/famous-windows-the-rose-window-of-notre-dame/>
- Woodsey Thomas, A. (1969). *Wind dancing with spring flowers* [Fotoğraf]. Hoodmuseum. <https://hoodmuseum.dartmouth.edu/news/2016/06/recent-acquisitions-alma-woodsey-thomas-wind-dancing-spring-flowers-1969>
- Workman, J. A. (2010, Ağustos 22). *Notre Dame katedrali kuzey gül penceresi* [Fotoğraf]. Wikimedia Commons. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:North_rose_window_of_Notre-Dame_de_Paris_Aug_2010.jpg
- Worringer, W. (2017). *Soyutlama ve özdeşleyim*. (İ. Tunalı, Çev.). Hayalperest Yayınevi.
- Yablonsky, L. (2003). *Mandala: Zone of zero*. Kimsooja. <http://www.kimsooja.com/texts/yablonsky.html>
- Zackin, J. (2004a). *Hanaqpacha Intiq Sombran*. Jennifer Zackin. <https://www.jenniferzackin.com/hanaqpacha-intiq-sombran>
- Zackin, J. (2004b). *Hanaqpacha intiq sombran* [Fotoğraf]. Jenniferzackin. <https://www.jenniferzackin.com/hanaqpacha-intiq-sombran>


Nietzsche'nin Eğretileme Söylemi İzleğinde Çağdaş Sanatta İmge ve Hakikat*

Image and Truth in Contemporary Art on the Path of Nietzsche's Metaphor Discourse


Berna Coşkun Onan

Dr. Öğr. Üyesi, Bursa Uludağ Üniversitesi, Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı
email: onanberna@uludag.edu.tr  ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-5218-5452>

Furkan Demirci

Yüksek Lisans Öğrencisi, Bursa Uludağ Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü
email: dmcrcfurkan.27@gmail.com  ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4248-6195>

* Bu makale, AART-2021'de sunulan Çağdaş Sanat Pratiklerinde Nietzsche Söylemi ve Eğretileme adlı bildirinin genişletilmiş halidir.

 **iThenticate** Bu makale bilimsel etik ve kurallara uygun hazırlanmış ve intihal incelemesinden geçirilmiştir. Etik kurul onayı gerektirmemektedir.

Atf (APA 7)/To cite this article

Coşkun Onan, B., & Demirci, F. (2021). Nietzsche'nin eğretileme söylemi izleğinde çağdaş sanatta imge ve hakikat. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 27(47), 480-488. <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.927209>

Makale Gönderim Tarihi/Received: 24/04/2021

Makale Kabul Tarihi/Accepted: 10/09/2021

Makale Yayın Tarihi/Published: 28/10/2021

Review Article / Derleme Makale

Öz

Nietzsche'nin ifade ettiği eğretileme kavramı, günlük konuşma diline önemli ölçüde yerleşmiş, sıkça kullanılan fakat ifadede yarattığı olanakların farkında olunmayan bir kavramdır. Eğretileme ile yapılan şey, benzetmelerden yararlanarak ve anlatıma, anlama güç katarak dil aracılığı ile hakikati meydana getirmektedir. Eğretileme konuşma dilini zenginleştirmekte ve öznel ifadelerle imkân tanıyarak anlama derinlik kazandırmaktadır. Dil yapısı nedeniyle Türkçe, kültürel çeşitliliği ve bu çeşitliliğin sanatta kullanımı bağlamında eğretilmelere geniş bir zemin sağlamaktadır. Günlük kullanım dilinin yanı sıra sanat eserlerinde de eğretileme ile sıkça karşılaşmak mümkündür. Yazınsal ve görsel sanatlarda ifadeye katılan derinlik, dilin eğretilmeli kullanımları yoluyla daha da artmaktadır. Sanat tarihinde eğretilmelere en sık başvurulan alanlar imge yaratma ve anlamı derinleştirme olanaklarındaki benzerlikleri nedeniyle resim ve şiir alanları olmuştur. Eğretileme her ne kadar benzetme gibi görünse de yalnızca bu tanımlamayla sınırlı değildir. Eğretileme benzetmenin daha üstünde bir kavramdır. Eğretileme ile anlama güç katarak farklı hakikatlere kapılar aralanmaktadır. Çağdaş sanat, malzeme ve dil kullanım çeşitliliği nedeniyle ayrı bir olgu olarak varlık kazanmıştır. Çağdaşlık ve dolayısıyla postmodernite, Nietzsche'nin "Hakikat" ve "Eğretileme" kavramı anlaşıldığı takdirde sağlam temellere oturmaktadır. Nietzsche'yi anlamak, eğretilmeyi anlamak, ironiyi anlamak, çağdaş sanatı ve postmodernizmi anlamaktır. Bu çalışmada, çağdaş sanat yapıtlarına eğretileme bağlamında yaklaşılarak çözümlenmeler yapılmış ve yeni oluşan anlamlara yoğunlaşılmıştır.

Anahtar kelimeler: Anlam, Genişletilmiş anlam, Dil, Görsel Dil

Abstract

The concept of metaphor, as Nietzsche expresses it, is a concept that is well-established in daily speech, is frequently used, but is not aware of the possibilities it creates in expression. What is done with metaphor is to bring about the truth through language, using metaphors and adding power to expression and understanding. The metaphor enriches the spoken language and adds depth to comprehension by allowing subjective expressions. Due to its linguistic structure, Turkish provides a wide basis for metaphors via its cultural diversity and the use of this diversity in art. In addition to the daily language, it is possible to encounter metaphors in works of art. The depth involved in expression in literary and visual arts is further increased through the metaphorical uses of language. In the history of art, metaphors have been the most frequently used fields of painting and poetry due to their similarities in creating images and deepening the meaning. Although metaphor may seem like an analogy, it is not limited to this definition and is higher than it. While metaphor adds power to understanding, opens the door to different truths, meanwhile. Contemporary art has come into existence as a separate phenomenon 'cos of the diversity of material and language usage. Contemporary art and therefore postmodernity is based on the understanding of Nietzsche's concept of "Truth" and "Metaphor". To understand Nietzsche is to understand metaphor, to understand irony, to understand contemporary art and postmodernism. In this study, analyzes have been made by approaching contemporary artworks in the context of metaphor and focusing on newly formed meanings.

Keywords: Meaning, Expanded Meaning, Language, Visual Language

1. Giriş

Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844'te Prusya'ya bağlı Thüringen bölgesinde doğmuştur. Henüz çocukken yazdığı metinler ve yaptığı beste çalışmaları günümüze kadar ulaşmıştır. Nietzsche, felsefeye iki ifade aracı kazandırmıştır: aforizma ve şiir. Aforizma hem yorumlama sanatı hem de yorumlanan şeydir; şiir ise hem değerlendirme sanatı hem de değerlendirilen şey anlamına gelmektedir (Deleuze, 2006). Nietzsche, düşünceye kazandırmış olduğu bu ifade araçlarının yanı sıra, bu araçların yegâne kullanıcısı olan dil üzerine de eğilmiş, bunun üzerine fikirler üretmiştir. Dilin nasıl çalıştığını hangi bağlamlarda nasıl etkiler yarattığını anlamaya ve açıklamaya çalışmıştır. Bu bağlamda, aforizmalarda ve şiirde oldukça sık görülen ve yine görsel sanatlar alanında da sanatçıların sıklıkla kullandıkları eğretilmeli dil üzerinde durmuştur.

Metafor, Eski Yunanca'daki *meta* (üzeri-ne) ve *phrein* (taşımak) sözcüklerinden gelir ve bir "şey" in bazı yönlerinin bir başka "şey" e taşındığı ya da transfer edildiği özgül zihinsel/dilbilimsel süreçleri ifade eder. "Metafor, Türkçe'de 'mecaz' ya da 'eğretilmeli dil' olarak adlandırılan ve standart dilden "söylediği şeyi kastetmemesiyle" ayrılan özelleşmiş dilin temel bir formu olarak kabul edilir." (Cebeci, 2019, s. 9). Bu kavramdan metnin devamında Türkçe'deki karşılığı ile 'eğretilme/eğretilmeli dil' olarak söz edilecektir. Eğretilme, günlük yaşamda sık sık kullandığımız fakat farkında dahi olmadığımız bir kavramdır. Bununla birlikte, günlük konuşma dilimizi şekillendiren, aynı zamanda yapılandıran ve zenginleştiren yapısıyla karşımıza çıkmaktadır. Özellikle dil kullanımı açısından Türkçe, yapısı ve kullanımı bağlamında eğretilmelere son derece açıktır. Bir eğretilme, tekrar tekrar ve farklı durumları çağrıştıran biçimlerde kullanılabilir. Kullanıldıkça anlamını yitirmez, aksine kullanıldığı zamana ve cümleye göre anlama güç katar. Aristoteles (1987)'ya göre, en büyük başarının metaforun düzgün biçimde kullanılabilmesi olduğu kanısındadır; "Bu başkalarından öğrenilemeyen bir şeydir ve büyük doğal yetenekliliğin belirtisidir; çünkü metaforu başarı ile kullanma yeteneği benzerliklerin sezildiğini gösteren bir işarettir." (s. 68). Bunun yanı sıra, Aristoteles fazla metafor kullanımının gündelik konuşma dilinin şairselleşmesine sebep olacağı uyarısında bulunur. Metaforu yani eğretilmeyi abartılmadan, gerekli yerlerde kullanmak ifadeye zenginlik ve seçilirlik katmaktadır. Bu nitelikler, sanatın etkileyicilik ve fikirleri iletmek gibi amaçlarıyla güçlü bir şekilde örtüşmektedir. Eğretilme, dil aracılığı ile yapılır ve söylenen ile anlatılmak istenen farklıdır. Bu özelliği ile eğretilme, çok farklı hakikatleri barındırabilmektedir ve abartı tehlikesine düşmeden amaca uygun olarak kullanılmalıdır. "Buna göre, eğretilme dili düzgün kullanıldığı zaman, resim sanatında ışık ve gölgenin taşıdığı işleve benzer biçimde, şiirdeki figürün öne çıkarılıp 'görülmesini' sağlar" (Cebeci, 2019, s. 31). Bu bağlamda yaratılan bu etkin dil, görsel, sözel ya da yazımsal tüm ifade biçimlerini kapsamaktadır. Daha açık bir şekilde, dilin anlam etrafında dönmesidir. "Dil, bir hakikatten diğer bir hakikat türüne geçerek çalışır, bu nedenle özce eğretilmelidir" (Yurt, 2020 s. 105).

"Eğretilme (mecaz) dili, düz anlamıyla belirli bir şeyle/nesneyle bağlantılı olduğu kabul edilen terimlerin, başka bir şeye/nesneye aktarılabilmesi varsayımından yola çıkar ve dilin düz kullanımına yönelen müdahalelerden oluşur" (Cebeci, 2019, s. 10). Örneğin, bir kalemi tarif ederken "uzun ince ip", "sivri bir mızrak" veya "keskin bir kılıç" diye bahsedebiliriz. Burada kalem gerçekten ip değildir ya da kılıç gibi kesme özelliği olan metal bir nesne de değildir. Burada yapılan şey, benzetmelerden ya da metnin başında belirtildiği gibi bir takım niteliklerden transferlerle yararlanarak anlatıma, anlama güç katarak, dil aracılığı ile hakikati meydana getirmektir. Hakikati meydana getirirken başka hakikatlerden yararlanılabilir. Buna göre hakikat kavramının farklı hakikatlerden oluştuğunu, aynı zamanda değişmekte olduğunu, anlamın süreklilikle oluşmakta olduğunu düşünebiliriz. Bu konuda bu araştırmanın anlam ve ifade bağlamında başvurduğu süreklilik olgusuna aynı zamanda Foucault'un bir arkeolojik arayışla yaklaşmaktadır. Hakikatlerin yansıması ve bütünlüğü olarak bilgi, Foucault (2019)'ya göre tümel bir sürekliliğin tersine gelişmekte, tikel söylemlerin birlikteliği gibi değerlendirilmelidir (s. 34). Hakikatin sürekliliği eserlerdeki yansımaları imgelerde ya da sözcüklerde varlık kazanan ifade niteliklerinden anlaşılmaktadır. Benzetme gibi görünse de; eğretilme yalnızca bununla sınırlı değildir. Benzetmenin içerik ya da şekli önceleyen konfigüratif niteliklerinin yanı sıra, eğretilmenin içeriği biçime yeğleyen bir ifadesi vardır. Eğretilme, benzetmenin daha üstünde bir kavramdır. Eğretilme sadece bir şeyi başka bir şeye benzetmek değil, benzetilen şeyin yapısal özelliklerinden, anlamsal ifadesinden yararlanarak ve kendi bünyesine katarak anlamını güçlendirme yoludur (Yurt, 2020). Benzetme mantık kurallarına uygun bir şekilde yapılır, aykırı bir bağdaştırma yoktur. Benzetme sözcüğü, kaynaklarda simili (simile) olarak geçmektedir. Cebeci'ye göre "Latince similis (benzer) sözcüğünden türetilmiştir. "gibi", "-miş gibi" yapılarından yola çıkılarak oluşturulan ve 'görsel duyu'ya daha çok yaslandığı kabul edilen bir figürdür" (Cebeci, 2019, s. 11). Bu nedenle Türkçe'deki karşılığı benzetme olarak kabul edilmektedir. İfadenin eğretilme türünde "sen bir meleksin" tümcesiyle kişiye meleğin tüm özelliklerini taşıyabiliriz. İyi biri olma, ruhani olma, manevi olma, daha iyi bir insan olma vb. gibi arttırılabilecek birçok özellik düşünülebilir. Simili formunda ise "melek gibisin" ifadesine ulaşılır. Burada "gibi" edatı ile kurulan bir benzetme söz konusudur. "Bir yandan eğretilme iki farklı şey arasında mantık kurallarına aykırı bir özdeşlik ilişkisi kurarken, diğer yandan simili iki şeyi karşılaştırmakla yetinir. Bir özdeşlik ilişkisi kurmaz veya öngörmez" (Cebeci, 2019 s. 11). Daha açık bir ifade ile "sen bir meleksin" ifadesinde, kişi gerçekten bir melek olmadığı halde, kişinin melek olduğuna dair bir kabul söz konusudur. Benzetmede ise mantığa aykırı bir özdeşlik ilişkisi kurulmaz, sadece benzetme vardır.

1.1. Eğretilme ve Edebi Dil

Edebi dildeki ifade olanaklarının sınırsızlığını ve eğretilmenin tam olarak karşılığını Mevlâna Celâlettin Rumi'nin "Hamdım, piştım, yandım" sözünde görmek mümkündür. "Ham" bir şeyin henüz olgunluk seviyesine erişmediğini ifade ederken, Mevlâna bu sözcüğü henüz tecrübe sahibi olmamak, yeterli donanıma sahip olmamak anlamında kullanmıştır. "Pişmek" sözcüğü yemekler için kullanılan bir kavram olmasına karşın, Mevlâna tecrübe sahibi olduğunu ya da öğrendiğini ifade etmek hatta anlama kuvvet katmak için kullanmıştır. "Yanmak" sözcüğü, yüksek ısı ya da ateş ile girilen temas sonucu meydana gelen bir zarar görme durumuyken, Mevlâna bu sözcüğü aşkın bir durumu ifade etmek için kullanmıştır. Üç sözcükten oluşan bir cümle olmasına karşın eğretilme sayesinde anlam bağlamında çok zengin ve ifade bağlamında son derece etkileyici bir cümledir. Burada eğretilme,

birinci tekil şahsın gizli özne kullanımıyla fiillere ardışık biçimde eklenmesi yoluyla sağlanmıştır. Fiiller, anlamlı ve ardışık bir anlatımla sıralanmış, öznenin katılmasıyla anlam güçlenmiş ve okuyucu empatik bir estetik ilişkiye sürüklenebilmiştir.

Eğretilemenin etkili örneklerinin görüldüğü bir diğer edebi alan ise şiiirdir. Şair, duygularını daha güçlü ifade etme çabasıyla, kendi duygularını okuyucularda ya da şiiri atfettiği kişide de uyandırabilmek ve derin bir arınma sağlayabilmek için eğretileme kullanır. “Çok özledim.” cümlesi yerine “Gönlüm hep seni arıyor neredesin sen?” (Neşet Ertaş, 1960) cümlesi kullanıldığında özlem duygusunun ne kadar büyük olduğu, ne kadar derin olduğu ve özlem duygusunun yanı sıra, “aramak” sözcüğü ile anlamın oldukça genişlediğini görmek mümkündür. Eğretilemenin şiir sanatının ne kadar içinde olduğunu açıklamak için şair Ümit Yaşar Oğuzcan (2001) 'ın “Milyon Kere Ayten” şiirinden bir kesit incelenebilir:

“....

Saatim her zaman Ayten'e beş var

Ya da Ayten'i beş geçiyor

Ne yana baksam gördüğüm o

Gözümü yumsam aklımdan Ayten geçiyor

Bana sorarsanız mevsimlerden Ayten'deyiz

Günlerden Ayten ertesidir

....” (Oğuzcan, 2001, s. 135)

Şairler, eğretilmeye sık sık başvurmaktadırlar. Bunun sebebi, şiirlerin bünyelerinde ve uyak, kafiye gibi kaygılar barındırması ve bu yolla yoğun duygu durumları yaratmalarıdır. Bu sebeple şairler, eğretileme ile bir yandan kafiye kaygısını gidermek diğer yandan da uygun kafiyeyi kurarak hedeflenen duygu yoğunluğuna erişmek istemektedirler. “Şiir sanatı, hayat gizeminin kalbine girme yeteneğine sahiptir ve onları simgelere ve insani formlara dönüştürür” (Ohmann & Schwarz, 2016, s. 57) Şiir sanatı, sanatların genel kaygılarından biri olan bu dönüştürmeyi eğretilmeli dil kullanarak yapmaktadır.

1.2. Eğretileme ve Görsel Dil

Günlük konuşma dili ve söz sanatlarının yanı sıra; eğretileme, görsel sanatlarda ve özellikle dil üzerinde çalışılan yapıtlarda hatta dile duyulan ihtiyaç bağlamında kavramsal sanat gibi çağdaş sanat hareketlerinde oldukça sık görülmektedir. Tıpkı sözlü sanatlarda olduğu gibi görsel sanatlarda da eğretileme benzetme yapmaktan fazlasını ifade etmektedir. Görsel sanatlar alanında, sanatçılar eğretilemenin gücünden sık sık yararlanmışlardır. Gerek eserlerin anlatım bağlamında doyunluğa ulaşması için, gerekse izleyicilere farklı düşünce ufukları sunmak, farklı düşünsel bağlantılar geliştirmelerine yardımcı olabilmek için eğretilmelerden yararlanmışlardır.

Görsel sanatlarda eğretileme, çok daha farklı şekillerde karşımıza çıkmakta ve izleyende son derece etkili olabilmektedir. Örneğin resim görme duygusu ile birden fazla şeyi/nesneyi bir arada gösterebilmekte ve insanlar üzerinde daha kalıcı etkiler bırakabilmektedir. Tarih boyunca farklı kavrayış ve ifade türleriyle hakikati oluşturmada etkili olacak bağlantılar kurmak açısından, sanatların yetkinlikleri konusunda tartışmalar sürdürülmüştür. Bu konuda önemli tartışmalardan belki de ilki, 15. yüzyılda resmin gerçekliği yansıtma yoluyla sağlayabilmek noktasında tüm yeterliliklerini kullandığı dönemde gerçekleşmiştir. Bu dönem, imge temelli görsel sanatların resim ve heykel bağlamının şiiri de kapsayan bir genişlikte yaşandığı bir dönemdir. Dönemde, yansıtma ve transferlerle anlatımların etkilerini estetik bağlamda konumlandırabilmek üzere tartışmalar gerçekleşmiştir. Mimari, heykel, resim, şiir gibi alanların içinde olduğu bu tartışmalara, farklı karşılaştırmalarla dâhil olan ve ifadelerin yetkinliği noktasında bilimsel tartışmaları motive ederek, önemli bir ivme kazandıran Leonardo Da Vinci'ye göre, resim şiirden üstündür. “Resim, şiirden daha değerli duyuya hizmet eder ve doğanın eserlerinin şekillerini şairden daha büyük bir gerçeklikle yansıtır” (Da Vinci, 2015, s. 45). Bu bağlamda eğretileme, resimle sözlerin tarif edemediği ya da yetersiz kaldığı yerlerde etkili bir biçimde meydana gelmektedir. Şiirde satırlarca yazılması gereken bir durumu, ressamlar çok daha bütünlüklü bir halde ve tek bir görselde verebilmektedirler. Da Vinci'ye göre; gözler ruhun penceresidir (Da Vinci, 2015). Da Vinci'nin ustalıklı sarf ettiği bu eğretilmeli cümle, bizlere üzerinde düşünmek için sayısız hakikat doğurmaktadır. İnsan ruhunu beslemek, fiziksel bedeni beslemek kadar önemlidir ve nasıl ki insan lezzetli yemekler yemekten hoşlanıyorsa, insan ruhu da aynı şekilde hazdan beslenir. Öyleyse, bahsi geçen bu pencereden, ruhumuza lezzetli şeyler göstermek, bunu istemek doğal bir istençtir. İşte tam da bu noktada eğretileme ile ruha gösterilecek nesneyi/şeyi daha lezzetli hale getirmek mümkündür. Eğretilmeye bu bağlamda “yemeğe tat veren baharat” demek yerinde bir söylem olacaktır. Ressamlar bu bahsi geçen baharatı zaman içinde ustaca kullanmayı öğrenmiştir. Da Vinci (2015) Paragone (Tartışma) eserinde “Ruhun penceresi olduğu söylenen göz, duyum merkezinin doğanın sonsuz eserlerini en kapsamlı ve en olağanüstü biçimde algılayabileceği anayoldur; kulak ikinci gelir ve gözün gördüğü şeyleri anlatma

yolu ile soyluluk kazanır.” (s. 46) ifadesi ile ressamın yaptığı işi yüceltir ve gözün önemini vurgular. Rönesans felsefi ekollerine yön veren tartışmalarından biri olan tartışmalarında ressamlar, Da Vinci'nin kulaktan üstün olarak tanımladığı göz penceresinden ruha uzanmışlardır.

1.3. Problem Durumu

Teorik olarak, her bir eğretileme denemesi, sınırsız sayıdaki örneği birleştirerek ortak bir bağlantı noktasında birleştirme yetisine sahiptir. Sözcükler, yeni ya da çoğu zaman “genişletilmiş anlamlar” (İspirli, 2014, s. 11) kazanırlar. Nietzsche'ye göre dil, “Hakikat” ve “Bilgi” gibi yararlı fakat yanılısıma doğurmaya açık kavramları içerik açısından donduran bir araçtır. Dilin bunu yapma nedeni, toplumsal varlık olarak insanoğlunun buna ihtiyaç duymasıdır. Nietzsche, eğretilmelerin oluşumunu insanın değişmece (mecaz) yapma dürtüsüne duyduğu yakınlıkla betimlemiştir. Her düşüncenin, eşdeğer olmayanların eşdeğer kılınmalarıyla ortaya çıktığını söyler. Nietzsche, bu değişmece dürtüsünü açıklayabilmek için yeni bir kavram icat etmiştir: “Güç istenci”. Güç istenci kavramının yaşamsal ve varoluşsal sürekliliğinden hareketle, eğretilmeye duyulan yaşamsal isteğin ve sanatsal eğilimin sürekliliğinden söz etmek de mümkündür. Buna göre, günümüz sanatı değişen nitelikleri ile bu varoluşsal sürekliliğin en etkili ve güncel göstergelerini barındırmaktadır. Sanat felsefesi bağlamında Nietzsche'nin birçok kavramı gibi bu kavramın da günümüz sanat pratikleri üzerinden kuramsal çözümlenmesinin sanat ve sanat eğitimi alanlarında birçok araştırmacıya ve eğitimcinin içeriklerine ışık tutacağı düşünülmektedir.

1.4. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı, günümüz sanatının değişen plastik ve felsefi yapısında varoluşsal biçimde bulunan eğretilemenin göstergelerini taşıyan eserler yoluyla kuramsal bir çözümleme gerçekleştirmektir.

2. Yöntem

Bu araştırmada, sanat felsefesi bağlamında kuramsal bir çözümleme yapılmıştır. Eğretileme kavramını, felsefi zeminden hareketle, sanatların kuram ve uygulama bütünlüğü içeren bağlamına taşımak amaçlanmıştır. Bu amaca ilişkin olarak “Eğretileme kavramı, çağdaş sanat pratiklerinde hangi eserlerle örneklendirilebilir?” sorusu sorularak aşamalı bir yol izlenmiştir. Öncelikle kavramın biçimsel oluşumu ile yola çıkılmış, tarihsel bir çizgide sözcüğün anlamında oluşan değişimler klasik sanatların idealizminden hareketle alanlara özgü kullanımlarıyla ortaya koyulmuştur. Bu çaba ile kavramın temel nitelikleri elde edilmiştir. Bu niteliklerin günlük dilde, edebi dilde ve görsel dildeki kullanımlarına örnekler verilerek, probleme işaret edilmiştir. Araştırmanın problemi, Nietzsche söyleminin önemli bir kavramı olan eğretilemenin, edebi dile ek olarak görsel dil üzerindeki yansımalarını günümüz sanatı örneklerinde çözümleyebilmektir. Bu çözümlemede, çağdaş sanat olgusuna geniş bir bağlamda yaklaşılarak modern ve modern sonrası dönemlerden değerlendirmeler yapılmıştır. Bu tarihsel belirleme, kavramın antropolojik yapısı gereği yaşamdaki güç istenciyle bağlantısını gösterebilmek ve okuyucuların dönemsal duygudaşlık kurabilmelerini de desteklemek amacıyla, günümüzden örneklere kadar sürdürülmüştür. Bu duygudaşlık ilişkisi ile günümüz sanatı çağdaş sanat bağlamına dâhil edilerek önem kazanmıştır. Bu önem doğrultusunda, özellikle çağdaş sanatın disiplinlerarası, değişken, sınırsız ve estetik ilişkide hazdan önce düşünmeyi önceleyen yapısından yararlanılmış, veri toplama süreci bu bağlamda gerçekleştirilmiştir. Veri toplama sürecinde sanatın kuramsal literatüründe yer edinmiş modern ve postmodern eserler yaygın literatürden elde edilirken, günümüz örneklerine yerel bağlamda yaygın yayım gücü olan dergilerden ve sanatçıların internet sitelerinden yararlanılarak ulaşılmıştır. Araştırmanın veri analizi sürecinde, günümüz sanatından belirlenmiş eserlerin biçimsel ve içeriksel tabakalarında, eğretileme kavramının anlama ve biçime yansıyan gücünü ortaya koyabilecek nitelikler aranmıştır.

3. Bulgular

Nietzsche'ye göre dil, insanın kendini durmadan aldatması sürecinde ana aktördür. Sözcüklerle düşünürken, genellikle sözcükler kullanılarak işaret edilen ve ‘dışımızda bir yerdeki’ varlıkların var olduğunu doğal bir şekilde varsayabiliriz. Dil, hiçbir zaman bize dünyanın gerçekliğini kelimesi kelimesine tarif edemez. Hakikat ve bilgi gibi kavramlar dilde görecedir, bir başka ifadeyle metaforiktir ve dilin içine yerleşmesi nedeniyle, dünya hakkında hiçbir şey söyleyemez. Nietzsche, dilin bireysel anlamlarını bizlere sunmaktadır ve belki de hakikate karşı yaptığı bu yaklaşım sayesinde bugün çağdaş sanattan bahsetmek mümkündür (Yurt, 2020). Çağdaşlık ve postmodernite, içerdikleri farklılıklar, anlam ve transferlere yatkın yapılar ve anlamlandırma farklılıkları bağlamında, Nietzsche'nin hakikat kavramı anlaşıldığı takdirde sağlam temellere oturmaktadır. Anlamda yaşanan genişleme, çağdaş sanat yapıtlarında eser analizlerine de büyük ölçüde bir genişleme olarak yansımaktadır. Buna paralel olarak çeşitli sanat eserlerinden örnekler üzerinden eğretileme kavramına yaklaşılmış, anlamda yaşanan bu genişlemeye aşağıda bir örnekler serisi sunulmuştur.

Rene Magritte, eserlerinde eğretilemenin gücünü ustaca yansıtmayı başaran sanatçılardandır. Söz konusu eğretileme bağlamında dikkat çeken eserlerinden birisi “Bu bir pipo değildir” (Görsel 1) isimli eseridir. Rene Magritte bu eserle izleyicilere “Bu bir pipo değilse nedir?” sorusunu sorarak, bu sorunun bünyesine ironiyi, Nietzsche'nin hakikat arayışını ve eğretilmeyi yüklemiştir. Rene Magritte'in eseri ile sorduğu soruları Foucault

kitabında kendine sormuştur. Foucault, “Pipo’yu canlandıran desen mi?”, “Bu, bir piponun hayali ya da tasarımı sadece” ifadeleri ile hakikati aramıştır (Foucault, 2010, s. 30). Görsel 1’de görülen esere verilen her cevap bir doğru, bir hakikat ve anlam etrafında dönen dilin eğretilmesidir.

Görsel 1

Bu Bir Pipo Değildir



(Magritte, 1929)

Rene Magritte’in “The Rape” (Görsel 2) eserine ilk bakıldığında bir kadın vücudu görülmektedir. Şüphesiz dikkat çekilmek istenen nokta budur. Eserin Türkçe adı “Tecavüz” dür. İsminden de anlaşılacağı üzere burada kadın vücudu ve tecavüz eylemi arasında bir ilişki kurulmuştur. Rene Magritte, bir kez daha eğretilemenin gücünü kullanarak anlatımına önemli ölçüde güç katmıştır. Kadın yüzünü, insanın tipik bir tanımlayıcı niteliği olmaktan çıkarmış, onu yeniden inşa etmiştir. Bu inşada başka birleştirmelere/bütünleştirmelere ihtiyaç duymamış doğrudan eleştirel/yapısökümcü ve yer değiştirici bir anlayışla yeniden inşa etmiştir. Dikkat çeken bir diğer olgu da sanatçının adlandırma/dili kullanma halidir. Sanatçı, burada parçalama ve yeniden inşa çabasını tecavüz adıyla daha da güçlendirmiştir. Bu görme biçimlerinin tümünün ifadesini tek bir kelime ile görünür kılmıştır.

Görsel 2

Rape



(Magritte, 1945)

Bir ağaç resminin üzerine göz çizildiği zaman o ağacı gören, hafızası olan ya da tam anlamıyla bir birey gibi algılayabilmek mümkündür. (Görsel 3) Stephen Chambers'ın baskı resminde bu anlam transferleri görülmektedir. Sanatçı ağaçların görebilen ve ağlayabilen canlılar olduğunu ya da canlı olduklarını anlatmak istemiş olabilir. Burada dile getirilen hakikat, her ne olursa olsun doğru olacaktır. Burada dikkat edilmesi gereken, dikkat çekilmek istenen hakikatlerin yanı sıra eğretilme ile resmin anlatım gücünün artmış olmasıdır. Artık imge, sadece ağaç ya da üzerine göz resmi çizilmiş bir ağaç değildir. Farklı hakikatlere de açılan bir kapı, genişleyen bir anlam havuzu halini almıştır.

Görsel 3

Yüksek Mahkeme Yargıcı



(Chambers, 2018)

Görüldüğü gibi eğretileme, kullanılan dile nakış nakış işlemiş ve olmazsa olmaz haline gelmiştir. Dil, insanlık ile birlikte var olmuştur, belki de bu bağlamda eğretileme de önceleri sözlü dilde var olmuştur denilebilmektedir. Bahsedilen dil, sadece sözle ifade bulan dil değildir. İmgeler ve nesnelere de dil oluşturmakta etkin yollardır. Sanatçı yalnızlık hissini “Sonsuz gökyüzünde tek yıldızım” cümlesi ile anlatmayı yeterli bulamamış ya da tam olarak anlatmak istediklerini karşılayan kelimeler bulamamış olabilir. İşte bu noktada, görsel anlatım ve imgelere başvurma süreci ifadeye katılmakta hatta yön vermektedir. Görsel anlatımda, dilde kullanılan eğretilmeleri veya daha fazlasını, plastik sanatların biçimsel olanaklarından yararlanarak ve doğrudan imgelere başvurarak yaratmak mümkündür.

Görsel 4

Kıdem



(Girgin, 2020)

Görsel 4'e bakıldığında sanatçı kendi yalnızlığını, içe kapanıklığını, kapanma veya kapatılma durumunu tarif ediyor olabilir. Sadece kendini değil, belki de tüm insanları bir kadın figürünün doğurganlığından yararlanarak, eğretileme yaparak anlatmak istemiş olabilir. Çünkü kadın bir birey olduğu kadar nesillerin devamlılığını getirebilme gücüne sahip bir varlıktır. Kadın imgesi, cenin pozisyonu denilebilecek bir pozisyonda, sallanan büyük bir oyuncak atın üzerinde resmedilmiştir. “Yaşanılan zorlu dönemde giderek yalnızlaşan, kapanan, büyüyemeyen bir nesil resmedilmiştir” yorumu sadece bir hakikattir. Bu hakikate; bakan gözlerin sayısı kadar hakikat eklemek, hakikatlerle yeni hakikatler kurmak mümkündür. Öznel hakikatlerin yüklendiği her nesne, figür ya da düşünsel öge, eğretileme niteliğini esere ve anlatıma taşıyabilir.

Görsel 5

Yolda yürürken bana bir şeyler olmuş diyorum

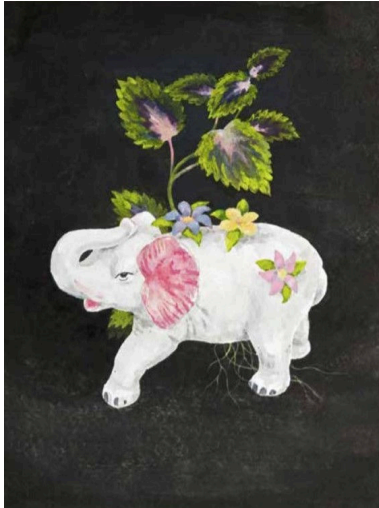


(Aslan, 2020)

Duvara asılan ya da duvara yaslanan bir tuval şasesine “Hayatın kendisi budur, çevreler ve sergiler.” ya da “Bezinden arınmış bir şase, tıpkı organsız bir beden gibidir. Organlarından arınmış fakat hala bir beden, o halde beden organdan ibaret değildir, tıpkı Deleuze’ün ‘organsız beden’ tasviri” (Sauvagnargues, 2010, s. 70) gibidir yorumları yapılabilmektedir. Günümüz sanatında, çağdaş sanatın statik eleştirilere uygun olmaması, rasyonel olmayışının yanı sıra merak uyandırıcı, çekici olmasının sebebi de budur. Gösterilen, söylenen kadar önemli olan bir başka şey ise; gösterilmeyen, söylenmeyendir. Çokluğun olduğu yerde tekliği, yaşamın olduğu yerde ölümü, varlığın olduğu yerde yokluğu, kuraklığın olduğu yerde canlıyı görmek, tam olması gerekeni yarım, eksik, parçalı görmek (Görsel 5) daha dikkat çekici ve düşündürücü olabilir. Bir doğum günü kutlamasında yalnız bir kişinin olması; susuzluktan çatlamış topraklar üzerinde canlı balıkların olması; odalar dolusu altının içinde açlıktan ölmek üzere olan bir insanın olması ya da bir hayvan heykelinin sadece belirli uzuvlarıyla ifade edilmesi gibi. Görsel 5’te gördüğümüz anlatımın gücü, buradan gelmektedir. Eğretilemenin yanı sıra, anlatımı çok daha derin hale getirmesi hususunda çağdaş sanat, karşılıklı duran iki aynanın arasındadır.

Görsel 6

İsimsiz



(Zaptçioğlu, 2020)

Görsel 6’da görüldüğü üzere, iki farklı “şey” arasında mantık kurallarının dışında, tam da eğretilemenin ilkesine uygun bir aktarma/taşımaya söz konusudur. Bir filin sırtından bitki yeşermesi ve kök salması elbette mümkün değildir. Fakat burada birbirinden bağımsız iki şeyin yan yana gelmesi, ikisinin ayrı olarak sunulmasından ya da sözlü olarak anlatılmasından ziyade bir arada sunulması daha fazla anlam ifade edebilmektedir. Sanatçı, iki ayrı canlılığın hayatlarının bir noktada kesiştiğini ve belki de birinin diğeri için çok önemli olduğunu, ancak bu şekilde eğretilemenin gücünden yararlanarak ifade edebilmiştir. Sanatçının bu eğretilmeli ifadesi, anlatıma fark edilebilirlik, çarpıcı izlenim ve akılda kalıcılık kazandırmıştır.

Görsel 7

Bir ve Üç İskemle



(Kosuth, 1965)

Eğretilemenin çağdaş sanatla birlikteliğini çözümlenmekte kavramsal sanatın kazandığı yeri açıklarken temel örneklerden biri olarak Kosuth'a başvurmak gerekir. Kosuth'un Görsel 7'de görülen Bir ve Üç Sandalye adlı eseri, Paragone tartışmalarının günümüze taşınmış doğrudan bir örneğidir. Sanatçı, çağdaş sanatın sınırsız olanaklarını vurgulayarak, bu tartışmayı başka bir boyuta taşımıştır. Eserde gerçek obje olarak bir sandalyeyi, bu objenin fotoğrafının dijital baskısını ve aynı objenin İngiliz dilinde sözlükteki çeşitli karşılıklarını, eşzamanlı olarak izleyene sunmuş ve izleyiciyi felsefi bir tartışmanın ortasında bırakmıştır. Eser, izleyene hakikatin nasıl oluştuğunu ve hangi yolun daha güçlü olduğunu sorgulatmakla kalmamış, sanatın türlerinin hakikatle ilişkisi bağlamında Platon'dan beri süregelen bağlamında da tartışılacağı başka bir gerilim başlatmıştır. Tıpkı Magritte gibi Kosuth da sözcüklerin kuvvetini, bu kavramsal tartışmayla görsel alana taşımıştır. Eserde sandalyenin hakikatle ilişkisi, görünen gerçekliğinin dışında sözcük anlamıyla daha dolu bir düzeyde varlık kazanmıştır. İngilizce karşılığı *chair* olan sandalye, eserde görünen varlıksal göndermenin yanı sıra sözlükteki farklı karşılıklarından yararlanarak da gösterilmeye çalışılmıştır. İngilizce sözlükte sandalye sözcüğünün tüm anlamlarını esere katan sanatçı, *chair* sözcüğünün *kürsü* anlamını da esere katmıştır. Kürsü sözcüğü, kararların alındığı ve kurumsal bağlamlarda hükümlerin verildiği önemli bir pozisyona da gönderme yaparak, eserde anlam çeşitliliğini arttırmış ve eğretilemenin hakikate olan katkısına vurgu yapmıştır. İzleyen bu yapıt karşısında sözcüğün çeşitli anlamlarını da eserde bularak, yeni bir hakikatler serisine katılmış ve çağdaş sanatın sorgula/t/ma düzeyindeki başarısına şahit olmuştur.

4. Sonuç

Bu araştırmada, günümüz sanatının değişen plastik ve felsefi yapısında varoluşsal biçimde bulunan eğretilemenin göstergelerini taşıyan eserler yoluyla kuramsal bir çözümleme gerçekleştirilmek amaçlanmıştır. Bu amaca ilişkin olarak "Eğretileme kavramı, çağdaş sanat pratiklerinde hangi eserlerle örneklendirilebilir?" sorusu sorularak aşamalı bir yol izlenmiştir. Öncelikle kavramın kökleri ile yola çıkılmış, tarihsel bir çizgide sözcüğün anlamında oluşan değişimler ortaya koyulmuş ve bu çaba ile kavramın temel nitelikleri elde edilmiştir. Bu niteliklerin günlük dilde, edebi dilde ve görsel dildeki kullanımlarına örnekler verilerek, probleme işaret edilmiştir. Buna göre, günlük sıradan dilde oldukça sık kullanılan eğretilemenin, söylenen ile anlatılmak istenen farklı şeyler oluşu onu gündelik kullanılan sıradan dilden ayırmaktadır. Eğretileme, hakikatin dil etrafında dolanmasıdır ve dilin çeşitli ifade olanakları aracılığı ile yapılmaktadır. Benzetmenin daha üstünde bir kavram olan eğretileme, mantık kurallarının dışında bağdaştırma ve özdeşleştirme özelliği ile benzetmeden ayrılmaktadır. Bu bağlamda ifade olanaklarına imkân tanıyan tüm sanatların hakikatin oluşmasındaki katkısından söz edilmektedir. Şiir sanatı, ifadeyi düşünceden doğrudan alabilme ve forma dönüşümdeki yetkinliği ve manevi yükleri sebebiyle eğretilmeyi etkin kullanan sanat alanlarından biridir. Eğretilemenin bu gücünden yararlanan edebi dilin yanı sıra plastik sanatların temel öge ve ilkelerinin kullanıldığı görsel sanatların farklı alanlarında da eğretilenlikle sıkça karşılaşmaktadır. Bir şiirde sözcükler anlama nasıl katkıda bulunurlarsa, görsel imgelerle oluşmuş bir eser için de eğretileme, bir tuval, bir boya kadar gerekli olabilmektedir. Renklerin, sözlerin, anlatılmak istenen anlatmakta yetersiz kaldığı yerde sanatçılar, eğretilenmeye başvurmuşlardır. Hayatın her alanında karşılaşılan eğretileme anlaşıldığı takdirde, insan yaşamı ve ürettiği eserlerin daha anlamlı hale geleceği söylenebilir.

Kaynakça

Aristoteles. (1987). *Poetika*. (İ. Tunalı, Çev.). Remzi Kitabevi.

Aslan, V. (2020). *Yolda yürürken bana bir şeyler olmuş diyorum* [Heykel]. Art Unlimited (s. 46). https://5a03bd93-bca3-4a27-9e70-dcca747984d1.filesusr.com/ugd/9c95f9_c8a61a3147ba4964ad9c2d8c0df3c2bb.pdf

Cebeci, O. (2019). *Metafor ve şiir dilinin yapısal özellikleri*. İthaki Yayınları.

- Chambers, S. (2018). *Yüksek mahkeme yargıcı* [Resim]. Stephen Chambers <https://www.stephenchambers.com/talking-trees-england/the-talking-trees-of-england-the-high-court-judge/>
- Da Vinci, L. (2015). *Paragone*. (K. Atakay, Çev.). Notos Kitap Yayınevi.
- Deleuze, G. (2006). *Nietzsche*. (İ. Karadağ, Çev.). Otonom Yayıncılık.
- Foucault, M. (2010). *Bu bir pipo değildir*. (S. Hilav, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Foucault, M. (2019). *Bilginin Arkeolojisi*. (V. Urhan, Çev.). Ayrıntı Yayınları. (Orijinal çalışma 1969 yılında yayımlandı).
- Girgin, S. (2020). *Kıdem* [Resim]. Sedat Girgin. <https://sedatgirgin.com/overrated-land-part-1-on-canvas-solo-exhibition>
- İspirli, Ö. L. (2014). *Almanca ve Türkçede eğretileme süreci* (Tez No. 368473) [Doktora tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. Yükseköğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Kosuth, J. (1965). *Bir ve üç iskemle* [Enstalasyon]. MoMA. https://www.moma.org/learn/moma_learning/joseph-kosuth-one-and-three-chairs-1965/
- Magritte, R. (1929). *Bu bir pipo değildir* [Resim]. Rene Magritte. <https://www.renemagritte.org/the-treachery-of-images.jsp>
- Magritte, R. (1945). *Rape* [Resim]. Rene Magritte. <https://www.renemagritte.org/rape.jsp>
- Neşet Ertaş. (1960). *Neredesin sen türküsü* [Video]. TRT Arşiv. <https://www.trtarsiv.com/ozel-video/neset-ertas/neset-ertas-neredesin-sen-121389>
- Oğuzcan, Ü. Y. (2001). *Acılar denizi*. Özgür Yayınları.
- Ohmann, I., & Schwarz, F. (2016). *Rönesans'ın ruhu*. (Ç. Zülfikar, G. Yıldız ve M. İlgürel, Çev.). Yeni Yüксеktepe Yayınları.
- Sauvagnargues, A. (2010). *Deleuze ve sanat*. (N. Sarıca, Çev.). De Ki Basım Yayım.
- Yurt, C. (2020). *Postmodernite ve ironi: Nietzsche ve Rorty*. Urzeni Yayınevi.
- Zaptçioğlu, A. (2020). *İsimsiz* [Resim]. Aylin Zaptcioglu. <http://www.aylinzaptcioglu.com/>


Türk Resminde Bir Sanat Dehası: İbrahim Çallı

An Art Genius in Turkish Painting: İbrahim Çallı

Şemseddin Ziya Dağlı

Doç. Dr., Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Bölümü

email: szdagli@hotmail.com ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3085-2979>

 Bu makale bilimsel etik ve kurallara uygun hazırlanmış ve intihal incelemesinden geçirilmiştir. Etik kurul onayı gerektirmemektedir.

Atf (APA 7)/To cite this article

Dağlı, Ş. Z. (2021). Türk resminde bir sanat dehası: İbrahim Çallı. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 27(47), 489-497. <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.935291>

Makale Gönderim Tarihi/Received: 11/05/2021

Makale Kabul Tarihi/Accepted: 26/10/2021

Makale Yayın Tarihi/Published: 28/10/2021

Review Article / Derleme Makale

Öz

İbrahim Çallı, Türk resim sanatının ekol isimlerinde biri olan ve bir döneme ismini yazdırmış Türk resim sanatçısıdır. Çallı, Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinde (1914 öncesi) Fransa'daki sanat eğitimi yanında keserek Anadolu'ya geri dönmüş ve yaptığı sanat çalışmaları ve kurduğu sanatçı grubu ile bir savaş döneminde (I. Dünya savaşı) dahi adını duyurmayı başaran, sanatı ve renkli kişiliği ile sanat camiasının örnek aldığı öncül Türk sanatçılarından olmuştur. İçinde bulunduğu ve üyesi olduğu milletin genel özelliklerinin yanı sıra Cumhuriyetin ilanı sonrası çağdaşlaşma yolundaki Cumhuriyet devrimlerini benimsemiş, çağdaş resimleri yanında toplumun yaşamını, memleketin doğasını ve devletin kurucusu Atatürk'ün portresini, atanın isteği ile yapmış bir sanatçıdır. Modern, özgün, toplumcu, renkli, hoş sohbet ve izlenimci resimlerin ressamıdır Çallı. Bu çalışmada Türk ressam İbrahim Çallı'nın çok yönlülüğü ve Türk resim sanatına katkıları araştırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: İbrahim Çallı, Resim, Empresyonizm

Abstract

İbrahim Çallı is a Turkish painting artist who is one of the prominent names of Turkish painting art and had his name written in a period. He interrupted his art education in France in the last periods of the Ottoman Empire (before 1914) and returned to Anatolia and succeeded in making a name even in a war period (World War I) with his artworks and the artist group he founded. With his art and colorful personality, he became one of the leading Turkish artists, taken as an example by the art community. He was an artist who adopted the Republic's revolutions on the way to modernization after the proclamation of the Republic as well as the general characteristics of his nation and painted the life of the society, the nature of the country, and the portrait of Atatürk, the founder of the state, with his request. He was the painter of modern, original, socialist, colorful, pleasant conversational, and impressionist paintings. In this research, the versatility of the Turkish painter İbrahim Çallı and his contributions to Turkish painting art were examined.

Keywords: İbrahim Çallı, Painting, Impressionism

1. Giriş

14 kuşağı ya da Çallı kuşağı adıyla anılan, kurtuluş savaşı döneminde sanat kuşağına adını veren, gerek yaşadığı dönemde ve gerekse Türk resim sanatında bir ekol olan, günümüz Türk resim sanatında büyük paya sahip ve birçok büyük Türk sanatçısı yetiştirmiş çok renkli bir kişiliktir İbrahim Çallı. Osmanlı devletinin Tanzimat Fermanı ve akabinde Islahat Fermanı ile başlayan batılılaşma hareketleri neticesinde Batı tarzı resim sanatının gelişmesini sağlamıştır. Batı tarzı resim sanatının gelişimi için kabiliyetli öğrenciler resim eğitimi almak için Londra, Paris, Berlin ve Viyana gibi şehirlere gönderilmiştir (Papila, 2008, s. 121).

Tanzimat'la başlayan ve sürekli gelişen Türk resmi, batıda önemli şehirlerde eğitim alan sanatçıların dönmesi ile farklı bir boyuta girmiştir. Özellikle I. Dünya savaşı döneminde yurda dönen sanatçıların katkısı göz ardı edilemeyecek kadar barizdir. Osmanlı Devleti Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi'nde resim eğitimi alan İbrahim Çallı, Feyhaman Duran, Nazmi Ziya Güran, Ali Sami Boyar, Sami Yetik, Mehmet Ruhi Arel, Namık İsmail, H. Avni Lifij, Mehmet Ruhi Arel resim eğitimi almak için Paris'e Academie des Beaux Arts'a gönderilmiştir. Resim eğitimlerinin ardından 1914 yılında yurda geri döndükleri için, dönüş yılına atfen "1914 Kuşağı Ressamları" denilmiştir. Resim sanatına getirdikleri izlenimci resim yeniliklerinden dolayı da Türk İzlenimcileri ismiyle bilinirler (Baytar ve Okkalı, 2020, s. 126). Osmanlı Devleti'nin son dönemi ile Cumhuriyetin ilk yılları arasında bir geçiş olan "1914 Kuşağı" Türk resminde gerçek bir dönüm noktası oluşturmuştur. Batı tarzı resim sanatına geçişi sağlayan kurum ise hiç şüphesiz Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi olmuştur. Batı'ya eğitime gideler arasında dikkati çeken bir sanatçı vardır, o da Çallı'dır. Bir dönem adını verecek olan Çallı'nın mektepte eğitim aldığı yılların müdürü ise Türk sanatının öncüsü Osman Hamdi Bey'dir. Çallı'nın hocaları arasında ise Salvator Valeri, Warnia Zarzecki ve Ömer Adil gibi sanatçılar yer almaktadır (Berk ve Özsegin, 1983, s. 15).

1914'te Paris'te aldığı eğitimi tamamlayarak yurda dönen Çallı, Sanayi-i Nefise Mektebi'nde 1947'ye kadar hocalık yapmıştır. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Zeki Kocamemi, Muhittin Sebati, Hale Asaf, Halil Dikmen, Cemal Tollu, Eşref Üren, Nurullah Berk, Refik Epikman, Avni Çelebi, Cevat Dereli, Mahmud Cüda, Nuri İyem, Şefik Bursalı gibi Türk resminin kilometre taşlarından sayılan resamlara hocalık yapmıştır (Eyüboğlu, 1976, s. 9).

Yetiştirdiği sanatçılar ve sanatı ile Türk resim sanatında haklı bir yere sahip olmuştur. Dönemin sanatçıları arasında türlü nedenlerden dolayı ismini en çok duyuran, yaygın bir üne kavuşan ve bir orkestra şefi gibi parlayan Çallı, günün birinde ülkenin en ünlü sanatçısı olacağını belki de hayal bile etmiyordu.

2. Yöntem

Bu araştırma betimsel modele dayalı nitel bir araştırmadır. Araştırma kapsamında Türk ressam İbrahim Çallı'nın çok yönlülüğü ve Türk resim sanatına katkıları araştırılmıştır.

3. Bulgular

3.1. Çal'da Başlayan Türk Sanatının Güneşi

Görsel 1

Cormon Atölyesi



(TweetDeck, 2019)

Avrupa yarışmasını kazanan Çallı, 1910 yılında Paris'e gitmiştir. Paris'te Güzel Sanatlar Okulu'na yazılmış ve orada dört yıl boyunca Fernand Cormon'un atölyesinde çalışmıştır. Eğitimini tamamladıktan sonra 1914 yılında Paris'te beraber eğitim aldığı arkadaşları Ruhi Arel ve Hikmet Onat'la birlikte Türkiye'ye geri dönmüştür (Berk, 1974, s. 460).

Gelenekçi, sözde bir klasisizmin peşinde koşan Cormon'un en sevdiği konular arasında tarih öncesi yaşantılar, Yunan ve Roma tarihi başta geliyordu. Cormon'un dikkatli bir öğrencisi olan Çallı ve arkadaşları I. Dünya Savaşının başlaması ile birlikte ülkeye dönerek Halil Paşa'nın aracılığı ile Akademiye hoca olmuşlardır. Bu büyük sanatçılardan oluşan grup ilk sergilerini 1919 yılında Beyoğlu'nda Galatasaraylılar Yurdu'nda açmışlardır. Bu grup, daha sonraları grubun şefi durumunda bulunan Çallı'dan dolayı "Çallı grubu" ismi ile anılır hale gelmiştir. Emekli olduğu 1947 yılına kadar Sanayi-i Nefise Mektebi'ndeki görevine devam eden sanatçı bu tarihten ölümü olan 1960 tarihine kadar sanat hayatına devam etmiştir. Arkadaşları ile birlikte sanat tarihimize "Türk Empresyonistleri" olarak geçen Çallı Grubu, bizde empresyonizmin temsilcisi sayılmaktadır. 1919 yılında açtıkları sergi, zaten empresyonizmin öncülüğünü yaptıklarını göstermektedir ki bu, Türk resim sanatı bakımından son derece önemlidir (Büyük Ressamlar Ansiklopedisi, 1968). Sanatçının gördüklerinin kendisinde uyandırdığı duygu ve düşünceleri yani izlenimlerinin yansıtılması olarak ifade edilen İzlenimcilik (empresyonizm) kendisinden sonra gelen birçok sanat dalını etkilemiştir. Bu akımdan etkilenen Çallı da bu türde ilk örnekleri empresyonist bir teknikle 1924'lere kadar vermiştir.

Empresyonistler prensip olarak doğa ile doğrudan bağ kurmak ve resmin daha gerçekçi görünmesi için atölye yerine resmi açık havada yapmışlardır. Koyu, karanlık, siyah tonlar yerine açık ve ferahlık veren tonları resimlerinde kullanmışlardır (Ayaydın 2015, s. 89) Bu akımdan etkilenen Çallı'da da renklerin açık ve parlaklığı göze çarpmaktadır. Bu yönünle bir doğa ve açık hava ressamıdır. Ayrıca portre, peyzaj, natüremort ve nü'lerinde döneminde yaygın olarak kullanılan kalıpları yıkan bir tavır sergilemiştir" (Başbuğ, 2010, s. 371). Çallı'nın manolyaları, peyzajları, nü'leri yanında bu resmin dengeli kompozisyon düzeni, doğru çizimleri, ayrıntılardan çok bütüne önem verişiyile İzlenimci bir anlatım içinde akademik disipline bağlılığını da göstermektedir (Ersoy, 2004, s. 145).

Çallı, serbest tuşlar ve bir ölçüde de özgür çalışma temposuyla izlenimciliği en güzel şekliyle yansıtmıştır. Konuyla ilgili olarak Nurullah Berk "1914 yılından beri tezahür eden ve İmpressioniste kaidelerin akademikleşmiş formülüne dayanan sanatı temsil eden grubun önde gelen sanatçılarından biriside Çallı'dır" der (Sarı, 1994, s. 58). (Görsel 2).

Görsel 2

Atatürk



(Çallı, 1934)

Çallı, resmin her alanında çok başarılı örnekler vermiştir. Cami Avlusu, Mevleviler Serisi, Dikiş Diken Kadın, Zeybekler Kurtuluş Savaşında, Türk Topçularının Mevziye Girişi, Nü, Balıkçı Kayığı, Çayır ve Keçiler, Atatürk ve İnönü, Yahya Kemal Portreleri, Lüksemburg Bahçesi'nin yanı sıra son dönemlerinde portre ve düzenlemelerinden uzaklaşarak kendini çiçekler ve manolyalara verdiği günlerde, ürettiği manolyalar önemli eserler arasında sayılırlar (Meydan Laurousse, 1990, s. 129) (Görsel 3).

Görsel 3

Emirgân



(Çallı, 1937)

Çallı, “Zeybekler Kurtuluş Savaşında” adlı ünlü resminde, izlenimci yönü ön plana çıkararak, gerçeği yansıtmak yerine, gördüklerinin kendisinde canlandığı duygu ve düşünceleri yorumlamıştır. İstiklal Savaşı’nda vatani kurtarmaya koşan zeybekleri Çallı 1924 yılında yapmıştır. Resme kattığı yorum onun kişiliğinin bir yansımasıdır. Resimde dört efenin savaşa uğurlanması, kadınların Türk aile yapısını yansıtmayı, Anadolu insanının özellikle de Türk kadınlarının hayat mücadelesini yansıtmayı açısından önemlidir. Bir savaş dönemini yansıtan bu eser, izleyicisine huzur ve mutluluk vermektedir. Savaş esnasında gösterilen kahramanlıklar, fedakarlıklar, halkın bir bütün olarak yaptığı mücadeleleri betimlemektedir. Resimdeki renklerin kullanımı, parlaklık ve canlılığı açık hava resminin tüm özelliklerini bünyesinde barındırır. Kurtuluş savaşındaki halkın vermiş olduğu olağanüstü mücadeleyi resmederek ölümsüzleştiren Çallı, bu resmiyle hem onları hem de büyük mücadeleyi onurlandırmıştır (Alkan ve Kahraman, 2016, s. 18) (Görsel 4).

Görsel 4

Zeybekler Kurtuluş Savaşında



(Çallı, 1923)

Zeybekler tablosu, Kurtuluş Savaşında cefakâr Anadolu halkının bağımsızlık ve kurtuluş özlemini, ellerinde tüfekleriyle vatan savunmasına gitmek üzere hazırlanan zeybeklerle, onları uğurlayan Anadolu kadınlarını gösterir. Kurgusu ve kompozisyonuyla işlek, zorlamasız, geniş fırça darbeleri ve sıcacık renkleriyle empresyonist tarzda bir eserdir. İbrahim Çallı'nın tüm resimlerinde bu sıcacık renkleri görmek mümkündür. Hatta portrelerinde bile sarı, turuncu tonlarını savruk fırça darbeleriyle ustaca tuvale aktarmıştır (Kaman, 2015). Yenilikçi ve yaratıcı bir sanatçı olan Çallı, bu dönemde İstanbul'a gelen Ukraynalı sanatçı Alexis Gritchenko ile tanışmış ve arkadaş olmuştur. Gritchenko, 1919 ve 1921 yılları arasında çoğu suluboya, guaş, yağlıboya ve karakalem çalışmalarından oluşan eserler vermiştir (Görsel 5).

Görsel 5

Dans Eden Dervişler



(Gritchenko, 1920)

İstanbul'u ve oradaki kültürel hayatı konu alan bu eserler Çallı'nın dikkatini çekmiştir. Gritchenko ile olan etkileşim neticesinde Çallı, empresyonist tekniğini terkederek, grafiğe yakın, şematik ve karışık olmayan bir renk stilini benimseyip uygulamıştır. Bu resimlerde Çallı; detaylardan arınmış düz renklere yönelmiştir (Giray, 2007, s. 140). Ancak bununla birlikte Mevleviler serisi Çallı'ya, anlatımı cesaretli ve plastik karakteri açısından yeni bir üslup kazandırmıştır (Berk ve Turani, 1981, s. 26). Bu yeni üslubunda ayrıntıların yerini büyük lekese yorumlar, ışık yerine ise geometrik dağılımlar, devinim yerine de statik dengelere ağırlık veren yeni bir tarz benimsemiştir (Giray, 2007, s. 112). Bu üslup değişimi, onun karakterinin olgunluğunu göstermektedir. (Berk ve Gezer, 1972, s. 27). Çallı'nın Mevleviler çalışmalarını bakıldığında bu ritüel ayinleri sürekli olarak incelediği ve olayı kendi mekanlarında Mevlevihanelerde tasarladığı bu mekanlardaki figürler ve mana alemindeki felsefi görüşlerini yansıtılması doğru bir gözlem ve dışa vurum olarak resimde yansımaktadır (Görsel 6).

Görsel 6

Mevleviler



(Çallı, 1927)

3.2. Sanatçı ve Eleştirmenlerin Gözü ile İbrahim Çallı

Avrupa'da akademikleşmeye yüz tutan bir anlayışı yansıtması nedeni ile Çallı'nın sanatını akademik izlenimci bir çizgide görmek daha doğru bir görüş olacaktır (Özel, 1971, s. 44). Empresyonist üslupta konunun önemi, doğru çizimi, perspektif ve deseni fazla önemsenmez anlayışına karşılık, Çallı'da bunların herbiri ayrı bir öneme sahiptir. Bu yönüyle Çallı, izlenimcilik ile akademizmi birleştirerek yeni bir üslup geliştirmiştir. Çağın diğer sanat akımlarının gerisinde kalmayan Çallı için ressam Zeki Faik İzer, "Fransa'da Rosulı ve Matisse ne ise Türkiye'de Çallı aynı rolü oynamıştır" (Arseven, 1975, s. 186) derken empresyonizm ve modern resmin ülkede yayılmasına öncülük eden sanatçının plastik dehasını realist bir şekilde vurgulamıştır. Paletindeki canlılık doğa etütlerinde temeldeki değişmezlik, ayrı öbekler halinde toparlayabilme, tüm resimlerindeki (özellikle manolyalar) değişmeyen bir özelliktir. Renkleri son derece canlı ve hoştur. Çallı'da ışıklar sarı-turuncu iken gölgeler genelde mor ve mavidir. Işık ve gölge Çallı'da tamamen kendine özgü bir ritim armoni oluşturmaktadır. Bunun yanı sıra eserlerinde siyah renk yok denebilecek kadar az kullanılmıştır (Özel, 1971, s. 44) (Görsel 7).

Görsel 7

Manolyalar



(Çallı, 1933)

Nereye hangi rengi sürse, orantılı, güzel ve tatlı olmuş, en önemsiz etüdü, taslağı boyalı krokisi renk armonileriyle gözü okşayan bir sanat eseri halini almıştır. Birçok eserinde gözlemlenebilen düzensizlik ve kuruluş eksikliklerine rağmen bu resimlerin çekiciliği bir anda seyredenleri saran, gözü okşayan sıcaklığı, o yetersizlikleri unutturabilmektedir (Berk,1974, s. 27) (Görsel 8).

Görsel 8

Rumeli Hisarı



(Çallı, 1941)

1914 kuşağına Çallı kuşağı denmesinin nedeni Çallı'nın bir sanatının yanı sıra esprili konuşma tarzı ve bohem hayatı ile ün yapmış popüler bir sanatçı olması da gösterilebilir (Tansuğ, 1991, s. 120). Olağanüstü bir kültürü bulunmamasına rağmen, bir filozof kadar hayatın içeriğini kavrayabilmiş, doğanın güzellikleri âşık olmuş bir sanatçı olan Çallı, içine kapanık olmayan sofra sohbetlerine düşkün, toplantıları renklendiren, sıcak sevimli bir kişiliğe sahipti (Berk ve Gezer,1972, s. 26). Münakaşaları seven, kendi fikirlerini ön plâna çıkarıp kabul ettirmeye çalışan bir kişilik sahibi olan sanatçının hayatı, menkıbelerle doludur. Bir gün Beyoğlu'ndan Haliç'e inen Çallı, sabaha karşı Akademi'deki odasına oldukça içkili olarak dönerken, yolda karşısına çıkan soyguncular tarafından elbiselerine varıncaya kadar soyulmuştur. İç elbiseleri ile ortada kalan Çallı, yoluna devam ederken bu kez de polisler tarafından yakalanır. Kimlik kontrolü yapıp sorguya çekilen Çallı "ben profesörüm" demişe de polisleri ikna edemez. Deli olduğuna kanaat getirilip, karakola götürülen ve akıl hastanesi için müzekkere hazırlanan Çallı, bu sırada kendine gelir; "beni önce akademiye götürün kim olduğumu anlarsınız, eğer isterseniz Atatürk'e sorun o size kim olduğumu söyler" deyince polisler onu Akademiye götürerek gerçeği anlamış ve serbest bırakmışlardır (Arseven, 1975, s. 188).

1914 kuşağına Çallı kuşağı denmesinin nedeni Çallı'nın bir sanatının yanısıra esprili konuşma tarzı ve bohem hayatı ile ün yapmış popüler bir sanatçı olması da gösterilebilir (Tansuğ, 1991, s. 120). Çallı açık havada yaptığı resimlerinde manzara, figür, portre, natürlert ve nü gibi konuların yanında İstanbul sokak ve çay bahçelerini, ada ve tekne gezintilerini ve eğlenceli vakit geçiren kadınları da konu olarak seçmiştir (Görsel 9).

Görsel 9

Adada Piknik Sefası

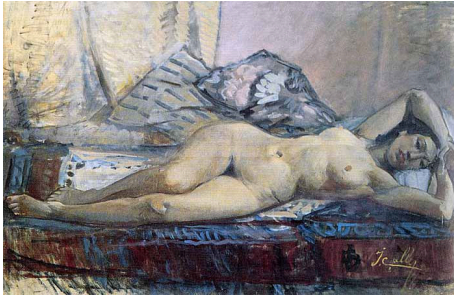


(Çallı, t.y.a)

Bu yönüyle iyi bir gözlemci olan Çallı yaptığı resimlerle 1914 sanatçıları arasında adı en çok bilinen sanatçıdır. Yaptığı resimlerinde renklerle oynaması, tablolarına fazla önem vermemesi onun sabırsız bir sanatçı olduğunu gösterebilir. Çallı her zaman kendine özgü eserler vermiştir. Bu eserleri verirken de kendini, eğitimini sürekli sorgulamış, yeni akım ve üslupları denemiştir. Bu durum onun ressamlar arasında büyük bir üne kavuşmasına sebep olmuştur. Belki de bu yüzden 1914 Kuşağı'na Çallı Kuşağı da denilmiş olabilir (Baytar ve Okkalı, 2020, s. 135). Paris'te L'École des Beaux Arts'ta Fernand Cormon'un atölyesinde eğitim alan Çallı, Fransız izlenimciliğinin etkisiyle açık havada canlı ve ışıklı renkler, gün ışığında doğal görünüm, nü ve portre konulara ağırlık vermiştir. (Görsel 10-11).

Görsel 10

Yatan Çıplak



(Çallı, t.y.b)

Görsel 11

Yatan çıplak



(Çallı, t.y.c)

Bu yönüyle Batıya yönelik resim anlayışımızı kökünden değiştiren bir çüret sergilemiştir. Bu nedenle yurdumuzda yeni bir çığırın temsilcisi olmuştur. Bu yeni bakış açısıyla meydana getirdiği eserlerini İstanbul'da Galatasaray Yurdu'nda sergilemiştir. Sanatçı bu sergiden sonra da çeşitleri konulardaki çalışmalarını düzenli olarak Galataray ve Devlet Resim ve Heykel'de sergilemiştir (Turani, 1984, s. XXVIII; Bayav, 2016, s. 37).

Çallı kuşağı sanatçılarının Cumhuriyet dönemi ile bağlantılarına en geçerli kanıt, Atatürk, İnönü ve Fevzi Çakmak portrelerinin en önemli ve değerli olanlarını gerçekleştirmiş olmalarıdır. Bu portrelerin tümünde derin bir güven ve inancın payı vardır (Tansuğ, 1991, s. 120). 1914 Çallı Kuşağı dönemi, batılı anlamdaki resmi almış oldukları eğitimin bir sonucu olarak bugünkü anlayışımıza en yakın biçimde yorumlayan bir dönemdir. Zira Türk İzlenimciliği'nin en güzel örnekleri bu dönem sanatçılarının ürünlerinde görülür. Özellikle Çallı'nın batı resim

anlayışına ağırlık vermesi, bu kuşağın Türk resim alanında itici bir güce dönüşmesine sebep olmuştur. Kıymet Giray'a göre "1914 Kuşağı"na ismini veren Çallı'nın resim yapma tutkusunu, yaşama sarılması, sanatçı ruhu, eşsiz bir öğretmen olması ve kendinden sonra gelen bir ressam kuşağı yetiştirmesi açılarından son derece kıymetli bir ressamdır. Ona göre Çallı demek "ressam" demektir. Çallı atölyesinde kendi sanatını değil resim yapmayı ve sanatçı olmayı öğretmiştir. Öğrencilerine gerekli bütün teknik ve resimsel değerleri, sanat kültür ve tarihini içten ve yapmacıksız bir şekilde öğretmiştir. Sanatçı kimliğinin yanısıra, sanat camiası ile kurduğu yakın ilişki, çevresinde yarattığı sinerji onun sanatçı kimliğini yansıtmaktadır. (Giray, 2001, s. 78-81) (Görsel 12).

Görsel 12

İbrahim Çallı Atölyesi Ders Esnasında (1930)



(Kültür İstanbul, 2021)

Çallı'nın doğuştan gelen yeteneği ve yaratıcılığını iyi bir eğitimle birleştirmesi, açık fikirli olması, doğanın güzelliklerini özgürce kullanması, hazırcevaplığı, sıcak kanlılığı, olabildiğine renkli yaşamı onun ressam mizacını oluşturmaktaydı. Bu mizacı şüphesiz eserlerine de yansımıştır. Çallı, bir koloristtir. Bu nedenle de rengi bir anlatım aracı haline getirmiştir. Resimlerinde kullandığı çok renk ve renk sıcaklıkları, ışıkların yansıtılması, desencililiği, yoğun bir boya dokusu, mekân ve kurgusal yaklaşımları, öznel dokunuşları resminin toplam değerini ortaya koymaktadır ki onun mizacı, onu ağırbaşlı ve disiplinli çalışmalarından uzaklaştırmıştır. Onun, resmin kuruluş ve desenindeki yetersizliği, renkleri kullanmadaki aceleciliği, amaca varamayan atılganlığı göze çarpan ilk kusurlarıydı. Ancak onun kolorist yapısı bu kusurları örtmüştür. O renk güzelliğini desen düzgünlüğü ile birleştirmeyi başarmıştır (Berk ve Gezer, 1972, s. 26).

4. Sonuç

Bütün hayatı boyunca devamlı bir sanat heyecanına sahip olan Çallı, yine bu heyecanını kamçılılamak için içkiye başvurmuştur. Yine çocukluk yıllarına ait anıların birinde, resim tutkusunun çocukluğunda başladığı, evin duvarlarına tebeşir ve kömürle resimler yaptığı için, babasından çok defa dayak yediğini, bu durumun 17 yaşında İzmir'e gidinceye kadar devanı ettiğini öğreniyoruz. Bu yıllarda İstanbul'a gelen Alexis Gritchenko isimli ressamın İstanbul cami ve tekkelerinden yaptığı guvaj ve suluboya resimlerin Çallı'nın dikkatini çekip bu sanatçı ile arkadaş olması onun sanatının olgunlaşmasını sağladığı gibi sanattaki yeniliklere açık olduğunu da göstermektedir. Bu karşılaşma Çallı'da bundan sonraki çalışmalarını için yeni bir üsluba yöneliminin zeminini oluşturmuştur. Çallı, Tefik Fikret, Yahya Kemal, Neyzen Tefik, Tamburi Cemil Bey, Dede Efendi gibi iç dünyamıza işlemiş insanımızdır. Detaydan daima kaçan sanatçı, çalışmalarında lirik, coşkun diyebileceğimiz romantik eğilimli bir yön tutmuştur. Desen yetersiz olmasına karşılık desenin üzeri öylesine hoş renklerle örtülmüş taşkın mizacı, yetersiz çizgi sistemine öylesine çekici bir şekilde kaybettirmiştir ki hataların hemen hepsi kayıp olmuş, tablo tümde bütünleşmiştir (Büyük Ressamlar Ansiklopedisi, 1968).

Başta Resim ve Heykel Müzeleri, Bankalar özel ve resmi koleksiyonlar olmak üzere birçok yerde eserleri bulunan İbrahim Çallı, günümüz Türk resim sanatının gelişip büyümesinde tartışılmayacak payı bulunan öncelikli sanatçılarımızdandır. İbrahim Çallı, zamanının sanat anlayışı gereği olarak kadın konusuna çok girmemiş Türk resmine çıplak kadın resimlerini sokmuştur. Yine Feyhaman Duran, portreyi Türk resmine sokmuş ya da en azından yerleştirmiştir. Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi'ndeki "Çıplak" adlı resmi ise, o zamana değin kadın konusuna girmekten çekinen Türk resmine çıplak kadın figürünün ilk uygulanmasıdır. Türk resminin ilk çıplak modelli tablolarını yapan Çallı'nın resimleri, desen yönünde önem vermeden âdeta çırpıştırılmış, belli bir formüle bağlı kalmadan bir iki seansta oluşturulmuş hissini yaratır (Büyük Ressamlar Ansiklopedisi, 1968, s. 42). Çallı, Türk resmine getirdiği yeni solukla kendi kuşağının gözde bir temsilcisi konumuna yükselmiştir. O, yaptığı resimlerinde tablonun düzenine, çizgisel yapısına, çok fazla önem vermemiştir. Renklerle özgürce oynaması, aceleci fırça darbeleri ile yaptığı resimler onun aceleci kişiliğinin sanat anlayışına yansımıştır. Resimlerinde konu ayrımcılığı yapmamış, bütün konuları denemiştir.

İbrahim Çallı, Türk resmine Empresyonizm'i yerleştiren 1914 kuşağı sanatçıları arasındadır. Çallı'nın manolyaları, peyzajları, nüleri yanında bu resmin dengeli kompozisyon düzeni, doğru çizimleri, ayrıntılardan çok bütüne önem verişiyile İzlenimci bir anlatım içinde akademik disipline bağlılığını da göstermektedir. Çallı'nın aldığı eğitim ve

yetiştirdiği çevre, hayata olumlu bakışı, insanlarla sıcak ilişkisi sanatına da yansımıştır. Bu durum resimlerindeki renklerin kullanımında, kompozisyonunda kendini göstermektedir. Resimlerdeki kurgu onun hem zekâsını, hem bilgisini hem de hayatla iç içe olduğunu en canlı şekilde ortaya koymaktadır.

Çallı, Mevleviler serisini oluştururken izlenimci teknikten farklı olarak daha şematik ve az karışımli renk anlayışı ile daha etkili ve vurgulayıcı eserler ortaya koymuştur. Çallı, 1923'ten sonra Kurtuluş Savaşı ve Atatürk'ün gerçekleştirdiği devrimlerle ilgili kompozisyonlar yapmış, Atatürk portreleri ve Anadolu insanını, köy hayatını anlatan büyük boyutlu resimler çalışmıştır. Ayrıca eserlerinde manzara resimleri, ölü doğa ve portre tarzı resimlere de ağırlık vermiştir. Çallı doğuştan büyük bir sanat duygusuna ve yeteneğe sahiptir. Toplantılarda fikirlerini özgürce açıklar, hiç kimseden çekinmeden ve düşündüklerini açıkca söyleyen bir karaktere sahiptir. Başlangıçta sahip olduğu batı anlayışı sebebiyle karşı çıktığı resimlere daha sonraları daha toleranslı olmuştur. Örneğin Mevleviler dizisi, Çallı'nın modernist sanat anlayışı ile pek uyuşmamaktadır. Farklı konularda, farklı üsluplarla eser vermesi, Osmanlı'dan Cumhuriyet'e değişen sanat anlayışını ortaya koymaktadır. Çallı'daki değişim, Türk Resim Sanatının geçirdiği değişimin ta kendisidir. Bu yönüyle Çallı, Türk Resim Sanatı'nın değişim süreçlerine ayna tutabilir.

Eserlerinde ağırlıklı olarak kullandığı yeşil ve kahverengiler Çallı'nın en çok sevdiği renkler olmakla beraber, açık hava resimlerinde kullandığı uygulama şekli ile renklerdeki parlaklık ve saydamlığı başta gelen özelliklerinden olmuştur. Eserlerindeki çağdaşlık dönemin sanatçılarına da yansımış, onlara örnek teşkil eden bir sanatçı olarak, çağdaş Türk resminin kurucusu Çallı demek yanlış bir değerlendirme olmayacaktır. Eşref Üren'in de belirttiği gibi: "Ressam İbrahim Çallı demeğe lüzum yoktu. İbrahim'i de kaldırılabiriniz. Bir 'Çallı' demek aklımıza hemen ressamı getiriyordu. Türk resminde onun kadar halka mal olmuş bir ressamımızı hatırlamıyorum (Giray, 2001, s. 79). Çallı, resim sanatında portre, natüromort, peyzaj ve nü çalışmaları ve desen düzgünlüğü ile kullandığı renklerin güzelliğini eserlerinde en iyi şekilde birleştirebilen Türkiye'nin yetiştirmiş olduğu nadir sanatçılardan olduğunu her zaman kanıtlamış örnek alınması gereken büyük bir üstattır.

Kaynakça

- Alkan, U., & Kahraman, M. E. (2016). İbrahim Çallı'nın Kurtuluş Savaşı temalı resimlerinin ikonografik ve ikonolojik incelenmesi. *Kalemişi*, 4(7), 1-18. <https://www.kalemisidergisi.com/makale/pdf/1454360063.pdf>
- Arseven, C. E. (1975). İbrahim Çallı. *Türk sanat tarihi cilt III* içinde. Milli Eğitim Basımevi.
- Ayaydın, A. (2015). Empresyonizm (İzlenimcilik) akımının güncel bakış açısıyla bazı yönlerden incelenmesi. *Sanat Eğitimi Dergisi*, 3(2), 83-96. <https://doi.org/10.7816/sed-03-02-05>
- Başbuğ, F. (2010). 1914 Çallı kuşağının Türk resim sanatına etkisi. *Selçuk Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi Dergisi*, 29, 371-392. https://www.academia.edu/8732110/1914_%C3%87all%C4%B1_Ku%C5%9Fa%C4%9F%C4%B1n%C4%B1n_T%C3%BCrk_Resim_Sanat%C4%B1na_Etkisi
- Bayav, D. (2016). Batılı sanatçıların Çallı kuşağı'na etkileri. *Sanat Tarihi Dergisi*, Aralık, 27-53. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/567321>
- Baytar, İ., & Okkalı, İ. C. (2020). Gelenekten beslenen modernlik: İbrahim Çallı ve Mevleviler serisi. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 26(44), 126-137. <https://doi.org/10.35247/ataunigsed.659286>
- Berk, N., & Gezer, H. (1972). *50 yılın Türk resim ve heykeli*. Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Berk, N. (1974). İbrahim Çallı. *Türkiye (1923-1973) ansiklopedisi* (Cilt 2) içinde. Kaynak Kitaplar.
- Berk, N., & Turanî, A. (1981). *Başlangıcından bugüne Türk resim sanatı tarihi* (Cilt 3). Tıglat Basımevi.
- Berk, N., & Özsezgin, K. (1983). *Cumhuriyet dönemi Türk resmi*. Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Büyük Ressamlar Ansiklopedisi. (1968). Çallı. *Büyük ressamlar ansiklopedisi fasikül 3* içinde. Hayat Yayınları.
- Çallı, İ. (1923). *Zeybekler Kurtuluş Savaşında* [Resim]. Pinterest. <https://tr.pinterest.com/pin/521784306809960587/>
- Çallı, İ. (1927). *Mevleviler* [Resim]. Pinterest. <https://tr.pinterest.com/pin/521784306809960596/>
- Çallı, İ. (1934). *Atatürk* [Resim]. Pinterest. <https://tr.pinterest.com/akerdemangalog/ibrahim-%C3%A7all%C4%B1/>
- Çallı, İ. (1937). *Emirgân* [Resim]. Pinterest. <https://tr.pinterest.com/pin/369435975657999764/>
- Çallı, İ. (1941). *Rumeli hisarı* [Resim]. Pinterest. <https://tr.pinterest.com/pin/501799583466124021/>


- Çallı, İ. (t.y.a). *Adada piknik sefası* [Resim]. Pinterest. <https://tr.pinterest.com/pin/403987029072104835/>
- Çallı, İ. (t.y.b). *Yatan çıplak* [Resim]. <https://tr.pinterest.com/pin/393150242452416006/>
- Çallı, İ. (t.y.c). *Yatan çıplak* [Resim]. <https://tr.pinterest.com/pin/514606694895999715/>
- Ersoy, A. (2004). *500 Türk sanatçısı: Plastik sanatlar*. Altın Kitaplar Yayınevi.
- Eyüboğlu, B. R. (1976). Çallı üzerine. *Türkiyemiz*, 18, 7-14.
- Giray, K. (2001). *Çallı ve atölyesi*. Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Giray, K. (2007). *Türk resim sanatının bir asırlık öyküsü*. Akbank Yayınları.
- Gritchenko, A. (1920). *Dans eden dervişler* [Resim]. Mavi Boncuk. <http://maviboncuk.blogspot.com/2020/02/alexis-gritchenko-centenary-exhibit-in.html>
- Kaman, S. (2015). *Görsel çözümler/ 'Zeybekler'*. Salime Kaman. <https://salimekaman.wordpress.com/2015/03/28/gorsel-cozumleme-zeybekler/>
- Kültür İstanbul. (2021). *İbrahim Çallı Atölyesi Ders Esnasında (1930)* [Fotoğraf]. kültür.istanbul. <https://kultur.istanbul/yasamindan-notlar-ve-eserleriyle-ibrahim-calli/>
- Meydan Laurousse. (1990). Çallı. *Meydan laurousse alfabetik genel kültür ansiklopedisi Cilt 3* (s. 129) içinde. Meydan Yayınevi.
- Özel, M. (1971). Sanat dünyamız'ın solmayan güneşlerinden İbrahim Çallı. *Kültür ve Sanat*. Aralık. Sayı 3.
- Papila, A. (2008). Osmanlı İmparatorluğu'nun batılılaşma döneminde resim sanatının ortaya çıkışı ve Osmanlı kimliğinin resimsel anlatımı. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(1), 117-134. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/192618>
- Sarı, S. (1994). *Ressam İbrahim Çallı'nın hayatı, kişiliği ve sanatı* (Tez No. 30460) [Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Tansuğ, S. (1991). *Çağdaş Türk sanatı*. Remzi Kitapevi
- Turani, A. (1984). *Batı anlayışına dönük Türk resim sanatı*. İş Bankası Kültür Yayınları.
- TweetDeck. (2019). *Cormon atölyesi* [Fotoğraf]. Twitter. <https://twitter.com/oart7218/status/1090918864882348033>

Van'da Sanat Yapıtı Olarak Dokunan Kilimlerden Örnekler

Examples of Kilims Woven as a Work of Art in Van

Mine Taylan

Arş. Gör., Sakarya Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü
email: minetayln@gmail.com  ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2098-1948>

 Bu makale bilimsel etik ve kurallara uygun hazırlanmış ve intihal incelemesinden geçirilmiştir. Etik kurul onayı gerektirmemektedir.

Atf (APA 7)/To cite this article

Taylan, M. (2021). Van'da sanat yapıtı olarak dokunan kilimlerden örnekler. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 27(47), 498-508. <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.938961>

Makale Gönderim Tarihi/Received: 18/05/2021

Makale Kabul Tarihi/Accepted: 24/10/2021

Makale Yayın Tarihi/Published: 28/10/2021

Review Article / Derleme Makale

Öz

Van şehri ve çevresinde yün kilim dokumacılığı çok eski bir gelenektir. Ancak son yıllarda dokumacılığa olan ilgi azalmıştır. Bölgede kilim dokumacılığını canlandırmak için sosyal bir sorumluluk projesi başlatılmıştır. Projenin amacı; Van'da bulunan bazı kilim atölyelerinde üretimin sürdürülebilirliğini sağlamaktır. Bu kapsamda yurt içi ve yurt dışından gelen siparişler ile özel renk, desen ve ebatlarda kilim üretimi yapılmıştır. Günümüzde dokuma aynı zamanda bir sanatsal ifade biçimi olduğundan, bu siparişlerin bir kısmı sanatçılardan gelmiştir. Sanatçılar dokumacılar ile sürekli iletişim halinde kalarak yapıtlarının istedikleri kalitede dokunmasını sağlamışlardır. Çalışmada; dokumanın ortaya çıkışından ve modern dönemde bir sanat yapıtına dönüşmesinden bahsedilmiş, Jörg Niederberger, Mai-Thu Perret ve Ann Cathrin November Hoibo isimli sanatçılar için dokunan kilimlerden yirmi bir tanesi renk, desen ve kompozisyon açısından ele alınmıştır.

Anahtar kelimeler: Dokuma, Kilim, Çağdaş Sanat, Van

Abstract

Kilim weaving in and around the city of Van is an ancient tradition. However, interest in weaving has decreased in recent years. A social responsibility project was initiated to revive kilim weaving in the region. The goal of the project is to ensure the sustainability of production in some rug workshops in Van. In this context, kilims in unique colors, patterns, and sizes were produced with domestic and international orders. Today, weaving is also an artistic expression; some of these orders came from artists. The artists kept in contact with the weavers and ensured that their works were woven in the quality they wanted. In this study, the beginning of weaving and its transformation into artwork in the modern period are mentioned. Twenty-one of the kilims woven in ateliers for artists named Jörg Niederberger, Mai-Thu Perret, and Ann Cathrin November Hoibo are discussed in terms of color, pattern, and composition.

Keywords: Weaving, Kilim, Contemporary Art, Van

1. Giriş

Başlangıçta temel bir ihtiyaçtan geliştirilen ve hala aynı işlev ile var olan dokumacılık, günümüzde sanatsal bir ifade biçimi olarak da karşımıza çıkmaktadır. Modern sanat anlayışında disiplinler arası sınırların silinmesi, dokumayı resim, heykel gibi sanat alanlarına dâhil etmiştir. Bu durum; dokumanın ve dokuma malzemelerinin çok çeşitli şekillerde kullanımını mümkün kılmış, Lif Sanatının ortaya çıkmasını sağlamıştır. Dokuma resimlerle duvar panoları, üç boyutlu dokumalarla enstalasyonlar, heykeller yapılmakta, malzeme ve tekniğin tüm gücü kullanılmaktadır. Sanatçılar eserlerinde hazır dokunmuş materyalleri kullanabildikleri gibi, ayrıca kendileri dokuma yapabilmekte ya da atölyelerde dokutabilmektedirler. Bu makalede; Jörg Niederberger, Mai-Thu Perret ve Ann Cathrin November Hoibo isimli çağdaş sanatçıların Van'da bulunan kilim atölyelerinde birer sanat yapıtı olarak dokuttukları kilimlerden bahsedilmektedir. Esasında; bu atölyelerde daha fazla sanatçı için kilim dokunmuştur. Ancak bu üç sanatçının ifade biçimi ile kilimler tasarım açısından diğerlerinden ayrılmış ve makaleye konu olmuştur. Üç sanatçı için toplam kırk iki adet kilim dokunmuş olup bunlardan yirmi bir tanesi incelenmiştir.

2. Yöntem

Bu çalışma betimsel modele dayalı nitel araştırma modeline uygun olarak yürütülmüştür. Veriler; çalışmaya konu olan kilimlerin dokunduğu atölyelerde yazarın sanat danışmanlığı yaptığı 2011-2020 yılları arasında toplanmıştır. Bu süreçte yazar, adı geçen sanatçılara Van'da ve İstanbul'da çevirmenlik yapmış, onların atölyeler ile sürekli iletişim halinde kalmalarını sağlayarak dokumaların takibine destek vermiştir. Ayrıca dokuma tarihi, dokumanın günümüz sanat anlayışındaki yeri ve çalışmaya konu olan sanatçıların güncel eserleri ile ilgili literatür araştırması yapılmıştır.

3. Bulgular

Bulgular; dokumanın ortaya çıkışını, çağdaş sanat ile buluşmasını ve bu bağlamda Van'daki kilim atölyelerinde dokunan kilimleri içeren altı başlık altında ele alınmıştır.

3.1. Dokumanın Ortaya Çıkışı

Dokumacılık tarihinin ne kadar eskiye dayandığı tam olarak bilinmemektedir. “Toprak altındaki şartlara dayanksız olan tekstil ürünleri ancak çok kuru ya da dondurucu iklimlere maruz kaldığı sürece varlıklarını koruyabilmiş ve günümüze ulaşabilmiştir” (Özay, 2001, s. 5). Arkeolojik kazılarda bulunan tekstil parçaları ve kil tabletlerde yazan bilgiler sayesinde dokumanın tarihi ve gelişimi hakkında fikir sahibi olunmaktadır.

Paleolitik ve Mezolitik devirlerde avcılık ve toplayıcılık ile yaşamını sürdüren insanların hayvan derileri ile örtündükleri düşünülmektedir. Daha sonra, değişen iklim koşullarına uygun giysiler edinme ihtiyacı doğmuştur. Bunun için gerekli şartlar ancak Neolitik devirde yerleşik hayata geçilmesi ile sağlanmıştır. Böylece dokumada kullanılan hammaddenin temini sağlanmış ve dokuma teknolojileri geliştirilmiştir (Fazlıoğlu, 1997, s. 1).

“Çatalhöyük kazılarında ortaya çıkarılan ve Neolitik devre ait olduğu düşünülen dokuma parçaları ile bu düşünce doğrulanmış, dokumacılığın M.Ö. 6000’lerde Anadolu’da var olduğu kanıtlanmıştır” (Yağan, 1978, s. 9). “Bu buluntular dokumacılığın büyük olasılıkla Anadolu’da ve bu tarihten daha da geride ortaya çıktığını göstermektedir” (Dölen, 1992, s. 276). “Sonrasında Çayönü’nde yapılan kazıda tespit edilen M.Ö. 7000’e tarihlenen geyik boynuzundan yapılmış bir aletin sapı üzerindeki dokuma parçası iken, 2013 yılında Çatalhöyük’te bulunan keten kumaş parçaları, Anadolu dokumacılığının ilk örnekleri olarak kabul edilmektedir” (Uğurlu, 2018, s. 3-4).

Yerleşik hayata geçilmesi ile tarım ve hayvancılık başlamış, dokuma için gerekli olan bükülebilir lifler bitkilerden ve hayvanlardan elde edilmiştir. Tarımının yapılması ile bağlantılı olarak keten lifleri ve koyunun evcilleştirilmesi ile yün lifleri bu liflerin başında gelmektedir. “Yün kullanımı soğuk iklim şartlarından dolayı Anadolu’da başlamıştır” (Fazlıoğlu, 1997, s.6). Yün kilim dokumacılığında kullanılan bir liftir. Bu yüzden Anadolu’da kilim dokumacılığı yaygın ve gelişmiştir. Kilim; atkı ipliklerinin çözümlenmiş ipliklerinin arasından geçerken çözümlenmiş ipliklerini kapattığı ve bu yüzden atkı yüzü diye adlandırılan bir havsız dokuma tekniğidir. Havsız dokumalar düz dokuma olarak adlandırılmakta ve sınıfın içine kilim dışında cicim, zili ve sumak dokuma teknikleri de girmektedir. Bunların hepsi atkı yüzü olup birbirinden farklı tekniklerdir. Ancak bütün düz dokumalar kilim olarak bilinmektedir. Genel olarak yaygı yapımında kullanılması yanı sıra heybe, yastık, çuval, torba gibi gündelik eşyalar da kilim tekniği ile dokunabilir. Ayrıca Avrupa tapestryleri de bunlar gibi atkı yüzü dokumalardır.

3.2. Sanatta Dokuma

Dokumanın bir sanat yapıtına dönüşmesinin en önemli örneği orta çağda kilise duvarlarını süsleyen, ancak kraliyet mensuplarının ve soyluların sahip olabileceği kadar değerli kılınan tapestryler olarak düşünülebilir. Çünkü bunlar üzerinde genellikle savaş ve av sahnelerinin, dini ve mitolojik hikayelerin ya da manzaraların yer aldığı anıtsal, dekoratif dokuma resimlerdir. Üzerindeki sahneler, özellikle insan figürleri tıpkı bir resim gibi gerçeğe yakın detaylandırılmış ve renklendirilmiştir. Günümüzde Victoria & Albert, Louvre Müzesi gibi prestijli müzelerde sergilenmektedirler (Görsel 1).

Görsel 1

Louvre Müzesi’inde Sergilenen Bir Tapestryden Detay



(Taylan, 2013a)

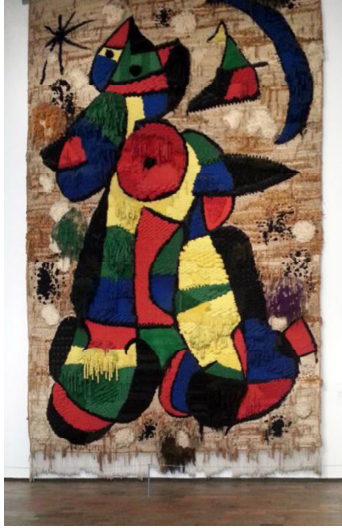
“18. yüzyılda makine endüstrisinin dünyayı ele geçirmeye başlaması ile tapestry dokumaları maddi açıdan ulaşılması güç ve üretim açısından zahmetli hale gelmiştir” (Acar, 2013, s. 52). “Ancak 19. yüzyılın sonunda makineleşmeye karşı direniş olarak gerçekleşen Art and Crafts (Sanat ve Zanaat) hareketi ve sonrasında uygulama esaslı tasarım eğitimine dayalı kurulan Bauhaus Okulu’nun getirdiği yeniliklerle dokuma geleneği canlanır” (Arslan, 2012, s. 48). 20. yüzyılda dokuma artık sanatsal bir ifade aracıdır ve dokuma eserler lif sanatı adı altında değerlendirilmektedir.

Lif Sanatı'nın oluşmasında 1962'de Fransız ressam Jean Lurçat önderliğinde düzenlenmeye başlayan ve 1992 yılına kadar devam eden Lozan Uluslararası Tapestry Bienali'nin etkisi büyüktür. İki yılda bir toplanan dokuma sanatçıları fikir alışverişlerinde bulunarak lif sanatının gelişimine katkıda bulunmuşlardır. Özellikle Olga de Amaral, Magdalena Abakanowicz, Jolanta Ovidzka ve Woyciech Sadley gibi sanatçıların günümüz modern dokuma sanatını şekillendirdiği düşünülmektedir (Özay, 2001, s. 49).

“Bu dönemde Picasso, Miro, Matisse gibi sanatçıların tabloları dokunmuş dokuma sanatı resim disiplini ile bir araya gelmiştir. Günümüzde ressamların tabloları dokunmaya devam etmektedir” (Atlıhan, 2018, s. 152) (Görsel 2-3-5).

Görsel 2

Joan Miro'ya Ait Bir Tapestry



(Taylan, 2014a)

Bu birlikteliğin ülkemizdeki öncüleri Devrim Erbil (Sergi Kataloğu, 2019, s. 54-61), Zekai Ormancı (Sergi Kataloğu, 2019, s. 78) ve Mustafa Asher (Görsel 3) gibi sanatçılardır.

Görsel 3

Mine Taylan Tarafından Dokunan, Mustafa Asher'e Ait Bir Tapestry

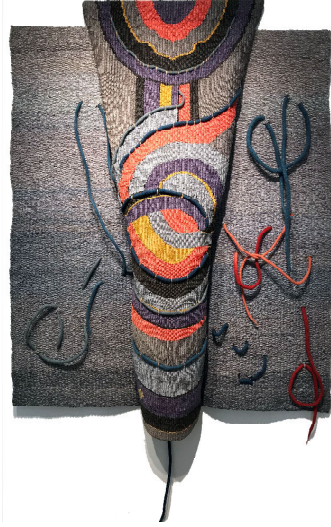


(Taylan, 2019a)

Ayrıca Sühandan Özay (Resim 4), Belkıs Balpınar (Sergi Kataloğu, 2018) ve Fırat Neziroğlu (Sergi Kataloğu, 2019, s. 71-75) lif sanatının Türk temsilcilerindedir.

Görsel 4

Sühandan Özay'a Ait Bir Dokuma



(Taylan, 2019b)

Yerli ve yabancı birçok sanatçı bienal (Örn: Contextile – Contemporary Textile Art Biennial, International Biennial of Fibre Art-SCYTHIA), sempozyum (Örn: International Textile and Fiber Art Symposium), sanat fuarı (Örn: International Fibre Art Fair) gibi platformlarda tekstil ürünleri ile yer almakta, dokumanın çağdaş sanat mecrasındaki yerini sağlamlaştırmaktadır. Sanatçıların bir kısmı kendi dokumalarını yaparken bir kısmı da tasarımlarını atölyelerde dokutmaktadır (Görsel 5). Van'da bulunan bazı kilim atölyelerinde sanatçılar tarafından sipariş edilen kilimler dokunmaktadır.

Görsel 5

Mine Taylan Tarafından Dokunan, Marit Bakken'e Ait Bir Tapestry



(Taylan, 2016)

3.3. Van Kilim Atölyelerinde Dokunan Kilimler

Dağlık ve soğuk bir bölge olan Van şehri ve çevresinde ana geçim kaynağı küçükbaş hayvancılıktır. Buna ve halkın yarı göçebe yaşam tarzına bağlı olarak bölgede yün kilim dokumacılığı çok eski bir gelenek olarak günümüze kadar ulaşmıştır. Ancak son yıllarda dokumacılığın yeterli geliri sağlamaması, dokuyucuların yaşlanması, köyden kente yaşanan göçler, gençlerin okumak için farklı şehirlere taşınması ve dolayısıyla yeni dokuyucuların yetişmemesi gibi nedenlerden ötürü kilim dokumacılığına olan ilgi azalmıştır. Bölgede dokuma geleneğini canlandırmak ve kadınlara iş imkânı sağlamak amacıyla İstanbul merkezli bir sivil toplum kuruluşu tarafından sosyal bir sorumluluk projesi geliştirilmiştir. Proje kapsamında Van şehrinin ücra köşelerinde faaliyet gösteren kilim atölyelerine maddi destek sağlanarak iyileştirme çalışmaları yapılmıştır. Atölyelerde dokunan

kilimler bir marka (Kilimworks) adı altında yurt içi ve yurt dışındaki pazarlarda alıcı bulmuştur. Satışlardan elde edilen gelirin yanı sıra toplanan bağışların tamamı atölyelerde çalışan kadınlara aktarılmıştır.

Atölyelerde hem Van-Hakkâri yöresine ait geleneksel desenli kilimler hem de modern desenli kilimler dokunmuştur. "Modern desenlerden Aşiret Kavgası deseni, bu markaya özgü bir desen olup özellikle yabancılar tarafından büyük ilgi görmüştür (Taylan, 2020, s. 784). Geleneksel ve modern desenli kilimlerin yanında müzelerde yer alan tarihi kilimlerin replikaları yapılmıştır. Bunların dışında sipariş üzerine özel ebat ve renklerde kilimler dokunmuştur. Bu kilimlerden bazılarının deseni geleneksel olmakla birlikte, bazılarının ise Jörg Niederberger, Mai-Thu Perret ve Ann Cathrin November Hoibo gibi yabancı sanatçıların tasarımlarından oluşmuştur. Bu bağlamda proje yalnızca geleneksel kilim dokumacılığının devamını sağlamamış ayrıca dokumanın çağdaş sanat anlayışında var olmasını desteklemiştir.

Sanatçılar tasarımlarının ölçü, renk ve desen ayrıntılarını içeren bir dosya hazırlamıştır (Görsel 6). Dokumada kullanılacak renkler hazırlanan bir renk kartelasından seçilmiştir. Bu kartela atölyelerde bulunan boyanmış iplerden hazırlanmıştır (Görsel 7). Atölyelerdeki dokumaların takibi için belli aralıklarla dokumanın aşamaları fotoğraflanmış, dokuyucu ve tasarımcı arasında sürekli bir iletişim sağlanmıştır.

Görsel 6

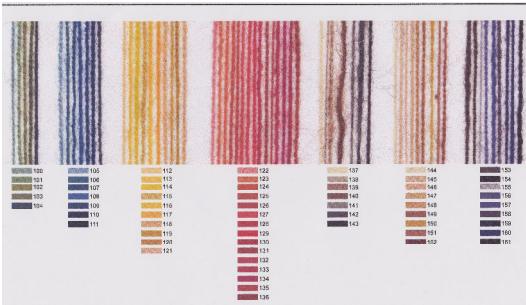
Jörg Niederberger Kilimi İçin Hazırlanan Desen ve Renk Şeması



(Taylan, 2019c)

Görsel 7

Mine Taylan Tarafından Hazırlanan Renk Kartelası



(Taylan, 2019d)

3.4. Jörg Niederberger Kilimleri

İsviçreli sanatçı Jörg Niederberger (1957) renk ve form esaslı soyut resimler yapmaktadır. Güçlü bir renk hassasiyetine sahip sanatçı bazı eserlerinde birim tekrarına başvurmuştur. Yapıtlarındaki renk skalası oldukça geniş olup bu renklerin çeşitli tonları ile derinlik ve dinamizm algısı oluşturur. Farklı boyutlardaki yüzeyleri renk ve biçim özelliklerine bağlı olarak bir araya getirmekte ve bir bütünü oluşturmaktadır (Görsel 8). Üç boyutlu eserleri ve binaların dış ve iç mekanlarını renklendirdiği çalışmaları ile disiplinler arası bir performans sergilemektedir. Van'da faaliyet gösteren kilim projesi ile yollarının kesişmesi bu bağlamda gerçekleşmiştir.

Görsel 8

Sonsuz ve Sonsuzluk, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1350x470 cm



(Niederberger, 2011)

2012-2016 yılları arasında Van'daki kilim atölyelerini ziyaret eden sanatçı, dokumacı kadımlara “Renk ve Biçim” üzerine eğitimler vermiştir. Bu eğitimlerin sonucunda sipariş ettiği kilimlerin kalitesi renk ve biçim açısından istediği seviyeye ulaşmıştır. Niederberger'in dokuttuğu kilimler soyut resimleri ile benzer özelliktedir. Sanatçı için üçgen formunun tekrarından oluşan, çok çeşitli renk ve tonların kullanıldığı kilimler dokunmuştur. Üçgen formu büyük-küçük, uzak-yakın dengesi kurularak kullanılmıştır.

Görsel 9

Bas 01 (Başlangıç 01) ve Bas 02 (Başlangıç 02) İsimli Jörg Niederberger Kilimleri



(Taylan, 2012)

Görsel 9'da görülen 12-535 ve 12-536 envanter numaralı bu iki kilim, Jörg Niederberger için 2012 yılında dokunan ilk kilimlerdir. Doğal boyalı ve boyanmamış saf yün kullanılmıştır. Kilimlerin her biri 140x225 cm olup; tasarımları yan yana dizilmiş büyük üçgen formlarından ve bu formların içine yerleştirilen küçük üçgenlerden oluşmaktadır. Planları aynı olmasına rağmen renk faktörü ile birbirinden ayrı iki kilim gibi görünmektedirler. Bu da tasarımda rengin etkisini göstermektedir.

Görsel 10

Şaheser/Wunderwerk İsimli Jörg Niederberger Kilimleri



(Niederberger, 2014a)

Görsel 10'da görülen 14-1495, 14-1496, 14-1497, 14-1498 envanter numaraları kilimler, 2014 yılında her biri 100x160 cm olan dört parçalık bir seri şeklinde dokunmuştur. Her kilimin kendine ait bir kompozisyonu olduğu gibi, dört kilim yan yana bir bütün oluşturmaktadır. Kullanılan malzeme doğal boyalı saf yün olup çözümler renklidir. Tek renkten oluşan geniş alanlarda baklava/üçgen dokular yer almaktadır (Görsel 11). Bu alanlara serpiştirilen küçük üçgen/baklava birimler, tasarımda büyük/küçük ilişkisine bağlı olarak monotonluğu bozmakta, farklı odak noktaları oluşturarak dinamizm yaratmaktadır.

Görsel 11

Jörg Niederberger İçin Dokunan Kilimlerden Bir Detay



(Taylan, 2014b)

Görsel 12

Üçgen/Dreiecke İsimli Jörg Niederberger Kilimleri



(Niederberger, 2014b)

Görsel 12'de envanter numarası 14-1460, 14-1517, 14-1518, 14-1519, 14-1522, 14-1525, 14-1526 olan kilimler görülmektedir. Yapım yılı 2014 olan seride ölçü 50x80 cm'dir. Çözgü rengi tasarıma göre farklılık göstermektedir. Kilimlerde boyanmamış ve doğal boyalı saf yün kullanılmıştır.

Görsel 13

2013 Yılında Jörg Niederberger İçin Dokunmuş Bir Kilim, Env. No: 13-998



(Taylan, 2013b)

Resim 13'de yer alan kilim, üzerindeki desenler açısından dikkat çekicidir. Kilimin yarısında tipik Jörg Niederberger deseni, diğer yarısında ise geleneksel Van-Hakkâri kilim desenlerinden biri olan Şhvani vardır. Atölyelerde bunun gibi iki farklı desenin beraber ve birbiri ile ilişkisiz bir şekilde kullanıldığı kilimler dokunmuş, oldukça ilgi görmüştür (Taylan, 2020, s. 789-790). Tezgâh başındaki dokuyucunun değişmesi ve başka bir dokuyucunun yeni bir desene başlaması ile bu tür kilimlerin ortaya çıktığı düşünülmektedir. Bu kilimi sanatçı satın alarak koleksiyonuna eklemiştir. Sanatçı 2014 yılında aynı atölyelerde fou L'art Projesi'ni başlatmış, proje kapsamında dokumacılara kalıp baskı yöntemini öğretmek için özel tasarım fular üretimini sağlamıştır. Jörg Niederberger; çeşitli makale, çalıştay, sergi ve eğitimler ile sanat hayatına devam etmekte, Zürih'teki atölyesinde kalabalık sanatçı ekibi ile çalışmalarını sürdürmektedir.

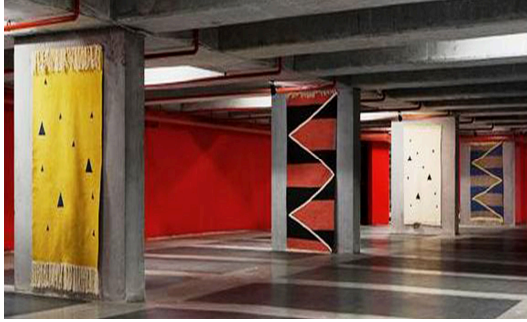
3.5. Mai-Thu Perret Kilimleri

İsviçre'nin Cenevre şehrinde doğan Mai-Thu Perret (1976); Dadaizm ve Konstrüktivizm'den Bauhaus tasarım anlayışına kadar 20. yüzyıl sanat hareketlerinin yanı sıra, feminist düşünceler, el sanatları ve edebi metinleri bir araya getirerek disiplinler arası işler üreten bir sanatçıdır. Perret'in Van'daki atölyeler ile çalışması 2013 yılında İstanbul'da düzenlenen Moving Museum sergisine dayanmaktadır.

Moving Museum; dünyadaki önemli merkezlerde yerel sanat ve sanatçılar ile küresel sanatçıları bir araya getirmeyi amaçlayan göçebe bir sergi projesidir. Projenin İstanbul ayağı 35 uluslararası, 11 yerel sanatçının katılımı ile 28 Ekim-14 Aralık 2014 tarihleri arasında Şişhane Otoparkında gerçekleşmiştir. Mai-Thu Perret Van kilim atölyelerinde dokuttuğu dört kilimle sergide yer almıştır (Görsel 14).

Görsel 14

The Moving Museum at Şişhane Otopark: Mai-Thu Perret kilimleri. Env. No:14-1703, 14-1708, 14-1709, 14-1725, 125x220 cm



(Mousse, 2014)

Sanatçı daha sonra atölyeler ile irtibatını kesmemiş, 2019 yılına kadar beş adet kilim daha dokutmuştur. Bu kilimler en büyüğü 6,5 metrekareyi bulan büyük ebatlı kilimlerdir. Mai-Thu Perret kilimlerinde renk çeşitliliği az olup tasarım büyük geometrik formların tekrarı ya da serpiştirilmesine dayanmaktadır. Sanatçı kilimleri tek başına duvarda sergilediği gibi, enstalasyonlarının bir parçası haline getirmiştir (Görsel 15-16).

Görsel 15

Mai-Thu Perret'nin 2015 Yılında Paris'te Gerçekleşen Bir Sergisi



(Perret, t.y.a)

Görsel 16

Mai-Thu Perret'in 2019 yılına ait bir enstalasyonu



(Perret, t.y.b)

3.6. Ann Cathrin November Hoibo Kilimleri

Ann Cathrin November Hoibo Norveçli bir tekstil sanatçısıdır. Oslo National Academy'de el sanatları üzerine eğitim görmüştür. Yapıtları çoğunlukla dokumalardan oluşmakla birlikte dokumalarında metal, naylon, plastik ve seramik parçaları gibi farklı malzemeler kullanmaktadır (Görsel 17). Ayrıca üç boyutlu eserleri ve tuval üzerine çalışmaları bulunmaktadır.

Görsel 17

Ann Cathrin November Hoibo'ya Ait Bir Dokuma Serisi



(November Hoibo, t.y.)

Sanatçının Van kilim atölyelerinde dokuttuğu kilimler Mai-Thu Perret'nin kilimleri gibi Moving Museum projesi kapsamında 2014 yılında İstanbul Şişhane Otoparkında sergilenmiştir. Kilimler beyaz zemin üzerine serpiştirilmiş siyah sembol ve motiflerden oluşmaktadır. Kullanılan malzeme boyanmamış saf yündür. Uzun saçaklar sanatçının talebi üzerine bırakılmıştır. Kilimlerin ölçüsü 80x150 cm'dir. (Görsel 18).

Görsel 18

The Moving Museum at Şişhane Otopark: Ann Cathrin November Hoibo kilimleri



(Taylan, 2014)

4. Sonuç

Dokumanın ortaya çıkışı insanlığın barınma, ısınma ve örtünme gibi temel ihtiyaçlarını karşılaması ile ilişkilendirilmektedir. Yerleşik yaşamın getirdiği tarım ve hayvancılık malzeme açısından, geliştirilen teknolojiler üretim kapasitesi açısından dokumacılığın gelişimine hız vermiştir. Estetik değerlerin etkisiyle devreye renk ve desen girmiş dokuma sanatının temelleri atılmıştır. Anadolu toprakları dokuma geleneğinin ana vatanı olarak görülmekte, Anadolu'da en az 9000 yıldır dokuma yapıldığı düşünülmektedir. Mezopotamya, Hindistan, Çin, Peru, Mısır gibi bölgeler diğer önemli dokuma merkezleridir. Başlangıçta gündelik ihtiyaçları karşılayan tekstil ürünleri, zamanla bölgelerin coğrafi ve kültürel özelliklerini taşıyan malzeme ve desenler ile süslü eşyalar haline almıştır. Yapımının zaman alması, zahmetli oluşu ve bunun getirdiği maliyet dolayısıyla elde edilmesi güç, değerli ve zenginlik göstergesi birer obje olarak algılanmışlardır. Avrupalı ressamların tablolarında soyluluk temsili olarak resmettiği Anadolu halıları ve yalnızca saray mensuplarının sahip olabildiği orta çağ Avrupa tapestryleri buna örnektir. Ayrıca bunlar kiliseleri süsleyecek kadar değerli görülmüştür.

19. yüzyılda Sanayi Devrimi ile yaşanan gelişmeler dokumaların daha ucuz ve kolay yollarla üretilmesine sebep olmuş, zanaat önemini yitirmeye başlamıştır. Makineleşme dünyayı her yönüyle değiştirirken sanatta modern akımların ortaya çıkmasına, sanat disiplinleri arasındaki sınırların belirsizleştiği yeni bir çağın başlamasına ön ayak olmuştur. Bu bağlamda yaşanan yenilikler sanat ve zanaat ilişkisini gündeme taşımış, geleneğin modern dünya ile uyumu üzerinde durulmuştur. 20. yüzyılda dokuma geleneği yeniden canlanırken farklı disiplinler ile bir araya gelmiştir. Picasso, Matisse ve Miro gibi çağdaş sanatın öncüsü kabul edilen ressamların yapıtları dokuma atölyelerinde devasa dokuma resimlere dönüşürken dokuma, yenilikçi ve sınırları olmayan biçimiyle bir ifade aracı olarak artık lif sanatı adı altında anılmaya başlanmıştır. 1962'de düzenlenmeye başlanan Lozan Uluslararası

Tapestry Bienali'nin lif sanatının mayası olduğu, bienale katılan sanatçıların ise bu sanatı şekillendirdiği düşünülmektedir. Bienal şu an düzenlenmiyor olsa da lif sanatının çağdaş yapıtları ile hala etkisini sürdürmektedir. Günümüzde malzeme ve teknik açısından sınır tanımayan tekstil ürünleri sergilerde yer almaktadır.

Makaleye konu olan kilimler disiplinler arası sanat bağlamında sanatçı-dokumacı birlikteliğinin ürünleridir. Jörg Niederberger, Mai-Thu Perret ve Ann Cathrin November Hoibo 2012-2019 yılları arasında Van'daki kilim atölyelerinde tasarımlarını dokutmuş, üretim sürecinde dokumacılarla sürekli temas halinde kalarak dokumanın gidişatını yönetmişlerdir. Toplamda 42 tane kilim dokunmuş hepsinde kullanılan malzeme doğal boyalı saf yün ya da boyanmamış yani koyunun kendi yünü, teknik ise kilim dokuma tekniği olmuştur. Bu dokumalardan 21 tanesi makalede yer almıştır. Kilimler sanatçıların özgün ifade biçimini temsil eden renk ve desen özellikleri taşımaktadır. Jörg Niederberger kilimleri küçük geometrik formların tekrarından ve çok çeşitli renk tonlarından oluşurken, Mai-Thu Perret kilimlerinde büyük geometrik formlara az sayıda renk eşlik etmektedir. Ann Cathrin November Hoibo kilimleri ise yalın, siyah-beyaz renklerde olup çeşitli semboller içermektedir. Dokumalar bittiğinde hem tek başlarına hem de sanatçıların diğer işleri ile, onların bir parçası gibi sergilenmişlerdir. Bu kilimler; disiplinler arası sanat bağlamında sanatçı-dokumacı iş birliği ürünleri olarak dokuma geleneğinin modern sanat kuralları içinde devamını sağlaması açısından önem arz etmektedir. Diğer yandan ülkemizde gerçekleşen uluslararası bir birliktelik olması açısından değerlidir. Yaşadığımız toprakların dokumanın ortaya çıkışına ev sahipliği yaptığı düşünüldüğünde bu iş birliğinin burada devam etmesi şaşırtıcı değildir.

Kaynakça

- Acar, S. (2013). Tapestry geleneğinden lif sanatına geçiş sürecinde Jagoda Buic ve sanatsal çalışmaları. *Yedi, Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi*, 9, 51-59. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/203731>
- Arslan, S. (2012). Resmin dokunması. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 27, 45-57. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1724422>
- Atlıhan, Ş. (2018). A Nomad's art kilims of Anatolia. D. Shaffer, B. David (Ed.), *The Anatolian weaving tradition today*. (s. 134-153) içinde. HALI Publications. <https://museum.gwu.edu/sites/g/files/zaxdzs3226/f/A%20Nomads%20Art%20Catalogue.pdf>
- Dölen, E. (1992). *Tekstil tarihi*. Marmara Üniversitesi Teknik Eğitim Fakültesi Yayınları.
- Fazlıoğlu, İ. (1997). *Eski çağda dokuma*. Eski Çağ Enstitüsü Yayınları.
- Mousse. (2014). *The Moving Museum at Şişhane Otopark: Mai-Thu Perret kilimleri* [Fotoğraf]. Moussemagazine <http://moussemagazine.it>
- Niederberger, J. (2011). *Malerei in situ II-Te deum I* [Resim]. Joergniederberger. <http://www.joergniederberger.ch>
- Niederberger, J. (2014a). *Şaheser/Wunderwerk isimli Jörg Niederberger kilimleri* [Fotoğraf]. <http://www.joergniederberger.ch>
- Niederberger, J. (2014b). *Teppiche/Kilim-Markt Basar* [Fotoğraf]. <http://www.joergniederberger.ch>
- November Hoibo, A. C. (t.y.). *Ann Cathrin November Hoibo works* [Fotoğraf]. Carl Freedman Gallery. <https://carlfreedman.com/artists/ann-cathrin-november-hoibo/>
- Özay, S. (2001). *Dünden bugüne dokuma resim sanatı*. T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Perret, M. T. (t.y.a). *Mai-Thu Perret'nin 2015 yılında Paris'te gerçekleşen bir sergisi* [Fotoğraf]. Galerie Francesca Pia. <https://www.francescapia.com/artists/mai-thu-perret/selected-works>
- Perret, M. T. (t.y.b). *Mai-Thu Perret'in 2019 yılına ait bir enstalasyonu* [Enstalasyon]. Galerie Francesca Pia. <https://www.francescapia.com/artists/mai-thu-perret/selected-works>
- Sergi Kataloğu. (2018). *Dokuma-ma*. Anna Laudel Galeri.
- Sergi Kataloğu. (2019). *Tapestry dokunmuş hikayeler*. Anna Laudel Galeri.
- Taylan, M. (2012). *Bas 01 (Başlangıç 01) ve Bas 02 (Başlangıç 02) isimli Jörg Niederberger kilimleri* [Fotoğraf]. Mine Taylan kişisel arşivi.
- Taylan, M. (2013). *Louvre Müzesi'nde sergilenen bir tapestryden detay* [Fotoğraf]. Mine Taylan kişisel arşivi.
- Taylan, M. (2013b). *2013 yılında Jörg Niederberger için dokunmuş bir kilim, Env. No: 13-998* [Fotoğraf]. Mine Taylan kişisel arşivi.
- Taylan, M. (2014a). *Joan Miro'ya ait bir tapestry* [Fotoğraf]. Mine Taylan kişisel arşivi.

- Taylan, M. (2014b). *Jörg Niederberger için dokunan kilimlerden bir detay* [Fotoğraf]. Mine Taylan kişisel arşivi.
- Taylan, M. (2014c). *The Moving Museum at Şişhane Otopark: Ann Cathrin November Hoibo kilimleri* [Fotoğraf]. Mine Taylan kişisel arşivi.
- Taylan, M. (2016). *Mine Taylan tarafından dokunan, Marit Bakken'e ait bir tapestry* [Fotoğraf]. Mine Taylan kişisel arşivi.
- Taylan, M. (2019a). *Mine Taylan tarafından dokunan, Mustafa Asher'e ait bir tapestry* [Fotoğraf]. Mine Taylan kişisel arşivi.
- Taylan, M. (2019b). *Sühandan Özey'a ait bir dokuma* [Fotoğraf]. Mine Taylan kişisel arşivi.
- Taylan, M. (2019c). *Jörg Niederberger kilimi için hazırlanan desen ve renk şeması* [Fotoğraf]. Mine Taylan kişisel arşivi.
- Taylan, M. (2019d). *Mine Taylan tarafından hazırlanan renk kartelası* [Fotoğraf]. Mine Taylan kişisel arşivi.
- Taylan, M. (2020). Van-Hakkâri kilimlerinde yeni bir desen: Aşiret kavgası. *Motif Akademi Halk Bilimi Dergisi*, 13(30), 778-796. <https://doi.org/10.12981/mahder.726392>
- Uğurlu, S. S. (2018). *Geleneksel tekstil teknikleriyle yeni sanatsal çalışmalar* (Tez No. 541153) [Sanatta Yeterlik, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü]. Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Yağan, Y. (1978). *Türk dokumacılığı*. Türkiye İş Bankası Yayınları.

Refik Fersan'ın Bestecilik Yönü ve Arazbarbuselik Saz Semaisinin İncelenmesi

Refik Fersan as a Composer and an Analysis on Arazbarbuselik Instrument Semai

Selahaddin Abidin

Müzik Öğretmeni, Manisa İMKB Mesleki ve Teknik Anadolu Lisesi

email: selahaddinabidin@gmail.com  ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7256-0539>

Cabbar Sami Büyüköztekir

Öğr. Gör., Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı

email: samibuyukoztekir@gmail.com  ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7350-1725>



Bu makale bilimsel etik ve kurallara uygun hazırlanmış ve intihal incelemesinden geçirilmiştir. Etik kurul onayı gerektirmemektedir.

Atıf (APA 7)/To cite this article

Abidin, S., & Büyüköztekir, C. S. (2021). Refik Fersan'ın bestecilik yönü ve arazbarbuselik saz semaisinin incelenmesi. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 27(47), 509-519. <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.944140>

Makale Gönderim Tarihi/Received: 02/06/2021

Makale Kabul Tarihi/Accepted: 21/07/2021

Makale Yayın Tarihi/Published: 28/10/2021

Review Article / Derleme Makale

Öz

Bu çalışmada Refik Fersan'ın daha önce incelenmemiş olan Arazbarbuselik Saz Semaisi'nin makam analizi yapılmaktadır. Bu eserin seçilmesinin sebepleri, bu eserin tambur için yazılmış en zor eserlerden biri olması, Türk Müziği ile Batı Müziğinin sentezini yapan önemli eserlerden bir tanesi olarak kabul edilmesi ve eserin normal saz semaisi formlarının dışında olması olarak sıralanabilir. Bu çalışma ile Türk Müziği'nde önemli bir yere sahip bestekar ve tambur ustası Refik Fersan'ın önemli bir eserinin incelenmesinin Türk Müziği literatürüne kazandırılması amaçlanmaktadır. Makam analizi yapmak için eser ölçü ölçü çözümlenmek sureti ile ele alınmaktadır. Ayrıca bestekârın yaşadığı döneme ait bilgi verebilmek için kaynak tarama yönteminden faydalanılmıştır. Refik Fersan'ın ustası olduğu tambur, gelenekte ağırbaşlı çalınan bir enstrüman olmasına rağmen, Tamburi Cemil Bey ile daha dinamik bir çalım şekli almış, öğrencisi olan Refik Fersan da çalışmada incelenen eseriyle tamburu, sazın sınırlarını zorlayan bir noktaya taşımıştır. Eserde, çok az kullanılan bir makam olan Arazbarbuselik makamının bestekar tarafından çok iyi bir şekilde işlenmesi, günümüzdeki sanatçılara ve icracılara makamların daha iyi anlatılması ve az kullanılan makamların kullanımının özendirilmesi açısından bir örnek oluşturmaktadır. Bu çalışmada nitel bir araştırma yöntemi olarak Refik Fersan'ın eserinin Ferhat Devocioğlu tarafından notaya alınmış şekli kullanılmıştır.

Anahtar kelimeler: Refik Fersan, Arazbarbuselik Saz Semaisi, Tambur

Abstract

In this study, maqam analysis for Refik Fersan's Arazbarbuselik Saz Semai, which has not been studied before, is realized. The reasons for choosing this piece can be listed as the fact that this piece is one of the most difficult works written for the tambour, it is considered as one of the important pieces that synthesize Turkish and Western Music, and that the piece is different from the normal saz semai forms. To make a maqam analysis, the work is handled by analyzing it in measures. In addition, the method of source research was used to give information about the period in which the composer lived. Although the tambour, mastered by Refik Fersan, is an instrument played dignified in tradition, it took a more dynamic playing style with Tamburi Cemil Bey, and his student, Refik Fersan, carried it to a point that pushes the boundaries of the instrument with the work examined in the study. The composition of Arazbarbuselik maqam by the composer, which is a rarely used maqam, is an example to explain the maqams better to contemporary artists and performers and to encourage the use of less used maqams. In this study, as a qualitative research method, the version of Refik Fersan's work, which was notated by Ferhat Devocioğlu, was used.

Keywords: Refik Fersan, Arazbarbuselik Instrument Semai, Tambour

1. Giriş

Türk Müziği'ne emek vermiş, eserleriyle katkıda bulunmuş, enstrüman icralarıyla başka sanatçılara hocalık ve önderlik yapmış pek çok önemli sanatçımız bulunmaktadır. Bunların arasında özellikle bir enstrüman üzerinde ustalaşmış olanlar, icralarındaki tavır ile tanınmakta ve örnek alınmaktadırlar. Önemli bestelere imza atmış olan sanatçılarımız ise bestelerinin kuşaktan kuşağa aktarılması ile ölümlerinden sonra da Türk Müziği'ne katkıda bulunmaya devam etmektedirler. Bu çalışmada eser incelemesi yapılan Refik Fersan ise bu iki önemli özelliği kendinde birleştirebilmeyi başarmış büyük bir tambur ustası ve bestekar olarak Türk Müziği'nde önemli bir yere sahip olmuş bir sanatçıdır. Hem tambur icrasındaki yüksek tekniği hem de eserlerindeki duygu güzelliği, sanatçının ve eserlerinin ele alınmasını ve detaylı incelenmesini gerektirmektedir.

Refik Fersan ile ilgili yapılan literatür taramasında, sanatçının bazı eserlerinin incelendiği çalışmalara rastlanmaktadır. Örneğin, (Başara, 2013) çalışmasında Refik Fersan'ın altı adet eserini vezin-usûl açısından

incelemiş ve Fersan'ın, alışılmış uygulamaları prozodiye uygun olarak kullandığı, bazı bestecilere örnek olduğu sonucuna ulaşmıştır.

Refik Fersan'ın hayatını ve eserlerini konu alan literatürdeki önemli çalışmalardan biri (Saraç, 1993) tarafından bestekarın on adet sözsüz eserinin incelendiği yüksek lisans tezidir. Bu tezde, Arazbarbuselik Saz Semaisi incelenmemiştir.

Bu çalışmanın yazarlarından birine ait başka bir eser inceleme çalışmasında keman sanatçısı ve bestekâr Hasan Soysal'ın farklı formlardaki ödüllü eserlerinin makam ve usul yönünden incelenmesi gerçekleştirilmiş (Abidin ve Çelik, 2020), bu yeni çalışmada ise eser inceleme çalışmalarını bir adım ileriye taşıyabilmek amacı ile teknik zorlukları fazla olan ve daha önce herhangi bir akademik çalışmada ele alınmamış Refik Fersan'ın Arazbarbuselik Saz Semaisi seçilmiştir.

İnceleme için bu eserin seçilmiş olmasının iki temel sebebi bulunmaktadır. Bunlardan birincisi, bu eserin tambur için yazılmış en zor eserlerden biri olması ve eserin Türk Müziği ile Batı Müziğinin sentezini yapan önemli eserlerden bir tanesi olarak kabul edilmesidir. Melodi gidişatı bakımından Batı Müziğine benzemekte ve özellikle ikinci hanesinde tamamen batı müziğinin tekniği ve melodi yapıları kullanılmaktadır. Bu eserin incelenmesinin ikinci nedeni de eserin normal saz semaisi formlarının dışında olmasıdır. Çünkü eserde, her haneden sonra ve teslimden önce (normalde saz semailerinde yer almayan) Tertip adı verilen bölüm çalınmaktadır.

Çalışma şu bölümlerden oluşmaktadır. Giriş bölümünde analizi yapılmak üzere hangi eserin seçildiği nedenleriyle birlikte anlatılmakta, ikinci bölümde ise çalışmada eser analizi için izlenen yöntemler açıklanmaktadır. Üçüncü bölümde bulgular ve eser analizini içeren yorum bölümü ele alınmış olup, dördüncü bölümde ise çalışmanın sonuçları açıklanmaktadır.

2. Yöntem

Çalışmada Refik Fersan'ın Arazbarbuselik Saz Semaisi'nin makamsal analizi gerçekleştirilmektedir. Eser incelemesi yapabilmek için parçanın daha küçük bölümler halinde ele alınması ve bu bölümlerin birbiri ile uyumunun da çözümlenmesi gerekir. Türk Müziğinde eser incelemesi yapmak için eserin ele alınabilecek en küçük birimi ölçü olarak kabul edilmiştir. Bu bağlamda müzik eserinin analizi, müzikal yapının göreceli olarak daha basit bileşenlere ayrılarak incelenmesi olarak tanımlanabilir (Sadie, 2001, s. 526). Analiz, nesnel bir bakış açısıyla yapılmalı ve doğru bilgi ve birikim ile harmanlanmalıdır. Bir eser incelenirken, bestecisinin yaşadığı dönem ve o dönemin koşulları da dikkate alınmalıdır. (Bulur, 2019). Bu sebeple bu çalışmada eser analizi öncesinde bestekarın yaşam öyküsüne kısaca değinilmiş, eserin yaratıcısının içinde bulunduğu koşulların anlaşılması amaçlanmıştır.

Bu araştırma, bestekar ve tambur ustası Refik Fersan'ı tanıtmak, yaşadığı dönemin özelliklerinin eserlerindeki yansımaları tespit etmek ve Türk Müziği eseri içerisinde Batı Müziği nağmelerini ustalıklı kullanabildiğini gösteren önemli bir bestesini incelemek amacıyla yapılmıştır. Tarama modeli kullanılarak bestekarın yaşamına ilişkin yazılı literatürdeki kaynakların incelenmesi yapılmıştır. Ayrıca eser incelemesi çerçevesinde, bestekarın sazındaki hakimiyetinin eserine yansımaları teknik açıdan ele alınmış ve eserin zorluk ve teknik yönünden üst düzeyde olan bölümlerine vurgu yapılmıştır.

Bestekarın yaşadığı dönem ve hayatı hakkında bilgi toplayabilmek için tarama metodu ile tarih kaynakları araştırılmış, bu sayede çalışmaya disiplinler arası bir boyut katılması hedeflenmiştir. Ayrıca nitel bir araştırma yöntemi olarak Refik Fersan'ın eserinin Ferhat Devocioğlu tarafından notaya alınmış şekli üzerinde makam analizi gerçekleştirilmiştir.

3. Bulgular

Bu bölümde, eseri incelenecek olan bestekarın içinde bulunduğu yaşam koşullarının doğru anlaşılabilmesi bakımından ilk olarak bestekarın hayatına değinilmekte, bölümün devamında bestecilik yönü ve eserlerine ilişkin bilgiler açıklanmaktadır.

3.1. Refik Fersan'ın Hayatı

Refik Fersan, 1893 yılında İstanbul Şehzadebaşı'nda doğmuştur. Ailesinde, aile bireylerinin hepsinin bir müzik aleti çalması geleneği vardır. Refik Bey bir yaşındayken babasının ölmesi üzerine, annesi ile yakınları olan Faik Bey'in evine taşınmıştır. Burada aristokrat bir çevrede büyüme fırsatı olmuştur. Dolayısıyla müzikle ilgilenmeye başladığı andan itibaren, ait olduğu üst tabakanın müziğini yapmaya başlamıştır. Faik Bey'in yalısında, haftanın belli günlerinde Tamburi Cemil Bey, Leon Hancıyan, Lâvtacı Andon, Rahmi Bey, Lem'i Atlı, Neyzen Aziz Dede gibi ustalar yetenekli kalfa ve cariyelere ders vermektedir. Refik Bey de bu müzikle iç içe ailenin bir parçası olarak önce ud çalmaya çalışır. Fakat bir süre sonra tambur çalmaya karar verir. Böylece 12 yaşında Tamburi Cemil Bey'den ders almaya başlar. 5 yıl boyunca hocası ile çalışmıştır. Aynı anda Leon Hancıyan'dan usul dersleri almaktadır. Refik Fersan, Tamburi Cemil Bey'in yetiştirdiği 5 tamburiden biridir. Diğer öğrencileri, Cemil Bey'in ablası Beyhan Hanım'ın oğlu Hikmet Bey, Kadı Fuat Efendi, Faize Ergin ve Tahsin Bey'dir.

Refik Bey müzik eğitiminin yanında Robert Koleji ve Galatasaray Lisesi'ne de devam etmektedir. Tevfik Fikret'ten ve Ahmet Rasim Bey'den Fransızca, edebiyat ve İngilizce öğrenir.

1913 yılında Fahire Fersan ile evlenir. O dönemde Cenevre'ye gidecekleri için düğünleri Cenevre'de olur. Refik Bey burada kimya öğrenimine başladyısa da bu eğitimini tamamlayamamıştır.

Refik Bey, büyüdüğü ortamın sanatkarların, ilim adamlarının ve zamanın üst düzey bürokratlarının uğrak yeri olması nedeniyle, bu ortama uygun eserler üretmiştir. Bu nedenle Refik Fersan'ın müziği, yetiştiği çevrenin zevk aldığı, yani aristokrat sınıfa hitap eden bir müziktir.

Refik – Fahire çiftinin 1917 yılından sonraki hayatı, çocukluk ve ilk gençlik yıllarındaki rahat yaşamın tam tersi olmuştur. Aile reisi Faik Bey, 1. Dünya Savaşı sırasında tüm servetini kaybetmiştir. Bu nedenle Refik-Fahire çiftinin bir zamanlar aristokrat aile gelenekleri icabı başlatıldıkları müziği sonradan meslek edinmelerinin sebebi geçim derdine düşmüş olmalarıdır.

Refik Bey 1917 yılında Darülelhan'a girer. Darülelhan, tambur, kemençe, ney, keman, santur, lavta, ud sazlarının öğretildiği bir kurumdur ve Cumhuriyet'in ilanından sonra İstanbul Konservatuarı'na dönüşmüştür. Darülelhan'ın amacı solist ve saz icracısı yetiştirmektir. Darülelhan kurulan ilk resmî müzik okulu olması, Türk Müziği eğitiminin evrensel eğitim yöntemleriyle desteklenerek verilmesi bakımından da önemli bir kurumdur. Bu okulda, kuruluşundan itibaren hem Türk hem de Batı Müziği'nin birlikte öğretilmesi düşünülmüştür (Behar, 2008). Okul ilk kurulduğunda İsmail Hakkı Bey, Zekâîzâde Ahmet Efendi, Leon Hancıyan, Ziya Santur, Refik Fersan, Dürrü Turan kadroda görev yapmıştır (Özcan, 1995). Refik Bey burada “tambur muallimi” olarak öğretim üyeleri arasına katılmıştır. 1918 yılında askerlik hizmetini yapmak üzere Mızıkâ-i Humayun'a tayin olur. Aynı yıl içerisinde İsmail Hakkı Bey yönetiminde ilk konserini verir.

Darülelhan'da çalışırken Refik Fersan'dan bir metot yazması istenir. Refik Bey bir yıl gibi bir sürede dört bölümden oluşan bir tambur metodu ile nazariyat kitabı yazar. Bu metotta bütün makamlarla usuller, örnekler verilerek, şedleri ve transpozisyonları ile ayrı ayrı gösterilmiştir. Eser çok beğenilir ve hemen basılıp çoğaltılmasına karar verilir. Fakat bu eser bir şekilde ortadan kaybolur (Akçay, 2005). Refik Fersan o kadar üzülür ki otuz yıl gibi bir süre boyunca tekrar yazmaya cesaret edemez. 1948'de Şam'da bulunduğu sırada bir nazariyat kitabı daha yazmış, fakat bu kitap da Arap – İsrail savaşının çıkmasıyla şehirden aceleyle ayrıldığı için kaybolmuştur.

Refik Bey, Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşundan sonra, 1924 yılında “Cumhurbaşkanlığı Fasil Heyeti Şefi” olur. 1927 yılına kadar çalıştıktan sonra sağlık nedenleri ile bu görevinden ayrılarak İstanbul'a yerleşir. Çankaya Köşkü'nde çalıştığı yıllarda, başbakan İsmet İnönü'nün Yunanistan'a yaptığı bir geziye katılır. O yıllarda bestelemiş olduğu Rast “Medhal”i Yunanistan'da armonize edilerek çalınmış ve Yunanlılar bu sayede Refik Bey'i 1931 yılında keşfetmişlerdir.

Refik Fersan, İstanbul'a yerleştikten sonra, Darülelhan'da tanıştığı Münir Nureddin Selçuk ile serbest çalışma hayatına atılmıştır. Beraber plak çalışmaları yapmışlar ve eşi Fahire Fersan ile Münir Nurettin Selçuk'un konserlerine doldurmuş olduğu plaklara eşlik etmiştir.

1927 yılında radyoda ilk konserini verir. İkinci konserinde kendisine eşi, üçüncü konserinde ise Münir Nurettin eşlik etmiştir. Sonrasında, haftada 2-3 gün olmak üzere Münir Nurettin ile konser vermeye devam ederler. 1937 yılına kadar İstanbul Radyosu'nda görev yapmıştır. 1938 yılında Ankara Radyosu'nun hizmete açılması ile Ankara'ya gelmiş ve bir süre burada çalışmıştır. Daha sonra İstanbul'a dönerek İstanbul Belediye Konservatuarı İcra Heyeti'nde çalışır. Aynı zamanda “İlmi Kurul” başkanlığı yapmış ve Tasnif Heyeti'nde de çalışmıştır. 1960 yılında Radyo'dan ayrılır ve uzun süredir çekmekte olduğu bir akciğer rahatsızlığından dolayı, 13 Haziran 1965 tarihinde vefat eder.

Refik Bey'in anılarında en önemli yeri tutan olaylardan bir tanesinin Çankaya Köşkü'nde bulunduğu yıllarda büyük önder Atatürk'ün arzusu üzerine aynı gece çok kısa bir süre içerisinde Nikriz makamındaki saz semaisini bestelemesi ve yine aynı gece icra etmesidir. Atatürk özellikle eserin son bölümünden çok etkilenmiştir.

3.2. Refik Fersan'ın Bestecilik Yönü ve Eserleri

Refik Fersan yirminci yüzyılın en önemli Türk Müziği bestekarlarından kabul edilmektedir. Refik Bey'in özellikle çalgısal eserlerdeki bestecilik yeteneği çok güçlüdür. Örneğin kırk dokuz makamı içinde barındıran bir Kâr-ı Natik bestelemiştir. Büyük, küçük her formda eser veren Refik Fersan'ın saz ve sözlü eserlerinde geleneklere bağlı kaldığı görülmekle birlikte, bir miktar yeniliğe taraftar bir orijinalite sezilir (Bardakçı, 1995). Refik Bey'e ait olan eserlerin formları, makamları ve eser sayıları Tablo 1'de verilmiştir (Muattar, 2014; Bardakçı, 1995).

Tablo 1

Refik Fersan'ın Eserlerinin Formlara Göre Dağılımı

Form	Eser Sayısı	Makamları
Mevlevi ayini	2	Rast, Selmek
İlahi / Nefes	7	Buselik, Büzürg, Hüzzam, Mahur, Rast, Selmek
Sirto	3	Acemaşiran, Nikriz, Sultaniyegah
Peşrev	19	Acemaşiran, Acemkürdi, Besteisfahan, Eviç, Hicaz, Hicazkar, Karcıgar, Kürdi, Mahur, Nihavend, Nikriz, Rast, Sabazemzeme, Sultaniyegah, Şedaraban, Şehnazbuselik
Saz Semaisi	26	Acemaşiran, Acemkürdi, Arazbarbuselik, Bayatiaraban, Besteisfahan, Bestenigar, Evcara, Hicaz, Hisar, Hüzzam, Karcıgar, Kürdi, Mahur, Müstear, Neva, Nihavend, Nikriz, Rast, Segâh, Selmek, Sultaniyegah, Suzinak, Tahir, Tahirbuselik, Yegah
Oyun Havaları	1	Sultaniyegah
Şarkı / Türkü	206	Acemaşiran, Acemkürdi, Ambereşan, Bayatiaraban, Eviçbuselik, Ferahfeza, Ferahnak, Gerdaniye, Gülizar, Hicaz, Hisarbuselik, Hüseyini, Hüzzam, Irak, Karcıgar, Kürdilhicazkar, Mahur, Mahurbuselik, Muhayyer, Neva, Nihavend, Nikriz, Pesendide, Rast, Saba, Segâh, Selmek, Sultanibuselik, Suzinak, Şedaraban, Şehnazbuselik, Tahirbuselik, Tarzıkürdi, Uşşak, Zavil
Form	Eser Sayısı	Makamları
Mevlevi ayini	2	Rast, Selmek
İlahi / Nefes	7	Buselik, Büzürg, Hüzzam, Mahur, Rast, Selmek
Sirto	3	Acemaşiran, Nikriz, Sultaniyegah

Refik Bey'in yukarıda belirtilenler dışında bestelemiş olduğu dokuz adet marş, dört adet reklam müziği, beş adet makamı belirtilmemiş fantezi ve makamı belirtilmemiş, notası bulunmayan veya son şekli verilmemiş pek çok eserinin olduğu bilinmektedir (Bardakçı, 1995).

Refik Fersan'ın en önemli eserleri arasında teknik bakımdan değeri yüksek ve ajeliteye dayalı olanları Arazbarbuselik Saz Semaisi, Nikriz Saz Semaisi, Hüzzam Saz Semaisi (Kaya, 2013), dört hane bir teslim şeklinde peşrev formu yapısında bestelenmiş olmasına rağmen ilk hanesi ve teslim bölümü Rast Medhal olarak icra edilen Musâhabât-ı Müsikiye (Tüfekçioğlu, 2019) sayılabilir.

Refik Bey'in unutulmuş bir makam olan Selmek makamını kullanarak Mevlevi ayini bestelemiş olması, bu makamı eser vererek zenginleştirmesi bakımından önemli bir katkı olarak dikkati çekmektedir çünkü unutulmuş makamların seyir ve karakteristik özelliklerini çok iyi bilmektedir. Çok güçlü Hamparsum notası (Ak, 2015) bilgisine sahip olduğundan gerek Ankara Radyosu'nda gerekse İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda çalıştığı yıllarda bu nota ile yazılmış eski külliyatlardan birçok eserin batı notasına çevrilerek kazanılmasını sağlamıştır. Refik Bey İstanbul ve Ankara radyoları ile İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda bulunduğu yıllarda çeşitli külliyatlar üzerinde çalışmış ve Hamparsum'la yazılmış birçok eseri Batı notasına çevirmek suretiyle Türk Müziğine önemli katkılar yapmıştır (Muattar, 2014).

3.3. Arazbarbuselik Makamının Nazari Özellikleri

Arazbarbuselik makamı III. Selim tarafından oluşturulmuştur. Makamın dizisi, Arazbar makamı seyrine Buselik beşlisinin eklenmesinden meydana gelir. Bu nedenle Arazbarbuselik makamının anlaşılabilmesi için öncelikle Arazbar makamının karakteristik özellikleri incelenmelidir.

3.3.1. Arazbar ve Arazbarbuselik Makamları

Arazbar makamı inici seyri olan bir makam olup durağı Dügah (la) perdesidir. Dizisi, Nevâ perdesi üzerindeki Beyâti makamı dizisine, Çargâh perdesinde Rast beşlisinin ve yerinde Beyâti makamı dizisine, Çargâh perdesinde Rast beşlisinin ve yerinde Beyâti dizisinin eklenmesi ile meydana gelir. İnici seyre sahip bir makamdır. Makamın seyri Nevâ perdesindeki Beyâti dizisiyle başladığı için birinci derecede güçlüsü Gerdâniye (sol) perdesidir. Üzerinde Buselik çeşniyle yarım karar yapılır. İkinci derecede güçlüsü Nevâ perdesidir. Üzerinde Uşşak çeşniyle asma karar yapılır. (Özkan, 1994). Bu makam içerisinde yapılabilecek diğer asma kararlar aşağıda listelenmiştir:

- Gerdâniye'de Buselik,
- Gerdâniye'de Hicaz (sık kullanılmaz),
- Acem'de Nikriz,
- Nevâ'da Uşşak,
- Nevâ'da Hicaz (sık kullanılır),
- Çargâh'da Nikriz (sık kullanılır),
- Çargâh'da Rast ve
- Segâh'da Segâh veya Eksik Ferahnak

Arazbar makamının seyrinden sonra Dügâh (la) veya Çargâh (do) perdesinde kısa bir duruş yapılarak uygun nağmelerle Buselik makamına geçiş yapılır ve yerinde Buselik beşlisi ile karar verilirse Arazbarbuselik makamı icra edilmiş olur. Arazbar ve Arazbarbuselik makamlarının dizileri Şekil 1 ile gösterilmektedir.

Şekil 1

Arazbar ve Arazbarbuselik Makamları Dizileri

Şekil 1, Arazbar ve Arazbarbuselik makamlarının dizilerini göstermektedir. Dört müzikal diziyi gösteren bir şema. Her dizinin başında bir makamın adı yazılmıştır: "Nevâ'da Beyâti Dizisi", "Çargâhta Rast 5'lisi", "Nevâ'da Buselik 5'lisi" ve "Hüseynî'de Kürdi 4'lüsü". Dizilerin alt kısmında notaların karşılığı olarak harfler yazılmıştır: "T T B T T S K", "T S K T", "T T B T T S K" ve "T B T T B T T". Ayrıca "Gerdaniye'de Buselik 5'lisi" ve "Yerinde Uşşak 4'lüsü" gibi geçişler de belirtilmiştir. Sağ tarafta "Arazbar Makamı Dizileri" yazılmıştır.

3.4. Refik Fersan'ın Arazbarbuselik Saz Semaisinin İncelenmesi

Refik Fersan'ın Arazbar Buselik saz semaisi aslında geleneğin dışında yazılmış bir saz semaisi formundadır. Normalde "tertip" denilen bölüm diğer saz semailerinde yoktur. Saz semaisi 4 hane 1 teslimden oluşmaktadır. Son hanede usul değişikliği yapılır ve mutlaka aksak semai usulünde olması gerekir. Tertip denilen kısım bu esere ilave olarak yapılmış, saz semaisi formunun dışında bir öğedir. Kesin bir kural olmamakla birlikte genelde saz eseri bestecileri çaldıkları enstrümanın bütün teknik zorluklarını besteledikleri eserlere yansıtılmışlardır. Bu eserde Arazbarbuselik makamı, Neva perdesinde Uşşak dizisinden daha çok Çargâh perdesinde Rast çeşni ile asma kalış yapan bir makamdır. Bu eserde bu özellik fazlasıyla görülmektedir. Eserin notaları incelemesinin yapıldığı halî Ferhat Devocioğlu'nun yazımı ile Ekler bölümünde verilmektedir.

3.4.1. Birinci Hane

Eserde 1. Hanenin 1. ölçüsünde makamın ana dizisi içerisinde olmamasına rağmen inici Rast dizisi ile başlanmıştır. 2. ölçüde Gerdaniye perdesinde Buselik çeşni yaptıktan sonra Çargâh perdesinde Rast çeşni ile yarım karar vermiştir. Bu şekilde makamın ana dizisine dönmüş olur. 3. ölçüde Çargâh perdesinde Rast ve Yegâh perdesinde Uşşak çeşnileri, 4. ölçüde Rast perdesinde Rast çeşni yapıldıktan sonra Çargâh perdesinde Rast çeşni ile yarım karar yapılmıştır. 5. ve 6. ölçülerde Çargâh perdesinde Rast başlayarak Neva perdesinde Uşşak ve ardından Gerdaniye perdesinde Buselik çeşni yapılarak karar verilmiştir. Tamburda çalınması oldukça zor olan 32'lik notalar eserde fazlaca kullanılmış ve teknik olarak çalınması zor bir eser ortaya çıkarılmıştır.

3.4.2. Teslim

Teslimin 1. ölçüsünde do – sol (Çargâh-Gerdaniye) atlaması yaparak Gerdaniye perdesinde Buselik, 2. ölçüde Gerdaniye perdesinde Buselik ve Neva perdesinde Uşşak çeşnileri yapılmıştır. 3. ölçüde Neva perdesinde Uşşak çeşni ile başlanıp Neva perdesinde Hicaz yaparak 4. ölçüde Çargâh perdesinde Nikriz 5lisi ile karar vermektedir. 5. ölçüde Neva perdesinde Uşşak 4lüsü ile asma kalış yapılmıştır. 6. ölçüde Uşşak çeşni devam etmektedir (Şekil 2).

Şekil 2

Teslim 6. Ölçü

Tamburda üst-alt mızrap kullanmak çok zor olduğundan burada kullanılan nota kalıbı, eserin zorluğunu arttıran bir kalıptır. 7. ölçüde Gerdaniye perdesinde Buselik başlanıp 1/16'lık üçlemelerle bezenmiş tartımlarla Rast perdesinde Çargâh beşlisi ile asma kalış yapılmıştır. 8. ölçüde ise yerinde tam bir Buselik dizisi ile karar verilmiştir.

Bestekar, saz semailerinde birinci hane ve teslimde makamın genel karakteristik özelliğini yansıtmak zorundadır. Bu eserde de birinci ölçü dışında makam çok güzel bir şekilde, makamın karakterine uygun olarak kullanılmıştır. Eser, tamburun çalış tekniğini zorlaması açısından da çok önemli bir eserdir çünkü alt-üst mızrap vuruşları tamburda oldukça zordur. Bu zorluğu yaratabilmek için bestekar 32'lik notaları kullanmıştır. Ardı ardına 13. ölçüde 16'lık triolelerden oluşan sekileme (sekvens), Türk Müziği'nde bugün dahi çok az kullanılan, tamburun tekniğini zorlayıcı bir ajelite ifade eden bir motif biçimidir. Eserde 1,5 – 2 oktava yakın triole ardı ardına kullanılmıştır. Bestekarın tamburi olması sebebiyle tambur üzerindeki zorlukları esere yansıtması gayet doğaldır.

3.4.3. İkinci Hane

Bestekar tamamen Batı Müziği motiflerinden etkilenip tambur sazında yapılabilecek teknik olarak en zor hareketleri bu haneye yansıtmıştır. Eserde tiz hüseyini sesine kadar çıkılması tamburun perdelerinin bitiminden sonra gövdeye doğru gelmesi anlamına gelmektedir. 2. hanenin 1., 2., 3. ve 4. ölçülerinde çeşitli kromatik sesler kullanarak Çargâh makamı dizisi gösterilmiştir. Tamburda çok zor olan aralıklı seslere yer verilmiş, böylece tamburda az kullanılan orta teli fazlaca kullanmak zorunda bırakmıştır. 5. ölçüde Hüseyini Aşiran perdesinde Hicaz Humayun dizisi yapılarak tiz Çargâh perdesinde asma kalış yapılmış, 6. ölçüde 1/16'lık üçlemeler ile aralıklı sesler kullanarak Neva perdesinde Buselik çeşni ile kalış yapılmıştır. Esere tambur enstrümanı için çok büyük bir zorluk katılmıştır. 7. ölçüde Rast perdesinde Rast çeşni ile başlanıp 8. ölçüde Çargâh perdesinde Çargâh dizisi ile karar verilmiştir. Eserde tüm teknik zorluklarla birlikte ezgi olarak da Batı Müziği ezgilerinin tadı bu haneye yansıtılmıştır. Bu hane Türk Müziğine uyarlanmış Batı Müziği ezgileriyle süslenmiştir. Bestekar tambur çalımına ait tüm teknik zorlukları esere yansıtırken bunu büyük bir melodi zenginliği ve güzelliği içinde Arazbarbuselik makamının seyir anlayışını bozmadan ustalıkla kullanmıştır. Böylece teknik zorluklar ve melodinin verdiği duyguyu aynı hanede başarıyla bir araya toplamıştır.

3.4.4. Tertip

Bu bölüm normalde saz semaisi yapısında çok fazla yer almayan bir bölümdür. Eserde tertip 2., 3. ve 4. hanelerin bitiminde teslimden önce çalınmaktadır. 1. haneden sonra çalınmamasının nedeni, ilk hane ve teslimin bütünlüğünü makamın karakteristik özelliklerini yansıtmada ana unsurlar olması nedeniyle kesintiye uğratmamak içindir. 1. ve 2. ölçüsünde Çargâh perdesinde Çargâh çeşni ile 1/16'lık trioleleri art arda kullanarak kalış yapılmış, 3. ölçüde Gerdaniye perdesinde Buselik ve Neva perdesinde Uşşak çeşnileri yapılarak 4. ölçüde Gerdaniye perdesinde Buselik ile karar verilmiştir. Trioleler (üçlemeler) ile bezenmiş ve tambur çalan kişiyi orta teli kullanmak zorunda bırakan tekniği yüksek bölümlerden biridir.

3.4.5. Üçüncü Hane

Bu hanede 1. ve 2. ölçüde Hüseyini Aşiran perdesinde Hicaz Humayun dizisi vardır. 3. ve 4. ölçüde aynı şekilde Hüseyini Aşiran perdesinde Hicaz Humayun dizisi ile karar vermiştir. 5, 6, 7 ve 8. ölçülerinde bestekar iki farklı yol izlemiş olabilir. Eviç (fa#) – Nim Hicaz (do#) – Nim Hisar (re#) perdeleri küçük değiştirme işaretleri ile kullanılarak Buselik makamı olarak icra edilmiş ise, bu makamın içerisinde kullanılmayan sesler kullanmış, eğer Hisarbuselik makamı olarak icra edilmiş ise o da tam dizi olarak ifade edilmemiştir. Yine de burada ağırlık altere seslerle kullanılan Buselik makamıdır. Batı Müziği melodi gidişatı bu hanede de özellikle göze çarpmaktadır.

3.4.6. Dördüncü Hane

Saz semailerinin son hanelerde mutlaka bir usul değişikliği yapılır. Bestekar burada bu kurala uymuştur. Bu hane usul olarak iki bölümden oluşmaktadır. 1. bölüm 3/4 Semai usulü ile, 2. bölüm ise 7/8 Devri Turan usulü ile bestelenmiştir. 1. ölçüden 8. ölçüye kadar Hüseyini Aşiran perdesinde Hicaz Humayun dizisi, 16. ölçüye kadar olan bölümde ise yerinde Buselik makamı dizisi ile karar verilmiştir. 17 – 24 ölçüleri arasındaki bölüm Rast perdesinde Çargâh dizisi, 25 – 32 ölçüleri arasındaki bölüm Çargâh perdesinde Çargâh dizisidir. 33 – 48 ölçüleri arasındaki bölüm Hisar Buselik makamının tam özelliklerini göstermemekle birlikte bu makamın çeşni ile karar vermiştir. 49. ölçüde Devri Turan usulüne geçiş yapılmıştır. Bu ölçüde Çargâh perdesinde Çargâh dizisi ile başlanmıştır. 54. ölçüde Segâh çeşnisinin Hüseyini perdesinde değil, dik Hisar perdesinde olması gerekmesine rağmen duyumsal olarak Hüseyini perdesinde Segâh çeşni duyulmaktadır. Bu durum, bu bölümde eserin notalarının yazımının sağlıklı olmayabileceğini düşündürmektedir. 55 – 58. ölçülerinde Çargâh perdesinde Rast dizisi ile karar vermiştir. 59 – 64. ölçüleri arasında dik Hisar perdesinde Müstear çeşni yapılmıştır. 65. ölçüde dik Hisar perdesinde Segâh çeşni yapılmış, 66. ölçüde ise Segâh makamının Rast perdesine düşme özelliği Çargâh perdesinde kullanılmıştır. 67 – 72. ölçüleri arasında Çargâh perdesinde Çargâh dizisini önce pes, sonra tiz olarak 1 oktav yukarıdan göstermiştir ve “Batak” adı verilen bölüm eklenmiştir. Batak, diğer sazlar dem tutarken bir enstrümanın ezgiyi çalmasıdır (Ayangil, 2013). 73 – 76. ölçüleri arasında Gerdaniye perdesinde Buselik dizisi gösterilmiştir. 77 – 82. ölçüleri arasında Gerdaniye perdesinde Buselik, Nevada Hicaz ve Çargâhta Nikriz çeşnileri

ile karar vermiştir. Bu hanede de Batı Müziğine ait ezgi motiflerine yer verilmiştir. 4. hanenin semai usulündeki bölümü, 3. hanenin ezgileriyle benzerlik göstermektedir.

4. Sonuç

Refik Fersan gerek bestecilik yönü gerekse tambur icrasının gücü bakımından Türk Müziği'ne önemli katkılar yapmış bir bestekarımızdır. Sanatçı pek çok farklı formda ve makamda eserler vererek müziğimizin zenginleşmesinde önemli rol oynamıştır. Bu nedenle bu çalışma bestekarın Arazbarbuselik Saz Semaisi'nin incelenmesini konu edinmiştir. Bu eserin Türk Müziği'ne yapmış olduğu katkılar şöyle açıklanabilir:

Eser, Batı Müziği ve Türk Müziği ezgilerinden oluşan çok güzel bir sentezdir. Günümüz sanatçılarına Arazbarbuselik makamının seyri ve içerisinde kullanılan çeşniler ve geçkiler açısından önemli bir örnek teşkil etmektedir. Sadece tambura değil, birçok enstrümanın da sınırlarını zorlayan bir eserdir (klasik kemençe, ney, vb.). Tambur, gelenekte ağırbaşlı çalınan bir enstrüman olmasına rağmen, Cemil Bey ile daha dinamik bir çalım şekli almıştır. Refik Fersan da bu eseriyle tamburu, sazın sınırlarını zorlayan bir noktaya taşımıştır. Ayrıca az kullanılan Arazbarbuselik makamının çok iyi bir şekilde işlenmesi, günümüzdeki sanatçılara ve icracılara makamların daha iyi anlatılması açısından bir örnek oluşturmaktadır. Bestekarın özellikleri incelendiğinde Refik Fersan'ın her formdan eserlerinin bulunması ve bestelediği eserde hem tekniği hem de duyguyu bir arada mükemmel bir şekilde verebilmesi ön plana çıkmaktadır.

Kaynakça

- Abidin, S., & Çelik, S. (2020). Keman sanatçısı ve bestekâr Hasan Soysal'ın farklı formlardaki ödüllü eserlerinin makam ve usul yönünden incelenmesi. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 7(49), 683-694. <http://dx.doi.org/10.29228/SOBIDER.47998>
- Ak, A. Ş. (2015). *Türk musikisi tarihi*. (4. Baskı). Akçağ Yayınları.
- Akçay, T. (2005). *Refik Fersan hayatı, eserleri, besteciliği* [Yüksek Lisans Tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi]. Wordpress. https://intihalkarlik.files.wordpress.com/2015/09/tugba_akcay_tez_msc_2005.pdf
- Ayangil, R. (2013, Mart 11-16). *Dönüştürücü bir performans pratiği olarak "batak tekniği" ve saz eserlerinde besteli taksim örnekleri ile icra/yorum tarzları* [Konferans sunumu]. Uluslararası Mugam Sempozyumu, Bakü, Azerbaycan. <https://tumac.org/donusturucu-bir-performans-pratigi-olarak-batak-teknigi-ve-saz-eserlerinde-besteli-taksim-ornekleri-ile-icra-yorum-tarzları/>
- Bardakçı, M. (1995). *Refik Bey... Refik Fersan ve hatıraları*. Pan Yayıncılık.
- Başara, E. (2013). Aruz Vezninin Belli Bir Kalıbında Yazılmış Güftelerin Sengin Semâî Usûlü ile Bestelenmesinde Görülen Bazı Prozodik Özellikler. *CÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 37(2), 41-48. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/49922>
- Behar, C. (2008). *Musikiden müziğe. Osmanlı/Türk müziği: Gelenek ve modernlik*. Yapı Kredi Yayınları.
- Bulur, E. (2019). Müzik analizinde Schenker yaklaşımı. *Konservatoryum*, 6(1), 21-46. <https://doi.org/10.26650/CONS2019-0004>
- Kaya, F. (2013). Kemençe sazında usta icracılığa yönelik dağar önerileri. *E-Journal of New World Sciences Academy*, 8(3), 352-365. <http://dx.doi.org/10.12739/NWSA.2013.8.3.D0139>
- Muattar, D. D. (2014). *Cumhuriyet dönemi Mevlevî âyini bestekârları ve besteleri* (Tez No. 369057) [Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi]. Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Özcan, N. (1995). *Dârülelhan. Diyanet İslâm ansiklopedisi* (Cilt 2) (s. 416) içinde. TDV Yayınları.
- Özkan, İ. H. (1994). *Türk musikisi nazariyatı ve usülleri, kudüm velveleri* (4. Baskı). Ötüken Neşriyat.
- Sadie, S. (2001). *The new grove dictionary of music and musicians* (Cilt 1). Oxford University Press.
- Saraç, G. (1993). *Refik Fersan'ın 10 Saz Eserinin İncelenmesi*. (Tez No. 26812) [Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi]. Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Tüfekçioğlu, S. (2019). Osmanlıda yenilikçi hareketlerle birlikte Türk mûsikisine eklenen yeni türler ve bu türlerin teori-pratik ikilemi. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 42, 173-182. <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.523556>

Ekler

Ek.A Arazbarbuselik Saz Semaisi (Notaya alan Ferhat Devocioğlu)

ARAZBARBÜSELİK SAZ SEMÂİ

Usûlü : Akşak Semâi

Refik FERSAN

I. Hâne

7 Teslim

11

13

15 *II. Hâne*

17

19

21

23 *Tertip*

25

27 *III. Hâne*

29

31

33 *Tertip ve Teslim* | $\frac{3}{8}$

35 *IV. Hâne*

41

47

53

59

65

71

77

The image displays a musical score for Saz Semaisi, consisting of six staves of notation. The notation is written in a single system on a grand staff (treble and bass clefs). The score includes various musical symbols such as accidentals, slurs, and dynamic markings. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff is marked with the number 89. The third staff is marked with the number 95. The fourth staff is marked with the number 101 and includes the instruction "(Batak)" below the staff. The fifth staff is marked with the number 107 and also includes the instruction "(Batak)" below the staff. The sixth staff is marked with the number 112 and includes the instruction "Ferhat DEVEÇİOĞLU" at the end. The score concludes with a double bar line and a fermata symbol.


An Analysis of The Halo Image Use on Non-Human Beings and Its Place in Art

Hale İmgesinin İnsan Dışı Varlıklarda Kullanımı ve Sanattaki Yeri Üzerine Bir Analiz

Serdar Dartar

Arş. Gör., Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Sanat Bölümü, Bileşik Sanatlar Anasanat Dalı
email: serdardartar@gmail.com  ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-5944-8331>

Lütfü Kaplanoğlu

Doç. Dr., Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Sanat Bölümü, Bileşik Sanatlar Anasanat Dalı
email: lkapanoglu@gmail.com  ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7094-8302>



Bu makale bilimsel etik ve kurallara uygun hazırlanmış ve intihal incelemesinden geçirilmiştir. Etik kurul onayı gerektirmemektedir.

Atf (APA 7)/To cite this article

Dartar, S., & Kaplanoğlu, L. (2021). An analysis of the Halo image use on non-human beings and its place in art. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 27(47), 520-531. <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.949990>

Makale Gönderim Tarihi/Received: 09/06/2021

Makale Kabul Tarihi/Accepted: 30/09/2021

Makale Yayın Tarihi/Published: 28/10/2021

Review Article / Derleme Makale

Öz

Sanat eserlerinde figürlerin kutsallığını ifade etmek amacıyla kafalarının etrafında veya vücudun bir bölümünde bulunan ya da vücudun tümünü sarmalayan ışık halkalarına “hale” denir. Sanat eserleri örneklerinden yola çıkılarak M.Ö. 600’lü yıllara dayandırılan halelerin çıkış yeri, büyük ihtimalle Asya’dır. Haleler, altın varak, sarı, kırmızı, mavi, yeşil, beyaz, siyah renklerde ve dairesel, üçgen, elips, kare formlarındadır. Zaman zaman iç içe geçmiş daire biçimlerinde zaman zaman ateş şeklinde betimlendikleri görülür. Kullanım şekilleri kültürlerarası farklılıklar gösterse de etkileşimden kaynaklı benzer kullanımlara da rastlanır. Haleler, Maniheizm, Budizm, Mecusilik, Tengricilik, Hristiyanlık, İslamiyet ve diğer din kültürlerinde yer alır. Pagan kültürden pekçok unsuru bünyesine katan Hristiyanlıkta, ikonalarda, kutsal ruh, İsa, melekler, azizler ve dört İncil yazarı dışında dinin temsilcileri olan papaların, azizlerin ve kiliselerin koruyucularında görülür. Kutsallığın göstergesi olarak betimlenen halelerin hayvanlarda görülmesi sık rastlanılan bir durum değildir. Ama güvencin, kartal, boğa, aslan ve kuzu gibi bazı hayvanlarda da kullanıldığı görülür. Kutsal kişiler ve hayvanların haleli olarak bir arada kullanıldığına da rastlanır. Örneğin; Yunanistan, Bulgaristan, Rusya, Sırbistan ve Türkiye’de örnekleri bulunduğu üzere Aziz Christopher; köpek, at, eşek kafalı olarak haleli biçimde de temsil edilmiştir. Mısır sanatında betimlenen haleli hayvan figürleri, Hristiyanlıkta olduğu gibi kutsal niteliğini devam ettirmiştir. Türk sanatında ise haleli hayvan betimlemeleri, dindışı ve dekoratif özelliği ile diğer kültürlerden ayrılmaktadır. Haleler, sanat tarihinde sosyal, siyasal ve coğrafi şartlar içindeki serüvenini çeşitli biçimlerde sürdürmüştür. Çalışmada öncelikle halenin tarihsel süreci ve dinlere, kültürlere, coğrafyalara göre çeşitleri üzerinde durulmuş, konunun en önemli kısmı olan hayvanlarda görülen haleler hakkında bilgi verilmiş ve sanattaki yeri üzerine bir analiz yapılmıştır.

Anahtar kelimeler: Hale, Kutsallık, Minyatür, İkona, Sanat

Abstract

Light rings around the head or on a part of the body or surrounding the whole body used to express the holiness of figures in works of art are called “halo.” Based on artwork samples, it can be stated that the origin of the halo image is most likely Asia, dating back to 600 BC. Sometimes they are depicted as fire and sometimes they are depicted as intertwined circles. Although their usage patterns differ among cultures, similar uses are also seen due to the interaction between cultures. In Christianity, which incorporates many elements from pagan culture, aside from the icons, the holy spirit, Jesus, angels, saints, and the four Gospel writers, they are also seen on popes, saints, and the protectors of churches, the representatives of the religion. It is not common to see haloes, used as signs of holiness, on animals. However, it is seen that they are also used on some animals such as doves, eagles, bulls, lions, and lambs. Animal figures with a halo, depicted in Egyptian art, continued to have a sacred quality in Christianity. In Turkish art, the animal depictions with halo differ from those in other cultures with their secular and decorative features. In this study, first, the historical process of the halo image and its varieties in different religions, cultures, and locations will be examined, information about the haloes seen on animals will be given, which is the most important part of the subject, and an analysis will be made on its place in art.

Keywords: Halo, Holiness, Sacredness, Miniature, İcon, Art

1. Introduction

Halo is a ring of light around the head, certain parts of the body, or the entire body indicating that a being is sacred, valuable, or extraordinary. In many ancient and monotheistic religions, especially in the religions with Tengri belief, haloes that are seen in paintings, sculptures, miniatures, mosaics, stained glass works, and sculptures, are used as an indication of holiness in belief systems associated with the sun, moon, and star clusters, based on the beliefs of light, fire, Tengri. Haloes, aside from prophets, apostles, priests, clergymen, and

angels, are seen on heroes, artisan descriptions, depictions of sacred loves, and animals, which do not have religious quality according to cultures.

Even though haloes are generally dated back to the 2nd century BC, most of the sources state that they date back to around 570 BC and their origin is Asia. The haloes depicted in gold leaf, yellow, red, blue, green, white, orange, and black colors take triangle, ellipse, square, circle shapes. Cultural images have spread to distant areas as a result of intercultural interactions for reasons such as migrations, wars, travels, religious expansion, and expeditions. It is seen that images that are accepted and adopted through these interactions may take place in similar or different ways in different cultures. Haloes have continued to exist in history of art from past to this day by being used in different social, political, and geographical environments throughout history.

2. Method

This research is a qualitative research based on descriptive model. Within the scope of the research, first of all, the historical process of the halo and its types according to religions, cultures and geographies were emphasized, information was given about the halos seen in animals and an analysis was made on its place in art.

3. Results

3.1. The Historical Process of the Halo Image

The origin of the halo symbol is related to the belief systems of light in all cultures, which are against darkness and accept the sun, moon, star clusters, and fire as sacred. According to Campbell (1992), haloes were first seen in Zoroastrianism in Persian art, as the ancient creation of Ahura Mazda, the god of brightness and light, was symbolized with the halo (570 BC), and they spread from there to the East, to Buddhism (563-483 BC) (Picture 1) and moved on to the West, to Christianity (s. 282). “Zoroastrianism symbolizes Ahura Mazda, the God of fire and light. Belief in fire has had a great impact on societies since ancient times and has been a symbol of purity and cleanliness.” (Can, 2002, s. 169-179). This belief system has been spread to different geographical areas with the migration of the community who believed in Ahura Mazda. It went so far as to be “the official religious doctrine of Persian-Achaemenid (559-330 BC), Arsakid/Part (247 BC-224 AD), and Sassanid (224-652) empires established in Iran.” (Alici, 2011, s. 549-578). “The traces of Shamanism, another religion with a belief in underground deity along with the solar system, can be seen in paintings from 13 to 15 thousand years BC” (İzgi, 2012, s. 3138). These traces continued to have an effect in Anatolia, but mainly in Central Asia. While traces of the Shamans, who are said to have migrated from Central Asia to Anatolia in 500 BC, can be seen, “In Sumerians, the Sky God is personified as An, and the Earth Goddess as Ki. Depending on their celestial bodies, the Sun God Utu and the Moon God Nanna stand out with their luminous features” (Hooke, 1993, s. 25).

The “Hittite Sun” symbol of the civilization established by the Hittites in Anatolia, the has a meaning for the Sumerian Civilization. The sun disk seen in Konya at Hittite Monuments demonstrates this importance. The Hittite Sun, which is an example of the haloes seen on the heads of Gods and Goddesses, has many types as a symbol and these halo symbols are also exhibited in the Museum of Anatolian Civilizations in Ankara. The haloes seen in the Hittite, Assyrian, and Akkadian figures have benefited from the religious figures of the same geography and all of them signal the sacredness of the sun. “Sumerian, Babylonian, and Assyrian kings who had a belief as expressed in the Myth of Etana with the words 'the kingdom is sent from heaven to earth,' claimed that the Gods chose and appointed them and acted as representatives of the Gods in rituals. In Egypt, the king is not a representative of God, but God himself” (Hooke, 1993, s. 68). So they have haloes on their own accord. But it is seen that the God King was later confused with the previous tradition, the cult of Sun God RA. It is seen that the cult of the Sun-God Ra has a much more important place in rituals and mythology in Egypt than in Sumerians and Akkadians. (Picture 2)

According to the historical tradition in Egypt, the Sun God RA is known as the creator of the world by the name of “Atum” as well as the first king of Egypt. As the name of Heliopolis (Solar City) indicates, it is the most important center of the cult of RA, and it is likely that the cult of Osiris and the cult of Sun God merged and united during the Old Kingdom period.” (Hooke, 1993, s. 72). In addition to these, the Sun God is Helios in Greek mythology, Lugh in Celtic mythology, the Sun Goddess is Sol in Scandinavian Mythology, Ameterasu Goddess in Japanese mythology, Huitzilopochtli in Aztec mythology, and Kinich Ahau in the Mayans. The halo symbols in the representative figures of this Sun God belief in distant geographical locations are used with the same logic and form.

Picture 1

Buddha with a Standing Halo-2nd Century AD



(World Imaging, 2004)

Picture 2

Ra with Sun Disc-Before 1235 BC



(Directmedia, 2002)

The first examples of artwork in Turkish art are the “Uyghur Miran paintings from 3rd century AD in East Turkistan. In these paintings, one of the paintings with haloes is seen in a portrait that has curves hanging from the cheeks, which is one of the striking features of Turkish painting. (İnal, 1995, s. 7). “The source of the circular halo seen in Turkish art is related to the belief system of Tengri, Mani and Shamanism, as well as the ruler or religious man in the Turks being regarded as holy and a member of the sky” (Çoruhlu, 1995, s. 577-580).

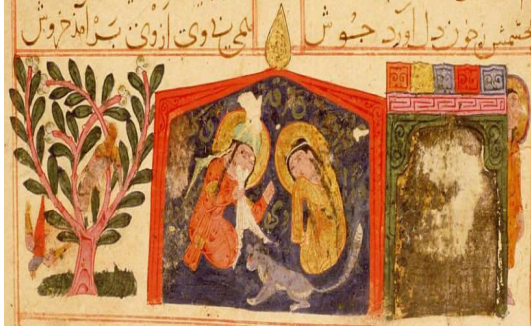
In the front page miniature of *Kitab El Tiryak*, it is interesting that there are haloes around the heads of many women and servants serving a ruler who is thought to be an Uyghur Turk. The fact that two women and two men in front of the ruler, the ruler, and four musicians on the left side are all depicted with a halo in al-Jazari's work “*Automata*,” reveals a different aspect of halo in paintings in Uyghur.

In the stories in Hariri's “*Makamat*,” the haloes seen in the miniatures of the adventures of two heroes and the middle play miniatures are given to these characters regardless of the religious characteristics of the persons. Also presented to Mahmut of Gazne, “*Varka and Gülşah*” constitutes a selection of 71 miniatures, which include important love stories, and rare works of divine love. In these artworks, haloes are seen on the heads of a local person who draws water from the well and the shopkeepers. Again in this mesnevi, “In the miniature showing Rabi's night raid, all seven people killed by Rabi have haloes, and in the work depicting the meeting of Rabi and Gülşah, the six figures in the farewell scene of Varka and Gülşah all have haloes, as well as Varka and Gülşah.” (İnal, 1995, s. 52). These miniatures made with the theme of love are no different from the Roman, Anatolian, Persian, Buddhist, and Uyghur examples with their circular form of haloes. In the miniature of a sermon scene in

the work of El Bruni (1307-1308), who lived in Anatolia during the Ilkhanians period, both the preacher and the people who listen to the preacher have a halo in the classical circular form. This shows that halo is not used as a symbol of holiness in all cultures, and has a different meaning in Turkish-Islamic miniatures. Halo is only a decorative element in Turkish miniatures.

Picture 3

Varka and Gülşah



(Tasvir Sanatları, 2020)

The Khorasan Region, where the Great Seljuk State was present in the 11th-12th centuries, and the geographical location where the Anatolian Seljuk State (11-14th Century) was present is the starting point of civilizations. They had cultural interactions with Romans, their remains, in remote areas such as crusades, or with the miniature artworks in the painting school they established on the lands where Anatolian civilizations lived. It is seen that there were various themes during the Seljuk period. Especially a lot of animals with halos around their heads have reached our day with tile miniatures.

In the Ottoman Period, stories about the prophets are told in miniatures with figures that include the history of prophets such as *Siyer-i Nebi* (16th century) and *Kıyas-ı Anbiya*. The miniature depiction in these stories are based on verses of the Qur'an and hadiths quoted from Mohammad's words. "In the verses of the Qur'an, because the moon is a star that reflects sunlight, fire-shaped haloes come from the sun, because and the sun is like a mirror that reflects God's essence, and the moon is like a mirror that reflects the light from the sun, Mohammed was representationally depicted as bright haloes (Çoruhlu, 1995, s. 577-680). The tradition of halo that had existed in Turkish art since the Uyghurs, ends after the miniatures of *Siyer-i Nebi* in Ottoman art. Although the Ottoman sultans were representatives of the religion, they were not depicted with a halo.

Halos are like a part of Roman mosaic because they are seen not in paintings but in mosaics in Hellenistic Greece and Rome. Poseidon is seen in the 2nd century Roman Tobian Mosaic and because he is sacred, Poseidon has a halo. However, there is no halo on Thritan and Neroid, who accompany him. After Apollo at the end of the 2nd century, haloes were also used for Alexander. Although this tradition continued after the Christianization of Rome, it mostly started to be seen on Jesus. (Picture 3) From this, it is understood that haloes existed before Christianity. "It is a general belief that haloes were seen in Christianity in the 6th century. According to this view, God appears in the early period as an iconic image of Jesus" (Campbell, 1994, s. 22). The haloes on these figures were only used to show God's light. Other views are that the halo is the logo of Jesus and that it came into being by itself. According to the Catholic belief, haloes representing the "Holy Spirit" are made in harmony with the whole body. While Orthodox argue that haloes existed in Jesus from birth, other Christian sects argue that they exist after baptism. Haloes are generally seen in the childhood period of Jesus. According to the Christian belief in the 6th century, while haloes are given to depict Jesus as sacred and to emphasize that he is a part of God, the haloes on the saints symbolize their consciousness and emphasize that the body is mortal.

In a text in which Jesus was greeted as the Messiah in an ancient Christian hymn written in 61-64 AD, it is expressed as follows: "He was the Messiah who, although in the Image of God, did not regard being equal to God as a merit, he took the image of a servant and he made himself like a human being, obeying in humility until death, even death at the cross" (Campbell, 1992, s. 280). The haloes, which reflect the holy spirit, represent the soul according to the Christian Catholic view and are harmoniously combined with the whole body. Eastern Orthodox see icons as the windows of heaven. Therefore, the haloes used in Orthodox icons are adopted as a window through which Christ and the saints in heaven can be seen. When the visuals in the history of art are examined, it is customary to use the halo, which is used to indicate the enlightened holy person in iconography, in the form of a ring.

The plain haloes in Christianity are meant to indicate the saints and were used by the Byzantine emperors for the prophets, angels, and four evangelists in the ancient sarcophagus. It is traditional to use the halo in a circular

shape. There are also ones in the form of a triangle, square, and fire. In Christianity, triangle haloes are used to symbolize the Holy Spirit, the Father (God), and the Son (the Holy Trinity). In some paintings, the halo is depicted as God's hand coming out of the cloud. Papa Paschal has been depicted with a square halo throughout his life. It is understood that square haloes are for the supporters of the church and that the people depicted with square haloes are still alive. In Christianity culture, there are mandorla-shaped haloes that cover the entire body, cross-shaped haloes, star-shaped haloes, intertwined haloes, stars placed with regular interval among these intertwined haloes, striped haloes depicting light rays, haloes designed with symbols inside, light-shaped haloes, and cloud-shaped haloes (Picture 4)

In the haloes, which were used in white, yellow, and gold colors from Rome to Buddhism, and used in various colors in the first centuries of Christianity, the gold color became the standard later. Black haloes were used to indicate the devil. In 15th century Russian icons, Jesus is surrounded with a bright blue halo. The gold color in icons indicate heaven. Halo is the uncreated light or representation of God on the icon, his reflection. There are examples in gilded gold, transparent, white, yellow colors; in yellow-red-white color groups or with black contours with yellow or red inside. It is seen that the shape and color variety of the haloes differ according to the religious location and geographical conditions and the religions they are related to.

In terms of its shape, the halo is the focus of the composition in paintings and miniatures, so it is the focal point in terms of form. It softens the sharpness of the area and attracts the attention of the viewer with its classic circular form, especially in square and rectangular backgrounds. The infinity of the circular form is complementary to the semantics as the infinity principle brings spirituality, and in terms of form, it is softening the corners of the composition of the artwork.

Haloes are mirrors. It has structures that give God's light, sacredness, and feeling, and make the viewer feel his forgiveness and protection. European pictorial art had a great effect on the halo attracting more attention and becoming visible. There is an understanding that these images belong to Christianity in many cultures because of its value and place in European art in written and visual works. The emergence of this image before Christ and its existence until today and its spread to all over the world is important in terms of showing the power of cultural images before the 20th century, which is called the communication age. The halo image has completed its intercontinental travel without using today's communication tools and without getting caught in cultural, religious, and geographical barriers.

3.2. The Use of Halo Image in Non-Human Beings

The haloes that represent enlightenment in Buddha, the triumph of the light that prevails over darkness in Zoroastrianism, sacredness and power in Christianity are also seen on non-human beings. It is understood that the logic of using haloes seen in pictures representing the Christian religion, Egyptian paintings, and Turkish and Islamic miniatures is not the same.

In this triad, which is the Father, the Son, and the Holy Spirit according to the belief of God being the embodiment of three elements in the Trinity belief in Christianity, Jesus is meant by Son, while the Holy Spirit is represented by the dove. The Trinity belief has been depicted in various branches of Christian art for centuries with a number of images and symbols. When the tendency to portray people differently from each other increased in 15th century art, sometimes the Father and the Son were symbolized with similar figures, and the Holy Spirit with a dove. (Picture 4) It is not possible to characterize the dove as an animal in these halos. Because it has a special representation power.

The symbolization of the Holy Spirit in the form of a dove is mostly seen in the icon depictions of the Coronation of the Virgin Mary, but it has also been depicted as a young man. The best example of this can be seen in the tree sculpture group at Basilique Saint-Urbain de Troyes. The image of "Throne of Mercy" depicting the Trinity with symbols has been widespread throughout the Middle Ages. According to this image, the Father is depicted as an old man wearing the papal insignia, sits on the "Throne of Mercy," and holds the Son's body on the cross or descended from the cross. The dove hovers inbetween their heads." (Büyük Larousse, 1986, s. 11455) As Jesus was being baptized by John, the Holy Spirit descended from the sky in the shape of a dove. Christians would be guided by the Holy Spirit starting from the ascension of Jesus until the apocalypse. While the symbol of dove in Christianity is also seen in doves that represent the seven gifts of the Holy Spirit, the Holy Spirit in Michelangelo's painting depicting John's baptism of Jesus hovers over John and Jesus. On the shoulder of Jesus, who was baptized by John the Baptist, God lands on the shoulder of Jesus as a dove.

The symbol of Aphrodite, known as the Goddess of love and beauty in Greek mythology, is also a dove. According to the general belief, the dove is an innocent, pure bird, free from all kinds of sins. It is believed that the souls of sinless people who died take the form of a dove and fly over the earth.

In the 19th century Greek icon, which symbolizes the Pentecost holiday of the Descent of the Holy Spirit and depicts the descent of the Holy Spirit upon the Virgin Mary and the apostles during a dinner Fifty days after

Easter, a beam of fire is seen on the dove (the Holy Spirit) and the head of the Virgin Mary. The flame-shaped haloes around this dove are similar to those seen in all cultures (Picture 4) (Yılmaz, 1993, s. 153).

Like the stories of Mary, which take place in Islamic literature with the same logic, in “a Greek icon made in the 19th century of the archangel Gabriel heralding Mary that she will conceive” in the bible (Yılmaz, 1993, s. 123), the white dove, symbolizing the Holy Spirit in the middle of the cloud cluster covering the area on the heads of the Virgin and the angel in half-round form, is witnessing this moment of good news.

In the depiction of the holy trinity according to the new testament in 19th century Greek icon, the Son Jesus is on the left, the Father God is sitting on the right, and the dove (the Holy Spirit) is hovering in an oval frame above with a red circular halo on a yellow orange background; the halo complements the holy trinity with its luminosity. (Yılmaz, 1993, s. 173)

In the context of the same subject, artists of the Renaissance, Baroque and later periods have made many similar artworks. The dove makes the audience feel its energy in paintings and icons with its luminous features.

Picture 4

Holy Spirit



(Dnalor_01, 2003)

In Christianity, sheep is a symbol of Jesus. When John saw Jesus coming to him the next day, he said: “Behold, the Lamb of God that takes away the sin of the world!” (John 1:29, *İncil*, 2007). Lamb represents purity and innocence. In the role of the sacrificial, Jesus is personified: as the symbol of innocence, docility, kindness, humility, purity, and cleanliness, the lamb represents Jesus-Christ, sacrificed to pay for the sins of the world. Lamb and fish were used by oppressed Christians in the first centuries as codes (passwords) for recognizing each other. (Picture 5)

Picture 5

Lamb of God



(Jansoone, 2007)

To discuss the eagle, the indispensable power symbol of many cultures, “In Egyptian and Iranian traditions, the Sun God is depicted as an eagle. Eagles are seen as symbols of luck and sacrificed to Zeus. The eagle is the symbol of Zeus in some cases, it symbolizes his power, intelligence, and sacredness” (Hançerlioğlu, 1975, s. 861). The eagles with a halo seen in the Christian paintings are also seen in mythological symbols as gods with half human and half animal appearance. The head of an eagle, depicted as human-body, eagle-head and seen in book illustrations, church walls and boards depicting the holy trinity, represents the power of St. John. St John is depicted as one of the four Evangelist Bible writers, the protector of the Bible, on many boards in Christian symbols. This depiction, seen in mosaics, carpets, graphics, and sculptures, also includes decorative features that began to appear after the early centuries (Picture 6).

Picture 6

St. Eagle of Saint John



(Johnbod, 2010)

The bull represents Luke, one of the four biblical writers, in Christian representations. In Christianity each evangelist has a sign. The personal properties of these symbols may not be the same in all paintings. Luka has been depicted figuratively as a human figure by many artists in plain or with wings (Picture 7).

Picture 7

St Luke the Evangelist



(Luke, t.y.)

The lion with a halo is the sign of St. Mark. Mark is one of the four evangelists and is depicted in paintings as a protective and spreader of the scriptures. The lion figure, which is used in many cultures due to its power, is widely seen in architecture. The haloes used on lions are depicted in their classical circular form. (Picture 8).

Picture 8

St Mark



(Descounes, 2019)

The haloes are traditionally used in circular shape on the boards, where the lamb and the dove, that is, Jesus and the Holy Spirit are symbolized as the Thrinity with the hand of God. In fact, there are stained glass artworks in which Matthew, Mark, Luke, and John are depicted together. These images take place according to the characteristics and duties of each Evangelist in the scriptures. (Picture 9)

Picture 9

Four Evangelists



(Meehan, 2008)

There are different views in different sects of Christianity. These differences are those coming from the cultures they had before converting to Christianity, geographical differences, and differences of opinion, as in the Council of Nicaea. The difference in the icons of the Eastern Orthodox is that they are influenced by the geographical location as well as the classical icons. The best examples of this are seen in the East in animals such as dogs, donkeys, and horses that are close to human beings and are in their service, apart from sacred representations such as lions, eagles, doves, lambs, and bulls, which are known to exist in Europe. (Picture 9-10) This situation does not depreciate the person of their sacredness as a prototype even though it is the inner-outer image or a name attached to them. Their holiness and dignity continues and is accepted. For this reason, hundreds of examples can be found in the geography in which they exist as a cultural value. According to these stories from the myths of St. Christopher.

The saint was so handsome that he could not prevent women from advancing towards him and seducing him. Later he prayed to God to help him with this problem. God's solution was to give him a dog head, and the women immediately stopped seducing him. Other stories tell that he belongs to the dog-headed human race and speaks dog-headed language. (Ancient Faith Revealed, t.y.).

The icon of Saint Christopher was banned by the Synod in 1722 because it “contradicts nature, history, and the truth itself” due to the possibility of it causing doubt, anger, and surprise in believers (Chechko, 2019).

Hundreds of examples and depictions of dog-heads with haloes have been questioned in Egyptian connections. But the truth is the dog seen in Picture 10 means “exquisite” in Eastern philosophy and when it is tamed, the dog, the animal nature in the soul comes to an end. Regardless, it is an example of discipline on not leaving the door of God and not giving up serving the Lord until the purification is completed. Therefore, they are not different from the examples of Matthew, Mark, Luke, and John in terms of spirituality and holiness. The legend, the dog-headed Christopher is forgiven for taking the child Christ across the river and is depicted with the child Jesus on his shoulder. (Picture 10) Examples of these icons are found in Russia, Greece, Serbia, Çengelköy-Turkey, Bulgaria; in short, they are found in the East rather than Europe.

Picture 10

Dog Head Saint Christopher



(Weebly, t.y.)

Picture 11

Saint Christopher



(Chechko, 2019)

The haloes that are used in depictions of animal Gods or to indicate God are the most widely known ones in Egypt. (Picture 12) Especially in Egypt, the halo is depicted as red and white disks because the halo was not acquired afterwards, it is not given to God by anyone, the halo is God according to the religion. These halos, which are seen on wolves, eagles, oxen, crocodiles, and lions, have black, blue, and yellow contours as symbols of power and might.

In Greek mythology, the transformation of Zeus, the God of Gods, into a bull in order to obtain Europe is seen in Asian, African, and Sumerians cultures; according to the Zoroastrian belief in ancient Persia, as the ox or bull created by Ahura Mazda, in Egypt it is a sign symbolic of gods of power and fertility. Because special temples are built and rituals are organized for specially selected ox known as Apis ox in Egypt. There are many varieties of figures with halo-headed animals seen in Egypt.

Picture 12

Animal Depictions of God with a Halo in Egypt



(Fwmail, t.y.)

It is not common to see haloes around the heads of animals. It is seen on the lion motifs on the tiles of the 11th century Seljuk Kubad-Abad Palace and in different birds in the paintings of the “Kelile and Dimme” story.

Kelile and Dimme, a story book written by Beydeba, who is thought to have lived around the 1st century BC, is a book that contains fables, and it is thought to have been written during the time of an Indian ruler named Depşelem. The symbol of “truth and honesty” is “Kelile,” the symbol of “false and lies” is “Dimne” in the stories in Kelile and Dimne, which are among the first important examples of the fables genre (“Kelile ve Dimne”, 2005).

Especially the crows draw attention in Kelile and Dimme. As the head vizier advises the crows, both he and the crows are depicted with a classical circular halo. (Picture 13) On another page of Kelile and Dimme, the crow is among four owls, while the halo is seen only on the crow. This description, which is handled with a decorative approach, has been left uncolored. It is seen that the share order in the color scheme of the composition draw attention because the crow is black. The crow is at a lower spatial level than the owls when meeting with the king of owls. The owls are depicted with horns. (Picture 13) There is no information that the crow is sacred in Turkish belief. It does not seem possible to make a connection in terms of the meaning of depiction with a halo.

Picture 13

Crows with haloes in Kelile and Dimme



(Konak, 2014, s. 45)

Another bird with a halo featured in *Kelile and Dimme* is the owl. This composition, which is another version of the crow and owl painting seen in the black and white work, is about the crow's conversation with the king of owls. The king owl is positioned higher than the crow and four owls. The presence of the halo around the head of the owl, which does not have a religious connotation for Turks, is also interesting. (Picture 14)

Another bird with a halo featured in *Kelile and Dimme* is the doves. In addition to blue, yellow, and green colors, black contours were also used on doves painted on red background. (Picture 15) The presence of halo on the figure following the five doves in the composition supported with writing on the upper right of the work is thought to be used as a decorative element, or with the effect of a different cultural interactions of the period, regardless of holiness. Especially in Christianity, the dove, which is believed to be the soul of sinless people, is accepted as a symbol of love and peace due to its white color. It was believed in ancient Egypt that releasing doves would bring good news to the country and to the Gods.

Picture 14

Conversation of The Crow with The King of Owls



(Kızıldağ Atila, 2011, s. 37)

Picture 15

Doves with Haloes



(Areq, t.y.)

The tiles at the Kubad Abad palace, one of the Seljuk period structures, present rich figure examples of Turkish tile art. The halos used on many figures, around the heads of figures with a lion/tiger body but human head, and around the head of figures with a bird body and human head, these figures coinciding with the period of *Kelile and Dimme* in the same century, reveals the characteristic of haloes being used by Turks or Seljuks. (Picture 16)

Pictures 16

Examples of Animals with Halo in Kubad Abad Palace Tiles



(Çetin, t.y.)

On these tiles decorating the Kubadabad palace, among the double-headed eagle, sphinx, wolf, lion, hawk, bear, lynx and many animal works like these, there are examples of haloes on figures with a bird body and human head or dog body and human head.

4. Conclusion

There are various types of haloes in almost all cultures in many colors; circle, triangle, and square haloes that date back to Persian miniatures or Asia, also depicted foggy and realistic fire. Even though their starting date cannot be identified with certainty, based on the fresco, miniature, and painting examples, the general conviction is that they date back to 600 BC, originating from Asia.

The continent of Asia has a very rich cultural background in terms of religious history. Seeing this variety of cultures as an “alliance of civilizations” and preserving these differences can be considered a common cultural responsibility, even if there are similarities and differences due to the relations of civilizations found in this rich culture. Whether Persian, Mesopotamia, Indian, Hittite, Seljuk, Ottoman, European, Christianity, Islam, Zoroastrian or the way of belief in the heavenly bodies, this image used as the light of the path of the sacred is a common cultural heritage.

The haloes seen in the Christian religious paintings of God, Jesus, Mary, and the apostles were traditionally present in European cultures before Christianity. Matthew, Mark, Luke, and John, the four Evangelists, are depicted as animals with a halo representing power, strength, innocence, purity, freedom, and peace as a representation of the Holy Spirit and Jesus. Horse-headed, donkey-headed, dog-headed depictions of Christopher with a halo were used in Orthodox Christians in Eastern Europe, especially in Bulgaria, Greece, Serbia, Turkey, and Russia, and Christopher was depicted with a halo and with child Jesus on his shoulder because he was forgiven after saving Jesus Christ from the river. The reason why animal depictions with a halo seen in Egypt are symbols of power is because the figures are already God himself.

The dove seen in Seljuk and Ottoman miniatures, which is the continuation of the crow and owl with halo examples seen in Miran paintings, the roots of Turkish painting art, was depicted with the same logic as a classical circle without any religious qualities. In Islamic art, fire-shaped haloes were generally depicted in golden color, although the sultans of the Ottoman Empire were the representatives of the religion (caliphs), they have no halo in any miniature. Animal depictions with halo used without the connotation of holiness, as in Seljuk tiles and “Kelile and Dimne” depictions, can be thought that circular haloes were used for decorative purposes on various bird, leopard, and dog-bodied human-head figures on tiles.

References

- Alıcı, M. (2011). Genel Hatlarıyla Mecusilik ve Zerdüş'tün Modern Takipçileri, *Ortadoğu Yıllığı Ortadoğu Yıllığı*.
- Ancient Faith Revealed. (t.y.). *Meet the dog-man*. Discovering Eastern Orthodoxy. Retrieved January 4, 2021, from <https://eastern-orthodox.weebly.com/meet-the-dog-man.html#>
- Areq. (t.y.). *Doves with haloes* [Photograph]. https://areq.net/m/%D8%A8%D9%8A%D8%AA_%D8%A7%D9%84%D8%AD%D9%83%D9%85%D8%A9.html
- Büyük Larousse. (1986). Kutsal ruh. In *Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi*. Gelişim Yayınları.
- Campbell, J. (1992). *Batı mitolojisi*. (K. Emiroğlu, çev.) Ankara: : İmge Yayınları.
- Campbell, J. (1994). *Yaratıcı Mitoloji: Tanrının maskeleri*. (K. Emiroğlu, çev.) Ankara: İmge Yayınları.

- Can, H. D. (2002). Hint Ateş Tanrısı Agni. *Nüsha Şarkiyat Araştırmaları Dergisi*, 2(7), s. 169-178.
- Çetin, M. (t.y.). *Examples of animals with halo in Kubad Abad Palace Tiles* [Photograph]. <https://tr.pinterest.com/bilanaciftci/sel%C3%A7uklu/>
- Chechko, D. (2019). *Saint Christopher* [Photograph]. <https://blog.obitel-minsk.com/2019/08/a-beast-with-a-halo-what-do-we-know-of-the-most-arguable-saint.html>
- Chechko, D. (2019, August 14). *A beast with a halo: What do we know of the most arguable saint?* The Catalogue of Good Deeds. <https://blog.obitel-minsk.com/2019/08/a-beast-with-a-halo-what-do-we-know-of-the-most-arguable-saint.html>
- Çoruhlu, Y. (1995). *Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Descounes, D. (2019). *St Mark* [Photograph]. https://en.wikipedia.org/wiki/Lion_of_Saint_Mark
- Directmedia. (2002). *Ra with Sun disc-Before 1235 BC* [Photograph]. [https://en.wikipedia.org/wiki/Halo_\(religious_iconography\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Halo_(religious_iconography))
- Dnlor_01. (2003). *Holy Spirit* [Photograph]. https://en.wikipedia.org/wiki/Holy_Spirit
- Fwmail.net. (t.y.). *Animal depictions of God with a halo in Egypt* [Photograph]. <https://fwmail.net/genel-kultur/antik-misir-tanrilari>
- Hançerlioğlu, O. (1975). *İnanç Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hooke, S. H. (1993). *Ortadoğu Mitolojisi*. (A. Şenel çev.) Ankara: İmge Yayınevi.
- İnal, G. (1995). *Minyatür Sanatı*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- İncil. (2007). *Kutsal Kitap*. Yeni Yaşam Yayınları.
- İzgi, M. C. (2012). Şamanizm ve Şamanlara genel bakış. *Lokman Hekim Journal*. 2(1), 31-38. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/643357>
- Jansoone, G. (2007). *Lamb of God* [Photograph]. https://en.wikipedia.org/wiki/Lamb_of_God
- Johnbod. (2010). *St. Eagle of Saint John* [Photograph]. https://en.wikipedia.org/wiki/Eagle_of_Saint_John
- Kelile ve Dimne. (2005, 6 Ekim). *Wikipedia* içinde. http://tr.wikipedia.org/wiki/Kelile_ve_Dimne
- Kızıldağ Atila, O. (2011). Minyatür sanatındaki hayvan figürlerinin sembolik ifadeleri. *Art Design*, 1(2), 35-44. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1206>
- Konak, R. (2014). Minyatür sanatında boşluk ve mekân anlayışı, *Akdeniz Sanat Dergisi*, 7(14), 34-54. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/275495>
- Luke. (t.y.). *St Luke the Evangelist* [Photograph]. <https://anastpaul.com/2018/10/18/saint-of-the-day-18-october-st-luke-the-evangelist/comment-page-1>
- Meehan, B. (2008). *Four Evangelists* [Photograph]. https://en.wikipedia.org/wiki/Four_Evangelists
- Tasvir Sanatları. (2020). *Varka and Gülşah* [Photograph]. <https://sirazduvari.com/varka-ile-gulsah-fars-edebiyatinda-bir-ask-hikayesi/>
- Weebly. (t.y.). *Dog Head Saint Christopher* [Photograph]. <https://eastern-orthodox.weebly.com/meet-the-dog-man.html#>
- World Imaging. (2004). *Buddha with as standing halo-2nd century AD* [Photograph]. https://en.wikipedia.org/wiki/Buddhist_art
- Yılmaz, N. (1993). *Ayasofya müzesindeki ikonalar kataloğu* Cilt I-II. Kültür Bakanlığı Yayınları.

Güneydoğu Anadolu Osmanlı Dönemi Camilerinde Çini Süsleme (Şanlıurfa ve Gaziantep Örnekleri)

Tile Decoration in the Ottoman Period Mosques at Southeast Anatolian (Şanlıurfa and Gaziantep Examples)

Turgay Polat

Dr. Öğr. Üyesi Adıyaman Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü
email: tpolat@adiyaman.edu.tr ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0883-9153>

iThenticate Bu makale bilimsel etik ve kurallara uygun hazırlanmış ve intihal incelemesinden geçirilmiştir. Etik kurul onayı gerektirmemektedir.

Atf (APA 7)/To cite this article

Polat, T. (2021). Güneydoğu Anadolu Osmanlı dönemi camilerinde çini süsleme (Şanlıurfa ve Gaziantep örnekleri). *Atatürk Üniversitesi Güzeli Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 27(47), 532-547. <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.971803>

Makale Gönderim Tarihi/Received: 15/07/2021

Makale Kabul Tarihi/Accepted: 05/10/2021

Makale Yayın Tarihi/Published: 28/10/2021

Review Article / Derleme Makale

Öz

Osmanlı Dönemi çini sanatı hakkında yapılan çok sayıda araştırma sayesinde bu dönemin çini süslemeleri hakkında oldukça detaylı bilgilere sahibiz. Günümüzde yapılan araştırmalar ile bu bilgiler her geçen gün daha da artmaktadır. Osmanlı döneminde, özellikle 16. yüzyılda İznik üretimi çiniler, başta başkent olmak üzere İmparatorluğun çeşitli bölgelerinde inşa edilen yapıları süslemekte kullanılan ana bezeme malzemelerinden birisi olmuştur. İznik'in yanında Kütahya, Tekfur Sarayı ve Diyarbakır gibi İstanbul ve Anadolu'nun farklı bölgelerinde çini üretildiği ve mimari süslemede kullanıldıkları da bilinmektedir. Çalışmamız kapsamında değerlendirdiğimiz Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nde yer alan Şanlıurfa ve Gaziantep şehirlerinin coğrafi konumları göz önüne alındığında, İznik'ten bu bölgeye çini getirilmesi zor ve zahmetli olacağı için bu şehirlere daha yakın olan Diyarbakır ve Suriye'den muhtemelen stok (depo) çinilerin getirildiği ve süslemede kullanıldıkları anlaşılmaktadır. Özellikle Diyarbakır, Şam ve Halep gibi bölgelerde inşa edilen yapıların yerel atölyelerde üretildikleri düşünülen çinileri ile Şanlıurfa ve Gaziantep şehirlerindeki yapıları süsleyen karolar halindeki birbirlerinden farklı çinilerin çok yakın benzerlikler taşıması bu fikri güçlendiren bir durumdur. Şanlıurfa ve Gaziantep şehirlerindeki çinilerin benzer örnekler ile birlikte değerlendirilmesi, Osmanlı mimarisinde İznik dışındaki merkezlere ait çinilerle süslü yapıların tanıtılması ve Diyarbakır ile Suriye'deki üretim merkezlerinin 16.-17. yüzyıllarda bölgedeki yapıları süsleyen çinileri ürettiklerini göstermesi açısından önemli olacaktır.

Anahtar kelimeler: Çini, Mimari, Süsleme, Osmanlı, Cami

Abstract

Thanks to the numerous studies on the Ottoman period tile art, we have very detailed information about the tile decorations of this period. With today's research, this information is increasing day by day. Especially in the 16th century, tiles produced in Iznik became one of the main decoration materials used to decorate the structures built in various regions of the Empire, especially in the capital. It is also known that tiles were produced in Istanbul and Anatolia, such as Kütahya, Tekfur Palace, and Diyarbakır, as well as Iznik, and they were used in architectural decoration. Considering the geographical locations of the cities of Şanlıurfa and Gaziantep, which are located in the Southeast Anatolian Region, which we evaluated within the scope of our study, it would be difficult and troublesome to bring tiles from Iznik to this region. Therefore, it is understood that probably stock (warehouse) tiles were brought to these two cities from Diyarbakır and Syria, which are closer to Şanlıurfa and Gaziantep, and were used for decoration. The fact that the tiles of the buildings built in regions such as Diyarbakır, Damascus, and Aleppo, which are thought to have been produced in local workshops, and the different tiles that adorn the buildings in Şanlıurfa and Gaziantep, bear very close similarities, which strengthens this idea. Evaluating the tiles in Şanlıurfa and Gaziantep together with similar examples, introducing the structures decorated with tiles from the tile centers outside of Iznik in Ottoman architecture, and the 16th-17th century tile centers in Diyarbakır and Syria. It will be important in terms of showing that they produced the tiles adorning the structures in the region in the centuries.

Keywords: Tile, Architecture, Ornament, Ottoman, Mosque

1. Giriş

Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nin gelişmiş iki şehri olan Şanlıurfa ve Gaziantep, bünyelerinde barındırdıkları farklı dönemlere ve kültürlere ait taşınmaz kültür varlıkları ile dikkat çekmektedirler. VII. yüzyılda İslam Devleti tarafından fethedilinceye kadar birçok farklı medeniyete ev sahipliği yapmış olan Şanlıurfa bu dönemden sonra da sürekli olarak Bizans, Selçuklu, Haçlılar ve Ermeniler gibi farklı devletler arasında el değiştirmiş, Alâaddin Keykubat Döneminde Anadolu Selçuklu Devleti'nin himayesine girmiş, XV. yüzyılda Akkoyunlu himayesinde kalmış (Paydaş, 2017, s. 217-225; Turan, 2010, s. 336-341) ve nihayet 1517 yılında Osmanlı tarafından fethedilmiştir. Osmanlı Devleti tarafından fethedilene kadar oldukça köklü bir geçmişe sahip olan Şanlıurfa'da Roma, Bizans, Zengi, Eyyubi, Akkoyunlu ve Osmanlı dönemlerine ait çok sayıda eserle karşılaşmak mümkündür. Osmanlı dönemi eserleri arasında yer alan Dabakhane ve Yusuf Paşa camileri ile Artuklu döneminden kalma Siverek Ulu Cami süslemelerinde çinilerin kullanıldığı yapılarıdır. Gaziantep ve Kilis gibi yakınında yer alan şehirlerde bulunan camilerde olduğu gibi Şanlıurfa camilerinde de çini genellikle minarelerde karşımıza çıkmaktadır. Farklı tekniklerde ve kompozisyonlarda olan bu çinilerin tarihlendirilmesi ve benzer örneklerle değerlendirilmesi özellikle Güneydoğu Anadolu bölgesinde Osmanlı dönemi çini sanatının gelişimi hakkında yeni

bilgiler edinmemize yardımcı olacaktır. Çalışmamız kapsamında çini süslemeli yapıların incelendiği bir diğer şehir Gaziantep'tir. Güneydoğu Anadolu Bölgesi ile Akdeniz Bölgesi'nin kesişim noktasında yer alan Gaziantep, topraklarından İpek Yolu'nun geçmesi sebebiyle daima gözde ve zengin bir yerleşim alanı olmuştur (Eroğlu Bilgin, 2017, s. 15). M.Ö. 1800-1200 yılları arasında Hititlerin önemli merkezi olan şehir, Hititlerden sonra Medler, Persler, Seleukoslar, ve Kommagene krallıklarının himayesinde kalmış, daha sonra Roma ve Bizans egemenliğine girmiştir (Özdeğer, 1996, s. 466). VII. yüzyılın ilk yarısında İyaz Bin Ganem komutasındaki İslam orduları tarafından fethedilen bölge, 782 yılına kadar sürekli olarak Araplar ve Bizanslılar arasında el değiştirmiştir (Altın, 2015, s.18). 11. yüzyıldan itibaren Türklerin bölgeyi fethetmeye başlamasıyla beraber bölgede kurulan Haçlı Kontluğu ile birlikte Antep ve bölgesi Edessa Kontluğu'na bağlanmıştır (Özdeğer, 1996, s. 466). 11. yüzyılda Halep Selçuklularına bağlı olan bölge, daha sonra Memlükler ve Dulkadirli Beyliği arasında egemenlik mücadelelerine sahne olmuştur. 1516 tarihinde Yavuz Sultan Selim'in Mısır üzerine yaptığı sefer sırasında Memlüklerin Antep valisinin Osmanlı tarafına geçmesi ile şehir savaştan fethedilmiştir (Özdeğer, 1996, s. 467; Altın, 2015, s. 25; Eroğlu Bilgin, 2017, s. 16). İslam orduları tarafından fethedildikten sonra bölgede özellikle Selçuklular, Memlükler ve Dulkadirli dönemlerinde çok sayıda eser inşa edilse de bunların büyük çoğunluğu günümüze ulaşmamıştır. Şehirde ilk esaslı inşaa faaliyetlerinin Eyyubiler döneminde başladığı bildirilmektedir (Çam, 1996, s. 470). Sonrasında Memluk ve Dulkadirli Beyliği dönemlerinde de imar faaliyetlerinin bulunduğu şehirde Osmanlı Döneminden kalma çok sayıda eser ile karşılaşmaktadır. Özellikle iki renkli taş işçiliği ile dikkat çeken Gaziantep camilerinde çini süslemeler ile karşılaşılan Ağa Cami, Ali Nacar Cami, Bostancı Cami ve Handan Bey Cami çalışmamız kapsamında değerlendirilmiştir. Gaziantep ve Şanlıurfa'da yer alan camilerdeki çini süsleme detaylı olarak teknik, form, renk ve kompozisyon özellikleri itibariyle incelendikten sonra üretim yerleri hakkında çıkarımlarda bulunulmaya çalışılmıştır. Böylelikle Osmanlı Devleti'nin sınırları içindeki Anadolu'nun güneydoğusunda yer alan bu iki kent özelinde, İmparatorluğun farklı bölgelerinde başkent üslubundan bağımsız olarak çini süslemenin uygulanışı hakkında yeni fikirler ve örnekler sunulmuş olacaktır.

2. Yöntem

Araştırma betimsel araştırma modeline uygun olarak yürütülmüştür. Araştırma kapsamında Şanlıurfa ve Gaziantep'te yer alan Osmanlı dönemi yapıları arasında çini süslemeye sahip örnekler tespit edilmiş, gözlem, araştırma ve karşılaştırma teknikleri kullanılarak bu çinilerin üretim yerleri belirlenmiş ve Osmanlı Dönemi çini sanatı içindeki yerleri hakkında çıkarımlar yapılmıştır.

3. Bulgular ve Yorum

3.1. Şanlıurfa Camilerinde Çini Süsleme

Şanlıurfa'da çini bezemeye sahip en erken tarihli yapı *Siverek Ulu Cami*'dir. Siverek ilçe merkezi Cami-i Kebir Mahallesi'nde yer alan yapının son cemaat yerinde bulunan kitabeye göre burası 1888 yılında yapılmıştır (Karakaş, 2012, s. 449; Kılavuz, 2005, s. 382). Ayrıca minarenin doğu cephesinde iki, batı cephesinde de bir tane olmak üzere üç kitabe daha yer almaktadır. Batı cephesinde, minare kapısının üstündeki kitabede minarenin 1574 yılında tamir edildiği yazmaktadır (Karakaş, 2012, s. 450). Doğu cephesinde yer alan kitabelerden altta olanda Firavus oğlu Karaslan oğlu Muhammed oğlu Hamdullah ismi geçmektedir ki; bu isimden hareketle cami ve minarenin Artuklular tarafından XII. yüzyıl sonu-XIII. yüzyıl başında inşa edildiği, 1574 yılında kapsamlı bir onarım geçirdiği veya yeniden inşa edildiği düşünülmektedir (Kılavuz, 2005, s. 383; Kürkçüoğlu, 2013, s. 199). Çok kubbeli ulu camiler plan şemasına sahip olan yapı, dikine dikdörtgen planlı olup, merkezde dört ayak tarafından üç sahına ayrılmış olan harim kısmının üzeri dokuz eş büyüklükte kubbe ile örtülmüştür (Görsel 1). Caminin kuzeydoğu köşesinde yükselen çini süslemeye sahip minare form itibariyle kare kaideli, silindirik gövdeli, tek şerefelidir. Minaredeki çini süslemeler iki bölümlü olarak ele alınan pabuç kısmında yer almaktadır. Pabuç kısmının ilk bölümü aslında kare şekilli olup dört köşeden prizmatik üçgenlerle şekillendirilmiştir. Köşelerden üçgenlerle şekillendirilen pabucun güney yönünde minarenin kapısı yer almakta olup, doğu, batı ve kuzey yönlerinde orta bölüme denk gelecek şekilde kabartma şekilli madalyonlar işlenmiştir. Bu madalyonlardan doğu cephesinde yer alan örneğin üzerinde yatay dikdörtgen formda yeşil tek renk sırlı çini görülmektedir. Bu cephede yer alan madalyonun iki kenarında, köşelerdeki üçgenlerin başlangıç noktalarında altıgen formda, biri tamamen dökülmüş, diğeri kalan parçalarından kobalt mavisi (lacivert) tek renk sırlı çini olduğu anlaşılan iki karo yer almaktadır. Minare pabucunun ikinci kısmı çini süsleme açısından daha zengindir. Onikigen formda olan bu kısımda dört ana cephede vazodan çıkan çiçeklerin yer aldığı kabartma bir süsleme yer alır. Bu kabartma süslemelerin üstlerinde pabucun birinci bölümünde olduğu gibi yatay dikdörtgen formda, yeşil tek renk sırlı çiniler yer almakla beraber doğu cephedeki çini dökülmüştür. Pabucun ara yönlerinde düzensiz olmakla beraber genelde bir yüz atlamalı olarak yerleştirilmiş altıgen formlu çini panolardan üç tanesi günümüze ulaşmıştır. Bunlardan iki tanesi kobalt mavisi tek renk sırlı çini olmakla beraber kuzeybatı yönde şeffaf renksiz sıraltına mavi-beyaz süslemeli, altıgen formlu çini yer almaktadır. Çininin merkezinde yer alan gül motifi dıştan kolları firuze dolgulu altı kollu yıldız içine alınmıştır ve kenarlarda kalan kısımlarda da yine yarım şekilli gül motifleri görülmektedir (Görsel 2).

Görsel 1

Siverek Ulu Cami Genel Görünüşü



(Polat, 2021)

Görsel 2

Siverek Ulu Cami Minaresindeki Çiniler



(Polat, 2021)

Şanlıurfa camileri arasında çini bezemeye sahip ikinci örnek, şehir merkezinde, Pınarbaşı Mahallesi 1402. Sokak'ta yer alan Dabakhane Cami'dir. Yapının üzerinde inşa ve onarım süreçleri hakkında detaylı bilgiler veren yedi adet kitabesi bulunmaktadır. Kitabelerden ilki yapının batı kapısı üzerindedir ve bani ismi geçmemekle beraber 1568 yılında II. Selim zamanında yaptırıldığını bildirmektedir. Güney kapısı üzerindeki kitabe 1759 tarihinde kapının Muhammed Bihsevi Ağa tarafından tamir edildiği yazmaktadır. Caminin güney cephesinde yer alan bir diğer kitabenin ise I. Ahmet döneminde (1603-1617) onarım geçirdiği anlaşılmaktadır. Dabakhane Camii'nin son cemaat yeri cephesinde yer alan altı üstlü yerleştirilmiş iki kitabe 1887 yılında tamir edildiği geçmektedir. Minare kaidesinde bulunan diğer kitabe tarihsiz olmakla beraber Hüseyin Namdar oğlu Seyyid Muhammed tarafından tamir edildiğini göstermektedir. Minarede ayrıca şerefe kapısının üzerinde "Maşallah sene 1248" yazmaktadır ve bu kitabeden de petek ve külah kısımlarının 1832 yılında onarıldığı anlaşılmaktadır (Kılavuz, 2005, s. 314). Avlunun doğu tarafındaki türbede Behram Paşa'nın isminin geçtiği son kitabe ise 1562 tarihini vermektedir (Karakaş, 2012, s. 70-74). Yapının inşa kitabesinin tarihinden daha eski olan tahrirlerde isminin olması inşa sürecinin daha erken tarihlere indiğini düşündürmektedir. 1523 ve 1539 yıllarındaki tahrirde "Evkaf-ı Mescid-i Debbağhane" olarak geçen ismin 1566 yılındaki tahrirde ise "Evkaf-ı Cami-i Debbağhane" olarak geçtiği görülmektedir (Çal, 1993, s. 55-56). Bu da yapının 1523 yılından daha önce mescid olarak inşa edildiğini, ancak zamanla tahrip olması sebebiyle, 1566 yılında camiye çevrilerek 1568 yılında tamamlanacak şekilde büyütüldüğünü veya yeniden inşa edildiğini akla getirmektedir.

Dabakhane Cami'nin enine dikdörtgen planlı harim kısmının üzeri mihraba paralel yerleştirilmiş, yaklaşık olarak eş büyüklükte üç tane kubbe ile örtülmüştür (Görsel 3). Caminin kuzeyinde çapraz tonozla örtülü, altı gözlü son cemaat yeri vardır. Çalışmamız kapsamında incelediğimiz çiniler Dabakhane Cami'nin minare ve kuzey cephesinde yer almaktadır.

Dabakhane Cami minaresi son cemaat yerinin kuzeybatı köşesinde yer almakta olup, kare kaideli, karma gövdeli, tek şerefeli minareler grubundadır. Minare gövdesi iki adet silme ile üç bölümlü olarak düzenlenmiş, alt bölüm silindirik formda, ikinci ve üçüncü bölümler onikigen formda ele alınmıştır. Minaredeki çini süslemeler şerefe altında, üçüncü bölümün onikigen her yüzünde yer alan kabartma şekilli motiflerin altında ve ikinci bölümde her yüzde bulunan sivri kemerli nişlerin ortalarında yer almaktadır (Görsel 4-5). Minarede görülen bu çinilerden kompozisyon açısından farklılık gösteren iki adet çini, son cemaat yerinin ortasına denk gelen çapraz tonozla örtülü giriş kapısının iki yanında, tonozun başlangıç noktasında, küçük taşların farklı şekilde dizilmesi ile elde edilmiş dikdörtgen şekillerinin iki ucuna yerleştirilmiştir (Görsel 6). Kompozisyon düzeni olarak birbirleri ile aynı olan bu iki çinide, merkezde küçük mine çiçeği altı kollu yıldız içinde verilmiştir. Merkezde yer alan çiçeğin yapraklarından kaynaklanan ve iki yana doğru açılan rumilerin kolları ile daha büyük altı yapraklı bir çiçek oluşturulup, bu çiçeğin yapraklarının içlerinde de küçük çiçeklere yer verilmiştir. Rumilerin aralarındaki boşluklar patlıcan moru renkte dolgulanmış ve yarım çiçeklerle doldurulmuştur. Büyük çiçeğin yaprakları lacivert, yıldız ise turkuaz renktedir. Sıraltı teknikli olan bu çiniler altıgen formdadır ve altıgen şekilli kabartma bir yuva içine

yerleştirilmişlerdir. Şanlıurfa camileri arasında en yoğun çini süslemeye sahip olan Dabakhane Cami minaresinde yer alan çiniler de altıgen formda olup tümünde aynı kompozisyon uygulanmıştır. Sıralı teknikli bu çinilerde ilk bakışta kuzey cephede yer alan iki çini ile aynı kompozisyon olduğu sanılsa da minaredeki çinilerin bezemesi farklı kompozisyon ile oluşturulmuştur. Bu çinilerde merkezde yer alan düzensiz bir yıldızın kollarından oluşturulmuş üç adet yine düzensiz ve firuze renkle dolgulu altı kollu yıldız görülmektedir. Yıldızların arasında kalan boşluklar lacivert renkle dolgulu olup buralarda küçük mine çiçekleri yer almaktadır. Köşelerde devam ettiği anlaşılan bezemenin yarım yıldızlar ve çiçeklerle sonlandığı görülmektedir. Şerefe altında güneydoğu yönde yer alan çinilerden biri düşmüş, yerine şeffaf sıraltına çok renk bezemeli bir seramik tabak yerleştirilmiştir. Dabakhane Cami minaresinde yer alan çinilerin tümü merkezlerinden çakılan birer çivi (mıh) ile tutturulmuştur.

Görsel 3

Dabakhane Cami Avlu ve Son Cemaat Yeri Genel Görünüş



(Polat, 2021)

Görsel 4

Dabakhane Cami Minare Şerefe Altındaki Çiniler



(Polat, 2021)

Görsel 5

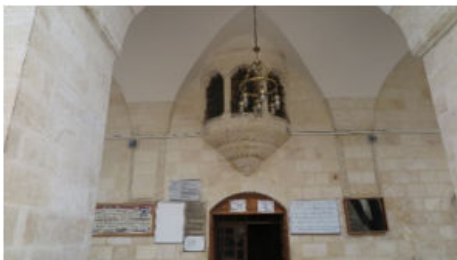
Dabakhane Cami Minaresinin İkinci Bölümündeki Çiniler



(Polat, 2021)

Görsel 6

Dabakhane Cami Son Cemaat Yerinde Bulunan İki Çini Karo



(Polat, 2021)

Şanlıurfa'da çini bezemeye sahip olduğu anlaşılan ancak bu çinilerin günümüze ulaşmadığı bir diğer örnek Yusuf Paşa Camii'dir. Şanlıurfa şehir merkezinde Bizans Dönemine ait St. Cyriacus Kilisesi'nin üzerine yapıldığı düşünülen (Arslan, 2009, s. 78; Kürkçüoğlu, 1993, s. 41). Yusuf Paşa Camii'nin inşa kitabesi yoktur. Ancak 1710 tarihli vakfiyesinden hareketle yapının banisinin Yusuf Paşa olduğu düşünülmektedir (Memiş, 2019, s. 133). Ayrıca caminin minberi üzerinde 1709 tarihi geçmektedir ve bunun yapının inşa tarihi olduğu ileri sürülmektedir (Karakaş, 2012, s. 149; Kılavuz, 2005, s. 321). Cami merkezli bir külliye olan yapılar topluluğunda medrese hücreleri, tuvaletler, abdesthaneler, hazire, imam odası ve çeşmeler bulunmaktadır. Kareye yakın bir plana sahip olan caminin harım kısmında ortada iki ayak üzerinde oluşturulan altı birimli olup bütün birimlerin üzeri kubbeler ile örtülmüştür. Yapının önünde yanları kapalı üç gözlü son cemaat yeri yer almaktadır (Arslan, 2009, s. 73; Kılavuz, 2005, s. 321; Kürkçüoğlu, 2013, s. 70) (Görsel 7).

Yusuf Paşa Cami'nin minaresinde bugün günümüze hiçbir iz kalmasa da çini süslemenin varlığı anlaşılmaktadır. Caminin kuzeybatısında yer alan minare aslında kare kaideli, silindirik gövdeli, tek şerefeli bir minare olmasına rağmen gövde kısmı altta kalın, üste uçları ters palmet şeklinde biçimlendirilmiş silmeler ile üç bölüme ayrılmış, üst ve alt bölümler silindirik, orta bölüm ise sekizgen bir formda ele alınmıştır. Ortadaki sekizgen bölümün en üst kısmında her yüze denk gelecek şekilde dikkörtgen biçimli, derinliği az oyukların çini yuvaları oldukları anlaşılmaktadır. Maalesef bu çinilerden günümüze ulaşan olmamıştır. Minarenin kuzeybatı yönünde bu çini oyuklarının birinin yerine mavi-beyaz bezemeli geç dönem tabağı yerleştirilerek bacini oluşturulmuştur (Görsel 8).

Görsel 7

Yusuf Paşa Cami Kuzeyden Görünüş



(Polat, 2021)

Görsel 8

Yusuf Paşa Cami Minare Gövdesindeki Çini Yuvaları ve Bacini



(Polat, 2021)

3.2. Gaziantep Camilerinde Çini Süsleme

Gaziantep'te çini süslemelere sahip incelediğimiz ilk yapı Ağa Cami' dir. Gaziantep şehir merkezi Şahinbey ilçesi Şehitler Caddesi üzerinde yer alan Ağa Cami'nin 1554-1559 yılları arasında inşa edildiği ve 1799 yılında kapsamlı bir onarım geçirilerek bugünkü halini aldığı belirtilmektedir (Çam, 2006, s. 171; Eroğlu Bilgin, 2017, s. 51).

Mihraba paralel iki sahnı ve mihrap önü kubbeli bir planda olan caminin (Görsel 9) minaresinde çini süsleme yer almaktadır. Yapının önündeki avluda, kuzeydoğuda bağımsız olarak yükselen minare, kare kaideli, karma gövdeli, tek şerefeli bir formdadır. Gövde kalın sarmal şekilli bir silme ile iki bölüme ayrılmış, alt kısım çokgen gövdeli iken üst kısım burmalı olarak inşa edilmiştir. Minarenin şerefe altında burmalı gövde tekrar çokgen forma dönmüş ve bu çokgenin dört ana yönüne dikdörtgen şekilli çinilerin yerleştirildiği kalan izlerden anlaşılmaktadır. Bu çinilerden birçoğu dökülmüş sadece kuzey yönde bir adet çini günümüze ulaşmıştır. Şeffaf sıraltına çok renk bezemeli olan çini panoda merkezde kıvrım dallar üzerinde içi rumilerle dolgulu şemse motifi ile hatayi motifi aynı paralelde verilmiş, bunların çapraz kenar boşlukları küçük, yeşil hançer yaprakları ve penç motifleri ile doldurulmuştur. Panonun kenarlarında görülen yarım şemse motiflerinden devam eden bir kompozisyonun parçası olduğu anlaşılmaktadır (Görsel 10). Şeffaf sıraltına firuze, mavi ve yeşil renklerle bezemelerin oluşturulduğu çini XVI. yüzyılın ikinci yarısı ile XVII. yüzyıla tarihlenen Şam (Suriye) üretimi çinilerle yakından benzerlikler taşımaktadır. Çininin yerleştirilmesinde çivi (mih) kullanılmamış, alçı veya harç ile tutturulmuştur.

Görsel 9

Gaziantep Ağa Cami Genel Görünüşü



(Polat, 2021)

Görsel 10

Ağa Cami Minaresi Şerefe Altındaki Çini Karo



(Polat, 2021)

Gaziantep merkez Şahinbey ilçesinde Kepkep Sokak'ta bulunan Ali Nacar Cami Gaziantep mimarisi içinde önemli yere sahip yapılardan bir tanesidir. 14. yüzyılda inşa edildiği düşünülen yapının daha sonra 1798, 1816, 1820, 1828, 1952 ve 1970 yıllarında geçirdiği onarımlarla günümüze ulaştığı düşünülmektedir (Çam 2006, 27) (Görsel 11). Caminin gülkurusu, siyah ve beyaz taşlarla dama tahtası motifi şeklinde atlamalı bir örgüsü bulunan mihrap nişinin ortasında üç adet çini karo dikkati çekmektedir. Üstte iki, altta bir adet olmak üzere üçlü bir düzenlemede yerleştirilen çinilerden üsttekilerde aynı kompozisyon var iken alt tarafta yer alan çinide hem renk hem de kompozisyon olarak farklı bir çininin yerleştirildiği görülmektedir. Üst tarafta yer alan iki çinide Ağa Cami'de bulunan çini karo ile aynı kompozisyonun uygulandığı görülmektedir. Şeffaf sıraltına çok renk bezemeli olan bu çinilerin merkezinde kıvrım dallar üzerinde içi rumilerle dolgulu şemse ve hatayi motifleri bulunmaktadır. Şemse ve hatayilerin çapraz kenar boşlukları küçük, yeşil hançer yaprakları ve penç motifleri ile doldurulmuştur. Kompozisyon bakımından çok yakın benzerlik taşıyan bu iki panonun detaylarda renk kullanımı açısından farklılıklar gösterdiği anlaşılmaktadır. Soldaki panoda şemse motifinin konturları ile hatayi motiflerinin merkezlerinde firuze renk görülmekteyken sağdaki panoda buralarda soluk kahverengi dikkati çekmektedir. Alt kısımdaki çini panoda ise merkezde küçük bir çiçeğin yapraklarından rumilerle sekiz kollu yıldız oluşturulmuş, yıldız kollarının arasında küçük çiçekler ve lale tohumu şeklindeki motiflere yer verilmiştir. Lacivert dolgulu olan bu kısım en dıştan içleri yeşil renkte dolgulu ve küçük çiçeklerin yer aldığı üçgenler ile daha büyük bir sekiz kollu yıldız içine alınmıştır. Bu bezemenin dört kenarında yarım papatya benzeri çiçekler ile köşelerde yer alan merkez kompozisyonun, çeyrek orandaki kısımları panonun devam eden bir kompozisyonun parçası olduğunu düşündürmektedir. Bazı yayınlarda 16. yüzyılın sonlarına tarihlendiği ve İznik üretimi oldukları belirtilen (Çam

2006, 30) bu çinilerin (Görsel 12) 16. yüzyılın ikinci yarısı ile 17. yüzyıla tarihlenen ve Şam/Suriye üretimi olduklarını belirtmenin doğru olacağı kanısındayız. Bu çinilerin dışında mihrabın üst iki köşesinde üzerlerinde “Allah” ve “Besmele” yazan iki adet firuze renkli geç dönem kapları görülmektedir.

Görsel 11

Ali Nacar Cami Kuzey Cephe Genel Görünüş



(Polat, 2021)

Görsel 12

Ali Nacar Cami Mihrap Çinileri



(Polat, 2021)

Hem minaresinde hem de mihrabında çini süslemenin görüldüğü Handan Bey Cami Gaziantep şehir merkezi Şahinbey ilçesi, Karagöz Mahallesi'ndedir. Yapının kesin inşa tarihi bilinmese de isminin 1575 tarihli Ayntab vakıf defterinde geçmez iken 1596 yılındaki Şer'i mahkeme sicillerinde geçmesinden dolayı bu iki tarih arasında yaptırılmış olduğu düşünülmektedir (Altın, 2015, s. 180; Çam, 2006, s. 271; Eroğlu Bilgin, 2017, s. 155). Minarenin ise 1797 yılındaki onarım sırasında eklendiği belirtilmektedir (Eroğlu Bilgin, 2017, s. 157). Harimde yer alan kare şekilli iki ayak tarafından mihraba paralel iki sahn oluşturulmuş ve üst örtüde çapraz tonoz kullanılmıştır (Görsel 13). Yapının mihrap nişi Ali Nacar Cami mihrabıyla benzer şekilde sivri kemerli ve üç farklı renkteki taşların atlamalı olarak dizilmesi ile dama tahtası benzeri bir düzenlemededir. Nişin üst kısmında bu taşlardan bir buçuk tanesinin boyutunda dik yerleştirilmiş çini karo dikkati çekmektedir. Ağa ve Ali Nacar camilerinde görülen çiniler ile aynı kompozisyona sahip olan şeffaf sıraltına çok renk bezemeli çinide, kıvrım dallar üzerinde içi rumi dolgulu şemse motifi ile aralarında hatayi, mine çiçekleri ile hançer yaprakları görülmektedir (Görsel 14). Bu karo hançer yapraklarının lacivert renkte olması ile diğer iki örnekten ayrılmaktadır. Handan Bey Cami'nin kuzeybatısında yer alan kare kaideli, çokgen gövdeli, tek şerefeli minaresinin asıl süsleme unsurları şerefe altında görülen yüksek kabartmalı taş süsleme ile hemen bunların üzerinde yer alan bacinilerdir. Ancak minare gövdesinin bitiminde doğu yönde şeffaf renksiz sıraltına çok renk bezemeli çini görülmektedir. Merkezdeki iri hançer yaprağının etrafında bahar açmış dallar şeklindeki süslemenin göze çarptığı çinide, kompozisyonun köşesinde kırmızı renkle dolgulu, kenarları dışı ve içinde lalelerin görüldüğü şemse motifi dikkati çekmektedir (Görsel 15).

Görsel 13

Handan Bey Cami Genel Görünüşü



(Polat, 2021)

Görsel 14

Handan Bey Cami Mihrabı ve Çini Karo



(Polat, 2021)

Görsel 15

Handan Bey Cami Minaresindeki Çini



(Polat, 2021)

Gaziantep camileri arasında en yoğun çini süslemeye sahip yapı Bostancı Cami'dir. Gaziantep şehir merkezi Bostancı Sokak'ta yer alan yapının kesin inşa tarihi bilinmemekle beraber 1557 tarihli Ayntab Vakıf Defteri'nde Hasan Bey Mescidi olarak isminin geçtiği bildirilmektedir (Altın, 2015, s. 706). Kitabesine göre 1574 yılında kapsamlı bir onarım geçirerek camiye dönüştürülmüş olan cami, bugünkü halini 1740 yılında geçirdiği büyük onarımla almıştır (Eroğlu Bilgin Güzelbey'den alıntı yaparak bu tarihi 1737 olarak verirken, Çam eserinde bu tarihi 1738-39 olarak vermekte, Altın ise 1740 yılını vermektedir). Kare planlı ve çok birimli olan harim kısmı içten ortada dört kenarlarda on iki ayak tarafından taşınan dokuz çapraz tonozla örtülmüştür (Görsel 16).

Caminin çini süslemeleri kuzey cephede ve minarede karşımıza çıkmaktadır. Kuzey cephesinde minareye çıkışı sağlayan kapı üzerinde şeffaf renksiz sıraltına çok renk bezemeli çini karo yer almaktadır. Bu karoda yan yana dizilmiş, taç yaprakları tomurcuk şekilli iri palmet sırasından bir bölüm görülmektedir. İri palmetlerin içlerinde daha küçük palmetler bulunmakta, bu küçük palmetlerin kenarlarında ise zemin renginde (beyaz) rumiler yer almaktadır (Görsel 17). Yapının kuzeybatısında yer alan kare kaideli, çokgen gövdeli, tek şerefeli minaresinin şerife altında çapraz ve ters şekilde düzensiz yerleştirilmiş çini karolar dikkati çekmektedir. Onikigen gövdenin bugün sekiz yüzünde kalan çinilerin bazılarında aynı kompozisyon görülmektedir. Minarenin kuzey, güney ve güneydoğu yüzlerinde yer alan çiniler Ağa, Ali Nacar ve Handan Bey camilerinde de karşımıza çıkan çinilerle aynı kompozisyona sahiptir. Şeffaf renksiz sıraltına çok renk bezemeli bu panolarda şemse ve hatayi motifleri kıvrım dallar üzerinde verilmişlerdir (Görsel 18-19). Aralarda yeşil renkte hançer yaprakları ile tamamlanan kompozisyonlarda firuze, lacivert, kahverengi (kırmızı) ve yeşil renklerin uygulandığı anlaşılmaktadır. Minarenin kuzey ve güney yönündeki bu çinilerin kenarlarında kompozisyonun bordur düzenlemesi de görülmektedir. Bu bordürlerde alt ve üstten ikili olarak verilen rumi kollarının arasında küçük palmetlerin yer aldığı görülmektedir. Minare gövdesinin doğu, batı, güney ve kuzeybatıya bakan yüzlerinde form olarak diğer örneklerle benzeşmeyen çiniler yer almaktadır. Ters yerleştirilen ve üst taraflarının dairesel olarak sonlandırıldığı dikey dikdörtgen çini

karolarda birbirlerinden farklı kompozisyonlar görülmektedir. Bu formdaki çini karolar çok yaygın olarak görülmemekle beraber genellikle kapı ve pencere kenarlarında çerçeve şeklinde kullanıldıkları anlaşılmaktadır (Necipoğlu, 1990, s. 145). Güney yöndeki çinide yeşil dallar üzerinde alt tarafta laleler üst tarafta ise kasımpatı çiçekleri yer almaktadır. Kuzeybatı yöndeki pano tahrip olduğu için kompozisyon tam olarak anlaşılamasa da yine kıvrım dallar üzerinde karanfil motifi seçilebilmektedir. Batı yöndeki panonun köşesinden kaynaklanan dallar üzerinde penç ve lale motifleri ince yapraklar ve dallar ile birlikte verilmiştir. Kuzeybatı yönde bulunan diğer bir çini de ise yapıdaki diğer çinilerle hiç benzeşmeyen kompozisyon yer almaktadır. Belirli bir kompozisyonun parçası olduğu anlaşılan çinide merkezden yanlara açılan rumi kollarından devam eden dallar görülür. Çininin kenarlarında hatayi motiflerinin yarısı görülmektedir ki; buradan kompozisyonun devam ettiği anlaşılmaktadır (Görsel 18).

Görsel 16

Bostancı Cami Genel Görünüş



(Polat, 2021)

Görsel 17

Bostancı Cami Minare Kapısı Üzerindeki Çini



(Polat, 2021)

Görsel 18

Bostancı Cami Minare Kuzey ve Kuzeybatı Yöndeki Çiniler



(Polat, 2021)

Görsel 19

Bostancı Cami Minare Güney ve Güneydoğu Yöndeki Çiniler



(Polat, 2021)

4. Sonuç ve Tartışma

Güneydoğu Anadolu bölgesinde yer alan yapılar ile ilgili yapılan yayınlarda çini süslemelere çok fazla değinilmediği görülmektedir. Bunda, bölgede yer alan yapılarda çini süslemenin Osmanlı başkentinde yer alan örneklerden farklı şekilde uygulanmasının da etkisi vardır. Özellikle Klasik dönem Osmanlı mimarisi içinde çini süslemenin yapıların güney yönleri ağırlıkta olmak üzere harim duvarlarının tamamını veya bir kısmını kaplamak üzere işlendikleri bilinmektedir. Çalışmamız kapsamında değerlendirdiğimiz yapılarda ise çinilerin genellikle minarelere renk katmak amacıyla bağımsız karoların çivi yardımıyla çakılması ya da duvara alçı veya harç gibi maddeler yardımıyla tutturulmaları ile elde edilmiştir.

Şanlıurfa ve Gaziantep'te bulunan yapıları süsleyen çinilerin kökenlerine dair bir değerlendirme yapılacak olursa, farklı üretim noktalarından edinilmiş çiniler olduğu anlaşılmaktadır ki; kanaatimizce bu merkezler Diyarbakır ve Şam olmalıdır. Siverek Ulu Cami minaresinde görülen yeşil tek renk sırlı çinilerin minarenin 1888 yılındaki inşası sırasında yerleştirildiklerini düşünmekteyiz. Bu çinilerin detaylı arkeometrik çalışmalar yapılmadan tarihini belirlemek çok zor olsa da hem minarenin inşa tarihi hem de çinilerin form ve sır özellikleri 19. yy. sonu ile 20. yy. başlarına ait yerel üretimler olduklarını düşündürmektedir. Ancak burada minarenin kuzeybatı yönünde yer alan sırtlı teknikli çininin ayrı değerlendirilmesi gerektiği kanısındayız. Teknik ve kompozisyon açısından minaredeki diğer çinilerden ayrılan şeffaf renksiz sıraltına mavi ve lacivert bezemeli bu çini karonun çok yakın benzerlerine Diyarbakır'daki bazı yapılarda rastlamak mümkündür. 16. yüzyılın ilk yarısında geçirdiği onarım sırasında çinilerin eklendiği düşünülen Diyarbakır Safa Cami harim kısmı kuzey ve doğu cephelerinde, batı cephenin kuzey, güney cephenin doğu ucunda aynı teknik, form ve kompozisyona sahip çiniler bulunmaktadır. Ayrıca Diyarbakır Melek Ahmet Paşa Cami doğusundaki mahfile çıkışı sağlayan merdivenlerin yan duvarlarında da çok benzer çiniler yer almaktadır (Yıldırım, 2005, s. 123). Bunun dışında Adana Ulu Cami Türbesi giriş mekânında da benzer çiniler bulunmakla beraber, bu çinilerin çoğunlukla İznik çinilerinin kullanıldığı Adana Ulu Cami Külliyesi'nde görülen mahalli üretim çiniler oldukları düşünülmektedir (Yıldırım 2010, s. 707) (Görsel 20). Siverek Ulu Cami minaresinde yer alan çini karo ile Diyarbakır yapılarında bulunan çinilerin bu kadar çok benzemesi minarede bulunan bu çininin Diyarbakır üretimi olduğunu, stok çini olabileceğini ya da Diyarbakır yapılarından birinden buraya nakledilebileceğini de düşündürmektedir. Zaten Siverek'in Diyarbakır'a coğrafi olarak yakınlığı da bu ihtimali güçlendirmektedir.

Görsel 20

Siverek Ulu Cami Çinileri ile Diyarbakır örneklerinin Karşılaştırması



(Çığ 2014; Demirsar Arlı & Altun, 2008; Yıldırım, 2010)

Şanlıurfa'ya Diyarbakır'dan getirildiğini düşündüğümüz çiniler bununla sınırlı değildir. Dabakhane Cami kuzey cephesine yerleştirilen iki çini karonun da Diyarbakır'da bulunan yapıları süsleyen çinilerle çok yakın benzerlikler taşıdığı görülmektedir. Teknik, form, kompozisyon ve renk olarak Dabakhane Cami çinilerinin en yakın benzerlerini Diyarbakır Fatih Paşa ve İskender Paşa Cami' de görmek mümkündür (Çığ, 2014, s. 12-15; Raby, 1978, s. 453; Yıldırım, 2005, s. 135) (Görsel 21). İznik üretimi 16. yüzyıl çinileri ile benzeşmeyen bu çinilerin Diyarbakır üretimleri oldukları belirtilmektedir (Raby, 1978, s. 453-456; Ünal, 1999, s. 107-109; Yıldırım, 2005, s. 135). Ayrıca Van Hüsrev Paşa Camisi'nde de benzer teknik, form ve kompozisyonda çinilere rastlanmaktadır (Öztürk, 2021, s. 29-30). Dabakhane Cami minaresindeki bu iki çininin de Diyarbakır üretimi olduklarını düşünmekteyiz. Minaredeki çiniler teknik ve form açısından kuzey cephede bulunan iki karoya çok benzese de kompozisyon açısından çok daha kaba özellikler taşımaktadırlar. Minaredeki çinilerin daha geç tarihli ve yine bölgeye ait yerel üretimler olduklarını düşünmekteyiz. 19. yüzyılın sonu ile 20. yüzyılın ilk çeyreğine ait olması gerektiğini düşündüğümüz bu çinilerin tarihlemesini yaparken referans noktalarımızdan bir tanesi de Yıldız fotoğraf albümleridir. Sultan Abdülhamit tarafından 19. yüzyıl sonu-20. yüzyıl başlarında hazırlatılan bu albümler için Dabakhane Cami'nin de fotoğrafları çekilmiştir. Ancak bu fotoğrafta bugün minarede bulunan çiniler görülmemektedir. Bu durum da çinilerin bu tarihlerden sonra, en erken 19.yüzyıl sonu-20. yüzyılın başlarında minareye eklendiği fikrini güçlendirmektedir. Aynı fotoğraf albümünde Yusuf Paşa Cami fotoğrafı da yer almakta

ve yapının albümdeki fotoğrafında çinilerin yerleştirildikleri dikdörtgen alanlar görülmekle beraber o dönemde de çinilerin yerlerinde olmadıkları anlaşılmaktadır. Dolayısıyla 1709 tarihli Yusuf Paşa Cami minaresinde 18. yüzyıla ait çinilerin olması gerektiği ve inşasından bir süre sonra bu çinilerin yok olduğu düşünülebilir.

Görsel 21

Şanlıurfa Dabakhane Cami Çinileri ile Diyarbakır Örneklerinin Karşılaştırması



(Çığ, 2014, Yıldırım 2010)

Gaziantep camilerinde görülen çinilerin benzerlerini ise ağırlıklı olarak Osmanlı dönemi Şam üretimi çinilerde bulmak mümkündür. Ağa Cami minaresinde, Ali Nacar Cami mihrabında, Bostancı Cami minaresinde ve Handan Bey Cami mihrabında yer alan arabesk süsleme içinde hatayi ve şemse motiflerinden oluşan kompozisyonun çok benzerlerine Şam'da üretilmiş Osmanlı dönemi çinilerinde rastlamak mümkündür. Özellikle Şam Süleymaniye Külliyesi'nin medresesi olan Selimiye Medresesi'nin dersane kısmı batı ve güney cephelerinde yer alan çiniler ile yakın benzerlikler taşıdıkları dikkati çekmektedir (Şahin Güçhan ve Kuleli, 2009, s. 96). Ayrıca Londra'da Leighton House olarak bilinen müzenin "Arab Hall" bölümünde yer alan 17. yüzyıl Şam çinileri ile de Gaziantep yapılarındaki çinilerin yakın benzerlikleri görülmektedir (Gibson, 2020, s. 8-13). Benzer teknik ve kompozisyona sahip çinileri Şam Sadeddin Zaviyesi'nde de görmek mümkündür (Carswell, 1978, s. 270-271). Şam'da yer alan Süleymaniye Külliyesi camisinin harim kısmı duvarlarında da 16. yüzyılın ikinci yarısına tarihlenen çinilerde de benzer teknik, form ve renk kullanımlarının olduğu dikkat çekmektedir (Akalin Eryavuz, 2000, s. 46; Bahnassi, 1995, s. 239-240). Bütün bu yapıların dışında Avrupa'da yer alan bazı müzelerde çok yakın benzerlikler taşıyan Şam üretimi 17. yüzyıl çinileri de bulunmaktadır. V&A Müzesi ve Metropolitan Müzesi'nde görülen 17. yüzyıl Şam üretimi çiniler ile Gaziantep'te adı geçen yapılarındaki çinilerin yakın benzerlikleri de Gaziantep yapılarındaki bu çinilerin Şam üretimi oldukları fikrini desteklemektedir (Görsel 22).

Görsel 22

Gaziantep Camilerindeki Çini Süslemeler ile Suriye Örneklerinin Karşılaştırması



a-b: Ali Nacar Cami Mihrap Çinileri; c: Handan Bey Cami Mihrap Çinisi;
d: Bostancı Cami Minare Çinileri; e: Ağa Cami Minare Çinisi

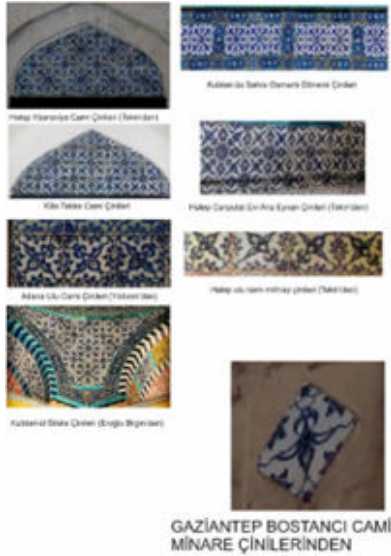
f: V&A Müzesi'nde Bulunan Şam Üretimi Çinileri; g: Metropolitan Müzesi'nde Bulunan Şam Üretimi Çinileri;
h: Şam Süleymaniye Cami Harim Çinileri; i: Şam Selimiye Medresesi Çinileri (Mihrap'tan);
j: Leighton House "Arab Hall" Bölümü Çinileri (Mihrap'tan);
k: Şam Üretimi Çinileri

(Metropolitan Museum, t.y.; V&A Museum, t.y.)

Gaziantep Bostancı Cami Suriye üretimi olduğunu düşündüğümüz farklı kompozisyona sahip başka çinilere de sahiptir. Minarenin kuzeybatı yönünde bulunan karoda çapraz eksende rumi kollarından kaynaklanan hatayı olduğu anlaşılan motiflerin oluşturulduğu görülmektedir. Çok yakın benzerlerini Kilis Tekke (Canpolat) Cami'nde (Eroğlu Bilgin, 2018, s. 107-124) gördüğümüz bu çinilerin Suriye'de ve Kudüs'te uygulandığı örnekler vardır. Kanuni Sultan Süleyman zamanında Kubbet-üs Sahra'da yapılan onarım sırasında benzer çinilerin eklendiği ve Kubbet-üs Silsile'de benzer çinilerin yer aldığı ifade edilmektedir (Eroğlu Bilgin 2018, 116). Bunun dışında Halep Ulu Cami, Halep Hüsreviye Cami, Halep Canpolat Sarayı (Evi), Adana Ulu Cami'de aynı kompozisyon ve teknikteki çinilere rastlamak mümkündür (Demirsar Arlı ve Altun, 2008, s. 157-161; Eroğlu Bilgin, 2018, s. 119; Tekin, 2008, s. 399; Tekin, 2014, s. 240-241; Yıldırım, 2010, s. 713). Bahsedilen bu yapılarda kullanılan, İznik üretimi olmadıkları anlaşılan ve Gaziantep Bostancı Cami'nde de çok yakın benzeri görülen çinilerin üretim yerlerinin de Suriye (Şam-Halep) olma ihtimali daha yüksek görülmektedir (Görsel 23).

Görsel 23

Gaziantep Bostancı Cami Minaresinde Yer Alan Çini ile Suriye Örneklerinin Karşılaştırması



(Polat, 2021)

Bostancı Cami'de son cemaat yerinin kuzeybatısında minareye çıkışı sağlayan kapı üzerinde görülen bir çini karoda iri palmet motiflerinin yan yana verildiği anlaşılan kompozisyondaki çininin de Şam üretimi olduğu düşünülmektedir. Çok yakın benzeri Metropolitan Müzesi'nde sergilenen Şam üretimi 17. yüzyıl çinilerinde, palmetlerin kenarlarında ve aralarında görülen yeşil renkler Şam üretimi Osmanlı dönemi çinilerinde sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Benzer çiniler Adana Ulu Cami bordür çinilerinde de bulunmaktadır (Demirsar Arlı ve Altun, 2008, s. 11). Ayrıca New York The Medina Koleksiyonu'nda da çok yakın benzerliğe sahip çini karo Suriye üretimi olarak belirtilmiştir (Jenkins, 1984, s. 1) (Görsel 24).

Görsel 24

Gaziantep Bostancı Cami Çinisi ile Benzer Suriye/Yerel Örneklerin Karşılaştırması



(Demirsar Arlı ve Altun, 2008; Jenkins, 1984; V&A Museum, t.y.)

Ali Nacar Cami mihrabında yer alan üçlü düzenlemedeki çini karolardan alt tarafta yer alan karonun da çok yakın benzerlerini Suriye’de görmek mümkündür. Merkezde küçük bir çiçeğin yapraklarından rumilerle sekiz kollu yıldız oluşturulmuş, yıldız kollarının arasında küçük çiçekler ve lale tohumu şeklindeki motiflere yer verilen çini karonun en yakın benzerini Şam Dervişîye Cami’nde ve V&A Albert Müzesi ile Metropolitan Müzesi’nde bulunan ve 16. yüzyılın ikinci yarısına tarihlenen çinilerde görmek mümkündür (Millner, 2015, s. 272) (Görsel 25).

Görsel 25

Gaziantep Ali Nacar Cami Mihrap Çinisi ile Suriye Örneklerinin Karşılaştırması



Şam Dervişîye Cami
Çinilerinden (Minare'dan)



V&A Museum Suriye
Üretimi Çinileri 17. yy.



Gaziantep Ali Nacar Cami
Mihrap Çinilerinden



Metropolitan Museum'da Bulunan
Suriye Üretimi Çiniler

(Metropolitan Museum, t.y.; V&A Museum, t.y.)

Handan Bey Cami minaresinin kuzey yönünde bulunan çini pano kompozisyon ve renk düzenlemesi açısından diğer örneklerle ayrılmaktadır. İri hançer yaprağı ve bahar açmış dallar kompozisyonun bulunduğu çinide yaprakların içinde ve kenarlarda üç taç yapraklı laleler göze çarpmaktadır. Kompozisyon açısından farklılık gösteren bu karonun çizgiselliği diğer karolara göre daha gelişmiş bir özellik sergilemektedir. Motiflerin sınır çizgileri ve verilmiş şekilleri itibarıyla İznik çinilerini andıran karonun depo çini olarak veya başka bir yapıdan sökülerek minareye sonradan yerleştirildiğini düşünmekteyiz. Bu çini karonun çok yakın benzerini İstanbul Eyüp Sultan Türbesi’nde görmekteyiz. İlk inşa 1458 tarihli olan türbe, sonraki dönemlerde eklemeler ile günümüze ulaşmış ve türbede 16. yüzyıldan 20. yüzyıla varan farklı dönemlere ait çinilerle süslemeler yapılmıştır. Bu çiniler arasında türbenin ziyaret kısmında ve türbeye girişi sağlayan kapının doğu kısmını kaplayan 16. yüzyıla tarihlenen çiniler (Demirsar Arlı ve Altun, 2008, s. 268) ile Handan Bey Cami minaresinde görülen çininin çok yakından benzerlik gösterdiği görülmektedir ki; bu benzerlik de Handan Bey Cami minaresindeki çininin 16. yüzyıl İznik çinisi olduğu fikrini akla getirmektedir (Görsel 26).

Görsel 26

Gaziantep Handan Bey Cami Minare Çinisi ile Eyüp Sultan Türbesi Çinilerinin Karşılaştırması



Gaziantep Handan Bey Cami Minare Çinisi



İstanbul Eyüp Sultan Türbesi Çinileri
(Demirsar Arlı-Altun'dan)

(Demirsar Arlı ve Altun, 2008)

Şanlıurfa ve Gaziantep gibi Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nin iki önemli şehrinde yaptığımız incelemeler sırasında başta minareler olmak üzere yapıların farklı alanlarındaki çini kullanımında belirli bir mesaj kaygısı olmadığını düşünmekteyiz. İnşa edilen yapılara renk katma isteğinin elde bulunan az sayıdaki çini ile gerçekleştirildiğini söylemek daha doğru olacaktır. Şanlıurfa, Gaziantep, Kahramanmaraş, Adıyaman gibi bölgede yer alan şehirlerdeki iki renkli taş işçiliği ve bacini süslemeler de yapılardaki çok renkliliğin diğer simgeleridir. Coğrafi konumları göz önüne alındığında her iki şehrin de Suriye ile yakından bir sanatsal bağlılık içinde oldukları normal bir olgu olarak görülmelidir. Osmanlı dönemi yapılarının özellikle minareleri incelendiğinde çini uygulamalarının varlığı gözlerden kaçmamaktadır. Ancak İstanbul veya Anadolu dışında bulunan özellikle Selatin camileri değerlendirildiğinde, çinilerin belirli bir düzen içinde, belirli bir kompozisyon dahilinde ve genellikle minarelerde şerefe veya külah altında uygulandıkları görülür. Şanlıurfa ve Gaziantep camilerinin çini süslemelerinin ise herhangi bir düzen içinde olmadığı ve genellikle bir şekilde elde edilen (muhtemelen stok çiniler veya yıkılan yapılardan elde edilen birbirlerinden farklı çinilerin çeşitli yollarla şehre girmesi ile) çinilerin yapıların son cemaat yeri, mihrap veya minare gibi farklı alanlarına düzensiz olarak monte edildikleri anlaşılmaktadır. Şanlıurfa Dabakhane Cami bu düzensizliğin dışında tutulabilir. Çünkü minaresinin farklı alanlarında bulunan çinilerin şerefe altında her yüze ve gövdenin ikinci bölümündeki kemerlerin arasına yerleştirilmesiyle belirli bir düzen içinde olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca minaredeki çok sayıdaki çini karonun tümünde aynı motiflerin bulunması, bu motiflerin belirli bir kompozisyonun parçaları olduğunu göstermektedir. Şanlıurfa camilerindeki çini süslemeyi detaylıca incelediğimiz ve çevre şehirlerdeki örneklerle karşılaştırdığımız zaman Osmanlı döneminin Anadolu'daki önemli çini merkezlerinden biri olan Diyarbakır'da üretildiği düşünülen çinilerle yakından benzerlikler taşıdıkları anlaşılmaktadır. Bu da bu çinilerin büyük ihtimale Diyarbakır'dan Şanlıurfa ve Siverek'e getirildiklerini düşündürmektedir. Çiniler arasındaki çok yakından benzerliklerin dışında hem Şanlıurfa'nın hem de Siverek'in Diyarbakır ile yakın mesafede bulunması da bu düşüncüyü desteklemektedir. Osmanlı döneminde 16. yüzyılda önemli bir çini üretim merkezi olan Diyarbakır'da üretilen çiniler genel kompozisyon şeması olarak İznik üretimi çinilerle benzerlik taşımakla beraber motiflerin oluşturulmasında daha kaba bir işçilik göze çarpmaktadır. Bunun dışında hamurlarının sarımtırak oluşu ve surlarında çatlakların oluşması yönünden de İznik çinilerine göre düşük kalitede oldukları anlaşılmaktadır (Raby, 1978, s. 447-448; Yıldırım, 2005, s. 127). Gaziantep yapılarında bulunan çinilerin ise genel olarak Osmanlı dönemi Şam üretimi çinilerle çok yakın benzerlikler taşıdığı görülmektedir. Osmanlı döneminden önce de çininin üretildiği düşünülen Şam'da üretim için daha büyük gelişmelerin yaşanması 1516 yılında Osmanlıların Suriye'yi fethetmesinden sonra başlamıştır. Bu tarihten sonra Şam'da İznik etkili çini üretiminin var olduğu bilinmektedir. Bu anlamda en çok kabul gören görüşün İznik'ten Şam'a usta veya desen şablonlarının gönderildiği yönündedir (Turan Bakır, 2002, s. 575). Çini ve seramik çalışmalarında genellikle "Şam işi" olarak isimlendirilen bu tipteki çinilerin İznik üretimi çiniler ile yakın benzerliklerinin yanı sıra motiflerindeki kabalık ve renk skalasındaki değişiklikler ile İznik çinilerinden ayrılmaktadır. Gaziantep yapılarında Şam üretimi çinilere rastlanmasının temel sebeplerinden bir tanesi coğrafi yakınlık olabilir. Halep'e yaklaşık 120 km Şam'a ise yaklaşık 400 km mesafede bulunan Gaziantep'teki bir yapıyı süslemek için yaklaşık 1000 km uzaklıktaki İznik'ten çini getirmek yerine yakındaki Suriye'den getirmenin daha mantıklı olduğu anlaşılabilir. Ancak getirilen bu çinilerin neredeyse tümü incelenen yapılar için özel olarak üretilmemişlerdir. Dabakhane Cami minaresinde bulunan aynı kompozisyon teknik ve forma sahip çinilerin haricinde Şanlıurfa ve Gaziantep yapılarında çini ya tek karo halinde uygulanmış ya da birbirinden farklı tarzdaki çiniler düzensiz olarak yapıların mihrap ve minare gibi kısımlarına yerleştirilmiştir. Bu özellikleri ile de süslemede kullanılan çinilerin muhtemelen depo (stok) çinilerinden elde edilerek şehirlere getirildiği veya yıkılan başka yapılardaki çinilerin sökülerek bu yapılara yerleştirildiği fikrini akla getirmektedir.

Kaynakça

- Akalın Eryavuz, Ş. (2000). Halep ve Şam'da bulunan Osmanlı dönemi çinileri hakkında gezi notları. *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 15, 43-55. http://isamveri.org/pdfs/bv/D00109/1999_15/1999_15_ERYAVUZSA.pdf
- Altın, A. (2015). *Gaziantep Türk-İslam mimarisi (Eyyubiler'den Cumhuriyet'e)* (Tez No. 429654) [Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Arslan, M. (2009). *Şanlıurfa'da Osmanlı dönemi cami ve mescid mimarisi* (Tez No. 240841) [Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Bahnassi, A. (1995). The damascene tielwork in Ottoman buildings. *9. milletlerarası Türk sanatları kongresi bildiriler kitabı* (s. 239-250) içinde. T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Carswell, J. (1978). Syrian tiles from sinai and damascus. R. Moorey ve P. Parr (Eds.), *Archaeology in the levant. essays for Kathleen Kenyon* (s. 269-296) içinde. Aris and Phillips.
- Çal, H. (1993). Urfa'daki taşınmaz eski eserler hakkında bir ön araştırma. *Yeni Harran Çevresi*, 1(4), 49-70.

- Çam, N. (1996). Gaziantep-mimari. *TDV İslâm ansiklopedisi cilt 13* (s. 469-474) içinde. <https://cdn2.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/13/C13023283.pdf>
- Çam, N. (2006). *Türk kültür varlıkları envanteri: Gaziantep*. Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Çığ, C. (2014). Diyarbakır'daki bazı Osmanlı dönemi çinileri üzerine bir değerlendirme. *İstanbul Journal of Social Sciences*, 8, 3-22. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/161939>
- Demirsar Arlı, V. B., & Altun, A. (2008). *Anadolu toprağının hazinesi: Çini Osmanlı dönemi*. Kale Grubu Yayınları.
- Eroğlu Bilgin, S. (2017). *Gaziantep camilerinde taş süslemeler*. Gece Yayınları.
- Eroğlu Bilgin, S. (2018). Kilis Tekke (Canpolat Paşa) Cami ve çini süslemeleri üzerine bir değerlendirme. A. Erkmen ve S. Khadhraoui (Eds.), *İksad II. uluslararası sosyal bilimler kongresi bildiri kitabı cilt I* (s. 107-124) içinde. https://1d89097f-9d02-4a53-bbe8-961b97c7793d.filesusr.com/ugd/614b1f_9e879590cf584f4786e161_8edb8362de.pdf
- Gibson, M. (2020). 'An oriental kiosk': The building of the 'Arab Hall' at Leighton House in London. *Orientations*, 51(2), 2-15. https://www.academia.edu/43263546/An_Oriental_Kiosk_The_Building_of_the_Arab_Hall_at_Leighton_House_in_London
- Jenkins, M. (1984). Mamluk underglaze-painted pottery: Foundations for future study. *Muqarnas*, 2, 95-114. <https://doi.org/10.2307/1523059>
- Karakaş, M. (2012). *Şanlıurfa il ve ilçelerinde kitabeler*. Şanlıurfa İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları.
- Kılavuz, B.N. (2005). *Güneydoğu Anadolu Bölgesi Minareleri* (Tez No. 160624) [Doktora Tezi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Kürkçüoğlu, C. (1993). *Şanlıurfa camileri*. Şanlıurfa İli Kültür Eğitim Sanat Araştırma Vakfı Yayınları.
- Kürkçüoğlu, C. (2013). *Şanlıurfa ili camileri*. Şanlıurfa Belediyesi Yayınları.
- Memiş, M. (2019). Vakfiyeleri ışığında Osmanlı dönemi Urfa camilerinde vakıf hizmetleri. *Vakıflar Dergisi*, 0(51), 131-152. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/757818>
- Metropolitan Museum (t.y.). *Suriye Şam üretimi çinileri* [Fotoğraf]. THEMET. <https://www.metmuseum.org/artcollection/searchField/445000%20searchfield/>
- Millner, A. (2015). *Damascus tiles: Mamluk and Ottoman architectural ceramics from Syria*. Prestel,
- Necipoğlu, G. (1990). From international Timurid to Ottoman: A Change of taste in sixteenth-century ceramic tiles. *Muqarnas*, 7, 136-170. <https://doi.org/10.2307/1523126>
- Özdeğer, H. (1996). Gaziantep. *TDV İslâm ansiklopedisi cilt 13* (s. 466-469) içinde. <https://cdn2.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/13/C13023282.pdf>
- Öztürk, Ş. (2021). Van Hüsrev Paşa Külliyesi mimari süsleme ve onarımı. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 27(46), 23-43. <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.822195>
- Paydaş, K. (2017). Memlûkluler (1250-1517) ve Ak-Koyunlular (1378-1508) Urfa üzerindeki hakimiyet mücadeleleri. K. Şulul, M. Şeker, & Ö. Sabuncu (Eds.), *İslam Tarihi ve Medeniyetinde Şanlıurfa Sempozyum Tebliğleri I* (s. 217-225) içinde. Şanlıurfa Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları. https://www.academia.edu/39703221/Meml%C3%BBkler_ve_Akkoyunlular%C4%B1n_Urfa_%C3%9Czerindeki_Hakimiyet_M%C3%BCcadeleleri_%C4%B0slam_Tarihi_ve_Medeniyetinde_%C5%9Eanl%C4%B1urfa_I_%C5%9Eanl%C4%B1urfa_2016
- Polat, T. (2021). Cami ve çini örneklerinden görüntüler [Fotoğraf]. Turgay Polat Kişisel Arşivi.
- Raby, J. (1978). *Diyarbakir, A rival to Iznik: A sixteenth century tile industry in eastern Anatolia (Istanbulur mitteilungen)*. Ernst Wasmuth.
- Şahin Güçhan, N., & Kuleli, A. E. (2009). *Şam Süleymaniye külliyesi ve koruma sorunları*. Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları.
- Tekin, K. H. (2008). *Halep'teki Osmanlı dönemi dini eserleri* (Tez No. 231069) [Doktora Tezi, Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Tekin, K. H. (2014). *Halep'te Osmanlı izleri (1516-1918): 402 yıllık Osmanlı hakimiyetinde Halep'te cami, tekke, zaviye ve türbeler*. Çamlıca Yayınları.


- Turan Bakır, S. (2002). Osmanlı döneminde Şam üretimi çiniler. *Türkler ansiklopedisi cilt 12* (s. 573-586) içinde. Yeni Türkiye Yayınları.
- Turan, A. N. (2010). Şanlıurfa. *TDV İslâm ansiklopedisi cilt 38* (s. 336-341) içinde. <https://cdn2.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/38/C38023232.pdf>
- Ünal, S. (1999). Farklı bir çini merkezi Diyarbakır, *Antik Dekor Dergisi*, 1(50), 104-109.
- V&A Museum (t.y.). *17. yüzyıl Şam çinileri* [Fotoğraf]. Collections. <https://collections.vam.ac.uk/item/O181300/tiles-unkown/>
- Yıldırım, S. (2005). Diyarbakır yapılarındaki Osmanlı dönemi çinilerinin tarihlendirmeleri ve üretim yeri hakkında düşünceler. *Erdem Dergisi*, 15(43), 119-144. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/683082>
- Yıldırım, S. (2010). Adana Ulu cami külliyesi çini süslemeleri. *Uluslararası Eskişehir Pişmiş Toprak Sempozyumu Bildirileri* (s. 701-716) içinde. Eskişehir Tepebaşı Belediyesi Yayınları. https://www.academia.edu/17444153/Adana_Ulu_Camii_K%C3%BClliyesi_%C3%87ini_S%C3%BCslemeleri

The Relationship between Presentation of Artworks of Various Dimensions and Architectural Design in The Scope of The Development of Exhibition Design

Sergileme Tasarımının Gelişimi Kapsamında Çeşitli Boyutlardaki Sanat Eserlerinin Sunumu ve Mimari Tasarım İlişkisi

Cansın İlayda Çetin

Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Gelişim Üniversitesi, G.S.F, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı

email: cicetin@gelisim.edu.tr  ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4895-0411>

Atf (APA 7)/To cite this article

Çetin, C. İ. (2021). The Relationship between presentation of artworks of various dimensions and architectural design in the scope of the development of exhibition design. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 27(47), 548-560. <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.974021>

Makale Gönderim Tarihi/Received: 24/07/2021

Makale Kabul Tarihi/Accepted: 28/10/2021

Makale Yayın Tarihi/Published: 28/10/2021

Review Article / Derleme Makale

Abstract

The display has been used from the very beginning to display objects. Exhibition design is a combination of display and contemporary visual communication design. With the development of the exhibition concept and the increase in interdisciplinary cooperation, communication is established by including the space itself in the design. Today, the exhibited products are no longer exhibited, the exhibition itself has become a work of art and the exhibition design has begun to be designed consciously. This change causes you to question what art is and what design is. Within the scope of this research, a descriptive study was conducted to improve the interior design performance in the context of the space requirements of the exhibition space. As a method, in the first stage, an international literature review was conducted using the keyword "exhibition design". In the next step, based on the data obtained, it has been tried to reveal how experience and interaction in exhibition design can produce original results, with examples limited to photography studies and metal/glass works to evaluate works in various dimensions. Thanks to this research, comparisons were made to improve the design performance of the exhibition space, which designers can use as input in the design process. Reproduction of such works will greatly improve the artist's performance in exhibition design and ensure the up-to-date continuity of knowledge and experience sharing in future designs.

Keywords: Impressive Exhibition Space, Interior Design, Exhibition Design Elements, Interaction in Space, Presentation in Exhibition

Öz

Sergileme, en başından beri nesnelere görüntülemek için kullanılmıştır. Sergi tasarımı, sergileme ve çağdaş görsel iletişim tasarımının birleşimidir. Sergi konseptinin gelişmesi ve disiplinler arası işbirliğinin artmasıyla birlikte mekanın kendisi tasarıma dahil edilerek iletişim kurulur. Günümüzde sergilenen ürünler artık sergilenmekle kalmamakta, serginin kendisi de bir sanat eseri haline gelmiş ve sergi tasarımı bilinçli olarak tasarlanmaya başlamıştır. Bu değişim, sanatın ne olduğunu ve tasarımın ne olduğunu sorgulamanıza neden olmaktadır. Bu araştırma kapsamında da, sergi mekanının mekan gereksinimleri bağlamında iç mekan tasarım performansının iyileştirilmesine yönelik betimsel bir çalışma yapılmıştır. Yöntem olarak ilk aşamada "sergi tasarımı" anahtar kelimesi kullanılarak uluslararası literatür taraması yapılmıştır. Bir sonraki adımda ise elde edilen verilere dayalı olarak, çeşitli boyutlardaki çalışmalarını değerlendirebilmek adına fotoğraf çalışmaları ve metal/cam çalışmaları ile sınırlanmış olan örnekler ile sergi tasarımında deneyim ve etkileşimin nasıl özgün sonuçlar üretebileceği ortaya konulmaya çalışılmıştır. Bu araştırma sayesinde, tasarımcıların tasarım sürecinde girdi olarak kullanabilecekleri sergi alanının tasarım performansını iyileştirmek için kıyaslamalar yapılmıştır. Bu tür çalışmaların çoğaltılması, sanatçının sergi tasarımındaki performansını büyük ölçüde iyileştirecek ve gelecekteki tasarımlarda bilgi ve deneyim paylaşımının güncel sürekliliğini sağlayacaktır.

Anahtar kelimeler: Etkileyici Sergileme Mekânı, İç Mimari Tasarım, Sergi Tasarım Öğeleri, Mekânda Etkileşim, Sergilemede Sunum

1. Introduction

Exhibition design has evolved from the curiosity room in the 17th century to the present in various forms and methods. Although it used to be used only to protect and display objects, it has now become an independent field in the field of art and design. Cultural remains and objects removed from the palace under the influence of the Industrial Revolution were exhibited in museums and galleries. Since the London World's Fair in 1851, the concept of exhibition organization and exhibition design has become a common issue. With the establishment of SEG (Society for Environmental Graphic Design) in the 1970s, exhibition design was positioned as a branch of environmental graphic design. The design performance of the exhibition space requires multidimensional evaluations. Complex requirements at the preliminary and other stages of the design process. It is this designer that needs to identify and anticipate all requirements and controls (if provided at the time of design). For the implementation phase, the production of such works will significantly increase the designer's performance by sharing the latest knowledge and experience for exhibition design and future designs.

The exhibition designer collaborates with architects, interior designers and industrial designers to design the space as needed. Exhibition design can be divided into two categories, permanent and temporary. The difference between these two categories is often used in museums and art galleries.

It can also be divided into commercial, fair and social culture. While these spaces are being designed, the purpose of establishment should be determined according to the target audience and the content of the building.

When designing an exhibition space, it is important that the design to be applied is designed according to the content of the building. The design should not be considered separately, it should be planned and prepared together with the space. In this case, it is important to cooperate with the designer of the exhibition.

2. Method

It will be possible to think about the versatile and designed designs that can be designed for literature exhibitions and small designed products. It can be considered as an introduction to its design, presumably. In this case, it is appropriately associated with the exhibition spaces and their plans. Güler (2008) conducted a study in which he proposed a design checklist consisting of 20, including the circulation of visitors to the exhibition program, and conducted a related field study (p. 103). For research purposes, laying down a set of standards for designing the layout of design elements (Wahab & Zuhardi, 2013). It can be viewed in the same way. This research is also a qualitative research based on these examinations and observations. As a qualitative guide, comparison and comparison experiment is to create an example.

The methods used in the study; literature research, exhibition design and application in various fields, observation and survey work during the application.

First of all, a literature search was conducted on experience, communication, interaction, learning and play methods in exhibition spaces. First, the data in the articles, theses, books and websites related to the subject in the literature were scanned. Other sources with which these data are linked have also been examined and the connection between exhibition spaces and the concept of 'communication' has been determined. After examining the communication methods, the experiential nature of this communication has been determined and the research has been strengthened in terms of exhibition design and spatial experience. When the components of the experience are examined, the relationship between the components of the concept of interaction, which has recently started to take place in exhibition spaces,

Due to its similarity, the concept of 'interaction' has been added to this network of relations and applications of this nature have been examined. When the purposes and methods of exhibition spaces are examined from these perspectives, the concepts of 'presentation' and, depending on it, 'learning' have also taken their place in this network. As a result of these researches, the concept of exhibition was developed with examples from two disciplines, 3D sculpture-ceramic works and 2D photography studies, and the integrated and balanced nature of all these concepts mentioned in the exhibition space was supported.

After the literature research and project work, it was aimed to determine the principles that may be important in the design phase by evaluating the qualities of the experience to be presented in the exhibition spaces, and these determined principles were explained as suggestions in order to benefit future studies.

3. Findings

3.1. Exhibition Concept

Exhibition; according to the definition made by the Turkish Language Association; They are "areas where all products and works of art are appropriately placed for the public to visit and understand" (TDK, 2011). The main function of the exhibition space; It is all the works presented to the viewer for viewing and selection, and the relationship of these works with space and objects in the sense of "placed in the right place". Considering that the exhibition in the gallery contains many elements between work-space-audience; "The first determining factor in gallery design is to expand the space and function relationship, to bring together the object-object, space-object and human-object relations." (Atagök, 2000, p. 56).

The exhibition itself is an action and an attitude and a presentation in itself with its structure, presence and stance. The artist reveals what he wants to share and tell through certain exhibition objects. No artist can create something for himself, on the contrary, his aim is to enable others to see, read, listen and perceive his work in the most effective way. Therefore, the artist's work should be communicated to others. This transfer is carried out through exhibition.

It is obvious that displaying is the fundamental movement of art. If the exhibition is an end, the objects presented are tools. In this case, it can be said that art and art objects are created for presentation. In the act of presenting there is the presenter (artist), the display object (the work of art), and the presented (the spectator). Without one of these three stages, an exhibition cannot be considered and art cannot be created. In order for this three-stage

communication to reach its purpose and results, the work, which plays an important role in shaping the presentation, should be transferred to the person presented in the best way. The artist's stance, thought and artistic attitude can also be explained through expression and design. This position and performance is most evident in the artist's work (Morkoç, 2013).

What is the purpose of exhibiting, displaying, sharing and interpreting objects or works, or why a fair is set up, why a booth with a lot of work is set up while TV commercials or advertisements are standing; Velarde expresses it this way: "There is a story to be shown and to be told" (Velarde, 1988, p. 49). Dernie (2006); Expressing that the concept of exhibition is an activity of human nature, he said that everyone's home is actually an exhibition space (p. 6). People display objects to give information about themselves, their lives, and their needs. A lot of research has been done on when and for what purpose people started to communicate. Lorenc et al. (2007), stated that people can be used as a tool to remove the instinctive sense of display of the objects they own and the environment they live in, to respect, inspire, celebrate and show them, experience and sell (p. 8).

Allwood and Montgomery (1989), revealed some reasons for preferring display. These; The cost is low for the audience, it can measure the reaction of the target audience to the product, it can communicate with the audience one-to-one, and it can provide detailed information about the exhibited Works (p. 13). In addition, the exhibition design is more effective than the exhibition promotional items such as the catalog sent to the buyer. It can be said that there are suitable places to introduce, display or sell products, ideas or technologies to a wide audience (Demir, 2008). Since the exhibition is a kind of exchange as a concept, we can see its importance in art and works of art even more. Considering the space in which the works are exhibited today, the diversity of gallery design helps to develop an open, multi-level relationship in the interaction of space, audience and exhibited objects. Exhibit spaces are generally of a temporary nature; most of them are in experimental status with the character of the subject they reveal (Bayer, 1957), they are constructed for many different purposes and there are many different types of exhibition spaces accordingly. Although the characteristics of different types of exhibition spaces also differ, common criteria are considered in the context of spatial needs and the design process. In this partnership, many dimensions can be mentioned in the process of experiencing the exhibition spaces, and one of the two important dimensions in this multidimensional structure is the experience of the message-knowledge conveyed by the exhibition and the other is the spatial experience.

In the literature study examined within the scope of the research, it has been seen that there are studies that deal with exhibition spaces with different dimensions, as well as holistic and practical information, especially in the basic books about exhibition design. For example, Locker (2013), Velarde (2001), Bogle (2010), Kossmann & Jong (2010) and Hughes (2015) include issues related to display design in a holistic and inclusive manner as key resources. However, it is seen that practical and spatial information are closely related to other dimensions of the exhibition experience and affect each other. Storr (2006), generally focused on content and meaning in exhibition spaces (p. 14-31). Velarde (2001) provides comprehensive information on display design and implementation. It is seen that many studies have been carried out with the spatial syntax method in exhibition spaces, especially for gallery spaces, and as a result of these studies, important findings that will guide exhibition design have been obtained. For example, Tzortzi (2004), carried out a study to understand and define the complex structure of the relations between the two important parameters of the structure of the exhibition space, the space design and the exhibition order, using the spatial syntax method (p. 128); Krukar (2014), examined the effect of the spatial organization of exhibition areas on visitors with the same method (p. 181). Chungung (2008), presents a study that develops systematic design criteria that enable designers to cope with the complexity of the exhibition design process and multidisciplinary work, while also meeting curatorial requirements in the context of the exhibition.

In the light of these, it is necessary to consider the achievements of design in the concept of exhibition within the scope of space design, communication of the artist and the audience, and transference studies.

3.2. Interior Display Design

Exhibition design is the product of communication between people and the environment. Today, it is one of the design fields that we encounter in many different forms and that communicates with the audience in the fastest way. Although the types of exhibition designs are very similar to each other, the differences between them are getting bigger over time. This also shows that exhibition design is now used in many new settings. The rapid development of technology in the last 30 years reveals its effect in the scope of the fair and in other areas. With the latest breakthroughs in science and technology, the logic of display in the traditional sense has begun to realize the different dimensions of "knowledge" and differences in artistic works. In this context, all aesthetic values of traditional exhibition concepts have been reinterpreted.

In addition, since modern times, conscious and enlightened artists have begun to abandon stereotypes and bad habits in exhibitions, to show their own positions and to have contemporary performance effects that exceed standards. They reflect this most clearly in their works and presentation styles (Çolak, 2011).

Providing the design criteria related to the spatial requirements in the exhibition spaces will also affect the design performance and consequently the expected environmental quality level. Van der Voordt and Van Wegen (2007) define quality as the degree to which a product meets the requirements set for it. However, spatial quality is controlled under four main headings: "Functional Quality, Aesthetic Quality, Economic Quality, and Technical Quality". In this case, it is necessary to define the requirements correctly in order to ensure the quality of the space, which depends on the design performance. Rapoport (2004) pointed out that many features of a demand-sensitive environment collectively constitute "environmental quality". The concept of environmental quality has two basic meanings and explanations: One is related to the physical and chemical-ecological characteristics of the environment (air and water quality, radiation, etc.), and the other is related to the psychological-biosocial-cultural characteristics of the environment. Creating a "better" environment requires combining these two meanings of environmental quality, and designers need to successfully manage both (Rapoport, 2004).

Exhibition design has developed a method of viewing and perception that focuses on works of art that evolve over time and with changes in the exhibition spaces of the works. Regardless, the basics of considerations are the same. The main point of an effective and correct exhibition is the correct design of the exhibition. The preparation of the exhibition design requires a lot of experimentation and intellectual work during the editing, concept, design and exhibition stages. In order to create an easily understandable and effective exhibition design, two basic studies are discussed (Eldem, 2001). These are studies on knowledge transfer and exhibition design.

Exhibition design is implemented both in open spaces and in the interiors of existing buildings. In any case, the context in which it is located becomes important. Locker (2013) pointed out that there are many practical questions to ask when holding an exhibition in an existing building. These issues include important issues affecting the design such as whether the building has historical features, its carrier, size, spatial characteristics, service area and rules (Locker, 2013). Total weight of the exhibited objects, exhibition structures, visitors, etc. should not exceed the floor bearing capacity of the exhibition area (Bogle, 2010). In addition, the relationship between the place where the exhibition will be held and all aspects of the environment and how it affects potential visitors is gaining importance. In their research, Jin et al. (2013), revealed that target attractiveness is a structure consisting of six factors, especially for exhibition organizers (p. 450).

3.3. Studies on Information Transfer

Conditions such as producing information, persuading and influencing, instructive communication, combining and coordinating are some of the important functions of communication (Tutar, 2003, p. 120). Based on the "knowledge and education oriented exhibition", it focuses on knowledge rather than studies. The aim is to inform visitors while interpreting the work (Image 1). These exhibitions, which are also very important in terms of education, can attract the attention of visitors when they are designed in certain systems and procedures. In these exhibitions, it is easier to produce works and exhibitions for the target audience, which is also important for the galleries; because knowledge is a concept that can be copied and explained. The Contemporary Art Museum also organizes exhibitions that reflect the aesthetic taste of the society and focus on knowledge transfer. In such exhibitions, the message that the exhibition wants to convey is expressed indirectly, and works that are difficult to understand are exhibited.

Image 1

Presentation of the exhibited work with a description



(Ayaokur & Çakmak, 2015)

The best way to showcase an idea for other people's appreciation is to organize an exhibition. The success of the exhibition; it takes place when the combination of objects, images and texts used in place can attract visitors and provide them with the necessary information about the exhibition (Warren, 1972, p. 4). The important thing here is that the graphic elements in the exhibitions should be designed in a way that will attract the attention of the visitor and connect them with the space.

For this reason, it is very important for galleries to develop the clarity of the information that works of art want to convey and to use some applications for this purpose. For example; some of them are not limited to the price and material information of the exhibited works, but they are prepared in order to tell the audience their functions, the environment they came from, the reason for their construction or existence. It can evaluate presented objects, concepts created and perception of the atmosphere one by one and provides supporting elements such as supporting drawings, sketches, photographs, maps, digital images, sounds. These are some of the contemporary technologies. opinions in these reviews. As Atagök said, effective and correct arrangements are made in order to attract the attention of the audience, to keep the attention of the audience and to convey the information or comments it gives (Atagök, 1999, p. 145).

3.4. Spatial Studies

The places where the works are exhibited; They are the places where the viewer communicates with the works and gives them emotional meaning. For this reason, the working area relationship is very important in the exhibition. Since we have an impression of the artist and the work when we first enter the gallery, if we cannot create the atmosphere we want to create effectively, things can become boring no matter how good they are.

For visitors to be safe, display units to be intact, and exhibits to be protected, designers must consider and question everything that is part of or may affect the exhibition (Bogle, 2010). Making the exhibition accessible to all visitors is a task that must be accomplished by making full use of talent and circumstances (Bogle, 2010). Locker (2013) points out that when designing an exhibition, designers should consider the mobility of visitors, possible accidents in auditory and visual activities, and people with intellectual disabilities due to learning difficulties; means that this must be followed at every stage of the design. Disability laws in many countries/regions stipulate that exhibits must be open to visitors with disabilities, so wheelchair users etc. Soil changes should be considered in advance to ensure that they are not excluded (Hughes, 2015).

Moreover, in the words of Rosalba Giorcelli, owner and curator of the Giudecca 795 Art Gallery in Venice, exhibitions must be highly original. For this reason, it is necessary to go beyond the ordinary and known in the exhibition. While doing this, the presentation style of the objects should be understandable. Evaluation of the location of the works is one of the key points of the first phase. All solutions that can increase the value of spatial identity need to be considered.

In addition, when designing an exhibition, just like an interior designer, it is necessary to design the showcases, plinths, cabinets, shelves, hanging systems and other exhibition furniture correctly. While making these designs, it is very important to consider whether design elements such as color, texture, balance, line and direction are suitable for the job. In addition to the general atmosphere, there are some rules to be considered about the concept, the text that makes the concept meaningful, the supporting materials, the elements of the exhibition system, lighting and space arrangements. These developments are directly proportional to the needs of the gallery and the work of the exhibition area. Exhibition design and organization; temporary exhibitions need to be changed and followed.

In order to exemplify the two-dimensional and three-dimensional works used in the exhibition design, photography and sculpture display will be discussed in the sub-titles of this section.

3.5. Interaction Factor

Canan Çetinkanat defines communication as “the process of interaction between the source and the target in order to produce behavioral changes in order to make common and shared meanings of knowledge, attitudes, feelings and skills common” (Çetinkanat, 1996, p. 223). In this process, the receiver can change the source of the message according to his response and create new messages with each other. Vania Marins defined the theme of the exhibition as "applications that effectively encourage learning and provide visitors with experience using interaction". (as cited in Erkan, 2014). On the other hand, looking at the same definition from a different angle, it is possible to question manual rather than technical expansion of these applications. Is emotionality, one of the methods mentioned in the current debates of contemporary exhibition practice, interpreted as a dimension of interaction? Also, can the effectiveness of interactive knowledge be observed in the learning process?

In the analysis, these methods will be included with sample demonstration studies. Today, the concept of exhibition implements a participatory exhibition strategy, transforms information into spatial narratives and transforms it into details that visitors need to follow and discover on a three-dimensional plane; in other words, it provides an important dimension. The impact of interactive exhibits on visitors and learning also depends on how these systems appeal to different senses and are designed in interesting ways. Greenhill, expert in exhibition pedagogy, described the impact of interactive exhibits on education as follows: "Physical participation allows commentators to connect with the logo, begin to ask questions and continue to communicate. Informal and unstructured education can be based on the visitor's perception. What is experienced at that time depends on the visitor's reaction, depending on

the country" (Greenhill, 1999, as cited in Boyraz, 2012, p. 31). As it is mentioned, like the audience, participatory research, like the art work and the place, is based on a choice that cannot be generally considered in the knowledge.

In the next stage of the study, in the light of the information given, evaluations will be made through the presentation of photography as an example of two-dimensional works and outdoor sculpture works as an example of three-dimensional works.

3.6. Presentation in 2D Artworks: Example of Photography

Photography, which plays an important role in the development of artistic expressions, is not only an important tool for cultural sharing, but also a part of cultural production. The main reason for the emergence of photography is the artist's desire to constantly improve his form of expression. The efforts of people to keep up with the ever-changing social life and the ever-developing level of perception have been the source of this desire (Çizgen, 1998, p. 15). Photography, which was seen as a copying tool before, gained an important place in the field of fine arts in a short time with the interest of art and science. Thus, photography has become one of the basic elements of the modernist art period with its own language. Sharing of photography technology is easier than other branches of art, and it opens a wide area for artistic production in terms of creativity. At the same time, photography with modernist colors enabled the spread of ideology and increased mass image production (Timuçin, 2002, p. 9).

Özdemir (1996), briefly explained the art of photography and its development as follows: "... Photography, as an activity, a mass media and an art, takes place in contemporary art. Art maintains its validity in the field of society and art. Today, when it is no longer independent from each other and art is not considered separately, photography is used together with other arts because photography itself is a material. It has the feature of being used in various ways in materials and techniques. However, photography is not only a mechanical and technical process, but one of the activities that can be easily integrated with other art branches. All arts, this kind of relationship influences the development of various fields of art, works created and interconnections through technologies used in different arts" (p. 3).

Although each photograph is considered objective in the context of shooting with a camera, it is an interpretation of the artist and a choice of each photographer's equipment that varies with technology, aesthetic interpretation and worldview. Most of the functions of photography such as theme, drawing method, composition, light, color are determined by the choice of the photographer. Along with photography, the reproduction and presentation of images by equipment distinguishes it from all other types of imaging in terms of reliability. İhsan Derman expresses his views on photography as follows: "A photograph is very different from a picture that we know every detail of which was made by an artist, because it is the result of a mechanical process. That is, once the camera cover is opened, the image in front of you will appear and the lens will be automatically recorded on the film. This reliability of photographic images is due to the fact that there is no need for human intervention" (Fotografya, t.y.).

When interpreting photographs from a scientific point of view, it is necessary to question their ideas with their own concepts, since they are electronic works of art. With the development of technology, photographers' ability to express has gained a new dimension (Tekin, 1990, p. 37). In this case, here are the main points to consider when presenting photos:

First of all, it is necessary to decide which dimensions will be displayed at the photo exhibition. It is generally believed that the larger the scale of the study, the greater its impact. However, the width of the display area plays an important role in this regard. The space should be able to provide a "view distance" to the viewer. Large photos printed to be effective cannot be viewed remotely, on the contrary, they lose their effect. Broadly speaking, most works of art must first be observed from afar and then studied in depth. However, this situation is different for photography; Careful monitoring of the work created in the digital environment will reduce the effect of the work, as it will produce an unclear visual perception.

Ranking is also another important factor. As in every exhibition, it is essential to create a linguistic unity, for which the works arranged one after the other must be carefully determined. When deciding on this situation, examining the color, texture and shape similarity between them can be effective. This not only provides a transitional unity to the viewer, but can also aid in the perception of general concepts. Regardless of the possibilities offered by the space, the researcher demonstrates the importance of keeping up with the space through his personal exhibition experience at the Rahmi M. Koç Museum (Image 2).

Image 2

Rahmi M. Koç Museum- İlayda Çetin '24 Carat - Architectural Photographs' Exhibition



(Çetin, 2014a)

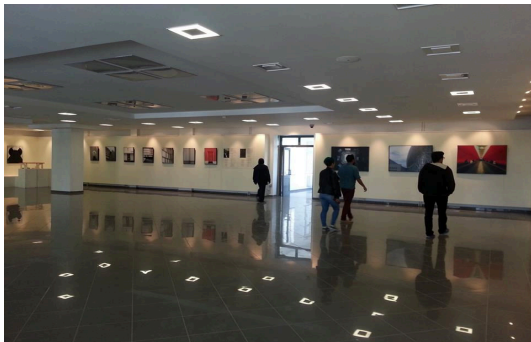
All kinds of interventions in the space have an effect on the perception and interpretation of the exhibition. For this exhibition, small-sized photographs are arranged side by side and the colors are monotonous, taking into account the columns that hinder circulation and lose sight from afar. In addition, there are heaters, cabinets and niches for fire pipes, which can distort the perception of space and cannot be removed. This situation, which causes pollution in visual perception, can be prevented by covering it with wreaths. In this way, objects that visually restrict perception or disrupt the order are eliminated and the presented works can be viewed more clearly in their own order. In short, some factors that were not taken into account should be considered in the exhibition.

Kossmann and Jong (2010), who have many exhibition design applications, say that when designing the exhibition space, they usually offer a perspective at the beginning of the exhibition, and then create different surprises for the visitors.

The type of frame and glass used for photographic art is another important factor. He decides for himself whether he actually wants a photo frame or not. Whether it will be a part of the photograph is ultimately up to the artist. In other words, today, where minimalism is at the forefront, magnificent frames or details are no longer used as before. In order not to cause eye pollution, not to restrict the photos and not to hinder the work, it should use a frame suitable for the place and the photos as much as possible. As seen in Picture 3, the usual mobility and colorfulness of the exhibited works necessitate the simplicity of the other elements. Frankly; Being able to express something simply becomes more valuable. Elements such as mats, which are used to avoid using glossy glass to prevent reflections, to enlarge the work and to make distinctive differences, should not be the first choice in photography exhibitions; because photos should be presented as they are, using the simplest possible frame. (Image 3).

Image 3

İlayda Çetin '24+1' Photography Exhibition, Hacettepe Üniversitesi



(Çetin, 2014b)

Another important factor is lighting. Daylight should not be used as lighting for the gallery, artificial light sources should be used. Open spaces should be designed to be closed when necessary. The lighting used with the ceiling projection method prevents the formation of unwanted light. Spotlights projected directly onto the photograph should be arranged properly to not to blow up the image of the artwork. The device used to hang the photos should be sturdy and easy to hang. The entrance and exit of the exhibition area should be comfortable in the gallery for convenience of the audience. In this photo (Image 4) at the entrance of the gallery, we observe the modernly arranged resting area, lighting area and dining area.

Image 4

Parme Art Gallery- İlayda Çetin 'Wednesday Market' exhibition



(Çetin, 2012a)

According to Kossmann and Jong (2010), in a well-designed exhibition, the content of the media is not used as various elements, but as elements that work together to achieve a balanced and effective product. The task is to direct visitors to content and effective experiences that always inspire new ideas (Kossmann & Jong, 2010). Some basic standards of exhibition design language were defined by Bayer in four items (1957). 1- The importance of the floor plan to ensure pedestrian flow, 2- Considering the walking direction and reading styles of the visitors, 3- Enlarging the viewing angle of the exhibition area. 4- New uses of technology, animation and lighting materials (Bayer, 1957). Despite the complex requirements for exhibition space, these standards still apply today.

In short, although he used to think that photography is an art that is closer to technology than other branches of art and that artists reduce the labor factor through machines compared to other branches of art, the widespread use of photography art and exhibitions allows us to see that this is the opposite.

3.7. Presentation in Three-Dimensional Artworks

With its three-dimensional plastic structure, sculpture is one of the fields that can best support the presentation of art as action and concept. Like all branches of art, the art of sculpture is the transmission and display of form and intelligence. Throughout history, sculptures have offered different forms of expression according to different periods, from the oldest sculptures to contemporary sculptures. The sculpture, the presentation of the sculpture as content and form, and the attitude of the sculptor shape their presentation.

Presentation in sculpture is the structure of sculpture as a form; It is the expression of the sculpture in terms of content. The way the sculpture is placed in the space is transferred to the audience and the way it is conveyed is the formal presentation of the sculpture. In other words, the form and structure created by the sculptor, the unique value of the sculpture, the presentation of the sculpture and the content of the sculpture guide it (Image 5).

Image 5

Serap Akarcalı- North Star Project- North Ankara, Turkey



(Çetin, 2012b)

Its presentation as content represents the presentation of the statue's stance and purpose as the form of expression, theme and purpose of the sculpture. It is desired to explain the narrative, theme and content of the sculpture to the audience (Öztürk, 2011). In this context, if we touch on a few points that should be considered in the presentation

of sculptures: first, it is very important to be able to perceive sculptures from every angle. The three-dimensional structure of the sculpture as a form and the different meanings and different visual effects it produces by surrounding it as a general standard make the sculpture more real and effective in the eyes of the viewer. We can take outdoor sculptures as an example. These sculptures are large-scale, grounded and can be perceived from any angle.

Image 6

Serap Akarcalı- North Star Project- North Ankara, Turkey



(Çetin, 2012b)

In order for the sculpture, which is located in the open area, especially in the public area, to fulfill the functions expected from it, it must be designed and placed in accordance with a number of principles. These principles, which are also decisive in urban design; unity, proportion, scale, harmony, balance and symmetry, rhythm, and contrast. These principles emerge in the physical and social relations of the sculpture with its surroundings and guide the design process. For this reason, space, social structure and physical conditions should be considered in sculptures placed in open spaces (Image 6).

Volume is a physical part of the relationship between sculpture and environment and is directly related to "scale". According to Gestalt psychology, what gives meaning to the whole is not the parts that make up it, but the relationship between the parts, that is, how these parts are brought together. It's not just about scale and proportions, but also all other design-related components. It is believed that the disproportion between horizontal and vertical negatively affects human health and psychology (Baydoğan, 2002, p. 51-55).

If the scale and form characteristics of the sculpture placed in the space are not taken into account; If it is too large, it will produce an overwhelming power, if it is too small, it will be difficult to detect. When the volume of the sculpture is "in harmony" with the scale of the urban space it is in, one can speak of "unity" and "balance" in the space. The effect of the large-volume sculpture is not only reflected in its volume, but also in the movement and "rhythm" of the sculpture (Karaaslan, 1993).

Image 7

Serap Akarcalı- North Star Project- North Ankara, Turkey



(Çetin, Personal Archive, 2012).

Also, for the selection of materials for outdoor sculptures, changing weather conditions and possible damage by humans should be considered. Outdoor sculptures are larger than indoor sculptures due to their scale. Here, the concept of pedestal can produce a solution. For example, in Serap Akarcalı's work *The North Star* (Image 7), considering the social situation of the area expected to be on the grass, the statue was placed on a pedestal to protect it from many people. Even the damage the lawnmower does to the statue during its operation must be taken into account. Unfortunately, it is seen that many outdoor sculptures in our country have been damaged by spray, paint, sharp or penetrating tools.

Image 8

Example of outdoor sculpture, Burano, Italy



(Çetin, 2014c)

The artist creates the sculpture in such a way that it can be perceived from every angle at the design stage. The audience should be able to perceive the work 360 degrees and interpret it from every angle while it is being exhibited (Image 8). In addition to these, the way the lighting system is constructed should also highlight the sculpture. For example; It can be illuminated diagonally from both sides to avoid any shadow fall issues. Also, if a plinth is used, its height should not be too high and at the same level as the line of sight. Otherwise, the perception of the audience will decrease and the expected exhibition will not occur.

Image 9

A metal work of art placed outdoors, Salzburg



(Çetin, 2015a)

Besides, defining the form in sculpture; in addition to the physical qualities of the environment, it is the subject and material. It can be said that the use of horizontal forms in an urban space, for example, in a space with horizontal elements, is not appropriate in terms of monotony formation. When horizontal and vertical forms are used together, a diversity and “harmony” arising from the principle of “contrast” are mentioned. Likewise, the static and geometric forms created by the buildings in the urban space can be enriched with more dynamic and organic sculptures. As seen in Image 9, this statue, which attracts attention, is placed in front of the buildings in a way that does not block the way of people. It is illuminated by the street's own lights and especially no spotlights are used. It is positioned at a navigable point on four sides if desired.

Image 10

Center for Contemporary Arts, courtyard display, Padova, Italy



(Çetin, 2015b)

As can be seen in the example above, all works can be viewed from every angle in this place, which is illuminated by natural light (Image 10). With the large area, they can easily present and display large-scale works. In short, regardless of the subject of the exhibition, the points to be considered are the same. This is a way of capturing the viewer's attention and creating liveliness in the space.

4. Conclusion

The increasing use of technology has begun to change the lifestyle of the individual by influencing social life and encouraging and accelerating daily life. In the art history process, it is seen that the concept of change is handled through interdisciplinary interaction. This concept of creating the same and different is in a never-ending cycle. Although these disciplines show periodic differences, they have made it easier for us to connect with the concept of exhibition, which is the basis of the research. Considering that the exhibition is also a communication element, it can be said that the gallery is a space used to establish a connection between the object and the visitor, and that technology causes changes in the exhibition design. Presentation, technology and communication concepts are often intertwined. Although these concepts can be effective alone in daily life, they are concepts that reinforce each other in essence. In this research, these concepts are discussed within the framework of exhibition and the relationship between the exhibition and the design duo and the visitors is examined. In addition, it discusses the concept of ordinary exposition and its development under current conditions, and through the examinations, a more concrete presentation of the judgments within the scope of research based on the parameters of architectural principles is presented. In the personal application created in this context; The relationship of the person with the space and the interaction created by this relationship and the needs of the artist, the work of art and the audience are also discussed.

Within the scope of the research, it is aimed to define and analyze design standards in the context of space requirements of exhibition space design in order to improve design performance in the design process. Exhibition design includes many different dimensions, so it requires exhibition designers to master and constantly control many different themes. In addition, the experience of the exhibition designer, intuition of knowledge and constant research disposition are also important factors. The design performance of the exhibition space must take into account the multidimensional and complex requirements in the preliminary design and other stages of the design process. For this reason, the designer needs to determine all the requirements, anticipate and check whether they are provided during the implementation phase. With the development of design, implementation and technology, requirements need to be constantly redefined. Velarde (2001) defines the exhibition design process as a journey from the beginning of the sketch to the end of the technical drawing and specification set. Designers can collaborate with experts from different disciplines and the design process consists of different stages. These stages often include the same stages as the interior design process. Due to this process, there is a production and application phase in this field. At each stage, the standards related to the space requirements affect the design. Locker (2013) states that the different sub-processes of exhibition design include the stages of analysis, thinking, development, suggestion, detail and application; He stated that the boundaries between the stages are variable, driven by testing, retesting and continuous feedback of ideas. No matter how simple or complex a project is, its stages must be well planned in order to proceed in a systematic and logical way from start to finish (Bogle, 2010).

In a nutshell, controlling the resources related to exhibition design is very important in terms of transferring relevant knowledge and experience and following the latest methods. Along with the research presented in this article, current international exhibition design resources are analyzed with 2D and 3D examples. It aims to analyze and summarize the design standards of exhibition spaces through research and publications, proposing a set of standards that can be used by exhibition designers at different design stages. Copying such works at a given time

will significantly improve the designer's performance in exhibition design and ensure the latest continuity of knowledge and experience sharing in future designs.

References

- Allwood, J., & Montgomery, B. (1989). *Exhibition planning and design*. B.T. Batsford Ltd.
- Atagök, T. (1999). Yaşayan müze ve eğitim. *Sanat Dünyamız*, (71), 223-227.
- Atagök, T. (2000). Sanayi mekânlarından sanat mekânlarına. *Mimarlık Dergisi*, (292), 9-14.
- Ayaokur, A., & Çakmak, T. (2015). *Presentation of the exhibited work with a description* [Photograph]. Slideplayer. <https://slideplayer.biz.tr/slide/4250575/>
- Baydoğan, M. Ç. (2002). *Kayseri Cumhuriyet meydanı'nın mekânsal ve sosyal anlamını yitirme süreci ve Nedenleri* (Tez No. 126066) [Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü]. Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Bayer, H. (1957). Preface. In E. Carboni (Ed.), *Exhibitions and displays*. Silvana.
- Bogle, E. (2010). *Museum exhibition planning and design*. Alta Mira Press.
- Boyras, B. (2012). İletişim bağlamında müze teknolojileri ve müzelerde enformasyon. *Dokuz Eylül Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 1(2), 23-33. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/416720>
- Chunghung, L. (2008, July 16-19). *Mapping the design criterion framework for museum exhibition design Project* [Conference presentation]. Undisciplined! Design Research Society Conference 2008, Sheffield Hallam University, Sheffield, UK. <http://shura.shu.ac.uk/554/1/fulltext.pdf>
- Çetin, C. İ. (2012a). *Parma art gallery- İlayda Çetin 'Wednesday Market' exhibition* [Photograph]. Personal Archive.
- Çetin, C. İ. (2012b). *Serap Akarcalı- North star project- North Ankara, Turkey* [Photograph]. Personal Archive.
- Çetin, C. İ. (2014a). *Rahmi M. Koç museum- İlayda Çetin '24 carat - architectural photographs' Exhibition* [Photograph]. Personal Archive.
- Çetin, C. İ. (2014b). *İlayda Çetin '24+1' Photography exhibition, Hacettepe Üniversitesi* [Photograph]. Personal Archive.
- Çetin, C. İ. (2014c). *Example of outdoor sculpture, Burano, Italy* [Photograph]. Personal Archive.
- Çetin, C. İ. (2015a). *A metal work of art placed outdoors, Salzburg* [Photograph]. Personal Archive.
- Çetin, C.İ. (2015b). *Center for contemporary arts, courtyard display, Padova, Italy* [Photograph]. Personal Archive.
- Çetinkanat, C. (1996). İnsan ilişkilerinde etkili iletişim. *Çağdaş Eğitim*, 21(223), 18-20.
- Çizgen, G. (1998). *Fotoğrafın görsel dili*. Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Çolak, B. (2011). Tarihsel süreç içerisinde müzelerle birlikte değişen sergileme mekânları: New York Modern Sanat Müzesi (MoMA) ve Frankfurt Modern Sanat Müzesi (MMK) Örneği. *Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1(30), 37-45. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/219569>
- Demir, Ç. (2008). Günümüz sergileme tasarımı, türleri ve Londra'dan sergileme tasarımı örnekleri. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(2), 51-65. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/192605>
- Dernie, D. (2006). *Exhibition Design*. London: Laurence King Publishing.
- Eldem, N. (2001). *Mekânsal kurgu ve müzenin mesajı, kent, toplum, müze, deneyimler-katkılar* (B. Mardan, Ed.). Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları.
- Fotografya. (t.y.). *Photograph*. <http://fotografya.fotografya.gen.tr/>
- Güler, T. (2008). *Grafik tasarımda yeni bir alan: Bilgilendirme tasarımı ve bir uygulama* (Tez No. 226348) [Sanatta Yeterlik, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü]. Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Hughes, P. (2015). *Exhibition design: An introduction second edition*. Laurence King Publishing.


- Jin, X., Weber, K., & Bauer, T. (2013). Dimensions and perceptual differences of exhibition destination attractiveness: The case of China. *Journal of Hospitality & Tourism Research*, 37(4), 447-469. <https://doi.org/10.1177/1096348012436382>
- Karaaslan, S. (1993). *Kentsel doku içinde yer alan açık alanlarda heykel tasarımları* (Tez No. 26867) [Sanatta Yeterlik, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Kossmann, H., & Jong, M. (2010). *Engaging spaces, exhibition design explored*. Frame Publishers.
- Krukar, J. (2014). Walk, look, remember: The influence of the gallery's spatial layout on human memory for an art exhibition. *Behavioral Sciences*, 4(3), 181-201. <https://doi.org/10.3390/bs4030181>
- Locker, P. (2013). *İç mekân tasarımında stant tasarımı ve sergileme*. Bilnet.
- Lorenc, J., Skolnick L., & Berger C. (2007). *What is exhibition design?*. A RotoVision Book SA.
- Morkoç, M. (2013). *Sanat nesnesi ve mekân ilişkisi üzerine uygulamalar* (Tez No. 345216) [Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü]. Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Özdemir, A. B. (1996). *Fotoğrafik Dil Yetisinin Evrimi Bağlamında Müdahale Sorunsalı* (Tez No. 43994) [Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Öztürk, C. A. (2011). *1960 sonrası heykelin sunumu ve sergileme tasarımları* (Tez No. 286768) [Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü]. Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Rapoport, A. (2004). *Kültür mimarlık tasarım*. YEM.
- Storr, R. (2006). Show and tell. In P. Marincola (Eds.), *What makes a great exhibition* (pp. 14-31). Philadelphia Exhibitions Initiative.
- TDK. (2011). Exhibition. In *Türk Dil Kurumu güncel sözlük*. <https://sozluk.gov.tr/>
- Tekin, S. A. (1990). *Eski kent mekânlarında sosyal dönüşüm ve Beyoğlu örneği* (Tez No. 0012088) [Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü]. YTÜ DSpace Kurumsal Arşivi. <http://dspace.yildiz.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/1/6013/0012088.pdf?>
- Timuçin, A. (2002). *Eстетik*. Bulut Yayıncılık.
- Tutar, H. (2003). *Örgütsel iletişim (1. Baskı)*. Seçkin Yayıncılık.
- Tzortzi, K. (2004). *Building and exhibition layout: Sainsbury Wing compared with Castelvechi*, *Design*, 8(2), 128- 140. <http://dx.doi.org/10.1017/S1359135504000168>
- Van der Voordt, D. J. M., & Van Wegen, H. B. R. (2007). *Architecture in use: An introduction to the programming, design and evaluation of buildings*. Routledge. https://www.researchgate.net/publication/235969467_Architecture_in_use_an_introduction_to_the_programming_design_and_evaluation_of_buildings
- Velarde, G. (1988). *Designing exhibitions*. The Design Council.
- Velarde, G. (2001). *Designing exhibitions, museums, heritage, trade and World fairs*. Ashgate.
- Wahab, M. H. A., & Zuhardi, A. F. A. (2013). Human visual quality: Art gallery exhibition. *Procedia-Social and Behavioral Sciences*, 101(2013), 476-487. <https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2013.07.221>
- Warren, J. (1972). *Exhibit methods*. Sterling.

Sanatta “Kendinde Şey” Olarak Renk: Mark Rothko ve Dan Flavin Örneği Üzerine

Color as A “Thing in Itself” in Art: On The Example of Mark Rothko and Dan Flavin

Melis Boyacı

Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Gelişim Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, İletişim ve Tasarımı Bölümü
email: melisboyaci13@gmail.com  ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2939-6523>

 Bu makale bilimsel etik ve kurallara uygun hazırlanmış ve intihal incelemesinden geçirilmiştir. Etik kurul onayı gerektirmemektedir.

Atf (APA 7)/To cite this article

Boyacı, M. (2021). Sanatta “kendinde şey” olarak renk: Mark Rothko ve Dan Flavin örneği üzerine. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 27(47), 561-569. <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.974929>

Makale Gönderim Tarihi/Received: 29/07/2021

Makale Kabul Tarihi/Accepted: 21/10/2021

Makale Yayın Tarihi/Published: 28/10/2021

Review Article / Derleme Makale

Öz

Renk, sanat tarihi içinde sanat çalışmalarını anlamlandırmada sanat tarihçileri ve eleştirmenler tarafından ele alınırken, sanatçılar tarafından da kendi çalışmalarını anlamlandırmada başvurdukları en temel öğelerden birisi olarak her daim konu edilmiştir. Renklerin tarihsel süreç içinde ve farklı kültürlerdeki anlam farklılıkları sanatçıların çalışmalarında ele alınışında çok farklı yorumları da beraberinde getirmiştir. Bir renk bazı sanatçılar tarafından öfkeyi anlatmak için kullanılırken bazıları tarafından aşkı, bazıları tarafından sonsuzluğu bazıları tarafından üretkenliği ya da içsel yolculuğu anlatmak için kullanılmıştır. Bu çalışmada rengin tüm bu psikolojik göndermelerinden ve anlamlandırmalarından sıyrılarak kullanılması üzerinden bir araştırma gerçekleştirilmiştir. Rengin tüm göndermelerinden ve anlamlandırmalarından ayrılarak sadece kendisi olarak sanatta kullanılmasını ifade etmek üzere “kendinde şey” kavramı kullanılmıştır. Rengi “salt kendinde şey” olarak, bir başka deyişle, maddi varlığıyla çalışmalarında kullanan sanatçılara örnek olarak Amerikan Soyut Dışavurumcu sanatı içinde “Renk Alanı Resmi”nin başlıca temsilcilerinden Mark Rothko ve Minimal Sanat içinde yer alan Dan Flavin alınmıştır. İki sanatçı da rengi merkezine alır; fakat farklı medyumlardan üzerinden rengi kullanırlar: Biri boya ile, diğeri ise ışıkla. Her iki sanatçıda da ortak olan, çalışmalarında rengin kendisinden başka bir şeyi temsil etmemesidir. Renk hiçbir şeyi temsil etmek için kullanılmaz, sadece kendisini var eder. Her iki sanatçının çalışmalarında renk maddi varlığıyla ve çalışmaları oluşturan materyal olarak işlev görür. İzleyiciler çalışmalarla rengin maddi varlığının onlarla kurduğu dolaysız iletişim üzerinden ilişkiye geçişler.

Anahtar kelimeler: Resim, Enstalasyon, Renk, Mark Rothko, Dan Flavin

Abstract

While color has been dealt with by art historians and critics to evaluate artworks in art history, it has always been the subject of artists as one of the most basic elements they use to make sense of their works. Differences in the meaning of colors in the historical process and different cultures have brought about very different interpretations in the works of artists. Color is used by some artists to express anger, by some to express love, by some to express eternity, by some to express productivity or an inner journey. In this study, research was carried out on the use of color by getting rid of all these psychological references and meanings. The concept of “thing-in-itself” was used to express the use of color only as itself in art, by separating it from all references and meanings. Mark Rothko, one of the main representatives of “Color Field Painting” in the American Abstract Expressionist art, and Dan Flavin, who is in Minimal Art, are taken as examples of the artists who use color as a “mere thing in itself”, in other words, with its material existence. Both artists center color; but they use color through different mediums: one with paint, the other with light. What both artists have in common is that the color does not represent anything other than itself in their work. Color is not used to represent anything, they just bring itself into existence. In the works of both artists, color functions with its material presence and as the material that creates the works. The audience interacts with the works through the direct communication that the material existence of color establishes with them.

Keywords: Painting, Installation, Color, Mark Rothko, Dan Flavin

1. Giriş

İnsan, genel görüşe göre, içinde bulunduğu evrenden kendisine verilen algılama yetisi kadar etkilenir. Teniyle ısı, sertlik gibi özelliklerden; diliyle tatlardan; kulaklarıyla seslerden; burnuyla kokulardan ve gözleri ile renklerden etkilenir. Aslında bunların hepsi bir bütün olarak işler ve algılamanın kapıları da bu nedenle sonsuza kadar genişleyerek çeşitlenebilir. Bizler, tıpkı tüm diğer varlıklar gibi enerjiden oluşmuş canlılarızdır. Çevremizle, evrendeki tüm varlıklarla olan iletişimimizin de temeli enerji alışverişi ile biçimlenir. Kısacası, evrendeki her şey enerji alanlarından oluşur ve bu enerji alanları renk, koku, ses, her şeyi maddenin tüm özellikleri olarak içinde barındırır. Sanat eserleri de öncelikle görsel olarak renkle -ki günümüzde tüm diğer duyu organlarımızı birbir kullanarak gerçekleştirilen interaktif enstalasyonlar mevcuttur- ve ardından tüm duyu organlarımızı hayata geçiren etkileşimiyle izleyici ile iletişim kurmaktadır. Rudolf Arnheim bu süreci, “görsel düşünme” olarak tanımlamaktadır (Arnheim, 2007).

Eski (kadim) yaşam biçimlerinin evrenin işleyişini, gerçekliğini açıklayan inanış ve tanımlarından gelen “aura” görüşü de her ne kadar post modernizmin dünyasında, yeni dinsel öğretiler(i) durumuna indirgenmiş bir şekilde pazara sunulsa da böyle bir enerji anlayışını içerir. Burada “aura” kavramına, Walter Benjamin’in “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı” adlı yazısında sanat eserleri bağlamında ele aldığı “aura” kavramından tamamen ayrı, bilimsel-dinsel teorilerde geçen anlamı çerçevesinde yer verilmiştir. Yukarıda sanat eserleri özelinde yapılan açıklamada da söz konusu olan deneyim, sanat eserlerinin yarattığı auranın izleyende oluşturduğu çağrışımlar üzerinden şekillenir. Aura’nın sözlük anlamı, tüm canlıları (ve aslında maddeleri de) çevreleyen enerji yayılımıdır. Bu enerji düzeylerinin de ayrı ayrı renkleri vardır ve her varlık bu enerjiyi (dolayısıyla renkleri) etrafına yayar (Çağan, 2005, s. 69). Bu görüşe göre, her insanın aurası (rengi) belirlenebilir ve buna bağlı olarak, o kişinin ruh durumu ve hatta sağlıklılık derecesi saptanabilir. Böylece kişinin karakterine ya da ruh durumuna göre veya vücudunda bulunan eksikliği gidermek adına renk kullanımı önerilir ve uygulanır. Feng shui de benzer bir sistem ve anlayışı bünyesinde barındırır. Türk kozmolojisine baktığımızda, atalarımızın da benzer bir şekilde rengin iyileştirici gücünü kullandıklarını görülmektedir (Esin, 2001; Hassan, 2000). Yabansı dediğimiz dönemlere ait ilkel insanlar, renkleri, büyüsel amaçla tapınma sırasında ya da kendisini düşmandan gizleme, korkunç görünmek gibi ereklerle kullanmışlardır (Levi-Strauss, 2000, s. 61-103). Şimdi ise, renklerin bu ruhsal etkileri, iş dünyasında, uluslararası ilişkilerde ve hatta bire bir günlük yaşamda iletişiminde, kişilerin karakterlerini analizde, tasarımda, reklamda ve yine tıpta (alternatif tıp adı ile) kullanılmaktadır.

Renklerin ruhsal etkileri ve tarihsel süreç içinde edindikleri anlam farklılıkları sanatçıların sanatlarında farklı şekillerde kendisini göstermiştir. Kandinsky “renklerin ruhsal işlevini”, renklerin hareket edimleri dolayısıyla yarattıkları etkileri bağlamında incelemiştir (Kandinsky, 2001). Kandinsky rengin, fiziksel bir organizma olan beden üzerinde muazzam etkileri olabileceğine inanıyordu. Ona göre,

“... genel olarak renk, doğrudan ruhu etkileyen bir güçtür. Renk klavye, gözler tokmaklar, ruh çok telli bir piyanodur. Sanatçıysa, çalan ellerdir. Ruhta titreşimler yaratmak üzere tuşlara dokunur... Bu yüzden, renk armonisinin insan ruhundaki uygun titreşime dayanması gerektiği açıktır ve bu, içsel ihtiyacına yol gösterici ilkelerinden biridir” (Kandinsky, 2001, s. 79).

Kandinsky’ye göre, sıcak bir kırmızı gördüğünde insanın heyecanlanmasına yol açtığını ya da kırmızının başka tonunu gördüğünde, akan kanı çağrıştırdığı için acı ve tiksinti duymasını sağladığını söyleyen çağrışımçı görüşler, rengin ruhsal dünyasını açıklamaya yeterli değildi. Bu nedenle de renkleri öz yapıları bakımından incelemiş ve bu yapıyı da temelde hareketlilik üzerine oturtmuştur. Buna göre, sarı ve mavinin yatay ve merkezden dışarıya ve merkeze doğru olmak üzere iki hareketi vardır. Sarı, yatay hareketinde izleyiciye doğru bir hareket içinde iken, mavi izleyiciden uzağa ruhsal bir hareket içindedir. Yine, sarı merkezden dışarı bir hareket içerirken, mavi merkeze doğru bir harekete sahiptir. Bu bakımdan sarı, enerjiyi, sabırsızlığı, çılgınlığı ve kimi tonlarında saldırganlığı temsil eder ve dünyevi bir renktir. Mavi ise, kendi merkezine dönen hareketi ile derinliği, dolayısıyla, dinginliği, sonsuzluğu temsil eder. İlahi bir renktir. Resim tarihine bakılacak olursa, imparatorların ve peygamberlerin (yani ölümlülerin hareleri altın renkli, sembolik figürlerin (yani ruhsal varlıkların) hareleri gök mavisi olduğu görülür. Buradan hareketle, yeşilin ruhsal işlevini incelersek, sarı ve mavinin, yani iki zıt hareketin birleşimi olan bu renk, hareketsizliğin rengidir, en huzurlu renktir. Bu rahatlatıcı izlenim, yorgun insanların üzerinde olumlu bir etki bırakır. Aynı zamanda, kendi halinden memnun, değişmez ve dar görüşlü burjuvanın rengidir. Kırmızıda ise, hareketlilik kendi içindedir ve bu nedenle de sarıdan daha çok sevilen bir renktir. Bu kendi içinde hareketinden dolayı, kararlılığın ve gücün rengidir. Turuncu ise, kırmızıya katılan sarı nedeniyle izleyiciye (dışarıya) doğru bir hareket ve canlılık sergilese de kırmızının baskın etkisinden dolayı, kendi gücüne inanan bir insanı temsil eder. Mor ise, kırmızının içine katılan mavinin içeri yönelen etkisi nedeniyle hüznün ve kederin rengidir. Yaşlı kadımlarca giyilir ve Çin’de matem işaretidir. Beyaz ve siyaha gelecek olursak, beyaz, hareket olarak, gelecek için sonsuz olanaklara sahiptir. Bu nedenle de birçok olanaklara gebedir. Dolayısıyla da neşe ve lekesez saflığın rengidir. Siyah ise, gelecek için olanaktan yoksunluğun, mutlak sonluluğun hareketine sahip bir renk olarak acı ve ölümün rengidir. Gri ise iki hareketsiz rengin karışımından oluşan bir renk olarak, pasifliğin simgesidir (Kandinsky, 2001, s. 81-119).

2. Yöntem

Bu araştırma, betimsel modele dayalı nitel bir araştırmadır. Çalışmada kavramsal çerçeveyi belirlemek için renk üzerine yapılan araştırmalara ve renk üzerine odaklanan sanatçılara dair literatür taraması yapılmıştır. Yapılan araştırmalar sonucunda çalışmanın odak noktası olan rengin sadece kendisi olarak kullanımını açıklamak üzere Amerikan Soyut Ekspresyonist sanatçılarından Mark Rothko ve Minimalizm akımında yer alan Dan Flavin’in çalışmaları seçilmiştir; Rothko ve Flavin’in sanatsal yaklaşımları, rengi ele alışları ve kullanımları üzerinden “rengin kendinde şey” olarak kullanımı açıklanmıştır.

3. Bulgular

3.1. Sanatta “Kendinde Şey Olarak” Renk

Yukarıda sanat ve renk arasında ve sanatçıyla renk arasındaki ilişkiye dair açıklamalar getirmeye çalışılmıştır. Görsel sanat tarihi incelendiğinde kurulan bu ilişkinin farklı açıklamaları görülebilir. Seurat sanatı tanımlarken renge şöyle değinir: “...Coşku, tonda sıcaklığın, çizgide yatayı aşan devinimin önceliğiyle sağlanır. Dinginlik tonda açık ile koyunun, renkte sıcak ve soğğun dengesi... ortaya çıkar.” Van Gogh turuncuyu (ve maviyi) yazın rengi olarak kullanmaktadır. Yves Klein kendi ismini verdiği mavisini şu sözleriyle tanımlar: “Öncesinde hiçbir şey yok, sonrasında derin bir hiçlik, ardından da mavi bir derinlik”. Ya da Guaguin “Ölülerin Ruhü Uyanıyor” adlı resmini anlatırken, “Korkuyu elden geldiğince az araçla vermek istiyorum. Temel uyum koyu, üzgün korku verici; menekşe, koyu mavi ve turuncuyla gözde ölüm çanı gibi tınlayan bir uyum bu...” (Ergüven, 2002).

Renklerden turuncu ele alınırsa sanat tarihinde Rönesans döneminin Bosch gibi insanoğlunun karanlık yönlerini yapan ressamdan romantizme, sembolizmden ekspresyonizme ve soyut sanata kadar farklı akımlarda öfke, doğurganlık, şehvet gibi duyguların betimlenmesinde kullanıldığı görülebilir. Fakat bu yazıda, rengin anlamsal özellikleri bir kenara bırakılarak “salt kendinde şey olarak renk”in sanat yapıtını dolduran ve taşan özelliğiyle kullanımı ele alınmıştır. Bu nedenle de kendinde şey olgusuna nasıl yaklaşıldığını açıklamak üzere makaleye Amerikalı yazar, şair ve sanat eleştirmeni Frank O’Hara’nın “Neden Ressam Değilim” adlı şiiriyle başlamak uygun olacaktır (O’Hara, 2021).

Why I Am Not a Painter
I am not a painter, I am a poet.
Why? I think I would rather be
a painter, but I am not. Well,
for instance, Mike Goldberg
is starting a painting. I drop in.
"Sit down and have a drink" he
says. I drink; we drink. I look
up. "You have SARDINES in it."
"Yes, it needed something there."
"Oh." I go and the days go by
and I drop in again. The painting
is going on, and I go, and the days
go by. I drop in. The painting is
finished. "Where's SARDINES?"
All that's left is just
letters, "It was too much," Mike says.
But me? One day I am thinking of
a color: orange. I write a line
about orange. Pretty soon it is a
whole page of words, not lines.
Then another page. There should be
so much more, not of orange, of
words, of how terrible orange is
and life. Days go by. It is even in
prose, I am a real poet. My poem
is finished and I haven't mentioned
orange yet. It's twelve poems, I call
it ORANGES. And one day in a gallery
I see Mike's painting, called SARDINES.

Bundan 100 yıl önce Paris’te, Degas Mallarme’ye yazmak istediği soneler için birçok parlak fikri olduğunu; fakat bu soneleri yazarken güçlük çektiğinden yakınır. Mallarme de şu karşılığı vermiştir: “Degas, soneler fikirlerle değil, sözcüklerle yazılır.” (Lynton, 1993, s. 17) Şiirde konu olan “sardalya” ve “portakal-rengi” üzerine dönen kısa hikâyeye bu noktayı çok açık ve ustaca dile getirir. Şiirin orijinali yukarıda olup, bu paragrafta, şiirde söylenmek istenenler açıklanmıştır. Şiir şu sözlerle başlar: “Ressam değilim, şairim? Neden? Bence ressam olsam daha iyiydi; fakat değilim. Peki,” Ardından arkadaşı Michael Goldberg’e gittiğinden resim yaptığından bir şeyler içtiklerinden bahseder, resimde “sardalya” gördüğünü söyler. Ressam “evet, bir şeye ihtiyacı var” der. Sonra birkaç kez daha gidip gelir; fakat resimde değişiklik yoktur. En sonunda resim biter; fakat içinde sardalya yoktur, sadece sardalya kelimesi vardır. Ressam “çok fazlaydı” diye cevap verir. Ardından O’Hara “turuncu renginden” yola çıkarak bir şiir yazar. Şiir sayfalar dolusu dizelere dönüşmeyen kelimelerden oluşur; fakat tek bir tane “turuncu” kelimesi

yoktur. Düzyazıdır daha çok; turuncu ve yaşamın zorluğu üzerinedir. On iki şiirden oluşur; fakat hiç “turuncu” geçmez. Adını ise “TURUNCU” koyar.

Şiirdeki sözcük sırasının yer değiştirmesinden oluşan retorik figür, ressam ve şair arasında yaşanır. Şair renkten yola çıkar ve şiirini mısralara dönmeyen sayfalar dolusu kelimeyle sona erdirir. Ressam ise, bir kelimeyle başlar resmine; fakat sonunda, rastgele sözcüklerin, sözel göndermelerinden soyutlanmış ve resmin görsel bir elemanına dönüştüğü soyut bir resim otaya çıkar. Mike Goldberg’in çalışmasında “Sardalya” sadece adı olarak korunur; çünkü resim kelimelerden değil boyadan oluşur ve resmin gelişme süreci sanatçının ilk düşüncelerinden tamamen ayrışabilir. Şiirler de kelimelerden oluşur; fikirler ya da renklerden değil. Sonuç olarak, “Turuncu” da sadece şiirin adı olarak yerini korur. Şiire derinlemesine bakıldığında bir simetri, paralellik ve karşı gönderme, hatta sürekli bir ileri-geri gidiş vardır. Bu yapı “kendinde şey olarak” sanat çalışmalarında renklerle yaratılan çekme-itme ile benzer. Şiir en başından itibaren kendi içinde sürekli çelişir ve hiçbir zaman bir sonuca bağlanmaz, asılı kalır. Bu asılı kalma durumu da okuyucuya şiiri yeniden anlamlandırma fırsatı verir ya da okuyucuyu sürekli bir arayışta olma hali içinde bırakır.

Bu makalede rengin görsel sanatlar alanında kullanımı, tıpkı şiirde turuncu kelimesinin bir öge olarak tüm anlamlarından ve renk oluşundan sıyrılarak şiirde yerini alması gibi, tüm anlamsal yüklemelerinden sıyrılarak eserle etkileşime geçen izleyicinin sürecin içinde çalışmayla beraber yeniden anlamlandırmalar kurmasına ya da arada kalıp sürekli arayış içinde olmasına yönlendirmesi bakımından ele alınmıştır. Bunu açığa çıkarmak üzere de Amerikan Soyut Dışavurumculuk sanatçılarından Mark Rothko ve Minimalizm akımı sanatçılarından Dan Flavin’in çalışmaları üzerinden rengin “kendinde şey olarak” olarak kullanımı değerlendirilmiştir. Her iki sanatçıda da renk sadece “kendisi” olarak var olur ve izleyiciyle algısal ve anlamsal ilişkiye girer.

1940’lı, 1950’li yıllarda egemen sanat üslubu haline gelen Amerikan Soyut Dışavurumculuk, sanatçılarından Ad Reinhardt’ın belirttiği gibi, “gündelik yaşamın gerçekliğiyle resim sanatının kendi gerçekliği arasındaki sınırların birbirinden kesin olarak ayrıldığı” (Antmen, 2008, s. 146) bir sanatsal yaklaşımdır. Amerikan sanat eleştirmeni Harold Rosenberg bu akımı sanatçıları “belli bir nesneyi göstermek yerine belli bir mücadeleyi, eylemi görünür kılan” sanatçıları olarak tanımlamaktadır (Antmen, 2008, s. 148). Bu makalede Amerikan Soyut Dışavurumculuk sanat akımı içinde “Boyutsal Alan Resmi”nin ya da diğer bir tanımla “Renk Alanı Resmi”nin başlıca temsilcisi olarak nitelenen Mark Rothko üzerinde durulacaktır. Mark Rothko’nun çalışmaları kendisinden başka hiçbir şeye göndermede bulunmaz. Bu durum, Rothko’nun resminin temsile dayanmamasından gelir. Rothko bu durumu ifade etmek için şu cümleleri kullanır: “Resim bir şeyi temsil ediyor olabilir; ama bu görmekten çok hissettiğimiz bir şeydir” (Pooke, 2012, s. 50). Soyut dışavurumcu ressamlardan Adolph Gottlieb ve Barnett Newman’la beraber sanatları üzerine yaptıkları açıklamalarda da benzer şekilde sanatlarını şu şekilde tanımlamışlardır: “... bu resimler gayet açık bir biçimde kendi kendilerini ifade etmektedir.” (Antmen, 2008, s. 153)

Rothko resimlerini sadece dekoratif çalışmalar olarak görmez ya da sadece estetik kaygıların bir yansıması olarak algılanmasını istemez. Aksine resimlerinde insanlığın evrensel duygularını, insan varlığı ve insan olmak arasındaki absürd ilişkiyi izleyicide uyandırmak, yaşatmak istemektedir (Weiss, 1998). Rothko, bu anlamda, son dönem resimlerinde, daha önceki çalışmalarında kullandığı canlı renkleri tuvalerinden çıkararak, çalışmalarının görsel bir büyüleme alanı değil, sanatçının bu kaygılarını tam anlamıyla dile getiren alan olduğunu vurgulamak istemişti. Anne-Marie Levine bu değişimi şöyle dile getirmiştir: Bilinçli olarak, birbiriyle anlamsal olarak eş tuvaler yapmaya çalışmıştır ve bunu olabildiğince az renk kullanarak yapmıştır (Ashida, 2009).

Rothko renk alanları ve katmanlarından oluşan stilini şu sözlerle dile getirmiştir: “Bir sanatçının çalışmalarındaki gelişim, süreç içinde, açıklığa doğru gidecektir: Sanatçı ile yansıtmak istediği fikirler arasında engel olarak duran şeylerin elenmesi ile... Bu engellere örnek olarak, ben (diğerlerinin yanına) belleği, tarihi veya geometriyi veririm...” Engelleri elemekle sanatçı ifadeyi yalınlaştırır. Rothko bu indirgemeci yaklaşımı ile fiziksel deneyimi doğrudan ve derin bir şekilde yaşatmak ister. Bu nedenle de özellikle tuvalerini büyük boyda yapar. Fiziksel deneyimin temelinde ortaya çıkarmak istediği modern insanı varoluşsal sorunsalı ile yüz yüze getirmektir (Görsel 1). Temeldeki bu arzusu, sanatçıyı figüratif resimden uzaklaştırmıştır. Dünya Savaşları ve Nazi Dönemindeki Faşist uygulamalar altında ezilen ve umutsuzluğa sürüklenen modern insanın tıpkı primitif dönemlerde olduğu gibi ortak olarak paylaştığı, eksikliğini hissettiği ve aradığı duyguyu/ları çalışmalarında yansıtmak ve yaşatmak istemiştir. Nietzsche ve Hristiyanlıkla bağı ve temel kaygısı böylece şekillenir, sanatçıyı yönlendirir ya da sanatı bu yöne bu kaygılarla evrilir. Bu arzusu, ilk dönemlerde sanatçıyı mitlere yönlendirmiş arkasından ise her şeyi dışarda bıraktığı renk alanlarına doğru uzanan sanat yolculuğunu şekillendirmiştir. Rothko, Amerikan yazar Selden Rodman’ın “söz büyük anıtsal boy resmin ve renk harmonilerinin ustasıdır” yorumuna şu cevabı vermiştir:

“Ben renklerin ya da biçimlerin ilişkisiyle ya da başka bir şeyle ilgilenmiyorum... Ben sadece temel insan duyguları ile -trajedi, coşku keder gibi- ilgileniyorum ve resimlerimin önünde birçok insanın kendini tutamayıp ağlaması insanların bu ortak duygularıyla iletişime geçebildiğimi göstermektedir. Resimlerin önünde ağlayan bu insanlar benim resimlerimi yaparken yaşadığım dini/ruhani deneyimi yaşamaktalar...” (Kaiser, 2013, s. 176).

Görsel 1

Mark Rothko, Bordo üzerine Siyah, Tuval üzerine yağlıboya, 1958



(Ashida, 2009)

Rothko, Nietzsche'nin “Müziğin Ruhundan Trajedinin Doğuşu” adlı çalışmasından etkilenmiştir. Nietzsche ditrampların ritminde “doğanın kendisinin sembolik olarak ifadesini bulduğunu” ve “yeni dünyaya ait yeni sembollere ihtiyaç” olduğunu söyler. Rothko da yukarıda da belirtildiği gibi mitolojik konulu resimlerinden renk alanlarına ulaşan sanat yolculuğunda bu yeni sembolik iletişimi aramıştır. Rothko'nun resimleri bu anlamda antik trajedinin modern parçalarıdır. Rothko resimlerinin dramalar olarak algılanmasını ister. Resimlerinde kullandığı semboller eylemin icracılarıdır, resim bir sahnedir ve izleyici de temaşa edendir, katılındır (Havelkova, 2016). Sanatçıya göre resimleri belirli bir duyguyla belirli bir anda şekilleniyor; fakat bittikleri andan itibaren kendi ayrı mevcudiyetleri başlıyor. Sanatçı kendisini bu süreçte tam bir yaratıcıdan ziyade bir arabulucu olarak tanımlıyor (Havelkova, 2016; Wilken 2008). Bu bakımdan Rothko'nun renk alanlarıyla oluşturduğu resimleri de tam anlamıyla modern metin yansıması, modern insanın duygularının en saf halde dile getirilişi, sahneye konuşudur. Resimlerinde katman katman oluşturulan renkler, boyasal renk alanları meydana getirir ve kendi varlıklarıyla izleyici ile iletişime girer.

Mark Rothko'nun resimlerine bakıldığında yukarıda da değinildiği gibi renkleri ne sembolik ne de yapısaldır. Tersine, herhangi bir tanımlama ya da betimlemeden uzak bir şekilde boşluk/ uzay ya da atmosfere, mekâna, haleti ruhiyeye eş etkide işlev görür. Renk onun resminin tek medyumudur; hiçbir şeyi temsil etmez ve sadece “kendisini” var eder. Yani Rothko'da renk kendisi olarak doldurur tuvali; aynı zamanda tuval dışındaki mekânı ve izleyicisini de içine alır. Bu nedenle denilebilir ki rengi kullandı mı tam da kendinde bir şey olarak kullanır. İzleyiciyi rengin sonsuz, uçsuz bucaksız varlığıyla karşı karşıya bırakır. Bir anlamda denilebilir ki rengi konuşur. Renk ise, ister tamamlayıcıları ister tonal varyasyonlarıyla olsun; ister parlak ve opak ilişkisi içinde; ister sıcak soğuk kontrastlığıyla, ister parlaklıklarıyla oynayarak; ister yumuşak ya da keskin kenarlarla ilişkiye sokarak ve sürekli bir itme- çekme (push and pull) etkisini daim kılarak kendini anlatır. İki boyut üzerinde uygulanan renk izleyiciyi sanki üç boyutlu olarak mekânda kavramaya ve ardından tüm gözeneklerinden içeri sızmaya başlar. Böylece izleyici ve tuval arasında uzamsal bir itme- çekme yaratmış olur ki bu da tuvalerin etkilerini üçe hatta beşe ona katlar (Görsel 2).

Görsel 2

Mark Rothko, Turuncu Kırmızı Sarı, Tuval üzerine Yağlıboya, 1961



(Mercado, 2013)

“Rengi kendinde şey olarak” olarak kullanan diğer bir sanatçı olarak ele alınan sanatçı Dan Flavin ise Minimalizm akımının sanatçısıdır. Amerika Birleşik Devletleri kaynaklı Minimalizm akımının içinde yer alan sanatçılar, resim gibi geleneksel ifade biçimlerinden ayrılarak “üç boyutlu nesnelere”i kurgulamaya yönelmişlerdir. Minimalistler sınırlı bir mekân yaratan dikdörtgen tuvalin yüzeyinde boyanın oluşturduğu espas duygusundansa espasın kendi içinde olmayı ve çalışmalarında gerçek mekânı kullanmayı tercih etmişlerdir. Minimalizm sanatı içinde yer alan Donald Judd, resim ve heykel olmayan ve endüstri malzemeleri kullanılan bu üç boyutlu yapıtları “spesifik nesne” olarak tanımlamıştır. Dan Flavin da Minimalist akımın içinde yer alan bir sanatçı olarak malzemenin kendisine yönelmiş ve malzemeyi sorun eden bir anlayışta çalışmalarını gerçekleştirmiştir. Flavin renkli floresanlarla gerçekleştirdiği çalışmalarını tanımlarken şu cümleyi kullanmıştır: “Yalnızca ne görüyorsan o’dur” (Antmen, 2008, s. 181). 1960’ların başında “ikon” adını verdiği ve ışığı malzeme olarak öne çıkarmaya çalıştığı, çevreleri ya da köşeleri ampüllerle belirgin hale getirilmiş tablolarının yerini daha sonra sadece floresanlardan oluşan düzenlemelere bırakmıştır. Esasında bu çalışmaları modern yaşamın insanların ikonları olarak nitelendirmek yanlış olmayacaktır. Şöyle ki, floresan ışığını tek başına kullanmaya başladığı çalışmalarının ilk örneği “The Diagonal of May 25, 1963” çalışmasıdır. Bu çalışmanın ilk eskizlerinde görülür ki sanatçı adını “The Diagonal of Personal Ecstasy” olarak koymuştur; ismini sonradan değiştirerek çalışmanın içinde göndermede bulunduğu vecde gelmeyle ilgili doğüstü durumu saklamıştır (Görsel 3) (Söz konusu çalışmanın ikonografik göndermesi ve tarihte bu göndermeyi destekleyecek resimler üzerinden çalışma arasındaki ilişkiyi daha detaylı olarak okumak için bkz. Louria-Hayon, A. (2013). A Post-Metaphysical Turn: Contingency and Givenness in the Early Works of Dan Flavin (1959-1964), *Religion and the Arts* 17). Flavin’in yine de bu anlamda floresanı seçmesi amacına hizmet eden bir yönü vardır. Floresan ışığı bir hazır nesnedir; ama doğası gereği bir formu temsil etmez ve bu anlamda Hıristiyanlıktaki putlaştırmadan ayrılır. Ama diğer yandan modern insanın ve modern kent mimarisinin yansıması olarak ikonlarla bağı vardır ve floresan ışığının işleviyle bağlantı kurarak -ki burada yine Hıristiyan ikonografisi ile anlamsal bağ vardır- Flavin’in “ortak teknolojik fetiş” dediği şeye dönüşür. Bu bakımdan da floresan ışığı Flavin’in çalışmalarında modern ikonlar haline gelir. Bu nedenle de her ne kadar kendisi açık bir şekilde kabul etmese de ruhani bir yönü vardır ve bu yönüyle Minimal sanatçılarda ya da diğer hazır nesne kullanarak sanat yapan sanatçılardan ayrılır. Richar Kalina Flavin’in sanatındaki bu yönü şöyle dile getirir:

Flavin’in süregelen üç sergisinde de beni etkileyen, çalışmalarda ortak bir şekilde var olan; içgüdüsel ve duygusal etkiler ile eş zamanlı işleyen açıklık, özündeki mantık, düzen ve okunabilirlikleridir. Flavin’in çalışmaları beraber ve ayrı ayrı işleyen anlamlandırma ve sezgi süreçlerinin dört yolunu kapsıyor gibi gözükmektedir. Ben bunları şöyle tanımlıyorum: Dış dünyadan mal etme, yapı, renk ve mimari. Bu çok katmanlılık çalışmaya birçok giriş sağlıyor. Çalışmaya ulaşabilmeyi, anlayabilmeyi arttırıyor; fakat aynı zamanda muğlak metaforik durumlar da ortaya çıkarıyor. Çalışmaya dair okumalar birbiriyle çelişen kışkırtıcı amaçlar altında işliyor. Yukarıda bahsedilen dört temel yolun hepsi bir şekilde algı, isimlendirme ve referans verme -ki bunlar Flavin’in kendini rahat hissettiği bir kılışal epitomolojidir- problemleriyle başa çıkmakla ilgilidir. Ancak onun araştırmalarının bir başka yönü de vardır. Flavin tarafından sürekli inkâr edilen; ama görmezden gelmenin zor olduğu bir yöndür bu: Çalışmalarındaki ruhsal ya da transandantal boyut... (Kalina, 2006, s. 68-69)

Görsel 3

Flavin, The Diagonal of May 25, Sarı Florasan Lambası, 1963



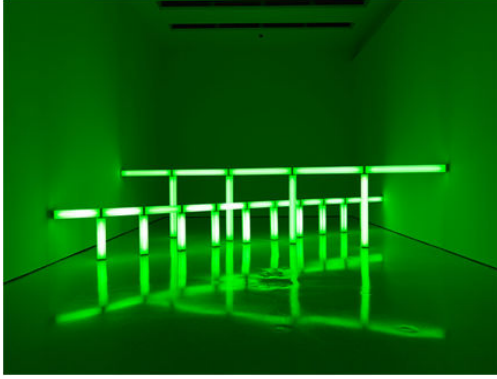
(Louria-Hayon, 2013)

Micheal Govan da Flavin’in ışığın ve rengin derecesi-yoğunluğu ile oluşturduğu çalışmalarının kutsallığı, doğüstü bir ilahlılığı ve ruhsallığı imlediğini belirtir (Govan, 2000). Flavin’in çalışmalarındaki ruhsal ve teatral yön yadsınamaz. Sanatçının “Greens crossing greens (to Piet Mondrian who lacked green)” adlı çalışması, genel çalışmalarındaki teatral, ruhani olarak tanımlanan ve Karin’in üzerinde durduğu yapı-renk-mimari-isimlendirme-referans verme ilişkisine verilebilecek en iyi örneklerden biridir. Çalışma Flavin’in “bariyer” olarak adlandırdığı çalışmalara örnektir. Sanatçının “bariyer”le kastettiği tam anlamıyla fiziksel olarak onları aşıp geçmeyi

engelleyen, düzenlemeleriyle serbest bir şekilde sabitlenen floresan fiktürlerinin lineer aranjmanlarıdır. “Greens crossing greens (to Piet Mondrian who lacked green)” adlı çalışmasından da sanatçı öteki tarafa geçişe izin vermeyecek şekilde farklı boylarda floresanları birbirlerini kesecek şekilde yerleştirmiştir (Görsel 4). Böylelikle izleyicilerin mekânın yapısına dair algıları ile de oynar.

Görsel 4

Flavin, Greens Crossing Greens (to Piet Mondrian who Lacked Green), Yeşil Florasanlar, 1961



(Govan, 2000)

Flavin’in çalışmalarında özgün olan bir diğer özellik ise, floresanın yaydığı yumuşak ışığın duvarlardan, yerden ve tavandan yansması ile mekânı ve izleyicileri bu yayılan ışıkla çevrelemesidir (Govan, 2000). Tüm mekâna yayılan ışık mimari yapıyı ve uzamını bir yandan desteklerken bir yandan da yeniden biçimlendirir. Bu bakımdan Flavin’in çalışmaları “görünme ve gözden kaybolmanın alanı” (Zakaria vd., 2015) olarak izleyicilerin algılarıyla oynar. Floresan ışıklarıyla yarattığı renk alanlarıyla oluşturduğu renk oyunlarının mekânla girdiği diyalog ve izleyicinin algısındaki etkisini Karin şöyle yorumlamıştır:

... Flavin rengi sadece algısal bir etki olarak değil yapısal olarak farklılaştırıcı, dönüştürücü bir etken olarak kullanır... Renk Flavin’in büyük katkı sağladığı; ama yeterince anlaşılmadığı bir alan. Judd’la beraber rengi, ağırbaşlı ve ciddi yapısal denemelerinde duygusal ve aynı zamanda duygusal kontrpuan olarak kullanmışlardır. Flavin’in renk paleti sınırlı olmasına rağmen mekân içinde çok zengin renk karışımlarını taşır. Duvarları ve yerleri boydan boya kaplayabilir ya da yine duvarlarda, yerlerde ve köşelerde birbirlerine karışabilir... Flavin renklerin aralarındaki oyunu ilişkiyi çok iyi kullanır. Renk tonlarıyla çalışarak hem saf renk değerler ve ara değerlerin arasındaki, hem sert kontrastlıklar ve zar zor algılanabilen tonal değişimler arasındaki, hem de direk gelen ya da yansıyarak gelen ışığın birbirleri arasındaki oyunlarını kullanır. Ardıl görüntü (afterimage) fenomenini de bu oyuna katar... Rengi referanslarla da -untitled (Henri Matisse’e) serisinin pembe, sarı, yeşil ve mavileri...- kullanır. Fakat renklerinin, ne kadar amaçlı olarak gerçekleştirdiği tam söylenemese de çok güçlü duygusal ve fiziksel etkileri vardır. Renkleri sadece baktığımız renkler değil, aynı zamanda hissettiğiniz -kan kırmızıları, antiseptik beyazlar, sıcak pembeler, ürkütücü bilimkurgu yeşilleri- renklerdir... (Kalina, 2006, s. 71-72)

Dan Flavin yukarıda Rothko bağlamında üzerinde durulan ve sanatçının renk katmanlarıyla izleyici arasında yarattığı ilişkiyle iki boyuttan üç boyuta güçlü bir şekilde taşıdığı etkiyi daha farklı bir şekilde hayata geçirir. Flavin ışık kapsülleriyle gerçekleştirdiği mekânsal düzenlemelerinde renk yine maddesel bir etkiye bürünür. Fakat burada Rothko’nun yarattığı itme- çekme ilişkisi ve onun izleyicide yarattığı duygulanım yerine tamamen hiçbir boşluk kalmamacasına izleyiciyi renge boğmak ve onun içinde nefes alıyormuş, yüzüyormuş hissini yaratmak söz konusudur.

4. Sonuç

Renkler sanatın en temel ögesi olarak sanatla ilişkilendirilmeye beraber, artık günümüzde sadece sanatçıların belli duyguları ifade etmek için renkleri nasıl kullandıkları üzerinde durulması, insan psikolojisi ile ilişkisi araştırıldıkça imkânsız hale gelmiştir. Renk artık sadece sanatın değil, aura kavramı ile insanların kendi psikolojileri üzerindeki etkilerinden, “renkli beslenin” sloganlarıyla beslenme ve renk arasındaki ilişki üzerinden sağlıklı beslenme metodlarına ya da bir rengin logoda ya da mekânda kullanımı ile iletişim ve mimari başta olmak üzere birçok sektöre kadar uzmanlık alanı olarak ele alınan ve araştırmalar yapılan bir alan haline gelmiştir.

Bu makalede ise renk, “salt kendinde şey”, sanat çalışmasının tekniğini oluşturan materyali olarak ele alınmaktadır. Yukarıda Mallarme’nin Degas’ya “soneler fikirlerle değil sözcüklerle yazılır” sözünden ya da Frank O’Hara’nın “Neden Ressam Değilim” şiirinden yola çıkarak yapılan çözümleme yeniden hatırlanacak olursa, renk kendinde şey olarak sanat yapıtında işe koyulması, tıpkı şiiri oluşturan sözcükler ya da bir heykelin

çamurdan yapılması gibi rengin anlamsal ve de ögesel bir unsur olarak yapıyı oluşturan bir eleman olarak değil bizzat yapının kendisi olarak işlev görmesidir. Diğer deyişle, burada “kendinde şey” olarak renk, psikolojik tüm tanımlamalardan, yüklemelerden ayrılmış şekilde maddi varlığıyla, yani kapladığı alan ve boyasal etkisiyle ve de titreşimiyle mekânı doldurur; karşı karşıya geldiği süje ile bu maddi varlığıyla iletişim kurar.

Makalede “kendinde şey olarak renk”, Soyut Dışavurumcu sanatçı Mark Rothko ve Minimalizm akımı içinde yer alan Dan Flavin’in çalışmaları üzerinden değerlendirilmiştir. Mark Rothko’nun büyük boyları ve üst üste kurduğu renk alanlarının oluşturduğu anıtsal etkiyle izleyiciyi karşılayan resimlerinde, renk, hiçbir şeyi temsil etmez. Tuval üzerindeki renk yalnızca “kendisini” var eder ve aynı zamanda da rengin kendisi tuvali var eder. İzleyici rengin kendisiyle karşı karşıyadır ve bu renkler izleyiciyi sarar ve mekânı doldurur. Yukarıda da belirtildiği gibi söz konusu olan izleyici ve tuval/renk arasında mekânı içine alan bir itme-çekme diyalogu içinde kişileri kendi gerçeklikleriyle yüz yüze getirir. Bu yüzden de karşısında kimisi hıçkırma hıçkırma ağlar, kimisi bayılır, kimisi de tuvalerin/rengin bu sonsuz güçlü sessizlikleri içinde kendi arayışlarını sürdürür. Bu sonsuz diyalog içinde Rothko yarattığı renk katmanları ile modern insanın trajedisine ve arayışına rehber olur. Rothko’nun renk alanları ve katmanlarıyla oluşturduğu izleyici saran ve doldurup taşan etkiyi Dan Flavin Rothko’dan daha güçlü bir şekilde dördüncü boyuta taşır. Flavin izleyicinin karşısında modern dünyanın ikonaları gibi sessizce duran floresan tüpleriyle mekânı tamamen ele geçiren bir etki yaratır. Onun duvardan, tavandan ve yerden yansımalarıyla tüm mekânı saran renk ışıkları izleyiciyi de içine alır, sanki o rengin içinde yüzüyormuş hissi ile doldurur. Sanatçının tüm mekânı varlığıyla ele geçiren renk ışıkları aslında mekânı hem uzamsal hem de zamansal boyutuyla bütün olarak dönüştürür. Dolayısıyla izleyiciler sanki o rengin içinde nefes alıyorlarmış gibi algıları o renk tarafından ele geçirilir.

Tüm bu değerlendirmeler ışığında şu nokta çok açık bir şekilde ortaya çıkar. Her iki sanatçı için de tek gerçek vardır: O da rengin kendisidir ve de renk “salt kendinde bir şey” olarak izleyiciyle diyaloga geçer. Bu çalışmada Rothko ve Flavin’in çalışmaları üzerinden yapılan değerlendirmede rengin genel olarak ele alınışından uzaklaşarak bizzat kendi var oluşuyla yapıtı oluşturduğu sanat çalışmaları ele alınmıştır. Diğer bir deyişle rengin sanat yapıtını oluşturan bir öge olarak bir anlamı ya da duyguyu ifade aracı olarak kullanılmasının ötesinde bizzat kendi varlığıyla izleyici ile diyaloga geçtiği çalışmalar öne çıkarılmış ve incelenmiştir. Rengin kendi var oluşuyla sanat çalışmalarını oluşturduğu ve anlam kurduğu bu araştırma sinema gibi dallarda rengin bizzat maddi varlığı ve titreşimiyle anlam kurduğu çalışmalar üzerinde genişletilebilir ve yeni bakış açısıyla değerlendirmelere kapı açabilir.

Kaynakça

- Antmen, A. (2008). *20. yüzyıl Batı sanatında akımlar (sanatçılardan yazılar ve açıklamalarla)*. Sel Yayıncılık.
- Arnheim, R. (2007). *Görsel düşünme*. (R. Ögdül, Çev.). Metis Yayıncılık.
- Ashida, A. (2009). Mark Rothko’s dark painting: Its form and source. *The Journal of Japan Art History Society*, 67.
- Çağan, M. (2005) *Sizin Renkleriniz*. Birharf Yayınları.
- Ergüven, M. (2002). *Yoruma doğru*. Yapı Kredi Yayınları.
- Esin, E. (2001). *Türk kozmolojisine giriş*. Kabalıcı Yayınevi.
- Govan, M. (2000). *Dan Flavin: The architecture of light*. Guggenheim Museum Publications.
- Hassan, Ü. (2000). *Eski Türk toplumu üzerine incelemeler*. Alan Yayıncılık.
- Havelkova, T. (2016). *The role of myth in Mark Rothko’s and Barnett Newman’s art* [Lisans Tezi, Univerzita Karlova V Praze, Filozofická Fakulta]. https://www.academia.edu/36374033/The_role_of_myth_in_Mark_Rothkos_and_Barnett_Newmans_art
- Kaiser, F. W. (2013). On the divine in art. Bartelik (Ed.), *Mark Rothko* (s. 176-190) içinde. M. National Museum of Art.
- Kalina, R. (2006). In another night, *Art in America*, 84(6), 68-73.
- Kandinsky, W. (2001). *Sanatta ruhsallık üzerine*. (G. Ekinci, Çev.). Altıkkırbeş Yayınları.
- Levi-Strauss, C. (2000). *Yaban düşünce*. Yapı Kredi Yayınları.
- Louria-Hayon, A. (2013). A post-metaphysical turn: Contingency and givenness in the early works of Dan Flavin (1959-1964). *Religion and the Arts*, 17(1-2), 20-56. https://brill.com/view/journals/rart/17/1-2/article-p20_2.xml
- Lynton, N. (1993). *Modern sanatın öyküsü*. (C. Çapan, Çev.). Remzi Kitabevi.

Mercado, F. (2013). *Becoming Rothko*. Academia. https://www.academia.edu/21470646/Becoming_ROTHKO

O'Hara, F. (2021, Haziran 10). *Why I am not painter*. Poets. <https://poets.org/poem/why-i-am-not-painter>

Pooke, G. (2012). *Fifty key texts in art history*. D. Newall & G. Pooke (Eds.). Routledge.

Weiss, J. (1998). Mark Rothko. Yale University Press.

Wilken, K. (2008). *Color as field: American painting 1950-75*. Yale University Press.

Zakaria, S. A., Bahaiddin, A., & Darmayanti, T. E. (2015, Ekim 22-23). *Recollection and thoughts of Dan Flavin: Approach to the third space through lighting design* [Konferans Sunumu]. International Conference of Applied and Creative Arts (ICACA), DeTar Putra Banquet Hall, Unimas. <http://www.conference.unimas.my/2015/icaca/>


Çağdaş Sanatta Bireyin Kent ve Tüketim Fenomenleri Üzerinden Eleştirisi

The Criticism of The Individual in Contemporary Art through The City and Consumption Phenomenes

Melike Nükte Dinçer

Öğr. Gör., Necmettin Erbakan Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi, Seramik Bölümü
email: mlknukte@gmail.com  ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5004-0359>

Funda Susamoğlu Ertürk

Doç., Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik ve Cam Tasarımı Bölümü
email: fundasusam@gmail.com  ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7828-5574>



Bu makale bilimsel etik ve kurallara uygun hazırlanmış ve intihal incelemesinden geçirilmiştir. Etik kurul onayı gerektirmemektedir.

Atf (APA 7)/To cite this article

Dinçer, M. N., & Susamoğlu Ertürk, F. (2021). Çağdaş sanatta bireyin kent ve tüketim fenomenleri üzerinden eleştirisi. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 27(47), 570-581. <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.980823>

Makale Gönderim Tarihi/Received: 09/08/2021

Makale Kabul Tarihi/Accepted: 26/09/2021

Makale Yayın Tarihi/Published: 28/10/2021

Review Article / Derleme Makale

Öz

Modern çağın en önemli olgularından biri olan birey idealinin tarihsel olarak dönüşümü, birçok alanda olduğu gibi sanat alanında da ifade bulmuştur. Kentleşme ve tüketim olgularının modern çağa dayanan tarihi, sanatta halen eleştirel bir tavırla varlığını sürdürmektedir. Kentleşme ve tüketim kültürünün, hem bireyin dönüşümünde hem de gündelik yaşamda etkilerinin büyük olduğu söylenebilir. Çağımızın tüketim nesnelerinin artan dolaşımı, bireyin mutluluk arayışında tüketime başvurduğu yaygın bir eğilim olarak karşımıza çıkmaktadır. Arzuların ve mutluluğun tüketim kültürünün sınırlarına indirgenmesi; bireyi piyasanın tüketim sarmalı içinde bir veriye dönüştürmektedir. Bu bağlamda sosyal ve aile ilişkilerinin değişimi, bireysel yaşamı değersizleştirirken nesnelerin değer kazanması ve bireyin yalnızlaşması gibi durumlar ortaya çıkmaktadır.

Bu makalede, bireyin yaşadığı duygusal gerilimin kent ve tüketim fenomenleri çerçevesinde, çağdaş sanatta örnekler üzerinden irdelenmesi amaçlanmaktadır. Ele alınan sanatçılar, çağın değişken koşulları karşısında bireyin yaşadığı sorunlara farklı yaklaşımları göz önünde bulundurularak tartışılmaktadır.

Anahtar kelimeler: Sanat, Çağdaş Sanat, Birey, Kent, Tüketim

Abstract

The historical transformation of the ideal of the individual, which is one of the most important events of the modern age, has found expression in art as well as in many fields. The history of urbanization and consumption phenomena, which are dating back to the modern age, still maintains its existence in art with a critical attitude. It can be said that urbanization and consumption have great effects both on the individual and in daily life. The increasing circulation of consumption objects in our age is a common trend in which the individual resorts to consumption in search of happiness. Reducing desires and happiness to the limits of consumption culture; transforms the individual into data in the consumption spiral of the market. In this context, situations such as the change of social and family relations, devaluation of individual life, the appreciation of objects, and the isolation of the individual occur.

This article aims to discuss the emotional tension experienced by the individual through examples from contemporary art, which examines the urban and consumption phenomena. It is discussed by considering the different approaches of the artists to the problems experienced by the individual in the face of the changing conditions of the age.

Keywords: Art, Contemporary Art, Individual, City, Consumption

1. Giriş

Aydınlanma çağıyla birlikte yükselen birey kavramı, ilerlemecilik anlayışıyla insanlık için büyük bir değişim olarak kabul edilmektedir. Bu değişim bireyin kendini bir değer olarak belirlemeye başlamasıyla ortaya çıkmaktadır. Rönesans öncesi toplumlarda; bireyin hayatını, eylemlerini, esas isteklerini; ailesinin, içinde bulunduğu toplumun veya dinin belirlediği söylenebilir. Ancak birey kavramının doğuşuyla; insanın kendisine bakış açısı değişmiş ve yeni bir insan anlayışı ortaya çıkmıştır. “Aydınlanma, Kant’ın deyişiyle, insanın kendi suçu ile düşmüş olduğu bir ergin olmama durumundan kurtulmasıdır” (Adorno ve Horkheimer, 2014, s. 115). Ancak Aydınlanma projesinin düşünüldüğü gibi sonuç vermemesi ve ardından gelişen tarihsel ve sosyal olaylar, birey ideali eleştirisini karşımıza çıkarmaktadır.

Bireycilik ideolojisi, sanayileşme, kentleşme, teknoloji ve tüketimin yükselişiyle kademeli bir şekilde gelişmiştir. Alaman sosyolog Ulrich Beck’e göre bireycilik; sınıf/sosyal statü, cinsiyet rolleri, aile, komşuluk gibi kategorilerin önceden var olan biçimlerini parçalamıştır. Beck, bu tür sosyal formların artık olmadığı anlamına gelmediğini fakat bireyin artık öteki insanların yaşamlarıyla daha az ilgilendiğini belirtmektedir (Beck ve Beck-Gernsheim 2002, s. 2-6).

Toplumsal, siyasal, ekonomik ve kültürel alanlarda yaşanan değişimlerin temelinde, bireyin daha iyi bir geleceğe ilerlediği inancı yatmaktadır. Alaman sosyolog Georg Simmel, modern çağa duyulan inancı “Yeni bir ideal vardı: Bireyin özgürleşmesi, hayatın akılcı hale gelmesi, insanın mutluluk ve kusursuzluk yolundaki kesin ilerleyişi” sözleriyle ifade etmektedir (Simmel, 2019, s. 58). Peki, modern çağın insanlığa daha iyi bir gelecek sunduğu söylenebilir mi?

Elbette her çağ öncekilerine göre ilerleme kaydetmektedir, fakat her ilerlemenin insanlığa mutluluk ve refah sağlamadığı tarihsel süreç içerisinde gözlemlenebilir. Alain Touraine “*Modernliğin Eleştirisi*” kitabında, Aydınlanmanın “akılcı” düşünce yapısının, bireyin mutluluğunu, özgürlüğünü ya da gereksinimlerini hangi anlamda karşıladığını ele almaktadır. Touraine, geleneksel otorite biçimlerinin serbestlik kazanmasının bireyi özgürlüğe davet ettiğini ancak onu aynı zamanda üretimin ve tüketimin merkezi örgütlenmesine tabi kıldığını ifade eder. Modern çağı, tüketim ve iletişim dünyasına doğru normalleştirme ve standartlaştırma çabası olarak görmektedir. “Bu modernlik, öznenin özgürlüğünü davet ettiğinde bile -hatta bu durumda daha da fazla- tek tek insanların, bütünün -o bütün, ister işletme olsun, ister ulus, ister toplum ya da bizzat aklın kendisi- çıkarlarına boyun eğmesini amaçlar” (Touraine, 1995, s. 13-23).

Albert Berman’a göre; “Modern olmak, bizlere serüven, güç, coşku, gelişme, kendimizi ve dünyayı dönüştürme olanakları vaat eden; ama bir yandan da sahip olduğumuz her şeyi, bildiğimiz her şeyi, olduğumuz her şeyi yok etmekle tehdit eden bir ortamda bulmaktır kendimizi” (Berman, 2013, s. 27). Modernizmin özgürlük, eşitlik ve mutluluk vaatleri beklenen sonucu yaratmadığı; dönemin akıl, bilim ve teknik üzerine kurulu totaliter rejimlerle görünür hale gelmektedir. Modern çağın pazara verdiği önem, toplumu ve bireyi indirgemiş dolayısıyla birey kendini güvensiz, çaresiz ve bir telaş içinde bulmuştur.

19. yüzyılda gelişen Romantizm akımı modernliğe karşı söylemlerin ilk örneklerinden biri olarak gösterilebilir. Michael Löwy ve Robert Sayre’nin “*İsyan ve Melankoli*” kitabında Romantizmin özü şu şekilde belirtilir: “Bize göre, romantizm; modernitenin yani modern kapitalist uygarlığın, geçmişteki (pre-kapitalist, pre-modern) değer ve idealler adına eleştirisini temsil eder” (Löwy ve Sayre, 2015, s. 33). Bu ifadeden yola çıkarak romantizmin özünün kapitalizme karşı bir tepki olduğu söylenebilir. Löwy ve Sayre’ye göre; kapitalizmin olumsuzluğu, toplumun bölünmesi ve insan ilişkilerinin cansız nesnelere arasındaki ilişkilere dönüştürmesidir (Löwy ve Sayre, 2015, s. 37).

Bireyciliğin gizli tarafının ben üzerine odaklanması; kişinin yalnızlığına, hayatın yavanlaşmasına, çevresindeki kişilere ve olaylara ilginin azalmasına sebep olabilmektedir. Bireyin bu durumu aynı zamanda “araçsal aklın” öncelik kazanmasıyla ilişkilidir. Araçsal akıldan kastedilen her şeyin bir amaca ulaşmak için kullanıma açık hale gelmesidir. Değerler, inançlar ve hatta ilişkiler bile bir başka amaca hizmet eden araçlardır. “Araçsal (öznel) akıl Adorno’ya göre dünyadaki her şeyi global alış-verişin bir eşyası haline getirmiştir. Bireyin de doğadaki diğer şeyler gibi bir eşyaya indirgenmesi, Adorno ve Horkheimer’a göre aklın bugünkü bunalımının gerçek sebebidir” (Karamolla ve Kiriş Yılmaz, 2020, s. 3569).

Modern çağa damgasını vuran kentleşme ve tüketim gibi olguların bireyin dönüşümünde etkileri büyüktür. Gündelik yaşamla ilgili bireysel deneyimimizin bir ömür içinde önemli ölçüde değiştiği söylenebilir. Hayat mücadelesi giderek zorlaşmakta ve bireyin iç dünyasıyla gerçekler arasında yaşadığı gerilim; bıkkınlığı, mutsuzluğu ve tek düze yaşam biçimini getirebilmektedir. Dolayısıyla birey kendini dış dünyaya daha çok kapatmakta ve gündelik rutini içinde varoluş mücadelesini kalabalıklar içinde yalnız sürdürmektedir. Sonuç olarak bireyin eleştirisi sanat aracılığıyla kentleşme ve tüketim olguları üzerinden tartışılmaktadır. Bu olguların çağdaş sanata yansımaları 1990 sonrasında günümüze kadar üretilen eserler üzerinden incelenmektedir. Konuya ilişkin farklı yaklaşım ve sanat pratikleriyle Andrea Zittel, Liu Bolin, Grayson Perry ve David Bianchi’nin eserleri ele alınmaktadır. Ayrıca kişisel uygulama üzerinden konuya dair bir proje gerçekleştirilmiştir.

2. Yöntem

Bu araştırma, çağdaş sanatta bireyin kentleşme ve tüketim fenomenleri üzerinden eleştirilmesinin irdelendiği nitel bir araştırmadır. Makale kapsamında konu ile ilgili bir uygulama projesi, görsel analizler, okumalar, ve literatür taraması yapılarak veri toplandıktan sonra, çağdaş sanat kapsamında sanatçıların eserleri ve kişisel proje üzerinden tüketim ve kentleşme olgularının birey üzerindeki etkileri tartışılmıştır.

3. Bulgular ve Yorum

3.1. Kentin Çıkmazları

Georg Simmel, “*Modern Kültürde Çatışma*” adlı kitabında metropolü, kalabalığın toplumsal mekânı olarak tanımlamaktadır. Metropol olgusu üzerinden, kentin karmaşasını, bireyin gündelik yaşamını ve yalnızlığını incelemiştir. Kalabalık nüfusun oluşturduğu kentte bireyin neden daha fazla yalnızlaştığı üzerine yazar; metropolün sürekli değişen yapısından dolayı kişilerin çevresine duyarsızlaştığından söz etmektedir. Bu durumu “Metropol kişilik tipinin ruhsal temelini, sinirsel uyarıcıların yorgunluğu oluşturur. Bu, iç ve dış uyarıcılardaki

hızlı, kesintisiz değişimden kaynaklanır” (Simmel, 2019, s. 22) sözleriyle açıklamaktadır. Simmel (2019) ayrıca kent hayatının bireyi birçok insanla fiziksel yakınlığa zorlamasının; birey ve öteki arasında ruhsal bir mesafe biçimi oluşturduğunu ifade etmektedir (s. 23-25).

Bireyin kendini dışarıya kapatma eylemi; metropol yaşam biçimine karşı bir tür savunma biçimi olarak ifade edilebilir. Çağımızın belirgin özellikleri olan güvenlik ve korku olgularının, bireyin hem iç hem de dış güvenliği için birçok önlem geliştirdiği görülmektedir. Duygusal mesafe ve kendini dışarıya kapatma gibi eylemler içsel güvenliğin sağlandığı düşüncesiyle kendini gösterirken; özellikle metropolün simgesi haline gelen güvenli sitelerde dışarıya karşı güvenliğimizi sağladığı düşüncesiyle gün geçtikçe çoğalmaktadır. Günümüzde öne çıkan güvende olmama hissiyatı beraberinde korku duygumuzu azami derecede tetiklerken, çevremizle kurduğumuz ilişkileri de olumsuz yönde etkilemektedir.

Umursamazlık, bezginlik, bunalım gibi psikolojik duygular, kent hayatının bir diğer etkisi olarak karşımıza çıkmaktadır. “Bıkkınlık-belki de başka hiçbir ruhsal fenomen, metropolle böylesine dolaysız bir bağ taşımaz” (Simmel, 2019, s. 23). Bireyin kamusal alanda çevresine ördüğü duvar her ne kadar kendini koruma içgüdüsüyle yaptığı bir eylem olsa da aynı zamanda başka ihtiyaçları engellediği söylenebilir. Bu ihtiyaçlar, iletişim, etkileşim, paylaşma ve sosyalleşme olarak sıralanabilir. Bunların yoksunluğu günümüzde sıkça duyulan yalnızlık, yabancılaşma, depresyon, kayıtsızlık gibi psikolojik duyguların ortaya çıkmasına sebep olabilmektedir. “Psikolog Toru Sato, etkileşimin sağlıklı olduğu bir çevrede bireyin de çevresine etkili bir şekilde uyum sağlamasından, gelişmesinden ve diğer insanlarla/nesnelere bütünlük içinde yaşamasından söz eder” (Sato’da alıntılanıldığı gibi Farrelly, 2018, s. 151).

“Kent yalnızca günümüz insanına daha büyük bir oranda iş ve yerleşim olanakları sunmakla kalmaz aynı zamanda dünyanın en uzak yerlerini kendine çeken, türlü bölgeleri, insanları ve etkinlikleri bir düzene göre biçimlendiren, ekonomik, siyasal ve kültürel yaşamın öncüsü ve denetleyicisi konumunda olan bir merkezdir” (Wirth’de alıntılanıldığı gibi Sevim, 2019, s. 58).

Amerikalı sanatçı Andrea Zittel’in kentin karmaşasından uzak, doğayla ve diğer insanlarla uyum içinde yaşayacağı bir gelecek arzulanması, sanatının temelini oluşturmaktadır. Varoluşun daha iyi anlaşılması için mekânların, nesnelere ve günlük yaşam eylemlerinin sürekli araştırılması sanat pratiğini oluşturmaktadır. Sanatçı, çalışmalarını bir nevi “yaşam pratiği” olarak adlandırmaktadır.

Resim 1

A-Z West Project



(Zittel, 2000-2003)

Sanatçının “A-Z Batı Projesi” (Resim 1) Joshua Tree Ulusal Parkı’nın yakınında Kaliforniya’nın rakımı yüksek çöl bölgesinde, yetmiş dönüm arazi üzerinde alternatif bir yaşam alanı idealiyle kurulmuş, interaktif bir çalışmadır. Çalışma mimari, heykel, tasarım, mutfak, bahçe ve giyim gibi gündelik yaşamın birçok yönünü kapsamaktadır. Kurulduğu günden itibaren bir nevi araştırma merkezi olarak işlev gören “A-Z Batı Projesi”; Zittel’in hem yaşamının hem de sanat pratiğinin temel meselesi olan “Nasıl yaşamalı?” ve “Hayata anlam veren nedir?” soruları üzerine kurulu bir projedir. Bu soruları yanıtlamak, özgürlük, güvenlik, kent, otorite ve kontrol ihtiyacımız arasındaki karmaşık ilişkileri araştırmayı gerektirmektedir. Sanatçı bu gerekliliği projesi ile birlikte; mekânların, nesnelere, bugün var olmanın ve bugünün kültürüne katılmanın ne anlama geldiğini sorgulamaktadır.

Yapıtlarını seyirlik bir objeden uzaklaştırarak bireylere deneyim imkânı sunması Zittel’in sanatının başlıca özelliğidir. Her bir kişiye özel yaşam alanı sunan ve kentin yaşam koşullarından koparan deneyimler sunmayı amaçlamaktadır. Bunlar yiyecek kıtlığı, zorlu doğa koşullarında yaşam ve zamansızlık gibi deneyimlerdir. Çalışma, bireyin hem kentin koşullardan etkilenmesine hem de bu koşullardan kaçamayışına odaklanmaktadır. Koşullar ve seçimler arasındaki ilişkiyi, Zygmunt Bauman şu sözlerle ifade etmektedir: “Koşullar, insani seçimlere karşı ilan edilmiş ve benimsenmiş bağımsızlıklar zemininde, kendilerini hayat eylemlerinin hedefler ve araçlar oyunundan muaf tutarak insanların seçimlerini sınırlandırır” (Bauman, 2018, s. 17). Bu ifadeyle, bireyin seçme

şansının olmadığı koşullar içinde, bireysel karar vermekten uzak bir yaşam sürdürdüğü söylenebilir. Zittel, koşullar ve birey arasında kaçınılmaz bağı yaptığı çalışmalarla değiştirmeyi ve bireye farklı olasılıklar sunmayı hedeflemektedir. Sanatçı “A-Z Batı Projesi”yle belli kalıpları ve koşulları yıktığını, bireye özgürleşme imkânı sunan mekanlar yarattığını ifade etmektedir (Colomina ve ark., 2005).

Kentin gözetim kültürü ve kişisel hayatın ihlal edilmesi, sanatçının neredeyse bütün çalışmalarında değindiği bir meseledir. Bireye yeni yaşamlar sunma arzusu, mahremiyete duyduğu önemi görünür hale getirmektedir. Sanatçının kentin kalabalığından ve yoğunluğundan bunalması New York'tan Kaliforniya çölüne taşınmasına/kaçmasına sebep olmuştur. Bu kaçma arzusu sanatçının “A-Z Escape Vehicles-A-Z Kaçış Aracı” (Resim 2) isimli çalışmayı yapmasında önemli bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.

Resim 2

A-Z Escape Vehicles



(Zittel, 1996)

“A-Z Kaçış Aracı” Zittel tarafından özelleştirilen ve mobil evden esinlenen bir dizi eserden biridir. Hepsi aynı paslanmaz çelik dış kabuğa sahiptir, ancak her birinin iç mekânı farklıdır. Kişinin ihtiyaçlarına ve özelliklerine göre tasarlanmıştır. Tercihe göre römorklar gibi, bu kapsüller bir arabaya bağlanabilir ve sürülebilir; ancak asıl tasarlanma amacı iç mekâna monte edilmek üzeredir. Sanatçı bu çalışmayı özellikle iç mekâna yapmasının sebebini şu sözlerle açıklamaktadır: “İnsanlar kaçışı hep dışarda aramakta oysa ki dış dünyada bir yere gitmek yerine, kaçmak istediğinde tek yapmanız gereken evin içinde duran bu kapsülün içine kapanmaktır” (McCollum, 2001, s. 11). “A-Z Kaçış Aracı”, yaşanabilir, şekillendirilebilir ve içinde kalan kişinin duygusal yaşamının bir projeksiyonu olarak ifade edilebilir.

Çağdaş sanatta kentleşme konusuna bir diğer yaklaşım örneği olarak Çinli performans ve fotoğraf sanatçısı Liu Bolin'in eserleri gösterilebilir. Sanatçının çalışmaları kent içinde saklanma ve kamufle eylemleri üzerine şekillenmektedir. Eserler heykel, performans sanatı ve fotoğrafçılığı kapsayan sanatsal türlerin ve tekniklerin birleşimidir. Bolin çalışmalarında kent olgusunu ekonomi, siyasi ve toplumsal sorunlar çerçevesinde eleştirel bir yaklaşımla ele almaktadır. En iyi bilinen projeleri arasında “Şehirde Saklanma” serisi 2005 yılında performans sanatı olarak başlayan bir seri fotoğraf yerleştirmedir. Bolin, titizlikle boyanmış insan bedenlerini (genellikle kendi bedenini) kent içinde kamufle olarak ortaya çıkarmaktadır. Kendini boş bir tuval olarak kullanan sanatçı arkasında olan mekânla olabildiğince kusursuz bir şekilde birleşmeyi amaçlamaktadır.

Resim 3

Hiding in The City-Soijen Village



(Bolin, 2006)

“Şehirde Saklanmak” projesi, 2005 yılında sanatçının stüdyosunun da içinde bulunduğu binanın yıkımıyla başlamıştır (Resim 3). Bu yıkımın karşısında bir şey yapamaması projesiyle birlikte sessiz bir protestoya dönüşmüştür. Sanatçı bu durumu, “16 Kasım 2005’te Suojia köyündeki stüdyom zorla yıkıldı. Buna karşı protestomu göstermek ve sanatçıların şu anki yaşam durumuna daha fazla dikkat çekmek için bu işi yarattım” sözleriyle anlatmaktadır (Smith, 2018). Bolin’in sessiz protestosu sanatsal ifade biçimi olarak tüm çalışmalarında karşımıza çıkmaktadır. Belli yerlere dikkat çekmek için kamufle olmak, önünde durduğu mekân ve nesnelere daha fazla görünür kılmaktadır. “Sanatçı, göstermek istediği yerel ve evrensel kaygıları saklanarak ortaya çıkarma yoluna gitmektedir. Dış tehditlerden korunma stratejisi olan kamuflej kavramı Liu Bolin’in yapıtlarında, tehdidin kendisini izleyiciye gösterir. İzlenme ve saklanma (kamuflej) kavramları karşıt iki durumu ortaya koyarken bir gerginlik hissettirir (Mulla, 2020, s. 1379).

Resim 4

Dangerous Landscapes



(Bolin, 2016a)

Bolin’in “Tehlikeli Manzaralar” ve “Kış Gündönümü” (Resim 4-5) isimli eserleri, insan bedenlerinin fabrikalara ve cılız ağaçlara dönüştüğü görsellerden oluşmaktadır. Çalışmalarda kentin oluşturduğu hava kirliliği, doğanın katledilmesi ve diğer canlı türlerinin tehlike altında olma durumu gibi birçok konu ele alınmaktadır. Burada bireyciliğin ve araçsal aklın; insanın kendi yaşam alanı üzerinde açmış olduğu tahribat ilişkisi gözlemlenebilir. Ayrıca kentin ileri sanayi toplumu tarafından uğradığı deformasyona ve insan eylemlerinin zararlı sonuçlarına dikkat çekmektedir. Liu Bolin, “Tehlike Manzaralar” serisini “adam kendi ortamını yok ederek gelişir. Görkemli uygarlık için ödemesi gereken bedel, hayvanlar alemine ait olduğunun bilincini yitirmesidir. İnsan, elde ettiği gelişmeden yararlanarak kendi hırsından mezarını kazmaktadır” sözleriyle ifade etmektedir (Simon, 2017).

Resim 5

Dongji (Winter Solstice)



(Bolin, 2016b)

Bolin’in sanat pratiği, içinde yaşadığı toplumun olumsuzlukları ve çağın sorunları üzerine şekillenmektedir. Çalışmalarında kamufle olarak görünmez olma durumundaki ısrarcı tavrı ve bu ısrarın temelinde birey olarak yaşam mücadelesi ile ilişkili olduğu görülmektedir. Sanatçı, tehlikede olan bir insanlık vizyonundan yola çıkmakta ve bizi çağın teknolojik, ekonomik ve politik yapılarını sorgulamaya davet etmektedir.

Resim 6

Tek Kişisin Sana Yeter



(Özcan, 2016)

Yasemin Özcan'ın 2016 yılında gerçekleştirdiği “Saadet Çıkmazı” isimli sergisinde yer alan “Tek Kişisin Sana Yeter” çalışması, (Resim 6) sanatçının boşandıktan sonra sıkça duyduğu tek kişinin sana yeter cümlesi üzerine şekillenmiştir. Seramik malzemeden üretilen tek kişilik tava, çağımızın yalnızlık, boşanma ve aile ilişkilerini konu edinmektedir. Özcan çalışmalarında görülen ironi ve mizah; bir tür savunma mekanizması olarak kullanmakta ve ondan güç alarak içinde bulunduğu durumları dışa vurabildiğini ifade etmektedir (Ezer, 2016).

Kentleşmeyle gelişen aile modellerinin, kalabalık aileden çekirdek aileye ve hatta tek kişilik yaşam biçimine dönüşmesi beraberinde yalnızlığın ruhsal ağırlığını da getirmektedir. Tavanın tek kişilik bir nesnenin aksine oldukça büyük ve ağır bir kütle yapısına sahip olması, yalnızlığın bu fiziksel ve ruhsal ağırlığını görünür kılmaktadır. Ayrıca çalışma, ataerkil bir toplumda yalnız ve boşanmış bir kadın olarak yaşamanın zorluğuna da işaret etmektedir. Bekar olmanın kendi coğrafyasında yarım olarak algılanması ve aza kanaat etmek zorundaymış gibi davranılması çalışmanın ismi üzerinden aktarılmaktadır. “Tek Kişisin Sana Yeter” birey kelimesinin sözcük anlamının (tek bir fert) hala günümüzde karşılık bulamaması ve birey olamamakla ilgili temel sorunu ortaya koymaktadır. Sonuç olarak, sanatçı kişisel hikayesinden yola çıkarak yalnızlık, bekâr yaşam ve birey kavramlarını ele almaktadır.

3.2. Tüketim Sarmalı

Modern çağ toplumlarının üretici yönünün günümüzde üretimden ziyade tüketim alışkanlığına dönüştüğü söylenebilir. Çağımızın tüketim nesnelere artan dolaşımı, bireyin mutluluk arayışında tüketime başvurduğu yaygın bir eğilim olarak karşımıza çıkmaktadır. Pazar arama verilerini kayıt altında tutarak ve isteklerimize hızlı öneriler getirerek bizi tüketim sarmalı içine çekmektedir. Elizabeth Farrelly, kişisel mutluluğun satışa sunulan bir işletmeye dönüştüğünü; kitapevlerinde nasıl mutlu olunacağını anlatan kitapların gün geçtikçe çoğalması örneği üzerinden vurgulamaktadır. Piyasaların, “satın alın çünkü hakke diyorsunuz” sloganıyla tüketimi meşrulaştırdığına dikkat çekmektedir. Yazar reklamların, mutluluğu ve arzuları tüketerek doyum sağlama durumuna indirgediğini ve arzumuzu tatmin etmenin sadece bir hak değil, aynı zamanda bir tür ödev olduğunu kabul ettirdiğini ifade etmektedir (Farrelly, 2018, s. 19). İnsanların arzuları artmaya devam ettikçe, tüketimin de var olacağı kaçınılmazdır. Coşkuyla istenen bir eşyanın, onu satın alıp birkaç gün kullandıktan sonra bizi daha az heyecanlandırması arzu ve tüketim deneyimine dayalı bir bilgi vermektedir. Günümüz yaşam biçimleri, iletişim araçlarıyla hareketlilik ve değişkenlik gösterebilmektedir. Nesnelere ve görüntüler reklamlar tarafından yönlendirilip bireyi harekete geçiren kitlesel bir araç konumuna yerleşmiştir. Dolayısıyla ihtiyaçların oluşması ve zorunlu hale gelmesi, bireyin denetimi dışında gerçekleşebilmektedir.

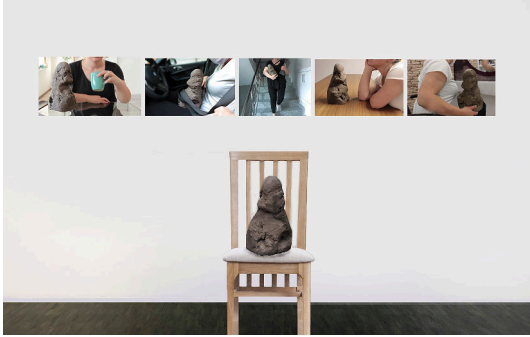
Şüphesiz insan hayatta kalabilmek için bir takım temel ihtiyaçları doğrultusunda tüketmek zorundadır. Ancak çağımızın tüketim anlayışı, temel ihtiyaçlardan ziyade tüketilen her şeyin ihtiyaç olduğu anlayışa dönüşmüştür. Jean Baudrillard “*Tüketim Toplumu*” isimli kitabında, ihtiyaç olgusunu nesne ve tatmin üzerinden çözümlemeye gider. Nesnelere yerinin doldurulamaz olduğu nesnel işlev alanlarının dışında, yan anlamlar alanında birçok nesneyle yer değiştirebilir hale geldiğini ifade etmektedir. Buna örnek olarak çamaşır makinesinin işlevsel anlamı yanı sıra konfor ve prestij anlamları taşımasından bahsetmektedir. Tüketim alanının bu ikinci anlamda varlık gösterdiğini ve aynı yan anlamı taşıyan her tür nesnenin çamaşır makinesinin yerine geçebilmesinin ihtiyaca bağlı olmadığını, “Bu tam olarak nesnelere başka bir şeye cevap vermesidir” sözleriyle ifade etmektedir (Baudrillard, 2008, s. 89-90). Baudrillard'ın bu sözünden yola çıkarak, nesnelere temel ihtiyaçların ötesinde yeni anlamlar taşıması, tüketim olgusunu da farklı bir boyuta taşımaktadır.

Çağımızın ihtiyacın yanı sıra hazzı bağı tüketim deneyimi, ürünlerin nesnel bir varlıktan öznel sembollere dönüşmesinde etken bir rol oynamaktadır. Günümüzde bireyin arzu ettiği ürünü alması ona fayda sağlamasından daha çok tatmin sağlamasıyla ön plana çıkmaktadır. Reklam, imaj, statü, haz alma gibi olguların desteğiyle

nesnelere öznel ve soyut anlamlar yüklenmesi yaşam deneyimini şekillendirmektedir. Tüketici sahip olduğu nesneyle ve ona yüklenen yan anlamlarla birlikte, kendi yarattığı dünyada hayal ettiği şeye bürünebilir. Bu durum bireyin soyut varoluşunu nesnel dünya içinde gerçekleştirme isteminin bir sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Resim 7

Yeni Bir Tür 1



(Nükte Dinçer, 2021)

“Yeni bir tür” (Resim 7) isimli çalışmanın oluşumu birey ve nesne ilişkisi üzerine yapılan araştırmaların bir sonucudur. Proje amorf bir formu (Resim 8) farklı mekân ve koşullarda yanında taşıyan bireyin, bakış açısıyla kurgulandığı bir fotoğraf yerleştirmedir. Çalışma bu yerleştirmeye bireyin nesneyle kurduğu diyalektiği ifade etmeyi amaçlamaktadır. Yerleştirmede yer alan amorf form, bu dönemin modası olan herhangi bir gündelik kullanım nesnesinin temsili niteliğindedir. Dolayısıyla tek bir nesneye referans vermeyen çalışma, amorf bir formla karşımıza çıkmaktadır.

Resim 8

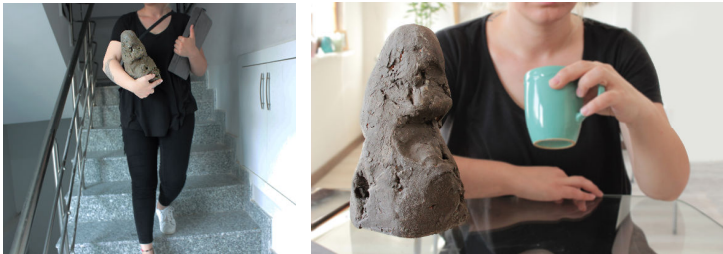
Yeni Bir Tür 2



(Nükte Dinçer, 2021)

Resim 9

Yeni Bir Tür 3



(Nükte Dinçer, 2021)

Seride formun yer yer taşınması (Resim 9), masa üzerinde durması veya kişinin kucagında oturması (Resim 10), günümüzde nesnelere meta değil, canlı birer organizmaya dönüşmesi metaforuyla ilişkilidir. Bu metafor, Simmel'in “Modern Kültürde Çatışma” adlı kitabında geçen “bireyin soyut varoluş çabası” söylemi üzerine oluşturulmuştur. Simmel popüler bir nesneye sahip olmayı, bireyin hem toplumla bütünleşme hem de toplum içinde farklılaşma ikilemiyle ortaya koymaktadır. Bireyin toplum içinde bir yanda devamlılığa, birliğe, eşitliğe,

benzerliğe diğer yanda özgüllüğe ve biricikliğe duyduğu ilgiden bahsetmektedir (Simmel, 2019, s. 13). Çalışmada görülen amorf formla, nesnenin sınıfsal bir anlam kazanması ve değer sistemine göre sahip olma işlevi vurgulanmaktadır.

Resim 10

Yeni Bir Tür 4



(Nükte Dinçer, 2021)

Resim 11

Yeni Bir Tür 5



(Nükte Dinçer, 2021)

Nesnelerin işlevsel özelliklerinin kaybolduğu hatta insanlar gibi seçkin, haz uyandıran ve saygı duyulan bir özne olarak konumlandırıldığını söylemek yanlış olmayacaktır. Guy Debord'un Gösteri Toplumu'ndaki insanlar, "kendi üretimleri olan meta'ya kendisinden daha çok değer yüklemeye başlayarak kendisini meta'nın bir gösterim alanı olarak sunmaya yönelmiştir" (Tomak ve ark., 2015, s. 71). Bu yaklaşımı "Yeni Bir Tür" isimli çalışmada şekilsiz ve işlevsiz bir nesnenin anlamsız bir şekilde bir yerden diğerine taşınması veya korunmaya çalışılmasıyla gözlemek mümkündür. Çalışmada kullanılan mekânlar ve kurgu, özneleştirilen nesnelerin, nesneleşen öznelere yerini aldığını ve nesnelerin gün geçtikçe saygınlık ve statü kazandığı düşüncesine işaret etmektedir.

Resim 12

The Faith in Shopping



(Perry, 2008)

İngiliz sanatçı Grayson Perry, eserlerinde sanat tarihini, sanat dünyasını ve tüketim kültürünün ilişkisini tartışmaktadır. "Alışverişe İnanç" isimli çalışma (Resim 12) bir marka adını veya sembolü 17. yüzyıl armaları ve sembollerine birleştirerek 21. yüzyılın materyalist kaygılarını yansıtmaktadır. Çalışmada görülen Meryem Ana imgesi, kutsal bir tasvirde ziyade farklı markalarla çevrili "Bond Sokağının Leydisi" olarak karşımıza

çıkılmaktadır. Çağımızda neredeyse hiçbir nesnenin işlevsel özelliğiyle satışa sunulmaması, üzerinde ünlü bir marka ambleminin yeterli olması; bireysel statü, prestij, algılanan refah ve yaşam kalitesi tahsisidir. Dolayısıyla bireyin, tüketime kaliteli ve iyi bir yaşam umuduyla başvurduğunu söylemek günümüz tüketim anlayışının kaynağı olarak düşünülebilir. Bu doğrultuda çalışma değer sisteminin ve tüketim olgusunun sorgulamasına ışık tutmaktadır.

Resim 13

We Are What We Buy

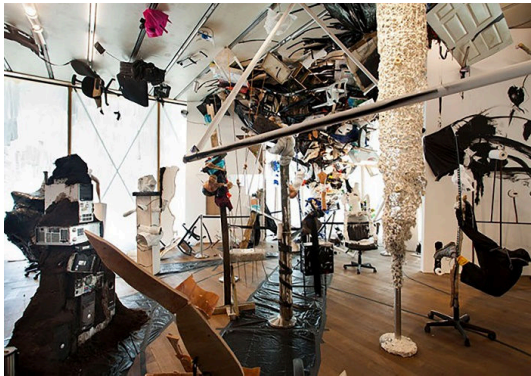


(Perry, 2008)

Çağımızın ihtiyacın yanı sıra hazzla bağlı tüketim deneyimi, sanatın tüketim toplumu içinde dönüşmesinde etken bir rol oynamaktadır. Bu bağlamda günümüzde sanatın hızla tüketilmesi ve bir meta kavramına dönüşmesi Perry'nin, "Ne Satın Alıyorsak Oyuz" (Resim 13) çalışmasında eleştirilmektedir. Sanatçı, sanat dünyasını ve bu baskın kültürün gösterişçiliğini kendi tarzıyla hicvetmektedir. Şekillendirdiği geleneksel çömlek formlarının aksine, üzerinde betimlediği çağdaş sanat dünyası ve tüketicilerin klişe durumları; geçmiş ve bugünü, üst ve alt kültürü çakıştırmaktadır. Vazonun üzerindeki karakterlerin sergilenen eseri veya tüketim nesnesini izlerken ciddi yüz ifadeleri dikkat çekmektedir. Ciddiyetle bakan ve üstün bir hava ifade etmek için burunlarını gökyüzüne ulaştırıran bu figürler; kültür uzmanı tavrıyla dolaşmaktadır. Perry'nin nazik ama kurnazca kurguladığı mizahın altında, tüketim toplumuna yaptığı eleştirel tavır dikkat çekmektedir. Sanatçı bu eleştirisini "Onları satın alacak insanları savuşturan birçok iş yaptım... ama bu onları durdurmadı. İnsanlar kendilerini gülünç görmeyi severler" (Hattenstone, 2014) sözleriyle dile getirmektedir.

Resim 14

Waste After Waste



(Bianchi, 2015)

Arjantinli sanatçı Diego Bianchi'nin son yıllarda yapmış olduğu eserleri, tüketim toplumunun görsel ve kaotik izlerini taşımaktadır. 2015 yılında gerçekleştirdiği "Waste After Waste / Atık Üstüne Atık" (Resim 14) isimli sergisi tüketim ve tüketici israfını ele alan bir dizi çalışmadan oluşmaktadır. Sanatçı buluntu ve atık malzemeleri, eserleri aracılığıyla görünür hale getirmekle ilgilenmektedir. Her gün giderek fazlalaşan atıklar üzerine düşünmemizi ve nesnelere kurulan yeni ilişki türlerini sorgulamayı amaçlamaktadır. 2001 yılında Arjantin hükümetinin para birimini düşürmesi ve sonucunda gerçekleşen ekonomik kriz, sanatçının çalışmalarında önemli bir rol oynamaktadır. Yaptığı sıra dışı heykeller ve yerleştirmeler; yaktığı, sardığı veya birbirine yapıştırdığı buluntu nesnelere dayanmaktadır. Nesnelere bulduğu şekilde kullanılmadan ziyade onları dönüştürerek çalışmalarına dahil etmektedir.

Resim 15

Market or Die



(Bianchi, 2013, s. 392)

Sanatçının 2013 yılında gerçekleşen 13. İstanbul Bienalinde sergilediği “Market or Die- Ya Pazar Ya Ölüm” (Resim 15) çalışması günümüz pazarının bir manzarasını oluşturmaktadır. “Dükkân vitrinlerinin veya sokak tezgâhlarının yapısını eserine uyarlayan sanatçı, bulunmuş nesnelere veya “alt sınıf” olarak nitelendirilebilecek döküntülere sığınak oluşturan sürrealist bağlantılar tasarlıyor” (Villa, 2013, s. 393). Neoliberal toplumun tüketimle oluşturduğu karışıklığı ve bireyin tüketimde geldiği son noktayı gündelik atıklardan oluşan yerleştirmeye gözler önüne sermektedir.

Bireyin nesnelere bağlılığıyla ve onların gündelik yaşamı nasıl etkilediğiyle ilgilenen Bianchi, nesnelere yeni bir form içinde sunmaktadır. Atık olan nesnelere görünmezlik bağlamından çıkararak kaotik benzeri bir ortamda heykel grupları olarak yeniden konumlandırmakta ve izleyiciye israfın varlığını işaret etmektedir. Bireyin nesneyle olan ilişkisinin sonucu yerleştirmenin kaotik ortamında görünürlük kazanmaktadır. Bireyin tükettikçe var olacağı, mutlu ve tam hissedeceği inancıyla tüketmesi ve bu yolla var olma mücadelesinin imkansızlığı, çalışmanın kaotik görüntüsüyle örtüşmektedir. Sonuç olarak Bianchi yapmış olduğu yerleştirmeye, bireyin varoluş çabasını ve günümüz tüketim alışkanlığını çarpıcı şekilde sunmaktadır.

4. Sonuç

Bu çalışmada, kent ve tüketim toplumunun etkilerinden yola çıkarak bireyin gündelik yaşam pratikleri, psiko-sosyal dünyası, ilişkileri ve iletişim biçimleri üzerine kurulu bir yol izlemiştir. Bireyciliğin kendine yeten ve özgür birey ideolojisi araştırmanın eleştiri alanını oluşturmaktadır. Birey idealinin daha iyi bir gelecek vaadini ve bireycilik ideolojilerini günümüz koşullarında tartışmak amaçlanmıştır. Modern çağla birlikte dünyada yaşanan dönüşüm sanat alanında da köklü değişimlere sebep olmuştur. Her çağın sanatçısı, içinde bulunduğu dönemin değişimiyle sanata yön vermiş ve sanatın bugün geldiği noktaya ulaşmasında katkı sağlamıştır. Sanatçının içinde yaşadığı toplum ve kültürle olan etkileşimi, kaçınılmaz olarak eserlerine de yansımaktadır. “Daha önce hiç olmadığı kadar çok sayıda sanatçı, içinde yer aldığımız değişken koşullara tepki olarak toplumsal sorunlara kafa yormaktadır” (An ve Cerasi, 2021, s. 19). Çağın sanatçıları olumlu ya da olumsuz anlamda etkilendiği olayları yeni anlatım biçimleri geliştirerek izleyene aktarmaktadır.

Bu kapsamda Andrea Zittel, Liu Bolin, Grayson Perry ve Diego Bianchi'nin eserleri, 90'lar sonrası kentleşme ve tüketim fenomenleri üzerinden ele alınmaktadır. Ayrıca tüketim toplumu içinde bireyin nesneyle olan ilişkisi kişisel bir projeye irdelenmektedir. Makalede sanatçıların farklı yaklaşımları göz önünde bulundurularak, 21. yüzyılın değişken koşulları karşısında bireyin yaşadığı sorunlara ve dönüşüme yer verilmiştir. Sanatçıların, bireyin içinde bulunduğu sosyal ve gündelik pratiklerin değişimleri üzerine yaptığı üretimler; genel olarak bireyi kentleşme ve tüketimin sonucunda gelişen mevcut endişeler içinde konumlandırmaktadır.

Günümüz neoliberal anlayışın, ekonomik, sosyal ve kültürel alanda bireyin taleplerini karşılamadığı çağdaş sanatta eleştirel bir tavırla karşımıza çıkmaktadır. Bolin'in eserlerinde hızla değişen yaşam alanı ve bireyin kent içinde kaybolması konu edilirken, Grayson Perry ve Diego Bianchi'nin eserlerinde tüketim toplumunun sanatı metalaştırması ve bireyin israfa yönelik tutumu eleştirilmektedir. Andrea Zittel ise bireyin günümüzde yaşadığı zor hayat koşullarına alternatif olarak yeni yaşam alanları oluşturmada ve bireyi bu deneyime davet etmektedir.

Birey idealiyle ortaya çıkan bireycilik ve araçsal aklın sonucu, günümüz ilişkilerinin ben merkezci ve karşılıklı çıkar ilişkisi olarak geliştiği söylenebilir. İnsanlık birey idealinin ortaya çıktığı üç yüz yıldan sonra; doğanın ve

diğer canlıların gelir karşılığı yok edildiği, birey idealinin temel anlayışı olan “Hümanizmin” merkeze aldığı insanın, bir bütünün parçası olduğu fikrinin karşılık bulmadığı bir dünyada yaşamaya devam etmektedir. Bireyin bilim ve aklın ışığında iyi bir geleceğe ulaşacağı vaadi; kentin hayat mücadelesinde kaybolan, gelir kaygısıyla sürekli çalışan, yalnızlaşan, tüketim toplumu içinde hem tüketerek hem de tükenerek yitip giden bir bireye dönüşmüştür. Çağdaş sanatta yaşanan dönüşümü görünür kılan, altını çizen eleştirel tavrını koruyan sanatçılar güncel tartışmaya katkı sağlamaktadır. Her ne kadar sanatın da tüketim toplumunda metalaşması bir eleştiri konusu olsa da sanatçıların bireysel seslerinin topluma ve bireye dokunma ihtimali taşımaktadır. Bu bağlamda çağdaş sanatta birey ve toplum eleştirisi üzerine yapılan üretim, kalabalıkların içindeki bireysel deneyim üzerinden kolektif bir algı yaratma ve dönüştürme potansiyelini koruduğu düşünülmektedir.

Kaynakça

- Adorno, T. W., & Horkheimer, M. (2014). *Aydınlanmanın diyalektiği felsefi fragmanlar*. (N. Ülner ve E. Öztarhan Karadoğan, Çev.). Kbalacı Yayınevi.
- An, K., & Cerasi, J. (2021). *Kim korkar çağdaş sanattan*. (M. Üstünipek Çev.). Hayalperest Yayınevi.
- Baudrillard, J. (2008). *Tüketim toplumu*. (H. Deliceçaylı ve F. Keskin, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Z. (2018). *İskarta hayatlar modernite ve safraları*. (O. Yener, Çev.). Can Yayınları.
- Beck, U., & Beck-Gernsheim, E. (2002). *Individualization: Institutionalized individualism and its social and political consequence*. Sage Publications.
- Berman, M. (2013). *Katı olan her şey buharlaşıyor*. (Ü. Altuğ ve B. Peker, Çev.). İletişim Yayınları.
- Bianchi, D. (2013). Market or die [Fotoğraf]. *13. İstanbul Bienal Rehberi* (s. 392) içinde. Yapı Kredi Yayınları
- Bianchi, D. (2015). *Waste after waste* [Fotoğraf]. Pamm. <https://www.pamm.org/exhibitions/project-gallery-diego-bianchi>
- Bolin, L. (2006). *Hiding in the city-Soijen Village* [Fotoğraf]. Galeria Paris. <http://www.galerieparisbeijing.com/14-liubolin-hidinginthecity-suojiavillageno2/>
- Bolin, L. (2016a). *Dangerous landscapes* [Fotoğraf]. Bessard. <https://editionsbessard.com/product/china-dangerous-landscape-limited-edition-of-800-copies-signed-c-print/>
- Bolin, L. (2016b). *Dongji (Winter solstice)* [Fotoğraf]. Artnet. <https://news.artnet.com/art-world/liu-bolin-air-pollution-in-china-398028>
- Colomina, B., Wigley, M., & Zittel, B. (2005). *A-Z drive-Thru conversation*. <http://www.yorku.ca/yamlau/3001k/andrea%20zittel%20conversation.pdf>
- Ezer, B. (2016, Kasım 16). Tek kişinin yapabileceği herşey. *Unlimited*. <https://www.unlimitedrag.com/post/2016/11/16/tek-ki%C5%9Finin-yapabilece%C4%9Fi-her-%C5%9Fey>
- Farrelly, E. (2018). *Mutluluğun sakıncaları*. (E. Gökyaran, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Hattenstone, S. (2014, Ekim 8). Grayson Perry: Just because you don't have a drees on doesn't stop you being a tranny. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/oct/04/grayson-perry-dress-tranny-art-who-are-you-tv>
- Karamolla, M., & Kiriş Yılmaz, N. (2020). Adorno ve Horkheimer'in araçsal akıl eleştirisi. *Journal of History School*, 48(13), 3562-3580. <http://dx.doi.org/10.29228/Joh.39345>
- Löwy, S., & Sayre, R. (2015). *İsyen ve melankoli-Moderniteye karşı Romantizm*. (I. Ergüden, Çev.) Alfa Yayınları.
- McCollum, A. (2001, Aralık 5). *Andrea Zittel in conversation with Allan McCollum*. http://allanmccollum.net/allanmccollum/amcpdfs/McCollum-Zittel_Interview.pdf
- Mulla, G. (2020). Şehirde saklanan sanatçı: Lui Bolin. *İdil Dergisi*, 73(9), 1379-1388. <https://doi.org/10.7816/idil-09-73-02>
- Nükte Dinçer, M. (2021). *Yeni bir tür* [Fotoğraf]. Melike Nükte Dinçer Fotoğraf Arşivi
- Özcan, Y. (2016). *Tek kişinin sana yeter* [Fotoğraf]. Unlimited. <https://www.unlimitedrag.com/post/2016/11/16/tek-ki%C5%9Finin-yapabilece%C4%9Fi-her-%C5%9Fey>
- Perry, G. (2008a). *The faith in shopping* [Fotoğraf]. Artsy. <https://www.artsy.net/artwork/grayson-perry-for-faith-in-shopping-1>

- Perry, G. (2008b). *We are what we buy* [Fotoğraf]. Saatchi Gallery. https://www.saatchigallery.com/artist/grayson_perry
- Sevim, Z. (2019). Kent-kültür-birey: Döngüsel süreç. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 91(7), 53-62. <http://dx.doi.org/10.16992/ASOS.14890>
- Simmel, G. (2019). *Modern kültürde çatışma. Sunuş: Frisby, David. Georg Simmel-Modernitenin ilk sosyoloğu.* (T. Bora, U. Özmakas, N. Kalaycı ve E. Gen, Çev.). İletişim Yayınları.
- Simon, E. (2017, Eylül 19). Expo photographie contemporaine: Lui Bolin “revealing disappearance”. *Actuart*. <http://www.actuart.org/2017/09/expo-photographie-contemporaine-liu-bolin-revealing-disappearance.html>
- Smith, A. (2018, 29 Haziran). Meet the artist who literally puts himself into his work. *Lonely Planet*. <https://www.lonelyplanet.com/articles/artist-liu-bolin-vanishing-point>
- Tomak, A., Seylan, A., Yazar, T., & Turkaya, A. (2015). Tüketim çağında özne-nesne diyalektiği ve değişen anlam. *Medeniyet Sanat, İMÜ Sanat ve Tasarım Fakültesi Dergisi*, 2(1), 65-74 <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/150670>
- Touraine, A. (1995). *Modernliğin eleştirisi.* (H. Tufan, Çev). Yapı Kredi Yayınları.
- Villa, J. (2013). *13. İstanbul Bienali Rehberi.* İstanbul Kültür Sanat Vakfı ve Yapı Kredi Yayınları.
- Zittel, A. (1996). *A-Z Escape Vehicles* [Fotoğraf]. The Museum of Modern Art. <https://www.moma.org/audio/playlist/1/222>
- Zittel, A. (2000-2003). *A-Z West Project* [Fotoğraf]. Deezen. <https://www.dezeen.com/2016/08/19/wagon-station-encampment-andrea-zittel-tinycamping-pods-creative-refuge-california-desert/>

Sanatta Öznenin Biyografik İnşası


The Biographical Construction of the Subject in Art

Seda Özcan Özden

Sanatta Yeterlik Öğrencisi, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Seramik Anasanat Dalı
email: sedaoczcan@gmail.com  ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9181-9326>

Adile Feyza Özgündoğdu

Prof., Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik ve Cam Bölümü
email: feyzaozgundogdu@gmail.com  ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1029-7509>

 Bu makale bilimsel etik ve kurallara uygun hazırlanmış ve intihal incelemesinden geçirilmiştir. Etik kurul onayı gerektirmemektedir.

Atf (APA 7)/To cite this article

Özcan Özden, S., & Özgündoğdu, A. F. (2021). Sanatta Öznenin Biyografik İnşası. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 27(47), 582-599. <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.981476>

Makale Gönderim Tarihi/Received: 11/08/2021

Makale Kabul Tarihi/Accepted: 11/10/2021

Makale Yayın Tarihi/Published: 28/10/2021

Review Article / Derleme Makale

Öz

“Sanatta Öznenin Biyografik İnşası” isimli bu çalışma, insan duygusunun yaratımı olan sanat yoluyla biyografik anlatımın ifadeleri üzerine yoğunlaşmaktadır. Sanat ve özne kavramı ilişkisi, sanat öznesine odaklanarak incelenmiştir. Sanat eylemine özne kavramı üzerinden bir yaklaşım, biyografik ve otobiyografik ifadelerle odaklanılan bir tavır üzerinden oluşmaktadır. Sanat eyleminde öznenin varlığı ve değişkenliği biyografik ifadeler ile yorumlanmaktadır.

Anahtar kelimeler: Özne, Biyografi, Sanat

Abstract

This study called “The Biographical Construction Of The Subject In Art”, focuses on the construction of biographical expression through art, which is a creation of human feelings. The relationship between art and the concept of the subject is examined by focusing on the art subject. An approach to the action of art through the concept of the subject consists of an attitude focused on biographical and autobiographical expressions. The existence and the variability of the subject in the action of art are interpreted with biographical expressions.

Keywords: Subject, Biography, Art

1. Giriş

Günlük hayatta rahatça ve defalarca kullandığımız “ben” kelimesi, öznel edim söz konusu olduğunda sanat eylemindeki varlığı üzerine düşünmeye kapı açar. Ben, benlik, kendilik kavramlarının sanat üretimindeki yansımalarını biyografik ve otobiyografik anlatımlarda izlemek mümkündür. Biyografik anlatım ifadesi akla ilk yazınsal sanat eserlerini getirirse de görsel ve işitsel sanatlarda da biyografik kesitlerle karşılaşırız. Çünkü özne inşası beraberinde bireyin biyografisini de sunar. Hangi sanat disiplininin ürünü olursa olsun “ben” kavramının eserdeki yeri izlenebilir.

“Eserdeki her şey yaratıcı öznenin, sanatçının yaratıcı davranışından, biçim verme etkinliğinden varlığa gelir” (Altuğ, 2018, s. 230). Heidegger (2011)’e göre; sanatçı ve eser birbirinin kaynağını oluşturur (s.9). “Eserin kaynağı sanatçının öznel yaratıcı edimidir” (Altuğ, 2018, s. 231). Sanat eylemine; eser, sanatçı ve alımlayıcının aynı çerçevede olması gözüyle bakıldığında, Kandinsky (2020)’nin dediği gibi: “Sanattaki ilişkiler, yalnızca dışsal forma dayalı değildir, anlam ortaklığına bağlıdır” (s.15).

Sanat edimi öznel olduğu gibi sanat izleyicisinin algısı da öznel bir süreçtir. İzleyici eser önünden gelip geçer mi yoksa eserle özdeşleşir mi? Bu sorudan yola çıkarak sanat eyleminde özne kurguları, içselleştirme edimi üzerinden etkileşimli bir alan oluşturur.

2. Yöntem

Bu araştırmada, sanat eyleminde özne kurguları ve özne kavramı sanatçı, eser ve izleyici üzerinden irdelenmektedir. Makale kapsamında, konu ile ilgili literatür taraması yapılarak eldeki veriler doğrultusunda sanatçılar ve eserleri üzerinden özne kavramına ilişkin biyografik ifade okumaları gerçekleştirilmiştir.

3. Bulgular ve Yorum

3.1. Özne Üzerine

Sanat eylemine özne ve öznelere odak noktasına alarak baktığımızda; “ben” kavramının izini yaratıcı olan sanatçıda, sanat eserinde ve izleyicide sürmek mümkündür. “Sanat, bilinen tüm kültürlerde sanat kuramcısı Ellen Dissanayake’nin “özel kılmak” diye adlandırdığı şeyi içerir” (Dissanayake’den alıntılanmış gibi Dutton, 2017, s. 67). Bu özel kılma hali sanatçı tarafından yaratıcı süreçte esere yüklenirken, diğer taraftan sanatçının verdiği

ıpuçları ile ya da sanatçı için referans noktası olarak kurgulanmamasına rağmen, izleyicinin kendinden bir parça bulduğu özel anlamın varlığı öznel süreçlerin getirisiidir.

Sanatçı, eser ve izleyici döngüsünde, sanat eylemine özne kurguları üzerinden bakmak özne kelimesini irdeleyici bir tavrı beraberinde getirir. Dil bilgisi açısından yüklem dayanağı olan özne; “Bir tümcede bildirilen eylemin yapıcısı ya da durumu yüklenen kimse ya da şey” şeklinde tanımlanır. (TDK, 1974, s. 636). “Fiille kurulmuş cümlelerin öznesini bulmak için, yüklem –en’li ortağ biçimine sokulur. Sonra da yükleme kimdir?, kimlerdir?, nedir?, nelerdir? sorularından uygun düşeni sorulur. Soruya cevap olan dil birliği, öznedir” (Yörük, 1985, s. 16). Yazı dilinde özne, cümlelerin yüklemine bazı sorular yöneltilerek bulunur. Görsel ve plastik sanatlar için ise özne ve yüklem ilişkisi sanatçı üzerinden sorgulanabileceğı gibi eser üzerinden de irdelenir.

Sanatsal edimin başrolündeki kişi olarak sanatçı, eser oluşturma eyleminin yapıcısı olarak öznedir. Aynı zamanda eser tek başına özne, nesne, yüklem birlikteliğı barındırır içinde. Sanat yapıtı özne-nesne birlikteliğı ile şekillenir. Kişinin yaşam ile ilişkili duygu, düşünce ve tasarımları sanatsal edimin kökenini oluşturur. Yaratıcı eylemi gerçekleştiren kişi olarak özne konumundaki sanatçı, eyleminde anlatmak istediğini özne ya da özneler üzerinden oluşturabilir. İfade ediş biçiminde öznenin konumunu sadece plastik sanatlarda değil, yazınsal eserlerde de inceleyebiliriz. Behrengi (2016)’nin “*Küçük Kara Balık*” yapıtının akışı bir balık öznesi üzerinden kurgulanır. Özgürlük, eşitlik, doğaya duyarlı olma gibi kavramların peşine düşme eylemini gerçekleştiren bir küçük kara balıktır ve Behrengi, çocuk masal kitabı niteliğinin ötesinde söz söyler yapıtında. “Dolayısıyla yazmak, konuşma hakkından yoksun bırakıldığımız kimi durumlarda kendinizi ifade etmeniz ve iletişimi sürdürmeniz bir aracı olabilir” (Irigaray, 2006, s. 54). Yazınsal eserlerde olduğu gibi görsel ve plastik sanatlarda özne, nesne ve eylem ilişkisi çok yönlü irdelenebilir.

“Sanat, özgün deneyimlere bağı öznelik anlarını bir arada tutar, ister Cézanne’ın elmaları, ister Buren’in çizgili yapıları söz konusu olsun” (Bourriaud, 2005, s. 30). Rothko (2020)’ya göre, felsefe sanatla mantık bakımından aynı konuları uğraş edinir (s. 72). Bu bağlamda, özne kavramına felsefenin ışığında bakmak, tarihsel süreçte “ben”in konumlanışı açısından konuya ilişkindir. Felsefenin temel kurgularından biri olan özne, “ilk önce (yani *Aristoteles* tarafından) birtakım temel özelliklerin, durum ve eylemlerin hazinesi olarak alınmış, bu bağlamda da *cevher* kavramıyla özdeşleştirilmiştir” (Frolov, 1991, s. 376). Antik Yunan’da doğan Platon ve Aristoteles ile sistematik hale getirilen felsefenin zamanla modern felsefe olarak tanımlanmasının başlangıcında duran isim Descartes’tır.

“Descartes’la birlikte “öznelik” dediğimiz mesele doğuyor. Özne değil, öznelik dediğimiz mesele” diyen Baker (2015); *Sanat ve Arzu* isimli seminer dizisinde, 17. yüzyıldan başlayıp Kant’la devam eden modern öznelikleme süreçlerini Deleuze bakış açısı ile eleştirel kuramın doğrultusunda inceleyerek resmin ve filmin imge ve anlam üretme düzenekleri üzerinde durur (s. 9). “Descartes’ın kanısına göre, özgün ve temel kesinlik, var olan bir şey olarak “ben” fikrinde yatar” (Lektorski, 2016, s. 75). Descartes’ın “benim özüm düşüncemdir” inancı ile “Benim, ben *varım*, her dile getirilişimde ya da zihnimde her canlandırılışında zorunlu olarak doğrudur” önermesinde; “içimizde olup biten her şey”i özümüz saymasından yola çıkarak Lektorski, “düşünme yalnızca anlamayı değil, arzuyu ve imgelemi de, yani özbilince eşlik eden bütün ruhsal süreçleri de kapsar” düşüncesini dile getirir (Lektorski, 2016, s. 75-76). Baker (2015), “dünyayı tanımlayan ortak parametre ne olabilir?” üzerine konuşurken; cevabı Descartes’in “kuşku duyuyorum” ve “öyleyse düşünüyorum” önermesi ile “ben” olarak verir; “Ben düşünüyorum, ben kuşku duyuyorum, ben varım” (s. 30-31). Descartes’ın, öznenin kendi bilincine varıp kendi varoluşunu dolaysız bir biçimde kavramasını dile getiren, *cogito*’suna itirazlar çağdaşları Spinoza ve Leibniz’de okunur. Baker (2015), Leibniz’in “özne olma” konumu yaklaşımlarını birey ve perspektif ilişkisi ile nesnelere, varoluşun, dünyanın içerisinde bakış açıları olduğunu ve bir öznenin o bakış açılarından birisine yerleştiğı ölçüde özne olma durumunu anlatır: “Başka bir bakış açısındaki başka bir özne, başka bir perspektife sahip oluyor” (s. 51-52). Birey ve perspektif arasındaki bağı Harvey (1989); dünyayı bireyin bakışının bulunduğu noktadan tasarlaması açısından vurgular (s. 253).

Descartes’ın “ben”i “şey”leştirilmeye varan önermesine Kant; “Tamam kuşku duyuyorsun, zorunlu olarak düşünüyorsun, zorunlu olarak varsın, buna tamam, ama sen aynı zorunlulukla ‘ben düşünen bir şeyim’ diyemezsin” karşılığını verir (Kant’tan alıntılanıldığı gibi Baker, 2015, s. 31). “Kant ilgi odağını dışsal dünyadan onu algılayan ve içinde eyleyen *özneye* yöneltmiştir” (Elbeyoğlu, 2016, s. 113). “Hayır, özneyi Kant kurmuyor tabii. Özne var; bir kelimedede var, cümlede var, cümlelerin içinde var, dışında var” (Baker, 2015, s. 33). Kant’a göre, şimdiye kadar hep objelerin etrafında dönen öznelik, özne; artık nesnelere etrafında dönecekler özneye göre olacaklardır (Kant’tan alıntılanıldığı gibi Baker, 2015, s. 152). Kant (2017)’in; “Ben (özne) bir kişidir; yalnızca kendi kendimin bilincinde olmakla değil, aynı zamanda uzamda ve zamanda görü nesnesi olmakla, yani dünyaya ait olmakla” (s. 17) fragmanı burada önemli bir noktada durur.

Kant’ın öznesi Kierkegaard’ın felsefesindeki bireysel özne yerine genel olarak öznedir; Kierkegaard’ın felsefesinin sloganı haine gelen “öznelik hakikattir” veya “hakikat özneliktir” düşüncesi felsefenin etkili temsillerindedir. Kierkegaard, idealist ya da çağdaş bilginin tümüyle nesnel, duygudan arınmış, öznel olmayan

bir şey olduğunu savunan görüşlere karşı çıkar ve bireyin her zaman için öznel yanıyla bütün bir birey olduğunu ve belli bir birey olarak düşüncelerini var oluşu ile ilişkilendirme görevine sahip olduğunu ve eylem için, uğrunda “yaşayacak ve ölecek” bir şey için gereken şey akıl ve nesnellik değil, aksine tutku ve öznelliktir görüşünü savunur. (Elbeyoğlu, 2016, s. 110-113). Badiou (2019)’ya göre; “Bir hakikat kendi öznesini oluşturur, tam tersi olmaz. Bu, onun militan boyutu olacaktır” (s. 18). “Öznellik, Kierkegaard ve Hegel tarafından tanıtılan bir zihinsel iklimdir” (Read, 2020, s. 41).

Özne ve biliş üzerinden okumalar yapıldığında, Lektorski (2016), bilginin temel sorunlarını, biliş bireysel bilinç yapısının belirlediği yolundaki önermeden yola çıkarak çözmeye çalışan anlayışların Marksizm öncesi modern felsefede yaygın olduğunu belirterek; “Bireysel bilinç, başka hiçbir şeye bağımlı olmayan ve başka hiçbir şeyin belirlenmediği, bütünüyle özerk bir olguymuş gibi ele alınmaktadır. Bu anlayışların öznel idealizme özgü tutumları ifade ettiği çok açıktır” (s. 68) görüşü ile karşılaşırız. Lektorski (2016), açıklamasına şu şekilde devam etmektedir:

Marksizm öncesi klasik felsefenin ve ruhbilimin çıkış noktası, öznenin özel bir şekilde kendisine içeriden ulaştığı, kendisi ve bilinç durumları konusunda herkesten çok bilgi sahibi olduğuydu. Üstelik bu bireysel öznel yansı dış nesnelere ilişkin bilgiden farklı olarak kusursuz ve yanlızsız bilgi sayılıyordu. Gerçekten kendim hakkında başkalarının bilemeyeceği şeyler bildiğimi kabul etmek gerekir (s. 308).

Özne kavramına Marx’ın gözünden bakarsak; Marx’la birlikte ekonomi politığın doğuşunda, nesnel düzeninden zenginliği üreten insan etkinliğinin yani bir tür insan öznelliğinin üretken faaliyeti olan emek ve sermaye olarak iki yönü vardır (Baker, 2015, s. 172). “Marksizmin özne anlayışı evrenselciydi, Marx Aydınlanmanın özerk ve birleşik özne anlayışına hapsolmüştü” (Acar Savran, 2006, s. 13). Marx’ın nesne üzerinden kurduğu kişilerarası ilişkinin kapitalist bağlamda tanımlı Holden (2018)’in ifadesine göre, aynı zamanda nesnelere soyut bir denklemin iki tarafını dengeleyen bir ilişki görünüşüdür (s. 46). Holden (2018), özne’yi, Lukacs’ın bakış açısıyla da ele aldığında Lukacs’ın başkalarıyla ilişkilerimiz üzerinden özne olduğumuzu hesaba katmadığını söyler ve “biz”in kendini yaratan kolektif toplumsal öznenin idealist bir yansıması olan “ben” içinde kaybolduğunu ekler (s. 56-58).

Postmodernizm, modernizmi yadsıyarak kendisini var ederken; modernizmi Aydınlanma, Marksizm, Modernizm özdeşliğine dayanan, Descartes, Marx, Rousseau, Hegel’in de var olduğu, yekpare bir bütün olarak oluşturur. Modern paradigmadaki farklı düşünürlerin eleştiri hedefi, Descartes’in “Düşünüyorum, öyleyse varım” önermesinden kaynaklanan özne anlayışı ve buna bağılı özne/nesne ikiliğidir. “Descartes’tan Kant’a uzanan ve çeşitli varyasyonları olan bu özne anlayışı, bir yandan bilince atfettiği özerklik sayesinde özneyi bilimsel ve aklın taşıyıcısı haline getirirken, öte yandan da özneye nesne, insanla doğa arasında bir ikili karşıtlık oluşturur”. Modern öznellik anlayışı, “kendi üzerinde düşünen, özerk ve özgür bireye dayanan bir öznellik biçimidir” (Acar Savran, 2006, s. 15-26).

Sanat felsefesi ise, sanatı insan hayatında doğal olarak ortaya çıkan bir dizi eylem, nesne ve deneyim olarak ele alan bir yaklaşımdır (Dutton, 2017, s.63). Sanat edimi sanatçının öznel sürecini kapsamı yönüyle kişisel deneyimlerin, yaşantı birikimlerinin, kişiyi derinden etkileyen bir duygunun esere yansıma potansiyelini izlemenin eylemidir. “Sanatçının öznelliği, sanat eserinde gerçek bir varlığa sahiptir” vurgusu yapan Hagman (2010)’a göre, sanatçı dışavurumunun bir sonucu olarak, kendi öznel yaşamının yansıtılmış yönleriyle yaratıcı sürece kendini kaptırarak daha fazla ayrıntıya açık hale gelir (s. 24).

Sanatı estetikleştiren görüşün, ‘ben’i özneleştiren ve gerçekliği nesneleştiren tasarımcı düşünmeden doğduğunu ifade eden Altuğ (2018); estetik nesne olarak eserin nesnelliliğini sanatçının yaratıcı ediminde bulmasını Adorno’nun sözleri ile aktarır: “Kant’a göre, sanatta öznellik öznenin sanat eserine tepki verme tarzı idi; oysaki aslında öznellik sanat eserlerinin nesnelliliğinin bir uğrağıdır, yani sanat eserlerini genel olarak nesnelere ayırt eden yönüdür. Özne eserlerin biçim ve içeriğinde ikamet eder” (Adorno’dan alıntılındığı gibi Altuğ, 2018, s. 230).

Psikolojinin özne formu ise; Freud’dan önce daha çok insanların neleri istediğiyle ilgiliyken; Freud, öznenin istemesini, öznenin arzulama tarzını merkeze oturtur (Baker, 2015, s. 173). Öznenin arzu duymasının sanat ediminde yapılanışına psikoloji yaklaşımıyla baktığımızda, Hagman (2010), psikanalitik bir sanat anlayışı geliştirmedeki amacını hem sanat yaratmanın hem de sanat takdirinin ardındaki psikolojik işlevi ve motivasyonu tanımlamak olduğunu söyler (s. 18). Sanatçının diyalogu kendi öznel yaşamının dışavurulmuş yönleriyle, dış dünyayı kendi sembolik şemaları biçiminde yeniden düzenleyen ve bağ kuran benliğinin yönlerindedir (Hagman, 2010, s. 21).

Sanatsal ifadeye duyulan gereksinim Hegel’e göre, “insanın içsel ve dışsal dünyayı, içerisinde kendi Ben’ini yeniden tanıdığı bir nesne olarak kendi tinsel bilincine yükseltme içtepisinde bulunur” (Hegel’den alıntılındığı gibi Altuğ, 2018, s. 49). “İçsel bilinç süreçleri, bunların içselleştirilmesinin sonucu olarak, yani öznenin başlangıçta dışsal bir biçimde uyguladığı ve dış nesnelere yönelik olan eylemlerinin içsel düzleme “ekilme”sinin ya da taşınmasının sonucu olarak ortaya çıkar” (Lektorski, 2016, s. 347). İçselleştirme sürecini ve benin düzenleyici etmenlerini inceleyen Hartmann (2020)’a göre; bu düzenleyici etmen “iç dünya”dır ve öznel dünyanın genişliği

bu etmendeki bireysel farklılıkları yansıtır (s. 65). Bireysel farklılıkların temelini “kendim”den söz etmek üzerine oluşturan Husserl’in kanısına göre; karakteristik bir görünüşü, yürüyüşü, yüz ifadesine sahip olmasının yanında birey, geçmişi ve geleceği karşısında özgül tutuma sahip benzersiz bir bireysel bilincin benzersiz yaşamı olarak bütün bilişsel etkinliğin altında yatan öznel varlıktır (Husserl’den alıntılanıldığı gibi Lektorski, 2016, s. 96-98). Nietzsche’ye göre; kendilik; bütün arzuları, eğilimleri, güduları ve içgüdüleriyle bir çokluklar alanıdır; yaptığın her şey ‘sen’sin; eylemlerin ve edimlerin kendiliğin ya da karakterin ifadesidir, dışavurumdur (Nietzsche’den alıntılanıldığı gibi Talay Turner, 2021, s. 62). Ben işlevinin örgütlenmesinde ve kolaylaştırılmasında duygusal eylemin kilit rol oynadığını (Hartmann, 2020, s. 32) ve bu bağlamda, ben psikolojisini, yaşamı anlamlandırın duygulardan bağımsız tutamayacağımızı Chodorow (2019)’un duygu odaklı psikanaliz yaklaşımında okumak mümkündür;

Psikanaliz, benim “duyguların gücü” diye adlandırdığım güç sayesinde kişisel anlamı, bilinçdışı ruhsal gerçekliğimizi nasıl oluşturduğumuza ilişkin bir kuramdır. “Duygular” burada, bilinçdışı içsel yaşamımızı kuran ve kaygının yanı sıra diğer rahatsız edici ya da korkutucu duygulanımları azaltmak veya bu tür rahatsız edici duygulanımları kendiliğin dışına atmak için bu içsel yaşamı değiştirme girişimlerimizi güdüleyen duygu merkezli öyküleri veya ilksel öyküleri -bilinçdışı fantazileri- kapsar (s. 25).

Yaşamımızı tanımlayabilmek için varlığı yadsınamaz olan duyguların, Boyer ve Wertsch (2015)’e göre iki rolü vardır; ilki, uyarılmanın temelinde kodlama düzeyini artırarak, bellek üzerinde modülatör etki göstermeleridir; ikincisi ise lisan ve anlatının rolüne benzer ve bir duruma verilen duygusal tepki, yalnızca biyoloji ve kişilik özelliklere değil, yaşam deneyimine de bağlıdır (s. 363). Spinoza’da duygu; belirli bir güç derecesinin diferansiyeli, bir değişimdir ve bu değişim zorunlu olarak bir dereceden başka bir dereceye geçiş halidir; bir aralığın takip edilmesidir bir duygu, yani bir tür kuantumdur (Baker, 2015, s. 100). “Duyguları anladıkça aynı zamanda dünyaya yaptığımız kişisel yaratımları da anlayıp kavramsallaştırabiliriz” (Chodorow, 2019, s. 35).

Duygu, düşünce, bellekteki izler; bir başka deyişle, kendiliğin tüm boyutları özne olmanın biyografik inşa süreçleri ile ilişkindir. Böylece özne kavramına biyografi ve otobiyografi ilişkisi üzerinden bakılabilir.

3.2. Biyografik İnşa Olarak Özne

Biyografi, Hamilton (2007)’a göre; bir yaşamın olası versiyonlarının çokluğunda gerçek bireyselliğin tanımlanması için balık yakalamaya ait bütün terimleri hoşnut eder (s. 219). Bir balık ağının boşluklarla birlikte oluşturduğu örgü dizgisi metaforu, şimdinin gözüyle bakılan geçmişin bellekteki izlerini yansıtır; ağıın yüzeyinde kalanlar, boşlukta duranlar ve boşluktan geçip gidenler biyografi yazarı için bütünlük oluşturur.

“Rönesans’tan başlayan bir süreçte bireyin yüceltilmesi bilindik bir argümandır ancak aynı süreçte özellikle sanatçı imgesinin oluşturulmasında biyografik anlatıların nasıl etken olduğu dikkatten kaçır” diyen Ünlü (2015), “*Biyografi ve Biyografik Dram*” adlı kitabında, özneliğin metinselleştirilmesine biyografi, otobiyografi ve dram odağında tarihsel bir okuma sunmaktadır. Biyografi ile kesişen türleri; otobiyografi, tarih ve tarihsel roman olarak ele alan Ünlü; “Yaşamdan Sahneye: Biyografik Dram” başlığıyla biyografik özne kurgularının temsil-dram-gerçeklik ilişkisi açısından biyografik oyunları inceler (s. 218).

Türkçede biyografi, “yaşamöyküsü”, otobiyografi “özyaşamöyküsü” kelimeleri ile karşılır (Ünlü, 2015, s. 127). Yunanca *bios* (yaşam) ve *graphēin* (yazmak) terimlerinden üretilen biyografi kelimesi 17. yüzyıldan itibaren kullanılmaya başlamıştır. O zamana dek yaşam yazımı, yaşamın tarihi, büyük adamların tarihi vb. isimlerle yaşamı anlatan tüm türler için kullanılırken; biyograf Samuel Johnson (1709-1784) ile bildiğimiz anlamına kavuşmuştur. Başlangıç noktası olarak büyük liderlerin ya da efsanevi kişilerin yaşam belgesi niteliğindeki mezar taşları ya da destanların biyografik düşüncesine yön veren ortak itki ölen kişinin övülmesi, büyüklüğüne tanıklık edilmesi ve gelecek kuşaklara aktarılmasıdır. Mısır’daki mezar taşlarında, Orhun ve Yenisey yazıtlarında ya da Gılgamesh destanında kişilerin yaşam öyküleri, kimi zaman da kendi ağızlarından anlatılır (Ünlü, 2015, s. 35). Harold Nicolson, bu itkiyi “biyografi, anma içgüdüsünü tatmin etmek için icat edilmiştir” şeklinde ifade eder (Nicolson’dan alıntılanıldığı gibi Çelebioğlu, 2007, s. 1). Orhun Yenisey yazıtlarına kadar uzandırabileceğimiz biyografi tarihimiz, Osmanlı’da kendini, Osmanlı Türkçesinde “Tercüman-i hal” ile karşılanan, ermişlerin hayat hikâyelerinin anlatıldığı menkıbelerde ve tezkirelerde gösterir ve Batı’da Ortaçağ’da gelişmiş hagiography’nin bir benzeri olarak görülebilir. (Ünlü, 2015, s. 127).

İlber Ortaylı, “Türk Tarihçiliğinde Biyografi İnşası ve Biyografik Malzeme Sorunsalı” isimli makalesinde, “... biyografi tek başına tarih yazımı değildir ama biyografisiz tarih yazımı da mümkün değildir” ifadesi ile “biyografik malzemenin kullanımı ve onunla zamanın örülmesi” üzerine biyografi ve tarihin kesişen alanlarını vurgular (Ortaylı, 2011, s. 142). Biyografi türü uzun yıllar tarihe hizmet eden bir alt anlatı olarak görülmüştür. Plutarch’tan başlayan çizgide gelişen yeni biyografi anlayışı sonrası bağımsızlığını ilan edip ayrı bir tür haline gelerek alt türlere bölünmekle beraber halen biyografi, otobiyografi, tarih, anı, günce, portre, roman gibi türler arasındaki ayrımlar belirsizliğini korumaktadır (Ünlü, 2015, s. 172).

Biyografi tarihiyle paralellik taşıyan otobiyografinin gelişimine baktığımızda; Plutarch'ın biyografiyi başlattığı dönemde Augustinus (M.S.354-430)'un da *İtiraflar*'ı ile otobiyografinin temelini attığını görebiliriz (Ünlü, 2015, s. 48). Ricoeur'a göre, "Augustinus'un incelemesi hatırlama denen mucizeye odaklanmıştır" (Ricoeur'dan alıntılanmış gibi Ünlü, 2015, s. 48). 16. yüzyılda doğrudan otobiyografi formunda yazılmasa da, *Denemeler*'i ile Montaigne, otobiyografi türüne hizmet eder (Ünlü, 2015, s. 49). Montaigne (1993), "Kendimizi İnceleme" isimli denemesinde; "Her konudan çok, kendimi incelerim. Benim metafiziğim de budur, fiziğim de" (s. 121) ifadesi ile kişinin kendi içine bakmasının önemi üzerine şu şekilde devam eder;

Herkesin kendi kendini tanıması öğüdü ne kadar önemli olmalı ki bilim ve ışık tanrısı Apollon, bize diyeceklerinin özeti olarak onu tapınağının alınlığına yazdırtmış. Platon bilgeliğin, bu buyruğu yerine getirmekten başka bir şey olmadığını söyler. Sokrates de bunu Xenophanes diyalogunda inceden inceye doğrular. Her bilimdeki zorlukları ve karanlık yanı o bilime girenler bilir yalnız. Çünkü bilmediğini bilmek için bir hayli anlayış olmalı insanda: Bir kapının kapalı olduğunu anlamak için o kapıyı itmek gerekir (Montaigne, 1993, s. 123).

Aksoy (2018), "Kurgulanmış Benlikler: Otobiyografi, Kadın, Cumhuriyet" isimli kitabında, "bir benlik meselesi" olarak gördüğü otobiyografinin tarihini inceler. Aksoy, Batı edebiyat geleneğinde Aziz Augustine'in *İtiraflar*'ı ile başlayan otobiyografi türünün gerçek anlamda ilk temsili kabul edilen Jean Jacques Rousseau'nun, romantik bireyin doğuşunu müjdeleyen *İtiraflar*'ını, Aziz Augustine'in *İtiraflar*'ı ile aynı tadı taşıdığını belirtir. Rousseau'nun hayat hikâyesinin, geleneksel otobiyografi eleştirmenlerince de, "ilk modern insan", ilk özgün birey olarak sunulduğunu açıklar (s. 17).

"Otobiyografi kelimesinin ilk defa Isaac d'Israeli'nin *Miscellanies* adlı kitabı üstüne 1797'de yayımlanmış bir tanıtma yazısında kullanıldığı görülmüştür. Bununla birlikte terimleşip bir yazı türünün adı olarak ilk defa 1809'da kullanılmıştır" (Marcus'tan alıntılanmış gibi Aksoy, 2018, s. 20-21).

Bireyin, dünyayı hayal gücü, sezgi, duyu gibi yetilerle donanmış çok yönlü kavrayışa sahip olma özelliğinin ifade bulduğu yazı türü otobiyografidir ve otobiyografi yazarı, geçmişini kalıcı kılma gayreti ile kendi hayatını metinselleştirirken, geriye dönüp baktığında onu bir bütün olarak göremez; kişisel yorum getirmek zorundadır (Aksoy, 2018, s. 13-14). Gusdorf, otobiyografiyi "kişinin kendini bilinci aracılığıyla yakalama çabası" (Benstock'tan alıntılanmış gibi Başlı, 2005, s. 91) olarak tanımlar. Bedrettin Cömert'in otobiyografiyi daha şairane "içinin tarihi" olarak adlandırdığını aktarır Oğuz Demiralp (Demiralp'ten aktarıldığı gibi Ünlü, 2015, s. 27).

Otobiyografileri bilimsel bir ilginin de odağına yerleştiren Sigmund Freud, insanlık tarihini bireyin psikolojisinin tarihi ile açıklamaya çalışırken otobiyografilerden yararlandığı gibi; meslek hayatı ile düşünsel gelişimini anlatan bir otobiyografi de kaleme almıştır: "*An Autobiographical Study*" (Aksoy, 2018, s. 21).

Otobiyografinin bir edebiyat türü olarak önemine ilk defa dikkat çeken Alman düşünür Dilthey'e göre, insan kendini tarih içinde kimlik kazanan bir varlık olarak görür (Dilthey'den aktarıldığı gib Aksoy, 2018, s. 22). Özel olanın yeniden öne çıkması, Kierkegaard'ın düşündüğü gibi, asıl gerçeğin nesnel olanın değil, öznel olanın bilgisine dayandığı düşüncesi otobiyografi edebiyatını güçlendirmiştir (Aksoy, 2018, s. 22-23). Otobiyografi bireyin kendiliğini bulunduğu andan, geçmişinin gerçeklerine bağlı kalarak anlattığı bir türdür ve bu açıdan, bireysellik ve benlikle anlatının bir ve aynı olması otobiyografinin sınırlarını çizer (Ünlü, 2015, s. 52).

Her hayat hikâyesini bir sanat eseri olarak gören Gusdorf'a göre otobiyografi bir edebiyat ürünü, yani bir sanat eseri olarak ele alınmalı, anlatılanların doğru olup olmadığı tartışılmamalıdır, çünkü otobiyografilerde kişi kendisini dışardan gözlemlenebilen eylemleriyle değil, içerden, bütün mahremiyeti içinde, ya olduğuna inandığı ya da görünmek istediği gibi anlatır (Gusdorf'dan aktarıldığı gibi Aksoy, 2018, s. 25). Yazarın kendi öznelliğinden, kendi algı düzeneklerinden, hatta ideolojisinin süzgecinden geçirecek sunduğu gerçekliğin temsil gücü o süzgecin sınırlarıyla belirlenir (Aksoy, 2018, s. 36). Diğer taraftan, otobiyografi yazarının kendinden ve geçmişinden beslenerek kişisel tarihini metinleştirme eyleminde kendini yalıtılmış olarak anlatmadığını görebiliriz. Özel yorumun içinde barındırdığı çoğullukları Ünlü (2015), "Otobiyografi hiçbir zaman tek kişinin anlatımı değildir, her zaman kişinin diğerleri ile ilişkileri üzerine kurulur" cümlesiyle ifade eder ve Hinz'in "Otobiyografi başkalarının varlığıyla anlaşmayı gerektirir" yaklaşımını aktararak destekler (s. 179-180).

Ünlü, otobiyografiye varoluşçu yaklaşımı getiren Roy Pascal'ın "Otobiyografiler başka bir kişinin bilincinin üslubuyla benzersiz bir iç dünyayı; gerçeği anlatmasalar ya da kısmen verseler bile, onların kişiliklerinin gerçek kanıtlarını sunar" ifadesinde psikolojik bilginin özel bir yolla aktarıldığını belirttiğini açıklar. (Ünlü, 2015, s. 51). Otobiyografide, kişinin yaşantısını yeniden şekillendirdiğini söyleyen Aksoy (2018), Gilmore'un bakış açısına başvurarak şu şekilde devam eder:

Bu yüzden, anlatılan "ben" in arkasındaki yazan "ben" in her zaman dikkate alınması gerekir. Çünkü anlatılan "ben" i kurgulayan kişi kimi ayrıntıları seçip kimilerini görmezden gelen o arkadaki, yazan "ben" dir. Sonuç olarak, otobiyografinin konusu tekil bir bütünlükten çok, metnin içinde kendini gösteren söylemler, o söylemlerden çıkan anlamlardır (s. 36).

Kadın otobiyografileri tarihinde kadının cinsel kimliğini ele alan anlatılardan biri olan *Flying* adlı kitabı ile Kate Millett, “Kendimi bulmak/keşfetmek için yazıyorum” diyerek geçmişle şimdi arasında durmadan gidip gelir (Millett’den aktarıldığı gibi Aksoy, 2018, s. 53). Bound Alberti (2019), “*A Biography of Loneliness: The History of an Emotion*” isimli kitabında, şair ve yazar Sylvia Plath’in bitmeyen bir yalnızlık duygusunun intiharla sonuçlanan trajik yaşamı üzerine anlatımında, çocukluktan itibaren kişiye eşlik eden duyguların kişinin yaşamında model oluşturduğunu ifade ederken (s. 35), referansı Plath’in, “*The Unabridged Journals of Sylvia Plath*” ve “*Letters of Sylvia Plath, Volume I*” isimli günceleridir.

Biyografi ve otobiyografinin yazınsal sanata sıkışıp kalmadığını gördüğümüz alanlardan birisi olarak tiyatro ile karşılaşırız. Biyografinin metinden sahneye çıkıp canlı performans ile sunumu, oyuncu ve izleyicinin aynı zaman diliminde sanat eyleminin içinde olması açısından özne kurguları açısından dikkat çekicidir. İzleyicinin, seyir sırasında iletişim kurduğu oyun, kendi yaşam deneyimini de kendi içinde yeniden kurgulamasının kapısını açar. Biyografi yazınının tiyatral formu olan biyografik dram, Hubbart’a göre; bu oyunlar, başka bir öznenin dünyası ile karşılaşmanın ve onu sahnede kurmanın, yani gerçekleri eleştirel ve kurgusal bir şekilde yeniden inşa etmenin doğal sonucu olarak metakurgusal ve metinlerarasıdır (Hubbart’tan alıntılanmış gbi Ünlü, 2015, s. 177).

Kişinin yaşam öyküsünü sunan bir edebiyat türü olarak tanımlanan biyografi ve otobiyografinin varlığını sinemada, tiyatrodada, müzecilikte görebildiğimiz gibi; plastik sanatlarda portre ve otoportrede izini sürebiliriz. Biyografiye sanat tarihsel bir açıdan bakıldığında, kişinin yaşam öyküsünün farklı türlerde ifade edilmesini izlemek mümkündür.

3.3. Sanatçı Okumaları

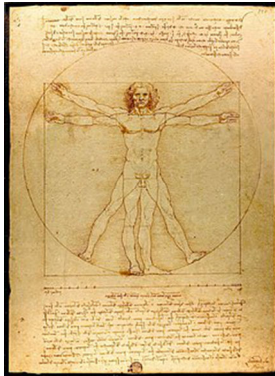
Sanat eylemi ve insan bedeni ilişkisi üzerine gerçekleştirilen düşünsel süreç, çoklu bilim ve sanat insanı olan Leonardo da Vinci’nin *Vitruvius*’una kapı açabilmektedir. “Leonardo da Vinci: Zamanın Ötesi” (25 Haziran 2021) isimli belgeselde, gerçek bir Rönesans adamı olarak sınır tanımayan bir merakla insan bedeninin kesin sınırlarına erişmeyi hedefleyen Leonardo’nun, görünenin altındaki gizli yapıya, tenin örttüğü kılcal damarlara ve kaslara, ya da giysilerinden kurtulmuş insanın evrensel ölçülerine, oranlarına ya da insanın kutsal mimarisine büyük bir anatomist olarak yaklaşımından bahsedilmektedir. Leonardo da Vinci’nin iç içe geçmiş bir çember ve bir kareye yerleştirilmiş yine iç içe geçmiş iki insanı ilk çizen kişi çizimin adında gizlidir: Marcus Vitruvius Pollio. Evrenin merkezine insanı alarak, insan bedeninin, tüm sanatların ve dünyanın orantılarını barındırdığını düşünerek insan bedeninin oranlarını tapınak tasarımlarına uygulayan Marcus Vitruvius Pollio için Kemp (2004) şunları söylemektedir:

Orantının mimari tasarımındaki rolü konusunda başvurulabilecek en otoriter kaynak, Eski Romalı yazar Vitruvius tarafından mimarlık üzerine yazılmış olan tezdır. Mimarın güzellik anlayışının baş kılavuzu olan Vitruvius, insan vücudunun, kolları ve bacakları iyice açılmış haliyle, geometrik şekillerin en mükemmellerinden ikisi içine, yani bir çember ve bir kare içine yerleştirilebileceğine dikkat çekmişti. Bu şemada, vücudu oluşturan parçaların bir “ilişkili boyutlar” sistemine göre düzenlenmiş olduğu görülebilirdi. Sistemdeki her parça, sözgelimi yüz, diğer parçaların her biriyle basit bir orantı içindeydi. Vitruvius’un şemasının Leonardo tarafından yeniden şekillendirilmiş hali, onun nihai görsel gerçekleştirimi olmuş ve popüler imgelemde insan bedeninin “kozmetik” tasarımının gözle görülür bir sembolü olarak yaygın biçimde kullanılmaktadır (s. 56-58).

“Bu düşünce 1500 yıl örtülü kaldıktan sonra Leonardo ve arkadaşları tarafından yeniden anımsandı ve çizildi. Evrensel olansa Leonardo’nun çizimi oldu. Model bizzat Leonardo’nun kendisiydi. Kısacası bu çalışma aynı zamanda bir otoportreydi.” (Da Vinci, 2021).

Görsel 1

İnsan Bedeninin Oranları: Vitruvius Adamı



(Da Vinci, 1490)

“Her otoportre, ne zaman, kimin tarafından açılıp okunacağı belli olmayan, bir şişenin içine konulup denize atılmış pusulaya benzer” (Sönmez, 2015, s. 181). Yazar, otoportreyi, bir sanatçının yaşamını belirleyen olguların, izlerin, işaretlerin, sembollerin yardımıyla duyumsadığı bir alan olarak son derece baştan çıkarıcı bulmaktadır. Bu açıdan ele aldığımızda Leonardo’yu da hayatının detaylarıyla ve diğer eserleriyle farklı açılardan görebilme olanaklarımız artar. Böylece izleyici ve sanatçı arasında oluşan zaman üstü ya da zaman dışı iletişim frekansı yalnızca o akışa özel, tek ve benzersiz olmaktadır. Kimi sanat eserlerinin barındırdığı frekans potansiyelinin yüksek oluşu ise sayıca fazla, geniş hayran kitlesi oluşturan bir sonuç da doğurur. Bu ister günlük kullanım objesi olsun, bir edebiyat metni, kısa bir melodi, mimari bir kesit ya da otoportre, yaratıcı kurgu içeren tasarım nihayetinde biricik ya da çok sayıda alıcıyla kurulacak davettir “pusula” sembolünde olduğu gibi. Deneyimleme ise tekrar ve tekrar belirecek yönler göre boyutlar kazanacaktır.

Sanat eseri, sanatçı ve izleyicinin bellekteki izlerinin ve duygularının kesiştiği noktadadır ve sanat eyleminde kişiler arası iletişimin odağında durur. Altuğ (2018), kendini ifade etmeyi “Ben’in kendinin-bilgisini görünüşe getirdiği yaratıcı bir serüvene” benzeter (s. 49). Sanat alımlayıcısı, eser ile buluştuğunda eserle özdeşleşir ve bu ilişki ağında serüvenin bir parçası haline gelir. Sanat eserlerinin tecrübe edilmesinin farklı seviyelerde duygu barındırdığını ifade eden Dutton (2017)’a göre; “Temsil edilen konunun uyandırdığından çok daha farklı bir havası veya tonu olan bir duygu, sanat eserine nüfuz edebilir” (s. 70). Sanat yapıtının izleyici üzerindeki etkisi ve izleyicide uyandırdığı his göz önünde tutulduğunda yapıtın özne vurgusu çok yönlüdür. “Duygusal anlamda sanat eserinin ne “ifade ettiği” büyük ölçüde, izleyicinin duygusal arka planı bağlamında sanat eserine ne getirdiğine bağlıdır” (Read, 2020, s. 270). Konuyu resim sanatından örnekle ele alırsak; Edgü (2013), “Biçimler, Renkler Sözcükler” adlı kitabının önsözünde, “Gri / boz bir fon içinde gri / beyaz çizgilerle ortaya çıkan, daha doğrusu gizlenen bir attı resmin...” diyerek modelini ifade ettiği bir resme baktığında izleyici olarak neler düşünülebildiğini şu cümlelerle anlatmıştır:

“Ne buluyorsun bu resimde?”

Sorusunu cevaplamak için resme yeniden baktığımda, işte bunları görgüm; ama yalnız bunları değil. Sana, büyük bir olasılıkla, bu resmin “Sanatçının Yaşlı Bir At Olarak Portresi” olduğunu söyledim. Resmin bu insan boyutu ya da uzantısıydı beni kendine çeken. Gocunan sen oldun: Bir attı sanatçının kendisini göremeyeceğini düşünmüş olmalısın ki bana yönelttiğin o anlamsız soruyla alay ettiğimi sandın. Gerçeği söylemediğimi sandın. Oysa ona gerçeği söylemişim. Resmin, bendeki gerçeğini. Ama buna nasıl inandırabilirdim seni? (s. 7).

Edgü’ye göre, at figürü eserde özne konumunda ‘sanatçının kendisi’ olarak kurgulanabilmektedir. Bu kurgu sanatçı tarafından içsel bir güdü ile oluşturulmuş ya da izleyicide bu izlenimi uyandırmış olabileceği gibi her ikisi de söz konusu olabilir. İzleyici için bir davet olan eser, onu tasarlayan hakkında bilgi kaynağıdır, bir tanışma, bir takdimdir. Bu nedenle izleyici merak eder ve burada merak; öğrenmeye, yorumlamaya varacak tetikleyici bir oyundur. Read, bu öğrenme isteğini tarif ederken sanatçının kişiliğini yok saymaktan geri duramayacağını söyler (Read, 2020, s. 271). Bir diğer taraftan izleyicinin de eser aracılığıyla sanatçı hakkında iz sürmeye gönüllü olduğu söylenebilir. Eseri incelemek, tutku uyandıran bir çözümleme oyunu gibidir. Burada cezbedici noktalar vardır ki; eser ismi, renk, bir yapı, malzeme, motif ya da tını, her zilyicinin zihninde sakladığı kendine ait anahtarlarının bu tetikleyicileri işleme olasılığı olabilir. Vitruvius Adamı’ni 1500 yıl sonra çözümlerken odağa kendini yerleştiren ressamı bugün içinde bulunduğumuz bu an içinde tekrar ele alışımızda figürün bizzat sanatçının kendisi olduğunu bilmemiz ya da “yaşlı atın” aslında ressam oluşunu öğrenmemiz bu oyunun gerçekleşmesidir. Görsel 2’de yer alan bakışlarıyla bizi odağa çeken figürün kimliğini ele alışımızdaki oyun da bizim davet edildiğimiz bir alımlamadır.

Görsel 2

Semih Berksoy’un eşi Ercüment Siyavuşoğlu Beethoven’in Ay Işığı Sonatı’nı çalarken



(Berksoy, 1963)

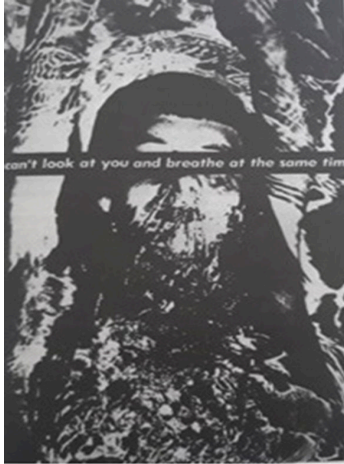
Piyano çalan figürün izleyene bakışıyla ressamın aslında piyanistin “Berksoy’a bakışını” paylaşmakta olduğunu düşünebiliriz. Semiha Berksoy’un 1963 yılına tarihlendirilen duralit üzerine yağlıboya tablosu Çevik’in (2017) kaynağında “*Semiha Berksoy’un eşi Ercüment Siyavuşoğlu Beethoven’in Ay Işığı Sonatı’nı Çalarken*” ismiyle yer alırken bu eserde Semiha Berksoy’un, Fikret Muallâ’ya yazdığı 3 Mart 1958 tarihli mektubu okuruz: “Kocam da çok içiyor. Bugünlerde çok fena... Günde bir öğle yemeği, şöyle böyle bir tabak yiyor, sonra hep içiyor. Çok talihsizmişim. Sanatımı, duyduğum ıstırapla yaptığıma eminim. Beni tutan sanat...” (Çevik, 2017, s. 86). Sanatçının bu yakınından birkaç yıl sonra özne olarak eşine yer verdiği resmin, Semiha Berksoy Müzesi’nde Portreler Koleksiyonunda “Canavar” ismiyle de arşivlendiğine rastlarız. Sanat edimini gerçekleştiren özne olarak Berksoy’un yapıtında özne, eşidir. Fikret Muallâ’ya yazdığı mektuplarından birinde, “Evlü olduğum halde mesleğime olan aşkı beni daima hürriyetime sahip hissettirmiştir ve öyleyim” (Çevik, 2017, s. 66) ifadesi ile Semiha Berksoy iç dökümlerinden yaşamının ve sanatının etkileşimini izleyebilmekteyiz.

Mektuplar, sanatçı günlükleri, taslak notlar gibi ipuçları sanatçının üretimini içyapısına şahit olabileceğimiz kaynaklar olabilmektedir. Berksoy ve Muallâ’da olduğu gibi iki arkadaşın içten yazışmalarıyla da görebiliriz ki, sanatçının eseri onun izlenir ya da görünmez yaşamına dair izler barındırır. Bunun tezahürü farklı yansıtma veya özdeşlik kurma biçimlerinde karşımıza çıkabilir ve her iletim biçimi bir çeşit tercümedir.

Sanatçı, bireyselliğini ve öznel olanı tercüme eder yapıtında. Sanatçının içindekilerini izleyiciye ileten gücü ile sanat, bireysellikten evrenselliğe bir yol izler diyebiliriz. Sherrie Levine, İtalyan *trans-avant-garde* hareketi için, “Pençesini gösteren ve bireysel ve öznel olanı yücelten bir sanat anlayışına geri dönülmesi pek çok kimse için ne büyük bir rahatlama duygusudur...” der (Gintz, 2010, s. 45). Sanatçı, bir özne kurgusu üzerinden evrensel bir mesaj verebilir. Barbara Kruger, özne olarak bir kadına yer verdiği “Aynı anda hem sana bakıp hem de soluk alamıyorum” eserinde yazının da gücünden faydalanarak, bireysel çıkış noktasının sanatsal davranışın evrenselliğine uzanan yolu gösterir niteliktedir.

Görsel 3

Aynı anda hem sana bakıp hem de soluk alamıyorum / I can't look at you and breathe at the same time



(Kruger, 1982)

Çoğunlukla kişinin hareketiyle içinde bulunduğu ortamı her ikisi de donmuş halde göstererek fotoğrafın etkisini artırır: böylece, sırtüstü yüzen genç bir kadını yukarıdan görüntülerken, fotografik bakışın enstantanesindeki bu pozla birlikte yüzünün içinde bulunduğu suyu da “dondurur”. Ama bu katı saydamlık içerisindeki yüzücünün bakışı konuşan öznenin fikir tümcesinin yazıldığı bir bantla gizlenir: *I can't look at you and breathe at the same time*. Yüzücü, “Beni bakışınla hapseder, soluk almamı engeller, beni bir imgeye, bir figüre, bir fetişe dönüştürürsen sana bakışınla yanıt vermeme nasıl beklersin?” der (Gintz, 2010, s. 76).

Kruger, yüzücü figürü ile Berksoy’un aksine izleyicisine izlenmek istemediği mesajını vermektedir. Berksoy, eserinde figürün kendisine bakışını bizimle paylaşır. Görselde odak gözler iken, Kruger’in eserinde odak gözlerin gizlenişidir. Metin bantını “izlenmemek üzere bir rica” olarak algılarız. Figürün nefes alamayışını hissederiz. Akışkan ortam ve zaman donmuştur ve figür, ona baktığımız sürece bize karşılık veremeyeceğini söylemektedir. Böylece, bu eserle özneyi okuyuşumuz bu kez yüzünün gizli oluşu sayesinde.

Bakışlardan nefes alamayacağını ifade eden Kruger figürünün karşısında, fotoğraflarında özne olarak kendini kullanan çarpıcı, farklı, aykırı, alışılmadık görünüşleriyle kendisine bakmamızı davet eden Cindy Sherman’a bakabiliriz. Sherman’ın figürlerini canlandıran bizzat kendisiyken, gerçekleri, durumları, kişileri ya da sanatsal ifadeleri kendi duyarlılığı üzerinden gerçekleştirirken burada onun kendi varoluşunu da izleriz. Sherman

fotoğraflarında her bir figür birer otoportre iken popüler imgelerden tanıdığımız kimlikler gerçekliklerini yitirmiş, alışıık olmadığımız yeni gerçeklikleriyle karşımıza çıkar. Sherman'ın fotoğraf sanatı, kendini çeşitli kostüm ve kılıklar ile bir özne olarak kullanarak çoğu film ve medya görüntülerine işaret eder. Sherman'ın “kendisinin fotoğraflarına” burada otoportre olarak baktığımızda, kendisini bir filtre ya da yeniden düzenleme yapan özne olarak görürüz. Burada yeniden düzenlenmiş gerçeklikten bahseden Cindy Sherman'dır, bir başkasının portresi değildir. Sanatçıyı özgün yapan, düzenlenmiş figürde sanatçının yüzüne ait ipuçların izini sürerken vurguyu, anlatımı, tenkidi, alayı ya da şiirselliği Sherman'ın üzerinden okumamızdır.

Görsel 4

Untitled, İsimsiz

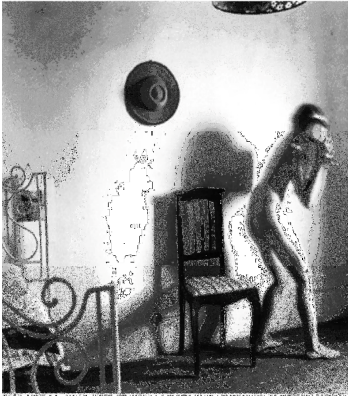


(Sherman, 2010)

Sherman gibi kendi bedeninin eserlerinde kullanan bir sanatçı da Francesca Woodman'dır. Woodman, kendisini genellikle çıplak olarak, terk edilmiş, artık yıkılmakta olan metruk mekânların içine yerleştirerek değişik kompozisyon kurguları ile çoğunu kendisi banyo ederek bastığı küçük siyah beyaz fotoğraflarda sanatsal kozasını örer (Sönmez, 2015, s. 407). Sherman'ın türlü kostüm, makyaj ve arka planlarla gerçekliği manipüle edişii gibi, Woodman da enstantene hızı ve çift pozlama ayarlarıyla fotoğraflarındaki zamanı ve kendi bedeninin var oluşu ile oynar. Oradaymış ya da değilmiş gibidir... Fotoğraftaki mekânlar ne kadar sağlam ve kalıcı bir netlikte ön planda ise, Woodman'ın varlığı ise o kadar zayıf, kırgın ve geçicidir. Sherman kimliklerini hatırlarsak; başka bir zaman, başka bir mekân içindeki figürlerin gözlerinin içine bakmamız için ayarlanmıştır kompozisyonlar. Portreleri detayıyla izleyebiliriz, sanatçı orada karşımızdadır ve hikâyeyi okumamız için davetkardır. Ancak Woodman fotoğraflarında, kendisi oradan ayrılıyordur ya da henüz ayrılmıştır. Özne mekânı adeta giyinir, mekân olur ve ardından kaybolur. Sanatçı kendine ayırdığı ile ayrılıyordur ve izleyicide kalan, zaten önceden kendisinde olandır.

Görsel 5

Untitled, İsimsiz



(Woodman, 1977)

Özne kurgularının bedensel anlatım ifadesi üzerine örnek sunan sanatçılardan birisi de Özlem Şimşek'tir. Performatif fotoğraf ve video işleri üreten Şimşek, çalışmalarını portre sanatından beslenerek oluşturur. “Kendi bedenini kullanarak gerçekleştirdiği fotoğraf ve videolarında Özlem Şimşek, izleyiciyi tarihsel boyut taşıyan görsel verileri kadın kimliği, cinsiyet, modernlik ve temsil üzerinden yeniden düşünmeye çağırır” (Antmen, 2017, s.70).

Görsel 6

Kadın Portresi



(Çallı, t.y.)

Görsel 7

Sigaralı Kadın



(Şimşek, 2011)

1914 Kuşağı'na adını veren ressam İbrahim Çallı, değişen bir toplumda aşama aşama özgürleşen kadınların ruh halini yansıtabilmiş bir ressam olarak, *Kadın Portresi* resmi ile kendine özgü duyarlı yaklaşımın kadın figürü üzerinde ifadesini bulan resimleri arasındadır. Çallı'nın *Kadın Portresi* cesur ve cüretkâr bir "yeni kadın" portresi olarak dikkat çeker (Antmen, 2017, s. 53). Modern Türk ressamlarının yaptığı portrelerin fotoğraf ve video olarak yeniden üretimi üzerine çalışan Özlem Şimşek için İbrahim Çallı'nın *Kadın Portresi* ele aldığı Görsellerden biridir. Özlem Şimşek, fotoğrafın poz veren için de, fotoğrafçı için de performatif olduğunu belirterek, çalışmalarını ile ilgili şu sözleri söyler; "... fotoğraf çekmeye başladıktan sonra fark ettim ki fotoğrafla kendim bir hikaye kurabiliyorum ve bu benim bakışımı yansıtabiliyor. Bu, temsilin içinde benim söz söyleme beyanında bulunma, kendime dair durumumu gösteriyor." (Tokmak, 2020). Burada Woodman'ın fotoğrafla ilişkisini anımsıyoruz: Anlatacağı ya da kuracağı şeyleri ne yazılı ne de sözlü bir frekansla iletemeyeceğı için fotoğrafın diline varmış sanatçı mekânlardan hikâyeler alır ve kaybolur gibidir. Şimşek'in giyindiğı özneler de böyledir, ancak Sherman'ın figürlerinden farklıdır. Bize tanıdık gelen figürler Sherman tarafından tasarlanmışken; Şimşek, başka sanatçıların tasarladıkları kadınları tekrar deneyimlemektedir.

Şimşek'in kendisini özne olarak konumlandırarak kurguladığı yeniden üretimlerine Antmen (2017), şu şekilde değinmiştir;

Sigaralı Kadın (İbrahim Çallı'dan Sonra) (2011) adlı videosunda Özlem Şimşek, Çallı'nın cesur ve cüretkâr "yeni" kadını kıyafetinden ziyade, özellikle yüz ifadesi ve vücut dili üzerinden yeniden canlandırır. Bu yapıtı ilginç kılan noktalardan biri, Şimşek'in kurguladığı video atmosferi içinde görüntünün bir "eski zaman kadını" şeklinde algılanmasıdır. Şimşek'in bedeni, böylece, bu eski ve yeni çatışmasının tam ortasındaki gerçekliğin ifadesi olarak şizofrenik bir durumu gündeme getirir. ... Böylece her bir yeniden üretim, sanatçının da belirttiğı gibi, verili dili tersine çevirerek farklı bir okuma yapmaya çağırın bir tür davete dönüşür (s. 53).

Portre ve otoportrelerde öznellik okumaları üzerine verilebilecek sayısız örnek bulunabilmektedir. Konuya ilişkin bir diğerk örneğı, Ali Akay'ın, "*Sanatın ve Sosyolojinin Ruh Hali*" isimli kitabından yola çıkarak verebiliriz. Akay (2001), "Portrenin Kendi Öznelliğı: Parçalanmalar" başlığı altında, Arzu Başaran'ın Galeri Apel'de açtığı kişisel sergisi üzerine konuşur. Serginin, "bir sanatçının ne kadar kendisiyle ilgili olarak çalışmalara başladığını ve bu şekilde de kendi kendisini ne kadar çoğullastırıldığını" gösterdiğini ifade eden yazar, Arzu Başaran'ın otoportleri için şunları söyler: "Özne kendi öznesini kendi parçalanmışlığında meydana getiriyor. Özdeşliğin kendisi portrenin kendisi olarak duruyor. Kendi mevcudiyetini oluşturuyor" (s. 201-203). Akay'ın "kendini çoğullastırma" olarak tespit ettiği durumu bu yazı kapsamında örnek verilen tüm eserler için okusak da, Başaran'ın portrelerinde

kullandığı tarz, özdeşliği daha da kolaylaştırır. Diğer Başaran portrelerine de bakıldığında, izleyici kendini kolayca tanır. Zihinde kalmış o siluet ile tuvalde karşılaşılan siluetin örtüşme anı portreyi tamamlamaktadır.

Görsel 8

İsimsiz

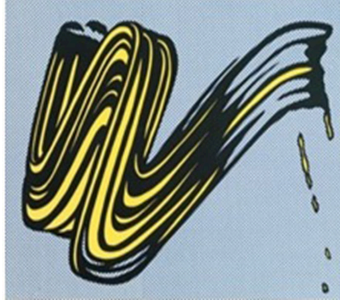


(Başaran, 2000)

Özne kavramına, eserde kullanılan malzemenin konumu olarak bir yaklaşım ile bakıldığında, Roy Lichtenstein'in *Brushstroke* resimleri konuya ilişkin bir başka bakış sunar. Boyanın karakterine ait bir şey söylüyor olması ile özne kurgusunu malzemede okumak mümkün görünmektedir.

Görsel 9

Brushstroke



(Lichtenstein, 1965)

İlk ilgi her zaman resimlerin malzemesi olan ancak bir şekilde ressam tarafından gizlenen ve burada öznenin yararına ortaya çıkarılan boyanın fizikselliğine yöneliktir. ... Boya özne olduğundan, sanatçı bir ressamdır ve en temel sanatsal eylem kopyalama, taklit etme, tasvir etme, işaret etme değil boyamadır (Danto, 2019, s. 128).

Danto (2019), bu tavrı, "boyanın kendi yaşamını kendisinin yaratmasına izin vermek" olarak ifade eder ve Lichtenstein'in Görselleri hakkında, oldukları şeyin özelliğini taşımaması üzerine şunları ekler; "Örneğin bunlar, fırça darbelerini gösterir, ancak fırça darbelerinden oluşmaz; izleyici gösterilenle gösterme biçimi arasındaki çelişkinin farkına varsın diye yüzey ve özne neredeyse karşıttır" (s. 129-130). Odak noktamızı değiştirerek bu durumu bir kaligrafi gösterisiymiş gibi algılayabiliriz. Harfler, semboller, işaretler, grafikler ya da fırça darbeleri temsil misyonlarından apayrı bir noktada başlı başına potansiyel kazandıklarında, kimlikleri ayrı birer değer kazanır. Bir fırça darbesindeki melodi duyulabilir ya da düz bir çizginin gölgesi görülebilir hale gelir ki bu halleriyle başlı başına kimlik kazanmış olurlar.

Sanat ediminde özne kurgusu, hazır malzeme ve anlatım ifadesi açısından incelendiğinde, malzemenin kurduğu bağlantılar ile izleyiciyi esere davet eden yaklaşımlar görebilmekteyiz. "Hazır-yapımlar aynı anda hem sanat yapıtı hem de sıradan nesne olabilme özellikleriyle, değişmez bir kimlikten ve tanımdan yoksun olarak çift kimlikli nesnelerdir" (Alioğlu ve Bayrak, 2019, s. 73). Sanatçının kurduğu bağlam her zaman öncelikli rehber olsa da nesnenin karakteri, anısı, tanışıklığı bağımsız bir sinyal göndermeye devam edecektir.

Görsel 10

Hang Up / Asılmış



(Hesse, 1966)

Eva Hesse, Hang Up / Asılmış isimli eseri ile izleyiciyi özne olarak esere dâhil eder. Hopkins (2018), bezle sarılmış bir çerçeveden çıkıp, çelişkili şekilde, çerçevenin boşluğunu ortaya kusarcasına izleyicinin alanına doğru uzatılan üç metrelik devasa metal tel halkasıyla Hesse'nin eserini "Takıntı" ismi ile Hesse'nin geçmişiyile okur (s. 169);

Somutlaştırdığı varoluşsal ikilem ne olursa olsun *Takıntı*'nin boşluğu şekillendirmesi duygusal sözlerle yorumlanmaya muhtaçtır; Hesse'nin yapıtının psikanalitik tanımı, yapıtın üretildiği yıl sanatçının babasının ölmesi ve önemli bir belirleyici etken olarak bu durumun Hesse'in annesinin intiharıyla ilgili anıların canlanmasıdır (Hopkins, 2018, s. 170).

Tel halka ve çerçeve arasındaki boşluğa atacağımız bir adımla birlikte bulunduğumuz ortamdan ayrılıverecek oluşumuz çok açıktır. O boşluğu ayarlayan, ilk deneyimleyen ve içeri dolduranın Hesse olduğunu bilişimiz, ona doğru atılmış bir adımımızdır. Çerçeve, tuvale ya da bir kadrāja referans verir, çünkü duvara asılıdır. Bir yüzey parçası simgesini taşıırken aslında içi boştur, taşıdığı bir ekran yoktur. Aslında çerçeve bizi içine çekmiştir, çevreler ancak çerçevelemez. Karşımızda boş bir yüzeye bakarken, koordinatları belli olmayan bir atmosferi deneyimlediğimizi hissederiz.

Sanat eyleminde alımlayıcı öznenin katılımı ile eser, Altuğ (2018)'a göre, "aslında kendi hayatını yaşar" (s. 216). İzleyiciyi esere özne olarak açıkça davet eden çalışmalara verilebilecek başka bir örneği, Deniz Gül'ün "Arzunun Kanatları / Wings of Desire" ile oluşturmak mümkündür. Gül, bu projesi ile, "Dünyadan Çıkış Yolları" başlıklı, 18-21 Mayıs 2017 tarihli Cappadox festivali kapsamında Kapadokya'da gerçekleştirilen sergi dahilinde, heykel yerleştirmesini Keyişdere Vadisi'ne konumlandırarak izleyiciye fiziksel olarak esere dahil olma imkânı sunar.

Görsel 11

Arzunun Kanatları / Wings of Desire



(Gül, 2003)

"Şehir dokusunda görmeye alışık olduğumuz çatıları oluşturan kiremitler bu yerleştirmede yere çakılıyor. Yerden havalanamıyor, büyük bir şölenle, şehvetle toprağın üzerinde bir doku oluşturuyor, coğrafyayla birleşiyor" (Vardar, 2017, s. 76). Kendi bedenini eserinde özne olarak kullanan Gül, izleyici deneyimi için davetkâr olarak izleyicinin de eserde özne olarak konumlanmasını kurgular. "Başlığımı Wim Wenders'in aynı adlı ikonik filminden alan ve kiremitlerin melek kanatları formunda dizilmesinden oluşan bu heykel yerleştirmesi izleyicilerin katılımıyla tamamlanıyor. Proje izleyiciye, aynı zamanda, bir tür çocuk oyunu deneyimi de öneriyor" (Vardar, 2017, s. 76).

Sanat edimine, "seçilmiş, doğal ortamından ve bağlamından ayrılmış olan gerçek nesnelere, sanatçısı tarafından eşsiz ve biricik birer sanat yapıtına dönüştürülür" (Alioğlu ve Bayrak, 2019, s. 61) yaklaşımı ile bakıldığında Arazi Sanatına değinmek mümkündür. Bu anlayışta izleyici hareket içinde sanat yapıtının içine girer, çevresinde ve etrafında dolaşabilir (İrgin, 2018, s. 98).

Land Art; Arazi Sanatı, Yeryüzü Sanatı, Çevre Sanatı, Toprak Sanatı gibi çeşitli terimlerle anılan bu yaklaşımın temelinde çevreci hareket vardır. Arazi Sanatı'na yönelmiş sanatçıların genel tavrı; doğada bizzat varlığının izi üzerinden kurgulanan performatif nitelikli çalışmalar olarak doğanın döngüselliğine göndermede bulunması ve aynı zamanda insan kültürünün doğa üzerindeki hükmetme duygusunun simgesi olan sınırları gündeme getirmesidir (Antmen, 2019, s. 251-255). 1960'lar ve 1970'lerdeki Kavramsal Sanat'ın bir parçası olarak gelişim gösteren Arazi Sanatı'nın en belirgin özelliği, doğrudan doğanın içinde üretilen sanat eserleri olmalarıdır diyen Hodge (2020); doğal malzemelerden yararlandıkları farklı ve dışavurumcu işler ortaya koyan sanatçıların bazılarının toprağı şekillendirdiğini, geçici işaretlerle doğada buldukları yerleri belgelediğini, bazılarının ise taş, toprak, dal parçaları ve kayaları galerilere taşıyıp enstalasyonlar yaptığını ya da açık havada sergilediklerini ifade eder (s. 188). Bu bağlamda akla gelen ilk örnekler arasında, İngiliz sanatçı Richard Long'un doğada yaptığı yürüyüşler ve bu yürüyüşler sırasında doğal malzemeye yaptığı enstalasyonlar yer alır (Antmen, 2019, s. 255).

Görsel 12

Yürüyerek Yapılmış Bir Çizgi / A Line Made By Walking



(Long, 1967)

“Long için, eğer çalışmasını gerçekleştirebileceği taş, ağaç dalı ya da yosun gibi malzemeler yoksa, olanakları dâhilinde farklı yöntemler kullanarak herhangi bir iz bırakmak her zaman olasıdır” (Güner ve Ataman, 2016, s. 70). Kendi varlığını iz kavramı ile doğada kurguladığı oluşumları, Long'un cümleleriyle “*Beş Altı Sopaları Aldı (1980)*” başlığı ile aktarır Antmen (2019);

Benim sanatım bu geniş dünyada çalışmakla, neresi olursa olsun, dünya üzerinde olmakla ilgili. ... Sanatım, kendi duygularım, kendi içgüdülerim, kendi boyutlarım ve kendi fiziksel adanmışlığımla ilgili. ... Bir sanatçı olarak benim yeteneğim bir arazide yürümek, ya da yere bir taş bırakmaktan ibarettir. ... Yürüyüş toprağın üzerinde iz bırakır, bir fikrin peşinden gider, gündüzü ve geceyi izler (s. 259-260).

Biyografik ya da otobiyografik özne kurgularını sanat eserinde görebileceğimiz bir başka örnek, Tracey Emin'in “*Everyone I Have Ever Slept With 1963–1995*” eseridir. Sanat nesnesinin sanatçının yaşamından kesitler sunması otobiyografik okumalara fırsat verir. Çadırın girişinin açık olması izleyiciyi özne olarak esere dahil eden bir tavır olmakla birlikte, bir sanat nesnesi olarak çadır, sanatçının bedeninin metaforik bir ifadesidir. Metaforu, özellikleri aracılığıyla küçük sanat yapıları olarak tanımlayan Danto (2019)'ya göre; “metaforlar sadece özneleri temsil etmez fakat temsil biçiminin özellikleri özneyi anlamaya katkıda bulunmaktadır” (s. 211). Emin'in çadır metaforu özne kurgusunu yansıtır.

Görsel 13

Everyone I Have Ever Slept With 1963–1995 / 1963–1995 Yılları Arasında Uyuduğum Herkes



(Emin, 1995)

Yaşadığı travmaları ve geçmiş olayları itiraf etme aracı olarak kurguladığı eserinde, Tracey Emin, 1963-95 yılları arasında yattığı 102 ismi nakış ile işlemiştir. Nakış ile işleme kadınsal olana vurgu yapmak amaçlı olmasının yanında, izleyicinin eseri görebilmesi için çadırın içine girmesi gerekmektedir. Çadır ile kendi bedenine göndermede bulunmanın bilinçli kurgusu sayesinde izleyici ile sanatçı arasında bir, empati ya da özdeşleyim kavramı olan, *einführung* bağı kurulmaktadır (Koruç'tan aktarıldığı gibi Bahadır, 2020, s. 104).

Sanatçı ve bedensel ifadeyi düşündüğümüzde, bedene odaklanan sanat olarak performans sanatından söz etmemek kaçınılmazdır. Beden Sanatı, Happening, Aksiyon gibi çeşitli başlıklar altında gündeme gelmiş, Sitüasyonizm, Fluxus, Feminist Sanat, Arazi Sanatı gibi farklı akımlar dahilinde uygulanmış olan Performans Sanatı, 20. yüzyılın ikinci yarısında disiplinlerarası özelliğiyle dikkat çeken ve ancak 1970'lerde başlı başına bir tür olarak kabul edilmeye başlayan bir sanat olup, en belirgin özelliği; bedeni sanatsal bir dil olarak kullanmasıdır. Disiplinlerarası ilişkisinde tiyatro, dans, şiir, müzik gibi sınırsız yaklaşımlar bütünü olsa da, özünde Kavramsal Sanat'ın bir kanadı olarak gelişme göstermesiyle, tiyatro ile ilişkisi görsel sanatlarla olan ilişkisinden daha mesafelidir (Antmen, 2019, s. 219). Akla hiyerarşik bir üstünlük tanımaktansa bedeni deneyimlemeye öncelik veren yaklaşımıyla performans sanatı, izleyicinin sanat eylemini bir gösteri değil, gerçek bir deneyim olarak algılamasını sağlar (Antmen, 2019, s. 223).

Fransız sanat kuramcısı ve küratör Bourriaud (2005), "*İlişkisel Estetik*" isimli kitabında; sanat eyleminin ilişki ağının, "Her ne olursa olsun, sanatın satranç tahtasında oynayan en hızlı parti, karşılıklı-eylem (*interactives*), biraradalık ve ilişkisellik kavramlarına bağlı olarak" geliştiğini ifade eder (s. 11). Bourriaud (2005), "Fluxus happening'leri ve performanslarıyla kuramsallaştırılan seyirci 'katılımı', sanatsal pratiğin bir değişmezi haline geldi" sözleriyle izleyici kavramını, katılımcıya dönüştürür (s. 41). Performans sanatını meydan okuyan ve etkili işler olarak değerlendiren An ve Cerasi (2021)'ye göre; performans sanatındaki "bu fiziksellik, sanatçı bedeni ve onun aracılığıyla kendi bedenimize dair açığa çıkan bilinç, en güçlü biçimde performans sanatıyla aktarılmaktadır" (s. 95). "Sadece gözlemci olmadığımız ama yaşayan, nefes alıp veren bir sanat yapıtının bir parçası olduğumuza inanmamız gerekir" (Gompertz, 2020, s. 62).

Sanat alımlayıcısını düşünmeye sevk eden ve sanat eylemine izleyicinin de katılımını kurgulayan Performans sanatından bir örnek, Marina Abramović ve Ulay çiftinin "*Imponderabilia*" performansları üzerinden verilebilir.

Görsel 14

Imponderabilia / Ölçülemeyen



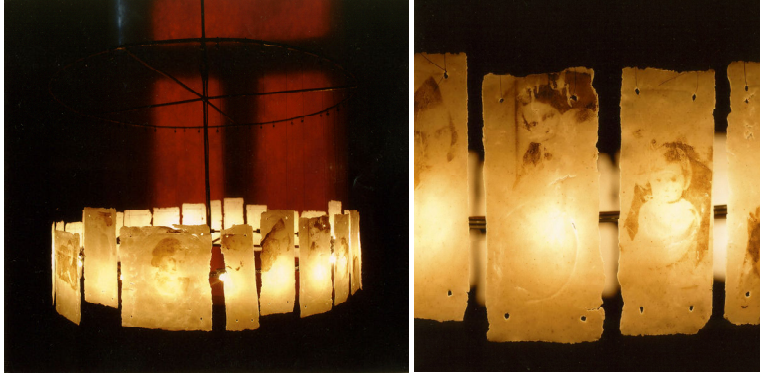
(Abramović, 1977)

Karşılıklı ve çıplak olarak kapı eşiğinde duran sanatçı çift, sanat ediminde özne inşalarına bir kapı imajı yükleyerek, izleyicinin aralarından geçmesi ile sanat eylemine katılımını kurgular. Kapı eşiğinin dar olması sanatçıların ve izleyicilerin bedenlerinin temas etmesi koşulunu doğurur. Kendi bedenlerini kullanarak gerçekleştirdikleri performansta eşikte durmaları biyografik bir okumayı beraberinde getirir; metaforik olarak sanatçı çiftin aşk ilişkilerinin eşiği anlamı yüklenebilir. Sanat alımlayıcısı ve sanatçı ilişkisinin sınırlarını zorlayan "*Imponderabilia*" / "*Ölçülemeyen*", izleyicinin eşikten geçerken hangi cinsiyetteki sanatçıya yüzünü döneceği seçimini de ölçer.

Sanat eyleminde özne kurgularının seramik diliyle oluşturulması üzerine Maarit Mäkelä, "*Holy Family*" eseri ile konuya ilişkindir. Maarit Mäkelä'nın aile imajlarını eserinde vurgulaması biyografik bir yaklaşımı hissettirir.

Görsel 15

Holly Family / Kutsal Aile



(Maarit Mäkelä, 1999)

Maarit Mäkelä'nın kemik porselen plakalarla yapmış olduğu düzenlemede çıkartmayla uygulanan siyah-beyaz fotoğraf görüntülerinin niteliğinin, tasarlanan vurgu nedeniyle düşürüldüğü görülmektedir. Plaka üzerine serigrafik çıkartmalarla uygulanan görüntüler ışık geçirgenliğinin etkisiyle gizemli bir etki taşımaktadır (Çakır, 2004, s. 80). İzleyicisi için, Mäkelä'nın bu belli belirsiz aile imajlarında, Arzu Başaran'ın otoportrelerindeki gibi algı inşası söz konusu olabilir. Aile fotoğrafları geleneğinin ilk yıllarına ait bu yüzler objektife bakmaktadır. En bakımlı halleri ve keskin bakışlarıyla objektife bakarlarken onların anlık belirşleri porselen yüzeylere sabitlenmiştir. Herhangi bir kurgu ya da mesaj kaygısı olmadan, yalnızca belgelenen bu yüzler çoğumuzun tanıdık bulduğu imajlardır. Onlar artık yaşamayan yüzlerdir. Onların artık olmayışını hissetmemiz en vurucu gerçektir. Draaisma (2018)'ya göre; fotoğraf, bir bellek metaforu olarak hatıralarımızı gerçekliğin tam ve kalıcı kopyaları olarak tanımlar (s. 185). Bu yaklaşımdan yola çıkacak olursak; Maarit Mäkelä'nın fotoğrafları daha kalıcı kılma arzusu güderek seramiğin malzeme olarak verdiği imkânları kullanmış olduğu düşünülebilir.

4. Sonuç

Bu yazı kapsamında, biyografi yaklaşımı altında ele alınan tüm değerlendirme ve üretimler öznenin tanımlanma ve ifade edilmesine yönelik kadrajlardan incelenmiştir. Dutton (2017)'un tarifıyla sanattan beklentimiz "... çıplak bir his olarak yalnızca duygu değil, o duygunun bireye ait sanatsal ifadesi, yani duyguların teknik, yapı, denge ve seslerin karışımı yoluyla sanatta nasıl gün yüzüne çıktığı" (s. 266) ile ilgilidir ki, bu araştırmada da her bir sanatçı incelemesi örnek eserlerle öznenin biyografik inşasına odaklanır. Kuspit (2010)'e göre; "sanat, ruhun derinliklerine inen bir sualtı aracıdır, ruhun içinde yüzen tuhaf duygulara ilişkin bir kavrayış sağlarken, basınca da dayanır" (s. 126). Yaratıcısı olan sanatçıdan doğan eseri, önce sanatçının duygularını barındırır. İzleyici ile buluştuğunda, eserin yarattığı duygu etkisi Altuğ (2018)'a göre; "ben'in kendini aşmasının başlatıcısıdır; ben'in en yüksek imkânlarına doğru açılmasının, ben'in kendini *insanlığa* doğru aşmasının başlatıcısıdır" (s. 259).

Sanat eseri paylaşılabilir ve iletilebilir olma özelliğine sahiptir. Eserin tekilliği ile bireysel bir duygu ilişkisi içinde seyirci, eserin dünyasına açılır ve orada muhafaza edilen duygu durumunu kendi duygusu olarak yeniden üretir, böylece bu duygu durumu, seyreden öznenin içinden onun ötesine geçerek insanlığın tümelliğine ulaşır (Altuğ, 2018, s. 259). Sanatın iletişim ağında; tekillikten çoğulluğa, çoğulluktan tekilliğe bir akıştan söz edilebilir. Öznellik sanat üretimi sürecinde nesnel bir başkalık halinde somutlaşmış olsa da bu başkalık içinde kendi karakterini koruyarak "ben" in ipini bırakmaz. John Locke'a göre; "İnsan ancak kendine ait, onu diğerlerinden ayıran geçmişiyile bağlantı kurabildiği ölçüde bireydir" (Locke'den aktarıldığı gibi Boyer ve Wertsch, 2015, s. 10).

Bu yazıda, "ben" kavramının sanatçı, eser ve izleyici ilişkisi içinde, özne üzerinden biyografik okumalar sağlayan bakış; "Sanatçı Okumaları" başlığı altında incelenmiştir. Bu doğrultuda; bir otoportre olarak görülen 1490 tarihli *İnsan Bedeninin Oranları: Vitruvius Adamı* ile Leonardo da Vinci; özne olarak sanatçının eşini kurguladığı resmi ile Semiha Berksoy; eserde özne olarak kendi bedenini kullanmayı tercih eden Barbara Kruger, Cindy Sherman, Francesca Woodman ve Özlem Şimşek; portre ve özne özdeşliği açısından Arzu Başaran; malzemenin eserde özne olarak yer alması açısından Roy Lichtenstein; izleyiciyi de esere özne olarak dahil eden Eva Hesse ve Deniz Gül; kendi yürüyüşünün izini doğaya bırakan tavrı ile Richard Long; kendi geçmişini ifşa eden tavrı ile aynı zamanda izleyiciyi eserin içine alan Tracey Emin; performans sanatının sanat eylemine izleyicinin katılımını kurgulayan ve izleyiciyi düşünmeye zorlayan tavrı ile Marina Abramović ve Ulay, seramik bünyede yüzey çalışmalarında aile imajları ile biyografik okumaları vurgulayan Maarit Mäkelä bahsedilen sanatçılardır.

Geçmiş okumalarını eser kurgusunda özne üzerinden oluşturan sanatsal pratikler, biyografi ve otobiyografinin farklı türlerde nasıl kullanıldığının bir göstergesidir. Sanat ediminde, kendi bedenini eserin öznesi olarak

kurgulayan eserlerin yanı sıra, izleyiciyi de özne konumunda esere dâhil eden sanatsal tavır, özne kavramının biyografik inşa yaklaşımını yansıtır.

Kaynakça

- Abramović, M. (1977). *Series-works with Ulay: Imponderabilia*. [Fotoğraf]. Wikiart. <https://www.wikiart.org/en/marina-abramovic/imponderabilia>
- Acar Savran, G. (2006). *Özne-yapı gerilimi, maddeci bir bakış*. Kanat Kitap.
- Akay, A. (2001). *Sanatın ve sosyolojinin ruh hali*. Bağlam Yayınları.
- Aksoy, N. (2018). *Kurgulanmış benlikler; otobiyografi, kadın, cumhuriyet*. İletişim Yayınları.
- Alioğlu, N., & Bayrak, B. (2019). *Çağdaş sanatta anlam sorunu üzerine bir deneme*. Literatür Yayınları.
- Altuğ, T. (2018). *Son bakışta sanat*. Yapı Kredi Yayınları.
- An, K., & Cerasi, J. (2021). *Kim korkar çağdaş sanattan*. (M. Üstünipek, Çev.). Hayalperest Yayınevi.
- Antmen, A. (2017). *Kimlikli bedenler; sanat, kimlik, cinsiyet*. Sel Yayıncılık.
- Antmen, A. (2019). *Sanatçılardan yazılar ve açıklamalarla 20. yüzyıl batı sanatında akımlar*. Sel Yayıncılık.
- Badiou, A. (2019). Biyografi olarak felsefe. (M. Kayhan, Çev.). *Pasajlar Dergisi, Alain Badiou*, 3, 14-21.
- Bahadır, A. (2020). Einfühlung kavramı bağlamında Tracey Emin'in "1963-1995 yılları arasında uyuduğum herkes" ve "yatağım" eserlerinin çözümlenmesi. *Social Sciences Research Journal*, 9(2), 99-106. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1115251>
- Baker, U. (2015). *Sanat ve arzu*. (T. Açık, Ed.). İletişim Yayınları.
- Başaran, A. (2000). *İsimsiz* [Portre]. Apel. <https://www.galleryapel.com/go.php?page=sergi&sergiid=43>
- Başlı, Ş. (2005). Otobiyografi kuramına feminist bir yaklaşım. *Littera Edebiyat Yazıları*, 17, 91-103.
- Behrengi, S. (2016). *Küçük kara balık*. Can Çocuk Yayınları.
- Berksoy, S. (1963). *Semiha Berksoy'un eşi Ercüment Siyavuşoğlu Beethoven'in Ay Işığı Sonatı'nı çalarken* [Tablo]. Librakons. <https://librakons.com/urun/semiha-berksoy-sergi-katalogu/>
- Bound Alberti, F. (2019). *A biography of loneliness: The history of an emotion*. Oxford University Press.
- Bourriaud, N. (2005). *İlişkisel estetik*. (S. Özen, Çev.). Bağlam Yayınları.
- Boyer, P., & Wertsch, J. V. (2015). *Zihinde ve kültürde bellek*. (Y. Aşçı Dalar, Çev.). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Chodorow, N. J. (2019). *Duyguların gücü, psikanalizde, cinsiyette ve kültürde kişisel anlam*. (J. Özata Dirlikyapan, Çev.). Metis Yayınları.
- Çakır, F. (2004). *Kemik porselen üretiminin incelenmesi, sanatsal çalışmalarda uygulanabilirliğinin araştırılması ve estetik niteliklerinin değerlendirilmesi* (Tez No. 144344) [Sanatta Yeterlik, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.
- Çallı, İ. (t.y.). *Kadın Portresi* [Tablo]. Hayata Dair. <http://ressamlar.grafiksaati.com/ibrahim%20calli/ibrahim%20calli%20NU%203.jpg>
- Çelebioğlu, S. (2007). *Türk Edebiyatında Modern Biyografinin Doğuşu* (Tez No. 206282) [Yüksek Lisans Tezi, Boğaziçi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.
- Çevik, Ç. (Ed.). (2017). *Semiha Berksoy, Fikret Muallâ, iki aykırının mektupları*. Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Da Vinci, L. (1490). *Vitruvius Adamı* [Çizim]. Wikipedia. https://tr.wikipedia.org/wiki/Vitruvius_Adam%C4%B1
- Da Vinci, L. (2021, Haziran 25). *Zamanın ötesi* [Ekran Görüntüsü]. Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=9uVb4uI8hGQ&t=1807s>
- Danto, A. C. (2019). *Sıradan olanın başkalaşımı*. (E. Berktaş ve Ö. Ejder, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Draaisma, D. (2018). *Bellek metaforları, zihinle ilgili fikirlerin tarihi*. (G. Koca, Çev.). Metis Yayınları.
- Dutton, D. (2017). *Sanat içgüdüğü, güzellik, zevk ve insan evrimi*. (M. Turan, Çev.). Ayrıntı Yayınları.

- Edgü, F. (2013). *Biçimler, renkler sözcükler*. Sel Yayıncılık.
- Elbeyoğlu, K. (2016). Kierkegaard'ın özneliği ve ahlak görüşü. Y. Akış Yaman (Ed.), *Kierkegaard, özne felsefe bilim ve sanat yazıları* (s. 109-119) içinde. Çizgi Kitabevi.
- Emin, T. (1995). *Everyone I have ever slept with 1963–1995* [Enstalasyon]. Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Everyone_I_Have_Ever_Slept_With_1963%E2%80%931995
- Frolov, İ. (1991). *Felsefe sözlüğü*. (A. Çalışlar, Çev.). Cem Yayınevi.
- Gintz, C. (2010). *Başka yerde & başka biçimde*. Dost Kitabevi Yayınları.
- Gompertz, W. (2020). *Sanatçı gibi düşün, ... ve daha yaratıcı, daha verimli bir hayata kavuş*. (S. Evren, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Gül, D. (2003). *Arzunun kanatları / Wings of desire* [Enstalasyon]. Cappadox. <http://cappadox.com/Festival/cappadox2017?p=contemporary-artists-projects-events>
- Güner, E., & Ataman, G. (2016). Bir ritüel olarak sanat: Richard Long. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 9(19), 62-73. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/275534>
- Hagman, G. (2010). *The artist's mind, a psychoanalytic perspective on creativity, modern art and modern artists*. Routledge.
- Hamilton, N. (2007). *Biography: A brief history*. Harvard University Press.
- Hartmann, H. (2020). *Ben psikolojisi ve uyum sorunu*. (B. Büyükkal, Çev.). Metis Yayınları.
- Harvey, D. (1989). *The condition of postmodernity*, Blackwell.
- Heidegger, M. (2011). *Sanat eserinin kökeni*. (F. Tepebaşılı, Çev.). De Ki Basım Yayım.
- Hesse, E. (1966). *Hang Up* [Enstalasyon]. Artic. <https://www.artic.edu/artworks/71396/hang-up>
- Hodge, S. (2020). *Gerçekten bilmeniz gereken 50 sanat fikri*. Domingo Yayınevi.
- Holden, T. (2018). Şeyleşme ile tanıma arasında öznelarasılık. (O. Kılıç, Çev.). *Cogito, Neoliberalizmde öznellik, Odak: Kapitalist gerçeklik* (s. 44-71) içinde. Yapı Kredi Yayınları.
- Hopkins, D. (2018). *Modern sanattan sonra, 1945-2017*. (F. Candil Erdoğan, Çev.). Hayalperest Yayınevi.
- Irigaray, L. (2006). *Ben sen biz, farklılık kültürüne doğru*. (S. Büyükdüvenci ve N. Tural, Çev.). İmge Kitabevi.
- İrgin, S. (2018). *Bir yoksul sanat anlatısı*. Sokak Kitapları Yayıncılık.
- Kandinsky, W. (2020). *Sanatta ruhsallık üzerine*. (G. Ekinci, Çev.). Altıkırkbeş Yayın.
- Kant, I. (2017). *Fragmanlar*. (O. Aruoba, Çev. ve Der.). Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Kemp, M. (2004). *Leonardo*. (H. Balkara, Çev.). Dost Kitabevi Yayınları.
- Kruger, B. (1982). *I can't look at you and breathe at the same time* [Fotoğraf]. Printed Matter. <https://www.printedmatter.org/catalog/50246/>
- Kuspit, D. (2010). *Sanatın sonu*. (Y. Tezgiden, Çev.). Metis Yayınları.
- Lektorski, V. A. (2016). *Özne, nesne, biliş*. (Ş. Alpagut, Çev.). Yordam Kitap.
- Lichtenstein, R. (1965). *Brushstroke* [Resim]. Tate. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/lichtenstein-brushstroke-p07354>
- Long, R. (1967). *A line made by walking* [Fotoğraf]. Tate. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/long-a-line-made-by-walking-p07149>
- Maarit Mäkelä, J. B. (1999). *Holly family* [Seramik]. Maarit Mäkelä. <https://www.maaritmakela.com/works/>
- Montaigne. (1993). *Denemeler*. (S. Eyuboğlu, Çev.). Cem Yayınevi.
- Ortaylı, İ. (2011). *Tarih yazıcılık üzerine*. Cedit Neşriyat.
- Read, H. (2020). *Modern sanatın felsefesi*. (E. Kök ve H. Orgun, Çev.). Hayalperest Yayınevi.
- Rothko, M. (2020). *Sanatçının gerçekliği*. (E. B. Alpay, Çev.). Hayalperest Yayınevi.
- Sherman, C. (2010). *Untitled, İsimsiz* [Fotoğraf]. Wikiart. <https://www.wikiart.org/en/cindy-sherman/untitled-2010-1>

- Sönmez, N. (2015). *Şimdiki zamanın yanında ya da karşısında, Sanat üzerine yorumlar (1987-2014)*. Yapı Kredi Yayınları.
- Şimşek, Ö. (2011). *Sigaralı kadın* [Fotoğraf]. Özlemsimsek. <https://ozlemsimsek.com/selfportrait-as-modern-turkish-art>
- Talay Turner, Z. (2021). Nietzsche’de tarih yazımı, hafıza ve aktif unutmama. T. G. Esgün ve G. Salman (Eds.), *Tanıdık ve yeni, Nietzsche’de aşırılık, yaşam, kendilik* (s. 53-65) içinde. Pinhan Yayıncılık.
- TDK. (1974). Özne. *Türk Dil Kurumu Yayınları Türkçe Sözlük Sayı: 403* içinde. Bilgi Basımevi.
- Tokmak, S. (Yazar ve Yönetmen). (2020, Mart 7). Özlem Şimşek (TRT 2, 2. Bölüm) [Tv Serisi Bölümü]. *İzler/Suretler* içinde. TRT Yapım Yayın. <https://ozlemsimsek.com/news>
- Ünlü, A. (2015). *Biyografi ve biyografik dram*. Nota Bene Yayınları.
- Vardar, İ. (2017). Dünyadan çıkış yolları / Way out from the World. *Cappadox çağdaş sanat sergi kataloğu* içinde. Mas Matbaacılık.
- Woodman, F. (1977). *Untitled* [Fotoğraf]. Artnet. <http://www.artnet.com/artists/francesca-woodman/3>
- Yörük, Y. (1985). *Örnekli-uygulamalı cümle bilgisi “söz dizimi”*. Eğitim Yayınları.