



# Art Vision

*Formerly: Journal of Institute of Fine Arts  
Official journal of Atatürk University Fine Arts Institute*

**Volume 29 • Issue 51 • October 2023**



# Art Vision

## Editor

Koray ÇELENK 

Department of String Reeds, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Turkey

## Associate Editors

Ozan GÜLÜM 

Department of Music Education, Atatürk University, Faculty of Kazım Karabekir Education, Erzurum, Turkey

Semih OKÇU 

Department of Musicology, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Turkey

## Section Editors

Ayça ALPER AKÇAY

Department of Picture, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Turkey

Bünyamin AYDEMİR

Department of Dramatic Writing, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Turkey

Nevin AYDUSLU

Department of Ceramic, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Turkey

Hüseyin ELİTOK

Department of Gilding, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Turkey

Murat Han ER

Department of Photograph, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Turkey

Serhat ERDEM

Department of Cinema and Television, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Turkey

Tülay KAYABEKİR

Department of Graphic, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Turkey

Muhammet Lütfü KINDİĞİLİ

Department of Basic Training, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Turkey

Safiye SARI

Department of Textile and Fashion Design, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Turkey

Hasan Tahsin SÜMBÜLLÜ

Department of Musicology, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Turkey

Caner ŞENGÜNALP

Department of Statue, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Turkey

## Editorial Board

Ayşe Pınar ARAS

Department of Theatre, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Turkey

Ksenija AYKUT

Department for Oriental Studies, University of Belgrade, Faculty of Philology, Belgrade, Serbia

Ersan ÇİFTÇİ

Department of Music Teaching, İnönü University, Faculty of Education, Malatya, Turkey

Barış DEMİRCİ

Department of Music Education, Ankara Music and Fine Arts University, Faculty of Music and Fine Arts Education, Ankara, Turkey

Oğuz DİLMAÇ

Department of Picture Business Training, İzmir Katip Çelebi University, Faculty of Fine Arts, İzmir, Turkey



### Founder

İbrahim KARA

### General Manager

Ali ŞAHİN

### Finance Coordinator

Elif Yıldız ÇELİK

### Journal Managers

Deniz KAYA

Irmak BERBEROĞLU

Arzu ARI

### Publications Coordinators

Gökhan ÇİMEN

Alara ERGİN

İrem ÖZMEN

Derya AZER

Beril TEKAY

Nuri ÇALIŞIR

Nisanur ATICI

### Project Coordinators

Doğan ORUÇ

Sinem Fehime KOZ

### Project Assistant

Batuhan KARA

### Contact

Publisher: Atatürk University

Address: Atatürk University, Yakutiye, Erzurum, Turkey

Publishing Service: AVES

Address: Büyükdere Cad., 199/6 34394 Şişli, İstanbul, Turkey

Phone: +90 212 217 17 00

E-mail: info@avesyayincilik.com

Webpage: www.avesyayincilik.com

# Art Vision

## **Attila DÖL**

Department of Picture, Ömer Halisdemir University,  
Faculty of Fine Arts, Niğde, Turkey

## **Şeyda ERASLAN TAŞPINAR**

Department of Picture Business Training, Atatürk University,  
Faculty of Kazım Karabekir Education, Erzurum, Turkey

## **Fevziye EYİGÖR PELİKOĞLU**

Department of Picture, Atatürk University, Faculty of Fine Arts,  
Erzurum, Turkey

## **Ferruh HAŞILOĞLU**

Department of Graphic, Atatürk University, Faculty of Fine Arts,  
Erzurum, Turkey

## **Lütfü KAPLANOĞLU**

Department of Compound Arts, Yıldız Teknik University,  
Faculty of Art and Design, İstanbul, Turkey

## **Emrah LEHİMLER**

Department of Solo-Singing, Atatürk University, Faculty of Fine Arts,  
Erzurum, Turkey

## **Erhan ÖZDEN**

Department of Turkish Religious Music, İstanbul University,  
Faculty of Theology, İstanbul, Turkey

## **Gökalp PARASIZ**

Department of Music, Balıkesir University, Faculty of Fine Arts,  
Balıkesir, Turkey

## **Bilal SEZER**

Department of Traditional Turkish Arts, Uşak University,  
Faculty of Fine Arts, Uşak, Turkey

## **Yavuz ŞEN**

Department of Composition, Atatürk University, Faculty of Fine Arts,  
Erzurum, Turkey

## **Ülkü Sevim ŞEN**

Department of Music Education, Atatürk University, Faculty of Kazım  
Karabekir Education, Erzurum, Turkey

## **Tamer TEMEL**

Department of Theatre, Atatürk University, Faculty of Fine Arts,  
Erzurum, Turkey

## **Mirjana TEODOSİYEVIĆ**

Department for Oriental Studies, University of Belgrade,  
Faculty of Philology, Belgrade, Serbia

## **Önder YAĞMUR**

Department of Sculpture, Atatürk University, Faculty of Fine Arts,  
Erzurum, Turkey

## **Aydın ZOR**

Department of Graphic, Akdeniz University, Faculty of Fine Arts,  
Antalya, Turkey

# Art Vision

## ABOUT THE ART VISION

Art Vision is a peer reviewed, open access, online-only journal published by the Atatürk University.

Art Vision is a biannual journal published in both English and Turkish. The journal has issues in March, and October.

### Journal History

As of 2022, the journal has changed its title to Art Vision.

### Current Title

Art Vision

EISSN: 2822-3144

### Previous Title (1995-2021)

Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi

ISSN: 1300-9206

EISSN: 2687-4288

### Abstracting and Indexing

Art Vision is covered in the following abstracting and indexing databases;

- DOAJ
- EBSCO
- ERIH PLUS
- TUBITAK ULAKBIM TR Index
- CNKI

All content published in the journal is permanently archived in Portico.

### Aims, Scope, and Audience

Art Vision aims to contribute to the literature by publishing manuscripts at the highest scientific level in fine arts and science.

The scope of the journal includes but not limited to Photography, Traditional Turkish Arts, Graphics, Sculpture, Music, Painting, Performing Arts, Art History, Ceramics, Cinema-TV, Textile and Fashion Design.

Art Vision publishes original articles and reviews that are prepared in accordance with ethical guidelines.

The target audience of the journal includes researchers and specialists who are interested or working in all fields of art.

You can find the current version of the Instructions to Authors at <https://finearts-ataunipress.org/>.

**Editor:** Koray ÇELENK

**Address:** Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Department of Musicology, Erzurum, Turkey

**E-mail:** gsed@atauni.edu.tr

**Publisher:** Atatürk University

**Address:** Atatürk University, Yakutiye, Erzurum, Turkey

**Publishing Service:** AVES

**Address:** Büyükdere Cad., 199/6 34394 Şişli, İstanbul, Turkey

**Phone:** +90 212 217 17 00

**E-mail:** info@avesyayincilik.com

**Webpage:** www.avesyayincilik.com

# Art Vision

## CONTENTS

### RESEARCH ARTICLES

- 127 On Exploring Picasso in Pan's Footsteps**  
*Alaybey KAROĞLU, Güler ARIK*
- 137 Local Touches in Hat Design: Kutnu Fabric Example**  
*Hüseyin ÖZDEMİR, Saliha Sevde GÜLERYÜZ*
- 144 Basket Knitting in North American Indians**  
*Mehmet Ali EROĞLU, Mine DEMİRKAN*
- 154 Children's Literature in Music Education and Walking the Path Starting From the Tradition**  
*Esra YÜCESAN*
- 162 Embodied Cognition and User Proprioceptive Processes in Artistic Virtual Reality Environments**  
*María GÁRGOLES*
- 170 Screen Video Art: A New Experimental Proposal for Creative Study**  
*Diego BERNASCHINA*
- 178 Architectural Metal Decoration in Traditional Van Houses**  
*Şahabettin ÖZTÜRK*
- 186 Establishing a Design Process Focused on Traditional Circassian Women's Clothing within the Context of Cultural Sustainability**  
*Ahu Fatma MANGIR, Hatice HARMANKAYA*
- 201 A Research Based on Secondary School Students' Perceptions of the Concept of Justice**  
*Ayten CEMİLOĞLU, Selma TAŞKESEN*
- 208 Distribution of Instrument Education Specialization of Academic Staff of Music Education Departments in Turkey**  
*Ahmet Suat KARAHAN*

### REVIEWS

- 217 The Eye of the Power in Havel's Audience–Unveiling–Protest Plays**  
*İlknur TIRPAN, Banu Ayten AKIN*
- 224 Children's Pictures and Mirror Theory**  
*Sehran DİLMAÇ, Oğuz DİLMAÇ*

# Picasso'yu, Pan'ın İzinde Keşfetmek Üzerine

## On Exploring Picasso in Pan's Footsteps

Alaybey KAROĞLU   
Güler ARIK 

Ankara Hacı Bayram Veli  
Üniversitesi, Güzel Sanatlar  
Fakültesi, Resim Bölümü, Ankara,  
Türkiye



### ÖZ

Yirminci yüzyılın sanat dehası olarak nitelendirilen Pablo Picasso'nun sanatının genel olarak üsluba bağlı olmadığı şeklinde bir değerlendirme yapılırsa da, aslında resim içinde resim olarak ifade edilebilecek kendine özgü bir üsluba sahip olduğu belirtilebilir. Sanatçının kendine özgü bu üslubunu destekleyen Pan resimleri hakkında yapılan bu çalışma, Picasso'nun neden Pan arketipine yoğunlaştığı ve çıkış noktasının ne olduğu üzerine bir araştırma olarak hazırlanmıştır. Picasso için Pan figürü küçük yaşlardan itibaren önem kazanmış, ilki onüç yaşında olmak üzere, ilerleyen yaşlarında bu konudaki çalışmalarına yoğunluk vermiş ve yüzlerce Pan görseli üretmiştir. Sanatçının Pan'a olan ilgisi Antik Yunan ve Roma klasiklerine duyduğu hayranlıkla anlaşılabilmektedir. Bu makale, Picasso'nun, resimlerinde görünenin ötesine uzanan anlatım gücünün, İkinci Dünya Savaşı sonunda, 1946 yılında yerleştiği Fransa'nın, Antibes kentinde yapmış olduğu bilinen dokuz adet Pan portresi örneği üzerinden, arketipler bağlamında bir keşfi ve yorumlanmasına dayanmaktadır. Çalışmamız nitel araştırma ve analiz yöntemi ile yapılmış ve bitim noktasında, Picasso'nun Pan'la kendisini özdeşleştirerek çıktığı içsel yolculuğu ile ruhunu tamamen bağımsız bırakarak kendi kutsalını keşfettiği sonucuna ulaşmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Picasso, Pan, arketip, üslup, porte

### ABSTRACT

Although it is evaluated that the art of Pablo Picasso, who is described as the genius of the twentieth century, does not depend on the style in general, it can be stated that he actually has a unique style that can be expressed as a painting within a painting. This study on Pan paintings, which supports the artist's unique style, was prepared as a research on why Picasso concentrated on the Pan archetype and what his starting point was. The figure of Pan gained importance for Picasso from an early age; he concentrated on his work on this subject in his later years, the first of whom was 13 years old, and produced hundreds of Pan images. The artist's interest in Pan can be explained by his admiration for the Ancient Greek and Roman classics. This article is based on an exploration and interpretation of Picasso's power of expression in his paintings, which extends beyond the visible, in the context of archetypes, through nine known examples of Pan portraits he made in Antibes, France, where he settled in 1946, at the end of the Second World War. Our study was conducted with qualitative research and analysis method, and at the end, it was concluded that Picasso discovered his own sacred by leaving his soul completely independent with his inner journey by identifying himself with Pan.

**Keywords:** Picasso, pan, archetype, style, portrait

Geliş Tarihi/Received: 04.04.2022

Kabul Tarihi/Accepted: 20.04.2023

Yayın Tarihi/Publication Date: 14.07.2023

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:  
Güler ARIK  
E-mail: gulerarik@gmail.com

Cite this article as: Karoğlu, A., &  
Arik, G. (2023). On exploring picasso in  
pan's footsteps. *Art Vision*, 29(51),  
127-136.



Content of this journal is licensed  
under a Creative Commons  
Attribution-NonCommercial 4.0  
International License.

### Giriş

Paris'in Nazi işgalinden kurtarılmasından iki yıl sonra, 1946 yılında, Güney Fransa Riviera'sına taşınan Pablo Picasso, Antibes'e yerleşip Château Grimaldi (Bugünkü Musée Picasso'nun ikinci katındaki stüdyosunda mitolojik Pan figürünün dokuz farklı portresini yapmıştır. Bunlar, hiçbiri birbirine benzemeyen, her birinin arka yüzünde Picasso'nun Pan'la karşılaşmasının tarihi not düşülerek imzalanmış portrelerdir. Çalışmaların tarih sıralamasının yapılmış olması, alelade bir resim topluluğu olarak kalmasını engellemiş, eserlerin anlamlı seyri açısından bir bütünlük sağlamıştır.

Pan'ın, Picasso'nun arketipsel hayal gücüne aracılık ettiği, Pan'ın doğasının farklı yönlerini ve Picasso'nun bilinçaltından yeni görüntüleri ortaya çıkardığı bu dönem uzun bir meditasyon süreci gibi düşünülmelidir. Mitolojik bir karakter olan Pan pek çok kaynakta sıra dışı görünümü ve davranışları ile karşımıza

çıkılmaktadır. Grimal, Pan'ın fiziki görünümünü şu şekilde betimlemiştir: "Çobanların ve sürülerin tanrısıdır. Yarı insan yarı hayvan, çok belirgin bir çenesi olan buruşuk bir yüzü vardır. Alnında iki boynuz bulunur. Vücudu kıllı, alt kısımlar bir erkek keçiye aittir. Ayaklarında yarı toynaklar vardı. Hızlı bir koşucudur ve kayalara kolaylıkla tırmanır; Perileri izlemek ya da uyumak için çalılıklarda saklanmakta ustadır, öğle saatlerinde onu rahatsız etmek tehlikelidir" (Grimal, 1986, s. 334).

Görüntüsü ile insanları ürküten Pan'ın, annesi bile doğumundan sonra görünüşünden korkarak onu terk etmiştir. "Görünüşü hem kurnaz hem hayvanidir. Pan yarı insan yarı keçiydi. Pan, Hermes'in oğludur. Annesi her ne kadar çocuğun şeytani görüntüsünden korkup onu reddetse de Hermes, oğlundan çok memnundur ve onunla gurur duymaktadır. Onu bir dağ tavşanının kalın, yumuşak derisine sarmış ve büyükbaba Zeus ve diğer Olimposlularla buluşması için Olimpos Dağı'na taşımıştır" (Magalhaes, 2007, s. 444). Dağların ve kayaların üzerinde kontrolsüz bir özgürlükle hareket eden Pan'ın en sevdiği uğrak yerleri orman kuytuları ve mağaralardır. Berens'in ifadesiyle: "Müziğin, şarkı söylemenin, dans etmenin ve hayatın zevklerini artıran tüm uğraşların büyük bir aşığıydı. Korkunç görünümüne rağmen, onu, syrinxin neşeli müziği eşliğinde etrafında dans etmeyi seven ormanların ve vadilerin perileriyle çevrili görüyoruz. Pan'ın flütünün kaynağı ile ilgili söylence şu şekildedir: Pan, korkunç görünüşü karşısında dehşete düşen ve inatçı ilgisinden kaçan Syrinx adlı güzel bir periye aşık olur. Onu Ladon nehrinin kıyısına kadar takip eder Syrinx, Pan'dan kaçmanın imkansız olduğunu anlayınca Tanrılardan yardım ister. Onlar da Syrinx'i bir kamaşa dönüştürür. Onu ele geçiremeyen Pan iç geçirip talihsiz kaderi için ağıt yakarken, kamaşların rüzgarla hafifçe sallandığını ve şikayet eder gibi mırıltılı bir ses çıkardığını işitir. Sakinleştirici tonlardan büyülenerek, eşit uzunlukta olmayan yedi kamaş parçasını kesip birleştirdikten sonra, kaybettiği aşkının anısına 'syrinx' adını verdiği flütü yaratır" (Berens, 2009, s. 143).

Bu kadar farklı özelliklere sahip olan mitolojik Pan figürünü konu edinen bir eser grubunun incelenmesi ile Pan'ın Picasso'nun hayatına ve sanatına nasıl bir etki yaptığını ortaya koymayı hedefleyen bu çalışma derin bir literatür taraması ve analizler ile hazırlanmıştır.

## Yöntem

Picasso'nun Pan figürlerinden bazılarının endüstriyel tasarım ürünlerinde yer aldığını keşfetmemiz, bu araştırmanın çıkış noktasını teşkil etmiştir. Araştırmanın oluşumundan sonuçlandırılmasına kadar olan süreçte, derin bir literatür taramasının yanı sıra, söz konusu eserlerin yer aldığı müzeler internet sitelerinden ziyaret edilerek eserlere ulaşılmıştır. Konu hakkında Türkçe kaynakların yetersizliğine rağmen dilimize çevirisi yapılmış kaynaklarla birlikte, bazı yabancı kaynakların da çalışma sürecinde çevirisi yapılarak konu daha kapsamlı çalışılmıştır. Özellikle Picasso ve Pan arketipinin psikanalizi açısından Carl Gustav Jung'un kitaplarından yararlanılmıştır. Sanatçıya ait Pan portrelerinin kronolojik sırasına bağlı kalınarak biçim ve öz bağlamında analizleri yapılmak suretiyle çalışma deseni oluşturulmuştur.

## Bulgular

Picasso'nun 1946 yılında hayatında yeni bir dönem açılmış ve bu yeni dönemde sanatsal çalışmalarına yoğun bir şekilde devam etmiştir. Picasso, diğer eserlerinin yanında, söz konusu Pan figürü serisini oluşturmuştur. Pan figürü, Picasso'nun hayatında bir arketip olarak her zaman var olmuş ve sanatçı kendisini bu

arketiple özdeşleştirmiştir. Bu makalede, Picasso'nun Pan'a olan bu tutkusunu, Jung'un psikanalitik araştırmaları doğrultusunda irdelenmiştir.

### Arketipsel Hayal Gücü Nedir?

İlk defa Carl Gustav Jung tarafından ortaya atılan "arketip" kavramı, kolektif bilinçaltını oluşturan öğeler bütünü olarak ifade edilmiştir. Arketipsel hayal gücü olarak da adlandırılan kavram, "Jung'un çalışmalarıyla, bilinç dışı yüzleşmesi olarak, 1913-1916 yılları arasında geliştirmiştir" (Hollis, 2000, s. 3).

Kalıtılabilir aktarımlar nedeni ile kişilerin yaşamlarını yönlendiren ve ortak bilinçdışının bir parçası olan arketipler, oldukça fazla duygusal unsurlar barındıran evrensel bir düşünce biçimi olarak tanımlanmıştır. Örneğin markaların, zihinde insan karakteristikleri ile canlandırıldığı düşünüldüğünde her markanın bir imaja ve bu imajı taşıyan belli bir kişiliğe sahip olduğu öngörülmüştür. Dolayısıyla reklamlarda gördüğümüz karakterlerin neredeyse tamamı, ortak bilinçaltında var olan ve toplum kesimleri tarafından kabul görmüş arketipler olarak nitelendirilebilir.

Burger, kişiliğin ne olduğunu anlatırken; "bireyin sahip olduğu ve bireyi diğerlerinden ayıran özelliklerin bütünüdür. Psikolojide kişilik birçok açıdan incelenmiş ve bu konuda kuramlar oluşturulmuştur" (Burger, 2006, s. 228) ifadelerini kullanmıştır.

Freud'un çok bilinen ve kabul görmüş psikoanalitik yaklaşımına karşı Carl Gustav Jung analitik psikoloji kavramını geliştirerek; "özellikle cinsellik güdüsünün insan davranışlarını belirlemedeki önemi konusunda Freud ile fikir ayrılığı yaşamıştır" (Mermerkaya, 2021, s. 297). Jung, bilinçaltının, bilincin tek yanlılığını telafi eden bir özelliği olduğunu vurgulamıştır. Jung: "Bilinçaltı düzeyde içe dönük bir kişiyse, bilinç düzeyinde dışa dönük bir insan olmanız muhtemeldir. Bu durumun tam tersi de olabilir" (Jung, 2006, s. 25) açıklamasıyla farklı bir bakış açısı ortaya koyarak "psikolojik karakter tipleri" olarak betimlediği sekiz farklı kişilikten söz etmektedir.

Bunlar; "Dışadönük Düşünen Tip, İçedönük Düşünen Tip, Dışadönük Duygusal Tip, İçedönük Duygusal Tip, Dışadönük Duyusal Tip, İçedönük Duyusal Tip, Dışadönük Sezgili Tip, İçedönük Sezgili Tip" olarak tanımlanmaktadır.

Jung'un çalışmalarında ne tür bir meditasyon uyguladığına dair büyük bir merak ve tartışma olmasına rağmen, arketipleri kendini anlamak için bir araç olarak kullanması dışında kesin bir bilgi bulunmamaktadır. "Doğu uygulamaları ve meditasyon teknikleri, özellikle Taocu kavram "wu wei" (zahmetsiz eylem) ile ilgilenirken, kendisi için, rüyalandaki gibi görüntülerin ve sembollerin ortaya çıktığı kişisel bir meditasyonu tercih etmiştir" (Hollis, 2000, s. xi).

Jung'un "kazma yöntemi" olarak adlandırdığı bir meditasyon tekniği geliştirdiği bilinmektedir. Kazma yöntemi, gözlerini kapatarak ve bilincini koruyarak, kendini bir kürek alıp zihninde seçtiği bir yerde toprağı kazdığı hayal ettiği bir meditasyon şekli olarak belirtilebilir. Muhtemelen küreğin sesini, deliğin boyutunu ve toprağı daha derine kazarken karanlığın etrafını sardığını hayal edebiliyor, sonunda, her tür görüntü, örneğin tüneller, geçitler, kapılar, basamaklar, binalar, manzaralar ve nesnelere şekil değiştirerek merdivenler, zincirler, göller, insanlar, hayvanlar, efsanevi yaratıklar gibi farklı şekillere bürünüyor. Bu teknik, sınırların veya mantıksal sıranın bulunmadığı, yön duygusunun olmadığı, vizyonların ortaya çıkacağı zaman ve mekânın dışında bir yerde amaçsız bir şekilde dolaşmaya izin vermiştir. Bu yöntemi Jung, şu şekilde ifade ediyordu:

"Bir çukur kazdığımı hayal ederek ve bu hayali tamamen gerçekmiş gibi düşleyerek, çok sıkıcı bir yöntem geliştirdim. O deliğe başladığımda, fantazinin üretmesi ve diğer fantezileri cezbetmesi gereken bir şeyin çıkması gerektiğini biliyordum" (Jung, 2012, s. 51).

Jung'un arketipsel hayal gücü tutkusu, onun Freud'dan kopmasına ve insan ruhuna ilişkin kendi anlayışını geliştirmesine katkıda bulunmuştur. Jung çalışmalarında, bireysel ve kolektif bilinçdışına gömülü arketiplerin, benliği anlamının kaynağı olduğunu keşfetmiş ve arketiplerin, tarih boyunca dünya kültürlerinde sürekli olarak var olduklarını vurgulamıştır.

Jung, yıllar içinde bu vizyonları psişenin işaretleri ve sembolleri olarak yorumlamıştır. Onları önce bir dizi Kara Kitapta ve daha sonra daha büyük Kırmızı Kitap'ta kaydetmeye başlamıştır. Bu vizyonları, insan ruhunu keşfetmek için ilk unsur olarak nitelendirmiştir. Bu görüntülerin yorumlanması, işaretler ve sembolleri tanımlayan bir iç diyalog barındırmaktadır. Bu diyaloglar, "yoğun ve kapsamlı bir araştırmayı ve her bir sembolün taşıdığı anlamın sorgulanmasını ve ardından bu anlam üzerinde düşünmeyi içermektedir" (Jung, 2001, s. 185).

Psikanalist James Hollis'e göre, arketipsel hayal gücü kavramı, egonun bir hayalleme durumuna gevşediği meditatif bir durumu gerektirmektedir. Meditatif durumda düş gücü, ruhun, işaretler, simgeler ve imgeler üretmek amacıyla harekete geçmesini sağlayan bir etken olmaktadır. Jung, sık sık duygusal olarak tedirgin olduğunu ve meditasyona başlamadan önce kendini sakinleştirmek için yoga egzersizleri kullandığını yazmıştır:

"Yeniden kendim olduğumu hissederek hissetmez, duygular üzerindeki kısıtlamayı bıraktım. Görüntülerin ve iç seslerin yeniden konuşmasına izin verdim. Hislerimi simgelere dönüştürmeyi başardığımı gördükçe sakinleştirdim ve güvenim tazelendi. O görüntüleri duyguların içinde saklı bıraksaydım, onlar tarafından paramparça olabilirdim. Deneyim sonucunda, duyguların ardında yatan görüntüleri bulmanın ne kadar yararlı olabileceğini öğrendim" (Jung, 2001, s. 177).

Bu çerçevede Picasso'nun da Pan'a odaklanması bir meditasyon olarak değerlendirildiğinde, Jung'un "kazma yöntemine" benzer sonuçlara ulaştığı düşünülebilir. Picasso'nun bu resimler üzerinde çalıştığı süre boyunca, arketipsel hayal gücünün etkinliği, bilinçaltıyla bağlantıyı güçlendirerek ve yapıtların yaratılmasına katkı sağladığı öngörülebilir. Jung için arketipsel hayal gücü, duyguların arkasında yatan somutlaştırılan belirli görüntüleri bulma yöntemi olmuştur. Picasso ise bu yöntemi, kendi duyguları için değil, var olan görünümün arkasında yatan gerçek duyguları bulmak için kullanmıştır. Bir anlamda Picasso'nun bilinçaltındaki duygularını arketipsel hayal gücüyle özdeşleştirdiği Pan ortaya çıkarmıştır.

1932'de Jung, Picasso'nun Zürih Kunsthaus'taki sergisini gördükten sonra onun psikolojisine dair algısal bir analiz yazmıştır. Picasso, Mavi ve Pembe dönemleri, Kübizm, 1920'ler ve 1930'lardan birkaç parça ile başlayan ve tüm kariyerini kapsayan ikiyüzyirmidokuz eser seçmiş ve serginin küratörlüğünü de kendisi yapmıştır. Sergi kronolojik ve kapsamlı olup, resimler, litograflar ve birkaç heykel de içermiştir. Jung'un eleştirisi sanat dünyasındaki birçok kişiye ve özellikle de Picasso'nun arkadaşları ve hayranlarına karşı acımasız bir yorum getirmiştir. Çünkü Jung, Picasso'dan yanlış yorumlanan ve yanlış anlaşılabilir bir "şizofren" olarak bahsetmiştir. Ne yazık ki, kamuoyunun tepkisi, Jung'un Picasso'nun çalışmaları hakkında yaptığı bazı önemli gözlemleri, özellikle de Picasso'nun sanatının zamansız ve gündelik gerçeklikle daha az

ve içsel bir gerçeklikle daha çok ilgisi olduğu görüşünü gölgede bırakmıştır:

"Bununla birlikte, Picasso'nun nesnesi, genel olarak beklenenden o kadar farklı görünür ki, artık herhangi bir dış deneyim nesnesine gönderme yapıyormuş gibi görünmez. Kronolojik olarak ele alındığında, eserleri ampirik nesnelere giderek artan bir geri çekilme eğilimi ve herhangi bir dış deneyime tekabül etmeyen, ancak bilincin arkasında yer alan ve evrensel bir algı organı gibi yerleşmiş "içeriden" gelen unsurlarda bir artış göstermektedir. Beş duyunun üstünde, dış dünyaya yöneliktir. Bilincin arkasında mutlak boşluk değil, bilinci arkadan ve içeriden etkileyen bilinçdışı ruh vardır, tıpkı dış dünyanın onu önden ve dışarıdan etkilediği gibi. Bu nedenle, herhangi bir 'dış'a tekabül etmeyen bu resimsel öğeler, 'içeriden' kaynaklanmalıdır" (Aktaran Harris, 1996) açıklaması oldukça önemli bir noktayı ifade etmiştir.

Jung için bilinçdışı mutlak bir boşluk değil, bilinci etkileyen ve aynı zamanda bireylerle ve dünyayla iletişim kurduğu araçlar olarak sembolik imgeler yaratma kapasitesine sahip etkileşimli bir alandır. Jung, arketipler olarak adlandırdığı bu sembollerin belirli insan davranış, deneyim ve anlam kalıplarını barındırdığını anlamıştır. Pan resimlerinde de Picasso, kendisine sınır koymadan bu iç gerçekliğe ulaşmıştır.

#### Picasso ve Pan

14 Haziran 1940'ta Paris, Nazi Almanya'sının eline geçmiştir. 25 Ağustos 1944'e kadar Paris'in Nazi işgali, Fransa tarihinde yıkıcı bir dönemdir. Picasso'nun, Amerika Birleşik Devletleri ve Meksika'dan gelen sığınma tekliflerine rağmen, bu panik dolu, karanlık, yorucu ve acılı dönemde Paris'te kalmayı tercih ettiği bilinmektedir.

Amerikan Psikiyatri Birliği yayını olan Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders (American Psychiatric Asc DSM-5, s. 208) kitapçığında açıklandığı gibi, Pan, psikolojideki "panik" tabirinin kaynağı olarak da nitelendirilmektedir.

Cömert, Pan'ın ürkütücü görünümünden söz ederken; "Pan görüntüsünden dolayı insanlar ve diğer canlılar için oldukça korkutucu olmuştur. Pan birden görünür ve ürkütücü sesler ve gürültüler çıkarırdı, bu da ıssız yerlerden geçenleri korkuturdu. Panik sözcüğü de Pan'ın sebep olduğu korkudan türemiştir" (Cömert, 2019, s. 66) derken, Kabağaçlı da yine aynı doğrultudaki; "Boynuzlu, belinden aşağısı keçi, saçlı sakalı karışık bir yaban ve ıssız yerler tanrısıdır. Kuş uçmaz, kervan geçmez ıssızlıklarda insanın tüylerini ürperten korku -yani panik- ondan, yani Pan'dan gelir" (Kabağaçlı, 1983, s. 100) ifadeleriyle bu görüşü destekler niteliktedir. Mitoloji sözlüğünde de adı geçen Pan, "çoban kavalını sever, azgın tekeler gibi güzel Nympha'ların peşine düşmüş. İnsanların, hayvanların uyuduğu kızgın, ıssız yaz öğlelerinde birdenbire, beklenmedik gürültüler koparır ve dört bir yana 'panik' korkular saçarmış" (Erhat, 1996, s. 235) şeklinde tanımlanmıştır.

Sanatçının İkinci Dünya Savaşı sonrası döneme rastlayan Pan portreleri, savaş yıllarının zorlukları ve savaşın kötülüğüne dair duygularıyla bağlantılı olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda Picasso'nun, Pan'ı kendisi ile birebir özdeşleştirdiği için Pan'ın verdiği panik duygusunu etrafında kendisinin verdiği inanın hareket ettiği düşünülebilir. Ancak savaşın korkunç yıkımını bilinçaltına yerleşen korkuyla birleştiren sanatçı iç ruhuna arketipsel Pan portreleriyle ulaşmıştır demek de mümkündür.

Bu dönemde arkadaşlarından ve Paris sanat ortamından kopmuştur. Bir savaş bölgesinde yaşayan Picasso, hiçbir taraf tutmadan ve direnişe katılmaktan kaçınarak yaşamını sürdürmüştür.



Picasso, kendisini soysuzlaşmış olarak adlandıran ve yasaklayan Almanlardan uzak durarak, sessizce yaşamış ve çalışmalarını sergilemiştir. Kalb, savaşın ve Picasso'nun o günlerinden şöyle bahsetmiştir:

“Nazi rejiminin baskı ve zulmünden bahsetmiyorum bile. Erzak sıkıntısı, sokağa çıkma yasakları, yakıt kıtlığı vardı. Ancak bu koşullara rağmen şiirler ve iki oyun yazdı. Verimi önceki dönemlere göre düşük olmasına rağmen resim yapmaya devam etti (Kalb, 2018, s. 120).”

Paris'i ve sürmekte olan savaşı arkasında bırakarak, Antibes'e taşınmak Picasso için bir özgürlük olmuş, Ağustos sonunda Antibes'e yerleştikten sonra ilk çalışmalarına başlamıştır. Antibes'teki çalışmalarında konu olarak Pan'ın seçen Picasso, Paris'teyken hiç ilgisini çekmediğini belirttiği, mitolojik Pan'ın eserlerinde yer almasına kendisinin de şaşırması olma ihtimali üzerinde durulmuştur. Daha sonra 1958'de bu konuyla ilgili olarak Cannes'da şöyle demiştir: “Paris'te asla bunun gibi Pan'lar, Sentor'lar veya efsanevi kahramanlar çizmem, her zaman bu bölgelerde yaşıyor gibiler” (Ashton, 2001, s. 19).

Aslında Pan, Picasso'ya hiç de yabancı olmamıştır. 1894 ve 1896 yılları arasında İspanya'da katıldığı sanat akademilerinde yapmış olduğu Pan'a ait üç çizimin “Pan'ın Başı,” “Ziller ile Dans Eden Pan” ve “Panlı Adam” olduğu bilinmektedir. Picasso, “Pan'ın Başı” isimli resmi henüz on üç yaşındayken, babasının çizim eğitmeni olduğu La Coruna'daki Instituto da Guarda'da çizmiştir. Zillerle Dans Eden Pan (1895)'i, Picasso on dört yaşındayken, babasının 1894'te yeni bir öğretmenlik işi bulduğu Barselona'daki Llotja Güzel Sanatlar Okulu'na devam ederken, Panlı Adam (1896)'ı ise, on altı yaşındayken çizmiştir” (Richardson, 1991, s. 46).

Bu çizimlerin üçünün de odak noktasının, doğrudan Pan değil, kompozisyon, doğru orantı, ışık gölge ve anatominin doğruluğu gibi çizim ilkeleri olduğu üzerinde durulmuştur. Bununla birlikte, bu hayali antropomorfik (insan biçimli) figürle karşılaştığında Picasso'nun içinde farklı düşünceler uyanmıştır. Pan'ın onu derinden etkilediği açıkça görülmektedir. Çünkü 1903'te sanat okulunu bitirip Paris'e taşındıktan sonra, “Picasso par lui-même” isimli otoportre karikatürünü yapmıştır (Resim 1). Bu, kirli bıyıklı ve kulaklarının arkasında antenler şeklinde çıkan boya fırçaları olan, kıllarla kaplı maymun gibi görünen bir karikatürdür. Kendisini çömelmış, insan kafası ve gövdesi kıllarla kaplı, ayakları toynaklı, uzun maymunsu kuyruklu insansı bir figür olarak tasvir etmiştir. Boya fırçalarını, bir boynuzmuşçasına kulağın üzerine yerleştirmek, Picasso'nun kısmen Pan'la özdeşleşmesini ifade eden ikonografik bir dönüşüm olarak değerlendirilmiştir. Picasso vahşi Pan'la kendini eşleştirerek aynı konuma gelmiş, dolayısıyla kendi çalışmalarını sürdürmek ve sanatsal kimliğini oluşturmak için kendini özgürleştirmiştir.

Bu özdeşleşme için Kalb; “Minotor ve Sentor gibi diğer klasik mitolojik yaratıklar, örneğin 1935'teki Minotauromachy ve 1930-37'deki Vollard Suite gravür serilerinde görüldüğü gibi, onun ilgisini çekerken, 1946'da kendisiyle özdeşleştirdiği ve 1973'te ölümüne kadar eşlik etmeye devam ettiği ruh, aslında onun içine gömülmüş olan Pan olmuştur. Sonunda, baskılarda, posterlerde, seramik eşyalarda ve resimlerde Pan'ın ikiyezden fazla görselini üretmiştir” (Kalb, 2018, s. 120) ifadelerini kullanmıştır.

Roma mitolojisi kaynaklı olan Pan, Yunan mitolojik Satir figüründen türetilmiştir. Pan'ın, vahşi doğada, genellikle ormanda, medeniyetten uzakta yaşayan özgür ruhlu bir orman yaratığı olduğu bilinmektedir. Görünüşte Yunan satirlerine benzer, yarı keçi, yarı



**Resim 1.**

*Picasso par lui meme - Otoportre Karikatür (Picasso Müzesi - Barcelona, 11,8x10,7 cm. Kağıt Üzerine Mürekkep).*

insan bir yaratıktır. Üst gövdesi, başı, kolları ve elleri olan bir insan, alt gövdesi ise kıllı bacaklı ve çatal toynakları olan bir keçidir.

Boynuzlar, elbette, Pan için önemli olmuştur. Görünüş olarak satirlere benzeseler de, Pan daha nazik ve daha az tehdit edicidir. Dionysos'un takipçisi olan satirlerin özdeşleştiği, müstehcenlik kavramıyla değil, haşarılıklarıyla tanınmışlardır. Pan'ın davranışlarına rasyonel akıldan ziyade ilkel içgüdü rehberlik etmiştir. Hiçbir şeyi dert etmeyen ve muzip bir oyuncu olan bu bağımsız ruhlu yaratık, yasaları veya kuralları hiçe sayarak, sezgilerine göre yaşamıştır.

Bir arketip olarak, Pan, şeylerin doğal düzenini bozan, yanlış davranmamıza neden olan, bizi normlarımızın dışında yerlere götüren ve kendimizi bilmediğimiz bir şeye meydan okurken bulmamıza yol açan kaprisli bir düzenbaz gibi değerlendirilebilir. Ruhumuzu uyandırmak için çalışan ve sınırsız hareket etme potansiyeline sahip bir yaratık olarak düşünülebilir.

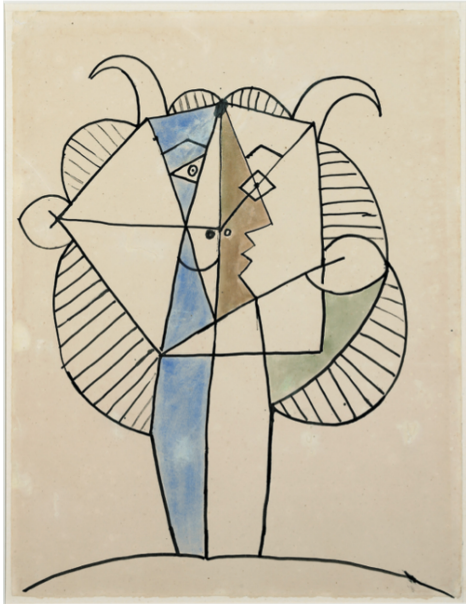
Pan'ın arketipsel davranış kalıpları, Picasso'nun ruhunu “kazması” hem kişisel hem de sanatsal olarak kendini keşfetmeye ve özgürleştirmeye yöneltmiştir. En ünlüleri olmasa da onun arketipsel hayal gücüyle olan ilişkisinin harekete geçirdiği bu eserler, olasılıkla Picasso'nun hayatındaki ve kariyerindeki eşsiz uyanışın bir ifadesi olmuştur.

## Portreler

### 31 Ağustos 1946

Dokuz resimden ilki, “Head of a Hairy Faun” (Saçlı Pan Portresi) (Resim 2), Pan'ın parşömen üzerine, suluboya ve çini mürekkebi ile çizilmiş bir portresidir. Kübist soyutlamanın izleri, tümü siyah mürekkeple çizilmiş, çoğunlukla üçgenler ve birkaç dörtgenden oluşan, iç içe geçmiş çeşitli geometrik şekiller içeren, altıgen şeklindeki büyük başın yapısında görülebilir.

Başı çevreleyen altı yarım daire, yine siyah mürekkeple çizilerek, Pan'dan yayılan neşeli enerjiyi veya belki de bir tür saç stilini düşündürülen düzensiz paralel çizgilerle doldurulmuştur. Portreyi tamamlayan unsurlar iki kulak ve iki boynuzdur. Uzun boyun iki

**Resim 2.**

Saçlı Pan Portresi – Head of a Hairy Faun (Picasso Müzesi, Antibes-Fransa, 1946, 25.9x19.8 cm. Parşömen Üzerine Suluboya ve Çini Mürekkebi).

dikdörtgenden yapılandırılmıştır. Pastel tonlarda kullanılan mavi, yeşil ve kahverengi renkler, resmin açısız geometrisini yumuşatıyor. Portre, önden ve profilden iki görünümün aynı anda yan yana gelmesiyle karmaşıklaşıyor. Bu karmaşa merak uyandırarak görüntünün kimliğini araştırması için izleyiciyi teşvik ediyor. Yüzü çevreleyen yarım daireler, Picasso'nun kız arkadaşı Françoise'in kabarık saç stiline de bir benzerlik yaratıyor. Ancak bu görüntüyü, Jung'un, Picasso'nun çıktığı yolculuğun evrensel besleyicisi ve destekçisi olarak tanımladığı arketipik ana tanrıçanın yerine geçtiği şeklinde de yorumlayabiliriz (Jung, 2005, s. 75).

## 2 Eylül ve 3 Eylül 1946

Picasso'nun serideki sonraki iki tablosu "Green Faun Head" (Yeşil Pan Portresi) (Resim 3) ve "Faun Head on Silver-Grey Background" (Gümüş-Gri Arka Plan Üzerinde Pan Portresi) (Resim 4)'tür. Bu portrelerde, saç modelindeki kabarıklığın ortadan kaldırılması ve karmaşık haldeki geometrik kompozisyonun basitleştirilmesi ilk bakışta algılanan değişimlerdir. Picasso'nun dediği gibi; "Bir fikir bir hareket noktasıdır, daha fazlası değil. Eğer onu düşünürseniz, o başka bir şey olur" (Ashton, 2001, s. 16).

Yeşil Pan Portresinde (Resim 3) turuncu, oval bir şekille çevrelenmiş yüzü ifade eden büyük, orantısız tek bir mavi dörtgen vardır. Basit üçgenlere dönüşen gözler, bir çizgiyle ifade edilen burun ve bir fırça darbesine indirgenmiş ağız bu sadeleştirmede yerini almıştır. Pan'ın kulakları, başın her iki yanında asimetrik olarak düzenlenmiş ve başının üstünde iki ilginç boynuz şakacı bir şekilde belirlemiştir. Dengesiz bir dörtgen olan kafa, hafifçe sağa eğilmiş ve boynu oluşturan bir üçgenin üzerinde tehlikeli bir şekilde durmaktadır.

Kompozisyonun tamamı, gülümseyen basit bir ağızla vurgulanan, mutluluk hissi veren bir dengeleme eylemi gibi görünmektedir. İmge biraz dengesizdir. Tıpkı tüm parçalarını nadiren düzenli veya dengede tutabilen insan ruhu gibi mükemmel bir şekilde düzenlenmemiştir. Bu düzen ve denge eksikliği, ruhu yükselten, bizi parçalanmaktan ve umutsuzluğun derinliklerine batmaktan alıkoyan şeyin bilgiçliğimiz olduğunu hatırlatmaktadır.

**Resim 3.**

Yeşil Pan Portresi – Head of a Green Faun (Picasso Müzesi, Antibes-Fransa, 1946, 25.7x19.8 cm. Parşömen Üzerine Suluboya ve Çini Mürekkebi).

İlk fikir, çizgi, şekil ve renk gibi görsel seçimlerle gelişir. Jung'un terimleriyle anlatılırsa; "Pan'ın, Peter Pan gibi bağımsızlığa imrenen, sınırlara karşı çıkan ve kısıtlamaları dayanılmaz bulan, "puer aeternus," daima genç veya çocuk olduğu görülür" (Von Franz, 2000, s. 211).

Romalı şair Ovidius, ünlü kitabı The Metamorphoses (Dönüşümler)'ta, Puer'in ilahi gençliğini dirilişin tanrısı ve insan ruhunda dirilişin aracı olarak yüceltir. Picasso için, bu mutlu-şanslı mitolojik Pan kurtuluşun temsilcisi olmuştur.

**Resim 4.**

Gümüş-Gri Zemin Üzerine Pan Portresi - Head of a Faun on a Silver-Grey Background (Picasso Müzesi, Antibes-Fransa, 1946, 25.7x19.8 cm. Parşömen Üzerine Yağlıboya ve Çini Mürekkebi).

"Head of a Faun on a Silver-Grey Background" (Gümüş-Gri Zemin Üzerine Pan Portresi) (Resim 4), mutlu ve genç çehresiyle, ruhsal yönden Yeşil Pan Portresi'ne benzer. Yeşil Pan'ın dikdörtgen başı, sayfanın çoğunu kaplayan büyük bir beşgen ile yer değiştirmiştir. Pan'ın başı, altında geniş bir insan üst gövdesi ve dörtgen bir boyun üzerinde beşgen bir formda durmaktadır. Pan'ın yüzündeki ifadeye, gülümseyen bir ağız mutluluk katarken, biri yuvarlak, diğeri üçgen formdaki çarpık gözleri şaşkınlık ifade etmektedir. Pan'ın kaprisli doğası ve fikir değiştirme eğilimi, Picasso'nun, Pan'ın yüzüne beyaz ve yeşil üçgenler yerleştirmesiyle vurgulanmıştır.

Picasso, Pan'ın boynundan yüzüne uzanan büyük yeşil bir üçgen, yüzü bozan iki beyaz üçgen ve arka plana yerleştirdiği büyük gri dörtgen ile çehreyi görsel olarak daha da karmaşıklştırmıştır. Kahverengi boynuzlar yüzü delip, neşeli çehreyi bozmuştur. Görünüşte mutlu olan bu yüzün bazen kaprisli olduğu gibi bir izlenim de vardır. Picasso'nun bilinçaltının derinliklerinde gömülü olan karışıklığı ve rahatsızlığı ortaya çıkarırken başlangıçtaki fikrinin değiştiğini görülmektedir. Şimdiye kadar her portre, Pan'ın doğasını ve Picasso'nun kimliğini daha fazla ortaya koymuştur. Burada şaşkınlık yaşadığı düşünülen Picasso'nun yapıtlarında o ana kadar ortaya çıkan bir duygu ya da durum değildir. Ne Mavi veya Pembe dönemlerinde, ne Kübizm'de, ne 1920'lerin Neoklasik döneminde, ne de 1930'ların büyük bölümünde sevgilisi Marie-Therese'nin tutkulu tasvirlerinde... Şaşkınlık, savunmasızlıktır. Ego için rahatsız edici bir duygudur. Şaşkınlık veya kafa karışıklığı hissinin, nereye, kime, ne zaman ve nasıl döneceği belirsizdir. Şaşkınlık, bireyin sorunlar karşısında yaşadığı karmaşa ve fazla sayıda seçenek yüzünden yönünü kaybettiği, kendini geriye çektiği bir deneyimdir. Pan, Picasso'ya göre, harekete geçtiğinde egoyu esneten, psişenin daha önce deneyimlenmemiş duygularının yüzeye çıkmasına kolaylık sağlayan arketipsel hayal gücünü harekete geçiren bir 'prima materia'dır.

### 6 Eylül 1946

Serideki dördüncü tablo "Bust of Faun" (Pan'ın Büstü) (Resim 5)'tir. Aynı motifi defalarca kullanmasına rağmen Picasso kendini tekrar etmemiş, yeni şeyler keşfetmeyi tercih etmiş, bir stil oluşturmakla



**Resim 5.**

Pan'ın Büstü – Bust of Faun (Picasso Müzesi, Antibes-Fransa, 1946, 25.8x19.8 cm. Parşömen Üzerine Yağlıboya).

ilgilenmediğini göstermiştir: "Temel olarak, belki de stili olmayan bir ressamım. Üslup, ressamı aynı vizyona, aynı tekniğe, aynı formüle yıllar ve yıllar boyunca, bazen de tüm yaşamı boyunca kilitleyen bir şeydir. Çok fazla çırpınıyorum, çok fazla hareket ediyorum. Beni burada görüyorsun, çoktan değiştim, zaten başka bir yerdeyim. Sabit durmuyorum, bu nedenle bir üslubum yok" (Ashton, 2001, s. 95).

Bu tabloda Picasso, herhangi bir stile bağlılık duymadan, arketipsel hayal gücünü tamamen yeni bir görüntü vermesi için salıvermiştir. Pan portresi, önceki üç portreye kıyasla çok daha karmaşık bir görünüme sahiptir. Yüz, farklı şekil ve renklerde gruplardan oluşturulmuştur: Kahverengi bir yarım daire, beyaz bir üçgen, yeşil ve mor bir dörtgen. Her boynuz iki renkle ortadan ikiye bölünmüştür: Birisi yeşil ve beyaz, diğeri mor ve yeşil. Pan'ın yüz hatları, bu şekil ve renklerin üzerine basit ve anlaşılır şekilde bindirilmiştir. Gözbebekleri ve kaşları olan yuvarlak gözler, karakalem çizimiyle, gölgeleme yapılmadan renklerin üzerine çizilmiştir. Burun ve ağız yine benzer şekilde, birkaç karakalem çizgisi ve kalemin hızlı vuruşuyla basitçe biçimlendirilmiştir. Boyun kahverengi bir yarım daire ve beyaz bir dörtgenden oluşmuştur. Omuzlar yeşil ve beyaz üçgenlerdir. Gövde karakalemle gölgelenmiş kelebek kanatları şeklindedir.

Kendini Pan portrelerine adanmış olan Picasso'nun ne yapacağına dair her zaman bir fikri olduğu söylenebilir. Şekiller ve renkler azaldıkça portre farklı bir görünüme dönüşmüştür. Picasso'nun dediği gibi, "İnsan ne yapacağını asla bilemez. Kişi bir resme başlar ve sonra başka bir şeye dönüşür. Önemli olan sanatçının 'dürtüsünün' ne kadar müdahale ettiği" (Ashton, 2001, s. 29). Kompozisyonun karmaşıklığı, şekil ve renk çeşitliliği, bu tabloda birden fazla karakter olma olasılığını ortaya koymaktadır. Pan'ın Büstü, kendini beğenmiş ve biraz da kurnaz olan, birleştirilmiş hayvan ve insan zekasının çok katmanlı, çok yönlü bir karakterini sergilemektedir. Bu esrarengiz varlık, bu dünyadan değil, insan ve hayvan bilincinin rasyonel aklın kavrayamayacağı şekilde iç içe geçtiği başka bir alemden geldiği izlenimini vermektedir.

### 8 Eylül 1946

Beşinci portre olan "Head of a Grey Faun" (Gri Pan Portresi) (Resim 6) insan ruhunun bütünüyle sağlıklı olması için bireyin bilinçdışının tüm içeriğini kabul etmesi gerektiği görüşünün bir ifadesi gibi düşünülebilir. Picasso'ya göre bir resim bir taslaktan yapılmaz, daha çok bilinçaltının içeriği tarafından değiştirilir: "Bir resim önceden planlanmaz, uygulamada fikirler değiştikçe farklılaşır" (Ashton, 2001, s. 8). Bu portrelerde, Pan'ın bir portresinden diğerine geçilirken bu farklılaşma göze çarpmaktadır. Picasso'nun arketipsel hayal gücünün bilinçaltında bulunan "muazzam sembollere" yöneldiği söylenebilir.

Görüntü, tümü portreyi oluşturan, sayısız yoğunlukta çizginin kesişmesiyle ortaya çıkan küçük parçalı organik ve geometrik şekiller halinde yapılandırılmıştır. Kasvetli siyahlar, kahverengiler ve grilerden oluşan kısıtlı bir paletle sahiptir. Çizgiler kalınlık ve yoğunluk bakımından farklılık gösterir. Küçük üçgenler, dikdörtgenler, yamuklar gibi garip şekilli dörtgenler ve her tür daire, elips ve ovaler bir aradadır. Gözlerin ana hatları karakalemle belirgin bir şekilde çizilmiştir. Ancak burun ve zar zor tanınabilen ağız gibi diğer yüz özellikleri belirsizdir. Kulaklar daire ve üçgenler halinde soyutlanmıştır. Gözler ve ağız yüzün karanlık gölgeleri arasında loş bir şekilde aydınlatılmıştır. Daha kasvetli ve nötr renk seçimiyle yüz daha gizemli hale gelerek, karanlık bir gerçekliğe dönüşür. Jung'a göre bilinçdışındaki her şey açığa çıkarılmaya çalışılır. Picasso için, vahşi ve içgüdüsel olarak değerlendirilen bu görüntü



**Resim 6.**  
Gri Pan Portresi – Head of a Grey Faun (Picasso Müzesi, Antibes-Fransa, 1946, 25.7×19.8 cm. Parşömen Üzerine Yağlıboya ve Karakalem).

eğer kontrolsüz kalırsa, karşısına çıkacak her şeyi yıkıp geçecektir. Bu güçlü bilinçdışı duyguların varlığıyla yüzleşmek gerekmektedir. Bu portre, Jung'un bahsettiği, bir kez ifade edildiğinde bilinçsiz davranış ve duyguların kalıplarının kilidini açan, sentez ve bütünlüğe yol açan gizemli bir sembol olarak değerlendirilebilir.

“Psikanalitik amaç, bilinçdışında kendiliğinden gelişen ve içe bakan adama emir vermeden ortaya çıkan görüntüler veya duygular biçimindeki gölgeli sunumu gözlemlemektir. Böylece bastırılmış ya da unuttuğumuz şeyleri bir kez daha buluruz. Acı da olsa, bu yine başlı başına bir durumdur. Çünkü aşâğılık, hatta değersiz olan, gölgem olarak bana aittir. Bana madde ve kütle verir. Bir gölgem olmazsa nasıl önemli olabilirim? Bütün olmak için benim de bir karanlık tarafım olmalı. Gölgemin bilincine vardıkça, herkes gibi bir insan olduğumu hatırlarım” (Jung, 2007, s. 35).

Picasso'nun yaptığı resmin psikanalitik bir amacı olmadığı söylenebilir. Ancak resim yapma eylemi, en azından bu resimlerde, Picasso'nun gölgesinin ürktücü arketipsel görünümündeki gibi bilinçaltının belirlediği yer olabilir. “Kendini bilmeye ve bireyleşmeye giden yol, bilinçdışına bağlanma sürecinden geçmektedir. Tamamen farkında ve bütün olmak için, karanlık tarafın farkında olmak ve böylece psişeyi bütünleştirmek gerekir. Bu bireyleşme süreci, bilinçaltı doğal olarak uzun bir süre boyunca ifade aradığı için, kendiliğinden veya yavaş bir şekilde gerçekleşebilir” (The Academy of Ideas, 2006). Picasso, Gri Pan Portresinde, bastırılmış duygu ve edinimlerin saklandığı gölgesiyle buluşmuştur. Bilindiği gibi duymak, hissetmek veya hatırlamak istemediğimiz şeyler, utanç, öfke ve korku gibi duygu ve deneyimler bilinçaltının derinliklerine itilir. Burada uyku halinde ve diğer insanlara yansıtılmaya hazır halde beklemektedir. Picasso, gölgeyle karşılaştığında yeni bir canlılık ve psikolojik yenilenme durumuna girdiği varsayılabilir.

#### 14 Ekim 1946

Picasso, “Yellow-and-Blue Faun playing the Double Flute” (Çift Flüt Çalan Sarı-Mavi Pan) (Resim 7) tablosunda klasik çağlardan gelen çift flütü (diaulos) Pan'ın eline tutuşturarak, Pan'ı müzik çalmak gibi insani etkinliklere dâhil etmiş ve daha reel olmasını



**Resim 7.**  
Çift Flüt çalan Sarı ve Mavi Pan – Yellow and Blue Faun playing the Double Flute (Picasso Müzesi, Antibes-Fransa, 1946, 25.8×19.8 cm. Parşömen Üzerine Yağlı Boya ve Kömür Kalem).

sağlamıştır. Palet, sahip olduğu koyu sarı, kahverengi ve beyaz zeminli sarı renklerle diğer resimlerdekine benzerdir. Görüntü, farklı renklerde üçgenlerle sadeleştirilmiştir. Bu tablodaki Pan biraz uğursuz bir nitelikteymiş gibi görünmektedir. Yüz karşımıza, birden fazla kişilik sunan, ön cepheden görüntüyü bozan ve karmaşıklaştıran şekilde çıkmaktadır. Ağızın sadece kısa ve düz bir çizgiden oluşması ve renklerin cansızlığı neşesiz, şaka yapmayı hatta sırtırmayı bile bırakmış bir ifade oluşturmaktadır. Bu portrede büyük ölçüde köşeli ve düz çizgiler, sinsi ve rahatsız edici bir varlığı hissettirmektedir. Bu yaratığın kimliği görünüşte insan olarak düşünülebilir. Çünkü en azından bir müzik aleti çalmaktadır. Ancak insan zekasının dışında, rahatsız edici hayvani bir içgüdüyle harmanlanmış bir hava hissettirmektedir. Bu resimlerde Picasso, geometrik şekilleri, soyut düzenlemelerde yan yana getirerek Kübist tarzda çalışmıştır.

“White Faun Playing the Double Flute” (Flüt Çalan Beyaz Pan) (Resim 8) tarihsizdir; ancak, kâğıdın ve boyanın türü nedeniyle, diğer resimlerle aynı zaman diliminde yapıldığı düşünülmektedir.

Picasso burada Kübizmi terk ederek figüratif temsile yönelmiştir. Pan, tüm sayfayı kaplamaktadır. Zemin toprak sarısı ve beyaza boyanmış, figür, yüz özellikleri, elleri, kolları ve çift flütü karakterle tekniği ile yapılmıştır. Portre, siyah çizgilerle belirlenmiş yüz özellikleri ile daha tanınabilir basit bir insan kafası şeklinde, boynuzları olan, düz beyaz bir oval olarak çizilmiştir. Resim spontane ve rahat bir şekilde yapılmış gibi görünmektedir. Ancak kolların ve ellerin kısalmasında açıkça görülebilen “akimbo duruşu,” bir figürü çizmeye dair ömür boyu süren bir bilgi birikiminin varlığını yansıtmaktadır. Asimetrik kompozisyon, uygulanan boya ve düzensiz fırça darbeleri, canlı ve hareketli bir ruhun yaratılmasına katkıda bulunmaktadır. Pan tamamen müzik çalmaya kendini kaptırmış, flütü dudaklarına kaldırmış, gözleri kapalı ve elleri enstrümanı çalmakla meşgulken, insan formu da eterik bir varlığa dönüştürülmüştür. Pan'ın kafası boynundan bağımsız, eller küçük ve kabaca çizilmiştir. Figürü, paleti ve kompozisyonu görsel olarak basitleştirerek, Picasso, hayal kurma durumunu yakalamayı başarmıştır.

**Resim 8.**

*Flüt Çalan Beyaz Pan – White Faun Playing the Double Flute (Picasso Müzesi, Antibes-Fransa, 1946, 26.2×19.6 cm. Parşömen Üzerine Yağlı Boya ve Kömür Kalem).*

**16 Ekim 1946**

Bu portrelerde Picasso, asla bir sonucu öngörmeden veya yönlendirmeden ruhunun bilinmeyen kısımlarını "kazıyor" duygusu vermektedir. Bu durumu Picasso şöyle açıklamıştır: "Ne zaman bir resim çizmeye kalksam, uzaya fırlıyormuş gibi bir hisse kapılıyorum. Ayaklarımın üzerinde nereye düşeceğimi asla bilemem. Çalışmamın etkisini ancak daha sonra tam olarak tahmin etmeye başlıyorum" (Ashton, 2001, s. 28).

Sekizinci portrede, Picasso gerçekten "uzaya sıçrar." Önceki resimlerin Kübist ve figüratif konfigürasyonlarını terk etmiştir. "Nereye ineceğini asla bilemez" bir halde eş merkezli dairelerin bir düzenlemesi olarak portreyi biçimlendirmiştir. "Spiral Head of a Faun" (Pan'ın Spiral Başı) (Resim 9), merkezinde küçük bir gülen yüzün durduğu bir dizi sarmal daireden oluşmuştur. Resim, kaba, kahverengi bir kâğıt üzerine, düzensiz çizilmiş ve aralıklı dairelerin görüntüyü canlandırdığı, özensizce boyanmış beyaz bir zeminin üzerinde durmakta ve aynı zamanda bir mandalaya benzemektedir. Pan hala mevcut olmasına rağmen, insani unsuru radikal bir şekilde sadece minik bir kafaya indirgenmiş ve hayvani varlığı da eş merkezli dairelerin egemenliğiyle neredeyse ortadan kaldırmıştır. Çemberler, çatışan ve kafa karıştıran şekilleriyle, parçalayıcı Kübist dil olmadan, bir bütünlük ve uyum hissi vermektedir.

Picasso, yaratım sürecini, "zekâdan önce gelen" bir yetenek kullanarak, uzun mesafeler kat edip eve dönebilen bir güvercine benzetmiştir: "Bir sanat eserini genellikle yazarın kendisi tarafından bilinmeyen hesaplamaların ürünü olarak görüyorum. Tıpkı taşıyıcı güvercin gibi, çatı katına dönüşünü hesaplıyor" (Ashton, 2001, s. 30).

Benzer şekilde, arketipsel hayal gücü, bilinçaltından alınan bir görüntüyü, bilince ve Picasso'nun paletine götürür. Bu, Picasso'nun ifadesiyle bir tür sezgiye dayanan "içimizdeki diğer benlikten" hareket etmesini sağlamıştır.

Birinci Dünya Savaşı'nın sonlarına doğru Gustav Jung, ilk mandala örneğini çizmiştir. Ancak mandalaların, 1919 yılına kadar "benliğin

**Resim 9.**

*Pan'ın Spiral Başı – Spiral Head of a Faun (Picasso Müzesi, Antibes-Fransa, 1946, 19×21.9 cm. Kraft Üzerine Yağlı Boya ve Kömür Kalem).*

durumuyla ilgili kriptogramlar ve bireyleşmeye giden yol" (Jung, 2001, s. 196) olduğunu anlamamıştır. Mandalalar üzerine yazdığı sonraki kitabında bunu şu şekilde açıklamıştır: "Mandala, ruhsal yönelim bozukluğu veya yeniden yönelim zamanlarında kendiliğinden ortaya çıkan benliğin bütünlüğünün psikolojik ifadesidir" (Jung, 1973, s. 20).

Ayrıca Jung 1958'de yayınladığı çalışmada ise mandala kavramını şu şekilde genişletmektedir: "Ayrılmış durumdaki bireyin bir yönlendirici ve düzenleyici ilkeye ihtiyacı vardır. Ego bilinci bu rolü kendi iradesinin oynamasına izin vermek ister, ancak güçlü bilinçaltının varlığını gözden geçirir. Niyetlerini engelleyen unsurlar, sentez amacına ulaşmak istiyorsa, bunları ifade eden ve senteze vesile olan mukaddes bir sembole sahip olmalıdır" (Jung 1999, s. 74).

Mandalalar zaman içinde birçok farklı kültürde ortaya çıkmıştır. Merkezinde bir Tanrı bulunan bir veya daha fazla eş merkezli spiral daire ile biçimlendirilir. Picasso'nun durumunda, Tanrı, Pan'dır. Mandala, benliğin bütünlüğünü gösteren arketiptir ve bu nedenle tüm arketiplerin en önemlisi olarak kabul edilir, çünkü psişenin birleştirici veya düzenleyici ilkesi olarak hareket ederek bilinçli ve bilinçdışının birliğine yöneliktir. "Bir tablonun bizi harekete geçirme kapasitesiyle görüldüğü gibi olduğunu söyleyebilmelisiniz, çünkü sanki ona Tanrı tarafından dokunulmuş gibidir. Ama insanlar bunun bir düzmece olduğunu düşünürler ve yine de gerçeğe en yakın olan budur (Ashton, 2001, s. 25)." Picasso'nun sarmal mandalaları, onun neşeli halini ve içsel uyumunu yansıtmaktadır.

**17 Ekim 1946**

Dokuzuncu resim olan, "Spiral Head of a Faun with Three Marginal Figures" (Üç Kenarı Figürlü Pan'ın Spiral Başı) (Resim 10) tablosunda Pan'ın yüzünü merkeze yerleştirdiği sarmal eş merkezli dairelerden meydana gelen mandala formatını tekrarlamıştır. Resim, üç köşesine yerleştirilmiş küçük motiflerle birlikte beyaza boyanmıştır. Benzer şekilde bedensiz olan Pan, eterik ve manevi bir doğaya sahiptir. Bu marjinal görüntülerin her biri, gevşek bir şekilde boyanmış beyaz bir zeminin üzerine yerleştirilmiş, görüntünün net bir şekilde öne çıkmasını sağlayan, karakalemle



**Resim 10.** Üç Kenarı Figürlü Pan'ın Spiral Başı – *Spiral Head of a Faun with Three Marginal Figures* (Picasso Müzesi, Antibes-Fransa, 1946, 17.2×18.7 cm. Parşömen Üzerine Yağlı Boya ve Kömür Kalem).

yapılmış basit çizimlerdir. Motiflerin tümü, fiziksel biçimlerinden soyutlanmıştır. Ruhun, insan ve hayvan kişilikleriyle harmanlandığı başka bir dünyaya ait izlenimi vermektedir.

Picasso, yirmili yaşlarda kübist tarzda yaptığı çalışmalarıyla modernizmin öncüsü olarak anılmaya başlamıştır. Florman'ın belirttiği gibi, o aslında "isteksiz bir lider" ve "güvenilmez bir rehberdi" çünkü "resmi temsilin elden çıkarılmasına" yatırım yapmamıştır (Florman, 2000, s. 3).

Yıllar içinde üslubunu değiştirmiş, belirli bir üslubu sürdürmeyi veya geliştirmeyi de amaçlamamıştır. Denemeler yaparak, "istekli" olmadan ortaya çıkan anlamları aramayı tercih etmiştir. Picasso için anlam, yaşadığı çağda, modernist soyutlamanın izin vermediği mitler, metaforlar, işaret ve sembollerde yer almıştır.

Picasso'nun, çalışmaları belirli bir yörüngeye bağlı olmamıştır. Arketipsel hayal gücünün ortaya çıkarabileceği vizyonlarla daha fazla ilgilenmiştir. Picasso için bu semboller bir anlamda ruhun dili ve anlamı olmuştur. Picasso, herhangi bir geleneği veya üslubu takip etmeye ihtiyacı olmadığı gibi kendisini veya işini açıklama zorunluluğu da duymamıştır. Kalıplaşmış üsluplara bağlı kalmak yerine, yeni maceralara atılmaktan çekinmemiştir.

Modernizmin ve on dokuzuncu yüzyılın sonlarında başlayıp, yirminci yüzyıla kadar devam eden tüm hareketlerin bir dizi halinde, birinden diğerine ilerlemediği fikri oluşmuştur. Sanat ardı ardına gelen 'izmler'in değil, "gelişimsel problem çözmenin deneyimlendiği bir alandır" (Zeidler, 2015, s. 10). Pan konulu son iki resim de bu durumu açıklamaktadır. Picasso'nun bilinçaltıyla bağlantısı herhangi bir engel tanımamış ve sonsuz sayıda yeni imgeler sağlamak için arketipsel hayal gücünü özgür bırakmıştır.

Picasso'nun Pan'la etkileşimi, onu geçmişteki çalışmalarından koparan bir patlama gibi değerlendirilebilir. Picasso, her portrede daha derine inmiş, ruhu kendi bütünlüğüyle yüz yüze gelmiştir. Picasso'nun mandalalarda ortaya çıkan içsel dönüşümü, her şeyin tamamen farklı bir forma evrildiği bir dönüşüme

benzetilebilir. Picasso'nun eserlerindeki çeşitliliği açıklamaya çalışan sanat tarihçisi Zeidler de bu durumu şu sözlerle ifade etmiştir: "Görünüşündeki aşırı çeşitliliğe rağmen, Picasso'nun yapıtına birlik verenin içsel yaşamıdır" (Zeidler, 2015, s. 186).

## Sonuç ve Öneriler

Bu çalışmada, Picasso'nun arketipsel hayal gücü, insan doğasını ve anlamını araştırma fırsatı sunarak, bu eserlerin bütününe bir ontolojik değer kazandırarak Picasso'nun görünürden görünmeze geçtiği yorumu yapılmıştır. Picasso'nun bireyselleşmeye yönelik içsel yolculuğu, özellikle son iki portrenin mandala çağrışımından anlaşılacağı gibi, "kutsal bir şey" ile sonuçlanmıştır. Picasso'nun biyografileri, Katolik olarak vaftiz edildiği ve dindar bir anne tarafından büyütüldüğü yönündedir. Resim kariyerinin başlarında dini sahneler çizmiş, Çarınha Gerilme'de olduğu gibi, Hıristiyanlıkla ilgili konuları resmetmiştir. Daha sonraki yıllarda Richardson, sanatçının bir Katolik olarak kalmadığını ve onun yerine bir ateist olduğunu iddia etmiştir. Bilindiği üzere Paleolitik dönemde ortaya çıkan bilincin, tarih öncesi insanların hayal gücünün bir sonucu olabileceği ifade edilmiştir. Sembol ve metafor yoluyla imgelemenin, arketipsel hayal gücünün sadece dünyayı yaratmakla kalmayıp, aynı zamanda Tanrısalığın eserinin, bir paradigması olabileceği de öne sürülmüştür. Ancak bu eserlerde, tıpkı Dante'nin Virgil'le yaptığı ruhsal yolculuk gibi, Picasso'nun, Pan'ı rehber edindiği, 'insan, hayvan ve tinselliğin birleştiği yere' yani kendi ruhuna yaptığı yolculuk söz konusu olmuştur. Picasso'nun bu içsel yaşamı yapıtlarının birliğini kazandırmıştır. Pan portrelerine ağırlık veren Picasso'nun her zaman yapacaklarına dair bir fikri olmuştur.

Picasso, Pan'ı kendisi ile birebir özdeşleştirdiği için Pan'ın verdiği panik duygusunu etrafına aslında kendisinin verdiği inanaarak hareket ettiği düşünülebilir. Dağlarda ve kuytularda özgürce hareket eden Pan gibi özgürlüğüne düşkün olan Picasso, kendini güvende hissetmediği dönemlerde içsel korkularından sıyrılıp hayatın zevklerini artırarak kendini verimli işlere odaklama gücünü gösteren yapısıyla da Pan ile özdeşleştirmiştir.

Bu çalışmada Picasso'nun dokuz adet Pan resmi ile O'nun farklı yönü keşfedilmeye çalışılmıştır. Picasso'nun arketipsel hayal gücünün ürünü olan Pan tablolarından yola çıkarak, ruhunu keşfetmek ve onu içsel yolculuğunu ortaya çıkarmak amacıyla resimleri incelenmiştir. Picasso için semboller bir anlamda ruhun dili ve anlamı olmuştur. Picasso, herhangi bir geleneği veya üslubu takip etmeye ihtiyacı olmadığı gibi kendisini veya işini açıklama zorunluluğu da duymamıştır. Kalıplaşmış üsluplara bağlı kalmak yerine, yeni maceralara atılmaktan çekinmemiştir.

Pan'ın arketipsel davranışları ve Picasso'nun ruhuna yaptığı yolculuk kendini keşfetmeye yönelmiştir. Sanatçının bu eserleri arketipsel hayal gücüyle olan ilişkisini harekete geçirerek Picasso'nun kariyerindeki eşsiz uyanışın bir ifadesi olmuştur. Bireyselleşme sürecinin, benlik ve ruhun tüm parçaları bütünleşip "kutsal" ile birleştiğinde ortaya çıktığı görülmüştür. Geçmiş dönemde yapmış olduğu çok sayıda Pan resimlerinden farklı olarak, bu portre serisinde renk ve biçimleri sadeleştirerek yalın bir ifadeye ulaşmış olmasını kutsal arınmanın bir izdüşümü olarak değerlendirmek de olasıdır. Picasso'nun içsel yolculuğu Pan arketipi ile kendini özleştirmesi ile başlamış ve kendi kutsalına ulaşması ile sonuçlanmıştır.

Bu makalede, Picasso'nun yaşamı ve sanatına farklı bir pencere açılarak, sanatçının, özellikle Pan arketipi bağlamında psikanalitik yönü irdelenmiştir. Bu durum, yapılacak olan yeni araştırmalara

farklı bir bakış açısı getirerek, disiplinler arası yaklaşımla, daha kapsamlı bağlantılara ve kaynaklara ulaşılarak yeni ufuklar açılması anlamında önemlidir.

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Yazar Katkıları:** Fikir – G.A.; Tasarım – G.A.; Denetleme – A.K., G.A.; Kaynaklar – G.A.; Malzemeler – G.A.; Veri Toplanması ve/veya İşlemesi – G.A.; Analiz ve/veya Yorum – G.A.; Literatür Taraması – G.A.; Yazıyı Yazan – G.A.; Eleştirel İnceleme – A.K.; Diğer – G.A.

**Çıkar Çatışması:** Yazarlar çıkar çatışması bildirmemişlerdir.

**Finansal Destek:** Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadıklarını beyan etmiştir.

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

**Author Contributions:** Concept – G.A.; Design – G.A.; Supervision – A.K., G.A.; Resources – G.A.; Materials – G.A.; Data Collection and/or Processing – G.A.; Analysis and/or Interpretation – G.A.; Literature Search – G.A.; Writing Manuscript – G.A.; Critical Review – A.K.; Other – G.A.

**Declaration of Interests:** The authors declare that they have no competing interest.

**Funding:** The authors declared that this study has received no financial support.

## Kaynaklar

- American Psychiatric Asc. (2013). *Diagnostic and statistical manual of mental disorders (DSM-5)*. American Psychiatric Publishing.
- Ashton, D. (2001). *Picasso konuşuyor* (M. Yılmaz, Çev.). Ütopya Yayınevi.
- Berens, E. M. (2009). *The Myths and Legends of Ancient Greece and Rome* (1st edn, S. M. Soares, Ed.). MetaLibri. <http://metalibri.wikidot.com/title:the-myths-and-legends-of-ancient-greece-and-rome>
- Burger, J. M. (2006). *Kişilik* (İ. D. E. Sarioğlu, Çev.). Kaknüs Yayınları.
- Cömert, B. (2019). *Mitoloji ve ikonografi*. Deki Basım.
- Erhat, A. (1996). *Mitoloji sözlüğü*. Remzi kitabevi.
- Florman, L. (2000). *Myth and metamorphosis: Picasso's classical prints of the 1930s*. MIT Press.
- Grimal, P. (1986). *A conside dictionary of classical mythology*. T.J.Books.
- Harris, M. (1996). *Carl Jung analyzes Picasso*. <http://jungcurrents.com/carl-jung-takes-on-picasso-in-1932>
- Hollis, J. (2000). *The Archetypal Imagination*. Texas A&M University Press.
- Jung, C. G. (1973). *Mandala symbolism*. Princeton University Press.
- Jung, C. G. (1999). *Keşfedilmemiş benlik* (B. İlhan & C. E. Sılay, Çev.). İlhan Yayınevi.
- Jung, C. G. (2001). *Anılar, Düşler, düşünceler* (İ. Kantemir, Çev.). Can Yayınları.

- Jung, C. G. (2005). *Dört Arketip* (Z. A. Yılmaz, Çev.). Metis Yayınları.
- Jung, C. G. (2006). *Analitik psikoloji* (E. Gürol, Çev.). Payel Yayınları.
- Jung, C. G. (2007). *Modern man in search of a soul*. Routledge.
- Jung, C. G. (2012). *Introduction to Jungian psychology: Notes of the seminar on analytical psychology*. Princeton University Press.
- Kabaağaçlı, C. Ş. (1983). *Anadolu efsaneleri*. Bilgi Yayınevi.
- Kalb, C. (2018). Picasso genius: Artist, provocateur, rogue, genius. *National Geographic*, 5, 19–24.
- Magalhaes, R. C. (2007). *Antikçağ'dan günümüze sanatta mitoloji* (Y. D. Bengi, Çev.). Alfa.
- Mermerkaya, M. İ. (2021). Psikanalitik yaklaşım. *Sosyal Bilimler Ansiklopedisi* içinde (Cilt III). TÜBİTAK Bilim Yayınları.
- Picasso, P. (1903). *Otoporte karikatür* (Kağıt Üzerine Mürekkep). Picasso Müzesi. [https://catalag.museupicasso.bcn.cat/fitxa/museu\\_picasso/H290326/?lang=en&resultsetnav=61bf9fa67b334](https://catalag.museupicasso.bcn.cat/fitxa/museu_picasso/H290326/?lang=en&resultsetnav=61bf9fa67b334)
- Picasso, P. (1946). *Pan'ın spiral başı* (Kraft Üzerine Yağlı Boya ve Kömür Kalem). Picasso Müzesi-Fransa. <https://www.pileface.com/sollers/spip.php?article2515>
- Picasso, P. (1946). *Saçlı pan portresi* (Parşömen Üzerine Suluboya ve Çini Mürekkebi). Picasso Müzesi-Fransa. <http://ramsayonline.com/picasso-last>
- Picasso, P. (1946). *Yeşil pan portresi* (Parşömen Üzerine Suluboya ve Çini Mürekkebi). Picasso Müzesi-Fransa. <https://www.pileface.com/sollers/spip.php?article2515>
- Picasso, P. (1946). *Çift flüt çalan sarı ve mavi pan* (Parşömen Üzerine Yağlı Boya ve Kömür Kalem). Picasso Müzesi-Fransa. <https://www.museepicassoparis.fr/en/node/152>
- Picasso, P. (1946). *Flüt çalan beyaz pan* (Parşömen Üzerine Yağlı Boya ve Kömür Kalem). Picasso Müzesi-Fransa. <https://www.pileface.com/sollers/spip.php?article2515>
- Picasso, P. (1946). *Üç kenarı figürlü pan'ın spiral başı* (Parşömen Üzerine Yağlı Boya ve Kömür Kalem). Picasso Müzesi-Fransa. <https://jo-joel.com/don-amarillo>
- Picasso, P. (1946). *Pan'ın büstü* (Parşömen Üzerine Yağlıboya). Picasso Müzesi-Fransa. <https://www.trowbridgeway.com/FineArt>
- Picasso, P. (1946). *Gümüş-gri zemin üzerine pan portresi* (Parşömen Üzerine Yağlıboya ve Çini Mürekkebi). Picasso Müzesi-Fransa. <https://www.pileface.com/sollers/spip.php?article2515>
- Picasso, P. (1946). *Gri pan portresi* (Parşömen Üzerine Yağlıboya ve Karakalem). Picasso Müzesi-Fransa. <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-liverpool/exhibition/picasso-peace-and-freedom/picasso-peace-and-freedom-explore-3>
- Richardson, J. (1991). *A life of Picasso: Early years, 1881–1906*. Random House.
- The Academy of Ideas (2006). *Introduction to Carl Jung: Individuation, the persona, the shadow and the self* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/uhAeXyVDDTc>.
- von Franz, M. L. (2000). *The problem of the puer aeternus*. Inner City Books
- Zeidler, S. (2015). *Form as revolt: Carl einstein and the ground of modern art*. Cornell University Press.

# Şapka Tasarımında Yöresel Dokunuşlar: Kutnu Kumaş Örneği

## Local Touches in Hat Design: Kutnu Fabric Example

Hüseyin ÖZDEMİR<sup>1</sup>   
Saliha Sevde GÜLERYÜZ<sup>2</sup> 

<sup>1</sup>Gaziantep Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, Gaziantep, Türkiye

<sup>2</sup>Gaziantep Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı, Gaziantep, Türkiye



### ÖZ

Endüstrideki hızlı gelişmeler, modadaki hızlı dönüşümler ve giyim sektöründeki tüketici grubunun her geçen gün artması sonucunda, sektör tasarımcıları fazla emek gerektirmeyen, az maliyetli ve hızlı bir şekilde pazara sunulacak ürünler çıkarmaya başlamışlardır. Bundan dolayı yöresel dokuma kumaş sektöründe birçok kumaş unutulmaya başlamıştır. Çünkü yöresel kumaşlar el işçiliği, zaman ve maliyet bakımından üretilmesi zahmetli kumaşlardır. Fakat tüm bu zorluklara rağmen yöresel kumaşların gelecek nesillere aktarılması gerekmektedir. Kutnu kumaş da Gaziantep yöresine ait unutulmaya yüz tutmuş bir kumaş türüdür. Bu çalışmada Gaziantep yöresine ait olan kutnu kumaşın unutulmaması ve tekrar hayata döndürülmesi amaçlanmıştır. Kutnu kumaş üzerine modern desenler aktararak yeni bir şapka tasarlanmıştır. Yapılan tasarımlar ile geçmişin öğretileri ile şimdinin modernitesi birleştirilmeye çalışılmıştır. Çalışmada kutnu kumaştaki yapılan şapkalarda çeşitli aksesuarlar da kullanılmış ve ürünün albenisi artırılmıştır. Ayrıca şapkada kullanılan kutnu kumaşa dayanım performansı ve çeşitli haslık testleri de yapılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Moda tasarımı, şapka tasarımı, kutnu kumaş, süsleme sanatı, geleneksel dokuma

### ABSTRACT

As a result of rapid developments in the industry, rapid transformations in fashion, and the increase in the consumer group in the clothing sector day by day, the designers of the sector have started to produce products that do not require much effort, cost less, and will be offered to the market quickly. Many fabrics have begun to be forgotten in the local woven fabric sector because local fabrics are difficult to produce in terms of handwork, time, and cost. However, despite all these difficulties, local fabrics must be transferred to future generations. Kutnu fabric is also a type of fabric belonging to the Gaziantep region, which has sunk into oblivion. In this study, it is aimed not to forget the kutnu fabric, which belongs to the Gaziantep region, and to bring it back to life. A new hat was designed by transferring modern patterns on kutnu fabric. With the designs made, it was tried to combine the teachings of the past with the modernity of the present. In the study, various accessories were used in hats made of kutnu fabric and the appeal of the product was increased. In addition, resistance performance and various fastness tests were carried out on the kutnu fabric used in the hat.

**Keywords:** Fashion design, hat design, kutnu fabric, ornament art, traditional weaving

### Giriş

Ülkemizde her bölgenin kendine özgü değerleri ve bu değerleri yansıtan dokuma çeşitleri vardır. Bunlar ait olduğu yörelerin geçmişlerini bize en iyi anlatan tarihi imzalarlardır. Bu dokumalarda kullanılan renkler, desenler, iplikler o yörede yaşayan insanların duygularını, yaşam şartlarını, iklimlerini, inançlarını, örf ve adetlerini yansıtmaktadır. Gaziantep ili de bulunduğu coğrafi konum nedeniyle, ipek yolu üzerinde bulunması, ticaret merkezi olarak adlandırılması ve tekstilin her çeşidinin üretildiği bir yer olması bakımından kendine özgü değerleri olan bir yerdir. Buranın tescilli coğrafi ürün göstergelerinden birisi olan kutnu kumaşta yörede küçük miktarlarda da olsa üretimi devam eden bir üründür.

Kutnu; Türkiye de sadece Gaziantep ilinde dokunan ipekli bir dokuma türüdür. Hammaddesi ipek (suni ipek, floş) ve pamuk ipliği olan kumaşın, çözümlü ipliği ipek ipliğinden, atkı ipliği ise pamuk ipliğinden oluşmaktadır (Kalebek & Sayar, 2020). Kutnu kumaşlar birçok farklı renklerdeki parlak ve mat ipliklerin yan yana gelmesiyle dokunmaktadır. Özellikle kırmızı, siyah, beyaz, mor, krem ve yeşil renkler kullanılsa

Geliş Tarihi/Received: 28.07.2022

Kabul Tarihi/Accepted: 20.04.2023

Yayın Tarihi/Publication Date: 14.07.2023

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:

Hüseyin ÖZDEMİR

E-mail: hozdemir@gantep.edu.tr or

gulyuzsevde98@gmail.com

Cite this article as: Özdemir, H., & Gülerüz, S. S. (2023). Local touches in hat design: Kutnu fabric example. *Art Vision*, 29(51), 137-143.



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.



da genellikle sarı renk ağırlıklı bir dokumadır (Alan, 2011). Bazı dokumaların üzerinde çiçek motiflerini de görmemiz mümkündür. Dokuma kumaşının içinde sentetik hiçbir madde bulunmamaktadır. Bu sebepten dolayı çok sağlıklı bir dokuma türüdür. Kutnu eski tarihlerde ve günümüzde ağırlıklı olarak el tezgâhlarında dokunan bir kumaştır. Gelişen teknolojiyle bazı yerlerde ise motorlu atölyelerde de dokuması yapılmaktadır (T.C. Kültür & Turizm Bakanlığı, 2021). İkat tekniği ile boyanan kutnu kumaşı boyamada aldığı şekle göre farklı isimler ile adlandırılmaktadır. Bundan dolayı; Hindiye Kutnu, Çiçekli Furuş, Çiçekli Mecidiye, İnce Kalem, Meydaniye, Kemha Kutnu, Çiçekli Kırmızılı Furuş, Düz Mecidiye, Müflüs, Mercan Kutnu, Çiçekli Şahiye, Sultan, Kemha, Şahiye Kutnu, Kerasi Kutnu, Çiçekli Vişneli Furuş, Çiçekli Mecidiye, Sarı Meydaniye, Elvanlı Kutnu ve Şalşapık olarak geniş bir yelpazeye sahip bir kumaş türüdür (Çoruh & Binboğa, 2021). Kutnu üretimi geçmişte insanların temel geçim kaynaklarından biri olsa da günümüzde sanayinin gelişmesi ve endüstriyel üretimin artmasıyla üretimi oldukça azalmış ve sadece Gaziantep'te babadan oğula miras olarak devam eden yöresel bir meslek olarak kalmıştır (Yazıcı, 2014). Aynı zamanda kutnu kumaşın üretiminden kaynaklanan zorluklar olması da üretimin azalmasında önemli bir etken olmuştur. Özellikle enlerinin dar (50–70 cm), kullanım haslıklarının düşük olması ve dikim performansının iyi olmaması bu zorlukların bazılarıdır. Ayrıca kutnu kumaşın yıkama haslığının düşük olması da kullanıcıların yüksek ısıda ütüleme ve kurutma aşamasında zorluklar yaşamasına neden olmaktadır (Özdemir, 2014). Bu da kumaşın kıyafet, çanta, takı veya herhangi bir tasarım olarak kullanımında tasarımcılara zorluklar yaratmaktadır (Özdemir & Çayhan, 2019).

Günümüzde kıyafetlerimizin tamamlayıcı bir parçası olarak kullandığımız şapka, aksesuardan başka bir değeri yokmuş gibi görünse de geçmişte insanlar için anlamlı ve önemli olmuştur. Şapka Arapça 'da "Kafes" anlamı taşıyan Şebik'den, Polenezce'de Czepaska'dan, Latince 'de ise "Cappa" kelimesinden türemiş ve başa giyilen başlık anlamına gelen bir kelimedir (Uysal, 2011). Şapkanın, mevsimine göre soğuktan ve sıcaktan koruma fonksiyonunun yanı sıra; rütbe ve statü sembolü olma, dinsel ve siyasal mesajlar taşıma, üniforma ve kıyafetlerin tamamlayıcı görevini üstlenme, kişisel mesajlar verme, dikkat çekme ve cezbedici olma gibi özellikleri de vardır. Ayrıca şapka tarihsel dönem içerisinde önemli evrimler geçirdiği için farklı çağlardaki kişilerin kullandıkları şapkalar her daim içerisinde buldukları kültürün bir yansıması olmuştur. Arkeolojik verilere göre, şapkayı ilk kullanan uygarlık Mısırlılardır. M.Ö. 3200 yılında Mısırlılar başlarını tüylerle süslerken, krallar başlarına taçlarla ya da perukların üzerine geçirdikleri bezlerle süslemişlerdir. Türklerin şapka kullanım tarihi ise Orta Asya dönemine kadar uzanmakta olup (Azaplar, 2019), Cumhuriyet döneminde Atatürk'ün, gerçekleştirdiği şapka devrimiyle, giyim-kuşam anlayışını baştan aşağı yenilenmiştir. Bu dönemde Türk kadınları için şapka Cumhuriyetin bir simgesi haline gelmiştir. Günümüzde şapkanın önemi devam etmekte olup, kraliyet düğünlerinde statü ve şıklık sembolü olarak da kullanılmaktadır.

Tasarımcıların geleneksel malzemeleri değerlendirme gereksinim; sanayinin gelişmesi ile birlikte tüketim toplumunun taleplerinin artması ve seri üretime geçilmesi olduğu söylenebilir. Bu yüzden farklı kültürlerin dokumalarında evrensel tasarım anlayışı doğrultusunda yenilikler ve değişiklikler yapılmaktadır. Dokumada ortaya çıkan bu gelenekçi dokunuşların, tasarımcılara yeni bir seçenek sunması, kültürümüzü gelecek kuşaklara tanıtması ve kültürü sevdirmesi bakımından önemlidir. Bu bağlamda

çalışmanın amacı, günümüz Türkiye'sinde değerini kaybetmeye yüz tutmuş şapka aksesuarını ve geleneksel kutnu kumaşını yenilikçi bir yaklaşımla modelleyerek tarihimizi tekrardan canlandırmaaktır.

## Yöntem

Çalışma uygulama temelli tasarım çalışmasıdır. Uygulama temelli tasarım çalışmaları; ihtiyaç analizinin yapılarak, alan yazın taramasını yapıldığı, alan yazın taramasına bağlı olarak ürün geliştirme süreçlerinin izlendiği ve protipleme çalışmasının yapıldığı çalışmalardır (van den Akker ve ark., 2013). Özellikle tasarım araştırmalarına yönelik ilginin değişmesi, tasarımın artan karmaşıklığı ve ekonomik değeri bakımından araştırmacılar son zamanlarda daha fazla uygulama temelli tasarım çalışmaları yapmaya başlamışlardır (Blessing & Chakrabarti, 2009). Ayrıca tasarım temelli çalışmalar, tasarım hazırlama süreçleri takip edilerek yapılan çalışmalardır. Bu kapsamda araştırma bulguları literatürdeki koleksiyon hazırlama sürecindeki sıralama göz önünde bulundurularak şu seçeneklerle sunulmuştur (Gehlar, 2006; Jones, 2009):

- Pazar araştırması aşamasında; kutnu kumaş ile ilgili alan araştırması yapılarak, kumaşın yapısı ve nerelerde kullanılabildiği ile ilgili bilgiler toplanmıştır.
- Konsept ve hedef kitle aşamasında; tema olarak baharın çiçekleri ana fikrinin yöresel bir kumaş olan kutnu kumaş üzerindeki yansımaları konu edinilmiş, hedef kitle olarak ise kadınlar alınmıştır. Ancak günümüzde şapkanın çok geniş bir yaş aralığına hitap etmesi nedeniyle hedef kitlede yaş sınırlamasına gidilmemiştir.
- Mood board panosu hazırlama aşamasında; ilham alınan esin kaynağını yansıtan görsellerin Adobe Photoshop programı ile düzenlenmesi yapılmıştır.
- Artistik ve teknik çizim hazırlama aşaması; mood board da yer alan ilham kaynaklarını yansıtacak 4 tasarım çalışmasının teknik çizim ve renklendirme çizimleri Adobe Photoshop programı ile yapılmıştır.
- Malzeme araştırması aşaması; bu aşamada pazar araştırması neticesinde tasarımlarda kullanılacak üzere seçilen gramaj yönünden farklı olan kumaşlara yapılacak testler için 19–22 cm dikdörtgen örnekler kesilmiştir. Kesilen kumaşlara desenler çizilmiş, batık tekniği ve boya kalemleri ile boyanarak renklendirmeleri yapılmıştır. Ardından hazır olan numunelere sıcak pres haslığı, su haslığı, boyarmadde transferine karşı renk haslığı ve yırtılma mukavemeti gibi testler yapılmıştır.
- Malzeme panosu hazırlama aşaması; konseptte uygun olarak çizilen şapka tasarımlarının üretiminde kullanılacak olan kutnu kumaş, batık tekniğinde kullanılacak boya, boya kalemleri ve diğer süsleme gereçlerinden oluşan tasarım malzeme panosu hazırlanmıştır.
- Kalıp hazırlama aşaması; bitmiş ürün için üzerine giydirme yapılmak üzere hazır şapka iskeleti ana gövde olarak kullanılmıştır.
- Prototip hazırlama aşaması; ana gövde olarak kullanılan şapkanın etrafı yüzey çalışması yapılmış kutnu kumaş ile el dikiş ve yapıştırma teknikleri kullanılarak kaplanmıştır. Ardından hazır süsleme gereci kullanılarak prototip ürüne son hali verilmiştir.

## Kullanılan Materyaller

Bu çalışmada kutnu kumaş, kumaş yapıştırıcısı, iplik, el dikiş iğnesi, akrilik kumaş boyaları, kumaş boya kalemi ve hazır şapka iskeleti kullanılmıştır.

### Şapka Tasarımında Kullanılan Renkler ve Anlamları

Şapka tasarımının boyamasında üç ana ve dört ara renk olmak üzere yedi renk kullanılmıştır.

**Mor:** Romantizmin, duygusallığın ve tutkunun rengi olduğu için kullanılmıştır.

**Mavi:** Sonsuzluğu ve özgürlüğün rengi olan mavi özellikle deniz ve gökyüzünü anımsattığı için kullanılmıştır.

**Kırmızı:** Sıcak, ateş ve aşkın rengi olduğu için kullanılmıştır.

**Sarı:** Güneşi temsil ettiği için kullanılmıştır.

**Yeşil:** Doğayı ve bitkileri temsil eden renk olduğu için kullanılmıştır.

**Turuncu:** Mutluluğu ve sıcaklığı hissettirdiği için kullanılmıştır.

**Pembe:** Sonsuz sevginin, gerçek aşkın, feminizm ve kadınsılığın rengi olduğu için kullanılmıştır (Çalışkan & Kılıç, 2014).

### Şapka Tasarım Uygulamaları

İlham panosu olarak da adlandırılan mood board panoları bir tasarımın hazırlık sürecinde kullanılan ve tasarımlar yapılırken ön planda olan panolardır. Tasarımcıların görsel dil ağırlıklı düşünmelerinden dolayı bu panoların görsel ağırlıklı, tasarımda kullanılacak renkleri yansıtan, hedef kitle hakkında ipuçları veren görseller olmaları beklenir. Çalışmanın temasını yansıtan, aynı zamanda hedef kitle ve renk pantonesi hakkında ipuçları veren mood board panosu Görsel 1'de yer almaktadır.

Görsel 1 incelendiğinde, tasarımların ilham kaynaklarının baharın renkli çiçekleri ve yöresel bir kumaş olan kutnu kumaş olduğu görülmektedir. Ayrıca, canlılık ve tazeliği temsil etmesi nedeniyle kırmızı, mavi, sarı, turuncu, pembe, yeşil, mor gibi ana ve ara renklerin parlak tonlarının tasarımlarda kullanılmasının düşünüldüğü görülmektedir. Günümüzde şapkanın kullanım amacı ve kullanan yaş aralıklarına baktığımızda hedef kitle olarak çok



**Görsel 1.**  
Tasarımın Mood Board Panosu.

geniş bir yelpazeye hitap ettiği görülmektedir. Bu bağlamda bu çalışma kapsamında hedef kitlede bir yaş aralığı sınırlamasına gidilmemiştir.

Bir tasarımın gerçeğe en yakın şeklinin ortaya konabilmesi açısından grafik çizimlerin ve renklendirme çalışmalarını yapılması oldukça önemlidir. Bu bağlamda, ilk olarak dört farklı eskiz çizim tasarımı yapılmış, daha sonrasında ise photoshop programı ile grafik çizimler ve renklendirilmeler yapılmıştır. Görsel 2, 3, 4 ve 5'te yapılan tasarımların grafik çizim ve renklendirilme çizimleri yer almaktadır.

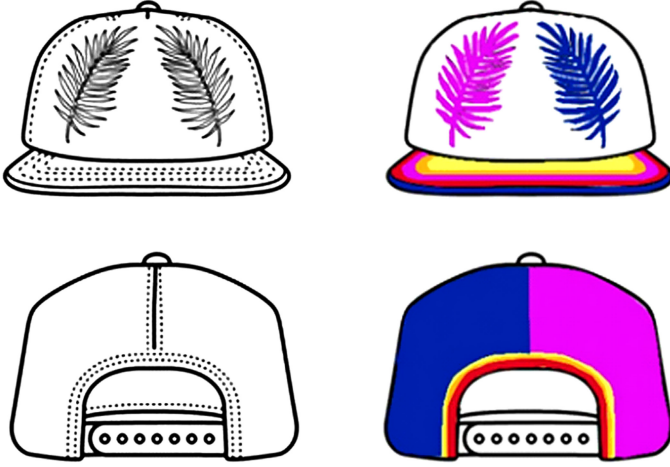
Giyim kültürünün önemli bir tamamlayıcısı olan şapkalar geçmişten günümüze kültürel özelliklere göre farklı görünüş ve özelliklerde ortaya çıkmıştır. Şapkanın değişim serüveni günün modasına ve kullanım amacına göre her dönem farklılaşmıştır. Görseller incelendiğinde, yapılan tasarımların günümüz modasının rahatlık arayışı ve görsel zenginlik algısına uygun ve kullanılabilir ürünler olduğu görülmektedir.

Dört tasarım içerisinde prototipi hazırlanacak ürüne karar vermek için araştırmacıların ve bir alan uzmanının görüşlerine başvurulmuştur. Hangi tasarımın üretilmesi noktasında; orijinallik, temayı en iyi yansıtmaya, görsel zenginlik noktaları esas alınarak 1-5 arasında puanlama yapılmıştır. Verilen puanlar içerisinde en yüksek puanı alan Tasarım 4'ün uygulamasının yapılmasına karar verilmiştir (Görsel 6).

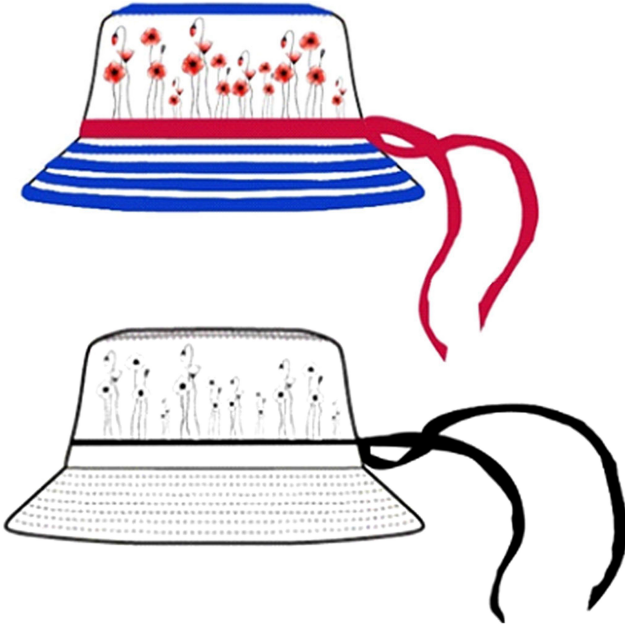
Görsel 6 incelendiğinde, seçilen tasarımın arka ve ön olarak iki parçada olduğu ve tasarımın baharı müjdeleyen çiçekler ve çiçeklere eşlik eden kelebeklerle desenlendirildiği görülmektedir. Ayrıca şapkanın ana gövde yüzeyinin de kutnu kumaş giydirmesi olarak tasarlandığı görülmektedir.



**Görsel 2.**  
Tasarım 1; Eskiz Çizim Ön, Renklendirilmiş Çizim Ön.



**Görsel 3.**  
Tasarım 2; Şapka Ön, Şapka Arka Eskiz ve Renklendirilmiş Çizim.



**Görsel 4.**  
Tasarım 3; Renklendirilmiş Çizim, Eskiz Çizim.



**Görsel 5.**  
Tasarım 4; Şapka Ön, Şapka Arka Eskiz ve Renklendirilmiş Çizim.



**Görsel 6.**  
Prototipi Hazırlanması İçin Seçilen Tasarım; Şapka Eskiz Çizim, Şapka Renklendirilmiş Çizim.

Çalışmada dokuma özelliği aynı ancak metrekare ağırlıkları farklı 2 ayrı kutnu kumaş kullanılmıştır. Bu kumaşların metrekare ağırlıkları standart 100 cm<sup>2</sup> lik şablonlar kullanılarak hassas teraziler yardımıyla tespit edilmiştir. Görsel 7'de kutnu kumaşın metrekare ağırlığının ölçüm aşamaları görülmektedir. Haslık testleri için 19x22 ebatında numuneler kesilerek üretimi yapılacak tasarımın desenlendirilmesi yapılmış ve batik boyama tekniği ile renklendirilerek; sıcak pres haslığı, su haslığı, boyarmadde transferine karşı renk haslığı ve yırtılma mukavemeti gibi testler yapılmıştır.

#### Kutnu Kumaşa Yapılan Haslık Testleri

Bir ürün kullanım sırasında birçok dış etkiye maruz kalmaktadır. Ürünün kullanım sırasında maruz kaldığı bu dış etkenlere karşı göstermiş olduğu dirence de haslık denir. Boyanmış ya da baskı yapılmış bir ürünün kullanım konforunun yanında haslıkları da iyi olmalıdır. Renkli bir mamüle yıkama, ter, sürtünme, sıcak pres ve



**Görsel 7.**  
Tasarımda Kullanılan Kutnu Kumaşın Metrekare Ağırlığının Ölçümü; 100 cm<sup>2</sup>lik Şablon, Kesim İşlemi, Kesilmiş ve Tartıma Hazır Kutnu Kumaş, Hassas Terazi ile Tartım.

ışık haslığı gibi haslık testleri yapılır. Haslık testlerinin değerlendirilmesinde gri ve mavi skalalar kullanılır. Gri skala yıkama, sürtünme gibi haslıkların değerlendirilmesinde kullanılır. Mavi skala ise ışık haslığı için kullanılan skaladır. Gri skala değerlendirmesinde 1'den 5'e kadar değerler vardır. 1 en kötü, 2 kötü, 3 orta, 4 iyi ve 5 çok iyi anlamına gelir. Mavi skala değerlendirmesinde 1'den 8'e kadar değerler vardır. 1 en kötü, 8 mkmmel anlamına gelir. Bu çalışmada 2 ayrı kumaşa, sıcak pres haslığı, su haslığı, boyarmadde transferine karşı renk haslığı ve yırtılma mukavemeti gibi testler yapılmıştır.

#### Sıcak Pres Haslığı

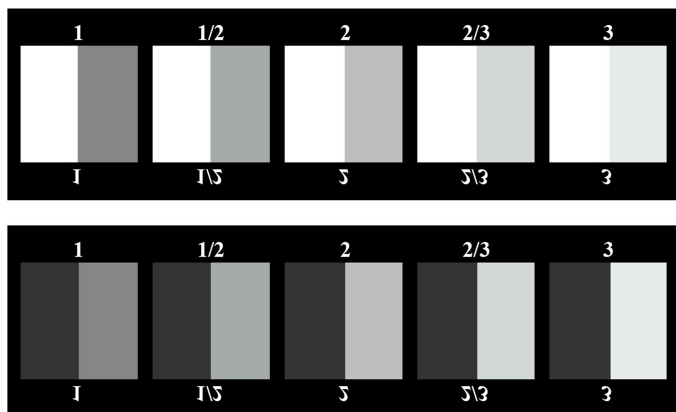
Renklendirilmiş bir kumaş yüksek sıcaklığa karşı dayanıklı olmalıdır. Özellikle sıcak pres tlemelerde boyalı veya baskılı kumaşta renk kaybı olmamalı ve komşu renkleri kirletmemelidir. TS 472 EN ISO 105-X11 sıcak Pres ile tlemeye Karşı Renk Haslığı Tayini standardı ve sonuçlar gri skala ile değerlendirilmiş ve metre-kare ağırlığı fazla olan kutnu kumaşın sonuçları daha iyi çıkmıştır (Görsel 8, zdemir, 2014). 214,6 g/m<sup>2</sup> olan kumaşın gri skala değerleri 4–5 gibi oldukça yüksek değerlerdir. Bu standard, boyalı ya da baskılı tekstil mamullerinin renklerinin kuru, nemli ve ıslak halde sıcak t ya da sıcak silindirler arasında tlenmesine karşı dayanıklılık derecesinin tayinini kapsar. Genellikle kuru, nemli ve ıslak deneylerden hangisinin uygulanacağı, tekstil mamulünün kullanım yerine göre seçilir.

#### Su Haslığı

Su haslığı testi, kumaşların bir süre ıslak bekledikleri zaman ne kadar renk kaybı gösterdiğini ve diğer kumaşlara ne kadar renk bulaştırdığını tespit etmek için yapılmaktadır. Bu konuda TS EN ISO 105-E01... Bölüm E01: Suya karşı renk haslığı standardı kullanılmıştır. Boyalı veya baskılı bir kumaşın kullanımı sırasında en çok maruz kaldığı durumlardan birisi su ile yapılan işlemlerdir. İster deterjan ya da sabunlu banyoda yıkama olsun isterse yağmur suyuna maruz kalsın dayanım yüksek olmalıdır. Gri skala ile yapılan değerlendirmede suya karşı dayanımı 3–4 çıkmıştır. Bu sonuçlar orta ve iyi olarak değerlendirilmektedir. Bu sonuçlar şapka gibi ürünlerin için yeterlidir.

#### Boyarmadde Transferi Renk Haslığı

Haslık testleri bilindiği gibi, üzerine baskı yapılmış veya boya uygulanmış tekstil ürünlerindeki boya maddelerin, çeşitli etkilere altında rengini kaybedip kaybetmediğini veya bitişik başka tekstil ürünlerine boya geçirip geçirmediğini tespit etmek amacı ile yapılmaktadır. Test için JIS L 0854 boya transferine karşı renk haslığı için test yöntemi standardı kullanılmıştır. Test sonuçlarının



Görsel 8. Haslıkların Değerlendirilmesinde Kullanılan Gri Skala.

değerlendirilmesi gri skala ile yapılmıştır. Sonuçlar 3–4 gibi kabul edilebilir değerlerdir.

#### Yırtılma Dayanımı

Bir kumaşın, yuvarlak esnek bir kuvvetle döndürülerek elde edildiği mukavemete yırtılma dayanımı denir. Bu test, yırtılmanın başladığı, devam ettiği ya da yayıldığı kuvveti ölçmek için uygulanan bir testtir. Ayrıca bu test yalnızca dokunmuş kumaşlara uygulanabilir, örme kumaşlarda uygulanmaz. TS EN ISO 13937-2 kumaşların yırtılma özellikleri test standardı uygulanmıştır. Bu standart tek yırtma metodu-pantolon biçimindeki deney numunelerinin yırtılma mukavemeti tayini için kullanılmaktadır.

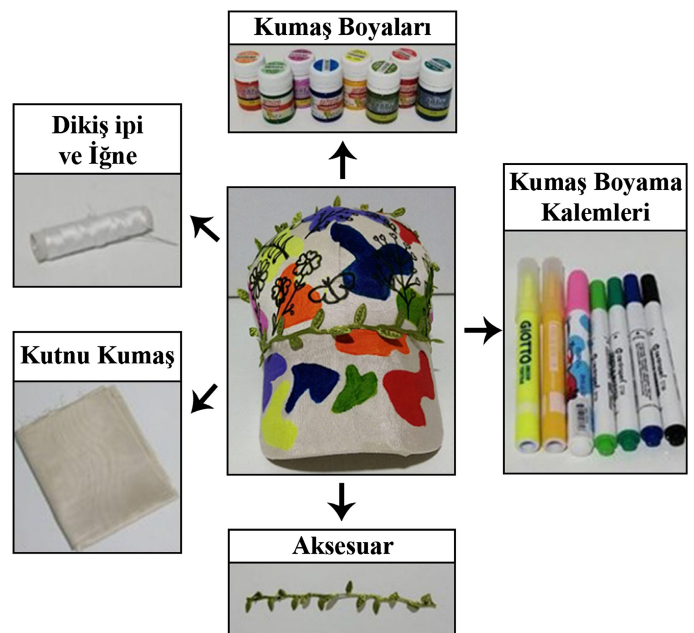
Yapılan test sonuçları göstermiştir ki metre-kare ağırlığı daha fazla olan kutnu kumaşın hem haslıkları hem de dikiş performans test sonuçları daha iyi çıkmıştır. Bu sonuçlardan hareketle kutnu kumaş kullanarak tasarlanan şapkada metre-kare ağırlığı fazla olan kutnu kumaş kullanılmıştır. Prototipi hazırlanan tasarımın malzeme panosu Görsel 9'da yer almaktadır.

Görsel 9 incelendiğinde, tasarımın prototipinin hazırlanmasında 214,6 g/m<sup>2</sup> ağırlığında krem renk kutnu kumaş, dikiş ipliği, hazır süsleme gereci, kumaş boya kalemleri, kumaş boyası kullanıldığı görülmektedir. Ayrıca hazırlanan ürünün renklerinin canlılığı, kullanılabilir olduğu ve kullanılan süsleme gerecinin de kumaş ve renklerle uyumlu olduğu görülmektedir. rn seçiminde birçok test yapılmıştır. Bu testlerde amaç hem ürünün kullanılabilirliği hem de renklerin haslık özellikleri olmuştur.

#### şapka Tasarımı retim Aşamaları

Gaziantep yöresi geleneksel kutnu kumaş ile tasarlanan şapkanın üretim aşamaları Görsel 10'da yer almaktadır. Tasarımda desenden renklendirmeye kadar tüm aşamalarda el emeği ve özgün bir üretim gerçekleştirilmiştir.

Görsel 10 incelediğinde, prototip ürün oluşumunda öncelikle, kumaş açık halde iken kumaş boya kalemleri ile desen çiziminin yapıldığı, sonrasında ise batık tekniği ile bölgesel



Görsel 9. Prototipi Hazırlanan Tasarımın Malzeme Panosu.



**Görsel 10.**

*Şapka Tasarımı Üretim Aşamaları; Kalıp Olarak Kullanılan Şapka, Kutnu Kumaş, Desenlendirme, Desenin Boyanması, Desenin Şapkaya Yerleşimi, Desenin Şapkaya Dikimi, Aksesuarların Yerleşimi, Aksesuarların Dikimi, Bitmiş Ürün.*

renklendirilmesinin yapıldığı görülmektedir. Desen renklendirilmesi biten kumaş şapka ana gövdesi üzerine el dikiş ve yapıştırma teknikleri ile giydirilmiştir. En son olarak ise baharın simgesi olarak tasarlanan şapkanın desenlendirilmesini tamamlayıcı olarak yaparak modelli hazır süsleme malzemesi ön kısma tutturulmuştur.

Bir tasarımın başarısında sadece kullanılan renklerin anlamlarını bilmek yeterli değildir. Aynı zamanda kullanılan renklerin birbiriyle ve tasarım ile de uyumlu olması gerekmektedir. Elde edilen prototip tüm yönleri ile incelendiğinde, tasarım ve renk uyumunun sağlandığı görülmektedir (Görsel 11).

Tasarım, tasarımcıyı yeni şeyler yaratma noktasında harekete geçiren bir dizi düşünsel aktiviteleri içermektedir. Bundan dolayı bir düşüncenin tasarım eylemine dönüşebilmesi için zihinde özgün bir fikrin oluşması, oluşan fikre yönelik konsept belirlenmesi, tasarımın prototipinin oluşturulması ve oluşturulan prototipinde bir ihtiyacı karşılaması gerekmektedir. Bundan dolayı tasarım çalışmalarında elde edilen ürünün yaratıcı olmasının yanı sıra kullanılabilir olması önemlidir. Prototipi hazırlanan ürünün kullanılabilirliği Görsel 12'de yer almaktadır.

### Sonuç ve Öneriler

Dünyadaki gelişmelerin hızına yetişmek gün geçtikçe daha da zorlaşmaktadır. Bu değişim ve dönüşüm giyim endüstrisini de etkilemektedir. Tüketicinin hızla artması büyük emeklerle oluşturulan tasarımların kısa sürede gündemden düşmesine hatta yöresel ve geleneksel giyimlerin unutulmasına yol açmaktadır. Geçmişin giyim alışkanlıklarının unutulmaması bunların yeni tasarımlarla günümüze entegre edilmesiyle mümkündür. Kutnu kumaş ve bu kumaştan yapılan ürünlerin kullanımının yaygınlaşması tam da bu amaç için gereklidir. Bu çalışma ile Gaziantep yöresine özgü kutnu kumaş, şapka tasarımı ile yaşatılmaya çalışılmıştır. Dünya ve Türkiye tarihinin önemli bir aksesuarı olan şapka kullanımının



**Görsel 11.**

*Desenlendirilmiş ve Boyanmış Şapka Tasarımının; Ön, Arka, Sağ Yan, Sol Yan Görünümü.*

gittikçe azalması da, bu aksesuarın seçilme nedenlerinden birisi olmuştur. Çünkü şapka kullanımı eskiden devrimlere yol açan bir aksesuar olmuştur. Türkiye'de 1925'li yıllarda insanlar şapkaları olmadan dışarı çıkmazken, şu anda kullanımı artık belirlenmiş zamanlarda yazın güneşten veya kışın soğuktan korunmak amaçla sınırlı kalmıştır. Bu yüzden bir dönem insanların ekonomisini, statüsünü hatta kişiliğini belli eden şapkaların kullanımı artık unutulmaya yüz tutmaktadır. Bu çalışmayla kutnu kumaş modern şapka tasarımı ile buluşturulmuş ve böylelikle kültür aktarımı ve modern yaşantı birleştirilmeye çalışılmıştır. Gençler arasında popüler olan



**Görsel 12.**

*Kutnu Kumaş ile Tasarlanmış Şapkanın Manken Üzerindeki Görüntüleri; Sağdan, Soldan, Ön, Arka Görünümü.*

desenlerle süslenmiş şapka ile geçmişten geleceğe bir iz bırakma hedeflenmiştir. Böylelikle elde edilen ürün ile kutnunun etnik klasik desenleri, modern çizgileri olan desenler ile birleştirilmiştir.

Çalışmada kullanılan iki farklı kutnu kumaş için çeşitli performans testleri yapılmış ve haslık değerleri daha yüksek olan seçilmiştir. Test sonuçlarına göre, metrekaare ağırlığı daha az olan kutnu kumaşın sıcak pres haslığı, su haslığı, boyarmadde transferine karşı renk haslığı ve yırtılma mukavemeti, metrekaare ağırlığı daha fazla olana göre daha düşük olması nedeniyle kullanılmamıştır.

Özetle, bu çalışmada yenilikçi bir tasarım hedeflenmiştir. Bu hedef için geleneksel kutnu kumaş kullanılmıştır. Modernize edilen kutnu kumaş popüler desenlerle birleştirilmiş ve şapka ile buluşturulmuştur. Böylece Gaziantep'in geleneksel kumaş kutnuya yeni bir görünüm kazandırıp modern desenlerle birleştirilerek, bu kumaşın gelecekte de varlığını devam ettirmesine katkı sağlanmıştır. Çünkü kültürümüzün önemli parçaları olan geleneksel dokumaların ve şapka aksesuarının unutulmaması, dokumaların ve şapkaların moda trendleri doğrultusunda yeniden yorumlanması, farklı kullanım alanları oluşturulması ve gelecek kuşaklara aktarılması önemlidir.

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Yazar Katkıları:** Fikir – H.Ö.; Tasarım – S.S.G.; Denetleme – H.Ö.; Kaynaklar – S.S.G.; Malzemeler – S.S.G.; Veri Toplanması ve/veya İşlemesi – S.S.G.; Analiz ve/veya Yorum – H.Ö.; Literatür Taraması – H.Ö.; Yazıyı Yazan – H.Ö.; Eleştirel İnceleme – H.Ö.

**Çıkar Çatışması:** Yazarlar çıkar çatışması bildirmemişlerdir.

**Finansal Destek:** Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadıklarını beyan etmiştir.

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

**Author Contributions:** Concept – H.Ö.; Design – S.S.G.; Supervision – H.Ö.; Resources – S.S.G.; Materials – S.S.G.; Data Collection and/or Processing – S.S.G.; Analysis and/or Interpretation – H.Ö.; Literature Search – H.Ö.; Writing Manuscript – H.Ö.; Critical Review – H.Ö.; Other – H.Ö.

**Declaration of Interests:** The authors declare that they have no competing interest.

**Funding:** The authors declared that this study has received no financial support.

## Kaynaklar

- Alan, E. (2011). *Gaziantep yöresi el dokumalarında "Kutnu" üzerine bir inceleme* (Tez No. 303099) [Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi]. Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Azaplar, D. (2019). *Şapkanın evrimi*. <https://marmaralife.com/2019/06/17/sapkanin-evrimi/>
- Blessing, L., & Chakrabarti, A. (2009). *DRM, a design research methodology*. Springer Verlag London Limited.
- Çalışkan, N., & Kılıç, E. (2014). Farklı kültürlerde ve eğitimsel süreçte renklerin dili. *AHI Evran Üniversitesi Kırşehir Eğitim Fakültesi Dergisi*, 15(3), 69–85.
- Çoruh, E., & Binboğa, E. B. (2021). Geleneksel kutnu kumaş üzerine deneysel yüzey tasarımı. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 27, 131–143.
- Gehlar, M. (2006). *Moda tasarımcısının iş kurma rehberi*. Güncel Yayıncılık.
- T. C. Kültür ve turizm bakanlığı, Gaziantep il Kültür ve turizm müdürlüğü (2021). *Kutnu dokumacılığı*. <https://gaziantep.ktb.gov.tr/TR-100496/kutnu-dokumaciligi.html>.
- Jones, S. J. (2009). *Moda tasarımı*. Güncel Yayıncılık.
- Kalebek, N. A., & Sayar, S. (2020). Zeugma kültürel miras öğeleri ile geleneksel kutnu kumaşının giysi tasarımında kullanılması. *İdil Sanat ve Dil Bilgisi Dergisi*, 67, 507–514.
- Özdemir, G., & Çayhan, S. (2019). Çanta tasarımlarına manipülatif dokunuşlar: Kutnu kumaş örneği. *Journal of Institute of Economic Development and Social Researches*, 5(20), 333–339.
- Özdemir, H. (2014). Katyonize ve normal pamuğun çeşitli boyarmaddeler ile boyama sonuçlarının karşılaştırılması. *Adıyaman Üniversitesi Mühendislik Bilimleri Dergisi*, 1(1), 14–22.
- Uysal, M. (2011). *Şapka devriminden günümüze Türkiye'de kadın şapkalarının giysi tasarımındaki yeri ve önemi* (Tez No. 304387) [Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi]. Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi.
- van den Akker, J., Bannan, B., Kelly, A. E., Nieveen, N., & Plomp, T. (2013). *Educational design research part A: an introduction* (T. Plomp & N. Nieveen Eds.). <http://downloads.slo.nl/Documenten/educational-design-research-part-a.pdf>
- Yazıcı, N. (2014). *Geçmişten günümüze Gaziantep kutnu dokumaları* (Tez No. 391533) [Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi]. Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi.

# Kuzey Amerika Yerlilerinde Sepet Örucülüğü

## Basket Knitting in North American Indians

Mehmet Ali EROĞLU<sup>ID</sup>  
Mine DEMİRKAN<sup>ID</sup>

Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar  
Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları  
Bölümü, Antalya, Türkiye



### ÖZ

Kuzey Amerika yerlileri ya da Kızılderilileri terimi, Kanada, Grönland, Amerika Birleşik Devletleri ve Meksika'nın kuzeyinde yaşayan Kuzey Amerika yerli grubundaki halklar ve bunlar tarafından ortaya konulan kültür bölgesini tanımlamak için kullanılmaktadır. Kuzey Amerika yerli grupları, yüzyıllardan beri tahta oymacılığı, boncuk işi, fildişi oymacılığı, dokumacılık, çömlekçilik, seramik, deri işleri, maske yapımı, sepet örücülüğü ve kum boyama gibi el sanatları ile uğraşmışlardır. Amerika Birleşik Devletleri sınırları içinde yer alan ve Kızılderililerin ilk yerleşim yeri olduğu varsayılan Büyük Havza'daki (Great Basin) arkeolojik bulgulara göre; Kuzey Amerika Yerlileri dokumacılıktan ve çömlekçilikten önce sepet örücülüğü yapmışlardır. Kırsal yaşamın vazgeçilmez el sanatlarından olan sepet örücülüğü, Kızılderili halkı için de her zaman önemli olmuştur. Birçok kültürde günlük kullanım eşyası olarak üretilen sepetler, Kızılderili kültüründe sadece kullanım eşyası amacıyla değil aynı zamanda dekoratif objeler olarak da kullanılmaktadır. Kuzey Amerikan Yerli dokuyucuları; sepetlerine mistik anlamlar yüklerken, Avrupalı Amerikalılar (kıtaya sonradan gelen Avrupalılar) sepetleri sadece sanat eseri olarak görmeyip, ticari birer meta olarak da değerlendirmişlerdir. Kıtaya sonradan göç edenler arasında "sepet çalınılığı" olarak bilinen bir dönem başladığından söz edilmektedir. Sepetlere gösterilen bu yoğun ilgide; üzerlerindeki semboller, motifler, kullanılan tüy, boncuk, deniz kabuğu gibi süsleme unsurlarının etkisi büyüktür. Günümüzde Kuzey Amerika Yerli sepetleri, küratörler ve koleksiyonerler tarafından toplanmakta ve dünyaca ünlü birçok müzede sergilenmektedir. Bu çalışmada; Kuzey Amerika Yerlilerinin sepet örücülüğü dokuma teknikleri, sepet örücülüğünde kullanılan hammaddeler, süsleme malzemeleri, renk, motif ve kompozisyon özellikleri incelenmiştir. Kuzey Amerika Yerlileri sepet örücülüğünün tarihsel süreç içerisindeki dönemsel değişimleri hakkında bilgilere çalışmanın ilgili bölümlerinde yer verilmiş, elde edilen bu bilgiler müzelerde sergilenen görseller ile desteklenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Sepet örmeciliği, Kızılderili sepet örmeciliği, Amerika yerlileri sepet örmeciliği, Kızılderili el sanatları, bitki örmeciliği

### ABSTRACT

Native American tribes from North America have been producing handicrafts including wood carving, beading, ivory carving, weaving, pottery, ceramics, leather work, mask making, basket knitting, and sand painting for millennia. North American Indians performed basket knitting before weaving and pottery, according to archeological findings in the Great Basin, which is inside American territory and is thought to be the earliest Indian habitation. The importance of basket knitting, one of the essential rural crafts, has never changed for the Indian people. Native American culture uses baskets not only for practical purposes but also as ornamental things. Baskets are made as everyday goods in various civilizations. Native North American weavers; although European Americans (the Europeans who subsequently migrated to the continent) gave mystical connotations to their baskets, also saw them as useful, tradable goods. It is stated that a time known as "basket frenzy" began among individuals who subsequently came to the continent. In this fervent interest in baskets, symbols, themes, and decorative components like feathers, pearls, and sea-shells have a significant impact. Native American baskets from North America are now collected by curators and collectors and shown in several internationally known museums. Basket knitting weaving techniques of Indians, raw materials used in basket knitting, decorating materials, color, pattern, and composition elements were all investigated in this study. In the relevant portions of the research, information regarding the periodic changes in the American Indians' basket knitting in the historical process is provided, and this knowledge is backed by visuals shown in museums.

**Keywords:** Basket weaving, Indians' basket weaving, Native American basket weaving, Native American crafts, plant weaving

Geliş Tarihi/Received: 20.01.2023

Kabul Tarihi/Accepted: 10.07.2023

Yayın Tarihi/Publication Date: 02.10.2023

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:

Mehmet Ali EROĞLU

E-mail: m-ali-eroglu@hotmail.com

Cite this article as: Eroğlu, M. A., & Demirkan, M. (2023). Basket Knitting in North American Indians. *Art Vision*, 29(51), 144-153.



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

## Giriş

El Sanatları; tarihin başlangıcından beri doğa şartlarına bağlı olarak insanların ihtiyaç ve gereksinimlerini karşılamak amacıyla ortaya çıkmıştır. Zamanla gelişim göstererek, içinde bulunduğu toplumun sanat zevkini ve kültürel özelliklerini yansıtan, geçmiş ve gelecek arasında bağ kurmamızı sağlayan önemli ürünler olmuştur. Bu ürünler arasında ahşap işçiliğinden, taş işçiliğine, dokumadan bitkisel örücülüğe kadar birçok alanında el sanatları varlığını sürdürmektedir. Hayatımızı kolaylaştıran, kırsalda hala üretim ve kullanımı yaygın olan el sanatlarından birisi de bitkisel örücülük ve sepet örücülüğüdür.

Sepetçilik; saz, kamış, bataklık otu, hasır otu gibi bitkilerin lifleri ve şeritleri birbiri içine geçirme ya da dolama yoluyla nesnelere üretilen sanatıdır. Ortaya çıkan nesneye sepet denir. Sepetler, genellikle sapı olan, yiyecek ve eşya taşımak için kullanılan kaplardır. Sepet örücülüğü dünya uygarlık tarihindeki en bilinen el sanatlarından biri olsa da ilk dokuma örnekleri organik hammaddelerden üretildiği için günümüze ulaşmamıştır. Bu nedenle, zanaatın ilk ne zaman başladığını söylemek zordur. Ancak arkeologların tespitlerine göre; en eski sepet kalıntıları M.Ö. 3000 yılında Mısır'ın Faiyum bölgesinde bulunmuştur (Neziroğlu, 2007, s. 7). Sepet örücülüğü, Kuzey Amerika'da Kızılderili halkı tarafından bilinen en eski el sanatlarından biridir. Hatta birçok Kızılderili kabilesi; sepetlerin yaratılış sırasında insanlığa verilmemesine, sepetlerin uzun zamandan beri dünyanın bir parçası olduğuna inanmaktadır.

Halk bilimci ve şair, Peter Blue Cloud'un (Mohawk) "Mürver Flüt Şarkısı: Çağdaş Çakal Öyküleri" adlı kitabındaki öyküde anlatılan sahnesinde bu inanışın nereden kaynaklandığı açıkça gösterilmektedir.

Kamp ateşinin yanında oturmuş yıldız yankılarını dinliyordu. Yüksek sepeti bir çam ağacının üzerinde dimdik duruyordu. Sepetin içindeki sesler oldukça yükseldi ve çakalı rahatsız etti. Kafasını sepetin içine soktu ve "Siz insanlar daha sessiz olun yoksa seni dünyanın dört bir yanına atacağım." dedi. Çok çok uzun süre başka bir ses çıkarmadılar (Bernstein, 2003, s. 9).

Tarih boyunca yerliler, bebeklikten yaşlılığa kadar, günlük yaşamın ihtiyaçlarını karşılamak için sepetler örmüşlerdir. Sepetler; yemek ve pişirme kabı olarak kullanımlarından, dünya mallarını depolamaya, oyuncaktan bebekleri taşımaya, dini törenlerden ölümleri sepetlerde yakmaya kadar birçok alanda kullanılmıştır. Sadece sepetler Kızılderili kültüründe fonksiyonel nesnelere olmamış yerli halk için simgesel ve estetik değerlerle yüklü bir sanat formu olmuştur. Kızılderililer için din ve kültür kavramları birdir. Günlük hayatta yapılan tüm işler birer ibadettir ve ruhlara dua etmek için bir şans olarak addedilir. Yerli kadın için sepet üretimi; başından sonuna kadar ruhlara dua edilerek minnettar olabileceği bir tür manevi hediyedir. Sepetler aynı zamanda hem güzelliği hem de işlevsel bir ürün olması bakımından şükür vesilesidir (Kekevi, 2019, s. 14).

Bu çalışmada; Kuzey Amerika Kızılderili sepet örücülüğünün tarihsel gelişimi, örücülükte kullanılan hammaddeler ve teknikler incelenmiş; sepetlerin sadece günlük kullanım eşyası olmayıp, desen ve sembollerle süslenen, sanatsal değer taşıyan objeler olduklarının ortaya konulması amaçlanmıştır.

Kuzey Amerika Yerlilerine ait sepet örnekleri ile sınırlandırılarak sepet örücülüğünün, bir toplumdaki tarihsel gelişiminin

toplumun sanatına, zanaatına, motiflerine, sanatçıların tekniklerine etkisinin bulunması hedeflenmiştir.

## Yöntem

Çalışma kapsamında; 2015 yılında Kuzey Amerika Navajo rezervasyon alanı sınırları içerisinde bulunan Gallup, Santa Fe, Albuquerque, Chinle, Hubel, Shiprock bölgelerinde saha çalışması yapılmış, yörede Kızılderili el sanatlarına ilişkin obje ve ürünler fotoğraflanmıştır. Yine araştırmanın bir diğer bölümü olarak New York Metropolitan Müzesi ve Ulusal Amerikan yerli müzesinde de araştırmalar yapılarak, bu araştırmalar sonucunda elde edilen bilgilere çalışmanın ilgili bölümlerinde yer verilmiştir.

Makalede incelenen sepet örnekleri; Metropolitan Sanat Müzesi'nde (Metropolitan Museum of Art) ve Amerika Yerlileri Ulusal Müzesi'nde (National Museum of the American Indian) tespit edilmiş olan eserlerin fotoğraflarından oluşmaktadır. Alan araştırmasından elde edilen bilgileri desteklemek amacıyla literatür tarama yöntemi de kullanılmıştır. Sepet örmeciliği ile ilgili İngilizce ve Türkçe yayınlanmış olan makale, tezler, bildiriler, basılı ve elektronik kitaplar incelenerek, 2015 yılındaki alan araştırmasında görüşülen kaynak kişilerin bilgileriyle desteklenmiştir.

## Bulgular

Bu alan araştırması kapsamında; köklü bir geçmişine sahip olan Kızılderili kültürü ve araştırmaya konu olan Kuzey Amerika Kızılderili el sanatlarında önemli bir yere sahip olan sepet dokumalarının sadece birer el sanatı objesi olmadığı, aynı zamanda mistik ve sembolik değerlerin yüklendiği objeler olduğu anlaşılmıştır. Yerlilerin kıtaya sonradan gelen yerleşimciler tarafından farklı semboller ile sepet üretimine zorlanmalarına rağmen, üretim tekniklerindeki kültürlerinden vazgeçmeyerek üretilen ürünlerde kendi geleneksel değerlerine ait sembol ve simgeleri kullandıkları anlaşılmıştır. Sepetler üzerinde başka kültürlere semboller görülmekle birlikte, bu sembollerin içlerine ya da kompozisyon detaylarına gizlenmiş Kuzey Amerika Yerli sembolleri de kullanılmıştır. Sepetlerin müzayedeler ve ünlü koleksiyoner tarafından alınması bu bulgunun en önemli kanıtıdır. Sepet örmeciliği gerek Anadolu coğrafyasında gerekse Balkanlarda ve Afrika'daki bir çok toplulukta görülmesine rağmen, Kızılderili kültüründe gerek kullanılan malzeme bakımından gerekse üzerlerindeki vurguladıkları semboller bakımından bir tür kültürel imza niteliğindedir.

### Kuzey Amerika Yerli Sepet Örücülüğü

Kızılderili toplulukları Kuzey Amerika veya Yeni Dünya olarak adlandırılan, kuzeyinde Atlantik Okyanusu, doğusunda Atlas Okyanusu, güneyinde Karayip Denizi ve kuzeybatıda Büyük Okyanus ile çevrili ana karanın ilk sahipleridir. Kıtanın yüz ölçümü 24,230,000 km<sup>2</sup>'dir (Kuzey Amerika, 2018). Yerliler yaşadıkları coğrafyanın çok büyük olmasından ötürü değişik iklim şartları ve coğrafi şekillerle karşılaşmışlardır. Bundan dolayı Kızılderili kabileleri arasında dil, kültür, inanç ve gelenekleri arasında benzerlikler olduğu kadar farklılıklar da bulunmaktadır. Bazı Kuzey Amerika Kızılderili kabileleri "üç kız kardeş" olarak adlandırılan mısır, fasulye ve kabak gibi tarım ürünleri yetiştirirken, başka kabileler avlanmış, balık tutmuş veya yabani bitki besinleri toplamışlardır. Bazı yerli halklar kompleks mitler ve dinler geliştiren, diğer kabileler ilkel inançlar ve ritüellerle yaşamışlardır. Bazı gruplar on binlerce yerleşim yeri olan büyük habitatlar inşa etmiş, diğerleri daha küçük gruplar halinde yaşamayı tercih etmişlerdir. Bazı gruplar arasında çatışma ve çekişme olağan bir durumken, diğerleri nispeten barış içinde yaşamışlardır (Eroğlu, 2018, s. 1679). Kabileler arasında birçok



farklılık olmamasına rağmen, bazı kabileler bir el sanatında daha başarılı olsa da dokumacılık, çömlekçilik, tahta, taş, kemik ve fildişi oymacılığı, maske yapımı, gümüş işçiliği, boncuk işi, kum boyama, kaçına gibi el sanatları her daim ortak kültürleri olmuştur. Özellikle bu makalenin de konusu olan sepet örücülüğü, yapım teknikleri, süsleme yöntemleri, sepet formları ve işlevleri, kullanılan malzemeler açısından gruplar arasında farklılıklar olsa da Kuzey Amerika Yerli grupları arasında en yaygın el sanattır.

Kızılderili gruplarında en güzel sepeti örmek ve sepetlerin üzerine farklı semboller uygulamak onların toplumdaki prestijini arttıran unsurların başında gelmektedir. Tüm bu sebeplerden dolayı yerliler arasında sepet örücülüğü ve sepetler sadece birer kullanım ya da taşıma objesi olmaktan çıkıp, zamanla müzelerde sergilenen sanat eserleri halini almıştır. Desenleri, kullanılan malzemeleri ve süsleme özellikleri açısından sanat eserine dönüştürülen sepetler, Kuzey Amerika'da müzelerde ve büyük müzayede salonlarında yerini almıştır.

### Kuzey Amerika Yerli Sepet Örücülüğünün Tarihçesi

Araştırmacılar, yerli sepet örücülüğünün tarihçesini değişik dönem başlıkları altında ve tarih aralıkları ile sınıflandırmaktadır. Uzmanlar arasındaki fikir ayrılıklarının nedeni; çok geniş bir coğrafi bölgede yapılan sepet örücülüğünün, başlangıcından günümüze kadar olan sürede motif, malzeme, şekil, kullanım amacı gibi değişimlerinin, bir kültür alanından diğer kültür alanına ve bir kabileden diğer bir kabileye geçiş dönemlerinde farklılıklar göstermesinden kaynaklanmaktadır.

Turnbaugh, S. P. ve Turnbaugh W. A.'ın "Hint Sepetleri (Indian Baskets)" adlı kitabında, Kuzey Amerika Yerli Sepet örücülüğünün tarihçesi beş grupta incelenmiştir. Bu dönemler Erken Dönem, Klasik Dönem, Geçiş Dönemi, Ara Dönem ve Çağdaş Dönemdir. Erken Dönem sepetçilik; kıtanın keşfinden önce yapılan arkeolojik sepet örneklerini kapsamaktadır. Klasik Dönem Sepetçilik; Avrupalıların kıtaya gelmesi ile başlayan dönemdir. Erken Dönem ve Klasik Dönemin ortak özellikleri; sepetlerde görülen motif, renk ve biçim gibi tamamen yerel etkilerin görülmesidir. Geçiş Dönemi sepet örneklerinde ise, motiflerde yeni göçmenlerin ve yerleşimcilerin etkisi hissedilmeye başlanmıştır. Ara Dönem Sepetçilik; Kızılderili Tehcir Yasası (Indian Removal Act) çıkması ile yerli halkın rezervasyon bölgelerine göç etmeye zorlandığı, Kızılderili kültürlerinin parçalanmaya ve yozlaşmaya başladığı döneme denk gelmektedir. Bu yaşanan sıkıntılı süreç sepet üretimini de etkilemiş, sepetlerde yozlaşmalar başlamış ve az sayıda sepet üretilmiştir. Çağdaş Sepet Dönemi ise; 19. yüzyılın sonlarından veya 20. yüzyılın başlarından günümüze kadar olan dönemi kapsar. Avrupalı tüccarlar, sepetleri ticari ve pazarlanabilir bir yerli meta olarak görmeye başlamış ve yerli sanatçılara sepet dokutmaya başlamışlardır. Bu dönemde, sepet örücülüğü canlanmış, "sepet çılgınlığı (basket crazy)" veya "Hint sepet çılgınlığı (Indian basket craze)" dönemi başlamıştır. Yerli halk, ürettikleri sepetleri tüccarlar aracılığıyla müzelere ve küratörlere satarak kendilerine geçim kaynağı oluşturmuşlardır (Turnbaugh & Turnbaugh, 2004, s. 66-70).

### Kuzey Amerika Yerli Sepet Örücülüğünde Teknikler

Kızılderili yerlileri, güzel bir sepet dokumak için sanatçının yeteneği ve ustalığı kadar dokumacının kullandığı malzemenin özelliklerini tanimasının ve malzemeyi düzgün hazırlamasının da etkili olduğunu düşünmektedirler. Yerli halk için, sepet dokumacılığının başlangıcı bir ağaç parçasıyla başlamış, zamanla doğada buldukları bir çok bitki sap ve dallarını sepetlerde kullanmaları ile devam etmiştir. Zamanla sepetlere; renk uygulamaları, motif

uygulamaları, boncuklar ve tüylerle süsleme unsurları ekleyerek, sepetleri adeta kutsallaştırmışlardır.

Yerliler, hasat zamanını da kutsal saymaktadırlar. Bundan dolayı, sepet örücülüğünde yaşlı bitkilerin liflerini tercih ederler. Hasattan sonra lifler düz bir şekilde kurutulur. Dokumadan önce kurutulan lifler suya koyularak yumuşatılır. Erguvan (kırmızı), şeytan pençesi (siyah), yuka kökü (kırmızı) gibi bitkiler kendi doğal renginde kullanılırken, hasır otu ve eğrelti otu kökleri siyaha boyanmaktadır. Bitkisel lif malzemesi dışında sepetleri süslemek amacıyla özellikle geçiş dönemindeki sepetlerde yün iplikler, ipek floşlar, boncuklar, tüyler, deniz kabuğu ve benzeri malzemeler de kullanılmıştır (Görsel 1) (Bernstein, 2003, s. 11-12).

Kuzey Amerika Yerli sepetleri, teknik çeşitliliği ile dünya çapında ayrı bir yere sahiptir. Yerli sepet örücülüğünde dört temel teknik kullanılmıştır (Görsel 2). Bu teknikler; tekleme tekniği (plaited technique), bükerek ikileme (wicker technique), ikileme tekniği (twined technique) ve ajur örme tekniğidir (coiling technique) (Bernstein, 2003, s. 14). "Tekleme Tekniği" (Plaited Technique); en basit dokuma tekniğidir ve dokuma işleminde genellikle tek dal kullanılır. Çözgülerin arasından atıklar alt ve üstten geçerek sepet dokunur. 2 ve 3 dalı yan yana kullanarak tek dalmış gibi örmek de mümkündür. "Bükerek İkileme" (Wicker Technique) ise; çözgülerin arasından dal bükülerek alt ve üstten geçirilmesiyle oluşan dokumalardır. Diğer bir teknik olan "İkileme Tekniği" (Twined Technique); dikey çubukların arasından iki dal alt ve üstten geçirilmesi ile oluşan dokumalardır. "Şerit Örme Tekniği"ni ise (Coiling Technique), yassı ve yuvarlak şerit dokumalar olarak incelemek mümkündür.

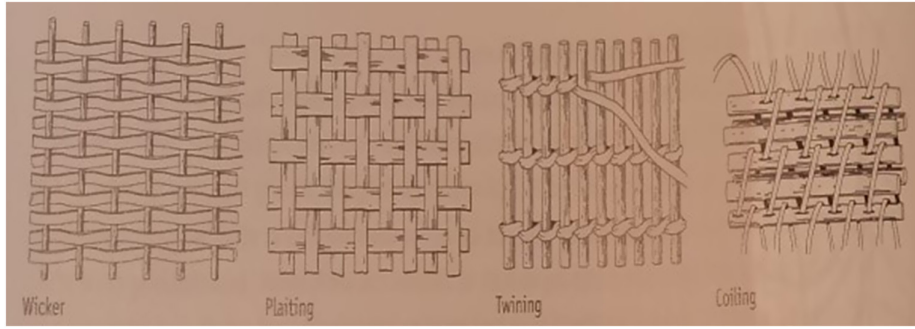
Yassı şerit örgüler; saç örgüsü (üçlü, beşli, yedili saplarda), balıksırtı örgüsü (yedili, dokuzlu saplarla), zikzak örgü (dörtlü, altılı saplarla) ve fantezi örgülerdir. Sepetin gövdesinde kullanılan teknikler kadar taban başlama teknikleri de formu oluşturmasından dolayı önemlidir. Yerli sepetlerinde yuvarlak, oval, kare(artı) ve dikdörtgen taban başlama tekniklerini kullanılmıştır, yuvarlak başlama tekniği en çok tercih edilen yöntemdir (Akpınarlı, 1992).

Kuzey Amerika Yerli sepetleri, zengin süslemeleri ile de dikkat çekmektedir. Sepetin yüzeyindeki, doku, renk veya estetik görünümde farklılıklar yaratan dekorasyon, tek başına veya kombinasyon halinde kullanılabilen üç temel yolla gerçekleştirilmektedir.



Görsel 1.

Pomo Kabilesine Ait Hediye Sepet (Milbrath, t.y.).



### Görsel 2.

Sepet Örmek Teknikleri (Bernstein, 2003, s. 14).



### Görsel 3.

Süsleme Tekniklerine Göre Sepet Örnekleri (Eroğlu, 2015).

Baklava dilimi örgü, dimi örgü büküm çeşitleri gibi, çözü ve atkı elemanlarının yapısal manipülasyonu yoluyla oluşturulan süslemeler bu grupta yer almaktadır (Görsel 3). Başka bir süsleme yöntemi de yalancı dikiş, boyalı ateller, dokuma esnasında ilave veya boyalı malzemelerin dâhil edilmesi yoluyla oluşturulan süslemelerdir. Sadece dokuma esnasında süsleme yapılmaz. Sepetin tamamlanmasından sonra pigmentler (koyu sarı, odun kömürü, lapis lazuli vb.), boyalar, boncuklar, pandantifler, tüyler ve blok damgalı motifler kullanılabilir (Görsel 3) (Turnbaugh & Turnbaugh, 2004, s. 82).

Kuzey Amerika Yerli sepet tasarımlarında kullanılan motifleri natüralist, sembolik, stilize, geometrik veya soyut olarak sınıflandırmak mümkündür (Görsel 4). 20. yüzyılın başından itibaren Avrupalı ve Amerikalı alıcıların gerçekçi kuş figürleri ve natüralist tasvir taleplerinin artması ile soyut desenler azalmış, natüralist desenlerin kullanımında artış olmuştur. Sepetlerde en sık rastlanan desen geometrik veya temsili desenlerdir (Bernstein, 2003, s. 19).

Kızılderili sepetlerini; kullanılan teknik, malzeme, üretildiği ham madde, dokunduğu kabileler ve kullanım amaçlarına göre başlıklar

altında sınıflandırmak mümkündür. Kullanım amaçlarına göre; yük sepetleri ve tohum çırpıcılar, un sepetleri, elek olarak kullanılan sepetler, kaynatma sepetleri ve çorba kapları, kök toplama sepetleri, düğün sepetleri, ölüm sonrası ritüellerde kullanılan sepetler, av sepetleri, saklama sepetleri, su şişesi olarak kullanılan sepetler, tören sepetleri gibi birçok maksatla birçok fonksiyonel sepetler örülmüştür (Görsel 5).

### Kuzey Amerika Yerli Sepet Örneklerinin İncelenmesi Tuzak Sepeti

“Tuzak sepetleri” gerçek ördekbaşı ve bitkisel liflerden yapılan av aletleridir ve müzeler, yerli sepet araştırmacıları, küratörler tarafından sepetçilik kategorisinde değerlendirilmektedir. Yerli avcılar, tuzağı kaz ve ördek sürülerine yakın bir yere koyarak rahat avlanmışlardır. Bu av aletini yapma sanatı avcıdan avcıya yüzyıllar boyunca aktarılmıştır. İlk tuzak örneklerinde, su kuşlarının tüyleri tuzağa dokunmuş ve kenevir ipleriyle bağlanmıştır. Daha sonraki dönem örneklerinde, yemin daha gerçekçi görünmesi için, tuzağın başları ve boyunları ördeğin tüylerinin renklerine uyumlu olacak bir şekilde boyanmış ve önceden avlanan ördek derileri tuzakların üzerine gerilmiştir. Bugün Erken Dönem tuzak sepetleri müzelerde ve küratör kataloglarında yer almaktadır (Görsel 6).

Not: Tuzak Sepeti, 29-16-10/97265 Numaralı Envanter, Peabody Arkeoloji ve Etnoloji Müzesi

Bu çalışmada incelenen “tuzak sepeti” (Görsel 6); 29-16-10/97265 envanter numarası ile Amerika Birleşik Devletleri Massachusetts eyaletinde Cambridge Şehrindeki Harvard Üniversitesine bağlı Peabody Arkeoloji ve Etnoloji Müzesinde Arkeoloji Bölümünde sergilenmektedir. Eser 1929 yılında Amerika Birleşik Devletleri, Nevada Eyaletinin, Humboldt County bulunan Lovelock Mağarasında Mark Raymond Harrington tarafından keşfedilmiştir. Harrington, 1928’den 1964’e kadar Güneybatı Müzesi’nde arkeoloji



Soyut Motifler (Motif Adı: Solucan İzi)

Natüralist Motiflere Örnek

Geometrik Motifler Örnek

### Görsel 4.

Motif Türlerine Göre Sepet Örnekleri (Eroğlu, 2015).



Su Şişesi

Balık Avlama Sepeti

Yük Sepeti

**Görsel 5.**

*Kullanım Amaçlarına Göre Sepet Örnekleri (Eroğlu, 2015).*

**Görsel 6.**

*Gerçek Ördek Başıyla Yapılmış Tuzağ Sepeti (Duck decoy w/real head, t.y.).*

küratörü ve Overton, Nevada ve Little Lake, California yakınındaki antik Pueblo yapılarının kâşifidir. Ayrıca 1911-1915 yılları arasında Pennsylvania Üniversitesi müzesinde küratör yardımcısı olarak görev yapmıştır. Gerçek başlı ördek yemi 28,4 x 14,6 x 6 cm. boyutlarındadır. Tuzağın gövdesi bitkisel liflerin birleştirilip bağlanması ile gövde oluşturulmuş ve gerçek tüylü ördek kafası gövdeye takılmıştır (Peabody Museum of Archaeology & Ethnology, t.y.).

**Geyik Tüyü İşlemeli Huş Kabuğu Tepsisi**

Kuzey Amerika Yerli sepetleri arasında geyik tüyü işlemeli huş ağacı kabuğundan yapılmış tepsiler yerli sepet sanatının güzel örnekleri arasındadır. Bu tepsilerin en erken örnekleri 1700'lu yıllara dayanmaktadır. Bu dönemde, Avrupa ve yerli kültürün daha çok temas etmesi ile yerli sanatçılar geleneksel motiflerin ve tekniklerin dışına çıkmışlardır. Avrupalı tüccarlardan öğrendikleri; ipek nakış ipi, cam boncuklar, anilin boyalar gibi yeni dokuma malzemeleri ile yerel olmayan sepet formlarını benimsemişler veya zorla benimsetilmişlerdir (Turnbaugh & Turnbaugh, 2004, s. 70).

92-12-9 numaralı geyik tüyü işlemeli huş kabuğu tepsisi (Görsel 7) Pennsylvania Üniversitesine bağlı Pennsylvania Üniversitesi Arkeoloji ve Antropoloji Müzesinin (Penn Müzesi) Amerika bölümünde yer almaktadır. Sepet 3,2 x 17 x 21 cm. ebatlarındadır.

**Görsel 7.**

*Huş Kabuğu Tepsisi, (Williams, 2003a).*

Bu tepsisi örneği, Kanada'nın Quebec Fransız bölgesindeki Huron (Wyandot) kabilesi sanatçıları tarafından yapılmıştır. 1992 yılında koleksiyoncu emekli Penn State profesörü Marshall J. Becker tarafından müzeye başlanmıştır (Williams, 2003).

Not: Geyik Tüyü İşlemeli Huş Kabuğu Tepsisi, 92-12-9No'lu Envanter, Pennsylvania Üniversitesi Arkeoloji ve Antropoloji Müzesi (Penn Müzesi)

Tepsinin kenarları düzdür ve dikdörtgen merkezli farklı bir şekle sahiptir ve ipek nakış iplikleri ile işleme tekniğiyle yapılmıştır. Tepside yerel hayvan ve bitki motifleri yer almaktadır. İnsan figürleri Avrupalıların giydiği şekilde kıyafetlerle tasvir edilmiş ama Yerli tarzı mokasen ve tozluklar giydirilmiştir. Tepsie bütün olarak bakıldığında sepetin merkezinde benekli beyaz bir köpek, ağaca dayanmış bir kız çocuğu, müzik aleti çalan insan figürleri, yerel hayvan ve bitkiler ile sanki bir hikâye tasvir edilmiştir. Tepside kullanılan resim ve semboller hem Yerli hem de Fransız kültürleri hakkında bilgiler vermektedir. Ayrıca iki halkın gelenekleri arasındaki işbirliği tarihinin göstergesidir. Ursuline rahibeleri ve Katolik dini misyonerleri Yerli halk ile sürekli olarak etkileşime geçmiş, Yerli kadınlar Fransız rahibeler ile birlikte hem dini konularda hem



**Görsel 8.**  
Örümcek Kadın Haç Tasarımlı Navajo Ulus Tören Sepeti (Eroğlu, 2015).

de sanatsal bağlamda birlikte çalışmışlardır. Ursuline rahibeleri, Yerlilere Fransız nakış tekniklerini Yerli malzemelerle (geyik kılı ve huş ağacı kabuğu) birleştirerek turizm amacıyla satılabilecekleri yeni sepet formları yapmayı öğretmişlerdir (Williams, 2003).

#### Örümcek Kadın Haç Tasarımlı Navajo Ulus Tören Sepeti

Örümcek Kadın Haç Tasarımlı sepet (Görsel 8) Navajo Ulus Tören Sepetidir ve Örümcek Nine'yi temsil eden "Örümcek Kadın Haç" motifi kullanılmıştır. Navajo veya Diné halkı, Amerika Birleşik Devletleri'nin Arizona, New Mexico ve Utah eyaletlerinde yaşayan ve Amerika Birleşik Devletleri'nde federal olarak tanınan (Navajo Ulusu) en büyük yerli halktır (Navaholar, 2022). Diné halkı özellikle dokumaları ile öne çıkmış bir kabiledir. Dokumaların yanı sıra, ergenlik çağındaki genç kadınlar için reşit olma töreni olarak bilinen Kinaalda ve evlilik törenleri için dokunmuş özel sepetleriyle de dikkat çekmektedirler. Törende kullanılan ritüel nesnelere yere değmesi bir tabudur, nesnelere kutsal sayıldığından dolayı tören sepetlerinde taşınmışlardır. Tören sepetlerinin tasarımında görülen en eski motif Örümcek Kadın'ın onuruna kullanılan "Örümcek Kadın Haçları"dır (Navajo Nation Ceremonial Basket,

t.y.). Efsaneye göre; Örümcek Kadın veya Örümcek Nine ile hayvanlar arasında geçen diyalog şu şekildedir:

"Herkes "Kimsin sen?" diye sormuş. "İnce bir sesle otların arasında gizlenerek konuşan kim?", "Benim, ben Örümcek Büyükanne'niz" diye yanıtlamış o ses. Belki de ben size ışık getirmek için dünyaya getirildim. Kim bilir? Daha sonra Örümcek Büyükanne biraz nemli çamur buluncaya kadar karanlıkta etrafını yoklamış. Çamuru elleyle yuvarlamış ve ona küçük bir kâse biçimini vermiş. Kâsesini alarak, geriye dönerken yolunu bulabilmesi için ardından lif biraka biraka doğuya doğru yola koyulmuş. Yavaşça yaklaşmış, yaklaşmış, güneşin küçük bir parçasını almış ve onu çamurdan kâsesine koymuş. Sonra, doğudan batıya dönerken güneşin ışığı önünde büyüyüp yayılarak, örmüş olduğu lifi izleye izleye gelmiş. Eğer dikkat ederseniz, bugün bile bir örümcek ağı, güneşin yuvarlağı ve ışınları biçimindedir ve örümcek, ağını sabahleyin güneş iyice yükselmeden önce, çok erkenden örer." (Ateş, 2011, s. 21)

Sepetteki Örümcek Kadın Haçları yani siyah kareler ve çevresindeki sekiz adet siyah nokta bir örümceğin bacaklarını temsil eder ve genellikle Hıristiyan veya diğer dini semboller ile karıştırılmaktadır (Tisdale, 2011, s. 19). Dokumada siyah ve kırmızı renkte doğal boya kullanılmış ve kırmızı rengi solmuştur. Siyah renk; sumak yaprağı ve meyvesinin eritilmiş çam zifti ve kavrulmuş aşı boyasından yapılmış bir tozla kaynatılmasından elde edilmiştir. Kırmızı renk; arıç dallarının külleri ve siyah kızılbaş toz kabuğunun eklendiği, kaynamış dağ maun köklerinden elde edilmiştir (Navajo Nation Ceremonial Basket, t.y.).

#### İspanyol Madeni Para Tasarımlı Sepet Tepsisi

İspanyol Madeni Tasarımlı Sepet tepsisi (Bkz. Görsel 9) yaklaşık 1820 yılında, Barbareno Chumash (Santa Barbara) kültürü sanatçısı olan Juana Basilia Sitmelelene tarafından dokunmuştur. Sepetin boyutları 48 x 8,5 cm., boyalı ve boyasız kofa (juncus) sapları ile sarmal tekniği kullanılarak dokunmuştur (Basket tray with Spanish coin design, 2022).

Not: Smithsonian Katalog No:23/132

Amerika Yerlileri Ulusal Müzesi'nde (National Museum of the American Indian) sergilenen sepet örneklerinden biri; Kızılderili Yerli halkın Avrupalı Amerikalılar tarafından uğradıkları baskının sanata yansımalarına güzel bir örnektir. California, Monterey'deki İspanyol yöneticiler tarafından misafir bir ileri gelene hediye olarak yaptırılmıştır. Misyonerler İspanyol yetkililere sunum sepet hediye ederek Kızılderili kabilelerini "Hıristiyanlaştırmak" ve "uygarlaştırmak" konusundaki başarılarını göstermek istemişlerdir. Sepetin üzerinde yer alan desen İspanyol madeni parası (Görsel 9) üzerinde yer alan İspanyol armasıdır. Arma altı kez tekrarlanarak, sepetin tasarımına hareketlilik hissi vermiştir. Sanatçı, sepette kendisine



**Görsel 9.**  
İspanyol Madeni Para Tasarımlı Sepet Tepsisi (Eroğlu, 2015).



**Görsel 10.**

*William and Mary Benson, Pomo Sepet Sanatçıları (Nicholson & Hartman, t.y.) (Nicholson & Hartman, t.y.).*

ait olmayan desenleri kullanarak sömürge yönetimini kabul etmiş görünse de geleneksel Chumash sepet formları ve malzemelerini koruyarak kültürünü devam ettirmeyi başarmıştır (Dennis, 2022).

#### **Pomo Sanatçısı Mary Knight'ın Yarım Kalan Sepeti**

William (Pomo, 1862–1937) ve Mary Knight (Pomo, 1878–1930) Benson çiftinin (Görsel 10) tüccar Grace Nicholson, aracılığıyla, ürettikleri sepetleri koleksiyonculara ve müzelere satarak gelir sağlayan ilk Californian Kızılderilileri olduğu araştırmacılar tarafından kabul edilmektedir (William Ralgalan Benson, 2022). Tüccar Grace Nicholson, Kızılderili ve Çin el sanatlarında uzmanlaşmış Amerikan sanat koleksiyoncusu ve sanatçısıdır (Grace Nicholson, 2022). Nicholson, yerel sanatçıların ürünlerini satın alarak düzenli bir gelir elde etmelerine yardımcı olmuş ve Benson çifti ile otuz yıl boyunca çalışmış, aileye maaş ödemiş, düzenli ve kaliteli malzeme sağlamış, zor anlarında ailenin yanında olmuştur (Mary Knight Benson and William Benson willow basket, t.y.).

Grace Nicholson için dokunan sepetler arasında Amerikan Kızılderili Ulusal Müzesinde sergilenen ve Thyra Maxwell tarafından satın alınan bir sepet de bulunmaktadır (Görsel 11). Bu zarif sepet ilginç hikâyesi ile dokuma sanatçısı ve satıcı arasındaki karmaşık ilişki ağının ortasında yer almaktadır. 1929 yılında Mary Knight tarafından sepetin yapımına başlanmış ama dokuma sanatçısının vefatı ile yarım kalmıştır. 1931 yılında William Benson, satıcıları Grace Nicholson'ın ısrarı ile istemeyerek de olsa sepeti tamamlamıştır. Pomoan geleneklerine göre, merhumun ölümünün ardından kişisel eşyaları yok edilirdi. Bu nedenle sepetin tamamlanması,



**Görsel 11.**

*William Benson Tarafından Yapılan Bir Sepet Örneği (Eroğlu, 2015).*

Avrupalı tüccarların etkisiyle, yerli topluluklar için eşyalara verilen anlamlarında zamanla değiştiğini gösteren bir örnektir (Mary Knight Benson and William Benson willow basket, t.y.).

#### **İşaret Işıkları (Beacon Lights), Dat So La Lee Dabuda (Louisa Keyser)**

Metropolitan Sanat Müzesi'nde (Metropolitan Museum of Art) İşaret Işıkları (Beacon Lights) (Görsel 13) başlığı altında sergilenen sepet, Louisa Keyser (Görsel 12) ya da herkes tarafından bilinen adıyla Dat So La Lee'in eseridir. Sanatçı, dünyadaki en yenilikçi, önemli ve ünlü sepet üreticilerinden biri olarak kabul edilmektedir. Washoe grubunun sepet dokumacısı olan sanatçının eserleri, Washington'daki Smithsonian Enstitüsü, Nevada Eyalet Müzesi ve Nevada Tarih Derneği dâhil olmak üzere Amerika Birleşik Devletleri'nin en iyi müzelerinde bulunmaktadır ve 20. yüzyılın başlarındaki Arts & Craft hareketi ve "Sepet Çılgınlığı," sanatçının tanınmasında etkili olmuştur (Stockton, 2020). Dat so la lee Dabuda 'ın eserleri Washoe yerli dilinde kullanılan bir kelime olan "degikup" olarak da bilinmektedir (Singley, 2015). Sanatçı geleneksel Washoe sepetlerinin dışına çıkmıştır.



**Görsel 12.**

*Dat So La Lee Dabuda (Louisa Keyser) (Singley, 2015b).*



**Görsel 13.**

*Dat So La Lee Dabuda Tarafından Yapılan İşaret Işıkları Sepet Örneği (Beacon Lights) (Keyser, 1905).*

“Söğütten yapılmış sarmal sepetler üretmiş ve tasarımı oluşturmak için; eğrelti otu (siyah), erguvan (kırmızı) kullanmıştır. En çok düztabanlı ve küçük bir ağız açıklığı olan küresel şekilli, büyük boy “degikup” sepet stilini geliştirmesiyle ünlenmiştir” (Rentz, 2009).

İşaret Işıkları (Görsel 13) adlı eser; degikup stili sepetlere güzel bir örnek teşkil etmektedir. Sepetin yüksekliği 28,6 cm, çapı 40,6 cm'dir. Sepetin tabanı düz, gövdesi geniş, ağız kısmı dar olmasına rağmen formu dengelidir. Düzenli motif aralığı ve seksen binden fazla dikişi olan zarif sepet, Keyser'in sepet yapımındaki başarısının ispatıdır. Sepetin yapımında söğüt, batı erguvanı, eğrelti otu kökü kullanılmıştır.

Keyser'in uzun süredir patronları olan Abe ve Amy Cohn, bu sepetin şeklini dokumayı atalarından miras aldığına ve motifin Washoe sinyal ateşlerini temsil ettiğine dair bir hikâye uydurmuşlardır. Aslında yetenekli sanatçı, sepetin hem formunu hem de motifini kendi tasarlamıştır. Sepette, 1914 yılında koleksiyoncu G.A. Steiner, o zamanlar için büyük bir meblağ olan, 1,400\$ ödemiştir (The Michael C. Rockefeller Wing Collection, t.y.). Sanatçının ölümünden 20 yıl sonra 1945 yılında Margaret Cohn Keyser'in yirmi büyük eserini Nevada eyaletine 1,500\$ satmıştır. Eserlerin bugünkü değerleri bu miktarın 6,000 katından fazladır (Singley, 2015).

#### **Kapaklı Sepetler, Elizabeth Hickox**

Kapaklı sepetler (Bkz. Görsel 14), geleneksel yerli sepet örücülüğünün dışına çıkarak yaşadığı dönemin taleplerine uygun eserler üreten Elizabeth Conrad Hickox tarafından dokunmuştur (Endowment, 2020). Sanatçı sepetlerini sanatsal nesnelere olarak üretmiş, kendine has şekil, teknik, renk şeması, ayrıntılı tasarım ve yenilikçi formları ile kendi çağındaki diğer sanatçılardan ayrılmıştır. Elizabeth, üç boyutlu kapak kulpları olan sepetleri ile ünlüdür ve 1911'den 1934 yılına kadar, yılda yaklaşık beş sepet dokuduğu bilinmektedir (Rentz, t.y.).



**Görsel 14.**

*Kapaklı Sepetler, Elizabeth Hickox, Amerikan Kızılderili Ulusal Müzesi (Eroğlu, 2015).*

#### **Labirentteki Adam, Akimel O'odham (Pima) Sepeti**

Pima sepeti, kullanılan malzemeler açısından oldukça gelenekselidir. Sepetin temeli söğüt saplarından, tasarımı ise şeytanın pençesini tasvir etmektedir. 25,5 x 6 cm. boyutlarında, sarmal teknikle, dikişler çok yakın sarılmıştır. “Labirentteki Adam” tasarımı, kâsenin altındaki küçük bir şeytan pençesi dairesi ile başlar ve başlangıçtan itibaren, karmaşık bir labirent, bir adamın labirente girmeye hazır durduğu bir bitiş noktasına kadar gelişir (Görsel 15) (Akimel O'odham Man in the Maze Coiled Basketry Bowl, t.y.).

Akimel O'odham (Pima) inancına göre yaşam; insanın doğum ve ölümü arasındaki süreçte labirent şeklindeki yollarda, iyilik (aydınlık) ve kötülük (karanlık) arasında yaptığı seyahattir. Sepetteki adam figürü; bireyin, ailenin veya kabilenin doğumunu, labirent ise; insanın varoluşu boyunca içinden geçtiği değişimleri temsil eder. Yoldaki her dönemeç ve dönüşte, adam daha fazlasını



**Görsel 15.**

*Labirentteki Adam, Akimel O'odham (Pima) Sepeti, Amerikan Kızılderili Ulusal Müzesi (Eroğlu, 2015).*

öğrenir ve daha da güçlenir. Karanlık merkez, ölümü veya yeni bir yolculuğun başlangıcını ifade eder; böylece daire kendini tekrar etmektedir. Yaşam yolculuğu, doğumla başlayan, çocukluktan yetişkinliğe kadar devam eden ve yaşlılıkta sona eren bir labirent yolculuğudur (Harpo, t.y.).

## Sonuç ve Öneriler

Sepet örücülüğü Kuzey Amerika Yerli halkı için geçmişten günümüze en eski ve en önemli sanatların başında gelmektedir. Kızılderili dokuma sanatçıları; ürettikleri sepetler ile sadece duygularını ve sanatsal beğenilerini aktarmamıştır. Sepetler aracılığıyla dönemin değer yargılarını, toplumdaki politik eğilimlerini, ekonomik durumlarını, din ve kültür gibi birçok konular hakkında gelecek nesillere bilgi aktarmışlardır.

Kuzey Amerika Yerlileri kelimesi, günümüzde Kanada, Grönland, ABD ve Kuzey Meksika olarak bilinen coğrafyada yaşamış ilk yerleşimciler için kullanılan bir terimdir. Bölgeye farklı zamanlarda, farklı kültürlerden insanlar göç etmiştir. İlk yerleşimciler Bering Boğazından üç akım halinde gelen Kızılderili topluluklarıdır. İkinci grupta yer alan Yeni göçmenler ise; Eski Dünyadan ya da Avrupa Kıtasından gelen göçmenlerdir. İkinci göç dalgası, İspanyollar ile başlamış, 16. Yüzyıl itibarı ile Hollanda, İngiltere, Fransa ve Portekiz devletlerinin yerleşimcileri gelmiş ve Yeni Dünya'da kolonizasyonlar kurmuşlardır. Yeni yerleşimciler değişik ülkelerden geldikleri için birbirlerinden farklı kültür ve geleneklere sahiptirler, onları birbirlerine bağlayan tek ortak noktaları dinleridir.

Kızılderililer günümüzde Hristiyan inancına sahip olsalar da gerek yaşam şekilleri gerekse sanatsal üretimlerinden de anlaşılacağı üzere şaman ve Gök tanrı inanç sistemi etkisinde kalmış olabilecekleri düşünülmektedir. Şaman kültür ve inanç sisteminde kutsal sayılan önemsenen birçok şey Kızılderili kültüründe de önemsenmektedir. Doğa elamanlarına saygı ve kutsallaştırma kültürü gereği Kızılderililerin animist düşünceye sahip oldukları düşünülmektedir. Doğanın bir bütün olarak ve her varlığın teker teker maddi varlığının ötesinde bir de ruha sahip olduğunu kabul eden görüşe animist düşünce ya da animist görüş denilmektedir.

Doğanın bir bütün olduğu her varlığın ruha sahip olduğuna ve varlıkların ruhlarına saygı duyulması gerektiğine inanılmaktadır. Hatta bir adım ileri giderek nesnelere, doğayla, hayvanlar ile sembiyotik bir ilişki kurdukları bilinmektedir. Bu düşünce yapısı, el sanatlarında kullandıkları sembollere, motiflere, malzemelere yansımıştır. Yerli kadın için sepet sadece fonksiyonel nesne değil aynı zamanda şükür etmesi için bir nedendir. Sepeti yapma aşamasından, kullandığı süre boyunca doğaya, örümcek nineye minnet duyduğu bilinmektedir. Tabiatdaki ruhlarla saygısından ötürü doğru dalı doğru mevsimde kestikleri ve ağaca zarar vermedikleri bilinmektedir. Kızılderililerin sepetlerini Avrupalılarla temas etmeden önceki dönemlerde bu düşünce ile dokudukları bilinmektedir.

Yeni göçmenlerin anakaraya ayak basmaları ile yerli halkın sadece topraklarına el koyulmamış, misyonerlik ile yerli halkın dinlerini değiştirme çalışmaları başlamıştır. Hıristiyanlık inancına göre; Hz. İsa öğrencilerine, "Al, git, tanıklık yap, ilân et, talebeler edin, onları vaftiz et ve eğit" diyerek Hıristiyanlık dinini yaymalarını istemiştir. Bu fikirden yolla çıkarak Katolik Kiliselerine bağlı olan İspanyol ve Portekizli yerleşimciler, yerlilerin arazilerine İsa adına el koymuş ve yerli halkı zorla vaftiz etmek istemişlerdir. Yerli halk bu zorlu süreçte varlıklarını sürdürebilmek için kültürlerine sahip çıkmaya çalışmışlardır. Avrupalı idareciler, Kızılderilileri Hıristiyanlaştırmadaki başarılarını kanıtlamak için kendi motiflerini,

sembollerini ve renklerini zorla Kızılderililerin kadim el sanatı olan sepet örücülüğünde kullanmışlardır. İspanyol Para armalı sepet buna örnektir. Yerli sanatçılar tüm baskılara rağmen sepetlere mutlaka atalarından öğrendiği bir şey eklemişlerdir. Bu eklemeler kimi zaman sepetin geleneksel formu olmuş, kimi zaman da kullandıkları küçük bir motif olmuştur. Misyonerlik çalışmaları için Avrupa'dan rahibeler yeni kıtaya gelmiş, çocukları ve kadınları eğitmek amacıyla yerli halkla sık sık temasa geçmiş hatta manastırlar açmışlardır. Bu temaslarda yerli halka okuma ve yazma öğretmenin yanı sıra nakış, iğne işi, resim ve diğer ev sanatlarını da öğretmişlerdir. Bu temas sonrası, yerli sepetlerde nakış işleri görülmüştür. Rahibeler; yerli kadınları tüy, boncuk, deniz kabuğu süsleme gibi malzemeleri kullanarak turistik amaçlı sepet yapmaya teşvik etmişlerdir.

Kızılderili topluluklarının; şiddet, salgın hastalıklar ve zor hayat şartları ile yok olacağını düşünerek, bazı koleksiyonerler Kızılderili sepetlerini toplamaya başlamışlardır. Bugün müzelerde bulunan çoğu eser koleksiyoncuların hediyesidir. Müzelerdeki eser bilgi kartlarında koleksiyonerlerin adı yer alırken, çoğu eserin sanatçısının adı bilinmemektedir.

Bu makalenin yazım aşamasında müzelerde sergilenen sepetlerin görselleri ve Şubat-Ağustos 2015 tarihinde Amerika Birleşik Devletleri Navajo Rezervasyonu alanı alan araştırması ve Kızılderili kültürü ile ilgili oluşturulan arşivden yararlanılmıştır. Bu çalışmada müze bilgi kartlarında "sanatçısı belli değil" veya "Mission Indian (Misyon Kızılderilileri)" yazılarına rastlanmıştır. Misyon Kızılderilileri, Güney Kaliforniya'da yaşayan 1796 ile 1823 yılları arasında yaşamak ve çalışmak için geleneksel konutlarından, köylerinden ve anavatanlarından zorla taşınan Kaliforniya'nın yerli halkları için kullanılan addır. Ne üzücü bir durumdur ki, sepeti yapan sanatçının adının yazılmasına gerek görülmemiş ve genel bir ad olarak "Mission Indian (Misyon Kızılderilileri)" yazılmıştır.

Günümüzde de adları bilinen ve bugün eserleri milyonlarca dolara satılan sanatçıları, Dat So La Lee, Elizabeth Hickox gibi diğer sanatçılardan ayıran fark "İnovasyon" yapımlarıdır. Dat So La Lee, sepetlerinde kendi bulduğu formu kullanmış, çoğu motifini kendi tasarlamıştır. Waskoe sarmal sepetlerindeki geleneksel siyah ile kırmızı rengi sarmal sepetlerde çok ince bir dikiş tekniğiyle birleştirmiştir. Elizabeth Hickox ise, sepetlerini teşhir amaçlı, ayrıntılı ve yenilikçi formlara uygun üretmiştir.

Arkeolojik dönem sepetler geometrik motiflerin kullanıldığı ama her motifin sembolik anlam içerdiği ürünlerdir. Örneğin, sepete Batılı bir göz baktığında üç üçgen görünürken, yerli biri aynı sembolü yılan olarak yorumlayabilmektedir. Avrupalıların gelişinden sonra motiflerde değişimler görülmüş, natüralist motifler kullanılmaya başlanarak özellikle hayvan sembolleri yerini daha gerçekçi motiflere bırakmıştır.

İngiltere'de sanayi devriminin başlaması ile ucuz ve seri üretim mallar öne çıkmış; el sanatları önemini yitirmiştir. William Morris, Viktorya döneminin kötü seri üretim mallarına karşı el sanatlarını korumak için Sanatlar ve Zanaatlar (Arts and Crafts) akımını başlatmıştır. 19. Yüzyılda Kızılderili sepetleri için turist pazarları kurulmuş ve "sepet çılgınlığı" dönemi başlamıştır. Arts and Crafts hareketi özellikle zengin bireyler için bu sanat akımını çok çekici hale getirmiş, zanaat geleneklerini yücelterek geleneksel ürünlere yönelmiştir. Pek çok Viktorya dönemi kadını, endüstri öncesi el yapımı ürünleri korumanın bir yolu olarak dikkatlerini Yerli yapımı sepetçiliğe çevirmişlerdir. Birçok kişi evlerini süslemek için sepet almaya başlamıştır. Yerli sanatçılar Nicholsan Grace gibi tüccarlar

sayesinde sepetleri meta olarak görmeye başlamışlardır. Batılıların sanat eserleri olarak sepetlere olan ilgileri artarken, fonksiyonel ürün olarak talep azalmaya başlamıştır.

Günümüzde Kızılderili sepetleri zanaat olmaktan çıkmış sanata dönüşmüştür. Daha sonraki yayınlarda Türk ve Kızılderili sepet örücülüğü; desen, renk, malzeme, süsleme özellikleri bakımından incelenerek, her iki kültür arasındaki benzerlikler ve farklılıklar karşılaştırılacaktır.

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Yazar Katkıları:** Fikir – M.A.E., M.D.; Tasarım – M.A.E., M.D.; Denetleme – M.A.E., M.D.; Kaynaklar – M.A.E., M.D.; Malzemeler – M.A.E., M.D.; Veri Toplanması ve/veya İşlemesi – M.A.E., M.D.; Analiz ve/veya Yorum – M.A.E., M.D.; Literatür Taraması – M.A.E., M.D.; Yazıyı Yazan – M.A.E., M.D.; Eleştirel İnceleme – M.A.E., M.D.

**Çıkar Çatışması:** Yazarlar çıkar çatışması bildirmemişlerdir.

**Finansal Destek:** Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadıklarını beyan etmişlerdir.

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

**Author Contributions:** Concept – M.A.E., M.D.; Design – M.A.E., M.D.; Supervision – M.A.E., M.D.; Resources – M.A.E., M.D.; Materials – M.A.E., M.D.; Data Collection and/or Processing – M.A.E., M.D.; Analysis and/or Interpretation – M.A.E., M.D.; Literature Search – M.A.E., M.D.; Writing Manuscript – M.A.E., M.D.; Critical Review – M.A.E., M.D.

**Declaration of Interests:** The authors declare that they have no competing interest.

**Funding:** The authors declared that this study has received no financial support.

## Kaynaklar

- Akimel O'odham man in the maze coiled basketry bowl. (t.y.). *Adobe Gallery*. <https://www.adobegallery.com/art/pima-man-in-the-maze-coiled-basketry-bowl>.
- Akpınarlı, H. F. (1992). *Bitkisel örücülük* [Ders Notları]. Gazi Üniversitesi.
- Ateş, M. (2011). *Mitolojiler ve semboller, ana tanrıça ve doğurganlık*. Milenyum Yayınları.
- Basket tray with Spanish coin design (2002). *National Museum of the American Indian*. [https://americanindian.si.edu/collections-search/objects/NMAI\\_245117](https://americanindian.si.edu/collections-search/objects/NMAI_245117).
- Bernstein, B. D. (2003). *The language of native American baskets.*, National Museum of the American Indian
- Dennis, M. (2022). *Creativity in the face of adversity*. California State University. [https://human.libretexts.org/Courses/Prince\\_George's\\_Community\\_College/Introduction\\_to\\_Art\\_\\_Art\\_History\\_Part\\_2/11%3A\\_A\\_Art\\_that\\_brings\\_U.S.\\_history\\_to\\_life/11.07%3A\\_Social\\_structures](https://human.libretexts.org/Courses/Prince_George's_Community_College/Introduction_to_Art__Art_History_Part_2/11%3A_A_Art_that_brings_U.S._history_to_life/11.07%3A_Social_structures).

- Endowment, J. E. (2020). Elizabeth Hickox basket. <https://collections.artsma.org/art/137371/basket-elizabeth-hickox>. Accessed on December 20, 2022.
- Eroğlu, M. A. (2018). Kızılderililer ve kıyafetler. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 22(3), 1677–1694. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/549104>
- Nicholson, G. (2022). *Wikipedia*. [https://en.wikipedia.org/wiki/Grace\\_Nicholson](https://en.wikipedia.org/wiki/Grace_Nicholson).
- Kekevi, M. (2019). Kuzey Amerika Yerlilerinin Kadim Dini İnançları (Tez No: 551797) [Yüksek Lisans Tezi, Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi]. Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Kuzey Amerika (2018, December 28). *In Wikipedia*. [https://tr.wikipedia.org/wiki/Kuzey\\_Amerika](https://tr.wikipedia.org/wiki/Kuzey_Amerika).
- Harpo. (t.y.). *Man in the maze*. American Turquoise Official Dealer. <https://www.harpo-paris.com/en/legends-and-stories/37-man-in-the-maze>.
- Mary Knight Benson and W. Benson Willow Basket. (t.y.). *National Museum of the American Indian*. <https://americanindian.si.edu/exhibitions/infinityofnations/california-greatbasin/242118.html>.
- Navaholar. (2022, November 20). *In Wikipedia*. <https://tr.wikipedia.org/wiki/Navaholar>.
- Navajo Nation Ceremonial Basket. (t.y.). *Adobe Gallery*. <https://www.adobegallery.com/art/navajo-nation-ceremonial-basket-spider-woman-cross-designs>.
- Neziroğlu, F. (2007). Sepet örme tekniği ve sanatsal Yorumlar [Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi]. Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi, Tez Nu.: 285984.
- Peabody Museum of Archaeology & Ethnology. (t.y.) Harvard University. <https://collections.peabody.harvard.edu/collections>.
- Rentz, K. E. (2009). Dat so la lee (Dabuda or Louisa Keyser) degikup baskets. <https://americanindian.si.edu/exhibitions/infinityofnations/california-greatbasin/118261.html#quote-noimg>.
- Rentz, K. E. (t.y.). Elizabeth Hickox's lidded baskets. <https://americanindian.si.edu/exhibitions/infinityofnations/california-greatbasin/221927.html>.
- Singley, J. C. (2015). *The Dat so la lee basket mystery*. Nevada Museum of Art. <https://nevadamagazine.com/issue/september-october-2015/3026/>.
- Stockton, J. (2020). Scanning Dat so la Lee's world-famous basket. <https://www.unr.edu/nevada-today/news/2020/scanning-dat-so-la-lees-world-famous-basket>.
- The Michael C. Rockefeller Wing Collection. (t.y.). The Metropolitan Museum of Art. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/726611>
- Tisdale, S. J. (2011). *Spider woman's gift: Nineteenth-century Diné textiles*. Museum of New Mexico Press.
- Turnbaugh, S. P., & Turnbaugh, W. A. (2004). *Indian baskets*. Schiffer Publishing Ltd.
- William Ralnagal Benson (2022, December 14). *In Wikipedia*. [https://en.wikipedia.org/wiki/William\\_Ralnagal\\_Benson](https://en.wikipedia.org/wiki/William_Ralnagal_Benson).
- Williams, F. L. (2003). *Guide to the North American Ethnographic Collection*. University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology. <https://www.penn.museum/collections/object/128550>



# Müzik Eğitiminde Çocuk Edebiyatı ve Geleneksel Olandan Yola Çıkmak

## Children's Literature in Music Education and Walking the Path Starting From the Tradition

Esra YÜCESAN 

Sinop Üniversitesi, Eğitim Fakültesi,  
Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü,  
Sinop, Türkiye



### ÖZ

Bu araştırmada okul öncesi dönem müzik eğitiminde çocuk edebiyatı yazınından yararlanırken geleneksel içeriklere sahip kaynaklardan faydalanmanın önemine değinilmiş, buna yönelik olarak hazırlanmış örnek bir etkinlik planı ayrıntılı olarak paylaşılmıştır. Bu amaçla geleneksel Türk El Sanatları'ndan "kilim desenlerini" konu alan "Ayşe'nin Kilimleri" adlı resimli öykü kitabı müzik etkinlikleri için bir materyal olarak ele alınmıştır. Araştırmada, çocuk edebiyatının nitelikli eserlerinin, gerek sahip oldukları görsellerin dinamikleri (renkler, tarz, çizgiler vb.) gerekse metin içeriği ile okul öncesi dönem müzik eğitimi uygulamalarında öğrencilerin dikkatini çekebilecek, okul öncesi dönem müzik eğitimini yürüten öğretmenler için özgün ve yaratıcı etkinlik süreçleri tasarlamakta ilham kaynağı olabilecek, kazanımlara ulaşmada güçlü, çok boyutlu ve zengin öğretici niteliklere sahip etkin materyaller olabileceği gözlenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Çocuk edebiyatı, okul öncesi dönem müzik eğitimi, müzik eğitimi, öğretmen yetiştirme

### ABSTRACT

This research aims to reveal the importance of using the children's literature and utilizing sources with traditional content in preschool music education, and within this respect, a sample lesson plan has been prepared and shared in detail. For this purpose, the picture story book named "Ayşe'nin Kilimleri" which is about "rug patterns" from traditional Turkish Handicrafts, has been selected as a course material. It has been observed in this research that the qualified works of the children's literature has the potential to be effective materials –thanks to its dynamics of the visuals (e.g., colors, style, and lines) and the text content– which can attract the attention of students in preschool music education practices and be an inspiration for teachers who conduct preschool music education to design original and creative activity processes also serve as effective materials with powerful, multidimensional, and rich instructive qualities in reaching the gains.

**Keywords:** Children's literature, early childhood music education, music education, teacher training

## Giriş

### Müzik Eğitimi ve Çocuk Edebiyatı

Çocuk edebiyatı eserlerinin çocuğa ulaşmada ve çocuğun çeşitli etkinliklere olan ilgisini yüksek tutmada sağladığı avantajlar, müzik eğitimi süreçlerinde de bu eserleri bir öğretim materyal olarak değerli kılmaktadır. Bu eserler, sahip oldukları içerikleri ile çocukların çok boyutlu olarak yetişmelerine katkı sağlarken, müzik eğitiminin hedeflediği kazanımlara ulaşmada da etkin bir eğitim-öğretim aracı olabilmektedir.

Çocukların hayal gücünü ve kelime dağarcığını geliştirme, zevk verme gibi pek çok fayda sağlayan çocuk edebiyatı yazını, özellikle dinamik ve entegre bir müzik dersi yürütmede güçlü bir materyal olabilmektedir (May ve ark., 2017, s. 5). Hikayeler ve şiirler müzikal kavramları ve becerileri öğretmek için anahtar bir stratejik araç olarak kullanılabilir. Bu araçların kullanımı ile öğrenciler daha fazla yazma, kelime bilgisi edinme ve edebiyat deneyimi yaşamaya yönlendirilebilir (Eppink, 2009, s. 19). Cardany (2013)'e göre birçok çocuk kitabı, çocuklara okunmak yerine söylenecek resimli şarkılardır (s. 39) ve günümüz çocuk kitapları seçkisi müzik eğitimcileri tarafından keşfedilmeyi bekleyen bir hazine olarak görülebilir (Fallin, 1995, s. 24).

Geliş Tarihi/Received: 03.02.2023

Kabul Tarihi/Accepted: 25.08.2023

Yayın Tarihi/Publication Date: 13.10.2023

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:  
Esra YÜCESAN  
E-mail: esrayucesan@sinop.edu.tr

Cite this article as: Yücesan, E. (2023). Children's literature in music education and walking the path starting from the tradition. *Art Vision*, 29(51), 154-161.



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Çocukların müzik eğitimi süreçlerinde çocuk edebiyatının kullanımına yönelik araştırmalar ve örnek uygulamalar, ulusal ve uluslararası çalışmalar ile her geçen gün çoğalmakta ve alan yazına dahil olmaktadır (Cardany, 2012a; 2012b; 2015; 2017; Calogero, 2002; Erim & Deniz, 2021, s. 67-108; May ve ark., 2017; Milli & Özyoğurtcu, 2017). Calogero (2002) tarafından gerçekleştirilen araştırmada müzik ve çocuk edebiyatının birleştirilmesi incelenmekte ve buna yönelik çeşitli uygulama örneklerine yer verilmektedir. May ve ark. (2017) tarafından gerçekleştirilen araştırma ise Barb Rosenstock tarafından yazılan ve Mary Grandpre tarafından resimlenen "Gürültülü Boya Kutusu" isimli resimli öykü kitabının müzik sanatı bağlamında keşfini ve kullanımını amaçlayan çeşitli örnek uygulamaların ayrıntılı olarak paylaşımını içermektedir. Benzer şekilde Cardany (2015) tarafından gerçekleştirilen çalışma, Britta Teckentrup'un yazdığı "Küçük Kurdun Şarkısı" adlı çocuk kitabının okul öncesi dönem ve ilkokul çağı çocuklarının müzik eğitiminde kullanımını konu edinmektedir. Cardany (2012a; 2012b; 2017) tarafından gerçekleştirilen diğer araştırmalarda da, okul öncesi dönem ve ilkokul çağındaki çocukların şarkı söyleme becerilerine katkıda bulunmak amacı ile müzik etkinliklerinde bir materyal olarak yararlanılabilecek çocuk kitapları ve hikayeleri ile müzik eğitiminde çocuk kitaplarından yararlanmaya yönelik çeşitli uygulama örnekleri ayrıntılı olarak paylaşılmaktadır. Ayrıca Türkiye'de Erim & Deniz (2021) tarafından gerçekleştirilen çalışmada okul öncesi dönem müzik eğitiminde çocuk kitaplarından yararlanmaya yönelik uygulama örneklerine yer verilmektedir. Benzer şekilde Milli & Özyoğurtcu (2017) "Orffestra" isimli kitapta, müzik etkinliklerinde Orff Schulwerk Yaklaşımı temelli uygulamalar içinde bir materyal olarak çocuk kitaplarından yararlanmaya yönelik örnek çalışmalara yer vermektedir. Alan yazın incelendiğinde, bu çalışmalara ek olarak okul öncesi dönem müzik eğitimi süreçlerinde çocuk edebiyatının kullanımı Türkiye'de ve dünyada halen gelişimini sürdüren ve farklı etkinlik örneklerinin paylaşımına ihtiyaç duyulan bir uygulama alanı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu nedenle çocuk edebiyatı eserleri içinde klasik olmayı başarmış dünyaca ünlü eserlerin yanı sıra ulusal, güncel eserlerin de takip edilmesi ve bu eserlerin müzik eğitimi süreçlerine uygunluğunun incelenmesi, örnek uygulamalar ile tanıtılması önem kazanmaktadır.

## Yöntem

### Araştırmanın Modeli

Bu çalışma nitel araştırma yöntemi olarak desenlenmiştir. Nitel araştırma görüşme, gözlem ve doküman analizi gibi nitel bilgi toplama yöntemleri kullanılarak algıların ve olayların doğal ortamda, bütüncül ve gerçekçi bir biçimde ortaya koyulmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma olarak tanımlanabilir (Yıldırım, 1999, s. 10). Coffey & Atkinson (1996) ve Wolcott, (1994)'a göre nitel araştırmada yazılı doküman ve belgelerin çözümlenmesi; gerek kendi başına gerekse görüşme ve gözlemlerle elde edilen bilgilere destek amaçlı kullanılan bir bilgi toplama yöntemidir. Nitel araştırmada toplanan ve çeşitlilik gösteren bu bilgiler; resimler, dokümanlar ve diğer grafik sunumlar (tablolar, çizimler gibi) olarak da örneklenebilir (Akt. Yıldırım, 1999, s. 10).

## Bulgular

### Erken Dönem Müzik Eğitiminde Geleneksel Olandan Yola Çıkmak

Müzik eğitimine yönelik süreçlerde kullanılan materyalleri seçerken dikkatle üzerinde durulması gereken hususlardan biri de çocuğun kendi kültüründen yola çıkmaktır. Çocuk, müzik ve kültür ilişkisi göz önünde bulundurulduğunda, müzik eğitimi süreçlerinde öncelikli olarak çocuğun kendi kültürel yaşantılarından,

oyunlarından, sanat eserlerinden yararlanmanın önemi ve gerekliliği de ortaya çıkmaktadır. Wang (2013)'a göre çocuğun, ancak kendi kültürüne ait sağlam kaynaklara dayanan ürünlerle oynadıktan sonra diğer kültürlerle yönelmesi önerilebilir. Böylece kültürel boyut yaygınlaşarak global bakış açılarına doğru bir açılım söz konusu olur (Akt. Erim & Deniz, 2021, s. 75). Bu bağlamda Türkiye'de geleneksel sanatların bir ürünü olan Anadolu kilimleri de, çocukların sanat eğitimi ve özellikle müzik eğitimi süreçlerinde faydalanılabilecek, kendi kültürlerinin bir parçası olan, önemli, işlevsel ve ilgi çekici bir eğitim materyali olarak değerlendirilebilir.

Kilim, Türk Dil Kurumu tarafından "divan gibi yerlere serilen, genellikle desenli, havsız, kalın, kıl veya yün dokuma" olarak tanımlanmaktadır (Türk Dil Kurumu [TDK], 2022). Anadolu'da kilimler, konar göçer yaşamın kalıcı kayıtlarıdır ve halk arasında sözsüz bir iletişim aracıdır (Oyman, 2019, s. 5-20). Felsefi ve estetik değerlerle zenginleştirilmiş olan kilimler, Anadolu Selçuklularından bugüne kırsal yaşamı sürdüren Yörük ve Türkmen kadınları tarafından dokunmuş, motif ve renkleri, işlevselliği ile Batı sanatının da ilgi odağı olmuştur (Uğurlu, 2018, s. 8). Bugün kilimler farklı sanat dallarına yönelik çalışmalarda da ilham kaynağı olmaya, yapısal ve sanatsal olarak incelenmeye devam etmektedir (Aydın, 2009; Balkanal, 2019; Çoruhlu & Alkan, 2019; Ekinci, 2020; Taylan, 2021). Anadolu kilimleri, üzerlerindeki motifler aracılığıyla Türk ulusunun duygu, düşünce ve gözlemlerini sonraki nesillere aktarmak gibi önemli bir role de sahiptir. Motifler kompozisyon, desen ve dokuyanların ifade etmek istedikleri anlama bir dil haline gelirler ve bu özellikleri ile önemli birer tarihi ve görsel belge niteliği taşırlar (Oyman, 2019, s. 6-11).

Kilimler, sahip oldukları görsel, tarihi zenginlik ve sanatsal güç ile müzik eğitimi süreçlerinde de eğitimcilere ilham kaynağı olabilecek niteliktedir. Çünkü kilimlerde yer verilen motifler, çocuklarla müzik eğitiminde kullanılan grafik notasyonları anımsatan kompozisyonlara sahiptir. Örnek olarak ardı ardına sıralanan aynı motifler toplu çalma ve söyleme çalışmalarında bizler için bir ostinatoyu oluşturmakta bir çıkış noktası olabilir. Bu motife eşlik eden paralel motifler de eş zamanlı düşünüldüğünde çoksesli çalma-söyleme-hareket-dans uygulamaları için yaratıcı bir ilham kaynağı ve başlangıç noktası olabilir (Görsel 1).

Alan yazın göz önünde bulundurulduğunda, çocuklar için müzik etkinlikleri tasarlarken, onların gelişimlerine sağladığı çok boyutlu katkılardan ötürü çocuk edebiyatından ve sahip olduğu felsefi, kültürel, sanatsal değerlerden ötürü kilimlerden faydalanılabileceği düşünülmüştür. Bu amaçla erken dönem müzik eğitiminde çocuk edebiyatından yararlanmaya yönelik örnek eser olarak Anadolu kilimlerini konu alan bir resimli öykü kitabından yararlanılmıştır.

### Ayşe'nin Kilimleri

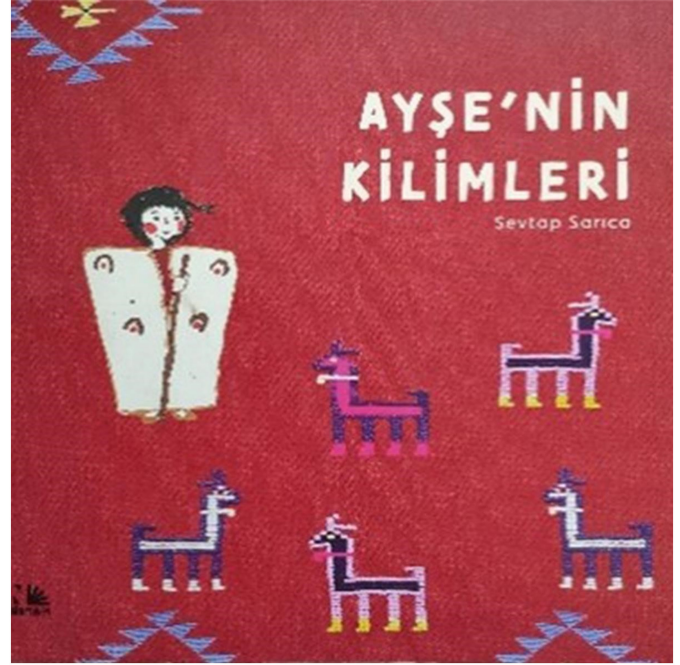
Sarıca'ya (2020) ait olan "Ayşe'nin Kilimleri" adlı resimli öykü kitabı, Anadolu'da yaşayan Ayşe isimli bir kız çocuğunun ailesindeki kadınların kilim dokuma süreçlerini, kilimlerinde yer verdikleri motifleri, dokuma tezgahlarını, kilim dokurken söyledikleri geleneksel türkülerin özelliklerini öykü metnine eşlik eden ilgi çekici görseller aracılığı ile aktarmaktadır. Eser, sahip olduğu kurgu ile çocukların müzik eğitiminde geleneksel müzik örnekleri ile tanışmalarını, görsel olarak tanıtılan motif örnekleri aracılığı ile de çeşitli yaratıcı müzikal ifadeler geliştirebilmelerini destekler niteliktedir. Bununla birlikte öykü kitabında yer alan "türkülerine yönelik genel bilgilerin" geliştirilmeye ve dönüştürülmeye uygun olduğu düşünülmüştür. Bu amaçla eserde türkülerin "ölüm, ayrılık ve yoksulluk" temalarını konu aldığına yapılan vurgu -türkülerin konu içeriğinin zenginliği ve çocukların hazır bulunuşluk düzeyleri göz



**Görsel 1.**  
Orta Anadolu, 1850 Civarı (Kreissl, 2000, aktaran Uğurlu, 2018, s. 9)

önünde bulundurulmuş- daha geniş bir kapsamda değerlendirilmiş; yaşam, sevgi ve doğa temaları olarak ele alınmış ve çocuklara bu şekilde aktarılması önerilmiştir. Böylelikle 6 yaş grubu çocukların Türk geleneksel müzik türünün nitelikli örnekleri ile tanışmalarını ve yaratıcı yollar aracılığı ile yaratıcı müzikal ifadeler geliştirebilmelerini esas alan bir planlama yapılmıştır (Görsel 2).

Okul öncesi dönem müzik eğitim sürecinde bir materyal olarak "Ayşe'nin Kilimleri" resimli öykü kitabının kullanıldığı müzik



**Görsel 2.**  
"Ayşe'nin Kilimleri" Resimli Öykü Kitabı Kapak Görseli (Sarıca, 2020).

etkinliği örnek uygulama planına aşağıda ayrıntılı olarak yer verilmiştir. Etkinlik planı tasarlanırken Türkiye Cumhuriyeti Milli Eğitim Bakanlığı (2013) tarafından belirlenmiş olan okul öncesi eğitim programı kapsamında yer alan kazanım ve göstergeler esas alınmıştır.

**Etkinlik Adı: Hareketli ve Sesli Kilimler**

**Etkinlik Çeşidi:** Türkçe, Hareket ve Müzik (Bütünleştirilmiş Küçük Grup Etkinliği)

**Yaş Grubu:** 60-72 ay

**Süre:** 25-30 dk. x4

**Kazanımlar ve Göstergeleri:**

**Bilişsel Gelişim**

**Kazanım 1. Nesne/durum olaya dikkatini verir.** (Göstergeleri: Dikkat edilmesi gereken nesne/durum/olaya odaklanır. Dikkatini çeken nesne/durum/olaya yönelik sorular sorar. Dikkatini çeken nesne/durum/olayı ayrıntılarıyla açıklar.)

**Dil Gelişimi**

**Kazanım 2. Sesini uygun kullanır.** (Göstergeleri: Konuşurken/şarkı söylerken nefesini doğru kullanır. Konuşurken/şarkı söylerken ses tonunu, hızını ve şiddetini ayarlar.)

**Kazanım 5. Dili iletişim amacıyla kullanır.** (Göstergeleri: Konuşma sırasında göz teması kurar. Konuşurken jest ve mimiklerini kullanır. Konuşmayı başlatır, konuşmayı sürdürür. Konuşmayı sonlandırır. Sohbeta katılır. Konuşmak için sırasını bekler. Duygu, düşünce ve hayallerini söyler.)

**Kazanım 6. Sözcük dağarcığını geliştirir.** (Göstergeleri: Dinlediklerinde yeni olan sözcükleri fark eder ve sözcüklerin anlamlarını sorar. Sözcükleri hatırlar ve sözcüklerin anlamlarını söyler.)

**Kazanım 8. Dinlediklerini/izlediklerini çeşitli yollarla ifade eder.** (Göstergeleri: Dinlediklerini/izlediklerini resim, müzik, drama, şiir, öykü gibi çeşitli yollarla sergiler.)

**Kazanım 10. Görsel materyalleri okur.** (Göstergeleri: Görsel materyalleri inceler. Görsel materyalleri açıklar. Görsel materyallerle ilgili sorular sorar. Görsel materyallerle ilgili sorulara cevap verir.)

### Sosyal ve Duygusal Gelişim

**Kazanım 3. Kendini yaratıcı yollarla ifade eder.** (Göstergeleri: Duygu, düşünce ve hayallerini özgün yollarla ifade eder. Nesnelere alışılmışın dışında kullanır. Özgün özellikler taşıyan ürünler oluşturur.)

**Kazanım 9. Farklı kültürel özellikleri açıklar.** (Göstergeleri: Kendi ülkesinin kültürüne ait özellikleri söyler.)

**Kazanım 14. Sanat eserlerinin değerini fark eder.** (Göstergeleri: Sanat eserlerinde gördüklerini ve işittiklerini söyler. Sanat eserleri ile ilgili duygularını açıklar.)

### Motor Gelişim

**Kazanım 5. Müzik ve ritim eşliğinde hareket eder.** (Göstergeleri: Bedenini, nesnelere ve vurmaları kullanarak ritim çalışması yapar. Basit dans adımlarını yapar. Müzik ve ritim eşliğinde dans eder. Müzik ve ritim eşliğinde çeşitli hareketleri ardı ardına yapar.) (Milli Eğitim Bakanlığı [MEB], 2013, s. 20-33).

**Materyaller:** Ayşe'nin Kilimleri (Sarıca, 2020) adlı öykünün anlatımı için hazırlanmış öykü kartları, farklı renk ve dokularda yün ip yumakları, keçeler (A4 ölçülerinde ya da istenilen farklı ölçülerde olabilir), makas, geleneksel müzik türünde enstrümantal eserlere ait kayıtlar ve müzik çalar.

**Sözcükler:** Kilim, yün ip, doğal boya (bitki kökünden elde edilen), dokuma tezgâhı, desen-motif, kepenek (çoban kıyafeti).

**Kavramlar:** Yaratıcı hareket parametrelerinden yön ve seviyeler (yanımda, önümde, arkamda, aşağıda, yukarıda), ses doğaçlaması, hareket eşlikli şarkı söyleme.

### Ön Hazırlık

#### Öykü kartlarımızı hazırlayalım

Resimli öykülerin anlatımında çocukların ilgisini çekebilecek farklı öykü anlatım tekniklerinden yararlanılabilir. Pazen tahta kartı ve figürler ile anlatım, kukla ile anlatım, öykü kartı ile anlatım, televizyon şeridi ile anlatım bu tekniklere örnek olarak gösterilebilir (Olgan, 2019, s. 239–249). Bu uygulamada öykünün çocuklarla paylaşımına yönelik olarak öykü kartı ile anlatım tekniğinden yararlanılabilir. Bu teknikten faydalanarak anlatım yapılması, çocukların öyküye olan ilgisini artıracaktır.

Bunun için öncelikle öykü kitabının çocuklarla paylaşılacak istenen görselleri kopyalanır. Oluşturulan kopyaların, çocukların dikkatle görebileceği büyüklükte olmasına özen gösterilir. Bu kopyalar, çeşitli boyalar ile renklendirilir ve her biri öykünün konu akışına göre numaralandırılır. Oluşturulan görseller ayrı ayrı olacak şekilde sert bir karton üzerine yapıştırılır ya da sert bir şeffaf kaplama ile kaplanır. Böylelikle okuma esnasında bükülmeleri sağlanır. Her bir öykü kartının arkasına, karta ait olan öykü metni yazılır (Tekniğin kullanımına yönelik olarak bkz. Olgan, 2019, s. 247). Hazırlanan bu öykü kartlarından yararlanılarak öykü anlatımı gerçekleştirilir.

### Öğrenme süreci

#### 1. Etkinlik

**1.1.** Öncelikle çocuklara kitabın ön kapağı gösterilerek, onlardan konusu hakkında tahminde bulunmaları istenir. Bunun için,

birlikte kapak resmi incelenebilir. Ardından kitabın arka kapağı gösterilerek yazarı ve çizeri hakkında bilgi verilir. Çocuklar daha önce bu yazar ve çizere ait farklı bir eseri okumuşlarsa, arkadaşları ile bunu paylaşabilirler. Yazar ve çizerin kitaplarından hoşlanıp hoşlanmadıklarını ifade edebilirler. Çocuklara bu paylaşımları için fırsat tanınır. Böylelikle çocukların kişisel edebiyat beğenilerinin gelişimine katkı sağlanabilir.

**1.2.** Öykü kartları kullanılarak öykü anlatılır. Anlatım esnasında öykünün genel akışından uzaklaşmadan çocukların görseller hakkında konuşmalarına fırsat verilir. Çocukların isteğine bağlı olarak öykü anlatımı tekrar edilebilir.

**1.3.** Öykünün sonunda öğretmen çocuklara bu öyküye ait bir tekerleme bildiğini söyler ve bu tekerlemeyi hareket eşliği ile seslendirir. Ardından çocukların da hareket eşlikli olarak tekrar etmelerini sağlar (Bu uygulamada alternatif olarak hareket eşliği çocuklarla birlikte de tasarlanabilir). Her cümleye uygun hareket eşliği parantez içinde açıklanmıştır.

İpler sıra sıra tezgâha dizilir

*(Dokuma tezgahındaki ipler canlandırılır)*

Bütün yumaklar tepesine asılır

*(Eller havada ip yumağı tutar formda sallanır)*

Tıngır mıngır, tıngır mıngır,

*(Seslendirmeye uygun tempoda, cümle boyunca birim vuruşlarla eller dizlere vurulur ve ardından el çırpılır)*

Tıngır mıngır

*(Seslendirmeye uygun tempoda, birim vuruşlarla eller dizlere vurulur ve el çırpılır),*

Rap rap rap

*(Seslendirmeye uygun tempoda, birim vuruşlarla ayaklar yere vurularak eşlik edilir)*

Etkinlik sonunda çocuklardan evlerinde ya da çevrelerinde gördükleri kilim desenlerini -bir sonraki çalışmada arkadaşları ile paylaşmak üzere- incelemeleri istenir.

**Değerlendirme:** Aşağıda yer verilen değerlendirme soruları, okuma etkinliği sonrasında (Okuma etkinliği sırasında da önemli yerlere yönelik farkındalık kazandırmak için sorular yöneltilebilir) çocuklara yöneltilir ve her çocuğun düşüncelerini ifade etmesi için gerekli zamanın tanınmasına özen gösterilir.

- Bu öyküyü sevdiniz mi?
- Öyküde en çok neyi sevdiniz?
- Ayşe'nin annesi ve nineleri kilim dokurken ne hakkında konuşuyorlardı?
- Ayşe, annesi ve ninelerinin kilim dokurken anlattıkları hikayeleri dinlerken ne düşünüyordu?
- Kilim dokurken kullanılan yünler nasıl farklı renklere boyanıyordu, boyalar neden elde ediliyordu?
- Ayşe, annesi ve nineleri kilim motifleri ve renkleri hakkında konuşurken ne düşünüyordu?
- Ayşe'nin annesi ve nineleri kilim dokurken türküler söylüyorlardı. Bu türküler nelerden bahsediyordu, hatırlıyor musunuz?
- Ayşe nasıl bir yolculuğa çıktı? Bu yolculukta neler gördü? Bu yolculukta Ayşe'ye kimler eşlik etti?
- Uyandıığında Ayşe neyi fark etti?

- Öykünün tekerlemesini sevdiniz mi? Etkinliğimizi bitirmeden önce bir kez daha tekrar etmek ister misiniz? (Çocukların isteği doğrultusunda tekerleme tekrar seslendirilebilir) Değerlendirme sürecinin tamamlanmasının ardından etkinlik sonlandırılır.

## 2. Etkinlik

**2.1.** Bir önceki çalışmada öğrenilen tekerleme seslendirilerek etkinliğe başlanır.

**2.2.** Sınıfa farklı büyüklüklerde, farklı renklerde yumaklar getirilir. Çocuklarla yumaklar hakkında konuşulur (Renkleri, büyüklükleri, dokuları vb.). Ardından onlara şu sorular yöneltilir;

- Bedeninize bir ip yumağını canlandırabilir misiniz?
- Peki siz bir yumak olsaydınız ve çözülmeye başlasaydınız bunu nasıl canlandırırdınız?

Çocukların bu soruları yanıtlamaları için gereken zaman tanınır. Her çocuğun kişisel doğaçlamasına, canlandırmasına izin verilir ve her biri süreç içinde desteklenir. Çocuklara yaratıcı dans doğaçlaması için aşağıdaki soru yöneltilir ve müzik eşlikli yaratıcı dans doğaçlaması yapmaları sağlanır;

- Yumaklar sizce nasıl dans eder, gösterebilir misiniz? (Bu esnada tıpkı kilimler gibi Anadolu'da yaygın olarak kullanılan "bağlama" enstrümanına ait enstrümantal bir eserden yararlanılabilir).

**2.3.** Çalışmaya getirilen yumaklar -her çocuğa bir tane olacak şekilde- çocuklara dağıtılır. Öğretmen çocuklara "bir önceki etkinlikte olduğu gibi dans etmeye devam edeceklerini" söyler. Ancak bu defa dans süresince oyun oynayacaklarını ve bunun için de yumaklarını ellerinde tutmaları gerektiğini belirtir. Bu amaçla etkinlik süresince çocuklara farklı yönergeler verilir; Yumağım ellerimde, yumağımı takip ediyorum, yumağım aşağıda-yukarıda, yumağım önümde-arkamda, yumağım yanımda, yumağım yerde vb.. Böylelikle çocukların dans doğaçlaması yaparken mekânda seviyeleri ve yönleri fark etmeleri desteklenir.

**2.4.** Çocuklara, ilgili sayfaya ait öykü kartı kullanılarak öyküde yer alan örgü tezgâhı gösterilir. Bu örgü tezgâhı ile ne yapıldığı hakkında sohbet edilir. Öğretmen bu tezgâhın çalışırken nasıl ses çıkarıyor olabileceği sorar ve çocukların buna yönelik olarak ses doğaçlamaları yapmalarını destekler. Ardından bu kişisel doğaçlamalardan yararlanarak tüm sınıfın katılımı ile ortak bir ses doğaçlaması belirlenir ve toplu olarak seslendirilir.

Öğretmen seslendirme sonrası çocuklara örgü tezgâhının nasıl hareket ediyor olabileceği sorar ve bu hareketi bedenleri ile canlandırmalarını destekler. Ardından bir önceki çalışmaya benzer şekilde tüm sınıfın katılımı ile ortak bir hareket doğaçlaması belirlenir. Son olarak çocukların ortak katılımı ile tasarlanan ses doğaçlaması ve hareket doğaçlaması birleştirilerek örgü tezgâhı toplu olarak canlandırılır (Bu etkinlik süresince örgü tezgâhına dair ayrıntıları hatırlamak üzere öykünün resimlerinden yararlanılabilir).

**Değerlendirme:** Aşağıda yer verilen değerlendirme soruları yaratıcı hareket ve dans etkinliği sonrasında çocuklara yöneltilir ve her çocuğun duygularını, düşüncelerini ifade etmesi için gerekli zaman tanınır;

- Yün ip yumaklarıyla dans etmek nasıldı? Daha önce yün ip yumakları ile dans etmiş miydiniz?
- Bir yumağı canlandırmak kolay mıydı, zor muydu?
- Dokuma tezgâhını canlandırmak kolay mıydı zor muydu?
- Dansınıza eşlik eden müziği beğendiniz mi? Bu müzikte hangi enstrümanın sesini duydunuz?

Değerlendirme sürecinin tamamlanmasının ardından etkinlik sonlandırılır.

## 3. Etkinlik

**3.1.** Bir önceki etkinlikte öğrenilen tekerleme seslendirilerek etkinliğe başlanır.

**3.2.** Çocuklarla birlikte öykü kartları kullanılarak ilgili sayfalarda yer alan kilim motifleri incelenir (Görsel 3).

Etkinlik öncesinde bu kilim motiflerinden birkaçının yer aldığı küçük kartlar oluşturulur. Bunun için öykünün orijinal görsellerinden yararlanılarak kopyalar oluşturulabilir (Görsel 4).

Her bir çocuğun hazırlanan kartlardan birini seçmesi-alması sağlanır. Çocuklardan kartlarda yer alan motifleri incelemeleri istenir. İnceleme esnasında Aysel'in dansı ile kilim motifleri arasındaki bağa, benzerliklere dikkat çekilir.

Geleneksel enstrümantal bir müzik belirlenir ve çocuklarla bu müzik eşliğinde sınıfta gezinilir. Bu esnada çocuklardan incelemiş oldukları motifleri -hayali olarak- parmakları ile gökyüzüne çizmeleri istenir. Ardından ayakları ile sınıfın zeminine çizmeleri istenir



**Görsel 3.**  
Örnek Görsel (Sarıca, 2020).



**Görsel 4.**  
Örnek Görseller (Sarıca, 2020).

(Bu yaratıcı hareket çalışması beden farklı bölümleri -dirsekler, eller, kalça, kollar vb.-kullanılarak çeşitlendirilebilir). Motiflerin tüm çocuklar tarafından dikkatlice incelendiğinden emin olduğunda müzik durdurulur ve onlara şu sorular yöneltilir;

- Bu motifleri -daha önce de yaptığımız gibi- seslendirebilir miyiz?

Çocukların motif çizgilerini yorumlayarak ses doğaçlamaları yapmaları desteklenir.

**3,3.** Her bir çocuğun ses doğaçlaması dinlendikten sonra onlara keçe panolar ve yün ipler verilir. Bu ipleri kullanarak (keserek ya da bütün halde şekil vererek) keçe pano üzerinde kilim motifleri oluşturmaları desteklenir. Bu motifler bir sonraki çalışmada kullanılmak üzere saklanır (Görsel 5).

**Değerlendirme:** Aşağıda yer verilen değerlendirme soruları yaratıcı hareket ve dans etkinliği sonrasında çocuklara yöneltilir ve her çocuğun duygularını, düşüncelerini ifade etmesi için gerekli zaman tanınır;

- Kilim motiflerini beğendiniz mi?
- Kilim motifini bedeninin hangi bölümü ile çizdiğini hayal etmeyi daha çok sevdim? Neden?
- Kilim motifini seslendirirken neye/nelere dikkat ettin?
- Kendi kilim motifini oluşturmak nasıl hissettirdi? (Zor muydu? Kolay mıydı? Keyifli miydi? vb.) Değerlendirme sürecinin tamamlanmasının ardından etkinlik sonlandırılır.

#### 4. Etkinlik

**4,1.** Bir önceki etkinlikte öğrenilen tekerleme seslendirilerek etkinliğe başlanır.

**4,2.** Çocuklardan, bir önceki etkinlikte oluşturmuş oldukları kilim motiflerini incelemeleri ve tıpkı daha önce yapmış oldukları gibi motiflerden yola çıkarak ses doğaçlamaları yapmaları istenir.

**4,3.** Öğretmen çocuklara "son olarak seslendirmeyi sınıfta yapacaklarını" söyler. Öncelikle hep birlikte ilk etkinlikte öğrenmiş oldukları tekerleme seslendirilir. Ardından bir öğrencinin, tasarladığı kilim motifini seslendirmesi sağlanır. Bu seslendirme bittiğinde tekrar topluca tekerleme seslendirilir ve her defasında yeni bir çocuğun kişisel motif seslendirmesi (ses doğaçlaması) araya yerleştirilir. Böylece "abacada..." formunda gerçekleştirilen seslendirme çalışması tamamlanır. Bu esnada toplu söylemenin "hareket eşlikli olarak" yapılmasına özen gösterilir. Tüm çocukların bireysel ve toplu katılımı sağlandığında etkinlik sonlandırılır.

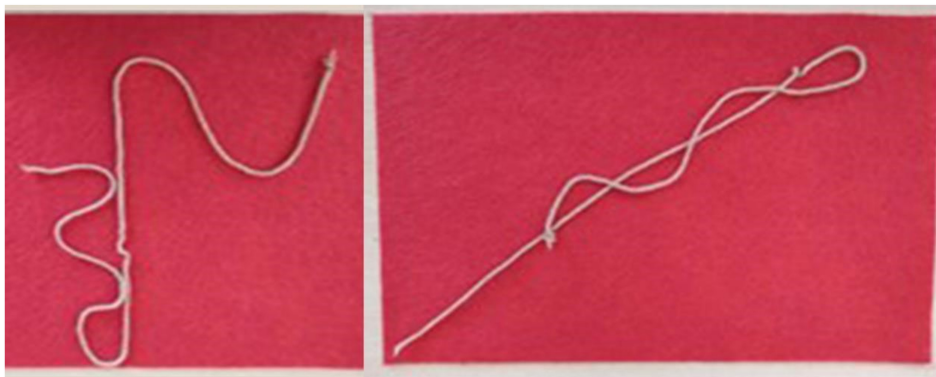
**Değerlendirme:** Aşağıda yer verilen değerlendirme soruları yaratıcı hareket ve dans etkinliği sonrasında çocuklara yöneltilir ve her çocuğun duygularını, düşüncelerini ifade etmesi için gerekli zaman tanınır;

- Ayşe burada olsaydı, ona ne söylemek ya da ne sormak isterdiniz?
- Öykü ile müzik yapmayı sevdimiz mi?
- Müzik etkinliklerimizde farklı öyküleri de kullanmak ister misiniz?
- Müzik etkinliklerimizde incelememiz, okumamız için bir resimli öykü öneriniz var mı?
- Bana söylemek ya da sormak istediğiniz bir şey var mı?

Değerlendirme sürecinin tamamlanmasının ardından etkinlik sonlandırılır.

#### Tartışma

Bu araştırmada okul öncesi dönem müzik eğitiminde çocuk edebiyatı yazınından yararlanırken geleneksel içeriklere sahip kaynaklardan faydalanmanın önemine değinilmiş, buna yönelik olarak



**Görsel 5.**  
Örnek Görseller (Yücesan, 2022).

hazırlanmış örnek bir etkinlik planı ayrıntılı olarak paylaşılmıştır. Bu amaçla geleneksel Türk El Sanatları'ndan "kilim desenlerini" konu alan "Ayşe'nin Kilimleri" adlı resimli öykü kitabı bir öğretim materyali olarak ele alınmıştır. Araştırma kapsamında geliştirilen etkinlikler Ayşe'nin Kilimleri (Sarıca, 2020) isimli resimli öykü kitabının; müzik eğitimi sürecinde özellikle 'yaratıcı hareket-dans uygulama alanına yönelik hareket doğaçlaması çalışmalarında, şarkı söyleme ve ses doğaçlamalarına yönelik uygulamalarda ve müzik kültürü gelişimine yönelik olarak Türk Halk Müziği'nin nitelikli örneklerinin tanıtılmasında' bir öğretim materyali olarak destekleyici öğretim imkanları sunar nitelikte olduğunu ortaya koymuştur. Benzer bulgular ulusal ve uluslararası araştırmalarda da görülmektedir (Calogero, 2002; Cardany, 2012a, 2012b, 2015, 2017; Erim & Deniz, 2021, s. 67-108; May ve ark., 2017; Milli & Özyoğurtcu, 2017).

Bu araştırmada etkinlikler yoğunluklu olarak erken dönem müzik eğitiminin yaratıcı hareket/dans ve ses eğitimi boyutuna yönelik tasarlanmıştır. Resimli öykü kitabının görsel zenginliğinin bu uygulamalar için kullanılabilir ilgi çekici materyaller sunduğu düşünülmüştür. Alan yazın her bir resimli öykü kitabının bir öğretim materyali olarak erken dönem müzik eğitiminin farklı boyutlarına yönelik kullanılabilirliğini göstermektedir. Cardany (2012b, 2017) tarafından gerçekleştirilen araştırmalar çocuk edebiyatı aracılığı ile çocukların şarkı söyleme becerilerini geliştirmeyi hedefleyen planlamaları içerirken, Erim ve Deniz (2021) çalışma planlarında müzikal olarak çok boyutlu (çalgı çalma, yaratıcı hareket/dans ve şarkı söyleme gibi) uygulamalara yer vermektedir (s. 67-108). Milli ve Özyoğurtcu (2017) ise erken dönem müzik eğitiminde çocuk edebiyatından bir materyal olarak faydalanırken planlarını Orff Schulwerk Yaklaşımı prensipleri üzerine temellendirmişlerdir. Erken dönem müzik eğitiminde çocuk edebiyatından yararlanmaya yönelik gözlenen bu farklı yaklaşım biçimleri, çocuk yazınına dair mevcut kaynak zenginliği göz önünde bulundurulduğunda çok sayıda ve çeşitte müzikal uygulamanın planlanabileceğini ortaya koymaktadır. Ancak alan yazın incelendiğinde Türkiye'de buna yönelik uygulama örneklerinin ve araştırmaların azlığı göze çarpmaktadır.

## Sonuç ve Öneriler

Bu araştırma kapsamında okul öncesi dönem müzik eğitimi uygulamalarında geleneksel olandan yola çıkmak ve çocuk edebiyatı ilişkisine değinilmiş, buna yönelik olarak düzenlenen örnek müzik etkinlikleri ayrıntılı şekilde açıklanmıştır. Bu amaçla Türk kültüründe ve geleneksel sanatlarında önemli yere sahip olan "kilimleri" konu alan "Ayşe'nin Kilimleri" (Sarıca, 2020) adlı resimli öykü kitabından yararlanılmıştır. Kitap görsellerinde yer verilen ilgi çekici kilim motiflerinin çocukların ses doğaçlamaları yapmaları için özgün bir araç olabileceği düşünülmüş ve bu motiflerden ses-hareket doğaçlamalarında başlangıç noktası olarak yararlanılmıştır. Bassa (2019)'ya göre çocuk kitaplarındaki resimlerin en önemli niteliği estetik değerleridir (s. 187). Bu durum göz önünde bulundurulduğunda, Türk geleneksel sanatlarının önemli örneklerinden biri olan Anadolu kilim motiflerinin sık sık yer aldığı resimli öykü kitabının, bu özelliği ile çocukların estetik gelişimine katkı sağlayabilecek nitelikte olduğu düşünülmüştür. Görülmektedir ki çocuk edebiyatının nitelikli eserleri, gerek sahip oldukları görsellerin dinamikleri (renkler, tarz, çizgiler vb.) gerekse metin içeriği ile müzik eğitimi uygulamalarında eğitimciler için etkin materyaller olabilmektedir. Bu amaçla Türkiye'de daha fazla çocuk edebiyatı eserinin müzik eğitiminde kullanımına yönelik incelenmesi ve bu eserlerden yararlanarak tasarlanan müzik eğitimi

etkinliklerinin örneklendirilmesi, okul öncesi dönem müzik eğitimi süreçlerini yöneten öğretmenlere etkinlik tasarımlarını oluşturmalarında ilham verebilir. Bu araştırma ışığında aşağıdaki önerilerde bulunulabilir;

- Erken dönem müzik eğitim süreçlerinde bir öğretim materyali olarak kilimlerden yararlanılan farklı müzik etkinlik önerileri tasarlanabilir ve yazılı olarak paylaşılabilir.
- Çocuk edebiyatı yazınının okul öncesi dönem müzik eğitiminde bir materyal olarak kullanımının çocukların müzikal gelişimine katkıları deneysel araştırmalarla incelenebilir.
- Okul öncesi dönem müzik eğitiminde bir materyal olarak kullanılacak nitelikli çocuk edebiyatı yazını örnekleri tasniflenebilir ve yazılı olarak paylaşılabilir.

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Çıkar Çatışması:** Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

**Finansal Destek:** Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

**Declaration of Interests:** The author declare that they have no competing interest.

**Funding:** The author declared that this study has received no financial support.

## Kaynaklar

- Aydın, Ö. (2009). Elma (Almıla) elma motifinin halı-kilim dokumaları ve kalıp yazma örneklerindeki kullanımı. *Akdeniz Sanat*, 2(3), 7-23. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/275276>
- Balkanal, Z. (2019). Türk kültürünün değer yargılarını yansıtan kilim motiflerine tasarım açısından alternatif bir yaklaşım; Kaat'ı sanatında uygulamaları. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 35, 341-352. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/702729>
- Bassa, Z. (2019). Çocuk kitaplarında resimleme. In M. Gönen (Ed.), *Erken çocukluk döneminde çocuk edebiyatı* (ss. 179-223). Eğitimci Kitap.
- Calogero, J. M. (2002). Integrating music and children's literature. *Music Educators Journal*, 88(5), 23-30. [\[CrossRef\]](#)
- Cardany, A. B. (2012a). Exploring music dynamics through children's literature. *General Music Today*, 26(1), 38-40. [\[CrossRef\]](#)
- Cardany, A. B. (2012b). Read, sing, play, and create a musical storm. *General Music Today*, 25(3), 42-46. [\[CrossRef\]](#)
- Cardany, A. B. (2013). Sound stories for general music. *General Music Today*, 26(3), 39-43. [\[CrossRef\]](#)
- Cardany, A. B. (2015). Music activities for little wolf's song. *General Music Today*, 29(1), 28-31. [\[CrossRef\]](#)
- Cardany, A. B. (2017). Favorite children's books for Vokal exploration and pitch-matching activities. *General Music Today*, 30(3), 22-25. [\[CrossRef\]](#)
- Coffey, A., & Atkinson, P. (1996). *Making sense of qualitative data: Complementary research strategies*. Sage.
- Çoruhlu, T., & Alkan, M. (2019). Sakarya Pamukova halı ve kilimleri. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 13(Özel Sayı), 835-856. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/akdenizsanat/issue/49183/621255>
- Ekinci, E. (2020). Kilim dokuma geleneğinin takı sanatında yorumlanması üzerine bir çalışma. *Folklor Akademi Dergisi, Prof. Dr. H. Feriha Akpınarlı Armağan Sayısı, Özel Sayı, 3(Özel Sayı)*, 144-158. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1388899>
- Eppink, J. A. (2009). Engaged music learning through children's literature. *General Music Today*, 22(2), 19-23. [\[CrossRef\]](#)

- Erim, S., & Deniz, A. (2021). Erken çocukluk döneminde nitelikli çocuk edebiyatı eserlerinin müzik eğitimindeki rolü. In M. S. Gönen & F. Alisinanoğlu (Eds.), *Çocuk ve müzik* (pp. 67–108). İzge
- Fallin, J. R. (1995). Children's literature as a springboard for music. *Music Educators Journal*, 81(5), 24-27. [CrossRef]
- May, B. N., Miner, A. B., Young, T. A., & Ingalls, B. G. (2017). Celebrating the arts with the noisy paint box. *General Music Today*, 30(3), 5-12. [CrossRef]
- Milli Eğitim Bakanlığı [MEB]. (2013). *Okul öncesi eğitim programı*. Temel Eğitim Genel Müdürlüğü.
- Milli, Z. M., & Özyoğurtcu, S. (2017). *Orffestra 'bir varmış bir yokmuş' hikayeler ile Orff Schulwerk uygulamaları*. Eğiten Kitap.
- Olgan, R. (2019). Öykü kitabı ve farklı materyaller kullanılarak öykü anlatım yöntemleri. In M. Gönen (Ed.), *Erken çocukluk döneminde çocuk edebiyatı* (pp. 239–249). Eğiten Kitap.
- Oyman, N. R. (2019). Bazı Anadolu kilim motiflerinin sembolik çözümlemesi. *ARIŞ Halı, Dokuma ve İşleme Sanatları Dergisi*, 14, 4–22. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/742582>
- Sarıca, S. (2020). *Ayşe'nin kilimleri* (S. Sarıca, Res.). Nesin Yayıncılık.
- Sarıca, S. (2020). *Ayşe'nin Kilimleri kapak görseli* [Fotoğraf]. <https://www.nesinyayinevi.com/urun/aysenin-kilimleri>.
- Sarıca, S. (2020). *Örnek görsel* [Fotoğraf]. <https://www.nesinyayinevi.com/urun/aysenin-kilimleri>.
- Sarıca, S. (2020). *Örnek görseller* [Fotoğraf]. <https://www.nesinyayinevi.com/urun/aysenin-kilimleri>.
- Taylan, M. (2021). Van'da sanat yapıtı olarak dokunan kilimlerden örnekler. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 27(47), 498-508. [CrossRef]
- Türk Dil Kurumu [TDK]. (2022). *Kilim*. 17 Ocak 2023 tarihinde <https://sozluk.gov.tr> adresinden alındı.
- Uğurlu, S. S. (2018). Anadolu kilimlerinde sanatsal değerler. *HARS AKADEMİ Uluslararası Hakemli Kültür-Sanat-Mimarlık dergisi*, 1(1), 1–15. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/hars/issue/37666/427749>
- Uğurlu, S. S. (2018). *Orta Anadolu, 1850 civarı* [Fotoğraf]. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/hars/issue/37666/427749>
- Wang, C. (2013). Why Orff Schulwerk? In C. C. Wang & D. G. Springer (Eds.), *Orff Schulwerk reflections and directions* (pp. 1–10). GIA Publ.
- Wolcott, H. F. (1994). *Transforming qualitative data: Description, analysis, and interpretation*. Sage.
- Yıldırım, A. (1999). Nitel araştırma yöntemlerinin temel özellikleri ve eğitim araştırmalarındaki yeri ve önemi. *Eğitim ve Bilim*, 23(112), 7–17. <http://eb.ted.org.tr/index.php/EB/issue/view/106>
- Yücesan, E. (2022). *Örnek görseller* [Fotoğraf]. Esra Yücesan Kişisel Arşivi.



# Embodied Cognition and User Proprioceptive Processes in Artistic Virtual Reality Environments

## Sanatsal VR Ortamlarında Somut Kavrayış ve Kullanıcı Özduyu Süreçleri

María GÁRGOLES 

Department of Sculpture and Art Education, University Complutense of Madrid, Faculty of Fine Arts, Madrid, Spain



### ABSTRACT

This article explores the user sensory processes that emerge in contact with the virtual reality artwork. This is relevant because with virtuality technologies it is necessary to reevaluate the existing interpretation of the proprioceptive processes of the user. Different artistic creations and sensory processes detected are explored. This study concludes that through certain mechanisms of empathic connection between the user and the environment it is possible to expand sensorialities. Bodies connected to virtual environments receive and expand sensory information.

**Keywords:** Art, body, cognition, experience, metaverse, proprioception, virtual reality

### ÖZ

Bu makale, sanal gerçeklik sanat eseriyle etkileşimde bulunma durumunda ortaya çıkan kullanıcı özduyu süreçlerini araştırmaktadır. Kullanıcı özduyu süreçlerinin halihazırdaki yorumlarının sanalılık teknolojileri ile yeniden değerlendirilmesi gerekliliğinden dolayı bu durum araştırılan konuyla alakalı görülmüştür. Çalışmada farklı sanatsal yaratımlar ve buna yönelik tespit edilen duyuşsal süreçler araştırılmıştır. Araştırmada kullanıcı ve çevre arasındaki belirli empatik bağlantı mekanizmaları vasıtasıyla duyuşallığı geliştirmenin mümkün olduğuna ve sanal ortamlarda olup bitenlerle bağlantılı olan bedenlerin duyuşal bilgileri alıp geliştirdiği sonucuna varılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Sanat, beden, algı, deneyim, üstevren, özduyu, sanal gerçeklik

## Introduction

In recent years, the debate on artistic creation in new media has intensified. In relation to this debate, the poetics of art acquire different discourses that converge with the artistic proposals centered on new media. In particular, the artistic sensorial experience as a producer of subjectivity has been present in the discourses of contemporary art or mainstream art. Hegemonic theories linked to bodily representation have been updated by others related to sensorial experience. It is with the proliferation of virtual technologies that these discourses converge through immersive experiences. The emergence in the digital arts of discourses that are highly centered on the experience of users or active spectators converges with contemporary proposals that are far removed from the technological.

In this aspect, a link can be perceived between discourses on sensory experience and artistic-creative proposals that focus on the creation of individual subjectivity through the environment. In particular, the codes used differ slightly; however, virtual art has appropriated some of these creative and aesthetic codes of art. The concept of dematerialization of contemporary art and the emergence of embodied artistic manifestations are clearly linked to immersive creations that in turn enhance the mental connection with the body and the environment. Likewise, the sensory and bodily aspects that affect the recipients of the work and the interaction that takes place during these cognitive-bodily processes of the self present in the environment are examples of processes that share artistic experiences concerned with contemporary corporeality and virtuality. Thus, there is a hybridization between hegemonic discourses and new digital practices that converge in sensorial explorations of embodiment, including bodily interaction with the elements of space.

Received/Geliş Tarihi: 08.03.2023

Accepted/Kabul Tarihi: 29.08.2023

Publication Date/Yayın Tarihi: 13.10.2023

Corresponding Author/Sorumlu Yazar:

María GARGOLES

E-mail: gargolesmaria@gmail.com or marigarg@ucm.es

Cite this article as: Gárgoles, M. (2023). Embodied cognition and user proprioceptive processes in artistic virtual reality environments. *Art Vision*, 29(51), 162-169.



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

The response of the arts to immersive and interactive technologies has been broad but is currently on the rise (Simó, 2019, p. 141). Through the suspension of disbelief, virtual environments (VEs) gain relevance through dimensions such as presence and empathic processes with the narratives employed (Bailenson et al., 2016; De la Peña et al., 2010; Slater, 2009, 2018). States of presence as well as illusions derived from presence in the VE affect states of embodied cognition (Biocca, 1997; Gibbs Jr, 2005; Shin, 2018).

Conscious experience is an interface that acts as an invisible medium that allows the organism to interact flexibly with itself. It functions by creating an internal user interface as if it were a (virtual) reality (Metzinger, 2019, p. 145). From Thomas Metzinger's point of view, this interaction takes place from a conscious being with itself. Thus, the individual and subjective experience is linked to the experience produced by sensory connections with the environment and with others. In this relational process, sensory connections are created that allow the user to connect experientially with what is in the immediate environment, so it can be said that through these relationships it is possible to create processes of interaction and enactive and embodied knowledge. The research is based on the assumption that bodily processes have a direct influence on how the environment is perceived, as some authors argue (Barrett, 2017; Damasio, 1999; Gibson, 2014), reaffirming that the process of interaction between users and environment is part of the artistic work and influences their subjective perceptions.

Proprioception is the ability to know the position of the body from the information captured. The proprioceptive system is responsible for reacting to what is happening around the user. In particular, the system is the one that perceives the location and movement of body parts, including muscles. These processes become relevant in immersive environments, where multiple body zones are activated. The body in these VEs is located in the center of a 360° environment. The environment is shown at a real scale surrounding the user who experiences it. In most cases the process begins after the placement of a VR device and the execution of a particular program or application.

In the immersive experience, the medium used becomes transparent, i.e., during the experience one loses the fact that one is using a virtual reality (VR) device and experiences the environment directly. This makes it possible to connect with the sensory experience in artistic works that use technological media, since there is a forgetting of the medium used. Bodily sensoriality is a common element in the pursuit of contemporary practices. Therefore, there is no distinction between the medium employed and it should not be created either since, as I will develop later, the medium together with the experience can become transparent. Transparency in the VR medium refers to the ownership of this medium so that the user can interact with it in an intuitive and natural way. This interaction process is placed in the background due to what happens in the VE.

Nowadays experimental artworks whatever their medium seek the emotion in the viewer by connecting with their own bodily experience and sensibility that emerges from the enactive and bodily practice. In these bodily practices it is possible to connect with what surrounds us regardless of the medium in which we are connected at that precise moment. It is in this process of bodily

experimentation that this bodily sensitization to different structures emerges.

## Methods

The purpose of this research is to address and explore the bodily processes of the user-visitor in immersive technological arts with a focus on spatial organization. This is possible through the analysis of the embodiment that invades general art by dissolving material dualities, specifically through immersive VR art environments, and to focus attention on the processes of interaction and sensoriality produced in contact with the work. This research explores the practices, methodologies, and experimental results that can be obtained from artistic and social reflection together with artistic practice. It is important to consider that immersive digital art practices contribute to the proprioceptive enhancement of a spatially located self and above all this artistic experience affects the social participation and individual social experimentation of the subject.

## Results

In order to understand in depth the sensory processes that emerge in the contact between the user-visitor and VEs, it is necessary to look at different dimensions. On the one hand, how interactive processes give the user capacities similar to those of experimenters and how this in turn modifies the environment. This is where proprioceptive processes directly influence the narrative reading of artistic works, generating multiple readings conditioned by perceptual processes. Particularly, the processes of embodied cognition link the sensory experience giving importance to the body and therefore to its interaction with the environments of virtuality.

### **Performativity and Virtuality in the Contemporary Receiver: From Viewer to User**

The body in the artistic work has had special relevance throughout the history of art; however, its use has been evolving and has consequently been modified in accordance with the new expressive currents. From ancient times with the pictorial representation through the artistic object to the present day with the creation of virtual avatars in the metaverse, both the body represented and the role of the artist and the receiving public have been modified. In effect, there has been an evolution in the works in which we start from the representation and capture of the essence of the artist's models to later use the representation of that body or even the artist's own body but also the corporeality of the receivers of the work. Contemporary art assumes the use of the artist's body as a close tool and means of expression, but also as a model for experimentation. Let us remember that, at the end of the 1960s, the performativity of the body was already being put into practice, leaving traces of bodily action in events or happenings, with creators such as John Cage, Allan Kaprow, or the Spaniard Esther Ferrer. The models used until then came to life and their live use was valued in art in front of the questioned "audiences" or receivers of the artistic work. In performance art, the artist's bodily expressions predominated, but its fundamental characteristic is the capacity to activate the audience present. This bodily change of the pictorial representation in which this bodily activation is used in the action seeks an empathic connection with these receivers of the work, since they are not mere spectators. It can be said that this corporeal use of the body is an attempt to raise awareness of the corporeality of the recipients of the work, emphasizing its empathetic nature with others.

This materializing or objectualizing aspect of performance is a feature that has almost completely vanished and been eliminated in current practice. The technological revolution has contributed to this progressive suppression of materialisation and objectualization that occurred along with other artistic manifestations that intensely valorize the corporeal, such as land art manifestations. This dissolved material duality contributes to the arts in general to set aside materiality in favor of the enactive, situated, and subjective experience.

This change in the roles of the “spectator” is already assumed in today’s contemporary arts and, therefore, in the new digital poetics. But it is in the latter, and more specifically in the new technologies of the continuum of virtuality (Milgram & Kishino, 1994, p. 282–292), that the role of the receiver of the contemporary work is particularly relevant. The artistic experience of the active user in VR art environments poses a shift in bodily creation and experimentation. The experimenters who access the work from their own corporeality will notice bodily resonances that invite them to connect with the space, as happened in the happening. The subject immersed in a VE is subjected to new parameters as a receiver and an active interaction is expected on their part for the activation of the contemporary work.

Although the artistic proposals of virtuality have a dimension that affects the techniques of production and creation of this artifact, their exhibition in artistic spaces gives them an atmosphere and prominence that would be difficult to achieve in any other way. In this way, the exhibition of VR works in museum spaces gives them a classification that they would not otherwise acquire; that is to say, the exhibition of this virtual product to be viewed in homes or museums affects the categorization of these works. The best of the most relevant cultural centers are focused on large-scale artistic productions in which large teams with digital profiles generally work and which are directed by one or several artists. These manifestations are contrasted with a large current of multimodal artists who use these technologies to transmit an idea and whose real possibilities differ from the large-scale creations through production studios. In the case of immersive VR works, there is a large stream led by notable production companies and multidisciplinary teams in the creative industry that overshadows some innovative artistic proposals by individual artists or small working teams.

As far as the place of visualization and its relation to the embodied aspect of the artistic experience is concerned, it can be said that it affects the way the VE is perceived but mainly due to the limitations in interaction derived from the place where it is visualized. However, the use of corporeality in immersive VR proposals highlights the creative processes more than the results obtained. Thus, a large majority of artistic proposals seek to facilitate an experience or process mediated by the proposal of a creator. The latter consequently gives rise to valuing the experience of the process together with the receivers of the work and sometimes also with the presence of the artist himself or actors designated to accompany the user. Specifically, performative experiences propose the experience of a joint experience that starts with the artist’s body but also with the receivers of the work, who in these cases play a leading role.

In relation to this new role of the spectator, this privileged position is evidenced in the face of partial visions, therefore moving from a contemplative aspect to being an active part. In particular,

this change in the relationship between the public and the artistic proposals is maintained in contemporary art today. The former spectator has evolved to become an active experiencer, leaving behind the emancipated spectator described by Jacques Rancière (Rancière, 2010) to enter the space of immersivity. In these cases, it is a receiver who activates the environment through interaction. However, this performative turn not only connects to performance creations but also relates to the capacities for activating the surrounding environment, since experimentation and connection from one’s own body allows for the modification of interactions on a social level. Furthermore, the performativity of things is that faculty that allows the activation of different surrounding elements and that in a specific way is manifested in new currents centered on the experience with VR. Therefore, in artistic-immersive creations, interaction with the possibilities of the world is favored and not so much by its apparent materiality.

In a hyperconnected society, the arts invade space with new creative formats. Today’s mixed reality devices allow artists to create alternative realities through imagined environments or simulations of other spaces. For all these reasons, immersive environments are still being defined, not only in the arts but also in other fields. In general, the creation of immersive VR environments is booming along with the definition of appropriate esthetics for users whatever the genre and application of the designed environments. For these creative esthetics, art always provides the creation of novel systems and options that are sure to be embraced by other genres. In this sense, artistic responses to media such as VR are necessary to experiment with formulas of composition and interactivity with the environment itself, and are key to the experience of today’s audiences. Experiences of virtuality are particularly relevant for the emergence of new sensorialities in audiences through novel proposals for interaction and sensorial connection.

In the relationship with the performative environment, new sensory connections emerge and empathic connections are also made with others. In particular, these situations of experimentation created by the artists in VEs aim to connect with our present selves in the created place. Through these corporealities, there is an approach to simulations of virtual worlds on the part of the users. These immersive virtual experiences attract a connected body that reflects its virtual avatar.

### **Perceptual Processes of Embodied Cognition**

Immersive VR proposals suggest new forms of social relations while allowing for first-person experimentation. In particular, immersive digital art practices favor the creation of social relation practices that affect the experience of the artistic experience. These creations propose different bodily approaches that bring out sensorialities. With the changes in the appearance of the avatars, different corporealities are acquired that have repercussions on the ways of interacting. In particular, these artistic practices can also be explored from the practices of social interaction that emerge from educational contexts. Moreover, the use of technologies in art has evolved, making training and experimentation with other creative formats necessary.

From the cognitive sciences, it is understood that we react to what we perceive of reality. It is in this perceptual and emotional process that corporeality acquires a relevant role in the creation of models of organization of sensory information. These already-acquired patterns and models of interaction are called

into question by means of sensitive bodily practices, in particular through artistic practice, where these processes can be renewed through artistic creation itself. The creation of immersive artistic experiences allows the body's limits to be explored repeatedly through different stimuli. But also as the artist and theorist Simon Penny proposes, that from the postcognitive sciences new methods of validating and talking about the embodied intelligences of the arts are offered (Penny, 2013). Embodied cognition asserts that perceptual processes of bodily action are inseparable and that bodily reactions are interpreted on the basis of what is perceived of reality. In other words, both action and perception are linked and are constantly nourished in the experience of the world. Thus, sensory perceptions directly affect the way in which awareness of the world is acquired and during this process bodily actions are understood to have an influence on the understanding and creation of mental models. The enactive action proposal is aimed at the practice of bodily experimentation in the environment (Varela et al., 1997). It is in this experience of connectivity with what surrounds the user that subjectivities emerge independently of the materiality of the environment where they are present.

The bodily practice of relating to the environment links the recipients of the contemporary work with the environment (simulated or not) around them. In this sense, one cannot speak of the corporeal without mentioning the affect of the environment, nor vice versa. In the immersive virtual experience, the self or receiver of the work is connected to the VE that surrounds it and reacts through the emotions constructed. The bodily actions and therefore the interaction with VEs allow us to connect with these spaces from our own embodied and situated experience.

New cognitive paradigms address other dimensions of the spatial and embodied. These new dimensions increase the use of the body in the creation of meaning from practice. The situated, embodied, distributed, enactive, and extended approaches provide a framework for the theoretical–practical discussion of practices of the self. Therefore, it is understood that cognition is a mirror of perception where through mental frames it is possible to organize any idea; however, the mind is able to override perceptions (Tversky, 2019, p. 66–71). On the other hand, this is possible due to the intrinsic functioning of the brain and the process of creating mental models, for, in fact, as Thomas Metzinger comments:

The human brain can be compared to a simulator in several respects. Like a simulator, it constructs, and constantly updates, an internal model of external reality using a continuous stream of input from sensory organs and using past experience as a filter. It integrates the sensory input channels into an overall model of reality, and this in real time. However, there is a difference. The global model of reality is constructed by our brain at such a speed and with such fidelity that it is not normally experienced as a model (Metzinger, 2019, p. 149).

This statement should be understood in such a way that not thinking about the existence of the mind as a process makes this model of reality transparent. In other words, the medium used for the assembly of this virtual model becomes transparent by losing the attention of the receiver of the artistic work and creating a direct connection between the immersive environment and the receiver of the work. Thus, sensory inputs are interpreted quickly,

being able to react instantaneously to any perceived stimulus. It is in this process of interpretation of sensory inputs, then, that emotion is constructed. The very process of emotion construction is an individual interpretation made from analysis of perceptions (Barrett, 2017). Moreover, these processes are constant and filter the information perceived in real time so that the use of technologies in everyday life habituates users to the use of strategies and methods of interaction with VEs that affect the experience.

Technosocial changes have undoubtedly affected the corporeal condition of experience and the relationship with virtual spaces. Virtual environments immerse the user in individual situations and experiences where subjectivity emerges. Therefore, it is in these spaces of immersivity and artistic creation that it is possible to establish relations with the space itself through action. Likewise, the new immersive spaces enable the simulation of environments or the creation of imagined ones that favor situations of interaction and relationship between the receiver of the work with the environment and, occasionally, with other possible receivers who are present at the same moment. The immersive art of VR makes it possible to connect with artistic environments from one's own corporeality and thus interact and connect with the environment from the body with the benefits in the artistic experience that this entails. For example, through natural interaction with the immersive VE of VR, it is possible to experience a simulation or artistic creation on a real scale where the movements are very similar to those used in everyday life. The natural interaction used in VR spaces allows us to interact in a very similar way to how we normally act. For example, if we want to hold an object, it is possible through the same hand gestures, which in this case is done by pressing a button on the haptic control in our hand. These creations seek to achieve that virtual immersion in the environment specifically designed for the presence of the self. The rules of the nonimmersive metaverse revolve around the fundamental idea of allowing users to access the metaverse without completely merging their physical and digital worlds. Although the level of immersion is reduced, the rules governing this metaverse still emphasize interconnectedness, digital identity, and the ability to traverse diverse virtual spaces.

Bodily experience as art is a contemporary practice that is easily found in today's art circuits, not necessarily technological or immersive. Since John Dewey published "Art as Experience" (Dewey, 2005), it has been understood that there are other processes in contemporary works that are far removed from the conception of art as an art object and that approach a lived art. But with the advent of new methods of communication, bodily practices expand into immersive environments. These virtual spaces connect the present self with artistic environments designed to experiment with and from the body in this VE and stealthily invade contemporary circuits. In these processes fostered by artistic creation for virtual media, relationships of the self to the environment are established that affect the conception of the environment and the lived experience.

### **Experimental Terrain: Proprioceptive Processes in the Production of Subjectivity**

Immersive and interactive artworks are able to bring out bodily sensations more intensely. The processes of creating such sensations through immersive artworks will be discussed here. This situation is manifested in a wide variety of works, a concrete example being *Osmose* (Davies, 1995). The immersive

experience proposes a vast natural terrain where visitors are in movement through the spatial terrain. There are many references to elements of nature, but the treatment, design, and use of the elements do not fully correspond to the treatment of these elements in the natural environment in a realistic way. Pau Alsina comments on this work as follows:

[...] A spatio-temporal context is created in which to explore one's own subjective experience of being in the world as an embodied consciousness in a spatial environment where the boundaries between inside/outside, mind/body dissolve. (Alsina, 2007, p. 43).

This is especially relevant since the construction of the work is not a realistic simulation of everyday space but an imagined space where references to a Euclidean environment are lost. It is in this particular time and place that a bodily awareness and connection with the environment emerges, thus breaking down these dualities from the corporeal.

In particular, the immersiveness of digital artworks favors concentration on the visual stimulus and presence in the virtual world. This virtual experience is particularly enriching for encouraging interaction practices with the artistic work and also with others, if there are any. In addition, the reality of these immersive creations includes a rendering of three-dimensional dream spaces that place the user in unexpected environments as in works such as *TRAUM* (2018) by Christian Lemmerz. In this work the author uses the VE to simulate a trauma through different elements such as snakes. The user immersed in the space with almost no alternatives and being aware of being in a VR experience is subjugated by inhabiting the closed and dark space with snakes moving around his position. The inclusion of these immersive practices in learning spaces affects the bodily process and the relationship with the VE.

The practice with immersive artistic experiences and the experience of these contents from the first person contributes to corporal and artistic knowledge. It is important to include various digital techniques and formats without the obligation to conform to digital art visible through the computer, leaving aside training in visual creation techniques. The visualization of immersive VR experiences is especially important because of their sensory capacity and bodily involvement. Bodily and unconscious processes are part of the origins of cognition (Lakoff & Johnson, 1999). Furthermore, these cognitive approaches give insight into creative practice. Therefore, applying these ways of understanding thinking opens up new ways of connecting artistic practices regardless of the medium employed.

Social teaching and training takes on an important dimension in the knowledge of one's own body and forms of social relation. This social relationship is especially important in artistic or digitally mediated contexts where established norms are modified and adapted to virtual contexts. The virtual images surround the user and as avatars they enter new social and connected spaces. These spaces designed for interaction must be approached with care and have a careful mediation of the immersive and social journey that takes place through the avatar. The benefits of experiencing new creative VEs and interacting in them allow the user to experience the world. In particular this immersive social journey gives importance to the avatars and the social relationship between them. When interaction occurs through the corporeality of a new avatar, attitudes and modes of relationship are modified.

Marina Abramović's performative experience *Rising* (2018) proposes this bodily activation of the user that is enhanced by the presence of her own digitized avatar. In this sense, the immersive work allows us to connect and thus modify prefixed ideas. Artistic creations for the experience propose routes that allow emotion to emerge, so in this sense the role proposed by the artists has changed in search of an activation of the works.

### Body Gravitation and Its Proprioception

The embodied experience through a VR device can appear to be a great bodily challenge. The construction of the environments is composed of different virtual elements that represent or are specifically placed to call for action from the receiver. In this sense, through empathic connections with others, proposals for bodily action seek to activate the body in a space mediated by the artist. In these cases, the virtual space becomes a space for bodily action and expression. Thus, immersive creation breaks with traditionally known spaces and introduces new perceptual challenges for bodily stability. The presence and solidity of the body crumble with the inclusion of unconventional spaces far removed from the physical structures known and learned in our experience of the world. These unstable structures seen on a digital screen travel to be experienced from the first person provoking a bodily affectation in the experience of the contemporary receiver.

An example of these structures in immersive art-making is the work *Chalkroom* (Anderson & Huang, 2018). In it the artist Laurie Anderson together with Hsin-Chien Huang have created an imagined world where objects and structures do not respond to a Euclidean logic. The experience invites an active audience to move through the three-dimensional environment in all directions by extending their arms in the direction they wish to move. Movement on the xyz axes gives total spatial freedom even more than when there is movement on a stable floor and where there is a limitation of two axes. The work exposes this challenge through the elimination of a stable floor and poses other bodily challenges through sensory perceptions of space. Hito Steyerl talks about the removal of a stable floor and the sensory experience of the viewer in a state of loss of gravity. Therefore, he comments:

Paradoxically, while falling you may feel that you are floating, or even that you are not moving at all. Falling is relational: if there is nothing to fall towards, you may not even be aware of falling. If there is no floor, gravity may be of low intensity, causing you to feel weightless. [...] As you fall, your sense of orientation may begin to deceive you. The horizon churns into a maze of collapsing lines and you lose all awareness of what is above and what is below, what comes before and what comes after, you lose awareness of your body and your contours. [...] The disorientation is partly due to the loss of a fixed horizon. And with the loss of the horizon also begins the withdrawal of a stable paradigm of orientation that has established throughout modernity the concepts of subject and object, of time and space. As they fall, the lines of the horizon explode, rotate and overlap (Steyerl, 2014, p. 16-17).

These reflections must be understood from the unavoidable bodily experience of virtual worlds, particularly the full immersion in these spaces involves experiencing some of these factors from the first person. Immersive artistic environments such as *Chalkroom* show bodily potentialities of interaction with the non-traditional space or simulations of it. The work shows an artistic intervention where different methods of bodily interaction have

been sensorially worked on. For example, the possibility of displacement on its axes gives freedom of choice in spatial movement, thus affecting the bodily conception.

In this imaginary space, the objects and drawings made by the artist that we see on the walls reflect a specific idea in each room linked to spatial sound. In particular, each of the rooms created in this space works sensorially with the positioned and located body. Through sound, it invites the receiver of the work to move around, perceiving a sound spatially located at a specific point in the 360° space. This feature is not new in the daily relationship with the space; however, it potentially adapts this sensoriality by controlling auditory perceptions.

This voluntary movement through Euclidean space is directly related to the artistic methodologies of experimentation through doing and sensorial corporeality. In these bodily displacements there are different structured processes that allow the creation of unique nonlinear routes.

The material composition of these VEs seems to create divisions or borders between worlds when this should not be the case. There is no material duality but one and the same world with different possibilities of action, relation, and interaction. The things of the world are defined by their possibilities of action and not by their perceptible qualities that generally produce material dualities. Artistic sensory experience starts from the body and is internalized by the conscious self independently of the source of the stimuli. Although in some contemporary currents there is a division caused by the use of technology within the artist's creative process, virtuality is present in the experience independently of the materiality of the stimulus that produces it and therefore of the tools used. It makes no difference what material medium is used, as it equally affects the sensory experience of the work.

The emergence of these new materialities of the virtual creates multiple simulations of the same world imagined by the artist in which multiple possibilities and paths that bifurcate reality are offered. At the same time, posthumanist dematerialization is closely linked to artistic experimentation, and the latter has recently been given new value following the emergence of situated sensorial practices based on immersive technologies. In any case, sensoriality is perceived from the bodies that connect the user with the surrounding space, whatever its materiality. Thus, sensory perceptions construct meanings and provide real possibilities for action and interaction.

Above all, one of the challenges in artistic creation in VR is to connect users with the environments of the metaverse. It is particularly in this challenge that art has an important role to play through alternatives that allow reflection on this interaction. While this shift in the recipient of contemporary art affects contemporary art in general, the technological and immersive arts in particular explore the limits of such interaction with the metaverse, through challenging routes of connection. These spaces of virtuality enable the artistic creation of ways of connecting not only individually but collectively.

In 1968, the exhibition *Cybernetic Serendipity* (1968) showed representative works of digital art such as Tinguely's drawing machines or the Fluxus movement artist Nam June Paik with the Robot K-456; it should be said that the artists were concerned with the performative aspect of the work. This performative aspect is not exclusive to the genre of performance but has

become a property and aspect of research into the processes of subjectivity of the contemporary receiver of the work. Since the *Serendipity* exhibition, digital art has evolved toward an integration of the users with the image, that is, with the creative work, and this entails a dissolution of the materialist distinction between the material and the virtual. This postmaterialist vision is widely integrated in most immersive creations, showing a dissolution between these concepts present in the modes of interaction. It could be said that objects are understood by the possibilities they offer and not by their material qualities. This is especially relevant when dealing with the process of connection with the environment.

It is in this interactive process that ways of knowing emerge through their properties and affordances (Gibson, 2014, p. 119-126). These affordances are those qualities of the objects that allow us to understand what the artist expects to happen, that is, their intentionality with respect to the work. In short, they indicate the possibilities of exercising actions with concrete and singular elements. These characteristics are typical of the immersive and, together with technologies, make it possible to bring these aspects to the foreground.

Art must favor the creation of subjective experiences in the receivers, and with these immersive formats this is possible. Nowadays, contemporary work is focused on creating experiences with a multitude of users through a single environment, where a single artifact creates multiple experiences. This corporeal integration of the receiver is what allows for a sensorial connection with the creative proposal. For example, interactive digital artworks allow the creation of connections from the very corporeality of the receiver of the work, with an environment activated by his or her presence. In these cases, the receiver accesses immersive environments accompanied by a new and singular bodily appearance due to the use of a virtual avatar that visually replaces his or her biological body as if it were a superficial mesh. Of course, virtual avatars are representations that simulate body movement and make it visible to other attendees, if any. These volumetric virtual representations are the bodies that connect with the receptors to amplify the sensory experience through bodily action. Thus, the interactions and activations of the environment facilitate the sensory perception of the specially created spaces. Therefore, from the bodily experimentation of these VR artistic proposals, these connections with their surroundings are created. However, the avatars combine with these active receptors by modifying and adapting them to different situations.

## Discussion

In the achievement of the artistic experience, it is essential to use the body and the emergence of sensorialities to connect the body with the environment and its objects. Immersive spaces propose bodily approaches that bring the receiver closer to a more corporeal and experiential experience. In artistic manifestations, the body is given a relevant role from which to create artistic experiences with an attention to the sensorial, instead of directing the point of view inescapably toward material constructions or the use of technology in the achievement of the artistic experience.

Through empathic connection mechanisms between the user and the generated environment, individual and subjective sensoriality can be expanded. Not only does this linking of the connected body with the environment occur in natural spaces, but, as we have seen earlier, interaction with computer-generated

spaces also allows for these sensory connections. The processes of interaction with this virtual image are especially relevant when talking about the sensory processes that emerge in contact with the artistic work. In this sense, the properties of the virtual image have an impact on the interaction with the image and thus on the forms of relationship between user and technology. In particular, elements in the creative composition such as a stable ground affect the subjective experience in the same way that performative experiences affect the receiving audiences. Above all, metaverse environments are composed of other compositional elements that, through the same process, affect the reading of the experience and thus the attitude and interaction.

## Conclusion and Recommendations

Above all, the boom marked by technological tools allows a breadth in their works that focuses the poetics of art on a small nucleus of the wide range of these artistic proposals. In this way, this work deals with a bodily practice that goes beyond the device and the media used. Taking into account the idea of interaction between the individual and the environment with the artistic work, it can be affirmed that the embodied practice in artistic creations sensorially connects the corporealities of the recipients and the environment. Concretely, it can be established that the environments of the continuum of virtuality (Milgram et al., 1995, p. 282–292) that modify or simulate new spaces allow them to be resignified through the embodied relationship between the individual and the environment. Therefore, body–environment interaction processes create enactive knowledge approaches (Froese & Di Paolo, 2011; Gallagher & Lindgren, 2015; Thompson, 2005) within embodied and immersive practices with VR technology. It is assumed that the simulation of virtual spaces can increase environmental stimuli and subsequently create user attention to processes. Particularly, the use of immersive for cinematic narratives influences the processes of narrative comprehension affected by interaction (Tikka et al., 2012). Artistic proposals that favor a sensory experience are facilitating a connection between the present of the self and the environment at that very moment.

The body and environment form sensory experiences that expand the way of understanding, experiencing and interacting from the connected body. The role of the spectator has changed and regardless of the medium of the work, there is a tendency toward situated connection. It is in social spaces that artistic proposals propose sensorial connections not only with the created environment but also with others through social avatars. In these cases, it should be noted that other social connections are taking place where group connections emerge and are created during the sensory experience, although, in another sense, this situation also affects the individual embodiment and sense of self, since the avatar is not always similar to the corporeality of the biological body. This situation affects the interaction and relationship with others, which is modified. In particular, this aspect of bodily affect through avatars can be addressed in future research, in particular how these new virtual corporealities affect the conception of the self and others through artistic experience and social interaction of the environment.

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

**Declaration of Interests:** The author declare that they have no competing interest.

**Funding:** This study has been carried out in the framework of the Art and Embodied Cognition project funded by the Spanish Ministry of Science (HAR2017-85485) as well as in the framework of the FPU grants of the Ministry of Universities (FPU2017/03492).

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Çıkar Çatışması:** Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

**Finansal Destek:** Bu çalışma Sanat ve Sanat çerçevesinde gerçekleştirilmiştir. İspanya Bilim Bakanlığı ve Bedenlenmiş Biliş projesi (HAR2017-85485) ve FPU hibeleri çerçevesinde Üniversiteler Bakanlığı (FPU2017/03492) tarafından finanse edilmiştir.

## References

- Abramovic, M. (2018). *Rising [VR]*. <https://acuteart.com/artist/marina-abramovic/>
- Alsina, P. (2007). *Arte, ciencia y tecnología*. Editorial UOC.
- Anderson, L., & Huang, H. C. (2018). *Chalkroom [VR]*. <http://www.laurieanderson.com/?portfolio=chalkroom>
- Bailenson, J., Baughman, S., Ogle, E., Asher, T., Laha, B., & Karutz, C. (2016). *The Stanford Ocean Acidification Experience [VR]*. <https://stanfordvr.com/soae/>
- Barrett, L. F. (2017). *La vida secreta del cerebro: Como se construyen las emociones*. Paidós.
- Biocca, F. (1997). The cyborg's dilemma: Progressive embodiment in virtual environments. *Journal of Computer-Mediated Communication*, 3(2). [\[CrossRef\]](#)
- Cybernetic Serendipity. (1968). [Exhibition]. <https://cyberneticserendipity.net/>
- Damasio, A. R. (1999). *El error de Descartes: La razón de las emociones*. Andrés Bello.
- Davies, C. (1995). *Osmose [VR]*. <https://www.digitalartarchive.at/database/general/work/osmose.html>
- De la Peña, N., Weil, P., Llobera, J., Spanlang, B., Friedman, D., Sanchez-Vives, M. V., & Slater, M. (2010). Immersive journalism: Immersive virtual reality for the first-person experience of news. *Presence: Teleoperators and Virtual Environments*, 19(4), 291-301. [\[CrossRef\]](#)
- Dewey, J. (2005). *Art as experience*. Penguin.
- Froese, T., & Di Paolo, E. A. (2011). The enactive approach: Theoretical sketches from cell to society. *Pragmatics and Cognition*, 19(1), 1-36. [\[CrossRef\]](#)
- Gallagher, S., & Lindgren, R. (2015). Enactive metaphors: Learning through full-body engagement. *Educational Psychology Review*, 27(3), 391-404. [\[CrossRef\]](#)
- Gibbs Jr., R. W. (2005). *Embodiment and cognitive science*. Cambridge University Press.
- Gibson, J. J. (2014). *The ecological approach to visual perception: Classic edition*. Psychology Press.
- Lakoff, G., & Johnson, M. (1999). *Philosophy in the flesh: The embodied mind and its challenge to western thought* (Vol. 640). Basic books.
- Lemmerz, C. (2018). *TRAUM [VR]*. <https://khoracontemporary.com/proje ct/christian-lemmerz-2/>
- Metzinger, T. (2009). *The ego tunnel: The science of the mind and the myth of the self*. Basic Books (AZ).
- Milgram, P., & Kishino, F. (1994). A taxonomy of mixed reality visual displays. *IEICE Transactions on Information and Systems*, 77(12), 1321-1329. [https://www.researchgate.net/publication/231514051\\_A\\_Taxonomy\\_of\\_Mixed\\_Reality\\_Visual\\_Displays/link/02e7e52ade5e1713ea000000/download](https://www.researchgate.net/publication/231514051_A_Taxonomy_of_Mixed_Reality_Visual_Displays/link/02e7e52ade5e1713ea000000/download)
- Milgram, P., Takemura, H., Utsumi, A., & Kishino, F. (1995). Augmented reality: A class of displays on the reality-virtuality continuum. *Telematics and Telepresence Technologies*, 2351, 282-292. [\[CrossRef\]](#)
- Penny, S. (2012). Trying to be calm: Ubiquity, cognitivism, and embodiment. In U. Ekman (Ed.), *Throughout: Art and culture emerging with ubiquitous computing* (p. 263). The MIT Press. [\[CrossRef\]](#)
- Ranciére, J. (2010). *El espectador emancipado*. Ediciones Manantial.

- Shin, D. (2018). Empathy and embodied experience in virtual environment: To what extent can virtual reality stimulate empathy and embodied experience?. *Computers in Human Behavior*, 78, 64-73. [\[CrossRef\]](#)
- Simó, A. (2019). La realidad virtual en la creación artística: conceptos, tecnologías, trayectoria y actualidad. *Arte y Políticas de Identidad*, 20, 131-146. [\[CrossRef\]](#)
- Slater, M. (2009). Place illusion and plausibility can lead to realistic behaviour in immersive virtual environments. *Philosophical Transactions of the Royal Society of London. Series B, Biological Sciences*, 364(1535), 3549-3557. [\[CrossRef\]](#)
- Slater, M. (2018). Immersion and the illusion of presence in virtual reality. *British Journal of Psychology*, 109(3), 431-433. [\[CrossRef\]](#)
- Steyerl, H. (2014). *Los condenados de la pantalla* (M. Expósito, Trad.). Caja Negra.
- Thompson, E. (2005). Sensorimotor subjectivity and the enactive approach to experience. *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 4(4), 407-427. [\[CrossRef\]](#)
- Tikka, P., Väljamäe, A., De Borst, A. W., Pugliese, R., Ravaja, N., Kaipainen, M., & Takala, T. (2012). Enactive cinema paves way for understanding complex real-time social interaction in neuroimaging experiments. *Frontiers in Human Neuroscience*, 6, 298. [\[CrossRef\]](#)
- Tversky, B. (2019). *Mind in motion: How action shapes thought*. Basic Books.
- Varela, F. J., Thompson, E., & Rosch, E. (1997). *De cuerpo presente: Las ciencias cognitivas y la experiencia humana* (C. Gardini, Trad.). Gedisa.



# Screen Video Art: A New Experimental Proposal for Creative Study

## Ekran Video Sanatı: Yaratıcı Çalışmalar İçin Yeni Bir Deneysel Öneri

Diego BERNASCHINA 

Independent Researcher, Santiago,  
Chile



### ABSTRACT

This article explores the use of the technique that allows several videos to be shown simultaneously on different screens, creating a visual and artistic experience for the viewer in general. The main goal is to investigate experimental projects that address the complexity of everyday reality and find solutions through social art to address visual concerns. The method of video art corresponds to the documentary and qualitative study on the selected works to create the audiovisual pieces from the multiple-screen sketch, and small sample on the theory of the creative project. Some selected works of video art through a series of video compilations from different visual and artistic experiences. Advances in video production technology have allowed video artists to create works of greater creativity. In conclusion, the lack of attention or appreciation for video art in the context of contemporary art may be due to a variety of factors, including a limited understanding of the medium and the technology required to produce it.

**Keywords:** Art, media art, multiscreen, technology, video art

### ÖZ

Bu makale, birden fazla videonun aynı anda farklı ekranlarda gösterilmesine olanak tanıyan ve genel olarak izleyici için görsel ve sanatsal bir deneyim yaratan tekniğin kullanımını araştırmaktadır. Araştırmanın temel amacı, gündelik gerçekliğin karmaşıklığını ele alan deneysel projeleri araştırmak ve görsel kaygılara sosyal sanat aracılığıyla çözümler bulmaktır. Video sanatı yöntemi, çoklu ekran taslağından görsel-işitsel parçalar oluşturmak için seçilen eserler üzerinde belgesel ve nitel çalışmaya ve yaratıcı projenin teorisi üzerine küçük bir örnekleme yapmaya olanak vermektedir. Bir dizi video serisi aracılığıyla seçilen video sanatı eserlerinden bazıları farklı görsel ve sanatsal deneyimlerden derlenmiştir. Video prodüksiyon teknolojisindeki ilerlemeler, video sanatçılarının daha yaratıcı işler yaratmasına olanak tanımaktadır. Sonuç olarak, çağdaş sanat bağlamında video sanatına yönelik ilgi ve takdir eksikliği, onu üretmek için gereken araç ve teknolojinin sınırlı anlaşılması da dahil olmak üzere çeşitli faktörlerden kaynaklanıyor olabilir.

**Anahtar Kelimeler:** Sanat, medya sanatı, çoklu ekran, teknoloji, video sanatı

Received/Geliş Tarihi: 26.04.2023

Accepted/Kabul Tarihi: 01.09.2023

Publication Date/Yayın Tarihi: 27.10.2023

Corresponding Author/Sorumlu Yazar:  
Diego BERNASCHINA  
E-mail: diegobernashina@gmail.com

Cite this article as: Bernaschina, D. (2023). Screen video art: A new experimental proposal for creative study. *Art Vision*, 29(51), 170-177.



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

## Introduction

Video art is a technique that allows several videos to be shown simultaneously on different screens, creating a visual experience for the viewer in general. This technique has been used in a wide range of video art works, from art installations in museums to screenings at film or art festivals. Although video art can also be used to explore cyberspace (on the issues of connection and disconnection in modern society) to generate different stories on different screens, creating an effect of fragmentation and manipulation of videos, or sounds, and of course, interactive art.

In some key concepts related to new media art, such as the creative process, it is possible to compare this process with that of painting or sculpture to deepen the similarities and the differences between these art forms and the creation of new media artworks. Video art takes many forms, including broadcast recordings, installations in galleries or museums, and performances that incorporate televisions, monitors, and projections, creating a temporal experience for the viewer and highlighting the importance of understanding and manipulating time in this artistic medium. The condition that marks the postdigital age may be precisely the condition for error (Barker, 2011, p. 43). Video art is a form of

artistic expression that combines audiovisual technology with creative projects in still and moving images to create innovative and experimental works.

Although this form of new media art has been present in the cultural scene for several decades, in recent years, a crisis has emerged in the world of video art that has questioned its relevance and future. The crisis of video art is due to several factors, including the saturation of the contemporary art market, the lack of general interest in video art, and the difficulty in obtaining support for projects. New media art seeks to create its own language to explore new expressive possibilities in digital communication and requires clear terminology to advance its artistic research and production (Bernaschina, 2019, 2021; Manovich, 2001; Price, 2016; Riboulet, 2013). The emergence and expansion of digital platforms and social media have had a significant impact on the production and consumption of new media art (Hope & Ryan, 2014; Lovejoy, 2004; Pallis et al., 2011; Paul, 2008; Wands, 2007; Watkinson, 2013). The use of these technologies allows for the merging of various artistic and technological currents, which has generated new forms of creation and expression in the art of new media. Art creators use these platforms and social networks to share their works globally and to connect with other artists and creators. Furthermore, multiscreen technology has been incorporated into new media art to provide viewers with an immersive experience, enabling a more extensive and sensory exploration of the artwork.

For example, artwork can be arranged in such a way that the viewer has a panoramic view and is often used to produce a “new” media arts language in which the viewer feels immersed in the electronic artwork. On the other hand, it can also be an artistic proposal in itself, that is, the use of creative projects can be a way to explore themes such as multiplicity, simultaneity, or fragmentation. Artists can use video art to present different perspectives of the same subject or to present different audiovisual scenes that interact with each other.

There is a brief introduction about the “aesthetics and new technologies toward an inclusive connection on contemporary social challenges” which refers to the integration of creative and digital esthetics to address social problems through artistic-technological practices (Barker, 2011; Locher, 2011; Morris & Swiss, 2006; Tripathi, 2010). In many cases, these practices are considered essential to address current social challenges and adapt to ongoing transformations.

The main goal is to investigate experimental projects that address the complexity of everyday reality and find solutions through social art to address visual concerns. This can be set criteria that will be applied automatically, or selections interactively to carry out this task in the video art project. The challenge is to understand and approach these ideas through a philosophical lens within the context of artistic technology and social concerns. Likewise, it is important to explore the possibilities and the potential of the use of multiple projects in video art as a means to create immersive and engaging visual experiences for viewers.

It will then briefly consider the issues raised in the strategic renewal of video art:

- Examining the historical and contemporary uses of multiple creative projects in video art.
- Discussing the technical and creative challenges involved in creating various video art projects.

- Analyzing the ways in which video art affects the viewer's perception and experience of the artwork.
- Providing examples and case studies of successful video art installations.
- Offering practical advice and guidance for artists and curators interested in creating or exhibiting a video art project.

This synthesis delves into the use of various historical and artistic contexts to incorporate the contemporary video art project, addressing new strategic proposals, such as the technical challenge and creative space to examine the viewer's perception and providing, for example, some practices and recommendations for artists and curators interested in the art media language.

## Literature Review

Video art as artistic research is to go to images and sounds for thinking, from the material and immaterial plot of an exploration process, just as interactive cinema is a form of cinema made possible by digital technology, which allows the viewer to interfere with the work (Coelho & Jordan, 2023; Reyero, 2022). For example, digital art plays a central role in the creation and production of art within the social context. The following is a brief analysis of an evolving creative system that uses the creation of video art:

Digital art is developing and becoming more common, changing our perception of what art is and what it will become. Not only have traditional forms of art been transformed by digital techniques and media, but entirely new forms have emerged as recognized practices. Computers may enhance visual art through ease of rendering, capturing, editing and exploring multiple compositions, supporting the creative process (Chambel et al., 2007. p. 837).

Usually, the creation of video art with evolutionary algorithms involves the use of a creative-artistic system that employs operators and properties of evolutionary computing. This system is designed to enhance our creative processes and generate innovative solutions to problems. Furthermore, new technologies have been incorporated into different criteria and procedures for determining the artistic medium in television and film. The creative project technique in a single video art is a way to create an immersive audiovisual experience by projecting multiple images on different screens that are synchronized to display a single visual artwork. In this form of video art, the audience is immersed in a multivideo display, which can take different shapes such as a circular or an array of screens, and is created to be experienced across multiple screens for a more intense visual and sound experience than traditional single-screen video art.

There are many artists who have created video art works using the technique of multiple video screens, some of them include the following: Bill Viola (1951, American) is known for his contemporary art project video installations that explore themes such as life, death, rebirth, and spirituality (Blain Southern, 2019; Comunita di Bose, 2016; METALOCUS, 2020; Museo Riojano de Arte Contemporáneo, 2011; snakeBISHOP, 2009); Nam June Paik (1932–2006, South Korean) was one of the first artists to use the technique of contemporary creative project in video art, creating installations that explored the relationship between technology and popular culture (dimpflmeier, 2009; kubricklynch—Film History, 2017); Pipilotti Rist (1962) is a Swiss artist who artistically

creates multiscreen video installations that explore themes such as sexuality, femininity, and nature (NOWNESS, 2015); Doug Aitken (1968) is an American artist who has created numerous video installations in various creative videos exploring topics such as communication, the environment, and technology (The Museum of Modern Art, 2007); Isaac Julien (1960) is a British artist who has created video installations on different split screens that explore themes such as identity, race, and sexuality (Casa Redonda, 2016; Pálsson, 2018; Videobrasil, 2012); and Chris Cunningham (1970) is a British artist who has created multi-image split-motion video installations for musicians, creating immersive visual and sound worlds. These are just some examples of artists who have used the technique of different creative projects in their video art works.

### **Analysis of the Concept of Visuality and Technology**

This section on the concept of visuality and technology analyzes the main challenges related to the creative proposal in video art and its context of media arts. Next, three concepts related to visuality and technology that give rise to new approaches in media arts are presented: the theory of media arts, the evolution of digital creativity, and the relationship of multiple-screen projects.

#### **Theory of Media Arts**

The theory of media arts is a theoretical and artistic movement that focuses on the study and creation of works that use different technological media, such as computing, electronics, robotics, and virtual reality, among others; this theory proposes that the relationship between technology and art is not simply instrumental but rather a complex interaction that produces new forms of expression and a different understanding of the relationship between human beings and their environment (Bernaschina, 2021; Chambel et al., 2007; Daniels & Thoben, 2022; Westgeest, 2016).

- **Video art analysis**

Video art analysis seeks to stimulate the senses, the mind, and the creative spirit through the use of technological skills and imagination. The impact on the audience and the public who can relate to the video artwork depends on the use of disciplinary methods to challenge the discipline or language of media arts. This video art analysis focuses on artistic creation through technology or software to generate diverse sensory and emotional experiences in the audience or in public space, exploring new forms of artistic expression-narrative, and to reflect on the relationship between technology and human beings.

- **Digital art and digital photography analysis**

The analysis of digital art and digital photography is the critical and theoretical study of artworks created with digital technology, such as computer-generated images, digital photographs, animations, and interactive art. This analysis focuses on how digital technology influences the creation, production, and reception of art and how it relates to traditional forms of art. Technical aspects such as image quality, digital manipulation, the use of digital programs and tools, and the ways in which technology affects the esthetics and visual communication of the artwork are also analyzed.

#### **Evolution of Digital Creativity**

The evolution of digital creativity involves analyzing the process of change and development in creativity as technology and visuality evolve. This requires examining both technological advances

and the creation, production, and reception of digital creativity, which involves new forms of artistic and visual expression, including virtuality and media art. Additionally, it may involve exploring the role of social media, user interaction, and audience participation in the creation and reception of digital creativity.

On the other hand, the evolution of digital creativity is also linked to video art, which utilizes digital and visual technology to produce dynamic art pieces. Technological advancements and developments in visual design have encouraged video artists to experiment and explore new forms of visual storytelling and presentation, resulting in the creation of innovative works. Additionally, the evolution of digital creativity has empowered video artists to create intricate and refined pieces of art by utilizing digital tools and media art techniques.

#### **Relationship of Multiple-Screen Project**

Multiple screen can be associated with video art. Video art is a form of art that utilizes video technology and screens to present artworks. Often, video art pieces are transformed on multiple screen or electronic device to create a viewing experience. Also, the use of multiple screens in video art can allow the artist to explore new forms of visual narrative and presentation, as well as play with the spatial relationship between the viewer and the artwork. Therefore, multiple screen can be a very useful tool for video artists to create artworks that involve multiple perspectives and dimensions.

Likewise, the multiple-screen creative project is a commonly used technique in video art, as it allows the artist to present their work on multiple screens simultaneously, creating an immersive visual and auditory experience for the viewer. The multiple-screen technique can also be used to create synchronization and overlapping effects between the different screens, which further expands the expressive possibilities of video art. The multiple-screen creative project allows for the exploration of complex themes and the creation of nonlinear narratives. By using multiple screens, the artist can provide multiple layers of information and meaning in a single work of art.

### **Methods**

The method of video art corresponds to the documentary and qualitative study on the selected works to create the audiovisual pieces from the multiple-screen sketch, and a small sample on the theory of the creative project. It is important as a new useful tool for some works by contemporary artists who seek to create a visual, experimental, and multidimensional video experience in media arts.

#### **Stage of Methodological Work**

Creating a methodological work of multiple split-screen video art using creative tools involves several steps: conceptualization, preplanning, filming, editing, review, export, and presentation. In the conceptualization stage, the creative idea is defined and the division of the screen in the creation of videos is analyzed. Then, in advance planning, a script and storyboard are created, as well as plans for the shots and locations. During filming, each segment (or perimeter) of the split screen is recorded. In the editing phase, the segments (or perimeters) are arranged in editing software, and transitions, effects, and/or audio are added. Then, the preliminary assessment (or feedback received) is reviewed and adjusted. Finally, the finished video is exported and the artist decides where and how to present it. Flexibility and creativity are key throughout the process.

**Creative Tool**

Additionally, there is the creation of a single piece of video art on several screens divided by using several simultaneous videos to observe an audiovisual experience through the senses; that is, each viewer observes and analyzes themselves from multiple perspectives, and sometimes the different screens become confusing.

This statement of creative tool is part of layout—about the process of designing and establishing the visual composition through the scene or sequence—to incorporate the work of video art, that is, each key frame of video—including cinema or animation—in different audiovisual elements (composition, lighting, two-dimensional/three-dimensional spatial, and others). Also, the creative work of visual development is facilitated through video or moving images as references for artistic projects on the split screen.

**Procedure on the Split Screen**

However, some general steps can help to create the preliminary project of multiple-screen video art (Table 1), depending on the viewer to observe in various unconventional exhibition environments such as video installations, art installations in galleries or museums, where viewers interact with the works through the use of multiple displays.

This process may involve using video editing or graphics software tools to create multiple layers of visual content, which can be superimposed on multiple screens or electronic devices. The use of creative computer tools can also allow the artist to experiment with synchronization and overlapping of different visual elements on the different screens, as well as explore the spatial relationship between the artwork and the viewer. By using creative computer

tools, the artist can preview and adjust their artwork on a virtual platform before presenting it in a physical space. Finally, it is important to create an artistic experience through multiple-screen video art for all users (and viewers), considering the spatial relationship between the artwork and the viewer.

**Results**

Although video art has been present since the 1960s, many consider it a marginalized medium compared to other forms of artistic expression such as painting, sculpture, or photography; through this concise literature review, it is noticeable that there has been a shift in the discussion of video art from its context within the art world to a more recent interest in exploring its potential in interdisciplinary fields (Daniels & Thoben, 2022; Manasseh, 2009; Meigh-Andrews, 2013; Westgeest, 2016).

For example, a brief synopsis of multiple-screen works in video art (Figures 1, 2, 3, and 4) represents a compilation of videos from different angles and diverse visual experiences.

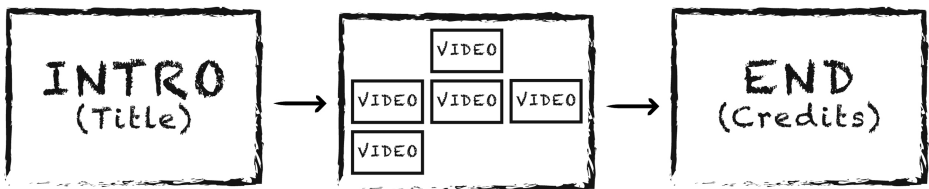
The issue with video art is its lack of recognition and appreciation in contemporary art. Both artworks explore the representation of the human brain using multiple screens, showcasing the complexity and unknown nature of new media. The video recordings in these pieces create different perspectives and changes in dimensionality. Sound and image effects are used to add complexity and confusion to the reality represented on screen. Through visual practices, the artworks depict the erratic behavior of humans in response to technology and a constantly changing society.

One reason for this lack of appreciation is the lack of understanding and appreciation of the technical complexities and requirements

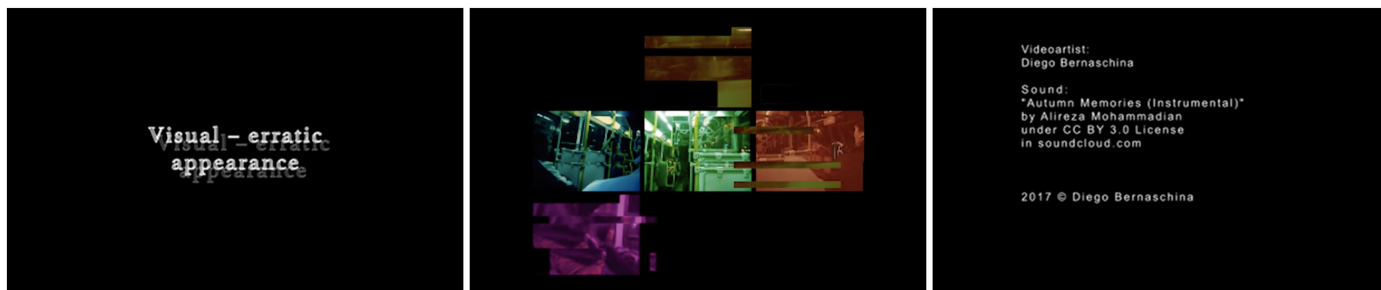
**Table 1.**  
*General Stages of the Preliminary Project*

Stages	Processes
1. Investigation of works of video art	<ul style="list-style-type: none"> <li>Investigating and exploring other video art works that utilize the use of multiple screen.</li> <li>Analyzing and observing video art works related to the technique and visualization of the creative experience.</li> </ul>
2. Selection of tools	<ul style="list-style-type: none"> <li>Identifying and selecting the use of a creative computer tool to create the multiple-screen piece.</li> <li>Choosing the use of a creative computer tool that best fits the creative and technical needs of the artistic project.</li> </ul>
3. Content creation	<ul style="list-style-type: none"> <li>Creating the visual content with the multiple-screen piece.</li> <li>Using various techniques such as animation, graphic design, photography, and video recording, depending on the creative vision of the project.</li> </ul>
4. Video editing and graphic design	<ul style="list-style-type: none"> <li>Using the selected software to edit the visual content and create the different layers that will overlap on the different screens. Make sure to experiment with the synchronization and superimposition of different visual elements to achieve the desired effect.</li> </ul>
5. Tests and adjustments	<ul style="list-style-type: none"> <li>Testing the artwork on a personalized file to preview and adjust the multiple-screen piece before uploading the video or delivering it for the art exhibition.</li> </ul>
6. Presentation in physical space (or virtual space)	<ul style="list-style-type: none"> <li>After finalizing the project, presenting your multiple-screen piece in a suitable physical (or virtual) space for video art display, such as an exhibition hall or an online art space.</li> </ul>

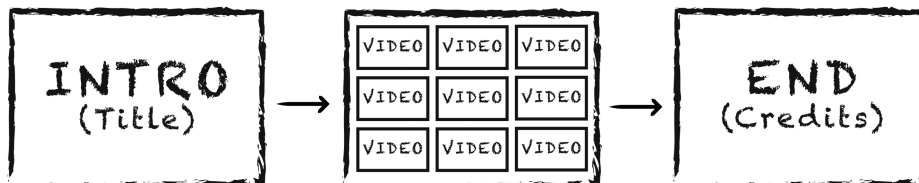
Source: Self-made.



**Figure 1.**  
*Sketch's video art of Visual – erratic appearance. Source: self-made.*



**Figure 2.** Capture of *Visual – erratic appearance* (2017). Video art. 54 seconds. Source: <https://vimeo.com/243702470>.



**Figure 3.** Sketch's video art of *Multiple confused look*. Source: self-made.



**Figure 4.** Capture of *Multiple confused look* (2017). Video art. 2 minutes 16 seconds Source: <https://vimeo.com/243702955>.

necessary to produce video art. This may be partly due to the fact that video art is a relatively new medium, and its technical and artistic evolution remains unknown to many in the art world.

Another challenge is the lack of access to high-quality equipment and technologies for the production of video art. Although technology has advanced significantly in recent decades, many video artists still do not have access to the most advanced equipment and software to produce their work. However, despite these challenges, multiple-screen video art continues to evolve and expand its horizons (Figures 5, 6, 7, 8, and 9) to exemplify the sample of selected works from festivals, exhibitions, biennials, etc.

As technology continues to advance and online culture continues to evolve, video art has the potential to continue expanding its

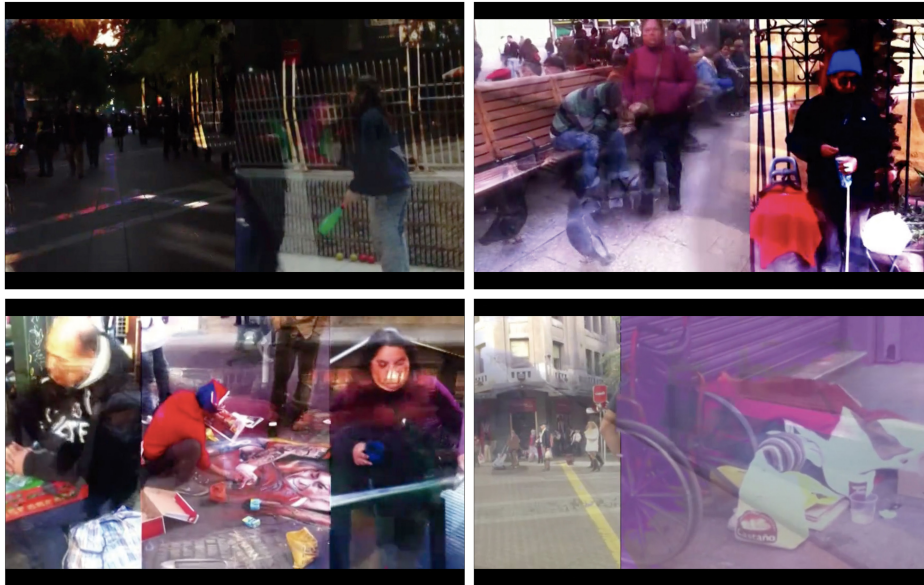
horizons and be recognized as an important and relevant form of art in our current society.

### Discussion

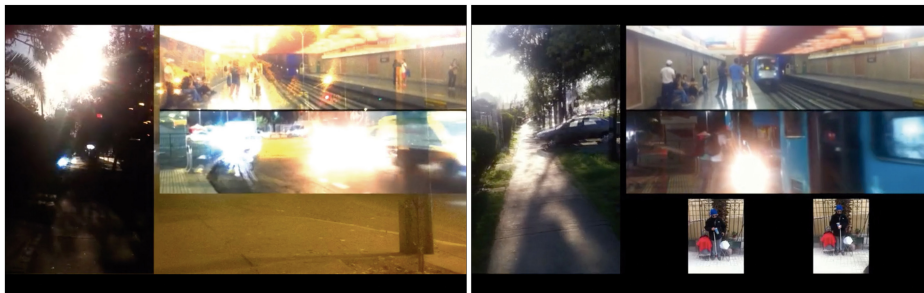
Advances in video production technology have allowed video artists to create works of greater creativity. This new reality has also posed some challenges for video artists and creators. The creation of innovative and collaborative content can enable each artist and creator to explore and discover new forms of expression in video art on multiple screens. In addition, it has been affected by the technological divide that exists between those who have access to the equipment and software necessary to produce the multiple screens in video art. This has led to a situation where some artists can produce high-quality works with specialized



**Figure 5.** Capture of *Night Tour* (2015). Video art. 5 minutes 30 seconds. Source: <https://vimeo.com/322177328>.



**Figure 6.**  
*Capture of People on the street: Street ride in everyday life (2016). Video art. 3 minutes 49 seconds. Source: <https://vimeo.com/165000349>.*



**Figure 7.**  
*Capture of Confused (2017). Video art. 3 minutes 58 seconds. Source: <https://vimeo.com/322159669>.*

resources and equipment, while other artists have to face technical and budgetary limitations. The sound and image effects add complexity and confusion to the represented reality, making video art even more intriguing and complex.

Through these creations, artists can make social critiques and raise questions about technology and its impact on modern society. Previously, it was discussed in the context of art, but more recently, there has been a growing interest in the medium itself. It can be observed, based on this brief literature overview, that there has been a shift in discussions about video art.

### Conclusion and Recommendations

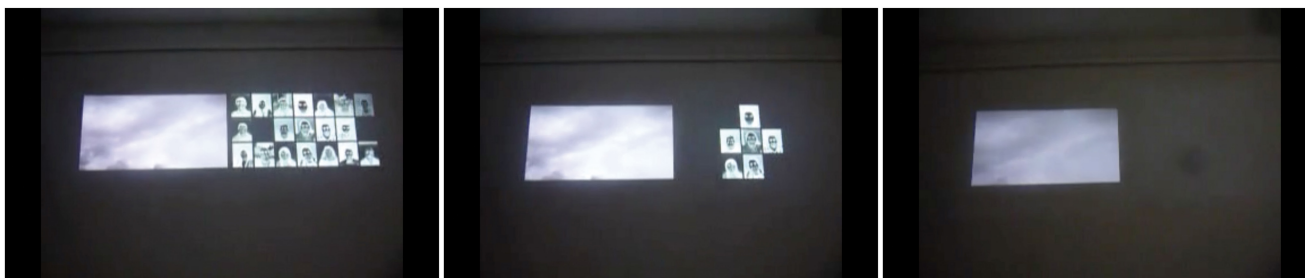
In conclusion, the lack of attention or appreciation for video art in the context of contemporary art may be due to a variety of factors, including a limited understanding of the medium and the technology required to produce it. However, the exploration and connection of technical possibilities in video art with multiple-screen production can bring together artists and creators in this context, regardless of their previous experience in the field of contemporary art.

It is important to note that video art with multiple screens is a complex and multifaceted form of artistic expression that requires a deep knowledge of contemporary technology and

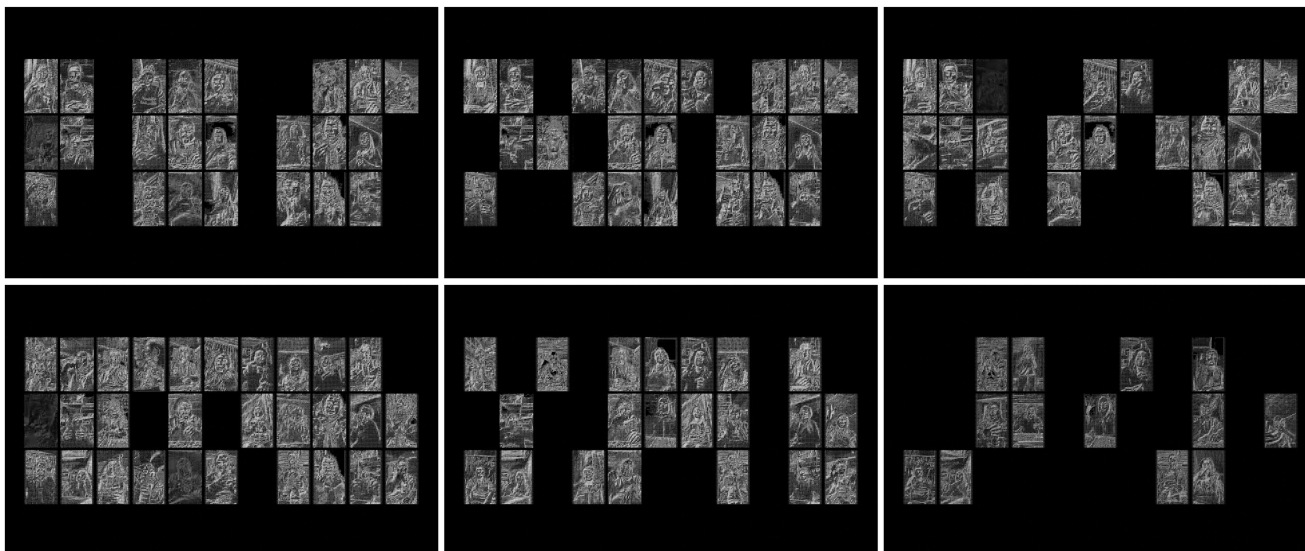
production techniques. Although some artists may have previous experience in these areas, others may have less experience in video production and editing. This integration of both esthetics and new technologies to address contemporary social challenges is an innovative effort in the artistic-technological field. This initiative aims to address complex social concerns through practices that combine esthetics and technology. In this sense, video art can be considered a form of contemporary art that uses video as a medium of expression. Many artists use this art form to explore social, political, and cultural issues and to experiment with new forms of visual storytelling.

Despite these differences, the connection between participants in this artistic context is often based on the exploration of technical possibilities in video production, regardless of their previous experience in the field of contemporary art.

In this exploration of technical possibilities in video production, it can serve as a catalyst for connection and creativity among artists and creators in the context of contemporary art. Therefore, although video art may be considered a marginalized medium compared to other forms of artistic expression, it is essential to recognize its multifaceted nature and its ability to bring artists together in the exploration of new possibilities.



**Figure 8.** Capture of *Observing in the double look [Extract]* (2016/17). Video art—Video installation. 4 minutes 58 seconds. Source: <https://vimeo.com/217788057>.



**Figure 9.** Capture of *Access denied: Indifferent strange look, confused and absent caption* (2018). Video art. 6 minutes 50 seconds. Source: self-artwork.

The connection and collaboration among creators can drive the evolution of multiple-screen video art in the context of contemporary art.

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

**Declaration of Interests:** The author declare that they have no competing interest.

**Funding:** The author declared that this study has received no financial support.

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Çıkar Çatışması:** Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

**Finansal Destek:** Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

## References

- Barker, T. (2011). Aesthetics of the error: Media art, the machine, the unforeseen, and the errant. In M. Nunes (Eds.), *Error: Glitch, noise, and jam in new media cultures* (pp. 42-58). Continuum.
- Bernaschina, D. (2019). ICTs and media arts: The new digital age in the inclusive school. *Alteridad*, 14(1), 39-50. [CrossRef]

- Bernaschina, D. (2021). Dónde está el concepto del lenguaje de artes mediales? [Where is the concept of media arts language?]. *Revista Actos*, 3(6), 119-131. [CrossRef]
- Blain Southern. (2019). *Bill Viola, 'Ablutions,' 2005* [Video]. Vimeo. <https://vimeo.com/345498583>
- Chambel, T., Correia, L., Manzolli, J., Miguel, G. D., Henriques, N. A. C., & Correia, N. (2007). Creating video art with evolutionary algorithms. *Computers and Graphics*, 31(6), 837-847. [CrossRef]
- Coelho, C. M., & Jordan, S. M. D. (2023). Entre o cinema experimental e a videoarte: Desdobramentos do audiovisual. *Anagrama*, 17(1), 1-13. <https://www.revistas.usp.br/anagrama/article/view/210545>
- Daniels, D., & Thoben, J. (Eds.) (2022). *Video theories: A transdisciplinary reader*. Bloomsbury Publishing.
- Casa Redonda (2016). *Isaac Julien. Geopoéticas. Paradise Omeros* [Video]. Vimeo. <https://vimeo.com/158386203>
- Comunita di Bose. (2016). *bill viola the crossing 1996* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/bg6wW3EOY94>
- Dimpflmeier. (2009). *Nam June Paik - Video Flag* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/k66qFuGxrl8>
- Hope, C., & Ryan, J. C. (2014). *Digital arts: An introduction to new media*. Bloomsbury Publishing.
- Kubricklynch - Film History. (2017). *Video/Installation Art from Nam June Paik - "Megatron/Matrix" and "Electronic Superhighway"* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/9QHRw9Nr0jc>
- Locher, P. (2011). Contemporary experimental aesthetics: State of the art technology. *I-Perception*, 2(7), 697-707. [CrossRef]
- Lovejoy, M. (2004). *Digital currents: Art in the electronic age*. Routledge.
- Manasseh, C. (2009). *The problematic of Video Art in the museum, 1968-1990*. Cambria Press.

- Manovich, L. (2001). *The language of new media*. The MIT Press.
- Meigh-Andrews, C. (2013). *A history of video art*. Bloomsbury Publishing.
- Metalocus. (2020). *Martyrs Composite - Bill Viola* [Video]. YouTube. [https://youtu.be/HrEG3\\_4JMQs](https://youtu.be/HrEG3_4JMQs)
- Morris, A., & Swiss, T. (Eds.) (2006). *New media poetics: Contexts, Techno-texts, and theories*. The MIT Press.
- Snakebishop. (2009). *Bill Viola - Silent Mountain (2001)* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/oA9BG5aOD64>
- Museo Riojano de Arte Contemporáneo [MuRacMuseo] (2011). *Bill Viola "The Quintet of the Atonished"* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/QPGAOPS7h1M>
- Nowness (2015). "Worry Will Vanish" (Excerpt) by Pipilotti Rist [Video]. YouTube. <https://youtu.be/yhmQd4pW-HE>
- Pallis, G., Zeinalipour-Yazdi, D., & Dikaiakos, M. D. (2011). Online social networks: Status and trends. A. Vakali & L. C. Jain (Eds.), In *Studies in Computational Intelligence* (pp. 213-234). Berlin Heidelberg: Springer. [\[CrossRef\]](#)
- Pálsson, H. (2018, February 25). 'Stones Against Diamonds' - Video Installation - Excerpt dir Isaac Julien [Video] [Vimeo]. <https://vimeo.com/257469811>
- Paul, C. (2008). *Digital art* (2nd ed). Thames & Hudson.
- Price, N. (2016). *Introduction to Video Art* [Video]. YouTube. [https://youtu.be/hs5x-9u\\_ZXU](https://youtu.be/hs5x-9u_ZXU)
- Reyero, A. P. Y. (2022). *Ensayar lo imposible: 10 años Festival PLAY Videoarte y cine experimental [Rehearsing the impossible: 10 years PLAY Festival Video Art and experimental cinema]*. Universidad Nacional del Nordeste. <http://hdl.handle.net/11336/206276>
- Rivoulet, C. (2013). En el arte de los nuevos medios [On the art of new media]. *Calle 14*, 7(10), 136-143. [\[CrossRef\]](#)
- The Museum of Modern Art (2007). *Doug Aitken Happening, The Museum of Modern Art, New York* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/8N8VsdaX8RM>
- Tripathi, A. K. (2010). Ethics and aesthetics of Technologies. *AI and Society*, 25(1), 5-9. [\[CrossRef\]](#)
- Videobrasil. (2012). *Isaac Julien | Geopoéticas | Ten Thousand Waves* [Video]. Vimeo. <https://vimeo.com/48673487>
- Wands, B. (2007). *Art of the digital age*. Thames and Hudson.
- Watkinson, J. (2013). *The art of digital video*. Routledge.
- Westgeest, H. (2016). *Video Art theory: A comparative approach*. John Wiley & Sons.



# Geleneksel Van Evlerinde Metal Mimari Süsleme

## Architectural Metal Decoration in Traditional Van Houses

Şahabettin ÖZTÜRK 

Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi,  
Mimarlık ve Tasarım Fakültesi,  
Restorasyon Anabilim Dalı, Van  
Türkiye



### ÖZ

Anadolu'nun hemen her bölgesinde değişik dönemlere ait anonim olarak çeşitli konutlar inşa edilmiştir. Ağır kış şartlarına maruz kalan Doğu Anadolu Bölgesi'ndeki konutlar, iklim, malzeme, plan, işlev ve form olarak diğer bölgelerdeki yapılardan farklı mimari özelliklere sahiptir. Van evleri iç sofalı plan özelliğinde tek ve iki katlı ayırık nizamda düz toprak damlı bir yapıda inşa edilmiştir. Her ev, bahçe, hayat, tandır evi, ahır, samanlık gibi tamamlayıcı bölümlerden meydana gelir. Van evlerinin ana giriş cephesi sokak ya da caddeye tamamiyle açıktır. Günümüz Van şehrinde tespit edilen 38 geleneksel ev 2010 yılına kadar tamamen yıkılarak yok olmuştur. Böylece yüzyılların oluşturduğu geleneksel kültür ve kent hafızası tamamen yok olmuştur. Geleneksel Van evlerinin dış cephe ve iç mekânlarında metal, ahşap, tuğla, alçı-cass, mozaik süsleme olarak beş çeşit süsleme kullanılmıştır. Metal malzemesi yöredeki demir ustaları tarafından atölyelerde örs ve çekiç yardımıyla dövülerek geleneksel sivil mimari yapıların pencere, kapı, nadir olarak merdiven korkuluk ve aksesuarlarında kullanılmıştır. Oluşturulan metal motifler birbirinin tekrarı ve simetrik olarak daha çok doğadaki gül, lale vb. motif içerisinde düzenli olarak işlenmesiyle oluşturulur. Korkuluklarda egemen olan motif "S" formunun değişik şekillerde yan yana ya da üst üste tekrarlanarak kullanılması ile oluşmaktadır. Van evlerinde dış süsleme, giriş cephesinde ana giriş kapısı ve pencerelerde metal malzeme olarak hemen göze çarpar. Yapılan çalışmanın amacı geleneksel Van evlerindeki farklı süslemelerin tespitini bilimsel yöntem ile belgelemektir. Tespiti yapılan süsleme örnekleri nitelik ve nicelik olarak Sanat ve Mimarlık Tarihi açısından oldukça önem arz etmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Soğuk demir ustası, giriş kapısı, metal süsleme, stilize motif, geleneksel Van evleri

### ABSTRACT

Various kinds of houses have been built in almost all regions of Anatolia affiliated to different periods anonymously. Houses in the Eastern Anatolian Region that have been exposed to severe winter climates have architectural features varying from buildings in other regions to aspects of climate, material, plan, function, and form. Van houses have a feature of interior hall plan and built as flat soil roof structured and one- or two-storey detached statute. Each house consists of annexed sections such as garden, porch, furnice house, barn, and hayloft. Entrance facades of Van houses are open to the street or the road entirely. Thirty-eight traditional houses that were identified in today's city of Van have been destructed and dissolved completely until the year 2010. Then, centuries-old traditional culture and urban memory disappeared entirely. Five sorts of materials had been used in the outer front and interior sections of traditional Van houses: metal, wood, brick, plaster, and mosaic decorations. Metal materials have been used in windows, in doors, and rarely in balustrades and accessories of stairs in traditional civic architectural buildings after being swaged with the aid of anvils and hammers by local smiths in forges. Generated metal motifs are forged mostly out of rose, tulip, etc., from the nature in good order, as each of them is repetitive and symmetrically formed. The prevalent motif for balustrades is the one formed by repetitive "S" shapes in various styles used alongside or superpositioned to each other. Outer decorations on Van houses draw attention immediately as metal materials in entrance gates and windows. The aim of the conducted work is to document the identification of various decorations in traditional Van houses using scientific methods. Identified decoration samples are substantially important in terms of quality and quantity from the aspect of art and architectural history.

**Keywords:** Chilled iron smith, entrance gate, metal decoration, stylized motif, traditional Van houses

Geliş Tarihi/Received: 28.04.2023

Kabul Tarihi/Accepted: 13.10.2023

Yayın Tarihi/Publication Date: 27.10.2023

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:

Şahabettin ÖZTÜRK

E-mail: sahozturk13@gmail.com

Cite this article as: Öztürk, Ş. (2023).

Architectural metal decoration in

traditional Van houses. *Art Vision*,

29(51), 178-185.



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

## Giriş

Anadolu toplumunda konut; devlet, aile gibi kutsal bir kavramdır. Bu durum gelenek, görenek, inanç, sosyal, ekonomik yapı, coğrafik koşullar, malzeme vb. gibi birçok faktörle yoğunlaşarak mimariye yansır. Böylece her bölge kendi kültür yapısına uygun ve özgü karakteristik özellikleri taşıyan geleneksel sivil mimari yapıları yerel ustalar tarafından inşa edilmiştir.

Anadolu'nun hemen her bölgesinde değişik dönemlere ait ve çoğunlukla anonim mimari tarzında yöredeki yapı ustaları tarafından çeşitli tipte konutlar bina edilmiştir. Çoğunlukla banisi ve hamisi kesin belli olmayan ender sivil mimari yapılar Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın ilgili birimleri tarafından tescil edilmiştir. Ağır kış şartlarına maruz kalan Doğu Anadolu Bölgesi'ndeki evler, iklim, malzeme, plan tipi, mimari işlev ve biçim olarak Anadolu'nun diğer bölgelerindeki evlerden farklılık göstermektedir (Arseven, 1960, s. 535–585).

Sürekli değişen ve gelişen yapı teknolojisi sonucunda geleneksel yapı teknikleri ile inşa edilen yapıların hızla yok olması karşısında, birçok araştırmacı mimar ve sanat tarihçiler tarafından Anadolu'nun her köşesindeki sivil mimari yapılar incelenmiştir (Akkoyunlu, 1989, s. 123–128; Ekinci, 1985, s. 39–81; Karpuz, 1984, s. 38–40; Öztürk & Coşkun, 2014, s. 241–244; Pektaş, 2014, s. 127–131; Sayan & Öztürk, 2001, s. 27–28).

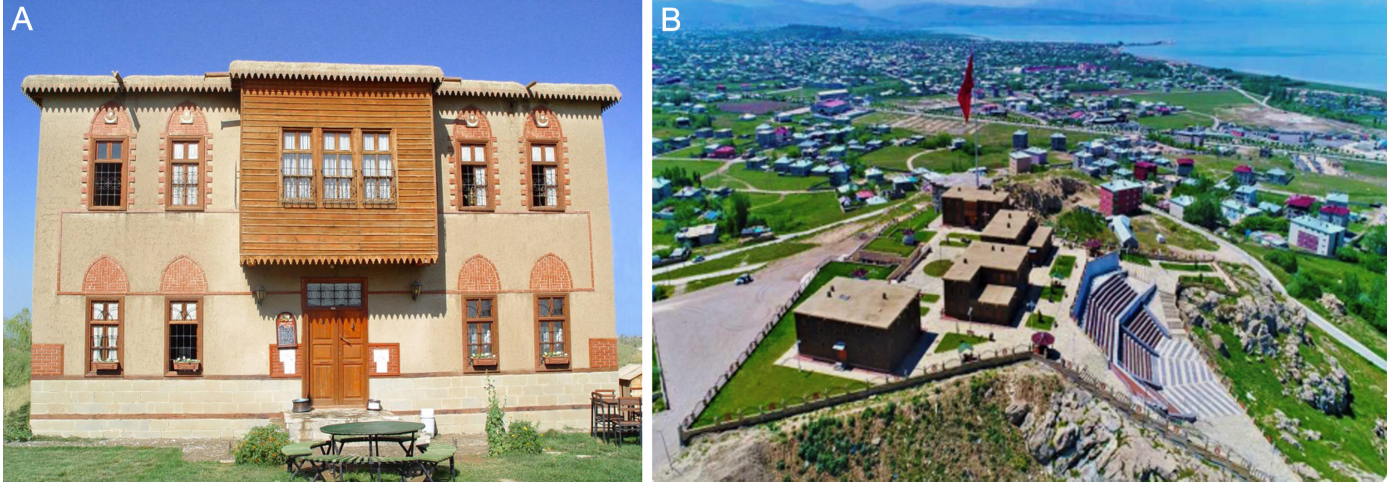
Geleneksel sivil mimari hakkında ülkemizde önemli araştırmalar yapan Sedat Hakkı Eldem "Türk Evi Osmanlı Dönemi I, II, III" adlı eserinde ev plan tiplerini sınıflandırmıştır. Bunlar genel olarak; Sofasız Plan Tipi, Dış Sofalı Plan Tipi, İç Sofalı Plan Tipi ve Orta Sofalı Plan Tipi olmak üzere dört ana grupta değerlendirmiştir (Eldem, 1984, s. 16–41).

İncelenen geleneksel Van evlerinin ikisi tescilli olmak üzere toplam 38 adet plan tipoloji olarak İç Sofalı Plan Tipi içerisinde dört ayrı grupta yer almaktadır (Görsel 1). Anadolu'da yaygın olarak kullanılan bu plan tipi, Van Evleri'nin ortak mimari özelliğidir. Tespit edilen evler ayrı ayrı ele alınarak detaylıca incelenmiştir. Eski Van Şehri'ndeki evler, diğer yapılarla birlikte şehrin genel mimarisini oluşturmuştur. Evler, tek ve iki katlı olarak bitişik nizamda düz toprak damlı ve kerpiç ana malzeme ile anonim yerel ustalar tarafından inşa edilmiştir (Öztürk, 2006, s. 201–214; Öztürk, 2018, s. 40–54).

1918 yılından sonra günümüz Van şehrinde oluşan geleneksel evler, arazinin genişliğinden dolayı, Eski Van Şehri'ndeki evlerin aksine, bağımsız olarak, ayrı nizamda sokak, ev, hayat, ahır, tandır evi, bostan ve bağ ilişkisi içerisinde düzenlenerek sıralı bir şekilde inşa edilmiştir. Her ev; bahçe, hayat, tandır evi, ahır, samanlık gibi tamamlayıcı bölümlerden oluşmaktadır. Van evlerinin ana giriş cephesi sokak ya da caddeye tamamıyla açık diğer bölümleri ise ihata (möhre) sınırlayıcı duvarı ile çevrelenmiştir (Görsel 1), (Günel, 1993, s. 15–34; Öztürk, 2004, s. 52–54).



**Görsel 1.**  
Geleneksel Van Evleri Haritası (Öztürk, 2015).



**Görsel 2.**

(A, B). Geleneksel Örnek Van Evi Doğu Görünüşü-Van/Tuşba Kalecik Mahallesi Geleneksel Van Evleri Genel Görünüşü (Öztürk, 2018).

Eski Van Şehri'ndeki tüm sivil konut mimarisine ait yapılar yaşanan savaş vb. doğal olumsuzluklar sonucunda tamamıyla yıkılarak yok olmuştur. Günümüz Van şehrinin koruma amaçlı planının hazırlanmayışı, tarihi geleneksel Van evlerinin büyük bir bölümü rantın yüksek olduğu eski mahalle, cadde ve sokaklarda yer alması, periyodik bakım ve onarımlarının yapılmamasından dolayı tamamıyla yıkılmıştır. 1995 yılından beri titizlikle tespit edilen sivil yapıların rölöve-restitüsyon proje belgelendirmeleri yapılarak Van Büyükşehir Belediyesi tarafından iki ciltlik kitap yayınına dönüştürülmüştür (Öztürk, 2018, s. 491). Tespit edilerek incelenen geleneksel Van evlerinin tamamı 2010 yılına kadar yıkılarak yok olmuştur.

Yaşanan bu olumsuzlukta Van'daki halk ve idarecilerinin kültürel bilinçsizliğinin önemli katkısı vardır. Böylece yüzyılların oluşturduğu geleneksel kültür ve kent hafızası belleği tamamen silinerek yok olmuştur.

Geleneksel Van evlerini yaşatmak amacıyla tarihi Van Kalesi'nin kuzeybatısında 1998 yılında Van Valiliği destek ve maddi katkısıyla

Örnek Van Evi ve müstemilatı inşa edilmiştir (Görsel 2A), (Öztürk, 2018, s. 373–384). Ayrıca Van Merkez ilçesi Tuşba Belediyesi'nin 2015–17 yılları arasında Kalecik mevkiinde yeniden inşa edilen dört adet geleneksel Van evlerinin tasarım ve yapım işçiliği Mimar Şahabettin Öztürk tarafından inşa edilerek günümüzde kentin turizm ve kültür hafızasına önemli katkılar sağlamaktadır (Görsel 2B), (Öztürk, 2018, s. 215–228).

### Yöntem

Geleneksel Van evlerinde metal malzeme süsleme araştırması, betimsel ve uygulama modele dayalı olarak yapılmıştır. Betimsel ve araştırma model yöntemiyle metal bezemeli alanların fotoğrafları çekilerek elde edilen bulgular değerlendirilmiştir. Araştırmada günümüz Van merkezinde yaklaşık 1900–80 yılları arasında geleneksel yöntemlerle inşa edilen, ancak günümüzde tamamen yok olan Van evlerinin iç ve yapı elemanları üzerinde kullanılan metal malzeme ile yapılan süsleme çalışmaları gözlem ve araştırma teknikleri kullanılarak süsleme özellikleri detaylıca incelenmiştir.



**Görsel 3.**

Yerel Soğuk Demir İşlemciliği Usta-İşçi Görünüşü (Öztürk, 1996).

### Geleneksel Van Evlerinde Süsleme

Geleneksel Van evlerinin iç ve dış yapısında genel olarak zengin süsleme unsurundan uzak sade bir şekilde inşa edilmiştir. Subasman seviyesinden itibaren tamamıyla kerpiçten inşa edilen Van evlerinin birkaç örneğinin dışında süslemeye pek yer verilmemiştir. Van evlerinde dış süsleme giriş cephesinde metal, ahşap ve tuğla malzeme olarak hemen göze çarpar.

Giriş kapısı üzerinde, alt, üst cephe pencereleri ve köşk bölümünde yer alan pencere korkuluklarında stilize edilmiş bitkisel metal süslemeler vardır. Çift kanatlı giriş kapısı üzerinde yer alan dekoratif ahşap süslemeler, saçak ahşap alınlık süslemeleri, pahlı köşelerdeki ahşap oymalı kurtağzı süslemeleri bulunur. Subasman seviyesine kadar üç sıra örülen kesme taş ile giriş kapısının her iki yanında ve köşelerde pervazlarla çevrelenmiş taş blok ve tuğla malzeme kullanılmıştır. Bazı evlerin giriş cephelerinin pencere alt ve üst bölümlerinde üçgen, dikdörtgen, yuvarlak basık kemer, sivri kemer formunda görülen tuğla malzeme ile inşa edilmiştir.

Van evlerinin iç bölümleri birkaç süsleme dışında son derece yalın süslemeye pek yer verilmemiştir. Bazı evlerin üst kat odalarının tavanlarındaki orta püskül süslemesi, ahşap kaplamalı tavan göbek süslemesi, üst kat odalarındaki alçı ve cass haçlı tavan eteğinde kullanılmıştır. Geleneksel Van evlerinin dış cephe ve iç mekânlarında metal, ahşap, tuğla, alçı-cass, mozaik süsleme olarak beş çeşit süsleme kullanılmıştır (Öztürk, 2018, s. 653–656). Bu süsleme örnekleri içerisinde süsleme çeşidi ve en çok ve dikkat çeken süsleme örneği metal süslemedir.

### Metal Süsleme

Metal malzeme yöredeki demir ustaları tarafından atölyelerde örs ve çekiç yardımıyla dövülerek geleneksel sivil mimari yapıların pencere, kapı, nadir olarak merdiven korkuluk ve aksesuarlarında kullanılmıştır (Görsel 3). Oluşturulan metal motifler birbirinin tekrarı ve simetrik olarak daha çok doğadaki gül, lale vb. motif içerisinde düzenli olarak işlemeyle oluşturulur. İmal edilen metal korkuluklar üzerinde çeşitli bitkisel motifler stilize edilerek kullanılmıştır.

Giriş kapısı, pencere ve merdiven korkuluklarda egemen olan motif "S" formunun değişik şekillerde yan yana ya da üst üste tekrarlanarak kullanılması ile oluşmaktadır (Görsel 4 A and B). Geleneksel Van evlerinde en çok ve çeşitli şekilde kullanılan süsleme metal süsleme üç ana başlık altında incelenmiştir. Bunlar; Giriş Kapı Üstü Metal Ferforje Süslemesi, Pencere Metal Ferforje Süslemesi, Merdiven Metal Ferforje Süslemesi.

### Giriş Kapı Ferforje Süslemesi

Van evlerinde sokaktan zemin katın sofasına çift kanatlı ahşap bir kapı ile girilir. Varlıklı ve bölgede nüfuz sahibi olan ailelerin kullandığı iki katlı evlerin dış kapıları iki kanatlı ve süsleme bakımından zengin bir yapıya sahiptir. Bazı evlerin kapılarının dış yüzeyleri ise dövme saç ile kaplatılmıştır (Görsel 4 B) (Öztürk, 2018, s. 542–548).

Tek katlı, iç sofalı fakir ailelerin evlerinin ana giriş kapısı, bahçe, avlu, tandır evi ve ahır kapıları tek ve çift kanatlı ancak varlıklı evlere oranla daha az özenlidir. İçten kapı kanatları her iki yanda takviye demir çubuklarla desteklenmiştir. Tek katlı iç sofalı fakir aileleri evlerinin ana giriş kapısı, bahçe, avlu, tandır evi ve ahır kapıları daha az özenlidir (Görsel 5 A, B ve C).

Van evlerinde, kapı kulpu, şakşak ve tokmakları yalnızca fonksiyonları dolayısıyla değil, aynı zamanda ev sahibinin zevkini, inanç yapısı, ekonomik durumunu, kültürünü yapısını belirleyen unsur olarak değerlendirilmektedir.

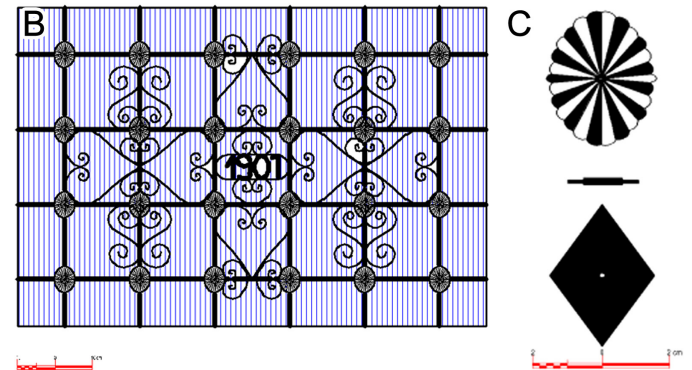


**Görsel 4.**

(A, B) Giriş Kapısı Üzeri Metal Ferforje Süsleme Görünüşleri (Öztürk, 1998).

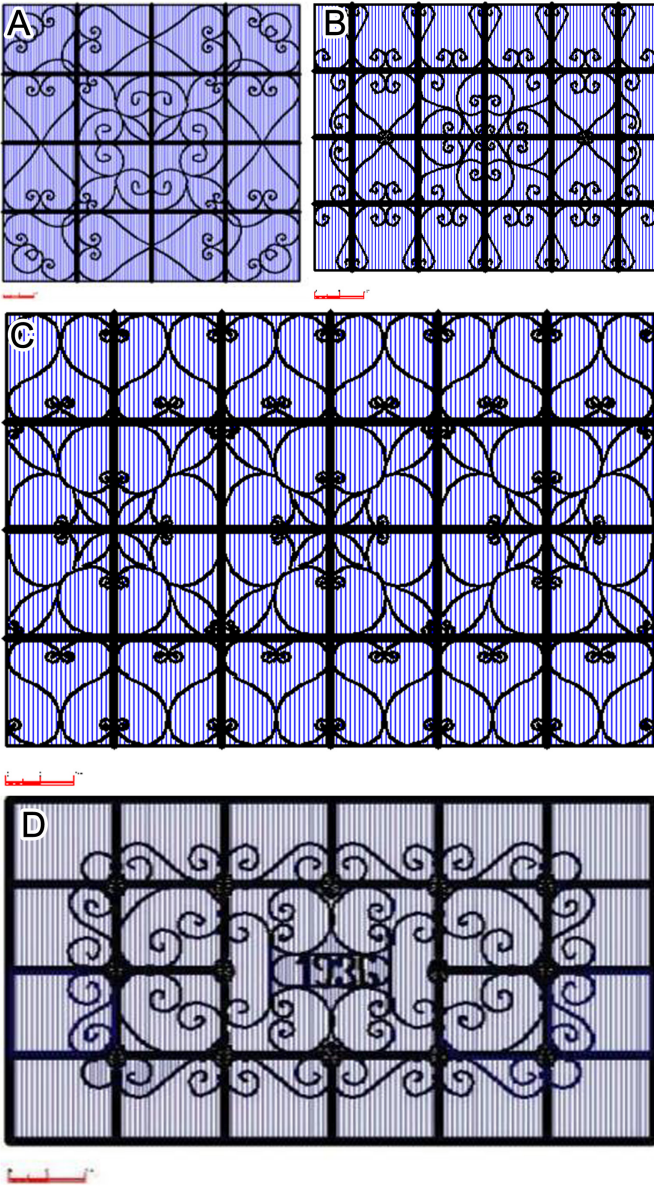
Eve gelen kişiler kapının açılması ve seslerini duyurabilmeleri için demir tokmak, zil ve şakşaklardan faydalanır (Öztürk, 2018, s. 549–553). Her biri farklı kalıp ve ustadan çıkan tokmaklar demirden dökme veya dövme olarak yapılmıştır.

Çift katlı varlıklı evlerin kapı tokmağı gösterişli, ağır ve süslü bir yapıda olup vurulduğu zaman gür ve kendinden emin insan sesi gibi (Tak-Tak) diye ses çıkarır. Tek katlı fakir evlerin kapı şakşakları ise oldukça sade ve gösterişsiz olup vurulduğu zaman ürkek



**Görsel 5.**

(A, B, C) Giriş Kapısı Üzeri Metal Ferforje Süsleme Görünüşü ve Bağlantı Detay Elemanları Çizimi (Öztürk, 1996).



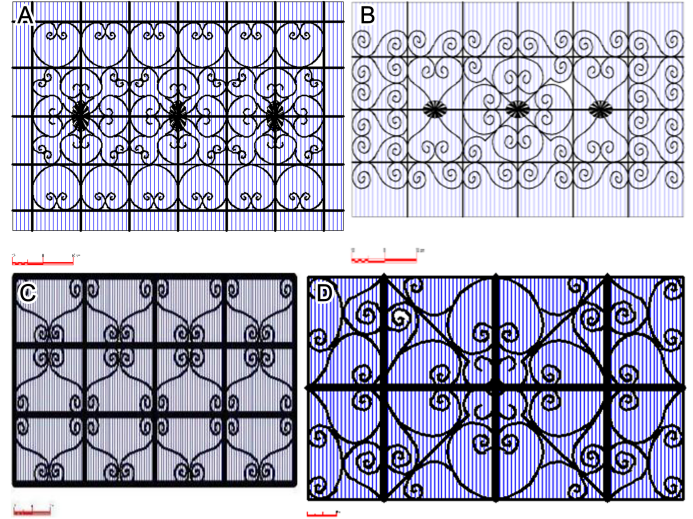
**Görsel 6.**  
(A, B, C, D) Giriş Kapısı Üzeri Metal Ferforje Süsleme Görünümleri (Öztürk, 2004).

ve cılız insan sesi gibi (Tık-Tık) şeklinde ses çıkarır (Çizim 6A, B, C, and D; Çizim 7A, B, C ve D).

Geleneksel Van evlerinde ana giriş kapısı ahşap doğramalı iki kanattan oluşur. Her iki kanadın üzerinde çek çek, zil ve tokmak gibi metal aksesuarlar yer alır. Kapının üzerinde çoğunlukla dikdörtgen ya da kara formundaki alan yatayda dört ile altı düşeyde ise iki ile dört arasında metal düzenli karelere bölünerek oluşturulan ana çerçeve içerisine yatay ve düşeyde birbirinin tekrarı motif süsleme örnekleri işlenerek doldurulur (Görsel 8).

Süslemenin merkezinde yer alan ana motifinin tekrarı, yarısı ya da çeyreği çevresindeki kareler içerisine düzenli olarak yerleştirilir. Süslemelerde kullanılan metal donatı genellikle kare kesitli ender olarak yuvarlak kesitli düz ya da nervürlü bir yapıdadır.

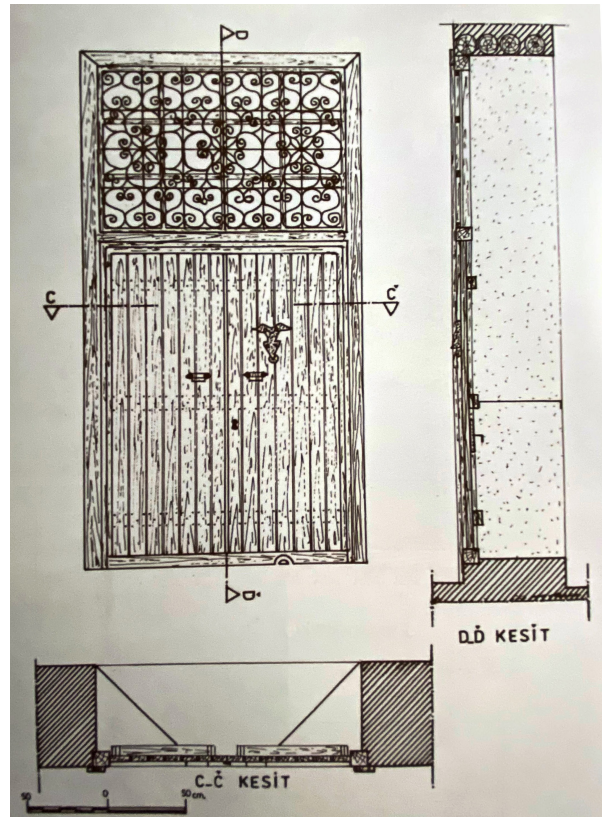
Metallerin birleşiminde kaynak kullanılmaz dıştan tırtırlı oval ya da düz baklava motif formunda bakır düğmeler özel olarak her iki



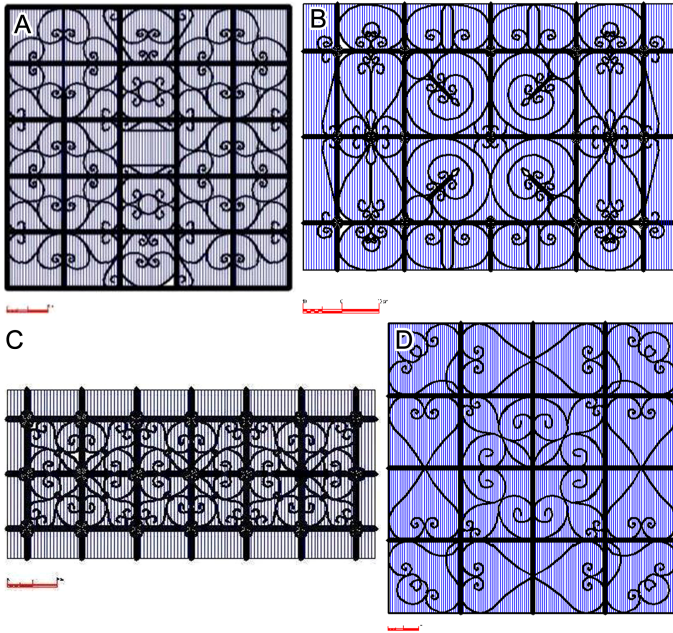
**Görsel 7.**  
(A, B, C, D) Giriş Kapısı Üzeri Metal Ferforje Süsleme Görünümleri (Öztürk, 2008).

ince ortası daha kalın pimler yerleştirilerek daha sonra ince pim uçları çekiçle dövülerek oluşturulan bağlantılarla sağlanır. Oluşturulan metal çerçevenin ortasındaki dikdörtgen alan, bazı evlerde 1907 ve 1936 şeklinde evin inşa tarihinin yine metal olarak yazıldığı görülmektedir (Görsel 5A ve B; Görsel 6D).

Ustalar tarafından özel olarak hazırlanan kapı üstü ferforje elemanları genellikle siyah yağlı boya ile boyandıktan sonra giriş kapısının doğrama kasasına özel olarak yerleştirilir. Giriş kapısının



**Görsel 8.**  
Giriş Kapısı Plan, Kesit ve Cephe Detayları (Öztürk, 2003).



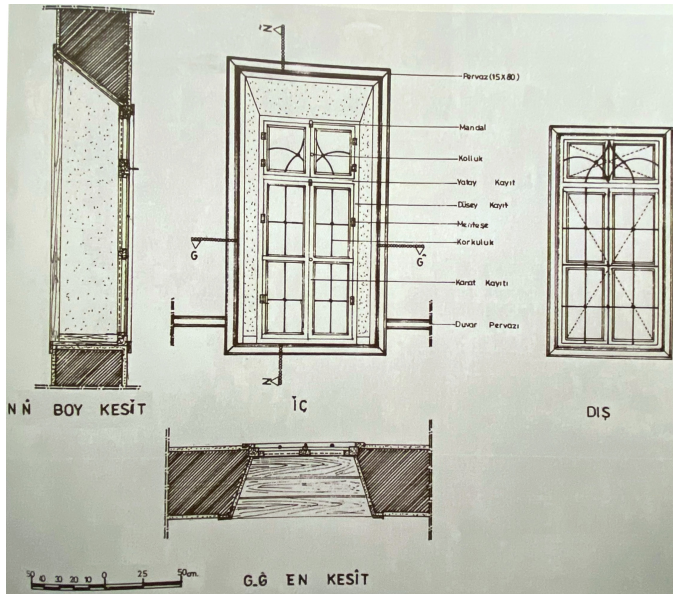
**Görsel 9.**  
(A, B, C, D) Giriş Kapısı Üzeri Metal Ferforje Süsleme Görünüşleri (Öztürk, 2007).

üstünde yer alan bu bölüm önde sabit arkasındaki ahşap doğrama kasadaki cam çerçeve yardımıyla sofanın aydınlığı sağlanır (Görsel 9A, B, C ve D).

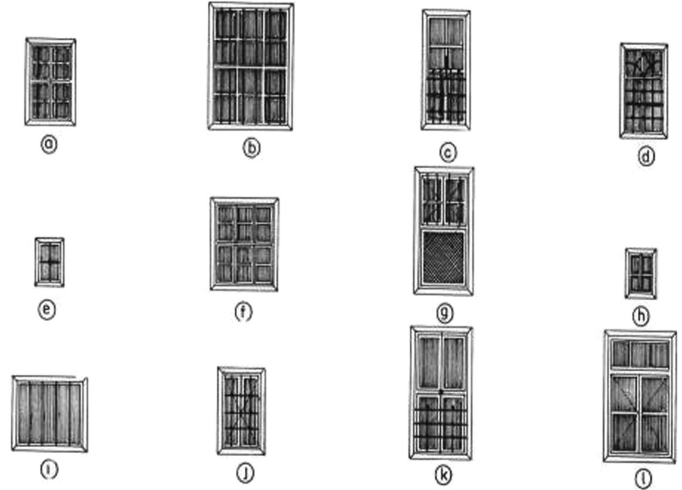
#### Pencere Ferforje Süslemesi

Geleneksel Van evlerinin kullanılan pencereleri genellikle içten mazgal (kuşkanat) biçiminde, iç ve dışta ahşap doğrama söve ve pervazlarla çevrelenmektedir. Pervazlar aynı zamanda sıvada mastar görevi yapar. Cephelerdeki klasik pencere tipi dikine konulmuş dikdörtgen formudur.

Genişlik ve yükseklik oranı ise yaklaşık  $\frac{1}{2}$  olmakla birlikte, genişlik çoğunlukla 0,75 m'yi geçmemek ve dikdörtgen formunu



**Görsel 10.**  
Kuşkanat Pencere Plan, Cephe Kesit ve Detayları (Öztürk, 2002).



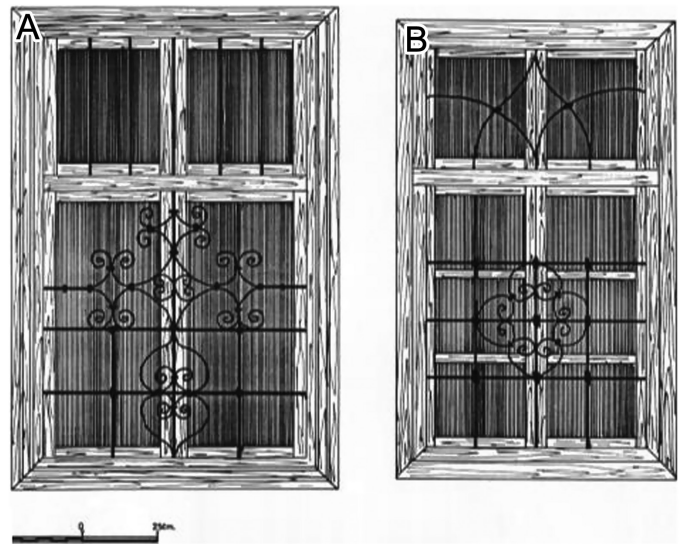
**Görsel 11.**  
Geleneksel Van Evleri Pencere Çeşitleri (Öztürk, 2001).

bozmamak üzere 12 çeşit olarak görülür (Görsel 10 ve 11), (Öztürk, 2018, s. 554–565).

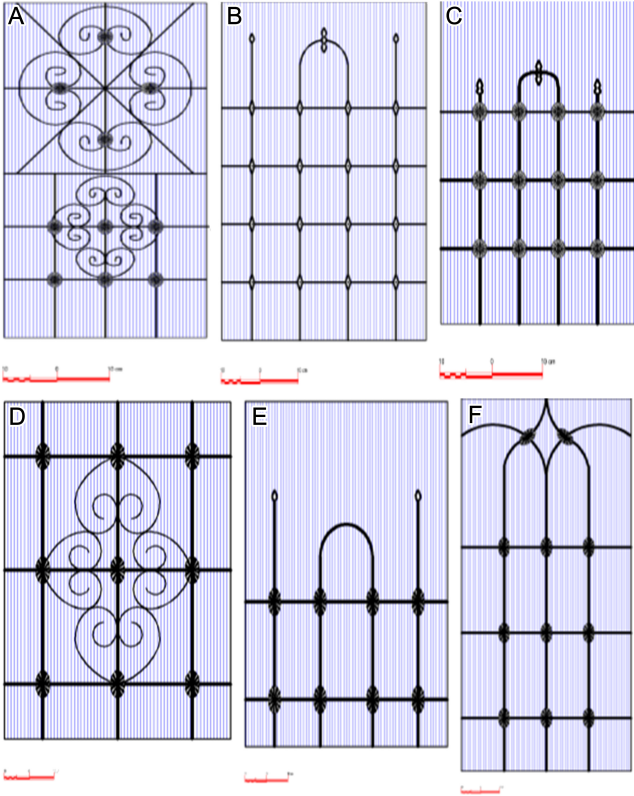
Cephelerde iki kanatlı olarak yatay açılan pencereler köşk bölümünde sürgülü ve düşey hareketlidir. Pencerelerin tümü zemin katta metal korkuluklu, üst katta ise nadiren korkuluksuz örneklerle de rastlanmaktadır.

Dikdörtgen pencere ferforjelerinde kullanılan metal korkuluklar çeşitli süsleme motifleri ile donatılmıştır. Metal ferforje donatılı pencereler zemin kattaki tüm pencereyi kaplayacak bir konumda üst kat pencere ve köşk pencerelerinde ise pencerenin bir bölümünü kapsamaktadır (Görsel 12A ve B).

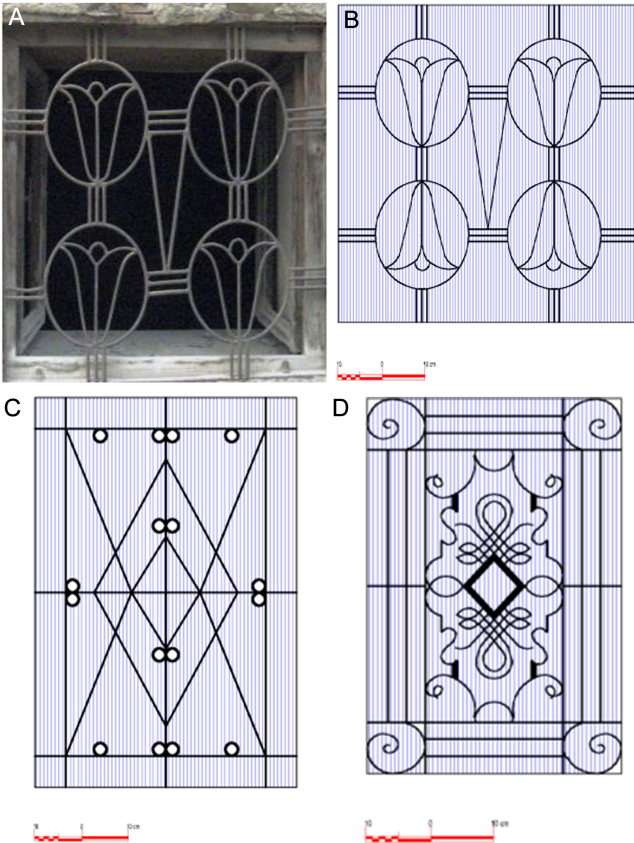
Pencereler yatayda üç, dört, beş ve altı düşeyde ise iki, üç, dört ve beşli modüler kare ve dikdörtgen formlu çerçeve içerisine yerleştirilen motifler yatayda ve düşeyde simetrik olarak tekrarlanmıştır. Pencere süsleme motifleri gül, lale vb. gibi doğal bitkiler stilize edilerek kullanılmıştır (Görsel 13A, B, C, D, E ve F).



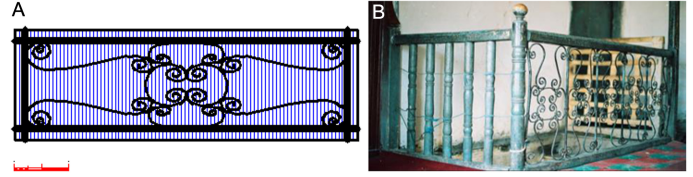
**Görsel 12.**  
(A, B) Pencere Metal Ferforje Süsleme Detayları (Öztürk, 2005).



**Görsel 13.**  
(A, B, C, D, E, F) Pencere Metal Ferforje Süsleme Görünüşleri (Öztürk, 2002).



**Görsel 14.**  
(A, B, C, D) Pencere Metal Ferforje Süsleme Görünüşleri (Öztürk, 2002).



**Görsel 15.**  
(A, B) Merdiven Korkuluk Metal Ferforje Süsleme Görünüşleri (Öztürk, 2002).

1950 yılında sonra inşa edilen Ahmet Bozbey Evi ile İsmet Yörükoğlu Evlerinin pencere koruluklarında baklava dilimi motifi ve grift bir metal korkuluk hakim olduğu görülmektedir.

Geleneksel Van evleri metal ferforjeleri süsleme unsurunun yanı sıra güvenlik amaçlı korkuluk olarak da kullanılmıştır (Görsel 14A, B, C, D, E ve F).

### Merdiven Ferforje Süslemesi

Geleneksel Van evlerinin iç mekânda katlar arasındaki düşey sirkülasyonu sağlayan merdiven korkuluklarında kullanılan ferforje süslemeleri yalnız tek örnek olan Tufan Kaptaner Evi'nde rastlanmıştır. Korkuluk diğer metal süsleme özelliklerindeki gibi işlenerek kullanılmıştır (Görsel 15A ve B).

## Sonuç ve Öneriler

Van ili, coğrafi ve stratejik konumundan dolayı, eski çağlardan günümüze kadar birçok uygarlığın yaşadığı ve çok sayıda mimari eserlerin yer aldığı Anadolu'nun en eski kültürel ve turizm yerleşim merkezlerinden biridir.

Van'da geleneksel sivil mimarisinin oluşumunda temel etkiler; coğrafi şartlar, gelenek, malzeme, sosyal hayat tarzı ile yaşam koşullarıdır. Geleneksel Van evleri bu özellikleri ile Bitlis ve Erzurum komşu il evlerinden farklı olmakla birlikte, daha çok Orta Anadolu Konya, Karaman ve çevresinin mimari yapı ve teknik özelliklerini göstermektedir.

Bir ve iki katlı olarak kerpiçten inşa edilen evler, Eski Van Şehri'nde arazinin sınırlı olmasından dolayı bitişik düzende, günümüz Van şehrinde ise her ev bağımsız olarak ayrıık nizamda inşa edilmiştir. Konutların inşasında yöresel ana malzeme olarak kerpiç, tamamlayıcı malzeme olarak da taş, ahşap, metal ve tuğla kullanılmıştır. Evlerinin genel plan şemalarını, evleri kullanan ailelerin sosyal ve ekonomik durumlarına göre genel olarak, tek katlı, iç sofalı, ikiyüzlü plan ve iki katlı, iç sofalı, ikiyüzlü plan tipi olarak kendi arasında iki grupta değerlendirmek mümkündür.

Geleneksel Van evlerinin iç ve dış yapısında genel olarak yalın olup süsleme unsurundan uzak sade bir şekilde inşa edilmiştir. Van evlerinde dış süsleme giriş cephesinde metal, ahşap ve tuğla malzeme olarak hemen göze çarpar. Giriş kapısı üzerinde, alt, üst cephe pencereleri ve köşk bölümünde yer alan pencere korkuluklarında stilize edilmiş bitkisel metal süslemeler vardır. Van evlerinin iç bölümleri birkaç süsleme dışında son derece yalın birkaç örnek süsleme dışında süslemeye pek yer verilmemiştir.

Günümüzde tamamen yok olan geleneksel Van evlerinin iç ve dış süsleme örneklerinin verilerinin gelecek kuşaklara aktarılması gereklidir. Bu kapsamda mimarlık ve sanat tarihçilerinin bilimsel çalışmalarına kaynak ve veri oluşturularak önemli bir boşluğun doldurulacağı düşünülmektedir.

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Çıkar Çatışması:** Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

**Finansal Destek:** Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

**Declaration of Interests:** The author have no conflicts of interest to declare.

**Funding:** The author declared that this study has received no financial support.

## Kaynaklar



- Akkoyunlu, Z. (1989). *Geleneksel Urfa evlerinin mimari özellikleri*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Arseven, C. E. (1960). *Türk sanat tarihi (Meskenler)*. Milli Eğitim Basımevi.
- Ekinci, O. (1985). *Yaşayan Muğla*. Numune Mücellithanesi.
- Eldem, S. H. (1984). *Türk evi Osmanlı dönemi C. I, C. II*. Güzel Sanatlar Matbaası A.Ş.
- Günel, F. M. (1993). *Eski Van kent dokusu üzerine bir deneme* (Tez No: 10582652) [Yüksek Lisans Tezi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü]. Yükseköğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Karpuz, H. (1984). *Erzurum evleri*. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Öztürk, Ş. (1996). *Giriş kapısı üzeri metal ferforje süsleme görünüşü ve bağlantı detay elemanlar çizimi* [Çizim]. Şahabettin Öztürk Kişisel Arşivi.
- Öztürk, Ş. (1996). *Yerel soğuk demir işlemeciliği usta-İşçi görünüşü* [Fotoğraf]. Şahabettin Öztürk Kişisel Arşivi.
- Öztürk, Ş. (1998). *Giriş kapısı üzeri metal ferforje görünüşü* [Fotoğraf, a, b]. Şahabettin Öztürk Kişisel Arşivi.

- Öztürk, Ş. (2001). *Geleneksel Van evleri pencere çeşitleri* [Çizim a, b, c, d]. Şahabettin Öztürk Kişisel Arşivi.
- Öztürk, Ş. (2002). *Kuşkanat pencere kesit ve detayları* [Çizim a, b, c, d]. Şahabettin Öztürk Kişisel Arşivi.
- Öztürk, Ş. (2002). *Merdiven korkuluk metal ferforje süsleme görünüşleri* [Çizim-Fotoğraf]. Şahabettin Öztürk Kişisel Arşivi.
- Öztürk, Ş. (2002). *Pencere metal ferforje süsleme görünüşleri* [Çizim a, b, c, d]. Şahabettin Öztürk Kişisel Arşivi.
- Öztürk, Ş. (2003). *Giriş kapısı detay metal ferforje süsleme görünüşleri* [Çizim]. Şahabettin Öztürk Kişisel Arşivi.
- Öztürk, Ş. (2002). *Kuşkanat pencere kesit ve detaylar* [Çizim]. Şahabettin Öztürk Kişisel Arşivi.
- Öztürk, Ş. (2004). *Giriş kapısı üzeri metal ferforje süsleme görünüşleri* [Çizim, a, b, c, d]. Şahabettin Öztürk Kişisel Arşivi.
- Öztürk, Ş. (2004). Mimarlık ve kent, turkuaz: Denizin coğrafyasında Van: Eski Van şehri. *TMMOB Mimarlık Dergisi*, 317, 52-54.
- Öztürk, Ş. (2005). *Giriş kapısı üzeri metal ferforje süsleme görünüşler* [Çizim, a, b]. Şahabettin Öztürk Kişisel Arşivi.
- Öztürk, Ş. (2006). *Pencere metal ferforje süsleme görünüşleri* [Çizim a, b, c, d, e, f]. Şahabettin Öztürk Kişisel Arşivi.
- Öztürk, Ş. (2007). *Giriş kapısı üzeri metal ferforje süsleme görünüşleri* [Çizim, a, b]. Şahabettin Öztürk Kişisel Arşivi.
- Öztürk, Ş. (2008). *Giriş Kapısı üzeri metal ferforje süsleme görünüşleri* [Çizim, a, b, c, d]. Şahabettin Öztürk Kişisel Arşivi.
- Öztürk, Ş. (2015). *Geleneksel Van evleri haritası* [Çizim]. Şahabettin Öztürk Kişisel Arşivi.
- Öztürk, Ş. (2018). *Geleneksel Van evleri, C. I,II*. Ormat Matbaacılık.
- Öztürk, Ş. (2018). *Geleneksel örnek Van Evi doğu görünüşü* [Fotoğraf]. Şahabettin Öztürk Kişisel Arşivi.
- Öztürk, Ş., & Çoşkun, M. (2014). *Geleneksel Harput-Elazığ evleri*. Grafik Tasarım.
- Pektaş, C. (2014). *Türk evi*. Yapı-Endüstri Yayınları.
- Sayan, Y., & Öztürk, Ş. (2001). *Bitlis evleri*. Türk Tarih Kurumu Basımevi.



# Kültürel Sürdürülebilirlik Kapsamında Geleneksel Çerkez Kadın Giysileri Esas Alınarak Tasarım Örnekleri Oluşturulması

Establishing a Design Process Focused on Traditional Circassian Women's Clothing within the Context of Cultural Sustainability

Ahu Fatma MANGIR   
Hatice HARMANKAYA 

Selçuk Üniversitesi, Mimarlık ve  
Tasarım Fakültesi, Moda Tasarımı  
Bölümü, Konya, Türkiye



## ÖZ

Ekonomik, çevresel ve sosyal sürdürülebilirlik boyutlarının önemli olduğu son dönemlerde bu alanlarda yapılan kavramsal çalışmalar oldukça fazladır. Sosyal sürdürülebilirlik kuşaklar arası eşitlik ve farklı kültürlerle önem veren ilişkiler sistemi bakımından toplumsal değerleri içinde barındırır. Bu araştırmanın amacı; desen, süsleme ve form özelliklerine sahip geleneksel Çerkez giysilerinden yola çıkarak günün trendlerine uygun, üretilebilir, giyilebilir kadın dış giysi tasarımları oluşturmaktır. Nicel araştırma yönteminin kullanıldığı çalışmada koleksiyon hazırlama sürecine dair eylem araştırması yapılmıştır. Çalışma kapsamında National Museum of The Republic of Adygea Müzesindeki kataloglarda yer alan kadın Çerkez giyimleri incelenmiş, 10 farklı geleneksel giysi örneği ele alınarak her bir giysinin tasarım özelliklerini barındıran yeni tasarımlar hazırlanmıştır. Dış giyim olarak kullanılan Çerkez geleneksel kadın giysilerinin baskın olan süsleme ve desen unsurlarına 10 farklı giysi tasarımında yer verilmiştir. Koleksiyondaki modeller üretime uygun olup, tasarımlar orta yaş kadın tüketicilere yönelik hazırlanmıştır. Araştırmanın sonucunda kültürel unsurlardan yola çıkarak tasarım yapılmasına yönelik örnek koleksiyon süreci oluşturulmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Dış giysi tasarımı, moda, sürdürülebilirlik, geleneksel Çerkez giyimi

## ABSTRACT

In recent years, when the economic, environmental, and social sustainability dimensions have been important, there have been quite a few conceptual studies in these areas. On the other hand, social sustainability involves social values in terms of intergenerational equality and a system of relations that care for different cultures. The aim of this research is to create mass-produceable and wearable women's outerwear designs, which are suitable into the fashion trends by thriving from traditional Circassian garments with patterns, ornaments, and forms. In this study using the quantitative research method, action research is performed, focusing on the collection preparation process. In this context of the study, women's Circassian clothing in the catalogs of the National Museum of the Republic of Adygea is examined. Ten different examples of traditional clothing are cased, and new designs are prepared with the design features of each garment. The dominant ornamental and pattern elements of Circassian traditional women's clothing used as outerwear are studied in ten different mantle designs. The models in the collection are suitable for mass production, and the designs are prepared for middle-aged female consumers. A collection process sample for designing based on cultural elements is created as the final output of this research.

**Keywords:** Coat design, fashion, sustainability, traditional Circassian dress

Geliş Tarihi/Received: 18.07.2023

Kabul Tarihi/Accepted: 13.10.2023

Yayın Tarihi/Publication Date: 27.10.2023

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:  
Ahu Fatma MANGIR  
E-mail: ahumangir@selcuk.edu.tr

Cite this article as: Mangir, A. F., & Harmanakaya, H. (2023). Establishing a design process focused on traditional circassian women's clothing within the context of cultural sustainability. *Art Vision*, 29(51), 186-200.



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

## Giriş

Kafkasya, Karadeniz ve Hazar denizi arasında Doğu-Batı yönünde uzanan ve tıpkı Anadolu gibi Avrupa ve Asya'nın sınırlarında bulunan bölgenin ismidir. Oldukça köklü bir tarihi geçmişe sahip olan Kafkasya,

kuzeybatı ve güneydoğu doğrultusunda uzanan sıradağlar ile Güney ve Kuzey Kafkasya olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Güney Kafkasya'da Azerbaycan, Ermenistan, Gürcistan bağımsız devletleri hâkimiyetlerine devam ederken, Kuzey Kafkasya'da Rusya Federasyonu'na bağlı otonom bölgeleri içinde Karaçay, Kabardey, Çeçenya, İnguşetya, Dağıstan, Kuzey Osetya, Adigey, Kalmuk, Stavropo, Krasnodar, Astrahan devletleri varlıklarını sürdürmektedir. Oldukça engebeli, dağlık bir bölge olan Kafkasya'da bu farklı etnik gruplar yaşam tarzları ve kültürel değerlerini oluştururken birbirlerini etkilemektedir. Ayrıca yaşanan bölgenin coğrafi konumu, iklim şartları ve sosyo-ekonomik etkenler bölge uluslarının yüzyıllar boyunca oluşan kültürlerinin şekillenmesinde büyük bir etkiye sahiptir. Kafkasya, dil, din, etnik köken açısından dünyanın en karmaşık yerleşim yeridir (Koç, 2022, s. 2). Oldukça küçük bir yüzölçümüne sahip olmasına karşın pek çok dilin konuşulduğu, fazlaca dini inanışın var olduğu ve etnik çeşitlilik bakımından farklılıkların görüldüğü başka bir coğrafi bölge yoktur. O kadar ki bu, Kafkasya tarihçileri tarafından bu bölge "diller ülkesi" olarak adlandırılmaktadır (Kaya, 2015, s. 11). Benzer yaşam tarzlarına sahip olan Kafkasya halklarından biri de Adigey Cumhuriyeti halkıdır. Adigey Cumhuriyeti, Kuzey Kafkasya'da bulunan, Rus Federasyonuna bağlı bir cumhuriyettir ve başkenti Maykop'tur (Kocalar ve ark., 2018, s. 152). Yapılan kazılarda elde edilen bulgular, Adigey halkının büyük çoğunluğuna ev sahipliği yapan Maykop'un çok eski ve köklü bir tarihe sahip olduğunu göstermektedir (Kemer, 2019, s. 4). Maykop bölgesinin yerleşik halkı olarak bilinen Çerkezler 1864 yılında yaşanan büyük sürgüne kadar merkez olarak belirledikleri Maykop'ta dünyaca ünlü Çerkez adetleri çerçevesinde yaşamışlardır. İlk Çağlarda Yunanlılar tarafından "Kherkhetai" olarak adlandırılan Çerkezlerin pek çok özelliği masallara, destanlara, seyahatnamelere, anılara, tarih kitaplarına konu olmuştur.

Günümüzde dünyanın pek çok farklı yerine yerleşmiş olan Çerkezler, aslında Kuzey Kafkasya'nın otokhton halklarından biridir; fakat günümüzde Çerkez nüfusunun büyük çoğunluğu Kuzey Kafkasya'da değil Türkiye'de yaşamaktadır (Kalaycı, 2015, s. 73). Trajik bir sürgün ile yerlerinden yurtlarından edilen ve pek çok maddi manevi kayıplarla sürgüne maruz bırakılan Çerkez halkının büyük bir çoğunluğu 1864 tarihinde Osmanlı imparatorluğu döneminde Anadolu'ya sığınmıştır. Anadolu'da farklı bölgelere yerleştirilen Kafkas halkı içler acısı bir sürgün ile geldikleri Anadolu'ya sadece gelenek, görenek ve adetlerini yanlarında getirebilmişlerdir. Bugün Çerkez denildiğinde ilk akla gelen, "Çerkez Adetleri" nde temel unsur saygıdır. Akla gelebilecek olan tüm gelenekler saygı kelimesi etrafında toplanmaktadır. Saygı kelimesinin yer almadığı hiçbir Çerkez geleneği yoktur. Çerkezlerin tüm yaşam tarzlarını şekillendiren gelenekler saygı kelimesi ile bütünlük sağlayacak biçimde düzenlenmiştir (Kaya, 2015, s. 95).

Çerkezler saygı çerçevesinde oluşturulan ve yazılı olmayan geleneklere, en az yazılı hukuk kuralları kadar özen göstermişlerdir. Çocukluktan itibaren her Çerkez uyması gereken geleneksel yaşam tarzını benimser ve gelenekler doğrultusunda yaşamını düzenler bu da Çerkezlerin ilkçağdan beri hiçbir dönemde tutuklu bulundurulma haline ihtiyaç duyulmamasını sağlamıştır (Kalaycı, 2015, s. 91). Çerkezlerin gündelik yaşamında kadına gösterilen saygı, kız-erkek eşitliğine dayalı ilişkiler, düğünler, kıyafetler, geleneksel müzikler ve folklor, toplumun kültürünü ve Çerkez kimliğini oluşturmaktadır. Dünyada kim olursa olsun Kafkasya'yı gören, Çerkezlerin geleneksel yaşam tarzlarına şahit olan herkes onlara hayran olmaktadır ve eserlerinde Çerkezlere olan hayranlıklarını da açıkça dile getirmektedir (Bağ ve ark., 1999, s. 7).

Çerkez halkının en dikkat çekici özelliklerinden biri de geleneksel kıyafetleridir. Çerkezlerin yaşanan coğrafyanın da etkisiyle şekillenen, geleneksel desen ve motiflerle süslenen gösterişli kıyafetleri pek çok araştırmacının, tarih yazarının ve seyyahın dikkatini çekmiştir. Çalışmada, kültürel sürdürülebilirliğin devamını sağlamak amacıyla, dünya giysi tarihinde, geleneksel kıyafet özellikleri ile dikkat çeken Çerkez kadın giysileri ele alınmıştır. Çerkez giysilerinin gerek form gerekse süsleme ve desen özellikleri çağdaş giysi tasarımlarında esin kaynağı olarak kullanılmıştır. Çalışmada geleneksel giysilerden esinlenilerek hazırlanan tasarımlar ile geleneksel kültürlerin gelecek nesillere çağdaş bakış açılarıyla ve güncel yorumlamalar ile aktarılması amaçlanmıştır.

### Geleneksel Çerkez Kıyafetleri

Kafkasya'nın en önemli yerleşim yerlerinden olan Kuban ve Elbruz bölgesindeki arkeolojik çalışmalarda elde edilen taş kabartma ve oymalar, duvar resimlerindeki kadın ve erkek figürleri; mezarlar ve kurganlardan elde edilen veriler, Çerkez giysilerinin ilk biçimini M.Ö. 5. yüzyılda almaya başladığını, M.S.19. yüzyılda ise artık son şeklini aldığını göstermektedir (Kaya, 2015, s. 264). Bu ilk örneklerden sonra Çerkez kıyafetleri ile ilgili önemli bilgileri Evliya Çelebi ve diğer dönem seyyahları vermektedir. Üslup olarak abartılı bir tarzı benimseyen Evliya Çelebi Çerkezlerin kılı kepeden siyah başlık giydiklerini, üzerlerine siyah koyun yününden ince dokunmuş ihram gibi dar ve siyah aba giydiklerini yazmıştır. Ayrıca Evliya Çelebi Çerkezlerin bellerine kemer taktıklarını da vurgulamıştır (Güneş, 1969, s. 25).

İlk dönemlerden itibaren Çerkez giysi formlarında çok değişiklik olmasa da zamanla süsleme ve detaylandırmalarda bazı değişiklikler görülmektedir. Çerkezler yapı olarak dış görünüşe çok önem veren ve estetik görünümünü kıyafetleri ile tamamlayan bir topluluktur. Çerkez erkek giyiminde asaletin yanı sıra vücut hatlarını ortaya çıkaran formlarda giysiler kullanılmıştır (Görsel 1). Çerkez kadın kıyafetlerinde ise zarafet asıl dikkat çekici unsurdur (Görsel 2). Gerek beden özellikleri gerek kılık kıyafetleri gerekse farklı türlerdeki aksesuarları onların genel görüntüye verdikleri önemi göstermektedir. Çerkezlerin gelen görünümüne verdikleri bu önem, ilk dönemlerden itibaren tüm dünyada ün kazanmıştır. Dik duruşlu, asil görünüme sahip ve ince uzun yapıları ile tanınan Çerkezleri, 1840'larda Çerkezya'da bulunan Fransız jeolog ve araştırmacı Xavier Hommaire de Hell ve eşi şöyle anlatmaktadır:

"Müthiş Çerkezleri sonunda görebildim; bir çılgılık atmadan edemedim. Dehşetli görünüşlerini korumalarımız olan kazaklara nasıl nefretle baktıklarını hayatım boyunca unutmayacağım. Tepeden tırnağa silahlılardı. Bazıları zırh giymişlerdi. Gümüş kamaları ve piştovlarının işlemeleri siyah yamçılarının altında pırl pırl parlıyordu. Gecenin sisi içinde tıpkı Ossian'ın masal kahramanlarını andırıyorlardı." (Öner, 2014, s. 20).

19. yüzyılın ünlü aristokrat, etnograf, folklorist ve sanat eleştirmeni Sultan Han-Girey ise Çerkez giysileri için şöyle söylemektedir:

"Çerkezler giysilerinde çok özenlidirler. Kıyafetlerini oluşturan her bir parça birbiriyile son derece uyumludur. Giysileri çok şık ve muazzamdır." (Girey, 1978, s. 242).

Dağlık, soğuk ve karasal iklimin etkin olduğu bir bölgede yaşayan Çerkezler, yaşam şartları gibi kılık kıyafetlerini de bölgenin coğrafi koşullarına uydurmuşlardır. Çerkezlere ait ilk giysi örneklerinde, yaşanan bölgeye uyum amaçlı ergonomik detaylara ağırlık verilmiştir. Oluşturulan bu ilk giysi örneklerinde kadın, erkek ve çocuk giyimi birbirine benzer özelliklerde, rahat hareket etmeyi sağlayan



**Görsel 1.**  
*Geleneksel Çerkez Erkek Giysisi (Koçkar, 2008, s. 93).*

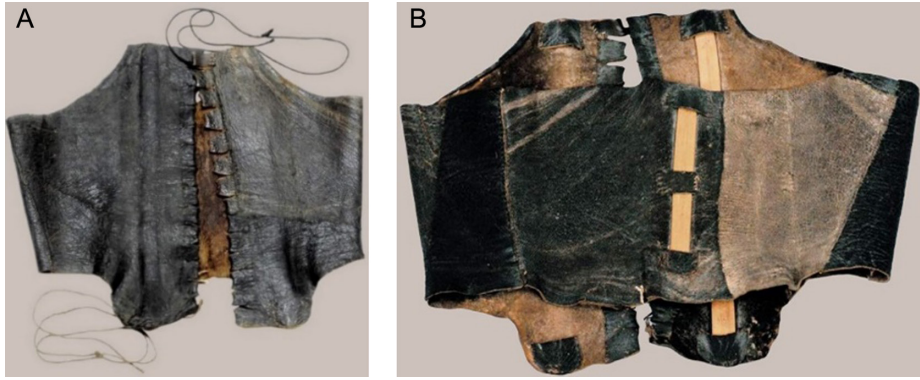
formlarda hazırlanmıştır. Çerkez giysilerinde sadece siyasi yapılanmanın oluşturduğu sosyal sınıflar arası kıyafet farklılıkları söz konusu olmuştur. Kafkasya'da siyasi yapılanma feodal sisteme dayandırılmıştır ve uzun yıllar feodal sistemin etkisi altında şekillenen siyasi yapının da etkisi ile Kafkas halkları arasında bir beylik kölelik anlayışı sürdürülmeye çalışılmıştır. Bu sistem gereği oluşan kabile, aile ve sosyal sınıflarda Çerkez giysileri; kesim, form ve süsleme açısından bazı farklılıklarla şekillenmiştir (Kalaycı, 2015, s. 96). Bu farklılıklar daha çok kadın kıyafetlerinde dikkat çekmektedir ve zengin, soylu olarak kabul edilen sülalelerin kadın giysileri köle kadın giysilerine göre çok daha detaylı çalışılmıştır. Ayrıca soyluların (werk) ve kölelerin (pşhi) giysilerinde renk farklılıkları da söz konusu olmuştur. Örneğin Çerkez giysilerinde kırmızı rengin sadece soylu bir kadın tarafından giyilmesine izin verilmiştir (Muradinovna, 2021, s. 499). Bu renk ve basit bazı model değişikliklerinin dışında, tüm Çerkez kıyafetlerinin benzer model ve form özelliklerinde olması milli birlik ve beraberliğin ayrıca eski ve otoriter bir geçmişin sembolü olarak değerlendirilmektedir (Baj, 2000, s. 127)

Çerkezler ince, uzun ve düzgün fiziksel özellikleri ile tanınmaktadır. Çerkez halkı, çok uzun boylu olmamasına karşın son derece kaslı bir vücut yapısına sahiptir. Çerkez kadın ve erkekler hiçbir yaşta asla şişman olmayan insanlardır. Omuzları ve göğüs hattı oldukça



**Görsel 2.**  
*XVIII-XIX Yüzyılların Ulusal Kıyafetleri İçindeki Çerkez Kadınları (Muradinovna, 2021, s. 499).*

geniş fakat belleri ince olan bu ırkın genelde saçları ve gözleri kahverengidir ve yüz hatları oldukça düzgün, burun yapıları da ince ve düzdür (Klaproth, 2013, s. 219). Çerkezlerin bu gösterişli vücut yapısına sahip olmaları, yaşadıkları bölgenin gerekliliği olarak atik, dinamik bir yaşam tarzını benimsemeleri kadar kılık kıyafet özellikleri ile de ilişkilidir. Tüm dünyada ilk dönemlerden itibaren dinçlikleri, sağlıklı görünümleri, fiziksel güçleri ve uzun ömürlü olmaları ile ün yapan Çerkezler, çocukluktan itibaren vücutlarının güzelliğini ve simetrisini geliştirmeyi ve buna uygun kıyafetler giymeyi önemsemişlerdir (Jaimoukha, 2014, s. 1). Ulaşılmak istenilen estetik görünümü ise ergenlik döneminden itibaren hem kız hem erkek çocuklarına giydirdikleri ve Çerkez kıyafetlerinin ayrılmaz bir parçası olan korselerle sağlamaya çalışmışlardır. Vücuda sıkıca oturtulan korseler ihtışamalı bir bel ve göğüs şeklinin yanı



**Görsel 3.**

a, b. Çerkez Kadın Deri Korse (Anonim, 2016, s. 75).

sıra vücudun dik duruşunu da sağlamıştır (Görsel 3a ve b). Çerkez kadın ve erkek giyiminin en önemli parçalarından biri olan bu korseler, kıyafetlerin içerisinde vücudu sıkıca sararak giysi formlarının şekillenmesini de sağlamıştır. Kıyafetlerin altına ergenlik dönemi ile birlikte giyilmeye başlanılan ve vücut şekillendirici özelliklere sahip olan korseler, özellikle kız çocuklarında evlilik çağına kadar giyilmesi zorunlu bir giysi tamamlayıcısı olmuştur. Özel üretilen bu korseler, keçi, kuzu derisinden işlenmiş sahtiyan denilen ince ve yumuşak bir tür deri ile yapılmışlardır. Bu korseler biçim, malzeme, kullanım amacı, işlev ve yapılaş biçimi yönünden diğer ülkelerde üretilen ve giyilen korselerden bazı farklılıklar göstermiştir (Kalaycı, 2015, s. 96).

Çerkezlerin dikkat çekici ve ihtişamlı görünümünde hiç şüphe yok ki, kılık kıyafetlerine gösterdikleri önem ve kıyafetlerinin gösterişli kesim, form ve süslemelerine verdikleri önem yatmaktadır. Hem kadın hem erkek hem de çocuk giyiminde dikkat edilen en önemli özellik genel estetiğin korunması ve düzgün vücut hatlarını ortaya çıkaran kesimlerin uygulanması olmuştur.

19. yüzyıldan itibaren belirli model özelliklerine sahip olan Çerkez giysilerinde çok özel bazı unsurlar giysileri diğer geleneksel kıyafetlerden ayırt edici olmuştur. Giysilerde bulunan kesim ve süsleme detayları Çerkezlerin geleneksel giysilerinin her dönemde dikkat çekici olmasını sağlamıştır. İlk dönemlerde yaşanan ortamın gereklilikleri doğrultusunda şekillenen giysiler ilerleyen dönemlerde estetik boyutun önem kazanması ile kesim, form ve süsleme detaylarına ağırlık verilmesini sağlamıştır.

#### **Geleneksel Çerkez Kadın Kıyafetleri**

Gösterişli giysilerden oluşan geleneksel Çerkez kıyafetlerinde en dikkat çekici parçalar kadın giyimine aittir. Çerkez kadın giysileri genel görünümü ile asalet ve zarafet örneği olarak tanınmaktadır. Çerkez kadınları her dönemde giyim kuşamlarına dikkat etmişler ve küçük yaşlardan itibaren vücutlarının şekillenmesine, dik duruşun sağlanmasına ve bellerinin ince görünmesine dikkat etmişlerdir (Kaya, 2015, s. 264). Dikkat ettikleri bu görünümün sağlanmasında kıyafet form ve modelleri büyük önem taşımaktadır. Bu kıyafetlerin tamamı küçük yaşlardan itibaren terzilik mesleğine başlayan Çerkez kızları tarafından dikilmiştir. Yeşil, bordo, siyah, kırmızı, krem ve beyaz gibi renklerde kadife, saten ve ipek kumaşlardan dikilen bu elbiseler altın ve gümüş teller ile bazen de savatlı gümüş işlemelerle süslenmiştir (Ekşi, 2016, s. 55). Çerkez kadınları, üst bedene sıkıca oturan, alt bedende geniş kesimli ve süslemede altın işlemelerle detaylandırılan kıyafetler giymişlerdir. Bu giysi örnekleri Çerkez kadınlarının güzelliklerini ortaya çıkaracak kalıp özelliklerinde olup ince bellerini vurgulayan

formlarda hazırlanmıştır. Çerkez kadın giyiminde kumaş türlerinde ve süsleme detaylarında oluşan farklılıkların dışında giysi parçaları ve giysi modelleri her dönemde birbirine benzer özellikler göstermektedir. Model özellikleri açısından ilk dönem giysi örneklerine benzer özelliklerde hazırlanan kaftanlar ve içerisine giyilen içlik tarzı bir gömlek, pantolon, kemer, başlık ve ayakkabı geleneksel Çerkez kadın kıyafetlerinin temel parçalarıdır (Tok, 2018, s. 88).

Çerkez kadın giyiminde en dikkat çeken giysi parçası ise bir tür dış giyim örneği olması ve dolayısıyla süsleme bakımından ağırlık kazanması sebebiyle kaftanlardır (Görsel 4a ve b). Kadın kaftanları kesim, model ve form bakımından benzer özellikler göstermektedir. Sadece soylu ve köle kadınların giydiği kaftanlarda model boyu farklılıkları, süsleme, kumaş ve renk farklılıkları göze çarpar. Köylü ve köle kadınlar ve genç kızlar günlük işlerle uğraştıkları için ergonomik sebeplerden dolayı, giydikleri kaftanlarda etek boyunu kısa tutmuşlardır. Soylu Çerkez kızları günlük işlerle meşgul olmadıkları için, kaftan boyları kısa değildir ve model boyu ayak bileklerine kadar uzanır (Tok, 2018, s. 89). Genellikle içe giyilen içliğin süsleme detaylarını ortaya çıkarabilecek açıklıkta geniş "V" yakalı çalışılan kaftanlar, bele sıkıca oturan ve etek uçlarına doğru açılan bir formda kesilir. Belden aşağısı ön ortasında açık çalışılır ve yine ön ortasından içe giyilen içlik görülür. Kaftanlar özellikle koyu renkli, parlak, asil ve gösterişli kumaşlardan dikilmiştir. Açık renkli kumaşlardan dikilen Çerkez kaftan örnekleri az sayıda görülmektedir (Muradinovna, 2021, s. 500). Kaftanlarda kola uygulanan model uygulamaları giysinin gösterişini arttırmaktadır. Dirsek hattına kadar dar kesilen ve dirsekten sonra bir ek parça ile geniş bir form kazandırılan kollar, bazen kaftanların etek uçlarına kadar uzun çalışılmıştır. Kaftanlarda ön ortası, yaka çevresi, etek ucu ve özellikle de kollara dirsekten sonra eklenen parçalar süsleme açısından oldukça zengindir.

Çerkez giysilerinde Çerkezlere ait tabiat kökenli stilize motifler, gümüş, altın, sim ve sırma ipliklerle işlenmiştir. "Adiğe Dışe Yıdağ" olarak adlandırılan ve Türk işleme sanatlarında da süsleme unsuru olarak çok kullanılan sim sırma işleme tekniği, kaftanlarda süsleme açısından en çok tercih edilen işleme tekniği olarak görülmektedir (Görsel 5). Çerkezlerde giysi süslemede kullanılan altın dikiş tekniği işleme, saten dikiş, galon dokuma ve dantel örgü teknikleri olmak üzere dört farklı yöntem ile giysilere uygulanmıştır. Bu tekniklerde her işleme için ayrı desen şablonları hazırlanmıştır. İlk dönemlerde kil veya hayvansal ürünlerden özellikle de kadın ustalar tarafından hazırlanan şablonlar, ilerleyen dönemlerde kâğıt ve kartondan da kesilmiştir (Teuchezh, 2001).



**Görsel 4.**  
a, b. 19. Yüzyıl Kadın Kaftan Örnekleri (Jaimoukha, 2014, s. 13–14).

Adiğe Dişe Yıdağe tekniği, oluşturulan bu şablonlar ile kumaş yüzeyine çizilen desenlerin oldukça zahmetli bir çalışma sonucunda kumaşa geçirilmesi işlemi içermektedir. Kuçba (2017)'ya göre, Esen Adiğe Dişe Yıdağe tekniği sık dokulu kumaşlar üzerine uygulanmakta ve işlemede, ince altın ve gümüş tellerin koyu renkli, sağlam iplikler yardımıyla, kumaşın dokuma iplik sayısına, belirli desenler oluşturacak şekilde işlenmektedir. Ayrıca, işleme bittikten sonra arka yüzüne eritilmiş balmumu sürüldüğünü

böylece yapılan işlemlerin uzun yıllar sağlam kalabildiğini ifade etmektedir (Kuçba, 2017, s. 1).

Kadın kıyafetlerinde kaftanları tamamlayan ve genel görünümüne önemli ölçüde estetik kazandıran bir diğer giysi parçası kadın içlikleridir. İçlikler, genellikle ipek kumaşlardan dikilmiştir. Kaftan kumaşlarına zıtlık oluşturmak için farklı tonlarda renkler kullanılmıştır (Ekşi, 2016, s. 56). İçliklere sıfır yaka ya da hâkim yaka uygulanmıştır. Yakadan bele kadar ön ortası, geleneksel motifler ya da geleneksel Çerkez giysilerinin en spesifik özelliklerinden biri olan ve “luneher” olarak adlandırılan geleneksel Çerkez düğmeleri ile hareketlendirilmiştir (Görsel 6). Süslemesiz olarak dikilen içliklerin üzerine de yine aynı motif ve düğmelerle süslenen göğüslükler giyilmiştir (Görsel 7). İçliklerin arka ortasına açılan ilik düğme ile kapaması sağlanmıştır ve içlikler, bele oturan, etek uçlarına doğru açılan bir formda hazırlanmıştır. Kollar kol evinden dirsekler kadar dar, dirseklerden model boyuna kadar geniş ve açılımlı kesilmiştir. Model boyu ayak bileklerine kadar uzanan içliklerin altına Çerkez kadınları genellikle içlik kumaşından dikilen bir pantolon giymişlerdir. Süvari pantolonlarına benzeyen Çerkez kadın pantolonları ne çok dar ne de çok geniş olacak şekilde hazırlanmıştır. Pantolon beli, pantolonunun kumaşından farklı bir kumaş ile bir parmak genişliğinde, ucu sırmalı, beyaz şeritten hazırlanan uçkurla bedene sabitlenmiştir (Baş, 2000, s. 129).

Çerkez kadın kıyafetleri başa ve bele takılan ve ayağa giyilen aksesuarlarla tamamlanmaktadır. Özellikle başa giyilen kepler ve üzerine örtülen başörtüleri Çerkez kadın kıyafetlerinin tamamlayıcı unsurlarıdır. Çerkez kadın kepleri farklı model özelliğinde yapılmıştır. 15–20 cm yüksekliğinde, kubbemsi bir görünümde olup



**Görsel 5.**  
Adiğe Dişe Yıdağe (Enes, 2017).



**Görsel 6.**  
Kadınlar İçin Göğüs Zırhı (Anonim, 2016, s. 71).



**Görsel 7.**  
Geleneksel Çerkez Düğmeleri (Luneher) (Anonim, 2012, s. 62).

alttan üste doğru daralanlar bulunmaktadır. Bunun yanı sıra üstü düz olanlar ve yine 10–12 cm yükseklikte olup üstü kırık konik tarzında olanlar ve ayrıca asker kepi tarzında oval görünümde olanlar (Görsel 7). En çok kullanılan kepi modelleridir (Kaya, 2015, s. 268). Bu değişik formlarda hazırlanan keplerin altında özellikle Çerkez genç kızlar uzun saçlarını arka bedene doğru örgülü (Görsel 8). kullanmışlardır (Dakokhova ve ark., 2021, s. 135). Çerkez kızlarının saçının açık olması Çerkez geleneklerine göre saygısızlık sayılmıştır. Genç kızlar, farklı formlarda hazırlanan keplerinin üzerine beyaz tülbentler takmışlar ve evlendikten sonra bu tülbentleri eşlerine hediye etmişlerdir. Bu beyaz başörtüsü, Çerkez toplumlarında oldukça kıymetli bir hediye olarak değerlendirilmiştir (Ekşi, 2016, s. 56). Yaşça büyük olan Çerkez kadınlarının kullandıkları başörtüsü ise genellikle koyu renklerde olup elde örülerek hazırlanmıştır. Başta bulunan kepin üzerinden geçirilip önde göğüs hizasında iki ucu birleştirilip düğümlenerek kullanılmıştır. Yaşça büyük olan kadınların başörtüsü, genç kızların kullandığı başörtülerine oranla daha küçük boyutlarda hazırlanmıştır. Uçları püsküllerle hareketlendirilen başörtüleri Çerkez kadın giyiminin en önemli aksesuarları arasında yer alır. Çerkezlerde başlıklar hem erkek hem de kadınlar için, toplumsal konumu ve toplumda kişinin değerini belirleyen önemli bir unsur olmuştur (Tok, 2018, s. 94). Buna bağlı olarak da kullanımı oldukça önem taşımıştır. Çerkezler geleneksel başlıkları, günlük yaşamda ve özel günlerde kıyafetlerini tamamlayan başörtüleri ile hareketlendirerek kullanmışlardır.

Hem kadınların hem erkeklerin kullandığı, fonksiyonel olduğu kadar estetik bir görünüme sahip olan keseler başlık kumaşlarından kesilip, üzerleri yine başlıklarda ve giysilerde bulunan desenler ile süslenmiştir. Giysiler kadar özenle hazırlanan bu keseler Çerkez giyiminde vazgeçilmez bir giysi tamamlayıcı olmuştur (Cherkasov ve ark., 2015, s. 82).

Çerkezlerde hem kadın hem de erkek giyiminde kıyafetlerin ayrılmaz bir parçası, yaşa ve cinsiyete göre farklı malzeme ve tekniklerle yapılan kemerler olmuştur (Görsel 9). Çerkezler kemersiz kıyafet giymeyi saygısızlık olarak gördükleri için resmi veya resmi olmayan ortamlarda her zaman kemer kullanımına önem vermişlerdir (Baj, 2000, s. 133). Korselerle şekillendirilen bellere 3–4 cm genişliğinde takılan bu kemerler erkeklerde ve yaşlı kadınlarda deriden ve dokuma kumaşlardan yapılırken genç kadınlarda gümüşten yapılıp üzeri farklı motiflerle süslenmiştir. Kemerlere Çerkezlerde sembolik anlamlar da yüklenmiştir. Kemer takan insanların nazardan ve hastalıklardan korunabileceğine olan inanç kemer kullanımını arttırmıştır. Önden bir toka ile kapatılıp açılan ve genellikle gümüş üzerine geleneksel motiflerin işlenmesiyle yapılan kemerler giysilerde estetik görünümün sağlanmasına büyük katkı sağlamıştır.

Çerkez giyiminde ayakkabılar da oldukça dikkat çekicidir. Kız çocuklarına küçük yaşlardan itibaren ayaklarının taraklı olması için mestler giydirilmiştir. Mestlerle iyice sıkılan ayaklar, yine oldukça sıkı ve dar ayakkabılar ile şekillendirilmeye çalışılmıştır (Dakokhova ve ark., 2021, s. 140). Deri ve sahtiyandan siyah renkte yapılan ayakkabıların özellikle kadın için olanları çeşitlilik bakımından oldukça zengindir. Uzun kadın kaftanlarının altına giyilen en dikkat çekici kadın ayakkabısı ise "pkhe tsuke" adı verilen ahşap ayakkabılardır (Görsel 10). Genellikle soyluların giydiği bu ayakkabıların yüksekliği 12 cm'dir. Ayakkabılar kadifelerle kaplı fildişi ve gümüş ve altın takılar ile süslenmiştir (Kaya, 2015, s. 270).

### Yöntem

Geleneksel Çerkez kadın giyimlerinin kültürel unsurlarını esas alarak günün trendlerine uygun kadın giysi tasarımları oluşturmayı



**Görsel 8.**  
Geleneksel Çerkez Başlığı ve Başörtüsü (Anonim, 2016, s. 90–84).

amaçlayan araştırmada nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Koleksiyon hazırlama sürecine dair takip edilen aşamalar eylem araştırması ile yapılmıştır. Mevcut durumu analiz etmek, belirlemek, değerlendirmek ve bu değerlendirme sonrası yeni fikirler oluşturmak eylem araştırmalarının amacıdır (Johnson, 2015, s. 43). Uygulama/karşılıklı iş birliği/tartışma odaklı eylem araştırması türü, uygulamayı geliştirmeye yönelik bir yaklaşımdır. Eylem süreci; problemi belirleme, veri toplama, veri analizi, eylem planı belirleme, eylemi gerçekleştirme, alternatif ya da yeni bir eyleme karar verme aşamalarından oluşmaktadır (Yıldırım & şimşek, 2008, s. 297).

Çalışmada ilk olarak geleneksel Çerkez kadın giysileri araştırılarak kullanım alanı aşışından yapılan incelemelerden elde edilen veriler değerlendirilmiş, görsel ve yazılı kaynaklar taranmış, araştırmanın



çerçevesine uygun şekilde çalışmaya aktarılmıştır. Araştırmanın uygulamalı tasarımı aşaması ise; “Национальный музей Республики Адыгея каталог традиционной одежды и золотого шитья” (Adigilerin Geleneksel Giysileri ve Altın Dikişleri) isimli katalogta yer alan geleneksel giysilerden esinlenilerek gerçekleştirilmiştir. Geleneksel Çerkez giysilerinin biçim, süsleme, kullanım özellikleri ve kültürel öğelerinden esinlenilerek modern kadın dış giysi tasarımları yapılmıştır. Oluşturulan kapsül kadın giysi koleksiyonunun ilham kaynağını ifade eden Çerkez geleneksel kadın giysilerinin kullanım alanları, kültürel özellikleri, model, kesim, süsleme özellikleri değerlendirildiğinde yeni giysi modellerinde bulunması gereken temel tasarım unsurları şu şekilde belirlenmiştir;

- Geleneksel Çerkez kadın giysilerinin dış giyim olarak kullanılmalarından yola çıkarak koleksiyondaki tasarımlar aynı amaca uygun olarak giysi türü aşışından dış giyim olmalı,



**Görsel 9.**  
Çerkez Kadın Kemerini (Jaimoukha, 2014, s. 9).



**Görsel 10.**  
Çerkez Kadın Ayakkabısı, (Pkhe Tsuke) (Anonim, 2016, s. 95).

- Giysilerin tasarım özellikleri günün modasına ve Çerkez giysilerin ikonik değerlerine uygun olarak şekillendirilmeli,
- Modern dış giysi tasarımlarında geleneksel Çerkez kadın giysilerinin yaygın renkleri ve günün renk trendleri kullanılmalı,
- Geleneksel Çerkez giysilerinde yer alan sırma işlemler ve desenler koleksiyon parçalarında yoğun olarak vurgulanmalı,
- Seri üretim için 30–50 yaş arası kadın kitle modasına hitap edecek modeller olmalı,
- Modeller, orta yaş kadın tüketiciler tarafından tercih edilecek kesim (form) özellikleri barındırmalıdır.

## Bulgular

Araştırmanın bu bölümünde çalışmada hazırlanan koleksiyonun aşamaları sunulmuştur. Koleksiyonun teması geleneksel Çerkez giyimleri olması nedeniyle öncelikle bu alanda araştırmalar gerçekleştirilmiştir. Geleneksel giysiler esas alınarak hazırlanan süreç için alan yazında yer alan koleksiyon hazırlama aşamalarından farklılıklar taşıyan, yeni ve özgün bir yol haritası oluşturulmuştur.

**İhtiyaç:** Sürdürülebilirlik olarak belirlenmiştir.

**Problem Analizi:** Çevre ve ekonomi alanlarındaki sürdürülebilirlik çalışmaları oldukça fazla olmasına rağmen kültürel sürdürülebilirlik ile ilgili uygulamalı akademik çalışmalara daha az rastlanılmıştır. Özellikle geleneksel giysilere yönelik çalışmalarda yeniden tasarım yapılması konusunda kavramsal ve uygulamalı çalışmalara ihtiyaç duyulmaktadır. Kültürel sürdürülebilirliğin geleneksel giysiler kapsamında gerçekleştirilmesi, bu giysilerin özelliklerinin gelecek nesillere aktarılması, geleneksel giysiler esas alınarak tasarım uygulamaların yapılması gerekmektedir.

**Kavramsal Süreç:** Çalışmanın kavramsal kısmında öncelikle dünyadaki moda trendleri araştırılmıştır. Belirlenen sezona dair mega trendlerin neler olduğu, konu, renk ve doku açısından gelecek sezonlarda moda sektörünü nelerin etkileyeceği ortaya çıkarılmıştır. Mega trendler kapsamında konu, form, renk, desen, doku açısından incelemeler yapılmıştır. Mega trendlerdeki yönlendirmeler kapsamında koleksiyon konusu mikro düzeyde sürdürülebilirlik ve teması geleneksel Çerkez giysileri olarak seçilmiştir. Bu nedenle Geleneksel Çerkez giysilerinin neler olduğu ve bu giysilerin kullanım alanları, kumaş, malzeme, form ve süsleme özellikleri kavramsal olarak detaylı araştırılmıştır.

**Hedef Sezon ve Trend Analizi:** Kapsül koleksiyonun 2024–2025 Sonbahar-Kış sezonu için hazırlanmasına karar verilmiştir. ISPO mega trendleri incelendiğinde 1. mega trendin *Spor Birliği (Sports Syndicate)*, 2. mega trendin *İleri Odak (Forward Focus)*, 3. mega trendin *Performans Ruhunu (Performance Psyche)* olduğu ortaya çıkmıştır. Mega trendlerin özet içeriği Tablo 1'de verilmiştir (ISPO Texttrends, t.y.).

2023–2024 sonbahar kış dönemi renk trendleri incelendiğinde; trend analiz şirketi WGSN'nin renk kodlama şirketi The Color Code ile birlikte 2024 yılının rengini Apricot Crush olarak belirlediği görülmüştür. Pantone renk enstitüsü ise 2023'ün rengini 18–1750 kodlu Viva Magenta olarak açıklamıştır. Doğada fazlasıyla bulunan Viva Magenta mor, kırmızı ve pembe tonlarını barındıran canlılık ve güçlülüğü simgeleyen bir renk olarak yer almıştır. WGSN ve Coloro ise, Barbicore pembedinin yerini sıcak şeftali turuncusu rengine bırakacağını ifade etmişlerdir. Kırmızının tonlarını barındıran 2023 yılının Viva Magenta rengi ve kahverengi

**Tablo 1.**  
ISPO 2024–2025 Sonbahar-Kış Mega Trendleri ve Renk Tahminleri




Spor Birliği (Sports Syndicate)	İleri Odak (Forward Focus)	Performans Ruhunu (Performance Psyche)
Tekstil ve moda sektörü bir araya geldiğinde, elyaftan tüketiciye kadar tedarik zinciri boyunca baştan sona işbirliği olduğunda endüstri daha büyük bir hızla ilerleyecektir. Sürdürülebilir gelişmeler, marka işbirlikleri ve tüketici girdisi açısından sendika etkisi yaratarak, lider, baskın üye olmadan sektörün daha iyi olması için ekip çalışması olmalıdır. Çevre sorunlarını çözmek için nasıl çalışıldığına dair tutarlı bir mesaj oluştururken hem sektör birliğiyle, hem de tüketiciyle etkileşim halinde olmalıdır. Birleşelim, dinleyelim, öğrenelim ve dünyadaki değerleri ve zorlukları anlayalım. Paris anlaşması ile oluşturulduğu gibi tek başına bir yola odaklanmak yerine grup katılımı, daha verimli tekstil süreçleri ve kaynak kullanımı yoluyla çevreyi daha temiz, daha yeşil ve yaratıcı hale getirmelidir. Belirlediğimiz hedeflere ulaşmamıza katkı sağlayarak daha büyük fayda için kullanılacak bir bilgi arşivi oluşturulmalıdır.	Dijital devrime alıştığımız gibi metaverse'nin patlaması ile artık hem dijital hem de fiziksel dünyalarda paralel yaşamlara sahip olabiliyoruz. Markalar kendilerini sanal gerçeklik dünyasına kaptırmaya, kendi dünyalarını yaratmaya, özel olarak tüketicilerin avaturları için kapsül koleksiyonlar ve sınırlı sürümler tasarlamaya, aynı zamanda yüksek satışlar yaratarak dikkat ekonomisine hitap etmeye hevesli hale gelmiştir. Meta dünyalar için kapsül koleksiyonları yaratan markaların avantajları teşhir, potansiyel tüketiciler için yeni bir deneyim veya aynı kıyafetleri giymenin "mini-me" yönüdür. Sanal ve gerçek olmak üzere her iki dünyanın da en iyisini yaratmada perakende mağazalarında sürükleyici deneyimler oluşturmak için dijital sanat eserleri kullanılıyor. Gerçek dünyada da sanal kripto para birimi artık mağaza içi markalar tarafından kabul ediliyor.	Performans, spor ve dış mekan giyimleri için en önemli özelliktir. Performans; sektördeki diğer gelişmelerle birlikte aktiviteyi koruma ve geliştirmede giyenin performansından tekstil ve nihai ürün performansına, sürdürülebilirlikten ürün imalatındaki ve teknik süreçlerdeki değişikliklere kadar uzanan bir yelpazededir. İstenen performansın temel özellikleri sadece malzeme sektörüne değil, aynı zamanda tüketicinin yaşam tarzına da bağlıdır. Kumaş ve ürün tasarımında çok yönlülük devreye girdiğinden hem fiziksel hem de zihinsel sağlığın önemi bir ürüne katma değerle birlikte işlevselliği kazandırılmasına bağlıdır. Fiziksel performans ve tasarım performansı tüm seviyeleri etkileyen parametredir. "Daha iyi satın al, daha az satın al" mantrası, "bir sat, katma değer elde et" mantrasına yol açar. Tekstil ve moda markaları tasarım ürününü aracılığı ile nihai tüketicilerin aracılığıyla beklediği katma değeri almak zorundadır.
		





Image: Apricot Crush - WGSN and Coloro's FW23/24 Colour Report. Courtesy: WGSN

### Görsel 11.

WGSN 2024–2025 Sonbahar/Kış Ana Renk Tahmini (WGSN, t.y.).

ile sarıyı içinde barındıran 2024 yılının Apricot Crush'i belirlenen tema ile uyumlu renk skalasına sahiptir (Bazaar, t.y.).

Sezonun moda trendleri değerlendirildiğinde; 2024 kış döneminde pozitif etki yaratan pastel renk çeşitleri kullanılacağı ve rahat kesimlerin yer alacağı ortaya çıkmıştır (Görsel 11). Son dönemlerde yaşanan pandemi, doğal afetler, sosyal ve ekonomik faktörler nedeniyle rahatlığa duyulan ihtiyacı arttırdığı belirtilirken, yeniden toparlanma duygusuyla süslemelerin giysilerde yoğunlaşacağı ifade edilmektedir. Takım ve döpiyeslerin sınırlarını ofislerden sokağa doğru genişleteceği, aynı zamanda bol kalıplar kullanılırken, feminen tarza vurgu yapan ince detayların da tasarımlarda yer alacağı öngörülmektedir. 2024 yılı sonbahar-kış sezonunda desenler, dokular, katmanlar ve hacimler moda trendleri arasında yoğun olarak yer bulacaktır.

**Koleksiyon Temasının Yapılandırılması:** Araştırma kapsamında yer alan giysi modelleri orta yaş kadın tüketicilerin kullanımına yönelik beklentileri dikkate alınarak tasarlanmıştır. Geleneksel Çerkez

kadın giysilerinin tema olarak seçildiği koleksiyon hazırlama sürecinde tasarımlarda kullanılacak koleksiyonun hedef kitlesine yönelik araştırma yapılmıştır.

Geleneksel Çerkez kadın giysilerine ait özellikler belirlenirken, kültürel açıdan bu giysilerin taşıdıkları tasarım parametreleri incelenmiştir. Genel olarak değerlendirildiğinde giysilerin kullanım amacına göre biçim, kumaş ve süslemelerde farklılıklar gösterdikleri, çoğunlukla düz renk dokumalar tercih edildiği görülmektedir. Kumaş türleri olarak ise yün, kadife, çuha, ipek, pamuklu kumaş ve saten kullanıldığı belirlenmiştir. Geleneksel giysilerde modellerin yoğun süsleme desenleri ve motifleri barındırdıkları görülmektedir. Renkler kumaş türlerine göre çeşitlilik göstermesine rağmen giysilerde çoğunlukla kiremit rengi, siyah, lacivert, yeşil ve kahverengi tonlarının yer aldığı ortaya çıkmıştır. Geleneksel Çerkez giysi örneklerinde baskın olan karakteristik özellikler göğüs zırhı ve süsleme unsurlarının kullanılmasıdır. Süsleme teknikleri ve kullanılan desen özellikleri Çerkez giyiminde oldukça çeşitlidir. Geometrik ve bitkisel desenler sim sırma ipliklerle işlenmiştir. Süsleme kompozisyonlarında kenar hatlarını sınırlandırmak ve dikiş izlerini kapatabilmek için şerit ve kaytan kullanılmıştır. Kavramsal tasarım aşamasında elde edilen bilgiler değerlendirilmiş ve tasarım sürecinin kuluçka dönemi gerçekleşmiştir. Çerkez giysilerinin görsel sunumları için giysi özelliklerini yansıtan tema panosu hazırlanmıştır. Adyge Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı Adyge Cumhuriyeti Ulusal Müzesi'nden resmi izin alınarak arşivine ulaşılmıştır. *Adigelerin Geleneksel Giysileri ve Altın Dikişleri*. 2016 kataloğundaki görsellerden yararlanılarak araştırmacılar tarafından koleksiyon teması için kolaj yapılmıştır.

Geleneksel Çerkez kadın giysi örneklerine yer verilen tema panosunda tasarımlara ilham kaynağı oluşturabilecek biçim, süsleme, doku ve renk özelliklerine ilişkin görseller bulunmaktadır (Görsel 12). Farklı yapıdaki geleneksel Çerkez kadın giysi örnekleri malzeme, kalıp ve desen özellikleri açısından incelenmiştir.

**Detaylandırma ve Çalışma Çizimleri:** Kapsül koleksiyonun hazırlanmasında araştırma ve kuluçka döneminin arkasından aydınlanma ile fikir üretme aşamasına geçilmiştir. Tasarımların gelişmeye başlaması ile form ve biçim açısından eskiz çizimleri



### Görsel 12.

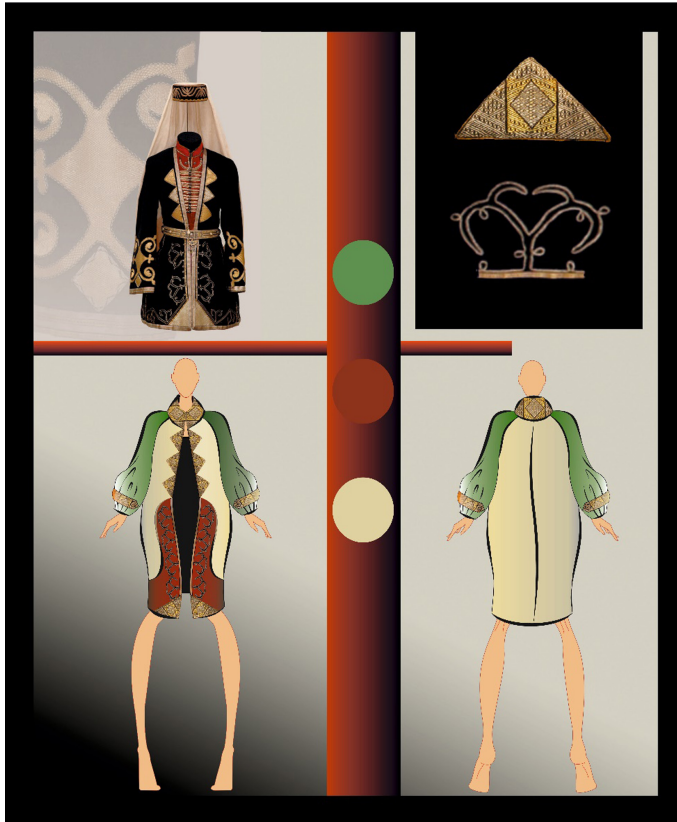
Koleksiyon Tema Panosu (Anonim, 2016, Mangır & Harmankaya, 2023).

yapılmıştır. Kapsül koleksiyonun hazırlanmasında geleneksel giysilerin form ve biçim özelliklerine birebir benzer tasarımların oluşturulmasından kaçınılarak modellere yorum katılmasına dikkat edilmiştir. Özellikle form açısından modellere benzer tasarımlara sektörde yaygın olarak rastlanmaktadır. Bu nedenle geleneksel giysilerin süsleme açısından özgün değerleri korunarak form ve biçim açısından yeni tasarımlarda zıtlık yakalanmak istenmiştir. Oluşturulan koleksiyonda esas alınan geleneksel giysilerin süsleme motiflerinin ve detaylarının korunmasına dikkat edilerek giysi formlarında ve biçimlerinde güncel moda trendlerine yönelik tasarım unsurları vurgulanmıştır. Eskiz çizimleri arasından seçilen modeller üzerinde varyasyon çizimleri oluşturulmuştur. Bu süreçte tasarımlar el çizimleri ile ilerlemiştir. Varyasyon eskizleri üzerinde renk, kumaş, malzeme, süsleme tekniği, desen ve motifler kurgulanmıştır. Geleneksel giysilerde kültürel değerlere dair unsurların bozulmasını engellemek için süsleme teknikleri, desenleri ve motifleri tasarım modellerinde kullanılmaya çalışılmıştır. Detay çalışmaları planlanan modeller arasından seçimler yapılarak değerlendirme ve rafine etme süreci başlatılmıştır. Koleksiyonda yer almasına karar verilen modeller bilgisayar ortamında çizilerek renklendirilmiştir. Teknik föyleri hazırlanan modellerin analizleri yapılmıştır.

Katalogün 61. sayfasındaki geleneksel Çerkez kadın giysisinden esinlenilerek araştırmacılar tarafından özgün giysi tasarımı oluşturulmuştur (Çizim 1). 19. yüzyıl sonu kadın kaftanı yünlü kumaştan yapılmış olup, brokar kumaş ve galonlarla Sim Sırma İşleme (Adıge Dişe Yıdage) tekniği ile süslenmiştir. Geleneksel Çerkez kadın kaftanından esinlenilerek oluşturulan 1. giysi modeli; kiremit rengi, krem ve eflatun renklerdeki yün kaşe kumaştan

tasalanmıştır. Düz forma sahip beden, bol kesimli olup hâkim yakalıdır. Boyu diz hattında sonlandırılan model reglan kolludur. Bileklere doğru genişletilerek bolluk oluşturulan kol uçları şerit bantlarla toplanmıştır. Her iki ön bedende bel hattından başlayarak etek ucuna doğru simetrik inen S kıvrımlı kesikler oluşturulmuştur. Giyside ilham alınan modelden tamamen farklı bir form oluşturulurken süsleme açısından geleneksel unsurlar yeni tasarımda korunmuştur. Özellikle üçgen formundaki sırma işlemeli motifler esas alınan kaftandaki gibi ön ortası kenarlarına ve etek ucu ile ön ortasının kesişim köşesine yerleştirilmiştir. Üçgen motiflerindeki sırma işlemler yakanın ve kollardaki bantların tüm yüzeyini kaplamaktadır. Kıvrımlı kesiklerin olduğu alanda ön ortası kenarlarına geleneksel kaftanda bitkisel kökenli motifler sıralanmıştır. Giysinin arka bedeni ön beden ile aynı model özelliklerine sahip olup fiziksel konfor açısından öndeki kıvrımlı kesiklere ve süslemelere arkada yer verilmemiştir.

Adıgelerin Geleneksel Kıyafetleri ve Altın İşlemleri kataloğunun 46. Sayfasındaki geleneksel Çerkez kadın giysisinden esinlenilerek araştırmacılar tarafından özgün giysi tasarımı oluşturulmuştur (Çizim 2). 1962 Çerkez kadın kaftanı esas alınarak tasarlanan, gülkurusu ve acı kahverengi kadife kumaştan olup kruvaze kapanmalıdır (Çizim 2). Dış giysi tasarımı modeli, A formda V yakalı olarak oluşturulmuş, giysinin kapanması ise geleneksel göğüs zırhı ile sağlanmıştır. İki bloklu renk tercihi yapılan giysinin etek ve kol ucu kenarlarına kalın bantlar geçirilmiştir. Etek ucunun ön ortası ile birleştiği köşeye ve arka etek ucu bandında yan köşelere üçgen formundan çıkan bitkisel kökenli motif yerleştirilmiştir. Kol uçlarına, üçgenlerin üzerinde çiçek yaprağı şeklinde desenler, sıralı biçimde dizilmiştir.



**Çizim 1.**  
Dış Giysi Tasarımı 1. Model (Anonim, 2016, s. 61, Mangır & Harmankaya, 2023).



**Çizim 2.**  
Dış Giysi Tasarımı 2. Model (Anonim, 2016, s. 46, Mangır & Harmankaya, 2023).



**Çizim 3.**  
Dış Giysi Tasarımı 3. Model (Anonim, 2016, s. 77, Mangır & Harmankaya, 2023).

Adigelerin Geleneksel Kıyafetleri ve Altın İşlemeleri kataloğunun 77. Sayfasındaki geleneksel Çerkez kadın giysisinden esinlenilerek araştırmacılar tarafından özgün giysi tasarımı oluşturulmuştur (Çizim 3). Geleneksel Çerkez kadın kaftanından esinlenilerek oluşturulan 3. model pelerin formundadır. Kiremit rengi, krem ve lacivert renklerin seçildiği tasarımda kadife kumaş tercih edilmiştir. Sıfır yakalı giysi tasarımının kapanması önden göğüs zırhı ile sağlanmıştır. Göğüs hattında oluşturulan roba şeklindeki kavisli kesikten pelerin parçaları inmektedir. Giysinin model boyu diz hizasında sonlandırılmıştır. Ön ortası kenarları ile etek ucunun birleştiği köşelerde, esas alınan geleneksel giysideki süsleme motifi Sim Sırma İşleme (Adiğe Dışe Yıdağe) tekniği ile uygulanmıştır. Giysinin arka bedeni ön beden ile aynı model özelliklerine sahiptir. Arka bedendeki kavisli kesiğin sağ omuz hattına ve etek ucu sol köşesine ön bedendeki süsleme motifi tekrarlanmıştır.

Adigelerin Geleneksel Kıyafetleri ve Altın İşlemeleri kataloğunda 79. Sayfadaki geleneksel Çerkez kadın giysisinden esinlenilerek araştırmacılar tarafından özgün giysi tasarımı oluşturulmuştur (Çizim 4). 19. yy başlangıcı geleneksel Çerkez şenliği kadın üçteği esas alınarak oluşturulan 4. model X formunda tasarlanmıştır. Kiremit rengi ve siyah renk çuha kumaş tercih edilen model hâkim yakalıdır. Belden kesikli olan model, omuzdan inen kuplarla üst beden vücuda oturtulmuştur. Önden açık olan giysinin kapanması göğüs zırhı ile sağlanmıştır. Model boyu diz hizasında sonlandırılan giysinin alt bedeni omuzdan inen kuplarla prenses açılım yapılarak genişletilmiştir. Evaze formunda olan alt etek ucuna geniş bantlar geçirilmiştir. Alt bedende ön ortası kup parçalarına ve etek ucu bantlarına geleneksel giyside kullanılan süsleme motifleri yerleştirilmiştir. Bitkisel kökenli stilize motiflerinden oluşan



**Çizim 4.**  
Dış Giysi Tasarımı 4. Model (Anonim, 2016, s. 79, Mangır & Harmankaya, 2023).

desen dikey ve yatay olarak sıralı şekilde tasarımda zıtlık ilkesi kapsamında planlanmıştır. Süslemelerde kordon tutturma, applike ve sim sırma işleme (Adiğe Dışe Yıdağe) teknikleri kullanılmıştır. Giysinin arka bedeni ön beden ile aynı model özelliklerine sahip olup fiziksel konfor ve vurgu açısından öndeki süslemelere arkada yer verilmemiştir. Arka beden kup parçalarında iki farklı renk kullanılarak bloklar oluşturulmuştur.

Adigelerin Geleneksel Kıyafetleri ve Altın İşlemeleri kataloğunda 56. sayfadaki geleneksel Çerkez kadın giysisinden esinlenilerek araştırmacılar tarafından özgün giysi tasarımı oluşturulmuştur (Çizim 5). 20. yüzyıl geleneksel kadın kaftanından yola çıkılarak tasarlanan 5. giysi modeli A formda olup hâkim yakalıdır. Gri ve lacivert renk yünlü çuha kumaş tercih edilen giysinin ön ortasından olan kapanması göğüs zırhı ile sağlanmaktadır. Geleneksel Çerkez kadın giysilerinin kollarındaki model özelliklerinden esinlenilerek hazırlanan tasarımda kollar vurgulanmıştır. Omuzlardan itibaren drapeli oluşturulan kollar iki renk kumaş ile katmanlı şekilde planlanmıştır. Giysinin kol uçları oval ve geniş formda esin kaynağı geleneksel giysiye öykünerek yapılandırılmıştır. Tasarlanan modelin etek ucu ön ortası kenarlarına karşılıklı olacak şekilde simetrik desenler yerleştirilmiştir. Etek ucundan yukarı doğru yükselen S kıvrımlı ve dairesel desenlerin arasına yapraklar yerleştirilerek süsleme kompozisyonu hazırlanmıştır. Tasarımın arka bedeni ön beden ile aynı model özelliklerine sahiptir. Modelin ön bedeninde kullanılan süsleme kompozisyonu arka bedende tamamlanmıştır.

Adigelerin Geleneksel Kıyafetleri ve Altın İşlemeleri kataloğunda 53. Sayfadaki geleneksel Çerkez kadın giysisinden esinlenilerek



**Çizim 5.**  
Dış Giysi Tasarımı 5. Model (Anonim, 2016, s. 56, Mangır & Harmankaya, 2023).

araştırmacılar tarafından özgün giysi tasarımı oluşturulmuştur (Çizim 6). Kapsül giysi tasarım koleksiyonunda yer alan 6. model 20.yy. ilk yarısı geleneksel Çerkez kadın elbisesi esas alınarak tasarlanmıştır. Tafta kumaş ve kadife şeritlerden üretilen geleneksel giysinin süslemeleri sim sırma işleme (Adiğe Dışe Yıdağ) tekniği ile yapılmıştır. Çalışma kapsamında tasarlanan giysi modeli ise siyah kadife ve kiremit rengi çuha kumaştan planlanmıştır. Hâkim yakalı model, ön ortasından düz kapanmalıdır. Belden kesikli olan tasarımda üst beden omuzdan inen kuplarla vücuda oturtulmuştur. Model boyu diz altında sonlandırılan giysinin alt bedeni etek ucuna doğru evaze olarak genişletilmiştir. Esas alınan giysinin süsleme desenleri modelin bel kesliğine kadar ön ortasında karşılıklı uygulanmıştır. Giysinin alt bedeninde ise sağ etek ön ortasına bitkisel kökenli stilize çiçek motifli sıralı yerleştirilmiştir. Giysinin sol alt bedeni etek ucuna aynı süsleme motifleri yatay olarak kurgulanmıştır. Bel kesliğinin altındaki alt bedende kapanmanın devamı yarım beden göğüs zırhı ile sağlanmıştır. Göğüs zırhının geleneksel kullanım yerine farklı bir yorum katılmıştır. Süslemelerde sim sırma işleme (Adiğe Dışe Yıdağ) tekniği kullanılmıştır. Giysinin arka bedeni, ön beden ile aynı model özelliklerine sahiptir. Arka bedende konfor açısından süslemeler sadece etek ucu kenarlarına uygulanmıştır.

Adigelerin Geleneksel Kıyafetleri ve Altın İşlemeleri s. 47'deki geleneksel Çerkez kadın giysisinden esinlenilerek araştırmacılar tarafından özgün giysi tasarımı oluşturulmuştur (Çizim 7). 20. yy. ilk yarısına ait geleneksel Çerkez kadın kaftanı siyah kadife kumaştandır. Kaftanın süslemeleri sim sırma işleme (Adiğe Dışe Yıdağ) tekniği ile yapılmıştır. Koleksiyonda tasarlanan 7. giysi modeli hâkim yakalı ve önden düz kapanmalıdır. Mor ve siyah



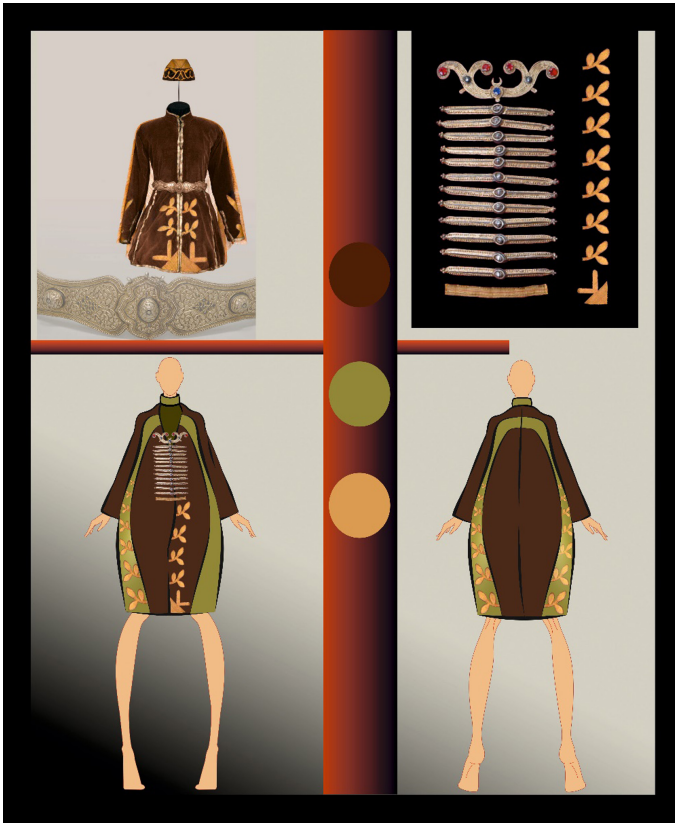
**Çizim 6.**  
Dış Giysi Tasarımı 6. Model (Anonim, 2016, s. 53, Mangır & Harmankaya, 2023).

kadife kumaş ile oluşturulan modelin önde omuzdan bel altına kadar inen V kesigi bulunmaktadir. Kesik paçalarının üzerine geleneksel kaftandaki süsleme desenleri sıralı olarak aktarılmıştır. Giysinin alt bedeninde bel hattı yan kenarlarından ön ortası kalça hizasına doğru verev inen korsaj kesigi oluşturulmuştur. Korsajlara birleştirilen etek bol kesimli olup etek ucu korsaja zitlık oluşturacak şekilde kavislidir. Beldeki korsajın altından şeritler sarkıtılmıştır. Çerkez giyimlerinde sıklıkla görülen önlüklere gönderme olacak şekilde yorumlanmıştır. Detayların ve süslemelerin yoğun kullanıldığı giyside denge ve kullanılabilirlik açısından düz takma kol tercih edilmiştir. Tasarlanan modelin alt bedeni esas alınan geleneksel giysinin süsleme motifleri ile bezenmiştir. Giysinin arka bedeni ön beden ile aynı model özelliklerine sahip olup süsleme kompozisyonu alt bedende devam ettirilmiştir.

Adigelerin Geleneksel Kıyafetleri ve Altın İşlemeleri kataloğunun 63. sayfadaki geleneksel Çerkez kadın giysisinden esinlenilerek araştırmacılar tarafından özgün giysi tasarımı oluşturulmuştur (Çizim 8). 20. yy. ilk yarısına ait geleneksel Çerkez kadın kaftanı kahverengi kadife kumaştan yapılmıştır. Hâkim yakalı olan kaftanın kol uçları ve ön ortası etek ucu kenarlarında süslemeler yer almıştır. Kapsül koleksiyon kapsamında oluşturulan 8. giysi tasarımı bol kesimli ve hâkim yakalıdır. V şeklinde kesimi bulunan yaka kısmına göğüs zırhı yerleştirilmiştir. Giysinin bedeni V şeklindeki açıklıklardan başlayarak etek ucuna kadar devam eden kup kesiklerine sahiptir. Yeşil ve kahverengi kadife kumaş ile tasarlanan model reglan kolludur. Kuplar ve göğüs açıklığında yeşil kadife kumaş kullanılarak renk blokları oluşturulmuştur. Sol beden ön ortası kenarlarında kaftandaki geleneksel yaprak motifleri sıralı



**Çizim 7.**  
Dış Giysi Tasarımı 7. Model (Anonim, 2016, s. 47, Mangır & Harmankaya, 2023).



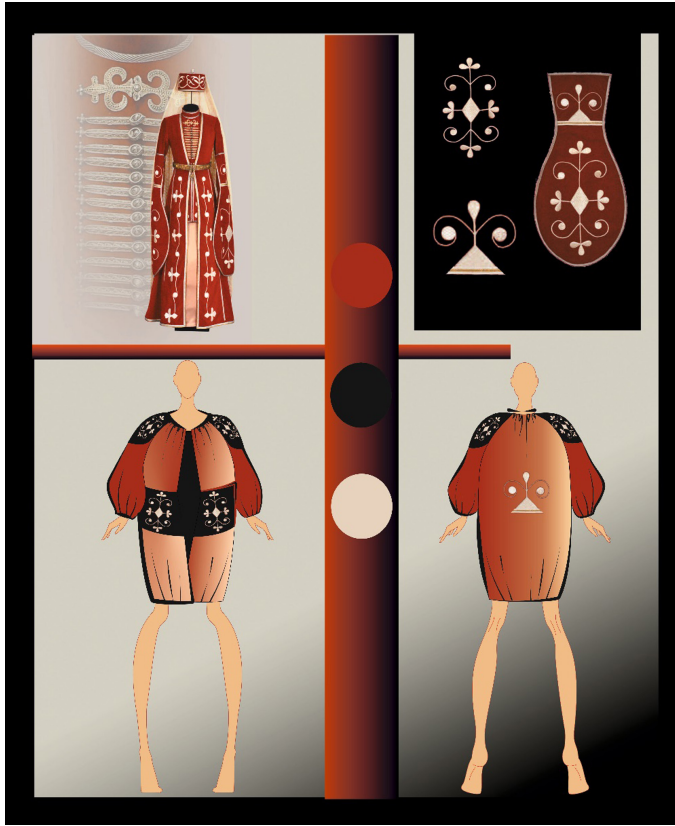
**Çizim 8.**  
Dış Giysi Tasarımı 8. Model (Anonim, 2016, s. 63, Mangır & Harmankaya, 2023).

olarak kullanılmıştır. Etek ucu köşesine esas alınan geleneksel giysideki kullanıma gönderme olarak üçgen motifi yerleştirilmiştir. Giysinin sağ beden kup parçasına yaprak motifleri etek ucunda daha büyük başlayıp yakaya doğru küçülecek şekilde şekline göre sıralı yerleştirilerek kompozisyon oluşturulmuştur. Giysinin arka bedeni ön beden ile aynı model özelliklerine sahip olup ön kupa parçasındaki süsleme kompozisyonu arka beden kup parçalarında tekrarlanmıştır.

Adigelerin Geleneksel Kıyafetleri ve Altın İşlemeleri kataloğunda 60. Sayfadaki geleneksel Çerkez kadın giysisinden esinlenilerek araştırmacılar tarafından özgün giysi tasarımı oluşturulmuştur (Çizim 9). 19. yy. sonuna ait geleneksel Çerkez giysisi esas alınarak tasarlanan 9. giysi modelinde siyah ve kiremit rengi çuha kumaş kullanılması planlanmıştır. Hâkim yakalı ve bele oturan formdaki modelde, omuzlardan etek yanlarına doğru kıvrılarak inen kuplar bulunmaktadır. Ön ortasından açık olan tasarımın kapanması göğüs zırhı ile sağlanmıştır. Giysinin alt bedenindeki kavisli kuplarda cepler oluşturulmuştur. Üst bedende omuzlardan inen yan kuplar bel hattında verev kesiklidir. Ön bedenden daha uzun olan arka beden etek ucu yuvarlak formda aşağı doğru uzamaktadır. Tasarımda alt bedene yapılan vurgu nedeniyle kollarla düz takma kol tercih edilmiştir. Esas alınan geleneksel giyside dikkat çeken kol detayı, tasarlanan modelde ise bedene yansıtılmıştır. Giysi tasarımında arka beden omuzlardan kuplu ve bel hattında verev kesiklidir. Giysinin arka alt bedeninde geleneksel giysideki kol özelliği kullanılarak kavisli etek formu oluşturulmuştur. Modelin ön ve arka alt bedeninde esas alınan giysideki geometrik ve bitkisel süsleme kompozisyonu kullanılmış ve yüzeye nakış tekniği ile uygulanması planlanmıştır.



**Çizim 9.**  
Dış Giysi Tasarımı 9. Model (Anonim, 2016, s. 60, Mangır & Harmankaya, 2023).



**Çizim 10.**  
Dış Giysi Tasarımı 10. Model (Anonim, 2016, s. 76, Mangır & Harmankaya, 2023).

Adigelerin Geleneksel Kıyafetleri ve Altın İşlemeleri kataloğunda 76. sayfadaki geleneksel Çerkez kadın giysisinden esinlenilerek araştırmacılar tarafından özgün giysi tasarımı oluşturulmuştur (Çizim 10). 20. yy. sonlarına ait geleneksel Çerkez kadın giysisi kiremit rengi kadife kumaştandır. Kapsül koleksiyonda tasarlanan 10. giysi modeli form olarak bol kesimli olup sıfır yakalıdır. Tasarımda, esas alınan geleneksel giysinin form ve biçim özelliklerinden oldukça zıt bir yapı oluşturmaya ve yaratıcılık açısından iraksak düşünmeye dikkat edilmiştir. Dış giysi tasarımında siyah ve turuncu tonlarında kadife kumaş kullanılması planlanmıştır. Tasarlanan modelin genişliği yaka ve alt etek ucu kısımlarındaki pililer ile sağlanmıştır. Giysinin ön ortası açıklığı baklava dilimi biçimindedir. Reglan kollu modelin bel hattına kesiklerle bant geçirilmiştir. Balon şeklindeki kol uçlarına pililer uygulanmıştır. Omuz üstlerinde kavisli apolet parçaları bulunmaktadır. Siyah kadife kumaştan olan apolet parçalarına ve beldeki bant üzerine, esas alınan geleneksel giysideki süsleme desenleri yerleştirilmiştir. Süsleme kompozisyonları giysi yüzeyine sim sırma işleme (Adıge Dışe Yıdağ) tekniği ile işlenmiştir. Giysinin arka bedeni ön beden ile aynı model özelliklerine sahip olmasına rağmen arkada bel hattına bant çalışılmamıştır. Arka ortası bel hattı hizasına ise geleneksel giysiden alınan stilize edilmiş bitkisel kökenli motifler yerleştirilmiştir.

### Sonuç ve Öneriler

Sürdürülebilirliğin ekonomik, ekolojik, sosyal-etik boyutları ile modanın boyutları arasındaki ilişki oldukça kapsamlı ve karmaşıktır. Moda sektörünün çevre ve insan sağlığı üzerine olan etkileri, üretim ve tüketim zincirindeki hızlı ivmesi, moda ile tüm

insanların bir şekilde bağlantılı olması sürdürülebilirlik ile modanın gereklilikleri arasındaki bağlantıyı zorlaştırmaktadır. Birbirleri ile oldukça çelişkili ve zıt bağlantıları olan bu iki alanın sürdürülebilirliğin sosyal-etik boyutu kapsamında işbirliği yaparak ekonomik ve kültürel kalkınmaya katkı sağlaması mümkündür. Çalışma kapsamında oluşturulan koleksiyon süreci, farklı geleneksel giysilerin tema olarak belirlendiği yeni tasarımlar oluşturulmasında kullanılabilir. Sadece geleneksel giysilerden güncel koleksiyonlar hazırlanmasında değil aynı zamanda geçmiş dönemde kullanılan giysilerin yeniden tasarlanmasında ve ileri dönüşüm uygulamalarında da bir tasarım anlayışı sunmaktadır.

Koleksiyonun esin kaynağının geleneksel giysiler olması, tasarım sürecine hem olumlu hem de olumsuz etki yapmıştır. Çalışmaya dâhil edilen giysilerin geleneksel olmasının olumsuz etkileri; toplumsal değerler taşıması nedeniyle kültürel unsurları bozma kaygısının tasarımda yaratıcılığı sınırlandırması ve bu nedenle özgünlük oluşturmanın zorluğu olarak sıralanabilir. Tasarım sürecinde esin kaynağının olumlu etkileri ise; kumaş, malzeme ve süsleme olarak tasarım sürecini kolay yönlendirmesi ve süsleme açısından oldukça çeşitlilik sağlamasıdır.

Geleneksel giysilerin günümüz koşullarına uygun giyilebilir tasarımlara dönüştürülmesindeki temel sorunlar; modellerin çok fazla modernize edilerek temel unsurların ortadan kalkması ya da yapı ve form olarak oldukça benzer tasarımların ortaya çıkmasıdır. Bu nedenle çalışma kapsamında esas alınan giysilerin form ve biçim özellikleri yeni tasarım modellerinde yorumlanmaya çalışılırken süsleme veya göğüs zırhı gibi temel ikonik değerlerin korunmasına dikkat edilmiştir. Geleneksel giysi formları; kemerle bele oturan, etek ucuna doğru açılarak genişleyen, boyları genellikle ayak bileğine kadar uzanan formlara sahiptir. Geleneksel giysilerdeki yaygın bu form özelliklerine yeni tasarımlarda kısmen yer verilirken bazı modellerde özellikle kaçınılmıştır. Güncel moda trendlerinde özellikle dış giysi formlarının oversize ve düz formlarda olması dikkate alınarak, çeşitlilik açısından koleksiyonda farklılık taşıyan form ve biçim özelliklerine yer verilmiştir. Çalışma kapsamında hazırlanan kapsül koleksiyonda; geleneksel giysilerdeki form ve biçim özelliklerine uygulanan tasarım yorumlarının aksine, kültürel desenlerin veya motiflerin giysi tasarımlarına aktarılmasına ve süslemelerin vurgulanmasına dikkat edilmiştir. Kültürün sürdürülmesi açısından desenler değişiklik içermeden geleneksel giysilerde yer aldığı şekliyle aynen tasarım modellerinde kullanılmıştır. Fakat bu süslemelerdeki desen ve motiflerin formlar üzerindeki kullanım alanları ve boyutları yorumlanmıştır. Tasarımlarda, esas alınan geleneksel giysilerin süslemelerindeki desen ve motifler korunduğu gibi teknikleri de çizimlerde gerçekçi yer almıştır.

Geleneksel giysilerdeki kültürel öğeler ve teknikler günümüzde giderek önem kazanmaktadır. Maddi kültür unsurlarının giysi tasarımında yeniden kullanılarak güncel tasarım anlayışı içerisine nüfuz ettirilmesiyle modanın döngüsel tutumu daha net ortaya çıkmaktadır. Özellikle son yıllarda dünya trendlerinde de oldukça fazla yer bulan yerel değerlerin moda tasarımcıları tarafından araştırılması, kültürel kimlik ve gelenekselliği yaşatmak açısından kullanılması, geleneksel ile modern anlayışları sentezleyerek koleksiyonlarında yer verilmesi önem taşımaktadır. Bu bağlamda çalışmada, geleneksel giysilerden yola çıkarak kapsül koleksiyon hazırlamaya yönelik örnek uygulama sunularak kültürel sürdürülebilirliğe ve Çerkez giysilerine vurgu yapılmıştır. Sonraki kültürel tasarım çalışmaları için estetik ve işlevsel açıdan geleneksel giysilerde ürün çözümlerinin yapılmasında araştırmanın katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Yazar Katkıları:** Fikir – A.F.M.; Tasarım – H.H.; Denetleme – A.F.M.; Kaynaklar – A.F.M.; Malzemeler – A.F.M., H.H.; Veri Toplama ve/veya İşleme – H.H.; Analiz ve/veya Yorum – A.F.M.; Literatür Taraması – A.F.M.; Yazıyı Yazan – A.F.M., H.H.; Eleştirel İnceleme – H.H.

**Çıkar Çatışması:** Yazarlar çıkar çatışması bildirmemişlerdir.

**Finansal Destek:** Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadıklarını beyan etmişlerdir.

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

**Author Contributions:** Concept – A.F.M.; Design – H.H.; Supervision – A.F.M.; Resources – A.F.M.; Materials – A.F.M., H.H.; Data Collection and/or Processing – H.H.; Analysis and/or Interpretation – A.F.M.; Literature Search – A.F.M.; Writing Manuscript – A.F.M., H.H.; Critical Review – H.H.

**Declaration of Interests:** The authors have no conflicts of interest to declare.

**Funding:** The authors declared that this study has received no financial support.

## Kaynaklar

- Anonim. (2012). *Adige Cumhuriyeti Ulusal Müzesi altın ve gümüş kataloğu*. Adige Cumhuriyeti Milli Müzesi.
- Anonim. (2016). *Adigelerin geleneksel kıyafetleri ve altın işlemleri kataloğu*. Adige Cumhuriyeti Milli Müzesi.
- Bağ, Y., Tanır, B., Aslan, C., Kural, S., Eser, M., Duman, T., & Taymaz, E. (1999). *Türkiye Çerkeslerinde sosyo-kültürel değişme*. Kafder Yayınları.
- Baj, J. (2000). Kökleri-sosyal yaşamları- gelenekleri Çerkesler. *Saray Matbaası*.
- Bazaar. (t.y.). Irina Shayk ile Giorgio Armani bir arada. *Harper's Bazaar*. <https://www.harpersbazaar.com.tr/galeri/moda/irina-shayk-ile-giorgio-armani-bir-arada>.
- Cherkasov, A. A., Ivantsov, V. G., Smigel, M., & Molchanova, V. S. (2015). The daily life and Morals of Circassian Society: A historical-comparative investigation based on sources from the period between the mid-16th and the first half of the 19th centuries. *Brukenenthal Acta Musei*, 10, 73–88.
- Dakokhova, M. G., Kharatokova, M., & Arkhagov, S. H. (2021). *Abazin etiquette*. Cherkessk: Stavropol Book Publishers.
- Ekşi, İ. (2016). *1856–1900 yılları arasında Kafkasya'dan gelip Tokat merkez ilçesi köylerine yerleşen Çerkesler* (Tez No: 457468) [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gaziosmanpaşa Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Tez Merkezi.

- Esen, K. (2017, 1 Mart). Çerkes el sanatları terminolojisi. *Jineps*. <https://jinepsgazetesi.com/2017/03/cerkes-el-sanatları-terminolojisi/>.
- Girey, H. Z. (1978). *Khan Giray. Notes on Circassia*. Tiraj.
- Güneş, M. (1969). *Evlîya Çelebi ve Haim Efendinin Çerkezistan notları*. Hüs-nütabiat Matbaası.
- ISPO Texttrends. (t.y.). *Megatrendler*. ISPO. 4 Şubat 2023 tarihinde <https://www.ispo.com/en/awards/texttrends#newest-edition-trendbook-fallwinter-202425-804886> adresinden alındı.
- Jaimoukha, A. M. (2014). *Circassian customs & traditions circassian culture & folklore*. Centre for Circassian Studies.
- Johnson, A. P. (2015). *Eylem araştırması el kitabı* (Y. Uzuner, & M. Özten, Çev.). Anı Yayınevi.
- Kalaycı, İ. (2015). Tarih, kültür ve iktisat açısından Çerkesya (Çerkesler). *Türk Avrasya Etüdüleri* 47, 71–111.
- Kaya, Y. (2015). *Çerkesler I tarih- mitoloji- gelenek*. Dahi Yayıncılık.
- Kemer, R. S. (2019). Üst paleolitik çağlardan tunç çağlarına Avrasya coğrafyasında göçler. *Eskişehir Araştırmaları Dergisi*, 14, 4–15.
- Klaproth J. V. (2013). *Travels in the caucasus and Georgia, performed in the years 1807 and 1808*. General Books.
- Koç, N. (2022). Kuzey Kafkasya'dan Ortadoğu çöllerine Irak Çerkesleri: Ruslar'ın Kuzey Kafkasyalılara uyguladığı sürgün/soykırımından bir kesit. *Sosyal ve Beşerî Bilimler Dergisi*, 6, 1–16.
- Kocalar, A. O., Üstün, Y. M., & Alan, M. (2018). Nüfusu yok olmaya yüz tutmuş bir cumhuriyet: Adigey. *Marmara Coğrafya Dergisi*, 37, 152–166.
- Koçkar, M. T. (2008). Eskişehir ve yöresinde Kafkasya göçmenlerinin giyim, kuşam ve süslenme kültürü. *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi & Motif Vakfı Halk Kültürü'nde Giyim Kuşam ve Süslenme Uluslararası Sempozyumu*, Bildiriler Kitabı içinde (s. 90-115). ESOĞÜ Basımevi.
- Kuçba, E. (2017, Mart 1). Çerkes el sanatları terminolojisi. <https://jinepsgazetesi.com/2017/03/cerkes-el-sanatları-terminolojisi/html>
- Mangır, A. F., & Harmankaya, H. (2023). *Kişisel çizim çalışmaları*, Konya.
- Muradinovna, S., A. (2021, Mayıs 20). *Adyghe costume from its origins to the present day* [Konferans sunumu]. XIV Uluslararası Bilimsel ve Uygulamalı Konferansı, Saratov Devlet Üniversitesi, Rusya. [https://digitalnauka.ru/arhiv\\_2021/](https://digitalnauka.ru/arhiv_2021/)
- Öner, Ç. (2014). *Şu bizim Çerkesler*. Can Yayınları.
- Teuchezh, N., Khabakhu, M., Unarokova, S., Kotseva, A., & Khanakhu, K. (2001). Zolotoe Shityo Adigov, The Gold Embroidery of the Adyghe, The Republic of Adygheia Institute for Research in the Humanities. *Ethnography and Folk Art Section, Maikop*.
- Tok, G. (2018). *Çerkes toplumunda kadının yeri (18. ve 19. yüzyıl Rusça kaynakları* (Tez No: 526297) [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Tez Merkezi.
- WGSN. (t.y.). *Case studies*. WGSN an Ascential Company. 4 Şubat 2023 tarihinde <https://www.wgsn.com/en/resources/case-studies?page=1> adresinden alındı.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2008). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Seçkin Kitabevi.

# Ortaokul Öğrencilerinin Adalet Kavramını Algılamalarına İlişkin Göstergebilimsel Yaklaşım Dayalı Bir Araştırma

A Research Based on Secondary School Students' Perceptions of the Concept of Justice

Ayten CEMİLOĞLU   
Selma TAŞKESEN 

Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi,  
Eğitim Fakültesi, Resim-İş Eğitimi  
Anabilim Dalı, Erzincan, Türkiye



## ÖZ

Bu çalışmada ortaokul 6. sınıf öğrencilerinin değerler eğitimi çerçevesinde adalet kavramına ilişkin görüşlerinin tespit edilip, sanatsal çalışmalarına nasıl yansıdığına gösterge bilimsel bir yaklaşımla incelenmesi amaçlanmıştır. Çalışma sanat temelli araştırma yöntemiyle desenlenip, göstergebilimsel yaklaşımın benimsendiği nitel bir çalışmadır. Çalışma grubu 2022-2023 eğitim öğretim yılında Doğu Anadolu bölgesinde orta ölçekli bir ortaokulda öğrenim gören 6. sınıf öğrencilerinden oluşturulmuştur. Araştırmanın verileri, yarı yapılandırılmış görüşme formu ile elde edilen ortaokul 6. sınıf öğrencilerinin adalet kavramına ilişkin görüşleri ve ortaokul öğrencilerinin adalet kavramına ilişkin sanatsal ürünleridir. Araştırmada yarı yapılandırılmış görüşme formundan elde edilen veriler nitel veri analizlerinden olan betimsel analiz ile çözümlenmiştir. Ortaokul 6. sınıf öğrencilerinin adalet kavramına ilişkin çıkardıkları sanatsal çalışmalar ise göstergebilimsel çözümleme ile analiz edilmiştir. Araştırma sonucunda Ortaokul 6. sınıf öğrencileri adalet kavramına ilişkin eşitlik, hakların korunması, dürüstlük, terazi, hak ve eşitlik, kurallar, inanç, insan hakları, özgürlük ve kadın hakları gibi görüşler sunmuşlardır. Öğrenciler resimlerinde ise adaleti ifade etmek için daha çok terazi imgesiyle ve eşitliği ifade eden görseller kullandıkları görülmüştür. Ortaokul öğrencilerinin adalet kavramı ile ilgili görüşleri ile çıkardıkları sanatsal ürünlerin örtüştüğü görülmüştür.

**Anahtar Kelimeler:** Sanat eğitimi, adalet, göstergebilim, görsel sanatlar

## ABSTRACT

This research aimed to determine the opinions of the sixth-grade students about the concept of justice within the framework of value education and to examine how it is reflected in their artistic works with a semiotic approach. The study is a qualitative research designed with an art-based research method and adopts a semiotic analysis approach. The study group was formed from sixth-grade students studying in a medium-sized secondary school in the Eastern Anatolia Region in the 2022-2023 academic year. In the research, the data obtained from the semi-structured interview form were analyzed with descriptive analysis, which is one of the qualitative data analysis methods. The artistic works of the sixth-grade students on the concept of justice were analyzed by semiotic analysis. They offered views such as women's rights. On the other hand, it was observed that the students used mostly scales and images expressing equality to express justice in their paintings. It was observed that the views of secondary school students about the concept of justice and the artistic products they produced overlapped.

**Keywords:** Art education, justice, semiotics, visual arts

## Giriş

Değerler, bir toplumun doğru kabul ettiği güzel tutum ve davranışlardır. Bireyi ve toplumu tanıma ve tanımlamada kullanılan, davranışları yönlendiren, birey ve toplum açısından varlık ve devamlılık sağlayan ölçütlere değer denilmektedir (Yeşil & Aydın, 2007, s. 80). Olaylar karşısında nasıl davranmamız gerektiğini, nasıl tepki vermemiz gerektiğini içinde yaşadığımız toplumun yetişkin bireylerinden veya

Geliş Tarihi/Received: 21.07.2023

Kabul Tarihi/Accepted: 13.10.2023

Yayın Tarihi/Publication Date: 27.10.2023

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:

Ayten CEMİLOĞLU

E-mail: aytenkemiloglu@gmail.com

Cite this article as: Cemiloğlu, A., & Taşkesen, S. (2023). A research based on secondary school students' perceptions of the concept of justice. *Art Vision*, 29(51), 201-207.



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.



akranlarımızdan öğreniyoruz. Öyleyse değerler her şeyden önce eğitimin konusudur (Aydın, 2010, s. 2). Günümüz toplumlarında, bu tarz üstün değerlerin yaşatılması ve yeni nesillere aktarılması görevini üstlenen kurumlar arasında okullar da yer alır (Belet & Deveci, 2008, s.2). Okullarda bu değerler 'Değer Eğitimi' adı altında verilmektedir. Değer eğitiminde, ahlaki gelenek, adalet, iyi ve doğrunun anlaşılması, çıkarımda bulunmak, şefkatli olmak, fedakârlık göstermek, özverili olmak, kendi duygu ve davranışlarını kontrol altına almak, alçak gönüllü olmak gibi değer ve uygulamalar yer almaktadır (Akbaş, 2008, s. 22). Değerler bakımından yeterince olgunlaşmayan veya değer olguları gelişmeyen birey hem kendilerine hem de çevresindeki diğer kişilere karşı zarar verici eylemlerde bulunabilir (Doğanay, 2006, s. 257). Bu istenilmeyen davranışların ortaya çıkmaması için değer eğitimi büyük önem arz etmektedir. Eğitim kurumlarının hedefleri incelendiğinde; "Öğretim programında değerler eğitiminde adalet, aile birliğine önem verme, bağımsızlık, bilimsellik, çalışkanlık, dayanışma, duyarlılık (doğal çevreye duyarlılık, kültürel mirasa duyarlılık), doğruluk, dostluk, dürüstlük, estetik, güven, merhamet, misafirperverlik, paylaşma, sabır, saygı, sevgi, sorumluluk, vatanseverlik, vefa, yardımseverlik" (MEB, 2017, s. 8) ifadelerine yer verilmiştir. Bu değerler içinde en önemli kavramlardan biri de adalet kavramıdır. Adâlet; "Yasalarla sahip olunan hakların herkes tarafından kullanılmasının sağlanması." (TDK, t.y.) olarak tanımlanmıştır. Bir toplulukta haksızlık ve zararın önlenmesi için adalet kavramını iyi kavratılması önem arz etmektedir. Güriz (2013) bununla ilişkili olarak Hakkaniyet, genel ve soyut hukuk kuralının kişisel ve özel duruma uygulanmasında ortaya çıkabilecek haksızlığın ortadan kalkması için bireylerin özellik ve ayrılıklarının tümünün incelenmesini ifade ettiğini bize aktarmıştır. Değerler, duyuşsal hedefler içinde yer aldığı için sanat eğitimi bu konu da büyük önem arz etmektedir. Boydaş (2004) bununla ilgili olarak duyuşsal alana yönelik olan sanat eğitimi değerlerin kazandırılmasında önemli rol oynadığını bize aktarmıştır.

Alanyazındaki çalışmalar: Öğretmen Adaylarının Bakış Açısıyla Adalet Değeri (Köse Çengelci ve ark., 2018). Sınıf öğretmeni adaylarının değer kavramına yönelik metafor algıları (Aydın & Sulak, 2015). Sosyal bilgiler öğretmenlerinin değer eğitimine ilişkin görüşlerin incelenmesi (Ünlü & Kaşkaya, 2018). Türkiye'de değerler eğitimi uygulamalarının öğrencilere kazandırılması istenen olumlu özellikler üzerindeki etkisi (Tulunay Ateş, 2017). Ortaokul Türkçe ders kitaplarındaki metinlerin değer aktarımı açısından incelenmesi (Baki, 2019). Farklı bakış açılarına göre sosyal bilgiler dersinde değerler eğitimi (Yıldırım ve ark., 2017). Değerler eğitimi çerçevesinde empati değerinin 5. sınıf öğrencilerinin görsel sanatlar dersi uygulama etkinliklerinin motivasyon etkisinin incelenmesi (Taşkesen & Öztürk, 2019) vb. yapılmış çalışmalar mevcuttur.

Araştırmanın göstergebilim boyutuyla ilgili de alanyazında çalışmalar mevcuttur. Ortaokul öğrencilerinin sevgi kavramını algılamalarına ilişkin göstergebilimsel yaklaşım (Balçık & Taşkesen, 2022). Çocukların korona salgını konulu resimlerinin gösterge bilimsel analizi (Aksu, 2021). Çizgi filmlerin ilköğrencilerinin yaratıcılıklarında oluşturduğu etkiler üzerine göstergebilimsel yaklaşım (Aksak & Taşkesen, 2021). İlköğretim 4. sınıf öğrencilerinin kültürel miras algısı: göstergebilimsel bir analiz (Tuncel & Altuntaş, 2020). Okul öncesi dönemde çocukların çevre kirliliği resimlerinin göstergebilimsel analizi (Saz ve ark., 2019). Çocuk resimlerinin analizinde göstergebilimsel bir yaklaşım (Türkcan, 2013). İlköğretim öğrencilerinin şiir ve resimlerinin göstergebilimsel analizi (Türkcan & Girmen, 2012). Vb. çalışmalar mevcuttur.

Bu çalışmada ortaokul 6. sınıf öğrencilerinin değerler eğitimi çerçevesinde adalet kavramına ilişkin görüşlerinin tespit edilip, sanatsal çalışmalarına nasıl yansıdığına göstergebilimsel bir yaklaşım olarak incelenmesi amaçlanmıştır. Bu doğrultuda aşağıdaki alt amaçlara cevap aranmıştır.

1. 6. sınıf öğrencilerinin adalet kavramına ilişkin görüşleri nelerdir?
2. 6. sınıf öğrencilerinin adalet kavramı resimlerinde gösterge türlerini kullanma durumları nasıldır?
3. 6. sınıf öğrencilerinin adalet kavramı resimlerindeki görüntüsel gösterge, belirti ve simgeler nelerdir?
4. 6. sınıf öğrencilerinin yazdıkları adalet kavramı ve çizdikleri adalet kavramı arasındaki ilişki durumu nasıldır?

## Yöntem

### Araştırmanın Modeli

Bu araştırma sanat temelli araştırma yöntemi ile desenlenip, göstergebilimsel yaklaşımının benimsendiği nitel bir çalışmadır. Bu desende öğrencilerin sanatsal çizimlerindeki ifadeleri vasıtasıyla çeşitli kavram, olay ya da durumlara yönelik bakış açılarını, yine kendi imgelerinden yola çıkarak tespit edilmesi amaçlanmaktadır (Türkcan, 2013). Bu çalışmada, 6. Sınıf öğrencilerinin görüşleri için yapılan yarı-yapılandırılmış görüşme formundan yararlanırken, çizdikleri resimler ise göstergebilimsel yaklaşımla analiz edilmiştir. Göstergebilim, Anlam üretiminin süreçlerini ortaya koymaya çalışan, içeriğin biçimine odaklanarak işaretlerle bütünleşmiş bir sosyal sistemin ürettiği kodları ve kodların geri planındaki anlamları ortaya çıkarmayı amaçlar (Rifat, 2000, s. 16; Türkcan, 2013, s. 589). Bu doğrultuda öğrencilerin resimlerinde ifade etmeye çalıştıkları kavramları görünen anlamlarıyla mı (görüntüsel gösterge), neden-sonuç ilişkisiyle mi (belirti), sembollerle mi (simge) ifade edecekleri tespit edilmeye çalışılmıştır.

### Çalışma Grubu

Araştırmanın çalışma grubu 2022-2023 eğitim öğretim yılında Doğu Anadolu bölgesinde orta ölçekli bir ortaokulda öğrenim gören 32 6. sınıf öğrencisinden oluşturulmuştur. Çalışma öğrencilerin gönüllülük usulüne göre yapılmıştır. Araştırma grubu ölçüt örnekleme yöntemi ile seçilmiştir. Ölçüt örnekleme önceden belirlenmiş bir dizi ölçütü karşılayan bütün durumların çalışılmasıdır. Ölçüt araştırmacı tarafından oluşturulur ya da daha önceden hazırlanmış ölçütler listesi kullanılabilir (Marshall & Rossman, 2014).

Buna göre; MEB (2018)'de G.6.1.4. Seçilen tema ve konu doğrultusunda fikirlerini görsel sanat çalışmasına yansıtma kazanımından yola çıkılarak çalışma grubu oluşturulmuştur.

Araştırmada yer alan öğrencilerin kimlik bilgileri paylaşılmayacak. Gerekli görülen durumlarda ve doğrudan ifadelerle yer verildiğinde öğrenciler kod isimler ile adlandırılmıştır.

### Veri Toplama Araçları

Bu araştırmanın ilk verileri olan ortaokul öğrencilerinin adalet kavramına ilişkin görüşleri, uzman görüşü alınarak oluşturulmuş yarı yapılandırılmış görüşme formu ile toplanmıştır.

Yarı yapılandırılmış görüşmeler, sahip olduğu belli düzeydeki standartlığı ve esnekliği nedeniyle, yazmaya ve doldurmaya dayalı testler ve anketlerdeki sınırlılığı ortadan kaldırması ve belirli bir konuda derinlemesine bilgi edinmeye yardımcı olması nedeniyle araştırmacılar tarafından sıklıkla tercih edilmektedir (Yıldırım & Şimşek, 2003). Araştırmada kullanılan görüşme soruları, çalışma kapsamında oluşturulan soru havuzundan uzman görüşü alınarak

seçilen sorulardan oluşturulmuştur. Bu çalışmada kullanılan veri toplama araçlarının geçerliliği alan uzmanlarının görüş birliği ile sağlanmıştır.

Bu araştırmada ikinci veri toplama aracı olarak ortaokul 6. sınıf öğrencilerinden adalet kavramına ilişkin çıkardıkları sanatsal ürünlerden oluşmaktadır.

Araştırmanın verileri iki alan uzmanı ve 2 araştırmacı tarafından birlikte analiz edilmiştir. Araştırmada yer alan sanatsal çalışmaların tamamı göstergebilimsel yaklaşıma göre analiz edilmiş olmakla beraber çalışmada yer alan sanatsal ürünler her gösterge türüne birer örnek olacak şekilde belirlenmiştir.

### Verilerin Analizi

Araştırmada yarı yapılandırılmış görüşme formundan elde edilen veriler nitel veri analizlerinden olan betimsel analiz ile çözümlenmiştir. Betimsel analiz türünde amaç elde edilen bulguların okuyucuya özetlenmiş ve yorumlanmış bir biçimde sunulmasıdır (Yıldırım & Şimşek, 2003).

Araştırmanın ikinci verileri ortaokul 6. sınıf öğrencilerinin adalet kavramına ilişkin çıkardıkları sanatsal çalışmalar ise göstergebilimsel çözümleme ile analiz edilmiştir. Göstergebilimsel analiz yöntemi, göstergeler üzerinden anlamlandırmaları inceleyen bir bilim dalıdır (Gazi & Caner, 2019, s. 58). "Peirce, göstergebilimsel olguları eksiksiz olarak tanımlayabilmek için göstergeler dizelgesinde on adet üçlükten bahsetmiştir. Bunlardan en önemlileri, görüntüsel gösterge (resim), belirti (ateş için duman), simge (adalet için terazi) üçlüsüdür" (Ünal, 2016, s. 390). Göstergeleri üçe ayıran Peirce; örneğin nesnelere açısından bağlantı, benzerlik ya da saymacılık içermeleri açısından belirti, görüntü ve simge biçiminde bölümler, dili bu genel çerçeve açısından simgesel olarak incelemektedir (Barthes, 1979, s. 12). Bu doğrultuda araştırmanın verileri analiz edilirken öğrencilerin resimlerinde ifade etmeye çalıştıkları kavramları görünen anlamlarıyla mı (görüntüsel gösterge), neden-sonuç ilişkisiyle mi (belirti), sembollerle mi (simge) ifade edecekleri tespit edilmeye çalışılmıştır.

Bu araştırmanın güvenilirliğinin sağlanması için 2 araştırmacı ve 2 alan uzman ile veri türü birlikte analiz edilmiş ve aradan zaman geçtikten sonra aynı veriler tekrar analiz edilerek, ilk analiz ve son analiz karşılaştırılmış ve zaman farkından oluşan farklılaşma üzerinde durularak fikir birliği sağlanmıştır.

## Bulgular

### 6. Sınıf Öğrencilerinin Adalet Kavramına İlişkin Görüşleri

Adalet kavramı temasında öğrencilerin "Adalet kavramı sizin için ne ifade ediyor?" sorusuna verdikleri cevaplar 10 alt temada toplanmıştır. Bu tema ve alt temalar Tablo 1'de verilmiştir.

Tablo 1 incelendiğinde katılım sağlayan 32 öğrencini "Adalet kavramı sizin için ne ifade ediyor?" Sorusuna verilen cevaplara bakıldığında bazı öğrencilerin birden fazla düşünceleri olsa da genele olarak en fazla cevabın "eşitlik" olarak 17 kişi ve "Hakların korunması." Diye cevap veren 8 kişi bulunmaktadır. Bu alt temalar diğer alt temalara göre daha fazla istedikleri görülmektedir. Diğer görüşler ise "dürüstlük" 3 "terazi"2 "hak ve eşitlik" 2 "kuralar" 1 "inanç" 1 "insan hakları" 1 "özgürlük" 1 "kadın hakları" 1 gibi görüşlerde bulunmuşlardır.

### Öğrencilerin görüşlerinden bazıları şu şekildedir;

Yılmaz: "insanlar ve diğer canlıların hayatı eşit şartlarda yaşamaları yani kısaca tüm canlıların her şeyden eşit şekilde faydalanması."

**Tablo 1.**  
6. Sınıf Öğrencilerinin Adalet Kavramına İlişkin Görüşleri

Tema	Alt Tema	Frekans
Adalet	Eşitlik	17
	Terazi	2
	Hakların korunması	8
	Kuralar	1
	Özgürlük	1
	Hak ve eşitlik	2
	İnsan hakları	1
	Dürüstlük	3
	İnanç	1
	Kadın hakları	1
Toplam		37

Sena: "adalet kişilerin canlıların eşitliği gibidir aynı bir terazinin eşitlenmiş halidir."

Alp: "Adalet herkesin eşit hakların korunduğu kavramdır."

Berna: "insanların birbirine girmeden kurallara uyarak yaşamaları insanlara haksızlık yapmamak."

Feyza: "eşitlik, özgürlük ve ayırt etmemek."

Aliye: "Adalet çok önemli bazen adaletle eşitlik birbirine benzer ama adalet eşitlikten önemlidir adalet insanlara gereğini veren şeydir."

Yasin: "Adalet benim için önemli bir konudur insan haklarını savunmayı öğretir adaletsiz bir insanın kişiyi yaptığı adaletsizlikten dolayı kişi kendini kötü hisseder adaletli olalım."

Melek: "Adalet benim için adil davranmak dürüst olmak ve eşitlik kavramlarını ifade ediyor."

Hamdi: "Adalet doğruluk ve inanç demektir."

Rengin: "Eşitlik, Kadın hakları, ayrımcılığın yapılmaması, Mahkemeler ve ırkçılığın yapılmaması."

Öğrencilerin adalet kavramıyla ilgili görüşlerine bakıldığında genel olarak hak ve hukuk terimleriyle ilişkilendirdiklerini söylenebilir.

### 6. Sınıf Öğrencilerinin Adalet Kavramı Resimlerinde Gösterge Türlerini Kullanma Durumları

Araştırmada ortaokul 6. sınıf öğrencilerine adalet kavramına ilişkin bir resim çizmeleri istenmiştir. Çizilen resimler göstergebilimsel yaklaşım ile analiz edilmiş ve elde edilen bulgular, Pierce'in göstergebilim şemasında yer alan "görüntüsel gösterge, belirti, simge" basamaklarına göre sınıflandırılmıştır. Buna göre; resimlerde yer alan ifadeler, düz ya da gerçek anlamlarıyla resimlendiyse görüntüsel gösterge, neden sonuç ilişkisi varsa belirti, sembolik bir anlam taşıyorsa simge sınıflandırılması kapsamında değerlendirilmiştir.

Kullanılan gösterge türlerine göre öğrenci dağılımı Tablo 2'de gösterilmiştir.

Tablo 2'de öğrencilerin resimlerinde 18 görüntüsel gösterge, 18 belirti ve 26 simge kullandıkları görülmüştür. Öğrenciler çizdikleri resimlerinde adalet kavramını en fazla görüntüsel simge kullanarak ifade etmişlerdir. Bunun yanında Görüntüsel gösterge ve belirti arasında da büyük bir fark olmadığı görülmüştür.

**Tablo 2.***Kullanılan Gösterge Türlerinin Öğrencilere Göre Dağılımı*

Kullanılan göstergeler	Toplam
Görüntüsel Gösterge	17
Belirti	19
Simge	26
<b>Toplam</b>	<b>62</b>

Öğrencilerin kullandıkları göstergelerin dağılımları birbirine yakındır. Görüntüsel göstergeyi kullanan öğrenciler genellikle çocuk, hayvan, dünya, adalet sarayı, futbol kullanmışlardır. Belirtiyi kullanan öğrenciler yüz ifadeleri, eşit kolu terazi, aynı boyda insanlar, tokmak, kalp kullanmışlardır. Bunun yanında simge kullanan öğrenciler terazi, eşittir işareti, kullanmışlardır. Çizilen resimlere göre gösterge türleri incelendiğinde üç gösterge türünün de kullanıldığı görülmektedir. Genellikle her öğrenci benzer göstergeler kullanmıştır.

### 6.Sınıf Öğrencilerinin Adalet Kavramı Resimlerindeki Görüntüsel Gösterge, Belirti ve Simgeler

Öğrencilerin gösterge türlerini kullanma durumları Tablo 3'te belirtilmiştir.

Tablo 3'te öğrencilerin resimlerinde göstergeleri kullanma durumları gösterilmiştir. Görüntüsel gösterge+belirti+simge=10, görüntüsel gösterge=3, simge=9, görüntüsel gösterge+simge=1, görüntüsel gösterge+belirti=3, belirti+simge=6. En fazla görüntüsel gösterge+belirti+simge türündeki göstergeye en az görüntüsel gösterge+simge türündeki gösterge olmuştur. Diğer göstergeler ise birbirine yakın sonuçlar vermiştir. Öğrencilerden bazıları resimlerinde tek gösterge türünü kullanırken, bazıları ise 2'sini ya da 3'ünü kullanmayı tercih etmiştir.

**Tablo 3.***Öğrencilerin Resimlerinde Göstergeleri Kullanma Durumları*

Kullanılan göstergeler	Toplam
Görüntüsel gösterge+belirti+simge	10
Görüntüsel gösterge	3
Simge	9
Görüntüsel gösterge+simge	1
Görüntüsel gösterge+belirti	3
Belirti+simge	6
<b>Toplam</b>	<b>32</b>

Resim 1 incelendiğinde Fatma gösterge türünden belirti ve simgeyi kullanmıştır. Fatma çizdiği resim için düşüncesini "Adalet mülkün en büyük temelidir bunu bilen her kişi adalete sığınmalıdır. Adalet herkese eşit davranmaktır adaletini göster kendini göster." şeklinde ifade etmiştir. Resim incelendiğinde belirti olarak dünyanın gülümsemesi görülmektedir. Simge olarak ise adaleti işaret eden terazi bulunmaktadır.

Resim 2 incelendiğinde Furkan oluşturduğu adalet kavramına uygun olarak üç gösterge türünü de kullanarak çizimini tamamlamıştır. Furkan çizdiği resim için düşüncesini "Görselde boyaları farklı 3 kişinin futbol maçını adaletli bir şekilde izlediğini anlattım." şeklinde ifade etmiştir. Resimde futbol izlemeleri görüntüsel

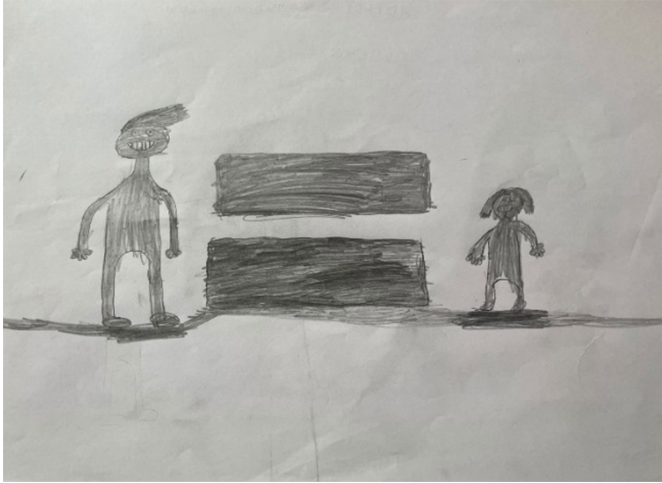
**Resim 1.***Fatma'nın Resmi.***Resim 2.***Furkan'ın Resmi.*

göstergeyi, çocukların aynı boyda olmaları belirti, terazi simgeyi ifade etmiştir.

Resim 3 incelendiğinde Ahmet'in gösterge türünden simgeyi kullandığı görülmektedir. Ahmet çizdiği resimde "Adalet sen=ben demek." demiştir. Çizilen resim incelendiğinde eşittir işareti adaleti ifade ettiği için simge ile belirtmiştir.

Resim 4 incelendiğinde Şeyda gösterge türünden görüntüsel göstergeyi kullanmıştır. Şeyda çizdiği resim için düşüncesini "Bir insan iki kedisinden birini yiyecek verirken diğer kediyeye yiyecek vermiyorsa buna adaletsizlik deniyor." şeklinde ifade etmiştir. Resim incelendiğinde görüntüsel gösterge olarak kediyeye yemek veren kız çocuğu görülmektedir.

Resim 5 incelendiğinde Elif gösterge türünden görüntüsel gösterge ve simgeyi kullanmıştır. Elif çizdiği resim için düşüncesini "Kadın ve erkeğin eşit olduğunu. Dürüst ve adalet her zaman eşit olduğunu anlattım." şeklinde ifade etmiştir. Resim incelendiğinde görüntüsel gösterge olarak kadın ve erkeğin bir terazide eşit



**Resim 3.**  
Ahmet'in Resmi.



**Resim 6.**  
Eda'nın Resmi.



**Resim 4.**  
Şeyda'nın Resmi.



**Resim 5.**  
Elif'in Resmi.

ağırlıkta olduğu görülmektedir. Simgeler olarak ise adaleti işaret eden terazi bulunmaktadır.

Resim 6 incelendiğinde Eda gösterge türünden görüntüsel gösterge ve belirti kullanmıştır. Elif çizdiği resim için düşüncesini

“Resimimde eşitliğin adaletten daha kötü olduğunu eşit olmanın adaletli olmadığını anlattım. Bir terazide adalet ve eşitlik asla eşit olamaz.” şeklinde ifade etmiştir. Resim incelendiğinde görüntüsel gösterge olarak futbol maçı izlemeleri görülmektedir. Belirti olarak ise bütün çocukların aynı boydan futbol izlemeleri görülmektedir.

Öğrencilerin resimlerin kullandıkları gösterge türlerine bakıldığında adalet kavramını çoğunlukla terazi imgesiyle ve eşitliği ifade eden görseller öne çıkarmışlardır.

#### **Ortaokul 6. sınıf Öğrencilerinin Yazdıkları Adalet Kavramı ve Çizdikleri Adalet Kavramı Arasındaki İlişki Durumu**

Öğrenciler daha çok eşitlik, hakların korunması ve hukuk kavramları üzerinde dururken resimlerinde de çoğunlukla terazi imgesi ve eşitliği ifade eden görseller kullanmışlardır. Bu bağlamda öğrencilerin adalet kavramına ilişkin yazdıkları yazı ve çizdikleri resim arasındaki ilişki durumuna bakıldığında birbirleriyle örtüştüğü tespit edilmiştir.

### **Tartışma**

Bu araştırmada ortaokul 6. sınıf öğrencilerinin değerler eğitimi çerçevesinde adalet kavramına ilişkin görüşlerinin tespit edilip, sanatsal çalışmalarına nasıl yansıdığına göstergebilimsel bir yaklaşım olarak incelenmesi amaçlanmıştır.

Araştırmanın ilk bulgusuna göre öğrencilerin değerler eğitimi çerçevesinde adalet kavramına ilişkin görüşlerine bakıldığında toplam 10 alt temaya ulaşılmıştır. Genel olarak eşitlik, terazi, hakların korunması, kurallar, özgürlük ve insan hakları terimleriyle ilişkilendirilmiştir. Benzer araştırmalardan Balçık ve Taşkesen (2022) değerler eğitimi içinde bulunan sevgi kavramıyla ilgili öğrencilerin geliştirdikleri kalp, güzel, hayat, kanka, mutluluk ağacı, sevmek, gibi metaforları ortaya koymuşlardır. Tay ve ark. (2013) araştırmalarında Öğrencilerin değeri ifade etmekte en çok kullandıkları ifadeler; sevgi, saygı, aile, dostluk, para ve çalışkanlık olmuştur. Sönmez ve Akıncan (2013) öğrencilerin yardımseverlik kavramıyla ilgili geliştirdikleri sevgi, dünya, anne, ağaç, dostluk, arkadaş, kardeş, mutluluk, dost, hayat, gülümsemek, gibi metaforları ortaya koymuşlardır. Öğrenciler genel olarak değerler eğitimiyle ilgili çalışma yaptıklarında soyut kavramlar üzerinde durdukları görülmüştür. Bu bulgular da mevcut çalışmayı destekler niteliktedir.

Ortaokul 6. sınıf öğrencilerinin değerler eğitimi çerçevesinde adalet kavramına ilişkin çizdikleri resimler gösterebilimsel yaklaşıma göre değerlendirilmiştir. Çizilen resimlere göre gösterge türleri incelediğinde üç gösterge türünün de kullanıldığı görülmektedir. Bazı öğrenciler, gösterge türlerinden sadece birini kullanmayı tercih ederken bazı öğrenciler ikisini ya da üçünü bir arada kullanmışlardır. Öğrenciler oluşturdukları resimlerinde en çok simge, sırasıyla belirti ve en az görüntüsel gösterge kullanmışlardır. Görüntüsel göstergeyi kullanan öğrenciler genellikle çocuk, hayvan, dünya, adalet sarayı, futbol kullanmışlardır. Belirtiyi kullanan öğrenciler yüz ifadeleri, eşit kolu terazi, aynı boyda insanlar, tokmak, kullanmışlardır. Bunun yanında simge kullanan öğrenciler terazi, eşittir işareti, kalp kullanmışlardır. Bu durumda 6. sınıf öğrencilerinin çizimlerinde bütün göstergeleri kullandıkları tespit edilmiştir. Benzer araştırmalarda Balçık ve Taşkesen (2022) araştırmalarında öğrencilerin resimlerinde çizdikleri nesnelere en çok düz anlamı içeren görüntüsel gösterge ve ardından simge ve en az belirtiyi kullandıklarını öne ifade etmişlerdir. Görüntüsel göstergeyi kullanan öğrenciler genellikle çocuk, aile, dünya, ağaç kullanmışlardır. Belirtiyi kullanan öğrenciler yüz ifadeleri, tarafların el kaldırmasını, yıldız kullanmışlardır. Bunun yanında simge kullanan öğrenciler kalp, takım logosu, aynı renk giymeleri, kalp kırıklığını kullanmışlardır. Türkcan (2013) araştırmalarında öğrencilerin resimlerinde çizdikleri nesnelere en çok düz anlamı içeren görüntüsel gösterge ve ardından simge ve en az belirtiyi kullandıkları söylenebilir. Aksak ve Taşkesen (2021) araştırmalarında öğrenciler resimlerinde çizdikleri nesnelere en çok düz anlamı içeren görüntüsel göstergeyi, ardından belirti ve simgeyi kullandıklarını tespit etmişlerdir. Benzer çalışmalarda öğrenciler çizimlerinde üç gösterge türüne yer verilmiştir. Bu bulguların mevcut çalışmayı destekler nitelikte olduğu görülmüştür.

Öğrencilerin çizdikleri resimler, görüntüsel gösterge+simge+belirti türündeki göstergeyi diğer türdeki göstergelerden daha fazla kullandıkları görülmüştür. Diğer göstergeler ise sırasıyla simge, belirti+simge, görüntüsel, görüntüsel+belirti, görüntüsel gösterge+simge sonuçlar vermiştir. Öğrencilerden bazıları resimlerinde tek gösterge türünü kullanırken, bazıları ise 2'sini ya da 3'ünü kullanmayı tercih etmiştir. Benzer araştırmalarda Aksak ve Taşkesen (2021) araştırmalarında öğrencilerin resimlerinde en çok görüntüsel gösterge+belirti türündeki göstergenin diğer türdeki göstergelerden daha fazla olduğudur. Diğer göstergeler birbirine yakın sonuçlar vermiştir. Balçık ve Taşkesen (2022) araştırmalarında öğrencilerin resimlerinde en çok Görüntüsel Gösterge+Belirti+Simge daha fazla kullandıklarını ama diğer göstergelerde birbirine yakın sonuçlar vermiştir. Türkcan (2013) araştırmalarında öğrencilerin resimlerinde en çok görüntüsel gösterge kullanmışlardır. Diğer göstergelerde birbirine yakın sonuçlar vermiştir. Öğrenciler genele olarak görüntüsel göstergeyi diğer göstergelerden daha fazla kullansalar da diğer göstergelerde birbirine yakın sonuçlar vermiştir. Benzer çalışmalarda da bir birbirine benzer sonuçlar görülmektedir. Bu bulguların mevcut çalışmayı destekler nitelikte olduğu görülmüştür.

Öğrencilerin adalet kavramına ilişkin çizdikleri resimler ve yazdıkları yazılar arasındaki ilişki durumuna bakıldığında birbiriyle örtüştüğü tespit edilmiştir. Bu bağlamda öğrencilerin eşitlik, hakların korunması, terazi, insan hakları gibi kavramlar üzerinde dururken resimlerinde de aynı kavramları gösterge türleriyle gösterdikleri ifade edilmiştir. Benzer araştırmalarda Balçık ve Taşkesen (2022) değerler eğitimi içinde bulunan "sevgi" kavramıyla ilgili öğrencilerin yazdıkları yazı ve çizdikleri resim arasındaki ilişki durumuna

bakıldığında birbiriyle örtüştüğü tespit edilmiştir. Bu bağlamda öğrencilerin daha çok aile, aşk birlik beraberlik ve ilgi duydukları kavramlar üzerinde dururken resimlerinde de aynı kavramları gösterge türleriyle gösterdikleri tespit edilmiştir. Yıldız (2012) araştırmalarında öğrencilerin "okul" kavramına ilişkin görüşleri üzerine yaptığı araştırmaya göre çocuklar zihinlerindeki ifadelerine ve düşündüklerine en yakın çizimi aktarmaya çalıştıkları tespit edilmiştir. Türkcan ve Girmen (2012) araştırmalarında şiir ve resim temasında öğrencilerin şiir ve resimlerinde hem anlatım biçimlerinin hem de işledikleri konuların aynı olduğu görülmüştür. Bu bağlamda öğrencilerin çoğunlukla yazdıkları ve çizdiklerinin aynı olduğu tespit edilmiştir. Benzer çalışmalarda öğrencilerin yazdıkları ve çizdiklerinin birbiriyle örtüştüğü tespit edilmiştir. Mevcut çalışmayı destekler niteliktedir.

## Sonuç ve Öneriler

Araştırmanın sonuçlarına göre ortaokul 6. sınıf öğrencilerinin değerler eğitimi çerçevesinde adalet kavramına ilişkin görüşlerinin tespit etmek için "Adalet kavramı sizin için ne ifade ediyor?" sorusuna verdikleri cevaplar 10 alt temada toplanmıştır. Öğrenciler değerler eğitimi kapsamında adalet kavramını eşitlik, terazi, hakların korunması, kuralar, özgürlük, hak ve eşitlik, insan hakları, dürüstlük, inanç, kadın hakları ile ifade etmişlerdir. Öğrencilerden daha sonra adalet kavramına ilişkin bir resim çizmeleri ve resimlerinin ne anlattığını yazmaları istenmiştir. Öğrenciler sorulan soruyla adalet kavramına ilişkin düşüncelerini ortaya koyarken, gösterebilimsel çözümleme yaklaşımıyla resimlerinde anlamların ortaya çıktığı görülmüştür. Resimlerde gösterge türlerine bakıldığında her üç gösterge türünün de kullanıldığı görülmektedir. Çizilen resimlerde öğrencilerin ağırlıklı olarak adaleti terazi ya da eşitliği simgeleyen simgeler ile ifade ettikleri görülmüştür. Öğrencilerin çizdikleri resimler, görüntüsel gösterge + simge + belirti türündeki göstergeyi diğer türdeki göstergelerden daha fazla kullandıkları görülmüştür. Diğer göstergeler ise sırasıyla simge, belirti + simge, görüntüsel, görüntüsel + belirti, görüntüsel gösterge + simge sonuçlar vermiştir. Öğrencilerin adalet kavramına ilişkin yazdıkları yazı ve çizdikleri resim arasındaki ilişki durumuna bakıldığında birbiriyle örtüştüğü tespit edilmiştir.

Araştırma sonuçlarına göre, Öğrencilerin sanatsal çalışmalarının gösterebilimsel yaklaşımı ile çözümlenmesinin öğrencilerin belirlenen kavram ile ilgili ne düşündüklerini ve nasıl ifade ettiklerini anlamak için önemli bir yol olabileceği düşüncesine bağlı olarak sanat eğitiminde bu yaklaşımın daha sık kullanılması önerilebilir.

Görsel sanatlar dersinde değerler eğitimi kavramlarının sanatsal çalışmaların içinde yer alması kavramların daha anlaşılır ve kalıcı olması açısından önerilebilir.

**Etik Komite Onayı:** Bu çalışma için etik komite onayı Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi'nden (Tarih: 30 Mayıs 2023, Sayı: 05/11) alınmıştır.

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Yazar Katkıları:** Fikir – A.C.; Tasarım – A.C.; Denetleme – S.T.; Kaynaklar – A.C.; Malzemeler – S.T.; Veri Toplanması ve/veya İşlemesi – A.C.; Analiz ve/veya Yorum – A.C., S.T.; Literatür Taraması – A.C.; Yazıyı Yazan – A.C.; Eleştirel İnceleme – S.T.

**Çıkar Çatışması:** Yazarlar çıkar çatışması bildirmemişlerdir.

**Finansal Destek:** Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadıklarını beyan etmişlerdir.

**Ethics Committee Approval:** Ethics committee approval was received for this study from the ethics committee of Erzincan Binali Yıldırım University (Date: May 30, 2023, Number: 05/11).

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

**Author Contributions:** Concept – A.C.; Design – A.C.; Supervision – S.T.; Resources – A.C.; Materials – S.T.; Data Collection and/or Processing – A.C.; Analysis and/or Interpretation – A.C., S.T.; Literature Search – A.C.; Writing Manuscript – A.C.; Critical Review – A.C.; Other – S.T.

**Declaration of Interests:** The authors declare that they have no competing interest.


**Funding:** The authors declared that this study has received no financial support.

## Kaynaklar

- Akbaş, O. (2008). Değer eğitimi akımlarına genel bir bakış. *Değerler Eğitimi Dergisi*, 6(16), 9–27. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/302506>
- Aksak, E., & Taşkesen, S. (2021). Çizgi filmlerin ilkököl öğrencilerinin yaratıcılıklarında oluşturdugu etkiler üzerine göstergebilimsel yaklaşım. *International Journal of Research in Fine Arts Education*, 4(1), 34–50. [https://ugsead.penpublishing.net/makale\\_indir/2295](https://ugsead.penpublishing.net/makale_indir/2295)
- Aksu, S. (2021). Çocukların korona salgını konulu resimlerinin gösterge bilimsel analizi. *SED Journal of Art Education*, 9(1), 51–61. [\[CrossRef\]](#)
- Aydın, E., & Sulak, S. (2015). Sınıf öğretmeni adaylarının “değer” kavramına yönelik metafor algıları. *Bartın University Journal of Faculty of Education*, 4(2), 482–500. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/buefad/issue/3818/51365>
- Aydın, M. Z. (2010). *Okulda değerler eğitimi*. Erişim: 14.03.2018 tarihinde <http://www.mehmetzekiaydin.com/makaleler/2010-34.pdf>
- Baki, Y. (2019). Ortaokul Türkçe ders kitaplarındaki metinlerin değer aktarımı açısından incelenmesi. *Değerler Eğitimi Dergisi*, 17(37), 109–146. [\[CrossRef\]](#)
- Balçık, E., & Taşkesen, S. (2022). Ortaokul öğrencilerinin sevgi kavramını algılamalarına ilişkin göstergebilimsel yaklaşım. *Sanat Eğitimi Dergisi*, 10(2), 145–161. [\[CrossRef\]](#)
- Barthes, R. (1979). *Göstergebilimin ilkeleri* (B. Vardar & M. Rifat, Çev.). Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Bay, D. N., Saz, B., Osmanpehlivan, E., & Demir, İ. (2020). Okul öncesi çocuklarının çevre kirliliği algısının incelenmesi. *Anadolu University Journal of Education Faculty*, 4(3), 191–215. [\[CrossRef\]](#)
- Belet, D., & Deveci, H. (2008, Mayıs). *Türkçe ders kitaplarının değerler açısından incelenmesi* [Sözel bildiri]. VII. Ulusal Sınıf Öğretmenliği Sempozyumu, Çanakkale.
- Boydak, N. (2004). *Sanat eleştirisine giriş*. Gündüz Yayıncılık.
- Doğanay, A. (2006). Değerler eğitimi. In C. Öztürk (Ed.), *Hayat bilgisi ve sosyal bilgiler öğretimi yapılandırıcı bir yaklaşım* (2. Baskı, ss. 255–286). Pegem A Yayıncılık.
- Gazi, M. A., & Caner, Ç. A. K. I. (2019). Şili Ulusal İnsan Hakları Örgütü'nün göçmen ayrımcılığına karşı hazırlanan kamu spotu reklamları üzerine inceleme. *Göç Araştırmaları Dergisi*, 5(1), 50–57. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/gad/issue/48924/623963>
- Güriz, A. (Ed.) (2013). *Adalet kavramı*. Türkiye Felsefe Kurumu.
- İnel, Y., Urhan, E., & Ünal, A. İ. (2018). Ortaokul öğrencilerinin adalet kavramına ilişkin metaforik algıları. *Anadolu Journal of Educational Sciences International*, 8(2), 379–402. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ajes/issue/38903/454584>
- Köse, T. Ç., Bayır, Ö. G., Köse, M., & Polat, A. Y. (2019). Öğretmen adaylarının bakış açısıyla adalet değeri. *Kalem Eğitim ve İnsan Bilimleri Dergisi*, 9(1), 67–93. [\[CrossRef\]](#)
- Marshall, C., & Rossman, G. B. (2014). *Designing qualitative research*. Sage.
- MEB. (2017). *İlkokul hayat bilgisi dersi öğretim programı (1, 2 ve 3. sınıflar)*. Milli Eğitim Basımevi.
- MEB. (2018). *Görsel sanatlar dersi öğretim programı (İlkokul ve Ortaokul 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 ve 8. sınıflar)*. Milli Eğitim Basımevi.
- Rifat, M. (2000). *Genel göstergebilim sorunları kuram ve uygulama*. Alaz Yayınları.
- Saz, B., Osmanpehlivan, E., Demir, İ., & Bay, D. N. (2019). *Okul öncesi dönemde çocukların çevre kirliliği resimlerinin göstergebilimsel analizi*. 14. Ulusal Okul Öncesi Öğretmenliği Öğrenci Kongresi: Çocuğun Ekolojik Dünyası Özet Kitapçığı, Maltepe Üniversitesi.
- Sönmez, Ö. F., & Akıncan, N. (2013). Ortaokul öğrencilerinin “yardımseverlik” değeri ile ilgili metefor algıları. *Gaziosmanpaşa Bilimsel Araştırma Dergisi*, 7, 105–120. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/gbad/issue/29701/319582>
- Taşkesen, S., & Öztürk, A. D. (2019). Investigation of the relationship between the empathy tendency levels of 5th grade students and their motivations against practise activities of visual arts course. *International Journal of Eurasia Social Sciences*, 10(37), 873–889. [https://www.ijoess.com/Makaleler/1043441328\\_12.%20873-889%20selma%20ta%C5%9Fkesen.pdf](https://www.ijoess.com/Makaleler/1043441328_12.%20873-889%20selma%20ta%C5%9Fkesen.pdf)
- Tay, B., Durmaz, F. Z., & Şanal, M. (2013). Views of students about value and values education within the scope of social studies course. *Journal of Gazi Educational Faculty*, 33(1), 67–93.
- TDK. (t.y.). *Adalet. Güncel Türkçe Sözlük* içinde. 10 Haziran 2023 tarihinde. <https://sozluk.gov.tr/> adresinden alındı.
- Tulunay Ateş, Ö. (2017). Türkiye’de değerler eğitimi uygulamalarının öğrencilere kazandırılması istenen olumlu özellikler üzerindeki etkisi. *Journal of Values Education*, 15(34), 41–60. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ded/issue/37287/430469>
- Tuncel, G., & Altuntaş, B. (2020). İlköğretim 4. sınıf öğrencilerinin kültürel miras algısı: Göstergebilimsel bir analiz. *Uluslararası Alan Eğitimi Dergisi*, 6(1), 123–140. [\[CrossRef\]](#)
- Türkcan, B. (2013). Çocuk resimlerinin analizinde göstergebilimsel bir yaklaşım. *Kuram ve Uygulamada Eğitim Bilimleri*, 13(1), 585–607. <https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/handle/11421/15254>
- Türkcan, B., & Girmen, P. (2012). İlköğretim öğrencilerinin şiir ve resimlerinin göstergebilimsel analizi. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(42), 241–263. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/esosder/issue/6156/82735>
- Ünal, M. F. (2016). Göstergebilimin serüveni. *Mütefekkir*, 3(6), 379–398. [\[CrossRef\]](#)
- Ünlü, İ., & Kaşkaya, A. (2018). Sosyal bilgiler öğretmenlerinin değer eğitimine ilişkin görüşlerinin incelenmesi. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim (TEKE) Dergisi*, 7(4), 2656–2676. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/teke/issue/42447/511222>
- Yeşil, R., & Aydın, D. (2007). Demokratik değerlerin eğitiminde yöntem ve zamanlama. *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 11(2), 65–84. <https://openaccess.ahievran.edu.tr/xmlui/handle/20.500.12513/134>
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2003). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Seçkin Yayınları.
- Yıldırım, S. G., Becerikli, S., & Demirel, M. (2017). Farklı bakış açlarına göre sosyal bilgiler dersinde değerler eğitimi. *İlköğretim Online*, 16(4), 1575–1588. [\[CrossRef\]](#)
- Yıldız, A. (2012). İlköğretim birinci kademe öğrencilerinde “okul” kavramına ilişkin bir analiz. *Kuram ve Uygulamada Eğitim Bilimleri*, 12(2), 609–626. <https://search.trdizin.gov.tr/tr/yayin/detay/130238/>

# Müzik Eğitimi Anabilim Dalı Akademik Kadrolarının Çalgı Eğitimi Uzmanlığı Türkiye Dağılımı

## Distribution of Instrument Education Specialization of Academic Staff of Music Education Departments in Turkey

Ahmet Suat KARAHAN 

Pamukkale Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, Denizli, Türkiye



### ÖZ

Müzik Öğretmenliği Lisans Programı (MÖLP) incelendiğinde bireysel çalgı eğitimi derslerinin yedi dönemi kapsadığı görülmektedir. Çalgı eğitimi derslerini yürütecek akademisyenlerin hem çalgının icrasına ve öğretim yöntem ve tekniklerine, hem de eğitim müziği dağarına hakim olması büyük bir öneme sahiptir. Ayrıca bu derslerin bireysel olarak yapılması sebebiyle Müzik Eğitimi Anabilim Dalı (MEAD) akademik kadrosunun ders yükü kayda değer ölçüde artmaktadır. Bu bağlamda MEAD çalgı eğitimi derslerinin yürütülebilmesi için akademik kadronun nitel ve nicel olarak yeterli olması büyük bir öneme sahiptir. Ancak ilgili literatür tarandığında MEAD kadrolu akademik personelinin çalgı uzmanlıklarının tespitine yönelik bir çalışmaya rastlanmamıştır. Araştırmanın amacı Türkiye genelinde hizmet veren otuz yedi MEAD'ın kadrolu akademik personelinin çalgı uzmanlıklarına göre dağılımını yedi bölge ve Türkiye genelinde belirlemektir. Araştırma kapsamında ulaşılabilecek sonuçların nitelikli müzik eğitimcisi yetiştirme sürecine katkıda bulunması ve yürürlükte olan MÖLP'ün geliştirmesinde kullanılabilecek veriler içermesi açısından alana katkısı ve önemi bulunmaktadır. Tarama modelinde betimsel yöntemin tercih edildiği araştırmanın sonucunda yedi bölgede hizmet veren MEAD'larda 106 piyano, 69 keman, 16 viyola, 28 çello, 2 kontrbas, 26 flüt, 3 klarinet, 1 trompet, 1 saksafon, 32 gitar, 1 mandolin, 24 bağlama, 5 ud, 7 kanun, 1 tar, 53 şan ve toplamda 375 kadrolu çalgı eğitimi uzmanının görev yaptığı belirlenmiştir. Çalgı eğitimi uzmanı sayısının en çok İç Anadolu Bölgesinde olmasına karşın en az Güney Doğu Anadolu bölgesinde olduğu, Türkiye genelinde piyano ve keman çalgı eğitimi uzman sayısının oldukça yüksek olmasına karşın kontrbas, trompet, saksafon, mandolin ve tar çalgı eğitimi uzman sayılarının çok düşük bir seviyede kaldığı sonuçlarına ulaşılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Çalgı eğitimi, çalgı eğitimi uzmanlığı, bireysel çalgı eğitimi dersleri

### ABSTRACT

When the Music Teacher Education Undergraduate Program is examined, it is seen that individual instrument education courses cover seven semesters. It is of great importance that the academicians who will conduct the instrument education courses have a good command over both the performance of the instrument, teaching methods and techniques, and the repertoire of educational music. In addition, since these courses are carried out individually, it significantly increases the course load of academic staff of the Music Education Department. In this context, it is of great importance that the academic staff should be qualitatively and quantitatively sufficient in order to carry out instrument courses. However, when the relevant literature was reviewed, no study was found to determine the instrument expertise of the academic staff. The aim of the study was to determine the distribution of the academic staff of 37 MTEUPs in terms of instrument specializations in seven regions of Turkey. The fact that the results to be obtained within the scope of the study contribute to the process of training qualified music educators and contain data that can be used in the development of the current program shows its contribution and importance to the field. As a result of the study in which the descriptive method was preferred as the survey model, it was determined that there are 106 piano, 69 violin, 16 viola, 28 cello, two double bass, 26 flute, three clarinet, one trumpet, one saxophone, 32 guitar, one mandolin, 24 baglama, five oud, seven qanun, one tar, 53 singing specialists, and a total of 375 permanent instrument education specialists working in the programs in the seven regions. It has been concluded that the number

Geliş Tarihi/Received: 30.07.2023

Kabul Tarihi/Accepted: 29.08.2023

Yayın Tarihi/Publication Date: 27.10.2023

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:

Ahmet Suat KARAHAN

E-mail: ahmetsuatkarahan@outlook.com

Cite this article as: Karahan, A. S. (2023). Distribution of instrument education specialization of academic staff of music education departments in Turkey. *Art Vision*, 29(51), 208-216.



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

of instrument education specialists is the highest in Central Anatolia and the lowest in Southeastern Anatolia, and although the number of piano and violin instrument education specialists is quite high in Turkey, the number of double bass, trumpet, saxophone, mandolin, and tar instrument education specialists remains at a very low level.

**Keywords:** Individual instrument education lessons, instrument education, instrument education specialization

## Giriş

İnsanoğlunun müzik ve onun ayrılmaz bir parçası olan çalgılarla kurduğu bağ çok kadim bir geçmişe sahiptir. Yaklaşık 25–35 bin yaşındaki Les Roches / La Roque flütü (Onuk, 2019) bu bağa ilişkin en önemli örneklerden biridir. Bu flütün ürettiği sesin anlaşılması için yapılan replikasının yaklaşık 1,5 oktavlık (D# - G#) bir ses alanına (register) sahip olduğu belirlenmiştir (Atema, 2004, 2014). İnsanoğlunun günümüzden 25 bin yıl önce diyatonik yapıda ve 1,5 oktavlık bir ses alanına sahip bir çalgıyı üretmesi ve buna ihtiyaç duyması müzik ve çalgı ile kurduğu kadim bağa ve onu geliştirmeye harcadığı zaman ve enerjiye ilişkin önemli bir örnektir. Diğer bir örnek ise kızıl akbaba veya kara akbabanın ulna kemiğinden yapılmış olan (Benito ve ark., 2014) ve yaşının 25 bin yıl olduğu tahmin edilen Isturitz flütleridir (Atema, 2014; Buisson, 1990) ki Fransa'da yer alan Isturitz mağarasında yirmiden fazla çalgının kalıntılarına ulaşılmıştır (Buisson, 1990; Morley, 2013). Bu flütün ürettiği sesin anlaşılması için kızıl akbabanın ulna kemiğinden yapılan replikanın farklı üfleme teknikleriyle G5 - D#7, A4 - G5, D#4 - A4, en çok F#4 - C#5 ses alanına sahip olduğu belirlenmiştir (Benito ve ark., 2014). Çalgılara ilişkin verilen örnekler ve dünya genelindeki arkeolojik kazılarda bulunmuş binlerce çalgı örneği insanoğlunun kültüründe müzik ve müzik üretmede kullandığı çalgıların kadim geçmişini bizlere kanıtlamaktadır. Müzik ve çalgı birlikteliğinin böylesine güçlü bir bağ kurmasında ise çalgıların sağladığı farklı perde, şiddet ve tınılarda ses üretme olanağı temel etkenler olarak sayılabilir. Belki de bu sebeple insanoğlu ürettiği birçok farklı çalgıyı kültürünün önemli bir parçası haline dönüştürmüş ve geçmişten günümüze bireysel ve toplumsal yaşayışının ayrılmaz bir parçası olarak kabul etmiştir.

İnsanın müzik ve çalgıyla kurduğu bu güçlü bağın geçmişten günümüze kadar aktarılmasında müziğin icrası en temel öğedir. Bu öğe hem müziğin bireysel ve toplumsal hayatın bir parçası olmasında hem de eğitimi sürecinde temel bir unsur ve yöntemdir. Müziğin icra yoluyla öğretilmesi yani meşk yöntemini Tanrıkorur (2005, s. 208) ustadan çırağa ve kesinlikle notasız (notanın hafızayı köreltir ve uslûbu yok eder) yapılması gereken bir öğretim yöntemi olarak nitelenebilir. Behar (2006, s. 10–16) ise meşk yönteminin yaklaşık 80–90 yıl öncesine kadar etkin bir biçimde kullanıldığını ve yöntemin ses ve saz icra eğitiminde öğrencilerin repertuar edimlerinde temel bir yöntem olduğunu vurgulamaktadır.

Günümüzde ise nota (alıştırmalar, etütler, dizi çalışmaları, eserler, metot kitaplar vb. eğitim müziği dağarı) çeşitli teknolojik eğitim-öğretim araç-gereç ve materyallerinin çalgı eğitimi süreçlerinde yaygın bir biçimde kullanıldığı görülmektedir. Bireyi çalgı aracılığı ile yetiştirme, geliştirme ve belirli bir amaca yönelik istendik davranışlar kazandırma süreci olarak tanımlanabilecek çalgı eğitimine (Özçimen & Burubatur, 2012, s. 7). ilişkin literatür incelendiğinde aslında çalgı çalışmalarının, çalgı becerisinin gelişimindeki en temel edim (uygulama) olduğu söylenebilir (Barry, 1992; Rosenthal, 1984; Wagner, 1975; Wolfe, 1984) ancak eğitim-öğretim sürecinin daha verimli ve etkin hale getirilmesini

amaçlayan tüm bu yöntem ve materyallerin her geçen gün daha da yaygın kullanıldığı dikkat çekmektedir. Bu bağlamda günümüz eğitim anlayışındaki temel amacın sistematik olarak çalma becerisi kazandırmak olduğu (Schleuter, 1997) ve çağdaş eğitim anlayışıyla plansız yapılan eğitimin bağdaşmasının mümkün olmadığı görülmektedir (Uslu & Tırgil, 2013). Çalgı eğitimine ilişkin literatür incelendiğinde bilişsel, duyuşsal ve devinışsel becerilerin gelişimini kapsayan, oldukça zor, uzun ve karmaşık bir süreç olan çalgı (piyano) eğitiminin (Ertem, 2011, s. 646) başarıya ulaşmasında eğitim-öğretim sürecinin kişiye özel düzenlenmesi ve bilinçli çalışmanın önemli olduğu Weidenbach (1996), bireysel farklılıklarına öğrenme biçim ve düzeylerine uygun ders anlatılması gerektiği (Ömür, 2009, s. 454; Tecimer-Kasap, 2006) ve eğitim-öğretim sürecine doğru başlanması kadar öğrencinin gelişme hızının iyi takip edilmesi ve tabi ki öğretim programının en iyi biçimde hazırlanması ve sunulmasının da önemli olduğu görülmektedir (Uslu, 2012). Ayrıca çalgı eğitimi sürecinin başarıya ulaşmasında eğitim alan öğrencilerin çalışmalarını etkili yapmaları ve karşılaştıkları zorlukları fark ederek onları aşmaya yönelik alternatif çalışma yöntemleri geliştirmelerinin çok önemli olduğunu (Hallam, 2001) ve her öğrencinin bireysel ihtiyaç ve beğenisine uygun bir eğitim müziği dağarı (repertuar) seçilmesinin öğrencilerin çalgıyı sevme ve benimsemelerine olumlu etkisi dikkate alınmalı ve eğitim-öğretim sürecinde karşılaşılabilecek bir çok zorluğun aşılmasında öğretmenlerin öğrencilerine gereken zamanı ayırmalarının önemi unutulmamalıdır (Ercan, 2008; Etts, 1981, s. 609; Fenmen 1947; Gökbudak, 2013, s. 1–2; Pamir, t.y.). Albus ise (2001) çalgı eğitimi sürecinde kazandırılması hedeflenen eğitim müziği dağarının (ulusal ve uluslararası eserlerden oluşan) geleceğin öğretmenlerinin mesleki yaşantılarına hazırlanmalarındaki önemini vurgulamaktadır. Öğretmenlerin öğrencilerine ders ve ders dışı çalışma sürecinde zaman ayırması ve öğrencinin ders dışı çalışma sürecinin verimli geçirmesini düzenlemesi (organize etmesi) büyük bir öneme sahiptir. Temel amacı doğru ve parlak bir teknik, iyi bir müzikal ifade ve iyi bir performans sağlamak olarak nitelenebilecek ders dışı çalışma sürecinde (Gerle, 2006) beyin ile kaslar arasındaki bağlantının doğru ve çabuk bir biçimde kurulmasına yönelik beceriler kazanılmaktadır (Büyükaksoy, 1997). Öğrencilerin ders dışı çalışmalarını nasıl yapacaklarının öğretmenleri tarafından derslerde ayrıntılı olarak açıklanması büyük bir öneme sahiptir (Özmenteş, 2013). Ancak geleneksel öğretim yöntemiyle öğrencinin takip edilmesi ve çalışma sürecinin düzenlenmesi oldukça güçtür. Karahan'ın (2015) araştırmasında ders dışı çalışmalarını geleneksel yöntemle yapan kontrol grubu öğrencileriyle ders dışı piyano çalışmalarını asenkron uzaktan eğitim yöntemiyle düzenlenen deney grubu öğrencilerinin piyano çalma başarı düzeyleri karşılaştırılmış ve çalışma sonucunda deney grubu yönünde  $p < .05$  düzeyine göre anlamlı farklılık olduğu belirlenmiştir. Bu vb. öğretim yöntemlerini çalgı eğitimi uzmanlarının işe koşarak öğrencilerinin başarı düzeylerini artırmaları büyük bir öneme sahiptir. Yani çalgı eğitimi uzmanlarının hem geleneksel öğretim yöntemlerine hem de güncel hatta deneysel yöntem, yaklaşım ve metotlara hakim olmaları eğitim-öğretim sürecinin



geliştirilmesinde temel bir etkidir. Görüldüğü gibi çalgı eğitimi sürecinde başarıya ulaşılması açısından öğretmen ve öğrencinin sağlıklı bir iletişim kurması ve öğrencilerin öğretmenlerinin tüm uyarı ve önerilerini dikkate alarak özenli bir çalışma sürecinden geçmeleri ayrıca öğretmenlerin de eğitimini vereceği çalgıya, eğitim müziği dağarına ve güncel eğitim-öğretim yaklaşım ve yöntemlerine hakim olması temel etkenler olarak değerlendirilebilir.

Çalgı eğitimi özellikle mesleki müzik eğitimi programlarının önemli bir boyutu oluşturduğu görülmektedir. Müzik Öğretmenliği Lisans Programı (MÖLP) incelendiğinde piyano, keman, viyola, viyolonsel, kontrbas, bağlama, tambur, ud, flüt, klarnet vb. çeşitli çalgıların eğitiminin verildiği görülmektedir (YÖK, 2018). Yedi dönemi kapsayan ve bireysel olarak yapılan bu derslerde öğrencilerin başarı düzeyleri MÖLP'deki diğer alan derslerini etkilemektedir. Ayrıca öğrencilerin çalgı eğitimi sürecindeki kazanımlarının mesleki başarı düzeylerine de etkileri düşünüldüğünde bu derslerin MÖLP'deki yeri ve önemi daha da açık anlaşılmaktadır. Ancak bu derslerin bireysel olarak yapılması sebebiyle Müzik Eğitimi Anabilim Dalı (MEAD) akademik kadrolarının nitel ve nicel yeterliği büyük bir öneme sahiptir. Ancak ilgili literatür tarandığında MEAD kadrolu akademik personelinin çalgı uzmanlıklarının tespiti ve sayısal dağılımın belirlenmesine yönelik bir çalışmaya rastlanmamıştır. Geleceğin müzik öğretmenlerinin hem lisans hem de mesleki başarı düzeylerine etkileri sebebiyle akademik personelinin çalgı eğitimi uzmanlıklarının tespiti araştırılmaya değer bir konu olarak görülmüştür.

Araştırmanın amacı Türkiye genelinde hizmet veren 37 MEAD'ın kadrolu akademik personelinin çalgı uzmanlıklarına göre dağılımını yedi bölge ve Türkiye genelinde belirlemektir. Araştırma kapsamında ulaşılabilecek sonuçların nitelikli müzik eğitimcisi yetiştirme sürecine katkıda bulunması ve yürürlükte olan MÖLP'ün geliştirilmesinde kullanılabilecek veriler içermesi adına katkısı ve önemini göstermektedir. Bu araştırmanın konu odağını oluşturan problem cümlesi aşağıda sunulmuştur.

### Problem

Müzik Eğitimi Anabilim Dalı akademik personelinin çalgı eğitimi uzmanlıkları yedi bölge ve Türkiye genelinde nasıl bir dağılım göstermektedir?

### Alt problemler

Müzik Eğitimi Anabilim Dalı kadrolu akademik personelinin çalgı eğitimi uzmanlıkları kadro türlerine göre yedi bölge kapsamında nasıl bir dağılım göstermektedir?

Müzik Eğitimi Anabilim Dalı kadrolu akademik personelinin çalgı eğitimi uzmanlıkları yedi bölge kapsamında nasıl bir dağılım göstermektedir?

## Yöntem

### Araştırmanın Modeli

Araştırma tarama modelinde betimsel bir çalışmadır. Tarama modelleri, geçmişte ya da halen var olan bir durumu var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır. Araştırmaya konu olan olay, birey ya da nesne, kendi koşulları içinde ve var olduğu gibi herhangi bir şekilde değiştirme, etkileme çabası gösterilmeden tanımlanmaya çalışılır (Karasar, 2003, s. 77).

Araştırmaya önce kaynak taramasıyla başlanmış ve sonrasında araştırma kapsamında Türkiye'deki 37 Müzik Eğitimi Anabilim Dalı'nda çeşitli ünvanlarda görev yapan akademik kadroların çalgı uzmanlıkları belirlenmiştir. Çalgı uzmanlıklarına ilişkin verilere hem ilgili üniversitelerin resmî internet sitelerinden hem de "yök

akademik" portalından ulaşılmış ve bu bilgilerin doğruluğu ve güncelliği ise ilgili birimde görev yapan bir akademik personele (ilgili birimin; anabilim dalı başkanı, bölüm başkanı ya da aktif görevde olan bir öğretim üyesiyle) doğrultulmuştur. Araştırmada anket ya da görüşme yöntemi kullanılmamıştır.

### Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini Türkiye'de hizmet veren 37 adet MEAD'ın kadrolu akademik personelinin çalgı eğitimi uzmanlıklarının yedi bölge ve Türkiye genelindeki dağılımı oluşturmaktadır. Çalışmada araştırma evreninin tamamına ulaşılması sebebiyle örneklem seçimi yapılmamıştır.

### Verilerin Toplanması ve Analizi

Araştırma verilerinin bir bölümüne kaynak taraması yöntemiyle ulaşılmıştır. Ayrıca 37 MEAD'ın resmî internet sitelerindeki araştırma kapsamına giren bilgilere ulaşılmıştır. Ulaşılan veriler ilgili birimde görev yapan bir akademisyene (ilgili birimin; anabilim dalı başkanı, bölüm başkanı ya da aktif görevde olan bir öğretim üyesi) sunularak verilerin doğru ve güncelliği tespit edilmiştir. Bu süreç sonunda 6 birimin resmî internet bilgilerindeki hatalar elenerek güncel veriler çalışma kapsamına alınmıştır. Böylece Türkiye genelinde hizmet veren otuz yedi MEAD'ın akademik personelinin çalgı uzmanlıklarına ilişkin doğru ve güncel verilere ulaşılmıştır. Ulaşılan bulgular SPSS versiyon 27 (IBM Statistical Package for the Social Sciences Corp., Armonk, NY, ABD) programında işlenmiş frekans değerleri tablolaştırılarak sunulmuş ve yorumlanmıştır.

## Bulgular

Araştırma kapsamında ulaşılan bulgular aşağıda sunulan 8 adet tabloda sunulmuştur. Türkiye'de kadrolu akademik personeli olan toplam 37 MEAD bulunmaktadır. Henüz kadrolu akademik personeli olmayan MEAD'lar araştırma kapsamına alınmamıştır. Ayrıca MEAD'larda Bireysel Çalgı Eğitimi (Şan) dersleri çalışma kapsamına alınırken bireysel çalgı derslerine girmeyen akademisyenler araştırma kapsamı dışında bırakılmıştır.

Tablo 1 incelendiğinde İç Anadolu Bölgesindeki MEAD akademik kadrolarında 31 profesör, 24 doçent, 21 Dr. Öğr. Üyesi, 14 öğretim görevlisi, 11 araştırma görevlisi ve toplamda 101 çalgı eğitimi uzmanının görev yaptığı görülmektedir. Tablo 1'de yer alan çalgı eğitimi uzmanlığı verileri incelendiğinde İç Anadolu Bölgesi MEAD akademik kadrolarında 24 piyano, 23 keman, 4 viyola, 7 çello, 7 flüt, 7 gitar, 5 bağlama, 3 ud, 5 kanun ve 16 şan çalgı eğitimi uzmanının görev yaptığı görülmektedir.

Tablo 2 incelendiğinde Marmara Bölgesindeki MEAD akademik kadrolarında 16 profesör, 13 doçent, 11 Dr. Öğr. Üyesi, 29 öğretim görevlisi, 3 araştırma görevlisi ve toplamda 72 çalgı eğitimi uzmanının görev yaptığı görülmektedir. Tablo 2'de yer alan çalgı eğitimi uzmanlığı verileri incelendiğinde Marmara Bölgesi MEAD akademik kadrolarında 24 piyano, 10 keman, 2 viyola, 4 çello, 7 flüt, 7 gitar, 3 bağlama, 1 kanun ve 14 şan çalgı eğitimi uzmanının görev yaptığı görülmektedir.

Tablo 3 incelendiğinde Ege Bölgesindeki MEAD akademik kadrolarında 8 profesör, 14 doçent, 8 Dr. Öğr. Üyesi, 19 öğretim görevlisi, 4 araştırma görevlisi ve toplamda 53 çalgı eğitimi uzmanının görev yaptığı görülmektedir. Tablo 3'te yer alan çalgı eğitimi uzmanlığı verileri incelendiğinde Ege Bölgesi MEAD akademik kadrolarında 19 piyano, 9 keman, 2 viyola, 5 çello, 3 flüt, 2 klarnet, 3 gitar, 3 bağlama ve 7 şan çalgı eğitimi uzmanının görev yaptığı görülmektedir.

Tablo 4 incelendiğinde Karadeniz Bölgesindeki MEAD akademik kadrolarında 11 profesör, 7 doçent, 25 Dr. Öğr. Üyesi, 24 öğretim

**Tablo 1.**  
İç Anadolu Bölgesi MEAD Akademik Kadrolarının Çalgı Eğitimi Uzmanı Sayıları ve Kadro Türlerine Dağılımı

İç Anadolu Bölgesi	Piyano	Keman	Viyola	Çello	*Kontrbas	Flüt	*Klarnet	*Trompet	*Saksafon	Gitar	*Mandolin	Bağlama	Ud	Kanun	*Tar	Şan	Toplam
Prof	8	11	1	2					2	2	2	2	1	1	1	3	31
Doç.	7	5	2	1		2			2	2	2	2				3	24
Dr. Öğr. Üyesi	6	5	1	1	2	2			2							4	21
Öğr. Gör.	2			1								1	2	3		5	14
Arş. Gör.	1	2	2	2	3	3			1	1				1		1	11
<b>Toplam</b>	24	23	4	7	7	7			7	7	5	5	3	5		16	<b>101</b>

**Tablo 2.**  
Marmara Bölgesi MEAD Akademik Kadrolarının Çalgı Eğitimi Uzmanı Sayıları ve Kadro Türlerine Dağılımı

Marmara Bölgesi	Piyano	Keman	Viyola	Çello	*Kontrbas	Flüt	*Klarnet	*Trompet	*Saksafon	Gitar	Mandolin	Bağlama	*Ud	Kanun	*Tar	Şan	Toplam
Prof	8	4		1		2										1	16
Doç.	2	1	1			2			2	2		2				3	13
Dr. Öğr. Üyesi	2	3		1					2	2						3	11
Öğr. Gör.	10	2	1	1		3			3	3		1		1		7	29
Arş. Gör.	2			1													3
<b>Toplam</b>	24	10	2	4	7	7			7	7	3	3		1		14	<b>72</b>

**Tablo 3.**  
Ege Bölgesi MEAD Akademik Kadrolarının Çalgı Eğitimi Uzmanı Sayıları ve Kadro Türlerine Dağılımı

Ege Bölgesi	Piyano	Keman	Viyola	Çello	*Kontrbas	Flüt	Klarnet	*Trompet	*Saksafon	Gitar	*Mandolin	Bağlama	*Ud	*Kanun	*Tar	Şan	Toplam
Prof	2	2	1	2												1	8
Doç.	5	3	1	1		1			1	1						2	14
Dr. Öğr. Üyesi	2	2		2		1	1										8
Öğr. Gör.	7	2				1	1		1	1		3				4	19
Arş. Gör.	3								1	1							4
<b>Toplam</b>	19	9	2	5	3	3	2		3	3	3	3				7	<b>53</b>

**Tablo 4.** Karadeniz Bölgesi MEAD Akademik Kadrolarının Çalgı Eğitimi Uzmanı Sayıları ve Kadro Türlerine Dağılımı

Karadeniz Bölgesi	Piyano	Keman	Viyola	Çello	Kontrbas	Flüt	*Klarnet	Trompet	Saksafon	Gitar	*Mandolin	Bağlama	Ud	Kanun	Tar	Şan	Toplam
Prof	4	3	2							1						1	11
Doç.	3			1		1				1						1	7
Dr. Öğr. Üyesi	8	5	1	1	1	2		1	1	1		2				2	25
Öğr. Gör.	5	2		3	1	4						1	1	1	1	5	24
Arş. Gör.	2	3	1									1				1	8
<b>Toplam</b>	<b>22</b>	<b>13</b>	<b>4</b>	<b>5</b>	<b>2</b>	<b>7</b>	<b>-</b>	<b>1</b>	<b>1</b>	<b>3</b>	<b>-</b>	<b>4</b>	<b>1</b>	<b>1</b>	<b>1</b>	<b>10</b>	<b>75</b>

görevlisi, 8 araştırma görevlisi ve toplamda 75 çalgı eğitimi uzmanının görev yaptığı görülmektedir. Tablo 4'te yer alan çalgı eğitimi uzmanlığı verileri incelendiğinde Karadeniz Bölgesi MEAD akademik kadrolarında 22 piyano, 13 keman, 4 viyola, 5 çello, 2 kontrbas, 7 flüt, 1 trompet, 1 saksafon, 3 gitar, 4 bağlama, 1 ud, 1 kanun, 1 tar ve 10 şan çalgı eğitimi uzmanının görev yaptığı görülmektedir.

Tablo 5 incelendiğinde Doğu Anadolu Bölgesindeki MEAD akademik kadrolarında 5 profesör, 7 doçent, 21 Dr. Öğr. Üyesi, 7 öğretim görevlisi, 4 araştırma görevlisi ve toplamda 44 çalgı eğitimi uzmanının görev yaptığı görülmektedir. Tablo 5'te yer alan çalgı eğitimi uzmanlığı verileri incelendiğinde Doğu Anadolu Bölgesi MEAD akademik kadrolarında 9 piyano, 9 keman, 2 viyola, 3 çello, 1 flüt, 1 klarnet, 8 gitar, 7 bağlama ve 3 şan çalgı eğitimi uzmanının görev yaptığı görülmektedir.

Tablo 6 incelendiğinde Akdeniz Bölgesindeki MEAD akademik kadrolarında 9 profesör, 4 doçent, 6 Dr. Öğr. Üyesi, 3 öğretim görevlisi, 0 araştırma görevlisi ve toplamda 22 çalgı eğitimi uzmanının görev yaptığı görülmektedir. Tablo 6'da yer alan çalgı eğitimi uzmanlığı verileri incelendiğinde Akdeniz Bölgesi MEAD akademik kadrolarında 7 piyano, 3 keman, 1 viyola, 2 çello, 1 flüt, 2 gitar, 1 mandolin, 2 bağlama ve 3 şan çalgı eğitimi uzmanının görev yaptığı görülmektedir.

Tablo 7 incelendiğinde Güney Doğu Anadolu Bölgesindeki MEAD akademik kadrolarında 1 doçent, 5 Dr. Öğr. Üyesi, 1 öğretim görevlisi, 1 araştırma görevlisi ve toplamda 8 çalgı eğitimi uzmanının görev yaptığı görülmektedir. Tablo 7'de yer alan çalgı eğitimi uzmanlığı verileri incelendiğinde Akdeniz Bölgesi MEAD akademik kadrolarında 1 piyano, 2 keman, 1 viyola, 2 çello ve 2 gitar çalgı eğitimi uzmanının görev yaptığı görülmektedir.

Tablo 8 incelendiğinde yedi bölgede hizmet veren MEAD'larda 106 piyano, 69 keman, 16 viyola, 28 çello, 2 kontrbas, 26 flüt, 3 klarnet, 1 trompet, 1 saksafon, 32 gitar, 1 mandolin, 24 bağlama, 5 ud, 7 kanun, 1 tar, 53 şan ve toplamda 375 kadrolu çalgı eğitimi uzmanının görev yaptığı görülmektedir. Yedi bölgede hizmet veren çalgı eğitimi uzmanı sayıları incelendiğinde ise İç Anadolu bölgesinde toplam 101, Marmara bölgesinde 72, Ege bölgesinde 53, Karadeniz Bölgesinde 75, Doğu Anadolu Bölgesinde 44, Akdeniz Bölgesinde 22 ve Güney Doğu Anadolu Bölgesinde toplam 8 çalgı eğitimi uzmanının görev yaptığı görülmektedir. Çalgı uzmanı sayılarını kıyaslandığında piyano ve keman çalgı eğitimi uzmanı sayısının oldukça yüksek olmasına karşın kontrbas, trompet, saksafon, mandolin ve tar çalgı eğitimi uzmanı sayılarının çok düşük bir seviyede kaldığı dikkat çekmektedir.

## Tartışma

Çalgı eğitimine ilişkin literatür incelendiğinde "çalgı eğitimi uzmanı" kavramının tercih edilmediği görülmektedir. Ancak aynı literatürde çalgı eğitimine ilişkin uzman görüşlerinin toplandığı (Alan & Tanınmış, 2014; Arıcı, 2011; Erbil, 2021; Gündüz, 2019; Konakçı, 2010; Ünlü, 2019; Yıldırım-Orhan & Ercan, 2012) yurt dışı kaynaklarda expert musician (Fumarola ve ark., 2020; Rui ve ark., 2018) hatta uzman çalgı eğitmeni ifadesinin de (López-Iñiguez & Pozo, 2016) kullanıldığı araştırmalar bulunmaktadır. Uzman, belli bir işte, belli bir konuda bilgi, görüş ve becerisi çok olan (kimse); mütehassıs, kompetan, spesiyalist (TDK, t.y.) olarak tanımlanmaktadır. Ülkemizdeki ilgili literatürde tercih edilmeyen çalgı eğitimi uzmanı ifadesinin bu araştırmadaki karşılığı ise; Mesleki müzik eğitimi veren bir kurumda lisans/lisansüstü eğitimi almış ve başarıyla mezun olmuş ya da mesleki müzik eğitimi veren bir kurumda

**Tablo 5.**  
Doğu Anadolu Bölgesi MEAD Akademik Kadrolarının Çalgı Eğitimi Uzmanı Sayıları ve Kadro Türlerine Dağılımı

Doğu Anadolu Bölgesi	Piyano	Keman	Viyola	Çello	*Kontrbas	Flüt	Klarnet	*Trompet	*Saksafon	Gitar	*Mandolin	Bağlama	Ud	*Kanun	*Tar	*Şan	Toplam
Prof	1	1								1		1				1	5
Doç.	1	2		1						3							7
Dr. Öğr. Üyesi	6	5	2	2	1	1	1			2		2					21
Öğr. Gör.		1								1		3	1			1	7
Arş. Gör.	1									1		1				1	4
<b>Toplam</b>	<b>9</b>	<b>9</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>1</b>	<b>1</b>	<b>1</b>			<b>8</b>		<b>7</b>	<b>1</b>			<b>3</b>	<b>44</b>

**Tablo 6.**  
Akdeniz Bölgesi MEAD Akademik Kadrolarının Çalgı Eğitimi Uzmanı Sayıları ve Kadro Türlerine Dağılımı

Akdeniz Bölgesi	Piyano	Keman	Viyola	Çello	*Kontrbas	Flüt	*Klarnet	*Trompet	*Saksafon	Gitar	Mandolin	Bağlama	*Ud	*Kanun	*Tar	*Şan	Toplam
Prof	2	2	1	1		1										2	9
Doç.	2	1		1													4
Dr. Öğr. Üyesi	3									1		1				1	6
Öğr. Gör.										1	1	1					3
Arş. Gör.																	-
<b>Toplam</b>	<b>7</b>	<b>3</b>	<b>1</b>	<b>2</b>	<b>1</b>	<b>1</b>				<b>2</b>	<b>1</b>	<b>2</b>				<b>3</b>	<b>22</b>

**Tablo 7.**  
Güney Doğu Anadolu Bölgesi MEAD Akademik Kadrolarının Çalgı Eğitimi Uzmanı Sayıları ve Kadro Türlerine Dağılımı

Güney Doğu Anadolu Bölgesi	Piyano	Keman	Viyola	Çello	*Kontrbas	*Flüt	*Klarnet	*Trompet	*Saksafon	Gitar	*Mandolin	*Bağlama	*Ud	*Kanun	*Tar	*Şan	Toplam
Prof																	
Doç.										1							1
Dr. Öğr. Üyesi		1	1	2						1							5
Öğr. Gör.		1															1
Arş. Gör.	1																1
<b>Toplam</b>	<b>1</b>	<b>2</b>	<b>1</b>	<b>2</b>						<b>2</b>							<b>8</b>

**Tablo 8.** MEAD Kadrolu Akademik Personelin Çalgı Eğitimi Uzmanı Sayılarının Yedi Bölge ve Türkiye Genelindeki Dağılımı

Ege Bölgesi	Piyano	Keman	Viyola	Çello	Kontrbas	Flüt	Klarnet	Trompet	Saksafon	Gitar	Mandolin	Bağlama	Ud	Kanun	Tar	Şan	Toplam
İç Anadolu Bölgesi	24	23	4	7		7				7		5	3	5		16	101
Marmara Bölgesi	24	10	2	4		7				7		3		1		14	72
Ege Bölgesi	19	9	2	5		3	2			3		3				7	53
Karadeniz Bölgesi	22	13	4	5	2	7		1	1	3		4	1	1	1	10	75
Doğu A. Bölgesi	9	9	2	3		1	1			8		7	1			3	44
Akdeniz Bölgesi	7	3	1	2		1				2	1	2				3	22
G. Doğu A. Bölgesi	1	2	1	2						2							8
<b>Türkiye Geneli</b>	<b>106</b>	<b>69</b>	<b>16</b>	<b>28</b>	<b>2</b>	<b>26</b>	<b>3</b>	<b>1</b>	<b>1</b>	<b>32</b>	<b>1</b>	<b>24</b>	<b>5</b>	<b>7</b>	<b>1</b>	<b>53</b>	<b>375</b>

eğitimi verdiği çalgının icrasına, öğretim yöntem ve tekniklerine ve eğitim müziği dağarına hakim eğitimci olarak tanımlanabilir. Ülkemizde birçok bilimsel araştırmada bu özelliklere sahip sanatçı ya da eğitimciler alan uzmanı olarak kabul edilmektedir. Bu bağlamda araştırmada mesleki müzik eğitiminin ayrılmaz bir parçası ve boyutu olan çalgı eğitimi (Yıldız, 1986, s. 3) ve yine bu sürecin ayrılmaz bir parçası olan çalgı eğitimi uzmanlığı MEAD'lar kapsamında incelenmiştir.

Ülkemizde yedi bölgeye dağılmış ve kadrolu akademik personeli olan toplam 37 adet MEAD bulunmaktadır. Araştırma sonucunda MEAD kadrolu akademik personelinin çalgı eğitimi uzmanlıklarının nitel ve nicel dağılımında farklılıklar olduğu belirlenmiştir. Örneğin İç Anadolu bölgesinde 24 piyano, 23 keman kadrolu çalgı eğitimi uzmanı olmasına karşın Marmara bölgesinde 10 keman çalgı eğitimi uzmanı, Güney doğu Anadolu bölgesinde ise 1 piyano, 2 keman çalgı eğitimi uzmanı bulunmaktadır. MEAD akademik kadrosunun sayısal dağılımındaki farklar bireysel olarak yapılan çalgı eğitimi derslerinde önemli aksamalara sebep olabilir. Karahan'ın (2012) araştırması sonucunda 9 adet MEAD'da akademik kadronun sayısal yetersizliği sebebiyle piyano derslerinin bireysel olarak yapılamadığı belirlenmiştir. Ayrıca başka bir çalışmada Türkiye genelindeki MEAD akademik kadrolarının sayısal olarak yedi bölge ve Türkiye genelinde eşit ya da yakın bir düzeyde dağılım göstermediği tespit edilmiştir (Karahan, 2016). Maalesef 2012 yılından 2023 yılına kadar geçen 11 yıllık süreçte MEAD akademik kadrolarının yedi bölge ve Türkiye genelinde homojen bir dağılıma sahip olmadığı görülmektedir. Ayrıca MEAD akademik kadrolarının çalgı eğitimi uzmanlarının yedi bölge ve Türkiye geneli nitel dağılımının da homojen olmadığı belirlenmiştir. Daha açık bir ifadeyle; MÖLP incelendiğinde piyano, keman, viyola, viyolonsel, gitar, bağlama, ud, kanun, flüt, klarnet vb. çok çeşitli çalgıların eğitiminin verildiği görülmektedir. Öğrencilerin bu çalgıların eğitimini alabilmesi için dersleri yürütecek çalgı eğitimi uzmanlarına ihtiyaç bulunmaktadır. Ancak araştırma sonucunda Karadeniz bölgesinde 14 farklı çalgının eğitimini yürüten kadrolu çalgı eğitimi uzmanı olmasına karşın İç Anadolu bölgesinde 10, Güney doğu Anadolu bölgesinde 5 farklı çalgının uzman eğitimcisi olduğu belirlenmiştir. Araştırma kapsamında ulaşılan sonuçlar ve bu sonuçlar kapsamındaki öneriler aşağıda sunulmuştur.

## Sonuç ve Öneriler

Araştırmanın sonucunda İç Anadolu Bölgesindeki MEAD'larda 31 profesör, 24 doçent, 21 Dr. Öğr. Üyesi, 14 öğretim görevlisi, 11 araştırma görevlisi olmak üzere toplamda 101 çalgı eğitimi uzmanının görev yaptığı belirlenmiş, bu akademik kadronun çalgı eğitimi uzmanlığının ise 24 piyano, 23 keman, 4 viyola, 7 çello, 7 flüt, 7 gitar, 5 bağlama, 3 ud, 5 kanun ve 16 şan olmak üzere 10 farklı çalgı eğitimi uzmanlığını kapsadığı tespit edilmiştir.

Marmara Bölgesindeki MEAD'larda ise 16 profesör, 13 doçent, 11 Dr. Öğr. Üyesi, 29 öğretim görevlisi, 3 araştırma görevlisi ve toplamda 72 çalgı eğitimi uzmanının görev yaptığı belirlenmiştir. Bu sonuçlar öğretim görevlisi kadro türünün diğer kadro türlerine göre kayda değer ölçüde fazla olduğunu göstermektedir. Akademik kadronun çalgı eğitimi uzmanlığının 24 piyano, 10 keman, 2 viyola, 4 çello, 7 flüt, 7 gitar, 3 bağlama, 1 kanun ve 14 şan olmak üzere toplamda 9 farklı çalgıya dağıldığı tespit edilmiştir.

İç Anadolu ve Marmara bölgesiyle kıyaslandığında Ege bölgesindeki MEAD'larda daha az sayıda akademisyenin görev yaptığı dikkat çekmektedir. Bölgedeki çalgı eğitimi uzmanı akademik personelin kadro türlerine göre dağılımında 8 profesör, 14 doçent, 8 Dr. Öğr. Üyesi, 19 öğretim görevlisi ve 4 araştırma görevlisi

personelin görev yaptığı belirlenmiştir. Toplamda 53 personelin kadro türlerine göre dağılımında öğretim görevlisi kadro türünün daha baskın olduğu dikkat çekmektedir. Bölgedeki akademik kadroların çalgı eğitimi uzmanlığının 19 piyano, 9 keman, 2 viyola, 5 çello, 3 flüt, 2 klarnet, 3 gitar, 3 bağlama ve 7 şan olmak üzere 9 farklı çalgıya dağıldığı tespit edilmiştir. Ayrıca İç Anadolu ve Marmara bölgelerinde olduğu gibi piyano çalgı eğitimi uzmanı sayısının diğer çalgılara kıyasla oldukça yüksek olmasına karşın Viyola ve Klarnet çalgı eğitimi uzman sayılarının çok düşük bir seviyede kaldığı, bölgedeki MEAD'larda kontrbas, ud ve kanun çalgı eğitimi uzmanının olmadığı belirlenmiştir.

Araştırma sonucunda çalgı uzmanı çeşitliliğinin en fazla olduğu bölgenin Karadeniz olduğu belirlenmiştir. Toplam 14 farklı çalgının uzman eğitimcisinin olduğu bölgede 22 piyano, 13 keman, 4 viyola, 5 çello, 2 kontrbas, 7 flüt, 1 trompet, 1 saksafon, 3 gitar, 4 bağlama, 1 ud, 1 kanun, 1 tar ve 10 şan olmak üzere toplam 75 çalgı eğitimi uzmanı görev yapmaktadır. Akademik personelin kadro türlerine göre dağılımında Dr. Öğr. Üyesi (25) ve öğretim görevlisi (24) kadro türlerinin baskın olduğu, profesör (11), doçent (7) ve araştırma görevlisi (8) kadro türlerinin daha az sayıda kaldığı belirlenmiştir.

Doğu Anadolu Bölgesindeki MEAD'larda toplam 44 kadrolu çalgı eğitimi uzmanı görev yapmaktadır. 9 piyano, 9 keman, 2 viyola, 3 çello, 1 flüt, 1 klarnet, 8 gitar, 7 bağlama ve 3 şan olmak üzere 9 farklı çalgının eğitimini veren akademik personelin ise 5 profesör, 7 doçent, 21 Dr. Öğr. Üyesi, 7 öğretim görevlisi, 4 araştırma görevlisi kadro türünde hizmet verdiği belirlenmiştir.

Akdeniz Bölgesindeki MEAD'larda ise 9 profesör, 4 doçent, 6 Dr. Öğr. Üyesi, 3 öğretim görevlisi, 0 araştırma görevlisi ve toplamda 22 çalgı eğitimi uzmanının görev yaptığı, Bölgedeki MEAD akademik kadrolarında 7 piyano, 3 keman, 1 viyola, 2 çello, 1 flüt, 2 gitar, 1 mandolin, 2 bağlama ve 3 şan çalgı eğitimi uzmanının görev yaptığı, yani piyano çalgı eğitimi uzmanı sayısının oldukça yüksek olmasına karşın viyola, flüt ve mandolin çalgı eğitimi uzman sayılarının çok düşük bir seviyede kaldığı ve bölgede hizmet veren MEAD'ların akademik personelinde kontrbas ve kanun çalgı eğitimi uzmanının olmadığı tespit edilmiştir.

Güney Doğu Anadolu Bölgesinde hizmet veren 1 adet MEAD'ın akademik kadrosunda 1 doçent, 5 Dr. Öğr. Üyesi, 1 öğretim görevlisi, 1 araştırma görevlisi ve toplamda 8 çalgı eğitimi uzmanının görev yaptığı belirlenmiş, akademik personelin çalgı eğitimi uzmanlıklarının ise 1 piyano, 2 keman, 1 viyola, 2 çello ve 2 gitar çalgı eğitimi uzmanı olarak dağılım gösterdiği tespit edilmiştir.

Araştırma sonucunda Türkiye genelinde hizmet veren 37 adet MEAD'ın akademik kadrosunda yer alan çalgı eğitimi uzmanı sayılarının 106 piyano, 69 keman, 16 viyola, 28 çello, 2 kontrbas, 26 flüt, 3 klarnet, 1 trompet, 1 saksafon, 32 gitar, 1 mandolin, 24 bağlama, 5 ud, 7 kanun, 1 tar, 53 şan olmak üzere toplam 375 akademik personelden oluştuğu belirlenmiştir. Çalgı eğitimi uzmanlarının bölgelere göre sayısal dağılımının ise İç Anadolu bölgesinde 101, Marmara bölgesinde 72, Ege bölgesinde 53, Karadeniz Bölgesinde 75, Doğu Anadolu Bölgesinde 44, Akdeniz Bölgesinde 22 ve Güney Doğu Anadolu Bölgesinde 8 akademik personel şeklinde olduğu tespit edilmiştir. Bu sonuçlara dayalı olarak Türkiye genelinde en çok çalgı eğitimi uzmanının İç Anadolu bölgesinde, en az çalgı eğitimi uzmanının ise Güney Doğu Anadolu bölgesinde görev yaptığı belirlenmiştir. Ayrıca MEAD kadrolu akademik personelinin piyano ve keman çalgı eğitimi uzmanı sayılarının diğer tüm çalgılardan oldukça fazla sayıda olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Araştırmanın sonuçları Türkiye genelinde hizmet veren 37 adet MEAD'ın kadrolu çalgı eğitimi uzmanı sayılarının homojen bir dağılıma sahip olmadığını açıkça göstermektedir. Bu sayısal farkın oluşmasında MEAD'ların bulunduğu bölge ve ilin coğrafi, kültürel ve ekonomik farklılıkları büyük bir etkiye sahiptir. Var olan bu değişkenlerin eşitlenmesi mümkün olmadığı için MEAD'ların öğrenci ve akademisyen sayılarını eşitlemek hatta yakın bir seviyeye getirmek bile neredeyse imkânsız bir çözüm yolu olarak görülmektedir. Ancak MEAD'ların akademik kadro sayıları ve öğrenci sayılarının kayda değer ölçüde farklı olması eğitimin eşitlik ilkesiyle bağdaşmamaktadır. Bu şartlar kapsamında tek tip program uygulamasının fiilen mümkün olmadığı söylenebilir. Her bir MEAD'ın akademik kadrosu ve fiziksel imkânı ve öğrenci sayılarına uygun bir program yapılandırması ise geleceğin müzik öğretmenlerinin yeterliklerinin birbirinden oldukça farklı olmasına sebep olabilir.

Bu önemli sorunun çözümüne yönelik ilk öneri her MEAD'ın çalgı eğitimi uzmanı ihtiyacını mümkün ise kadrolu olarak karşılamasıdır. Ancak var olan MEAD akademik kadrolarının nitel ve nicel yeterlik durumu bu çözüm yolunun yetersiz kaldığını göstermektedir. Diğer bir çözüm önerisi ise MEAD'ların öğrenci kontenjanı belirleme sürecinde var olan çalgı eğitimi uzmanı kadrolarının nitel ve nicel yeterlik düzeylerini bir kriter olarak değerlendirme sürecine almalarıdır. Karahan (2016) araştırmasında MEAD'lara kabul edilecek öğrenci sayılarının (kontenjan) ilgili birimlerin her birinin sahip oldukları akademik personel sayısı ve fiziksel imkân ve ders materyaline göre yapılması, yani her birimin hizmet verebileceği sayıda öğrenci kabul etmesi gerektiğini belirtmektedir. Var olan MEAD akademik kadrolarının daha etkin görev yapmasını olumlu yönde etkileyecek bu önerinin nitelikli müzik öğretmeni yetiştirme sürecine de katkı sağlayacağı söylenebilir. Ayrıca MEAD akademik kadrolarının çeşitli sebeplerle (görev yeri değişikliği, emeklilik, istifa vb.) nitel ve nicel değişiminin takip edilmesi açısından bu araştırmanın boyamsal bir yaklaşımla belirli periyotlarda tekrarlanması gerekli görülmektedir.

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Çıkar Çatışması:** Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

**Finansal Destek:** Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

**Declaration of Interests:** The author declare that they have no competing interests.

**Funding:** The author declared that this study has received no financial support.

## Kaynaklar

- Alan, F. M., & Tanınmış, G. E. (2014). Keman eğitiminde konum geçişlerine yönelik otakar sevcik op 8 alıştırmalarına ilişkin uzman görüşleri. *Sanat Eğitimi Dergisi*, 2(2), 109–127. <https://doi.org/10.7816/sed-02-02-07>
- Albuz, A. (2001). *Viyola öğretiminde geleneksel Türk müziği ses sistemine ilişkin dizilerin kullanımı ve bu sistem kaynaklı çokseslilik yaklaşımları* (Tez No: 114692) [Yayımlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü]. Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Arıcı, İ. (2011). *İlköğretim müzik programının uzman ve öğretmen görüşlerine göre değerlendirilmesi* (Tez No: 298541) [Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi]. Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi.

- Atema, J. (2004). *Old bone flutes* (pp. 18–23). Pan. [http://www.bio.umass.edu/biology/kunkel/pub/lobster/Atema/Atema\\_Old\\_Bone\\_flutes-Pan2004.pdf](http://www.bio.umass.edu/biology/kunkel/pub/lobster/Atema/Atema_Old_Bone_flutes-Pan2004.pdf)
- Atema, J. (2014). Musical origins and the Stone Age evolution of flutes. *Acoustics Today*, 10(3), 26-34. <https://acousticstoday.org/wp-content/uploads/2015/05/Musical-Origins-and-the-Stone-Age-Evoluti-on-of-Flutes.pdf>
- Barry, N. H. (1992). The effects of practice strategies, individual differences in cognitive style and gender upon technical accuracy and musicality of student instrumental performance. *Psychology of Music*, 20(2), 112-123. [CrossRef]
- Behar, C. (2006). *Aşk olmazsa meşk olmaz*. Yapı Kredi Yayınları.
- Benito, C. G., Pérez, C. M., & Gracia, M. A. (2014). Flute of isturitz? Experimental reproduction and archaeomusicological analysis. *XVII International Congress of Prehistoric and Protohistoric Sciences*, Burgos. [CrossRef]
- Buisson, D. (1990). Les flûtes paléolithiques d'Isturitz (Pyrénées-Atlantiques). *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, 87(10), 420-433. [CrossRef]
- Büyükkaksoy, F. (1997). *Keman öğretiminde ilkeler ve yöntemler*. Armoni Ltd. şti.
- Erbil, K. (2021). *Burdur üç telli bağlamasının müzik öğretmenliği programında kullanılabilirliğinin uzman görüşleri doğrultusunda incelenmesi* (Tez No: 675216) [Yayınlanmamış Doktora Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi]. Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Ercan, N. (2008). *Piyano eğitiminde ilke ve yöntemler*. Sözkesean Matbaası.
- Ertem, Ş. (2011). Orta düzey piyano eğitimi için repertuar seçme ilkeleri. *Kastamonu Eğitim Dergisi*, 19(2), 645-652. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/817472>
- Etts, M. L. (1981). What are the elements of a good piano lesson? In D. Agay (Ed.), *Teaching Piano* (Vol. 2, ss. 609–611). Yorktown Music Pres, Inc.
- Fenmen, M. (1947). *Pianistin kitabı*. Akba Kitabevi.
- Fumarola, A., Prpic, V., Luccio, R., & Umiltà, C. (2020). A SNARC-like effect for music notation: The role of expertise and musical instrument. *Acta Psychologica*, 208, 103-120. [CrossRef]
- Gerle, R. (2006). *The art of practising the violin*. Stainer & Bell Ltd.
- Gökbudak, Z. S. (2013). Piyano eğitiminde öğretim eserleri ve basamakları. In S. Karakelle (Ed.), *Piyano öğretiminde pedagojik yaklaşımlar* (ss. 1–42) içinde. Pegem Akademi.
- Gündüz, Ü. (2019). *Müzik öğretmenliği bireysel çalgı eğitimi (bağlama) dersine yönelik öğretim elemanı görüşleri* (Tez No: 598127) [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İnönü Üniversitesi]. Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Hallam, S. (2001). The development of metacognition in musicians: Implications for education. *British Journal of Music Education*, 18(1), 27-39. [CrossRef]
- Karahan, A. S. (2012). Müzik eğitimi anabilim dalları kapsamındaki piyano derslerinin bireysel olarak yapılma durumu. In D. Bulut, E. Temiz, F. Bulut, & M. Aydınur Uygun (Eds.), *X. Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu Bildiri Kitabı No: 26* (pp. 646-657). Niğde Üniversitesi Yayınları. <https://docplayer.biz.tr/104949578-X-ulusal-muzik-egitimi-sempozyumu-bildiri-kitabi-nigde-universitesi-yayinlari-no-26.html>
- Karahan, A. S. (2015). The arrangement of students' extracurricular piano practice process with the asynchronous distance piano teaching method. *Educational Research and Reviews*, 10(8), 1088-1096. [CrossRef]
- Karahan, A. S. (2016). Türkiye'deki Müzik Eğitimi Anabilim Dalı akademik kadrolarının bölgelere göre dağılımı ve sayısal olarak yeterli durumları. *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 23(3), 659-679. [CrossRef]
- Karasar, N. (2003). *Bilimsel araştırma yöntemi*. Nobel yayıncılık.
- Konakçı, N. (2010). *Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü müzik eğitimi anabilim dalı öğrencilerinin bireysel çalgı eğitimi derslerine yönelik tutumlarının incelenmesi* (Tez No: 264110) [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi]. Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi.
- López-Íñiguez, G., & Pozo, J. I. (2016). Analysis of constructive practice in instrumental music education: Case study with an expert cello teacher. *Teaching and Teacher Education*, 60(1), 97-107. [CrossRef]
- Morley, I. (2013). *The prehistory of music: Human evolution, archaeology, and the origins of musicality*. Oxford University Press.
- Ömür, Ö. (2009). Piyano eğitiminde öğrencilerin düşünce biçimine yönelik bir öğretim önerisi. In S. Tarman (Ed.), *8. Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu Bildiri Kitabı No: 131* (pp. 454-459). Ondokuz Mayıs Üniversitesi Yayınları. <http://omukitap.omu.edu.tr/kitap-detay/24/turkiyed-e-muzik-egitiminin-sorunlari-ve-cozum-onerileri-bildiriler-kitabi>
- Onuk, Ö. (2019). Dünyanın en eski çalgıları: Taş devri flütleri. *MANAS Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 8(1), 176-184. [CrossRef]
- Özçimen, A., & Burubatur, M. (2012). Eğitim fakülteleri müzik eğitimi ana bilim dallarında birinci sınıf birinci ve ikinci yarıyıl viyolonsel eğitiminde en çok kullanılan metot, etüt ve egzersizler. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 27(2), 185-194. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/susbed/issue/61804/924561>
- Özmenteş, S. (2013). Çalgı eğitimi alan lisans öğrencilerinin kullandıkları çalışma taktikleri. *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 26(2), 439-454. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/uefad/issue/16698/173588>
- Pamir, L. (t.y.). *Çağdaş piyano eğitimi*. Beyaz Köşk (Müzik Sarayı) Yayınları.
- Rosenthal, R. K. (1984). The relative effects of guided model, model only, guide only, and practice only treatments on the accuracy of advanced instrumentalists' musical performance. *Journal of Research in Music Education*, 32(4), 265-273. [CrossRef]
- Rui, M., Lee, J. E., Vauthey, J. N., & Conrad, C. (2018). Enhancing surgical performance by adopting expert musicians' practice and performance strategies. *Surgery*, 163(4), 894-900. [CrossRef]
- Schleuter, S. (1997). *A sound approach to teaching instrumentalists*. Schirmer Books.
- Tanırkorur, C. (2005). *Osmanlı dönemi türk Musikisi*. Dergah Yayınları.
- TDK. (t.y.). Spesiyalist. *Güncel Türkçe Sözlük*. 15 Haziran 2023 tarihinde <https://sozluk.gov.tr/> adresinden alındı.
- Tecimer Kasap, B. (2006). Keirseyl/Golay Öğrenme modelleri ve karakter tipleri teorilerinin piyano eğitimine uygulanması. *İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 7(12), 113-124. <http://abakus.inonu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11616/44427/d831a994-bea9-4380-a346-a04719ceb010.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Ünlü, F. (2019). *Müzik Eğitimi Anabilim Dalı bireysel ses eğitimi dersinde yer alan türk halk müziği eserlerine yönelik uzman ve öğrenci görüşleri* (Tez No: 562441) [Yayınlanmamış Doktora Tezi, Pamukkale Üniversitesi]. Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Uslu, M. (2012). Nitelikli keman eğitimine yönelik yaklaşımlar. *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi*, 1(4), 1–11. <http://www.jret.org/FileUpload/ks281142/File/01.uslu.pdf>
- Uslu, M. (2012). Nitelikli keman eğitimine yönelik yaklaşımlar. *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi*, 1(4), 1-11. [https://arastirmax.com/en/system/files/dergiler/116393/makaleler/1/4/arastirmx\\_116393\\_1\\_pp\\_1-11.pdf](https://arastirmax.com/en/system/files/dergiler/116393/makaleler/1/4/arastirmx_116393_1_pp_1-11.pdf)
- Uslu, M., & Tirgil, A. (2013). Eğitim fakültelerinde uygulanan bireysel çalgı eğitimi (keman) ders programlarının yürütülmesine yönelik eğitimsel görüşlerinin değerlendirilmesi. *Journal of Research in Education and Teaching*, 2(1), 47-57. [http://www.jret.org/FileUpload/ks281142/File/05a.mustafa\\_uslu.pdf](http://www.jret.org/FileUpload/ks281142/File/05a.mustafa_uslu.pdf)
- Wagner, M. J. (1975). The effect of a practice report on practice time and musical performance. In C. K. Madsen & C. A. Prickett (Eds.), *Applications of Research in music behavior* (pp. 125–130). Alabama University Press.
- Weidenbach, V.G. (1996). *The influence of self-regulation on instrumental practice* (Thesis No: 00917K) [Unpublished Doctoral Dissertation]. The University of Adelaide
- Wolfe, D. E. (1984). Improve practice with motivational contracts. *Music Educators Journal*, 71(1), 34-41. [CrossRef]
- Yıldırım Orhan, Ş., & Ercan, N. (2012). Yetişkin çalgı öğretmeni özellikleri. *Journal of Turkish Studies*, 7(4(Fall)), 223-231. [CrossRef]
- Yıldız, N. (1986). *Müzik öğretmeni yetiştiren yükseköğretim kurumlarında ana çalgı keman eğitiminin programlar yönünden incelenmesi* (Tez No: 172500) [Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü]. Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi.
- YÖK. (2018). *Müzik öğretmenliği lisans programı*. [https://www.yok.gov.tr/Documents/Kurumsal/egitim\\_ogretim\\_dairesi/Yeni-Ogretmen-Yetistirme-Lisans-Programlari/Muzik\\_Ogretmenligi\\_Lisans\\_Programi.pdf](https://www.yok.gov.tr/Documents/Kurumsal/egitim_ogretim_dairesi/Yeni-Ogretmen-Yetistirme-Lisans-Programlari/Muzik_Ogretmenligi_Lisans_Programi.pdf)

# Vaclav Havel'in Görüşme-Kutlama-Çağrı Oyunlarında İktidarın Gözü

## The Eye of the Power in Havel's Audience–Unveiling–Protest Plays

İlknur TIRPAN<sup>ID</sup>  
Banu Ayten AKIN<sup>ID</sup>

Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sahne Sanatları Yüksek Lisans, İzmir, Türkiye



### ÖZ

Absürd Tiyatro eğilimi, 2. Dünya Savaşı sonrasında Avrupa'da ortaya çıkan ve dünyaya fırlatılmış insanın varoluş sancısını, trajedisini, yalnızlığını traji-komik bir dille sahneye aktarır. Aynı dönemde Doğu Avrupa ülkelerinde yaşanan demir perde baskısı da insanları benzer bir yalnızlığa itmiştir. Her an iktidar tarafından gözetlenen insanlar korkuya teslim olmuşlardır. Bu çalışma Doğu Avrupa Absürd Tiyatrosu'nun önemli temsilcilerinden Vaclav Havel'in *Görüşme-Kutlama-Çağrı* oyunlarını Michel Foucault'nun panoptikon felsefesi üzerinden incelemektedir. Gözetlenme korkusunun yol açtığı panikle paranoyaklaşan toplumda gerçek, absürd bir oluş ve durumlarla kavranabilmektedir. Havel, Çek toplumunun yaşadığı koşulları oyunlarına yansıtır. Çoğu zaman gerçek ve absürd arasındaki fark kapanır. İktidarların yarattığı bu saçma düzeni Foucault siyasi ve felsefi bakımdan, Havel ise estetik açıdan yorumlamıştır. İktidarın yüzünün türlü cezai yaptırımlarla görüldüğü Havel oyunlarının hiçbirinin sonunda bir umuda rastlanmaz. Absürd tiyatro uyumsuzluğun, umutsuzluğun ve eylemsizliğin altını çizer. İnsanlar şeffaf prangalarla hapiste gibi yaşar gibidir. Absürd tiyatro eğilimi içindeki 'insanın dünyaya fırlatılmışlığı' trajedisi, Havel'in Çekoslovakya'sına fırlatılmış insanların Kafkaesk çaresizliği üzerinden işler.

**Anahtar Kelimeler:** Absürd, görüşme-kutlama-çağrı, Havel, Panoptikon

### ABSTRACT

The Absurd Theater trend transposes the existential pain, tragedy, and loneliness of the human being, which emerged in Europe after World War II and were thrown into the world, to the stage in a tragicomic language. During the same period, the iron curtain oppression in Eastern Europe also pushed people into similar loneliness. People who are watched by the government at any moment have succumbed to fear. This study examines the plays *Audience-Unveiling-Protest* by Vaclav Havel, an important representative of the Eastern European Theater of the Absurd, through Foucault's philosophy of the panopticon. In the society that becomes paranoid with the panic caused by the fear of being watched, reality can be grasped through an absurd occurrences and situations. Havel reflects the conditions experienced by Czech society in his plays; often, the difference between the reality and the absurd blurs. Foucault interprets this absurd order created by the powers in terms of political, Havel's aesthetic point of view. A hope is found at the end of none of the plays, which are witnessed various punitive measures. Absurd theater emphasizes disharmony, hopelessness, and inaction. People live as if in prison with invisible chains. Havel discusses the tragedy of "human being thrown into the world," within the trend of Absurd Theater, through the Kafkaesque desperation of people thrown into the geography of Czechoslovakia.

**Keywords:** Absurd, audience–unveiling–protest, Havel, panopticon

### Giriş

Absürd, sözlük anlamıyla 'saçma' demektir (TDK, t.y.). Diğer bir tanımla 'uyumsuz tiyatro' olan Absürd Tiyatro, 2. Dünya Savaşı sonrasında Avrupa'da ortaya çıkmış bir eğilimdir. Seyirciyi rahatsız etme ve şaşırtma amacı taşıyan Absürd Tiyatro'yu, varoluşçuluk akımı felsefi olarak desteklemiştir. Varoluşçuluğa göre her şey amaçsız ve rastlantısaldır. Dünyayı akılla açıklamak saçmadır, kaos içerisinde olan insan önce eylemler sonra var olur çünkü eylem yol gösteren akıldır. Varoluşçu yazar ve düşünür Albert Camus'a göre insan saçmaya razı olmamalıdır (Şener, 2006, s. 297–300). Saçmaya razı olmamayı ve bunu dile getirmeyi en başta her ülkenin sanatçı ve aydınları görev edinmiştir. Havel de sonradan

Geliş Tarihi/Received: 03.06.2023

Kabul Tarihi/Accepted: 09.10.2023

Yayın Tarihi/Publication Date: 27.10.2023

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:

İlknur TIRPAN

E-mail: ilknurtirpan1923@gmail.com

Cite this article as: Tirpan, I., & Akin, B. A. (2023). The eye of the power in Havel's audience-unveiling-protest plays. *Art Vision*, 29(51), 217-223.



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.



Cumhurbaşkanı olacağı Çekoslavakya'da (bugünkü Çekya) baskıya karşı çıkıp hapis cezaları almış bir yazardır. Baskı, hapis, işten menetme gibi birçok engelle karşılaşırsa da Havel, yaşanan tüm saçmalıkların insan aklıyla uyumsuzluğunu sanatına yansıtmış; oyunlar yazmış ve oynamıştır. Baskıcı totaliter rejimin yasakları dinamik bir muhalefeti mümkün kılmadığından sanat da biçim değiştirmiş; başlangıçta politik görünmeyen tarzıyla absürd tiyatro eğilimi, politik ve bürokratik saçmalığı göstermek açısından etkili bir yöntem olmuştur. Martin Esslin'e göre; diğer ülkelerden farklı olarak Doğu Avrupa absürdü politik olana daha yakındır. Beckett'in *Godot'yu Beklerken* oyunu Amerika ve İngiltere'de tümüyle apolitik bulunurken, Doğu Avrupa seyircisi tarafından politikliği, amacı, içeriği hemen algılanmış ve daha net kavranmıştır (1999, s. 246). Prag Baharı sonrasında işgal edilen Çekoslavakya'da halk kendini Kafkaesk bir ortamda bulmuş, ülke komünist rejimin yasaklarıyla açık bir hapishaneye dönüşmüş ve absürd olan, günlük hayatın bir parçası haline gelmiştir. Camus'de absürd kendini kayıtsızlık, hissizlik olarak gösterirken Kafka'da absürd daha dinamik bir dönüşümdedir. Kafka insanın bu dünyaya olan uyumsuzluğunu, insanı bir böceğe dönüştürerek resmetmiştir. Dönemin Çekoslavakya'sında da baskıcı iktidarcı gözetlenme, hapis cezaları, kötü hapishane koşulları, hapiste kötü muamele, sürgün, işten menetme gibi yasaklarla korku kültürü hızla yayılmıştır. İnsanlar Kafka'nın Gregor Samsa'sı gibi değişip dönüşerek kendilerine yabancılaşır. İktidarların insanları korkutarak gücü ele geçirmeleri ise yeni değildir.

Geçmiş yüzyıllardan beri iktidarlar, gücü ellerinde tutmak için farklı yollar denemiştir. Bu çalışmaya konu olan haliyle 'iktidarın gözü' her yerdedir. Panoptikon hapishanesini felsefi olarak ele alan Foucault, toplumun disiplinli iktidarlar tarafından sürekli gözetlendiğini belirtir (1992, s. 251-271). İnsanları kontrol altında tutmanın etkili bir yolu olarak Jeremy Bentham, 1785 yılında panoptikon hapishanesini tasarlamıştır. Bu tasarımı merkezinde bir gözetleme kulesi bulunan yuvarlak bir binadır. Yuvarlak iç yüzeyin tamamı, sürekli aydınlatılan hücrelerle kaplıdır. Hücreler kuleden tamamıyla gözetlenebilir durumdadır ancak hücredeki gözetlenen, kuledeki gözetleyen gözü asla göremez, hücredekiler birbirlerini de göremezler. Kuleden verilen ışıkla gözetlenme hali süreklidir. İnsanlar her türlü mahrem hallerinden soyunmuş, karanlığın örtmesinden ve saklamasından da mahrumdur. Ancak zamanla iktidarların kontrol yöntemleri de değişmiştir. Foucault'ya göre çağımızda hapisane her yerdir. İktidar kendini var etmek ve sürekli yeniden üretmek için gözetleme aygıtı olarak herkesi kullanır, böylece sistem otomatikleşir, herkes birbirinin gözetleyeni olur. İçselleşen gözetlenme hali ve korku bireyi yalnızlaştırır, kendine ve her şeye yabancılaştırır. Foucault'ya göre; iktidar bir hakikat yasası direktir ve doğrudan gündelik yaşama müdahale eder ve denetimle boyun eğen öznelere yaratır (2014, s. 63). Havel ülkede yaşanan baskıyı ve korkuyu olduğu gibi gözler önüne sermiş, gerçeğin absürlüğünü ustalıkla betimlemiştir. Doğu Avrupa absürdü oldukça gerçekçidir, daha somut ve şeffaf metaforlar kullanmıştır. Havel de *Görüşme-Kutlama-Çağrı* oyunlarında gerçek hayattan gerçek isimleri ve durumları oyuna değiştirmeden yerleştirmiştir. Pavel Kohout ünlü bir yazar, Bohdanova ünlü bir aktris, Karel Gott ünlü bir caz sanatçısıdır. Bu seçimiyle yazar, gerçeğin oyundan daha absürd olduğunu etkili bir biçimde dile getirmiştir. Zira bazı aydın ve sanatçılar baskıya karşı çıkarken bazıları korku veya menfaatleri için iktidardan yana tavır takınmışlardır. Aydın sorumluluğunu hatırlatan yazar, oyunlarını açık bir eleştiriye dönüştürmüştür. Sanatçı ve aydınların eyleyen ve baskıya karşı çıkan hareketleri iktidar tarafından kısıtlanır. "İktidar

özünde "yapmamalısın" diyen kimsedir" (Foucault, 2014, s. 141). Oyunlarının lineer bir zaman çizgisinde olmaması haliyle yazar, açık bir hapishaneye dönüşen ülkesinde, durumun ümitsizliğini, tekrarlayan zaman döngüsüyle vurgulamıştır. Gerçek hayatın saçmalığı oyunsuluğun önüne geçmiş, insanlar oyun kişilerinden daha aciz ve çaresiz duruma düşmüşlerdir. Havel bu üçleme- sinde, insanın düştüğü çaresizliği, zamanı ve mekânı uyumsuz kılarak anlatmaya çalışır. İnsanlar, Doğu Avrupa'da içine düştükleri durumla iradesi elinden alınmış bir varlık olma, dünyaya fırlatılmış olma çaresizliğini iç savaş ortamıyla daha net yaşamıştır. Havel üzerine; çağdaş tiyatrodaki aydın sorunu, Kadife Devrim, insan hakları ihlalleri, mültecilik, ekonomi ve siyaset alanlarında çalışmalar yapılmıştır, ancak panoptikon üzerinden bir çalışmaya rastlanmamıştır. Bu çalışma betimsel modele dayalı nitel bir araştırmadır. Foucault'nun iktidarın gözü ve Byung Chul Han'ın şeffaflık toplumu araştırmaları bağlamında örneklem olarak yazarın Görüşme, Kutlama, Çağrı oyunları seçilmiştir.

### Görüşme-Kutlama-Çağrı Oyunlarında İktidar Olgusu

#### Görüşme Oyunu'nda İktidarın Gözü Sladek

Üçlemenin ilki olan *Görüşme* oyununda mekân bir bira fabrikasında, Sladek'in bürosudur. Oyun tek mekânda geçer, kapının üstündeki "Aslan Asker Şvayk" tablosuyla Havel ilk mesajını verir. Ünlü Çek yazar Jaroslav Hasek'in yazdığı *Aslan Asker Şvayk* savaş ve militarizm karşıtı bir kitaptır. Şvayk, serüvenlerinde absürd güldürme öğeleriyle I.Dünya Savaşı'ndaki gerçeğin saçmalığını betimlemektedir. Resmin altında ise "Bira varsa kötülük yoktur" yazısı, baskı altındaki toplumun düşünme ve eylem sorumluluğunu ertelemeye yönlendiren, totaliter rejimlerce sık kullanılan bir yöntemdir. Tablo tozlu ve eskimiş durumda, yazı ise yaldızlıdır. Yazar bu görüngüyle insanların hangisine itibar ettiğini ya da etmek zorunda kaldığını netler. Ortalığın çok dağınık olduğu dekor düzeninde, sistemdeki ve bireydeki kaos ifade edilmiştir.

*Görüşme* oyununun baş kişisi Vanek, Havel'in kendisidir. Vanek de Havel gibi bir tiyatro yazarıdır, siyasi yasaklarından ötürü artık mesleğini icra edememektedir. Geçimini sağlamak için bir bira fabrikasında çalışmaya başlar. Havel Vanek'in durumuyla, Prag Baharı sonrası başlayan ve Kadife Devrim'e kadar sürülen, hapse atılan, işinden menedilen binlerce insanın durumunu imler. Bira fabrikasında çalışmak fiziksel güç ve dayanıklılık gerektiren bir işdir. Vanek kendine yabancı olan bu işte, soğukta ağır fiçileri yuvarlamak ve kendinden farklı insanlarla bir arada olmak zorundadır. Sladek fabrikanın idarecisidir ve Vanek'i gözetlemekle görevlendirilmiştir ancak hakkında hiçbir şey öğrenemez. Sevda Şener'in (2006, s. 300) de belirttiği gibi absürd tiyatrodaki konuşma, artık bir anlaşma aracı değil, anlamsız bir gevezeliktir. Sladek'in konuşmalarında olduğu gibi söz ile anlam birbiri ile çelişir. Foucault, totaliter rejimlerden bahsederken 'disiplinli iktidar' terimini kullanır. Bu rejim türünde iktidar, insanlardan bir şeyler sızdırmak veya çekip almak yerine, daha fazlasına sahip olmak için başlıca işlev olarak insanları terbiye etme görevi edinir. İnsanların gücünü azaltmak ve onlardan yararlanmak üzere birbirlerine bağlar, herkesi izleyen en büyük göz olan iktidar, bunu insanlar aracılığıyla yapar (1992, s. 213). Bir bireyselleştirme tekniği olarak iktidarın kullandığı disiplin mekanizması gözetleme, denetleme ve bunları pekiştirme yollarıyla toplumun en küçük birimi olan insana kolaylıkla ulaşır (Foucault, 2014, s. 149-150). Herkesin muhtemel bir gözetleyici olduğu toplum giderek siner ve korku iklimi hâkim olur. Byung-Chul Han'a göre, birbirine güvenemeyen insanlar, sürekli bir paranoya halindedir ve "öteki" ile olumlu ilişki kuramaz çünkü güven ancak bilmek

ve bilmemek arasındaki bir durumda mümkündür (2017, s. 70). İnsanlar birbirinin muhtemel gözetleyicisi konumunda olduğundan kimse kimseye güvenemez durumdadır.

İktidarın gözü bu oyunda Sladek'tir. "Korku kültürünün en rahatsız edici sonuçlarından biri de insan ilişkilerinin risk çerçevesine oturtulmasıdır" (Furedi, 2001, s. 17). Güvenle kurulamayan bir bağın sağlıklı olmaması durumu sadece devlet kurumlarıyla kalmaz, en yakın insan ilişkilerine de sirayet ederek toplumun yapısı bozulur. İnsan her an tehlike içerisindedir; gördüğünü kişinin sakıncalı olması ihtimali, gözetleniyor olmak veya verilen bir gözetleme emri. Panoptikon hapisanesindeki gibi ışık ve göz her an üzerindedir.

SLADEK — Bir öğüt verebilir miyim? Dikkatli davranın... onlarla pek samimi olmayın, aslında hiç kimseye samimi olmayın. Ben burada kimseye güvenmem. Biliyor musunuz, insanlar domuzdur domuz... gerçek birer domuz. (Havel, 1990, s. 8)

İktidarlar için yaşamsal olan basit ve işlevseldir; bireye ve korkusuna ihtiyaç duymak, itaat etmeyi siyasi suçlu ilan edip kendi varlığının yasallığını onaylatmaktır. Bu siyasi ötekileştirmeyle kendinden olmayanı ayıklar ve cezalandırır.

SLADEK — Haftada bir, eline kalemi alıp bir küçük rapor yumurtlasan ne olur? Bu çabayı göstermene layık olmadım mı?...Şu Anton Mašek iyi adamdır, bu rapora ihtiyacı var, yemin ederim, onu bok durumda bırakamayız...Sen bana, ben Mašek'e, Mašek bana, ben de sana. Çaktın mı? Herkesin çıkarına... böylece hayatı cehennem azabına döndüremezler." (Havel, 1990, s. 34)

İktidarlar en çok toplumun okuyan ve yazan kesiminin muhtemel gücünden çekinir ve onları da baskı altında tutar. Sanat, edebiyat, müzik, tiyatro gibi aygıtların kitleleri ayaklandırma riskine karşın kendisine tabi olan öznelere yaratır. Sanatçı ve aydınlar, iktidarın maskesini düşürebilecek kitledir; bildireler yazarak dış basında seslerini duyurabilir, yapılan zulümleri dile getirebilir ve iktidara karşı kenetlenip birbirlerine destek olabilirler. Ancak sıradan halk sesini duyuramayacağı için her zaman daha çok korkan taraftadır. İktidar için en kolay sesini duyuramayacak sıradan insandır ancak sanatçının gücü büyüktür ve iktidar sanatçının sesini kısmak zorundadır. Dolayısıyla aydın kesime büyük sorumluluk düşer. Oyunda Pavel Kohut ve Karel Gott'dan gerçek isimleriyle bahsedilir. Pavel Kohut *77 Bildirgesi* (Ethz, t.y.) imzacısıyken, Karel Gott kariyerine devam edebilmek için bildiri karşısı ve iktidar destekçisi olmuştur. İktidar destekçisi olan aydın ve sanatçılar kısa vadede kendini güvenceye alsın da uzun vadede kendilerinin, çocuklarının ve halkının yarınlarını ipotek altına almıştır. Havel'in oyunları sadece gününü yansıtmakla kalmaz, bir tarihçi titizliğiyle olayları olduğu gibi aktarmasından da alır gücünü ve önemini.

SLADEK — Şu Karel Gott, paçasını kurtardı değil mi?

VANEK — Belki... (Havel, 1990, s. 13)

Dönemin Çekoslovakya'sında olduğu gibi, oyunda da baskı altında saçma durumlara maruz kalan insanlar birbirlerine yabancılaşmıştır. Sladek "gözden kaçamayan" yaşamında bir süreliğine içki içip zihnini uyuşturarak yaşayabilir ancak huzurunun uzun sürmesini istiyorsa ispiyonlamak zorundadır. Totaliter rejimlerin egemen olduğu; insanların topluca yok edildiği yeryüzünde toplumsal ilişkiler de yok olmuştur. İnsanlar birbirine güvenmemekte, korku ve kuşku içinde yaşamaktadırlar (Şener, 2006, s. 300–301). Bu korku

ve kuşku kişilerin tüm davranışlarının belirleyicisi haline gelir ve toplumsal bir paranoya başlar. Sıradan insan olarak Sladek muhtemel tehlikelerin anksiyetesiyle baş edemez ve meseleye kendi gözünden bakar.

SLADEK — ... Bana aldıkları yok. Benim hakkımda bilgi almaya gelmiyorlar. Çünkü ben, ben avuçlarının içindeyim. Canları isterse beni ezip geçerler...Bütün dünya üstüne pisler, iter-kakar, coplar, ağzına sıçar!...Kimse benim için tasalanmaz, kimse benden korkmaz. Kimse benim hakkımda rapor yazmaz. Ve kimse bana yardım etmez...Fıçı yuvarlarken nasıl üşüdüğünü anlatıp kahraman olacaksın. Ya ben ne yapacağım? Nereye gideceğim? Beni kim kutlayacak? (Havel, 1990, s. 30–36)

Sesini çıkaramayan ve baskı altında olan her toplum bir kahraman bekleme eğilimindedir. Tarih öncesinden beri kahramanlık hikayelerine alışmış olan insanoğlu, II. Dünya Savaşı sonrası Avrupa'da artık kahramanların gelmeyeceğini anlamıştır. Absürd tiyatronun en önemli isimlerinden biri olan Beckett, *Godot'yu Beklerken* adlı oyununda, beklenen kahramanın hiçbir zaman gelmeyeceğini en iyi biçimde ifade etmiştir. Halk varoluşuyla ve üstüne çöken gri havada yalnızdır, çare veya çözüm fikrine rastlayamayız. Oluş sadece olduğu gibi aktarılır. Beckett, Havel'den farklı olarak kendi absürd tiyatrosunda alegoriler kullanmıştır. Çekoslovakya'nın siyasi iklimi de *Godot'yu Beklerken* oyunundaki gibi grileşmiş, türlü ceza yaptırımlar karşısında halk yalnızlaşmış, giderek bireyselleşmiştir. Bir çözüm fikri sunmayan Havel de insanın çaresizlikten kendine yabancılaşmasını yalın haliyle işlemiştir. Kendini de bir kurtarıcı ya da kahraman olarak çizmeyen Havel, aydının da sıradan insanın da aynı çaresizlikle baş etmek durumunda olduğunu gösterir. İktidarcı herkes kısıtlanmıştır ve kimsenin kaçacak yeri yoktur.

SLADEK — İşte masken düştü. Kim olduğun şimdi daha iyi anlaşılıyor. (Havel, 1990, s. 36–37)

"Absürd tiyatro kötümserdir ve eylemsizdir" (Şener, 2006, s. 299). Havel de kötümserliği oyunun her anında yansıtmıştır; herhangi umutvari bir söze veya bir çözüm fikrine rastlayamayız. Foucault'nun panoptikon felsefesindeki mekanizma işler, kimin kimi gözetlediği bilinmez; herkes gözetleyen, herkes gözetlenendir. Totaliter rejimlerin dışı kapalı siyasi yapısında bu araç insandır. İktidarın resmi araçları dışında sivil muhbirler de her yeredir, bu yapıyı en tehlikeli yapan da budur. *Görüşme* oyunu Sladek'in "Beni kim kutlayacak?" sorusuyla bitip *Kutlama* oyununa geçer.

**Kutlama Oyunu'nda Kendilerini 'Göz'e Açan Vera ve Mikael Çifti** *Kutlama* oyununun baş kişisi Ferdinand'dır. Evli bir çift olan Vera ve Mikael'i ziyarete giden Ferdinand, çiftin gözetlenme baskısı ve korkuyla kendilerine ve etraflarına ne kadar yabancılaştıklarına şahit olur. Çift, bugün 'tüketim toplumu' olarak ifade edilen ve günümüz pazarlama sektörünün hedef kitesini oluşturan davranışlar sergiler. Foucault'nun panoptikon toplumu bu defa tersine dönmüş, Byung-Chul Han'ın 'şeffaflık toplumu' dediği bir pornografi durumuna dönüşmüştür. Her şeyi gözler önüne sermek isteyen panoptikon ışığı, Vera ve Mikeal tarafından absorbe edilmiş ve camlaşmışlardır. "Görüntüler, anlamlarını yitirerek pornografik hale geldiklerinde şeffaflaşır. Pornografi, görüntü ile göz arasındaki dolaylı temastır. Şeyler, tekliklerini terk edip sadece fiyatlarıyla ifade edildiklerinde şeffaflaşır" (Han, 2017, s. 16). Mikael ve Vera çifti Ferdinand'ı konuk ettikleri süre boyunca sahip oldukları her şeyin fiyatını ve en mahrem alan olan cinsel yaşamlarını tüm açıklığıyla Ferdinand'ın gözüne açmak ister. Oyun boyunca bir

göze açma oyunu başlar. Ferdinand, çiftin bu dolaysız, apaçık göze açma isteğiyle "izleyen" öznesi olarak konumlandırılmış ve sistemin nesnelere biri haline getirilmiştir. Panoptikon şiddeti, çiftin zorbalığıyla Ferdinand'ın mahrem alanını işgale uğratmıştır. "Kontrol toplumu, sakinleri dış baskı nedeniyle değil, kendi iç ihtiyaçları nedeniyle iletişime geçtiği zaman mükemmeliğe ulaşır-yani özel ve mahrem alanı feda etme korkusu kendini utanmazca vitrine koyma ihtiyacına yenik düştüğünde" (Han, 2017, s. 12).

*Görüşme* oyunundaki Vanek bu oyunda Ferdinand olmuştur, tiyatro oyunu yazarlığından uzaklaştırılan ve bira fabrikasında çalışan hikayesi devam ettirilir. Çift, parçalanmışlıklarının telafisi olarak Guy Debord'un tanımıyla 'gösteri toplumu'na dönüşmüş bir düzenin parçası olmuştur. Düşünme ve eylem sorumluluğunun karşısına metaya sahip olmayı koyan iktidar, gerçek hayattan kopmuş, yabancılaşmış ve yozlaşmış insan yığınları oluşturmuştur (1996). İktidarın odağından kaçma çabasıyla kendilerine nesneleşmiş bir yaşam kuran çift, Ferdinand'ın gözünden onay alma çabasıdır. Sorumluluk alıp doğruyu yapan kişinin davranışlarının ötekileştirilmesini şart koşan bir ilişki oluşturulur. Ferdinand'ın onayı durumunda, idealize edilmiş yaşamlarında suçluluk duymadan yaşayacaklardır, bu da onları büyük bir düşünme ve eylem sorumluluğundan kurtaracaktır. Oyunun dekoru dünyanın çeşitli yerlerinden getirilmiş antika değerinde eşyalarla doludur. Vera'nın yemeklerinin harikalığı, eşyalarının güzelliği ve kalitesi, çocuklarının zekası, hatta cinselliklerinin bile ne kadar harika olduğundan bahseden çift, Ferdinand'a söz hakkı bırakmayacak şekilde enformasyona boğarak iletişimi imkansız hale getirir. Varoluşlarına bu şekilde anlam kazandırmaya çalışan çift artık ülke sorunlarından bahsetmez, üstüne düşünmez ve gönüllü bir boyun eğmenin getirdiği özgürlük yanılsaması içine girer. Gözetlenmekle başa çıkmak için kendilerini olduğu gibi şeffaflaştırıp göze açar. Korkularına karşılık güvenli görünmek için bu yolu seçerler. "Her şey görünür olmak zorundadır. Şeffaflık mecburiyeti görünürlüğe tabi olmayan her şeyi şüpheli bulur. Şiddeti buradadır" (Han, 2017, s. 29). Rejimin kurduğu çark artık kendiliğinden işler vaziyettedir.

MİKAEL — ... Ferdinand, insan yemeğini seçerken kayıtsız kalmamalı bu, kesin! Ama bu yemeği meydana getiren maddelere, yemeğin yenmesine yarayan araçlara da kayıtsız kalmamalı. Sonra... ne bulursan giymemeli, rastgele yerde yıkanıp yatmamalı, neye olursa olsun kurulanmamalı. Hayatının bir parçasına özen göstermeye başladığında, artık o noktada duramayacağını anlıyorsun. Bir aşama daha... bir daha... kendini zorluyorsun ve bir de bakıyorsun ki zincirlemesürüp gidiyor. Böylece üst düzey kültürüne bir adım atmış oluyorsun (Havel, 1990, s. 43).

"Disiplin, kendi kendini kendi mekanizmalarıyla destekleyen ve gösterimlerin parlaklığının yerine hesaplı bakışların kesintisiz oyununu ikâme eden ilişkisel bir iktidarı işletmektedir" (Foucault, 1992, s. 222). Çiftin bu kesintisiz gösterme oyunu, yatak odalarını kamusal bir alan haline getirmiş, gözetleyen ve gözetlenen arasında hiçbir engel kalmamış, her şey teşhir edilmeye başlanmıştır. "Teşhircilik toplumunda her özne kendi reklam nesnesidir. Her şey sergi değeriyle ölçülür, teşhircilik toplumu pornografik bir toplumdur. Her şey dışa çevrilmiş, ifşa edilmiş, çıplaklaştırılmış, soyulmuş, ortaya serilmiş durumdadır" (Han, 2017, s. 28). Vera ve Mikael'in tüm duvarları kendileri tarafından yıkılmış, kendilerine özel olan hiçbir alanları kalmamıştır.

VERA — Önemli de laf mı? (Ferdinand'a) Biliyor musun, Mikael... tek kelimeyle olağanüstü! Hem vahşi hem müşfik... hem kendisi zevk almasını biliyor... hem de karşısındakini el

üstünde tutuyor. Tam bir teslimiyet içindeyken birdenbire beklenmedik hareketli davranışlara ve nefis ince buluşlara geçebiliyor.

MİKAEL — Vera'nın sayesinde... beni tahrik etmeyi ve cazibesini sürdürmeyi biliyor.

VERA — Ferdinand, ne kadar sık seviştığımızı bir bilsen... inanmazsın. Çünkü devamlı değişikliklerle sevişme denilen olguyu şekillendirmeyi biliyoruz. Tempoyu da bu yüzden tutturabiliyoruz. Bizim için her sefer ilk günkü gibi, her seferki değişik, eşsiz, unutulmaz. Kendimizi bütün varlığımızla tamamen ve sonuna kadar veriyoruz. O zaman da aşk yapmak bizim için alelade, âdet yerini bulsun diye yapılan bir iş olmanın çıkıyor (Havel, 1990, s. 52).

Foucault'ya göre (2014, s. 58) kendi içinde ya da başkalarından bölünen özne nesneleşir. Nesneleşen insanlar kendilerine yabancılaşır ve kamusal alan için herhangi bir mesafeye gerek duymazlar. "Var olabilmek için sergilenmiş olmalarının gerektiği ... hepsi birer meta haline gelmiş olan şeyler sergi değeri kazanmak uğruna kült değerlerini yitirir. Şeyler ancak gördükleri zaman bir değer kazanırlar. Varlıklarını sadece ilgi üretmeye borçludurlar" (Han, 2017, s. 25–26). Kendi gibi olmayana tahammülü olmayan özneleşmiş bireyler diğerlerinin de tek tipleşmesini ister, böylelikle herkes camlaşacak ve iktidarın istediği bir özne işlevini yerine getirecektir.

MİKAEL — Kızma ama Ferdinand, yine ciddi bir hata işliyorsun. Bir kere sauna, sana müthiş iyi gelecek. Ruh haline, asabına, bedenine çok yararı olur. Herhalde meyhaneden meyhaneye sürttüğün, o madara avenenle gizli buluşmalarından daha az vaktini alır.

FERDİNAND — Kimleri kastettiğini sorabilir miyim?

MİKAEL — Şu bir baltaya sap olmamışlardan söz ediyorum. Örneğin şu aktör Landovski'den.

FERDİNAND — Bana göre başarısız değil onlar (Havel, 1990, s. 57).

Havel'in seçtiği isimlerden birisi de *77 Bildirgesi* imzacısı ve dağıtıcılarından biri olan Pavel Landovsky'dir. Landovsky, Havel ve Ludvig Vaculik, samizdatları dağıtırlar polis tarafından yakalanırlar ancak yakalanana kadar 40 kadar posta kutusuna bildiri koyarak yurt dışına erişmesini sağlarlar. 1960'lardan itibaren oyuncu olan Landovsky'yi gizli polis sürekli gözetler. 1971'den sonra televizyon ve sinemada oyunculuk yapması yasaklanır. Bildiri sonrası tutukluluğunda işkence görür ve tiyatrodaki çalışması da yasaklanır. 1977 yılında rejim kendisi için tehlikeli bulduğu insanları "sanitasyon" ("Sanitation", 2023) anlamına gelen "Akce Asanace" adlı kanunla sınır dışı eder. Landovsky de sınır dışı edilir ve 1989 Kadife Devrim'e kadar yurda dönemez. Mikael ve Vera çifti, bildiri gibi siyasi ve sakinlik işlerle uğraşmayı da uğraşanları da gereksiz ve işe yaramaz bulur. Ancak Havel bu isimlerin arkasında durur ve siyasi olarak konumunu tekrarlar.

MİKAEL — Vera bütün öğleden sonra istirdiyeleri kimin için hazırladı?

VERA — Mikael viskiyi kimin için satın aldı?

MİKAEL — Yeni plaklarımızı ilk olarak başka kime dinleteceğiz? Onları almak için dövizleri havaya atarken ve taşıyaçağım diye Avrupa'nın yarısını kat ederken kimi düşündüm sanıyorsun?

VERA — Kimin için güzelleştirdim, kimin için makyaj yaptım, koku süründüm, saçlarımı yaptırdım?

MİKAEL — Yani bu evi kendimiz için mi düzenledik sanıyorsunuz? (Ferdinand kapıya varmıştır.)

FERDİNAND — Sinirlenmeyin, gidiyorum.

VERA — Ferdinand, bizi bırakamazsın. Bize bunu yapamazsın, daha çok konuşacaklarımız var! Burada yalnız, sensiz ne yapalım istiyorsun? Anlamıyor musun? Kal! Lütfen bizimle kal! (Havel, 1990, s. 64).

Ferdinand'ın gitmek istemesiyle oyunları kesintiye uğrar ve varlıklarının devamı için bu eylemi sürdürmek hayati önem taşır, dolayısıyla buna şiddetle karşı çıkarlar. "Teklifsizlik kültürü, mahrem duygu ve yaşantıların nesnesi olmayan nesnel-kamusal dünyanın çöküşüyle ortaya çıkar" (Han, 2017, s. 54). Kamusal alan artık bir sergi yeridir, çift teklifsizce tüm alanı işgal eder. Gözetleyeni olmadan gözetlenenlerin hiçbir anlamı yoktur. Sistemin işlemesi için denklemin tüm bileşenleri orada olmak durumundadır. Çift de Ferdinand'ı alıkoymak göze açma oyununa devam eder, Ferdinand kalktığı koltuğa geri oturur, oyun başladığı konuma geri döner, oyunun saati tekrarlayan bir zaman döngüsüne işaret ederek tekrardan kurulur. Değişmiş ve dönüşmüş insanlar kendiliklerini kaybetmişler ve başkası olmuşlardır, toplum için kurtuluş umudu kalmamıştır.

#### Çağrı Oyunu'nda Stanek'in 'Göz'den Kaçması

Üçlemenin son oyunu olan *Çağrı* (1978) *77 Bildirgesi* sonrasında yazılmıştır. 1977 yılında Çekoslovakya'da psikedelik rock grubu, *The Plastic People of the Universe*'in üyelerinin tutuklanmasıyla, insan hakları ihlalleri için *77 Bildirgesi* hazırlanmış, aydınlar ve sanatçılar tarafından imzalanmıştır. Bildirge, Havel ve arkadaşları önderliğinde kaleme alınmıştır. Hükümet bildiriye; işten çıkarma, çocuklarını eğitimden menetme, zorunlu sürgün ve hapis gibi cezalarla hızla yanıt vermiştir. Hükümet aynı zamanda işlerine devam etmek isteyen sanatçılara, halk arasında *Deccal* olarak anılan *Anticharter 77* ("Anticharter", 2023) bildirgesini hazırlamış ve imza attırıştır.

Havel bu oyunun baş kişisini yine gerçek bir referansla verir. Stadek oyuncu ve yazar Zdenek Sverak'tır. Seslendirme ve radyo programları yapan Sverak, dönemin gizli polisi tarafından teyple casusluk yapmakla suçlanmış ve gizli polis adına çalışması için baskı yapmıştır. Oyunun başında dekor ayrıntısında verilen kitaplıktaki teyp ögesi bu bakımdan önemlidir.

Üçlemede adı sıkça geçen, Doğu'nun Frank Sinatra'sı olarak anılan, dönemin ünlü caz sanatçısı Karel Gott gibi çoğu kişi *Anticharter 77* imzacısı olmuştur. Rejim, sanatçılara işlerine devam edebilmeleri karşılığında bildirgeyi imzalamalarını zorunlu kılmıştır. Bazı aydın ve sanatçılar daha sonra *Anticharter 77* imzaları için özür dilerken bazıları da ne olduğunu bilmeden imza attıklarını belirtmiştir. *Çağrı* oyununda rejimin medyası olan devlet televizyonunda çalışan Stanek tutuklanan müzisyen Javurek için Havel'den bir bildirge yayınlamasını ister çünkü kızı Javurek'ten bebek beklemektedir ancak buna rağmen kendisi baskı ve korkuyla imzacı bile olamayacağını ve bu durumun kendince haklı yönlerini oyun boyu Havel'e anlatma uğraşındadır.

*Çağrı* oyununda Ferdinand tekrar Vanek olur. Ferdinand ve Vanek karakterleri Havel'in kendini yansıtmaktadır. Oyunda mekân Stanek'in çalışma odasıdır. Kitaplıkta bir içki barı ve teyp bulunur. Okumaya alternatif olarak okunabilecek bu göstergeler yaşam pratiğinin yavaş yavaş değiştiğini de göstermektedir. Duvardaki

sürrealist tablo da I. ve II.Dünya Savaşları arasında çıkmış olan sürrealizmin akılcılığı yadsıyan durumunu imler. Uyumsuz tiyatro sürrealizm geleneğinin devamıdır. Teyp, kayıt cihazı olmakla birlikte potansiyel bir dinleme cihazıdır.

Vanek arkadaşı Stanek'in daveti üzerine onu ziyarete gider. Stanek ülke sorunlarından odağını tamamen bahçesine çevirmiştir. İktidarın gözü altında sıkışmış insanlar tüm oyunlarda farklı şekillere bürünmüşlerdir; ilk oyunda Sladek kendini içkiye verirken, ikinci oyunda Mikael ve Vera çifti tüketim ve porno toplumuna dönüşmüştür, üçüncü oyun olan *Çağrı*'da ise Stanek kendini doğaya adamıştır. Şehirdeki evini şimdi oturduğu evle takas ederek, korunaklı ve gözden uzak bir yaşam kurmuştur.

Sohbet gözetlenmeyle başlar. Stanek de eskiden muhalif olduğu zamanlarda gözetlenmiş ve rejim güçlerinden kaçmanın farklı yollarını bulmuştur. "Korku, beklenmedik ve öngörülemez bir durumla karşılaşan insanın, zihnini yoğunlaştırmasını sağlayan bir mekanizmadır" (Furedi, 2001, s. 8). Güvenlik takıntısı rutin hale gelerek yaşamın merkezine oturur ve tüm ilişkileri dönüştürür. Buna kendisiyle olan ilişki de dahildir ve Stanek de kendine yeni bir kimlik inşa eder, iktidarın gözünden kaçarak doğaya saklanır, böylece muhtemel tüm insan ilişkilerinden de doğal olarak uzaklaşmış olur.

STANEK — Sırası gelmişken... onları ekmek isterseniz, en kolay nerede olur biliyor musunuz?

VANEK — Nerede?

STANEK — Büyük mağazalarda. Kalabalığa karışıp fırsat bulur bulmaz tuvalete girer ve en aşağı iki saat beklerseniz. Sonunda başka kapıdan çıktığınızda kanaat getirip peşinizi bırakırlar (Havel, 1990, s. 68).

Foucault'ya göre (2014, s. 154) panoptizmin fiziksel merkezi olan hapishaneler insanları evcilleştirmek ve yasalara itaat eden bireyler haline getirmeyi amaçlamaktadır. Bu sürekli ve bilinçli gözetim altında tutulma halinde iktidar, gücünü vurgulamak için fiziksel veya ruhsal pek çok şiddet ve işkence yoluna başvurur. 18. yüzyılda cezalar, kralın iktidarını pekiştirmek için halkın gözü önünde verilir. İşkenceler fiziksel boyuttaydı, beden kralın lehine çalıştırılarak kar elde edileceğinden önemliydi. Ancak Foucault'nun (Foucault, 1992, s. 19) da belirttiği gibi işkence artık daha bütüncül hale gelmiştir yani sadece bedene değil ruha da yöneltilmiştir. Vanek de hapishanede sağlık hizmetlerinden yararlanamamış, hastalık mahremiyetine rağmen, insanlık onuruna aykırı uygulamaları anlatmak için önemli bir gösterge olarak bunu açıkça belirtmiştir.

STANEK — Sizi rahat bırakıyorlar mı bari?

VANEK — Duruma göre... (Sessizlik)

STANEK — Ya orada?

VANEK — Nerede?

STANEK — Sizin gibi biri dayanabilir mi?

VANEK — Hapiste mi diyorsunuz? Başka seçenek var mı?

STANEK — Yanılmıyorsam hemoroidiniz vardı, temizlik koşullarını düşününce... korkunç olmalı!

VANEK — Fitol koyuyordum... (Havel, 1990, s. 69).

Rejim baskısıyla korku ve kaygı insanlar üzerinde sistematik bir işkenceye dönüşmüş ve bu risk faktörü hayatlarının her alanında

sınırlayıcı olmuştur. "Risk, insanın müdahalesinden bağımsız, kendinden menkul bir varlık olarak görülmeye başlanınca en mantıklı davranış şekli ondan topyekûn uzak durmaktır" (Furedi, 2001, s. 46). Rejim tarafından sakıncalı görünen herkesten uzak durulmalı, onlarla temasta olan kimseyle de görüşülmemelidir. Bu yüzden Stanek, Vanek'e Pavel'i sorar. Pavel Kohout, (Pavel Kohout, t.y.) Havel'le birlikte *77 Bildirgesini* kaleme alan muhalif bir yazardır. Kimin kiminle görüştüğünü gözetleyen ve kontrol eden iktidar, kendince sakıncalı gördüğü kişiyi toplumdan da uzaklaştırır. Soruşturma, gözetlenme ve hapis cezası gibi türlü yaptırımlarla bireyleri yalnızlaştırır. "Bu iktidar biçimi bireyi kategorize ederek, bireyselliğiyle belirleyerek, kimliğine bağlayarak, ona hem kendisinin hem de başkalarının onda tanımak zorunda olduğu bir hakikat yasağı dayatarak doğrudan gündelik yaşama müdahale eder" (Foucault, 2014, s. 63). Bireyi tahakküm altında tutan iktidar her alanda aktif gözlemcidir ve bunu kurduğu sistemle otomatikleştirir. "Korku içindeki bir toplum, riskin kendisini ortadan kaldırmaması bile, riskli sandığı her davranışı mahkum eder. Güvenlik takıntısının rutin ve banal hale gelmesinden sonra, insan davranışlarının hiçbir alanı bunun etkisinden muaf kalmaz" (Furedi, 2001, s. 24–28).

STANEK — Pavel ne yapıyor? Görüyor musunuz?

VANEK — Evet.

STANEK — Çalışıyor mu?

VANEK — O da tek perdelik bir oyun yazıyor... bitirmek üzere... benimkiyle birlikte oynanacak...

STANEK — Bir ekip oluşturduğunuz demek istemiyorsunuz ya? Yazar olarak bile...(Havel, 1990, s. 75).

Asıl amacı gözaltına alınan müstakbel damadını kurtarmak olan Stanek bu durumu Vanek'e açıkça bildirir. Javurek, polislerle alay ettiği gerekçesiyle gözaltına alınmıştır. Yasal yollardan tanıdıklarıyla işi çözemeyince Vanek'ten bir bildiri yazmasını rica eder, bildirinin uluslararası yankı potansiyeli vardır. Havel ve arkadaşları da *The Plastic People of the Universe* grubunun iktidarla alay eden ve iğneleyen şarkıları sonrasında tutuklandıkları için "*77 Bildirgesi*"ni yazmışlar, sonrasında da tutuklanmışlardır fakat hükümet belgenin orijinaline el koysa da el altından yurt dışında New York Times, Le Monde, The Times gibi büyük gazetelerde yayınlanmıştır.

STANEK — Benim müdahalem bir işe yaramayınca, başka şeyler yapılmalı diye düşündüm... anlıyorsunuz ya... bir çeşit protesto, imza toplama, çağrıda bulunma... sizi asıl bunun için görmek istedim. Bu konuda benden tecrübelisiniz. Sizin gibi tanınmış kişilerin imzalarını taşıyan bir çağrının Batı'da yayınlanma şansı var. Ardından hemen siyasi baskı gelir. Hoş bu beylerin pek umurunda değil ya... (Havel, 1990, s. 78).

Stanek, Vanek'in deneyiminden bahseder: Havel, 68 Prag Baharı sonrasında 4 yıl hapis yatmıştır. "Korku korkuyu besler ve pusuya yatmış bizi bekleyen tehlikelerle ilgili spekülasyonlar yapmamıza yol açar" (Furedi, 2001, s. 15). Stanek de korkuyla bir sürü muhtemel senaryodan bahseder. Vanek'i eylemlerinden dolayı över, onu kendi onurunu kıracak kadar övmek, yanında savaşmaktan daha güvenlidir. Rahatından feragat edemeyeceğini açıkça ifade eder.

STANEK — ...bizler, rahatımızın karşılığı dilimizi tutmalıyız. (Havel, 1990, s. 85).

Vanek, Stanek'in 15 yıl önce yazdığı rejim karşıtı *Fiyasko* kitabını hatırlatarak kendisinin de imzalaması için yüreklendirmek ister

ancak Stanek kendine kurduğu güvenli mağaradan çıkmak istemez. 68 olayları sonrasında parti başkanı Alexander Dubcek de partiden kovulmuş, 18 yıl boyunca kereste deposunda çalışmıştır. İşsiz olmak dönemin Çekoslavakya'sında yasak olduğundan siyasi entelektüeller 20 yıl boyunca kalorifer kazanı yakarak, sebze ve gazete satarak, temizlik işlerinde çalışarak geçinmişlerdir. Stanek bunları göze alamaz.

Aydın sorumluluğunu alamayan Stanek, korkusunun haklı yanlarını öne çıkarır. Ancak bunu bir tersinlemeyle yapar. Bildiriye imza atarsa işinden olacağından, oğlunun okuyamayacağından, Vanek'in onu kışkırtmış damgası alacağına uzun bir açıklamaya koyulur. "Ceza disiplin içinde, çifte bir sistemin bir unsurundan başka bir şey değildir: ödül-yaptırım. Ve terbiye ile baskı altına alma sürecinde işlemci haline gelen bir sistem olmaktadır" (Foucault, 1992, s. 226). Boyun eğildiği takdirde, normalde insanın insan hakkı olarak erişebileceği her şey ödül konumuna yükselir. Stanek, her an kemiren bir korkuyla yaşamaktansa, korkunç bir sonu erteleyen yaşamı yeğler.

İçine düşülen durum herkes için çıkmaz ve korkunçtur. Esas sorumluluğu alanlar kimseyi suçlayamazken, korkanlar vicdanlarına hesap veremedikleri için haklı çıkmaya çalışırlar. Umutsuz bir iç hesaplaşmaya ve karamsar bir çıkmaza giren konuşma bir telefonla değişir; Javurek serbest bırakılmıştır, ancak konuşma boyunca herkesin konumu ve tutumu net olarak görülmüştür. Ferdinand Vanek üç oyun boyunca vakur duruşunu korur, korku ve baskıyla eylemlerini sınırladığı ve bunun savunmasına geçen insanları sadece gözlemler, onları yargılamaz. "Çünkü korku ve panik kendi kendini haklı çıkaran bir dinamiğe sahiptir" (Furedi, 2001, s. 13).

## Sonuç ve Öneriler

2. Dünya Savaşı sonrası, bir de Soğuk Savaş'ı yaşayan Avrupa'da sular durulmamış, iktidar sahipleri halkı baskı altında tutmaya devam etmişlerdir. Doğu Avrupa'da absürd eğilim, politik ve toplumsal gerçekliğin olanca saçmalığı üzerine kuruludur. Korku toplumu kendi argümanlarını yaratmıştır. Üzerlerindeki gözden kaçma refleksiyle insanlar suskunlaşmıştır. İşgal sadece topraklara değil, insanların en mahrem alanına; evlerine, benliklerine yapılmıştır. Kahramanın gelmeyeceğini bilen toplum, baskı ve korkuyla sinmiş ama yine de iktidarın gözünden kaçmayı başaramamıştır. Otomatikleşen sistemle korku içselleşmiş, insanlar yalnızlaşmış ve bireyselleşmiştir. Havel, oyunlarında aydın ve sanatçıların seslerini çıkarmaları gerektiğini vurgulamıştır. Yazar, *Görüşme-Kutlama-Çağrı* üçlemesinde iktidarcı gözetlenen insanları odağına almıştır.

*Görüşme* oyununda Foucault'nun, iktidarın kendi hakikat yasağını direktmesi ve doğrudan gündelik yaşama müdahale etmesi ve denetimle boyun eğen özneler yaratmasının bir örneği olarak seçilen Sladek, Vanek'i gözetlemeye mecbur kılınmıştır. Sıradan bir insan olan Sladek bu görevin yükü altında ezilir zira bu görevi başarıyla yerine getiremezse sürülecektir. Başına geleceklerden korkan Sladek kendini içkiye vermiş, zihnini uyuşturarak gerçeklerden kaçmaya çalışmıştır. Aslında Sladek açık bir hapisanede en az Vanek kadar mahkum konumundadır.

*Kutlama* oyununda teklifsiz ve teşhirci bir topluma dönüşmenin izlerini taşıyan Mikael-Vera çifti vardır. Görüntüler kendi anlamlarını yitirip pornografik hale gelmiştir. Şeffaflaşmanın ve sergilemenin yarattığı pornografiyle her türden görüntü göze açılmıştır. Çünkü Han'ın belirttiği gibi şeyler, tekilliklerini terk edip sadece

fiyatlarıyla ifade edildiklerinde şeffaflaşır. Her şeyi tüketen ve her şeyi açığa çıkarıp gösteren çift, iktidarın gözünden kaçarken, kapitalist sistemin içinde pornografiye dönüşen hayatlarına seyirci bulmaya girişmiştir.

Çağrı oyununda baskı ve korkuyla edilgen kılınan eski muhalif medya çalışanı Stanek'tir. İktidara karşı bir kitap yazmış olan Stanek, korkusunu haklı çıkarmaya çalışan tüm sebeplerini Vanek'e sıralar. Furedi'nin dediği gibi korku içindeki bir toplum, riskin kendisini ortadan kaldıramadığından riskli sandığı her davranışı, kendi davranışları da olmak üzere mahkûm edecektir. Stanek, böylesi bir korku toplumunda kendini gözden kaçışa mahkûm eden kişidir.

Üç oyunda da dönemin Çekoslovakya'sındaki baskının şiddetine şahit oluruz. Foucault'nun belirttiği *gözetim* artık halkın yararına değil, tarım toplumundan sanayi toplumuna dönüşen insanları, iktidarın devamı için ezme ve kullanmak amacına dönüşmüştür. Ceza sadece bedene değil insan ruhuna da yöneltilerek korku içselleştirilmiştir. İçsel bir dinamiğe dönüşen korku, iktidarın gücünü pekiştirirken insanları daha da güçsüzleştirmiştir.

Havel, diğer absürd yazarlardan farklı olarak gerçekçi ve politik doğu absürdizmini yaratan yazarlardandır. İktidar, korku gibi büyük ve ciddi bir baskı aracını, komik sayılabilecek türden bir otomatik refleks içinde ortaya koymaktadır. Kişileri baskıladığı, köşeye sıkıştırdığı, birbirine düşman kıldığı yerde kendisi görünmez, sopası görünür. Havel'in oyun kişileri onun sopası olarak estetize edilir.

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Yazar Katkıları:** Fikir – İ.T.; Tasarım – İ.T.; Denetleme – B.A.A.; Kaynaklar – İ.T.; Malzemeler – İ.T.; Veri Toplanması ve/veya İşlemesi – İ.T.; Analiz ve/veya Yorum – İ.T., B.A.A.; Literatür Taraması – İ.T., B.A.A.; Yazıyı Yazan – İ.T.; Eleştirel İnceleme – B.A.A.

**Çıkar Çatışması:** Yazarlar çıkar çatışması bildirmemişlerdir.

**Finansal Destek:** Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadıklarını beyan etmişlerdir.

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

**Author Contributions:** Concept – İ.T.; Design – İ.T.; Supervision – B.A.A.; Resources – İ.T.; Materials – İ.T.; Data Collection and/or Processing – İ.T.; Analysis and/or Interpretation – İ.T., B.A.A.; Literature Search – İ.T., B.A.A.; Writing Manuscript – İ.T.; Critical Review – B.A.A.

**Declaration of Interests:** The authors declare that they have no competing interest.

**Funding:** The authors declared that this study has received no financial support.

## Kaynaklar

- Anticharter. (2023, 27 Nisan). *Wikipedia* içinde. <https://en.wikipedia.org/wiki/Anticharter>.
- Debord, G. (1996). *Gösteri toplumu* (1. Baskı) (O. Taşkent & A. Ekmekçi, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Esslin, M. (1999). *Absürd tiyatro* (1. Baskı) (G. Siper, Çev.). Dost Kitabevi Yayınları.
- Ethz. (t.y.). Declaration of charter. 27 Nisan 2023 tarihinde [https://www.files.ethz.ch/isn/125521/8003\\_Charter\\_77.pdf](https://www.files.ethz.ch/isn/125521/8003_Charter_77.pdf) adresinden alındı.
- Foucault, M. (1992). *Hapishanenin doğuşu* (1. Basım) (M. A. Kılıçbay, Çev.). İmge kitabevi.
- Foucault, M. (2014). *Özne ve iktidar* (4. Basım) (I. Ergüden & O. Akınhay, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Furedi, F. (2001). *Korku kültürü* (1. Baskı) (B. Yıldırım, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Han, B. (2017). *Şeffaflık toplumu* (2. Baskı) (H. Barışcan, Çev.). Metis Yayınları.
- Han, B. (2017). *Şiddetin topolojisi* (2. Basım) (D. Zaptçioğlu, Çev.). Metis Yayınları.
- Havel, V. (1990). *Görüşme, kutlama, çağrı* (1. Baskı) (E. T. Çelikkın, Çev.). Remzi kitabevi.
- Pavel Kohout. (t.y.). Pavel Kohout international concert organist. 27 Nisan 2023 tarihinde <http://www.pavelkohout.org/> adresinden alındı.
- Sanitation. (2023, 27 Nisan). *Wikipedia* içinde. <https://en.wikipedia.org/wiki/Sanitation>
- Şener, S. (2006). *Dünden bugüne tiyatro düşüncesi* (4. Baskı). Dost Kitabevi Yayınları.
- TDK. (t.y.). Absürd. *Güncel Türkçe Sözlük*. 27 Nisan 2023 tarihinde <https://sozluk.go.tr/> adresinden alındı.

# Çocuk Resimleri ve Ayna Teorisi

## Children's Pictures and Mirror Theory

Sehran DİLMAÇ<sup>ID</sup>  
Oğuz DİLMAÇ<sup>ID</sup>

İzmir Katip Çelebi Üniversitesi  
Sanat ve Tasarım Fakültesi, Temel  
Sanat Eğitimi Bölümü, İzmir,  
Türkiye

### ÖZ

Çocuk, resimleri ile kendini ifade ederken, zihinsel ve bedensel gelişiminin etkisi ile ortaya çıkan bir dürtüyü takip etmektedir. Doğası gereği meydana gelen bu süreç, sürekli değişen ve gelişen dinamik bir olgudur. Resim etkinlikleri ile çocuk iç dünyasını yansıtan ve gelişimsel olarak ipuçları içeren bir aynayı yetişkinlere sunar. Çocuk resminin bu özellikleri 19. yy'ın sonlarında ortaya çıkan psikoloji biliminin en önemli keşifleri arasında sayılabilir. Dolayısıyla son iki yüzyıldır giderek artan bir şekilde çocuk resimlerine olan ilginin temelinde çocuğun iç dünyasını yansıtan ayna teorisi yatmaktadır. Özellikle 1885–1920 yılları arasındaki dönemde birçok değişik ülkede çocuk resimlerini biriktirme, onları betimleme ve sınıflandırma çabaları görülmüştür. Başlangıçta yapılan bu basit sınıflandırmaların, ilerleyen yıllarda psikoloji biliminin de yardımıyla çocuğun bilişsel, duyuşsal ve psikomotor gelişim özelliklerine göre çeşitlendiği görülecektir. Bu araştırmada ayna teorisi hakkında bilgi verilerek bu teori ile ilgili araştırmalar yapan bilim adamlarının görüşlerinin bir derlemesinin sunulması amaçlanmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Sanat eğitimi, çocuk resimleri, ayna teorisi

### ABSTRACT

When a child expresses himself or herself with his or her pictures, he or she follows an impulse that emerges with the effect of his or her mental and physical development. This process, which occurs by nature, is a dynamic phenomenon that is constantly changing and developing. As a result of painting activities, the child presents a mirror that reflects his or her inner world and contains developmental clues to adults. These features of children's painting can be counted among the most important discoveries of psychology that emerged at the end of the 19th century. Therefore, the mirror theory, which reflects the inner world of the child, lies on the basis of the interest in children's drawings, which has been increasing in the last two centuries. Especially in the period between 1885 and 1920, there were efforts to collect, describe, and classify children's paintings in many different countries. During this period, research was carried out on many children's pictures, and the pictures were classified according to the gender, sociocultural structure, and age of the children, taking into account some characteristics. It will be seen that these simple classifications made at the beginning will diversify according to the cognitive, affective, and psychomotor development characteristics of the child with the help of psychology in the following years. In this study, we aimed to provide information about the mirror theory and to present a compilation of the views of scientists who researched this theory.

**Keywords:** Art education, children's drawings, mirror theory



Geliş Tarihi/Received: 26.08.2023

Kabul Tarihi/Accepted: 25.09.2023

Yayın Tarihi/Publication Date: 27.10.2023

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:  
Sehran DİLMAÇ  
E-mail: sehran.dilmac@ikcu.edu.tr

Cite this article as: Dilmaç, S., &  
Dilmaç, O. (2023). Children's pictures  
and mirror theory. *Art Vision*, 29(51),  
224-239.



Content of this journal is licensed  
under a Creative Commons  
Attribution-NonCommercial 4.0  
International License.

### Giriş

Bir nesneyi her gördüğümüzde, algılarımız doğrultusunda ona temsili bir değer veririz. Bu durum, aynı nesneye ilişkin algılarımız ve temsillerimizin çoklu ve değişken olmasına neden olmaktadır. Zihnimiz, çevremizdeki nesnelere hakkındaki yüksek uyaran çeşitliliğini azaltmak için algılanan bilgileri seçer ve soyut bir zihinsel temsil oluşturmak için düzenler. Temsil ettiği bilgi kategorilerini basit ve anlaşılabilir şekilde kolay bir şekilde ezberlemek veya gerekirse hatırlamak için oluşturur. Bilişsel sistemimiz bu temsillerden yola çıkarak duyarlarımızın mevcut kullanımından ve nesnelere varlığından veya yokluğundan bağımsız olarak nesnelere, fenomenlere ve olayların içselleştirilmiş modellerini algılar (Dulamă, 2004). Klasik psikolojiye göre temsil, bir nesnenin duyarlarımız üzerinde etkisi olmadığı halde eskiz görüntüsü iken; bilişsel psikolojiye göre temsil, zihinsel bir görüntü, dış gerçekliğin iç ortama yansımalarıdır. Temsil bu iki ortam arasındaki bir dizi ilişkidir diyebiliriz. Soyut zihinsel temsil, kelimelerin veya diğer sembolik biçimlerin kullanılmasıyla kolaylaştırılan, düşünme sürecinin bir sonucu olarak ortaya çıkan zihinsel bir yapıdır (Dulamă, 2009). İnsanlar soyut zihinsel temsilleri, bilgi kategorilerini, kelimeleri ve

diğer sembolik temsilleri kullanarak düşünürler. Genel anlamda zihinsel bir süreç olan algılama, duyu organlarımıza gelen uyarıcıların zihinde anlamlandırılarak yorumlanması ve örgütlenmesi olarak da tanımlanabilir (Mangır & Çağatay, 1987; Tuğrul ve ark., 2001). İnsan, yaşamı boyunca her zaman farklı birçok nesnelere etkileşim içerisinde olur. Bu etkilenmeler bilişsel, duyuşsal veya görsel olabileceği gibi, dokunarak anlama, düşünme ya da olaylar gibi bir çok karmaşık uyarıcılar da olabilmektedir. Algılama bu karmaşık uyarıcıların birbirleriyle etkileşimi sonucunda gerçekleşmektedir. Dolayısıyla şu şekilde bir ifade yanlış olmayacaktır; dış dünyadaki nesnelere oluşturan özellikleri ile bireylerin geçmiş yaşantıları sonucunda elde ettikleri deneyimler, değer yargıları, ihtiyaçlar, davranışlar ve beklentiler algısal süreçleri belirler (Genç & Sipahioğlu, 1990). Algılamada, tüm duyuların içinde en güçlü ve en etkili olanı görsel algılamadır. Algılama ile ilgili araştırma yapan bilim adamları bebeklik döneminde en etkili olan algıların görsel ve işitsel algı olduğunu ve bu dönemde öğrenmelerin %98'inin görsel algıyla sağlandığını belirlemiştir (Kılıç, 2004). Görsel algılama, kişinin gördüğünü anlama becerisi olarak tanımlanabilir. Bireyin bir şeyi nasıl göreceği ve algılayabileceği, hangi görüntüleri seçip hangilerini seçemeyeceği, duyuşsal şekilde algılamış olduğu görüntülere ne tarz anlamlar yüklemiş olduğu, kişinin bilgi birikimleri ve tecrübeleriyle alakalıdır. Görsel algılamanın oluşması için kişinin ruhsal açıdan bakma ve görme becerilerine hazır olması gerekmektedir. Bu aşamada bireyin, baktığında ne görmeyi amaçladığı, çevresini saran görüntü çeşitliliği içinden ne algılamaya gerek olduğu görsel algılamanın sağlanması sürecinde çok büyük bir öneme sahiptir (İnceoğlu, 2000).

Görsel algı kavramını açıklayabilmek için çocuğun hangi yaşlarda neyi önce algıladığını bilmek gerekir. Çocuk resimlerinde kullanılan uyarıcının rengi, boyutu, biçimi, dokusu ve yönü gibi özellikleri önemlidir. Dünyayı algılamak bütün duyuların etkileşimiyle birlikte gerçekleşir. Fakat görselleri algılama bütün algısal süreçlerin içinde en etkileyici ve en güçlüsüdür. Görselleri algılamada kişi, görme yetisi ile algılamış olduğu bilgiyi anlamak amacıyla görsel uyarıcıları anlamlı bir şekilde bir araya getirmekte, sınıflandırmakta ve genelledebilmektedir (İnceoğlu, 2000).

Görsel 1'de görüldüğü gibi, ileride Alman İmparatoru olacak Friedrich Wilhelm'in henüz Prens olduğu çocukluk zamanlarında yaptığı asker resimleri, görsel anlamda uyarıcılar doğrultusunda yaptığı çizimlerden oluşmaktadır. İleride kudretli bir İmparator olabilmesi için verilen eğitimler sonucu ve etrafında sürekli gördüğü askerlerden oluşan görsel uyarıcılar doğrultusunda bu resmi yapması çok da şaşırtıcı değildir. Resim genel olarak üç bölüme ayrılmış, alt kısmında iki asker, silahlı bir avcı ve bir köpek tasvir edilmiştir.

Tüm bu süreçler görme yetimiz sayesinde beyne aktararak hızlı bir şekilde oluşmaktadır. Görsel algılama yalnızca iyi görme becerisi değildir. Görsel uyarıcının yorumlanması sonucu beyinde meydana gelmektedir. Topu görebilmek duyuşsal bir süreçtir, fakat nesnenin top olduğunun algılanması bir düşünme şeklidir ve birçok zihinsel işlem sonucu oluşur (Sarp Türköz, 2014, s. 15). Bir şeklin algılanması için farklı şekillerde ve zeminden değişik renkte, boyutta, nitelikte olması gerekir. 2-3 yaş aralığındaki çocuklar, benzer yapıları birleştirebilirler. Dört yaşına doğru ise renkler ve şekil açısından benzer olan cisimleri, benzerliklerine göre bir araya getirebilir; kolay olan şekilleri ayırır, başka birinin yardımıyla biçimleri bir araya getirerek şekil oluştururlar. Beş yaşından sonra çocuklar nesnelere ve farklı şekilleri yönlerine ve genel hatlarına göre ayırtmaya başlar. Bu yaşlarda çocuk, sembolik olan yıldız biçimlerini ve daha üst düzey geometrik biçimleri (örneğin;



**Görsel 1.**

*Die Kunst im Leben Des Kindes Sergi Kataloğunda Basılan Prens Friedrich Wilhelm'in Çocuk Çizimi (Kümmerling, 2021).*

eşkenar dikdörtgen, yamuk ve elips gibi ayırabilecek bir yeteneğe ulaşmaktadır (Çukur & Güller, 2011, s. 29).

Nesnelere, sembollere, kişilere ve olaylara verilen ifadeler ve bunların önem dereceleri insanların geçirdikleri zengin yaşantılar ile oluşur. Bu anlamları dışarıdan gelen uyarıcının bizzat kendisiyle değil, çevreden algıladığımız o uyarıcının bireyin yaşantı ve deneyimleri ile olan ilişkisi ile açıklarız (Cüceloğlu, 1998, Akt. Artut, 2006, s. 166).

Toomela (2002) çocukların yaptıkları resimlerin psiko-motor gelişim, hayal gücü, hafıza ve algılama kapasitesiyle yakından ilişkili olduğunu ifade etmektedir. Çocuk resmiyle ilgili bu ifadelerden de anlaşılacağı gibi yapılan çizimler, çocuğun iç dünyasının adeta bir aynası olduğu anlaşılınca psikoloji biliminin ilgi alanına girmiş ve birçok psikolog, çocuk resimlerine yönelik araştırmalar yapmaya başlamıştır. 20. yy'ın ilk yılları, eğitimde çocuğun bir bütün olarak gelişimine ilişkin araştırmaların yapıldığı, eğitimde deneyimin, yaşantı zenginliğinin önem kazandığı yıllar olarak karşımıza çıkmaktadır.

### Ayna Teorisi

Psikolojinin bilimsel bir disiplin olarak başlangıcı Wilhelm Wundt'un Almanya'da Leipzig'de 1879 yılında insan davranışlarını incelemek için bir laboratuvar kurmasına dayanır. Wundt'ın bilincin, düşünmenin, duyguların, zihinsel yapıların ve faaliyetlerin temel zihinsel bileşenlerini ortaya çıkarmanın üzerinde durduğu yapısalcılık olarak bilinen bir bakış açısına sahiptir (Santrock, 2021). Gestalt Psikolojisi'nin 1990'ların başlarında gelişmesiyle bu anlayış değişecek ve düşünmeyi oluşturan parçalara tek tek yoğunlaşmanın yerine bireysel parçaların nasıl bir bütün oluşturduklarına ve bu bütünün onu oluşturan parçaların toplamlarından farklı olduğu görüşü hakim olacaktır.



Bu evrede psikolojinin sosyal bilim olarak kabul edildiği ve artık çocuk resmi ile ilgili araştırmaların oturtulduğu temel Psikoloji bilimi olduğu görülmektedir. Bu evrede birçok araştırmacı çocuk resminin, çocuğun zihnindeki duygu ve düşüncelerini yansıtan bir ayna olduğunu savunuyordu. Fakat bu evrede, çocuğun zihninin ürettiği görüntülerin bilişsel işlem süreci olan sanatsal çabaların üzerinde yeterince durulmadığı görülmektedir. Çocuk resimleri sanatsal ve estetik boyutları olduğu göz ardı edilerek sadece çocuk zihninin bir yansıması olarak ele alınmıştır. Bu dönemde çok sayıda çocuk resmi üzerinde araştırmalar yapılmış; resimler, çizenin sosyo- kültürel yapısına göre de sınıflandırılmıştır (Yavuzer, 1992, s. 22). Başlangıçta yapılan bu basit sınıflandırmalar, ilerleyen yıllarda psikoloji biliminin de yardımıyla çocuğun bilişsel, duyuşsal ve psikomotor gelişim özelliklerine göre çeşitlenecektir.

Çocuk resim yaparken olabildiğince yalın, içten ve spontane çalışır. Bu süreçte bilinçaltında bulunan istek, arzu, hayal dünyaları, korku, endişe, merak gibi düşünce ve hisleri resim aracılığıyla dışa vurulur. Çocukların resim yapması onların bilişsel, devinimsel ve duyuşsal gelişimsel özelliklerinin bir sonucudur ve engellenmemelidir. Bu durum onun duygularını gizlemesini engeller. Bununla beraber çocuk beğenilme ve haz alma amacı ile de resimler yapar. Bireyi tanımak için önemli bir ifade aracı olan çocuk çizimleri çoğu zaman sembolleştirilmiş bir dil ortaya koyar. Resmin, birey hakkında bilgi kaynağı olarak kullanılması doğal olarak kabul edilmektedir (Venger'den Akt. Halmatov, 2016). Gelişigüzel yapılan bir resim danışman, uzman psikolog, psikanalist için kolay ulaşılabilen ve oldukça etkili bir araç olarak kabul edilmektedir (Fruth, 2002). Çocuk resimleri psikolojinin birçok alanında değerlendirilebilir bir konuma gelmiştir (Yavuzer, 1992).

Çocuk resimlerinin bireyin iç dünyasını yansıtan bir ayna olduğunun, yani bir ifade aracı olduğunun anlaşılmasından sonra bunlardan anlamlı sonuçlar elde etmenin yolları arandı. Özellikle küçük yaşta çocuklar kendini sözel ve yazılı olarak ifade etmede zorluklar yaşar; ancak bu durum resim çizerken tam tersi bir duruma dönüşür. Resim yüzeyi onun iç dünyasını sembolleştirerek kendini ifade edebildiği bir ortamı sağlar. Çocuk da bu ortamda herhangi zorlama olmaksızın seveceği resim yapar. Savaş (2015) çocuk resimleri ile ilgili araştırmaların akıl hastalarının resimlerine artan ilgiyle ve Freud ve Jung'un çalışmalarının artan ünüyle ortaya çıktığını belirtmiştir. Savaş ayrıca çocuk resmini kliniksel yansıtıcı yaklaşımlarla açıklayan kuramların temelinde psiko-analitik kuramın geldiğini de ifade etmiştir. Sigmund Freud tarafından öne sürülen bu kuramın daha sonraki çeşitlemelerinde de yer alan ana görüş şudur: Bilinçaltı; cinsel doyum, saldırganlık ve yıkıcılık gibi ödünleyici güdülerin kaynağıdır. Freud, bu içgüdüsel dürtülerin çoğu zaman tehdit edici ya da kabul edilemez istek ve itkiler doğurduğunu ve bu nedenle de bilinçli kavrayışı yasakladığını ileri sürmüştür (Savaş, 2015). Freud'un kuramına göre, çocuğun resim çalışması, bilinçaltında yatan istek ve korkulardan büyük ölçüde etkilenir. Ama bu arzuların anlatımı, sembolik veya gizli olabilir. Hammer, küçük bir kızın resmini örnek olarak gösterir. Bu kız evdeki sürtüşmelerden ve tartışmalardan çok yıpranmıştır. Bunu da evlerini çizerken kullandığı bacadan yükselen kalın duman tabakasıyla yansıtmaya çalışmıştır. Bu olayda resim, kızın evini bir kargaşa ve huzursuzluk ortamı olarak gördüğünü yansıtmaktadır. Duyguların bu şekilde yansıtılması duygu düzeninin ölçülmesi için çocuk resminin kullanılabilirliği düşüncesini oluşturmuştur (Savaş, 2015, s. 45).

Modern psikolojinin ataları Freud ve Jung her ikisi de sanat, semboller ve kişilikler arasındaki bağlantılarla ilgilendiler. Freud

imgelerin unutulmuş ya da bastırılmış anıları temsil ettiğini ve bu sembollerin rüyalar veya resimle anlatımlar aracılığıyla ortaya çıkabileceğini gözlemledi. Freud evrensel insan çatışmalarının ve nevrozun, ressamı sanatsal yaratıcılığa yönlendirdiğine inanıyordu. Bu gözlem, resimle anlatımın insan ruhunun iç dünyasını anlamaya giden bir yol olduğu inancını önce uyandırdı ve sonra da doğruladı (Malchiodi, 2005, s. 25).

Emanuel Hammer tarafından yazılan ve 1958'de yayınlanan 'Klinik Uygulamalarda Projektif Çizimler' isimli kitaplarda görüldüğü gibi çizimlere ilişkin gerçekleştirilen çok sayıda araştırma projektif çizimlerin bireyin iç dünyasına ilişkin hem zengin materyaller sunması hem de uygulamasındaki kolaylık klinik psikolojide oldukça popüler olduğunu göstermektedir.

### James Sully (1842–1923)

Çocuk resimlerinin sınıflandırılmasına yönelik çalışmalar ilk defa 1890 ile 1905 yılları arasında başlamıştır. – James Sully (1842–1923) bu dönemde Londra'da University College'da psikoloji ve felsefe profesörü olarak görev yapmaktaydı. Onun "Çocukluk Dönemi Çalışmaları" (Studies in Childhood) isimli eseri bu dönemde çocuk resimlerinin gelişimsel evrelerine göre sınıflandırılması ile ilgili yapılan çalışmalardan biriydi (Efland, 1990, s. 161). Bu çalışmada Sully, Rousseau, Pestalozzi ve Froebel gibi çocuğun gelişiminde oyun ve çizim gibi doğal aktivitelerin önemine dikkat çekmekteydi. Sully bu kitabında ayrıca topladığı çocuk resimlerinin içerisinde, 2–3 yaş çocuklarının erken karalamalarını taklide dayalı oyuncağın bir eylem olarak nitelendirmişti. Ona göre çocuklar karalama yaptıklarında bir şeyler çizdiklerine inandıklarını düşünüyordu. Yani ona göre çocukların yaptıkları karalamalar anlamsız bir eylem değildi (Dilmaç, 2018).

Etkili ve üretken bir yazar olan Sully, çocuk resimleri ile ilgilenenlere, ebeveynlere, öğretmenlere ve psikologlara yeni ufuklar açabilecek ve rehberlik edebilecek bir eser olan "Çocukluk Çağı Çalışmaları"nı yayınladı. Sully çocuğun zihninin esnek olduğunu, sürekli olarak olgunlaşarak, yetişkin bir zihne dönüştüğünü ve bu gelişmekte olan zihinlerde çeşitlilikleri olduğunu anlattı. Rousseau, Pestalozzi ve Froebel'in düşüncelerine benzer şekilde, oyun ve çizimin doğal aktiviteler olduğuna dikkat çekti. Çocuk psikolojisinin öncülerinden biri olarak Sully, çocukluk döneminde gerçekleştirilen oyun ve çizim aktivitelerinin psikolojik olarak önemli bir materyal olduğunu ve gözlem yöntemleri ile gerçekleştirilen araştırmalarda yaşanan zorlukları fark etmesine rağmen daha fazla araştırmalar yapılmasını önerdi.

"Sanatçı olarak Çocuk" ve "Genç Tasarımcı", "Çocukluk Çağı Çalışmaları" isimli kitabındaki özel önem taşıyan iki kısımdır. "Sanatçı Olarak Çocuk" kısmı çocuk üzerine çalışmada, çocuğun sanat aktivitesinin erken evrelerinin incelenmesinin önemini hem faydalı hem de bilgilendirici bulan bir çocuk psikoloğu olan M. Bernard Perez'e teşekkürleri ile başlar.

Sully maksadının ilkel kültürlerle olan bağlantılarını incelemek olduğunu ve böylelikle karşılaştırmalı kültürel-psikolojik yaklaşımı kullandığını eklemiştir. İlk bahsettiği önemli nokta şudur: "Sanat ve oyun yakın olarak birbirine bağlıdır. İlk nesil kabataslak sanatın, ya da en azından onun belli yönlerinin oyunumsu aktivitelerden ortaya çıkması muhtemeldir ve her ne kadar durum böyle olsa da ikisinin benzerliği tartışılmazdır" (Sully, 1977, s. 299).

Bir çocuk ilk ne zaman güzelliğe karşı duyarlıdır? Sully cevabın objelerin parlaklığının güçlü renk zıtlıklarının yanı sıra parlak renklere olan bir düşkünlük tarafından takip edilmesiyse beraber

olduğuna inandı. Bir bilim adamı olarak sonrasında bunu kanıtlamayı deneyen birçok çalışmadan örnekler verdi. Sully sürekli teorilerini gözlem ve deneysel yaklaşımlarla kanıtlamaya çalışıyordu. Araştırma konuları psikolojiyi bir disiplin olarak geçerli kılan bilimsel bir biçimde çocukları incelemenin gereği tarafından etkilenmişti.

Sully sonrasında çocuğa yönelik göreceli çekiciliği içinde biçimi incelemiştir. Her ne kadar bu seçimlerinde kültürlü bir evin ne kadar etkisinin olduğunu bilmese de, deneylerinde çocukların çok küçük objeler ve simetrik şekillere yakınlık duyduğunu gözlemlemiştir. Sonrasında ilkel insanların estetiğiyle renklerin ve şekillerin duyarlılığını karşılaştırmış ve sonrasında çocukların bir bütün görüntüyü daha küçük parçalara ayırdığını gözlemlemiştir. Sully çocuğun sanata dair ilk fikirlerinin gelişime bağlı olduğunu, çocuğun estetik değer biçmesinin zekânın büyümesine, gerçeğin direkt bir sunumuyla karşılaştırılarak sanatsal temsilin bir anlayışına baktığını ifade etmiştir (Sully, 1977, s. 309).

Sully çocukların aynadaki kendi yansımalarını kendilerinin temsili olarak tanıyabilece kadar diğer cisimlerin kendilerine göre temsillerini kâğıt üzerinde yapamayacaklarını, kendisi dışında başka bir şeyi temsil eden sembolün farkına varılmasının çizim yapmak için gerekli olduğunu ileri sürmüştür (Sully, 1977, s. 311).

Sully, 'Sanatçı Olarak Çocuk' isimli kitabında sanat aktivitesini güzel bir şey yapmayla direkt ilişkili bir aktivite olarak tanımlar. Bu, resim yapmak kadar, el kol hareketleri yapmayı ya da ses değiştirmeyi de kapsayabilir. Diğer bir ifadeyle, herhangi bir dışavurumunda çocuğun hayali oyununu potansiyel olarak sanatsal kabul etmiştir: "Sanatçıların sürekli yenilenen 'sanat için sanat' görüşü, onların en azından sanat aktivitelerinde çocuğun oyununa benzeyen kendiliğinden bir şeyi, kendini ifade etmenin, kendini gerçekleştirmenin doğasına ait bir şeyi fark ettikleri gerçeğine dikkat çeker (Sully, 1977, s. 327). Sonrasında, sanatçının son derece etkili gücünün başlangıcının çocuk oyunlarında olduğu kararına bağlamıştır ve Sully okuyucusuna çocukların çizimlerinin bir incelemesini yapabilmemesinin tek yolunun onları ilkel insanlarla ve "erken sanat" olarak adlandırdığı şeyle karşılaştırmak olduğunu söylemiştir (Sully, 1977, s. 332).

Sully çocukların çizimini bir evre-teorisi yaklaşımı kullanarak incelemiştir. Bir çocuğun bu sürece, düzensiz doğanın (karalamalar) çizgilerini oluşturmak için serbest-salınım hareketini kullanarak başladığını bulmuştur. Bazen bu çizgiler yalnızca yapıldıktan sonra, bile bile yapılan bir şey oluyordu. Öncesinde bir amaç bulunmamaktadır. Bu noktada çocuğun hayal gücü fark edilebilir. Aynı hayal gücü, çocuk ilk defa bir şeyi hafızasından çizmeye çalıştığında belirgindir. "Burada dilin sembolizmini yakından andıran bir çocuksu çizim dönemine sahip olduğumuz açıktır. Temsil bir benzerlik olarak değil, bir sembol olarak rastgele geçilmiştir" (Sully, 1977, s. 334). Sully tüm çocukların çiziminin sembolik olduğuna inanmıştır.

İlk karalama evresinde çizgiler çocuğun en sonunda taslak biçimler çizmesine olanak tanıyan ilmeklerle birleştirilir. Gelişmeyi devam ettirmiştir. "Pratik ile çocuk ikinci ya da üçüncü yılına doğru genç bir tasarımcının olağan repertuarına sahiptir ve noktaların yanı sıra bir türden düz bir çizgi, eğik çizgiler ve kabamsı türden bir daire ya da oval ve hatta köşe olarak denk gelen çizgileri bile çizebilir (Sully, 1977, s. 334). Bu noktada, çocuk şekillerin ve hayvanların epey kabataslak benzerlerini yapmaya başlar.

Sully çocukların insan figürlerini çizmelerine başın önden görünümü ile başladıklarını not etmiştir. Bu noktadan, gözlerin,

burnun ve ağzın yanı sıra birçok baş şekillerini ve birçok çocuğun onları yorumlama şekillerini açıklamıştır. Aynı zamanda Avusturya ve Brezilya'nın ilkel insanları ile bir kültürel karşılaştırma da vermiştir. Çocuğun hiçbir pozisyon ya da oran kuralına uymadığını bulduğunda çok şaşırmıştır. Figürlerin artarak daha karmaşıklaştığını gözlemledikçe dipte yatan bir evrimsel süreci bulmuştur. Aslen bir benek olarak göz, bir oval ya da daire olur ve sonrasında bir iris ve kirpikleri gelişir ve ağız dudaklara ek olarak dişlere sahip olur ki bu da bir benek, sonrasında bir daire ve sonrasında bir çizgi olarak başlamıştır. Burun, kökeninde "ifade edilecek" tamamıyla ilginç bir çabadır, yani, dış biçimi ve içsel bir fikre can verir ve oyun dürtüsü bir sanat dürtüsü olur". Aynı zamanda bir benekten dikey bir çizgiye ve sonrasında bir köşeye dönüşür. Yüzün bu artan karmaşık kısımlarına ek olarak, çocuk kulakları ve saçları ilave eder. Sully çocuklar tarafından çizilen, Cooke tarafından 1885/1886'da yayımlanan makalelerinde kullanılanları da kapsayan seksen beş örnek kullanmıştır. Örnekleme çocuğun hem yeteneği ve hem de çocuğun kültürü açısından kapsamlıdır. Bu örneklerle bir evrimsel süreci göstermeye özen göstermiştir. Gruptaki en küçük çocuğun çizimi iki buçuk yaşında bir çocuğa aittir. Bu, gözleri, bir burnu ve ağzı olan bir başın yanlarından çıkan kolları ve bacakları göstermektedir. Son çizim ise altı yaşında bir kız tarafından yapılan güneş şemsiyesi olan bir hanımın yandan görünümünün çizimidir. İlginç bir şekilde, Sully çocukların cinsiyeti, rütbe ve statüsü figürleri şapkalar, pipolar, üniformalar ve diğer şeylerle donatarak nitelediğini gözlemlemiştir. Toplumumuzun, en genç bireylerinin sosyalleştikçe bu yetişkin meselelerini anladığını göstermiştir (Dilmaç, 2018).

Sully sonrasında dikkatini çocukların hayvan çizimlerine yönlendirmiştir. Yirmi bir çizime ait örneklendirmesi aynı türden bir gelişmeyi takip eder. Hayvanlar ilk insan figürü çizimi denemelerinden sonra çabucak çizilir. Hatta kedilerin ve ördeklerin ilk denen hayvanlar olduğunu öne sürecek kadar ileri gitmiştir. Sully'nin gözleminde, orantı ve pozisyonun çok olmayışı ile hayvanlar epey kabataslaktır. Sully için bir sonraki konu ise çocukların tasarladıkları bir insanın hayvanın direkt üstünde duran figürü ile bir at gibi tuhaf kombinasyonlardır. Aynı zamanda gizlenmesi gerekiyorsa bile, her şeyi gösterme eğilimi vardır. Bu durum bir profil çiziminde iki bacağın da görünmesine dair birçok örnek ile örneklenmiştir. Aynı zamanda çocuklar tarafından çizilen birkaç ev örneği vardır. Üç yanı çizerek gizlenen göstermeye yönelik aynı eğilim görülür. Bu durum aynı zamanda etkisini ilkellerden alan kübist resim stiline yanı sıra ilkel çizimlerde de görülebilir. Buna karşı Sully çocuk çiziminin hiçbir evrede artistik kabul etmeyeceğini de belirtmiştir (Sully, 1977, s. 382). Çocuk doğruluk ile ilgilenmez fakat "gerçek temsilden kayda değer ve hatta önemli miktarda bir ayrılışı içeren şematik bir uygulamayla yetinir" (Sully, 1977, s. 383). Sully için en kafa karıştırıcı olan ise, çocuğun gözünün görmediğini de içeren en sofistike evrede meydana gelir. Çocuğun bakış açısı hesaba katılmamıştır. Sully'e göre, çocuklar aslında önlerinde gördükleri yerine konu hakkında ne bildiklerini çizerler. Bu düşünce ayna teorisinin temellerini oluşturmaktadır.

Sully çocukların çizim yapma gelişimlerinde geçtikleri üç evreyi yeniden özetleyerek bölümü sona bağlamıştır. İlk evre bir çocuğun çok az kas kontrolünün olduğu ve çizimin genel hatlarını önceden planlama yeteneğinin olmadığını taklit eden bir evredir. Fakat bu ilkel sanatçıların durumu değildir. Çocuk hayali düşünce ile harekete geçer ve biçimle hiç ilgilenmez. "Böylelikle ilk çizimleri bir bakıma, hayal ürünün tasarımının düzeltilmesi, ilave yaptığı ve mükemmelleştirdiği bir oyuncaktır (Sully, 1977, s. 389). Pratik ile "insan yüzünün ve figürünün ilk şematik yaklaşımında

örneklendirildiği gibi” çocuk ikinci seviyede (üç ya da dört yaş) bir temsile doğru ilerler. Şema doğru biçimle çok az ilgilidir, fakat çocuğun figürleri doğru formda gözlemlemediği kuşkuludur. Sully şöyle açıklamıştır: “Küçük sanatçı bir natüralistten çok, hala daha fazla sembolisttir; yani zerre kadar tam ve yakın benzerliği önemsemez ve sadece zar zor yeterli bir belirtiyi ister. Daha ciddi bir artistik maksat isteğinden doğan muamelenin yetersizliği tabii ki teknik sınırlamalar ile desteklenmektedir” (Sully, 1977, s. 390).

Aalışkanlık da aynı zamanda bu erken çizimleri anlamada önemlidir. Çocuk, uygulamanın daha önceki kalıplarını takip eder. Üçüncü evre (yaklaşık beş yaş) daha sofistike ağız ve göz şekilleri ile gösterilmiştir. Kollar ve bacaklar denenmiştir ve genelde natüralizme yönelik bir genel hareket bulunmaktadır. Bu yeni kazanım seviyesi pürüzsüz bir süreci takip etmemekte, fakat bir âdeti bir yeni âdetle yer değiştirmektedir. Şimdi çocuğun büyümesinin önüne geçen zihinsel sınırlamalarını görebiliriz. Örneğin, figürlerin yaslanma eğilimi vardır: “Fakat bu sonraki sofistike yaklaşımda gerçekten fark edilebilen şey ise, başka türlü yüzün yandan görünümü olarak görünerek iki gözün yanı sıra gözün önden görüntüsü, bir sürücünün iki bacağı ve benzeri gibi aslen görülmeyenin görüntüsünü ortaya getirmektir” (Sully, 1977, s. 392).

Sully aynı zamanda çocukluk algısını sorgulamaya başlamıştır. Çocukların bu zihinsel aktivitesinin, çizimlerinin tuhaflığını anlamının yolu olabileceğini düşünmüştür: “Böylece, gözlemin kusurlarının tüm evreleri boyunca çocukların çizimlerinde yansıdığı söylenebilir. Böylelikle insan yüzünün ilkel yalın taslağının yapılması, sanatsal bir amaç isteğine ve teknik bir yetersizliğe karşılık geldiği gibi, tamamlanmamış bir gözleme ve bunun bir sonucu olarak tamamlanmamış bir hayal gücü biçimine karşılık gelir” (Sully, 1977, s. 394).

Sully çocuğun doğrusal bir tanımla değil, sembolik bir açıklama ile ilgili olduğunu öne sürmüştür. Fikrin bütünlüğü genç sanatçının ilgisini çeker. Çok küçük bir yaşta, gözlerinin önünde ne olduğundan çok ne olduğunu bildiklerini kâğıt üzerinde yansıtırlar. Zekâ sanatsal görüşün arasına girer.

Sully bir yetişkinin bakış açısından, çocukların çizimi kusurlu olsa da kesinlikle telafi eden özelliklerinin olduğunu belirterek, “Soyut yaklaşımın kendisi, yetersizliğine rağmen, her şeye karşın içinde kelimenin tam anlamıyla üretken olmak yerine esas yapısının seçici ve fikir verici olduğu gerçek sanat yönünde olduğunu savunur” (Sully, 1977, s. 396). Sully çocuk bir güzellik ortaya koymaya çalışana kadar çizimin estetik bir özelliğe sahip olarak göz önünde bulundurulamayacağına işaret etmiştir. Güzel bir şey yaratma isteği çocuğa hoş bir resim çizmek için gerekli detaylara dikkat etmek için bir sebep verir.

Çocukların doğasına ve onların zekâsına olan ilgi Rousseau tarafından çok önce büyük bir şevkle başlatılmış, Pestalozzi'nin çocukların yetiştirilmesi noktasındaki endişesi ve hisler dünyasına olan ilgisi takip edilmiştir. Fröbel buna, çizim yapmanın keşfedilmesini içeren bir eğitimi isteyen Spencer ve Cooke tarafından eklenen “Anaokulu” kuruluşu ile devam etmiştir. En sonunda, çocuk üzerine ortak bir odağı paylaşan bambaşka perspektifler haline dönüşmüştür. Bu felsefeciler ve eğitimciler tarafından ortaya çıkarılan fikirler, çocuğun çalışılmaya değer olduğuna dair yeni bir dünya görüşüne öncelik etmede yardımcı olmuş ve çocuk gelişiminin birçok yönüne ışık tutmakta yardımcı olmuştur. James Sully ile çocukların çizimleri üzerine çalışmaları birçok bilim adamı tarafından büyük bir ilgi ile takip edilmiştir. Çocuğun zihni ve erken bireysel gelişmesi üzerine odaklanan çalışmaları gözlem

ve deneyi kapsayan bir bilimsel metodoloji kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Onlar için, çocuğun zihni deneysel bir inceleme alanı olmuştur. Eş zamanlı olarak, Spencer ve Darwin'in evrim teorilerinin kabul edilmesi ile çocuk bilim insanları arasında yeni bir prestij kazanmıştır. Çocuk gelişimi bir yetersizlik zamanı değil fakat şekil alabilirlik dönemi olan bir birey olarak görülmektedir. İnsanoğlunun çocukluk dönemindeki uzun süreli bağımlılığı, eğitim ve büyümeye olan ilgi zekânın kalıtımla kalabileceği kadar şekillendirilebilir ve yetiştirilebileceği konseptine bir yanıtken, evrimsel bir çerçeve içerisinde anlaşılmasına başlanmıştır.

Benzer şekilde bir çok tanımlayıcı araştırma 1890 ile 1920 yılları arasında gerçekleştirmiştir. Özellikle bu dönem, çocuk çizimleri üzerine gerçekleştirilen çalışmaların oldukça popüler olduğu bir zamandır. Dünyanın farklı yerlerinde bulunan çocuk resmi toplanan, tanımlayan ve sınıflandıran birçok araştırmacı Sully'nin çocuk resminin gelişimi üzerine yaptığı ilk araştırmaları takip etmişlerdir.

Sully'nin çalışmalarından etkilenenler arasında Kerschensteiner, Rouma, Luquet, Bühler, Goodenough, Eng, Piaget ve Robert Coles gibi pedagoğ ve bilim adamları bulunmaktadır.

### Georges-Henri Luquet (1876/1965)

Luquet çocuk resminin olağanüstü özelliklerinin farkına varabilen bilim adamlarının öncülerindedir. Fransız bir psikolog olan Luquet'in çocukların çizimlerinde farklı temsil biçimleri olduğunu keşfetmesi çocuk resimleri açısından çok büyük bir gelişmeye neden olmuştur (Matthews, 2003). Luquet'in fikirleri Piaget'in bilişsel gelişim teorisine de temel olmuştur.

Luquet de küçük yaşta çocukların gördüklerinden ziyade bildiklerini çizdiklerini büyük çocukların ise gördüklerini çizdiklerini düşünüyordu (Willats, 2008). Luquet çocukların ilk çizim deneyimlerinin yüzeye kalemle yaptıkları karalamalar ya da sivri uçlu nesnelere bıraktıkları izler olduğunu ifade etmiştir. Luquet'in çocuk resimleri alanındaki çalışmaları daha sonraki araştırmaların çoğunda yaygın ve önemli bir etkisi olması bakımından çok önemlidir ve 80 yıl boyunca araştırmacılar tarafından yoğun bir ilgi görmüştür (Jolley, 2010).

Luquet araştırmaları sırasında, kızı Simonne çizimlerini üç yıl, üç ay ve üç günden sekiz yıl, sekiz ay ve yirmi iki güne kadar toplar: “Bu süre zarfında çocuğunun çizimindeki özgünlüğün bozulması için yetişkinlerin ve diğer çocukların etkisinden korunması için büyük özen gösterirdi. Çocuğunun her bir çizimini numaralandırılmış, tarihlendirilmiş ve çizim anında çocuğun yorumlarıyla birlikte diğer koşulları da kaydetmiştir. Luquet, çocuğunun yukarıda verilen yaş aralığında yaklaşık binbeşyüz çizimini topladı (Goodenough'tan akt. Kelly, 2004, s. 96). Topladığı resimlerden elde ettiği verilerin çocuğun gün içerisinde değişen performansından dolayı yorumlanmasının oldukça güç ve karmaşık olduğuna ve bu verilerin istatistiksel analizlerle yorumlanamayacağına inanıyordu. Bunun yerine çizim esnasında çocukla görüşme yapmanın çizimdeki verilerin analiz edilebilmesinde çok önemli olduğunu öne sürdü. Yapmış olduğu bu gözlemler sonucu kızının çizim gelişiminde dört aşama olduğunu gözlemledi. Bu evrelerden birincisi gerçekçi bir temsil anlayışından çok uzak ve çocuk tarafından yapılan bilinçsiz bir sembolik kodlama içeren “Rastlantısal Gerçekçilik / Karalama Evresidir”. Luquet ikinci evreyi “Başarısız Gerçekçilik” olarak adlandırmıştı. Bu evrede çocuğun yaptığı çizimlerde parçalar birbiriyle tutarlı olacak şekilde bir bütünü oluşturmaz. Üçüncü evreyi “Zihinsel Gerçekçilik” olarak adlandırmıştır. Bu evrede çocuk bilinçli olarak gördükleri biçimi yeniden üretir. Çocuk bu evrede artık çizimlerinde daha gerçekçi bir anlatıma başlamaktadır.

Dördüncü aşamayı ise “Görsel Gerçekçilik” olarak adlandırmıştır. Bu evrede çocuk perspektif çizimlerde dahil olmak üzere çizim yeteneğinde büyük bir gelişme görülür. Gelişimin bu evresinde, çocuk bir yetişkin gibi resim çizer hale gelir.

Luquet'in çocuk resimlerinin dört gelişim basamağına ayırdığı bu sınıflandırma kısmen birleştirici bir kuram olmasının yanı sıra Piaget'nin daha sonraki çalışmalarını etkilemiş olması bakımından oldukça önemlidir. Luquet araştırmalarını 1913 yılında “*Bir Çocuğun Çizimleri: Psikolojik Eğitim*” (Les dessins d'un Enfant: Étude Psychologique) isimli kitabında geniş bir şekilde vermiştir (Kelly, 2004).

Luquet, çok küçük yaşta çocukların yaptıkları resimlerin onların yaşamlarına ilişkin ipuçları yansıttığını bilinmesine rağmen, çocukların çizimi bu amaç için kullanmayı düşünmediklerini savunuyordu. Çocukların karalamalar yapmaktan oldukça keyif aldıklarını düşünen Luquet, çocukların bunu yaparken de çizimlerindeki işaretlerle etraflarındaki bazı nesnelere belli belirsiz benzerliklerini fark etmeye başladıklarını savunmuştur. Bunu “Rastlantısal Gerçekçilik” olarak adlandırır. Luquet, çocukların yaşamlarını çizimleri ile yansıtabileceklerine inanmaları durumunda, temel çizimlerinin gelişeceğini düşünüyordu. Hiçbir kavramın ‘gerçekçilikten’ daha iyi çocuk resimlerini tanımlayamayacağını ifade etmiştir (Luquet, 2001, s. 77). Büyük yaşta çocukların bile üç boyutlu bir nesnenin gerçek görüntüsünden çok uzak olarak çizimler yaparken küçük yaşta çocukların resimleri için gerçekçilikten bahsetmek ilk olarak büyük tepki çekmiş olmalıdır. Ancak Luquet'in çocuk resimlerindeki gelişim evrelerinin yukarıda belirtildiği gibi dört farklı yolla geliştiğini, görsel gerçekçiliğin ise en son gelişmesi beklenen bir özellik olduğunu savunmuştur. Görsel gerçekliğe uygun olarak çizim yapabilen çocuk sayısının da çok az olduğunu belirtmiştir.

### Luquet'in Çocuk Resimlerinin Gelişim Evreleri Rastlantısal Gerçekçilik/Karalama Evresi

Yukarıda belirtildiği gibi, çocuk (yetişkinlerin karalama gibi göreceği) bir işaret veya işaretler ile hayatın içindeki bir şey, örneğin bir kuş arasında (rastlantısal olarak) bir benzerlik kurar. Luquet, yaptığı karalama ile bir kuş arasında bir benzerlik kurduğunda çizimine bacakları için iki dikey çizgi ekleyen 30 aylık İtalyan bir kızdan bahseder (Görsel 2). Böylece çocuk, yaptığı resim hakkında resme başladığında planlamadığı bir biçimde gerçekçi bir yorum yapmaktadır. Luquet, bu tür durumlarda çocuğun öncül bir temsil niyeti olmaksızın mutlu bir şekilde karalamalarına devam edeceğini, ancak zamanla bu tür rastlantısal benzerliklerin giderek daha fazla farkına varacağını öne sürmektedir. Çocuğun bir yönelimsel gerçekçi olmasına yönelik değişim birdenbire gerçekleşmez.



**Görsel 2.**  
İki Yaş 6 Aylık Bir Kızın Resmindeki Kuşa Benzeyen Bir Karalama Çizimde İki Dikey Çizgiyle Ayaklarını Yapmıştır (Luquet, 2001).

Bilakis, çocuğun “kazara” çizdiği işaretleri temsili işaretler olarak kabul etmeye yönelik artan isteği çocuğu resimlerine temsil etme niyeti ile *başlamaya* yönlendirir. Yetişkinler olarak, çocuğun yaptığı yorumlara atıfta bulunduğu görsel benzerliği görmekte hâlâ zorlanıyor olabiliriz. Ancak çocuklar, gerçekliği temsil etme yeteneklerine güvenmeye başlar (Jolley, 2010, s. 11).

### Başarısız Gerçeklik

Çocuk bir yönelimsel gerçekçi olma yolunda daha tutarlı bir şekilde ilerledikçe çizimleri başarısız gerçeklik özellikleri göstermeye başlar. Yaptığı resimler artık yetişkinlerin daha kolay fark edebileceği bir temsil kalitesi göstermeye başlasa da çocuğun üstesinden gelmeye çalıştığı birtakım motor engelleri ile bilişsel ve grafik engeller mevcuttur. Bu engeller resimde bazı “hatalara” yol açar. Çocuğun, resim aracının yanı sıra ellerinin motor hareketleri üzerinde de kontrol sahibi olma çabası hâlâ devam ettiğinden hatalı çizimler görülebilir. Dikkat eksikliği çocuğun düşündüğü ayrıntılardan yalnızca bazılarının resme eklenmesine neden olur (Jolley, 2010). Henüz 3,5 yaşında bir çocuğun ard arda yaptığı üç insan figürü. İlk çizimdeki figürde (Görsel 3) başlangıçta ağız ve burun eksiktir. İkinci çizimde ağız ve burun çizilmiştir. Üçüncü figürde ise bu detaylar çizilmemiştir; fakat bu detayların eksik bırakılmasına rağmen çocuk resim bitti demiştir. Daha sonra üçüncü resme dönerek ağız ve burnu eklemiştir (Luquet, 2001, s. 85–87).

Yukarıdaki örneklerde de görüldüğü gibi resme eklenen bu ayrıntılar zayıf konumlandırma, yönlendirme ve orantılama gibi teknik grafik sorunlarına işaret edebilir. Ayrıca, çocuğun dikkati o anda çizdiği ayrıntı üzerinde yoğunlaştığından ayrıntılar arasındaki ilişkilerde belirgin kusurlar mevcuttur. İnsan resimlerinin “iribaş” biçimi (Görsel 3) Luquet'in başarısız gerçekliğinin iyi bir örneğidir. Temsili olsa da hayati bir unsur (gövde) eksiktir. Bazı iribaş resimlerde kollar da eksiktir. Çizilen kısımlar uygun olmayan bir şekilde birbirine bağlanmıştır (ör. kollar ve bacaklar kafadan çıkıyormuş gibi çizilmiştir). Luquet çizilen konunun ayrı ayrı unsurları arasında bir ilişki olmaması durumunu nitelemek için yapay yetersizlik terimini kullanmıştır (Kelly, 2004).

Dikkatinin gelişmesi ile birlikte çocuk, yalnızca o anda çizilen özellik yerine resimindeki diğer unsurları da düşünemeye başlar. Bu da çocuğun daha fazla ayrıntı eklemeyi hatırlamasına ve bunları daha uygun konumsal ilişkiler içinde çizmesine olanak tanır. Bir konudaki unsur sayısının artması yavaş ilerleyen bir süreçtir (aynı zamanda yapay yetersizlik azalır); bu süreç çocuğun resimlerinin bir sonraki gerçeklik türünün (zihinsel gerçeklik) özelliklerini giderek daha fazla taşımasını sağlar (Jolley, 2010).

Luquet çocuğun bütün detayları ile birlikte gerçekçi bir çizim yapması gerektiği fikrine karşıdır. Çocuk bunun yerine gördükleri nesnelere her birinin karakteristik yönünü vurgulayan resimler yaptığını savunur. Luquet bunu “Örneklilik ilkesi” olarak adlandırır (Willats, 2008). Çocuk bu evrede birçok farklı bakış noktasının bir karışımından oluşan çizimlerinde nesnelere saydam olabilir ve



**Görsel 3.**  
Başarısız Gerçeklik Dönemi. Üç Yaşında Bir Çocuğun Ard Arda Üç İnsan Figürü Çizimi (Luquet, 2001).



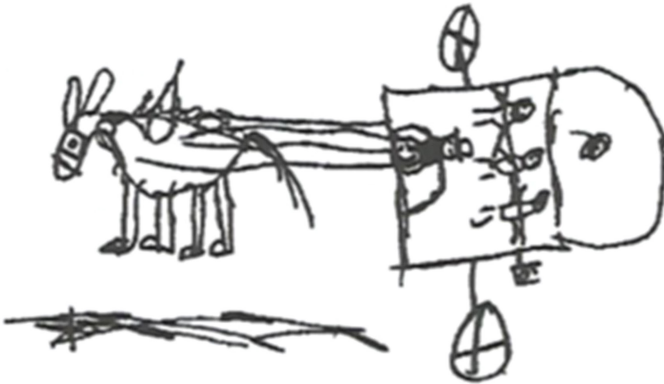
**Görsel 4.**

*Altı Yaşında Bir Çocuğun Yaptığı Figürün Şeffaf Şapkasının Altından Başının Görülmesi ve Bebek Arabasının Ayaklarının Aşağıya Doğru Uzatılarak Karakteristik Bir Biçimde Çizilmesi Buna Güzel Bir Örnektir (Görsel 4) (Luquet, 2001).*

en karakteristik özelliğini verebilmek için nesnelere farklı yönlerde doğru uzatılabilir. Görselde altı yaş 10 aylık bir çocuğun çizdiği resimde figürün şapkasının altından başının görülmesi ve bebek arabasının ayaklarının aşağıya doğru uzatılarak karakteristik bir biçimde çizilmesi buna güzel bir örnektir (Görsel 4) (Luquet, 2001). Diğer görselde de farklı bakış açılarının bir arada verildiği güzel bir örnek bulunmaktadır (Görsel 5). At ve tekerlekler yandan görülebilecek bir bakış açısıyla çizilmelerine rağmen araba ve içinde oturan figürler ise üstten görülebilecek bir bakış açısıyla çizilmiştir.

#### Zihinsel Gerçeklik

Çocuğun gerçeklik fikri artık bir konunun esas unsurlarından olabildiğince fazlasını üretmek (çocuğun konu ile ilgili tüm ayrıntılara ilişkin artan bilgisi dâhilinde) ve her bir unsuru kendi özel biçimiyle temsil etmektir. Gövde artık insan resimlerine eklenmiştir ve resimlerde zamanla daha fazla ayrıntı görülür. Çocuk



**Görsel 5.**

*At ve Tekerlekler Yandan Gösterilirken Araba ve İçindeki İnsanların Üstten Gösterildiği Birçok Bakış Açısının Karışımını İçeren Bir Resim (Luquet, 2001).*

artık parçaları birleştirme konusunda daha beceriklidir. Örneğin, geleneksel insan resminde artık kollar ve bacaklar gövdeden çıkmaktadır. Çocuk konu için önemli olduğunu düşündüğü özellikleri aklında tutabildikçe ve parçaları sentetik bir şekilde birleştirebildikçe daha fazla sayıda ayrıntı betimlenmektedir (Jolley, 2010). Örneğin, insan resimlerine kıyafetler eklenebilir (Görsel 6).

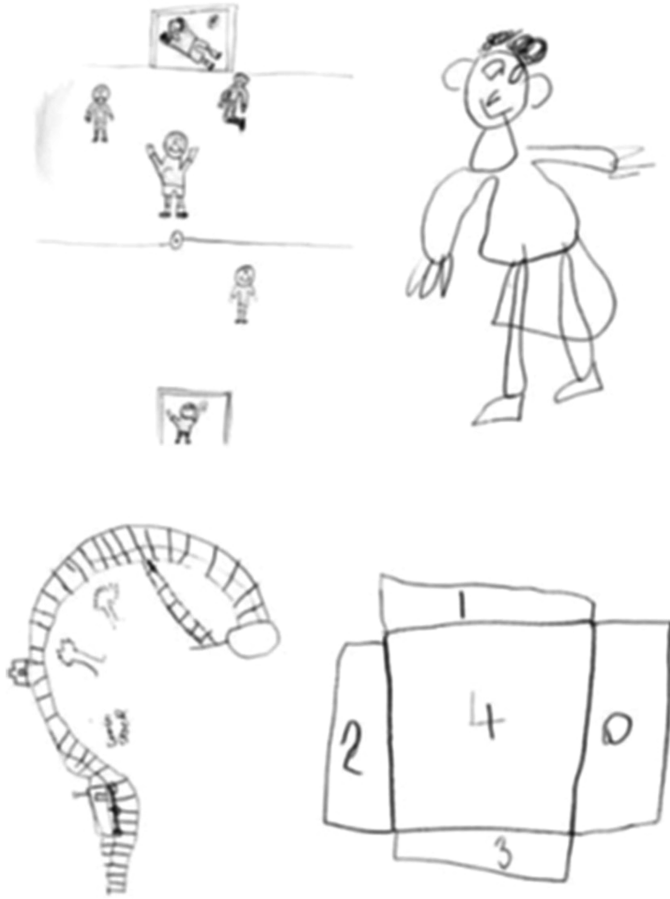
Zihinsel gerçeklik yalnızca ayrıntılarda ve konumsal düzenlemede ilerleme ile değil, aynı zamanda çocuğun ayrıntıları genel, olağan biçimleriyle çizmek istemesi ile nitelenmektedir. Luquet bunu "örnek olma" olarak tanımlamıştır (Luquet, 2001). Resme konu olan hayatın içindeki nesneye baktığımızda, bu nesneyi oluşturan parçalar biz resmin etrafında hareket ettikçe (veya nesne hareket ettiği için) şekil değişir.

Belirli parçalar bazı açılardan kısmen ve hatta tamamen kapatılmış olarak görünecektir. Ancak Luquet, zihinsel gerçekliğin grafik sistemini kullanarak resim yapan çocukların, parçaları resmin tamamen dışında bırakmak bir yana, onları olağan biçimleri dışındaki biçimlerde çizmek istemediklerini öne sürmektedir. Bunun yerine çocuklar olabildiğince çok özelliğin gösterildiğinden ve bunların tamamen kendi biçimlerinde çizildiklerinden emin olmak için çeşitli teknikler kullanırlar. Bu teknikler arasında ayrıntıların ayrılması, şeffaflık, bazı özelliklerin kuş bakışı çizilmesi ve konunun belirli parçalarının kıvrılması (örneğin bir evin içindeki odalar veya



**Görsel 6.**

*Zihinsel Gerçekçilik Dönemine Ait Çocukların Yapmış Oldukları İnsan Figürleri (Jolley, 2010).*



**Görsel 7.**

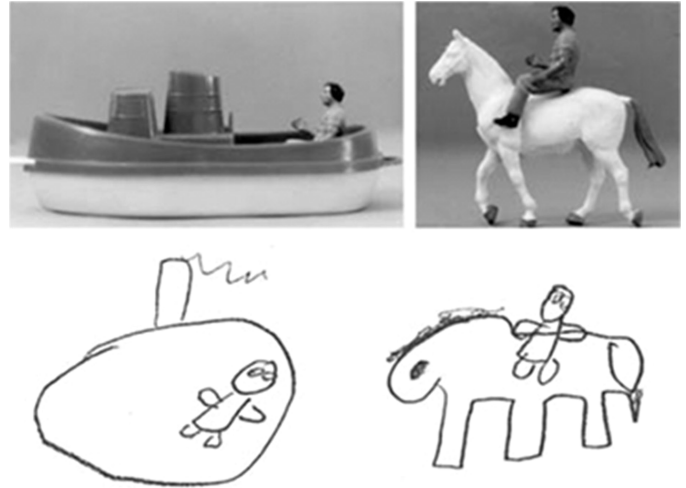
Üst Sağda Nesnelerin Detaylı Olarak Verilişi, Üst Sağda Saydamlık Alt Solda Kuş Bakışı Bir Çizim Sağ Altta ise Katlama Tekniğine Uygun Olarak Çizilmiş Çocuk Resimleri (Jolley, 2010).

bir küpün birden fazla kenarı sayılabilir. Bu tekniklerin kullanımı (Görsel 7) sıklıkla, nesnenin veya sahnenin birkaç karışık perspektiften çizildiği "imkânsız" bir resim ile sonuçlanır (Jolley, 2010).

Aşağıda verilen örnekte görüldüğü gibi sol üst köşedeki resimde ayrıntıların arttığı, sağ üstteki resimde ise saydamlık özelliği görülmektedir. Sol attaki resmin havadan bir bakış açısı ile yapıldığı ve sağ alttaki resimde ise Luquet'in zihinsel gerçekçilik döneminde yapılan katlama tekniğine uygun çizimi görmekteyiz.

Ancak Luquet'e göre (2001), çocuklar görsel bir modele (konunun belirli bir açıdan nasıl görüldüğünü yakalamaya çalışma) değil, konu için kendi içlerinde oluşan modele dayanarak resim yaparlar. Bu içsel model çocuğun o konu için önemli veya standart olarak gördüğü (diğer bir deyişle konuyu tanımladığını düşündüğü) özellikler ve bu özelliklerin kendi karakteristik biçimleri ile temsil edilir. Zamanla çocuğun içsel modeli daha fazla özelliği kapsayacaktır. Zihinsel gerçekliğin örnekleri yalnızca çocukların kendiliğinden gelişen resimlerinde görülmez, aynı zamanda deneysel çalışmalarla da tetiklenebilir.

Jolley (2010) yapmış olduğu bir araştırmada çocuklardan at süren bir adam ile teknede bir adam çizmelerini istemiş bunun için çocuklara bu sahneleri betimleyen üç boyutlu iki model göstermiştir. Her iki durumda da modeller, adamların bazı kısımları, özellikle "teknedeki adamın" her iki bacağı ve "at üstündeki" adamın uzaktaki bacağı, çocuğun bakış açısına göre at ve tekne tarafından kapatılmış şekilde resmedildi (Cox, 1992) (Görsel 8).



**Görsel 8.**

Yedi Yaşında Bir Kızın Önce Modelleri İnceledikten Sonra Yaptığı Resimler (Jolley, 2010).

Yukarıda görülen çalışmalarda 7 yaşına giren bir kızın yaptığı ve zihinsel gerçeklik sisteminin tipik örnekleri olan iki resim görülmektedir. "At üstündeki adam" resminde, atın yandan görünüşünün (profil), binicinin ise önden görünüşünün çizildiği görülmektedir. Çocuk, atın veya adamın hiçbir kısmının bir diğeri tarafından kapatılmaması için şeffaflık tekniğini kullanmıştır. Adamın her iki ayağının da betimlenmiş olması önemlidir. Çocuklar atı neden profilden çizer? Bu sorunun basit yanıtı, yani çocuğun at modelini gördüğü açıdan yansıtmak zorunda hissetmesi, burada geçerli değildir. Kız, biniciyi önden çizmek için biniciyi profilden gördüğü açıyı değiştirmek istemiştir. Önden görünüş bazı özelliklerin bozulmasına veya atılmasına neden olacağı ve bir atı tanımlayan en uygun sayıda özelliği betimlemenin en iyi yolu atın profilden görünüşünü çizmek olduğu için çocuk profil açısına sadık kalır. "Teknedeki adam" resminde ise kızın, teknenin ana gövdesini kuş bakışı açıdan, bacasını yan görüş açısından çizmiş olduğu görülmektedir. Adam, bacakları da dâhil olmak üzere tüm standart özellikleri görünür şekilde ve tekne çizgilerinden ayrı olarak çizilmiştir. Bu grafik tekniklerinin kullanımı, çocuğun tekne ve adamın temel özelliklerini bütünüyle göstermesine olanak tanır. Böylece her iki resim de çocuğun konuların temel özelliklerine ve karakteristik biçimlerine yönelik bilgisini ortaya koymaktadır. Diğer bir deyişle, her bir sahnenin nasıl çizileceğini baktığı açıdan modelin görebildiği şekli değil, kızın (bazen zihinsel imge olarak da adlandırılan) içsel modeli burada söz sahibi olmuştur. Bu evrenin, çocuk baktığı açıdan *gördüklerine* değil bir konu hakkında *bildiklerine* dayanarak resim yaptığı için zihinsel gerçeklik olarak adlandırıldığını artık açıkça görebilirsiniz (Jolley, 2010, s. 16).

Luquet, zihinsel gerçeklik evresindeki çocukların, yaptıkları resimlerde konuların biçimlerinin tam ve eksiksiz bir şekilde görülmesine rağmen temsillerinin konuların gerçek hayattaki görünüşünü iyi bir şekilde betimlemediğinin nihayet farkına vardıklarını öne sürer (Luquet, 2001). Diğer bir deyişle, resimleri görsel olarak gerçekçi görünmemektedir. Bu durum çocukları rahatsız etmeye başlar ve çocukların görsel olarak daha gerçekçi resimler yapmaya çalışmalarını sağlar.

#### **Görsel Gerçeklik**

Luquet, çocuğun dikkat kapasitesinin gelişmesinin, kullandığı betimleme biçimlerinin (zihinsel gerçeklik) nesnelerin gerçek hayattaki görünüşlerini temsil etmediğinin farkına varmasını

sağladığını öne sürmektedir. Çocuklar, bir nesneye baktıkları açı değiştiğinde unsurlar arasındaki ilişkilerin de değiştiğini fark etmeye başlar. Bu da çocukların ayırma, şeffaflık, plan ve kıvrıma tekniklerini bırakmalarına ve bunun yerine kapatma, ayrıntıların gizlenmesi ve perspektif dâhil olmak üzere görsel gerçekliğe yönelik grafik teknikleri ile ilgilenmeye başlamalarına yol açar. Artık çocuklar resimleri için yalnızca belli ayrıntıları seçmeye ve onların belli bir görsel perspektiften görünüşlerini çizmeye çalışırlar. Aslında, içsel modellerden çok (önerisinde fiziksel bir model olmasa da) görsel modelleri çizmeye çalışmaktadırlar. Bir konunun genel biçiminden çok belirli örneklerinin çizilmesi, bununla ilgili bir gelişme olarak verilebilir. Örneğin, insan resmi temsilleri, genel bir insan örneği yerine belirli bir bireye benzemeye başlar (Fransa Milli Takımında ve Manchester United Takımında oynayan eski futbolcu Eric Cantona'ya oldukça benzeyen örnek için bk. Görsel 9).

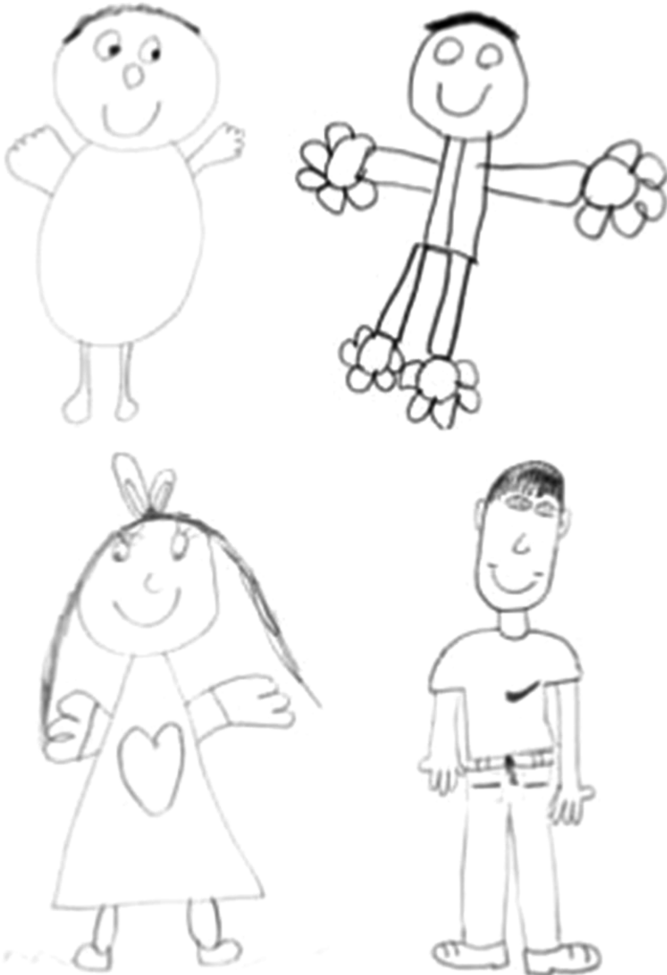
Çocuklar son olarak görsel gerçeklik evresine girmiş olsa da Luquet bu evrenin bir başarı evresinden çok bir niyet evresi olduğunu öne sürmektedir. Perspektif kuralları, tıpkı zihinsel gerçekliğin geleneksel yöntemleri gibi öğrenilmesi gereken geleneksel kurallardır. Çok az çocuk görsel gerçekliğin geleneksel tekniklerini oldukça başarılı bir şekilde edinmektedir. Luquet'in de belirttiği gibi, birçok yetişkin dahi görsel gerçeklik üslubunu kullanarak resim yapamamaktadır. Luquet birçok çocuğun 10–12 yaşları

arasında resim yapmayı bıraktığını ve yetişkinler tarafından yapılan ve 12 yaşındaki çocukların ürettiği resimlere, hatta zihinsel gerçeklik sisteminin kullanıldığı resimlere benzeyen resimlerin kolayca bulunabileceğini belirtmektedir (Luquet, 2001).

Luquet'in "evre" açıklamasının popüler hâle gelmesi ve Jean Piaget'in, Luquet'in "evre" açıklamasını çocukların düşünme biçimine ilişkin ortaya koyduğu kendi evre açıklaması ile bütünleştirmesi, başlarda Luquet'in öne sürdüğü dört gerçeklik biçimi üzerinde çocukların nitel olarak ayrı evrelerden geçerek ilerlediğini düşündüğüne dair bir varsayıma yol açmıştır. Geleneksel evre kuramının bir kriteri, en azından psikolojide anlaşıldığı kadarıyla, çocukların, bir evrenin karakteristik özelliklerini hızla kaybederek bir sonraki evrenin karakteristik özelliklerini kazandığı noktaya gelene kadar bir evrede "sabit" kalmalarıdır. Sonuç olarak, 1970'li ve 1980'li yıllarda çocukların resimlerinin bir evrede sabit kalıp kalmadığını veya alternatif olarak, çocukların resim görevlerine ve talimatlara yönelik basit bağlamsal manipülasyonlarla daha ileri bir evrede görülen özellikleri çizmeye kolayca ikna edilip edilemeyeceğini test eden çok sayıda çalışma ortaya çıkmıştır (Cox, 1992; Light, & Barnes, 1995; Thomas & Silk, 1990). Bu araştırmalar çoğunlukla zihinsel gerçeklik evresine odaklanmıştır. Bu çalışmalarda nesnelere çocuklara genellikle, konunun önemli bir özelliğinin kısmen veya tamamen kapandığı (örneğin kulpu saklanmış bir kupa) veya bir nesnenin bir kısmı saklı kalacak şekilde diğer bir nesnenin arkasına yerleştirildiği (örneğin, "arkadaki" topun yalnızca üst kısmının görülebildiği iki adet top) perspektifler hâlinde sunulmuştur. Daha önceki çalışmalar, 5–7 yaş arasındaki çocukların, kupanın "saklı" olan kulpunu resimlerine ekleyeceklerini ve her iki topun da tamamını çizeceklerini göstermiştir; bu da bu yaşlardaki çocukların zihinsel gerçeklik üslubunu kullanarak resim yaptıklarına dair bir kanıt sunmuştur. Araştırmacılar daha sonra, bu tür deneylerde genellikle zihinsel gerçeklik resimleri çizen çocukların görsel gerçeklik üslubuna daha yakın resimler yapmaya teşvik edilip edilemeyeceği sorusunu ortaya attı. Gidererek artan sayıda çalışma, söz konusu çocukların belirli bağlamsal koşullarda kapatılan özelliği resimden çıkarabileceğini göstermiştir (Bremner & Moore, 1984; Cox, 1992; Lewis ve ark., 1993). Bu koşullar arasında modelin ismini söylemeksizin çocuklardan yalnızca modelde gördüklerini istemek, çocuğun modele dokunmasını önlemek ve kapatma açısından çocuklara daha mantıklı gelen bir sahne sunmak (örneğin bir duvarın arkasına kısmen saklanan bir soyguncu) sayılabilir. Çocuklar, basit deneysel manipülasyonlar ile bir konunun farklı temsillerini çizmeye kolayca ikna oldukları için, araştırmacılar doğru bir şekilde çocukların resimlerinin evreler hâlinde gelişmediği sonucunu çıkarmışlardır (Jolley, 2010).

Luquet'in 1927 yılında çıkardığı kitabı okunduğunda (Luquet, 2001), Luquet'in ("evre" kelimesini kullanmış olsa da) yaptığı açıklamanın bir evre kuramı olmasını hiçbir zaman istemediği kolayca görülmektedir. Luquet, çocuğun bir sonraki evrenin temsil özelliklerini benimsediğinde bir önceki evrenin temsil özelliklerini hâlâ gösterdiğini sık sık belirterek "evreler" arasındaki geçişin yavaş bir şekilde gerçekleştiğine dikkat çekmek için çabalamıştır. Ayrıca, Luquet görsel gerçekliğin zihinsel gerçeklikten sonraki bir ilerleme olduğunu kabul etmemiştir. Ona göre bunlar yalnızca, her biri avantajlara ve dezavantajlara sahip olan farklı sistemlerdir.

Luquet'in çocukların tekrar eden çizimlerinin tutucu ve değişime direnen yapısının tercih ve alışkanlıkla ilgili olduğuna yönelik görüşleri, bu tür resimlerin bir konunun unsurlarına yönelik açık bir erişime sahip olmamanın getirdiği bilişsel kısıtlama nedeniyle



**Görsel 9.**  
Çocuğun Görsel Gerçekçilik Evresine Ait Çizimler (Jolley, 2010).

ortaya çıktığını belirten son yıllardaki temsili yeniden tanımlama kuramına yönelik alternatif bir pozisyon öne sürmektedir.

Grafiksel anlatım bölümünde Luquet, çocukların resimlerinde eylemleri göstermek için kullandığı ve çocukların dinamik olayları temsil etme biçimlerine yönelik gelişimsel açıklama için faydalı bir temel oluşturabilecek farklı teknikleri ele almaktadır.

Luquet'in açıklamasının, çocukları doğrudan resim yaparken gözlemlediği ve aynı zamanda çocukların yorumlarını dinlediği "monografik çalışmasından" ortaya çıktığının bilinmesi önemlidir. Luquet, deneysel çalışmalarda genellikle yapıldığı gibi çocukların kendilerinden talep edilmesi üzerine yaptıkları resimler yerine kendiliklerinden yapmaya başladıkları resimler üzerinde çalışma yapmakla ilgilenmiştir. Bu bakımdan, yaptığı açıklama çocukların doğal resim gelişimi ile ilgilidir. Costall (2001) tarafından da belirtildiği gibi, Luquet, çocukların resim gelişimi konusunda da belirtildiği gibi, Luquet, çocukların resim gelişimi konusunda da kadar ciddidir ki bu gelişimi doğal bir şekilde gerçekleşirken gözlemlemiştir. Yalnızca bu sebeple, çocukların temsili resim gelişimini anlamayı ciddiye alan tüm araştırmacılar çalışmalarına Luquet ile başlamalıdır (Jolley, 2010).

Çocukların resimlerinde görülen grafiksel değişimlere yönelik açıklamaları, bu konuda birbiri ardına ortaya koyulan birçok kitapta bulabilirsiniz (Cox, 2004; Thomas & Silk, 1990; Winner, 2006). Bu açıklamaların çoğu, Luquet'in önerisi bakımından resmi bir kuramsal açıklamadan ziyade, yalnızca çocukların resim gelişimine ilişkin genel bir bakış sunmayı hedeflese de Luquet'in betimlediği grafiksel değişimler ile uyumludur. Diğer bir deyişle, araştırmacılar çocukların yaptıkları resimlerin bir karalama döneminden başlayıp giderek daha gerçekçi görünen temsillere doğru geliştiğini kabul etmektedir. Bu yavaş ilerleme ayrıntıların, konumsal uyumun, orantının, derinliğin, kısmi kapatmanın ve hatta bazen perspektifin kullanımı ve gelişimi ile gerçekleşmektedir.

### Karl Bühler (1861–1917)

Çocuk resimleri ile ilgilenen diğer bir isim Viyana Üniversitesi'nde psikoloji profesörü olan Karl Bühler'dir. Çocuk gelişimi ile ilgili olan *Çocuğun Zihinsel Gelişimi* isimli kitabı 1913 yılında yayınlanmıştır. Bu kitabın özellikle çocuk resimlerini ele aldığı beşinci bölümümüz için çok önemlidir. Bühler bu bölümde çocukların algılamaları, hafıza ve hayal güçlerinin resimleri aracılığıyla incelenmesi ile ilgili bilgilere yer vermiştir. Bühler ayrıca çocukların çizimlerinin gelişim aşamaları üzerine araştırmalar da yapmış ve çocuk çizimlerini üç evreye ayırmıştır. Bunlar;

1. Çizimin ön aşaması / karalama evresi,
2. Şematik evre,
3. Üçüncüsü ise gerçekçi çizim evresidir (Kelly, 2004, s. 97).

Bühler'in karalama olarak tanımladığı birinci evre çocuğun taklit etme içgüdüsünden kaynaklandığını ve çocuğun bildiğini çizdiği düşüncesini savunuyordu. Bühler, küçük çocukların bir fotoğraf gibi "gördüklerini çizmekten" her zaman taslak çizdiklerini belirtti. Taslaklar kolay çizilebildiği için çocuk tarafından tercih edildiği düşünülebilir. Fakat Bühler bu durumun çocuğun retinasında nesnelere tamamen farklı bir şekilde görmesinden kaynaklandığını ileri sürmektedir (Görsel 10). Modern görme teorileri ışığında bu açıklama elbette tartışılabilir, fakat çocuk çizimlerinin yetişkinlerden farklı görünmesi, çocukların çok kuvvetli bir şekilde etraflarındaki nesnelere yetişkinlerden farklı bir şekilde görmelerinden kaynaklanmaktadır (Palmer, 1999).

Bühler (1949) "çocukların bilgilerine dayalı çizim yaptıkları" konusunda Clark'ın düşüncesine katılmış, ancak bu olgu için çok farklı



**Görsel 10.**

*Çocuğun Resminde Ana Hatları ile Nesnelere Çizmesi ile İlgili Örnekler.* (Bühler, 1949, s. 113).

bir sebep, daha doğrusu iki sebep öne sürmüştür. İlk olarak Bühler, küçük yaşta çocukların fotoğrafa benzer biçimde "gördüklerini çizmek" yerine daima ana hatları göstererek çizim yaptıklarına işaret etmiştir. Bunun en belirgin açıklaması ana hatların "çizmesi en kolay" kısımlar olduğu biçimindedir ve kısmen doğrudur, fakat eksiktir. Gerçek sebep çocukların bu hatları "farklı şekilde görmeleri, daha doğru bir ifadeyle retinalarında oluşan görüntülerin çok daha farklı olmasıdır" (Williats, 2008, s. 26–27).

Görüş ile ilgili ortaya atılan modern kuramların (Palmer, 1999) ışığında bu açıklama oldukça şüpheli görünmektedir; ancak görülebileceği üzere, çocukların çizimlerinin yetişkinlerinkinden farklı görünmesinin nedeninin nesnelere farklı *görmeleri* olduğu fikri çok güçlüdür. Buna rağmen, Bühler pek çok diğer kuramcı tarafından görmezden gelinen bir noktaya işaret ederek çocukların yorum katmak yerine çizgilere yoğunlaşarak çizim yaptığı gerçeğini ifade etmiştir ve bu anlamda hakkını vermek doğru olacaktır.

Bühler'in getirdiği ikinci açıklama ise daha temellere dayalıdır. Bühler'in verdiği isimle "bu kötülüğün kökeni", "kavramların biçimlendirilmesinde" yatmaktadır ki bu süreç nesnelere isim verilmez başlamakta, "bu kavramlar somut görüntülerin yerini almaktadır" (Williats, 2008, s. 28). Dolayısıyla bu "çocuksu düzenlemenin (şematizm)" en önemli kaynağı dilin edinilmesidir: "Dil önce çizim üzerinde tahrip yaratmış, sonrasında ise onu tamamen yutmuştur" (Williats, 2008, s. 28).

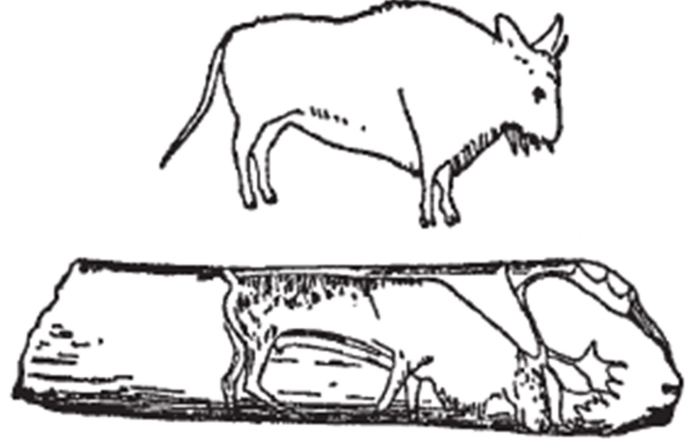
Çocukların gözü şaşırtıcı derecede erken bir dönemde o ilk "masumiyetini" kaybederek "sofistike" hale gelmekte, kendilerine



gerçekte sunulan şeyi görmek yerine bilginin veya mantığın orada olduğunu söylediği şeyi görmeye veya görür gibi davranmaya başlamaktadırlar. Diğer bir ifadeyle, algılarının sanatsal amaçlarla taşıdığı duygu, fazlasıyla geniş bir bilgi karışımı tarafından kirletilmektedir (Bühler, 1949, s. 396).

Bühler ileri sürdüğü sebepleri Görsel 10'da görülen çizimlerle görsel hale getirmiştir. Çocuklar çizim yapmaya başlamadan önce konuşmayı öğrenmektedirler, bu nedenle bu kuramı test etmek zor gibi görünebilmektedir. Bühler'in yanıtına göre, "orijinal çizim yeteneğinin bozulmadan barındığı" (Williats, 2008) zihinlere sahip kişiler tarafından üretilen gerçekçi resim türlerine iki örnek vardır: sıra dışı yeteneğe sahip çocuklar tarafından yapılan çizimler ve ilkel insanlar (ör: Paleolitik mağara resimlerini yapanlar, modern Afrikalı Buşmanlar) tarafından yapılan çizim ve resimler. İlk aşamanın bir örneği olarak Bühler, sekiz yaşında bir erkek çocuk tarafından yapılan ve dikkat çekici derecede gerçekçi at çizimlerini göstermiştir. Eğer görebilseydi Bühler'i çok mutlu edecek olan diğer bir çizim örneği ise, Görsel 11'de gösterilen ve Nadia tarafından yapılmış daha da dikkat çekici at çizimleridir (Selfe, 1977). Nadia yalnızca on kadar kelimeyi dile getirebilen otizmlı bir birey olmakla birlikte, ona dil öğretmek için sistemli olarak çaba gösterilmeye başlanması, aynı zamanda çizim kabiliyetinin de zayıflamasını beraberinde getirmiştir. Bühler için Nadia'nın çizimleri tek başına teorisini kanıtlamak için yeterli olurdu; pek çok modern yorumcu da Nadia'nın çizimlerini "masum göz" teorisi çerçevesinde açıklamıştır (Costall, 1997).

Bühler çocuk çizimleri ile ilgili iddiasını desteklemek için Paleolitik sanat örneklerini de kullanmıştır (Görsel 12). Sanatın geçmişte kalmış bir altın çağına ait bu resimlerin çocukların ortaya çıkardığı



**Görsel 12.**

*Paleolitik Hayvan Çizimleri. Verworn'dan (1907) Alınmış ve Bühler Tarafından Masum Göz Teorisini Desteklemek İçin Kullanılmıştır (Williats, 2008).*

sanatı açıklamak için kullanılması, evrimsel tekrar teorisi denilen etkinin bir sonucu olmuştur. İnsanlık tarihinin bir bütün olarak keşfinin, bir çocuğun kişisel tarihinin keşfi ile mümkün olduğunu ifade eden bu teori embriyoloji alanında ortaya çıkmıştır. Ancak on dokuzuncu yüzyıl sona ermeden, bu alan kapsamında incelenmesi bırakılmıştır. Yine de 1940'lı yıllara kadar, çocuk sanatı ve sanat eğitimi ile ilgili kuramlar dâhilinde popüler olmaya devam etmiştir.

Çocukların, görüşleri bilgi ile kirlenmeden önce nesnelere net ve doğrudan bir biçimde gördükleri düşüncesi, "masum göz" kuramı olarak bilinegelmiştir. Yüzyıllar boyunca, görünen dünyanın perspektife dikkat edilerek, derinlikten yoksun ve içsel bir biçimde yansıtıldığına inanılmıştır. Costall (1997, 2001) bu varsayılan görüntüyü "duyusal öz" olarak adlandırmıştır.

Perspektif içeren görüntülerin bilgi tarafından kirlendiği düşüncesinin, çocukların çizimlerdeki "kusurları" açıklamak için kullanılması diğer kuramcılar tarafından da benimsenmiş ve evrimsel tekrar teorisi ile birleştirilmiştir. Bu şekilde yalnızca çocukların çizimlerine bir açıklama getirmekle kalmamış, aynı zamanda Neolitik mağara ressamları ve Afrikalı Buşmanlar tarafından yapılan dikkate değer resimleri de açıklamışlardır. Bu teoriye göre yaşı daha büyük çocukların perspektif kullanması herhangi bir gelişim göstermemekte, yalnızca görüş ile bağlantılı yaşanan, geçmişte kalan bir altın çağa dönüş yapmaktadır. Daha büyük yaşta çocukların bu baskının üstesinden nasıl ve neden gelebildiği konusuna bir açıklama getirilememiştir.

#### **Rhoda Kellogg (1898–1987)**

Psikolog olan Kellogg aynı zamanda San Francisco'da Hemşirelik Okulunda eğitimci ve idareci olarak görev yapmıştır. Kellogg'u bizim için önemli yapan husus ise onun çocuk resminin erken dönemdeki çizgisel gelişim dönemleri üzerine araştırmaları yapmış olmasıdır. Araştırmaları için 1948 ve 1966 yılları arasında, dünyanın farklı yerlerinden iki ile sekiz yaşlarındaki küçük çocukların yaptıkları yaklaşık bir milyon civarında resmi topladı (Kellogg, 1969). Bu çizimlerden bir kısmı ile ilgili olarak yapıldığı tarihi, resmi yapan çocuğun adını ve yaşını belirten bilgileri kaydetmiştir. Binlerce resimden oluşan bu koleksiyonun bir kısmı ülke genelindeki üniversite kütüphanelerinde mikro filme alınmıştır (Kellogg, 2023).

Kellogg dünyanın farklı bölgelerinden (30 ülke) topladığı resimlerde farklı kültürlerden çocukların aynı şekilde bu gelişim



**Görsel 11.**

*Nadia Tarafından Yapılmış At Çizimleri (Selfe, 1977).*

evrelerini yansıttıklarını görmüştür. Bu durumun doğal olduğu ve doğuştan geldiği sonucuna ulaşmıştır. Kellogg, çocuk sanatına ilişkin araştırmalarına ilişkin bilgilere "Çocuklar Neden ve Niçin Çizer" (1955), "Çocuk Sanatının Psikolojisi" (1967) ve "Çocuk Sanatının Analizi" (1969) gibi kitaplarında yer vererek uluslararası bir üne kavuşmuştur. Kitaplarında çocukların çizgisel gelişim dönemlerine ilişkin teorileri açıklayarak örneklerle açıklar. Çocuk sanatının aynı zamanda çocukların eğitim ihtiyaçları ve zihinsel gelişimlerini anlayabilmenin bir anahtarı olduğunu savunmuştur.

Kellogg, her çocuğun özgürce gerçekleştirdiği çizgileri kaydetmiş ve onları birbirleri ile kıyaslamış ve sonuçta çocukların çizgisel ifade gelişimlerini tanımlayan bir sınıflandırma sistemi geliştirmiştir. Araştırmalarını çocuk resimlerinin çizgisel oluşumlarına odaklanan bir anlayışla sınırlandırdı. Başlangıçta çocuk resimlerinde temel işaretler ve karalamalar ile gelişim süreçlerinin öngörülebilir evrelere ayrıldığını fark etmiştir. Çocuklar doğal olarak sanat gelişiminde 2-6 yaş arası bir dizi aşamadan geçerler. Her çocuk kendi gelişimsel özelliği doğrultusunda ilerler; bazı aşamalar çabucak tecrübe edilirken diğerleri daha uzun sürebilir. Bazen bir çocuk bir önceki aşamaya da gerileyebilir. Kellogg çocuğun sanatsal gelişimini beş döneme ayırmıştır:

- Anlamsız, basit karalamalar evresi (Scribbles Stage)
- Şekil ve tasarım evresi (The Shape and Design Stage)
- Mandala, güneş ve radyal evresi (Mandala, sun & Radial Stage)
- İnsanlar (Humans)
- Erken Resimsellik

Kellogg kontrolsüz çizimlerin - elle/göz denetimi olmadan yapılan spontane işaretler olduğunu söylemiştir. Ardından gelen kontrollü çizimler sıklıkla yuvarlak, yatay veya düşey hareketlerin tekrarlandığı bir yapıya sahip olacaktır. Bu karalamalar daha sonra, adlandırılmış karalamalara döner, çocuk şimdi gelişimine sözlü bir boyut eklemeye hazır olduğu bir noktaya gelmiştir. Şekil ve tasarım evresinde ilk başta, başlangıç şekilleri tanınabilir hale gelerek dairelere, karelere dönüşmeye başlar. Artık çocuk kasıtlı olarak çizgileri ve şekilleri yerleştirmeye başlar. Şekillerin sayısı ve yerleşimi daha ayrıntılı hale gelir ve tasarımlar ortaya çıkar. Takip eden mandala, güneş ve radyal evresinde, çocuk soyut şekillerden insan formuna geçiş sağlayan mandala çizimlerine başlar. Mandala, tipik olarak, içinde bir ya da daha fazla çizginin kesişmesiyle bölünmüş bir daire veya karedir (Görsel 13, 14 ve 15).

Bir sonraki evrede çocuk, insan biçimlerini çizmeye başlar. Güneşler ve mandala biçimleri, erken insan çizimleri temel oluşturur; çizgiler şimdi kollar ve bacaklar oluşturmak için dışa doğru çıkmaya başlar.

Kelloggun belirttiği erken resimsellik evresinde çocuğun resimlerinde bir hayvanı, binaları, bitki örtüsünü, insan formlarını tanımak artık mümkündür. Başlangıçta kağıt üzerine rast gele yerleştirilen bu formlar ilerleyen süreçte bir zemin çizgisi üzerine yerleştirilir. Rengin gerçekçi bir şekilde kullanımı (çimenlerin yeşile boyanması gibi) söz konusudur. Çocuğun konuları ve rengi ele alış biçiminden etrafındaki dünyayı fark ettiği anlaşılmaktadır.

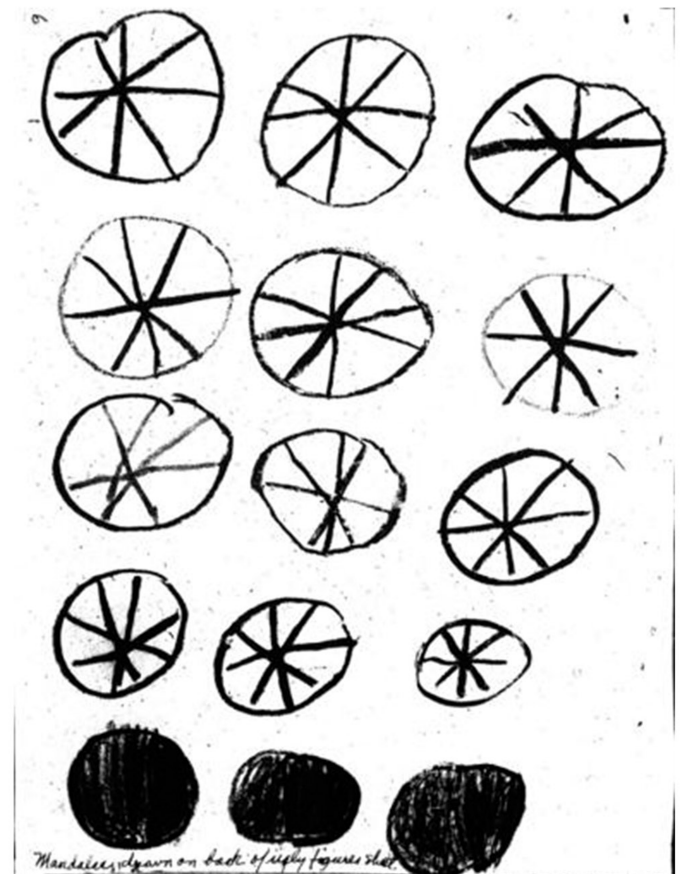
Kellogg, bu gelişim dönemleri içinde çocuğun resimsel gelişimindeki en önemli devrenin "karalama dönemi" olduğuna işaret eder. Ona göre, basit çizgi formasyonları şeklinde tanımlanabilecek karalamalar her çizimde görülebilir. Karalamalar, göz kontrolü olsun ya da olmasın kendiliğinden yapılabilen bütün şekilleri kapsar. Göz kontrolü altında yapılabilen karalamalar ise görsel etkileişlerin izini gösterirler. Ancak her çizim, desen, şekil, resimsel ya da dilsel sembol karalama parçalarına yani basit çizgi elemanlarına



**Görsel 13.**  
Şekil ve Tasarım Evresi (Kellogg, 1969).

bölünebilir (Görsel 16). Kellogg çocukların yaptıkları karalamaları rastgele yaptıklarını, bunun daha sonra ihtiyaç duyacakları temsili çizimleri yapabilmeleri için gerekli olan motor becerileri kazanmalarına yardımcı olduğunu ifade etmiştir (Kellogg, 1969).

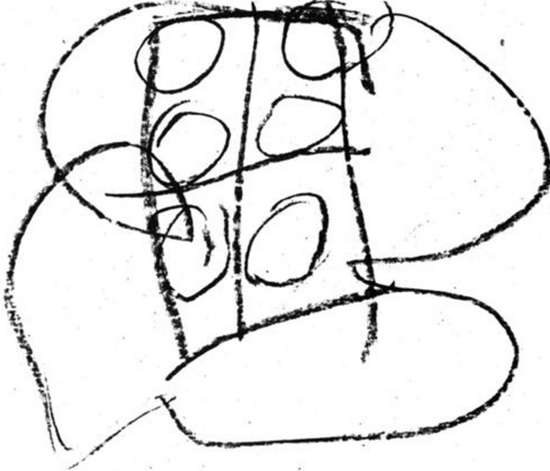
Kellogg, çocuk çizimlerinin ilk gelişmesini temel şekiller veya form dizisi olarak tanımlamaktadır. İki yaşındayken çocukların, çizimlerinde resimsel bir görüşten önce mandalalar, güneşler,



**Görsel 14.**  
Mandala (Kellogg, 1969).



**Görsel 15.**  
Mandala (Kellogg, 1969).



**Görsel 16.**  
Birleştirilmiş Üç Şema (Kellogg, 2023).

merkezden yayılan ışınlar, yay, dikey çizgiler, yatay çizgiler, zig zag çizgiler, vev çizgiler, benekler, insanlar, şemalar, kümeler, şematik şekiller, birkaç şemayla yapılan birleştirmeler (Görsel 17) gibi 20 değişik temel karalamadan (Basic Scribling) oluşan şemaları yerleştirdiklerini keşfetmiştir. İlk karalamalar izole edilmiş birimlerden oluşmaktadır.

Kellogg karalama evresinden sonra çocuğun etrafının farkına varmaya başlamasıyla birlikte ilk olarak, eğri dairelerden oluşan mandala çizmeye başladığını belirtmiştir. Dairenin keşfedilmesinin; çocuğun daha sonraları güneş, insan kafası çizimlerine ilişkin önemli duyuşsal bir güç olarak görüldüğü kabul edilir. Mandala<sup>1</sup> çocuğun karalama devresinden sonra ortaya çıkan ilk tematik şekillerdir. Daha sonraları dairelerin ortasında veya sağında solunda birleşmiş-toplanmış (eklenmiş) şekiller, sıkça görülen özelliklerdir (Görsel 18).

Rhoda Kellog'a (1969) göre Mandalalar çizme ile sunuş-gösterme arasındaki son evre olarak görünmektedir. Carl Jung ve Rudolf Arnheim, mandalayı, (sinir sisteminin temel bir özelliği olarak) fiziksel bir koşuldandırılan ve (en basit haliyle düzenlilik isteği nedeniyle) aynı zamanda psikolojik bir gereksinim olan, kültürden bağımsız, evrensel bir sembol olarak görmektedir (Gaitskill & Hurwitz, 1970).

<sup>1</sup> Mandala, Sanskritçe 'daire' anlamına gelmektedir. Doğu felsefesinde 'mandala' evrenin sembolü olarak kabul edilir. Jung psikolojisinde ise insan ruhu ile aklın birliğini temsil eder. Çocuklar tarafından yapılan 'mandala'lar ise 'greek cross' (daire içinde çaprazlarla bölünen dairelerden oluşmaktadır. 'Mandala' çocuğun sanatsal faaliyetlerinde soyuttan-somuta (güneş, insan resimleri ve ark.) geçişin ifadesidir ve yetişkin ile çocuk sanatı arasında köprü vazifesi görmektedir (Savaş, 2014, s. 23).

Kellogg (1969), 1,5-2 yaş arasındaki çocukların ilk başlarda yaptıkları karalamaların daha sonra bir dizi düzenli şekiller haline gelerek ve aşama aşama ayırt edilebilir şekillere dönüşüp, sonra da ilk simgesel çizimlerin 3-4 yaşlarında tamamen yapısal blokları oluşturan çeşitli karmaşık şekillere dönüştüğünü iddia eder (Somerville & Hartley, 1994). Çocuklar 4 yaşına geldiklerinde resimlerinde artık insan, hayvan ve bina çizmeye başladıkları görüldüğünü belirtmiştir. Ayrıca çocukların hangi çizgisel gelişim basamağında olurlarsa olsunlar hepsinin çalışmalarında yeni çizgilere yer vermelerinin yanı sıra erken döneme ilişkin özelliklerin de görülmeye devam ettiğini ifade etmiştir.

Kellogg çocukların, çizimlerini oluşturmak için bazı geometrik şekilleri (üçgen, dikdörtgen, oval, çarpı) kullandıklarını, tema olarak da evler, bitkiler ve hayvan betimlemelerini sıkça tercih ettiklerine, renkleri ise rasgele kullandıklarına dikkati çeker. Örneğin ilk defa üç yaşında güneş resimleri çizdikleri görülür. Aynı dönemde bazı çocuklarda ise çizdikleri (haç işareti şeklindeki) insan figürlerinin saç ve giysilerinde belli belirsiz ifadeler fark edilir. Çizgi ile sınırladığı yüzeylerin içini boyama eğilimleri vardır. Yaptığı resimleri başkalarına gösterme, coşkulu ve çok sık kağıt değiştirme davranışları dikkati çeker (Artut, 2004, s. 230).

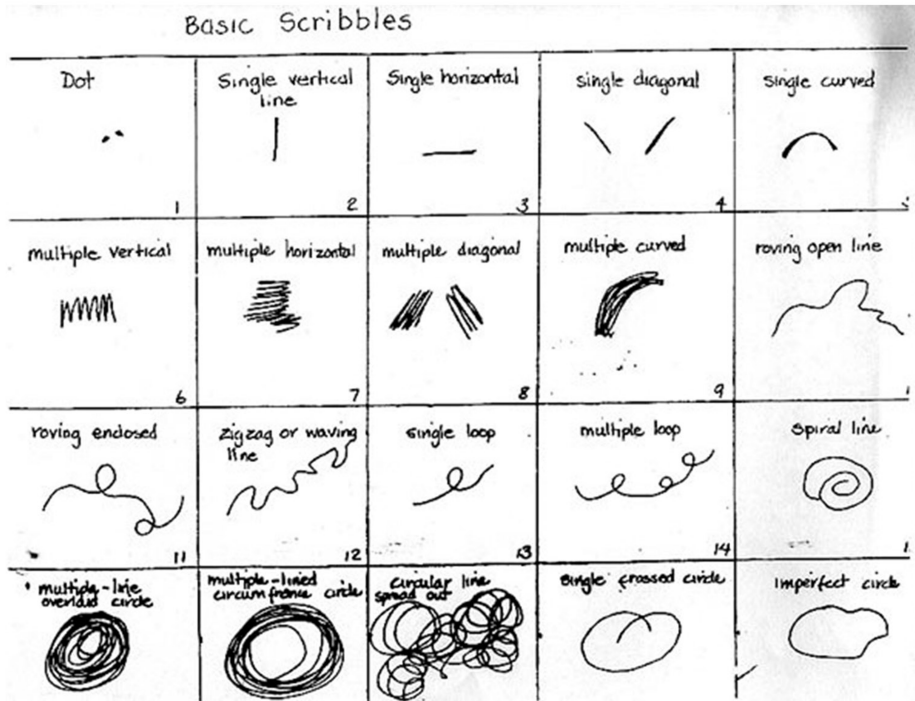
Kellogg hem Lowenfeld hem de Arnheim gibi bir yandan yetişkin sanatçı ile çocuk arasındaki ayrıma dikkat çekmekte, bir yanda da sanatçıyı sanatçı yapan düşünsel, duygusal ve algısal sürecin çocukta da var olduğunu vurgulamaktadır. Çocuğun yaratıları sanat olarak ele alınabilmişse de yetişkinlerin sanatından bağımsız olduğu açıkça ortaya konmuştur (Batı, 2012, s. 73).

## Tartışma

Çocukların çizimlerinin onların psiko-motor gelişimi, hayal güçleri, hafıza ve algılama kapasiteleriyle yakından ilişkili olduğunun keşfi 19. yy'ın sonlarına doğru psikolojinin bir bilim dalı olmasıyla başlar. İnsanın gelişimsel sürecinin temelini oluşturan çocukluk döneminin bireyi daha iyi tanıyabilmek için önemli dönem olduğu, yapılan araştırmalarda ortaya konulmuştur. Bu nedenle çocuğu daha iyi tanıyabilmeye sözle ifade edilmeden önce gerçekleştirdikleri çizgisel ifade biçimleri oldukça dikkatleri çekmiştir. Bu doğrultuda Gestaltçı Psikolog Arnheim, görsel düşünmenin izlerinin, zihinsel gelişimin ilk dönemleri olan çocuk çizimlerinde aranması gerektiğini belirtmiştir (Arnheim, 2009). Bunun en temel nedeni yapılan çizimlerin çocuğun iç dünyasının adeta bir aynası olduğu düşüncesidir. Bu düşünce bir çok bilim adamının yıllar süren çocuk resimlerini biriktirme, sınıflandırma ve analiz etme çalışmalarını yapmalarını sağlar. Bu sınıflandırma çalışmalarını yapan bilim adamları arasında Helga Eng, Kerschensteiner, Rouma, Georges-Henri Luquet, Piaget, Robert Coles, Earl Barnes, Karl Bühler, Corrado Ricci, John Matthews, Froebel, Lowenfeld gibi isimler ilk akla gelenlerdir.

Çocuk, resimlerini yaparken bildiği, gördüğü, hissettiği nesne ve kavramlara yüklediği simgeleri kullanarak resim yapar. Onun için sadece bir yuvarlak, kafa; bir çizgi, ayak, kol ve parmak olabilir. Dolayısıyla onun dünyası ne ise yaptığı resimlerde de bildiği şekliyle çizimler yapar. Simge çocuğun nesnel dünyasında tanıdığı şeylerin yapısal eşdeğeridir; çocuğun çizgiler dünyasında kendini ifade ediş şeklidir (Buyurgan & Buyurgan, 2007).

Çocukta simgesel bir çizim dilinin oluşumu çocuğun yaşı, aile, görsel uyarıcılar, kültürel çevre, okul gibi çeşitli etkenlere göre değişiklik gösterebilir. Bu etkenlerin en önemlisi çocuğun fiziksel ve zihinsel gelişimidir. Çocuğun yaşına göre çizdiği resimlerdeki



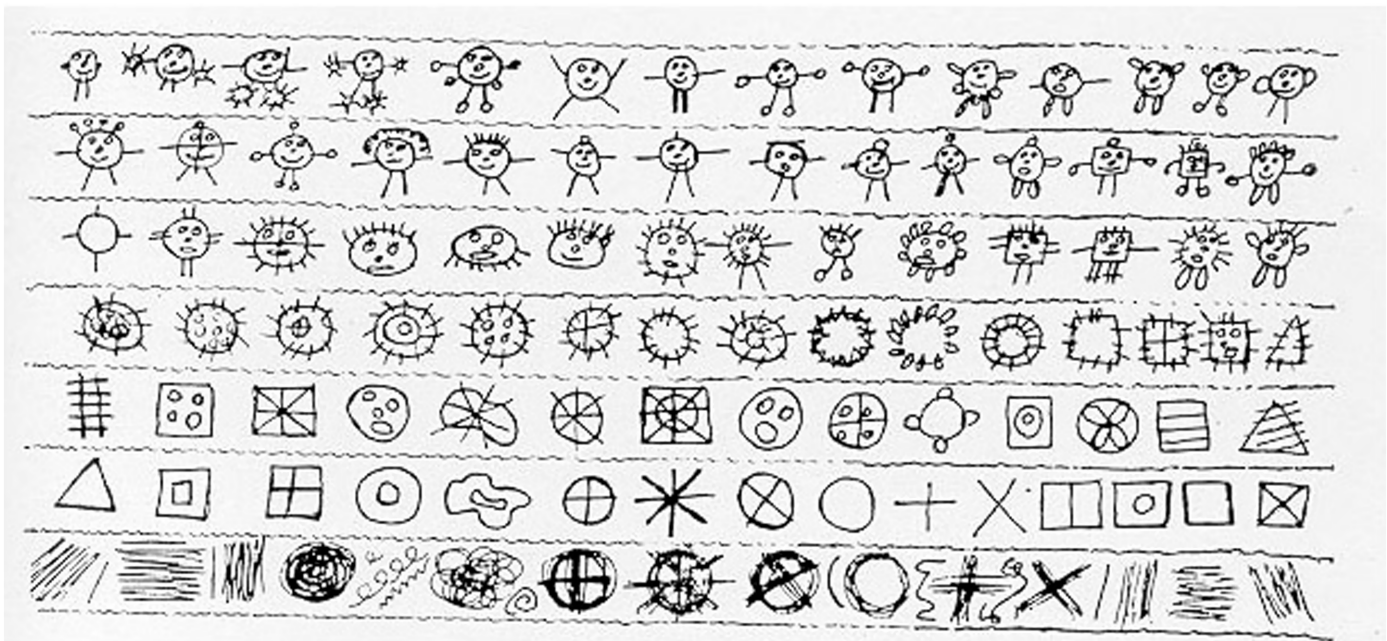
Görsel 17.

Çocuğun İki Yaşında Geliştirdiği Temel Karalamalar (Kellogg, 1969).

simgeler zaman içerisinde gelişimine göre değişir. Algısı gelişen çocuk, kaleme kâğıda hakimiyeti arttıkça, fiziksel olarak geliştikçe simgeleri de değişir ve belli bir noktada netleşir. Çocuk ne kadar görsel uyarı ile muhatap edilirse aile ve okul simgelerinin çeşitliliği o kadar artar. Bu çeşitliliğin nedenlerini araştıran bilim adamları çocuk resimlerini sınıflandırma yoluna gitmişlerdir.

Başlangıçta yapılan basit sınıflandırmalar ilerleyen yıllarda psikoloji biliminin de yardımıyla çocuğun bilişsel, duyuşsal ve

psikomotor gelişim özelliklerine göre çeşitlenecektir. Dünyanın farklı yerlerinde ve farklı zamanlarda yapılan gözlemlerden elde edilen ortak sonuçlar ayna teorisini oluşturmaktadır. Buna göre; çocukların çizim yaparken olabildiğince yalın, içten ve spontane çalıştıkları, bilinçaltında bulunan istek, arzu, hayal dünyaları, korku, endişe, merak gibi düşünce ve hisleri resim aracılığıyla dışa vurdukları savunulmaktadır. Ayrıca çocuk gördüğünü değil düşündüğünü resmetmektedir. Bunun sonucu olarak çocukların resim yapmasının onların bilişsel, devinimsel ve duyuşsal gelişimsel



Görsel 18.

Mandala Çizimleri (Kellogg, 1969).

özelliklerinin bir sonucu olduğu ve bu gelişimin engellenmemesi gerektiği ortaya konulmuştur.

Bireyi tanımak için önemli bir ifade aracı olan çocuk çizimleri çoğu zaman sembolleştirilmiş bir dil ortaya koyar. Modern psikolojinin ataları Freud ve Jung bu dil ve kişilikler arasındaki bağlantıları araştırmışlardır. Freud imgelerin unutulmuş ya da bastırılmış anıları temsil ettiğini ve bu sembollerin rüyalar veya resimle anlatımlar aracılığıyla ortaya çıkabileceğini gözlemlemiştir. Bunun sonucu olarak çocuğun resimle anlatımının insan ruhunun iç dünyasını anlamaya giden bir yol olduğuna inanmıştır.

Çocuk resimlerinin onların duygu, düşünce ve gelişimsel özelliklerini yansıtan bir ayna olduğunun anlaşılması ile bireyin iç dünyasına ilişkin hem zengin materyaller sunması hem de uygulamadaki kolaylık açısından klinik psikolojide oldukça popüler olmuştur. Bu çizimlerle ilgili olarak psikologların bir çok farklı yaratıcı fikir ürettikleri de görülmektedir. Örneğin bir psikolog olan Rosenberg, çocuğa uygulanan 'Bir Adam Çiz' testlerinde karşılaştırma yapabilmek için karbon kopya kağıtları kullanarak değiştirilmesinin sağlanması gerektiğini ileri sürerken, Caligor daha da ileri giderek 'Yedi Figürlü Yeniden Çiz Testini' önermiştir (Malchiodi, 1998; Rosenberg, 1979). Bu testte her biri bir öncekine benzeyen yedi figür çizimleri bu çizimler sırasında ise bireye figürlerde istedikleri değişiklikleri yapabilecekleri söyleniyordu. Farklı olarak karşılaşılan diğer bir uygulama ise sanat terapisti Harriet Wadeson çiftlerde kullandığı bir çizim testidir. Wadeson çiftlerin her ikisine, birbirlerinin portrelerini çizme vesonra eşinin resmini dilediği gibi değiştirme fırsatı sunuyordu. Çizim konularının da çeşitlendiği görülmektedir. Bireyin stres ile başa çıkabilme yeteneğini belirleyebilmek için 'Yağmurda Bir İnsan', 'Umutsuzluk Testi' gibi akıllarına gelebilecek umutsuz durumlarını resmedebilecekleri bir uygulamaya dayanan testler de vardı. Bir psikolog olan Appel 1931 yılında çocuğun bakış açısıyla aile içindeki durumunu ve aile bireyleri arasındaki ilişkileri yansıtan "Aile Çiz Testi"ni kullanmaya başladı. Bu test 1952 yılında Hulse tarafından detaylandırılmış, 1970'li yıllarda ise Burns ve Kaufman (1970) tarafından yaygın olarak kullanılacak olan haline dönüştürülmüştür.

## Sonuç ve Öneriler

Araştırma sonucundan yararlanarak aşağıdaki öneriler geliştirilmiştir.

1. Bu araştırmanın sınırlılıkları göz önüne alındığında, engelli çocukların gelişimsel süreçlerini belirlemede resmin rolü araştırılabilir.
2. Artan elektronik cihazların kullanımının çocukların çizgisel gelişim basamaklarına bir etkisi olup olmadığı araştırılabilir.
3. Çocuğun çizgisel gelişim basamaklarının ülkemizdeki uygulanış süreçleri araştırılabilir.

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Yazar Katkıları:** Fikir – S.D.; Tasarım – S.D.; Denetleme – O.D.; Kaynaklar – O.D.; Malzemeler – O.D.; Veri Toplanması ve/veya İşlemesi – S.D.; Analiz ve/veya Yorum – S.D.; Literatür Taraması – S.D.; Yazıyı Yazan – S.D.; Eleştirel İnceleme – O.D.

**Çıkar Çatışması:** Yazarlar çıkar çatışması bildirmemişlerdir.

**Finansal Destek:** Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadıklarını beyan etmişlerdir.

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

**Author Contributions:** Concept – S.D.; Design – S.D.; Supervision – O.D.; Resources – O.D.; Materials – O.D.; Data Collection and/or Processing – S.D.; Analysis and/or Interpretation – S.D.; Literature Search – S.D.; Writing Manuscript – S.D.; Critical Review – O.D.

**Declaration of Interests:** The authors declare that they have no competing interest.

**Funding:** The authors declared that this study has received no financial support.

## Kaynaklar

- Arnheim, R. (2009). *Görsel düşünme* (R. Ögdül & İ. Basım, Çev.). Metis Yayınları.
- Artut, K. (2006). *Sanat eğitimi*. Anı Yayıncılık.
- Batı, D. (2012). *4-12 yaş: Çocuk resimleri ve onların iç dünyalarının resimlerine yansımaları* (Tez No: 313230) [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi]. Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Bremner, J. G., & Moore, S. (1984). Prior visual inspection and object naming: Two factors that enhance hidden feature inclusion in young children's drawings. *British Journal of Developmental Psychology*, 2(4), 371–376. [CrossRef]
- Bühler, K. (1949). *The mental development of the child*. Routledge & Kegan Paul.
- Burns, R. C., & Kaufman, S. H. (1970). *Kinetic family drawings*. Brunner/Mazel.
- Buyurgan, S., & Buyurgan, U. (2007). *Sanat eğitimi ve öğretimi*. Pegem Yayıncılık.
- Costall, A. (1997). Innocence and corruption: Conflicting images of child art. *Human Development*, 40(3), 133-144. [CrossRef]
- Costall, A. (2001). *Introduction and notes to g.h. Luquet's children's drawings ('Le Dessin Enfantin')* (Translation and commentary by A. Costall). Free Association Books.
- Cox, M. (1992). *Children's drawings*. Penguin Books.
- Çukur, D., & Güller, D. E. (2011). Erken çocukluk döneminde görsel algı gelişimine uygun mekân tasarımı. *Aile ve Toplum Eğitim-Kültür ve Araştırma Dergisi*, 7(24), 25–36. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/197962>
- Dilmaç, O. (2018). *Çocuk sanatının tarihi* (3. Baskı). Pegem Yayıncılık.
- Dulamă, M. E. (2004). *Modelul învățării depline a geografiei [The complete learning model of geography]*. Editura Clusium.
- Dulamă, M. E. (2009). *Cum îi învățăm pe alții să învețe [How we teach others to learn]*. Editura Clusium.
- Efland, A. D. (1990). *A history of art education: intellectual and social currents in teaching the visual arts*. Columbia University Teachers College Press.
- Fruth, G. M. (2002). *The secret world of drawings. A jungian approach to healing through art* (2nd ed.). Inner City Books.
- Gaitskell, D., & Hurwitz, A. (1970). *Children and their art, methods for the elementary school* (2nd ed.). Brace & World, Inc.
- Genç, A., & Sipahioğlu, A. (1990). *Sanatta yaratıcı süreç*. Sergi Yayınevi.
- Halimatov, S. (2016). *Çocuk resimleri analizi ve psikolojik resim testleri* (3. Baskı). Pegem Yayıncılık.
- İnceoğlu, M. (2000). *Tutum - algı - iletişim*. İmaj Yayıncılık.
- Jolley, R. P. (2010). *Children and pictures: Drawing and understanding*. Blackwell Publishing.
- Kellogg, R. (1969). *Analyzing children's art*. Mayfield Publishing Company.
- Kellogg, R. (2023, October 5). *Early pictures in ontogeny*. <http://www.early-pictures.ch/kellogg/en/>
- Kelly, D. D. (2004). *Uncovering the history of children's drawing and art*. Praeger Publishers.
- Kılıç, G. (2004). *Ailesiyle birlikte yaşayan ve çocuk yuvasında kalan çocukların görsel algılama davranışı ile okul olgunluğu arasındaki ilişkinin incelenmesi* (Tez No: 150969) [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi]. Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi.

- Kümmerling-Meibauer, B. (2013). Childhood and modernist art. *Libri et Liberi*, 2(1), 11-28. [CrossRef]
- Lewis, C., Russell, C., & Berridge, D. (1993). When is a mug not a mug? effects of content, naming, and instruction on children's drawings. *Journal of Experimental Child Psychology*, 56(3), 291-302. [CrossRef]
- Light, P., & Barnes, P. (1995). Development in drawing. In V. Lee & P. Das Gupta (Eds.), *Children's cognitive and language development*. Open University Press.
- Luquet, G. H. (2001). *Le dessin enfantin [Children's drawing]* (A. Costall). Free Association Books.
- Malchiodi, C. (2005). *Çocukların resimlerini anlamak* (T. Yurtbay, Çev.). Epsilon Yayıncılık.
- Mangır, M., & Çağatay, N. (1987). Anaokuluna giden ve gitmeyen dört-altı yaş arası çocukların görsel algılamaları üzerinde bir araştırma. *Ankara Üniversitesi Ziraat Fakültesi Yayınları*, 1011.
- Matthews, J. (2003). *Drawing and painting children and visual representation*. The Cromwell Press.
- Palmer, S. E. (1999). *Vision science: Photons to phenomenology*. The MIT Press.
- Rosenberg, M. (1979). *Conceiving the self*. Basic Books
- Sanrock, J. W. (2021). *Çocuk gelişimi*. Nobel Akademi.
- Sarp Türköz, F. (2014). *İşitme engelli bireylerde görsel algı* (Tez No: 364720) [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Arel Üniversitesi]. Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Savaş, B. (2014). *Çocuk resmi ve bilinçaltı* (Tez No: 358182) [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Arel Üniversitesi]. Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Savaş, İ. (2015). *Anne babalar çocuğunun resimleri size ne anlatır*. Nesil Yayınları.
- Selfe, L. (1977). *Nadia: A case of extraordinary drawing ability in an autistic child*. Academic Press.
- Somerville, S., & Hartley, J. (1994). Learning to think. In P. Light, S. Anderson & M. Woodhead (Eds.), *The origins of symbolic representation* (pp. 155-157). The Open University.
- Sully, J. (1977). Studies of childhood. In D. N. Robinson (Ed.), *Significant contributions to the history of psychology 1750-1920*. Series B, Psychometrics and educational psychology, 3. University Publications of America. (Reprinted from 1896. New York: D. Appleton).
- Thomas, G. V., & Silk, A. M. J. (1990). *An introduction to the psychology of children's drawings*. New York University Press.
- Toomela, A. (2002). Drawing as a verbally mediated activity: A study of relationships between verbal, motor, and visuospatial skills and drawing in children. *International Journal of Behavioral Development*, 26(3), 193-201. [CrossRef]
- Tuğrul, B., Aral, N., Erkan, S., & Etikan, İ. (2001). Altı yaşındaki çocukların görsel algılama düzeylerine frostig gelişimsel görsel algılama eğitim programının etkisinin incelenmesi. *Journal of Qafqaz University*, (8), 67-84. <https://docplayer.biz.tr/5615589-Altı-yasındaki-cocukların-gorsel-algılama-duzeylerine-frostig-gelisimsel-gorsel-almi-egitim-programının-etkisinin-incelenmesi.html>
- Willats, J. (2008). *Making sense of children's drawings*. Lawrence Erlbaum Associates.
- Winner, E. (2006). Development in the arts: Drawing and music. In D. Kuhn & R. S. Siegler (Eds.), *Handbook of child psychology* (pp. 859-904). John Wiley & Sons, Inc.
- Yavuzer, H. (1992). *Resimleriyle çocuk*. Remzi Kitapevi.