



Art Vision

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

Volume 30 • Issue 52 • March 2024



EISSN 2822-3144

<https://dergipark.org.tr/en/pub/artvision>

Art Vision

CHIEF EDITOR / BAŞ EDITÖR

Koray ÇELENK 

Department of Musicology,
Ataturk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum,
Turkey
*Atatürk Üniversitesi-Müzikoloji Bölümü, Erzurum,
Türkiye*

ASSOCIATE EDITORS / YARDIMCI EDİTÖRLER

Ozan GÜLÜM 

Department of Music Education,
Ataturk University, Faculty of Education of Kazım
Karabekir, Erzurum, Turkey
*Atatürk Üniversitesi-Müzik Eğitimi Bölümü,
Erzurum, Türkiye*

Ahmet ALUMUR 

Department of Musicology,
Ataturk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum,
Turkey
*Atatürk Üniversitesi-Müzikoloji Bölümü, Erzurum,
Türkiye*

SECTION EDITORS / ALAN EDİTÖRLERİ

Ayça ALPER AKÇAY 

Department of Painting, Ataturk University, Faculty
of Fine Arts, Erzurum, Turkey
*Atatürk Üniversitesi-Resim Bölümü, Erzurum,
Türkiye*

Tamer TEMEL 

Department of Theatre, Ataturk University, Faculty
of Fine Arts, Erzurum, Turkey
*Atatürk Üniversitesi-Tiyatro Bölümü, Erzurum,
Türkiye*

Nevin AYDUSLU 

Department of Ceramic,
Ataturk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum,
Turkey
*Atatürk Üniversitesi-Seramik Bölümü, Erzurum,
Türkiye*

Hüseyin ELİTOK 

Department of Traditional Turkish Arts,
Ataturk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum,
Turkey
*Atatürk Üniversitesi-Geleneksel Türk Sanatları
Bölümü, Erzurum, Türkiye*

Murat Han ER 

Department of Photograph,
Ataturk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum,
Turkey
*Atatürk Üniversitesi-Fotoğraf Bölümü, Erzurum,
Türkiye*

Serhat ERDEM 


Department of Radio, Television and Cinema,
Ataturk University, Faculty of Communication,
Erzurum, Turkey
*Atatürk Üniversitesi-Radyo, Televizyon ve Sinema
Bölümü, Erzurum, Türkiye*

Tülay KAYABEKİR 


Department of Graphic Arts,
Ataturk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum,
Turkey
*Atatürk Üniversitesi- Grafik Sanatlar Bölümü,
Erzurum, Türkiye*

Muhammet Lütfü KINDİĞİLİ 

Department of Basic Training,
Ataturk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum,
Turkey
*Atatürk Üniversitesi-Temel Eğitim Bölümü,
Erzurum, Türkiye*

Safiye SARI 

Department of Textile and Fashion Design,
Ataturk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum,
Turkey
*Atatürk Üniversitesi-Tekstil ve Moda Tasarımı
Bölümü, Erzurum, Türkiye*

Hasan Tahsin SÜMBÜLLÜ 

Department of Musicology,
Ataturk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum,
Turkey
*Atatürk Üniversitesi-Müzikoloji Bölümü, Erzurum,
Türkiye*


Caner ŞENGÜNALP 

Department of Sculpture,
Ataturk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum,
Turkey
*Atatürk Üniversitesi-Heykel Bölümü, Erzurum,
Türkiye*

EDITORIAL BOARD / EDİTÖR KURULU

Ayşe Pinar ARAS 

Department of Theatre, Ataturk University, Faculty
of Fine Arts, Erzurum, Turkey
*Atatürk Üniversitesi-Tiyatro Bölümü, Erzurum,
Türkiye*

Ksenija AYKUT 

Department of Oriental Studies, University of
Belgrade, Faculty of Philology, Belgrade, Serbia
*Belgrad Üniversitesi-Doğu Çalışmaları Bölümü,
Belgrad, Sırbistan*

Ersan ÇİFTÇİ 

Department of Music Education, Inonu University,
Faculty of Education, Malatya, Turkey
*İnönü Üniversitesi-Müzik Eğitimi Bölümü, Malatya,
Türkiye*

Barış DEMİRCİ 

Department of Music Education, Ankara Music and
Fine Arts University, Faculty of Music and Fine Arts
Education, Ankara, Turkey
*Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi-Müzik
Eğitimi Bölümü, Ankara, Türkiye*

Oğuz DİLMAÇ 


Department of Painting, İzmir Katip Celebi
University, Faculty of Fine Arts, İzmir, Turkey
*İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi-Resim Bölümü, İzmir,
Türkiye*

Attila DÖL 


Department of Painting, Nigde Omer Halisdemir
University, Faculty of Fine Arts, Nigde, Turkey
*Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi-Resim Bölümü,
Niğde, Türkiye*

Şeyda ERASLAN TAŞPINAR 

Department of Painting-Craft Education, Ataturk
University, Faculty of Education of Kazım Karabekir,
Erzurum, Turkey
*Atatürk Üniversitesi-Resim-İş Eğitimi Bölümü,
Erzurum, Türkiye*

Fevziye EYİĞÖR PELİKOĞLU 

Department of Painting, Ataturk University, Faculty
of Fine Arts, Erzurum, Turkey
*Atatürk Üniversitesi-Resim Bölümü, Erzurum,
Türkiye*

Mehmet Ferruh HAŞILOĞLU 


Department of Graphic Arts, Ataturk University,
Faculty of Fine Arts, Erzurum, Turkey
*Atatürk Üniversitesi, Grafik Sanatlar Bölümü,
Erzurum, Türkiye*

Lütfü KAPLANOĞLU 

Department of Compound Arts, Yıldız Technical
University, Faculty of Art and Design, Istanbul,
Turkey
*Yıldız Teknik Üniversitesi, Bileşik Sanatlar Bölümü,
İstanbul, Türkiye*

Emrah LEHİMLER 

Department of Musicology,
Ataturk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum,
Turkey
*Atatürk Üniversitesi-Müzikoloji Bölümü, Erzurum,
Türkiye*

Erhan ÖZDEN 

Department of Turkish Religious Music, Istanbul
University, Faculty of Theology, Istanbul, Turkey
*İstanbul Üniversitesi-Türk Din Musikisi Bölümü,
İstanbul, Türkiye*

Gökalp PARASIZ 

Department of Music Education,
Balıkesir University, Faculty of Education of
Necatibey, Balıkesir, Turkey
*Balıkesir Üniversitesi-Müzik Eğitimi Bölümü,
Balıkesir, Türkiye*

Ahmet FEYZİ 

Department of Music Education, Ankara Music and
Fine Arts University, Faculty of Music and Fine Arts
Education, Ankara, Turkey
*Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi-Müzik
Eğitimi Bölümü, Ankara, Türkiye*

Bilal SEZER 

Department of Traditional Turkish Arts, Usak
University, Faculty of Fine Arts, Usak, Turkey
*Uşak Üniversitesi-Geleneksel Türk Sanatları
Bölümü, Uşak, Türkiye*

Art Vision

Yavuz ŞEN ^{ID}

Department of Musicology,
Ataturk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum,
Turkey
*Atatürk Üniversitesi-Müzikoloji Bölümü, Erzurum,
Türkiye*

Ülkü Sevim ŞEN ^{ID}

Department of Music Education,
Ataturk University, Faculty of Education of Kazım
Karabekir, Erzurum, Turkey
*Atatürk Üniversitesi-Müzik Eğitimi Bölümü,
Erzurum, Türkiye*

Bünyamin AYDEMİR ^{ID}

Department of Theatre, Ataturk University, Faculty
of Fine Arts, Erzurum, Turkey
*Atatürk Üniversitesi-Tiyatro Bölümü, Erzurum,
Türkiye*

Mirjana TEODOSIJEVIĆ ^{ID}

Department of Oriental Studies, University of
Belgrade, Faculty of Philology, Belgrade, Serbia
*Belgrad Üniversitesi-Doğu Çalışmaları Bölümü,
Belgrad, Sırbistan*

Önder YAĞMUR ^{ID}

Department of Sculpture, Ataturk University,
Faculty of Fine Arts, Erzurum, Turkey
*Atatürk Üniversitesi-Heykel Bölümü, Erzurum,
Türkiye*

Aydın ZOR ^{ID}

Department of Graphic, Akdeniz University, Faculty
of Fine Arts, Antalya, Turkey
*Akdeniz Üniversitesi-Grafik Bölümü, Antalya,
Türkiye*

FOREIGN LANGUAGE CONSULTANTS / YABANCI DİL DANIŐMANLARI

Mehmet Başak UYSAL ^{ID}

Department of English Language and Literature,
Atatürk University, Faculty of Literature, Erzurum,
Turkey
*Atatürk Üniversitesi-İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü,
Erzurum, Türkiye*

Deniz ARAS ^{ID}

Department of American Culture and Literature,
Atatürk University, Faculty of Literature, Erzurum,
Turkey
*Atatürk Üniversitesi-Amerikan Kültürü ve Edebiyatı
Bölümü,
Erzurum, Türkiye*

Art Vision

ABOUT THE ART VISION

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

Art Vision is a biannual journal published in nth 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

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://dergipark.org.tr/tr/pub/artvision/writing-rules>

Amaç ve Kapsam

Art Vision, güzel sanatlar ve bilim alanında en üst bilimsel düzeyde yazıları yayınlamak için literatüre katkıda bulunmayı amaçlamaktadır.

Derginin kapsamı Fotoğraf, Geleneksel Türk Sanatları, Grafik, Heykel, Müzik, Resim, Sahne Sanatları, Sanat Tarihi, Seramik, Sinema-TV, Tekstil ve Moda Tasarımı alanlarını içerir, ancak bunlarla sınırlı değildir.

Art Vision, etik kurallara uygun olarak hazırlanan özgün makale ve derlemeleri yayımlamaktadır.

Derginin hedef kitlesi, sanatın tüm alanlarına ilgi duyan ya da bu alanlarda çalışan araştırmacı ve uzmanları kapsamaktadır.

Yazarlara Yönergeler'in güncel versiyonuna <https://dergipark.org.tr/tr/pub/artvision/writing-rules> adresinden ulaşabilirsiniz.



Contact (Editor in Chief) / İletişim (Baş Editör)

Koray ÇELENK

Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Turkey

Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Erzurum, Türkiye

✉ koraycelenk@atauni.edu.tr

✉ gzed@atauni.edu.tr

🌐 <https://dergipark.org.tr/en/pub/artvision>

☎ +90 442 231 54 55

Contact (Publisher) / İletişim (Yayıncı)

Atatürk University

Atatürk University, Erzurum, Turkey

Atatürk Üniversitesi Rektörlüğü 25240 Erzurum, Türkiye

✉ ataunijournals@atauni.edu.tr

🌐 <https://bilimseldergiler.atauni.edu.tr>

☎ +90 442 231 15 16

Art Vision

CONTENTS / İÇİNDEKİLER

RESEARCH ARTICLES / ARAŞTIRMA MAKALELERİ

- 1** **Determination of Student Opinions on Visiting Ephesus Ancient City and Museum as an Out-of-School Learning Environment**
Okul Dışı Öğrenme Ortamı Olarak Efes Antik Kenti ve Müzesi Ziyaretine İlişkin Öğrenci Görüşlerinin Belirlenmesi
Fusun VENCELİ, Oğuz DİLMAÇ
- 15** **Görsel Sanatlar Dersi Öğretim Programında Kadın Sanatçılara Yer Verilmesine Dair Öğretmen Görüşlerinin İncelenmesi**
An Analysis on Teacher Views on the Inclusion of Female Artists in the Visual Arts Curriculum
İsrafil MAĞ, Ayça ALPER AKÇAY
- 24** **Great Expectations Great Concepts: Challenge of The Istanbul Biennial with Popular Discourses of Global Art World**
Büyük Umutlar Büyük Kavramlar: İstanbul Bienali'nin Küresel Sanat Dünyasının Popüler Söylemleri İle Mücadelesi
Nevin YALÇIN BELDAN
- 33** **Tiyatro Kostümlerinin Göstergibilimsel Analizi: "Rumuz Goncagül" Oyunları Örneği**
The Semiotic Analysis of Theatre Costumes: The Case of "Rumuz Goncagül" Plays
İnci Seda KIVILCIMLAR ŞAHİN
- 49** **Anatomi Ders Kitaplarındaki Tıbbi İllüstrasyonlarla Üç Boyutlu Tıbbi İllüstrasyonların Öğretimdeki Etkisinin Karşılaştırılması**
Comparison of the Effects of Medical Illustrations in Anatomy Textbooks and Three-Dimensional Medical Illustrations in Teaching
Aydın ZOR, Kerem SIRAĞAYA
- 58** **Sanatta Gerçeklik ve Sanallık Üzerine Bir Çözümleme: Sanal Mekân, Sanal Beden ve Sanal Nesne Örneği**
An Analysis on Reality and Virtuality in Art: Virtual Space, Virtual Body and Virtual Object Example
Fatih TAŞCI, Serhat ERDEM
- 72** **Modern Bir Aile Cemaati: Köpek Dişi**
A Modern Family Community: Dogtooth
Türker KÖRÜK

REVIEW ARTICLES / DERLEME MAKALELER

- 79** **Gordon Matta-Clark'ın Eserlerinde Evin Yıkımı ve Modernizm Eleştirisi**
Deconstruction of Home and Criticism of Modernism in Gordon Matta-Clark's Works
Fide Lale DURAK, Serap EMMUNGİL KARAMANOĞLU
- 88** **Sanatta Estetik Deneyime Yönelik Bir Süreç Tasarım Modeli: Estetik Bilişselcilik**
A Process Design Model for Aesthetic Experience in Art: Aesthetic Cognitivism
Kerim LAÇINBAY
- 95** **On Kawara ve Roman Opalka Eserlerinde Zaman Kavramı ve Geçicilik**
The Concept of Time and Temporality in The Works of On Kawara and Roman Opalka
Yasemin KAPLAN ÇALIŞ, Serap EMMUNGİL KARAMANOĞLU

Determination of Student Opinions on Visiting Ephesus Ancient City and Museum as an Out-of-School Learning Environment

Okul Dışı Öğrenme Ortamı Olarak Efes Antik Kenti ve Müzesi Ziyaretine İlişkin Öğrenci Görüşlerinin Belirlenmesi

Füsun VENCELİ 

İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve
Tasarım Programı, Yüksek Lisans
Öğrencisi, İzmir, Türkiye

Oğuz DİLMAÇ 

İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi Sanat
ve Tasarım Fakültesi, Temel Sanat
Eğitimi Bölümü, İzmir, Türkiye



Açıklama (Bu makale 2023 yılı İzmir Katip Çelebi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat ve Tasarım Tezli Yüksek Lisans Programında yürütülen "Okul Dışı Öğrenme Ortamı Olarak Efes Antik Kenti ve Müzesi Ziyaretine İlişkin Öğrenci Görüşlerinin Belirlenmesi" başlıklı Yüksek Lisans Tezinden üretilmiştir.)

Geliş Tarihi/Received 05.02.2024
Kabul Tarihi/Accepted 18.03.2024
Yayın Tarihi/Publication Date 31.03.2024

Sorumlu Yazar/Corresponding author:
Oğuz DİLMAÇ
E-mail: oguz.dilmac@ikcu.edu.tr

Cite this article: Venceli, F., & Dilmaç, O. (2024). Determination of student opinions on visiting Ephesus Ancient City and museum as an out-of-school learning environment. *Art Vision*, 30(52), 1-14. <https://doi.org/10.32547/artvision.1432320>



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

ABSTRACT

This research was carried out to determine the opinions of the students about the visits to the ancient city and museum of Ephesus as an out-of-school learning environment. Semi-structured interview method, a qualitative research method, was used to investigate students' views in depth. The study group consisted of 15 students studying at İzmir Katip Çelebi University, Faculty of Tourism, in the fall semester of 2022-2023, in the 2nd grade and taking the Visual Arts course. In this study, analyses were conducted using a semi-structured interview form consisting of 10 questions. Students were given applications with supporting activities such as digital animated illustrations and designs, augmented reality, QR codes, and brochure designs prepared within the scope of the research. In light of the findings obtained as a result of this research, they stated that the use of the Ephesus Museum as an out-of-school learning environment causes learners to gain cognitive and positive gains in artistic and cultural fields. In addition, it has led them to think that it helps develop their empathy skills by learning about the important and future-lighting inventions and advances in the past, and by developing a perspective on how different cultures live in daily life, beliefs, economics and cultural.

Keywords: Out-of-school learning, Museum education, Art and Design education

ÖZ

Bu araştırma, okul dışı öğrenme ortamı olarak Efes Antik kenti ve müzesine yapılan ziyaretlere ilişkin öğrenci görüşlerini belirleyebilmek amacıyla yapılmıştır. Öğrencilerin görüşlerini derinlemesine araştırabilmek için nitel araştırma yöntemlerinden yarı yapılandırılmış görüşme yöntemi kullanılmıştır. Araştırmada çalışma grubunu, İzmir Katip Çelebi Üniversitesi Turizm Fakültesinde, 2022-2023 güz yarıyılında 2. Sınıfta öğrenim gören ve Görsel Sanatlar dersini alan 15 öğrenci oluşturmaktadır. Araştırmada 10 sorudan oluşan yarı yapılandırılmış görüşme formu kullanılarak analizleri yapılmıştır. Öğrencilere tez kapsamında hazırlanan dijital hareketli illüstrasyon ve tasarımlar, artırılmış gerçeklik, QR kod, bröşür tasarımı gibi destekleyici etkinliklerle uygulamalar yaptırılmıştır. Bu araştırma sonucu elde edilen bulgular ışığında; Efes müzesinin okul dışı öğrenme ortamı olarak kullanılmasının öğrenenlerin sanatsal, kültürel alanda bilişsel düzeyde ve olumlu yönde kazanımlar elde etmelerine neden olduğu, farklı kültürlerin gündelik hayat, inanç, ekonomik ve kültürel olarak nasıl yaşadıklarına ilişkin bir bakış açısı geliştirerek empati yeteneklerinin gelişmesine yardımcı olmasını düşünmelerine neden olmuştur.

Anahtar Kelimeler: Okul Dışı Öğrenme, Müze Eğitimi, Sanat ve Tasarım Eğitimi

Introduction

In the competitive environment brought about by future societies and developments in the field of technology, necessary updates must be made by constantly renewing itself in the field of education. Developments of information, education and technologies depend on the existence of new educational structures that can meet the expectations of individuals (Çelen et al., 2011). Since 2004, they have changed their legal education, method of use, and duration of use, which has provided active initiatives for students.

Thanks to these methods and techniques, students work to understand new information with previous information and form in their minds (Çepni & Ormanci, 2018).

Today's education system aims to educate people with different skills as well as research, self-efficacy, self-confidence, critical thinking, and existing problems. In addition to school, experiences in out-of-school learning environments contribute to the development of acquiring these skills (Bozdoğan, 2016). Out-of-school activities help them participate in real life, and they have the opportunity to learn by living. In this way, theoretical content can be taught in a lively way (Göksu & Somen, 2018). Activities in out-of-school learning environments also activate many sensory organs and ensure that learning is lasting (Karadoğan, 2016). The learning experience (Göksu & Somen, 2018) in out-of-school learning environments, which allows children to actively participate in the activities, was forced, emotional and psychomotor processed (Kır et al., 2021; Karadoğan, 2016). Moreover, these environments demonstrate children's science motivation by enabling them to understand the relationship between the classroom environment and society (Itzek-Greulich et al., 2017).

The use of out-of-school learning environments for educational purposes is a reformist approach that originated in the 17th century and its importance is being increasingly understood today. This idea encompasses all activities outside the four walls of the classroom and arouses public interest in learning by experiencing more activities in person (Şen, 2019). The dimensions of out of-school learning vary according to changing needs and engagement. Out-of-school education programs play an important role in helping students get the most out of school, develop high self-esteem, develop their unique strengths and qualities, and increase their overall enjoyment of school and life. They also function to help students develop their skills, improve their ability to deal with life's challenges, and develop their passions (Shale, 2005).

Students' experiences and learning styles differ from each other, and therefore, students may think differently and produce different solutions when they encounter a situation or problem (Özgen et al., 2013). Therefore, teaching methods and techniques that take into account individual differences and ensure active participation should be used. One of the educational environments where these techniques can be used is out-of-school learning environments. One of the most important points to emphasize here is the possibility that the cannot expression out of school be considered as applied outside

the school boundaries. Therefore, it should not be forgotten that out of- school learning is not an activity that can be carried out without planning, programming and following certain principles, regardless of the field. Several procedures should be followed when conducting out-of-school activities. These include notifying school administrators and obtaining permission from local authorities, controlling the means of transportation for the trip, completing bureaucratic procedures, involving teachers in the process, and visiting the site where the trip will take place beforehand. Consideration should also be given to informing students of their location, including providing materials and procurement information, student handouts and data collection tools such as worksheets and achievement tests. In addition, students and the rest of the team should harmonize during the activity, and everyone should act according to their responsibilities (Ergun & Çobanoğlu, 2017).

Activities in learning environments outside school support each student to acquire knowledge at his or her own pace, promote learning (Melber & Abraham, 1999) and support school (Gerber et al., 2001). The positive effects of out-of-school learning environments can be seen in many subjects such as science, social studies, mathematics and fine arts. Among these subject, fields such as natural and social studies are those that are more closely related to daily life, contain abstract concepts, involve many living and non-living things, and are open to research and inquiry (Erten & Taşçı, 2016).

Challenges Encountered in Out-of-School Learning Environments

Using an out-of-school learning environment has many advantages, but it also has disadvantages and drawbacks. First, managing instruction outside the classroom is more challenging and teachers' responsibilities increase. In addition, teachers do not want to waste time paperwork which is mandatory and time-consuming. This causes, anxiety because they fear not be able follow the curriculum. However, teachers should also consider the cost of transportation, lodging and meals. Other important shortcomings and difficulties are that the preparation process for extracurricular activities requires a lot of time and effort, the environment in which the trip takes place does not have sufficient materials, and teachers and trip leaders do not have sufficient knowledge and skills (Çalışkan & Yıldırım, 2021). At the same time, teachers should consider the presence of dangerous insect and animal species in the out-of-school learning environment, insect bites, the possibility of accidents and injuries, air pollution, and their inadequacies and concerns about these

issues. Coordinating children in an out-of-school learning environment without them having to leave their place of residence is another issue that needs to be considered and for which arrangements need to be made (Saleh et al., 2018).

Types of Out-of-School Learning Environments

In order to facilitate effective learning, different learning environments are needed where the student actively participates in learning, learns through hands-on activities, relates the topics learned to his or her environment and is connected to his or her social life. One of the environments where this understanding can be most effectively applied is in out-of-school learning environments which have emerged in recent years with definitions such as “out-of-school education, out-of-class education, non-formal education” (Eshach, 2007). Classroom/out-of-school practices and activities in educational processes; travel and fieldwork, field trips, and social, cultural, industrial, and scientific sites (museums, natural history museums, science and technology museums, planetariums, botanical gardens, zoos, meteorological stations, water treatment plants, dams, industries, etc.), virtual reality practices, nature education, environmental club activities, tasks and projects directly related to place, sports activities, social, cultural and scientific programs (exhibitions, meetings, congresses, panel discussions, conferences and symposia) and lifelong learning with appropriate spatial applications. covers the field (Fidan, 2012). In art education, artists' workshops, design studios, craft workshops, museums, digital environments, virtual museums and galleries are the main places that can be considered as out-of-school learning spaces. The desire of artists is to make their art accessible to a wide audience.

In reviewing the literature, we come across several studies on out-of-school learning environments in art education. In these studies, museums are among the places where out-of-school learning activities are frequently conducted (Namlı Altıntaş & Kozaner Yenigül, 2020; Genç & Buyurgan, 2018; Mamur, 2015; Uslu, 2008), and historical places that reflect our cultural heritage are ranked second (Çağlayan, 2020). and the gallery is used as a learning environment in third place (Dilmaç & İnal, 2020; Neach, 2017). In addition, out-of-school learning environments have been found to have a positive impact on children's creativity (Noyat et al., 2018) and knowledge is more durable in students who actively participate in learning processes in formal environments (Jidovtseff et al., 2004).

The literature review reports application deficiencies and difficulties related to out-of-school learning environments. However, it appears that there is not much work to

address them. To overcome these difficulties that occur in out-of-school learning environments, the process and its components should first be properly analyzed. One of the biggest problems that occurs in out-of-school learning environments is the differences in the readiness and interest of the participants, who come from very different age groups and social classes. It turns out that out-of-school learning is only possible through the design of the out-of-school education. The learning environment and the teaching process prepared for specific purposes should be prepared in a context that is suitable for learning in all aspects (content, design, physical, etc.). The content of the out-of-school learning program (activities, experiments and other practices, etc.) should be prepared in accordance with the scientific knowledge of the environment.

It can be said that this research differs from other studies in the literature in terms of the prepared teaching material, the planning and implementation of the process with active participation of the students, and the questions in the data collection instrument.

The Objective of this Research

The main objective of this study is to determine the opinions of the students who participated in the field trip to the ancient city of Ephesus, one of the historical ruins, regarding the planning, implementation, evaluation and monitoring of the activities carried out during the trip. This main objective, also seeks to describe educational trips organized for out-of-school learning environments in the context of students' knowledge and skills related to art and design, and to make art education more active and engaging by increasing the desire of students taking art and design courses to organize educational trips. It emphasizes the importance of making traditional art education relevant and effective for the by educating people with 21st century skills.

Importance of the Research

This study investigated, the impact of visiting archeological sites, which are part of out-of-school learning environments, on students' opinions in art and design education, with the active learning approach supported by the process based on prepared teaching materials. The realization that school as an, educational environments is not sufficient for the development of individuals in the 21st century is not a new idea. Unlike traditional arts education, it is intended to be more active, creative, fun, compatible with the digital age, and facilitate learning. It is believed that students learn art concepts, activities, history, techniques, and more permanently through practice and observation.

In addition, the results and effects of developments in the technological field are also reflected in education. The traditional education system is no longer adequate. In addition, as a country, we need to apply effective educational methods to draw not enough attention to the artistic and cultural significance of the region and to dispel the misconceptions. Another goal is to convey the importance of the ancient city of Ephesus, both on a national and international level. It is assumed that by using the Ephesus Museum as an out-of-school learning environment, students will make some cognitive gains in the artistic and cultural fields. In addition, this study will help to adapt traditional art education to today's world and make it more effective in helping people with 21st century skills.

The literature review states that the effects of out-of-school learning environments on students' interests and attitudes are studied (Anderson et al., 2006; Braund & Reiss, 2006; Emmons, 1997; Uludağ, 2021). The difference of this study from other studies is that students also participate in planning, regulating and evaluation the field trips they organize as part of their out-of-school learning under the guidance of the researcher.

The aim is to study in detail the problems of the students who actively participate in the processes. As part of the study, semi-structured interviews were conducted with students who took art and design courses and organized educational trips to out-of-school learning environments. It is anticipated that this study will contribute to the literature and be useful to art educators who organize educational trips to out-of-school learning environments.

Methods

Model of the Research

This research was conducted to determine the effects of visiting the ancient city and museum of Ephesus as an out-of-school learning environment on students' opinions. The qualitative research method was used as the research method. Qualitative research method was used as the research method.

Qualitative research is one of the forms of knowledge production developed by people to understand their own potential and explore the depths of social structures and institutions. Research conducted using qualitative methods attempts to gain a deep understanding of the event or phenomenon being studied (Morgan, 1996). Qualitative research generally uses qualitative data collection techniques such as observation, interviews, documents, and language analysis. In addition, qualitative

studies that examine perceptions and events related to social reality and people in natural settings have a holistic perspective that combines multiple disciplines (Hatch, 2002; Merriam & Grenier, 2019).

Research Group

In this study, which aims to determine students' views about visiting the ancient city and museum of Ephesus as an out-of-school learning environment, data were collected and interviews were conducted using a semi-structured interview form. The study group of the research consists of students who took the visual arts course at İzmir Kâtip Çelebi University in the fall semester of 2022 - 2023. Semi-structured interviews were conducted with 15 students who voluntarily participated in the study. The content was determined in the given time, the lesson plan was made and the class was conducted in this direction. The distribution of the group is shown in Table 1.

Table 1.

Demographic characteristics of the research group

Areas of Students	Students	Female	Male
Department of Gastronomy and Culinary Arts	15	8	7

By voluntarily completing the consent forms, participants were informed of the purpose of the research, the research process, and what was expected of them. In addition, it was stated that the identity of the participants would be kept confidential and not used for any other purpose. Participants were asked to indicate the time they were available for the interview and were also asked in what way they wished to be recorded expressing their opinions, and they were recorded according to their wishes. Those who did not want to be recorded responded in writing. The interviews were conducted by the researcher in person at predetermined times in an environment where the students felt comfortable and could express their ideas without hesitation.

Data Collection Instrument

Semi-Structured Interview Form

In the semi-structured interview form, the researcher prepares the interview form with the questions to be asked in advance. On the other hand, depending on the course of the interview, the researcher may ask alternative and concluding questions and ask the person to explain his/her answers (Bogdan & Biklen, 2007; Patton, 2002). The purpose is to analyze the opinions and experiences of the academic students through the prepared research questions. The researcher to explore prepared semi-

structured interview questionnaires to explore students' thoughts, problems, and proposed solutions. A literature review was conducted, necessary corrections were made with the opinion of a Turkish language expert, and the 10-question interview sheet took its final form. Students' views on out-of-school learning environments, the use of museums as educational environments among out-of-school learning environments, art education in museums, the supportive aspects of out-of-school environments, their impact on professional life and worldview, prepared presentations, brochures and virtual applications were investigated. Student were given a voluntary consent from to participate in the survey, which they completed with their consent. Students who wished to participate in the survey were educated about the purpose of the survey, the process and what was expected of them. Following the personal presentation by the researcher, the participants expressed their opinions in written form. The results obtained from the interviews were analyzed in the computer environment using the content analysis method, one of the methods of qualitative data analysis.

Research Process

The research was conducted in the academic year 2022 - 2023. The research plan, preparation of the presentation, resources to be used, identification of students etc. were prepared for the fall semester 2022 - 2023. Out-of-school learning environments (art galleries, botanical gardens, museums, etc.), out-of-school art education, museum and art, Ephesus ancient city and museum, Ephesus in relation to art, Ephesus ancient city and museum in art education through the use of augmented reality in the presentation previously prepared as part of the research. Information on these topics. During the preparation process, students received applications with supporting activities such as digitally animated illustrations and designs, augmented reality, QR code, brochure design, prepared as part of this work. The students formed groups of 3 or 4. They were asked to view the different artworks in the ancient city and museum of Ephesus live in the learning environment by scanning the QR code in the designed brochure with their cell phones. After the preliminary briefings with the students, a field trip to the ancient city of Ephesus was organized and the topics covered in class were explained practically. After the visit, workshops were held and the groups were asked to prepare posters for the ancient city of Ephesus in a unique way. Each group made their presentations with the posters they prepared and at the end of these processes, a semi-structured interview form was conducted with the student volunteers in the fourth week.

Data Analysis

Content analysis is a scientific approach used for regular study of oral, written and other materials used (Tavşancıl & Aslan, 2001). In content analysis, which aims to reveal the information hidden in the data by describing it, data analysis is carried out with the steps of coding the data, organizing the codes, determining the themes, and explaining the results by interpreting them (Gülbahar & Alper, 2009; Yıldırım & Şimşek, 2006). During the data collection and analysis, each of the students is given a code such as S1, S2, S3... in relation to ethics. The obtained data are analyzed, the similarities and differences in the obtained results are determined and the results are obtained. It is expected that the result will be obtained by analyzing the obtained qualitative data with the result of the research examining the similarities and differences that were obtained. The results obtained from the questions asked to the students in the academy were obtained by assigning a code to each of the students. To determine the consistency of the analyzes performed by the experts, the reliability formula [Reliability = Consensus / (Agreement + Disagreement)] proposed by Miles & Huberman (1994, p. 4) is used, and reliability is determined as the result of the calculation. Reliability calculations above 70% are considered reliable for research (Miles & Huberman, 1994). Thus, interpretations about the reliability of the research can be made with the obtained results. In order to examine the opinions in detail, the students' opinions are presented through quotes in the results section. In interpreting the findings obtained in the study, their reliability was ensured by using the expert opinions. The qualitative data were analyzed by experts at the end of the research similarities and differences were examined, and a conclusion was drawn reached. Qualitative data analysis is often referred to as "analytical induction" because it typically involves an inductive process. Analytical-inductive approaches focus on universal values that make up social life as a whole (Gilbert & Mulkey, 1984). These universal values are the solutions that qualitative research strives to discover (Glesne & Peshkin, 1992). In modern qualitative research, analytical induction is often used to develop concepts or ideas from qualitative data and to systematically identify relationships between phenomena (Bouma & Atkinson, 1995).

In qualitative research, evidence can be sought by using analytical induction to relate seemingly contradictory or unrelated events or to invalidate abnormal situations, concepts, categories, or ideas (Daymon & Holloway, 2003). By modeling qualitative research in an analytical-inductive system, categories can be created from the data and social

facts, examples, or events can be compared to derive concepts from categories. To begin qualitative data analysis, qualitative data must first be purified like quantitative data. Refining qualitative data is a longer and more patient process for researchers compared to quantitative data. Researchers should transform the qualitative data set into a form they can work with more comfortably (Heritage, 1984). For example, as a result of transcribed interviews, researchers have records of hours-long conversations. Due to some challenges in processing and analyzing these records, researchers should transform the records into a form they can work with more quickly and efficiently (Jupp, 1996). The results of the findings were analyzed and compared. Notes, pictures, and summaries taken during data collection studies, while in the field and in contact with samples, are essential for a healthy qualitative analysis (Lonkila, 1995). Qualitative data analysis can be done with different types of methods and applications, but the Miles-Huberman model is primarily used for application and interpretation (Baltacı, 2017). In this study, analysis was conducted using the data obtained through an interview form.

Results

In this section, the results obtained with the semi-structured interview form were analyzed through content analysis. The results are presented in tables. Students' opinions about their level of knowledge about out-of-school learning environments are presented in Table 2.

Table 2.

Did you have any knowledge about out-of-school learning environments prior to this application? Please comments on the question.

Categories	f	Codes
Yes	1	Having knowledge about out-of-school learning environments (S ₁)
	1	Such as museums, festivals, ancient cities, zoos, bookstores, and workshops (S ₂)
	1	To know museums, art galleries and different digital environments as learning environments out of school with the effect of developing technology in today's age, is essential. (S ₃)
No	12	Not having knowledge about out-of-school learning environments. (S ₄ , S ₅ , S ₆ , S ₇ , S ₈ , S ₉ , S ₁₀ , S ₁₁ , S ₁₂ , S ₁₃ , S ₁₄ , S ₁₅)

Examination of the data on students' knowledge level about out-of-school learning environments presented in Table 2 shows that most students have no knowledge about out-of-school learning environments. Some of the students' opinions on this topic are presented below;

S1. Yes there are. Environments like museums, festivals, ancient cities, zoos, bookstores, workshops.

S2. I know out-of-school learning environments in museums, art galleries and various digital environments with the effect of developing technology in today's age.

S3. Yes, I know about out-of-school learning environments.

S4. No, I did not know about out-of-school learning environments.

S5. Yes museum, art galleries, festivals etc. environments can provide extracurricular learning by adding a lot, both culturally and academically.

The opinions of the students on whether out-of-school education environments have a positive effect on learning are given in Table 3.

Table 3.

Do you think out-of-school education environments have a positive effect on learning? If so, what are they? Please comments on the question.

Categories	f	Codes
Positive effects of out-of-school learning environments on learning	5	It has a positive effect on learning as it makes knowledge more permanent. (S ₁ , S ₆ , S ₇ , S ₈ , S ₁₅)
	5	It has a positive effect on learning as it develops students' imagination. (S ₂ , S ₉ , S ₁₀ , S ₁₁ , S ₁₂ ,)
	4	It is more effective as it enables students to learn by doing and seeing live. (S ₄ , S ₅ , S ₁₃ , S ₁₄)
	1	Not thinking that out-of-school learning environments have a positive effect. (S ₃)

When examining the effects of out-of-school education environments on learning the students generally stated that they have a positive effect. Some of the students' views on this item are as follows:

S1. Yes, out-of-school learning environments have a positive effect on learning. I think the knowledge gained through different learning techniques is more permanent and useful.

S2. Yes, learning the history, adopting the culture and adapting it to the present can add a lot.

S3. Of course there is. Developing students' imagination can have a positive impact on various examples. For instance digital animated illustrations and designs, augmented reality, QR code, and brochure design, which I used in the training I received during this process allowed me to work without time and space limitations, making the lesson very interesting. My work also allowed me to think more freely.

S4. It has a positive effect. The environment plays an important role in learning. It is more effective to learn by living and seeing things in person. I think I can produce more original works this way.

Learning by doing involves engaging more sense organs in the process, which positively impacts the education process and makes the learning more permanent (Arslan, 2007). As seen in this study, students internalized their learning more than with other learning methods, as they actively experienced the learning process by examining various sources, using tools and materials, and doing work.

The opinions of the students regarding the contribution of museums to art education, as one of the out-of-school learning environments, are given in table 4;

Table 4.

Do you think that museums, one of the out-of-school learning environments, contribute to art education? If so, what are they? Please comments on the question.

Categories	f	Codes
The effects of out-of-school learning environments on art education	1	It's improve visual intelligence and memory. (S ₁)
	2	The fact that museums are an interesting place as a learning environment makes the course more interesting. (S ₈ , S ₁₀)
	6	Since more than one sense organ works in the learning process, learning becomes more permanent. (S ₂ , S ₃ , S ₄ , S ₆ , S ₁₁ , S ₁₃)
	4	It increases the motivation for the lesson. (S ₉ , S ₁₂ , S ₁₄ , S ₁₅)
	2	It makes the lesson not boring. (S ₅ , S ₇)

Table 4; 100% of the students stated that out-of-school learning environments have a positive effect on learning in terms of art education. Some of the students' views on this item are as follows:

S1. It is possible that it becomes permanent in individuals with more developed visual intelligence and memory. A new app for many of us, we've never had a lesson like this before.

S2. Museums can make learning permanent. While gaining knowledge about the subject, sculptures etc. we can see.

S3. Learning is advantageous for prior knowledge, but I think the truth is knowledge becomes more permanent when multiple senses are active in learning at the same time. I also feel that my aesthetic perception and tastes have changed thanks to this training we received.

S4. Yes, the fact that multiple senses are active in learning at the same time increases the permanence of knowledge.

S5. Yes, it brings. I think we will not forget the works we saw, and it also makes the lesson more interesting by removing it from being boring.

S6. Since museums are places that can be visited at will and support learning with different sensory organs, the knowledge gained becomes more permanent. I think that

out-of-school learning environments should definitely be included in our other lessons.

The opinions of the students regarding the level of knowledge they have about whether museums make learning permanent from out-of-school learning environments are given in Table 5.

Table 5.

Students' views on whether museums, which are among the out-of-school learning environments, make learning permanent.

Categories	f	Codes
Opinions about museums making learning permanent from out-of-school learning environments	7	Out-of-school learning environments have a positive effect on learning as they make the knowledge more permanent. (S ₁ , S ₂ , S ₆ , S ₇ , S ₈ , S ₁₄ , S ₁₅)
	5	Yes, since museums are tangible areas and contain tangible products, the information and teachings extracted from here can be permanent. (S ₃ , S ₅ , S ₉ , S ₁₀ , S ₁₁)
	3	Learning is advantageous for prior knowledge, but I think the truth is always more permanent. (S ₄ , S ₁₂ , S ₁₃)

When examining the data given in Table 5 on the level of knowledge of students about whether museums from out-of-school learning environments make learning permanent or not, the majority of the students, 100%, had the opinion that museums from out-of-school learning environments can make learning permanent. Some of the students' views on this item are presented below;

S1. Since museums are places that can be visited at any time and support learning with different senses, the knowledge gained becomes more permanent.

S2. Yes, since museums are tangible areas and contain tangible products, the information and teachings extracted from here can be permanent.

S3. Yes, the fact that multiple senses are active in learning at the same time increases the permanence of knowledge.

S5. It can make it permanent. While gaining knowledge about the subject, you can also learn about sculptures etc. we can see.

S6. It is possible that it becomes permanent in individuals with more developed visual intelligence and memory.

Persistence can be defined as the continuation of the behavior change in the desired direction despite the disappearance of the learning conditions in which it occurred. The students' opinions about the positive effects on permanence may be due to the digital materials used in the research, being active in the research process, and reinforcing the subject by carrying out a project related to them. In addition, it can be argued that their self-control

has improved due to the fact that they have learned on the spot and by themselves, so learning has been longer and more effective, thus likely causing an increase in permanence. The literature related to this research indicates that lessons conducted with technology positively affect students' retention levels (Yıldırım, 2020; Eren, 2019; Pérez López & Contero, 2013).

The opinions of the students about the level of knowledge they have about the location of the Ancient City and Museum of Ephesus are given in Table 6.

Table 6.

Do you think that the information you gained in this application about out-of-school learning environments will be useful for you in your future professional life? How? Please comments on the question.

Categories	f	Codes
The effect of out-of-school learning environments on my future professional life	4	Yes, by positively affecting my professional development (S ₁ , S ₃ , S ₄ , S ₅)
	1	Knowledge of different cultures will contribute to their professional lives. (S ₂)
	10	It will increase their self-confidence (S ₆ , S ₇ , S ₈ , S ₉ , S ₁₀ , S ₁₁ , S ₁₂ , S ₁₃ , S ₁₄ , S ₁₅)

When examining the students' knowledge the majority of them stated that out-of-school learning environments contribute to their professional self-efficacy by positively affecting their future professional lives. Some of the students' views on this item are presented below;

S2. I want our other lessons to be treated like this. Thinking about the past experiences of different cultures, the cooking utensils they use in daily life, structures such as ovens, and the plants grown in the region used in cooking, brought me to the question of what I would cook if I were in that period. Since I couldn't live in that period, I wondered how I could add these different tastes of the past to today's dishes. This made me realize that we need to know the characteristics of the region we are in, which is necessary for our profession.

S11. This situation has increased my belief that I need to make enough effort to learn enough knowledge and skills about my profession. In this way, I think my skills will increase even more. My belief that I will be successful in my future professional life has increased.

S14. I really enjoyed the learning environment as I was involved in the process. I believe that I brought my creative aspects to the fore, and this situation increased my self-confidence.

The views of the students about whether they have visited the Ancient City and Museum of Ephesus before are given in Table 7.

Table 7.

After the visit to the ancient city and museum of Ephesus, did your views on different cultures change? What are the factors that affect you the most?

Categories	f	Codes
Views on different cultures	4	Developing empathy skills. (S ₁ , S ₄ , S ₅ , S ₁₃)
	3	Awareness of the preservation of historical artifacts (S ₃ , S ₉ , S ₁₀)
	4	Tolerance (S ₆ , S ₇ , S ₁₂ , S ₁₅)
	4	Increasing interest in art (S ₂ , S ₈ , S ₁₁ , S ₁₄)

When examining the students' views, given in Table 7, regarding the change in their views on different cultures after the visit to the ancient city and museum of Ephesus, the majority of the students stated that the awareness of the protection of historical monuments and the development of tolerance feelings had increased. Some of the students' views on this item are presented below;

S1. After this visit, I realized that the daily lives of the ancient civilizations that lived in Ephesus were are not fundamentally different from today. It was very interesting for me to understand that people have similar needs even though they lived in different eras. I felt like I could put myself in their shoes.

S2. Considering the first years of Ephesus, I realized that it was a settlement far beyond its age. For example, the sound system and the underfloor heating system in the ancient theater. I think it is important to preserve these artifacts for future generations as a world heritage.

S8. I think that the statues in the ancient city of Ephesus, many of which are now extinct, make the city look very aesthetically pleasing. Today, the cities we live in should be equipped with works of art.

S11. I think that besides the natural beauties of our country, it also has a rich cultural and artistic accumulation based on a deep-rooted past. The future should be shaped in a positive way, and cultural values and heritage elements should be passed on without deterioration.

The students' knowledge and opinions about the artworks in the Ancient City of Ephesus are given in Table 8.

Table 8.

Students' views on the artworks in the ancient city of Ephesus

Categories	f	Codes
To have information about the works of art in the ancient city of Ephesus	2	Remembering the Celsus library and Ancient theater (S ₁ , S ₃)
	2	Knowing the statues of various god figures in the region (S ₄ , S ₅)
	11	Gaining knowledge after the presentation (S ₂ , S ₆ , S ₇ , S ₈ , S ₉ , S ₁₀ , S ₁₁ , S ₁₂ , S ₁₃ , S ₁₄ , S ₁₅)

When examining the information given in Table 8 about the works of art in the Ancient City and Museum of Ephesus,

the majority of the students had information about the works of art in the Ancient City and Museum of Ephesus, which is one of the out-of-school learning environments. Some of the students' views on this item are presented below;

S1. I remember the Celsus Library and the Ancient Theatre. I know that the theater was one of the greatest of that period.

S2. After the presentation, I learned about the Temple of Artemis. I can say that my perspective on art has changed in a positive way. I was very interested to learn that artistic products were developed in line with a certain belief and that they adorned the cities as the unchanging elements of the social life of that period.

S3. I remember the Celsus Library and the Ancient Theatre. I know that the theatre was one of the greatest of that period.

S4. Goddess of Victory, Artemis, Artemis of Ephesus, Virgin Mary

S5. I know the statues of various god figures in the area. We saw most of these sculptures in the Selcuk Museum. The most impressive feature of the sculptures was that they were realistic. I was amazed at how realistic sculptures were made under the conditions of that period.

The knowledge and opinions of the students about the place of the ancient city of Ephesus in the field of art are given in Table 9.

Table 9.

The level of knowledge of the students about the place of the ancient city of Ephesus and its museum in the field of art

Categories	f	Codes
To have information about the place of the ancient city of Ephesus in the field of art	7	It is important because architectural, social and mechanical inventions that affect the world affect art. (S ₁ ,S ₂ , S ₃ ,S ₄ ,S ₆ , S ₇ , S ₈)
	1	Frescos, sculptures and wall paintings show that they have an important place in the World. (S ₅)
	5	Being an important cultural center as well as economy and politics of the period. (S ₉ , S ₁₀ , S ₁₁ , S ₁₂ , S ₁₄)
	2	The use of mosaics in the houses belonging to the social life in the slope houses section. (S ₁₃ , S ₁₅)

When examining the information provided in Table 9 about the place of the Ephesus Ancient City and Museum in the field of art, the majority of students had information about the place of the Ephesus Ancient City and Museum, one of the out-of-school learning environments, in the field of art. Some of the students' views on this item are presented below;

S1. Yes, it is a region that has an important place in history. Even learning that Artemis, who was seen as an important goddess in Ephesus, came from the tradition of Kybele, the mother goddess of fertility and fertility, shows us how important it is in a cultural sense.

S3. It has an important place in the field of art. Because there were inventions that affected the world.

S4. The fact that there is a mausoleum of Arsinoi, the rebellious sister of Cleopatra, in Ephesus, which has hosted many civilizations, shows how important this city is even for different countries.

S5. Yes, it has an important place in the field of art in the world. Frescoes, murals etc. I can be given an example.

S7. A building that is under the protection of UNESCO definitely has an important place in the field of art.

S13. Yes, it is definitely visually important. Although there was little technology and art equipment in the past, people have created works that are visually admirable.

S14. Yes, I think that Ephesus has an important place in terms of art. After the presentation, I learned that there were works of art smuggled abroad, which shows the importance of the works and the need to protect them.

The information and opinions of the students in the field as a result of the booklet and virtual applications designed about the Ancient City of Ephesus and their visits are given in Table 10.

Table 10.

Opinions about the booklet designed about the ancient city of Ephesus, virtual applications and the result of the visit

Categories	f	Codes
Opinions about the booklet and QR code used before and after the visit	2	Having more comprehensive information about architectural structures and history of different cultures after the events. (S ₃ , S ₆)
	3	Permanent learning with the virtual application in the application (S ₄ , S ₇ , S ₁₅)
	5	Having sufficient knowledge with the designed booklets and virtual applications. (S ₁ , S ₂ , S ₈ S ₉ S ₁₀)
	5	Increasing design skills after the trip (S ₅ , S ₁₁ S ₁₂ S ₁₃ , S ₁₄)

When examining the opinions in Table 10 about the information obtained by the students as a result of the designed booklets and virtual applications to the Ephesus Ancient City and Museum it is clear that the majority of students have gained knowledge through these applications. Some of the students' views on this item are presented below;

S1. Yes, I gained knowledge with my designed booklet and

virtual applications. I liked that it was supported by an explanatory narrative and beautiful visuals.

S2. Animating the sculptures made it more interesting. I think the most important feature of the virtual application was that we could access well-known works of many different civilizations with one click. It is a good example of how virtual environments can help people, as we do not have the opportunity to go and see every work of art in the world.

S3. It provides competence to a certain extent. If virtual applications are to be used, it could be further supported with VR glasses.

S4. I gained knowledge on subjects that I did not know before, such as civilizations that lived before, and frescoes.

S5. On top of the fluency of the presentation, I think that I gained permanent information because of the information in the booklet and the virtual application, and because of the visual.

S6. I had some knowledge about the architecture and history of the ancient city of Ephesus. After the presentation, I got more comprehensive information about the architectural structures and their history.

The opinions of the students about the out-of-school education method and active education method compared to the traditional education are given in Table 11.

Table 11.

Opinions of students about out-of-school education method and active education method compared to traditional education.

Categories	f	Codes
Opinions on out-of-school education and active education compared to traditional education	5	Out-of-school education method is more permanent. Be interesting to students. (S ₁ , S ₂ , S ₃ , S ₅ , S ₆)
	1	Don't consider persistence to depend on type of education Depend on students' potential. (S ₄)
	1	Being both a traditional and an out-of-school method of education. (S ₇)
	8	Out-of-school activities being technology-supported. (S ₈ , S ₉ , S ₁₀ , S ₁₁ , S ₁₂ , S ₁₃ , S ₁₄ , S ₁₅)

When examining the opinions of the students about the out-of-school education method and active education method compared to the traditional education, given in Table 11, the majority of the students do not have information about the out-of-school education method and active education method and think that this method is effective. Some of the students' views on this item are presented below;

S1. *Out-of-school education method is more permanent and may be more interesting for students.*

S2. *Out-of-school education is effective and seeing the ancient city of Ephesus is a more permanent and effective way of learning.*

S3. *Yes, it can be permanent and reinforcing, though it varies from person to person.*

S4. *I don't think persistence depends on the type of training, but on the potential of the students.*

S5. *Not everything is learned in school, and visual elements take a permanent place in the brain. Moreover, I think that technology, which has an important place in our daily lives, should be used frequently in order to be more active in lessons. Art should also follow technological developments closely, otherwise it will not be able to respond to the demands of the society.*

S6. *I think that out-of-school education is an active and permanent system, and definitely matching it live will provide more permanence.*

S7. *I think it should be a combination of traditional and out-of-school education methods. The knowledge and teachings acquired through out-of-school education, in combination with traditional knowledge can be reinforced and become more permanent and impressive. Yes, learning with visuals has been more permanent and educational.*

Discussion and Conclusion

This research was conducted with the purpose of "determining students' opinions about visiting the ancient city and museum of Ephesus as an out-of-school learning environment". The research was created by studying students' opinions about out-of-school education practices, permanent learning and out-of-school education. The findings obtained and the validity and reliability study were discussed. It is hoped that the results of the interpreted findings will be explained in this section and contribute to the relevant literature.

1. Students have no prior knowledge of out-of-school learning environments,
2. Out-of-school learning environments have a positive impact on learning as they increase imagination and make lessons interesting,
3. Students' out-of-school learning environments have a positive impact on art education as they develop creativity and learn by doing and living,
4. Out-of-school learning environments, such as museums make learning permanent,
5. Students expressed that the knowledge gained from the practices carried out in out-of-school learning

environments will contribute positively to their future professional life as it increases their self-efficacy,

6. Additionally they noted that these activities developed empathy, awareness of the preservation of historical artifacts, and tolerance in them, causing a positive change in the views of different cultures,

7. After the visit, they were attracted to the works of art they examined in the ancient city of Ephesus and its museum, and there was a positive change in their perspective on art,

8. The students thought that the ancient city and museum of Ephesus had an important place in the field of art and that the social structure, belief style, cultural characteristics, and economic structure of the period shaped art,

9. They expressed the opinion that the booklets and virtual applications designed about the ancient city of Ephesus make the information permanent and make the lesson interesting, and suggested that VR glasses should also be used,

10. Ultimately they stated that out-of-school learning environments cause students to be active in the lessons and that other lessons should be taught in out-of-school learning environments.

Today, with the developing technology, the field of education is also developing and experiencing great change. Societies increasingly need radical changes in their education in order to raise individuals who are equipped to use qualified skills (problem-solving, creative thinking, critical thinking, cooperation, communication, and innovation) to catch up with science and technology in the 21st-century. It is thought that learning by using technology will be more permanent in raising 21st century individuals. It is seen that the use of digital materials in out-of-school learning environments helps knowledge to be permanent. The research process started with the fact that students can have active and permanent effects on art education. As a result of research and interviews with students, it seen that art education can be realized without being limited to four walls. Out-of-school learning environments include activities that are based on the achievements in teaching outside the classroom and enable the student to directly encounter the subject to be learned. From this point of view, it is seen that it is the correct definition to see the lesson, which is done outside the classroom, as an alternative education approach for most of the participants (Ürey, 2018). It is thought that students who identify with the code of living and doing from the characteristics of out-of-school education define the fact that they are partners

in the activity, enabling them to directly participate in the activities by finding the opportunity to research with real objects. With teaching in an out-of-school learning environment, the participants gain first-hand knowledge (Ertuğrul & Karamustafaoglu, 2020), observe (Mertoğlu, 2019), experience social interaction (Çiçek & Saraç, 2017), and learn by discovering scientific subjects (Erten & Taşçı, 2016). It is defined as an environment where learning takes place with many different situations such as physical, emotional and cognitive (Gürsoy, 2018) and direct interaction is provided (Balkan Kiyıcı & Atabek Yiğit, 2010; Strauss & Terenzini, 2007). As a result of all these statements, it is seen that the permanence of knowledge also increases. As a result of the factory tour activity, which was their out-of-school, it was observed that the concepts acquired by doing and living were permanent and that the students were interested, fond of and eager to learn during the activity implementation phase (Katircioğlu, 2019, p. 72). In addition to these, they also stated that the education students received through their out-of-school had a positive impact on their professional self-efficacy. Literature studies, have determined that such studies are necessary for out-of-school activities organized for students within the scope of nature and environmental education, in order for teachers to gain professional experience, improve their knowledge about the environment, and gain professional self-confidence (Taflı & Atıcı, 2022). These statements support the results of the research. Furthermore Coşkun Keskin & Kaplan (2012), saw that toy museums were expressed as out-of-schools in which students' and teachers can improve themselves. A different study, emphasizes that museums should be actively used to develop museum culture and its contribution to learning processes for students can achieve meaningful learning (Su, 2022).

In this research, students were more active and their motivation increased due to living, touching, and effectively learning. During the research process, visual limbs were activated with animated illustration works, and they were able to access information, moving visuals, and applications one-to-one, instantly, via mobile phones with the brochure design distributed. In this process, students were provided with the opportunity to be included in the subject in a free environment. It is foreseen that digital applications will become widespread as an out-of-school learning environment in the field of art in educational environments. For this reason, such studies in the field of art will be very effective for students. In our period, students are under the influence of digitalization as a result of developments in the world. Bringing an innovative view and integrating it with education is the desire of the new

generation of students. Considering the findings obtained in the research, it was concluded that learning actively by going out of indoor spaces is much more permanent and effective. During the research, the students had the opportunity to examine the works of art more closely with various applications, and they became conscious on cultural and artistic terms. However, students are required to learn by going out of school, to receive support in terms of costs for visits and virtual applications.

In the study, students were able to access the works of art around them by using digital applications and became aware of the cultural richness they lived in. They learned about different cultures. At the same time, they saw that out-of-school learning when supported with permanence and digital applications, facilitates learning. The benefit of digital programs in the art education process was clear. After completing the research and application part, the answer to the effect of "visiting the ancient city and Museum of Ephesus as an out-of-school learning environment and the effects of visual virtual applications on students' creativity and permanent learning was received. When the interview forms were examined, the students expresses a need for new teaching methods as a result of the presentation and teaching method, and it was clear that they desired and focused on new teaching methods. More successful results have been achieved when they see themselves as compatible with the age and get excited about this issue.

Recommendations

In light of the findings obtained from the research, the following suggestions are given for researchers who will work on the same subject in the future;

- Financial means, permission, etc., should be provided to organize at least one Out-of-School Learning activity within a year in each course. The university administration should support these matters, and experienced instructors should guide others in organizing these activities.
- In this study, a semi-structured interview form was used to determine the students' experience about the process of Out-of-School Learning. Teaching staff should be provided with training on planning, implementation and evaluation of activities for Out-of-School Learning Environments, and they should be able to organize activities.
- Institutions should provide a staff of educators to deal with the visitors coming in Out of School Learning Environments,
- A guide booklet on Out-of-School Learning Environments of each province should be prepared according to student levels. In these guides, information such as address,

telephone, transportation information, opening and closing hours of the places planned to be visited should be clearly included, and application examples should be included according to the areas before and after the application.

- It should be considered that out-of-school learning activities may also cover areas such as social responsibility projects and community service practices, and research covering these issues should be planned.

Etik Komite Onayı: Etik kurul onayı İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi Yerel Etik Kurulu'ndan (Tarih: 06.09.2022, Sayı: 2022-15/01) alınmıştır.

Bilgilendirilmiş Onam: Katılımcılardan yazılı onam alınmıştır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Fikir-O.D.; Tasarım-F.V.; Denetleme-O.D.; Kaynaklar-F.V.; Veri Toplanması ve/veya İşlemesi-F.V.; Analiz ve/veya Yorum-F.V.; Literatür Taraması-O.D-F.V.; Yazıyı Yazan-F.V.; Eleştirel İnceleme-O.D.

Çıkar Çatışması: Yazarlar, çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Finansal Destek: Yazarlar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Ethics Committee Approval: Ethics committee approval was obtained from İzmir Katip Çelebi University Local Ethics Committee (Date: 06.09.2022, Number: 2022-15/01).

Informed Consent: Written informed consent was obtained from the participants.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions: Concept-O.D.; Design-F.V.; Supervision-O.D.; Resources-F.V.; Data Collection and/or Processing-F.V.; Analysis and/or Interpretation-F.V.; Literature Search-O.D-FV; Writing Manuscript-F.V.; Critical Review-O.D.

Conflict of Interest: The authors have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The authors declared that this study has received no financial support.

References

- Anderson, D., Bethan, L., & Mayer Smith, J. (2006). Investigating the impact of practicum experience in an aquarium on pre-service teachers. *Teaching Education*, 17(4), 341–353. <https://doi.org/10.1080/10476210601017527>
- Arslan, M. (2007). *Başlıca öğrenme ve öğretim ilkeleri*. In B. Aşlıoğlu (Ed.), *Öğretim ilke ve yöntemleri* (pp. 98-123). Anı Press.
- Balkan Kıyıcı, F., & Atabek Yiğit, E. (2010). Science education beyond the classroom: A Field trip to wind power plant. *International Online Journal of Educational Sciences*, 2(1), 225-243. <https://www.acarindex.com/dosyalar/makale/acarindex-1423904499.pdf>

- Baltacı, A. (2017). Miles-Huberman model in qualitative data analysis. *Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 3(1), 1-15. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/318527>
- Bogdan, R., & Biklen, S. K. (2007). *Qualitative research for education*. Allyn & Bacon Boston, MA.
- Bouma, G. D., & Atkinson, G. B. J. (1995). *A handbook of social science research*. Oxford University Press
- Bozdoğan, A. E. (2016). Developing a self-efficacy belief scale to organize educational trips to out-of-school environments. *Journal of Theoretical Educational Science*, 9(1), 111-129. <http://dx.doi.org/10.5578/keg.9475>
- Braund, M., & Reiss, M. (2006). Towards a more authentic science curriculum: the contribution of out-of-school learning. *International Journal of Science Education*, 28(12), 1373-1388. <https://doi.org/10.1080/09500690500498419>
- Coşkun Keskin, S., & Kaplan, E. (2012). Toys museums as out-of-school learning method in social studies and history education. *Electronic Journal of Social Sciences*, 11(41), 95-115. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/70381>
- Çağlayan, E. (2020). Role and importance of out-of-school learning environment in the future of arts education. *Journal of Research in Informal Environments*, 5(2), 145-158. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1084993>
- Çalışkan, H., & Yıldırım, Y. (2021). *Okul dışı ortamlarda değerler eğitimi*. Pegem Academy.
- Çelen, F. K., Çelik, A., & Seferoğlu, S. S. (2011). Yükseköğretimde çevrim-içi öğrenme: Sistemde yaşanan sorunlar ve çözüm önerileri. *Journal of European Education*, 1(1), 25-34. <https://www.researchgate.net/publication/257655878>
- Çepni, S., & Ormancı, Ü. (2018). Geleceğin dünyası. In S. Çepni (Ed.), *Kuramdan uygulamaya STEM+A+E eğitimi* (pp. 1-37). Pegem Academy.
- Çiçek, Ö., & Saraç, E. (2017). Fen bilimleri öğretmenlerinin okul dışı öğrenme ortamlarındaki yaşantıları ile ilgili görüşleri. *Ahi Evran Üniversitesi Kırşehir Eğitim Fakültesi Dergisi*, 18(3), 504-522. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1487214>
- Daymon, C., & Holloway, I. (2003). *Qualitative research methods in public relations and marketing communications*. Routledge.
- Dilmaç, O., & İnal, E. E. (2020). The influence of active learning activities on visual perceptions of children aged between 4 and 6 during art gallery visits. *Journal of Ataturk University Fine Arts Institute*, 26(45), 499-510. <https://doi.org/10.35247/ataunigsed.730418>
- Emmons, K. M. (1997). Perceptions of the environment while exploring the outdoors: A case study in Belize. *Environmental Education Research*, 3(3), 327-344. <https://doi.org/10.1080/1350462970030306>
- Eren, A. A. (2019). *The effect of using augmented reality practices in the teaching of elements and compounds on the academic achievements of the students and the permanence of the knowledge* (Publication No: 586162) [Master Thesis, Erciyes University]. Council of Higher Education Thesis Center.
- Ergun, M., & Çobanoğlu, E. O. (2017). Okul dışı öğrenme. In S. Dal & M. Köse (Eds.), *Öğretim ilke ve yöntemleri etkinlik ve ders planı örnekleriyle zenginleştirilmiş* (pp. 327- 374). Anı Press.
- Erten, Z., & Taşçı, G. (2016). Developing activities of out of the school learning environments for science classes, and analysing their effects on students' scientific process skills. *Journal of Erzincan University Faculty of Education*, 18(2), 638-657. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/286831>
- Ertuğrul, A., & Karamustafaoğlu, O. (2020). Views of classroom teachers about out-of-school learning environments: Kayseri science center. *Social Sciences Research Journal*, 9(2), 107-116. <https://www.acarindex.com/pdfs/1116017>
- Eshach, H. (2007). Bridging in-school and out-of-school learning: Formal, non-formal, and informal education. *Journal of Science Education and Technology*, 16(2), 171-190. <https://doi.org/10.1007/s10956-006-9027-1>
- Fidan, N. (2012). *Okulda öğrenme ve öğretme*. Pegem Academy.
- Genç, S., & Buyurgan, S. (2018). The effect of museum activities based on games to the student achievement and their attitude towards art classes. *Inonu University Journal of the Faculty of Education*, 19(3), 687-699. <https://doi.org/10.17679/inuefd.440804>
- Gerber, B. L., Marek, E. A., & Cavallo, A. M. L. (2001). Development of an informal learning opportunities assay. *International Journal of Science Education*, 23(6), 569-583. <https://doi.org/10.1080/09500690116959>
- Gilbert, G. N., & Mulkey, M. (1984). *Opening pandora's box: A sociological analysis of scientists' discourse*. Cambridge University Press.
- Glesne, C., & Peshkin. (1992). *Becoming qualitative researchers: An introduction*. Longman.
- Göksu, M. M., & Somen, T. (2018). Opinions of social studies prospective teachers on out-of-school learning. *European Journal of Educational Research*, 7(4), 745-752. <https://doi.org/10.12973/eu-jer.7.4.745>
- Gülbahar, Y., & Alper, A. (2009). A content analysis of the studies in instructional technologies area. *Ankara University, Journal of Faculty of Educational Sciences*, 42(2), 93-111. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/508931>
- Gürsoy, G. (2018). Outdoor learning environments in science education. *Electronic Turkish Studies*, 13(11), 623-649. <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.13225>
- Hatch, J. A. (2002). *Doing qualitative research in education settings*. State University of New York Press.
- Heritage, J. (1984). *Garfinkel and ethnomethodology*. Polity Press.
- Itzek Greulich, H., Flunger, B., Vollmer, C., Nagengast, B., Rehm, M., & Trautwein, U. (2017). Effectiveness of lab-work learning environments in and out of school: A cluster randomized study. *Contemporary Education Psychology*, 48, 98-115. <https://doi.org/10.1016/j.cedpsych.2016.09.005>
- Jidovtseff, B., Kohnen, C., Belboom, C., Dispa, C., & Vidal, A. (2021). Outdoor education practices in Belgian preschools and relationships with both environmental and personal factors. *Journal of Physical Education and Sport*, 21, 530-536. <https://doi.org/10.7752/Jpes.2021.S1058>
- Jupp, V. (1996). Documents and critical research. In R. Sapsford & V. Jupp (Eds.), *Data collection and analysis* (pp. 134-165). Sage.

- Karadoğan, S. (2016). Eğitimde sınıf-okul dışı öğrenme uygulamaları ve yaşanan sorunlar. In R. Aksu (Ed.), *Türkiye'de eğitim sorunlarına yönelik akademik değerlendirmeler ve çözüm önerileri-1* (pp. 47-84). Maya Academy Press.
- Katırcıoğlu, G. (2019). *The effects of out-of-school learning environments on nature perception and consciousness level of 7th grade students on recycling* (Publication No: 562071) [Master Thesis, Pamukkale University]. Council of Higher Education Thesis Center.
- Kır, H., Kalfaoğlu, M., & Aksu, H. H. (2021). Mathematics teachers' opinions on the use of out-of-school learning environments. *International Journal of Educational Studies In Mathematics*, 8(1), 59-76. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1445535>
- Lonkila, M. (1995). Grounded theory as an emerging paradigm for computer-assisted qualitative data analysis. In *Computer-aided qualitative data analysis: Theory, methods and practice* (pp. 41-51). Sage.
- Mamur, N. (2015). The use of visual culture theory in "museum education and practices" course in pre-service visual art education. *NWSA-Education Sciences*, 10(1), 29-53. <http://dx.doi.org/10.12739/NWSA.2015.10.1.1C0631>
- Melber, L. H., & Abraham, L. M. (1999). Beyond the classroom: Linking with informal education. *Science Activities*, 36(1), 3-4. <https://doi.org/10.1080/00368129909601027>
- Merriam, S. B., & Grenier, R. S. (2019). *Qualitative research in practice: Examples for discussion and analysis*. Jossey-Bass.
- Mertoğlu, H. (2019). Opinions of science pre-service teachers on out-of-school activities conducted in different learning environments. *Journal of Research in Informal Environments*, 4(1), 37-60. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/741611>
- Miles, M. B., & Huberman, A. M. (1994). *Qualitative data analysis: An expanded sourcebook* (2nd ed). Sage.
- Morgan, D. L. (1996). Focus groups. *Annual Review of Sociology*, 22, 129-152. <http://dx.doi.org/10.1146/annurev.soc.22.1.129>
- Namlı Altıntaş, İ., & Kozaner Yenigül, Ç. (2020). Active learning education in museum. *International Journal of Evaluation and Research in Education*, 9(1), 120-128. <https://doi.org/10.11591/ijere.v9i1.20380>
- Neach, L. (2017). *Connecting universal design for learning with gallery tours in art museum education* (Publication No. 574834) [Master Thesis, Moore College of Art and Design]. ERIC. <https://files.eric.ed.gov/fulltext/ED574834.pdf>
- Noyat, Ş., Karahan, Ç. İ., & Alakuş, A. O. (2018). Montessori yaklaşımı ile okul öncesi çocukların sanat eğitimi yaratıcılıklarına ilişkin inceleme. *International Journal of Research in Fine Arts Education*, 1(1), 50-61. https://ugsead.penpublishing.net/files/12/manuscript/manuscript_737/ugsead-737-manuscript-223417.pdf
- Özgen, K., Narlı, S., & Alkan, H. (2013). An investigation of mathematics teacher trainees' technological pedagogical content knowledge and their perception of the frequency of technology use. *Electronic Journal of Social Sciences*, 12(44), 31-51. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/esosder/issue/6158/82763>
- Patton, M. Q. (2002). *Qualitative evaluation and research methods*. SAGE Publications, inc.
- Pérez López, D., & Contero, M. (2013). Delivering educational multimedia contents through an augmented reality application: A case study on its impact on knowledge acquisition and retention. *Turkish Online Journal of Educational Technology*, 12(4), 19-28. <https://files.eric.ed.gov/fulltext/EJ1018026.pdf>
- Saleh, S. F., Latip, N. S. A., & Rahim, A. A. (2018). Assessment of learning with nature in preschool. *Journal of The Malaysian Institute of Planners*, 16(3), 46-56. <https://doi.org/10.21837/pmjjournal.v16.i7.499>
- Shale, E. (2005). *How's school? Helping your teenager get the most out of high school*. Allen and Unwin.
- Strauss, L. C., & Terenzini, P. T. (2007). The effects of students' in- and out-of-class experiences on their analytical and group skills: A study of engineering education. *Research in Higher Education*, 48(8), 967-992. <https://doi.org/10.1007/s11162-007-9057-4>
- Su, Y. (2022). Effective use of museums in preschool education. *Journal of Sustainable Education Studies*, 3(2), 97-110. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/2303198>
- Şen, A. İ. (2019). Okul dışı öğrenme nedir? In A. İ. Şen (Ed.), *Okul dışı öğrenme ortamları* (pp. 2-18). Pegem Academy.
- Taflı, T., & Atıcı, T. (2022). Prospective biology teachers' opinions about outdoor learning activities within the scope of nature and environmental education. *E-International Journal of Educational Research*, 13(2), 108-125. <https://doi.org/10.19160/e-ijer.933160>
- Tavşancıl, E., & Aslan, E. (2001). *Sözel, yazılı ve diğer materyaller için içerik analizi ve uygulama örnekleri*. Epsilon Press.
- Uludağ, G. (2021). Views of preschool teachers on using out-of-school learning environments in preschool education. *International Online Journal of Education and Teaching (Iojet)*, 8(2), 1225-1249. <https://iojet.org/index.php/IOJET/article/view/1178>
- Uslu, Ö. (2008). *The realization of the museum education in the interactive medium in the primary education second stage visual arts classes* (Publication No. 227872) [Doctoral Thesis, Gazi University]. Council of Higher Education Thesis Center.
- Ürey, M. (2018). Trends of garden based learning approach: Example of school garden applications (2000-2015). *YYU Journal of Education Faculty*, 15(1), 1054-1080. <http://dx.doi.org/10.23891/efdyu.2018.96>
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2006). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Seçkin Press.
- Yıldırım, İ. (2020). *The effect of augmented reality applications in science education on academic achievement and retention of 6th grade students* (Publication No: 635866) [Master Thesis, Osmangazi University]. Council of Higher Education Thesis Center.

Görsel Sanatlar Dersi Öğretim Programında Kadın Sanatçılara Yer Verilmesine Dair Öğretmen Görüşlerinin İncelenmesi

An Analysis on Teacher Views on the Inclusion of Female Artists in the Visual Arts Curriculum

İsrafil MAĞ 

Milli Eğitim Müdürlüğü, Kâzım Yurdalan Ortaokulu, Erzurum Türkiye

Ayça ALPER AKÇAY 

Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Erzurum, Türkiye



Öz

Araştırmanın amacı kadın sanatçıların görsel sanatlar öğretim programında yer verilmesine dair öğretmen görüşlerini tespit etmektir. Bu sebeple araştırmamızda; Millî Eğitim Bakanlığı'na bağlı okullarda Görsel sanatlar derslerinde öğrencilerde güçlü kadın farkındalığı oluşturması ve kadın sanatçıların rol model alınmaları hedefleri yönünde, öğretim programında yer verilmesine dair görsel sanatlar öğretmenlerinin düşüncelerine başvurularak bunların incelenmesi amaçlanmıştır. Bu çalışmada görüşme yöntemi ve nitel veri toplama yöntemi benimsenmiştir. Çalışmada veri toplama aracı olarak 5 adet yarı yapılandırılmış mülakat sorusu kullanılmıştır. Bu soruların kapsam ve görünüş geçerliliğini sağlamak için uzman görüşü alınmıştır. Araştırma verileri Erzurum ili merkez ilçelerindeki resmî okullarda görev yapan 15 görsel sanatlar öğretmeninden elde edilmiştir. Araştırma bulgularına göre görsel sanatlar öğretmenlerinin kadın sanatçılara öğretim programlarında yer verilmesine dair yönelik görüşlerinde cinsiyet, süreli yayın takibi, mesleki hizmet yılı durumlarına göre farklı bir durum gözlemlenmemiştir. Öğretmenlerin kadın sanatçıların öğretim programlarında yer verilmesine dair olumlu görüşe sahip olduklarına ve görsel sanatlar öğretiminde kullanımında önemli bir etken olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Kadın sanatçılar ile ilgili içeriklerin programda yer alması ve ayrı bir kazanım olarak ele alınması durumunda, kadın erkek eşitliği konularında toplumsal farkındalık oluşturması açısından öğretmenlerin tamamının olumlu görüşte olduğu tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Sanat Öğretimi, Kadın Sanatçılar, Öğretmen Görüşleri

ABSTRACT

The research aims to determine the views of art teachers regarding the inclusion of female artists in the visual arts education program. Therefore, our study aims to investigate these views by consulting visual arts teachers regarding the inclusion of female artists in the curriculum, with the goals of creating strong female awareness among students and serving as role models in visual arts classes in schools affiliated with the Ministry of National Education. In this study, the interview method and qualitative data collection method were adopted. Five semi-structured interview questions were used as the data collection instrument. Expert opinion was sought to ensure the scope and appearance validity of these questions. The research data were obtained from 15 visual arts teachers working in official schools in the central districts of Erzurum province. According to the research findings, no significant differences were observed in the views of visual arts teachers regarding the inclusion of female artists in the curriculum based on gender, duration of professional service, or following periodicals. It was concluded that teachers have a positive opinion on the inclusion of female artists in the curriculum and consider it an important factor in visual arts education. It was determined that all teachers have a positive view on creating social awareness regarding gender equality when content related to female artists is included in the program and treated as a separate achievement.

Keywords: Art Education, Female Artists, Teacher Views

Açıklama (Bu makale 2023 yılı Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı Tezli Yüksek Lisans Programında yürütülen "Kadın sanatçıların görsel sanatlar dersi öğretim programlarında yer verilmesine dair öğretmen görüşlerinin değerlendirilmesi" başlıklı Yüksek Lisans Tezinden üretilmiştir.)

Geliş Tarihi/Received 21.02.2024
Kabul Tarihi/Accepted 30.03.2024
Yayın Tarihi/Publication Date 31.03.2024

Sorumlu Yazar/Corresponding author:
Ayça ALPER AKÇAY
E-mail: ayca.alper@atauni.edu.tr

Cite this article: Mağ, İ., & Alper Akçay, A. (2024). An analysis on teacher views on the inclusion of female artists in the visual arts curriculum. *Art Vision*, 30(52), 15-23. <https://doi.org/10.32547/artvision.1440877>



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

Giriş

Kadınlar, öğretmen, yazar, ev hanımı veya lider olarak sistemli çalışmaları ve kararlılıkları sayesinde dünyayı daha iyi bir yer haline getirirler. Hayatın devamlılığında kadının önemine işaret edilirken, kadınların toplumların gelişmesinde oynadıkları önemli roller, usta gözler için her zaman aşikâr olmuştur. Antropologlar, antik uygarlıkların başlamasını sağlayanların

kadınlar olduğunu bilimsel çalışmalarla kanıtlayabilmişlerdir.

Kilden çömlek yapan ve ipi icat eden ilk kişiler kadınlardı. Kadın üretimi çömlekçilik, geçmişten günümüze hala dünyanın birçok coğrafyasında varlığını sürdürmektedir. Üretimini en ilkel düzeyde yapıldığı çömlekçilik, birçok arkeolog, sosyolog, antropolog ve sanat tarihçisinin ilgisini çekmiş ve bu konu hakkında sınırsız sayıda araştırma yapılmıştır. Bu araştırmalar sadece üretimin belli başlı teknikleri ile sınırlandırılmamış, bulunduğu bölgenin sosyal, ekonomik ve kültürel kimlikleriyle de ele alınmıştır. Günümüzde farklı coğrafyalarda yapılan kadın üretimi çömlekçilik ile ilgili en kapsamlı araştırma sanat tarihçi Prof. Moira Vincentelli tarafından yapılmış ve bu araştırma 2003 yılında "Women Potters-Transforming Traditions" (Kadın Çömlekçiler-Gelenekleri Dönüştürmek) adlı kitapla yayına dönüştürülmüştür.

"İlk çağlarda mağaralara yapılan resimlerin, kadınların da resim yaptığı göz ardı edilerek erkekler aracılığıyla yapıldığı varsayıldı. Yakın zamanda yapılan araştırma, ilk çağlarda sanatla uğraşanların kadın olduğu ve bu durumun o dönemlerdeki toplumdaki kadınların daha güçlü kadın modeli oluşturduğunu göstermektedir" (Hodge, 2013, s.7). Genellikle anlaşılmaz bir şekilde görmezden gelindikleri veya ikincil bir konuma itildikleri daha modern zamanlarda, kadınlar sıradanlıkları aşarak istediklerini başarabileceklerini kanıtladılar. Bu nedenle kadınlar her zaman gelişimin ve değişimin önemli ve öncü aktörü olmuşlardır.

Orta Çağ'da usta-çırak ilişkisine dayanan resim eğitimi sosyal ve ahlaki nedenler yüzünden kadınlara uygun değildi. Bu nedenle sanatçı ailelere mensup kadınlar aile üyelerinin yanında çıraklık yapma şansına sahipken sanatçı bir aileye mensup olmayan kadın ressamlar ise ya zengin aristokrat kadınlar ya da rahibelerdi (Keser & Keser, 2011). XIX. yüzyıl öncesinde kadınlar sanat alanında kendilerine yer bulmuş ve eserler üretmişlerdir. Ancak, bu dönemde kadınların sanat alanında aktif rol alması genellikle sınırlı olup, erkek meslektaşlarına oranla daha az tanınırlardı. İşte bu dönemden bilinen bazı kadın ressamlardan örnekler vermek gerekirse; Sofonisba Anguissola (1532-1625), Artemisia Gentileschi (1593-1653), Judith Leyster (1609-1660), Élisabeth Louise Vigée Le Brun (1755-1842), Angelica Kauffman (1741-1807) ve Adélaïde Labille-Guiard (1749-1803) ilk akla gelen isimlerdendir.

XX. yüzyıla gelindiğinde çok büyük bir değişim gerçekleştirerek ressamların ilham kaynağı olan kadın, pasif konumdan aktif hale geçerek resmi yapan kişiye dönüşmüş; her alanda gösterdiği başarıyı resim alanında da sergilemiştir (İldeş, 1996, s. 20). XX. yüzyıla gelindiğinde kadınlar değişime ayak uydurarak diğer alanlarda gösterdikleri

başarılarını resim alanında göstermeye başlamışlardır. Kadının toplumdaki konumunu anlamak bizlerde önemli algılar oluşturacaktır. Kadının dünyadaki konumuna genel olarak baktığımızda, kadınlar bazen çok değer görüp baş üstünde tutulsa da genel olarak arka planda kalmışlardır. Eski çağlarda kadınlar "doğurganlık", "bereket", "tanrıça" sembolleri ile anlatılmıştır. Erken dönemlerde üretkenlikle özdeşleşen ve yaşamın merkezine yerleştirilen kadınlar o dönemlerde 'Ulu/Değerli/Kutsal Ana' sembolü olmuştur.

Rönesans döneminden beri süre gelen sanat alanında kadınların var olma çabalarının sonuçlarının ancak XX. yüzyılda ortaya çıkmaya başladığı söylenir. "Bu dönemde kadınların artık sanat akademilerine girebilmesi, çeşitli sergilere katılım sağlamaları ve sadece kadınların katıldığı ilk resim sergisinin 1884 yılında Amsterdam'da gerçekleştirilmesi kadınların sanat alanında aktif olarak yer almasını göstermektedir" (Grosenick, 2005, s. 12). Resim sanatına baktığımız zaman kadınların sadece model olarak eserlere yansıdığını fakat sanatçı kimliğiyle kolay kolay yer bulamadığını, bir obje olarak erkek egemenliğinin aktarmak istediği kadar sanatta yer aldığını söyleyebiliriz. Sanatın ve sanatçının da toplumsal bir düzene ait olduğu, kadınların büyük çaba ve uğraşlar sonucu sanat ortamında özgürce fikirlerini beyan edip sanatsal kimliklerini ortaya çıkardıkları ve sanatlarını yapmada gayet etkili oldukları görülmektedir.

XV. ve XIX. yüzyıllar arasında sadece varlıklı ailelerin kadınları sanat eğitimi alabiliyordu. Zengin kadınlar birkaç özel eğitim okulundan birine gitme fırsatına sahipti, ancak bunlar sıradan kadınlara açık değildi. Rönesans dönemi ve sonrasında sanatla ilgilenen ailelerde yetişen kadınların ailelerinden az da olsa bir şeyler öğrenip uygulama fırsatı olsa da, bunun örgün ve akademik sanat eğitimi kadar etkili olduğu söylenemeyebilir. Rönesans döneminde sanat, iyi eğitim almış ve erkeklere ait olan bir iş görülse de, XVII, XVIII ve XIX. yüzyıllarda sanat daha yoğun kitleleri kendine çekmeyi başarmıştır (Bell, 1963). "XVIII. yüzyılda, İngiltere'de Kraliyet Sanat Akademisi kurulmuştur. Hem erkekler hem de kadınlar için resim yarışmaları düzenlenmiş ve bu yarışmalar kadınların sanatta yetenekli olduklarının ilk kez kabul edilmesini sağlamıştır. Bu yarışmalarda çok sayıda kadın önemli dereceler elde ettiler" (Carline, 1968).

Bilgi, teknoloji ve iletişim çağı olarak adlandırılan XX. yüzyılda başlayan ve XXI. yüzyılda ortaya çıkan gelişmeler bireyin ihtiyaçlarını ve bireyden beklenen becerileri, yeterlikleri ve alışkanlıkları değiştirmiştir. Bu amaçla devletler, döneme ayak uydurmak için bireylere ve topluma bir hedef belirlemek amacıyla eğitim sistemlerini ve öğretim programlarını sorgulama ve düzenleme çabasına girmişlerdir. Sanat insanlığın var oluşundan itibaren ortaya çıkmış, devletler ve milletler için bir bellek olma özelliği

taşımaktadır. Bu sebeple, milletlere millî bir değer kazandıran kültür mirasının başında gelmektedir. Görsel Sanatlar Dersi kılavuz kitabı ön sözünde görsel sanatlar dersinin önemi şu şekilde ifade edilmiştir:

Sanat, insani özelliklerin geliştirilmesinde ve erdemli bireylerin yetiştirilmesinde en temel etkinlik alanlarından biridir. Sanat ve sanatsal eylem insanın hem kendi iç dünyasını hem de çevresini tanımasının, onunla iletişim kurmasının ve ilişkilerini geliştirmesinin, bilimin yanı sıra bir değer biçimi, yöntemi ve sürecidir. Bu nedenle sanat eğitimi ya da sanat yoluyla eğitim, sanayi devriminden beri çağdaş eğitimin ayrılmaz bir parçasıdır. Daha yaşanılabilir, barış içinde, mutlu, huzurlu, sağlıklı ve insanca bir dünya kurabilmek amacıyla bireyin yaratıcı gücünün ortaya çıkarılması ve bu güçle estetik bir çevre oluşturabilmesinin temel uygulama alanlarından biri, eski adıyla “Resim-İş Eğitimi” olan “Görsel Sanatlar” dersidir. (Millî Eğitim Bakanlığı [MEB], 2018)

Öğrenci açısından baktığımızda görsel sanatlar dersinin ilgi duyulan, sevilen, öğrencilerin eğlenerek yaratıcılıklarını ortaya çıkaran, araştırmaya, üretmeye teşvik eden bir ders olduğunu söyleyebiliriz. Resim eğitimi öğrencinin sanata yönelik duyarlılığını geliştirip, çocuğa estetik açıdan bakış açısı kazandırarak yaratıcı düşünce ve yeteneğini geliştirebilir. Bu sayede öğrencinin bir ürün ortaya koyarak kendine güven duymasını sağladığını ve rahatladığını söyleyebiliriz (Krong, 1995).

Öğretim programında bulunan kazanımlara ulaşmanın en pratik yolu doğru yöntem seçmekten geçer. Buradan yola çıkarak görsel sanatlar derslerinde, tarihte iz bırakmış kadın ressamın konularının öğretiminde, öğrenmeyi zenginleştirecek materyallerin kullanımının önemli olduğu söylenebilir. Öğrencilerin, topluma alışma sürecinde, kendilerine bir rol model belirleme noktasında güçlü kadın ressamın öğretim programlarına alınmasının faydalı olacağı düşünülmektedir. Buradan yola çıkarak görsel sanatlar öğretiminde kadın sanatçılara yer verilmesinin; derslerin ders kitabı ve öğretmen merkezli olmaktan çıkarılması, öğrencilerin kendi öğrenme yaşantılarını oluşturması, dikkatinin çekilmesi açılarından görsel sanatlar öğretimini destekleyeceği düşünülmektedir.

Sanatçılar yaşadıkları dönemin üslubunu yansıtan ve yaşadıkları toplumları doğrudan veya dolaylı olarak etkileyen kişilerdir diyebiliriz. Resim sanatında kadının bulunduğu konumu ve kadın kimliğiyle verilen mücadeleyi düşünerek toplumun kadına bakış açısını bir bütün olarak değiştirmek için sanat eserlerinde kadın sembolünün yansımaları ve kadın sanatçıların resim sanatında var oluşlarının anlatılarak öğretim programında yer verilip, güçlü kadın farkındalığı oluşturulması önemlidir.

Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı görsel sanatlar ders öğretmenlerinin görsel sanatlar öğretim programında kadın sanatçılara yer verilmesine yönelik görüşlerinin incelenmesidir. Görsel sanatlar öğretmenlerinin bir öğretim aracı olarak kadın sanatçılara yönelik görüş ve bilgileri, eğitim süreci üzerinde etkili olabilir. Bu amaç doğrultusunda araştırmanın problemini “Görsel sanatlar öğretmenlerinin kadın sanatçılara öğretim programlarında yer verilmesine dair görüşleri nasıldır?” sorusu oluşturmaktadır.

Yöntem

Bu araştırma, nitel araştırma yöntemlerinden durum çalışması desenine uygun olarak tasarlanmıştır. Durum çalışması; herhangi bir alanda ortaya çıkan bir problem durumu veya sorusu çerçevesinde kaynak eserler ya da katılımcı bireyler gibi referanslar aracılığıyla detaylı ve derinlikli bir inceleme ve araştırma yaparak rapor ve sonuçların elde edildiği bir nitel araştırma desendir (Creswell, 2009).

Katılımcılar

Bu araştırmanın katılımcıları, 2022-2023 öğretim yılında Erzurum ilindeki merkez ilçelerde görev yapan 15 görsel sanatlar öğretmenidir. Araştırma kapsamında bulunan okulların ve öğretmenlerin tamamına ulaşmanın olası zorlukları öngörülerek; evreni temsil etmeye yönelik, Erzurum ili merkez ilçelerinde görev yapan 15 görsel sanatlar öğretmenin, görüşüne başvurulmuştur. Araştırmanın katılımcılarının belirlenmesinde kolayda örnekleme yöntemi tercih edilmiştir. “Kolayda örnekleme; zaman, para ve işgücü açısından var olan sınırlılıklar nedeniyle örneklemin kolay ulaşılabilir ve uygulama yapılabilir birimlerden seçilmesidir” (Yıldırım & Şimşek, 2008, s. 107). Katılımcılar seçilirken kolay ulaşılabilir durum örnekleme ilkesine bağlı kalınmıştır. Katılımcılara ait cinsiyet ve görev sürelerine (kıdem) ilişkin özellikleri Tablo 1’de verilmiştir.

Tablo 1.

Çalışma Grubu Öğretmenlerinin Cinsiyet, Kıdem ve Okul Türlerine Göre Dağılımı

Okul Türü	Kadın Görev Süresi (Kıdem-Yıl)				Erkek Görev Süresi (Kıdem-Yıl)				Toplam
	0-10	11-20	21-30	31+	0-10	11-20	21-30	31+	
Ortaokul	1	3	1		1	2	1		9
Fen Lisesi			1						1
And. Lisesi	1	1	1				2		5
Toplam	2	4	3		1	6	3		15

Araştırmaya katılan öğretmenlerin görev yaptıkları okullar ve isimleri etik kurallar gereği çalışma içerisinde yer verilmemiş, bunun yerine öğretmen 1, 2, 3 gibi kod isimler

kullanılmıştır. Tablo 1'deki veriler araştırmaya katılan öğretmenlerin çoğunluğunun 10 yıl üzerinde kıdem yılına sahip olduğunu ve çoğunluğunun ortaokullarda görev yaptığını göstermektedir.

Veri Toplama Aracı

Bu çalışmada görsel sanatlar öğretmenlerine yönelik "Öğretmen Görüşme Formu" hazırlanmıştır. 5 adet yarı yapılandırılmış mülakat sorusuyla görüşme formu oluşturulurken literatür taraması yapılarak madde havuzu oluşturulmuştur. Taslak maddeler için 3 görsel sanatlar öğretmeni, 2 eğitim programları ve öğretim ve 2 görsel sanatlar alan uzmanından uzman görüşü alınmıştır. Uzman görüşleri doğrultusunda revize edilen formların 3 görsel sanatlar öğretmeni ile pilot çalışması yapılmıştır. Gerekli görülen düzenlemeler yapıldıktan sonra formlara son hali verilmiştir.

Öğretmen görüşme formu 5 sorudan oluşmaktadır. Formda öğretmenlerin "Kadın Sanatçılara Görsel Sanatlar Dersi Öğretim Programlarında Yer Verilmesine Dair Öğretmen Görüşleri" ne yönelik sorular aşağıda belirtilmiştir;

- 1- Ulusal ve uluslararası alan da kadın ressam sanatçılar ve bu sanatçıları ön plana çıkaran çalışmaları hakkındaki bilgileriniz nelerdir?
- 2- Kadın sanatçıların görsel sanatlar dersi öğretim programında yer alması bağlamında amaçlar (Hedef/Kazanım) neler olmalıdır?
- 3- Görsel sanatlar dersinde kadın sanatçıların biyografilerine ve sanatsal faaliyetlerine yönelik içerik hazırlama yönünde sorun yaşayacağınızı düşünüyor musunuz? Nasıl?
- 4- Kadın sanatçılara görsel sanatlar dersi öğretim programında yer verilmesinin öğrenciye kazanım bağlamında faydalarının neler olacağını düşünmektesiniz?
- 5- Görsel sanatlar dersi Öğretim Programında öğretmenlerin kadın sanatçılar hakkındaki bilgilere yer verilmesi konusunda düşünceleriniz nelerdir?

Verilerin Toplanması

Bu çalışmada araştırma için Erzurum ilindeki merkez ilçelerde görev yapmakta olan 15 görsel sanatlar öğretmeni ile görüşme tekniği kullanılarak araştırma soruları sorulmuş ve bu görüşmeler esnasında katılımcıların izni dâhilinde kayıt cihazı kullanılmıştır. Görsel Sanatlar öğretmenleri ile birebir konuşmak amacıyla uygun oldukları saatler için randevular alınmış ve randevu alınan süre zarfında bir araya gelinerek birebir görüşülmüştür ve her bir görüşme yaklaşık 20 dakika içerisinde tamamlanmıştır. Kayıt cihazı kullanılarak bütün görüşmeler kaydedilmiş daha sonra

kayıtlar transkript edilmiştir. Araştırma prosedürü, Atatürk Üniversitesi Sosyal ve Beşerî Bilimler Etik Kurulu'na bağlı Güzel Sanatlar Birim Etik Kurulu'nun 26.01.2023 tarih ve 2/1 sayılı kararı ile bilimsel etik ilkeler yönünden onaylanmıştır.

Verilerin Analizi

Görsel Sanatlar öğretmenleri ile yapılan görüşmeler sonucunda toplanan verilerin analiz ve yorumlamasında betimsel analiz tekniği kullanılmıştır. "Betimsel analiz; toplanan verilerin araştırmacının daha önceden belirlediği konu alanlarına göre incelendiği, katılımcıların duygu ve düşüncelerinin neden-sonuç ilişkisi çerçevesinde doğrudan alıntılar kullanılarak yorumlandığı analiz şeklidir" (Yıldırım & Şimşek, 2008). Veriler araştırmacı tarafından birkaç kez okunduktan sonra bilgisayara kaydedilmiştir. Araştırma kategorilere ayrılmış ve her bir kategori için öğretmenlerin vermiş oldukları yanıtlara göre ifadeler sunulmuştur. Veriler frekans ve yüzdeler ile beraber tablolar halinde sunularak yorumlanmaya çalışılmıştır.

Geçerlik ve Güvenirlik

Araştırmanın geçerlik çalışması için araştırmacı tarafından hazırlanan görüşme formu 1 görsel sanatlar öğretmeni, 2 eğitim programları ve öğretim ve 2 görsel sanatlar alan uzmanından uzman görüşleri alınarak forma son şekli verilmiştir. Ayrıca katılımcıların görüşlerine doğrudan yer verilerek güvenilirliği artırılmıştır.

Bulgular

"Ulusal ve uluslararası alan da kadın ressam sanatçılar ve bu sanatçıları ön plana çıkaran çalışmaları hakkındaki bilgileriniz nelerdir?" sorusuna verilen yanıtlara ilişkin bulgular Tablo 2'de verilmiştir.

Tablo 2.

Görsel Sanatlar Öğretmenlerinin "Kadın Sanatçılar" Kavramı ile İlgili Cevapları

Sanatçı İsimleri	f	%
Mihri Müşfik Hanım	7	14.00
Hale Asaf	4	8.00
Nazlı Ecevit	2	4.00
Ayşe Celile	6	12.00
Şükran Moral	1	2.00
Mahide Arel	5	10.00
Şükriye Dikmen	5	10.00
Fahrünnisa Zeyd	5	10.00
Müfide Kadri	2	4.00
Marina Abromoviç	1	2.00
Frida Kahlo	7	14.00
Mary Casatt	3	6.00
Artemisia Gentileschi	1	2.00
Elisabetta Sirani	1	2.00
Toplam	50	100

(n=15)

Tablo 2 incelendiğinde görsel sanatlar öğretmenlerinin tamamının (%100) “Ulusal ve uluslararası alan da kadın ressam sanatçılar ve bu sanatçıları ön plana çıkaran çalışmaları hakkındaki bilgileriniz nelerdir?” sorusuna örnekler verdiklerini, Mihri Müşfik Hanım (f=7), Ayşe Celile (f=6), Fahrünnisa Zeyd (f=5), Mahide Arel (f=5), Şükriye Dikmen (f=5), Hale Asaf (f=4), Frida Kahlo (f=7) gibi isimleri büyük ölçüde soruya karşılık cevap olarak verdikleri yukarıdaki tabloda görülmektedir.

“Ulusal ve uluslararası alanda kadın ressam sanatçılar ve bu sanatçıları ön plana çıkaran çalışmaları hakkındaki bilgileriniz nelerdir?” sorusuna açıklama ve yorumlarda bulunan bazı görsel sanatlar öğretmenlerinin ifadeleri ise şu şekildedir:

Öğretmen 1: Üç kadın ressam hakkında kısıtlı bilgim var. Bunlar (Mihri Müşfik, Nazlı Ecevit, Celile Hikmet), çalışmaları hakkında bilgim yok.

Öğretmen 2: İlk kadın ressamlarımız Mihri Müşfik, Bülent Ecevit’in annesi Nazlı Ecevit, Nazım Hikmet gibi ressam olan annesi Celile Hikmet, Mihri Müşfik’in yeğeni Hale Asaf Türk resamlardan bildiklerim. Frida Kahlo ise uluslararası bildiğim.

Öğretmen 3: Batılı resamlardan ismini anımsadığım Artemisia – Elisabetta gibi birkaç sanatçı biliyorum, fakat eserleri ve yaptıkları tekniklerle adını çok duyuramamış olmaları sebebiyle XX. Yüzyıl ressamı olan Frida kendinden bahsettiriyor. Türklerde Mihri Müşfik, Hale Asaf derslerde tema olarak işlediğim resamlardan.

Öğretmen 5: Hale Asaf, Frida Kahlo, Müfide Kadri, Frida Kahlo’nun kendi portreleri dikkat çekici, Hale Asaf’ın manzara çalışmaları çok özel, Müfide Kadri: Öğretmen kimliğiyle, Peçeli Kadın resmi.

Öğretmen 6: Mihri Müşfik, Hale Asaf, Müfide Kadri peçeli kadın eseri gibi.

Öğretmen 7: Mihri Müşfik Hanım, Ayşe Celile Hanım, Müfide Kadın, Mahide Arel, Fahrünnisa Zeyd, Şükriye Dikmen gibi ulusal ressamlarımız ve Frida Kahlo, Mary Cassatt, Suzanne Valadon gibi uluslararası ressamlar görsel sanatlar dünyasında yer bulur. Günümüzde bazıları sanatçı olmasa da kadın sanatçılara önem veren isimler Zühal Üretken, Tülay Güngen, Filiz Ova gibi isimlerin desteklerini görmekteyiz.

Öğretmen 8: Ulusal ve uluslararası kadın sanatçıların ve bu sanatçıların çalışmaları hakkında bilgim var evet. Bu kadın sanatçıları arasında en iyi takip ettiklerim ulusal olarak; Şükran Moral performans sanatçısı. Uluslararası Marina Abromoviç Sırp performans sanatçısı.

Öğretmen 10: Ayşe Celile Hanım, Mahide Arel, Şükriye

Dikmen Türk ressamlarımızın yanı sıra Frida Kahlo ve Suzanne Valadon gibi yabancı ressamlarımızı görmekteyiz.

Öğretmen 11: Ulusal ve uluslararası alanda kadın ressam sanatçılar fark yaratıyor, cesaret ediyor, değiştiriyorlar. İnternette takip ettiğimiz kadın ressamlar açtıkları sergilerle kamuoyunda yer almakta. Türk kadın ressamlarımız hem dünyada hem dünyanın farklı ülkelerinde açtıkları sergilerle beğeni toplamaktadır. Kimi sembolizm, kimi sürrealizm, kimi kavramsal sanatla yola çıkarak üretkenliklerini sergilemektedir.

Öğretmen 12: Ayşe Celile Hanım, Mahide Arel, Şükriye Dikmen, Mihri Müşfik, Fahrünnisa Zeyd gibi ulusal ressamlarımız ve Mary Cassatt, Frida Kahlo, Suzan Valadon gibi uluslararası ressamlar sanat dünyasında önde gelir.

Öğretmen 13: Ayşe Celile Hanım, Mahide Arel, Şükriye Dikmen, Mihri Müşfik, Fahrünnisa Zeyd gibi ulusal ressamlarımız ve Mary Cassatt, Frida Kahlo, Suzan Valadon gibi uluslararası ressamları görmekteyiz.

Öğretmen 14: Ulusal alanda kadın ressamlarımızın, Cumhuriyet döneminde ön plana çıktığını bu dönemin hocalarından ders alarak sanat alanında kendilerini ispat etmeye çalıştıklarını biliyorum.

“Kadın sanatçıların öğretim programlarında yer almasının, toplumda kadın – erkek eşitliği algısı yaratması bakımından farkındalık oluşturup oluşturmayacağına ilişkin görüşleriniz nelerdir?” sorusuna yönelik katılımcı öğretmenlerin çoğunluğu farkındalık oluşturacağı şeklinde görüş beyan etmişlerdir. Söz konusu soruya ilişkin görüşlerden bazılarını Tablo 3’ün ardından yer verilmiştir.

Tablo 3.

Kadın Sanatçıların Öğretim Programlarında Yer Almasının, Toplumda Kadın-Erkek Eşitliği Algısı

İfadeler	f	%
Farkındalık oluşturur	15	100
Farkındalık oluşturmaz	0	0

(n=15)

Öğretmen 2: Aslında burada amacımız kadın – erkek olmamalı, sanat ve sanatçı kavramları içerisinde ele almalıyız.

Öğretmen 3: Dediğim gibi kadın erkek ayrımı gibi değil ama maalesef kadın ressamların az olması ya da onlara ulaşılabilirlik anlamında bizi zorluyor. Bizler ilgimizi çeken renkli, tekniksel ve yapılabilecek örneklerle yoğunlaşmış, diğerlerini teorik olarak anlatıp geçmek durumunda kalıyoruz.

Öğretmen 6: Kadın sanatçıları olaylara ve şekillere farklı ve daha estetik yaklaştığından dolayı ve yaratılış özelliklerinin de etkisiyle verimli olacağını düşünmekteyim.

Öğretmen 8: Her öğrencinin ilgi ve yetenekli olmasını isteriz görsel sanatlar dersinde atladığımız bir konu var ki bu ilgi ve yetenek öğretmenle doğru orantıda. Görsel sanatlar dersinde evet erkek öğretmenlerin öğrencilere payı yüksek ama kadın öğretmenlerin, erkek öğretmenlere göre empati algısı daha farklı.

Öğretmen 9: Kadınların başarılarını daha ön plana çıkartan kazanımlar belirlenmelidir. Onların hayatları ve yaptıkları yapıtları özellikle belirtmeli. Duygulara bakış açıları vurgulanarak incelenmelidir.

Öğretmen 12: Erkek sanatçılara ne kadar önem ve değer veriyorsak kadın sanatçılara da o kadar önem ve değer vermeliyiz. Erkek ve kadın sanatçılar eşittir.

Öğretmen 13: Erkekler ve kadınlara aynı değerin verilmesi lazım. Erkeklerle ne kadar önem ve değer veriliyorsa kadınlara da verilmelidir. Aralarında eşitliğin sağlanması lazım.

Öğretmen 14: Kazanımlarımızda erkek sanatçıları tanıttığımızda, kız öğrencilerimizden gelen sorulara cevap vermede ikilemede kalıyordum. Kız öğrenciler neden bayan sanatçı yok diye sorabiliyorlar, bence bayan ressamalarda programa dâhil edilmelidir.

“Öğretim programlarında kadın sanatçılara ve faaliyetlerine yer verilmesi halinde gelişmiş ve gelişmekte olan eğitim teknolojileri sayesinde, içerik hazırlama düzeyleri”ne ilişkin sorusuna yönelik katılımcı öğretmenlerin görüşlerinin dağılımları Tablo 4’te, görüşlerinden örnekler de tablodan sonra verilmiştir.

Tablo 4.

Görsel Sanatlar Öğretmenlerinin Öğretim Programlarında Kadın Sanatçılara ve Faaliyetlerine Yer Verilmesi Halinde Gelişmiş ve Gelişmekte Olan Eğitim Teknolojileri Hakkında Bilgi Düzeyleri

İfadeler	f	%
Zorluk yaşarım	0	0.00
Zorluk yaşamam	15	100.00

(n=15)

Tablo 4’teki veriler, bu soruya ilişkin katılımcı öğretmenlerin özgüvenlerinin üst düzeyde olduğunu, söz konusu konuya yönelik içerik hazırlamada sorun yaşamayacaklarını ifade ettiklerini göstermektedir. Katılımcıların bazılarının soru hakkındaki görüşleri şu şekildedir:

Öğretmen 3: Zaten seçeneğin az olması beni bu konuda zorlamıyor. Bir proje ödevinde araştırma imkânı varsa isimleri birkaç kadın ressam içinden dağıtıyorum. Bilgiye ulaşamazlarsa kaynak sağlıyorum.

Öğretmen 4: Düşünmüyorum. Kadın sanatçılar ve sanatsal faaliyetlerle ilgili kaynak sıkıntısı olmayacağı kanaatindeyim.

Öğretmen 5: Sorun yaşayacağımı düşünmüyorum. Çünkü

günümüz teknoloji çağında ve okullarda akıllı tahta imkânıyla bilgiye ve görsele çok çabuk ulaşılmaktadır. Hem sanatlarıyla ilgili hem de ressamlarımızı bilgi ve görsellerle öğrencilerimize aktarırken sıkıntısız bir şekilde bilgiyi paylaşabiliyoruz. Daha sonra ressamlarımıza konumuzda yer verirken öğrencilerimiz çalışmalarını röprodüksiyon tekniği kullanarak, bilgiyi öğrenip öğrenmediğini de öğrenmiş oluyoruz.

Öğretmen 6: Hayır düşünmüyorum. Bilişim çağında yeterli düzeyde bilgilere daha hızlı ve çabuk ulaşıyor.

Öğretmen 7: Sorun yaşanmaz diye düşünüyorum. Sanatçı sanatçıdır, cinsiyet ayrımı yapılamaz. Bir erkek sanatçı nasıl ele alınıyorsa kadın sanatçıda aynı şekilde ele alınabilir.

Öğretmen 8: Hayır düşünmüyorum. Çünkü aldığımız eğitim boyunca sanatsal faaliyetler içerisinde fazlasıyla bulunuyoruz ki görsel sanatlar dersinde de bu aldığımız eğitimin hakkını fazlasıyla verdiğimiz düşünüyorum. Kadın sanatçılarımızı ve sanatsal faaliyetlerini ki daha çok ulusal sanatçılarımızı ön plana alarak öğrencilerimizin birer sanatçı olma fikrini aşilayarak asıl yapmamız gerekenleri ön planda tutarak öğrencilerimizi özendirmek ve onların gelecekte birer sanatçı olacaklarını empoze etmektir. Sanatsız kalan bir toplumun hayat damarlarından biri kopmuş demektir.

Öğretmen 9: Sanat akımları ve öncülerini incelendiğinde görülüyor ki öncüler hep erkek sanatçılar olmuştur. Bu elbette ki yanlış değildir, fakat bazen akım temsilcisinden daha güçlü kadın sanatçılar olduğunu biliyoruz fakat ön plana çıkarılmamıştır. Bu haliyle içeriğe ulaşmamızın önündeki büyük engellerden bir tanesidir.

Öğretmen 14: Bir sorun olacağını düşünmüyorum. İnternette bilgi mevcut.

Öğretmen 15: Hayır, düşünmüyorum. Tıpkı erkek sanatçılarda yapılan araştırma ve çalışmalardan bir farkı olmayacaktır.

“Kadın sanatçılar ve faaliyetlerine programlarda yer verilmesi halinde özellikle kız öğrencilerde rol model oluşturacakları, ilham kaynağı olabilecekleri, becerilerini geliştirebilmelerine yardımcı olabilmesi düşünülebilir mi?” sorusuna yönelik katılımcı öğretmenlerin görüşlerinin dağılımları Tablo 5’te, görüşlerinden örnekler de tablodan sonra verilmiştir.

Tablo 5.

Görsel Sanatlar Öğretmenlerinin Öğretim Programlarında Kadın Sanatçılara ve Faaliyetlerine Yer Verilmesi Görüşlerine İlişkin Tablo

İfadeler	f	%
Öğretim programlarında yer verilsin	15	100
Öğretim programlarında yer verilmesin	0	0

(n=15)

Öğretim programlarında yer verilmesi durumunda sanata ve sanatçıya saygı uyandırmak kadın erkek eşitliği noktasında toplumsal algılar oluşturacağı yönündeki görüşler çoğunlukta olmakla birlikte katılımcılardan bazılarının görüşlerine aşağıda doğrudan yer verilmiştir.

Öğretmen 2: Tabii ki yer verilmesi, yer verilirken de sanatçılar diyerek kadın – erkek aynı fanusun içerisinde ele alınıp aynı değerle bahsedilmesini doğru buluyorum.

Öğretmen 3: Dediğim gibi kadın erkek ayrımı gibi değil ama maalesef kadın ressamların az olması ya da onlara ulaşılabilirlik anlamında bizi zorluyor. Bizler ilgimizi çeken renkli, tekniksel ve yapılabilecek örneklere yoğunlaşmış, diğerlerini teorik olarak anlatıp geçmek durumunda kalıyoruz.

Öğretmen 4: Olması gereken bir durum. Sanata olan katkılarının bilinmesi önemlidir.

Öğretmen 5: Gayet olumlu ve mutlaka yer verilmesi gerektiğini düşünüyorum. İsim olarak çokça duyulan belli başlı yabancı veya Türk erkek ressamlarımız oluyor ama kadın sanatçılarımız düşünceleriyle, estetik algılarıyla ve fikirleriyle geleceğe ve öğrencilere katkı sağlayacağını, sanata olan bakış açısının değişeceğini düşünüyorum.

Öğretmen 7: Eşitlik, kadına destek, kız öğrencilere özgüven ve hatta erkek sanat severlerinde ufkunun genişlemesi hususunda müspet olacağını düşünüyorum.

Öğretmen 8: Kadın sanatçıların farklı çalışmalarını ve dünyaca ünlü sanatçıların çalışmalarını eril gücün hükmetmekte olduğunu bilen insanlar içinde kadınların azınlıkta olmasının önüne geçmek ve öğrencilerin içinde bir nevi özendirmek (Kız öğrenci) geriye kalan erkek öğrencilerin ise kadınların da her yerde olduğu gibi sanatta da yer alabilme fikrini ön plana çıkartır.

Öğretmen 9: Elbette kadın sanatçılar hak ettiği ilgiyi ve özeni görememektedir. Sebebi erkek üstün bir toplum olmamızdan kaynaklanıyor olabilir. Esas sorun aslında gündem edilmemesi diyebiliriz. Modern sanat biraz daha bunu aşabilse de yeterli olmamaktadır.

Öğretmen 10: Sanata sanatçıya saygı bağlamında ve eşitlik bağlamında olumlu katkı sağlayacağını düşünüyorum.

Öğretmen 11: Görsel Sanatlar dersinde kadın sanatçılar hakkında bilgiler vermekteyiz. Örneğin Frida Kahlo hayatı, kişiliği, görüşleri, sanatı, sürrealist oluşu ve hayata bakış açısının öğretim programlarında yer alması öğrencilerin gelişimi açısından da önemli yer alacaktır. Toplumun gelişiminde kadınlar ön plandadır, kadın her şeydir. Kadın topluma doktor, hakim, savcı ve toplumları yönetecek lider yetiştirir. Öğretim programlarında yer verilmelidir.

Öğretmen 14: Öğretmenlerimiz açısından da olumlu

olacaktır. Bizlere zamanında çok fazla bilgi verilmemişti. Bu konuda kendimiz araştırarak bilgi sahibi olduk. Öğretim programlarında sanata ve sanatçıya saygı ve farkındalık oluşturmak için kadın ressam sanatçılara mutlaka yer verilmelidir.

Öğretmen 15: Bu düşünceyi destekliyorum. Birçok geleceğe yön veren değerli kadın sanatçılar var, çocukların bunları da bilmeye ve öğrenmeye hakkı olduğu kanaatindeyim.

Sonuçlar

Tarihsel olarak, kadın ressamlar genellikle erkek meslektaşlarına kıyasla daha az tanınmış ve fırsatlarla sınırlı kalmışlardır. Ancak, zaman içinde bazı kadın ressamların önemli başarılar elde ettiği ve sanat dünyasına katkıda bulunduğu birçok örnek bulunmaktadır. Tarihte kadın ressamların yaptığı çalışmaların sayısı oldukça fazladır ve çeşitli dönemlerde farklı tarzlarda sanat eserleri üretmişlerdir. Ancak, kadın sanatçılar genellikle cinsiyet ayrımcılığı ve sosyal kısıtlamalar nedeniyle daha az tanınmış olabilirler. Son yıllarda ise kadın sanatçılar daha fazla tanınma ve değer görme fırsatlarına sahip olmaya başlamışlardır.

Literatürdeki bazı çalışmalara (Bell, 1963; Carline, 1968; Kumral, 2002) göre, sanatta belirgin olan erkek egemenliğinin XIX. yüzyıla kadar devam ettiği, XIX. yüzyılın ortalarına doğru sanat eğitiminde önemli bir dönüşüm yaşandığı görülmüştür. Bu dönemde, geleneksel akademik sanat eğitimi ile daha modern ve tasarıma yönelik sanat eğitimi arasında bir ayrımın gerçekleştiği, toplumun farklı sınıfları ve cinsiyetler arasında da farklılaşmalara neden olduğu anlaşılmıştır. Zenginler, soylular ve üst sınıflar, genellikle geleneksel ve akademik sanat eğitimi almayı tercih etmişlerdir. Bu tür eğitim, genellikle resmi sanat akademilerinde verilirdi ve figüratif resim, heykelticilik ve diğer geleneksel sanat disiplinleri üzerine odaklanırdı. Ancak bu eğitim sınırlı sayıda insan için erişilebilirdi ve genellikle erkek öğrencilere yönelikti. Akademik sanat eğitimi daha fazla maliyetli ve sınırlı erişilebilirliğe sahip olduğundan, daha fazla kadın tasarım odaklı sanat eğitimi almaya başlamıştır. Bunun sonucunda kadınlar sanatta daha fazla rol üstlenerek kendi yaratıcılıklarını ifade etmelerini sağlamıştır.

Ülkemizde ise II. Meşrutiyet dönemi (1908-1920), Osmanlı İmparatorluğu'nda anayasal düzenin tekrar kurulduğu ve toplumsal reformların gündeme geldiği bir dönemdir. Bu dönemde, özellikle kadınlar için çeşitli hak ve özgürlüklerin arttığı ve toplumsal değişimlerin yaşandığı bir süreçten geçilmiştir. Kadınlar için eğitim fırsatlarının verilmesi, sosyal ve ekonomik yaşama katılım, kadın derneklerinin kurulması gibi gelişmelerle Türk kadınının toplumsal ve kültürel anlamda daha fazla görünürlük kazandığı ve haklarını

aramaya başladığı bir dönem olarak önemlidir. Özellikle Tanzimat Dönemi, Osmanlı İmparatorluğu'nda Modernleşme ve Batılılaşma hareketlerinin etkisiyle birlikte sanat, kültür ve eğitim alanlarında değişimler yaşandığı bir dönemdi. Bu dönemde bazı kadınlar, özellikle Batı tarzı eğitim ve kültürel etkileşim sayesinde, sanat alanına katılmaya başladılar. Bazı kadınlar resim, müzik ve edebiyat gibi alanlarda eserler üretmeye başladılar. Ancak gerçekten kadınların sanat ve eğitim alanlarındaki varlığı, Cumhuriyet Dönemiyle daha belirgin hale gelmiştir. Cumhuriyet Dönemi, Türkiye'nin modernleşme çabalarının zirve yaptığı bir dönem olduğu için Cumhuriyet yönetimi, kadınların toplumsal rollerini güçlendirmeye ve eğitim almasını teşvik etmeye yönelik politikaları benimsenmeye başlamıştır. Bu dönemde kadınlar, sanat ve eğitim alanlarında daha fazla fırsat ve özgürlüğe sahip olarak Türkiye'de resim, heykel, müzik, tiyatro, edebiyat ve diğer sanat dallarında daha etkin bir şekilde yer almaya başladılar. Kadınlar sanatçı ve eğitimci kimlikleriyle toplumsal değişimlere ve kültürel gelişmelere katkıda bulunmuşlardır. Sonuç olarak, XIX. yüzyılın ikinci yarısında başlayan Batılılaşma hareketleri Türkiye'de kadınların sanat alanına katılımını başlatıp, ilerleyen süreçlerde kadınların sanatçı ve eğitimci kimlikleri Cumhuriyet Dönemi ile daha belirginleşmiştir (Şahmaran Can, 2016, s. 1017). Bu bilgiler doğrultusunda Türkiye ve Avrupa da kadınların sanat eğitiminin karşılaştırılması gibi kadın ressam sanatçılar ile ilgili olarak birçok araştırmanın bulunduğu, araştırmalarda genellikle Osmanlı Devleti'nin son dönemleri ve Cumhuriyet'in ilk yıllarıyla ilgili çalışmaların yoğunlaştığı görülmüştür (Dilmaç, 2011, s. 112).

Alan yazına bakıldığında kadın sanatçıların görsel sanatlar dersi öğretim programlarında yer verilmesine yönelik öğretmen görüşlerini içeren herhangi bir çalışmaya rastlanmamıştır. Öğretim programlarında kadın sanatçılara yer verilmesine yönelik aktif görev yapan görsel sanatlar öğretmenlerinin görüşlerini içeren çalışmamızın, alanda farklı bakış açıları getirmesi, toplum nezdinde farkındalık oluşturacağı ve programların güncellenmesi aşamalarında MEB yöneticilerine bu yönde öneriler sağlayacağı düşünülmektedir.

Ulusal ve uluslararası alanda kadın ressamlar ve bu sanatçıları ön plana çıkaran çalışmalara ilişkin öğretmen görüşlerine göre; öğretmenlerin ulusal ve uluslararası kadın ressam sanatçılara örnekler verdikleri, bir açıklama ya da yorum yaptıkları belirlenmiştir. Yapılan tanımlardan öğretmenlerin, "kadın sanatçı" kavramını daha çok ülkemizde Osmanlı'nın son dönemleri ve Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki sanatçılarla ilişkilendirdikleri görülmektedir. Öğretmenlerin örnek verdikleri kadın sanatçılardaki bu çeşitliliğin, kendi mesleklerine olan ilgi ve sevgilerinden kaynaklandığı düşünülebilir.

Kadın sanatçıların öğretim programlarında yer almasının, toplumda kadın-erkek eşitliği algısı yaratması bakımından farkındalık oluşturup oluşturmayacağına ilişkin sonuçlara göre; çoğu öğretmen farkındalık oluşturulacağını, kazanımlarımızda erkek sanatçıların tanıtımının yanında kadın sanatçılara da yer verilerek kız öğrencilerimizin de sorularını yanıtlayıp öğretmenlerin ikilemde kalmaması açısından etkili olacağını ifade etmişlerdir. Dersin hem işleniş açısından hem de öğrencilerin düşüncelerine yön vermesinden dolayı bu durumun dersin özelliklerini öğrencilere yansıttığı düşünülebilir.

Öğretim programlarında kadın sanatçılara ve faaliyetlerine yer verilmesi halinde gelişmiş ve gelişmekte olan teknoloji sayesinde, içerik hazırlanması ve bu tür çalışmalarda zorluk yaşayıp yaşamayacaklarına ilişkin öğretmen görüşleri incelendiğinde; öğretmenlerin özgüvenlerinin üst düzeyde olduğu, söz konusu konuya yönelik içerik hazırlama noktasında sorun yaşamayacaklarını belirttikleri görülmüştür. Bu durum görsel sanatlar öğretmenlerinin teknolojiyi takip eden ve teknolojik gelişmelere ayak uydurabilen profesyoneller olduklarını göstermektedir.

Görsel sanatlar dersi öğretim programlarında sırasıyla 1924, 1936, 1948, 1968, 1992, 1997, 2006, 2013, 2018 yıllarında yapılan yenileme ve güncelleme çalışmalara rağmen (Gültekin & Güner Özer, 2020) çalışma konusuna dair bir içerik ve kazanım eklenmediği görülmektedir. Kadın sanatçılara görsel sanatlar öğretim programında yer verilmesine dair öğretmen görüşleri; kadın sanatçılar ile ilgili içeriklerin programda yer almasının ve ayrı bir kazanım olarak ele alınmasının, sanata ve sanatçıya saygı uyandırmak, kadın erkek eşitliği gibi konularda pozitif toplumsal algılar oluşturma potansiyeli taşıdığından öğretmenlerin büyük bir bölümü tarafından olumlu karşılandığını göstermiştir. Kadın sanatçılar konusuna, görsel sanatlar dersi programında gerektiği kadar vurgu yapılmaması ciddi bir eksiklik olarak görülmektedir. Dolayısıyla bu durumun görsel sanatlar dersinde kadınlara yönelik bir farkındalık oluşturma potansiyeli taşıdığı söylenebilir.

Öneriler

Araştırma sonuçları bağlamında bakıldığında, MEB bünyesinde gerçekleştirilecek nitelikli kurslarla öğretmenlere; Türk ve dünya tarihinde yer edinmiş rol model kadın ressamlar ile ilgili görsel sanatlar derslerinde kullanılabilecek kitap, kaynak varlığı, konularında seminerler, eğitimler verilmesi önerilebilir. Yapılacak seminerlerle öğretmenlere kadın sanatçılarla ilgili derslerinde kullanarak bilgi, beceri, farkındalık ve öz yeterlik yönünden kendilerini değerlendirme fırsatı verilebilir. Görsel sanatlar öğretmenlerine rehberlik etmesi

açısından özellikle Türk tarihindeki kadın ressamlarla ilgili öğrencilerin kazanım, yaş ve sınıf seviyelerine uygun görsel sanatlar derslerinde kullanılabilecek ve öğrencilerde rol model, farkındalık oluşturmayı içeren bir kılavuz kitap hazırlanabilir. Öğrenciler ve öğretmenler için çeşitli etkinlikler, materyaller ve ölçme-değerlendirme yöntemlerini içeren eğitim-öğretim içerikleri tasarlanabilir.

Etik Komite Onayı: Etik kurul onayı Atatürk Üniversitesi Sosyal ve Beşerî Bilimler Etik Kurulu'na bağlı Güzel Sanatlar Birim Etik Kurulu'ndan (Tarih: 26.01.2023, Sayı: 2/1) alınmıştır.

Bilgilendirilmiş Onam: Katılımcılardan yazılı onam alınmıştır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Fikir-İ.M.; Tasarım-İ.M.; Denetleme-A.A.A.; Kaynaklar-İ.M.; Veri Toplanması ve/veya İşlemesi: İ.M.; Analiz ve/veya Yorum-İ.M.; Literatür Taraması-İ.M.; Yazıyı Yazan-İ.M.; Eleştirel İnceleme-A.A.A.; Diğer: İ.M.

Çıkar Çatışması: Yazarlar, çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Finansal Destek: Yazarlar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Ethics Committee Approval: Ethics committee approval was obtained from Ethics Committee of the Atatürk University Social and Human Sciences Ethics Committee (Date: 26.01.2023, Number: 2/1).

Informed Consent: Written informed consent was obtained from the participants.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions: Concept -İ.M.; Design-İ.M.; Supervision-A.A.A.; Resources-İ.M.; Data Collection and/or Processing-İ.M.; Analysis and/or Interpretation-İ.M.; Literature Search-İ.M.; Writing Manuscript-İ.M.; Critical Review-A.A.A.; Other-İ.M.

Conflict of Interest: The authors have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The authors declared that this study has received no financial support.


Kaynaklar

- Bell, Q. (1963). *The schools of design*. Routledge and Kegan Paul.
- Carline, R. (1968). *Draw they must: A history of the teaching*. Nd Examiningo F Art. W. & J. Mackey and Co., Ltd.
- Creswell, J. W. (2009). *Research design, qualitative, quantitative, and mixed methods approaches* (3rd Edition). Sage.
- Dılmaç, O. (2011). Türkiye ve Avrupa'da kadınların sanat eğitiminin karşılaştırmalı tarihçesi. *Marmara University Atatürk Education Faculty Journal of Educational Sciences*, 34(34), 99-115. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1912>
- Grosenick, U. (2005). *Women artists in the 20th and 21st century*. Taschen.
- Gültekin, M. & Güner Özer, M. (2020). Görsel sanatlar öğretim programı (M. Gültekin, Ed.). *Cumhuriyet dönemi ilkokul programları* içinde (ss. 418-468). Pegem A.

- Hodge, S. (2013). *Gerçekten bilmeniz gereken 50 sanat fikri* (E. Gözgülü, Çev.). Domingo.
- İldeş, G. (1996). *Modern resimde kompozisyonlarda kadın figürü ve form ilişkisi* (Tez No. 53845) [Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.
- Keser, İ., & Keser, N. (2011, Ocak 1). Kadın Sanatçılar Yüzyılı: 19. Yüzyıl. *Yenidüzen*. <https://www.yeniduzen.com/kadin-sanatcilarin-yuzyili-19-yuzyil-12532h.htm>
- Krong, S. L. (1995). *"Art" the integrated early childhood curriculum*. Mc Graw-Hill, Inc.
- Kumral, Ç. (2002). Feminist sanat tarihinin temelleri. *Türkiye'de Sanat Dergisi*, 54(6).
- Millî Eğitim Bakanlığı (MEB). (2018). *Görsel sanatlar dersi öğretim programı (ilkokul ve ortaokul 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 ve 8. sınıflar)*. MEB Yayınları.
- Şahmaran Can, G. (2016). Tanzimat'tan cumhuriyet dönemi Türkiye'sine öne çıkan kadın sanatçılar. *İdil Dergisi*, 5(23), 1017-1036. <https://doi.org/10.7816/idil-05-23-14>
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2008). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (8. Baskı). Seçkin Yayıncılık.

Great Expectations Great Concepts: Challenge of The Istanbul Biennial with Popular Discourses of Global Art World

Büyük Umutlar Büyük Kavramlar: İstanbul Bienali'nin Küresel Sanat Dünyasının Popüler Söylemleri İle Mücadelesi

Nevin YALÇIN BELDAN 
Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi,
Güzel Sanatlar Fakültesi,
Muğla, Türkiye



ABSTRACT

The international mega exhibition Istanbul Biennial, which was first held in 1987, presents an unconventional exhibition model which has been structured with a choreography dominated by the curators' discourse. Within the framework of different concepts and themes determined by the selected curators, various venues specially designated by the curators were used in each exhibition to clearly reveal and characterize the artists' attitudes towards the subject. In this paper, the concepts and titles of the Istanbul Biennial held between 1987-2019 are scrutinized and the themes put forward by the curators for the exhibition are summed up in a certain categorization. This categorization is discussed under the three main headings: 'global metropolis', 'political and cultural issues and borders', and 'ecology and human activities' and the exhibitions are dealt under these headings. Based on the analysis of these topics, a question occurs: "Did the curators of the Istanbul Biennial try to manipulate the concepts of the themes?" In addition, it has been discussed how much the Biennial titles and concepts contribute to the idea of being a part of the global mainstream, which points to the initial founding goals of the Biennial.

Keywords: İstanbul Biennial, Contemporary Art, Global Art World, Exhibition, Concepts

Öz

İlki 1987 yılında gerçekleştirilen uluslararası mega sergi İstanbul Bienali, küratörün söyleminin hakim olduğu bir koreografiyle yapılandırılmış, geleneksel anlayışın dışında bir sergileme modeli sunmaktadır. Seçilen küratörler tarafından belirlenen farklı konsept ve temalar çerçevesinde, sanatçıların konuya ilişkin tutumlarını net bir şekilde ortaya koyabilmek ve bu anlamdaki tavırlarını karakterize etmek için her sergide küratörler tarafından özel olarak belirlenmiş çeşitli mekanlar kullanılmıştır. Bu makalede 1987-2019 yılları arasında gerçekleştirilen İstanbul Bienali'nin kavramları ve başlıkları irdelenmiş ve küratörlerin sergi için ortaya koyduğu tema ve konseptler belli bir kategorizasyon içerisinde ele alınmıştır. Buna dair yapılan sınıflandırmada 'küreselleşen metropolis', 'siyasi ve kültürel meseleler ve sınırlar' ve 'ekoloji ve insan faaliyetleri' olmak üzere üç ana başlık tespit edilmiş, sergiler bu başlıklar altında ele alınmıştır. Buradan yola çıkarak elde edilen saptamada "Küratörler temaların kavramlarını manipüle etmeye çalıştılar mı?" sorusu ortaya atılmış ve bu soruya yanıt aranmaya çalışılmıştır. Ayrıca, bu çerçevede Bienalin başlangıçtaki kuruluş hedeflerine işaret eden Bienal başlıklarının ve konularının küresel ana akımda yer alma fikrine ne kadar katkıda bulunduğu tartışılmıştır

Anahtar Kelimeler: İstanbul Bienali, Çağdaş Sanat, Küresel Sanat Dünyası, Sergi, Kavram

Introduction

The Istanbul Biennial has both an important and prestigious place in the international art world in contemporary art. This importance has been emphasized especially in foreign publications on biennials, the curators who organize these biennials and conceptual exhibitions, and it has emerged as one of the indispensable points of contemporary art in terms of both its exhibition approach and the concepts it deals with. The journey of the Istanbul Biennial began in 1973 as a part of the International Istanbul Festival initiated by the Istanbul Foundation for Culture and Arts.

Geliş Tarihi/Received 01.01.2024
Kabul Tarihi/Accepted 30.03.2024
Yayın Tarihi/Publication Date 31.03.2024

Sorumlu Yazar/Corresponding author:
Nevin YALÇIN BELDAN
E-mail: nyalcin@mu.edu.tr

Cite this article: Yalçın Beldan, N. (2024). Great expectations great concepts: Challenge of the Istanbul biennial with popular discourses of global art world. *Art Vision*, 30(52), 24-32.
<https://doi.org/10.32547/artvision.1413224>



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

The festival management aimed to draw international attention to the plastic arts in Turkey, to showcase the country's artistic tendencies and to highlight artists who have contributed to contemporary art. In the longer term, the main principle was to ensure the emergence of new trends and movements or to create an infrastructure for this and to keep international art exchange alive (Madra, 2003, p. 13). Turkey had not yet had a modern art museum when the first Biennial, which was organized in 1987 under the title "Contemporary Art in Traditional Spaces", was opened. The biennial team and curators, who had to wait for the 2000s for this to happen, realized that the lack of such a museum was due to the fact that few artists had been sent to central biennials such as the Venice Biennale, the Paris Biennale, the Sao Paulo Biennale, and in short, that Turkey had a small number of artists in the international art scene.

Especially with the 4th edition of the Istanbul Biennial, foreign curators were hired and the Biennial entered a new era. With the 4th Biennial curated by Rene Block, the approaches to organizing exhibitions, determining space and concepts have constituted an important turning point in the history of the Biennial. Since its inauguration in 1987, the idea of using historical spaces as venues has been attractive for both artists and viewers. Especially in the first exhibitions, historical spaces have been used more frequently. The concepts determined for the Istanbul Biennial have been in a way to facilitate its further articulation to the global network with the 4th edition. Therefore, the titles and subjects that put the local under the magnifying glass have been moved away from. However, despite the shift towards global concepts, Istanbul's very strong and influential substructure full of concepts, topics and historical and political narratives, and its geographical location opening it up to other concepts, did not prevent almost all the concepts and sub-headings proposed by the curators from being opened to Istanbul. At the core of what was called Metropolis was actually Istanbul. Politics was an integral part of it and ecological issues were affecting artists and curators all over the world.

The first two Istanbul Biennials were "Contemporary Art in Traditional Spaces" directed by Beral Madra; "Production of Cultural Difference" curated by Vasif Kortun in 1992; "Orient-ation-The Image of Art in a Paradoxical World" with Rene Block in 1995; "On Life, Beauty, Translations and Other Difficulties" with Rosa Martinez in 1996; "The Passion and the Wave" curated by Paolo Colombo in 1999; "Egofugal - Fugue from Ego for the Next Emergence" with Yuko Hasegawa in 2001; "Poetic Justice" with Dan Cameron in 2003; "Istanbul" co-curated by Charles Esche and Vasif

Kortun in 2005; "Not Only Possible, But Also Necessary: Optimism in the Age of Global War" with Hou Hanru in 2007; "What Keeps Mankind Alive? "; "Untitled" with Adriano Pedrosa and Jens Hoffmann in 2011; "Mom, am I Barbarian?" curated by Fulya Erdemci in 2013; "SALTWATER: A Theory of Thought Forms" with Carolyn Christov-Bakargiev in 2015; "A Good Neighbor" curated by Elmgreen & Dragset in 2017; and "The Seventh Continent" curated by Nicolas Bourriaud in 2019.

With all these concepts and subjects, the Biennial has taken an important step towards creating a memory for both Istanbul and contemporary art. The most important purpose of this article is to contribute to this memory formation by following the Biennial concepts.

Methods

As a result of a long-term study on the exhibition model of the Istanbul Biennial, it was determined that one of the two main actors of the exhibition is the space and the other is the concept, and this determination led us to such a study. The starting point of the research was the on-site examinations of the last eight Biennials starting from the 10th Istanbul Biennial. Special files were created for each Biennial and in these files, every review of the exhibitions, including panels and conferences, was recorded. In addition to the on-site observation of the Biennale, the literature review constitutes a very important part of the working process of this article. The most basic source in the literature review is the Biennial catalogues. Apart from that, Biennial criticism and exhibition reviews from local and foreign sources have an important place here.

Results

With the 4th edition of Istanbul Biennial, Rene Block initiated a new and important process in the history of the Istanbul Biennial, both in terms of the exhibition model, determining and presenting the functioning of biennials and artistic approaches in a global context, and in terms of addressing the concept. Especially with this Biennial, the idea of being a part of the mainstream, which was targeted, has become much closer. Another important finding is that the concepts dealt with in the Istanbul Biennial are in the same pot with the concepts determined by other central biennials such as the Venice Biennial. These concepts are part of the general approach of curators circulating globally and the Istanbul Biennial works with these curators. Therefore, with its concepts and selection of artists, the Istanbul Biennial has created a space where contemporary art is discussed worldwide and new artistic approaches are exhibited.

Global Art and Its Literature: "Non-Traditional Renaissance of The Local"

In her book on Biennials, Sabina Vogel recalls a specific term, "world literature" which has been used since the Enlightenment. The term referred to literature beyond national borders. However, in 1827, Johann Wolfgang Goethe alleged that "world literature" also refers to a wide range of works that carry a supranational and cosmopolitan spirit. So, it is primarily related to a broader world of art with its themes beyond national borders. The term "world art", on the other hand, is used for the first time in the 1930s in "Weltkunst", the German art journal (Vogel, 2010, p. 69). Hence biennials are the visual shows of this "world literature" and "world art". It must also be pointed out here that Bernd Wagner used a brilliant term for global art: "non-traditional renaissance of the local" for global art. (Vogel, 2010, p. 70). According to Groys, "...every biennial can be seen as a model of such a new world order because every biennial tries to negotiate between national and international, cultural identities and global trends, the economically successful, the politically relevant" (Groys, 2009, p. 65). Hans Belting does not completely show appreciation of this hegemonic global art world. Belting states that "There is no universal conceptual scheme for the diversity of cultures because each conceptual scheme is shaped by culture, in particular in the West where one still believes that one can cite other cultures because one has invented the idea of humanity" (Vogel, 2010, p. 70).

Exhibiting Istanbul: A milestone for Turkish Contemporary Art

The Istanbul Biennial which has been organized since 1987 by the Istanbul Foundation for Culture and Arts (IKSV) is one of the most important exhibitions of contemporary art. The first two exhibitions were held in 1987 and 1989 and the general coordinator for them was Beral Madra. The title of the first two Istanbul Biennials is "Contemporary Art in Traditional Spaces" and the second one is titled "Contemporary Art in Traditional Spaces".

Initially, the exhibition was modeled on the Venice Biennial. Starting with the third edition of the Biennial in 1992, IKSV decided to adopt a solo curator system. The title of the 3rd Biennial is "Production of Cultural Difference". It was postponed by one year due to the Gulf War and the next Biennial also emerged one year later than planned.

Yet, the foreign nations were invited by the director Vasif Kortun to showcase the countries. The 4th edition in 1995 did not exhibit in the form of national pavilions which are individually curated as it is in Venice, nor did it include artists selected by the curators determined by the

participating countries. Instead, the curator Rene Block announced a model based on a theme and artists invited by the curator as the sole organizer of the exhibition. Therefore, the criterion in the selection of artists is directly related to the curator and the title of the Biennial, not the initiative of the nations. The Istanbul Biennial favored a model whose structure created a great single show that is thematically connected and spread over the places and venues throughout the city. With this exhibition model, the Istanbul Biennial's curatorial practice is rather different from that of the Venice Biennial.

Global Aspects vs. Local Paradigms

We can agree with Nicolas Bourriaud when he says "Every contemporary art exhibition champions a concept, an idea of contemporary art itself. It is set up under the aegis of an image, generating a cloud of ideas and sensations" (Bourriaud, 2019, p. 24). Thematically framed exhibitions started chiefly with Harald Szeemann's great show in 1969. Through those new thematic exhibitions, a fresh approach appeared in the art world. Daniel Buren's remarks in the Documenta 5 Catalogue emphasize the importance of themes of exhibitions. According to Buren artists and audiences try to focus on the show from a specific viewpoint offered by the director of the exhibition. Thus the exhibitions have started to be exhibited as works of art by an exhibition with a thematic context (Bismark, t.y.).

The curator James Meyer argues that starting with the exhibition *Magiciens de la Terre* in Pompidou in 1989, 'globalization' began to be used as the main theme of the shows (Griffin et al., 2003). Dan Cameron, the 8th Istanbul Biennial curator, emphasized the importance of this exhibition in terms of global art exhibitions. He admits that "From 1989 forward, for example, I have never done a survey exhibition that was not dedicated at least in part to examining the premises beyond global art practice (Cameron, 2011, p. 151). According to Meyer Documenta 10 for the first time addressed globalization directly using urban questions. And then Documenta 11 was exactly shaped by postcolonial theory. Meyer explained that "The most recent Venice Biennial similarly underscored the importance of "global" themes. Now that these exhibitions have occurred, and a certain discourse has developed around them, it is well worth addressing the phenomenon of the "global exhibition" itself" (Griffin et al., 2003). Okwui Enwezor also believes that these large-scale exhibitions are precisely influenced by these issues "even if we may never be in complete agreement about what they add to the critical discourse of globalization" (Griffin et al., 2003).

The Istanbul Biennial, as well as many other biennials in the world generally try to address global issues. In this concept

novel proportions were raised by the curators and site-specific concepts disappeared as we had in the first two biennials. The beginning of this international organization-when we look at the history of the biennial- is exactly parallel to the political, economic, and cultural strategies of the Turkish government. Beral Madra underscores the importance of this process while explaining the aim and vision of the Biennial. According to Madra creating a dialogue between the local and international art scene and becoming a part of the international network of global art are the fundamental means of the Istanbul Biennial (Madra, 2003, p. 13-14). Consequently, the global discourse was supported by the Biennial from the very outset.

The thematic context of the Istanbul Biennial can be examined under some categories as key or central themes. One of the popular central themes of this mega show is 'global metropolis' which covers topics and issues that particularly revolve around Istanbul itself. 'Political and cultural issues and borders' can be another category that refers to geographical and cultural links and also implies the loss of sovereignty of nation-state associated with the political and economic issues of globalism. Some of the other themes can be classified under the category of 'ecology and human activities'. Admittedly all these categories mentioned above do not receive equal emphasis for each biennial. Curators lead the direction of the views around one of the categories and build the exhibition.

Global... Political... Ecological...

The intention of the Istanbul Biennial is perfectly summarized by Sabine Vogel in her book titled *Biennials-Art on a Global Scale*, "Istanbul Biennial was supposed to assert or reinforce the geographical and cultural links between Europe and Asia" (Vogel, 2010, p. 47). The unique and marginal geopolitical position of Turkey, particularly Istanbul attracted curators' choice of concepts and themes for the Istanbul Biennial.

Some concepts of the Biennial emphasized Istanbul's multinational character which is characterized by an urban culture presenting a rich range of intellectual and cultural multilingual center. The 9th Istanbul Biennial curators Vasif Kortun and Charles Esche proposed the concept and title "Istanbul". This conceptual framework was directly related to the theme categorized as 'global metropolis'. Esche and Kortun noted that the title of the Biennial, "Istanbul", should not be taken into consideration only as a theme, but rather as a platform. This platform is a place "from which all parties can launch themselves into the exhibition and its relation to the city surrounding them" (Esche & Kortun, 2005, p. 26). Thus while they were shaping their curatorial

vision, they did not want the title "Istanbul" to be understood not only as the subject of this Biennial, but they also planned a metropolis that referred to an "operational field". In this sense, they chose ordinary buildings so that the exhibition would not be too conspicuous in the city. According to the curators, these anonymous buildings would give the artists unflamboyant places for their works (Esche & Kortun, 2005, p. 25).

Vasif Kortun also curated the 3rd Biennial with the title "Production of Cultural Difference". In the catalog of this exhibition, he tried to explain the term "megalopolis" meaning "a great city". In Kortun's words, Istanbul as a megalopolis is "a non-space" without any boundaries. Severing Asia from Europe and between the North and the South it offers no center (Kortun, 1992, p. 212). All the curators of the Istanbul Biennial have regarded the city of Istanbul for their exhibitions, but it can be claimed that Kortun, Esche, and Colombo were the curators who directly wanted the artists to analyze Istanbul as the main theme as a global city with its global vision and local sources. Hou Hanru, the curator of the 10th edition, for instance, was one of the curators who scrutinized Istanbul in his criticism of globalization with his concept "Not Only Possible But Also Necessary: Optimism in the Age of Global World". Considering a search for new venues within the city for the Istanbul Biennial for about two decades, Hou Hanru declared that there had always been an organic connection between the conception of the Istanbul Biennial and the search for sites for the exhibition. He also affirmed that Istanbul was a local center (Hanru, 2007, p. 26). On the contrary, the curators of the 11th edition titled "What Keeps Mankind Alive" did not try to use the local features of Istanbul to draw the features of the global. They were aware of the historical wealth and cultural references of the city and they did not underestimate the value of such references, but they refrained from using them. Instead, they had given rise to questions about the distribution of wealth.

Hanru, on the other hand, thought that the Istanbul Biennial was an "urban event" creating a new locality. Even though the title of the 10th Istanbul Biennial was global, Hanru drew attention to the local identity of Istanbul and he stated that "Exploring the urban and architectural conditions of Istanbul has hence become a starting point and a central reference for the conception of this Biennial" (Hanru, 2007, p. 26).

The decline of nation-state nationalism was one of the major sub-themes of the Istanbul Biennial. Within the scope of this subject the political elite and their authority, the discourse of nationality, and the decline of major

ideologies had been questioned. Rosa Martinez, the 5th Istanbul Biennial curator, who proposed the title "On Life, Beauty, Translations and Other Difficulties" underscored the problem of this authority as well and the participating artists were supposed to question "the regulations and norms of established authority" (Martinez, 1997, p. 31). Vasif Kortun criticised the elite too in the catalogue of the 3rd Istanbul Biennial. He claimed that "The 'others' meanwhile are postmodern by definition and in actuality. They easily transport the phantasmagoric succession of identities from a pre-modern to a postmodern condition with great ease and consistency. The renovations modernists, however, with their short-term memory of the republic remain a colorless elite" (Kortun, 1992, p. 212). "Who are the others?" Fulya Erdemci asked this question with her title and concept "Mom, am I Barbarian?" for the 13th edition of the Istanbul Biennial (Figure 1).



Figure 1.

13th Istanbul Biennial, Istanbul Modern, Photograph: Nevin Yalçın Beldan

The title was borrowed from a book and the conceptual framework went around the word "barbarian" which refers to 'the other'. She tried to examine the place of 'the other' in society, but before doing this she tried to analyze the definition of 'barbarian'. "...the language of the 'other', the alien, the most excluded and repressed. From this angle, 'barbarian' may refer to the language of those who are marginalized, illegal, and perhaps aspiring to debunk or change the system: the recluse, outcast, bandit, anarchist, revolutionary, poet, or artist" (Erdemci, 2013, p. 29). As such, while examining the political and cultural borders many curators focused on the problem of identity.

The phenomenon 'collapse of universal ideologies' was also one of the leading themes of the curators of the Istanbul Biennial. Rene Block, the curator of the 4th edition, created an inclusive environment for an effective discussion with his leitmotif "Orient/ation". In the press release of the Biennial, the gap created by the failure of political and ideological methods was emphasized and within the

framework of the concept presented by these Biennial artists who got rid of these ideologies were expected to produce and present their approaches (Block, 1995, p. 46). Inspired by the selection of the Beuys' works, he stressed the importance of cleansing the wrongly interrupted ideologies (Block, 1995, p. 31). Yuko Hasegawa, the director of the 7th Istanbul Biennial titled "Egofugal-Fugue from Ego for the Next Emergence" criticized the collapse of ideologies too. In her text for the Biennial catalogue she stated that "Eagerly, we search for meaning. Our values have been shaken by a rapid succession of ideological bankruptcies: by communism, Nazism, existentialism, Marxism, socialism, capitalism, consumerism, Freudism, New Leftism, Thatcherism, Reaganism, hippies, and yuppies" (Hasegawa, 2001, p. 15).

Contrary to Rene Block, Rosa Martinez, the curator of the 5th edition believed that ideologies are not dead. Norms and ideologies are still part of our lives, but artists are independent and art no longer serves for religious or government propaganda. Thus those ideologies should be questioned by them (Martinez, 1997, p. 29). Paolo Colombo, the curator of the 6th edition, focused on the topic of the absence of dominant ideologies, contrary to Rene Block and Yuko Hasegawa, and he stressed the significance of specific and local situations.

Hanru of the 2007 edition directly addressed the impact of globalization on society and culture and the loss of sovereignty of the nation-state. Hanru criticized the project of Turkish modernity and stated "The backlash from the populist classes seems to be inevitable. Populist political and religious forces have managed to recuperate and manipulate their claims from the 'bottom' of the society and have turned them to their own favor" (Hanru, 2007, p. 23). Even in searching for venues for his show, Hanru tried to look for locations that would reveal different parameters of the modernization process and symbols of the political project of the country (Hanru, 2011, p. 189). Rosa Martinez also declared the failure of the modernist project. According to Martinez modernism provided another area for art free from the traditional patrons, the Church, aristocracy, and the State, but created another "new god: the marketplace" (Martinez, 1997, p. 29). WHW, the curatorial group of the 11th Istanbul Biennial, focused on two important themes: politics and economics. They underscored the multiplicity of modernisms in the global age and criticized "false dichotomy of centre and periphery" (WHW, 2009, p. 103).

The 8th Istanbul Biennial was also based on the political and historical background of Turkey. Dan Cameron, the curator, admitted that "...when I was asked to come and do

the 8th Istanbul Biennial, one of the first requests I made was to go to different corners of the Ottoman Empire to trace the pre-modern roots of the conflict" (Cameron, 2011, p. 151). Istanbul with its roots and history attracted many curators. Istanbul appealed to Hanru too. He was attracted to a "beautifully complex and contradictory" city. That is why his title was also long, and complicated: "Not Only Possible But Also Necessary: Optimism in the Age of Global World". He explained that "This title was intended to reflect the complications of the city of Istanbul. I was totally excited and lost, facing this wonderful city" (Hanru, 2011, p. 187). He did not only want to romanticize and poeticize the city but also he wanted to make a connection between the biennial activity and the people living there (Hanru, 2011, p. 187).

Cameron, on the other hand, admitted that he was a "political junkie". He also explained that he was extremely interested in politics and he followed politics not only in his country but everywhere in the world (Cameron, 2011, p. 151). So the title and concept of the Biennial "Poetic Justice" came from those interests to address and deal with some of the political ideas.

The 12th Istanbul Biennial curators were also susceptible to political earthquakes and identities. It was held in 2011 under the title "Untitled" with the directors Jens Hoffmann & Adriano Pedrosa. The works of the artist Felix Gonzalez-Torres, whose works were the amalgam of the personal and political, was the main reference for the title and concept of the Biennial. Torres mostly titled his works of art "Untitled" using a description in parenthesis. Hoffmann and Pedrosa used the same method as Torres when naming the Biennial. On the other hand, Torres was such a strong reference that it almost overtook the exhibition because the main way to understand the purpose and the very meaning of the theme of the Biennial was to understand Torres (Başarır, 2011, p. 80). The curators categorized the Biennial into five sections each has its group exhibitions. Each section was themed as "Untitled (Abstraction)", "Untitled (Rose)", "Untitled (Passport)", "Untitled (History)", and "Untitled (Death by Gun)". Although the theme of the Biennial did not refer to a specific reference at the first stage, it was quite wise to express current political issues and socio-political subjects whilst acting as a storyteller of very personal lives starting from the life of Felix Gonzalez-Torres. Hoffmann and Pedrosa stated that "The 12th Istanbul Biennial explores the rich relationship between art and politics, focusing on works that are both formally innovative and politically outspoken" (Hoffmann & Pedrosa, 2011, p. 23). They wanted the Biennial to keep track of the political biennial exhibitions around the world

over the last two decades and were not so eager to follow aesthetic concerns" (Hoffmann & Pedrosa, 2011, p. 23). Through the lens of Bige Örer this Biennial is extremely political and based on the fact of living in Istanbul. She expresses in the catalogue text of the Biennial that "The contradictory experience of living in Istanbul brings to mind Felix Gonzalez-Torres's constant reminder through his works that the political is also personal, and the personal is political" (Örer, 2011, p. 19).

The theme of Fulya Erdemci was political as well. Revealing the concept "Mom, am I Barbarian?" for the 13th edition of the Istanbul Biennial, Erdemci (Figure 2) was going to create a political forum in public spaces with some exhibitions. However, she could not achieve her end due to protests in public spaces that started before the opening of the Biennial. The exhibition tried to make visible "the hostile urban transformation taking place in Istanbul through the relationality of art and politics" (Örer, 2013, p. 17).



Figure 2.

Fulya Erdemci, the curator of the 13th Istanbul Biennial, is talking to reporters in the central venue of the exhibition, 27.09.2013, 16.55, the 13th Istanbul Biennial, Photograph: Nevin Yalçın Beldan

The concept "Saltwater: A Theory of Thought Forms" was proposed by Carolyn Christov-Bakargiev, the director of the 14th Istanbul Biennial. The Curator used both European and Asian sides of Bosphorus and she emphasized the theory of thought forms using a visual vocabulary referencing history, culture, and politics. As McGarry stated the curator used "saltwater" as a medium to link "visual abstraction and symbolic and psychological content" (McGarry, 2015). Bakargiev wanted to visualize her political initiatives and "visual abstraction" as McGarry stated above over salt water by spreading the works of art almost throughout the city, particularly Büyükada, an island in Istanbul (Figure 3).



Figure 3.
"The Most Beautiful of All Mothers", Adrián Villar Rojas, 2015, mixed media, installation view, Büyükkada, 14th Istanbul Biennial, Photograph: Nevin Yalçın Beldan

The 15th İstanbul Biennial in 2017 was curated by the artist duo Elmgreen & Dragset and the conceptual framework of the exhibition was "A Good Neighbour". A metaphor, for instance, 'submarine' can be used for this exhibition with its title and leitmotif. Ostensibly "A good neighbor" was a civil discourse so it asked simple questions such as "Are you a good neighbor?" but it slowly revealed an unpleasant historical identity issue that emphasised these questions. This Biennial also questioned the phenomenon of immigration. At first, it focused on the concept of home, which is our micro living spaces, and then we were directed to analyze the phenomenon of a neighborhood, and finally, the audience found themselves at the borders of countries. These approaches created an extremely political biennial and it focused on "personal stories" as Bige Örer stated. She points out "...individual freedoms have been forced into a corner, the 15th Istanbul Biennial has chosen to follow personal stories" (Örer, 2017, p. 23). The curators put forward that "Issues around the loss of a safe home, in a physical or emotional sense, and the ensuing migration are also dealt with...". They continued to argue that "Physical and social barriers are a result of speculative urban development, where big capital is the big winner" (Elmgreen & Dragset, 2017, p. 47). By addressing the phenomenon of migration together with the issue of identity, the curators ensured that the issue was handled more sensitively. This is stated in the catalogue "The preparation period for the 15th Istanbul Biennial has reminded us that, in the tumultuous time through which we are passing, one of the things we miss most is living together without having to forgo our identities" (Örer, 2017, p. 23).

Nicolas Bourriaud curated the 16th Istanbul Biennial and put forward a concept titled "The Seventh Continent" (Figure 4).



Figure 4.
16. Istanbul Biennial, Mizzi Mansion, Büyükkada, 2019, Photograph: Nevin Yalçın Beldan

Exploring a new continent. Bourriaud dramatizes the new geological era with the effects of the 'anthropocene'. He is rather pessimistic about the future of nature and global life. He generally focused on non-human inhabitants and he made us aware of nature and human activity over nature.

Venues also played an important role and they helped the concepts in designing the Istanbul Biennial. It is hard not to agree with Örer when she says "Since 1987 each Istanbul Biennial has forged a unique relation with the city, built from different angles. The common denominator in an embrace of the city, the establishment of an intimate connection with audiences and the identification of the spaces that support the conceptual framework of the exhibition" (Örer, 2015, p. 24).

The aim of re-creating a new orientalist discourse through the biennial was manifested in the choice of venues that aimed to conduct new excavations in the memory of the historical peninsula. This lasted from the very beginning of the Biennial to the year 2005. This can be summed up as creating a field for global aspects in the atmosphere of the very local. Starting with the 9th edition in 2005, the Biennial managed to leave the historical areas and buildings and started to become integrated into the real life of Istanbul as a metropolis.

Conclusion and Recommendations

The founding purpose of the Istanbul Biennial is not based on aggressive revolutionary intentions. On the contrary, rather than focusing on fundamental peripheral and local problems, it determined its basic program as being a part of the global art world as Madra stated above. As such, considering the references that discuss the history of both the Istanbul Biennial and the other peripheral and central biennials in the world, it is possible to say that the Istanbul Biennial, as one of the peripheral biennials, is a part of the

same program as the central ones and therefore has achieved its formation goals decisively having an organic connection with the global art world within the line of its development.

On the other hand, the global response to the idea of being a global periphery of the art world which was susceptible to misunderstandings by exhibition-makers worked like a razor's edge. Therefore, unfortunately, the Istanbul Biennial could not keep itself away from the Western world's passion for orientalism, nor did it avoid postcolonial global approaches. Thus, the themes of the Istanbul Biennial generally reawakened orientalist feelings and emphasized the eastern identity of Istanbul which the Biennial has never requested. In re-creating a fresh orientalist discourse, historical venues also assisted curators. However, even renouncing historical places did not indicate that some curators had completely moved away from orientalist approaches as it was in the 14th edition. 'Revisiting the past' for curators and artists could be open to misunderstandings. It is generally interpreted or remembered by the accounted mainstream of history. It can be critical because "Our views of the past have changed, in part, because mental attitudes about the present have changed..." (Robertson & McDaniel, 2010, p. 131).

The concepts of the Istanbul Biennial faced two fundamental problems: The first one was the danger of getting stuck on the same theme or concept that revolved around a certain global movement and falling into repetition. The other problem was trying to define and protect the local out of the global and the difficulty of keeping the balance between them.

It can be concluded that the themes of the Istanbul Biennial are more central to promoting the mega exhibition from the local narrative to the global perspective. Because the artworks created and exhibited within the conceptual framework allowed streams of data all around the globe instead of keeping it within certain limits. Instead of site-specific topics of the 90s, the curators, especially over the past three decades, developed concepts around the topics of global issues. On the other hand with the effect of its strategic location, Istanbul did not have difficulty in connecting to the global network of the art world and did not break away from its local codes.

Maybe the main challenge was using global art concepts whilst staying in a local art world like many other peripheral biennials all over the world. The curators of the Istanbul Biennial generally seemed to focus on global topics with the political, economic, and cultural codes of Turkey. It is a bit confusing because the Biennial seemed to try to bridge

the gap between global and local, but it also drew a line between the Western and non-Western art world. The themes were global but they originated from local references and values. Curators of the Istanbul Biennial, on the other hand, were lucky to have great references already in determining a curatorial discourse for this mega-international show. Artists also had some stimuli to develop new strategies to express their perspectives on these themes.

The concepts put forward for the Istanbul Biennial in the 90s differ from the biennials in the 2000s in terms of proposing more poetic themes rather than dealing with social, political, and environmental problems. It can be stated that the most important and at the same time dangerous feature of the Istanbul Biennial for the curators and their unique themes was the city itself. Because Istanbul solely was a title and topic for the curators. So the main character of the themes in general revolved around the city with its everyday challenges and its affluent history. For the most part, this lets visitors learn stories from the city's memory. But at the same time, it created poor weather conditions for this mega show which targeted to narrate a supranational catchword for itself.

Maybe the main question must be: Did the Istanbul Biennial ask interesting questions? The purpose of curators generally needed to ask questions rather than give answers to global issues. These questions, most of which subscribed to contemporary art, created a dialectical framework during the show.

The other question is: 'Were the curators of the Biennial able to create a crucible for hundreds of artists and dozens of cultures?' The answer should be "yes". One of the most important things is that the Istanbul Biennial with its topics created a kind of political and cultural forum for the art world. All in all, it presented hybrid concepts and themes that connected memoirs and narratives of the local to the perspectives of the global. Therefore, it must be considered that the curatorial discourse of the exhibitions of the Istanbul Biennial can be seen through the framework of a kind of duality in which curators were within and against the local values and global hegemony simultaneously. The curatorial perspective which cannot help mentioning the story of the locality of Turkey took risks with its approach to local elements in ensuring the balance between local and global in the functioning of the concept.

Yet, in a way, notwithstanding all the criticism of the concepts and topics, the Istanbul Biennial, I would argue, is a great contribution to the centers of the Western art world and it has livened up to the requisites of producing contemporary art of the global art world.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Fikir-N.Y.B.; Tasarım-N.Y.B.; Denetleme-N.Y.B.; Kaynaklar-N.Y.B.; Veri Toplanması ve/veya İşlemesi-N.Y.B.; Analiz ve/veya Yorum-N.Y.B.; Literatür Taraması-N.Y.B.; Yazıyı Yazan-N.Y.B.; Eleştirel İnceleme-N.Y.B.; Diğer-N.Y.B.

Çıkar Çatışması: Yazarlar, çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Finansal Destek: Yazarlar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions: Concept-N.Y.B.; Design-N.Y.B.; Supervision-N.Y.B.; Resources-N.Y.B.; Data Collection and/or Processing-N.Y.B.; Analysis and/or Interpretation-N.Y.B.; Literature Search-N.Y.B.; Writing Manuscript-N.Y.B.; Critical Review-N.Y.B.; Other-N.Y.B.

Conflict of Interest: The authors have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The authors declared that this study has received no financial support.

References

- Başarır, G. (2011). İsimli (Felix Gonzalez-Torres). *Artist actual*, Galeriarist.
- Bismark, V. B. (t.y.). "The master of the works": Daniel Buren's contribution to documenta 5 in Kassel, 1972. *Oncurating*, 33. <https://www.on-curating.org/issue-33-reader/the-master-of-the-works-daniel-burens-contribution-to-documenta-5-in-kassel-1972.html>
- Bourriaud, N. (2019). *Introduction to the seventh continent: history, geography, demography, culture, archeology, politics* [16th International Istanbul Biennial Catalogue]. Istanbul Foundation for Culture and Arts.
- Block, R. (1995). *Is it possible to create works that aren't art?* [4th International Istanbul Biennial Catalogue]. Istanbul Foundation for Culture and Arts.
- Cameron, D. (2011). *Poetic justice* [8th International Istanbul Biennial Catalogue]. Istanbul Foundation for Culture and Arts.
- Elmgreen, M., & Dragset, I. (2017). *Introduction* [15th International Istanbul Biennial Catalogue]. Istanbul Foundation for Culture and Arts.
- Erdemci, F. (2013). Mom, am I barbarian? [13th International Istanbul Biennial Catalogue]. Istanbul Foundation for Culture and Arts.
- Esche, C., & Kortun, V. (2005). *The world is yours. Art, City, and Politics in an Expanding World* [9th International Istanbul Biennial Catalogue]. Istanbul Foundation for Culture and Arts.
- Griffin, T., Meyer, J., Bonami, F., David, C., Enwezor, O., Obrist, H. U., & Rosler, M. (2003). Global tendencies: Globalism and the large-scale exhibition. *Artforum*, 42. <https://www.artforum.com/features/global-tendencies-globalism-and-the-large-scale-exhibition-167779/>
- Groys, B. (2009). From medium to message: The art exhibition as a model of a new world order. In J. Seijdel (Ed.), *The art biennial as a global phenomenon* (pp. 56-65). NAI Publishers.

- Hanru, H. (2007). *Not only possible but also necessary: Optimism in the age of the global world* [10th International Istanbul Biennial Catalogue]. Istanbul Foundation for Culture and Arts.
- Haegawa, Y. (2001). *Egofugal* [7th International Istanbul Biennial Catalogue]. Istanbul Foundation for Culture and Arts.
- Hoffmann, J., & Pedrosa, A. (2011). *Introduction* [12th International Istanbul Biennial Catalogue]. Istanbul Foundation for Culture and Arts.
- Kortun, V. (1992). *Istanbul as raumgeist* [3rd International Istanbul Biennial Catalogue]. Istanbul Foundation for Culture and Arts.
- Madra, B. (2003). *İki yılda bir sanat*. Norgunk Press.
- Martinez, R. (1997). *On life, beauty, translations, and other difficulties, or finding angels in* [5th International Istanbul Biennial Catalogue]. Istanbul Foundation for Culture and Arts.
- McGarry, K. (2015). The 14th Istanbul biennial. *Artforum*, 54(4). <https://www.artforum.com/events/the-14th-istanbul-biennial-214931/>
- Örer, B. (2011). *Foreword* [12th International Istanbul Biennial Catalogue]. Istanbul Foundation for Culture and Arts.
- Örer, B. (2013). *Making ways*. [13th International Istanbul Biennial Catalogue]. Istanbul Foundation for Culture and Arts.
- Örer, B. (2015). *Foreword* [14th International Istanbul Biennial Catalogue]. Istanbul Foundation for Culture and Arts.
- Örer, B. (2017). *Foreword* [15th International Istanbul Biennial Catalogue]. Istanbul Foundation for Culture and Arts.
- Robertson, J., & McDaniel, C. (2010). *Themes of contemporary art*. Oxford University Press
- Vogel, S. (2010). *Biennials-art on a global scale*. Springer-Verlag.
- WHW. (2009). *What keeps mankind alive?* [11th International Istanbul Biennial Catalogue]. Istanbul Foundation for Culture and Arts.

Tiyatro Kostümlerinin Göstergibilimsel Analizi: “Rumuz Goncagül” Oyunları Örneği

The Semiotic Analysis of Theatre Costumes: The Case of “Rumuz Goncagül” Plays

İnci Seda KIVILCIMLAR

ŞAHİN 

Ankara Hacı Bayram Veli
Üniversitesi, Sanat ve Tasarım
Fakültesi, Moda Tasarımı Bölümü,
Ankara, Türkiye



ÖZ

Tiyatro sanatı, birçok görsel parametreyi bir araya getirerek bir sanat eseri oluşturmaktadır. Bu sanat eserinin beklediği övgüyü alması ve başarılı olması için görsel parametrelerin seyirciye tam olarak ulaşması gerekmektedir. Kostüm, görsel parametrelerin başında gelmektedir. Karakterin sosyal statüsünü, demografik özelliklerini ve yönetmenin karakterde vurgulamak istediği özellikleri kostüm yoluyla verilebilmektedir. Bu çalışmanın amacı; karakter oluşumunda ve karakterlerin seyirciye iletilmesinde kostümün önemini ortaya koymaktır. Bu amaca ulaşmak için çalışma grubu olarak seçilen Rumuz Goncagül oyunlarına ait kostüm görsellerinin görsel araştırma yöntemlerinden biri olan göstergibilimsel çözümlemesi yapılmıştır. Adı geçen oyun gerek ödenekli gerekse ödeneksiz pek çok topluluk tarafından sahneye taşınmış ve günümüz tiyatro seyircisiyle buluşmayı başarabilmiş bir yapıttır. Bu nedenle çalışma grubu olarak bu oyun tercih edilmiştir. Devlet tiyatrolarının resmi internet sitesinde oyunun kostümlerine dair sayı olarak daha çok görsel verisi bulunan ve analize uygun bulunan 1997-1998, 2008-2009, 2016-2017, 2022-2023 sezonlarıdır. Bu sezonlarda sahnelenen “Rumuz Goncagül” karakterlerinden; Gülsün, İnsaf Hanım, Sıtkı, Ayşen, Halet Rezaki, Dursun Ali, Refik Mayısöğlü ve Müfit Mürted karakterleri ile sınırlandırılan oyunların kostümleri; Pierce ve Barthes’ın görsel analiz metodları ile analiz edilmiştir. Pierce’nin; gösterge, gösteren ve gösterilen parametreleri kostümün; giysi parçaları, renk, form ve desen bağlamında analiz edilirken, Barthes’ın anlam boyutunda düz anlam ve yan anlamları irdelenmiştir. Araştırmacının yorumu ile ortaya çıkarılan analiz sonucunda ise; yönetmenin karakter oluşumunda kostümdeki görsel kodlardan yararlandığı, kendi perspektifini ve yorumunu kostümlere yansıttığı sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Rumuz Goncagül, Kostüm, Karakter Analizi

ABSTRACT

The art of theater creates a work of art by bringing together many visual parameters. In order for this work of art to receive the praise it expects and to be successful, the visual parameters must reach the audience in full. Costume is one of the most important visual parameters. The character's social status, demographic characteristics and the characteristics that the director wants to emphasize in the character can be given through costume. The aim of this study is to reveal the importance of costume in character formation and in communicating the characters to the audience. In order to achieve this aim, a semiotic analysis, one of the visual research methods, of the costume visuals of the Rumuz Goncagül plays selected as the study group was conducted. The aforementioned play is a work that has been brought to the stage by many ensembles, both paid and unpaid, and has managed to meet today's theater audience. For this reason, this play was preferred as the study group. The seasons 1997-1998, 2008-2009, 2016-2017, 2022-2023, which have more visual data on the costumes of the play on the official website of the state theaters and are suitable for analysis are 1997-1998, 2008-2009, 2016-2017, 2022-2023. The costumes of the plays limited to the characters Gülsün, İnsaf Hanım, Sıtkı, Ayşen, Halet Rezaki, Dursun Ali, Refik Mayısöğlü and Müfit Mürted from the characters of "Rumuz Goncagül" staged in these seasons were analyzed with Pierce and Barthes' visual analysis methods. Pierce's parameters of signifier, signifier and signified were analyzed in the context of costume parts, color, form and pattern, while Barthes' plain meaning and connotations were examined in the meaning dimension. As a result of the analysis revealed by the researcher's interpretation, it was concluded that the director benefited from the visual codes in the costume in character formation and reflected his own perspective and interpretation on the costumes.

Keywords : Rumuz Goncagül, Costume, Costume Analysis

Geliş Tarihi/Received 22.02.2024
Kabul Tarihi/Accepted 31.03.2024
Yayın Tarihi/Publication Date 31.03.2024

Sorumlu Yazar/Corresponding author:
İnci Seda KIVILCIMLAR ŞAHİN
E-mail: sedakivilcimlergmail.com

Cite this article: Kivilcimlar Şahin, İ. S. (2024). The semiotic analysis of theatre costumes: The case of “Rumuz Goncagül” plays. *Art Vision*, 30(52), 33-48. <https://doi.org/10.32547/artvision.1441517>



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

Giriş

Tiyatro, görsel, işitsel, kinetik göstergelerin kompozisyonundan oluşan bir sahne sanatıdır. Doğru oluşturulmuş bir kompozisyon tiyatro oyununun başarılı olma şansını artıracaktır. Bu kompozisyonu oluşturan etmenlerin başında görsel göstergeler arasında yer alan kostümün etkisi büyüktür. Kaiser'e göre bir kitleye bir hikayenin canlı olarak sunulmasında önemli bir işbirliği olarak görülen kostüm; belli bir dönem, sınıf, topluluk ya da bölgeyle özdeşleşmiş giysi tipi olarak tanımlanmaktadır (Jablon, 2016, s. 10; Ambrose ve Harris, 2012, s. 166).

Tiyatro kostümü ise en genel tanımıyla; seyircinin sahnedeki oyuncu üzerinde gördüğü her türlü giyim parçasına verilen isimdir (Öztay, 2012, s. 18). Diğer bir tanıma göre ise; karakterlerin özgün özelliklerinden bağımsız olarak hazırlanan, çeşitli detay ve aksesuarlara zemin olarak hizmet eden, genel olarak karakterlerin buldukları durum, zaman ve mekânı yansıtan giysilerdir (Ağaç ve Ünlü Çaylak, 2022, s. 154). Bu çalışmanın amacı; Karakter oluşumunda ve karakterlerin seyirciye iletilmesinde kostümün önemini ortaya koymaktır. Bu amaca ulaşmak için çalışma grubu olarak seçilen 1997, 2008, 2016 ve 2023 sezonlarında farklı yönetmenler tarafından sahnelenen Rumuz Goncagül oyunlarının kostüm görsellerinin (fotoğraflarının) göstergebilimsel çözümlemesi yapılmıştır.

Göstergebilim Nedir? Tiyatro Kostümü ve Göstergebilim

Göstergebilim farklı disiplinler tarafından kullanılan bir okuyuş biçimidir. Göstergebilim, bir kültüre özgü olsun ya da olmasın metinlerin çözümlenmesini ifade etmektedir. Metin, göstergebilimin konusuna giren herşey olabilir. Bir müzik notasından, tabloya, reklam afişinden kültüre özgü davranışlara, sinema filminden, tiyatro gösterilerine, romandan şiire kadar metinler çeşitlilik göstermektedir. Metinler, göstergelerin sistematik olarak çözümlenerek derin anlam yüzeyine ulaşmasını sağlamaktadır. Görünen anlamın dışındaki anlama odaklanan göstergebilim, anlamı parçalara ayırmaktadır. Mitler, metaforlar ve kodlar aracılığıyla anlamı tekrar inşa etmektedir (Civelek ve Türkay, 2020, s. 771-772).

Ertan ve Sansarcı (2016)'ya göre; *Mit*, geleneksel olarak yayılan veya toplumun hayal gücünün etkisiyle biçim değiştiren, bir tür efsaneleştirilen halk hikayeleri olarak tanımlanmaktadır. *Kod (şifre)*, göstergelerden anlam çıkarmak için kültürel değerlerden alınan ya da öğrenilen her şeydir. Kod, toplum tarafından kabul edilmiş kuralları açıklayan, düzenlenmiş işaretlerden oluşan bir sistemdir. Anlam ya da mesajın sanatçı ve izleyici tarafından aynı şekilde algılanmasını sağlamaktadır. Ortak yaşamdaki her

şey kod olabilir. Örneğin, jestler, giyim tarzı, saç modelleri, renkler vb. *Metafor ise*, bilinmeyen, bilinen bir göstergeye benzeterek anlatmaktır (Ertan ve Sansarcı, 2016, s. 37).

Karaman (2017)'a göre, görüntü veya metnin, kolayca yakalanan, ilk bakışta algılanan içeriği dışında gizli, üstü kapalı anlam içeriği bulunmaktadır. Bu sebeple görünenden görünmeyene, öznellikten nesnellığe, somuttan soyuta, bilinenden bilinmeyene doğru bir akış bulunmaktadır (s. 27). Bu akışta göstergebilimin çalışma yöntemleri ve alanları çeşitlilik göstermektedir. Yapılan göstergebilimsel çözümlerler daha çok Peirce, Saussure ve Barthes modellerinin uyarlanmaları yönünde olup her bir çözümleme de kendine özgü bakış açıları içermektedir (Civelek ve Türkay, 2020, s. 780).

Kavram ile işitim imgesini birleştirerek buna gösterge diyen Saussure, bütünü belirtmek için *gösterge* sözcüğünü, kavram yerine *gösterilen* sözcüğünü ve işitim imgesi yerine gösteren sözcüğünü benimsemeyi önermektedir (Ünal, 2012, s. 14). Saussure'e göre göstergenin fiziksel boyutu olarak da tanımlanabilen gösteren ile gösterenlerin oluşturduğu iletinin içeriği biçiminde tanımlanabilen gösterilenin birleşmesi sonucunda göstergeler ortaya çıkmaktadır. Bir başka deyişle gösteren somut, gösterilen ise soyuttur (Kınay, 2019, s. 23). Sembolik işaretler sosyal kurallar dâhilinde veya bir kanun üstünlüğü ile nesnelere ifade ederler. Bundan dolayı Peirce'de Saussure gibi sembolik işaretleri, geleneksel işaretler olarak algılamaktadır. Başka bir ifadeyle sembolik işaretler, yorumlayan olmasa kendisini gösterge yapan özelliği yitirecek olan bir göstergedir (Güneş, 2013'den akt. Karacaoğlu, 2019, s. 33).

Göstergelerin sınıflandırması ile ilgili olarak Peirce; görüntüsel gösterge, belirti ve simge olarak başka bir üçlük önermiştir. Peirce'a göre görüntüsel gösterge: belirttiği şeyi doğrudan doğruya temsil edip canlandırmaktadır. Görüntüsel göstergeler, karşılık geldiği nesnelere ile benzer özellik taşıyabilir ancak üzerinde taşıdığı tüm göstergeler görüntüsel olmayabilir (Karacaoğlu, 2019, s. 32). Tiyatroda kostümlerine ait fotoğraflar kostümde yer alan görsel göstergeleri kavramak için yeterli gelse de kostüm üzerinde etkisi olan jest-mimik ve hareketler dolayısıyla kazanılan göstergeleri vermek konusunda yetersiz olmaktadır.

Belirti, nesnesi ortadan kalktığında kendisini gösterge yapan özelliği hemen yitirecek olan ama yorumlayan bulunmadığında bu özelliği yitirmeyecek olan gösterge olarak tanımlanmaktadır. Belirti, iki öge arasındaki gerçek bir çağrışıma dayanır. Dumanın ateşi çağrıştırması belirti örneği olarak gösterilebilir. Simge ise yorumlayan olmasaydı kendisini gösterge yapan özelliği yitirecek olan bir göstergedir. Simge, insanlar arasında bir uzlaşmaya

dayanan bir gösterge olarak tanımlanır. Terazi figürünün adaleti temsil etmesi simge örneği olarak gösterilebilir (Kınay, 2019, s. 25). Tiyatro kostümü açısından ele alındığında ise; kostümler sahnede giysi özelliklerini yitirerek, başka şeyler ifade etmektedirler. Örneğin, kürk giymiş bir oyuncunun soğuktan korunduğu düşünülmez, oyuncunun sınıfsal konumu ve oyunun geçtiği mevsimin kış olduğu gibi bilgiler sağlanmaktadır (Kalkan Kocabay, 2008, s. 60).

Göstergebilim'in diğer mihenk taşlarından biri olan Barthes ise; düzanlamın sürekli olarak yananlam ürettiğini belirtmektedir. Yananlam gösteren ve gösterilenden oluşan bir dizgedir. Yananlam, insanın tarih ve kültür dünyasını bir dizge içerisinde ele almasını sağlar. Yananlam mit ve çağrışım boyutlarına sahip olduğu için öznel yorumları ve sosyokültürel durumları içerir ve ideolojilerin, anlatıların çözümlemesinde kullanılır. "Yananlam düzlemini elinde bulunduran toplumun, incelenen dizgenin gösterenlerinden, göstergebilimcinin ise aynı dizgenin gösterilenlerinden söz ettiği söylenebilir (Bircan, 2015, s. 25). Düzanlam, gösterenin neyi temsil ettiğini, yananlam ise gösterenin bunu nasıl temsil ettiğini belirtir (Demir, Karademir ve Temur, 2022, s. 118). Barthes, bu yaklaşımıyla, anlamlamayı salt gösterenle ilişkili gören diğer göstergebilimcilerden ayrılır (Ünal, 2012, s. 36).

Barthes aynı zamanda moda ve giysi alanında çalışan bir göstergebilimcidir. Barthes, moda fotoğraflarını çözümlerken fotoğrafın, kendi üzerine bilgi veren ikincil bir anlamı ifade ettiğini bu anlamında bir yananlam olarak görünmesi gerektiğini söyler. Böylelikle fotoğraf, bir mit olarak okunabilecektir. Fotoğraf gösterdiği anın düşüncelerinin ve anılarının işin içine katıldığı varlığın özünün romansı bir anlatımıdır (Ünal, 2012, s. 40). Ancak, fotoğrafın bir dil olduğu söylenirse bu hem doğru hem yanlış olur. Yanlış, çünkü gerçeğin benzer bir röprodüksiyonu olan fotoğraf görüntüsü, gösterge olarak adlandırılabilir sürekliliği olmayan hiçbir süresiz partikül içermez: sözcüğü sözcüğüne, bir fotoğrafta, bir sözcüğün ya da harfin dengi yoktur. Ancak, bir fotoğrafın düzenlemesinin, biçiminin, gerçeklik ve fotoğraf hakkında bilgi veren ikinci bir ileti gibi işlediği ölçüde de bu doğrudur: buna yan anlam denir ve dilin alanına girer; oysa fotoğraflar her zaman düzanlam düzeyinde gösterdikleri şeyler düzeyinde yananlamlar yaratırlar: fotoğraf sadece biçemi açısından ve biçemiyle dil olabilir." (Gülmez, 2008'den akt. Ünal, 2012, s. 40).

Barthes (1979)'a göre; giyimsel dili oluşturan parametreler vardır. Bunlardan ilki; parçaların, üstparçaların ya da 'ayrıntılar'ın karşıtlıkları; bunlardaki değişiklikler anlamın değişmesine yol açmaktadır (bir bere ya da melon şapka

giymek aynı anlama gelmez). İkinci olarak; parçaların boydan boya ya da dıştan içe aralarında birleşmesini düzenleyen kurallar; giyimsel söz bütün kuralsız yapım olgularını (toplumumuzda pek rastlanmaz artık bu türlü olgulara) ya da bireysel giyinme olgularını (giysinin boyu, temizlik, eskilik derecesi, kişisel düşkünlükler, parçaların özgür birleşimleri) içermektedir (Barthes, 1979'dan akt. Bircan, 2015, s. 21).

Giyim paradigmaları da uzlaşılara göre dizimlenmektedir. Örneğin siyah ceket, beyaz yaka, siyah papyon dizimi bir akşam yemeğinin göstergesidir. Fakat aynı papyon, beyaz yaka, siyah kuyruklu ceket garsonun göstergesidir. Bu boyutta anlam, paradigmaların dizimi neticesinde oluşmakta, dizim kuralları toplumsal uzlaşımaya dayalı olmaktadır. Smokin ceket, şort, kovboy çizmesi, kep birlikte giyilememektedir. Bu durum giyimdeki dizim kurallarına aykırıdır. Giyime dair birleşimlerin olmazları, sosyal kısıtlamaların teorik olarak olası birleşimleri engellediğini, dizim kurallarının yüksek uzlaşımaya bağlı oluştuğunu göstermektedir (Fiske, 2014'den akt. Ruşan, 2019, s. 86).

Kostümlerin üzerinde taşıdığı kodlar, göstergebilimin ışığında anlam bulabilmektedir. Giysilerde yer alan kodlar, iletişimde kullanılan alışılmış gösterge kodlarından çok, estetik koda yakındır. Göstergebilim sistemini giysilere uyarladığımızda, "gösteren" ve "gösterilen" arasındaki ilişki, burada giysinin formu, rengi, motif veya birtakım başka öğeler ile ifade olunan, çağrıştıran ya da ima edilen sembolik evren arasında kurulur. İşte bu çağrıştıran ya da "gönderme yapılan" alanın nasıl yorumlandığı, bir toplumdan diğerine, bölgeden bölgeye, hatta ilden ile farklılaşmaktadır (Koca ve Kırkıncioğlu, 2016, s. 252).

Eze (2015)'ye göre, kostümü, giysiden ayıran en temel özelliği sembolik bir ifade aracı olmasının yanında bir iletişim aracı olmasıdır (akt. Şener ve DüNDAR, 2018, s. 62). Bir kişiyi resmetmek ya da o kişiyi diğerlerinden ayırmak için yapılan her işlem oyun kişisi oluşturmada önemlidir. Oyun kişisi oluşturulurken yapılan işlemler dört maddede toplanmaktadır; Fiziksel (cinsiyet, yaş, cüsse, ten rengi), Toplumsal (ekonomik konum, meslek, din, aile ilişkileri), ve her iki boyutun sonuçlarından şekillenen (Yağız, 2006, s. 19). Psikolojik (oyun kişisinin tepkileri, arzuları, beğenileri, dürtüleri) ve Ahlaki (oyun kişisinin değerler sistemini tanımlamak) boyutlarda karakter tasarlanmaktadır (Brockett ve Ball, 2018, s. 47). Kostümden beklenen görevin tamamlanması için kostüm tasarlanırken de bu dört unsurun kostüm tasarımında olması beklenmektedir.

Kostüm tasarımcısı William Ivey Long "Ben işimi temelde birisine başka birisi olması için yardım etmek olarak tanımlıyorum" ifadesiyle kostümün tiyatrodaki işlevini açıklamaktadır (Brockett ve Ball, 2018, s. 399). Barbieri

(2014)'e göre; kostümler sahnede, "giyinmiş bir beden" olarak somutluk kazanarak seyirciyle devam eden bir duysal ve görsel diyalog kurmaktadır (akt. Kıvılcımlar Şahin, 2019, s. 20).

Osman Şengezer (1999)'e göre; kostümün anlamsal bir değeri vardır. Kostümün düşünselliği, anlamsal değeri olması, kendini sadece görülüp seyredilmeye değil, okuyup anlamaya dayalı fikirleri, bilgileri ve de duyguları iletebilmesi ve yoruma katkıda bulunabilmesi kostümün düşünsel yanını oluşturur ve bu da karakter oluşumunda önemlidir (s. 7-15). Mutlu (2017)'ya göre "giyim kuşam sinyalleri" olarak anılan giysi kodları, insanların kendilerine ve diğer şeylere; sınıflarına, statülerine, inançlarına, rollerine, önceliklerine ilişkin tutumlarını giydikleri şeyler aracılığıyla belirten sinyallerdir (s. 124).

Barthes giysinin yalnızca sistem olmayıp aynı zamanda bir gösterge sistemi oluşturduğunu da ortaya koyar. Giysiye gösterge olma özelliğini veren şey giysilere toplum tarafından sayısız anlamların yüklenebilmesidir. Bu şekilde giysi bir örtünme aracı olmaktan çıkar, belli bir kültürün unsuru olduğunu da gösterir. Kültür içerisinde giysi üzerine söylenen sözler, anlam dizgeleri oluştururlar. Bu anlam dizgeleri de sonradan mite dönüşür. Barthes mitleri içerisinde kültürel anlamlar barındıran göstergeler ve yaygın ideolojinin hedeflerine hizmet eden biçimlenmiş bildirişim dizgeleri şeklinde inceler. Barthes, değişik anlamlar verilen giysilerin basit anlamlar dizgesi oluşturduğunu söylerken burada kullanılan sözcüklerin vazifesinin giyimsel özellikler üstlenerek giysilerin çözümlenmesini sağlayacak kodlar oluşturduğunu kasteder. Dolayısıyla sözcüklerin değil biçimlerin oluşturduğu kodlar ve bedenin biçimlendirmesiyle bedene yüklenen anlamlar, giysinin sözel yapısını meydana getirir (Bircan, 2015, s. 22).

Rumuz Goncagül Oyunu ve Karakterleri

Rumuz Goncagül, Oktay Aracı tarafından 1977 yılında kaleme alınmış ve tiyatrodaki ilk gösterimi Rutkay Aziz yönetmenliğinde 1981-1982 sezonunda Ankara Sanat Tiyatrosunda gerçekleştirilmiştir. İlk gösteriminden sonra yazar, 1981-1982 Sanat Kurulu En Başarılı Yazar Ödülü' ne layık görülmüştür (Arayıcı, 2012, s. 173).

Rumuz Goncagül, 70'li yılların İstanbul'unda geçmektedir. Aşkın ve evliliğin bile ticaret kurallarına bağlı olduğunun vurgulandığı Rumuz Goncagül eserinin ana karakterleri İnsaf Hanım ve kızı Gülsün'dür. İnsaf eşini kaybettikten sonra geçim sıkıntısı çekmektedir ve bundan kurtulmak için tek çaresi kızı Gülsün'ü evlendirmektir. Komşuları Ayşen de onları bu konuda destekleyip heveslendirmektedir. Olay örgüsü; İnsaf hanımın tek odasını kiraya verdiği dar gelirli genç "Sitki"; zengin bir mirasyedi olan "Halet Rezaki";

zengin olma hayali olan Karadenizli inşaat işçisi "Dursun Ali", kızları evlenme vaadi ile kandırıp onlardan para kazanan "Refik Mayısoglu" ve yaşı geçmesine rağmen annesinden kopamayan kibar bir beyefendi olan "Müfit Mürted" in "Goncagül"ün evlilik ilanına mektup ile talip olmaları ile başlamaktadır (İri, 2022 , s. 107-110) .

Arayıcı, *çağdaş bir ortaoyunu* olarak kaleme aldığı eserinde, bir kaç sandelye, bir çeyiz sandığı, bir askılıktan oluşan bir dekor uygun bulmaktadır. Dekoru ortaoyunlarında olduğu gibi oyuncuların taşıyabileceğini ve kostümün de aynı şekilde sade olup, aksesuarların eklenip, çıkarılmasıyla sahne değişimlerinin yapılması yazar tarafından belirtilmiştir (Arayıcı, 2012, s. 174-179).

Eserde, giriş sahnesi ve iki ana karakter (Gülsün ve İnsaf) dışında kalan oyuncular ilk sahneye çıktıklarında kendileri tarafından oyundaki rollerini tanıtarak hemen karaktere girmektedirler. Giriş sahnesinde ise; oyun hemen başlatılmış ve bir kaç replik sonrasında; İnsaf karakterinin ağzından; oyunun yazarı, yönetmeni, dekoru ve kostümleri eleştirilmiştir.

"Ben çok hoşnutum böyle dolap beygiri gibi dönmekten sanki. Ama gel de o yazar bozuntusu Oktay Arayıcı'ya, bizim kaltaban yönetmen (...)a dert anlat. Neymiş efendim, çağdaş bir ortaoyunuymuş. O biçimde oynayacakmışız. Hay biçiminiz batsın (...) Düşünsene perde olmadan, böyle derme çatma dekorlarla, iğreti kostümlerle, aksesuarsız maksesuarsız oyun mu oynanır? Üstüne üsluk, role konsantre olmak da yasak. Hah! Nasıl etkili olacağız peki (...) Yaptığımızın ortaoyunuyla ilgisi olsa bari! (...) hissi dramı rezil ettiler...Bizi de seyirciye maskara" (Arayıcı, 2012, s. 179).

Yöntem

Bu çalışmanın yöntemi nitel araştırma kapsamında yer alan doküman incelemesi çatısı altındadır. Çalışmanın dokümanları fotoğraf olduğu için yöntem; "Ne anlama geliyordur?" sorusunun yanıtını arayan "görsel araştırma yöntemidir." Bedir Erişti (2023)' ye göre; görsel araştırma yöntemleri, araştırma sürecinde olağan bir araştırma bakış açısını daha eleştirel ve derinlemesine bir anlayış ile yapılandırmayı olanaklı hale getirmektedir. Görsel araştırma süreci, araştırmacıya farkına varılmamış bir gerçekliği sunar. Bu gerçeklik, araştırmacının ve katılımcıların doğası çerçevesindeki simgesel ve imaja dayalı anlamlar yoluyla incelenen görsel gerçekliktir. Görsel araştırma yöntemleri sürecinde belirsizliği tanımlama, anlamsal ve kavramsal bir dil oluşturma, ilişkisel ve eleştirel yansıtımlar ortaya koyma, empati geliştirme, araştırmacının kişisel yaklaşımlarını araştırma sürecine kazanım olarak dahil etme, estetik duyarlılıkları hem araştırmacı hem de

katılımcılar adına sorgulama, daha içselleştirilmiş bir anlamlandırma oluşturmak amacıyla işe koşma ve gerçeğin de ötesinde bir gerçekliği somutlaştırma aşamaları yer almaktadır (s. 1-2). Çalışmada elde edilen verilerin analiz edilmesinde kullanılan yöntem ise; 'Göstergebilim' yöntemidir. Duncum'a göre göstergebilim çalışmaları bütün kültürel ürün ve süreçlere ilişkin anlamlar oluşturan işaretler dizisi ile ilgilenmektedir (Bedir Erişti, 2023, s. 13). Ruşan (2019)'a göre göstergebilim, maddi kültür çalışmalarında nesnelere kendilerinden başka bir olguya atıfta bulunduğu temel ilkesi ile nesnelere analitik açıdan yapı sökülmesine uğratarak çalışmalar yapmaktadır. İnsanlar arasında iletişimi sağlamakta olan göstergeler, toplumsal dizgeler olarak, deneyim odaklı öğrenilmişlikler ile kültür üyelerinin uzlaşımına dayanmaktadır. Toplumsal uzlaşım sayesinde gösterge statüsünde iletiler aktarılıp okunabilmektedir (s. 93).

Bu çalışmada; Devlet Tiyatroları internet sitesinde bulunan "Dijital Oyun Kütüphanesinde" yer alan Rumuz Goncagül oyunlarından, çalışma grubunu oluşturan sezonların bilgisi aşağıda maddelenmiştir.

- 1997 -1998 sezonu Ankara Devlet Tiyatrosu, Yönetmen: Işık Toprak, Kostüm Tasarımcısı: Fatma Görgü, Oyun Görseli: 177 adet
- 2008-2009 sezonu Trabzon Devlet Tiyatrosu, Yönetmen: Ege Aydan, Kostüm Tasarımcısı: Gül Emre, Oyun Görseli: 64 adet
- 2016-2017 sezonu Ankara Devlet Tiyatrosu, Yönetmen: İsmet Numanoğlu, Kostüm Tasarımcısı: Özge Akarsu, Oyun Görseli: 338 adet (Araştırmacı tarafından temsil izlenmiştir)
- 2022-2023 sezonu İstanbul Devlet Tiyatrosu, Yönetmen: Zafer Algöz, Kostüm Tasarımcısı: Burcu Melek Bozan, Oyun Görseli: 190 adet.

İlgili sezonlara ait; oyun görselleri araştırmacı tarafından dijital kolaj tekniği ile karakterlerin kostümü ön plana alınarak bir araya getirilmiştir. Bu doğrultuda; Gülsün karakterine ait 15 (1997(3), 2008(4), 2016 (5), 2023 (3)) kostüm görseli, İnsaf karakterine ait 14 (1997(3), 2008(4), 2016 (5), 2023 (2)) kostüm görseli, Sıtkı karakterine ait 8 (1997(2), 2008(2), 2016 (2), 2023 (2)) kostüm görseli, Ayşen karakterine ait 10 kostüm görseli (1997(3), 2008(3), 2016 (2), 2023 (2)), Halet Rezaki karakterine ait 8 (1997(2), 2008(2), 2016 (2), 2023 (2)) kostüm görseli, Dursun Ali karakterine ait 6 (1997(2), 2008(1), 2016 (2), 2023 (1)) kostüm görseli, Refik Mayısöğlü karakterine ait 6 (1997(1), 2008(1), 2016 (2), 2023 (2)) kostüm görseli ve Müfit Mürted karakterine ait 5(1997(1), 2008(2), 2016 (1), 2023 (1)) kostüm görseli analiz edilmiştir. Analizde Oktay Arayıcı'nın

Rumuz Goncagül eserinden karakter özellikleri ve sahne bilgileri de yorumlanmıştır.

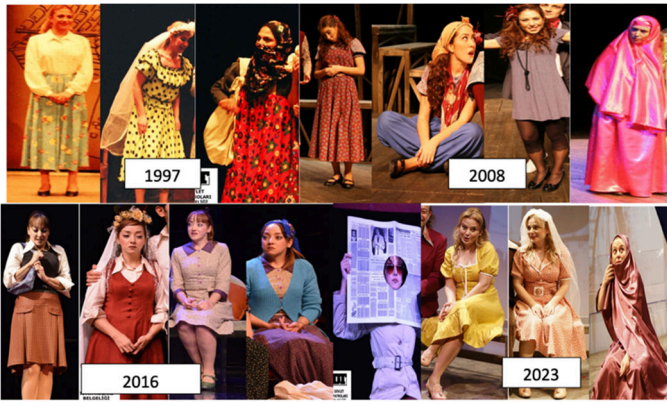
Çalışma grubunun verileri Pierce'in gösterge, gösteren ve gösterilen üçlemine çözümlenirken, Barthes'ın düzenlem ve yananlam boyutu da analize dahil edilmiştir. Oyunun baş karakteri ve ana karakteri olan; oyuna adını veren Gülsün, Gülsün'ün annesi İnsaf Hanım, Gülsün'ün eş adayları olan; Sıtkı, Halet Rezaki, Dursun Ali, Refik Mayısöğlü, Müfit Mürted ve olay örgüsünde etkili bir yeri olan Ayşen karakterlerine ait kostüm görselleri biçim, renk, desen ve giysi parçaları açısından analiz edilmiştir. Kostümlere ait göstergelerin düz anlam boyutu giysi parçaları ve yoruma dayalı olmayan göstergeleri ifade ederken, yan anlam boyutu ise; oyunun geçtiği dönem, oyunun rejisinin aktarmak istediği ana fikir, kostümün içerdiği toplumsal göstergeler gibi unsurların araştırmacı tarafından yorumlanmasıyla oluşturulmuştur. Analiz sonuçları, göstergelerin yorumlanması açısından toplumsal ya da bireysel farklılıklar içerdikleri için sonuçların genellenmesi olanaklı değildir. Duncum bu durumu; "sosyal ve post yapısal göstergebilim, imajların ve farklı izleyicilerin farklı bakış açıları arasındaki anlamın yanıt gerektiren doğasını ortaya koymaya çalışmaktadır" ifadesi ile açıklamaktadır. Göstergebilim araştırmaları herhangi bir doğruyu ispat etme amacını taşımaz, anlamlandırma sınırlarını genişletmeyi amaçlamaktadır. (Bedir Erişti, 2023, s. 14-64).

Bulgular

Bu bölümde, Rumuz Goncagül oyunun karakterlerine ait kısa bilgilendirmeler ve karakterlerin kostümlerine dair incelemeler yer almaktadır. Gülsün, İnsaf Hanım, Sıtkı, Ayşen, Halet Rezaki, Dursun Ali, Refik Mayısöğlü, Müfit Mürted olarak sekiz ana karakterin kostümleri yıllara göre; giysi parçası, form, renk, desen ve biçim açısından incelenmiştir. Ayrıca, görsellerin anlamsal düz anlam vey an anlam olarak analiz edilmiştir. Yan anlamların çıkarılmasında kostümlerin; renk, dekolte ve kullanım şekilleri ve karakterin özellikleri dikkate alınarak araştırmacı tarafından belirlenmiştir.

Gülsün Karakteri

İnsaf Hanımın, ahlakı bozulmasın diye ilkokuldan sonra eğitim hayatı noktalanın, namuslu yetiştirilmiş, bir yandan kiracıları Sıtkı'ya yakınlık duyarken, bir yandan da "Goncagül" rumuzuyla koca arayan, görüşmeye gittiği ve hayatta baş başa kaldığı ilk erkek olan, kadınlara karşı kötü emelleri olan Refik'e tutulan ev kızı (Pala, 2009, s. 142).



Görsel 1.

Gülsün Karakterinin Kostümleri (Devlet Tiyatroları, 2024).

Rumuz Goncagül'ün en önemli karakterlerinden Gülsün'ün temsillerdeki kostümleri yukarıdaki görselde yer almaktadır. Kostümler genel olarak incelendiğinde; Gülsün'ün evde geçen sahneleri, adayları gizlenerek görmeye gittiği sahneler, adaylarla buluştukları sahneler ve Halet Rezaki karakterinin evine kimliklerini gizleyerek gittiği sahne ve Sıtkı ile evlenmeye karar verdikleri sahnelerde farklı kostümlerin kullanıldığı ya da mevcut kostümlerine eklenen giysi unsurları ile göstergebilimsel olarak fark yaratılmak istendiği görülmektedir. Aşağıda yer alan tabloda kostüm analizi açıklanarak belirtilmiştir.

Tablo 1.

Gülsün Karakteri Kostüm Çözümlemeleri

Yıl	Gösterge	Gösteren	Gösterilen
1997	Beyaz gömlek ve Maksî çiçek desenli mavi etek	Gülsün'ün giriş sahnesi kostümü	Düz anlam: Gömlek ve etek Yan anlam: Masumiyet, namus ve hayalperestlik
	Yakası fîrfîr detaylı siyah puantiye desenli maksî sarı elbise	Gülsün'ün final sahnesi kostümü	Düz anlam : Elbise Yan anlam: Yeni oluşumlara açık, enerjik ama hala ürkek
	Kırmızı çiçek desenli şalvar, siyah üzerine renkli desenli yemeni	Gülsün'ün gizlenme sahnesi kostümü	Düz anlam: Bohçacı kadın Yan anlam: Gizlenmiş, ürkek ve meraklı
2008	Balon kollu lila rengi çiçek desenli penye bluz üzerine bordo üzerine çiçek desenli midi boy daire etekli jile	Gülsün'ün genel sahne kostümü	Düz anlam: Elbise Yan anlam: Masum, enerjik ve görünmek isteyen genç kadın
	Lila rengi çiçek desenli bluz , koyu lila rengi şalvar, bej ve kırmızı çiçek desenli yemeniler	Gülsün'ün Halet Rezak'ının evindeki sahne kostümü	Düz anlam: Bohçacı kadın Yan anlam: Gizlenmiş, ürkek ve meraklı
	Siyah-beyaz küçük pötikareli, kısa balon kollu önü pilikaşeli, yakası siyah saten parça geçirilmiş derin U yakalı elbise, tayt benzeri siyah şeffaf çorap	Gülsün'ün eş adaylarıyla görüşme sahnesi kostümü	Düz anlam:Elbise Yan anlam: Cesur, havai, kendinden farklı

2008	Canlı pembe rengi saten çarşaf	Gülsün'ün eş adaylarına gizlenerek baktığı sahne kostümü	Düz anlam: Kapanmak Yan anlam: Gizlenmek isteyen ama daha çok dikkat çeken
	Beyaz gömlek, siyah süveter ve kahverengi üzerine koyu kahve pötikareli dizde biten pilikaşeli cepli etek	Gülsün'ün eş adaylarıyla görüşme sahnesi kostümü	Düz anlam: Gömlek-süveter-etek Yan anlam: Masum, gizemli, hem dikkat çekmek isteyen hem de az görünür olan(karşıt anlam)
2016	Beyaz gömlek üzerine giyilen V yakalı önden düğmeli kırmızı jile ve gelin telli duvak Dekoltesiz, önden düğmeli, şömizye yakalı dizde biten truvakar kollu çiçekli elbise	Gülsün'ün final sahnesi kostümü	Düz anlam:Gelin Yan anlam:Masum, hedefine ulaşmış ve geleneksel
	Genel sahne kostümü üzerine giyilen yeşil hırka, çiçek desenli şalvar	Gülsün'ün genel sahne kostümü	Düz anlam: Elbise Yan anlam: Geleneklerine bağlı, masum hanım hanımcık
	Bej renkli trençkot, güneş gözlüğü	Gülsün'ün Halet Rezak'ının evindeki sahne kostümü	Düz anlam: Bohçacı kadın Yan anlam: Gizlenmiş, ürkek ve meraklı
		Gülsün'ün eş adaylarına gizlenerek baktığı sahne kostümü	Düz anlam: Saklanmak Yan anlam: Gizlenmek isteyen ama daha çok dikkat çeken
2023	Sarı renkli, kısa balon kollu, midi etek ucu fîrfîr detaylı kare yaka elbise	Gülsün'ün eş adaylarıyla görüşme sahnesi kostümü	Düz anlam: Elbise Yan anlam: Masum, eğlenceli, umutlu genç kadın
	Somon rengi ,erkek yakalı önden düğmeli kloş etekli beli kemerli çiçek desenli elbise, duvak	Gülsün'ün final sahnesi kostümü	Düz anlam: Gelin Yan anlam: Huzurlu, kendini gerçekleştiren (hedefini elde etmiş)ve geleceğe umutla bakan genç kadın
	Gülkurusu renkli saten çarşaf	Gülsün'ün eş adaylarına gizlenerek baktığı sahne kostümü	Düz anlam: Saklanmak Yan anlam: Gizlenmek isteyen ama daha çok dikkat çeken

Tablo 1. İncelendiğinde; Gülsün karakterinin kostümlerinde renklerin sarı ve kırmızı tonlarında olduğu, desen açısından çiçekli desenlerin, form olarak belden kesik, kum saati formunun tercih edildiği görülmektedir. 2008 sezonunda kostüm renkleri daha koyu ve soğuk renklerdir, form açısından da "H" formda kostümlerin olduğu görülmektedir. 2008 sezonu haricinde kalan diğer bütün sezonlarda kostümlerde dekoltenin oldukça ölçülü kullanıldığı ve bu durumun "Gülsün" karakterinin "yeni açmış gül yani Goncagül" olduğunun vurgulanması için kullanıldığı düşünülmektedir. Gülsün kimi zaman masum, kimi zaman eğlenceli, kimi zaman gizlenen, kimi zaman cesur bir karakter örgüsündedir ve kostümlerinde de bu göstergeler okunabilmektedir.

"Rumuz Goncagül" olarak Gülsün karakteri metindeki ana

karakterlerden birisidir. Olay örgüsü Gülsün ve annesi İnsaf hanım çerçevesinde gelişmektedir. Diğer karakterlerin anlatımında da bu karakterle olan ilişkiler ve bunlara ilişkin göstergeler yer almaktadır. Arayıcı'nın çizdiği karaktere ait göstergeler, kostüm göstergeleri ile paralellik göstermektedir.

İnsaf Karakteri

Kocasından kalan emekli aylığıyla geçim sıkıntısı çeken, kızı Gülsün'le birlikte kirada oturduğu ve namus kalesi dediği ahşap evin bir odasını, bir bekâra kiraya vermek zorunda kalan, iyi yürekli ev kadını; yaşı geçmekte olan kızını evlendirmek için didinen, bu uğurda ziyaret edilmedik, adak adanmadık yatır bırakmayan, son bir ümitle evlenme ilanı yoluna başvuran, bu ilana karşılık verenlerden biriyle kızı adına konuşmaya gittiğinde, içinde beklenmedik duygular yeşeren iyi yürekli ev hanımı (Pala, 2009, s. 142).



Görsel 2.

İnsaf Hanım Karakterinin Kostümleri (Devlet Tiyatroları, 2024).

Görselde yer alan "İnsaf Hanım" in kostümleri genel olarak incelendiğinde; ev sahnelerinde, damat adayları ile görüşmeye gittikleri sahnelerde ve Müfit Mürted karakteri ile bulunduğu sahnelerde kostüm değişikliğine ihtiyaç duyulduğu görülmüştür. Bu kostüm değişikliği bazı sahnelerde kıyafet unsuru ekleme yoluyla yapılmıştır. Aşağıdaki tabloda kostüm analizi detaylı olarak yer almaktadır.

Tablo 2.

İnsaf Hanım'ın Kostüm Çözümlemeleri

Yıl	Gösterge	Gösteren	Gösterilen
2008	Saten dokuma bej trençkot, kahverengi-bej renkl desenli eşarp	İnsaf hanımın Müfit Mürted ile görüşmeye gittiği sahne kostümü	<i>Düz anlam:</i> Trençkot ve eşarp <i>Yan anlam:</i> Resmî, orta yaş üstü –kendini korumak isteyen kadın
	Krem rengi şömizye yakalı, midi boy açık renk kahverengi üzerine minik çiçek desenli pamuklu elbise, bordo renk örgü yelek	İnsaf hanım'ın final sahne kostümü	<i>Düz anlam:</i> Elbise ve yelek <i>Yan anlam:</i> Orta yaş üstü ev hanımı, gelecek kaygısı olan kadın

2008	Saten dokuma bej trençkot, kahverengi-bej renkl desenli eşarp	İnsaf hanımın Müfit Mürted ile görüşmeye gittiği sahne kostümü	<i>Düz anlam:</i> Trençkot ve eşarp <i>Yan anlam:</i> Resmî, orta yaş üstü –kendini korumak isteyen kadın
	Krem rengi şömizye yakalı, midi boy açık renk kahverengi üzerine minik çiçek desenli pamuklu elbise, bordo renk örgü yelek	İnsaf hanım'ın final sahne kostümü	<i>Düz anlam:</i> Elbise ve yelek <i>Yan anlam:</i> Orta yaş üstü ev hanımı, gelecek kaygısı olan kadın
	Genel sahne kostümü üzerine bordo örgü yelek, kırmızı şalvar, açık kiremit rengi yemeni ve yemeniye takılan siyah yapma çiçek	İnsaf hanımın Halet Rezaki'nin evindeki sahne kostümü	<i>Düz anlam:</i> Bohçacı kadın <i>Yan anlam:</i> Gizlenmiş, ama abartılı görünen, meraklı
	Fosforlu fıstık yeşili saten çarşaf	İnsaf hanımın kızının eş adaylarına gizlenerek baktığı sahne kostümü	<i>Düz anlam:</i> Saklanmak <i>Yan anlam:</i> Gizlenmek isteyen ama daha çok dikkat çeken
2016	Yakası bağcıklı füme üzerine karışık desenli bluz ve evaze midi boy siyah etek	İnsaf hanımın giriş sahnesi kostümü	<i>Düz anlam:</i> Bluz ve etek <i>Yan anlam:</i> Resmî, dik duruşlu , orta yaş üstü kadın
	Midi boy şömizye yakalı kahverengi üzerine minik çiçek desenli önden düğmeli pamuklu elbise, açık kahverengi hırka	İnsaf hanımın genel sahne kostümü	<i>Düz anlam:</i> Elbise ve hırka <i>Yan anlam:</i> Resmî, orta yaş üstü –kendini korumak isteyen kadın
	Siyah üstüne karışık desenli bluz, beli lastikli desenli etek, kırmızı yepek ve yemeni	İnsaf hanımın Halet Rezaki'nin evindeki sahne kostümü	<i>Düz anlam:</i> Bohçacı kadın <i>Yan anlam:</i> Gizlenmiş, ürkek ve meraklı
	Geniş bebe yakalı büyük pötikare üzerine renkli çiçek desenli daire etekli midi elbise	İnsaf hanımın Müfit Mürted ile görüşmeye gittiği sahne kostümü	<i>Düz anlam:</i> Elbise <i>Yan anlam:</i> Dik duruşlu, ürkek, kendine güveni olduğu ispatlamaya çalışan kadın
2023	Genel sahne kostümü üzerine giyilen siyah palto, eşarp ve gözlük	İnsaf hanımın kızının eş adaylarına gizlenerek baktığı sahne kostümü	<i>Düz anlam:</i> Saklanmak <i>Yan anlam:</i> Gizlenmek isteyen ama daha çok dikkat çeken
	Şömizye yakalı, midi boy kahverengi üzerine minik çiçek desenli pamuklu elbise, bordo renk örgü yepek	İnsaf hanım'ın final sahne kostümü	<i>Düz anlam:</i> Elbise ve yepek <i>Yan anlam:</i> Orta yaş üstü ev hanımı, gelecek kaygısı olan kadın
	Genel sahne kostümünün üzerine koyu mavi saten çarşaf	İnsaf hanımın kızının eş adaylarına gizlenerek baktığı sahne kostümü	<i>Düz anlam:</i> Saklanmak <i>Yan anlam:</i> Gizlenmek isteyen ama daha çok dikkat çeken

Tablo 2 incelendiğinde; İnsaf Hanım karakterinin toprak tonu giyisler tercih ettiği anlaşılmaktadır. Bu rengin tercih edilme nedeninin "orta yaş üstü ev hanımı" vurgusunu yapmak için kullanıldığı düşünülmektedir. Desen olarak yine çiçekli desenler kullanılmıştır. Form olarak bütün

sezonlarda “H” silüetini kullandığı görülmektedir. Renkten ayrı olarak “ev hanımı” vurgusu örgü yelek kullanımı ile de ortaya konulmuştur. Saklanma ve kılık değiştirme sahnelerinde; 2008 ve 2023 sezonlarında fıstık yeşili ve mavi saten kumaştan çarşaf kullanıldığı, 2016 sezonun da ise, gözlük ve gazeteden yararlanıldığı görülmüştür. İnsaf hanım, bazen resmi, bazen ürkek , bazen meraklı bir karakter örgüsündedir ve bu giysilerinde gösterge olarak görülmektedir.

Metinde İnsaf karakteri ana karakterlerden birisi olduğu için tüm olay örgüsünde yer almaktadır. Kızı Gülsün için didinen onun yerini bulması için en uygun damat adayını elleriyle seçen bir anne vurgusu yapılmaktadır. Bohçacı kılığında Halet Rezaki ile görüşmesi, gazete arkasına saklanarak ya da çarşafa girerek Dursun Ali’yi gözlemlenmesi bu durumun göstergesidir. Metindeki İnsaf karakteri ile yönetmen ve kostüm tasarımcıları tarafından sahnelenen İnsaf karakterinin göstergelerinin paralel olduğu anlaşılmaktadır.

Sıtkı Karakteri

İnsaf Hanımın bir odasını kiralayarak hem çalışıp hem okumaya gayret eden, arada evliliği düşleyen ama bir evi geçindirebilecek kazancı olmadığı için; hayatını çalışan bir kadınla birleştirmek isteyen ve bu düşünceyle Gülsün olduğunu bilmeden “Goncağül”e mektup yazıp talip olan, duyguları içine kapalı bir kâtip (Pala, 2009, s. 143) .



Görsel 3.

Sıtkı Karakterinin Kostümleri (Devlet Tiyatroları, 2024).

Görselde yer alan “Sıtkı” nın kostümleri genel olarak incelendiğinde; kostüm değişimlerinin ceket, süveter gibi giysi unsuru eklenerek yapıldığı görülmektedir. 2008 sezonuna ait oyunda ise oyunun yönetmeni Ege Aydın farklı şekilde bir kostüm tasarımı tercih etmiştir. Geçmişle günümüz arasındaki bağlantının kurulmasında kostümden

yararlanmıştır. Kostümlere ait incelemeler aşağıdaki tabloda ayrıntıları ile verilmiştir.

Tablo 3

Sıtkı Karakteri Kostüm Çözümlemeleri

Yıl	Gösterge	Gösteren	Gösterilen
1997	Beyaz gömlek, koyu kahverengi pantolon	Sıtkı'nın genel sahne kostümü	<i>Düz anlam:</i> Gömlek ve pantolon <i>Yan anlam:</i> Genç, sosyoekonomik açıdan dar gelirli
	Genel sahne kostümüne ek olarak kahverengi ağırlıklı ekose ceket	Sıtkı'nın final sahnesi kostümü	<i>Düz anlam:</i> Ceket <i>Yan anlam:</i> Resmi, hedefine ulaşan genç adam
2008	Erkek yakalı (saten detaylı) uzun siyah ceket, beyaz gömlek ve fular, siyah yelek, siyah pantolon, fes, baston ve converse ayakkabılar	Sıtkı'nın kılık değiştirme sahne kostümü	<i>Düz anlam:</i> Fes, Pantolon- ceket <i>Yan anlam:</i> Gizemli, görünmek istemeyen , eski ve yeni karşıtlığı (Eski İstanbul beyefendisi görünümü ile çağdaş converseeler)
	Kahverengi denim, turuncu T-shirt, krem rengi oversize gömlek ve converse ayakkabı	Sıtkı'nın genel sahne kostümü	<i>Düz anlam :</i> T-shirt, Gömlek ve denim pantolon <i>Yan anlam:</i> Genç, casual, sosyoekonomik açıdan dar-orta gelirli
2016	Beyaz gömlek, kahverengi İspanyol paça pantolon (1970'ler stili) fümelacivert kazayağı desenli (piyede pul)süveter	Sıtkı'nın genel sahne kostümü	<i>Düz anlam:</i> Pantolon, gömlek, süveter <i>Yan anlam:</i> Genç, dar gelirli, gizlenen, kendini sakınan
	Genel sahne kostümü üzerine nar çiçeği ceket	Sıtkı'nın final sahnesi kostümü	<i>Düz anlam:</i> Ceket <i>Yan anlam:</i> Genç, enerjik, mutlu
2023	Beyaz gömlek, kahverengi İspanyol paça pantolon kahverengi-krem rengi enine çizgili süveter (1970'ler stili)	Sıtkı'nın genel sahne kostümü	<i>Düz anlam:</i> Gömlek, pantolon , süveter <i>Yan anlam:</i> Genç, dar gelirli, gizlenen, kendini sakınan
	Genel sahne kostümü üzerine kahverengi ceket	Sıtkı'nın final sahnesi kostümü	<i>Düz anlam:</i> Ceket <i>Yan anlam:</i> Resmi, hedefine ulaşan genç adam

Tablo 3'e bakıldığında; 2008 sezonu haricinde geniş yakalı beyaz gömleğin kullanıldığı görülmektedir. Beyaz gömleği kahverengi tonlarında pantolon tamamlamaktadır. Karakterin sosyo-ekonomik durumunu ortaya çıkarmak için çizgili ya da pötikareli triko süveter kullanılması tercih edilmiştir. Kostümü dışarıda geçen sahneler için toprak tonlu, ekose desenli ceketler kullanılmıştır. 2016 sezonuna ait kostüm de ise mercan rengi bir ceket tercih edilerek; daha dinamik ve enerjik bir vurgu yapıldığı düşünülmektedir. Sezonlar arasındaki en farklı sezon ise; 2008 sezonudur. Olay örgüsünün geçtiği dönem olan 70'ler giysi stili dışında Meşrutiyet Dönemi ve günümüz giysi stillerinin kullanıldığı görülmektedir. Bu durum yine

“maddiyat ve çıkar temelli” evliliklerin ya da birlikteliklerin geçmişte olduğu gibi günümüzde de olduğunun vurgulandığı düşünülmektedir. Sıtkı karakterine ait kostümlerin kodlarına göre; Sıtkı, kendini sakınan ya da kimi zaman ciddi bir yapıda karşımıza çıkmaktadır. Ancak kostümlerin geneline bakıldığı zaman karakterin sosyo-ekonomik durumunun okunduğu görülmektedir.

Metinde Sıtkı karakteri; Gülsün’e aşiktir ve evlenmek istemektedir. Ancak parası olmadığı için evlenmek istediğini ne Gülsün’e ne de İnsaf Hanıma söyleyememektedir. Gülsün’de Sıtkı’ya aşiktir ama Sıtkı’nın duygularını kestiremediği için Rumuza ilan verir. Hem Sıtkı’nın düşüncelerini anlamak hem de başlarındaki tek erkek olduğu için, Gülsün’e gelen mektuplara bakarak Sıtkı’dan uygun adayları bulmasını isterler. Sıtkı ise Gülsün’ün olduğunu bilmeden kendi mektubunu önerir. Ancak çalışan bir eş istemesi anne-kızı tereddüte düşürür. Daha fazla kendini açık etmek istemeyen Sıtkı, Gülsün’ün adaylarından Dursun Ali ile görüşür. Ancak finalde tüm adayların elenmesi ve Sıtkı’nın sarhoşluğunun etkisiyle duygularını aşması ile Gülsün ve Sıtkı bir birlerine kavuşurlar. Hatta gayri resmi nikahlarını Müfit Mürted’e kıydırırlar (Arayıcı, 2012). Metin ile kostümler aynı doğrultuda göstergeler barındırmaktadır. Sıtkı’nın sosyo-ekonomik düzeyine uygun düşecek giysi parçaları seçilerek, renkler minimize edilmiştir. Sadece final sahnesinde daha fazla renk kullanılmıştır.

Ayşen Karakteri

Adını Ayşe’den Ayşen’e çeviren, hacı annesiyle anlaşamadığı için kurtuluş olarak evliliği seçen, mutlu bir yuva kurabilmek uğruna sıklıkla koca değiştirirken; feleğin çemberinden geçen, şehir gelişirken kenarda kalmış eski bir mahalle dilberidir (Pala, 2009, s. 146).



Görsel 4.

Ayşen Karakterinin Kostümleri (Devlet Tiyatroları, 2024).

Görselde yer alan “Ayşen” in kostümleri genel olarak incelendiğinde; İnsaf Hanım ve Gülsün’ün evindeki

sahnelerde, sahneye çıktığı sahnede ve Refik Mayısöğlü’nu yakaladığı sahnelerde farklı kostümler tercih edildiği görülmüştür. Peruk ve gözlük gibi unsurlarla karakter değişimleri yapılmıştır. Kostümlere ait incelemeler aşağıdaki tabloda ile yer almaktadır.

Tablo 4.

Ayşen Karakterinin Kostüm Çözümlemeleri

Yıl	Gösterge	Gösteren	Gösterilen
1997	Yeşil ve kahverengi çiçek desenli, U yakalı midi boy elbise	Ayşen’in sahne aldığı sahne kostümü	Düz anlam: Elbise Yan anlam: Canlı, enerjik, gösterişli
	V yakalı ;yakası geniş siyah biye ile geçilmiş kırmızı üzerine siyah desenli midi boy elbise, siyah peruk, gözlük	Ayşen’in Refik Mayısöğlü’nun foyasını ortaya çıkardığı sahne kostümü	Düz anlam : Elbise, Peruk, Gözlük Yan anlam: Gösterişli, gizlenmiş meraklı, kendinden emin
2008	V yakalı siyah üzerine canlı turuncu, sarı, pembe çiçekli dizde biten elbise, kırmızı otriş, mor otriş	Ayşen’in sahne aldığı sahne kostümü	Düz anlam: Sahne kostümü Yan anlam: Canlı, enerjik, gösterişli
	Derin yakalı siyah üzerine kırmızı gül desenli belden kesik mini, desenli parçalı kloş etekli elbise, kızıl saç peruk, elbise içine giyilen kırmızı askılı bluz, tayt benzeri siyah şeffaf çorap	Ayşen’in Refik Mayısöğlü’nun foyasını ortaya çıkardığı sahne kostümü	Düz anlam: Elbise, Peruk Yan anlam: Gösterişli, cesur gizlenmiş meraklı, kılık değiştirmiş, kendinden emin
2016	Geniş şömizye yakalı, dizin üzerinde biten evaze kesim turuncu-krem-tarçın renklerin hakim olduğu küçük çiçek desenli elbise. Elbise yakası kolu ve etek ucunda beyaz üzerine puantiye desenli firfir detayı vardır.	Ayşen’nin genel sahne kostümü	Düz anlam: Elbise Yan anlam: Gösterişli, hareketli, parlak, havalı kadın
	Genel sahne kostümü üzerine sarı peruk	Ayşen’in Refik Mayısöğlü’nun foyasını ortaya çıkardığı sahne kostümü	Düz anlam: Peruk Yan anlam: Gösterişli, cesur gizlenmiş meraklı, kılık değiştirmiş, kendinden emin
2023	V yakalı boyundan bağlamalı midi boy bordo renkli evaze kesim elbise. Yakasında kendi kumaşından çiçek broş bulunmaktadır.	Ayşen’nin genel sahne kostümü	Düz anlam: Sahne kostümü Yan anlam: Cesur, gösterişli, düzenli
	Omuzları açıkta bırakan prenses yakalı ince bir askı askısı bulunan asimetrik kesim evaze midi boy kırmızı elbise. Omuzlarında, bedeninde ve etek uçlarında firfir/volan unsuru bulunmaktadır. Sarı peruk takılmıştır.	Ayşen’in Refik Mayısöğlü’nun foyasını ortaya çıkardığı sahne kostümü	Düz anlam: Elbise ve peruk Yan anlam: Gösterişli, cesur gizlenmiş meraklı, kılık değiştirmiş, kendinden emin

Tablo 4’de Ayşen karakterinin kostümleri görülmektedir. Kostümlerin renklerinin oldukça canlı renkler olduğu, fırır, volan gibi gösterişli giysi süsleme tekniklerinden yararlanıldığı anlaşılmaktadır. Desen olarak çiçek ve puatiyenin tercih edildiği ve Ayşen karakterinin canlı ve feminen karakterini vurgulayan tarzda kostümler kullanıldığı görülmektedir. Giysi formu olarak bele outran “X” silueti sıklıkla kullanılmıştır. Refik Mayısöglü karakterinin foyasını ortaya çıkarmak için kılık değiştirmiştir ve bunun için genel sahne kostümüne kendi saç rengine tezat bir peruk eklenerek karakter değişimi yapılması tercih edilmiştir. Kostüm kodlarında; Ayşen’in kimi zaman gösterişli, kimi zaman cesur, kimi zaman gizlenen karakterinin ortaya çıkartıldığı görülmektedir.

Metin açısından bakıldığında “Yaşım yirmi beş. Annem hacı. Dünyalarımız ayrı. Baktım ki bir arada olamayacağız, kendimi evliliğe attım... Hayat bu, herkes bir yol seçmek zorunda. Şimdi ayrılıyorum. İlan verdim, yenisini alacağım dan eskisinin hükmü yoktur” diyerek Ayşen karakteri tanıtılmıştır. Ayşen, komşuları gibi konken oynamak, kuaföre gitmek ve kozmetik ürünleri almak ister. Ancak eşi bu isteğe olumsuz bakar hatta cebinden para alan eşine şiddet uygular. Bundan dolayı Ayşen yeni bir eş arayışına girmiştir. Ayrıca, Gülsün’ün mektuplarına bakarken kendisini kandırarak başka adamlara satan eski eşini görmüştür. Final sahnesinde farklı bir kılığa bürünerek ve bıçakla tehdit ederek Gülsün’ü Kenan’dan daha doğrusu Refik’ten kurtarmıştır (Arayıcı, 2012, s. 245). Yönetmen ve kostüm tasarımcısının Ayşen yorumu, yazarın Ayşen yorumu ile paralellik göstermektedir. Ayşen’in renki hayata düşkünlüğü kostümlerde renk, model, dekolte ve kullanılan aksesuarlar ile görselleştirilmiştir.

Halet Rezaki

İmparatorluktan müdevver bir Osmanlı paşasının; Fransız kültürüyle yetişmiş Cumhuriyet çocuğu; iki eşini de başka kişilere kaptıran, genç görünmek sevdasıyla cildini kremleyen, saçlarını boyayıp, briyantınleyip tarayan, kendine baktırmak için üçüncü bir eş ararken gazetede “Goncagül” rumuzlu evlenme ilanını okuyup kaleme sarılan yaşlı bir adamdır (Pala, 2009, s. 144).



Görsel 5.

Halet Rezaki Karakterinin Kostümleri (Devlet Tiyatroları, 2024).

Görselde yer alan “Halet Rezaki” nin kostümleri genel olarak incelendiğinde; Ev sahneleri ve İnsaf Hanım ve kızı Gülsün ile buluşma sahnelerinde farklı kostümlerin tercih edildiği görülmektedir. Genel sahne kostümü üzerine ropdöşambır, bone, yelek gibi giysi unsurları eklenerek/değiştirilerek sahneler arası geçiş yapıldığı anlaşılmaktadır. Kostümlere ait incelemeler aşağıdaki tabloda ayrıntıları ile görülmektedir.

Tablo 5.

Halet Rezaki Karakterinin Kostüm Çözümlemesi

Yıl	Gösterge	Gösteren	Gösterilen
1997	Beyaz gömlek, siyah pantolon, kahverengi üzeri bordo-hardal desenli saten ropdöşambır, saç bonesi	Halet’in ev sahnesi kostümü	Düz anlam: Gömlek, Pantolon, ropdöşambır Yan anlam: Pimpirikli, kendine özen gösteren, kuralcı
	Beyaz gömlek, kırmızı pantolon askısı, saten dokuma kahverengi takım elbise, kırmızı fular	Halet’in final sahnesi kostümü	Düz anlam: Gömlek, Takım elbise, Fular Yan anlam: Kendine özen gösteren, resmi, kuralcı
2008	Sarı basic T-shirt, kahverengi kanvas pantolon, kısa kollu kırmızı üzerine gold desenli yakası kürklü kaftan, değişik bone ve maskeler, converse	Halet’in genel sahne kostümü	Düz anlam: Pantolon, T-shirt, Ropdöşambır Yan anlam: Farklı, kendine özen gösteren, takıntılı
2016	Lacivert-turuncu-mor renkli geometrik desenli gömlek, mor saten ropdöşambır, bone	Halet’in ev sahnesi kostümü	Düz anlam: Gömlek, Pantolon, Ropdöşambır Yan anlam: Pimpirikli, kendine özen gösteren, kuralcı
	Lacivert-turuncu-mor renkli geometrik desenli gömlek, fume rengi İspanyol paça pantolon, turunculu morlu kemer ve yakada volan detaylı yelek	Halet’in final sahnesi kostümü	Düz anlam: Gömlek, Pantolon, Yelek Yan anlam: Takıntılı, farklı, renkli kişilik
2023	Kırmızı, siyah, krem geometrik desenli, yakası, kolu ve manşetleri kırmızı olan ropdöşambır	Halet’in ev sahnesi kostümü	Düz anlam: Ropdöşambır Yan anlam: Pimpirikli, kendine özen gösteren, farklı
	Beyaz gömlek, kırmızı saten dokuma fular ve yaka mendili, lacivert üzerine beyaz çizgili takım elbise ve ressam şapkası	Halet’in final sahnesi kostümü	Düz anlam: Takım elbise, şapka Yan anlam: Kendine özen gösteren, kuralcı
	Beyaz gömlek, kırmızı saten dokuma fular ve yaka mendili, lacivert üzerine beyaz çizgili takım elbise ve ressam şapkası	Halet’in final sahnesi kostümü	Düz anlam: Takım elbise, şapka Yan anlam: Kendine özen gösteren, kuralcı

Tablo 5’e bakıldığında; ropdöşambırın tüm sezonlarda kullanıldığı görülmektedir. Halet Rezaki’nin bakımına aşırı özen gösterdiğinin vurgulanması için kostüme bone ve maske gibi unsurlar eklenmiştir. Ev dışı sahnelerin kostümleri sezonlar arasında farklılık göstermektedir. 2016 sezonuna ait kostümde dikkat çekici bir yelek ile

tamamlanan kostüm ile “genç kalma-farklı olma” vurgusu hissedilmektedirken 2008 sezonunda karakterin “padişah” soyundan geldiğini vurgulayan kaftan uyarlaması bir kostüm tercih edilmiştir. 2023 sezonunda ise; Halet karakterinin bakımlı olma takıntısının çoraplarının düzgün durması için çorap tutucusu kullandığı dikkat çekmektedir. Kostüm kodlarında; Halet Rezaki’inin kuralcı, kendine özen gösteren, kimi zaman da pimpirikli olduğu görülmektedir.

Metin açısından bakıldığında; Halet Rezaki, Goncagül rumuzuna Osmanlıca kelimeler ile donatarak yazdığı mektup, Gülsün ve İnsaf Hanım tarafından anlaşılmasa da eş adayını değerlendirmeye almaya karar verirler (Arayıcı, 2012). Metin içinde yer alan göstergeler sayesinde eş adayının beyefendi ve kibar olduğu çıkarımında bulunmuşlardır. Anne-kız bohçacı kılığında Halet’in evine giderek daha fazla bilgi edinmek isterler. Kapıyı açında bohçacı kadınları gören Halet, bu semtte ve bu apatmanda öyle şeyler satılmaz diyerek kapıyı kapatmak ister. Tam o sırada, İnsaf Hanım; “Aman ne görüyorum, bu eve gelin geliyor”. Daha da güzel şeyler görüyorum diyerek Halet’in merakını cezbetmiştir. Başta oyun olduğunu düşünen Halet bu kadar detay bilgiyi bilmelerinin mümkün olamayacağına kanaat getirerek, İnsaf ile kızını falcı olarak evine buyur eder. Halet Rezaki eline tabancasını alarak güvenliğini sağladığını söyler ve konuşmalarına devam ederler. Bu sırada içeri girerek krem sürdüğü için sargıladığı bezi çıkarır. Nasıl yaralandınız sorularını yaralanma değil başka bir şey diyerek geçiştirir. Bu arada, İnsaf kızını “Kifaye” karakterine bürünerek över. Kifaye övdükçe, Halet sevinçle el ovuşturur. Ancak gün sonunda, İnsaf ile Gülsün kayınpeder ve dünür olarak gördükleri adamın aslında damat adayı olduğunu öğrenirler. Halet’in bakım ve kremler ile genç kalacağını söylemesine rağmen kimliklerini açıklayarak evlilikten vazgeçerler (Arayıcı, 2012, s. 191-198). Bu bağlamda metinde yer alan göstergelerin ve karakter özelliklerinin kostümlerde de aynı doğrultuda olduğu görülmektedir.

Dursun Ali Karakteri

İmam nikâhlı karısını memlekette bırakıp büyük şehirde zenginlik şansı arayan; harç kararken milyonerliği düşleyen, yerine göre, kendini, usta ya da kalfa diye satan, kat karşılığı yap-satçılığa soyunmak için medeni nikâhla zengin biriyle evlenmeyi hayal eden Karadeniz’li bir inşaat işçisidir (Pala, 2009, s. 145).

Görsel 6’da yer alan “Dursun Ali” nin kostümleri incelendiğinde; kıyafetlerinin çok değişime uğramadığı görülmektedir. Ceket ve şapka gibi giysi unsurları eklenerek sahneler arası geçişin sağlandığı anlaşılmaktadır.



Görsel 6.

Dursun Ali Karakterinin Kostümleri (Devlet Tiyatroları, 2024).

Kostümlere ilişkin detaylı inceleme aşağıdaki tabloda yer almaktadır;

Tablo 6.

Dursun Ali Karakterinin Kostüm Çözümlemesi

Yıl	Gösterge	Gösteren	Gösterilen
1997	Beyaz üzerine kahverengi ekoseli geniş yakalı gömlek, siyah deri yelek, siyah pantolon, kahverengi kasket	Dursun Ali'nin genel kostümü	<i>Düz anlam:</i> Gömlek, Pantolon, yelek, kasket <i>Yan anlam:</i> Köylü, orta-düşük gelirli
	Genel sahne kostümü üzerine mavi kırçilli ceket, kırmızı üzeri desenli geniş kravat, ceketin yakasına takılan kırmızı karanfil, siyah fötr şapka	Dursun Ali'nin final kostümü	<i>Düz anlam:</i> Ceket, Fötr şapka <i>Yan anlam:</i> Arada kalmış, zorlama, statü değişimi
2008	Siyah deri ceket, gri pantolon, boyuna bağlanan keşan	Dursun Ali'nin genel kostümü	<i>Düz anlam:</i> Pantolon ve deri ceket <i>Yan anlam:</i> Karadenizli, orta gelirli
2016	Açık yeşil üzerine yeşil yapraklı mor çiçek desenli önü açık bırakılan gömlek, haki yeşili İspanyol paça pantolon	Dursun Ali'nin genel kostümü	<i>Düz anlam:</i> Gömlek, Pantolon <i>Yan anlam:</i> Cesur, abartılı, orta gelirli
	Genel sahne kostümü üzerine patlıcan moru saten dokuma ceket	Dursun Ali'nin final kostümü	<i>Düz anlam:</i> Ceket <i>Yan anlam:</i> Cesur, abartılı, parlayan
2023	Tarçın rengi üzerine krem rengi çizgili gömlek, tarçın rengi pantolon, füme rengi süveter	Dursun Ali'nin genel kostümü	<i>Düz anlam:</i> Gömlek, Pantolon, süveter <i>Yan anlam:</i> Orta gelirli, kasabalı

Tablo 6’ya bakıldığında; Dursun Ali karakterinin diğer karakterlere göre daha farklı yorumlandığı anlaşılmaktadır. 1997 sezonunda kasketi ve deri yeleğiyle daha yöresel/kasabalı bir karakter oluşturulurken, İstanbul’a gelip zengin olma hayali ile fötr şapka, kravat, mendil ve ceket ile sosyal statüsünü olduğundan farklı göstermek istediği vurgulanmıştır. 2008 sezonunda deri ceket ve boyuna takılan keşan ile Karadenizli bir genç olduğu seyirciye gösterilmek istenmiştir. 2016 sezonunda; açık yeşil ve açık mavi üzerine şal desenli gömleği ve parlak ceketini ile “zengin eş” bulmak için kendisine özen gösterdiğini vurgulamaktadır. Ancak gömleğinin yakasını açarak kullanması ve manşetinin ceket kolundan çıkması

aslında bu giyim stilinin kendi stilinden farklı olduğunu düşündürmektedir. Kostümde yer alan kodlara göre Dursun Ali; arada kalmış, zorlama, statü atlamak isteyen ve abartılı olarak okunmaktadır.

Metinde yazar Dursun Ali karakterini; “bu dünyada açık göz olacaksın. Kazığı yemeyecek atacaksın. Hamdül Bey’in yanında çalışıyorum (...) Yaman adam vesselam. Üçe mal ettiği daireyi on üçe satıyor. Kazığı yiyen düşünsün bana ne (...) Biz de mezara kadar işçi kalacak değiliz ya. Kat karşılığı kolluyorum (...) Kismetimi bekliyorum şimdi” sözleri ile anlatmıştır. Kendisi ile ilk buluşmaya gelen Sıtkı karakterine “yapacağı binadan kat sözü” vererek Gülsün’e kendisini övmesini istemiştir”(Arayıcı, 2021, s. 199-201).

Metinde yer alan Dursun Ali karakterinin, İsmi, kullandığı lehçe ve ilk buluşmanın ritimde olması gibi görsel ve işitsel göstergeler karakterin Karadenizli olduğunu göstermektedir. Metnin final bölümünde, talip olduğu Gülsün’ün evine geldiğinde, ustalıktan kalfalığa terfi ettiğini duyurması statü düşünlüğünü vurgulamaktayken, kostümde de; ceket giymesi, kravat takması, kasketini fötr şapka ile değiştirmesi ile kendisine özen gösteren bir iş adamı statüsü vermeye çalıştığının göstergesidir. Ancak, takılan kravatın kısa kalması ya da fötr şapkanın kullanım biçimi gibi görsel kodlar Dursun Ali’nin gerçek statüsü hakkında bilgi vermektedir.

Refik Mayısöğlü

Evlenme vaadiyle ağına düşürdüğü kadınları, balayı yaşadktan sonra para karşılığı satan ve yaptığı iş mesleki yönden ticaret kabul edildiğinden doğal olarak kendini işadamı olarak gören bir adamdır (Pala, 2009, s. 147).



Görsel 7.

Refik Mayısöğlü Karakterinin Kostümleri (Devlet Tiyatroları Dijital Oyun Kütüphanesi)

Görselde yer alan “Refik Mayısöğlü” nun kostümleri genel olarak incelendiğinde; Gülsün ile buluşma sahneleri ve Ayşen tarafından yakalanması sahnelerinde farklı kostümlerin giyildiği görülmektedir. Kostümlere ilişkin detaylı inceleme aşağıdaki tablodadır;

Tablo 7.

Refik Mayısöğlü Karakterinin Kostüm Çözümlemesi

Yıl	Gösterge	Gösteren	Gösterilen
1997	Koyu renk siyah üzerine beyaz çizgili takım elbise, beyaz gömlek, kırmızı kravat	Refik’in genel sahne kostümü	Düz anlam: Takım elbise, gömlek, kravat Yan anlam: Tehlikeli, özgüvenli, olduğundan farklı görünen
2008	Siyah takım elbise, beyaz gömlek, kırmızı saten fular	Refik’in genel sahne kostümü	Düz anlam: Takım elbise, gömlek, fular Yan anlam: Özgüvenli, dış görünüşüne önem veren, gizemli
2016	Mavi üzerine desenli geniş manşetli gömlek, lacivert ceket, koyu lacivert denim Beyaz geniş yakalı geniş manşetli gömlek, siyah takım elbise	Refik’in genel sahne kostümü Refik’in final sahnesi kostümü	Düz anlam: Takım elbise, gömlek Yan anlam: Özgüvenli, şımarık, kendisini beğenen Düz anlam: Takım elbise, gömlek Yan anlam: Özgüvenli, gizemli, kendisini beğenen
2023	Açık mavi üzerine sarı, turuncu, bordo çiçek desenli geniş yakalı gömlek, bordo İspanyol paça takım elbise, taşlı yüzük	Refik’in genel sahne kostümü	Düz anlam: Gömlek , takım elbise Yan anlam: Gösterişli, farklı, güvenilmez
	Beyaz geniş yakalı gömlek, bordo takım, bordo yelek ve kravat	Refik’in final sahnesi kostümü	Düz anlam: Takım elbise, gömlek, kravat Yan anlam: Özgüvenli, dış görünüşüne önem veren

Tablo 7’de Refik Mayısöğlü’nün kostümlerinin çözümlemesi yer almaktadır. 2023 sezonu hariç koyu renk takım elbise tercih edilmiştir. “Bir ticaret” erbabı olarak takım elbise, gömlek ve kravat giyerek “Goncagül”e kendisini istediği gibi tanıtmıştır. 2023 sezonunda ise; 70’lerin modasına uygun olarak sivri büyük yakalı desenli gömlek, bordo takım ve küpesi ile daha genç bir iş adamı görüntsü yakalanmak istenmiştir. Gülsün’ün evine ziyaretinde ise daha resmi bir görüntü için yelek ve kravat ile koyu renk bir bordo bir takım tercih edilmiştir.

Arayıcı, eserinde Refik Mayısöğlü karakterinin kendisini Gülsün’e Kayseri’de çalışan bir dış hekimi olarak tanıtmaktadır ama daha önce Ayşen’e kendisini Nevşehirli bir iş adamı olarak tanıtmıştır. Ayşen’in kendisini tanımasıyla kendini ele vermiştir. Ayşen, Kenan’ı (Refik karakteri kendisini Kenan olarak tanıtmıştır) (Arayıcı, 2012, s. 219). mektuptaki ifadelerinden ve yazısından tanımıştır. Yönetmenler ve kostüm tasarımcıları, metinde yer alan karakterin söz ve hitabet tarzında bulunan “bıçkın delikanlı” lık görsel ve işitsel kodlarının kostüm kodlarında da aynı doğrultuda olduğu anlaşılmaktadır. Kostüm kodlarına göre Refik; tehlikeli, özgüvenli, kendini beğenen, kimi zaman gizemli olarak görülmektedir.

Müfit Mürted

Oktay Arayıcı, Müfit Mürted’i ; yağmur yağacak korkusu ile yaz-kış şemsiyesini yanından ayırmayan, papyonlu, yasalara saygılı ve elli yaşını geçmesine rağmen annesinin sözünden

çıkmayan birisi olarak karakterize etmiştir (Arayıcı, 2012, s. 176).



Görsel 8.

Müfit Mürted Karakterinin Kostümleri (Devlet Tiyatroları Dijital Oyun Kütüphanesi)

Görselde yer alan “Müfit Mürted” in kostümleri genel olarak incelendiğinde; kostüm değişikliğinin giysi unsurlarının eklenip çıkarılması yoluyla yapıldığı görülmektedir. Papyon, şemsiye gibi giysi unsurlarının oyunun sergilendiği tüm sezonlarda kostümün anlamlı bir parçası olarak karakter oluşumuna yardım ettiği görülmektedir. Kostümlere ait detaylı inceleme aşağıdaki tabloda bulunmaktadır.

Tablo 8.

Müfit Mürted Karakterinin Kostüm Çözümlemesi

Yıl	Gösterge	Gösteren	Gösterilen
1997	Beyaz gömlek, kahverengi yelek, kahverengi takım elbise, kırmızı papyon, siyah fôtr şapka ve şemsiye	Müfit'in genel sahne kostümü	Düz anlam: Takım elbise, gömlek, yelek, şapka, papyon Yan anlam: Beyefendi, kuralcı, resmi
2008	Beyaz gömlek, kahverengi saten yelek, Kahverengi kendinden parlak çizgili takım elbise, kırmızı-yeşil saten papyon, şemsiye	Müfit'in genel sahne kostümü	Düz anlam: Takım elbise, gömlek, yelek, papyon Yan anlam: Beyefendi, korkak, kuralcı
2016	Beyaz gömlek, mavi kendinden ekoseli ceket, bej renkli İspanyol paça pantolon, koyu kahverengi saten papyon, şemsiye Beyaz gömlek, somon ve lila rengi ekoseli ceket, bej renkli İspanyol paça pantolon, koyu kahverengi saten büyük saten papyon, şemsiye	Müfit'in genel sahne kostümü Müfit'in final sahnesi kostümü	Düz anlam: Takım elbise, gömlek, papyon Yan anlam: Beyefendi, zorlama kibarlık Düz anlam: Takım elbise, gömlek, papyon Yan anlam: Beyefendi, zorlama kibarlık
2023	Geniş yakalı beyaz gömlek, hardal rengi yelek, sarı alt tonlu bej İspanyol paça takım elbise, koyu hardal rengi saten papyon, ekoseli şemsiye	Müfit'in genel sahne kostümü	Düz anlam: Takım elbise, gömlek, yelek, papyon Yan anlam: Beyefendi, kuralcı, resmi

Tablo 8'e göre Müfit Mürted'in kostümlerinde 2016 sezonu haricinde ceket kumaşı ile aynı renk tonlarına sahip yelek kullanıldığı görülmüştür. 2023 sezonunda 70'ler modasına uygun olarak ispanyol paça hardal sarısı bir takım elbise kullanılmıştır. 2016 sezonunda ise; renk ,desen farkı ve daha büyük bir papyon kullanılarak daha renkli bir Müfit Mürted karakterize edilmiştir. Arayıcı'nın yazdığı karakter doğrultusunda, oyun yönetmenleri ve kostüm tasarımcılarının metinde yer alan karakter kodlarına uygun bir karakter çıkardıkları anlaşılmaktadır. Kostüm kodlarına göre Müfit; beyefendi, kibar, resmi ve korkak olarak karakterize edilmektedir.

Sonuç ve Öneriler

Rumuz Goncagül oyununun karakterleri, karakter özellikleri ve karakterin oluşturulmasında kostümlerin rolüne ilişkin genel bir tablo oluşturulmuştur. Bu tablodan da anlaşılacağı üzere; giysiler ve giysilerin anlamlarının oyunun ve oyun kişinin ortaya çıkarılmasında önemli bir yerinin olduğu görülmektedir. Kostüm tasarımcısının oyuna ilişkin genel bilgileri, karakterlerin sosyo-ekonomik durumları, yönetmen tarafından vurgulanmak istenen karakter özellikleri gibi bilgileri yorumlayarak kostüm tasarımını yapması gerekmektedir. Seyirciler üzerinde, kostümün görsel etkisinin yanında taşıdığı yan anlamlar oyunun ve karakterin seyirciye ulaşmasını sağlayan önemli unsurlardır.

Aşağıdaki tabloda, örneklem olarak incelenen 1997, 2008, 2016 ve 2023 sezonlarında sahnelenen Rumuz Goncagül Oyununa ait karakterlerinin kostümleri Pierce ve Barthes'in göstergebilim analiz yöntemi ile analiz edilmiş olup, farklı sezonlara ait kostüm analizleri derlenerek karaktere özgü kostüm özellikleri çıkarılmıştır.

Tablo 9.

Rumuz Goncagül Karakterleri Kostüm Özellikleri ve Karakterin Kostüme Yansımaları

Karakter	Karakterin Özellikleri	Karakterin Kostüme Yansımaları
İnsaf Hanım	Kocasından kalan emekli maaşıyla zar zor geçinen, evinin kirasını düzenli ödeyemeyen İnsaf Hanım; rahat yaşamının tek koşulu olarak kızını terchen maddi durumu iyi olan bir erkekle evlendirmek olarak görür.	İnsaf hanımın kostümleri incelendiğinde; genellikle koyu renkli toprak tonlarında önden düğmeli elbise giydiği görülmüştür. Kahverengi tonları, dikkat çekmek istemeyen kişilerin giymeyi tercih ettiği tonlardır. Saçları ensede sıkıca toplanmış, örgü yelekli oldukça geleneksel bir görüntü çizilmiştir. Oyundan bağımsız düşünüldüğünde de bu giysilerin aynı insan grubunu tanımladığı söylenebilir. Orta yaşın üstü, emekli ya da ev hanımı, orta-düşük gelir seviyeli bir kadın olduğu giysilerden çıkarılabilmektedir.

Gülsün	Goncagül rumuzu ile gazeteye evlilik ilanı vererek zengin bir eş bulma hayalindedir. Ancak, ilana başvuranların göründükleri gibi olmamaları ve gerçek aşk işlerin seyrini değiştirecektir.	“Goncagül” rumuzuna uygun bir giyim tarzı vardır. Sade, narin ve dışarıya açılmamış bir tarzı simgeler. Beyaz gömlek üstü jile, nötr renkler, at kuyruğu ya da toplanmış saç ile “hanımefendi” bir görünüm yansıtılmaktadır.
Sıtkı	İnsaf hanımların bir odasında kiracı olarak yerleşen ve Gülsün’e gizli bir aşk besleyen delikanlı	Anadolu’dan büyükşehir gelmiş düşük gelirli bir insan profili oluşturulmak hedeflenmiştir. Gösterişli olmayan gömlek, pantolon ve onun üzerine süveter ya da kahverengi tonlarında ceket ile bu görüntü yakalanmıştır.
Ayşen	Gülsün ve İnsaf’ın arkadaşı ve fikir alışverişi yaptığı komşuları. Refik Mayısöğlü tarafından evlilik vaadi ile kandırılmıştır.	Frapan bir giyim tarzına sahip bir kadındır. İnce çorap, topuklu ayakkabı ve kırmızı tonlara sahip elbiseler tercih edilmiştir. Makyaj ve saç tasarımı da giysileri ile aynı doğrultuda tasarlanmıştır.
Halet Rezaki	Gülsün’ün ilanına cevap veren 261 adaydan birisidir. Halet Rezaki karakteri; genç görülmeye çalışan, bakımlarını aksatmayan bir adamdır. Kendisine bakacak birisini bulmak adına evlenmeyi istemektedir.	Fransız kültürüyle yetiştiği için bu durumu davranışlarına yansıtılmaktadır. Evinde ropdöşambır giyerken dışarıda gösterişli takım elbise, fular ve pantolon askıları tercih etmektedir.
Dursun Ali	Gülsün’ün inşaat işçisi damat adaydır. Zengin olma hayali ile Gülsün ile evlenmek istemiş ama onun da maddi durumunun olmadığını anlayınca vazgeçmiştir.	Dursun Ali’nin kostümü hem onun geldiği coğrafya olan Karadenizi hem de sosyal statüsünü gösterir niteliktedir. Düğmeleri açık gömlek pantolon, kasket, keşan gibi unsurlar kostümü oluşturmaktadır.
Refik Mayısöğlü	Kızları evlilik vaadiyle kandırıp onların parasını ele geçiren adaydır.	Briyantınli saçlar, gösterişli takım elbiseler ile dikkat çekmeyi hedefleyen bir görünüm çizmektedir.
Müfit Mürted	Gülsün’e talip olup annesi İnsaf’a gönlünü kapıran adaydır.	Ceketi, yeleği, ütülü pantolonu, gömleği (papyon- eşarp ile tamamlanmış) ve bastonu/şemsiyesi ile tam bir İstanbul beyefendisidir.

Tablo 9 incelendiğinde; 1997, 2008, 2016 ve 2023 sezonlarında sahnelenen Rumuz Goncagül oyunlarının karakterlerine ilişkin kostümleri ve karakterlerin kostüme nasıl yansıdığına dair bilgiler yer almaktadır. Buna göre;

- İnsaf Hanım: Oyuna ait tüm sezonlar incelendiğinde İnsaf Hanım karakterine ait kostümlerin “anne” karakterine ait kodlar taşıdığı söylenebilir. Toprak tonların ağırlıkta olduğu “H” siluet formunda örgü yelek ve eşarp ile ev hanımlığına vurgu yapılmıştır. 2016 sezonuna ait oyunda, diğer sezonlara göre renk seçimi ve tarz açısından biraz daha modern bir görüntü yakalanmıştır. Ensede toplanmış saçlar, topuksuz kapalı

koyu tonda “anne” ayakkabıları ile kostümler tamamlanmıştır. 2008 sezonunda ise; kılık değiştirme sahnelerinde daha dramatik kostüm parçaları kullanılmıştır (fıstık yeşili saten çarşaf, yemeniye takılan siyah iri çiçek vb.)

- Gülsün: “Açılmamış bir gül” Rumuz Goncagül olarak, rumuzuna uygun bir karakter oluşturulmuştur. “X” formunda narin belini ortaya çıkaran dekoltesiz, ölçülü giysiler, beyaz gömlek üstü jile, maksi ya da dizde biten etekler ve toplanmış saçlar karakteri oluşturur. Sezonlar arasında en çok kostüm değişimi 2016 sezonundayken, en farklı kostüm 2008 sezonuna aittir. 2008 sezonunda daha “özgür ruhlu” bir Gülsün karakterize edilip kostümüne yansıtılmıştır.
- Sıtkı: İnsaf Hanımın tek odasını kiralayan ve geçim sıkıntısı yaşayan genç adam. Toprak tonlarında pantolon, çizgili ve küçük kazayağı (piyedeput) desenli triko süveterler, beyaz geniş yakalı beyaz gömlekler ile kombinlenmiştir.
- Ayşen: Canlı, ışıltılı ve feminen bir karakter olan Ayşen’in kostümleri de bu karakteri yansıtan niteliktedir. Ayşen; yeşil ve kırmızının en canlı tonları, fırfır, volan detayları ve çiçek desenleriyle ile oyunun en renkli kostümlerini giymiştir.
- Halet Rezaki: Fransız kültürü ile yetişen Osmanlı Paşa torunu ve cumhuriyet çocuğu olarak kendisini önemseyen, bakım yapmayı seven bir karakter olarak ev sahnelerinde ropdöşambır ve bonesi eksik olmamaktadır. 2023 senesinde de çorap tutucu kullanması detayı ile karakterin bakımlı olma özelliğine vurgu yapılmıştır.
- Dursun Ali: Karadeniz’de imam nikahlı eşini bırakarak zengin bir kadın ile evlenip zengin olma hayalini kostümleri ile seyirciye yansıtabilmiştir. 1997 sezonunda kasket ve deri yeleği ile İstanbul’a gelen Dursun Ali; eş adayı ile görüşürken Fötr şapka, ceket, kravat ve mendil gibi kendisini olduğundan daha farklı statüde gösterecek giysi parçalarını kostümüne dahil etmiştir. 2016 sezonunda ise; kendisini farklı gösterdiğinin ipuçları manşetlerinin ceket kolundan çıkması ve gömleğinin düğmesini göğsüne kadar açık kullanmasıyla vermektedir.
- Refik Mayısöğlü: “İş adamı” görüntüsü çizerek Gülsün’ü etkilemeye çalışmaktadır. Koyu renk takım elbise, beyaz gömlek ve kırmızı tonlarda kravat ve fular ile resmi bir iş adamı vurgusu yapılmıştır. 2016 sezonunda, daha casual tarzda bir karakter oluşturulurken; 2023 sezonunda; kırmızı ve bordo tonlarında 70’ler stiline ait İspanyol

paça takım elbise tercih edilmiştir. Gömlek tercihi ise geniş yakalı ve desenlidir. Bu kostüm ile daha genç görünmeye çalışıldığı düşünülebilir. Final sahnesinde ise, ağır bir iş adamı görüntüsü oluşturulmak istenmiştir.

- Müfit Mürted: Kendisini güneşten ve yağmurdan koruyan şemsiyesi, beyefendiliğinin vurgusu tam takım elbisesi papyonu ve fötr şapkasıyla Müfit Mürted karakteri Rumuz Goncagül oyunlarının önemli karakterlerindedir. 2016 sezonunda diğer sezonlardan farklı olarak, somon ve lila renkli ceket ve daha büyük boyuttaki papyonu ile daha vurgulu bir karakter oluşturulmak istenmiştir. 2023 sezonunda ise, 70'ler stili hardal rengi İspanyol paça takım elbise ile dönem stiline bağlı kalındığı anlaşılmaktadır.

Arayıcı'nın, çağdaş bir ortaoyunu olarak nitelendirdiği Rumuz Goncagül oyunu, bir kaç sandalye, bir askılık ve bir çeyiz sandığı gibi basit bir dekor ve karakterlere ait bir kaç kostüm ile sahnelenmesi yazar tarafından uygun bulunmaktadır. Yönetmen ve kostüm tasarımcıları, oyuna ait karakterin; yaşı, sosyal statüsü, oyunun geçtiği dönem gibi görsel göstergeleri içinde barındıracak, aynı zamanda, jest -mimik, replik gibi diğer göstergelerle de uyumlu olacak kostümler tasarlamışlardır. Aynı zamanda kostümlerin metin ile uyumlu olması, kostümünün ve dolayısı ile temsilin başarısını artıracaktır.

Tiyatro kostüm çözümlemesine örnek olan bu çalışma kapsamında; kostümlerin sahnedeki anlamını anlamak, tiyatro deneyimini zenginleştirebilir ve sanatın daha derin katmanlarına ulaşmayı sağlayabilir. Tiyatro kostüm çözümlemesi, tiyatro sanatının farklı yönleriyle ilgilenen birçok kişi ve kuruluş için değerli bir araç olabilir. Örneğin; kostüm tasarımcıları, tiyatro kostümlerinin göstergebilimsel çözümlemesinden faydalanarak karakterlerin ve hikayenin daha bilimsel bir dayanakla sahnede canlandırılmasını sağlayabilir. Bu analiz, tasarım kararlarını desteklemek ve sahnedeki anlamı güçlendirmek için kullanılabilir. Ayrıca, kostüm tasarımının izleyiciye nasıl iletilmesi gerektiği konusunda da rehber olabilir. Bununla birlikte; yönetmen ve oyuncular için, oyun performansının detaylandırarak anlam bulmasına ve karakterlerin daha etkili bir şekilde canlandırılmasına olanak sağlayabilir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Fikir-İ.S.K.Ş.; Tasarım-İ.S.K.Ş.; Denetleme-İ.S.K.Ş.; Kaynaklar-İ.S.K.Ş.; Veri Toplanması ve/veya İşlemesi-İ.S.K.Ş.; Analiz ve/veya Yorum-İ.S.K.Ş.; Literatür Taraması-İ.S.K.Ş.; Yazıyı Yazan-İ.S.K.Ş.; Eleştirel İnceleme-İ.S.K.Ş.; Diğer-İ.S.K.Ş.

Çıkar Çatışması: Yazarlar, çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Finansal Destek: Yazarlar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions: Concept-İ.S.K.Ş.; Design-İ.S.K.Ş.; Supervision-İ.S.K.Ş.; Resources-İ.S.K.Ş.; Data Collection and/or Processing-İ.S.K.Ş.; Analysis and/or Interpretation-İ.S.K.Ş.; Literature Search-İ.S.K.Ş.; Writing Manuscript-İ.S.K.Ş.; Critical Review-İ.S.K.Ş.; Other-İ.S.K.Ş.

Conflict of Interest: The authors have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The authors declared that this study has received no financial support.

Kaynaklar

- Ağaç, S., & Ünlü Çaylak, Ö. (2022). Kostüm tasarımı sürecinin 'Lilith' karakter örneği kapsamında uygulaması. *STAR Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi*, 3(4), 154-171. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/2035086>
- Ambrose, G., & Harris, P. (2012). *Görsel moda tasarımı sözlüğü* (Ç. Sirkeci, Çev.). Literatür Yayınları.
- Arayıcı, O. (2012). *Bütün oyunları* (3. Baskı). Mitos Boyut Yayınları.
- Bedir Erişti, S. D. (2023). *Görsel araştırma yöntemleri teori, uygulama ve örnek* (9.Baskı). Pegem Akademi.
- Bircan, U. (2015). Roland Barthes ve göstergebilim. *SBARD*, 13(26), 17-41. <https://www.coursehero.com/file/120546116/ROLAND-BARTHES-VE-GOSTERGBILIMpdf/>
- Brockett, O. G., & Ball, R. J. (2018). *Tiyatronun temelleri* (M. Akşehir, Çev.). Karakalem Yayınları.
- Civelek M., & Türkay, O. (2020). Göstergebilimin kuramsal açıdan incelenmesine yönelik bir araştırma. *Alanya Akademik Bakış*, 4(3), 771-784. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/954756>
- Demir, E., Kandemir, B., & Temür, C. (2022). Parag Khanna "Yeni dünya düzeni: Yeni yükselen güçler 21. yüzyılda dünyayı nasıl belirliyor?" kitap kapağının göstergebilimsel analizi. *Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 5(2), 187-199. <https://doi.org/10.47948/efad.1149432>
- Devlet Tiyatroları. (2024). *Rumuz goncagül*. <https://www.devtiyatro.gov.tr/DevletTiyatro/tr/oyundetay/2832?a=rumuz-goncagul>
- Ertan, G., & Sansarcı, E. (2016). *Görsel sanatlarda anlam ve algı* (1. Baskı). Alternatif Yayıncılık.
- İri, E. C. (2022). Oktay Arayıcı'nın rumuz goncagül oyununda metinlerarasılık: Sanatsal Yaratı mirasının yeniden üretimi. *Millî Folklor*, 17(135), 107-118. <https://www.millifolklor.com/PdfViewer.aspx?Sayi=135&Sayfa=109>

- Jablon, S. (2016). *Historical accuracy in costume design: experiences and perceptions of Broadway costume designers* (Publication No. 15-302) [Doctoral Dissertation, Iowa State University]. IAState. <https://dr.lib.iastate.edu/server/api/core/bitstreams/900f4c68-1ef1-4750-b58f-791a2220a94b/content>
- Kalkan Kocabey, H. (2008). *Tiyatroda göstergebilim* (1. Baskı). E Yayınları.
- Karacaoğlu, Ç. (2019). Hildebrands tarafından 1900'lerin başında bastırılan görsellerin göstergebilimsel açıdan incelenmesi (Tez No. 587303) [Yüksek Lisans Tezi, Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.
- Karaman, E. (2017). Roland Barthes ve Charles Sanders Peirce'in göstergebilimsel yaklaşımlarının karşılaştırılması. *İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi*, 9(2), 25-36. <https://doi.org/10.17932/IAU.IAUD.13091352.2017.9/34.25-36>
- Kınay, K. (2019). *Nostalji reklamlarının göstergebilimsel analizi* (Tez No. 622882) [Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.
- Kıvılcımlar Şahin, İ. S. (2019). *Tiyatro kostüm tasarım sürecinde web tabanlı bir iletişim modeli geliştirme* (Tez No. 571666) [Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.
- Koca, E., & Kırkıncioğlu, Z., (2016). Denizli ili gelin giyim kuşamının göstergebilimsel açıdan çözümlenmesi. *Journal of Turkish*, 11(8), 247-270. <https://doi.org/10.7827/TurkishStudies.9569>
- Mutlu, E. (2017). *İletişim sözlüğü* (1. Baskı). Ütopya Yayınevi.
- Öztay, H. (2012). *Özel tiyatrolarda kostüm temin süreçlerinin incelenmesi* (Tez No. 310978) [Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.
- Pala, B. Ç. (2009). *Oktay Arayıcı'nın oyunlarında geleneksel tiyatronun ve epik tiyatronun izleri bir rejî çalışması "Rumuz Goncağül"* (Tez No. 257043) [Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.
- Ruşan, T. C. (2019). Bir iletişim dizgesi olarak giyim ve giyime yönelik göstergebilimsel çözümlenmelerdeki değişkenler. *Erciyes İletişim Dergisi*, 6(1), 81-96. <https://doi.org/10.17680/erciyesiletisim.440581>.
- Şener, T., & Dündar, N. (2018). Tiyatro için kostüm tasarım sürecinin analizi. *İdil Dergisi*, 7(41), 61-70. <https://doi.org/10.7816%20/idil-07-41-09>
- Şengezer, O. (1999). *Bence dekor ve kostüm*. ISBN 975-94181-0-X
- Ünal, M. F. (2012). Roland Barthes'da mitlerin okunuşu (Tez No. 324965) [Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.
- Yağız, N. (2006). 1950-1975 dönemi Türk sinemasında karakter ve tipler: Türk sinemasının Türk toplumuna bakış (Tez No.204433) [Sanatta Yeterlilik Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.

Anatomi Ders Kitaplarındaki Tıbbi İllüstrasyonlarla Üç Boyutlu Tıbbi İllüstrasyonların Öğretimdeki Etkisinin Karşılaştırılması

Comparison of the Effects of Medical Illustrations in Anatomy Textbooks and Three-Dimensional Medical Illustrations in Teaching

Aydın ZOR 

Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar
Fakültesi, Grafik Bölümü, Antalya,
Türkiye

Kerem SIRAKAYA 

Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar
Enstitüsü, Grafik Ana Sanat Dalı,
Yüksek Lisans Öğrencisi, Antalya,
Türkiye



Öz

Grafik tasarım alanının en önemli dallarından biri olan illüstrasyonlar teknolojik gelişmelere paralel olarak bilgisayar ortamında dijital teknikler kullanılarak yapılabilmektedir. Geleneksel yöntemlerle uzun zamanda ve zahmetli bir şekilde üretilen illüstrasyonlar, bilgisayarın kullanımı ile daha kısa zamanda ve kolay bir şekilde yapılabilmektedir. Çeşitli bilgisayar programları yardımıyla yapılan dijital çizimler, sanatçıların tarzını özgün bir şekilde yansıtabilmesine olanak sağlamaktadır. Bu sayede dijital teknikleri kullanan illüstrasyon sanatçılarının sayısının arttığını görmekteyiz. Özellikle eğitim alanı için yapılan dijital illüstrasyonlar oldukça fazladır. Eğitim alanında kullanılan ders kitaplarındaki illüstrasyonların öğretime önemli katkılar sağladığı bilinmektedir. Eğitimde görsel kullanımının vazgeçilmez olduğu alanlardan biri olan tıp eğitiminde kullanılan ders kitaplarındaki illüstrasyonlar, bilimsel illüstrasyon dalında önemli bir yere sahiptir. Tıbbi illüstrasyonlar öğretici ve tanımlayıcı amaçlarla yapılan ayrıntılı resim niteliğindedirler. Tıp öğrencilerinin akademik başarılarına dolaylı olarak katkı sağlayan tıbbi illüstrasyonların, öğretimdeki etkisinin ne derecede olduğunun tespit edilmesi önem arz etmektedir. Yapılan bu çalışmada, anatomi ders kitaplarında yer alan klasik çizim ve renklendirme malzemeleriyle yapılmış tıbbi illüstrasyonlar ile dijital ortamda çeşitli tasarım yazılımları kullanılarak üç boyutlu olarak yapılmış tıbbi illüstrasyon modellerinin akademik başarıya olan etkisi karşılaştırılmaları olarak incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: İllüstrasyon, Tıbbi İllüstrasyon, Dijital İllüstrasyon, Grafik Tasarım

ABSTRACT

Illustrations, one of the most important branches of the field of graphic design, can be made using digital techniques in the computer environment in parallel with technological developments. Illustrations, which were produced in a long and laborious manner using traditional methods, can now be completed in a relatively short time and easily with the use of computers. Digital drawings made with the help of various computer programs allow artists to reflect their style in an original way. In this way, we see an increase in illustration artists using digital techniques in many sectors. There are many digital illustrations made especially for the education sector. It is a fact that illustrations in textbooks used in the education sector contribute significantly to teaching. Illustrations in textbooks used in medical science, one of the areas where the use of visuals in education is indispensable, have an important place in the field of scientific illustration. Medical illustrations are detailed pictures made for educational and descriptive purposes. It is important to determine the extent to which medical illustrations, which indirectly contribute to the academic success of medical students, have an impact on teaching. In this research, the effect of medical illustrations made with classical drawing and coloring materials in anatomy textbooks and three-dimensional medical illustration models made in digital environment using various design software on academic success was comparatively examined.

Keywords: Illustration, Medical Illustration, Digital Illustration, Graphic Design.

Açıklama (Bu makale; Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsünde 2019 yılında Doç. Dr. Aydın Zor danışmanlığında Kerem Sırakaya tarafından yapılan 'Anatomi Ders Kitaplarındaki Tıbbi İllüstrasyonların Amacına Uygunluğunun İncelenmesi' isimli Yüksek Lisans tezinden üretilmiştir.

Geliş Tarihi/Received 07.01.2024
Kabul Tarihi/Accepted 11.03.2024
Yayın Tarihi/Publication Date 31.03.2024

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:
Aydın ZOR
E-mail: aydinzor@akdeniz.edu.tr

Cite this article: Zor, A., & Sırakaya, K. (2024). Comparison of the effects of medical illustrations in anatomy textbooks and three-dimensional medical illustrations in teaching. *Art Vision*, 30(52), 49-57. <https://doi.org/10.32547/artvision.1416024>



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

Giriş

Teknolojik gelişmelerin bir uzantısı olarak grafik tasarımın en önemli alanlarından biri olan illüstrasyon artık bilgisayar ortamında da yapılabilmektedir. Geleneksel yöntemlerle uzun ve zahmetli bir süreyi kapsayabilen illüstrasyon süreci, bilgisayarın kullanımı ile görece kısalmıştır (Atan, 2019). Dijital illüstrasyon tekniği, her sanatçının çizgilerini özgün bir şekilde ekrana yansıtılmasına olanak sağlayabilmektedir. Bu sayede bilimsel illüstrasyon türünde yapılan çalışmalar büyük gelişme göstermiştir.

Tıp fakültelerinin ders kitaplarında yer alan tıbbi illüstrasyonlar, bilimsel illüstrasyon alanında önemli bir yere sahiptir. Çünkü tıbbi illüstrasyonlar öğretici ve tanımlayıcı amaçlarla yapılan ayrıntılı resim niteliğindedirler.

Görselliğin vazgeçilmez olduğu tıp eğitiminde, tıbbi resimlerin katkısını anlamaya yardımcı olması, öğrencilerin tıp bilgisini daha kolay anlatması, bilginin doğru depolanıp gelecek nesillere aktarılmasında önemli rol oynar (Sınav, 2008, s. 54).

İllüstrasyon Tanımı ve Türleri

Metinlerin ve fikirlerin tasvir edilmesi ve açıklanması amacıyla uygulanan en yaygın “resimleme” türüdür (Kollektif, 2013, s. 13). İllüstrasyon, Latince “lustrare” kökünden gelir, anlamı “anlaşılır yapmak” tır (Gikow, 1991). Grafik Tasarımın önemli bir dalı olan illüstrasyonun temel amacı mesaj iletmektir. Mesaj iletirken eğitici ve öğretici olma özelliği illüstrasyonların yıllardır kullanılan bir iletişim aracı olmasını sağlamıştır.

Yayın dünyasının bir bölümünde; öğretici, bilimsel, teknik ve mesleki eserlerde; ayrıntıları uygulayan, açıklayıcı özellikte illüstrasyonlar yer alır. Diğer bölümde ise değişik katmanlarda büyük kitlelere seslenen, çeşitli serbest teknik ve stillerde yapılmış olan illüstrasyonlar “güçlü bir anlatım aracı” olarak kullanılır. İntitli oldukları metnin tanımlanıp, değişik anlam ve boyutlarda yeniden algılanmasına yardımcı olurlar. İllüstrasyonlar, anlatımcı olmalarının yanı sıra farklı yorum ve stilleriyle, sanatçının özgün karakterleriyle kaynaşarak, okuyucuda estetik bir etki de bırakırlar (Kollektif, 2013, s. 13).

İllüstrasyon uygulama alanlarına göre; Basın Yayın İllüstrasyonları, Reklam İllüstrasyonları, Bilimsel-Teknik İllüstrasyonlar gibi türlere ayrılabilir. Basın-Yayın illüstrasyonları; gazete, dergi, kitap ve ansiklopedilerdeki, makale, haber, öykü, roman, şiir ve açıklamalara eşlik ederler (Becer, 2009, s. 210). Kullanılan metinle ilişkili, açıklayıcı, dekoratif özellikte ve bazen her ikisi birlikte kullanılabilir (Keş, 2001, s. 78). Gazeteler, kitaplar ya da

dergiler gibi basılı metinlerin okunmasını ve anlaşılmasını kolaylaştıran bu görsel betimleme alanı, gerçekçi yaklaşımlardan absürt yorumlamalara ve hatta karikatürlere uzanan geniş bir yelpazeyi oluşturmaktadır (Dağ, 2013, s. 264).

Reklam illüstrasyonları; Sanayi devrimi ortaya çıkana kadar da çeşitli zamanlarda çeşitli maksatlarla yapılmış benzetmelere rastlayabiliriz. Günümüzde benzetim, reklam sektörünün her alanında karşımıza çıkmakta, bizi cezbetmeye, etkilemeye çalışmaktadır. Bu bağlamda afişler, etiketler, ampullar, ilanlar, kitap kapakları, reklam filmleri vb. benzetimin sık kullanıldığı ticari alanlardır (Pircivan, 2013, s. 354). Bir ürün ya da hizmeti tanıtmak amacıyla yapılan resimlemelere reklam illüstrasyonu diyebiliriz. Bu tür çalışmalarda ayrıntı ön plandadır. Moda illüstrasyonları da reklam illüstrasyonunun içinde ele alınmaktadır (Becer, 2009, s. 210).

Bilimsel ve Teknik illüstrasyonlar; Biyoloji, botanik, ziraat, tıp, zooloji, mekanik, jeoloji gibi uzmanlık alanları için öğretici ve tanımlayıcı amaçlarla yapılan ayrıntılı resimler (illüstrasyonlar), bilimsel çalışma adı altında toplanmaktadır (Korkmaz, 2013, s. 375). İllüstratör konu içinde daha önemli olanı vurgulamak için gerektiğinde ayıklama, yalınlaştırma ve gerçeklik duygusunu etkilemeyecek abartma yöntemlerine başvurarak, bir fotoğraf makinesinden daha fazlasını yapmayı hedefler. Tıp illüstrasyonları; biyoloji ve anatomi bilgisi gerektirir (Becer, 2009, s. 211). Örneğin biyolojik özellikleri incelenen bitkinin, fotoğraf yöntemiyle sadece bir kısmı ele alınırken, bilimsel illüstrasyonda bitkinin yaprak, gövde, çiçek, dal, kök bölgeleri, dokusu, damarları, hatta bütünü bir arada gerçeğe en yakın şekilde resmedilmektedir (Korkmaz, 2013, s. 375). Bilimsel illüstrasyonları yapacak tasarımcının mesleğinde deneyimli olması, resmedilecek objenin hakkında teknik bilgilere sahip bir uzmanla çalışması gerekmektedir (Tepecik, 2002, s. 80).

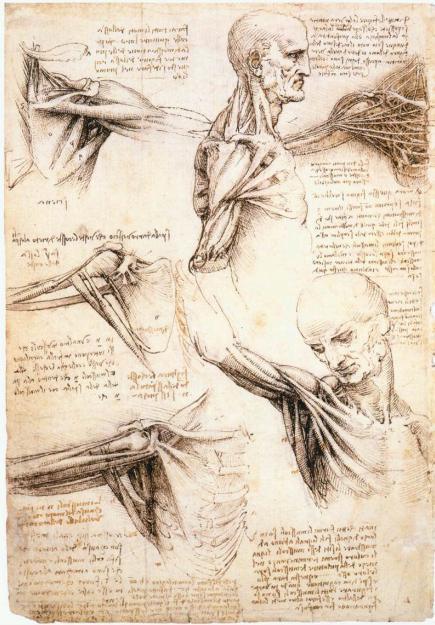
Tıp Biliminde İllüstrasyon Kullanımı

Tıbbi illüstrasyonlar, eğitimle ilgili konular başta olmak üzere tüm tıp branşlarında etkin olarak kullanılmaktadır. Elde edilen her yeni bilginin resimsel anlatımı ile kalıcı bir öğrenmenin sağlanması amaçlanmaktadır (Eroğlu, 1995, s. 9).

Tıp bilimi, tarih boyunca görselliğin vazgeçilmez olduğu bir alan olmuş ve yazılı kaynaklarda tıbbi bilgisi daima resimlenerek açıklanmıştır. Eski Mısır’da papirüs üzerine çizilmiş tıbbi uygulamalar ilk tıbbi resim örnekleri olarak kabul edilir. Batı tıbbında Rönesans sonrası her alanda olduğu gibi tıbbi resim alanında da büyük gelişmeler

kaydedilmiş ve tıp bilimine çok önemli katkılar sağlayan büyük eserler verilmiştir (Sinav, 2008, s. 53).

Tıbbi illüstrasyon kullanımının tıp bilimine katkıları sadece bilgiyi görülebilir hale getirmekle sınırlı kalmamış, tarih boyunca önemli bilimsel buluşlara da imza atılmıştır. Örneğin; (Görsel 1) Leonardo da Vinci'nin (1452-1519) ilk defa tarif ettiği düşünüldüğü anatomik yapıların çizimlerinin 380 yıl saklı kaldığı bilinmektedir (Wise ve O'Leary, 2001, s. 75). Leonardo'nun 12 cilt civarında ve 750 adet olağanüstü çizimden oluşan ve hiç yayınlanmayan 20 yıllık çalışmalarını sadece çağdaşları görebilmiştir (Güngör, 2022, s. 147). Bir nesnenin sözcüklerle anlatılması sayfalarca sürebilir, oysa aynı şey tek bir resimle ifade edilebilir. Kelimeler yeterince tanımlayıp anlatamadığında da resim açığı kapayacaktır. Öyle ki, görünenin sözle anlatımı bütünüyle ve anlaşılır biçimde ifade edilemediğinde, söze o şeyin resminin de eklenmesi gerekir. Tıp biliminin ilerlemesinde bilginin görüntüyle aktarılmasının büyük payı vardır (Sarı, 2008, s. 23).



Görsel 1.

Leonardo Da Vinci Anatomik illüstrasyonu
(www.leonardodavinci.net)

Tıbbi ve biyolojik bilgilerin aktarılmasında kullanılan her çeşit resim, çizim, şema ve fotoğraf "Tıbbi Resim" olarak tanımlanır. Çizimler, iki ya da üç boyutlu dijital, bilgisayar destekli veya geleneksel ortamlarda yaratılabilir. Bu alanda çalışan sanatçılar, Tıbbi Ressam, Tıp Ressamı, Tıp Çizeri olarak adlandırılır. Tıp Ressamları, karmaşık tıbbi bilgileri estetik ve aynı zamanda kolay anlaşılır bir şekilde aktarabilen iletişim uzmanlarıdır. Kendine özgü birçok özelliği barındıran bu alan, sadece sanata olan bir tutkuyu değil, aynı zamanda bilimsel konulara yatkınlığı ve bir

dereceye kadar o konuları bilmeyi de gerektirir. Daha yalın bir anlatımla, Tıp Ressamları hem sanat hem de bilim alanında yeterliliği olan kişilerdir (Yıldırım, 2008, s. 11).

Tıbbi illüstrasyonlar, görselliğin vazgeçilmez olduğu tıp eğitiminde öğreticilerin tıp bilgisini daha kolay anlatması, bilginin doğru depolanıp gelecek nesillere aktarılmasında önemli rol oynar (Sinav, 2008, s. 54). Tıbbi illüstrasyonlar bilgiyi daha kolay anlamaya yardımcı olur. Resimsiz bir anatomi kitabından anatomi öğrenmenin anatomi atlasının yardımı olmadan pek de kolay olmayacağını tahmin etmek zor değildir. Bir ameliyatın canlı video görüntülerinin anlaşılabilirliğini illüstre çizimlerin anlatım yalınlığı ile karşılaştırırsak tıbbi resmin anlatım gücünü daha kolay anlayabiliriz (Burdett, 2001, s. 70).

Tıbbi illüstrasyonların Temel Fonksiyonları

Tıp biliminin gelişmesine paralel olarak yeni uzmanlık alanları oluşmaktadır. Bu gelişme eğitim metotlarının da geliştirilmesi ihtiyacını doğurmaktadır. Daha kısa sürede daha fazla bilgi, daha az eğitici tarafından, daha düşük maliyetle öğretilmelidir. "Daha az öğretimle daha çok öğrenmek" prensibine dayalı yeni eğitim projeleri üzerine gelişen yeni çalışmaların en göze çarpanı "interactivity" terimidir. Öğrencinin öğrenme materyali ile aktif etkileşimi olarak Türkçe'ye çevrilen bu eğitim yöntemi ile öğrenme sürecinin kıaldığı bilimsel deneylerle kanıtlanmıştır. Diğer yandan sanal gerçeklik (Virtual Reality) sayesinde tıbbi uygulamaların simülasyonları yapılabilmektedir (Sinav, 2008, s. 56).

Amerikalı tıp ressamı Frank H. Netter bir makalesinde diyor ki; "insanlar bir konuyu anlamışlarsa onu kafalarında üç boyutlu olarak hayal edebiliyorlar demektir". Eğer mental bir imaj oluşmamışsa konu anlaşılmamış demektir. Ayrıca, bilginin uzun süreli hafızada yerleşmesinde görselliğin önemli olduğu da bilimselliği tartışılmayan bir gerçektir. Mental imaj oluşturulmadan, ezbere dayalı, öğrenildiği varsayılan bilginin hafızada kalıcılığının da uzun ömürlü olmayacağı otoritelerin hemfikir olduğu bir düşüncedir (Vernon ve Peckham, 2002, s. 142).

Bir başka fonksiyonu ise bilginin doğru olarak depolanıp gelecek nesillere doğru olarak aktarılmasında önemli rol oynamasıdır. Bir oluş yazı ile tasvir edildiğinde kelimeler değişik anlamlarda kullanılarak okuyucunun başka bir anlam çıkarması sağlanabilir. Ancak aynı oluş resim ile anlatıldığında, yani illüstre edildiğinde, bunu başarmak daha zordur. Bu yüzden ki tıbbi yayınların hemen tamamı resimlidir. Tıp ressamlarının tıp bilimine katkıları sadece bilgiyi görülebilir hale getirmekle sınırlı değildir. Tıp ressamları tarih boyunca önemli bilimsel buluşlara da imza atmışlardır (Wise ve O'Leary, 2001, s. 102).

Araştırmanın Amacı

Tıp fakültelerinde eğitim aracı olarak kullanılan ders kitaplarında yer alan tıbbi illüstrasyonlar öğretim faaliyetlerinde önemli bir yere sahiptirler. Anatomi ders kitaplarındaki illüstrasyonların amacına uygun olup olmadığı ve öğrencilerin akademik başarılarına ne ölçüde katkı sağladığının tespit edilmesi önemli bir husus olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu araştırmanın amacı, tıp fakültelerinde okutulan ders kitaplarında yer alan tıbbi illüstrasyonların öğretime katkısının ne derecede olduğunu tespit etmektir. Araştırma kapsamında dijital ortamda geliştirilen üç boyutlu anatomi illüstrasyon modelleri ile mevcut ders kitaplarında yer alan iki boyutlu anatomi illüstrasyonları arasındaki tanımlayıcı farklılıkların ve öğretime sağlayabileceği katkıların analizinin yapılması da amaçlanmaktadır. Üç boyutlu tıbbi illüstrasyon modellerinin ders içeriğini ne kadar destekleyici nitelikte olduğu ve konuyu doğru biçimde yansıtip yansıtmadığının ortaya koyulması bu araştırmanın amaçları arasındadır.

Araştırmanın Önemi

İllüstrasyonlar öğretici ve anlatımcı olma özelliğiyle verilen konuyu fotoğraf makinasından daha kapsamlı ve çok yönlü göstermeye olanak sağlamaktadırlar. Video kameralar ve fotoğraf makineleri yalnızca var olanı ve görünebileni yansıtır. İllüstrasyonlarda ise görsel bir hikâye oluşturularak görülebilenin ötesinde gösterilmek istenen unsurlar aktarılabilir.

Öğretimde önemli bir yere sahip olan tıbbi illüstrasyonlar, bilgiyi doğru ve bilgilendirici bir şekilde öğrencilere yansıtmada önemli bir yere sahiptir. Tıbbi bilginin ve illüstrasyon sanatının bir araya gelerek üç boyutlu tıbbi illüstrasyon modeline dönüşmesiyle oluşturulacak çok yönlü bakış açısının tıp eğitimine sağlayacağı faydaların tespiti bu araştırmanın önemini oluşturmaktadır.

Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini Yüksek Öğretim Kurumuna bağlı Tıp Fakülteleri oluşturmaktadır. Bu evren içerisinde seçilen örneklem ise Akdeniz Üniversitesi Tıp Fakültesinde okutulan ders kitaplarındaki tıbbi illüstrasyonlar ve bu fakültede öğrenim gören öğrenciler ve akademisyenlerdir.

Araştırmanın Yöntemi

Çalışma betimsel modele dayalı nicel verilerle şekillendirilen nitel bir araştırmadır. Araştırmanın deseni ise; Nedensel-Karşılaştırma yöntemine göre oluşturulmuştur. Nedensel-Karşılaştırma yönteminde belli bir değişken ele alınır ve bu değişken açısından farklılaşan

grupların birbiri ile karşılaştırması yapılır.

Bu desene göre araştırma kapsamında hazırlanan üç boyutlu tıbbi illüstrasyon modelleri, mevcut anatomi ders kitaplarındaki sayfalara eklenen karekodlar vasıtasıyla öğrencilerin kullanımına açılacak şekilde organize edilmiştir. Öğrenciler kitap sayfalarındaki bu karekodları mobil cihazlarıyla okutarak üç boyutlu tıbbi illüstrasyon modellerini dijital ortamda görüntüleyebilmektedirler. Modelleri büyütürken etrafında istedikleri yönde döndürerek farklı açılardan detaylı bir şekilde inceleme fırsatına sahip olmaktadır. Örneklem içerisinde yer alan anatomi ders kitaplarındaki iki boyutlu tıbbi illüstrasyonlara alternatif olarak hazırlanan bu üç boyutlu anatomi illüstrasyon modellerini karşılaştırmalı olarak değerlendirmesi beklenen katılımcıların görüşleri araştırma için veri teşkil etmektedir. Katılımcılardan katılımcı onamı alınarak elde edilen görüşler doğrultusunda sonuca gidilmiş ve çeşitli önerilerde bulunulmuştur.

Verilerin Toplanması

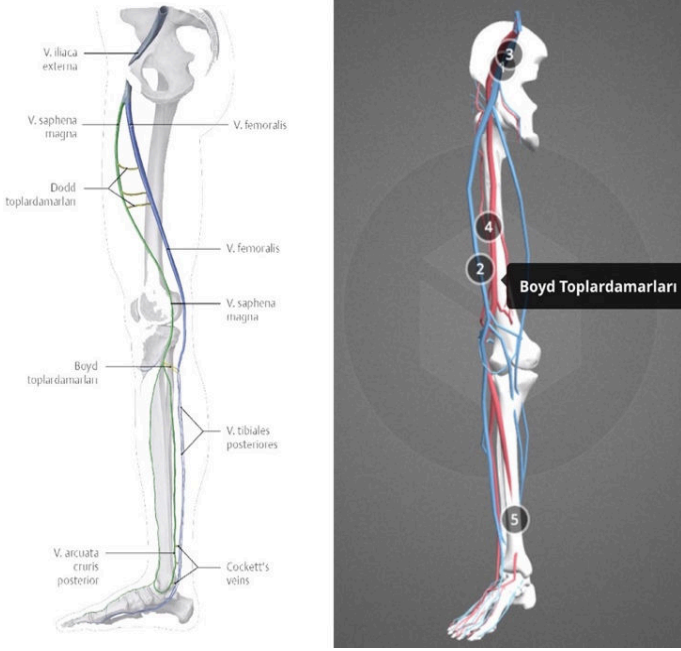
Araştırmada veri toplama aracı olarak 5'li Likert ölçeği kullanılmıştır. Ölçekte yer alan maddelerin geçerlik ve güvenilirliği için uzman görüşüne baş vurulmuştur. Başlangıçta 10 maddeden oluşan ölçekten geçerlik-güvenirlilik katsayısı düşük olan 3 madde uzman görüşleri doğrultusunda çıkarılmış ve toplamda 7 maddeden oluşan bir Likert ölçeği hazırlanmıştır. Hazırlanan bu ölçek Google form üzerinden örneklem kapsamına giren tıp fakültesi öğrencilerinin, akademisyenlerinin ve tasarım sektöründe hizmet veren illüstratörlerin kullanımına sunulmuş ve görüşleri alınmıştır. Likert ölçeğindeki maddelere; 82'si Öğrenci, 8'i Akademisyen, 10'u İllüstrasyon Sanatçısı olmak üzere toplam 100 katılımcı görüş belirterek verilerin oluşmasına katkı sağlamıştır. Katılımcılar ölçekte yer alan her bir madde için; 'Katılıyorum, Kısmen Katılıyorum, Kararsızım, Kısmen Katılmıyorum, Katılmıyorum' seçeneklerinden birini işaretleyerek görüşlerini belirtmişlerdir.

Bulgular ve Yorum

Araştırma kapsamında geliştirilen Likert ölçeğinde toplam 7 madde bulunmaktadır. Bu maddelere ilişkin elde edilen bulgular ve yorumları sırasıyla aşağıda verilmiştir.

Madde 1'e İlişkin Bulgular ve Yorum

Ölçekte yer alan Madde 1; 'Üç boyutlu anatomi illüstrasyon modeli, kitaptaki iki boyutlu anatomi illüstrasyonundan daha gerçekçidir' şeklindedir. Katılımcıların karşılaştırma yapması için verilen illüstrasyonlar Görsel 2'de görüldüğü gibidir.



Görsel 2.

İllüstrasyonların Gerçekçi Bulunmasına İlişkin Karşılaştırma Solda; Anatomi Kitabında Yer Alan İki Boyutlu İllüstrasyon (Gilroy ve MacPherson, 2014), Sağda; Araştırma Kapsamında Yapılan Üç Boyutlu İllüstrasyon Modeli (Kerem Sırakaya).

Tablo 1.

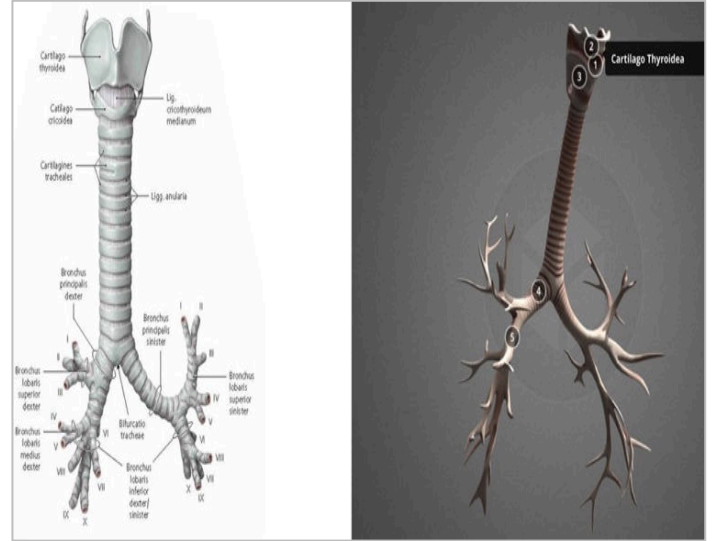
Katılımcıların Madde 1'e İlişkin Görüşleri

Seçenekler	%
Katılıyorum	71
Kısmen Katılıyorum	13
Kararsızım	6
Kısmen Katılmıyorum	4
Katılmıyorum	6
Toplam	100

Tablo 1'de görüldüğü gibi katılımcıların büyük çoğunluğu, üç boyutlu anatomi illüstrasyon modelinin daha gerçekçi olduğu görüşüne katılmaktadır. Bu durumu üç boyutlu illüstrasyonların daha ilgi çekici olmasından kaynaklanmaktadır şeklinde yorumlanabilir. Gerçeğe yakın bir görüntünün tıp eğitiminde önemli bir yere sahip olduğu fikrinden hareketle üç boyutlu illüstrasyonlar tıp öğretiminde daha etkili olduğu söylenebilir.

Madde 2'ye İlişkin Bulgular ve Yorum

Ölçekte yer alan Madde-2; 'Üç boyutlu soluk borusu illüstrasyon modeli iki boyutlu illüstrasyona göre daha akılda kalıcıdır' şeklindedir. Katılımcıların karşılaştırma yapması için verilen illüstrasyonlar Görsel 3'te görüldüğü gibidir.



Görsel 3.

İllüstrasyonların Akılda Kalıcılığına İlişkin Karşılaştırma Solda; Anatomi Kitabında Yer Alan İki Boyutlu Soluk Borusu İllüstrasyonu (Gilroy ve MacPherson, 2014), Sağda; Araştırma Kapsamında Yapılan Üç Boyutlu Soluk Borusu İllüstrasyon Modeli (Kerem Sırakaya).

Tablo 2.

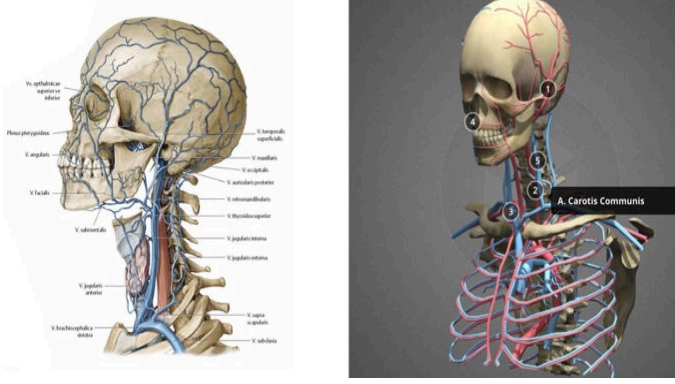
Katılımcıların Madde 2'ye İlişkin Görüşleri

Seçenekler	%
Katılıyorum	61
Kısmen Katılıyorum	19
Kararsızım	5
Kısmen Katılmıyorum	6
Katılmıyorum	9
Toplam	100

Tablo 2'den de anlaşıldığı gibi katılımcıların büyük çoğunluğu, üç boyutlu soluk borusu anatomi illüstrasyon modelinin akılda kalıcı olduğu görüşüne katılmaktadır. Bu durumun üç boyutlu illüstrasyonların farklı açılardan çok yönlü olarak incelenebilmesi özelliğinden kaynaklandığını söylenebilir. Eğitimde bilginin kalıcılık oranının yüksek olması, öğretim yöntemlerindeki çeşitliliğin akademik başarıya doğrudan katkı sağladığının bir göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır denilebilir.

Madde 3'e İlişkin Bulgular ve Yorum

Ölçekte yer alan Madde-3; 'Baş bölgesindeki toplardamar ve atardamar sisteminin üç boyutlu illüstrasyon modeli, kitaptaki illüstrasyondan daha anlaşılır şekilde konuyu ifade etmektedir' biçimindedir. Katılımcıların karşılaştırma yapması için verilen illüstrasyonlar Görsel 4'te görüldüğü gibidir.



Görsel 4.

İllüstrasyonların Daha Anlaşılır Olmasına İlişkin Karşılaştırma. Solda; Anatomi Kitabında Yer Alan İki Boyutlu Toplardamar ve Atardamar İllüstrasyonu (Gilroy ve MacPherson, 2014), Sağda; Araştırma Kapsamında Yapılan Üç Boyutlu Toplardamar ve Atardamar İllüstrasyon Modeli (Kerem Sırakaya).

Tablo 3.

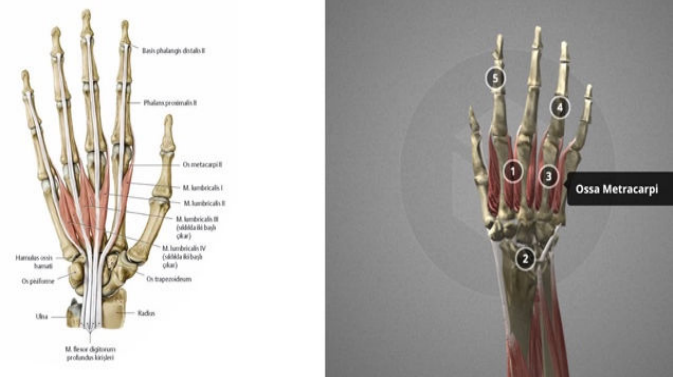
Katılımcıların Madde 3'e İlişkin Görüşleri

Seçenekler	%
Katılıyorum	64
Kısmen Katılıyorum	14
Kararsızım	3
Kısmen Katılmıyorum	9
Katılmıyorum	10
Toplam	100

Tablo 3 incelendiğinde üç boyutlu illüstrasyon modelinde yer alan toplardamar ve atardamar sisteminin daha anlaşılır olduğu yönündeki katılım oranının yüksek olduğu görülmektedir. Bu görüşe katılmayanların oranının da dikkate değer puanda olduğunu görülmektedir. Bunun sebebinin toplardamar ve atardamar sistemlerinin anatomi kitaplarında iki farklı illüstrasyonla gösterilmesinden kaynaklandığı fikrini uyandırmıştır. Çünkü araştırma kapsamında hazırlanan üç boyutlu illüstrasyon modelinde bu iki damar sistemi tek bir model üzerinde verilmiştir. Her iki sistemin aynı modelde gösterilmesi katılımcıların bu yönde görüş belirtmesine sebep olmuştur denilebilir.

Madde 4'e İlişkin Bulgular ve Yorum

Ölçekte yer alan Madde-4; 'İki boyutlu el anatomisi yerine üç boyutlu el anatomisi modelinin kitabın ilgili bir yerinde karekod linki ile gösterilmesi ve modelin mobil ekranlarda görüntülenmesi daha etkili bir öğrenme sağlayacaktır' biçimindedir. Katılımcıların karşılaştırma yapması için verilen illüstrasyonlar Görsel 5'te görüldüğü gibidir.



Görsel 5.

İllüstrasyonların Daha Etkili Olmasına İlişkin Karşılaştırma Solda; Anatomi Kitabında Yer Alan İki Boyutlu El Anatomisi İllüstrasyonu (Gilroy ve MacPherson, 2014), Sağda; Araştırma Kapsamında Yapılan Üç Boyutlu El Anatomisi İllüstrasyon Modeli (Kerem Sırakaya).

Tablo 4.

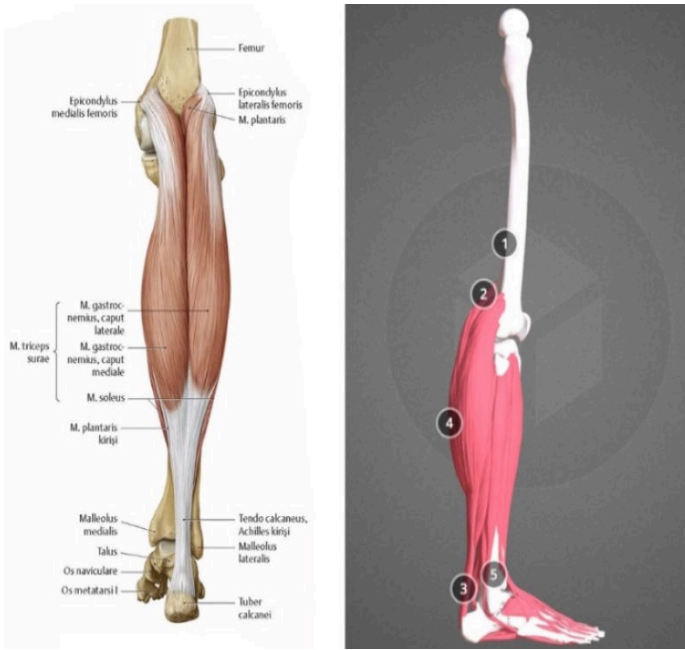
Katılımcıların Madde 4'e İlişkin Görüşleri

Seçenekler	%
Katılıyorum	71
Kısmen Katılıyorum	15
Kararsızım	4
Kısmen Katılmıyorum	3
Katılmıyorum	7
Toplam	100

Tablo 4'e göre üç boyutlu anatomi modelinin karekod linki ile kitapta gösterilmesine ilişkin yapılan öneriye örneklem grubunun %71 gibi bir çoğunluğu katıldığını belirtmiş, %15'i kısmen katıldığını ifade etmiştir. Buna göre büyük çoğunluk zenginleştirilmiş kitaplarda olduğu gibi karekod linki ile anatomi modellerinin dijital ortamlarda mobil cihazlarla gösterilmesinin daha etkili bir öğrenme sağlayacağı görüşüne katıldığı söylenebilir.

Madde 5'e İlişkin Bulgular ve Yorum

Ölçekte yer alan Madde-5; 'Verilen link üzerinde üç boyutlu illüstrasyon modelinin etrafında gezmek, yaklaşarak detayları keşfetmek konuyu kavramada daha etkilidir' biçimindedir. Katılımcıların karşılaştırma yapması için verilen illüstrasyonlar Görsel 6'da görüldüğü gibidir.



Görsel 6.

İllüstrasyonların Konuyu Kavramada Daha Etkili Olmasına İlişkin Karşılaştırm. Solda; Anatomi Kitabında Yer Alan İki Boyutlu İllüstrasyon (Gilroy ve MacPherson, 2014), Sağda; Araştırma Kapsamında Yapılan Üç Boyutlu İllüstrasyon Modeli (Kerem Sırakaya).

Tablo 5.

Katılımcıların Madde 5'e İlişkin Görüşleri

Seçenekler	%
Katılıyorum	80
Kısmen Katılıyorum	9
Kararsızım	4
Kısmen Katılmıyorum	3
Katılmıyorum	4
Toplam	100

Tablo 5'e göre örneklem grubunun %80'i üç boyutlu modelin etrafını gezerek illüstrasyonu keşfetmenin konuyu kavramada daha etkili olacağı fikrine katılmıştır. Tutum ifadesine Kısmen Katıldığını belirtenlerin oranının ise %9 olduğu göz önüne alındığında katılımcıların önemli bir çoğunluğunun öğrenmede çok yönlü bakış açısının geliştirilmesiyle konuyu kavramada daha etkili olabileceği fikrine katıldığı net bir şekilde görülmektedir.

Madde 6'ya İlişkin Bulgular ve Yorum

Ölçekte yer alan Madde-6; 'Tıp Fakültesi öğrencilerinin ders kitaplarındaki illüstrasyonların üç boyutlu modellerine karekod linkleriyle doğrudan ulaşabilmesi tıp eğitimine fayda sağlayacaktır' biçimindedir.

Tablo 6.

Katılımcıların Madde 6'ya İlişkin Görüşleri

Seçenekler	%
Katılıyorum	86
Kısmen Katılıyorum	11
Kararsızım	1
Kısmen Katılmıyorum	1
Katılmıyorum	1
Toplam	100

Tablo 6'dan anlaşılacağı üzere katılımcıların neredeyse tamamı kitaplardaki karekod linkiyle üç boyutlu anatomi modellerine mobil ekranlar üzerinden ulaşılması fikrine katıldığını beyan etmiştir. Hemen herkesin akıllı telefona sahip olduğu günümüzde bu yüksek oranın çıkması olağan karşılanabilir. Bu durumda öğrenciler dilediği zaman telefonlarından üç boyutlu anatomi modellerine ulaşabilecek ve diledikleri zaman ve mekânda eğitim faaliyetlerini sürdürebilme imkânına sahip olacaklardır denilebilir.

Madde 7'ye İlişkin Bulgular ve Yorum

Ölçekte yer alan Madde 7; 'Yalnızca mikroskop altında görülebilen biyolojik mekanizmaların da üç boyutlu animasyon modellerinin gösterilmesi ve öğrencilerin dijital ortamlarda dilediği zaman bu modellere erişebilmesi tıp eğitimine fayda sağlayacaktır' biçimindedir.

Tablo 7.

Katılımcıların Madde 7'ye İlişkin Görüşleri

Seçenekler	%
Katılıyorum	87
Kısmen Katılıyorum	6
Kararsızım	4
Kısmen Katılmıyorum	1
Katılmıyorum	2
Toplam	100

Tablo 7'de görüldüğü gibi, bu görüşe Katılıyorum diyerek görüş belirtenlerin oranı %87, Kısmen Katılıyorum diyenlerin oranı %6'dır. Kararsızım diyenler %4, Kısmen Katılmıyorum diyenler %1, Katılmıyorum diyenler ise %2 oranındadır. Katılımcıların önemli bir çoğunluğunun (%97) sadece anatomi illüstrasyonlarını değil mikroskop altında görülebilen biyolojik mekanizmalarında üç boyutlu illüstrasyon modellerinin hazırlanıp öğretim materyalleri arasında yer almasının tıp eğitimine fayda sağlayacağı yönünde görüş belirtmesi bu alandaki ihtiyacı gösteren önemli bir bulgudur.

Sonuç ve Öneriler

Anatomi illüstrasyonları tıp eğitiminde temel bir ihtiyaçtır. Tıp eğitiminde kullanılan ders kitaplarında konuyu daha iyi anlatmak için çoğunlukla illüstrasyonlara ihtiyaç duyulur. Çıplak gözle göremediğimiz ya da fotoğraflayamadığımız alanlarda tıbbi illüstrasyonlar sorunu çözen kurtarıcı niteliğindedir. Bir iç organı fotoğraflamak yerine onun illüstrasyonunu yapmak, gerek görülen yerlerini ön plana çıkararak konuyu betimlemek daha çok tercih edilen bir yöntemdir.

Birçok tıp eğitimi veren kurumun tercih ettiği çok önemli anatomi atlasları mevcuttur. Bu atlasların yapımı, basımı önemli bir zaman ve maliyet gerektirmektedir. Bu yüzden ki tıp kitapları her zaman yüksek fiyatlara satılmaktadır. Tıp fakültelerinde kullanılan ders kitaplarında yer alan iki boyutlu illüstrasyonların gelişen teknolojiye ayak uydurması gerektiği fikriyle yola çıkılarak yapılan bu çalışmada üç boyutlu tıbbi illüstrasyon modellerinin öğrencilerin akademik başarısına sağlayacağı katkıların neler olabileceği konusunda şu sonuçlara varılmıştır.

Anatomi ders kitaplarındaki iki boyutlu anatomi illüstrasyonları yerine üç boyutlu anatomi illüstrasyon modellerinin kullanılması daha gerçekçi görseller sunduğundan konuyu kavramada daha etkili olabilir sonucuna varılmıştır.

Üç boyutlu görüntülemenin akılda kalıcılığı arttırmakta etkili olabileceği sonucuna varılmıştır.

Kitaplardaki iki boyutlu anatomi illüstrasyonları konuyu belli bir noktaya kadar betimleyebilirken üç boyutlu anatomi illüstrasyon modelleri farklı sistemleri bir arada sunarak anatomik yapıyı çok yönlü görmemize olanak sağlamasıyla daha anlaşılır olduğu sonucuna varılmıştır.

Anatomi ders kitaplarının ilgili kısımlarında verilen karekodlar vasıtasıyla çeşitli linklerle istenilen zaman ve mekânda üç boyutlu anatomi illüstrasyon modellerine erişebilmenin, gerekirse modelleri cihazlarına indirerek istedikleri zaman görebilmelerinin tıp eğitimine önemli ölçüde katkı sağlayacağı sonucuna varılmıştır.

Sadece anatomik yapıların değil mikroskobik organizmalarında üç boyutlu illüstrasyon modellerinin yapılmasının tıp eğitimine katkı sağlayabileceği yönünde görüşlerin hâkim olduğu sonucuna varılmıştır.

Araştırmada elde edilen sonuçlardan hareketle şu önerilerde bulunulabilir: Mikroorganizmalar ve iç organların yapısını gösteren üç boyutlu illüstrasyon modelleri yapılarak tıp eğitimine katkıları araştırılabilir. Tıbbi illüstrasyonların yanı sıra anatomik yapının

hareketlerini gösteren animasyonlar da yapılarak konunun kavratılması ve akılda kalıcılık oranları daha da arttırılabilir. Benzer çalışmalar farklı bilim alanlarında okutulan dersler içinde yapılabilir.

Etik Komite Onayı: İlgili araştırma 2020 yılı öncesi yapılan bir çalışma olduğu için etik kurul onayı gerektirmemektedir.

Bilgilendirilmiş Onam: Katılımcılardan yazılı onam alınmıştır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Fikir-A.Z.; Tasarım-K.S.; Denetleme-A.Z.; Kaynaklar-K.S.; Veri Toplanması ve/veya İşlemesi-K.S., A.Z.; Analiz ve/veya Yorum-K.S., A.Z.; Literatür Taraması-K.S.; Yazıyı Yazan-K.S., A.Z.; Eleştirel İnceleme-A.Z.; Diğer-A.Z., K.S.

Çıkar Çatışması: Yazarlar, çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Finansal Destek: Yazarlar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Ethics Committee Approval: Since the relevant research is a study conducted before 2020, it does not require ethics committee approval.

Informed Consent: Written informed consent was obtained from the participants.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions: Concept-A.Z.; Design-K.S.; Supervision- A.Z.; Resources-K.S.; Data Collection and/or Processing-K.S., A.Z.; Analysis and/or Interpretation-K.S., A.Z.; Literature Search-K.S.; Writing Manuscript-K.S., A.Z.; Critical Review-A.Z.; Other-A.Z., K.S.

Conflict of Interest: The authors have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The authors declared that this study has received no financial support.

Kaynaklar

- Atan, A. (2019, 17 Mart). Ahmet Atan Grafik Tasarım Sitesi [İllüstrasyon]. <http://ahmetatangrafiktasarim.blogspot.com/2010/03/gelenekselden-dijitale-illustrasyon.html>
- Becer, E. (2009). *İletişim ve grafik tasarımı*. Dost Kitabevi Yayınları.
- Burdett, S. (2001). What's your style? *Journal of Audiovisual Media in Medicine*, 24, 70-71. <https://doi.org/10.1080/01405110120049002>
- Dağ, E. S. (2013). *İllüstrasyon*. Alternatif Yayıncılık.
- Eroğlu, Ö. (1995). *Resmi yorumlarken*. Ezgi Kitapevi.
- Gikow, J. (1991). *Graphic illustration in black and white*. Design Press.
- Gilroy, A. M., & MacPherson, B. R. (Eds.). (2014). *Anatomi Atlası*. Palme Yayınları. <https://www.turcademy.com/tr/kitap/anatomi-atlasi-gilroy-9786053551942>
- Güngör, A. (2022). Max Brödel öncülüğünde sanattan tasarıma melez bir görselleştirme olgusu olarak medikal illüstrasyon. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 8(1), 142-160. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ijca/issue/71606/1111662>

- Keş, Y. (2001). Görsel iletişimde illüstrasyon kullanım alanlarına kuramsal bir yaklaşım (Tez No. 110598) [Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Kollektif. (2013). *İllüstrasyon*. Alternatif Yayıncılık.
- Korkmaz, H. (2013). *İllüstrasyon*. Alternatif Yayıncılık.
- Pircivan, C. (2013). *İllüstrasyon*. Alternatif Yayıncılık.
- Sarı, N. (2008). Tıp için sanat ve sanat içinde tıp. M. Yıldırım (Ed.), *İ.Ü. Cerrahpaşa Tıp Fakültesi Sürekli Tıp Eğitimi Etkinlikleri: Günümüzde Tıbbi Resim* (s. 23-46) içinde. Cerrahpaşa Tıp Fakültesi Yayınları. https://www.academia.edu/49324061/T%C4%B1p_%C4%B0%C3%A7in_Sanat_ve_Sanat_%C4%B0%C3%A7inde_T%C4%B1p
- Sınav, A. (2008, Mayıs). Tıbbi resmin tıp eğitimine katkıları. M. Yıldırım (Ed.), *İ.Ü. Cerrahpaşa Tıp Fakültesi Sürekli Tıp Eğitimi Etkinlikleri: Günümüzde Tıbbi Resim* (s. 53-60) içinde. Cerrahpaşa Tıp Fakültesi Yayınları. <http://www.ctf.edu.tr/stek/pdfs/65/6504.pdf>
- Tepecik, A. (2002). *Grafik sanatlar: Tarih-tasarım-teknoloji*. Detay ve Sistem Ofset.
- Vernon, T., & Peckham, D. (2002). The benefits of 3d modelling and animation in medical teaching. *Journal of Audiovisual Media in Medicine*, 25(4), 142-8. <https://doi.org/10.1080/0140511021000051117>
- Wise, M. W., & O'Leary, J. P. (2001). Leonardo da vinci: Anatomist and physiologist. *The American Surgeon*, 67(1), 100-2. <https://doi.org/10.1177/000313480106700122>
- Yıldırım, M. (2008). Tıp fakültesinde bir tıbbi birimin gerekliliği. M. Yıldırım (Ed.), *İ.Ü. Cerrahpaşa Tıp Fakültesi Sürekli Tıp Eğitimi Etkinlikleri: Günümüzde Tıbbi Resim* (s. 11-22) içinde. Cerrahpaşa Tıp Fakültesi Yayınları.

Sanatta Gerçeklik ve Sanallık Üzerine Bir Çözümleme: Sanal Mekân, Sanal Beden ve Sanal Nesne Örneği

An Analysis on Reality and Virtuality in Art: Virtual Space, Virtual Body and Virtual Object Example

Fatih TAŞCI 

Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Ana Bilim Dalı, Sanatta Yeterlik Öğrencisi, Erzurum, Türkiye

Serhat ERDEM 

Atatürk Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo, Sinema ve Televizyon Bölümü, Erzurum, Türkiye



ÖZ

Bu çalışmada, sanatsal gerçekliğin dijital teknolojiler ile birlikte geçirdiği dönüşüme odaklanılmıştır. Bu çerçevede, Baudrillard'un Hiper-Realizm kuramı bağlamında, sanat üzerinde ortaya çıkan simülasyon etkisi ve gerçeğin yerini alan sanallık üzerine çalışma yürütülmüştür. Çalışmanın amacı, sanat alanında yeni yeni yaygınlaşan simülasyon kavramı bağlamında gerçeğin yerini alan sanallığın sanat alanındaki etkisi üzerinedir. Ayrıca çalışmada, teorik tartışmaların yanı sıra sanatta gerçeklik kavramı ekseninde var olan paradigmların günümüz teknolojisinin sağlamış olduğu olanaklar çerçevesinde, dijital sanatta yeni bir araç olarak kullanılan sanal gerçeklik ve uygulamaları ele alınarak, gerçek ile sanal olanı sanatın içerisinde değerlendirilmiş ve sanatın değişen paradigmları, araştırma yöntemlerinden içerik çözümleme tekniği kullanılarak saptanmıştır. Gerçeklik ve sanallık ilişkisi çerçevesinde ortaya çıkan sanatsal eylemler veya dönemler, sanal mekân, sanal beden ve sanal nesne başlıkları çerçevesinde incelenerek ortaya çıkan eserler üzerinden karşılaştırmalı bir çözümlemeye yer verilmiştir. Yerli ve yabancı kitap, dergi, makale vb. kaynaklardan yararlanılarak, alanyazın taramasında elde edilen verilerin içerik analizi yapılmıştır. Sanatın teknolojiyle birlikte, Sanal Mekân, Sanal Beden ve Sanal Nesne üzerine yaşadığı dönüşümle ilgili ortaya çıkan sonuçlara odaklanılmıştır. Bu sebeple sanatın yeni ifade aracı olarak sanallık, sanat üzerinde ikinci bir dünya ortaya çıkararak sanat eserinin sanal olarak değerlendirilmesinin önünü açmıştır. Sanallık kavramının sanat alanına girmesiyle birlikte Sanal Mekân, Sanal Beden ve Sanal Nesne gibi yeni kavram ve olgularının ortaya çıkmasının yanı sıra sergileme, teknik ve yöntem gibi durumların sanat üzerindeki etkileri ortaya konulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Gerçeklik, Sanallık, Sanal Mekân, Sanal Beden, Sanal Nesne

ABSTRACT

This study focuses on the transformation of artistic reality with digital technologies. In this context, in the context of Baudrillard's Hyper-Realism theory, a study was conducted on the simulation effect on art and the virtuality that replaces reality. The aim of the study is on the effect of virtuality, which replaces reality, in the field of art, in the context of the concept of simulation, which has become widespread in the field of art. In addition, in the study, in addition to theoretical discussions, the existing paradigms on the axis of the concept of reality in art, within the framework of the opportunities provided by today's technology, virtual reality and its applications used as a new tool in digital art are discussed, the real and the virtual are evaluated within art, and the changing paradigms of art are evaluated within the framework of the possibilities provided by today's technology. It was determined using the analysis technique. Artistic actions or periods that emerged within the framework of the relationship between reality and virtuality were examined within the framework of virtual space, virtual body and virtual object, and a comparative analysis was made through the resulting works. Domestic and foreign books, magazines, articles, etc. A content analysis of the data obtained from the literature review was made using the sources. It focuses on the results of the transformation of art into Virtual Space, Virtual Body and Virtual Object, along with technology. For this reason, virtuality, as the new expression tool of art, has opened the way for the virtual evaluation of the work of art by creating a second world on art. With the introduction of the concept of virtuality into the field of art, the emergence of new concepts and phenomena such as Virtual Space, Virtual Body and Virtual Object, as well as the effects of situations such as exhibition, technique and method on art have been revealed.

Keywords: Reality, Virtuality, Virtual Space, Virtual Body, Virtual Object

Açıklama (Bu makale, 16.06.2023 tarihinde Doç. Dr. Serhat ERDEM danışmanlığında sunulan "Sanatta Gerçeklik ve Sanallık Üzerine Bir Çözümleme" başlıklı Sanatta Yeterlik tezinden üretilmiştir.)

Geliş Tarihi/Received 05.01.2024
Kabul Tarihi/Accepted 15.03.2024
Yayın Tarihi/Publication Date 31.03.2024

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:

Fatih TAŞCI
E-mail: fatihtasci@gmail.com

Cite this article: Taşcı, F., & Erdem, S. (2024). An analysis on reality and virtuality in art: Virtual space, virtual body and virtual object example. *Art Vision*, 30(52), 58-71. <https://doi.org/10.32547/artvision.1415560>



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

Giriş

Sanatta gerçeklik kavramı geçmişten günümüze kadar sanat tarihi içerisinde var olagelmış bir kavramdır. Platon, sanatın, gerçekle özel bir ilişki kuran, gerçeği deneyimlememize imkân sağlayan özel bir üretim olduğunu varsaymaktadır. Bu sebeple de sanatta var olan resimsel ve nesnel gerçekliğin Antik Yunan döneminden günümüze kadar farklı fikir-düşünce ve betimlemeleri ile gerçeklik kavramı sanatta önemli bir algı oluşturmuştur. Sanatta gerçeklik ve günümüz sanatında teknolojik olanaklar ile ortaya çıkan sanallık kavramlarını karşılaştırarak iki kavram arasındaki ilişkiyi kurmak ve tarihsel süreç içerisinde oluşan bu ilişkinin sanat üzerindeki etkilerini yorumlamak bu çalışmanın merkezini oluşturmaktadır. Teknolojinin getirdiği yeni olanaklar, sanal gerçeklik, artırılmış gerçeklik ve karma gerçeklik, metaverse, internet vb. dijital teknolojiler, günümüz sanatçılarının yeni aracı olarak ortaya çıkmıştır. Dijital teknolojiler, sanatçılara daha önce hiç olmadığı kadar sınırsız kaynak oluşturması bakımından bir imkân sağlamıştır. Sanatın yeni aracı olan bilgisayarlar, sanal ortamda eser üretimi imkânı sağladıklarından dolayı sanatçılara hem zaman açısından hem de kolaylık açısından tercih edilen bir yöntemdir. Bunun yanında sergileme olanaklarının teknolojiyle birlikte kolaylaşması, internet gibi küresel bir ağ üzerinden tüm dünyaya sergiyi izletebilme şansını sanatçıya sağlamıştır. Bu sebeple teknolojik olanaklar ile birlikte sanatçı, artık sanatta var olan gerçekliğe yeni bir boyut katarak sorgulanmasına sebep olmuştur. Gerçeğin yerini alan simülasyon üretimler sayesinde, yeni medya, internet, sanal gerçeklik teknolojileriyle birlikte sergileme olanakları ortaya çıkarmış ve izleyiciyi de sanal aleme taşımıştır.

Bu çalışma için öncelikle gerçek ve sanal kavramlarının tanımının yapılması yerinde olacaktır. İngilizcede "real", Almancada "wirklich" Fransızca da ise "la realite" olarak geçen gerçek kavramı, Türkçe'de ise "gircek" kelimesinden türeyen gerçek olarak geçmekte ve "ideal, koşullu, potansiyel ya da mümkün olana karşıt olarak, fiili, somut, olgusal ve zihinden bağımsız bir varoluşa sahip olan; kurgusal, yanıltıcı, gerçek olmayan, yapay, fantezi ya da imgesel olana karşıt olarak, algıdan ya da zihinden bağımsız bir biçimde var olan" şeklinde tanımlanmaktadır (Cevizci, 2017, s. 866). Sanatta gerçeklik ise bir üslup veya bir akım olmayıp sanatın ortaya çıkışından itibaren, gerçek hayata dayanan, sanatçı ise bu gerçek yaşantıyı kendi duygu ve düşünceleriyle özümseyip sanat aracılığı ile herhangi bir şeye yansıtmasıdır. Sanatta gerçeklik genel olarak değerlendirildiğinde üç temel düşüncede görüşler ortaya çıkar ve bu üç madde şu şekilde açıklanabilir. Birincisi, sanatın görüneni olduğu gibi yansıtması ve biçimcilik ile

ilgilenmesidir. İkincisi ise, genel olanı yani toplumsal gerçekliği yansıtması ile ilgilidir. Üçüncüsü ise, sanatın ideal olanı yansıttığı yönündedir. "Ancak yine de bütün sanatçıların, eleştirmenlerin ve düşünürlerin paylaştıkları bir anlayış, sanatın en önemli özelliğinin doğayı, insanı, hayatı, kısaca gerçekliği yansıtması olduğudur. Sanat ile gerçeklik arasında daima bir ilişki bulmakta ısrar edilmesine şaşmamak gerekir" (Daloğlu, 2008, s. 8).

Sanallık ise "Gerçekte yeri olmayıp zihinde tasarlanan, mevhum, farazi, tahmini" şeklinde Türk Dil Kurumunda geçer (TDK, 2022, p. 1). Latince'de 'virtus' ve Fransızca'da 'virtuel' kelimesinden türeyen sanal (virtual) kavramı, gerçekle ilişkisi olmayan anlamında veya gerçek olan ancak somut olmayı ifade etmektedir. Gerçek kavramına zıt olan sanal kavramı, Baudrillard'ın deyimiyile gerçeğin yerini alan yeni gerçek olarak ortaya çıkar. Anlam olarak gerçek ile zıt bir durum sergilemesine karşın sanallık gerçeği somutlaştırmada dijitali kullanır. Bu sebeple de sanallık, gerçeklikle ilişkisinde, günümüzde bilgisayar donanımları ve teknolojilerini kullanarak gerçekleştirir. Siber Uzay Sözlüğünde ise sanal, şu şekilde tanımlanır: "bilgisayarlılıkta bir süreç ya da aygıtın benzetimi" (simülasyon). Sanal bellek, bir sabit diskin (hard disk) RAM davranışına öykünmesini (benzetimini yapabilmesini) sağlayan tekniğin adıdır... Sanal gerçeklik terimi de bu anlamda kullanılır. Yani gerçeğe çok yakın bir şeyi değil, gerçekliğin benzetimini ifade eder" (Cotton & Oliver, 1997, s. 208).

Dyens'e (1996) göre sanallık kavramı, bir teknolojik durum olarak düşünülmemesi gerekmektedir. Onun için sanallık, bir hatırlatma yöntemi veya sanatsal bir eylem olarak var olur (s. 189). "Sanallık sanat eserini deneyimlemeye ve buna hayat vermeye gerek duyar. Bu durumda sanallık gerçek olmayan olarak tanımlanmaz. Sanallık aslında bir tür hatıra gibi başka bir şekilde gerçek olur ve bu gerçek de meta-gerçek olarak adlandırılır" (Uysal, 2018, s. 84). Sanallık kavramı, toplumun her alanında insanlığın yaşamına dahil olduğu gibi günümüzde sanat alanına da yerleşmiş bir kavramdır. Günümüzde teknolojik yeniliklerle birlikte sanatın yeni aracı olarak ortaya çıkan dijital uygulamalar sayesinde sanatın içinde yer bulan sanallık çok farklı bir konumdadır. Sanatın içinde yer alan nesne, mekân ve beden gibi kavramların durumunu da değiştiren sanallık, sanal nesne, sanal mekân ve sanal beden gibi yeni söylemleri de beraberinde getirmiştir. Sanalı somutlaştıran görsel etkileşimler ve dijital ekranların klasik anlamda sergilenmesi veya sergi salonlarıyla oluşturulan dijital mekanlar ile dahil olan izleyici etkileşimi gerçekliğin yitimi noktasında sanalın, sanat üzerindeki rolünü ortaya çıkarmıştır.

Sanatın yeni teknik ve yöntemlerle ele alınmaya başlanması, sanatın dijitalleşmesi sürecinde ortaya çıkan dijital sanat ve dijital sanatın formları, sanat ve teknoloji ilişkisini örneklerle sunmuştur. Bu bağlamda, yapılan çalışmada, sanatta gerçekliğin dijital teknolojiler ile birlikte geçirdiği dönüşüme odaklanılmıştır. Çalışmanın amacı, teorik tartışmaların yanı sıra sanatta gerçeklik yaklaşımı ekseninde var olan paradigmaların günümüz teknolojisinin sağlamış olduğu olanaklar çerçevesinde, dijital sanatta yeni bir araç olarak kullanılan sanal gerçeklik ve uygulamaları ele alınarak, gerçek ile sanal olan sanatın içerisinde çözümlenmesidir.

Yöntem

Sanatta gerçeklik ve sanallık bağlamında ele alınan bu çalışmada kapsamlı bir literatür taraması ve alan araştırması yapıldıktan sonra çalışmanın yöntemi olarak belirtilen nitel araştırma yöntemlerinden içerik çözümleme tekniği kullanılarak çalışmanın kapsamında yer alan kavramlar analiz edilerek yorumlanmıştır. İçerik çözümleme tekniği, genel olarak “toplumsal ya da toplumbilimsel araştırmalarda kullanılan bir gözlem tekniği”dir (Aziz, 2020, s. 119). Çalışmada, yerli ve yabancı kaynakların oluşturduğu literatürden, internet ortamında yayınlanan, çeşitli dergi, makale, gazete, kitaplar ve sanatçıların yayınladığı kataloglardan, çeşitli yazılı ve sözlü konuşmalardan ve ansiklopedi, sözlük gibi kaynaklardan yararlanılmıştır.

Sanatta Gerçekliğin Ele Alınış Biçimleri

Sanatta Gerçekliğe dair ilk izlenimler Antik Yunan sanatında ortaya çıkan eserlerde göze çarpmıştır. Antik Yunan döneminde savunulan sanatın doğayı taklit olduğu görüşü sanatın kuramsal olarak gerçekliğinin ilk adımı olarak ortaya çıkmıştır. Döneminde ve günümüzde hala etkisini hissettiren filozof Platon ve Aristo'nun düşünceleri, Antik Yunan sanatına ilham kaynağı olmuş ve fikirleri dönemin sanatına yön vermiştir. Bu düşünürlerin sanatın doğayı taklit olduğu görüşü savunması, dönemin sanatçıların bu noktada doğaya yönelmelerini sağlamış ve ideal olan nesnel gerçekliği yansıtmaya anlayışıyla resimler ve heykeller ortaya çıkmıştır. Özellikle Antik Yunan klasik ve Helenistik dönemlerde gerçekliğe ulaşma düşüncesi kendisini gösterir ve bu gerçekliğe ulaşma düşüncesi, ilk olarak heykel sanatıyla başlar. Bu anlayışla yola çıkan sanatçılar öncelikle figür üzerinde durarak figürü imgeleştirmek için yeni teknik ve yollar aramışlardır.

Figür üzerinde ideali ve gerçeği yakalama düşüncesiyle mısır dönemi heykel tarzı anlayışından sıyrılarak daha hacimsel ve hareketli heykellerin ortaya çıktığı görülmüştür. Bu bağlamda örnek vermek gerekirse

Myron'un “Discobolos” (Görsel 1) isimli heykeli sanatta gerçekliği izleyiciye sunmuştur. Diski tam fırlatmaya hazırlanırken imgeleştirilen bu heykel, heykel sanatının figürde gerçeklik anlayışını kazanma çabasının bir göstergesidir. Hareketli ve ideal bir vücut yapısını yakalama çabası, figürün kas ve damar yapılarının detaylıca işlenmesi gerçekliğe ulaşma isteğini izleyiciye sunmuştur. Bu eserde, “fizik gerçeğin acılığı da dramatik bir biçimde abartılarak anlatıldı. Amaç ideal güzelliği trajediyi tasvir etmektir. En ufak hareket ayrıntısı bu gözle incelendi” (Mutlu, 1977, s. 71).



Görsel 1.

Myron, Discobolos, Bronz Heykel (Myron, M.Ö. 460-450)

Antik Yunan sanatı resimlerinde de ilerleyen süreçte etki ettiği gözlemlenmiştir. Özellikle “Helenistik dönemde naturalist yönde büyük bir gelişme göstermiş, Efes ve Bergama sanat okullarındaki ustalar; doğa gözlemine dayanan, doğadan hareket eden resimler yapmışlar ve iki boyutlu bir düzlem üzerinde gerçeklik yansıtmayı başarmışlardır” (Yalın, 2021, s. 272).

Antik Yunan sanattan sonra gerçekliğin resimsel anlamdaki temel değişimleri, Rönesans döneminde ilkeleşen ve hızlı bir şekilde yayılan perspektifin ve resimsel yüzeyde ışık-gölgenin yoğunluk kazanması olarak ifade edilmiştir. Bu dönemin resimlerine konu olan sıradan insanlar, resim sanatında ideal insan vücudunu yakalamak için yapılan anatomik çalışmalar, sanatçıların eserlerine yansımıştır. Sanatçılar bilimsel olarak perspektifi resimlerinde kullanmalarının yanı sıra nesnede ve özellikle figürde gerçekliği yakalayabilmek için anatomik çalışmalara yönelmişler ve kadvralar incelemişlerdir. Bu sebeple orta çağdan bu yana gerçekliğin en iyi ve doğru bir biçimde yansıtılması çok önemli olmuştur. Rönesans dönemi sanatta gerçeklik üzerine örnek verilebilecek en önemli

eserler arasında Leonardo Da Vinci'nin, "Mona Lisa" (Görsel 2), "Son Akşam yemeği" ve "Meryem Çocuk İsa ile Azize Anna" isimli resimleri yer alır. Doğayı ve insan etütlerini içeren çizimleri Da Vinci'nin resimde insan anatomisine hâkim olduğunun ve gerçekliğe kavuşma düşüncesinde eserler ürettiğinin bir kanıtıdır (Tansuğ, 2004, s. 172).



Görsel 2.

Leonardo da Vinci, Mona Lisa, Tuval Üzerine Yağlı Boya (Da Vinci, 1502)

Antik Yunan heykellerindeki gerçeklik, Rönesans döneminde de devam etmiştir. Michelangelo'nun mermer heykelleri gerçek bir insan boyutundan büyük olmasına karşın ileri derecede gerçeklik hissi uyandırır. Tıpkı diğer sanatçılar gibi Michelangelo da kadvraları inceleyerek insan anatomisini öğrenme yoluna giderek resimlerinde ve heykellerinde gerçekliği yakalamanın yoluna düşmüştür.

17. yüzyıl dönemi olarak bilinen Barok sanatında ise ışık ve gölge etkisi değer kazanmış ve resimlerde derinlik çizgiden çıkarak gerçekliği, ışık ve gölgeyle figürlerde veya nesnelere ifade etme çabası içine girilmiştir. Aslında Barok resmi biçimsel olarak Rönesans resminden farklı üslup ve içeriğe sahip bir sanat anlayışı olmasına karşın, Maniyerizm sanat akımının ortaya çıkardığı abartı ve tarzılık anlayışının yarattığı bunalım sebebiyle, sanatçılar gerçekliği farklı yollar üzerinden yakalama çabasıyla ışık-gölgeye yönelmişlerdir (Dickerson, 2018, s. 184). Resimlerde var olan bütün öğeler, ışık-gölge ile hacimlendirilmiş ve elde edilen zıtlık ile uyum içinde yerleştirilmiştir. Rönesans'da var olan üçgen kompozisyon anlayışı yerine, daha dağınık ve diyagonal kompozisyon ve açık kompozisyon tekniğiyle kurgulanmıştır. Bu sebeple, açık kompozisyon ile birlikte resmin mekanını gerçek mekanla birleşmiş izlenimi uyandırmıştır. "Klasik duruşlarıyla ağır başlı izlenim veren figürler, duygulu sıradan ve yaşayan figürlerle yer

değiştirerek yaşamın gerçeklerini yansıtmaya görevini üstlenmiştir... özellikle insanın ten dokusunda oluşan gerçeklik duygusu, modellerin ruhunu yansıtmada etkili olmuştur" (Şentürk, 2012, s. 129).

19. yüzyıl dönemine gelindiğinde ise fotoğraf makinasının icadıyla birlikte sanatçıların aradığı gerçeklik yansıması bir devrim yaşamıştır. Bu gelişmeler ışığında özellikle de izlenimci sanatçılar, fotoğrafın taşınabilir hale gelmesi ile birlikte eserlerini üretmede sıklıkla fotoğraf makinelerinden yararlanmışlardır. Fotoğraf, sanatçının hiçbir zaman yakalayamayacağı bir gerçeklik görüntüsü sunmuştur. Bu sebeple de fotoğraf sanatı hızla yayılmaya başlamış ve gerçeği kopya etme düşüncesi zayıflamıştır. Fotoğrafla yeni bir gerçeklik anlayışı ortaya çıkmıştır (Erdem, 2015, s. 47). Fotoğraftaki gerçeklikle resim sanatındaki gerçekliği ayıran diğer bir özellik ise Erdem'in (2015, s. 48) de ifade ettiği gibi "Görsel imgelerin tersine fotoğraf, konusunun aktarılması, taklit edilmesi ya da yorumlanması değil, o konunun gerçek bir belgesidir. Ne denli doğalcı olursa olsun, hiçbir yağlı boya resim, konusuna fotoğrafın olduğu ölçüde ait değildir. Fotoğraflar kendi başlarına bir öykü anlatmazlar".

20. yüzyıl dönemi olarak geçen modernizm dönemi, toplumun bütün alanına etki ettiği gibi sanat alanına da etki etmiş ve sanatın yeni bir amaca hizmet etme düşüncesini ortaya çıkarmıştır. Yaşanan tüm bu gelişmeler neticesiyle sanatta aranan gerçekliği yansıtmaya veya betimleme düşüncesi değişime uğramıştır. Kübizm akımıyla birlikte nesneye bakış açısında farklılıklar, nesnenin farklı bir gerçeklik düzleminde sorgulanmasına sebep olarak, Antik Yunan ve Rönesans döneminde benimsenen ideal anlayış ve doğayı taklit etme düşüncesi bir kenara bırakılarak nesnenin gerçekliğinin betimlenmesi yerine sorgulanması ve analitik boyutuyla ele alınmasına yol açmıştır.

Sentetik Kübizm anlayışıyla, sanata dahil olmaya başlayan gerçek nesnelere, sanat gerçekçi konumuna farklı bir boyut eklemiştir. Yine Picasso ve Braque'nin öncülüğünde, Gerçek nesnelere resimde kullanılmasıyla ortaya çıkan kolaj ve assemblaj tekniği bu dönemde yaygın olarak tercih edilmiştir. Bu uygulamaların ilk örneklerini Picasso, Braque, Juan Gris'in eserleri oluşturmuştur. Günlük, sıradan ve gerçek nesnelere sanata dahil edilmesiyle gerçeklik, boya ile temsil edilmeyip doğrudan gerçek nesnenin kendisi ile temsil edilmeye başlanmıştır (Antmen, 2013, s. 48). Gerçek ve sıradan nesnelere sanata dahil olmaya başlaması hızla yaygınlaşmış ve 1916 yılında ortaya çıkan Dadaizm sanat akımı ile gerçek nesnelere kullanımı doruk noktasına ulaşmıştır. Marcel Duchamp'ın "Fountain" (Görsel 3) öncülüğünde ortaya çıkan Ready-Made (Hazır-Nesne) kavramı, kolaj ve assemblaj tekniğiyle dahil olan gerçek

nesnelere öte sanata farklı bir boyut kazandırmıştır. Bu anlayış ile birlikte nesneye olan bakış açısındaki değişiklikler mekânın da aynı şekilde sorgulanmasına sebep olmuş ve mekâna yönelik yeni sanatsal yaklaşımları beraberinde getirmiştir.



Görsel 3.

Marcel Duchamp, *Fountain*, Hazır Nesne (Duchamp, 1917)

1960'lar sonrası yani postmodern dönem de ise modernist dönemde reddedilen geleneksel sanat anlayışı, postmodern dönemde yeniden ele alınmakta ve farklı yöntemlerle melez ve eklektik bir yapı sunmuştur. Bu durum sanat ortamında gerçekçilik anlayışının yeniden gündeme gelmesini sağlamıştır. Fakat bu gerçeklik anlayışı, geçmişle aynı değere sahip olmayıp çoğulcu bir anlayış sergilemiştir (Büyükkol, 2015, s. 147). Bu dönemin gerçeklik kavramı, Jean Baudrillard'ın Hiper-Gerçekçilik kavramına denk gelmektedir. Jean Baudrillard'ın düşüncesine göre "postmodernist sanatçıyı 'hiper-gerçek' yüzeye bir tür doğa gibi yaklaşan, onun simülasyonlarının gücüyle bilerek ve alay ederek oynamak isteyen biri olarak görebiliriz" (Harrison ve Wood, 2011, s. 1065).

Postmodern dönemin önemli sanat hareketlerinden olan Pop sanatın temsilcisi Andy Warhol'un birbirini tekrar eden ve sürekli kopyalanabilen üslupta işler üretmesi, nesnenin gerçekliğini zorlayıcı niteliktedir. Bu durum Baudrillard'ın deyişle sıradan nesnelerin yeniden üretimiyle göstergeye dönüşmesi, yapaylaşmasıdır. Bu duruma en güzel örnek Warhol'un "Brillo Kutusu" ve "Campbell Çorba" isimli seri üretim eserleri verilebilir. Arthur Danto (2016, s. 171), Warhol ve Brillo Kutusu ile ilgili olarak "sanatın aradığı şeyi sunmak için gerçekliğin ürünlerini kullanmaktan daha ideal bir yol olmadığını sezmiştir. Dolayısıyla eşyayı olduğu gibi, gölgesiz, perspektifsiz, gölge ışık oyunu, ince dokunuşlar ve boyalar olmadan sunmak gerekiyordu" ifadesine yer vermiştir.

Kökene 1960'larda ortaya çıkan ve fotorealizme dayanan gerçekçi çalışmaları tanımlayan Hiperrealizm akımı ise, 1973 döneminde yayılmaya başlamış fotogerçekçiliğin estetik ilkeleri üzerine kurulmuş bir sanat hareketidir. Kuramsal olarak kökeni Jean Baudrillard'ın, asla var olmayan bir şeyin simülasyonu felsefesine dayanan Hiperrealizm, fotoğraftan daha gerçek bir görüntü sunmuştur. Bu nedenle, Hiperrealist sanatçılar yapay bir gerçeklik, yani gerçekliğin simülasyonu olan ikna edici bir yanılsama ortaya koyarlar (Farthing, 2012, s. 536). Denis Peterson ve Ron Mueck'ın (Görsel 4) eserleri hiperrealizm akımının önemli örnekleri arasında yer almaktadır. Özellikle Devasa ve gerçekçi heykelleriyle tanınan Ron Mueck, fiberglas reçine ve silikondan figüratif heykelleri, değişen gerçekliğin yeni yanılsamasıyla izleyiciye sunmuştur. Heykellerinde simülasyon yaratan Mueck, heykelleri gerçek boyutlarından çok daha büyük veya çok küçük bir biçimde tasarlamıştır. Heykellerinde boyut olarak gerçekliği aşma durumu Baudrillard'ın "Gerçeklikten kurtulunca, gerçeklikten daha gerçek olabilirsiniz" sözünü destekler niteliktedir (Baudrillard, 1998, s. 23).



Görsel 4.

Ron Mueck, *In Bed*, Karışık Teknik Heykel (Mueck, 2005)

Sanatta Gerçekliğin Yeniden Üretiminde Sanal Gerçeklik Teknikleri

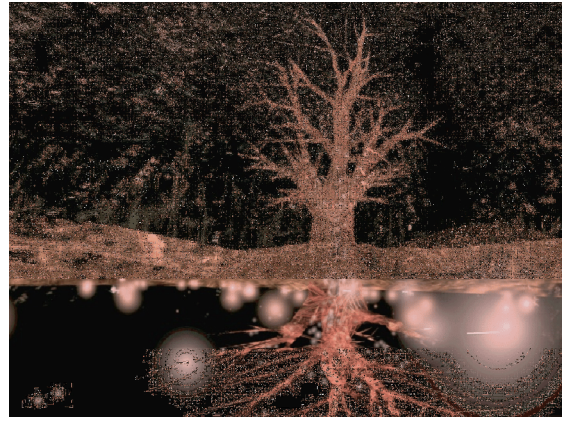
Sanal Gerçeklik

İngilizcede "Virtual Reality" olarak geçen ve VR olarak kısaltılan sanal gerçeklik kavramı, günümüzde her ne kadar yeni yeni dile getirilmeye başlansa da aslında 20. yüzyılın başlarına ve 1950'li yıllara kadar kökeni var olan bir kavramdır. Sanal gerçeklik Siber Uzay Terimleri Sözlüğünde "üç boyutlu, gerçek zamanlı (realtime) model, konum izleme ve stereo görsel/işitsel teknikler aracılığıyla gerçeklik benzetimi" olarak tanımlanmaktadır (Cotton ve Oliver, 1997, s. 208). Ancak Sanal gerçeklik kavramının geniş bir

alana hitap etmesi bakımından ve teknolojinin getirdiği yeni olanaklar, teknolojinin sürekli gelişmekte olduğu da varsayılarak, net bir tanımının yapılması zor olmaktadır. Bu sebeple literatürde farklı tanımlar ortaya çıkmıştır. “Stone’a göre, sanal gerçeklik insan ve makine arasındaki iletişimi artırmak için geliştirilen, insan duygularına hitap eden bir çoklu ortam (Multimedia) dır. Oppenheim’a göre ise sanal gerçeklik insan-makine etkileşimini, görsel ve işitsel iletişimle yetinmeyip, hissetme yoluyla artırmaya çalışan bir teknolojidir” (Kurbanoğlu, 1996, s. 22). Stone ve Oppenheim’in tanımına göre sanal gerçeklik teknolojileriyle amaç, insan ve makine arasındaki etkileşimi ve iletişimi artırmak, bu iletişim sonucunda gerçekliğin algılanış boyutunu değiştirmesi olarak ifade edilebilir.

Sanal gerçeklik ortamı, Rıza Kuruüzümcü’ye (2007, s. 93) göre, “fiziksel gerçekliği yapay olarak yeniden üretmek ya da alternatif bir gerçeklik algısı yaratmak üzere, kullanıcının duyularını oluşturan ortamlarla etkileştirerek yönlendiren bir dijital veri uzamıdır”. Bu sanal ortam, ilk başlarda bir araç işlevi görürken, günümüzde teknolojinin gelişimiyle sanal gerçeklik, tamamen yaratım ortamı veya üretim formu olarak varlığını sürdürmektedir. Sanal gerçeklik teknolojisinin sanat ortamına entegrasyonu çok yenidir. Sanal gerçeklik teknolojileri ilk olarak askeri, sağlık ve eğitim alanlarında kullanılmasına karşın günümüzde birçok bilim alanına yayılmış durumdadır. Günümüzde daha çok eğlence alanında hizmet veren sanal gerçeklik teknolojileri, tasarım ve sanat alanında da etkisini göstermeye devam etmektedir (Aydoğan ve Kaplanoğlu, 2020, s. 84). Sanal gerçeklik teknolojisine olan bu talep sanat alanında da görülmekte ve günümüzde sıkça tercih edilen bir araç konumuna yükselmektedir. Sanal gerçeklik teknolojileri başlangıçta sanat alanında enstalasyon veya mekânda kurgu gibi işlevler için tercih edilirken günümüzde başlı başına sanatın yeni bir aracı olarak dijital sanatların arasında yerini almaktadır.

Sanal gerçeklik teknolojilerinin sanat alanında kullanılmasına dair ilk örneklerini ortaya çıkaran ve sanal gerçekliği sanatsal ve kavramsal anlamda kullanan ilk sanal gerçeklik sanatçısı olarak da anılan Char Davies’in 1995 yılında gerçekleştirdiği “Osmose” (Görsel 5) ve “Ephémère” isimli sanal gerçeklik ortam odaklı çalışması, önemli bir noktada yer alır (Wands, 2006, s. 28). Sanal gerçeklik teknolojisi sanatta simülasyon ortamının oluşmasında önemli bir yere sahiptir. Sanal gerçeklik teknolojileri sayesinde sanatçılar, fiziksel gerçekliği yapay bir şekilde yeniden üretmek ya da alternatif bir sanal gerçeklik oluşturarak, gerçekliğin yanılması sanal ortama taşıyarak, sanat alanına yeni bir boyut kazandırmıştır (Aydoğan, 2021, s. 203).



Görsel 5.

Char Davies, Osmose, Sanal Gerçeklik Ortam Odaklı Çalışma (Davies, 1995)

Artırılmış Gerçeklik

Artırılmış Gerçeklik, sanal gerçeklik ile aynı anlamı ve düşünceyi taşıyormuş gibi gözükse de aslında her iki kavram da farklı anlamlar ve içerikler barındırmaktadır. Sanal gerçeklik teknolojisinin daha mobil ve daha ergonomik, taşınabilir seyyar bir teknolojiyi barındırması VR ile AR teknolojilerinin birbirinden farklı olarak ayrıştığı en temel ve en basit özelliklerindedir. Aslında AR teknolojisi sanal ortamların veya daha yaygın kullanımıyla sanal gerçeklik teknolojisinin bir versiyonu olarak geçer. Sanal gerçeklik teknolojilerinde gerçek tamamen sanal ortama aktarılmıştır. Kullanıcı sanal gerçeklik teknolojileri sayesinde oluşan bu yapay ortamı deneyimler. Artırılmış gerçeklik teknolojilerinde ise gerçek ortamın üzerine bindirilmiş veya gerçek dünya ile birleştirilmiş sanal nesnelerin kullanıcı tarafından gerçek veya fiziksel ortamdaki kopmadan deneyimleyebildiği bir ortam sunar. Aslında AR teknolojileri, gerçekliği tamamen değiştirmek yerine gerçekliği tamamlamak veya ideal olarak gerçek ile sanal nesnelerin aynı mekânda veya ortamda var olabilmesi imkanını sunmaktadır. Bu sebeple de AR teknolojileri bir bakıma sanal olan ile gerçek olan arasında bir köprü veya orta yol olarak düşünülebilir (Azuma, 1997, s. 2).

Sanat alanında artırılmış gerçeklik teknolojileri genelde sergileme yöntemi olarak tercih edilen ortam odaklı bir sanat biçimi olarak karşımıza çıkmıştır. Ancak müzeler, sergi ve galerilerde artırılmış gerçeklik teknolojilerinin kullanılmasına ek olarak sanatçıların bireysel çalışmalarının da kullanmaya başladıkları görülmüştür. Çalışmalarında artırılmış gerçeklik teknolojisini kullanmaya başlayan ilk isimler arasında Jhon Craig Freeman, Joseph Farbrook, Will Papeheimer ve Zachary Brady gibi sanatçılar, artırılmış gerçeklik teknolojisini kullanarak çalışmalarını üretmişlerdir. Jhon Craig Freeman ve Gerg Ulmer’in “School Shootings eMorial” (Görsel 6) isimli çalışması önemli örnekler arasında yer almaktadır.



Görsel 6.

Jhon Craig Freeman ve Gerg Ulmer, *School Shootings eMorial, Artırılmış Gerçeklik (Freeman ve Ulmer, 2013)*

Karma Gerçeklik

İngilizcede Mixed Reality (MR) olarak geçen ve Türkçeye karma gerçeklik olarak çevrilen, gerçek ortamı kapsayarak, sanal gerçeklik ve artırılmış gerçeklik gibi diğer gerçeklikleri de kapsayan geniş bir kavramdır. Ancak buradaki karma gerçeklik sözcüğü sadece artırılmış gerçeklik ile sanal gerçekliğin karışımından ortaya çıkan bir olgu değil aksine sanal gerçeklik ve artırılmış gerçeklik ortamlarının kapsayıcı üst yapısını oluşturmaktadır. Türkçe anlamıyla bakıldığında karma ifadesi bu noktada, sanal gerçeklik ile artırılmış gerçeklik ortamının karışımı gibi bir tanımlı ortaya çıkarmıştır. Ancak karma gerçeklik kavramının asıl tanımı ve anlamı, her iki gerçekliğin bütünleştirmek veya birleştirmek amacıyla ortaya çıkarılmış bir kavramdır. Bu kavram ilk olarak 1994 yılında Milgram ve Kishino tarafından karma gerçeklik ve artırılmış sanallık olarak adlandırılan iki yeni terimle birlikte "Simplified representation of a RV Continuum" olarak adlandırdığı bir görsel ile tanımlanmıştır (Milgram ve Kishino, 1994, s. 283).

Karma gerçeklik, sanal gerçeklik veya artırılmış gerçeklik kavramları ile çok kolay bir şekilde karıştırılmasına karşın bir okadar kolay bir şekilde ayrıştırılabilmektedir. Kavramlar arasında genel bir değerlendirme yapmak gerekirse sanal gerçeklik sistemleri, kullanıcıya tamamen sanal bir ortam sağlamakta ve yapay bir dijital ortama daldırmaktadır. Artırılmış gerçeklik ise sanal ortamda üretilmiş yapay nesnelere fiziki reel ortama aktararak sanal ortamı fiziki ortama bindirmektedir. Karma gerçeklik sistemlerinde ise hem VR hem de AR sistemlerinin yapılarını bütünleştirerek yeni gerçeklik teknolojilerinin bir üst yapısını oluşturmaktadır (İpek, 2019, s. 116).

Karma gerçeklikte sanal ile gerçek tam bir kaynaşma halindedir. Bu sebeple, VR ve AR teknolojilerinin aksine gerçekliğin değişen durumu karma gerçeklik teknolojileriyle ortaya çıkar. Sanal gerçeklik teknolojisinde kullanıcı fiziksel ortamdaki nesnelere dokunabilmektedir. Bu durum, gerçeği sanal ortama taşımayla açıklanabilir. Artırılmış gerçeklik teknolojisinde ise yoğun olarak tek bir sanal nesneye odaklanarak, gerçek ortama taşımaktadır. Karma gerçeklik teknolojileri ise kullanıcıya sanal ile gerçek ortamı kaynaştırma imkânı vermiştir. Bu durumda kullanıcı, daha inandırıcı bir gerçeklik olgusuyla karşı karşıya kalabilmektedir.

Sanat alanında MR teknolojileri, VR ya da AR teknolojileri kadar yaygın kullanım alanı bulunmamaktadır. Ancak bu alanda yeni olmasına karşın sanatta gerçeklik ve sanallık konusunda en etkili ve bir arada verilebildiği yeni gerçeklik algısını yaratan bir kullanım alanına sahiptir. Henüz sanatçılar tarafından MR teknolojileri, VR teknolojileri kadar kullanılmamasına karşın sergileme yöntemi olarak tercih edilebilecek potansiyeldedir. MR teknolojilerinin sanat alanında kullanılmasının ilk örnekleri, 2017 yılında ilk gösterimi yapılan Mat Collishaw'un "Thresholds" (Görsel 7) isimli MR sergisi verilebilir. Eşikler isimli bu sergi 1839 yılında Birmingham King Edward's School'da İngiliz bilim adamı William Henry Fox Talbot tarafından açılan ilk baskı fotoğraf sergisine götürmüştür. Bu sergide izleyiciler dijital mekânda inşa edilmiş sergi salonunu gezebilir, fotoğrafları incelerken nesnelere dokunabilir ve 1839 yılındaki o ortamı hissedebilir imkanına kavuşmuştur (İpek, 2019, s. 137).



Görsel 7.

Mat Collishaw, *Thresholds (Eşikler), Karma Gerçeklik Sergisinden Görüntü (Collishaw, 2018)*

Bulgular

Sanatta Değişen Mekân Kavramı Üzerine Çözümleme

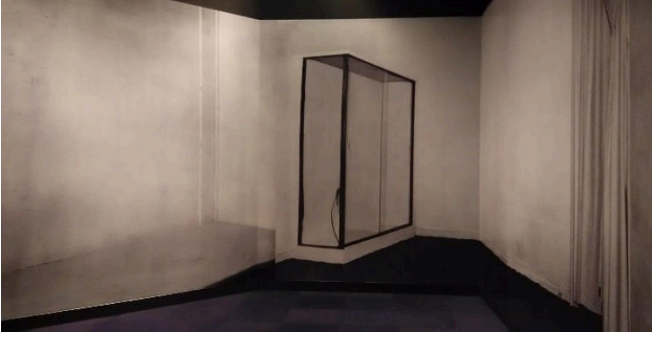
Sanatta mekân kavramı geçmişten günümüze kadar gelinen süreçte, üzerinde durulan, farklı disiplinler ile ele alınıp sorgulanan ve sanatın temel öğeleri konumuna getirilebilecek kadar önemli bir değer ve bilgi taşımaktadır. Mekân kavramı, insanın yaşadığı ortama, topluma, coğrafyaya ve kültüre göre değişiklik göstermektedir. Bu değişiklik ise tamamen insanın gerçeklik algısında yaşadığı durumlarla ilgili olmasından kaynaklanmıştır. Mekân kavramı, iki şekilde incelenebilir. Bunlardan birincisi doğada var olan mekandır. İkincisi ise insanın farklı düşünce ve kültürel yapısı sebebiyle ortaya çıkardığı yapay mekândır. Boşlukta yer alan maddesel varlıkların, mekân ile birlikte anlam kazanması sayesinde boşluk ve doluluk birlikteliği, mekânın algılanmasında önemli bir yer tutar. Ancak bu bölümde mekân üzerine ele alınan konu ise sanal mekânların oluşumu, gerçek mekân ile sanal mekânın eserler üzerinden çözümlenmesidir. Mekânın sanat üzerine etkisine değinmeden önce mekân kavramının tanımlanması, sanatta gerçek mekân ve sanal mekân kavramlarının çözümlenmesine faydalı olmuştur.

Mekânın sanatla olan ilişkisi çok eski zamanlara dayanır ve resim sanatında olsun, heykel sanatında olsun sanatın hemen hemen her dalında önemli bir unsur olarak varlığını sürdürmüştür. Antik Yunan sanatından bu yana resimlerde yer almaya başlayan mekân kavramı, Rönesans dönemi sanatıyla birlikte ortaya çıkan derinlik algısı, perspektif vb. elemanların resim sanatında kullanılmaya başlamasıyla doruk noktasına ulaşmıştır. Sanatın içerisinde yer alan mekân zamanla tek başına bir konu olarak ele alınmaya başlamış ve hatta mekânın kendisinin bir sanat eseri olarak öne sürülmesine neden olmuştur. Mekân kavramı, sanatçı için sürekli işlenebilen ve üzerine araştırma yapılabilen bir konuya dönüşmüştür.

Sanatçı mekânı oluştururken, boşluğa biçim vererek gerçekleştirir ve giderek boşluğu doldurma yoluyla resimdeki mekâna anlam kazandırmaktadır. Ayrıca sanatçı sanat eserini oluştururken iki boyutlu veya üç boyutlu yüzeylerin oluşturulmasında mekân kavramından yararlanır ve iki boyutlu formlarda yanılısama yoluyla mekânı oluşturmuş olur. İlk zamanlarda mekânın betimlemesini yapan sanatçı, iki boyutlu bir mekânın içine kurgulanmış olup doğadan izler taşıyarak gerçekleştirilmiştir. Özellikle 20. yüzyıla kadar gelinen süreçte mekân, eserlerin kurgulanmasında ve oluşturulmasında bir eleman olarak kullanılmasının yanı sıra eserlerin sergilenmesi amacıyla da mekân kavramı farklı işlevlerde kullanılmıştır. Sanatta var olan yerleşmiş

kuralların ve gerçeklik ilkesinin sorgulanmasıyla birlikte dönemin bilimsel ve teknolojik gelişmeleri, sanatta var olan mekân anlayışının değişmesi ile ilgili sorgulamalarının da önünü açmıştır.

Modernizmden günümüze kadar gelinen süreçte sanatçılar mekânı, sanatın üretim süreci içerisine dahil ederek mekânın sanat için vazgeçilmez bir öğesi konumuna yükseltmişlerdir. Özellikle 1950 ve sonraki yıllarda sanatta mekân anlayışı üzerine ortaya çıkan enstalasyonlar, performanslar, sanatta mekân anlayışının sadece heykel ve resim alanıyla değişiminin sınırlı kalmadığının göstergesi niteliğindedir. Sanatta mekânın kullanımındaki dönüşümü, sadece kavramsal olarak değil, aynı zamanda biçimsel olarak da gerçekleştirmiştir. Bu dönüşümün etkileri, gelişen teknolojinin yardımıyla biçimsel olarak çok büyük olmaktadır. Mekânın biçimsel olarak değişmesinde en önemli etken bilgisayar teknolojileridir. Sanatın temsili olarak bilgisayarla üretilmiş sanal mekânı ele almak gerekirse, fiziksel mekân ile arasında keskin bir sınır veya çizgi bulunmaktadır. Örneğin Rönesans dönemi fresk resimlerine bakıldığında, gerçek mekânda bir duvara yapılmış olan resmin sınırları duvar ile dört köşeli duvar veya o mimarinin yapısıyla sınırlıdır. Ancak resmin yarattığı aldatıcı bir uzam olarak fiziki mekândan kendisini ayırmaktadır. Sonrasında yağlı boya tekniği ve tuval resimlerinin ortaya çıkmasıyla resim fiziki olarak da farklı mekânlarda sergileme alanı bularak kendisine yeni bir mekân algısı oluşturmuştur. Bu tarz çalışmaların gerçek olarak algılanmasının sebebi ise sanatçının duyarlılığı bağlı işler ortaya çıkarabilmesidir. Ancak sanal mekânda ise bu durum başlı başına farklılık göstermektedir. Sanal ortamda üretilmiş olan bir mekân tasarımı veya var olan fiziki bir mekânın sanal ortama aktarılmasıyla izleyicinin konumunu, fiziki mekândan temsili mekâna taşımaktadır. Gerçek mekân ile sanal mekân arasındaki en önemli sınırlardan birisi bu noktada yer almaktadır. Ancak günümüz teknolojiyle birlikte gerçek mekân ile sanal mekân arasındaki bu sınır, sanal gerçeklik, artırılmış gerçeklik ve karma gerçeklik teknolojileriyle ortadan kalkması mümkün hale gelmiştir. Özellikle bu teknolojilerle beraber gerçeğin sanala dönüştürme, sanalı ise gerçeğe dönüştürme veya her iki uzamdan faydalanarak işler üretilebileceğini söylemek mümkün hale gelmiştir. Bu bağlamda mekânın sanat alanında kullanımının ve gerçekliğin ele alınış biçimine örnek vermek gerekirse Yves Klein'in 1958 yılında Iris Sanat Galerisi'ndeki "Le Vide" (Görsel 8) yerleştirmesi, mekânın sanat eserine dönüşmesinde ortaya çıkmış en önemli sanat eserlerinden birisidir.



Görsel 8.

Yves Klein, Le Vide, Enstalasyon (Klein, 1958)

Mekânın sanat alanında sıkça sanat eseri olarak sunulmasının en önemli sebebi enstalasyon sanatının ortaya çıkması olmuştur. Bu bağlamda teknolojinin sanata yansımaları dijital sanatın ve dijital enstalasyonun ortaya çıkması mekânın sanat alanında kullanımının başkalaşmasına ve gerçek mekânın sanal mekânla ilişkilendirilerek izleyiciye sunulduğu çalışmaların yolunu açmıştır. Bu bağlamda dijital yerleştirmede, sanal mekân önemli bir rol oynamıştır. Hem içerik hem de boyut olarak sınırsızlığı ifade eden bu sanal ortamlarda oluşturulmuş mekânlar, izleyici algısında yeni anlamlar katarak zaman ve mekândan bağımsız yeni bir dünya ortaya çıkarma potansiyeline sahiptir. Özellikle sanal gerçeklik teknolojilerinde var olan VR gözlükleri hem görme hem işitme hem de VR gözlüklerinin diğer parçalarından biri olan kumandalarla dokunma duyusuna hitap edebilmesi bakımından izleyiciyi etkisi altına alır. Fiziki mekânın dijital teknolojiler ile birlikte sanallaşması noktasında Refik Anadol, "Infinty Room" ve "Machine Hallucination" (Görsel 9) isimli yerleştirmeleri örnek olarak verilebilir.

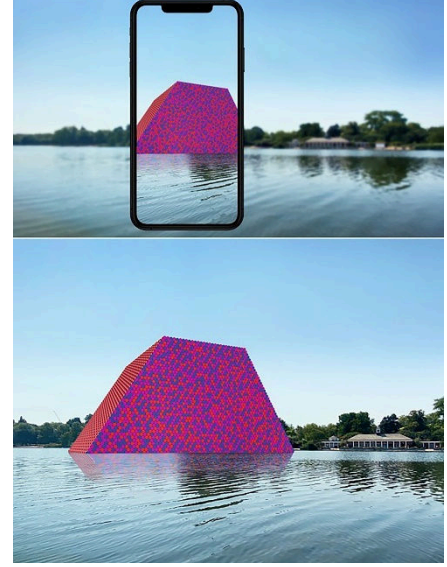


Görsel 9.

Refik Anadol, Machine Hallucinations, 2019-2020, Dijital Enstalasyon (Anadol, 2019-2020)

Mekânın dönüşümü üzerine farklı işleri bulunan Cristo ve Jeanne-Claude'un yerleştirmeleri diğer bir örnek olarak verilebilir. "Londra Mastaba" (Görsel 10) isimli yerleştirmesini Artırılmış gerçeklik teknolojisiyle yeniden aynı mekânda sanal olarak ürettiği "Londra Mastaba AR"

isimli çalışması, mekânın sanal olarak dönüşümünde önemli bir karşılaştırmalı örnek olarak ortaya çıkmaktadır. Cristo ve Jeanne-Claude'un daha önceden fiziki mekânda gerçekleştirmiş olduğu yapının devamı niteliğinde olup eserin fiziki olarak kaldırılmasından sonra AR teknolojileriyle gerçekleştirdiği projede çalışmasını sanal mekâna taşıyarak gerçek mekân ile sanal mekânı birleştirerek, mekânın dönüşümünü gerçekleştirmiştir.



Görsel 10.

Cristo ve Jeanne-Claude, Londra Mastaba ve Londra Mastaba AR isimli çalışması, Heykel ve Artırılmış Gerçeklik (Cristo ve Jeanne-Claude, 2018-2020)

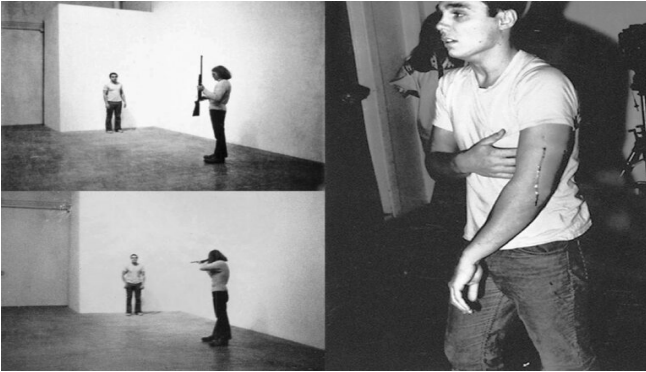
Sanat için bir bakıma mekân kavramı, dijital sanatla birlikte artık sanal-gerçek mekânlar kurgulanarak izleyiciye sunulmuştur. Bu durumla birlikte artık sanatta mekân tartışması gerçek ve sanal tartışmasından çıkarak sanalın gerçeğe, gerçeğin ise sanala dönüşmesi düşüncesini bırakmıştır. Bu durum elbette ki izleyicide tamamen yeni bir deneyim yaşamaları ile karşı karşıya kalmalarını sağlamıştır.

Sanatta Değişen Beden Kavramı Üzerine Çözümleme

Sanatta beden kullanımı denince akla ilk olarak performans sanatında ortaya çıkan sanatçının kendi bedenine uyguladığı performatif eylemler gelmektedir. Ancak sanatçıların beden kavramı üzerine çalışmaları, resim ve heykel sanatına kadar uzanmaktadır. İnsan bedeninin incelenerek resme gerçekçi ve doğru bir şekilde yansıtılması açısından kavruların incelenmesine dair birçok örnek bulunmaktadır. Sanatçıların bedenle bu kadar yoğun bir şekilde ilgilenmelerinin amacı insanın veya herhangi bir canlılığın gerçekçi bir şekilde resim veya heykel aracılığıyla yüzeye yansıtılmasıdır. Antik Yunan sanatında bu durum ilk olarak heykel sanatında daha ileri bir seviyede olduğu için sanatçıların, mevcut heykeller üzerinde anatomik incelemeler yaparak resimlerine yansıtmayı

hedeflemişlerdir. Beden kimi zaman sanat için nesne konumundayken kimi zamanda özne konumunda sanatın içerisinde ele alınmaya devam etmiştir.

Postmodernizm ile birlikte her alanda olduğu gibi sanat alanında da beden kavramı, sanatın aracı olmaktan çıkarak performans sanatının içerisinde yer alan beden sanatının oluşumunu sağlamıştır. Bir taraftan ise yine aynı dönemlerde teknolojinin gelişimiyle, insan-makine iş birliği veya insan-makine ilişkisinde ortaya çıkmış bedenin yapaylaştığı çalışmalar ortaya çıkmıştır. Sanatsal Performatif eylemler noktasında üzerinde durulması gereken konu sanatçının kendi bedenidir. Beden sanatı üzerine performatif eylemlerde bulunan sanatçıların çoğu, kimi zaman izleyici karşısında pasif bir konuma geçerek izleyicilerin performansa dahil olmalarını ve bunu da kendi bedenlerine karşı bir fiziksel eylemle yapmalarını istemişlerdir. Bu durumda sanatçının bedeni sanat yapıtı konumuna yükselir ve beden duygusal veya düşünsel aktarımın yaşandığı bir tür yüzeye dönüşmüştür. Bu konuya örnek olarak Chris Burden'in "Shoot" (Görsel 11) isimli performansı örnek olarak verilebilir.



Görsel 11.

Chris Burden, Shoot, Performans (Burden, 1971)

Yoko Ono, Allan Kaprow, Cindy Sherman, Marina Abramoviç, Carolee Schneeman gibi performans ve beden sanatçılarının birçok çalışması bedenin sanat alanında nasıl önemli bir konuma geldiğini göstermektedir. Bu performanslarla birlikte sanat nesnesi ortadan kalkmıştır. Sanatçı ile izleyici arasında sadece beden kavramı varlığını sürdürmüştür.

Bedenin dijital sanatlarla ilişkisi ise post-human kavramıyla birlikte insan-makine ilişkisiyle var olan robotik sanat ve sonrasında dijital performans sanatıyla ortaya çıkarmıştır. Ancak dijital sanatlarda beden konusunun en önemli soru işareti günümüzde de tartışması halen devam eden yapay zekâ kavramının varlığıyla ilgilidir. İnsan makine ilişkisi bağlamında ilk denemeler Nam June Paik ve Shuya Abe'nin "Robot K-456" isimli çalışmaları, robotik sanat denemelerinin başlangıcına işaret etmektedir. Stelarc ise

beden ve makine arasında sanal gerçekliği, robot protezleri, interneti ve diğer bio teknolojileri kullanarak çeşitli işler üretmiştir. Stelarc için insan bedeni günümüz koşullarında var olan teknolojik gelişmeler sebebiyle algılamada duyumsamada kısaca biyolojik olarak yetersiz kalmaktadır. Bu sebeple protez kol, bedenine yerleştirdiği protez kulak işlerini ortaya çıkarmıştır. Stelarc'ın (Görsel 12) bu tavrı bedenin teknolojiyle dönüşüm geçirdiğini ve bu dönüşümün aracılığını ise robotik sistemlerin yaptığına işaret eder.



Görsel 12.

Stelarc, The Third Hand, Robotik Performans (Stelarc, 1981)

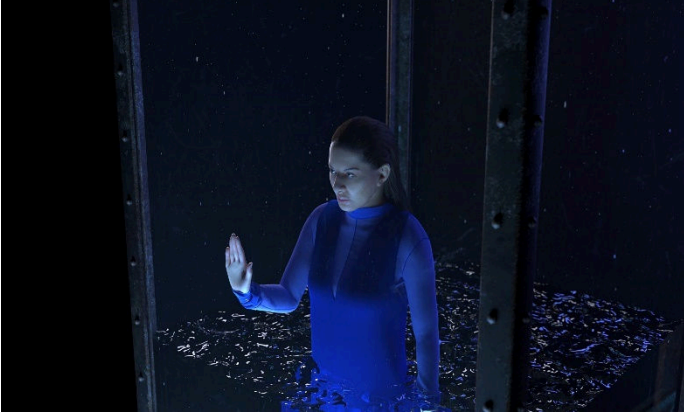
Bedenin dijital dönüşümüne aracılık eden sanal gerçeklik teknolojileri ve akabinde yapay zekâ teknolojileri ise hem izleyici hem de sanatçı kimliği üzerine müdahalede bulunur. Bu konuda en güzel örnek yakın zamanda ortaya çıkan bir robot sanatçı olarak varlık gösteren "Ai-Da" (Görsel 13) isimli ilk robot sanatçı olarak tarihe geçmiştir. Robot Ai-Da'nın hem fiziki anlamda hem de dijital anlamda varlık göstermesi, bedenin varlığının sanal olarak dönüşüm geçirdiğinin kabul edilmesini kolaylaştırmaktadır.



Görsel 13.

İlk Robot Sanatçı Ai-Da, Yapay Zekâ ile Ortaya Çıkmış Resimler (Ai-Da, 2019)

Sanal beden örneğine Marina Abramoviç'in 2018'de sanal olarak gerçekleştirmiş olduğu performansı "Rising" (Görsel 14) isimli performansı verilebilir. Bu projede izleyici konumundaki kullanıcılar, sanal Abramoviç ile iletişime geçebilmişlerdir.



Görsel 14.

Marina Abramoviç, Rising, Sanal Gerçeklik Teknolojileriyle Performans (Abramoviç, 2018)

Sanal gerçeklik, artırılmış gerçeklik ve karma gerçeklik teknolojileriyle izleyici ve sanatçı bedenini fiziksel olarak değil de metafizik uzamsal olarak başka bir boyuta sanal ortama, sanal bedene taşımaktadır. Bu konuda genellikle izleyici aktif bir rol oynamıştır. İzleyici için oluşturulan sanal ortam izleyici tarafından deneyimlenerek ortaya çıkarılmıştır. İzleyicinin fiziksel olarak kendisini sanal ortamla ilişkilendirebilmesi için arayüzler vasıtasıyla beden sınırlarının sorgulanması gerçekleşmiştir. Burada izleyici fiziken kendi bedenini sanal gerçeklik ortamına taşımamaktadır. Fiziksel beden dışarda kalarak, izleyicinin algısı veya zihni sanal imgeyle bütünleşerek sanal beden serbest kalması sağlanmıştır. Böylece sanal gerçekliğin içerisine yerleşmiş olan sanal beden, yazılımlar ve donanım sistemleri sayesinde izleyicinin bedeni sanal ortamda yeniden canlanarak avatar karakterler ile somutlaşmıştır.

Sanal gerçeklik her şeyden önce bir fiziksel bedene ihtiyaç duymuştur. Çünkü fiziki olarak var olan beden gerçekliğin oluşmasını sağlar. Ancak sanal gerçeklik ile ikinci bir beden ortaya çıkarmıştır. Bu sanal bedenler görsel kimliğe sahip avatar gibi grafik arayüzü olan bedenlerle bir yeni boyut oluşturulmaktadır. Dijital sanat alanının içerisinde beden kullanımını özetlemek gerekirse iki farklı şekilde değerlendirilebilir. Bunlardan birincisi somut olarak yani makineler, robotlar, yapay zekâ ile oluşturulmuş uygulamalar ve bunun gibi çeşitli hibrit teknolojiler kullanılarak gerçekleştirilir. Soyut olarak ise internet veya sanal ortamda grafik arayüzleri veya 3D uygulamalar ile üretilmiş avatarla, sanal gerçeklik teknolojileriyle ortaya çıkarılan sanal bedenler verilebilir.

Sanatta Sanal Nesne Üzerine Çözümleme

Sanat nesnesi geçmişten günümüze kadar sürekli değişim içerisinde olmuştur. Bu değişim sadece resim alanında olmamakta, tüm plastik alanları da içerisinde kapsamakta ve sanat yapıtı adına nesnenin yolculuğu mağara duvar resimlerine kadar dayanmaktadır. Bu kapsamda sanat nesnesinin dönüşüm süreci ve nesnenin dijital sanat eserine yansması fotoğraf sanatıyla başlamıştır. 20. yüzyıla kadarki süreçte sanat nesnesi iki boyutlu yüzey üzerine uygulanan bir yansımadan ibaret varlığını sürdürmüştür. Bu dönem sanatçıları gerçek nesnenin kopyasını yaparak resim yüzeyinde yansıma olarak sanat eserlerini sunmuşlardır. Sonrasında ise teknolojinin gelişimi, fotoğraf makinesinin icadı, sanat eseri için bir dönüm noktası niteliğindedir. Bu durum 20. yüzyılda birçok akımın doğmasına ve yayılmasına sebep olmuş, sanat eserinin ve sanat nesnesinin niteliğini değiştirmiştir.

Sanat nesnesinin ortadan kalkması veya parçalanması konusu üzerine en uç ve en keskin sınırları kübizm ile birlikte Picasso belirlemiştir. Resim yüzeyinde parçalanmış nesnelere gerçekliğini yitirmiş kolaj ve assemblaj tekniğiyle birlikte, gerçek nesnelerin yapıştırılarak, sanat nesnesinin dönüşümünü gerçekleştirmiştir. Fiziki anlamda gerçek bir nesnenin sanat eserine dahil olma süreci ise sanatın, estetiğin temel ilkelerini baştan aşağı tamamen değiştirmesidir. Gerçek nesnelere her ne kadar kolaj tekniğiyle eserlere dahil olmaya başlasa da akla gelen en önemli ve sınırları zorlayan isim, Dadaizm akımı ile birlikte Marcel Duchamp'dır. Bu durum sadece resim alanında değil konstrüktivizm ile heykellerde, mekânın sanat eseri olması düşüncesiyle ortaya çıkan enstalasyon sanatında, sanat eserinde beden kullanılmaya başlanmasıyla birlikte kavramsal sanat ve akabinde performans sanatına yansmaları günümüzde halen daha devam etmektedir.

Teknolojinin gelişmesi sanatta mekân ve beden kavramlarında olduğu gibi sanat yapıtını ve nesnesini de etkilemiştir. Dijital sanatın ortaya çıkmasıyla birlikte sanat yapıtı sayısallaşmış yapıtın formu sayısal hale dönüşmüştür. Bunun anlamı ise dijital sanat yapıtının oluşturulmasında kullanılan algoritmalar, kodlar veya yazılımsal programlar ile üretilmesi olmuştur. Dijital sanat yapıtlarında melez bir durum söz konusudur. Bu melez yapıtlar kimi zaman geleneksel olarak üretilip sanal ortamda müdahale edilmesini sağlarken kimi zamanda sanal ortamda üretilip baskı yöntemiyle geleneksel olarak sanat yapıtı haline dönüştürülebilmektedir. Dijital sanat yapıtının var olması, sanal nesnenin var olmasıyla ve aynı zamanda sanal mekânın var olmasıyla ilgilidir. Çünkü nesnenin varlığını gerçek kılan mekânın kendisidir. Bu durum dijital sanat yapıtının ve gerçeklikle ilişkisinin tamamen değişmesini

sağlamaktadır. Dijital sanat yapıtında var olan sanal nesne formu ve biçimi sayısal ışık olarak varlık göstermektedir. Bu durumda sanal nesne, optik bir ışık sistemi olarak varlık olmaktadır. Bu sebeple sanal nesnenin kaynağı ışıktır. Çünkü, tv, projeksiyon, monitör vb. cihazlara görüntünün aktarılması ışık noktalarının yüzeyde bir araya gelerek görüntüyü oluşturmasıdır. Sanal nesnelere gerçek nesnelere bir iz düşümü, simülasyonu niteliğindedir. Bu sebeple dijital sanat yapıtı da bir bakıma geleneksel yöntemlerde olduğu gibi gerçek nesnelere iz düşümüyle oluşturulmaktadır.

Bu durumda dijital sanat yapıtı, bir veri formuna dönüşmekte ve birler-sıfırlar topluluğuyla depolanarak bir bilgisayar dosyası haline almaktadır. Dijital sanat yapıtının oluşturulmasında, başta bilgisayar olmak üzere telefon, tablet vb. mobil araç gereçle üretimi yapılmaktadır. Ancak dijital yapıtın en önemli araç gereci, yazılım kod veya algoritmalar oluşturmaktadır. Bu durum, sanatçıya kolaylık sağlamakla birlikte nesneye sanal ortamda şekil verebilme imkânı sağlamak ve gerçek ortamda yapılması zor olan (devasa heykeller gibi) eserleri sanal olarak daha kolay ve daha hızlı bir şekilde üretebilmektedirler. Teknolojinin gelişimiyle birlikte ortaya çıkan sanal gerçeklik gözlükleri kontrol araçları, artırılmış gerçeklik ile cep telefonlarına inen pratik uygulamalar ve karma gerçeklik teknolojileri ile sanat yapıtı, hem gerçekçi bir şekilde izleyiciye sunulmakta hem de sanat nesnesinin somut olarak varlığını aratmamaktadır. Sanat yapıtının kimliğinde meydana gelen bu değişimler, kazandığı yeni özellikler sanatın sorgulama ve tartışma alanının genişletmektedir. Ancak henüz sanal olan tam olarak kavranmadığı için dijital sanat yapıtı üzerine kesin sonuçlar ortaya çıkmamakta, ifadeler varsayım ve öngörü üzerinden sınırlı kalmaktadır.

Sonuç ve Öneriler

Sanat, var olduğu günden bu yana ihtiyaç duyduğu gereksinimler doğrultusunda yeni teknik ve yöntemler kullanarak sürekli değişim ve dönüşüm geçirmiştir. Bu değişimin ve dönüşümün sebebi ise sanatta gerçekliğe ulaşma düşüncesiyle yaratıcılığın sınırlarını zorlamak ve yeni bir gerçeklik ortaya çıkarmak olmuştur. Bu bağlamda sanat, felsefi söylemler ve düşünceler ışığında kendi gerçekliğini oluşturmanın yolunu aramıştır. Sanatın değişime ve dönüşüme uğradığı dönemler, devrimlerin yaşandığı ve siyasi olayların ortaya çıktığı dönemler olarak ifade edilebileceği gibi makineleşmeye duyulan ihtiyaç, sanayi devrimi, buharlı makineler vb. ilkel teknolojilerin kullanılmaya başlanması ve günümüzde ileri teknoloji olarak adlandıracağımız dijital teknolojilerin ortaya çıkması, sanatta değişimi veya dönüşümü zorunlu kılmıştır. Bu bağlamda, sanat kavramının kelime anlamı içerisinde yer

alan yapaylık kökünden yola çıkarak, sanatın üretiminde yeni bir teknik yöntem olarak sanallığın, sanatta gerçekliğe farklı bir boyut katmasına olanak sağlamıştır.

Sanal mekânın durumu, sanatın önemli bir ögesi konumuna yükselen mekânın sanallaşması bağlamında yeniden deneyimlenmesidir. Mekânın dönüşümü bu bağlamda, iki farklı biçimde sunulabilmektedir. Birincisi, gerçek bir mekânı, hologram, projeksiyon, sanal gerçeklik gözlükleri vb. teknolojilerle sanallaştırmadır. İkincisi ise var olan gerçek bir mekânın veya hiçbir şekilde dünyada var olmamış bir mekân tasarımı oluşturularak metaverse sanal ortamda sunmasıdır. Sanat alanında sanal mekânın varlığı, müze ve galeri gibi sanatsal bağlamda var olan mekanların da dijital teknolojilerin sunduğu imkanlar dahilinde sanal olarak dönüşüm geçirmesini sağlamıştır. Bedenin Sanat alanında geçirdiği dönüşüm ise sanat alanında sıkça gündeme gelmesiyle robotik teknolojiler ve yapay zekâ teknolojisinin sanatçı konumunda değerlendirilmesine ilişkin sanatçı kimliği ve tanımı üzerinedir. Günümüz teknolojisiyle birlikte beden duyular yolu ile sanallaşmasının yanında, avatar karakterlerle de sanal ortamda tasarlanabilir hale gelmiştir. Sanat eserinin geçirdiği dönüşüm ise sanat nesnesinin maddesizleşmesi olmuştur. Diğer bir ifadeyle sanat nesnesizleşerek sayısal verilere, algoritmalara, dijital kodlara veya bir bilgisayar dosyası formatına dönüşmüştür.

Sonuç olarak, sanatın dijitalleşmesi, sanatta sanal olgusunun yer almasına ve gerçeklikle ilişkilendirilmesine sebep olmuştur. İnsanın duyular yoluyla algılama biçimi her alanda etkin olduğu gibi sanat alanında da etkili olmuş duyular yoluyla algılanan sanat eserleri bir sergileme biçimi olarak ifade edilebilen sanallık ekseninde sanatın paradigmasının dönüşümünü ortaya çıkarmıştır. Bu sebeple de sanatın yeni aracı olan sanallık, sanat üzerinde ikinci bir dünya yaratarak sanat eserinin sanal olarak üretilmesine, mekân, beden (izleyici ve sanatçı çerçevesinde), estetik gibi yeni kavram ve olguları, sergileme, yöntem ve kullanım alanlarını genişletmesine sebep olmuştur. Ancak yine de günümüzde sanatın sanallaşması bağlamında yeterli sayıda örnek olmasına karşın teknolojinin ilerleyen süreçte veya gelecekte neler getireceği merak konusudur. Günümüz teknolojileri, insanlara bir sanal dünya ve bir sanal göç vaat etmektedir. Ancak henüz bu teknolojilere ulaşmamış daha ilkel topluluklarda yer almaktadır. Bu bağlamda sanatçılar gerçekliği yine geleneksel yöntemlerle de arayabilecekleri gibi teknolojik yöntemlerle de izleyiciye sunabilmektedirler.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Fikir-F.T.; Tasarım-F.T.; Denetleme-S.E.; Kaynaklar-F.T.; Veri Toplanması ve/veya İşlemesi-F.T.; Analiz ve/ veya Yorum-F.T.; Literatür Taraması-F.T.; Yazıyı Yazan-F.T.; Eleştirel İnceleme-S.E.; Diğer-S.E.

Çıkar Çatışması: Yazarlar, çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Finansal Destek: Yazarlar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions: Concept-F.T.; Design-F.T.; Supervision-S.E.; Resources-F.T.; Data Collection and/or Processing-F.T.; Analysis and/or Interpretation-F.T.; Literature Search-F.T.; Writing Manuscript-F.T.; Critical Review-S.E.; Other-S.E.

Conflict of Interest: The authors have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The authors declared that this study has received no financial support.

Kaynaklar

- Abramoviç, M. (2018). Rising [Sanal Gerçeklik Teknolojileriyle Performans]. <https://acuteart.com/artist/marina-abramovic/>
- Anadol, R. (2019-2020). Machine hallucinations [Dijital Enstalasyon]. Artechouse NYC, New York, ABD. <https://refikanadol.com/works/machine-hallucination-nyc/>
- Antmen, A. (2013). *20. yüzyıl batı sanatında akımlar (5. baskı)*. Sel Yayıncılık.
- Ai-Da. (2019). Yapay zekâ ile ortaya çıkmış resimler [Yapay Zekâ]. https://boboscope.com/icerik/dunyanin-ilk-ressam-robotu-aida?gclid=Cj0KcQjwof6WBhD4ARIsAOi65agaWXG41korSpqZdgAtt1-iPMvL0n2EyOIK7Tpv3JMqeqlH_ILavSUaAqOkEALw_wcB
- Aydoğan, D., ve Kaplanoğlu, L. (2020). Toplum, sanat ve sanal gerçeklik. *Yeni Medya Elektronik Dergisi*, 4(2), 79-88. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ejnm/issue/53735/719377>
- Aydoğan, D. (2021). *Sanal gerçeklik sistemleri ile sanatın dijital dönüşümü* (Tez No. 681212) [Doktora tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Aziz, A. (2020). *Sosyal bilimlerde araştırma yöntemleri ve teknikleri (13. Baskı)*. Nobel Akademik Yayıncılık.
- Azuma, R. T. (1997). A survey of augmented reality. *Teleoperators and Virtual Environments*, 6(4), 355-385. <https://doi.org/10.1162/pres.1997.6.4.355>
- Baudrillard, J. (1998). *Kötülüğün şeffaflığı (2. Baskı)* (I. Ergüden, Çev. ve Ed.). Ayrıntı Yayınları. (Çalışmanın orijinali 1993'de yayımlanmıştır)
- Burden, C. (1971). Shoot [Performans]. <https://www.theartstory.org/artist/burden-chris/>
- Büyükkol, S. (2015). Postmodernizmdeki gerçekliğin paradoksal yansımaları. E. Turgut (Ed.), *Uluslararası sanat sempozyumu: Sanat, gerçeklik ve paradoks bildiriler kitabı* (s. 145-153) içinde. Paradox Yayınları.
- Cevizci, A. (2017). "Gerçek" kavramı. *Büyük felsefe sözlüğü (1. baskı)* (s. 866) içinde. Say Yayınları.

- Cotton, B., ve Oliver, R. (1997). Multimediyadan sanal gerçekliğe. (Ö. Arıkan ve Ö. Çendeoğlu, çev. ve ed.), *Siberuzay terimleri sözlüğü: Resimli terimler sözlüğü* (s. 208) içinde. Yapı Kredi Sanat Yayınları. (Çalışmanın orijinali 1994'de yayımlanmıştır)
- Collishaw, M. (2018). Thresholds (Eşikler) [Karma Gerçeklik]. <https://sanat.ykykultur.com.tr/sergiler/esikler-thresholds>
- Cristo ve Jeanne-Claude. (2020). Londra Mastaba AR [Artırılmış Gerçeklik]. <https://acuteart.com/christo-and-jeanne-claude-london-mastaba-ar/>
- Daloğlu, H. (2008, Aralık 22-24). *Sanatta gerçeklik ve iletişim [Sözlü Bildiri]*. Yıldız Teknik Üniversitesi 1. Sanat ve Tasarım Sempozyumu, İstanbul, Türkiye. https://www.academia.edu/32225506/SANATTA_GER%C3%87EK%C3%87%C4%B0L%C4%B0K_ve_%C4%B0LET%C4%B0C5%9E%C4%B0M
- Da Vinci, L. (1502). Mona Lisa [Tuval Üzerine Yağlı Boya]. Louvre Müzesi, Paris, Fransa. <https://focus.louvre.fr/en/mona-lisa>
- Davies, C. (1995). Osmose [Sanal Gerçeklik Ortam Odaklı Çalışma]. <http://www.immersence.com/osmose/>
- Danto, C. A. (2016). *Brillo kutusu: post-tarihsel perspektiften görsel sanatlar (1. baskı)* (C. Kayaş, Çev. ve Ed.). Ayrıntı Yayınları. (Çalışmanın orijinali 1992'de yayımlanmıştır)
- Dickerson, M. (2018). *A'dan z'ye sanat tarihi (1. baskı)* (O. Düz, Çev. ve Ed.). Say Yayınları. (Çalışmanın orijinali 2013'de yayımlanmıştır)
- Duchamp, M. (1917). Fountain [Hazır Nesne]. The Museum of Modern Art, New York, ABD. <https://www.moma.org/artists/1634>
- Dyens, O. (1996). Grausame wunder: Kunst, sinn und cyber-ökologie. M. Klepper, R. Mayer ve E. P. Schneck (Eds.), *Hyperkultur: Zur fiktion des computerzeitalters* (s. 179-191) içinde. De Gruyter.
- Erdem, S. (2015). *Gerçekliğin yeniden inşasında görsel efekt kullanımı: spartaküs televizyon dizisinde mekân inşası* (Tez No. 422299) [Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Farthing, S. (2012). *Sanatın tüm öyküsü* (G. Aldoğan ve F. C. Çulcu, Çev. ve Ed.). Hayalperest Yayınevi. (Çalışmanın orijinali 2010'da yayımlanmıştır)
- Freeman, C. J. ve Ulmer, G. (2013). School shootings eMorial [Artırılmış Gerçeklik]. Corcoran Sanat Galerisi, Washington, ABD. <https://johncraigfreeman.wordpress.com/school-shootings-emorial/>
- Harrison, C., & Wood, P. (2011). *Sanat ve kuram: 1900-2000 değişen fikirler ontolojisi (1. baskı)* (S. Gürses, Çev. ve Ed.). Küre Yayınları. (Çalışmanın orijinali 2003'de yayımlanmıştır)
- İpek, R. A. (2019). *Karma gerçeklikte çoklu mekân tasarımı* (Tez No. 570363) [Sanatta Yeterlilik Tezi, Hacettepe Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Kuruüzümcü, R. (2007). Bir dijital ortam ve sanat formu olarak sanal gerçeklik. *Sanat Dergisi*, 0(12), 93-96. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunigsfd/issue/2600/33460>
- Kurbanoğlu, S. (1996). Sanal gerçeklik gerçek mi, değil mi?. *Türk Kütüphaneciliği*, 10(1), 21-31. <http://www.tk.org.tr/index.php/TK/article/view/1012>
- Klein, Y. (1958). Le Vide [Enstalasyon]. Iris Clert Galerisi, Paris, Fransa. https://en.wikipedia.org/wiki/Iris_Clert_Gallery

- Milgram, P., & Kishino, F. (1994). A taxonomy of mixed reality visual display. *IEICE Transactions on Information and Systems*, vol. E77-D, 12(12), 1321-1329. <https://doi.org/10.1.1.102.4646>
- Mueck, R. (2005). In Bed [Heykel]. San Ildefonso Müzesi, Meksika. <https://myartguides.com/people/ron-mueck/>
- Mutlu, B. (1977). *Batı sanatında biçimlenme ve Doğu Akdeniz*. Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayınları.
- Myron. (M.Ö. 450-460). Discobolos [Heykel]. The British Museum, Londra, İngiltere. https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1805-0703-43
- Stelarc. (1981). The third hand [Robotik Performans]. <http://stelarc.org/?catID=20265>
- Şentürk, V. L. (2012). *Analitik resim çözümlenmeleri*. Ayrıntı Yayınları.
- Tansuğ, S. (2004). *Resim sanatının tarihi (5. baskı)*. Remzi Kitapevi.
- TDK. (2022). Sanallık. *Türk dil kurumu sözlükleri* içinde. <https://sozluk.gov.tr/>
- Uysal, D. (2018). *Yeni medya bağlamındaki simülasyon ve sanallık olgularının edebiyata yansımaları: Wolfgang Hohlbein'in "Im Netz Der Spinnen" adlı romanı* (Tez No. 534460) [Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Yalın, A. (2021). Naturalist ve anti naturalist sanatın oluşum süreci içinde resim sanatı: İkel sanattan rönesansa. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 7(1), 268-276. <https://doi.org/10.22252/ijca.940526>
- Wands, B. (2006). *Dijital çağın sanatı* (O. Akınay, Çev. ve Ed.). Akbank Kültür Sanat Yayınları. (Çalışmanın orijinali 2006'da yayımlanmıştır)

Modern Bir Aile Cemaati: Köpek Dişi

A Modern Family Community: Dogtooth

Türker KÖRÜK 

Serbest araştırmacı, İstanbul, Türkiye



öz

Zygmunt Bauman “Cemaatler: Güvenli Olmayan Bir Dünyada Güvenlik Arayışı” isimli kitabında cemaat kavramını kolayca ulaşamayacağımız ama içinde yaşamayı çok arzu ettiğimiz bir dünya olarak tanımlar. Bu dünya, güvenlik arayışıyla sığındığımız fakat bir süre sonra güvenliğimizin bedelini özgürlüğümüzle ödediğimiz ikilemli bir yapıdır.

Yunan Yeni Dalgası’nın önemli yönetmenlerinden Yorgos Lanthimos’un ikinci uzun metraj filmi Köpek Dişi (Dogtooth, 2009), bu ikilemli yapının toplumdan izole bir ailede nasıl çözüldüğünü incelememize olanak tanır. Aile kavramının, öğrenilen ve öğretilen bilgilerle güvenli ve özgür bir yuvaya, doğuştan gelen güdülerle ise karanlık bir kutuya dönüştüğünü cemaat kavramı üzerinden açıklamaya çalışmak, aile ve cemaat kavramlarının ne denli benzer oluşumlar olduklarını gözler önüne sermeye ve cemaat oluşumunun aslında gönüllü bir aidiyetten daha farklı bir yapı olarak şekillendiğini göstermemize yardımcı olacaktır.

Bu metin nitel bir çalışma olup, önemli bir olguyu belirgin bir şekilde yansıtan ya da normal şartlar altında özel bir öneme sahip olan durumları nitelediğimiz kritik durum örneklemesi çerçevesinde Baumancı bir okuma bağlamında ele alınarak, son yıllarda ‘modern aile’ kavramı üzerine tartışma yaratmış en önemli filmlerden olan Dogtooth filmi üzerinden aile ve cemaat kavramlarını bağdaştırmayı hedeflemektedir.

Anahtar Kelimeler: Cemaat, Aile, Zygmunt Bauman, Köpek Dişi, Yorgos Lanthimos

ABSTRACT

In his book “Community: Seeking Safety in an Insecure World” Zygmunt Bauman defines the concept of community as a world that we cannot easily reach, but in which we very much desire to live. This world is a dual structure in which we seek refuge in search of security, but after a while we pay the price of our security with our freedom.

Dogtooth (2009), the second feature film of Yorgos Lanthimos, one of the important directors of the Greek New Wave, allows us to examine how this dual structure is resolved in a family isolated from society. Trying to explain how the concept of family turns into a safe and free home with the knowledge learned and taught, and into a dark box with innate instincts, through the concept of community, reveals how similar the concepts of family and community are. This will also help us show that community formation is actually shaped as a different structure than a voluntary affiliation.

This text is a qualitative study and will be discussed in the context of a Baumanian reading within the framework of “critical-case sampling”, in which we characterize situations that clearly reflect an important phenomenon or have a special importance under normal conditions. This study aims to reconcile the concepts of family and community through the movie Dogtooth, which is one of the most important films that has created controversy on the concept of modern family in recent years.

Keywords: Community, Family, Zygmunt Bauman, Dogtooth, Yorgos Lanthimos

Giriş

Cemaat kavramı sosyal bir kurum olmasının yanında bir olgu olarak da tanımlanır. Oluşumunun temelinde yatan fikir birliği, inanç birliği ya da etnik köken birliği gibi etkenlerin oynadığı roller cemaati kendi içinde homojen bir yapı olarak sunsa da, toplumun diğer kurumlarıyla ilişkisine bakıldığında cemaat kurumu toplum içinde heterojen bir yapıya

Geliş Tarihi/Received 20.01.2024
Kabul Tarihi/Accepted 19.03.2024
Yayın Tarihi/Publication Date 31.03.2024

Sorumlu Yazar/Corresponding author:

Türker KÖRÜK

E-mail: koruk.turker@gmail.com

Cite this article: Körük, T. (2024). A modern family community: Dogtooth. *Art Vision*, 30(52), 72-78.

<https://doi.org/10.32547/artvision.1422889>



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

sahiptir. Bauman'a göre cemaat sözcüğü pozitif bir temele işaret eder. Bu pozitif temel insanların kendini güvende hissettiği, cemaatin diğer üyeleriyle bütünleştiği ve aidiyet durumunun söz konusu olduğu bir yapı oluşturur.

Bauman cemaatin güvenilir yapısını Tantalos ve Adem-Havva örnekleriyle açıklamaya çalışır. Tantalos'un ve Adem-Havva'nın "hırsızlığı" onları güven ortamının dışına çıkarmış ve güvende oldukları bir ortamdan dışlanmalarına sebep olmuştur. Öyleyse Bauman'a göre cemaatin temelinde esas olarak güven duygusu yatmaktadır. Bu güven duygusu sorgulanmaksızın bir itaat durumunu da beraberinde getirir. İtaat cemaatin yapısını tanımlarken kullanılan kilit olgulardan biridir. İtaat cemaat üyeleri tarafından gönüllü bir şekilde eyleme geçirilirken, esas nokta cemaatin böyle bir beklenti içinde olduğunu açık etmemesi, yani örtük bir politika izlemesidir. Bauman Tönnies'ten aldığı referansla cemaati cemiyetten ayırırken cemaatin ortak bir anlayışta bulunmak üzere bir araya geldiğini söyler. Elbette cemiyet de ortak anlayışa sahip insanlardan oluşabilir, fakat cemaati cemiyetten farklı kılan şey bu ortak anlayışın çok sesli bir beyin fırtınası sonucu oluşmadığıdır. Gezgin (1988) cemaat ve cemiyet ayrımını şöyle listeler:

Tablo1.

Cemaat ve Cemiyet Ayrımı

Cemaat	Cemiyet
Ortak irade	Birey iradesi
Üyeler birey değildir	Üyeler bireydir
Cemaatin menfaatleri	Üyelerin menfaatleri
İnanç	Doktrin
Din	Kamuoyu
Örf ve âdetler	Moda
Doğal dayanışma	Sözleşmeli Dayanışma
Ortak mülkiyet	Özel Mülkiyet

Schmidt'e (1976) göre cemaat kendi kendine yetebilen ve yaşayabilen bir yapıdır, sosyal düzenin yapısının temel biçimidir ve sosyal gelişimin ilk aşamalarında geniş bir yayılma alanı bulmuştur. Rüegg (1969) için komşuluk, sosyolojik olarak, "kendiliğinden" yardımlaşma ve dayanışma ilkesidir. Bu durumda komşuluk öncelikle akrabalık bağlarına değil, ikamete yakınlığın bir sonucu olarak ortaya çıkan değerlere dayanmaktadır ve cemaatin temelini oluşturur. Cemiyet ise işlemsel ve fikirsel olarak bir arada bulunan geçici olma özelliğine sahip bir topluluktur. Cemaat içindeki fikir birliği oluşturulan değil, mevcut olan ve ona dahil olunan bir uzlaşmadır.

Uzun süreli müzakereler, düzgün bir şekilde uyulursa, sırası geldiğinde, bırakın denetleyip kontrol altında tutmayı, artık üzerinde düşünülmesi bile gerekmeyen bir alışkanlığa dönüşebilen bir uzlaşmayla sonuçlanabilir. Oysa geçmişte yapılan denemelerin ve çekilen çilelerin tortularının aksine, cemaatin ayırt edici özelliği olan bu anlayış paylaşımı, "tam da doğası gereği" örtüktür. (Bauman, 2017, s. 17)

Cemaatin örtüklüğü sessizliğinden kaynaklanır. Cemaati ilgi çekici ve güvenilir kılan şey kendi adına konuşma ihtiyacı duymamasıdır. Bauman'a (2017) göre "üzerinde konuşulan" cemaat (daha doğrusu, kendinden söz eden cemaat), kavram açısından bir çelişkidir." Bu çelişkiyi oluşturan şey cemaatin bir paradoks üzerine inşa edilmiş olmasıdır. Bu paradoksun niteliğini özgürlük ve güven arasındaki sınır oluşturur. Güvenli bir ortamda olmak isteyen cemaat üyeleri özgürlüklerinden feragat ederken, özgürlüklerini tercih etmeleri durumunda karşı karşıya kalacakları güvensizlik hissini de ortadan kaldırırlar. Bir cemaate dahil olmak özgürlükleri (kişilikleri) ve güven (aynılık) arasındaki sınırı belirleyen şeydir. Eric Hobsbawm'a göre "cemaat çöktüğü anda kimlik icat edilir" (1994, s. 428).

Cemaat sözcüğünün farklı tanımları mevcuttur. Ülken'e (1969) göre cemaat "yerlere göre hacmi değişik, belirli bir coğrafi bölgede oturan ve aynı kültüre bağlı, aralarında akrabalık, manevî dayanışma gibi sıkı bağlar bulunan bir cinsten bir zümredir". Örnek'e (1971) göre "düşüncede, duyguda, uğraşıda ortaklık gösteren belli bir coğrafi bölgede yaşayan, aralarında akrabalık bağları bulunan insanların oluşturdukları grubu" tanımlar. MacIver'e (1971, s. 14) göre ise "küçük veya büyük herhangi bir grubun azaları her nerede şu veya bu münferit menfaati değil fakat müşterek hayatın ana şartlarını paylaşacak şekilde bir arada yaşamalarıdır". Lundberg'e (1970) göre ise "daima ikamet edilen yerin yakın olması ve akrabalık, iktisadi iş birliği ya da siyasal örgütlenme gibi birliği güçlendirici başka bağlar üzerine kurulu bir yerel gruptur". Marshall'a (2009) göre ise cemaat kavramı, üyelerinin ortaklaşa paylaştıkları bir şeye -genellikle ortak bir kimlik duygusuna- dayanan, özel olarak oluşturulmuş bir toplumsal ilişkiler bütünüdür. Fakat bu ilişkiler bütünü cemaatin kendi sınırları içindedir ve Rosenberg'in Sıcak Daire olarak tanımladığı bir alana aittir. Sıcak Daire, dışardakilerin içini merak ettiği fakat içerdekilerin dışardakilerle bağlarını sınırlı tuttuğu bir alanı simgeler. Çünkü Bauman'a göre cemaat üyeleri ve dış dünya arasındaki ilişkinin boyutu cemaatin birliğini de gösterir.

Cemaatin birliğinin bozulmaması, dünyanın geri kalanıyla olan iletişim kanallarının tıkanmasına bağlıdır... Aynılık, cemaat üyeleriyle dış dünya arasındaki iletişim daha yoğunlaştığı ve üyelerin karşılıklı alışverişine ağır bastığı zaman buharlaşır... (Cemaatin) ortak anlayışının "doğallığı" aynı malzemedir, yani homojenlikten, aynılıktan oluşur. (Bauman, 2017, s. 19)

Birey, Kimlik ve Cemaat

Cemaat ve bireysellik arasındaki ikilemin oluşturduğu kargaşa, yukarıda da bahsettiğimiz gibi özgürlük ve güven arasındaki ikilemin etkisiyle meydana gelir. Cemaatin korunaklı yapısı özgürlükten fedakarlık gerektirirken,

özgürlüğün serbest yapısı güvenden fedakarlık anlamına gelmektedir. Fitoussi ve Rosanvallon (1996) bireyselliğin ikilemini sorgularken bireyi özgürlük ve güven kavramları üzerinden ele alır. Onlara göre modernleşme bireyleri özerklik ve haklar bağlamında özgürlüklerine kavuşturan bir güçtür. Fakat bu güç giderek artan bir güvensizlik faktörü yaratır ve bireyi değişken dışsal unsurların hakimiyetine sokar. Bauman bu durumu modern kapitalizm bağlamında yorumlar ve ekler:

Modern kapitalizme, tarihi boyunca, zamanla değişiklik gösteren görece etkinlikleri ve önemleri vasıtasıyla iki eğilim eşlik etmişti. Eğilimin birinin işareti zaten verilmişti: geçmişte kalan cemaatin "doğal anlayışının", çiftçiliğin doğa tarafından ayarlanan ritminin ve zanaatkârın hayatında geleneklere göre düzenlenen rutininin yerini, yapay olarak tasarlanan ve zorla dayatılıp denetlenen rutininin alması için gösterilen tutarlı bir çaba. İkinci eğilim, hiç yoktan bir "cemaat duygusunu", bu defa yeni güç yapısı çerçevesinde diriltmek ya da yaratmak için çok daha az tutarlı (ve gecikmeli olarak başlanan) bir çabaydı. (Bauman, 2017, s. 40)

Bu çaba denetlenmekte ve gözlenmekte olan panoptik bireyin sığınacağı bir yuva oluşturma anlamına da gelir. Eric Hobsbawm'a (1994, s. 428) göre 'cemaat' kelimesi hiçbir zaman, sosyolojik anlamda toplulukların '-istihbarat topluluğu', 'halkla ilişkiler topluluğu', 'eşcinsel topluluğu'-gerçek hayatta bulunmasının zorlaştığı son yıllardaki kadar gelişigüzel ve boş bir şekilde kullanılmamıştır. Yine Hobsbawm'a (1996, s. 40) göre erkekler ve kadınlar, her şeyin hareket ettiği ve değiştiği, başka hiçbir şeyin kesin olmadığı modern bir dünyada, kesinlikle ve sonsuza kadar ait olabilecekleri grupları aramaktadırlar. Bu gruplar başat olarak bazı birliklere ihtiyaç duyan yapılanmalarla meydana gelir. Örneğin mekana bağlılık, kan bağına bağlılık, kültüre bağlılık, dine bağlılık gibi birçok ortak birlik nüfusu az ya da çok olan cemaatleri meydana getirmekte en önemli ölçütlerin başında gelir. Cemaati oluşturan kişilerin ve grubun ortak bir hedefi olmalıdır ve bu hedef yalnız ve yalnız cemaatin lehine iş görmelidir.

Toplumsal örgütlenme açısından cemaat, aile ve akrabalık sisteminin başrol oynadığı toplumsal bir birimdir. Bir cemaat üyesinin prestiji bile büyük ölçüde ait olduğu ailenin topluluk içindeki konumuna, yani sosyal rütbesine bağlıdır. Bu nokta özellikle akraba evliliğinin geçerli olduğu toplumlarda daha da belirginleşir. Çünkü böyle gruplarda akrabalık daha güçlü özellikler gösterir ve cemaatin tamamını içine alır. Dünyanın her yerinde insanlar, aileleri ve toplum tarafından belirli kurallara göre programlanırlar. Bazı kültürler insanların kendi dinleriyle evlenmelerini ister, bazıları kendi kastlarından (alt dinlerden) evlenmelerini ister, bazıları da belli bir rengi onaylar. Bazıları kuzenleriyle

evlenmeye izin verirken, bazı kabile kuralları aile içinde evlenmeyi zorunlu kılarken, çoğu da yasaklar. Freyer için "cemaat her zaman "biz" demektedir. Bunlar her olayı "biz" şuuru ile karşılayıp yaşamaktadırlar" (2022, s. 101). Dayanışma gücünü aile, gelenek, din, örf ve gelenek gibi faktörlerden alır. Ancak topluluk üyesinin bu faktörleri ve bu faktörlerden kaynaklanan sosyal normları değiştirme, yorumlama ve sorgulama yetkisi yoktur. Üyenin bu tür haklara sahip olmaması dayanışmanın çok güçlü bir sosyal kontrol mekanizmasından beslenmesinden kaynaklanmaktadır. Lundberg'e (1970, s. 84) göre "topluluğun en önemli özelliği gerçek bir etkinlikle işleyen, gayri resmi toplumsal denetim mekanizmalarına sahip bir grup olmasıdır."

Yöntem

Cemaat, "bireylerin kendini güvende hissettiği homojen bir yapıdır" tanımıyla incelendiğinde, kendi içindeki homojenliği kaybettiği zaman yok olacak olan bir oluşum olarak anlaşılır. Bireylerin öznel bir aidiyet duygusuyla dahil olduğu cemaat, aileden, içinde mevcut olan bireylerin "aynılığı" ile ayrılır. Köpek Dişi filmi, bireysel görünürlüğün "özgünlüğünü" cemaat olgusunun "aynılığı" ile bastırmaya-kontrol etmeye çalışan ebeveynleri konu edinir. Bu tutum, cemaat kavramının aile üzerinden tekrar sorgulanmasına ve yeni tanımlara olanak sağlar.

Bu çalışmada kullanılan yöntem Kritik Durum Örneklemesidir. Kritik durumlar, önemli bir olguyu açıkça yansıtan veya normal koşullar altında özel önem taşıyan durumlardır. Kritik bir durum veya durumların varlığını gösteren en önemli gösterge "burada olursa başka benzer durumlarda da olabilir", "burada olmazsa başka benzer durumlarda da olmayabilir" gibi ifadelerdir. " (Flick, 2014; Mertens, 2014). Kritik Durum Örnekleme her ne kadar bir veya daha fazla kritik vaka için genelleştirilebilir bulgular vermese de, araştırmacıların birkaç vakayı derinlemesine incelerken üretilen zengin kanıtlardan mantıksal genellemeler geliştirmesine olanak sağlayabilir. Kritik vakaları belirlemek için araştırma ekibinin, bir vakayı kritik hale getiren boyutları tanımlayabilmesi gerekir. Kritik durum örnekleme, araştırmacıya bilgiyi verme olasılığı en yüksek olan örneklerin topladığı yerdir; bunlar özellikle önemli vakalardır ve hayati bilgileri vurgulayan örneklerdir. Bu tür örnekler "...özellikle az sayıda vaka örneklenebiliyorsa faydalıdır" (Struwig & Stead, 2001). Bu az sayıdaki vakaların ("kritik" olarak sınıflandırılacakları varsayılırsa), zengin bilgi sağlama olasılığı daha yüksektir.

Belirli vakaların özellikleri -nüfusun eğitim düzeyi, çevre kirliliği düzeyi, bir topluluğun hükümet müdahalesine karşı direnç düzeyi- onları kritik hale getirebilir. Kritik durum örnekleme, maksimum uygulanabilirliğin elde edilmesinin önemli olduğu durumlarda kullanışlıdır. Bilgi ve bulgular

kritik bir vaka için doğruysa, diğer vakalar ve topluluklar için de geçerli olması muhtemeldir. Kritik vakalar, bir hipotezi kanıtlayacak veya bir sorunu çözecek en fazla veya en önemli bilgiyi vermesi muhtemel olan ve bilginin gelişimi üzerinde en büyük etkiye sahip olan vakalardır. Kritik durum örneğini seçerken, bir olgu, olay veya davranış için çeşitli farklı açıklamalardan hangisinin en makul olduğuna veya en yaygın olarak bir olayın genel profilini temsil ettiğine karar vermenize yardımcı olacak 'belirleyici' bir durum bulmak gereklidir. Örneğin üst sosyoekonomik düzeydeki kadınların moda ürünlerine ilişkin tüketim eğilimleri kritik bir durum olarak belirlenebilir ve bu grubun tüketim eğilimleri alt ve orta sosyoekonomik düzeydeki kadınların tüketim eğilimlerine genellenebilir (Mertens, 2014). Kritik vaka amaçlı örnekleme, popülasyonu temsil edecek bilgi açısından zengin bir vakayı seçer. Araştırmacı, onu inceleyerek diğer benzer vakalar için geçerli olan ayrıntıları ortaya çıkarmayı umar (Kerlinger & Lee, 1999). Kritik durumlar incelenen olgunun temel birimleri olabileceği gibi farklı olgulara işaret eden durumlar da olabilir (Marshall, 2009).

Analiz ve Bulgular

Cemaatleşme yapısını Köpek Dişi filmi için analiz etmek için kritik bir durum örneği olarak seçtiğimizde, aileyi ve cemaati oluşturan yapının “bilme” ve “bilmeme” olarak iki kademedede şekillendiğini görürüz. Bir önceki bölümde de ele aldığımız, cemaat üyelerinin dışarıyı “bilme-tanımama” ve dışarıdan “korunma” olarak deneyimledikleri şeyi, filmdeki aile dışarıyı “bilmeme-tanımama” ve neyden “korunduğunu” anlamama olarak deneyimler. Filmdeki ailenin ailenin reisi (baba) baskısı altında şekillenen yaşamları, onların dilini, davranışlarını, değerlerini, fikirlerini, cinsiyet kalıplarını, tabularını ve normlarını biçimsizleştirir, değiştirir ve dönüştürür.

Büyük bir malikane görünümünde olan evin izole edilmiş hali, içerde yaşayanların kendini özgür hissetmesi için tasarlanmış bir büyüklükle dengelenmiştir. Fakat büyük çitlerle çevrili ve dışarıyı görmeyen mümkün olmadığı bahçe, hayatları boyunca hiç dışarı çıkmamış olan çocuklar için güvensiz bir dünyanın temsilidir. Film, ebeveynlerin onlara kasıtlı olarak kelimelerin yanlış anlamlarını öğrettiği, onları dış gerçeklikten korumak, gerçekliği anlamsız ve okunmaz hale getirmek ve dolayısıyla onun varlığını bulanıklaştırarak çocuklara evde verilen bir eğitim sürecinden oluşur.

Bu durumun cemaatten farkı ise, cemaat üyelerinin aksine filmdeki çocukların korktukları dış dünyayla daha önce hiç karşılaşmamış ve o dünyanın içinde hiç bulunmamış olmalarıdır. Babanın bilgisi dahilinde ilerleyen bu hapsedilme ve izole edilme hali annenin de bilgisi

dahilindedir fakat anne de bu hapsedilme ve izole edilme durumunun gönüllü üyesidir ve sessizliğini sürekli korur. Çünkü evin hakim konumunda bulunan kişisi babadır. Bu yüzden güvenliğini düşünen annenin durumu Bauman'ın şu cümlelerini anımsatır:

Güvenliğin artırılması, daima özgürlüğün feda edilmesini gerektirir çünkü özgürlük ancak güvenlik pahasına genişletilebilir. Oysa özgürlüksüz güvenlik, köleliğe eşittir (ayrıca, içine özgürlük katılmamış bir güvenliğin, sonunda son derece güvensiz bir güvenlik olduğu ortaya çıkar). Oysa güvenliğin olmadığı bir özgürlük de, terk edilmeye ve kaybolmaya eşittir (ve sonunda, içine güvenlik katılmamış bir özgürlüğün de son derece özgürlüksüz bir özgürlük olduğu ortaya çıkar) (Bauman, 2017, s. 26).



Görsel 1.

Erkek Çocuk



Görsel 2.

Büyük Kız Çocuk

Çocukların yukarıda da bahsettiğimiz “bilmeme” hali bir cehaletten ziyade yanlışın devreye sokulmasıyla oluşturulmaktadır. Çocuklara dilin ne olduğu öğretilmemiştir. Daha doğrusu dili yanlış kullanmaktadırlar (çay bardağına limon, uçağa top, toprağa kalem dediğimizi düşünelim). Dilin bu deformasyonu cemaat üretme anlayışının katı bir versiyonudur. Çocukları dilden mahrum etmek, sadece yaratılan dili kullanabilecekleri bir cemaat

içinde yaşayacakları ve dışarıda yaşamlarını idame ettiremeyecekleri bir alan yaratma amacı taşır. Aynı şey güvenli için de geçerlidir. Kayıp erkek kardeş, diğer çocuklar için kendi kendini gözetlemeyi sağlayan bir uyarı konumu olarak hizmet eder; bu üretken boşluk, aile yerleşkesini çevreleyen çitlerden biri aracılığıyla yüksek sesle dile getirilir ve o, ailede yasayı ve uyumu koruyan yapısal yasaklama işlevi görür (Brinkema, 2012). Kardeşlerinden birinin evden dışarıya çıktığı için öldüğü, kedinin dünyanın en tehlikeli hayvanı olduğu fikri; çocukların köpek taklidi yapmayı öğrenmesi, babanın dışardan kanlar (sahte boya) içinde eve dönmesi, köpek dişleri çıktığında evden çıkabilecekleri yalanı gibi öğeler dış dünyayla ev arasına duvar ören dayatmalar olarak fazlaca önemlidir. Badiou'ya göre ailenin sağlamlştırılması, güç ve otoritenin büyük çapta yeniden canlandırılmasının bir parçasıdır. Yirminci yüzyılın radikal anlarında devrimcilerin yaptığı gibi aileye alternatifleri tartışmak yerine, aile bir kez daha tümüyle egemen bir ideolojik konum üstlenir; bu konum, batı toplumlarında çekirdek ailenin fiilen çöküşü ve heteroseksüel normatifliğe yönelik meydan okumaların ön plana çıktığı bir konumdur (Fisher, 2011, s. 25).



Görsel 3.

Erkek Çocuk Kediye Öldürüyor



Görsel 4.

Baba Sahte Kanlar İçinde

Filmde karantinaya dayalı ebeveynliğin bazı engellerle karşılaşması sürpriz değildir. Örneğin babanın oğluna verdiği alışılmışın dışındaki cinsel eğitim, fabrikadan eve bir kadın getirmeyi de içerir (araba yolculuğu sırasında gözleri bağlı.) Bu kadın sonunda baba için aileyi kirletici şeyler olarak adlandırılabilir materyaller olan video kasetleri

haneye sokar. Filmin bir diğer önemli noktası ise cemaatleşme olgusunu tartışırken belirttiğimiz endogami (akraba evliliği) olgusunun ele alınış şeklidir. Cinsel erişkinliğe ulaşmış erkek çocuğu için eve gözleri bağlı şekilde kadını düzenli olarak getiren baba, kadının çocuklara (özellikle kızlara) dış dünyadan bazı şeyler (film, cinsel temas, vs.) sunduğunu öğrendiğinde onu döver, artık eve getirmekten vazgeçer ve erkeğin cinsellik deneyimini düzenli olarak yaşaması için kızlarını kullanmaya karar verir. Akraba evliliği filmde bu noktada bir "ensest" sorunu haline gelir ve bu durum cemaatleşmenin katı yönlerinden birine örnek oluşturur. Yine Badiou'ya göre çocukların cinsel zarara uğratılmasının en önemli sebeplerinden biri aileleridir. Tarihte çocuklarını cinsel olarak istismar eden anne ve babaların sayısı, her zaman onları dışardan tehdit eden sapıklardan fazla olmuştur (2007, s. 76). Filmin mümkün kıldığı, hatta eleştiriye teşvik ettiği bir okuma da ailenin kapalı sistemi dışındaki figürlere ve bu figürlerin yapısal bir mesafeden fazla yakınlaşmalarının şiddete yol açmasına odaklanır (Brinkema, 2012, s. 9).



Görsel 5.

Eve Gözü Bağlı Götürülen Kadın



Görsel 6.

Kardeşler Küvette

Çocukların köpek dişleri çıktığında artık büyüdükleri ve evden çıkabilecekleri fikri büyük kız kardeş için büyük bir arzu unsuru haline gelir. Köpek dişinin hiçbir zaman çıkmayacağını bilmeyen kız, boşuna beklemektense onu kendisi çıkarmaya, evden ayrılmaya, evin dışındaki merak ettiği dünyaya girmek için uğraşır ve köpek dişini kendisi kırar. Evden ayrıldıktan sonra gece karanlığında gidecek bir

yeri olmadığı için babasının arabasının bagajına saklanır ve sabahı beklemeye başlar.



Görsel 6.

Büyük Kız Çocuk Köpek Dişini Kırdıktan Sonra

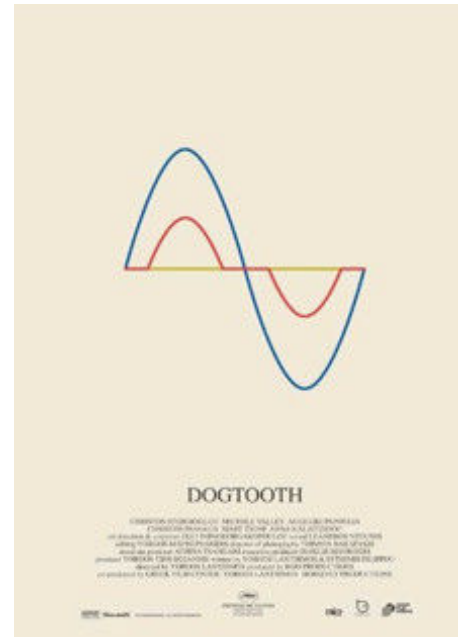
Sonuç

Köpek Dişi filmi ve cemaat kavramları arasındaki benzerlikler ve farklılıklar ortaya koymaya çalıştığımız durumlar, bu benzerlikler ve farklılıkların diğer “aile filmleri” için de geçerli olup olmayacağını ve bir ailenin ‘cemaat’ başlığı altında incelenebilmesini mümkün kılmaktadır. Aile kavramının esasen eğitimin nasıl yönleneceği konusunda başat öge olduğunu söylemek, “bilme” ve “yanlış bilme” durumlarının bir topluluğu cemaat tanımına sokmayı ne kadar olanaklı kıldığını göstermek bu noktada önemlidir ve çalışmanın esas amacına hizmet eder. Fakat klasik cemaat tanımından en önemli farkı “güvenlik-özgürlük” terazisini “ne güvenlik-ne özgürlük” terazisine dönüştürmesidir. Fakat bu durum içinde bulunan karakterler başka bir dünya bilmedikleri için onlara göre her şey yolunda ve normaldir.

Sinema tarihindeki en aykırı ailelerden biri olan Köpek Dişi filmindeki aile, ailenin istediği zaman çocukları üzerinde ne kadar da baskın ve sapkın bir rol oynayabileceğini gözler önüne serer. Gönüllü bir aidiyetten ziyade eğitimsizlik ve bilgisizlikten kaynaklanan cehaleti tetikleyen bir aidiyet duygusu üzerinden şekillenen film, Yunan Yeni Dalgası'nın en önemli filmlerinden biri olmuştur ve yönetmeni Yorgos Lanthimos'u da dünyanın önde gelen yönetmenlerinden birisi yapmıştır.

Filmin Künyesi ve Afışı

Yönetmen: Yorgos Lanthimos
Yapımcı: Iraklis Mavroidis, Athina Rachel Tsangari, Yorgos Tsourianis.
Senaryo: Yorgos Lanthimos, Efthymis Filippou.
Oyuncular: Christos Stergioglou, Michelle Valley, Angeliki Papoulia, Mary Tsoni, Christos Passalis.
Görüntü Yönetmeni: Thimios Bakatakis.
Kurgu: Yorgos Mavropsaridis.
Süre: 97 Dakika.
Ülke: Yunanistan.
Dil: Yunanca.



Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Fikir-T.K.; Tasarım-T.K.; Denetleme-T.K.; Kaynaklar-T.K.; Veri Toplanması ve/veya İşlemesi-T.K.; Analiz ve/veya Yorum-T.K.; Literatür Taraması-T.K.; Yazıyı Yazan-T.K.; Eleştirel İnceleme-T.K.; Diğer-T.K.

Çıkar Çatışması: Yazarlar, çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Finansal Destek: Yazarlar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions: Concept -T.K.; Design-T.K.; Supervision-T.K.; Resources-T.K.; Data Collection and/or Processing-T.K.; Analysis and/or Interpretation-T.K.; Literature Search-T.K.; Writing Manuscript-T.K.; Critical Review-T.K.; Other-T.K.

Conflict of Interest: The authors have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The authors declared that this study has received no financial support.

Kaynaklar

- Badiou, A. (2007). *The century*. Polity Press.
- Bauman, Z. (2017). *Cemaatler: Güvenli olmayan bir dünyada güvenlik arayışı* (N. Soysal, Çev.). Say Yayınları.
- Brinkema, E. (2012). “e.g., Dogtooth.” World picture 7: Autumn (2012). *MIT Open Access Articles*, 1-26. <https://dspace.mit.edu/bitstream/handle/1721.1/77965/Brinkema.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Flick, U. (2014). *An introduction to qualitative research*. Sage.
- Freyer, H. (2022). *Sosyolojiye giriş* (N. Abadan, Çev.). Doğu Batı Yayınları.
- Gezgin, M. (1988). Cemaat-cemiyet ayırımı ve Ferdinand Tönnies. *Istanbul Journal of Sociological Studies*, 0(22), 183-201. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/101152>

- Fisher, M. (2011). Dogtooth: The family syndrome. *Film Quarterly*, 64(4), 22–27. <https://doi.org/10.1525/fq.2011.64.4.22>
- Hobsbawm, E. (1994). *Age of extremes: The short twentieth century 1914-1991*. Abacus. <https://files.libcom.org/files/Eric%20Hobsbawm%20-%20Age%20of%20Extremes%20-%201914-1991.pdf>
- Hobsbawm, E. (1996). Identity politics and the left. *New Left Review*, 1(217), 38-47. <https://newleftreview.org/issues/i217/articles/eric-hobsbawm-identity-politics-and-the-left>
- Fitoussi, J. P., & Rosanvallon, P. (1996). Le nouvelleâge des inégalities. *Formation Emploi*, 56, 121. https://www.persee.fr/doc/forem_0759-6340_1996_num_56_1_2603_t1_0121_0000_9
- Kerlinger, F. N., & Lee, H. B. (1999). *Foundations of behavioral research*. Harcourt College Publishers.
- Lundberg, G. A., Schrag, C. C., & Larsen, O. N. (1970). *Sosyoloji* (Ö. Ozankaya ve Ü. Gürkan, Çev.). Türk Siyasi İlimler Derneği Yayını.
- Marshall, G. (2009). *Sosyoloji sözlüğü* (O. Akınbay ve D. Kömürçü, Çev.). Bilim ve Sanat Yayıncılık.
- Maclver, R. M., & Page, C. H. (1971). *Cemiyet I* (A. Kurtkan, Çev.). Devlet Kitapları.
- Mertens, D. M. (2014). *Research and evaluation in education and psychology: Integrating diversity with quantitative, qualitative, and mixed methods*. Sage.
- Örnek, S. V. (1971). *Etnoloji sözlüğü*. Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları.
- Rüegg, W. (1969). *Soziologie*. Hamburg.
- Schmidt, N. (1976). *Familiensoziologie*. Stuttgart.
- Struwig, F. W., & Stead, G. B. (2001). *Planning, designing and reporting research*. Maskew Miller (Pty). Ltd.
- Ülken, H. Z. (1969). *Sosyoloji sözlüğü*. Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Gordon Matta-Clark'ın Eserlerinde Evin Yıkımı ve Modernizm Eleştirisi

Deconstruction of Home and Criticism of Modernism in Gordon Matta-Clark's Works

Fide Lale DURAK 

Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Ankara, Türkiye

Serap EMMÜNGİL

KARAMANOĞLU 

Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Ankara, Türkiye



Açıklama (Bu makale, Fide Lale Durak'ın Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalında sürmekte olan Sanatta Yeterlilik çalışması kapsamında hazırlanmıştır.)

Geliş Tarihi/Received 04.02.2024
Kabul Tarihi/Accepted 11.03.2024
Yayın Tarihi/Publication Date 31.03.2024

Sorumlu Yazar/Corresponding author:
Fide Lale DURAK
E-mail: fidelaledurak@gmail.com

Cite this article: Durak, F. L., & Emmüngil, S. K. (2024). Deconstruction of home and criticism of modernism in Gordon Matta-Clark's works. *Art Vision*, 30(52), 79-87. <https://doi.org/10.32547/artvision.1416408>



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

ÖZ

Bu çalışmada, sanatçı Gordon Matta-Clark'ın mimari yapıları kullanarak ürettiği yapıtlarındaki ev imgesi, özellikle 60'lı ve 70'li yıllarda modernizme karşı gelişen tartışmaların felsefi kaynaklarından yola çıkılarak araştırılmıştır. Antik Yunan'dan modernizme kadar felsefenin konusu olagelen varoluş kavramı, Locke, Hume, Descartes, Kant, Heidegger gibi düşünürlerin görüşleri ile birlikte ele alınmış; varoluşa getirilen deneysel ve rasyonel yaklaşımların bir parçası olarak mekân, uzay ve zaman kavramlarının tanımlamalarına yer verilmiştir. Modern dönemde mekâna yönelik öznel yaklaşımlara dikkat çekilerek mekânın deneyimlenmesi Matta-Clark'ın yapıtları bağlamında incelenmiştir. İşlere konu olan ev, evin yıkımı, Lefebvre'in mekânın yeniden üretilmesi yaklaşımıyla birlikte ve mekân-ideoloji ilişkisiyle çözümlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Ev, Evin yıkımı, Mekân, Modernizm, Gordon Matta-Clark

ABSTRACT

In this study, the philosophical background of the arguments developed against modernism that emerged especially in the 60s and 70s, and the image of the house in the works of art of the artist Gordon Matta-Clark produced by using architectural structures were investigated. The concept of existence, which has been the subject of philosophy from ancient Greece to modernism, is discussed together with the views of thinkers such as Locke, Hume, Descartes, Kant and Heidegger; while definitions of the concepts of space, space and time are included as a part of the experimental and rational approaches to existence. The experience of space has been examined in the context of Matta-Clark's works, and attention has been drawn to the subjective approaches to space in the modern period. The concrete and abstract meanings of the destruction of the house, which is the subject of Matta-Clark's works, were analyzed in accordance to Lefebvre's approach to the reproduction of space and the relationship he establishes between space and ideology.

Keywords: Home, Deconstruction of Home, Space, Modernism, Gordon Matta-Clark

Giriş

Modernizmin 17. yüzyılın ortaları itibariyle filizlenmeye başlayan düşüncesi, aynı yüzyıl içerisinde siyasi temsillerini de oluşturmuş ve halkın gündelik yaşamında köklü değişiklikler yaratmıştır. Rasyonel düşünce, bilim felsefe alanlarında olduğu gibi sanat alanında da gelişmelere kaynaklık etmiştir. Modern dönemde düşünce alanında ortaya çıkan tartışmalar, bir birikim olarak post-modern döneme taşınmış ve aynı zamanda kendi karşıtlığını da oluşturmuştur. Bu makale kapsamında, Gordon Matta-Clark'ın üretimlerini gerçekleştirdiği 1960-70 yılları arasına odaklanılarak, o dönem ortaya çıkan düşünceler ile yaşanan ekonomik ve siyasi gelişmelerin sanatçı üzerindeki etkileri ele alınmıştır.

Gordon Matta-Clark mimari yaklaşımında, iki önemli isimden etkilenmiştir: Colin Rowe ve Peter Eisenman. Bu iki önemli mimar modernizmin temelde başarısızlığa uğradığını belirtmişler ve modern mimari formları eleştirmişlerdir. Beşlioğlu Matta-Clark'ın mimari deneyselliği üzerine yaptığı doktora çalışmasında: "Matta-Clark'ın öğrenciliği sırasında

Cornell Üniversitesi'nde akademisyen olan Rowe'un, Matta-Clark'ı etkilediği düşünülür" (Beşlioğlu, 2008, s. 13-14) demektedir. Rowe'un özellikle modern mimariden uzaklaşan, formu işlevsellik değil sadece sanatsal estetik ile değerlendiren görüşleri sadece Matta-Clark'ın üzerinde değil okulun mimari anlayışında da etkisi büyüktür. Bir dönem Rowe'un öğrencisi olmuş Eisenman'a göre ise, modernizmin başarısız olmasının nedeni hümanizm ve işlevselciliktir. Rowe, tarihsel bir sıralama yaparak modernizmi başarısız bulmuş, Eisenman ise hümanizmin ve işlevselciliğin modernizme ihanet eden unsurlar olduğunu düşünmüştür. Her iki mimar da modernizm değerlendirmesini, tarih bağlamı içinde ele almayarak mimarinin kendi kurallarına odaklanıp 'sanat için sanat' anlayışına benzer bir yaklaşım geliştirmişlerdir.

Düşünsel alandaki bu tartışmalar, sanat yapıtının galeri dışına çıkması, mekâna yönelik müdahaleler, performans gibi yenilikleri tetiklemiş ve sanatta kavramsal olanı öne çıkartmıştır. Bu dönemde, disiplinlerarası çalışma örnekleriyle hibrit yapıtlar oluşmaya başlamış ve bunun önemli bir örneği olarak Gordon Matta-Clark, yapıtlarında mimari ile heykeli birleştirmiştir. Matta-Clark'ın, Suzanne Haris, Tina Girourard, Richard Nonas gibi diğer mimar ve sanatçılarla birlikte, 'anarchy' (anarşi) ve 'architecture' (mimari) kelimelerini birleştirerek oluşturduğu 'Anarchitecture' (mimarşi) grubu, "mimariyi, mimarinin dışına atılmış, kullanım-dışı olarak tanımlanmış artık-mekânları, yüzeyin değiştirilmesinden ibaret kozmetik yaşamları, mekânın siyasi konumunu ve özel mülkiyeti tartışmışlar ve bu konulara ilişkin projeler üretmişlerdir" (Aytaç ve Madra, 2007, s. 63). Matta-Clark'ın özellikle terkedilmiş evleri keserek, bölerek, parça çıkartarak ürettiği yapıtları, yıkım-yeniden anlamlandırma ekseninde oluşurken, kavramsal yaklaşımının kaynaklarını modern düşüncenin kökenlerinde ve yaşadığı dönemin eleştirel yaklaşımında bulmaktadır.

Materyal ve Yöntem

Sanatçı Gordon Matta-Clark, mekâna yönelik deneysel yöntemiyle 1960 ve 70'li yıllarda dönemi için öncü olmuştur. Sanat kariyerinin başlarında, arazide yaptığı mekâna özgü işlerinden ziyade mimari mekânlara, binalara, evlere yaptığı müdahaleler bu çalışmada incelenen yapıtlardır. Sanatçı ve yapıtları hakkında literatür taraması yapılmış; işlerinin yer aldığı müze ve galerilerden görsellere ulaşma amacıyla faydalanılmıştır. İngilizce makale, tez ve kitaplara ulaşılarak sanatçı hakkındaki Türkçe bilgilere katkıda bulunmak amaçlanmıştır. Yapıtların kavramsal ve eleştirel yönünün felsefi bağlantılarını kurabilmek için ilgili olduğu düşünülen düşünürlerin görüşlerine yer verilmiş ve yapıtlarla bağlantıları kurulmuştur. Mekâna ve varoluşa

yönelik öznel yaklaşımların modernizm ile ilişkisi ortaya konularak Matta-Clark'ın modernizm karşıtı işleri ile bağlamı değerlendirilmiştir.

Bulgular ve Tartışma

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra özellikle ABD'de kapitalizmin içine girdiği kriz, sanatı ve sanatçıları da etkilemiştir. Sanayileşme modelinin değişmesinin, bazı yerleşim yerlerinin işsizlik nedeniyle boşaltılmasının, banliyölerdeki yaşamın sosyal, kültürel ve ekonomik anlamda kötüye gidişinin, Matta-Clark'ın yapıtlarındaki başat etki olduğu görülmüştür.

Matta-Clark'ın üniversitede mimarlık eğitimi sırasında karşılaştığı öğretim görevlisi-mimarların ve ayrıca babası Matta'nın da sürrealist bir ressam ve mimar olmasının sanatçının üzerinde önemli etkisi olduğu görülmüştür. Modernizm karşıtlığının başlangıç noktasını modern mimariye dönük eleştirilerin oluşturduğu, ardından toplumsal sorunlara yönelik duyarlı bakışının özellikle mimari yapılara dönük müdahalelerle bütünleştiği düşünülür.

Bu çalışmada, Matta-Clark'ın mekâna yönelik müdahaleleri estetik açıdan incelenirken, ev aracılığıyla yıkılan, eleştirilen düşüncenin felsefi kaynakları da araştırılmıştır. Özellikle, yapıtların odağında olan modernizm, endüstrileşme kavramları ve bu kavramların eleştirisiyle ortaya çıkan mekâna yönelik sorgulamalar ele alınmıştır. Sorgulamaların kavramsal yönünde ve yapıtların felsefi önermelerinde, modern ve post-modern düşüncüyü ortaya çıkartan kaynaklar bulgulanmıştır.

Modernizm ile Ortaya Çıkan Öznellik

Zaman ve mekân sorguları çoğu zaman, insanın varlığı, benliğin ne olduğu gibi sorulara aranan yanıtlarla birlikte kendini dayatmıştır. 16. ve 17. yüzyılda bilimsel devrime dayanan İngiliz felsefesi deneycilik geleneğine yaslanarak insanın deneyimi dışında dünya hakkında fikir sahibi olamayacağını öne sürmüştür. Bu görüşün temsilcilerinden olan Locke şöyle demektedir:

"Zihin usun ve bilginin bütün gereçlerini nereden edinmiştir? Bunu tek sözcükle deneyden diye yanıtlayacağım. Anlığımızı düşüncenin bütün gereçleriyle donatan şey ya dışsal duyulur şeyler üzerinde ya da zihnimizin algıladığımız ya da düşündüğümüz şeylerle ilgili olarak yaptığı içsel işlemler üzerinde yaptığımız gözlemlerdir" (Locke, 1992, s. 85-86).

Benzer şekilde Hume da bilgi edinmede duyulara ve deneyimlere öncelik vererek "Fakat düşüncemizin, [...] aslında çok dar sınırlar içinde kaldığını ve zihnin bu

yaratıcılık yeteneğinin, duyuların ve deneyimin verdiği malzemeleri birleştirmek, yerlerini değiştirmek, büyütme ya da küçültme yetisinden başka bir şey olmadığını görürüz” (Hume, 1976, s. 14) demiştir.

Britanya'nın bilgiye olan ampirik yaklaşımı kıta Avrupa'sının tamamında aynı değildir. Descartes, bir yöntem olarak getirdiği şüpheli yaklaşımında duyulara ve deneyimlere güvenilemeyeceğini vurgulamıştır. Ona göre güvenilecek olan 'düşünen şey' ve bu yolla edinilen bilgidir. Descartes bilgi edinme yolunu şöyle açıklar: “Zira, ancak kendisine akıl tarafından açık ve seçik olarak sunulan şeyler hakkında bir hüküm vermesi için, irademi bilgimin hudutları içinde zapt ettiğim her defada aldanmam imkansızdır” (Descartes, 1942, s. 47). Descartes, önsel duyum ya da anlık deneyimleri sorgulamış ve kuşkuyla yaklaşılan her şeyden akıl yoluyla edinilen bilgiye vurgu yapmıştır.

Kant ise bu entelektüel ortama “aşkın idealizm” felsefesini getirmiştir. Kant, şeyleri kendi başlarına değil, ancak onların duyumsallığımızda ortaya çıkardığı temsillerini deneyimlediğimizden söz eder. Kant üzerine çalışan felsefeci Chong-Fuk Lau, Kant'ın yöntemini şöyle özetler: “Kant, [...] Eleştiri'deki en merkezi argümanı aşkın çıkarım olarak adlandırır. Çıkarımın amacı, şüpheli bir iddiayı kökenine kadar takip ederek doğruluğunu teyit etmektir” (1998, s. 4). Lau, Kant'ın yöntemi anlaşıldığında onun aşkın felsefesinin de anlaşılabilirliğini, insanın bilgiye ulaşırken yaptığı sentez olarak özetlenebilecek olan “a priori”nin, Kant için bir amaç değil sonuç olduğunu, asıl önemli olanın bilgiye ulaşma metodolojisi olduğunu söyler. Kant için mutlak uzay, tüm maddenin varlığının temelidir ve kendisi de kendine ait bir gerçekliğe sahiptir.

Bu felsefi yaklaşımlar, modernizm ideolojisine kaynak oluşturmuş ve post-modern dönem olarak adlandırabileceğimiz günümüzün ideolojisinin eleştirel yaklaşımına da temel olmuşlardır. Felsefeci Tülin Bumin, modern dönem felsefesinin, Antik dönemden en önemli farkının; insanın varoluşu, 'özne olan insan tasarımında bir imge' olarak görmesi olduğunu söylemiş ve bunu özne metafiziği olarak adlandırmıştır:

“Böylece oluşan özne metafiziği, akıl ilkesiyle temellenen bir idealizm (Descartes, Leibniz, Hegel), özneliliğin özünü istem ve insan etkinliğinin ereğini de dünyayı dönüştürmek olarak tanımlayan bir pratik ve istemci yönelim (Kant ve Fichte) ve sonuç olarak da istemciliği, mutluluk, özgürlük gibi kendi dışında bir şeyle ilişkilendirerek bir şeyi isteme olmaktan çıkarıp 'istem istemi' (volonté de volonté) ya da güç için güç tarzında tanımlayan ve en iyi ifadesini Nietzsche'nin güç istemi kavramında bulan eğilim olarak modernlik boyunca gelişti” (2005, s. 50-51).

Tülin Bumin'in modern dönem felsefesinde dikkat çektiği, varoluşu özne olarak değerlendirme yaklaşımı, Schopenhauer ve ardından Nietzsche ile uca vardırılmış ve özellikle post-modernizmde ortaya çıkan yapı bozumu ve benzeri yaklaşımlar, kaynaklarını yine modernizmde bulmuştur. Örneğin Heidegger, modernizmi totaliter uygulamalar dönemi olarak eleştirirken Descartes'ın izlerini sürmüştür. Descartes'da birbirinden ayrılan özne ve nesne, Heidegger'de radikalleşerek varoluş, insanın özü olarak vurgulanmıştır. Heidegger, insanın özüne zarar verdiğini düşündüğü teknolojiyi ve modernizmi bu sebeple eleştirmiştir. Ademoğlu, Heidegger'ın “Varlık ve Zaman” kitabında ele aldığı modernizm karşıtı görüşlerini incelemiş ve onun modernizm karşıtlığını ortaya koymuştur:

“Varlık ve Zaman açıktan siyasi mesajlar vermiyorsa da dikkatli okunduğunda onun gündelik yaşamı tanımlayışı anti-modernist eğilimini de ortaya koymaktadır [...] Marksistlere göre kişisizleşme ekonomik yapıyla ilgilidir. Heidegger'a göre ekonomik bir tahlil hiçbir şeye ışık tutmaz çünkü nihayetinde kendisi de modernizmin bir aracıdır” (1996, s. 179).

Heidegger'ın, varoluşu insanın özü ile tanımlaması, Bumin'in vurguladığı özne metafiziği içerisinde ele alınabilir. Ancak her durumda Heidegger'ın modernizm eleştirisi post-modern düşüncenin önemli kaynaklarından olmuştur.

Gordon Matta-Clark'ın Yapıtlarında Yıkım ve Yeniden Anlamlandırma

Felsefe alanında varoluş, uzay ve zaman tanımlamaları, mekân kavramına da benzer yaklaşımları getirmiştir. Mimarının ana konusu olan mekân, modern dönemde, işlevselliği ve estetik formu bağlamında felsefi olarak da tartışılmıştır. Mimaride modernizm, Birinci ve İkinci Dünya Savaşları arasında ortaya çıkmış ve özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrasında barınma ihtiyacını karşılamak üzere işlevsel binalar üretmiştir. Modern mimarının tarihi, özellikle Avrupa'da Le Corbusier'ye dayandırılmış ve Le Corbusier ile birlikte dönemin birçok mimarı barınma sorununa farklı çözümler getirmeye çalışan projeler üretirken, savaş koşulları nedeniyle evsiz kalmış insanların barınma ihtiyacını çözmeyi amaçlamışlardır. Dolayısıyla işlevsel yönü ön planda olan bu projeleri eleştirenler için biçimin feda edildiğini söylemek kolaylaşmıştır. Bozdoğan, modern mimarının biçim özellikleri özetlerken önemli temsilcilerine de vurgu yapmaktadır:

“Betonarme, çelik ve cam kullanımı, kübik formların, geometrik şekillerin ve Kartezyen ızgaraların öne çıkması ve hepsinden önce de bezemenin, stilistik motiflerin, geleneksel çatıların ve tezyini detayların bulunmayışı,

yirminci yüzyıl estetik bilinci içinde bu hareketin tanımlayıcı özellikleri olmuştur. Pek çoklarına göre, Le Corbusier, Walter Gropius ve Mies van der Rohe gibi üstatların eserleri bu modernist estetiğin en özlü ifadesidir” (2001, s. 16).

Gordon Matta-Clark'ın sanat üretimlerinde modern mimarinin etkisi büyüktür. Cornell Üniversitesi'nde mimarlık okuyan sanatçıyı bu seçime, ressam olarak bilinen ve mimarlık eğitimi de almış olan babasının yönlendirdiği düşünülür. Beşlioğlu, aralarındaki mektuplaşmalardan aktarmaktadır: “Babasının Avrupa'dan gönderdiği mektuplar oğlunu mimarlık okuması için cesaretlendirdiğini gösteriyor ve Friedrich Kiesler, Philip Johnson, Marcel Breuer gibi diğer mimar arkadaşlarıyla iletişime geçmesi için tavsiye veriyordu” (2008, s. 13). Matta-Clark her ne kadar babasının üzerindeki etkisini kabul etmese de modern mimariye yaklaşımı babasıninkine benzerlik göstermektedir.

Baba Matta, Le Corbusier ile birlikte, “İdeal şehir kavramı altında taylorist verimlilik ve bilimsel yönetim modellerinden ilham alan Ville Radieuse planı üzerinde iki yıl boyunca çalışır” (Lee, 2000, s. 6). Ancak çok geçmeden Le Corbusier'nin yaklaşımını rasyonel biçimci bularak kendi özgün yolunu çizer. Matta'nın mimari anlayışı sürrealizme, insan bedenine ve bilinçdışına yaslanmaktadır. Matta-Clark da tıpkı babası gibi, modern mimarinin düşüncesini ve formlarını reddetmiş ve sürrealizmden etkilenmiştir. Ancak Matta-Clark'ın işlerinde öne çıkan önemli bir ayrıntı daha vardır. Onun yapıtlarının eleştirel altyapısı kapitalizm karşıtlığı ile birleşmekte, bu yüzden mekâna yönelik işlerinin modernizm eleştirisi, onunla eş anlamlı olmak üzere, kapitalizm eleştirisi olarak da okunabilmektedir.

Matta-Clark'ın yapıtlarının çoğunda banliyölerdeki yıkılmak üzere terkedilmiş evler konu alınır. Sanatçı ev kavramının insanların zihninde yerleşik olan güvenli, huzurlu, dışarının tehditlerine karşı sığınılan, barınılan anlamlarını yıkarak evi sanatının nesnesi haline dönüştürmektedir. Matta-Clark, terkedilmiş evleri kendine konu seçerken temelde modernizm ile birleşen biçimsel geometriye ve katı rasyonalizme karşı çıkmaktadır. İşlerinde kullandığı kesme eylemine yönelik Barlas şu yorumu yapar: “ [...] tıpkı hastalıklı bir parçanın, uzvun kesilip vücuttan çıkarılması gibi, modern mimari yapının, toplumsal yaşam içinde her anlamda işlev dışı bırakılışına bir tepki olarak, cerrahi müdahale altına alınmasına benzemektedir” (2021, s. 12). Çoğu zaman, Matta-Clark'ın işlevsizleşen evlere karşı getirdiği eleştirilerin, modernizm karşıtlığına değil, kapitalizmdeki ya da eş anlamlı kullanılmak üzere endüstrileşmedeki yanlış uygulamalara karşı olduğu düşünülmektedir.

Yaygın olan bu görüşe karşın, aslında sanatçının kapitalizm karşıtlığı modernizm karşıtlığı ile birleşmektedir. Çünkü, modernizmin ortaya çıkışında etkisi olan felsefi düşünce, bir taraftan onu yıkmak için kullanılırken diğer taraftan post-modern ideolojinin de alt yapısını oluşturmaktadır. Örneğin Heidegger'in totaliter bulduğu modernizm, varoluşu bireye indirgerken post-modern ideolojideki bireyciliğe de önemli katkı yapmaktadır. Diğer taraftan sanatçının kapitalizm eleştirisi, ABD'nin güncel politik sorunlarından hareketle ele aldığı yapıtlarında oldukça belirgindir.

Matta-Clark işlerinde, yaşanan ekonomik krizlere, artan mülksüzleşme ve sermayenin eski binaları yıkarak yaptığı alışveriş merkezlerine, şehrin dokusunu ve kültürünü değiştiren müdahalelere karşı çıkmaktadır. Üniversite mezuniyetinin ardından geri döndüğü Manhattan şehrinde gözlemediği sosyal ve ekonomik değişimler, sanatında özellikle etkili olmuştur. 1960'lı yılların ortalarında, yatırımların Manhattan'dan geri çekilmesiyle işçi sınıfı New Jersey'e göçmüş ve şehir boşalmıştır. Bu süreçte evsiz insanların sayısı ikiye katlanmıştır ve terkedilen binalar ile şehir giderek tekinsiz bir yerleşim alanına dönmüştür. Şehrin bu görünümü ve evsiz insanların artıklarıyla, çöplerle sokakta kendilerine kurdukları yaşam alanları sanatçının işlerine konu olmuştur.

Matta-Clark, 70'li yıllardaki kentin altyapı sorunlarından ve artan evsiz nüfusa ilişkin gözlemlerinden yola çıkarak “Çöp Duvar” adlı yapıtı gerçekleştirir (Görsel 1). Sanatçı, şehirde bulunan çöplerden bir duvar inşa etmiş ve bu yolla, kullandığı malzemeleri bağlamlarından kopararak yeniden anlamlandırmıştır. Ayrıca, sonraki yıllarda sıkça karşılaşılaçağımız deneyselci yaklaşımının erken dönem örneğini oluşturmuştur.



Görsel 1.

Gordon Matta-Clark, *Garbage Wall, Karışık Teknik, 35 x 15 cm.* (Matta-Clark, 1970).

1960'lı yıllardan 70'lere gelindiğinde, ABD'nin Vietnam'daki uzun sürecek geri çekilme hareketi başlamıştır. Aynı zamanda ülkede ekonomik kriz yaşanmaktadır. Bu dönemde ülkede, modern ev mimarisi projelerine karşı

savaş başlatılır. Le Corbusier ve Uluslararası Modern Mimarlar Kongresi'nin (CIAM) ilkelerine göre 1956 yılında mimar Yamasaki tarafından inşa edilen ve bir dönem Amerika'nın konut krizine düşük kirali çözüm olarak sunulan, otuz üç binalık dev kompleks Pruitt-Igoe 1972 yılında yıkılır. Böylece modern mimarinin konut yaklaşımından 1970'li yıllar itibariyle vazgeçmeye başlanır ve paralelinde konut krizi giderek şiddetlenir. ABD'nin insanları önce banliyölere yönlendiren, sonra bu yerleşim yerlerinin boşalmasına sebep olacak adımları şöyle özetlenebilir:

“1949 tarihli konut yasası, kentsel yenileme projelerine yönelik teşviklerin yanı sıra banliyölere taşınmaya yönelik sübvansiyonlar sunarak çelişkili politikaları teşvik etti. Projelerin inşaatına federal bütçeden para akıyordu, ancak bakım-onarım harcamaları oturanların kiralarından gelecekti; azalan doluluk oranı bir kısır döngü başlattı, bakım-onarım ve güvenlik için gereken para basitçe ortada yoktu” (S. J., 2019).

Matta-Clark, 1974'te yaptığı “Bronx Zeminleri” adlı seri işini bu soruna dikkat çekmek için planlamıştır (Görsel 2). 1972'den 1973'e kadar farklı zamanlarda, yıkılmak için bekleyen binalara izinsiz girerek binaların duvarlarından, zeminlerinden, tavanlarından parçalar kesmiş ve binalardan çıkarılan, kare, dikdörtgen ve L şeklinde kesitler galerilerde sergilenmiştir.

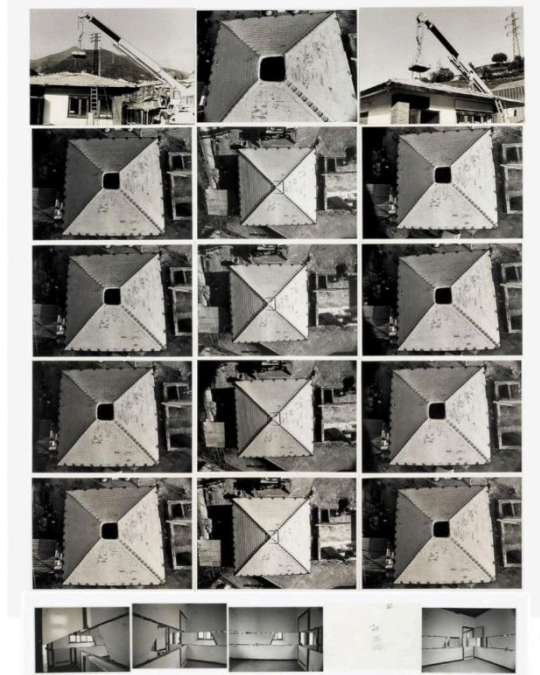


Görsel 2.

Gordon Matta-Clark, *Bronx Floors*, Bina Parçası: Ahşap ve Muşamba, 106.7 x 110.2 x 28.9 cm (Matta-Clark, 1972-1973).

Matta-Clark'ın “Bir Bütün-Delik Ev” (A W-Hole House) adlı işi yine yıkılması planlanan bir yapıyla ilgilidir (Görsel 3). Bu kez, merkezi planlanmayla yapılmış bir çelik fabrikasının,

tek katlı mühendis ofisini işlevsizleştirmek üzere müdahalede bulunmuştur. Matta-Clark binayı ilk önce ikiye bölmüş, sonra iki yarım parçadan birini tekrar ikiye bölmüş, kalan çeyreği tekrar bölmüş ve bölmeye devam ederek sonunda başlangıçtaki bütün binanın 1/32 olan en küçük yapıya ulaşmıştır. Yapıtın adındaki kelime oyunundan da anlaşılacağı üzere proje; ‘bütün’, etrafına açılan ‘delikler’ ile organize edilmiş, işlevsiz bir yapıdan oluşur: “Atrium Çatı bölümünde, piramidal çatının merkezi, vinç yardımıyla keserek çıkarılır. Dolayısıyla, yapının çekirdeği çıkarılarak, duvarlar, kapılar ve tavan merkezi bir açıklıkla birleştirilir. Ofis artık, çalışanları ve mülk sahiplerini ayıran bir bina değil, içerisinde ışıktan başka hiçbir şeyin çalışmadığı bir merkezdir” (Lee, 2000, s. 12). Sanatçının bir taraftan çalışanlar ve bina sahipleri arasındaki bariyeri kaldırmak istemesi, diğer taraftan binayı işlevsizleştirerek ışıktan başka ‘çalışan’ bir şey bırakmaması bir çelişkidir. Bu yabancılaştırıcı etki, izleyiciyi sorgulamaya yönlendirse de binanın parçalanmış hali nihayetinde yapıyı ölü bir nesneye çevirmektedir. Diğer taraftan kökeninde binanın bir ev olarak tasarlanmamasına karşın sanatçısının işine verdiği adın “Ev” olması da anlamlıdır.

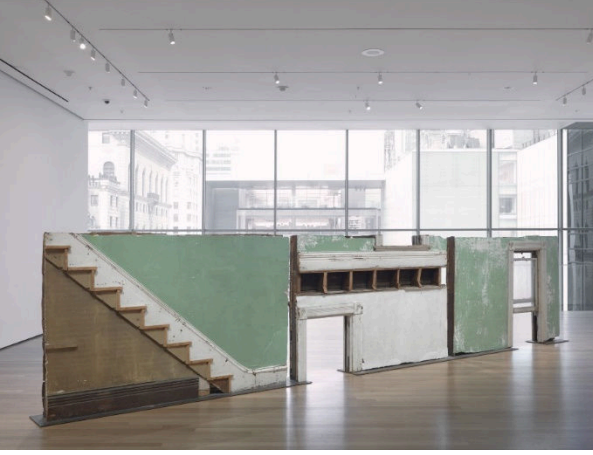


Görsel 3.

Gordon Matta-Clark, *A W-Hole House*, Bina (Matta-Clark, 1973).

Matta-Clark'ın müdahalelerine konu olan terkedilmiş banliyö yerleşimleri, 1970'lerdeki durumundan farklı olarak, 19. yüzyılda varlıklı ailelerin şehrin uzak bölgelere taşınmaya başlamasıyla ortaya çıkmıştır. Sanayileşmenin bir sonucu olarak kent merkezlerinde artan işçi nüfusu kentleri avamlaştırırken kentten uzak ayrıcalıklı yaşamlara ihtiyaç duyulmuş ve zenginlerin ardından orta sınıf da

benzer şekilde şehir dışına taşınmıştır. Ancak, ikinci dünya savaşından sonra ABD banliyöleri, birbirinin aynısı olan kutulara dönüşmüş ve kültürel olarak çoraklaşmıştır. 1970'lere gelindiğinde ise, banliyö bölgeleri tamamen çürümeye terk edilmişlerdir. Matta-Clark "Bingo" ve benzeri işlerinde bu ideolojik arka planı gün yüzüne çıkarmaya çalışmıştır (Görsel 4). Yıkım için bekleyen bir evin cephelerini bölerek ayrı ayrı kaldırmış ve sekiz ayrı bina parçası elde etmiştir. Binaların çıkarılan yüzeyleri yine galeride sergilenmiş ve sürecin tamamı videoya çekilerek belgelenmiştir.



Görsel 4.

Gordon Matta-Clark, *Bingo, Bina Parçaları: Boyalı Duvar, Metal, Plastik, Cam*, 175.3 x 779.8 x 25.4 cm (Matta-Clark, 1974a).

Matta-Clark bir binayı yıkmanın kendisi için ne anlama geldiğini şöyle anlatır:

"Bir binayı sökerek karşıtlığımı işaret ettiğim toplumsal koşulların birçok yönü var: İlk, [bu eylemi] yalnızca fiziksel gereksinim doğrultusunda değil; aynı zamanda kent merkezleri ve banliyölerde yer alan kutuları kendisine pasif, izole bir tüketici (yani neredeyse tutsak bir izleyici kitlesi) sağlama bağlamı olarak müsrifçe kullanan endüstri tarafından da önsel olarak koşullandırılmış bir çitleme durumunu açmak [için gerçekleştiriyorum]" (Lee, 2000, s. 26).

Bahsedilen pasif ve izole tüketici, "Bölme" işinde de başrolde (Görsel 5). Matta-Clark'ın bu işi gerçekleştirdiği Englewood, sömürge döneminde kurulan bir şehirdir. New York şehrinin büyümesiyle Englewood da gelişmiş ve New York'a gidip gelenlerin kaldığı bir banliyöye dönüşmüştür. 1960'lara gelindiğinde ise benzer banliyö yerleşkeleri gibi burası da terk edilmiştir.

Matta-Clark, yıkımı planlanan New Jersey'deki bu banliyö evini baştan aşağı bölmek için elektrikli testere kullanmış, böldükten sonra temelin bir tarafını kademeli olarak kazarak yapıyı aşağı kaydırmış ve temelin üzerine

oturtmuştur. Böylece baştan aşağı kestiği evde, yarığın açık hava ve ışıkla dolmasına izin vererek estetik bir biçim oluşturmuştur. Lauzon'a göre sanatçının bu yaklaşımı New York şehrinin ve peşinden Chicago'nun gökdelenlerle donatılmasına bir göndermedir: "New York şehrinde çökmekte olan yerel altyapısına kesikler oluşturur ve aynı zamanda kentsel yenilenmenin başarısız durumunu gösterir" (2017, s. 44).

Çünkü Matta-Clark, kapitalist krizin yarattığı çöküntünün bu binalarla simgeleştirdiğini düşünmektedir.

"Bölme", Freud'a referansla birçok anlamda yorumlanmış olsa da sanatçı verdiği bir röportajda şöyle diyecektir: "Çalışmam birçok şey olabilir ama illüzyon değildir [...] Her şey doğrudan bir fiziksel müdahale ile ilgili ve bunun dışında herhangi bir şeyle ilişkilendirilmemeli" (Lauzon, 2017, s. 47). Matta-Clark, hem gettolardaki elverişsiz yaşam koşullarını ve konut krizine çözüm bulunamamasını, hem de kentsel dönüşüm sırasındaki başarısızlıkları eleştirmektedir. Ortadan kesilen ev, temsili bir anlam kazanmış, sanatçı eve attığı kesik ile müdahalesinin ideolojik anlamını simgeleştirmiştir.

Matta-Clark'ın bölme eylemi, terk edilen şehir ile boşaltılmış bir evi birleştirerek şehir ile ev arasında geçişlik oluşturmakta, bir bakıma özel alanı yarı kamusal hale getirmektedir. Maddi olarak evi yıkıma uğratar, ancak bu yıkıcı eylem yok etmek için değil yapıyı yeniden anlamlandırmak üzerinedir.



Görsel 5.

Gordon Matta-Clark, *Splitting, Bina* (Matta-Clark, 1974b).

1975 yılında, dokuzuncu Paris Bienali için yaptığı "Konik Kesişme" işi, eski pazar yeri olan Les Halles mahallesinin yıkılıp soylulaştırılması girişimine dikkat çeker (Görsel 6). Proje kapsamında Georges-Pompidou Merkezi yapılacak ve on yedinci yüzyıldan kalma iki ev kentsel dönüşüm kapsamında yıkılacaktır. Matta-Clark, Georges-Pompidou şantiyesinin bitişğinde bulunan evleri, tepeden devasa bir

matkapla müdahale edilmiş izlenimi verecek şekilde delmiş; konik şeklindeki deliğin bir ucu sokağa açılarak özel-kamusal alan arasında, tıpkı “Bölme” işinde yaptığı gibi, bir geçirgenlik oluşturmuştur. Matta-Clark, evin önünde komşulara sığır eti pişirip dağıtarak aynı zamanda mahalle sakinleri ile etkileşime geçmiştir. Bu eylem mahalle sakinlerine mekânı bir deneyim olarak sunmasıyla, Locke’un ve Hume’un vurguladığı, anlamın duyularla algılananların ve deneyimlerin zihinde birleştirilerek oluşacağı fikrini düşündürür.



Görsel 6.

Gordon Matta-Clark, Conical Intersect, Bina (Matta-Clark, 1975).

Matta-Clark’ın işlerinde, mekânın çevresiyle kurduğu ilişkiyi ve mekânsal deneyimi düşünmek temeldir. “Patlayan Pencere” adlı işi, sanatçının mekâna yaklaşımında deneyimin ve çevresel etkileşimin önemini gösteren sıra dışı bir örnektir (Görsel 7). Peter Eisenman’ın, Mimarlık ve Kentsel Çalışmalar Enstitüsü (IAUS) yöneticisi olarak açılacak bir kolektif sergi davetiyle ortaya çıkan bu iş, aynı zamanda bir eylemdir.



Görsel 7.

Gordon Matta-Clark, Window Blow-Out, Bina (Matta-Clark, 1976).

Matta-Clark başlangıçta, kendisinden beklenen bir yöntem olarak, galerinin duvarlarını kesmeyi, zemininden parça çıkarmayı düşünmüştü ama serginin hazırlık aşamasında düşüncesi değişerek binanın pencerelerini patlatmaya evrilmiştir. Sanatçıyı bu fikre iten, binanın pencerelerinin bir kısmının zaten Güney Bronx sakinleri tarafından kırılmış olmasıdır. Ancak eylemi sergi yönetimi tarafından hoş karşılanmaz. Serginin küratörü yaşadığı şaşkınlığı şöyle anlatır: “Sadece mevcutta kırık olan pencereleri kıracağını söyledi. O noktada tamam dedim ama hepsini patlattı” (Beşlioğlu, 2008, s. 12). Matta-Clark açısından ise eylemin amacında modernizmin insani koşulları ortadan kaldırdığına dikkat çekmek yer alır: “Matta-Clark, modern mimarinin insanların ihtiyaçlarını karşılamadığını, daha ziyade insanlık dışı durumlar yarattığını; endüstrinin ise becerebildiği tek şeyin para kazanmakta olduğunu düşünüyordu” (Beşlioğlu, 2008, s. 12).

Sanatçının modernizm ve endüstri hakkındaki görüşleri Heidegger’in görüşleri ile benzerlikler taşımaktadır. Endüstrileşme insanın özüne zarar verdiği için yıkılmalıdır. Sanatçı işlerinde bu yıkımı temsili olarak gerçekleştirirken ideal mekânlar kurmaz, onun yerine insani etkileşimi artırmak üzerine performanslara yönelir. Bu yolla belki de insanın özünü yeniden oluşturmak istemekte ve kendisi için önemli olana dikkat çekmektedir.

Sonuç ve Öneriler

Matta-Clark’ın, mekâna bakışında insan deneyimi öne çıkar. Soyutlamalarında, mekânın yaşanmışlığına ve potansiyeline vurgu yapar ve ortaya çıkan süreci somut bir iş olarak sunar. Kapitalizmin kâr odaklı yaklaşımının insanlığa zarar verdiğini düşünür ve bu eleştiri, mekâna yönelik müdahalelerin de merkezine oturur. Modern mimariye olan karşıtlığı da kapitalizmin başarısız uygulamalarına paralel değerlendirilebilir.

Matta-Clark’ın modern mimari eleştirisi Lefebvre’ninki ile de benzerlikler barındırır. Lefebvre, modern mimari ile oluşan toplu konutların toplumsal izolasyona sebep olduğunu düşünmektedir. Bu yapıların, homojen olmaları için planlanmış olsalar da, mekânı parçaladıkları için yalıtılmış alanlara dönüşmüş katı hiyerarşiler olduğundan bahseder ve modernite kavramı doğrultusunda üretilen bu yapıları "sahte konutlar" olarak eleştirir:

Homojenlik-parçalılık-hiyerarşiklik. Bu mekân çeşitli nedenlerle homojenliğe yönelir. [...] Plansız, projersiz homojenlik. Sahte ‘toplular’ konutlar, ki aslında bunlar toplumsal izolasyondur. Çünkü (yine) paradoksal olarak, bu homojen olması için planlanan mekân parçalanır: paylara, parsellere ayrılır. Kırıntılara dönüşür. Bu da gettolar, yalıtılmış alanlar, mahalle grupları, etrafla ve çeşitli

merkezlerle doğru düzgün birleşmemiş sözde-topluluklar üretir. (2014, s. 26).

Lefebvre, toplumun ekonomi politiği ya da üretim tarzı ile mekân arasında kurduğu ideolojik ilişki için şöyle söylemiştir: “Çok muğlak olan mekân ideolojisi, rasyonel bilgiyi, etkin ama otoriter planlamayı, önemsiz ve yaygın temsilleri çalıştırıyordu” (2014, s. 22). Bu noktada ideolojinin mekâna etkisini müdahale edici bulmuştur. Lefebvre'nin eleştirisinin merkezine oturan mekânın parçalılığı, Matta-Clark'ın binaları somut olarak parçalamasında görülebilir. Baran, Matta-Clark'ın mekâna yönelik müdahalesini şöyle özetler: “Kesme, delme, parçalama, parçaları başka mekânlara taşıma, zıtlık (iç-dış, yukarı-aşağı, boşluk-doluluk, özel alan-kamusal alan) ve muğlak, muallak, geçici etkiler ile bütünü bozarak mekân algısını farklılaştırır” (Baran, 2019, s. 426). Matta-Clark bir taraftan kesip, parçalayarak müdahale ettiği mekânı işlevsizleştirirken diğer taraftan zaten işlevsiz olan mekânların terkedilmiş hallerine dikkat çekmiştir.

Ancak, Matta-Clark'ın işlerinde seçtiği evler sadece modernizm öncesinde yapılmış binalardan oluşmaz. Örneğin “Bir Bütün-Delik Ev” ya da “Bronx Zeminleri” işlerinde seçtiği binalar, modern dönemde inşa edilmiş ve post-modern düşüncenin geliştiği 60'lı ve 70'li yıllarda kullanımından vazgeçilmiş yapılardır. Bu tercihler, Matta-Clark'ın modern düşünceye olan yıkıcılığının, modernizmin felsefesiyle değil modern dönemdeki kapitalist uygulamalarla ilişkili olduğu görüşünü kuvvetlendirebilir. Diğer taraftan, zaten sanatçının işlerindeki kavramsal alt yapı felsefi olarak köklerini modernizmin öznelliğinde bulmaktadır.

Matta-Clark'ın sanatsal yöntemi ise yapı sökümü olarak adlandırılabilir. Parçalama, ayırma, yok etme gibi yöntemlerle evi, geleneksel olarak ev ile ilişkilendirilen rahatlık, mahremiyet, huzur gibi kavramların yerine izleyenleri yabancılaştıran deneyimlere çevirir. Maddi olarak yıkıma uğrattığı evi yeniden anlamlandırırken onu en temelde öznel bir deneyime dönüştürür. Kesilmiş evlerin fotoğrafları ya da evlerden kesip çıkarılan bazı parçalar dışında bir somutluk kalmaz. Evlerin dönüşümü sırasında yaşanan deneyim ve çevre ile kurulan etkileşim daha önemlidir, bu sebeple sanatçının işlerinde eylemleri videoya çekmek, fotoğraflamak önemlidir.

Matta-Clark'ın evleri ölüye yatmış, terkedilmiş, yalnız kutulara benzer. Bu evler müdahalelerinin özünü oluşturur. Sanatçı onları yıkıp-yeniden anlamlandırırken kendi sanatının nesnesi yaparak mutlaklaştırır. Buradaki mutlaklaşma Kant'ın önerdiği mutlak mekânlara benzetilebilir; bu defa sanatçının öznel müdahalesi ile

yıkılan-yeniden anlamlandırılan, dolayısıyla önce sanatçının duyumsallığında oluşmuş mekânları tecrübe ederiz. Matta-Clark'ın yapıtlarında ev, kavramsal açıdan modern düşüncenin felsefi birikimi ile anlamlanır, modernizmin başarısızlığı nedeniyle yıkılmalıdır ve işlevinden bağımsız olarak, eleştirinin bir aracı olarak yeniden oluşmalıdır.

Matta-Clark'ın yapıtlarının, modernizmin temelini oluşturan felsefi tartışmalar ile birlikte ele alınması ve modern dönemde yücelen öznelci bakış açısı ile çözümlemesi önerilmektedir. Bu bütünlük ile yaklaşıldığında, sanatçının işlerinde ön planda olan kapitalizm eleştirisinin, aynı zamanda endüstrileşmeye ve ondan ayıramayacağımız bir şekilde modernizme dönük olduğu, gözden kaçmayacak biçimde belirginleşmektedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Fikir-F.L.D.; Tasarım-F.L.D.; Denetleme-S.E.K.; Kaynaklar-F.L.D.; Malzemeler-F.L.D.; Veri Toplanması ve/veya İşlemesi-F.L.D.; Analiz ve/veya Yorum-F.L.D.; Literatür-F.L.D.; Yazıyı Yazan-F.L.D.; Eleştirel İnceleme-S.E.K.; Diğer-F.L.D.

Çıkar Çatışması: Yazarlar, çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Finansal Destek: Yazarlar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions: Concept-F.L.D.; Design-F.L.D.; Supervision-S.E.K.; Resources-F.L.D.; Data Collection and/or Processing-F.L.D.; Analysis and/or Interpretation-F.L.D.; Literature Search-F.L.D.; Writing Manuscript-F.L.D.; Critical Review-S.E.K.; Other-F.L.D.

Conflict of Interest: The authors have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The authors declared that this study has received no financial support.

Kaynaklar

- Ademoğlu, A. (1996). Heidegger'in Modernlikle yüzleşmesi. *Divan: Disiplinlerarası Çalışmalar Dergisi*, (1), 175-183. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/254290>
- Aytaç, O., & Madra, Y. (2007). [İmhayı beklerken] şehrin Artıklarını Toplamak: Gordon Matta-Clark'ın sanatının siyaseti, *Doxa*, 5, 58-73. https://www.academia.edu/11961513/_%C4%B0mhay%C4%B1_Beklerken_%C5%9Eehri_n_Art%C4%B1klar%C4%B1n%C4%B1_Toplamak_Gordon_Matta_Clark_%C4%B1n_Sanat%C4%B1n%C4%B1n_Siyaseti
- Baran, D. (2019). Gordon Matta-Clark'ı hazır nesne ile okumak: Teknik nesnenin dönüşümü. *Sanat Yazıları*, 0(41), 413-433. <https://search.trdizin.gov.tr/tr/yayin/detay/343308/gordon-matta-clarki-hazir-nesne-ile-okumak-teknik-nesnenin-donusumu>
- Barlas, M. (2021). Kamusal alanda bir site-specific art öncüsü: Gordon Matta-Clark ve arayış nesnesi olarak ev. *Uluslararası Sosyal Bilimler Akademik Araştırmalar Dergisi*, 5(2), 1-14. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1981149>

- Beşlioğlu, B. (2008). *The programmatic experimentation in the work of Gordon Matta-Clark* (Tez No. 176843) [Doktora Tezi, Orta Doğu Teknik Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Bozdoğan, S. (2001). *Modernizm ve ulusun inşası: Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde mimari kültür (3. Baskı)* (T. Birkan, Çev.). Metis Yayınları.
- Bumin, T. (2005). *Tartışılan modernlik: Descartes ve Spinoza (3. Baskı)*. Yapı Kredi Yayınları.
- Descartes, R. (1942). *Metafizik düşünceler (1. Baskı)* (M. Karasan, Çev.). Maarif Matbaası.
- Hume, D. (1976). *İnsanın anlama yetisi üzerine bir soruşturma (1. Baskı)* (O. Aruoba, Çev.). Hacettepe Üniversitesi Yayınları.
- Kant, I. (1998). *Critique of pure reason (1. Baskı)* (P. Guyer ve A. W. Wood, Çev. ve Ed.). Cambridge University Press.
- Lau, C. (1997). *Kant's transcendental method and its under-thematized problem* (Thesis No. 48536380) [Doctoral Thesis, The Chinese University of Hong Kong]. Core. <https://core.ac.uk/reader/48536380>
- Lauzon, C. (2017). *The Unmaking of home in contemporary art (1. Baskı)*. University of Toronto Press.
- Lee, P. M. (2000). *Object to be destroyed: The work of Gordon Matta-Clark (1. Baskı)*. The Mit Press. https://monoskop.org/images/5/5d/Lee_Pamela_M_Object_to_Be_Destroyed_The_Work_of_Gordon_Matta-Clark_1999.pdf
- Lefebvre, H. (2014). *Mekânın üretimi (2. Baskı)* (I. Ergüden, Çev.). Sel Yayınları.
- Locke, J. (1992). *İnsan anlığı üzerine bir deneme (1. Baskı)* (V. Hacıkadıroğlu, Çev.). Ara Yayıncılık.
- Matta-Clark, G. (1970). Garbage wall [Özgün Eser]. Artforum. <https://www.artforum.com/events/gordon-matta-clark-16-242967/>
- Matta-Clark, G. (1972-1973). Bronx floors [Özgün Eser]. MoMa. <https://www.moma.org/collection/works/81396>
- Matta-Clark, G. (1973). A W-Hole House [Özgün Eser]. MutualArt. <https://www.mutualart.com/Artwork/-A-W-HOLE-HOUSE-ROOFTOP-ATRIUM--II--/9CBC1D886322AC05>
- Matta-Clark, G. (1974a). Bingo [Özgün Eser]. MoMa. https://www.moma.org/collection/works/91762?sov_referrer=theme&theme_id=5638
- Matta-Clark, G. (1974b). Splitting [Özgün Eser]. Khan Academy. <https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/conceptual-and-performance-art/performanceart/a/gordon-matta-clark-splitting>
- Matta-Clark, G. (1975). Conical intersect [Özgün Eser]. Whitney. <https://whitney.org/collection/works/43339>
- Matta-Clark, G. (1976). Window blow-out [Özgün Eser]. Arkitektuel. https://www.arkitektuel.com/gordon-matta-clark/fig_17_ana_winowblowout_0/
- S. J. (2011, October 15). *Why the Pruitt-Igoe housing project failed*. The Economist. <https://www.economist.com/prospero/2011/10/15/why-the-pruitt-igoe-housing-project-failed?>

Sanatta Estetik Deneyime Yönelik Bir Süreç Tasarım Modeli: Estetik Bilişselcilik

A Process Design Model for Aesthetic Experience in Art: Aesthetic Cognitivism

Kerim LAÇINBAY 

Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim
Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi
Bölümü, Resim-İş Eğitimi Ana Bilim
Dalı, Ankara, Türkiye



Öz

Estetik bilişselcilik, sanat nesnelerinin insanların zihinsel süreçlerini etkileyebileceği ve yeni bilgi edinmelerine katkıda bulunabileceği düşüncesini temel alan önemli bir yaklaşım modelidir. Bu alandaki çalışmalar, insanların sanat nesneleriyle duygusal ve bilişsel etkileşimlerinin nasıl gerçekleştiğini anlamaya yöneliktir. Sanat nesnelerinin, insanların duygularını nasıl etkilediği, yeni bilgi ve deneyim kazanmalarına nasıl katkı sağladığı ve sanat eserlerine karşı duyulan merakın bu süreçte nasıl rol oynadığı gibi konular, estetik bilişselcilik çalışmalarının odak noktaları arasındadır. Estetik bilişselcilik, sanatın insanlar üzerindeki etkilerini anlamak ve onların sanat deneyimini daha derinlemesine incelemek için önemli bir yaklaşım sunmaktadır. Bu çalışma, estetik bilişselcilik perspektifinden sanat eserlerinin algılanışı, deneyimlenmesi ve değerlendirilmesi süreçlerini inceleyen betimsel bir araştırmadır. Estetik bilişselcilik ile ilgili alan yazın incelenmiş ve sanatın bilişsel ve duygusal süreçlere etkisini temele alan "Estetik Beğeni ve Estetik Yargı Modeli" üzerine odaklanılmıştır. Bu bağlamda, sanat nesnelerinin insanların düşünsel kapasitelerini genişletebileceği ve onlara yeni bakış açıları sunabileceği vurgulanmıştır. Estetik bilişselcilğe göre sanat, insanlara farklı düşünme biçimleri, duygusal deneyimler ve bakış açıları sunarak iç dünyalarını keşfetmelerine, duygularını ifade etmelerine ve düşüncelerini şekillendirmelerine ve dünyayı farklı perspektiflerle görmelerine yardımcı olabilir.

Anahtar Kelimeler: Görsel Sanatlar, Estetik Bilişselcilik, Estetik Deneyim, Algılama.

ABSTRACT

Aesthetic cognitivism is an important approach model based on the idea that art objects can affect people's mental processes and contribute to the acquisition of new knowledge. Studies in this field aim to understand how people's emotional and cognitive interactions with art objects are realized. Matters such as how art objects affect people's emotions, how they contribute to the acquisition of new knowledge and experience, and how curiosity about works of art plays a role are among the focal points of aesthetic cognitivism studies. Aesthetic cognitivism offers an important approach to understanding the effects of art on people and analyzing their experience of art in more depth. This study is descriptive research that examines the perception, experience, and evaluation processes of artworks from the perspective of aesthetic cognitivism. The literature on aesthetic cognitivism was examined and the focus was on the "Aesthetic Appreciation and Aesthetic Judgement Model" based on the effect of art on cognitive and emotional processes. In this context, it is emphasized that art objects can expand people's intellectual capacities and offer them new perspectives. According to aesthetic cognitivism, art can help people explore their inner states, express their emotions, shape their thinking, and see the world from different perspectives by offering them different ways of thinking, emotional experiences, and perspectives.

Keywords: Visual Arts, Aesthetic Cognitivism, Aesthetic Experience, Perception.

Geliş Tarihi/Received 04.03.2024
Kabul Tarihi/Accepted 22.03.2024
Yayın Tarihi/Publication Date 31.03.2024

Sorumlu Yazar/Corresponding author:

Kerim LAÇINBAY
E-mail: kerimlacinbay@gazi.edu.tr

Cite this article: Laçınbay, K. (2024). A process design model for aesthetic experience in art: Aesthetic cognitivism. *Art Vision*, 30(52), 88-94.
<https://doi.org/10.32547/artvision.1446722>



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

Giriş

Estetik, güzel kavramı üzerine sistemli düşünmenin bir bilimi olarak felsefenin başlıca konu alanlarından birisi olmakla birlikte; güzelin algılanışını ve deneyimlenmesi gibi özellikleri ile de psikolojinin ilgi alanları arasındadır (Elliott, 1966; Kagan, 1982). Güzelin algılanış biçimleri; felsefe, psikoloji, sinirbilim alanları başta olmak üzere görsel sanatlar eğitiminin de başlıca ilgi ve kapsam alanları arasında yerini almaktadır. Estetik bir değer ve bilişsel bir varlık göstergesi olarak sanat nesnesi, bu alanların tümüyle disiplinlerarası bir etkileşime sahiptir.

Antik Çağ filozoflarından; Platon ve Aristoteles, Orta Çağ düşünürlerinden Augustinus ve Thomaso; Yeni Çağ düşünürlerinden Immanuel Kant, Hegel ve Schiller; Yakın Çağ düşünürlerinden ise, Lukacs ve Adorno estetik üzerine önemli yaklaşımlar ortaya koymuş başlıca figürlerin birkaçını oluşturmaktadır. Estetik, yaygın anlamda bilindiği üzere felsefi kavramsallığı bakımından, Baumgarten'in çalışmalarıyla ortaya çıkmış ve Immanuel Kant ile psikolojik temelleri bakımından genişlemiştir (Yetkin, 1972). 18. Yüzyılın iki önemli düşünürü Baumgarten ve Kant'tan önce, David Hume ve Edmund Burke gibi düşünürler güzellik ve yüce konularında deneysel ve felsefi açıdan incelemişlerdir (Coccagna vd., 2020). 19. Yüzyılda ise, Gustav Fechner, bireylerin estetik tercihlerini araştırmak için fizik ve psikolojiyi bir araya getirerek deneysel estetiğin oluşumuna önemli katkılar sağlamıştır. Nesnelere hangi fiziksel özelliklerinin özünde estetik tercih tepkisi yarattığını araştırmayı amaçlamıştır (Coccagna vd., 2020). Estetik algılama konusunda önemli bir düşünür olan Immanuel Kant (1724-1804), Yargı Yetisinin Eleştirisi'nde estetik algılamanın aşamalarını ortaya koyan ilk ve önemli örnekler arasındadır (Kant, 2016). Kant, güzelin algılanmasını kısımlar altında incelemiş ve bu kısımlardan yola çıkarak estetik algılamayla ilgili anlamlı tezler ortaya koymuştur. Kant'ın ardından Gustav Fechner (1801-1887) estetik algılamanın deneyselliği üzerine araştırmalar yapmıştır. Fechner, bireyin sosyal hayatı içinde yer alan nesnelere ölçüleri ve oranları ile estetiğin algılanış biçimlerini deneysel olarak araştıran ilk düşünürler arasındadır. Güzeli algılama ve güzelden haz almada belirleyici değer olarak nesnenin ölçülerine odaklanmıştır. Mektup zarfları, kapılar, kitap ciltleri, tuğlalar gibi nesnelere üzerinden algısal deneylerle algılama üzerindeki estetik kriterleri belirlemiştir.

Bir sanat nesnesinin onu ortaya koyan sanatçı ve estetik alımlayıcısı üzerinde hedonik (hazcı) bir çekiciliği vardır (Matthen, 2017). "Sanat nesnesinin oluşturduğu bu haz, onun estetik yapısından mı, yoksa onu ortaya koyanın ya da izleyicisinin önceki deneyimlerinden mi kaynaklanıyor?" sorusu sanat nesnesine düşünce temelli yaklaşımları da beraberinde getirmiştir (Coccagna vd., 2020). Diğer bir ifadeyle sanat nesnesinin oluşturduğu bu haz, onun estetik kimliğinin ya da epistemik kimliğinin bir sonucu mu? Yoksa tüm bunlardan bağımsız olarak estetik öznenin ya da alımlayıcının estetik deneyimlerinin sonucu mu? Çağdaş estetiğin temel tartışmalardan biri olan bu soru, tümüyle estetik bilişselcilik ile ilgilidir. Bir yandan estetik bilişselcilik, sanat nesnelere dünya hakkında önemli bir bilgi kaynağı olarak hizmet ettiğini (epistemik iddia) ve bu şekilde edinilen bilginin bir sanat eserinin estetik değerine katkıda bulunduğunu (estetik iddia) savunur (Kuplen, 2023).

Güzelin, sanat nesnesi üzerinden sorgulanışı ve anlamlandırma girişimleri, tarihin her safhasında olduğu gibi yaşadığımız çağda da sanatın kuramsal ve uygulamalı yanlarını ilgilendirecek şekilde güncelliğini devam ettirmektedir. Estetik bilişselcilik araştırmaları bu kapsamdaki en güncel örnekler arasında yer almaktadır. Batı'da 2000'li yıllarla birlikte, sanat eğitimcilerinin, psikologların, sinirbilimcilerin estetik bilişselcilik alanında sıklıkla disiplinlerarası araştırmalar yaptıkları görülmekte olup (Leder vd., 2004; Christensen vd., 2023; Kuplen, 2023); ülkemizde de, bu araştırma ile birlikte kavramın tanınmasına ve yeni araştırmalar için yaygınlık kazanmasına katkı sunmak amaçlanmaktadır. Bu çalışma, tarihsel bir perspektif içinde estetikte güncel bir yaklaşım modeli olarak ortaya çıkmış olan estetik bilişselciliğin önemini ortaya koymayı amaçlayan betimsel bir araştırmadır.

Yöntem

Bu araştırma, alan yazın taramasına dayalı olup, betimsel modelde hazırlanmıştır. Grant & Booth (2009) alan yazın araştırmasını, kuramsal araştırmalarda kullanılan başlıca yöntemlerden biri olarak ifade etmişlerdir. Alan yazın taramalarında genellikle temel bir konu veya kavram ile ilgili yakın geçmişte yapılan çalışmalara yer verilerek elde edilen bulgular çeşitli kavramlar veya temalar altında sunulur (Grant ve Booth, 2009). Alan yazın taraması, belirlenen bir konuya ilişkin önceki çalışmaların bulgularının, ilgili araştırma probleminin önceki çalışmalarda ne şekilde cevaplandırıldığının ortaya koyulmasını sağlar (Büyüköztürk vd., 2009). Bu çalışmada, ilgili alan yazın incelenerek, estetik bilişselci bir bakış açısıyla farklı perspektiflerden dünyaya bakmanın teşvik edilebileceği gösterilmeye çalışılmıştır.

Estetik Bilişselcilik

Estetik bilişselcilik, sanat nesnelere algılanması, anlaşılması ve değerlendirilmesi süreçlerini inceleyen, sanat eğitiminde estetik farkındalığın kavratılması için kullanılacak bir yaklaşımdır. Bu yaklaşımın oluşumunda; sanat, felsefe, psikoloji ve sinirbilim gibi disiplinlerin katkıları bulunmaktadır. Bu yaklaşım, sanat nesnelere insan zihninde nasıl işlendiğine, nasıl anlamlandırıldığına ve değeri üzerine odaklanır (Christensen vd., 2023). Estetik ve estetik belirleyicilerin bilişsel süreçlerinin incelenmesi, genellikle deneysel psikolojideki en eski ikinci disiplin olarak kabul edilir. Fechner, Estetiğe Giriş (Vorschule der Aesthetik) adlı kitabı ile, bu araştırma alanının kurucusu olarak kabul edilir. Fechner, titiz bir metodoloji kullanma ve nesnel uyaran özellikleri ile estetik tepkiler arasındaki ilişkileri ortaya çıkarma arzusunu vurgulamak için bu alanı "deneysel estetik" olarak adlandırmıştır (Graf & Landwehr,

2015). Estetik bilişselcilik, Kant'a kadar uzanmasına rağmen, bu kavram ilk olarak Berlyne tarafından 1960 yılında yayımlanan çalışmada ortaya atılmıştır. Berlyne'nin bu çalışması, estetik deneyimlerin bilişsel süreçlerle ilişkili olduğunu ve sanat eserlerinin insanların zihinsel anlayışını geliştirebileceğini vurgulamıştır. Bu çalışma, estetik bilişselcilik kavramının temellerini atmış ve ilerleyen yıllarda bu alanda yapılan araştırmaları etkilemiştir (Berlyne, 1960).

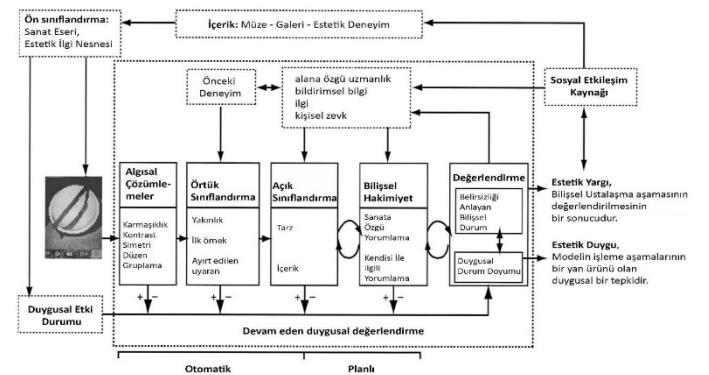
Estetik bilişselcilik, sanatın sadece insanların duygusal tepkilerine değil; aynı zamanda düşünsel süreçlerini de etkileyebileceğini ve düşünme biçimlerine yön verebileceğini vurgular. Bu kavram, sanat nesnelerinin insanların zihinsel süreçlerini nasıl etkilediği ve estetik deneyimlerin nasıl bilişsel gelişime katkı sağladığı gibi konuları araştırmak için önemli bir çerçeve sunar (Marmodoro, 2020). Bu yaklaşıma göre, sanat nesnelere, alımlayıcılar için zihinsel bir etkileşim ve anlam aracına dönüşebilir (Seeley, 2013). Diğer bir deyişle, estetik bilişselcilik sanatın bireyde sadece romantik bir deneyim oluşturmasının ötesinde, insan zihninde derin etkiler bırakan bir etkinlik olduğunu savunur. Bu bakımdan sanat nesnelere hem onu ortaya koyan özünde, hem de onunla iletişime geçen alımlayıcıda derin düşünceler uyandırabilir ve onlara yeni bakış açıları sunabilir (Graham, 1996).

Estetik bilişselcilik, sanat nesnelerinin algılanması ve yorumlanmasında bilişsel süreçlerin rolünün önemini vurgular. Örneğin, bir sanat nesnesinin üzerinde düşünüp değerlendirme yaparken; dikkat, bellek, duygusal tepkiler ve önyargılar gibi bilişsel süreçlerin nasıl etkili olduğunu incelemek estetik bilişselcilik açısından önemlidir (Christensen vd., 2023). Ayrıca, estetik bilişselcilik, sanat nesnelerinin insanların düşünce yapısını nasıl etkilediğini ve sanatın insanların düşünsel kapasitesini nasıl genişletebileceğini araştırır. Sanatın bilişsel değerini sadece doğru bilgi edinme süreci olarak değil, mevcut bilgiyi derinleştirme ve duygusal anlayışı artırma süreci olarak da görmektedir. Bu yaklaşım, sanat eserlerinin insanların düşünsel kapasitelerini genişletme potansiyeline odaklanarak, bilişsel değeri daha geniş bir çerçevede ele almaktadır (Gibson, 2008).

Estetik bilişselciliğin temel iddialarından biri, sanatın yeni bilgi ve deneyimi teşvik edebileceğidir. Bu iddia, öncelikle edebi sanatlara ilişkin felsefi tartışmalara dayanmaktadır (Graham, 1996). Plastik sanatlar alanındaki varsayımlar ise, bu felsefi tartışmaların ardından ortaya çıkmıştır. Bu tartışmalar, edebi sanatları temel alsa da iddiaları tüm sanat türlerine genellenebilir (Christensen vd., 2023). Bazı estetik bilişselciler, sanatın insan deneyimlerine yönelik nitelikli farkındalık sağlayabileceğini ve insanların dünyayı

algılama biçimini değiştirebileceğini (tutum ve duygular gibi) ve sanatın dünya hakkında gerçekler sunabileceğini savunmaktadır (Baumberger, 2013). Bu görüşe karşı çıkanlar ise, sanatın sadece kendi özü ve iç dünyası ile ilişkili yenilikleri doğurduğunu öne sürmektedir (Diffey, 1995). Estetik bilişsel süreçler, sanat motivasyonu ile yakından ilişkilidir. Beyin bölgeleri arasındaki entegrasyon, özellikle merak ve merakın doymu ile ilişkilendirilen varsayılan mod ağı (Default Mode Network (DMN)) ve ödül sistemleri arasında gerçekleşir. Bu beyin bölgeleri, bilgi edinme ile ilişkilendirilirken aynı zamanda estetik beğeni ile ilişkilendirilir. Estetik beğenin, bilgi edinmeden daha erken bir süreçte gerçekleşebileceği öne sürülmektedir. Ayrıca, bazı insanlar sanatla etkileşime girmeye daha yatkın olabilir ve bu duruma çevresindekilerden daha fazla öğrenmeye motive olabilirler. Bir kişinin bir sanat eserine ilgi veya hayranlık ile tepki vermesi, sanat bilgisine ve kişiliğine bağlıdır. Dolayısıyla, estetik bilişsel süreçler, sanat motivasyonu ve öğrenme arasındaki karmaşık ilişkileri anlamak için önemli bir rol oynamaktadır (Christensen vd., 2023).

Estetik bilişselcilikle ilgili sanatsal etkileşim süreçlerini düzenlemek için çeşitli modeller alan yazında yer almış olmasına rağmen, Leder ve arkadaşlarının (2004) ortaya koydukları *Estetik Beğeni ve Estetik Deneyim Modeli (A Model of Aesthetic Appreciation and Aesthetic Judgments)* bir yol gösterici olarak kullanılmaktadır. Bu modelde, bireyin bir sanat nesnesiyle karşılaştığında yaşadığı farklı estetik deneyimlerin ve bu deneyimlere bağlı olarak ortaya çıkan sonuçların zaman içindeki seyri açıkça belirtilmektedir. Model, estetik deneyimlerin beş aşamadan oluştuğunu (Algısal Çözümlemeler, Örtük Sınıflandırma, Açık Sınıflandırma, Bilişsel Hakimiyet ve Değerlendirme) öne sürmektedir. Ayrıca model, estetik duygu ve estetik değerlendirmeleri birbirinden ayırmaktadır (Leder vd., 2004).



Görsel 1.

Estetik Beğeni ve Estetik Yargı Modeli (Orijinal İngilizce Adı: "A Model of Aesthetic Appreciation and Aesthetic Judgments" (Leder vd., 2004).

Bu psikolojik modelde, estetik deneyimlerde ve estetik değerlendirmelerde yer alan bir dizi işlem aşaması sistemli biçimde gösterilmektedir. Ayrıca, her aşamadaki süreçleri etkileyen önemli değişkenler sistemli biçimde ele alınmaktadır. Burada, estetik deneyimlerin bilişsel ve duygusal bakımdan sistematik bir işlem oluşturduğu, genellikle sanata özgü olduğu ve birçok durumda hem hoşnut edici hem de öz-ödüllendirici olduğu gösterilmektedir. Sanata maruz kalma, algılayıcıya eseri başarılı bir şekilde sınıflandırma, anlama ve bilişsel hakimiyet oluşturma konusunda kapsamlı bir durum oluşturmaktadır. Bu sürecin bütünü ise, estetik deneyim olarak adlandırılmaktadır (Leder vd., 2004). Dolayısıyla; her bir estetik deneyim, sürekli olarak dönüşen duygusal durumlara eşlik eden bilişsel bir süreçtir. Duygu ve bilinç karşılıklı olarak etkileşime girerek estetik duyguya dönüşmektedir (Markovic, 2012). Bir sanat nesnesi üzerinde bilişsel hakimiyet kazanmak, daha sonra karşılaşılabilecek sanat nesnelere hakkında deneyim sahibi olmaya imkân sağlayacağından süreç bütünüyle bir motivasyonun kaynağıdır. Uzun vadede, bu tür motivasyon, sanata olan ilgiyi artırmaktadır (Laçınbay, 2020). Bu nedenle, sosyal hayattaki her alımlayıcının sanat nesnelere yönelik bilişsel hakimiyet geliştirmesi önemlidir. Modelin estetik yargı ve estetik duygu olmak üzere iki farklı çıktısı bulunmaktadır. Model, algılayıcının bilişsel sistem içindeki süreçlerini anlama üzerine odaklanmıştır. Bununla birlikte, dış değişkenler de kısaca ele alınmaktadır (Leder vd., 2004).

Modelin sol alt kısımda belirtilen görsel sembolik olarak sanat nesnesini temsil etmektedir. Burada her bir sanat nesnesi bilişsel süreç için bir girdi sağlamaktadır. Model kapsamında bir nesnenin sanat nesnesi sayılabilmesi ve durumun geçerliliğini-güvenirliliğini artırabilmesi için araştırmacılar müze veya bir sanat galerisinde görülerek bilişsel sürece bağlam oluşturmak için dahil edilmesi gerektiğini önermektedir (Leder vd., 2004). Diğer bir deyişle, estetik deneyim, estetik nesneyi içeren bir alanda yaşandığında çok daha anlamlı hale gelir. Sanat mekânında bir sanat nesnesi ile karşılaşan bireyde “Duygusal Etki Durumu” oluşur. Zihin, burada ilk olarak algısal çözümlenmeler yapmaya yönelir. Alımlayıcının önceki sanat deneyimleri, bildirimsel bilgi durumu, alana olan ilgisi ve motivasyonu sırasıyla; onun örtük bilişsel sınıflandırma ve açık bilişsel sınıflandırma yapmasını ardından da bilişsel bir hakimiyet oluşturmalarını ve değerlendirme yapmasını sağlar. Üst bilişsel bir beceri olan bildirimsel bilgi, alımlayıcının konu hakkında kendi sahip olduğu yeterlikleri ifade eder (Özsoy, 2008). Bunun yanı sıra, bireylerin sanat nesnelere yönelik merak, arzu, istek gibi motivasyon durumları da onların estetik deneyim süreçlerini

yönlendirir (Cervera vd., 2020). Bu yaşantının sonucunda ise; bilişsel bakımdan bir estetik yargı, his olarak da bir estetik duygu oluşturur. Bu aşamalar şu şekilde açıklanabilir:

Algısal Çözümlenmeler

Bir sanat nesnesi, estetik alımlayıcıda ilk olarak algısal olarak çözümlenir. Yani alımlayıcı sanat nesnesinin optik bakış açısına dayalı görüntüsü (ön yapısı) ile ilk iletişimi kurar. Sanat nesnesi ile karşılaşan alımlayıcının anlık suskunluk durumu ilk olarak onu biçim üzerinde düşünmeye sevk eder (Fiedler, 2017). Genellikle eserde ilk olarak “vurgulanan” algılanır. Bu vurgulama, renk veya rensizlik olabileceği gibi, hacim farklılığı veya bir başka biçimsel unsur olarak da görünebilir. Sanat nesnelere üzerine yapılan psikolojik çalışmaların çoğu eserin ön yapısına ilişkin algısal durumlara odaklanmıştır (Reber, Wurtz & Zimmermann, 2004; Ishai, Fairhall & Pepperell, 2007). Sanat nesnesi üzerinde yapılan bazı basit algısal değişiklikler insanların bir nesneyi diğerine oranla tercih etme düzeylerini ve eğilimlerini göstermektedir (Carroll, Agarwala & Agrawala, 2010).

Karmaşıklık: Ön yapı bakımından orta düzeyde algısal karmaşıklığa sahip kompozisyonların, çok karmaşık veya doğrudan anlaşılabilir olanlara oranla daha çabuk algılanabilmesi durumudur.

Kontrastlık: Sanat nesnesinde kontrastlıklar biçimsel ön yapıda en çok dikkat çeken özelliklerden biridir. Bilişsel bakımdan; hacim, renk, yön ve leke kontrastlıklarındaki küçük farklılıklar bile estetik tercihleri etkileyebilir. Net kontrastlıklar estetik tercih eğilimini tetikleyebilir.

Simetri: Hem sıradan görsel nesnelere hem de sanat nesnelere öncelikle algılanır. Zihnin otomatik işlem gerçekleştirerek simetrik olanı genellikle simetrik olmayana tercih eder (Weichselbaum, Leder & Ansorge, 2018). Algısal simetri estetik yargılarda önemli bir değişkendir.

Gruplama ve Düzen Oluşturma: Sanat eserlerinin algısal analizinde gruplama ve düzen ile ilgili değişkenler hızlı ve otomatik olarak ortaya çıkarılır. Örneğin renk, zihinde görsel uyarıların işlenmesinin ilk aşamalarında ortaya çıkan ve estetik tercihleri etkileyebilen bir algısal belirleyicilerden biridir. Bununla birlikte leke, çizgi dağılımı da görsel algıdaki gruplamaları etkiler. Estetik olarak tercih edilen görsel yapıların belirlenmesinde Gestalt ilkeleri önemli rol oynar (Klapp & Jagacinski, 2011).

Genel olarak, sanat eserlerinin algısal olarak çözümlenmesi, estetik tercihlere ve yargılara katkıda bulunan çeşitli görsel özelliklerin hızlı bir şekilde işlenmesini içerir.

Örtük Sınıflandırma

Estetik algılama süreci, görsel özelliklerin bilinçaltı seviyede algılanıp işlendiği ve estetik yargıları etkilemek için örtük hafıza etkilerine sahiptir (Leder vd., 2004). Bu sistem, otomatik olarak zihnin arka planında çalışır (Weichselbaum vd., 2018). Örneğin; Piet Mondrian (1872-1944) ve Kazimir Malevitch (1879-1935) gibi bazı görsel sanatçılar çalışmalarında geometrik düzen oluşturmak için sıklıkla sanata özgü olan ve insanın algısal sisteminden yararlanan bu örtük özellikleri kullanmışlardır. Bu bağlamda, gizil olarak estetik tercihleri etkileyen iki temel unsur ‐aşinalık (yakınlık)‐ ve ‐ilk örnek uyarıcı (prototip uyarıcı)‐ olma durumudur. Aşına olma durumu, sanat nesnesine yönelik maruz kalınan benzer deneyimlerin bir sonucu olarak ortaya çıkar. Bu durum, estetik tercih sonucu deneyimlenmiş olan nesneyi yönetimde olumlu sonuçlar göstereceği gibi, bu estetik nesnenin sıklıkla tekrarlarının görüldüğü için estetik tercih edilmeme sebebi de olabilir (Leder vd., 2004). Estetik deneyim sıklığı arttıkça aşinalık da artar. Sanatçı tarafından yaratılacak yeni eserlerin sanatçıya aşına bir alımlayıcı tarafından sanatçının daha önceki bir sanat nesnesine çok fazla benzerlik göstermesi, alımlayıcının estetik tercih motivasyonlarında olumsuz etkiler oluşturabilir. Bu durum, sanat nesnesinin biricikliğine aykırı bir durum olarak örtük olarak tercih edilmemesine neden olabilir. Örtük sınıflandırmanın bir diğer gizil gücü ise, sanat nesnesinin ilk örnek uyarıcı (prototip uyarıcı) olma durumudur. Görsel düzen veya üslup bakımından ayırt edilen uyaran olma özelliğine sahip ve ‐farklı, özgün‐ olarak nitelendirilerek karşılaşılan sanat nesneleri bu özelliği taşımaktadır. Bu bağlamda ilk örnek olma durumu özgünlük ve biriciklik bakımından örtük bir zihinsel duruma karşılık gelmektedir. Estetik deneyimin daha kapsamlı biçimde anlaşılabilmesi için bu üç gizil sınıflandırma kavramının farkında olunması gerekmektedir (Leder vd., 2004; Weichselbaum vd., 2018).

Açık Sınıflandırma

Modelin açık sınıflandırma aşaması, işlemlerin temel olarak alımlayıcının sanatsal donanımı ve bilgi düzeyi tarafından etkilendiği bir adımı ifade eder. Kısıtlı sanatsal bilgiye sahip alımlayıcılar, eserde neyin betimlendiği gibi ön yapıya ait kavramlarla ilgilenebilir. Bu durum açık sınıflandırma açısından temel düzeyde basit tanımlarla ‐yalnızca görünen‐ ile açıklanabilir. Bu açık sınıflandırma, biçimsel olarak ön yapı yorumuna imkân tanırken, öze ilişkin arka yapı çözümlemesine olanak sağlamayabilir (Yeh & Peng, 2019). Ancak estetik deneyimler sonucundaki uzmanlık arttıkça eserin sanatçısına olan farkındalık, eserin tarihsel önemi, içeriğin yorumu, üslup özellikleri gibi açık sınıflandırmanın niteliği genişler (Leder vd., 2004).

Deneyimli alımlayıcılar, eserleri sadece görsel içerikleriyle değil, aynı zamanda belirli bir sanat dönemini, benzer üsluba sahip sanatçıların isimlerini tanıyarak da eserleri tanımlayabilirler. Bu estetik çözümlenmede yeniliğe duyulan ihtiyaç etkili olabilir. Ayrıca, sanatçının tarzındaki değişimlerin alımlayıcı tarafından tanınması da açık sınıflandırmada rol oynayabilir. Estetik nesne üzerindeki imgelerin alışlagelmiş temsillerinden farklılık gösteren yönlerinin tanınması, bir eserin gerçek niteliğinin anlaşılmasına da katkıda bulunur. Sanat bilgisindeki entelektüel birikim, açık sınıflandırmanın sonuçlarını şekillendirmede önemli bir rol oynar. Bu bakımdan açık sınıflandırma aşaması, sanatsal birikimin estetik deneyimlerde bilişsel işlemleri nasıl etkilediğini incelemenin önemini vurgular.

Bilişsel Hakimiyet ve Değerlendirme

Bilişsel Hakimiyet ve Değerlendirme işlem basamaklarının her ikisi de geri bildirim döngüsü oluşturduğundan birbiriyle yakından bağlantılıdır (Leder vd., 2004). Değerlendirme aşaması, bilişsel hakimiyet başarısını belirleyerek estetik sürece rehberlik eder. Ayrıca, geriye dönük döngü aracılığıyla, bilgi işlemeyi yeniden başlatır. Değerlendirme, öznel olarak yeterince başarılı deneyimlenmediğinde, bilgi işleme sistemi otomatik olarak önceki aşamalara yönlendirilebilir. Bu kapsamda uzmanlık düzeyi bilişsel hakimiyet ile doğru orantılıdır. Sanatsal deneyim sıklığı yüksek alımlayıcılar, sanat nesnelerin bilişsel hakimiyetlerini biçim ve öz ile ilişki kurarak ele alırken, naif izleyiciler daha çok görsel biçime veya benzer dış referanslara başvurmaktadır.

Alımlayıcılar biçim bakımından çok çeşitlilik barındıran veya doğrudan anlaşılması güç bir sanat eseriyle karşılaştıklarında, sanatı ya da sanatçının amacını anlamalarını engelleyen bir bilgi boşluğu ile karşılaşabilirler. Sanatın duysal olarak algılanabilen yönleriyle (renk, biçim, kompozisyon kullanımı gibi) ilgilenebilir ve bu durumlardan keyif alabilirler. Ancak sanat nesnesi üzerinde tam olarak anlamadıkları bir şeyler olduğunu da fark edebilirler. Burada, sanatçı hakkında ön bilgi sahibi olmak, sanat nesnesinin yapıldığı kültürel bağlamı tanımak, sanatçının amacını bilmek ya da onunla ilgili bir eleştirmenin analizini okumak bu boşluğu doldurabilir. Sanat motivasyonuna sahip, meraklı insanların bu bilgiyi arama ve estetik deneyimlerini geliştirme olasılığı daha yüksektir (Kenett, Humphries & Chatterjee, 2023).

Günümüzde deneysel estetik çalışmaları da bir sanat nesnesini tüm yönleriyle çözümlenerek anlamının beyindeki ödüllendirme merkezlerini aktive ettiğini ortaya koymuştur (Zeki, 1999). Başarılı bilişsel hakimiyetin beyindeki ödüllendirme merkezlerini nasıl etkilediğini

ortaya çıkarmak için beyin görüntüleme teknolojileri aracılığıyla tespitler yapılmaktadır. Günümüzde araştırma sıklığı giderek artan ve yaygınlık kazanma eğilimde olan deneysel estetiğe dayalı araştırmalar tam da bu konu ile ilgili disiplinlerarası bir yaklaşımı ortaya koymaktadır (Ishizu & Zeki, 2013; Zeki vd., 2020).

Sonuç

Estetik özne açısından sanat nesnelere kurgusalıdır, yani orada anlatılan veya sunulan ifadeler, karakterler ve durumlar sanatçının imge dünyasından ibarettir. Bu imgeler, bir kompozisyon içinde bütünlüğe kavuştuğunda eserin senaryosunu oluşturur. Alımlayıcı açısından ise, sanat nesnesi sanatçının duygu ve düşünce dünyası ile iletişim kuracağı bir göstergedir. Onun için sanat nesnesi estetik ve epistemik bir anlam oluşturabilir. Alımlayıcı, sanat nesnesi üzerinden sanatçı ile iletişimini; kendi bildirimsel bilgisi, ilgisi, zevki ve estetik deneyimleri aracılığıyla oluşturur. Her iki figürü yeniden buluşturan duygu ise, bu estetik deneyim sonucu ortaya çıkan “haz” durumudur. Haz, sanatçıyı yeni sanat nesnelere yaratmaya; alımlayıcıyı ise, bu nesnelere buluşarak yeni estetik deneyimler oluşturmaya sevk eder.

Estetik bilişselcilik, temelinde sanattan elde edilebilecek bilgi ve deneyimin doğası incelendiğinde, sanat eserlerinin insanların zihinsel süreçlerini etkileyebileceği ve yeni bilgi edinmelerine katkıda bulunabileceği anlaşılmaktadır. Bu açıdan bakıldığında, sanat nesnelere sadece duygusal tepkilerle sınırlı olmayıp, aynı zamanda alımlayıcılarda düşünsel süreçleri de etkileyerek onlara yeni bakış açıları kazanmalarına ve derinlemesine deneyim sağlamalarına olanak sunduğu anlaşılmaktadır. Bu bakımdan sanat, insanlara farklı düşünme biçimleri, duygusal deneyimler ve bakış açıları sunarak iç dünyalarını keşfetmelerine, duygularını ifade etmelerine ve düşüncelerini şekillendirmelerine yardımcı olmaktadır. Ayrıca, alımlayıcılar sanat eserleri aracılığıyla farklı kültürleri, tarihleri ve insan deneyimlerini anlama ve değerlendirme fırsatı bulmaktadır. Bu bağlamda, sanattan elde edilebilecek bilgi, duygu ve deneyimin doğası çok yönlüdür ve kişiden kişiye değişebilir. Sonuç olarak, estetik bilişselcilik kavramı, sanatın insanların zihinsel süreçlerini nasıl etkilediği ve estetik deneyimlerin nasıl bilişsel gelişime katkı sağladığı gibi konuları araştırmak için önemli bir çerçeve sunmaktadır. Estetik bilişselcilikte bir kişinin sanattan yeni bir bilgi ve deneyim kazanmaya yatkın olmasını etkileyen faktörlerin sadece bağlam ve estetik özelliklerle sınırlı olmadığı anlaşılmaktadır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Fikir-K.L.; Tasarım-K.L.; Denetleme-K.L.; Kaynaklar-K.L.; Veri Toplanması ve/veya İşlenmesi-K.L.; Analiz ve/veya Yorum-K.L.; Literatür Taraması-K.L.; Yazıyı Yazan-K.L.; Eleştirel İnceleme-K.L.; Diğer-K.L.

Çıkar Çatışması: Yazarlar, çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Finansal Destek: Yazarlar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions: Concept-K.L.; Design-K.L.; Supervision-K.L.; Resources-K.L.; Data Collection and/or Processing-K.L.; Analysis and/or Interpretation-K.L.; Literature Search-K.L.; Writing Manuscript-K.L.; Critical Review-K.L.; Other-K.L.

Conflict of Interest: The authors have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The authors declared that this study has received no financial support.

Kaynaklar

- Baumberger, C. (2013). *Art and understanding: In defence of aesthetic cognitivism*. PhilPapers.
- Berlyne, D. E. (1960). The new experimental aesthetics. In D. E. Berlyne (Ed.), *Studies in the new experimental aesthetics* (pp. 1–25). Hemisphere Publication Services.
- Büyüköztürk, Ş., Kılıç Çakmak, E., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş. & Demirel, F. (2009). *Bilimsel araştırma yöntemleri*. Pegem Akademi.
- Carroll, R., Agarwala, A., & Agrawala, M. (2010). Image warps for artistic perspective manipulation. *ACM Transactions on Graphics*, 29(4), 1-9. <https://doi.org/10.1145/1778765.1778864>
- Cervera, R. L., Wang, M. Z., & Hayden, B. Y. (2020). Systems neuroscience of curiosity. *Current Opinion in Behavioral Sciences*, 35, 48–55. <https://doi.org/10.1016/j.cobeha.2020.06.011>
- Christensen, A. P., Cardillo, E. R., & Chatterjee, A. (2023). Can art promote understanding? A review of the psychology and neuroscience of aesthetic cognitivism. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*. Advance online publication. <https://doi.org/10.1037/aca0000541>
- Coccagna, M., Avanzini, P., Portera, M., Vecchiato, G., Destro, M. F., Sironi, A. V., Salvi, F., Gatti, G., Domenicali, F., Folgieri, R., Banzi, A., Elisabetta, C., Lanzoni, L., Antonella, V., Bisi, M., Cesari, S., Vivarelli, A., Pier, G. B., Camillo, G. S., ... Mazzacane, S. (2020). Neuroaesthetics of art vision: An experimental approach to the sense of beauty. *Journal of Clinical Trials*, 10(2), 1-8. <https://air.unimi.it/retrieve/handle/2434/807787/1682543/neuroaesthetics-of-art-vision-an-experimental-approach-to-the-sense-of-beauty.pdf>
- Diffey, T. J. (1995). What can we learn from art?. *Australasian Journal of Philosophy*, 73(2), 204-211. <https://doi.org/10.1080/00048409512346541>

- Elliott, R. K. (1966). Aesthetic Theory and the Experience of Art. *Proceedings of the Aristotelian Society*, 67, 111-126. <https://www.jstor.org/stable/i408492>
- Fiedler, K. (2017). *Görsel sanat eserleri konusunda yargıda bulunmak üzerine* (H. Anay, Çev.). Janus Yayıncılık. (Orijinal çalışmanın yayın tarihi, 2016)
- Gibson, J. (2008). Cognitivism and the Arts. *Philosophy Compass*, 3(4), 573-589. <https://doi.org/10.1111/j.1747-9991.2008.00144.x>
- Graf, L. K., & Landwehr, J. R. (2015). A dual-process perspective on fluency-based aesthetics: The pleasure-interest model of aesthetic liking. *Personality and Social Psychology Review*, 19(4), 395-410. <https://doi.org/10.1177/1088868315574978>
- Graham, G. (1996). Aesthetic cognitivism and the literary arts. *Journal of Aesthetic Education*, 30(1), 1-17. <https://doi.org/10.2307/3333229>
- Grant, M. J., & Booth, A. (2009). A typology of reviews: An analysis of 14 review types and associated methodologies. *Health Information & Libraries Journal*, 26(2), 91-108 <https://doi.org/10.1111/j.1471-1842.2009.00848.x>
- Ishai, A., Fairhall, S. L., & Pepperell, R. (2007). Perception, memory and aesthetics of indeterminate art. *Brain Research Bulletin*, 73(4-6), 319-324. <https://doi.org/10.1016/j.brainresbull.2007.04.009>
- Ishizu, T., & Zeki, S. (2013). The brain's specialized systems for aesthetic and perceptual judgment. *European Journal of Neuroscience*, 37(9), 1413-1420. <https://doi.org/10.1111/ejn.12135>
- Kagan, M. (1982). *Güzellik bilimi olarak estetik ve sanat* (A. Çalışlar, Çev.). Altın Kitaplar. (Orijinal çalışmanın yayın tarihi, 1971).
- Kant, I. (2016). *Yargı yetisinin eleştirisi* (A. Yardımlı, Çev.). İdea Yayınevi. (Orijinal çalışmanın yayın tarihi, 1790, 1793).
- Kenett, Y. N., Humphries, S., & Chatterjee, A. (2023). A thirst for knowledge: Grounding curiosity, creativity, and aesthetics in memory and reward neural systems. *Creativity Research Journal*, 35(3), 412-426. <https://doi.org/10.1080/10400419.2023.2165748>
- Klapp, S. T., & Jagacinski, R. J. (2011). Gestalt principles in the control of motor action. *Psychological Bulletin*, 137(3), 443-462. <https://doi.org/10.1037/a0022361>
- Kuplen, M. (2023). *Kant's aesthetic cognitivism: On the value of art*. Bloomsbury Publishing.
- Laçınbay, K. (2020). Estetik algılama ve sanatsal yaratım sürecinde sanat motivasyonunun önemi. *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 40(2), 775-795. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1255137>
- Leder, H., Belke, B., Oeberst, A., & Augustin, D. (2004). A model of aesthetic appreciation and aesthetic judgments. *British Journal of Psychology*, 95(4), 489-508. <https://doi.org/10.1348/0007126042369811>
- Markovic, S. (2012). Components of aesthetic experience: aesthetic fascination, aesthetic appraisal, and aesthetic emotion. *i-Perception*, 3(1), 1-17. <https://doi.org/10.1068/i0450aap>
- Marmodoro, A. (2020). Aesthetic cognitivism. *The Journal for the Philosophy of Language, Mind and the Arts*, 1(1), 41-52. <http://doi.org/10.30687/Jolma//2020/01/003>
- Matthen, M. (2017). The pleasure of art. *Australasian Philosophical Review*, 1(1), 6-28. <https://doi.org/10.1080/24740500.2017.1287034>
- Özsoy, G. (2008). Üstbiliş. *Türk Eğitim Bilimleri Dergisi*, 6(4), 713-740. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/256304>
- Reber, R., Wurtz, P., & Zimmermann, T. D. (2004). Exploring "fringe" consciousness: The subjective experience of perceptual fluency and its objective bases. *Consciousness and Cognition*, 13(1), 47-60. [https://doi.org/10.1016/S1053-8100\(03\)00049-7](https://doi.org/10.1016/S1053-8100(03)00049-7)
- Seeley, W. P. (2013). Art, meaning, and perception: A question of methods for a cognitive neuroscience of art. *British Journal of Aesthetics*, 53(4), 443-460. <https://doi.org/10.1093/aesthj/ayt022>
- Weichselbaum, H., Leder, H., & Ansorge, U. (2018). Implicit and explicit evaluation of visual symmetry as a function of art expertise. *i-Perception*, 9(2), 1-24. <https://doi.org/10.1177/2041669518761>
- Yeh, Y. C., & Peng, Y. Y. (2019). The Influences of aesthetic life experience and expertise on aesthetic judgement and emotion in mundane arts. *International Journal of Art & Design Education*, 38(2), 492-507. <https://doi.org/10.1111/jade.12213>
- Yetkin, S. K. (1972). *Estetik doktrinler*. Bilgi Yayınevi.
- Zeki, S. (1999). Art and the brain. *Journal of Consciousness Studies*, 6(6-7), 76-96. https://www.researchgate.net/publication/233603316_Art_and_the_Brain
- Zeki, S., Bao, Y., & Pöppel, E. (2020). Neuroaesthetics: The art, science, and brain triptych. *PsyCh Journal*, 9(4), 427-428. <https://doi.org/10.1002/pchj.383>

On Kawara ve Roman Opalka Eserlerinde Zaman Kavramı ve Geçicilik

The Concept of Time and Temporality in The Works of On Kawara and Roman Opalka

Yasemin KAPLAN ÇALIŞ 
Afyon Kocatepe Üniversitesi, Güzel
Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü,
Afyonkarahisar, Türkiye

Serap EMMUNGİL
KARAMANOĞLU 
Hacettepe Üniversitesi, Güzel
Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü,
Ankara, Türkiye



Öz

Bu makale, zamanın tanımına, sanatçıların eserlerinde zaman kavramını nasıl ele aldıklarına ve hangi medyumları kullandıklarına değinmektedir. Zaman üzerine çalışan sanatçılar On Kawara ve Roman Opalka'nın eserleri örnek olarak sunulmaktadır. Zaman kavramı çerçevesinde sanatın yaşamın geçici doğasına bir ayna, tarihin kronolojik kaydı, kişisel ve toplumsal bir yansıma görevi üstlenen bir araç olarak hizmet edebildiğine değinilmiştir. Sanat, geçici olan anları yakalama konusunda eşsiz bir yeteneğe sahiptir. Zaman tarih boyunca sanatçılar tarafından sürekli bir keşif kaynağı olmuştur. Farklı akımlar içerisinde zamanın hangi biçimde ele alındığı, zaman akışının gözlemlenmesinin nasıl dışa vurulduğu tartışılmıştır. Zamanın akışı, tüm karmaşık yönleriyle ve boyutlarıyla sanatta bir kavram/tema olarak ele alınmaktadır. Bu çalışmada, sözü geçen sanatçılar On Kawara ve Roman Opalka'nın eserlerinde zaman kavramını ele alış biçimleri derinlemesine incelenmiştir. Bu inceleme bizi farklı sanatsal akımlar, teknikler ve ortamlara götürerek, sanatta zamanın geçişiyle örülmüş insan deneyiminin zengin dokusunun eserlerde hangi biçimlerde ortaya çıktığını izlememizi sağlayacaktır.

Anahtar Kelimeler: Zaman, On Kawara, Roman Opalka, Resim, Sanat

ABSTRACT

This article addresses the definition of time, how artists deal with the concept of time in their works and which mediums they use. The works of On Kawara and Roman Opalka are presented as examples of artists working on time. Within the framework of the concept of time, it is emphasized that art can serve as a mirror to the ephemeral nature of life, a chronological record of history, a personal and social reflection. Art has a unique ability to capture transient moments. Time has been a constant source of discovery for artists throughout history. The way in which time is handled in different movements and how the observation of the flow of time is expressed are discussed. The flow of time is treated as a concept/theme in art with all its complex aspects and dimensions. In this study, the aforementioned artists have been working on On The ways in which Kawara and Roman Opalka deal with the concept of time in their works are analyzed in depth. This examination will lead us to different artistic movements, techniques and mediums, and will enable us to observe the ways in which the rich texture of human experience woven with the passage of time in art is revealed in their works.

Keywords: Time, On Kawara, Roman Opalka, Painting, Art

Geliş Tarihi/Received 11.01.2024
Kabul Tarihi/Accepted 28.02.2024
Yayın Tarihi/Publication Date 31.03.2024

Sorumlu Yazar/Corresponding author:
Yasemin KAPLAN ÇALIŞ
E-mail: yaseminnkaplan@gmail.com

Cite this article: Kaplan Çalış, Y., & Emmungil Karamanoğlu, S. (2024). The concept of time and temporality in the works of On Kawara and Roman Opalka. *Art Vision*, 30(52), 95-104.
<https://doi.org/10.32547/artvision.1418232>



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

Giriş

Zaman farklı kişilerle farklı adımlarla ilerler. Size zamanın kiminle yürüdüğünü, kiminle koştuğunu, kiminle dörtnala gittiğini ve kiminle hareketsiz durduğunu söyleyeceğim (Shakespeare, 2004, s. 111).

Zaman olayların, süreçlerin ilerlemesini ölçmek için kullanılan bir kavramdır ve varoluşun temel bir unsurudur. İnsanlar zamanı birbirine göre sıralamak, kategorilere ayırmak, geçmiş hatırlamak ve geleceği planlamak için kullanırlar. Zaman ayrıca fiziksel bir boyuta sahiptir, güneşin doğuşu ve batışı gibi doğal süreçlerin tanımlanmasının bir parçası olmuştur. Augustinus zamanın varlığını şu şekilde sorgulamıştır:

Kim bunu kolayca ve hemen tanımlayabilir? Kim onu söze dökerek denli, en azından düşünceyle kavrayacak? Ama konuşma sırasında, zamandan daha yakın ve daha bilinir bir şey söyleyebilir miyiz? Ondan söz edince kesinlikle anlıyoruz, bir başkası ondan söz edince de gene anlıyoruz. Öyleyse zaman nedir? Kimse bana bunu sormasa ne olduğunu biliyorum, ama soran kişiye açıklamak istesem bilmiyorum. Gene de kesinlikle şunu söyleyebilirim: Hiçbir şey olmamış olsaydı, geçmiş zaman olmazdı: hiçbir şey olacak olmasaydı gelecek zaman olmazdı; hiçbir şey olmasa şimdiki zaman olmazdı (Aristoteles vd., 1996, s. 47).

Zamanın tanımlanmasının ve anlaşılmasının zorluğunu sorgulayan Augustinus, herkes tarafından konuşulduğunda ya da başkası tarafından dile getirildiğinde anlaşıldığını ve zamanın ne olduğunu tam olarak açıklayamadığını belirtmiştir. Aynı zamanda, geçmiş ve şimdiki zamanın hiçbir şey olmaması durumunda mevcut olmayacağını biliyor olduğunu vurgulamıştır. Zamanı kavramak için bir kanıt ihtiyacımız olduğu gerçeği hiç değişmeyen bir şeydir. Oysa kavramak zorunda olduğumuz bir gerçeklik de değildir çünkü bu insanlığa yıllar boyunca bu şekilde sunulmuştur.

Zaman sabittir, akamaz ve değişmez. Dünyanın kendisini düşünürsek, bölünmez ve değişmez tek bir varlık vardır. Bu nedenle geçmiş geçmiş değildir, gelecek de gelecek değildir. Bunlar yalnızca bir görüntüleyici/izleyici orada olduğunda var olur. Bir perspektifi ima eder. Zaman gerçek bir süreç, gerçek bir ardışıklık değildir. O yalnızca bizim şeylerle olan ilişkimizden doğar. Değişim, bizim üstlendiğimiz ve önümüzde ilerleyen şeyleri gördüğümüz belirli bir konumu gerektirir. Şeylerin kendi içinde gelecek ve geçmiş bir tür ebedi hal içindedir. Bizim için geçmiş ya da gelecek olan, dünya için de şimdidir. Bergson'un, zamanın uzaydan önce geldiği, insan varoluşunun temel gerçekliğinin zamansal süreç duygusu olduğu fikri gibi (McClain, 1985, s. 50).

Norbert Elias'a göre: Yüzyıllar boyunca yanlış yolda, yanlış iz üzerinden gidilerek kovalanmış bir avdı zaman; olmayan bir şey yakalanmaya çalışılmıştı: Dönüşümlere uğramayan, bütün insanlara aynı tarzda verilmiş ve onların da aynı tarz ve duygularla yaşadığı bir olgu. Düşünürler sorunlarını zaman denen bu "nesne"nin üzerine her yöneltişlerinde, kendi kazdıkları kuyulara düşüp durdular: Her seferinde, zaman konusunda birbiriyle bağdaşmayan ve deney ötesi olan, yani doğrulanması mümkün olmayan varsayımla karşı karşıya kaldılar. Bu varsayıma göre "zaman", olayları bir düzen içine sokmanın bir yolu ve biçimi olarak insanların içine doğuştan yerleştirilmiş akıl yeteneğinin bir parçasıdır; insan bilincinin ya da insanın varoluşunun değişmeyen, sabit bir özelliğidir (Elias, 2000, s. 160-161).

Bu görüş doğrultusunda; insanların zamanı bir kavram

olarak kabul etmeleri onu nasıl gördüklerine nerede konumlandıklarına bağlıdır. Öncelikle onu bir çizelge içerisinde belirlemek istemişlerdir. Bu da onlara geçen zamanın kaydını tutma onu bir kalıp içine sokarak kullanma olanağı vermiştir. Zaman kavramı bu nedenle insanların yaşamları içerisinde oluşan olay örüntülerini belirleyebilmeyi olanaklı kılmıştır.

Zaman gelişen olayları, var olan ya da yok olan şeyleri algılamamızdan kaynaklanan deneyimimizin temel sürecidir. Ayrıca zamanı sürekli, kesintisiz bir akış, ayrı anlar veya boşluklar olmaksızın tek bir süreklilik olarak görebilmekteyiz. Bu süreklilik zamanın sabit bölüm veya birimden yoksun, sonsuz bölünebilir olduğunu ima eder. Zamanın, saat, dakika veya saniye gibi farklı parçalara bölünmesi semboliktir, her an fark edilmeden bir sonrakine karışan kesintisiz bir an dizisi olarak var olur. Bu bağlamda "*Geçmiş ancak kendisiyle ilişkili olarak ortaya çıkar*" (Assman, 2015, s. 39) cümlesi anlam kazanmaktadır.

Zamanın geçişini kronoloji duyumuz aracılığıyla algıladığımız öne sürülür. Başka bir deyişle, olayların gerçekleşme sırasını hatırlarız ve bu da bizim bir olayın ne zaman gerçekleştiğini ve ne kadar sürdüğünü anlamamızı sağlar. Bunu yapabilmemiz için nelerin olduğunu ve hangi sırayla olduğunu hatırlamamız gerektiği açıktır. (Shaw, 2017, s. 60).

Bergson, zaman anlamına gelen şeyi, öznenin içinde geçen bir süre olarak bu bilinçliliğini sürdürmesidir, der. Ona göre; bu bilinçlilik içinde biz yine sürenin içine nüfuz ederiz ve bu yalnızca bir içgörüyle olabilir. Bu bakımdan, ben'in süresine dair, yine ben tarafından edinilecek içsel ve mutlak bir bilgi mümkündür. Süre bundan ibarettir (Bergson, 2011, s. 64).

Zaman; sanatsal bir araç olarak resim sanatında da sıklıkla kullanılan anahtar bir kavramdır. Sanatta zamanın varlığı ve geçişi, kısacık anların yakalanmasından tarihin amansız ilerleyişinin yansıtılmasına kadar çeşitli perspektifleri kapsayan karmaşık ve çok yönlü bir kavram olarak var olmuştur. Sanat, zamanın geçişi üzerine kişisel ve toplumsal bir düşünme aracı olarak hizmet etmektedir. Her sanat eseri zamanın belirli bir anında var olduğundan ve izleyici tarafından yine zaman içinde deneyimlendiğinden bu kavram sanatın tüm evrelerine nüfuz etmiştir. Sanat zamanın tarih boyunca geçişini kaydetmek ve yansıtmak için güçlü bir medyumdur. Mağara resimlerinden Mısır hiyerogliflerine, Rönesans eserlerinden günümüze kadar insanlığın ilerleyişinin ve evriminin krokisini çıkarma görevi görür.

Sanatın en dikkat çekici yönlerinden biri, zaman içindeki geçici anları yakalama yeteneğidir. XIX. yüzyılın sonlarındaki Empresyonist akım, ışığın ve atmosferin değişen

niteliklerini yakalamaya çalışmıştır. Geçici anların özünü araştırmış ve keşfetmiştir. Empresyonizm içerisinde üretilen eserler süreçsel değişkenliğin anlık kaydına örnek gösterilebilir. Claude Monet ve Pierre-Auguste Renoir gibi sanatçıların yer aldığı bu akımın temel gayesi ışığın ve atmosferin değişen niteliklerini yakalamaya çalışmaktır. Sanatçı geçici anları sabitleyerek izleyiciler için somut hale getirmektedir. Claude Monet'nin Rouen Katedrali adlı serisinde değişen zaman algısı gözlemlenebilmektedir (Görsel 1, 2, 3, 4).



Görsel 1.

Claude Monet, Rouen Katedrali, Gri Hava, Musée d'Orsay, Paris, Fransa, 100.2 x 65.4 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya (Monet, 1892).

Görsel 2.

Claude Monet, Rouen Katedrali, Güneşte Portal ve Albane Kulesi, Musée d'Orsay, Paris, Fransa, 107 x 73.5 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya (Monet, 1893).



Görsel 3.

Claude Monet, Rouen Katedrali, Portal, Güneş Işığı, The Metropolitan Museum of Art, New York, ABD, 99.7 x 65.7 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya (Monet, 1894a).

Görsel 4.

Claude Monet, Akşam Rouen Katedrali, The Pushkin Museum of Fine Arts, Moscow, Rusya, 100 x 65 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya (Monet, 1894b).

Bu dönem sanatçıların üretim biçimleri zaman kavramıyla birlikte tamamlanmış hatta üretim yöntemlerini tanımlar hale gelmiştir. Bazı sanatçılar zamanın getirdiği değişimleri hayatın geçici doğası hakkında yorum yapmanın bir yolu olarak kullanmaktadır.

Geçici bir an olarak zaman fikri çeşitli sanat formlarında görülebilir. Günümüzde; yeni medya ve dijital sanat, zamanın geçişini keşfetmek için heyecan verici olanaklar sunmaktadır. Sanatçılar, izleyicileri zamansal deneyimlere sürükleyen interaktif enstalasyonlar, sanal gerçeklik deneyimleri ve multimedya kompozisyonları yaratabilmektedir. Bu eserler genellikle gerçeklik algımıza meydan okuyarak zamanın doğrusallığını ve onun içindeki yerimizi sorgulamamıza neden olur. Bu kapsamda sürekli hareket eden, akış halinde olan zaman kavramının nasıl ele alındığı On Kawara ve Roman Opalka üzerinden örneklendirilmeye çalışılacaktır.

Yöntem

Zaman kavramı üzerine çalışan iki sanatçının sanatsal tavırları araştırmanın çıkış noktasını belirlemiştir. Zaman kavramı, On Kawara ve Roman Opalka üzerine geniş bir literatür taraması yapılarak kaynaklar incelenmiş ve konu kapsamında araştırmaya dahil edilmiştir. Literatür taraması ile birlikte sanatçıların eserlerinin yer aldığı internet siteleri de araştırılmıştır. Zaman kavramının filozoflar tarafından nasıl tanımlandığı araştırıldıktan sonra sanatçıların bu kavramı nasıl ortaya koydukları eserleri ile birlikte açıklanmaya çalışılmıştır.

Bulgular

Araştırma kapsamında örnek gösterilen sanatçıların ikisinin de zamanı ele alış biçimlerinin yaşamları boyunca devam ettiği gözlemlenmektedir. On Kawara zaman kavramını tarihler üzerinden ele alırken, Roman Opalka ise zaman kavramını sayılar ve fotoğraflar üzerinden okumuştur. Kawara her geçen günün tarihini kaydedip/arşivleyip görselleştirmektedir. Bu tavır Opalka'da her gün aynı fotoğraf karesinin görselleşmesi ve sayıların sürekliliği ile sonuçlanmıştır.

Zamanı Arşivlemek ve On Kawara

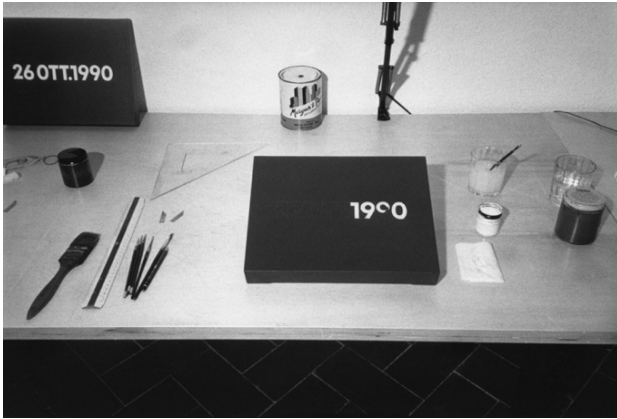
On Kawara'nın eserleri; zamanı, zamanın geçiciliğini, insan varoluşunun geçici doğasını yakalamayı amaçlamış ve bizlere işaretlenmiş/arşivlenmiş zamanların mirasını bırakmıştır. Her gününü bir esere dönüştüren sanatçının "Bugün" (1966–2013) serisine ait olan "Tarih Resimleri" (Görsel 6, 8) zamanın görsel anlatımına uygundur.

Zamanla olan tematik ilişkisi nedeniyle Kawara'nın eserleri (Görsel 8) Claude Monet'nin Rouen Katedrali ile

karşılaştırılabilir (Görsel 1, 2, 3, 4). Monet, seriler halinde çalışarak, gözlemlenen gerçekliğin, ışıktaki kesintisiz ama anlık değişimlerden kaynaklanan sonsuz, geçici niteliklerini ve buna bağlı olarak zamanın geçişini çoklu tuvallerin statik formatı içinde yakalamaya çalışmıştır. Kawara, Monet'den oldukça farklı olarak, değişen zamanların belirli bir konu üzerindeki özel etkileriyle ilgilenmez, ama bunun yerine zaman kavramının kendisini tasvir etmeye çalışır.

Kawara'nın "Tarih Resimleri" belki de eserleri arasında zamanın geçişinin en ikonik temsilidir. Sanatçının 4 Ocak 1966'da başlayan ve 2014'teki ölümüne kadar devam eden bu günlük ritüele olan bağlılığı, zamanı sarsılmaz şekilde keşfetmesinin kanıtı niteliğindedir. Her resim, yaratıldığı günü yakalayan benzersiz, zamansal bir eser olarak durmakta ve toplu olarak Kawara'nın hayatının çizilmiş takvimini oluşturmaktadır. Sanatçının bu tekil uygulamaya amansız bağlılığı, zamanın geçişinin kaçınılmazlığını vurgularken, varoluşunu zaman içinde işaretleme arzusunu yansıtır. Eserler izleyicilere varoluşun geçici doğasını ve zamanın amansız yürüyüşünü keskin şekilde hatırlatmaktadır.

Şimdiye ve yaratma eylemine odaklanan Kawara'nın çalışmaları, yaşamın geçici doğası ve her geçen günün önemi üzerine düşünmeye teşvik eder. Yabancı imgelerin veya anlatı unsurlarının yokluğu sanatçının sanatsal amacının saflığının altını çizer.



Görsel 5.

On Kawara, Tarih Resminin Süreci, 27 OTT. 1990, Rome, 1966–2013 (Kawara, 1990).

Yukarıda süreci görülen Kawara'nın en iyi bilinen eserleri olan "Tarih" resimleri, tek bir günde tamamlanmak üzere tasarlandıkları için bu şekilde adlandırılmışlardır (Görsel 5). Öldüğünde bu seride üç bine yakın resim vardır ve bu da kabaca sekiz yıllık kesintisiz bir çalışmaya denk gelmektedir. Her biri koyu bir renk tonuyla kaplanmış küçük tek renkli bir tuvalden oluşur, ancak ana renk önemli ölçüde değişmektedir (Rider, 2015, s. 439).

Tarih Resimleri, geçen zamanın görsel temsilleri olarak işlev görür. Yaratılış tarihini titizlikle belgeleyen Kawara, varoluşun ve onun geçici doğasının dokunaklı bir kaydını yaratır. Her resim, tarihte belirli bir günü özetleyen donmuş bir an olarak görülür. Gereksiz ayrıntıların kasıtlı olarak yok edilmesi, dikkati tarihin kendisine odaklayarak izleyicileri zamanın belirli anlarına atfedilen önem üzerinde düşünmeye sevk eder.

1966 ve 2013 yılları arasında ürettiği bu eserler, yapıldıkları tarihten başka hiçbir şey içermeyen, titizlikle boyanmış tuvalerden oluşmaktadır. İlkinin 4 Ocak 1966 yılında sonuncusunu ise 12 Ocak 2013 yılında üretmiştir. Kawara'nın Tarih Resimleri zaman, varoluş ve sanatın doğası üzerine yaptığı daha geniş çaplı araştırmaların bir parçasıdır. Her resim, belirli kurallar ve yönergeler izlenerek gerçekleştirilmiştir (Farago, 2015).



Görsel 6.

On Kawara, NİSAN. 14, 1966, Dhondt-Dhaenens Müzesi, Deurle, Belçika (Kawara, 1966).

Bugün serisinde, resmin yapıldığı tarih -her zaman başladığı gün tamamlanır- her tuvalin ortasına yazılır, bu tarih eserin tek konusudur. Bu, yalnızca bir dizi numarayla sınıflandırılan, yalnızca biçim ve renk, tarih ve yapıldığı ülkenin diliyle farklılaştırılan bir çalışmadır (Görsel 6). Her eserin özgünlüğü, diğerlerinden küçük farklılığı, dünyanın günlük olaylarıyla yüzleşmek için bir olasılık haline geliyor. Anlamı önceden belirlenmediğinden, eserin asıl anlamı, dünyaya açıldığında izleyiciyle karşılaşmasında yatar. Bize sunduğu vizyon dünya tarihinde bir andır, ancak adı konmamış bir andır (Phaidon, t.y.).

Yaklaşık elli yıl boyunca bu seri üzerinde çalışmıştır. Bir Tarih Resimleri kırmızı, mavi ya da griden oluşan tek renkli tuvalerdir ve üzerine yapıldığı tarih beyaz renkle yazılmıştır. Tarih Resimleri'nin boyutları 20 x 25 cm. (8 x 10 inç) ile 154 x 226 cm. (61 x 89 inç) arasında değişmektedir.

Kawara, röportaj talepleri, söyleşiler, sergilere katılma davetlerinden ve görünür olmaktan kaçınmıştır. Bu bir sanatçının kaprisi olarak görülmemiştir, aksine sanatsal konseptinin bir parçası olarak algılanmış ve iletişim

kurmasının tek yolu eserleri olduğu varsayılmıştır. Bu düşünce On Kawara'nın çalışmalarının bir otoportre gibi görünmesine yol açmıştır. Çalışmaların sunduğu gerçek zaman, Kawara'nın hayatı hakkında bir şeyler söylemektedir. Kendisi fiziksel olarak görünmezken, seriler sanatçıya varlık kazandırmıştır. Çalışmaları biyografisindeki gün sayısına benzer bir şey ifade ediyor gibi görünmektedir. On Kawara zamanın o belirli noktasında orada var olmuştur/vardır. Bu nedenle resmi biyografisi yalnızca hayatta olduğu günlerin toplamından oluşmaktadır. Ölümünde bu sayı 29.771'dir (De Jongh, 2013, s. 84).

Bu resimler, adı konmamış anlar Kawara'nın tarihteki bir anı hapsedme/arşivleme ve zaman kavramını soyut, anlaşılması zor bir yapı olarak keşfetme arzusunu yansıtmaktadır. Kawara, eserlerini basit bir tarihe indirgeyerek izleyiciyi her geçen günün önemini düşünmeye ve kendi ölümlülüğü üzerine kafa yormaya davet etmiştir. Resimlere genellikle yapıldıkları güne ait gazete kupürleri ya da o güne ait diğer materyaller eşlik ederek, sanat eseri ile tarihin o anına ait olaylar arasındaki bağlantıyı daha da vurgulamaktadır (Görsel 7). Sanatçının onlarca yıl boyunca her gün bu eserleri üretmeye kendini adanması, sanatsal pratiğine olan sarsılmaz bağlılığını ve insan varoluşunun temel bir yönü olarak zamanı saklama/arşivleme gayretini göstermektedir.



Görsel 7.

On Kawara, Aralık. 6, 1967, Bugün, 25,5 x 33 cm, Sanatçının Karton Kutusunda Gazete Kupürüyle Tuval Üzerine Liquitex (Kawara, 1967).

Sanatçının "zamanı olay örgüleriyle sabitleme kronolojisi" incelendiğinde her gün tek bir resim yapmadığı görülür (Görsel 8). Bazı günler iki hatta üç resim yapmıştır. Resimler, hiç değişmeyen bir dizi adıma göre üretilmiştir. Kawara için her resmin aynı gün içinde tamamlanmış olması zorunludur. Sanatçı bir resim üzerinde belirli bir günde

çalışmış ve o resmi aynı gün tamamlayamamışsa onu yok etmiştir. Rutinindeki yarı-mekanik unsur, her bir resmin üretimini bir meditasyon egzersizi haline getirmiştir. Kawara'nın sanatsal süreci, katı kurallar ve parametreler tarafından yönlendirilmiştir. Bir resmi o gün içerisinde bitiremediğinde imha etmesi üzerine sanatçı Roman Opalka şunları söylemiştir:

Eğer Berlin ve New York arasında işim bitmezse, o zaman bu zamanı, bu dönemi, bu tarih resmini yok etmeliyim" diyor. Bana göre bu mantıklı değil, çünkü zaman her şeyin içinde ve böyle olduğu için resmini yok etmesi gerekmemeli. Sahip olduğu bu kararlılık ya da sabitleme tamamen Japonlara ait bir kültürün, disiplinin yansıması gibi görünüyor. Bunun zamanla özel bir ilgisi yok, bu sadece sonsuz bir zamanda birbirimizi belirli bir anda bir yerde bulabilmemiz için bir araç (De Jongh, 2013, s. 89).



Görsel 8.

On Kawara, Tarih Resimleri-Oniki, Philadelphia Museum of Art, 26.4 x 34.3 x 4.6 cm, Tuval Üzerine Liquitex (Kawara, 2001).

Zaman gerçekten de varlığımızın temel bir yönüdür ve hayatımızın her alanına nüfuz eder. Faaliyetlerimizi yönlendirmemiz ve senkronize etmemiz için bir araç olarak hizmet eder ve zamanın genişliği içinde belirli anlarda buluşmamıza, etkileşime girmemize olanak tanır. Opalka'nın bahsettiği ifade, belirli bir zaman dilimi içinde belirli bir görevi veya işi tamamlamaya yönelik bir aciliyet ve bağlılık duygusunu yansıtır gibi görünmektedir. Bununla birlikte, ifadede dile getirilen duygu, bireyin kişisel değerleri ve iş ahlakının yanı sıra kültürel geçmişi ve etkilerinin bir yansıması olarak görülebilir. Zamanın kendisi evrensel olsa da, farklı kültürlerin onu algılama ve onunla etkileşime geçme biçimleri değişiklik gösterebilir. Bu durumda, işi tamamlama kararlılığı veya saplantısı ile tarih resmini yok etme eğiliminin Japon kültürü ve disiplininden etkilenmiş olabileceği öne sürülür. Japon kültürünün disipline, bağlılığa ve kişinin çabalarında mükemmelliğe adanmışlığa güçlü bir vurgu yaptığı doğrudur. İfade bağlamında, birey yükümlülüklerini yerine getirmek ve çalışmasını belirlenen zaman dilimi içinde tamamlamak için derin bir sorumluluk duygusu hissedebilmektedir.

Kawara'nın tarih seçiminde genel bir ilke yok gibidir. Bazı tarihler kişisel ya da tarihsel olarak önemli olabilir. Ancak "Bugün" serisi her şeyden önce her günü, zamanın düzenli geçişinin daha geniş bağlamı içinde kendi başına bir varlık olarak ele alır. Seri aynı zamanda takvimin bir insan kurgusu olduğu ve zamanın niceliğinin kültürel bağlamlar ve kişisel deneyimler tarafından şekillendirildiği fikrine değinmektedir (Guggenheim, t.y.).



Görsel 9.

On Kawara, Tarih Resimleri, T. B. Walker Acquisition Fund, 10-1/8 x 105 x 1-7/8 Inches Overall Installed, Acrylic on Canvas (Kawara, 1989).

Sanatçının öznel zamanının kayıtları olarak görülen bu eserler konuya zamanın saklanması olarak da destek sunar. Yukarıdaki görselde de (Görsel 9) görüldüğü gibi sanatçı zamanın akışını ölçeklendiren tarihleri işaretlemekle kalmaz, onları belirli olay örgülerini hatırlatacak şekilde kutulayıp saklar. Zamanın saklanması tarihlerle ilişkilendirilen küçük hatırlatmalarla sağlanır. Karton kutunun üzerine yapıştırılmış tarih etiketi içerisinde o tarihin zamansal simgesini ve ilişkilendirildiği olay örgüsünü de barındırır. Tarih Resimleri'nin alt başlıkları incelendiğinde bazıları kişisel anekdotları kaydetmektedir. Altyazıların çoğu bize sosyokültürel ortam ve o dönemin siyasi olarak ne kadar yüklü olduğu hakkında güçlü fikirler de vermektedir.

"ABD, Kuzey Vietnam'ı yeniden bombalamaya başladı" (31 Ocak 1966).

"Bugün resimlerimden korkuyorum" (29 Mayıs 1966) (Nickas, 2014, s. 1).

Her tarih, sanatçı ile izleyici arasında ortak bir zamansallık ve insan deneyimlerinin birbirine bağlılığı duygusunu çağrıştıran bir bağlantı noktası haline gelir. Resimler aynı zamanda tarihlerin hayatımızdaki önemi, anlamı ve tarihler etrafında nasıl anlatılar inşa ettiğimiz hakkında soruları da gündeme getirmektedir. Kawara'nın Tarih Resimleri bizi anlatıya ve kimlik inşasına olan bağlılığımızı sorgulamaya sevk etmektedir. Tarihin ötesinde kişisel veya tarihsel bağlamdan yoksun olan sanat eserlerinin sadeliği, izleyiciyi neyin anlamlı bilgi oluşturduğuna dair önyargılı fikirleriyle yüzleşmeye zorlar. Resimler, ayrıntılı görsel anlatılara veya temsili imgelere dayanan sanatsal geleneklere meydan okur ve bunun yerine saf soyutlamanın gücünü vurgular. Serinin tekrarlardan oluşan doğası, zamanın geçişine dair evrensel deneyimi pekiştirmektedir. Kawara, her biri uygulamada benzersiz olan ancak ana temayla birleşen yüzlerce Tarih Resimleri üretmiştir. Bu tekrar aynı zamanda hayatın kendisinin rutin ve döngüsel doğası için bir metafor görevi görmektedir. İzleyiciler birden fazla Tarih Resimleri ile karşılaştıkça, zamanın amansız ilerlemesinin ve değişimin kaçınılmazlığının farkına varırlar.

Zamanın Geçışı ve Roman Opalka

Roman Opalka, sanatta zamanın geçiciliğine farklı bir yaklaşım getirmiştir. Opalka'nın resimleri sayılardan oluşmaktadır. Sayıların şekilsel kullanımı On Kawara'yla benzerlik gösterir. Zaman kavramını Kawara tarihler ve güne dair olaylar üzerinden okurken, Opalka kendi portresindeki değişimler üzerinden okumaktadır. Kawara için zaman aslında kendi dışındaki dünya için akıp giderken Opalka'nın odak noktası kendi hayatıdır.

Sanatçının çalışmaları sadece sayılardan oluşan sanat üretmekle ilgili değildir; zamanın amansız geçişi, sanatçının yaşlanması ve nihayetinde ölümlülüğü ile ilgilidir. Tuvaldeki sayılar sanatçının varlığının, yaşının ve zamanın geçişinin görünür ve elle tutulur bir kaydını temsil eder. Opalka her günün sonunda tuval üzerinde çalışmayı bırakmış, o günün numarasını tuvalin üzerine kaydetmiş aynı zamanda kendini fotoğraflamış ve ertesi gün bir sonraki tuvale devam etmiştir.



Görsel 10.

Roman Opalka, Opalka 1965/1-∞, Détail 918554-943954, Christies, , 196 x 135cm. Oil on canvas (Opalka, 1965a).

Zamanın hatırlamaya gerek kalmadan somutlaştırılması, bir ana hapsedilmesi ve saklanması fotoğrafla da mümkündür. Roman Opalka'nın "Opalka 1965/1-∞" serisinde (Görsel 10) eş zamanlı olarak yer alan kendisini her gün fotoğrafladığı otoportreleri bahsedilen sabitleme ve saklama biçimine örnek olarak gösterilebilir. Opalka'nın eserleri kırk yıla yayılan sanatsal bir yolculuğa sahiptir ve zaman kavramını keşfetmeye olan sarsılmaz bağlılığının bir kanıtı olarak ortaya koymaktadır. Opalka'nın sanatsal ifadesi, zamanın acımasız geçişini ve bunun insan varoluşu üzerindeki derin etkisini özetleyerek geleneksel sınırları aşmaktadır. Detay serisiyle Opalka, sayıların sonsuz doğasına, hayatın ve evrenin ise geçici doğası üzerine sanatsal bir meditasyona yoğunlaşmıştır. Zamanın sabitlenmesi ve saklanması üzerine oluşturduğu sanatsal sürecini sanatçı şu şekilde yorumlar:

"Tüm çalışmalarım tek bir şeydir. Tek bir şey, tek bir hayat. Bu tek çalışma, yetişkin hayatının en az kırk altı yılı boyunca beni meşgul etti. Bir tuval diğerini sürekli bir dizi halinde takip etti ve kelimenin tam anlamıyla yıllar boyunca üslup veya içerikte temel bir değişiklik olmadı" (Rider, 2016, s. 822).



Görsel 11.

Roman Opalka, Venedig, Portre Serisinden (Opalka, 1997).

Fotoğraflar, geçmiş yaşamların ve kişisel anlatıların kalıntılarını taşımaktadır. Opalka'nın her fotoğrafı bir günlük resim faaliyeti olarak görülmelidir. Yüzü, ağarmış saçlarıyla birlikte kat ettiği yolu, öncesini ve yakın geçmişini anlatan yaşlanma izleri kaydedilmektedir (Görsel 11) (Abreu ve Velasco, 2009, s. 82).

Denizot, "bir sanat eserinin gerçek kanıtı, onun bir yaşam belirtisi olmasıdır", der (Phaidon, t.y.). Eser ancak tarih ve zamanın ötesinde, şimdiki zamanda bir kopuşu açığa çıkardığında değerlidir; bilincin gücü tam da bu karşılaşma anında ortaya çıkar. Her parça bitmiş bir üründür, takvimdeki bir noktadır. Ancak bu eserleri yapmaya

adanmış günler dizisini düşünürken, sabitlenmiş görüntülerin ötesinde, sınırsız bir zamanın ufkunda bir yaşam belirtisi görürüz; zamanın sürekliliği içinde bir kopuş eylemi.

Detay serisi, zamanın nasıl görselleştirilebileceğini düşünerek geçen birkaç yılın sonucudur. Bu, her gün anladığımız gibi toplantılar veya sabah alarmları için anları ayarlamının uygun bir yolu olarak değil, engin ve geri döndürülemez bir şey olarak zamandır (Christie's, t.y.).

Yıllarca zamanı nasıl görselleştirebileceğini merak etmiştir. Saatlerin, takvimlerin zamanını kastetmiyordu; bunlar yalnızca kahve içmek ya da kediyi beslemek için uygun noktaları belirlemeye yarayan araçlardı. Hatta saati geri alarak ya da kum saatini devirerek zamanı tersine çevirebilirdiniz. O, içinden akıp giden zamanın geri döndürülemez sürekliliğini, sonsuzluğun enginliği içinde ölümüne yaklaşan yaşamının nabzını kastediyordu. 1960'ların başlarında birkaç yıl boyunca, "Etude sur le mouvement/Hareket Üzerine Çalışmalar" adını verdiği tuvaler üzerine tek renkli boya damlaları ve zikzaklarla oynadı, ancak zamanın bundan daha düzenli olduğu sonucuna vardı. Rakamları birden sonsuza kadar ya da ona en yakın olacak şekilde dikkatle art arda boyayarak, zamanın bir hayattaki ve hayatın zaman içindeki hareketini her şey kadar iyi takip eden bir sanat eseri yapacaktı (The Economist, 2011).

Nesnel zaman günlük hayatımızı düzenlemek ve koordinasyonu kolaylaştırmak için faydalı bir çerçeve sunarken, öznel zaman son derece kişisel ve anlamlı bir öneme sahiptir. Hissettiğimiz zaman, anılarımızı şekillendiren ve varlığımıza anlam veren zamandır. Nesnel ve öznel zamanın bir arada var olduğunu kabul ederek, algılarımız, deneyimlerimiz ve yaşamlarımızın zamansal dokusu arasındaki karmaşık ilişkiyi daha zengin bir şekilde anlayabiliriz. Zamansal sürecin yarattığı etkenlerin bireysel algımıza olan etkisi Opalka'nın otoportreleri üzerinden incelenebilir. Zamansal sürecin kaydı sanatçı tarafından ritimsel bir düzlemde ilerlemektedir.

Opalka 1994 yılında yayınlanmış olan bir röportajında oto portreleri üzerine şunları söylemiştir:

Kendi vücudumu, sürecimi, varlığımı bir resimsel kurban olarak kullandım ve bu çalışmanın bedene bürünmüş hâli de hepimizin hayatı gibi bir eser oluyor. Tabloya ne zaman bir sayı eklesem her şey değişiyor. Bir yürüyüş gibi düşünün. Bu yürüyüşte atılan her adım, daha önceden atılan her adımın sürecinin ağırlığının bilincinde. Bu eserde ölümü bile eseri bitirebilmek için bir araç olarak kullanıyorum (Kulaklı, 2023, s. 1).



Görsel 12.

Roman Opalka, Opalka 1965/1-∞ Başlıklı Fotoğraf Serisi (Opalka, 1965b).

Sanatçının oto portreleri bu nedenle zamanın amansız geçişini kaydeder: "Benim otoportrem dediğim şey binlerce günlük çalışmadan oluşur". Her yeni portre, belirli bir zamanda hala hayatta olan varlığının bir izidir (Görsel 12). Seri başladığı tarih olan 1965'ten 2011 yılındaki ölümüne kadar ritimsel tekrar yardımıyla zamansal etkileri fark edilen portre fotoğraflardan oluşur. Opalka, zamanı keşfederken varoluşun paradoksal doğasıyla karşılaşmıştır. Zamanın kendisi elle tutulamayan, soyut bir kavram olsa da günlük hayatımızı şekillendirir ve tanımlar. Opalka'nın sanatı, bu paradoksun özünü, zaman içindeki anları dondurarak yakalar. Opalka aynı düzenlemeye göre beyaz bir fonda kendi fotoğrafını çeker: Dar çerçeve, parlak ve düzenli aydınlatma, beyaz fon, beyaz gömlek, beyazlayan saçlar ve diğer yaşlanma belirtileri, yavaş yavaş arka plana karışır, orada kaybolur. Tablolarının ve fotoğraflarının siyah beyaz olması ve sistematik olarak aynı koşullar altında üretilmiş olması, gereksiz her türlü detayı, her türlü anekdotu ortadan kaldırır (Görsel 13).



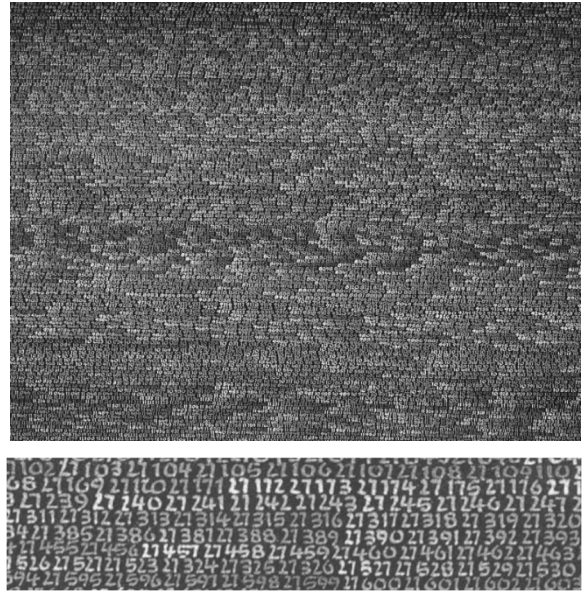
Görsel 13.

Roman Opalka, Kasa Galerisi (Opalka, 1965c).

Opalka'nın kendi portreleri objektife ve izleyiciye sabitlenmiş bir bakışla kimlik fotoğraflarının sunuş biçimiyle benzerlik gösterir. Çalışma prensibinde tüm işlem ve kayıt sürecini sanatçı kendi elinde tutar. Geçen zamanda alınan kayıtlar aşınma ve yıpranmanın sabitlenmesiyle sürecin saklanması için birikimi oluştururlar.

Fotoğrafın kayıt aracı olarak kullanıldığı otoportre serisinin yanında tuval üzerine yapılan çalışmaları da vardır. Sanatçının bu teknikle yapılmış en ünlü çalışması ömür boyu süren zamana olan hayranlığını somutlaştıran "Opalka 1965/1 – ∞" adını taşıyan çalışmasıdır.

Opalka'nın siyah, gri ve beyaz tuval üzerine çizdiği numaralardan oluşan bu çalışması "1" rakamından başlayıp sonsuza doğru giderek ilerler. Her tuval, hayatının ardışık bir bölümünü temsil eder ve sonraki her çalışmasında Opalka'nın sayısı artar ve soyutun sınırsız alemine doğru ilerler. Sonsuza kadar saymaya çalışan Opalka 1965 yılında siyah bir tuvalin sol üst köşesine "1" rakamını boyayarak başlar ve birbirini takip eden her detaya bir daha fazla beyaz pigment ekleyerek onu kademeli olarak tamamen beyaz bir tuvale götüreceği bir yolculuğa çıkar. Opalka 2011'deki ölümüne kadar her gün sayılar çizmiş ve her tuvaldeki beyaz pigment miktarını giderek arttırmıştır. Her bir çalışma detay olarak adlandırılmıştır ve her birinin başlığı aynıdır: Opalka 1965/1-∞ (Görsel 14).



Görsel 14.

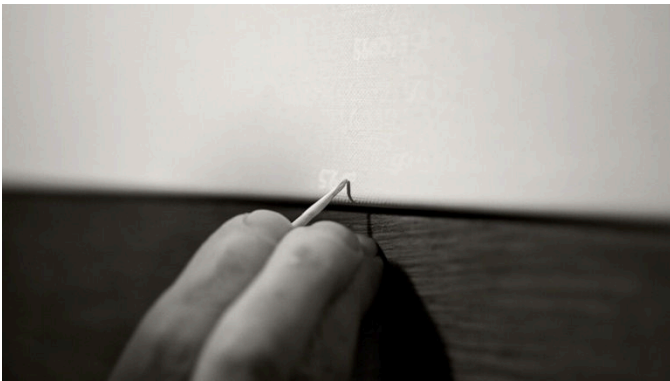
Roman Opalka, Opalka 1965/1-∞, Detay 1-35327, 196 cm x 135 cm, Synthetic Polymer Paint on Canvas (Opalka, 1965d).

Opalka'nın zaman sorgulaması, sayısal dizinin eklenti gücüyle ortaya çıkar. Seri ilerledikçe, tuvaldeki sayılar giderek daha az belirgin hale gelir, solmaya ve bulanıklaşmaya başlar. Bu zamansal evrim, hafızanın ve algının geçici doğasını sembolize ederken, değişimin

sabitlenme sürecine de örnek oluşturur. Opalka, zamanın ayrıntıları hatırlama yeteneğimizi aşındırdığını, geçmiş, şimdi ve gelecek arasındaki çizgileri bulanıklaştırdığını vurgular. Bulanık sayıları, zamanın anlaşılması zor doğası için bir metafor olarak konumlandırır.

Her çalışma, Opalka'nın kişisel yolculuğunun bir parçasını özetler ve varoluşun sonsuz genişliğinin uçup giden bir anını yakalar. Sanatçının çalışmaları zamanın, hafızanın ve insan deneyiminin birbirine bağlılığından oluşur. Bizi kendi faniliğimiz ve içinde yaşadığımız sonlu anların doğasında var olan derin güzellik üzerine düşünmeye davet ederek iç gözlemi kıskırtır.

"Hayatımı, tüm aktif yaşamlara, olası tüm zorluklara benzer bir performansa benzetebilirsiniz, bir deniz bilimcinin veya bir dağcının veya hatta bir sanatçının bir akşam, birkaç saatlik bir olay vermesi gibi, buradaki farkla bu bir ömür boyu meselesidir". Roman Opalka (BPA Histoire de l'Art, 2018).



Görsel 15.

Roman Opalka, Roman Opalka Stüdyosunda Detay Serisinin Sondan İkinci Resmi Üzerinde Çalışıyor (Lespinasse, 2011).

Dizi ilerledikçe sanatçının, sayılarının görünümünde ince değişiklikler gözlemlenir (Görsel 15). İlk tuvalerin bir zamanlar net ve belirgin biçimleri, yavaş yavaş bulanık, belirsiz çizgilere dönüşerek hafızanın bulanıklaşmasını ve zaman algısının kademeli olarak aşınmasını simgeler. Bu görsel dönüşüm sayesinde Opalka, zamanın soyut doğasını ve insan algısı üzerindeki derin etkisini vurgulamaktadır. Çalışmaları, zamanın durdurulamayacağını, yalnızca kaydedilebileceğini ve varlığımızın ayrılmaz bir parçası olarak kucaklanabileceğini güçlü bir şekilde hatırlatır. Opalka, sanatı aracılığıyla bizi zamanla kendi ilişkimiz üzerine düşünmeye davet ederek geçici yaşamlarımızın kırılmasını işaret eder.

Sonuç ve Öneriler

Bu çalışmanın genel örüntüsüne bakıldığında; zaman üzerinde çalışan sanatçıların ortak bir söylem olarak saklama biçimlerinin temelini ritim duygusuyla

oluşturdukları görülür. Zamanın akışı ve etkileri sanatçıları ritimsel bir kayıt tutma sürecine itmiştir. Belki de zaman üzerinde çalışmalarını yürüten sanatçılar için söylenecek ilk şey, üretim sürecinin düzenli bir ritimle kayda alınması gerektiğidir. Hatırlamanın ve saklamanın karşısı olan unutma düzenli bir kayıt süreciyle devre dışı bırakılmaktadır. Sayıların ve rakamların kayıt sürecindeki temsil görevleri kişilerin kendi bedenleriyle de gösterilebilmektedir. Zamanın akışı sadece bir süreç üzerinden ele alınabildiği gibi zamansal işaretlere atfedilen hatırlatmalarla da gösterilebilmektedir.

Sanatta zamanın temsili, insanlık durumunun bir yansıması olarak görülebilir. Zaman, insan deneyiminin temel bir yönüdür ve sanat, bu deneyimi keşfetmenin ve ifade etmenin bir yolu haline gelmiştir. Sanatçılar, sanatlarıyla zamanın özünü yakalamayı, onun geçici doğasını, döngüsel kalıplarını ve sonsuz olanaklarını aktarmayı başarmışlardır. Sanatta zaman kavramının ele alınması günlük yaşamın anlarını, tarihsel olayların kaydını, kişisel ve toplumsal yansımanın keşfini kapsar.

Bu makalede yer iki sanatçı da zamanı temsil etmek için kendilerine özgü bir görsel dil geliştirmiştir. Kawara ve Opalka'nın sanatı, zamanın doğasını, zaman içindeki yerimizi tüm karmaşıklığıyla yakalama ve aktarma konusundaki gücünü göstermektedir. Onların mirası, çağdaş sanat dünyasına ilham vermeye ve onu zenginleştirmeye devam ederek, sanat ile zamanın amansız geçişi arasındaki derin etkileşimi hatırlatmaktadır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Fikir-Y.S.; Tasarım-Y.S.; Denetleme-S.E.K.; Kaynaklar- Y.S.; Malzemeler- Y.S.; Veri Toplanması ve/veya İşlemesi- Y.S.; Analiz ve/veya Yorum- Y.S.; Literatür- Y.S.; Yazıyı Yazan- Y.S.; Eleştirel İnceleme-S.E.K.; Diğer- Y.S.

Çıkar Çatışması: Yazarlar, çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Finansal Destek: Yazarlar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions: Concept- Y.S.; Design- Y.S.; Supervision-S.E.K.; Resources-Y.S.; Data Collection and/or Processing-Y.S.; Analysis and/or Interpretation-Y.S.; Literature Search-Y.S.; Writing Manuscript-Y.S.; Critical Review-S.E.K.; Other-Y.S..

Conflict of Interest: The authors have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The authors declared that this study has received no financial support.

Kaynaklar

- Abreu, E., & Velasco, N. (2009). De 1965 para cá: Contando o tempo de Opalka na pintura e na fotografia. *Discursos Fotográficos*, 5(6), 77-98. <https://doi.org/10.5433/1984-7939.2009v5n6p77>
- Aristoteles, Augustinus, Heidigger. (1996). *Zaman kavramı* (S. Babür, Çev.). İmge Kitabevi.
- Assmann, J. (2015). *Kültürel bellek* (A. Tekin, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Bergson, H. (2011). *Metafizik giriş* (A. Altınörs, Çev.). Paradigma Yayıncılık.
- BPA Histoire de l'Art. (2018, October 27). Série d'autoportraits numérotés, Roman Opalka. 12 Ağustos 2023 tarihinde <https://www.biographie-peintre-analyse.com/2018/10/27/s%C3%A9rie-d-autoportraits-num%C3%A9rot%C3%A9s-roman-opalka-d%C3%A9tails-2075998-2081397-2083115-436822-5-4513817-4826550-5135439-et-5341636/>
- Christie's. (t.y.). Opalka. 27 Eylül 2023 tarihinde <https://www.christies.com/features/Opalka-5583-1.aspx> adresinden alındı.
- De Jongh, K. (2013). On Kawara unanswered question. *Personal Structures Time, Space, Existence*, 84-93. <https://european-culturalcentre.eu/var/gallery/file/cfa766a7249bcc5211a037a0bcf32531.pdf>
- Elias, N. (2000). *Zaman üzerine* (V. Atayman, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Farago, J. (2015, February 6). On Kawara: Silence review-bringing cosmic time to a human scale. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/feb/06/on-kawara-silence-review-date-paintings>
- Guggenheim. (t.y.). Paintings: Today series/date paintings. 04 Eylül 2023 tarihinde <https://www.guggenheim.org/teaching-materials/on-kawara-silence/paintings-today-series-date-paintings> adresinden alındı.
- Kawara, O. (1966). On Kawara 1966 [Resim]. Artviewer. <https://artviewer.org/on-kawara-at-museum-dhondt-dhaens/>
- Kawara, O. (1967). Aralık. 6, 1967 (Bugün) [Resim]. Sothebys. <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2007/contemporary-art-evening-auction-107024/lot.23.html>
- Kawara, O. (1989). Tarih resimleri [Resim]. Walkerart. <https://walkerart.org/collections/artworks/today-series>
- Kawara, O. (1990). Tarih resminin süreci [Resim]. One Million Years Foundation. <https://www.onemillionyearsfoundation.org/foundation>
- Kawara, O. (2001). Tarih resimleri (oniki) [Resim]. Philamuseum. <https://philamuseum.org/collection/object/151574>
- Kulaklı, İ. Y. (2023, Mayıs 12). Roman Opalka: Zamani resmetmek. *Siyasal Hayvan*. <https://siyasalhayvan.com/roman-opalka-zamani-resmetmek/>
- Lespinasse, V. (2011, February 14). Roman Opalka working on the second to last, détail painting in his studio [Fotoğraf]. Meer. <https://www.meer.com/en/10956-roman-opalka-painting>
- McClain, J. (1985). Time in the visual arts: Lessing and modern criticism. *Wiley on Behalf of The American Society for Aesthetics*, 44(1), 41-58. <https://www.jstor.org/stable/i217871>
- Monet, C. (1892). Rouen katedrali, gri hava [Resim]. Pivada. <https://www.pivada.com/claude-monet-rouen-katedrali-gri-hava-1892>
- Monet, C. (1893). Rouen katedrali, güneşte portal ve albane kulesi [Resim]. Pivada. <https://www.pivada.com/claude-monet-rouen-katedrali-guneste-portal-ve-albane-kulesi>
- Monet, C. (1894a). Rouen katedrali, portal (güneş ışığı) [Resim]. Pivada. <https://www.pivada.com/claude-monet-rouen-katedrali-portal-gunes-isigi-1894>
- Monet, C. (1894b). Akşam Rouen katedrali [Resim]. Pivada. <https://www.pivada.com/claude-monet-aksam-rouen-katedrali-1894>
- Nickas, B. (2014, September 10). *On Kawara (1933-2014)*. ARTFORUM. <https://www.artforum.com/passages/bob-nickas-on-on-kawara-1933-2014-48178>
- Opalka, R. (1965a). Opałka 1965/1-∞, Detay 918554 – 943954. [Fotoğraf]. Christies. <https://www.christies.com/privatesales/roman-opalka#highlights-section>
- Opalka, R. (1965b). Opalka 1965/1-∞ başlıklı fotoğraf serisi. [Fotoğraf]. Pieknagallery. <https://pieknagallery.pl/archiwalne-aukcje/art/justification-du-tirage-teka-50-sztuk-drukow-na-papierze-226/>
- Opalka, R. (1965c). Opalka 1965/1-∞ başlıklı fotoğraf serisi [Fotoğraf]. Kasa Galeri. <https://kasagaleri.sabanciuniv.edu/tr/portfolio-view/opalka-1965-1-%E2%88%9E/>
- Opalka, R. (1965d). Opalka 1965/1-∞, Detay 1-35327 [Resim]. Aphelis. <https://aphelis.net/roman-opalka-polish-painter-1931-2011/>
- Opalka, R. (1997). Portre serisinden [Fotoğraf]. Ludwig Rauch. <https://www.ludwig-rauch.com/works/roman-opalka/>
- Phaidon. (t.y.). On Kawara's date paintings explained. 18 Eylül 2023 tarihinde <https://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2014/july/14/on-kawaras-date-paintings-explained/> adresinden alındı.
- Rider, A. (2015). On Kawara: New Work. *The Burlington Magazine*, 157(1347), 439-440. <https://www.jstor.org/stable/i40158449>
- Rider, A. (2016). The longevity of Roman Opałka. *Art History*, 39(4), 820-839. <https://doi.org/10.1111/1467-8365.12271>
- Shakespeare, W. (2004). *As you like it*. Washington Square Press.
- Shaw, J. (2017). *Bellek yanılıgısı* (F. Sezer, Çev.). Say Yayınları.
- The Economist. (2011, August 20). *Roman Opalka, painter of infinity, died on August 6th, aged 79*. The Economist. <https://www.economist.com/obituary/2011/08/20/roman-opalka?>