

**T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ**

**AKDENİZ UNIVERSITY
FACULTY OF FINE ARTS**

Yıl/Year: 2021 (Ocak/January)
Sayı/Issue: 27, Cilt/Volume: 15
ISSN: 1307 - 9700
e-ISSN: 2458-9683

AKDENİZ SANAT

Akdeniz Sanat Dergisi Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi bünyesinde yayın yapan hakemli bir dergidir. Yılda iki kez Ocak ve Temmuz aylarında yayınlanır.

AKDENİZ SANAT

The Journal of Akdeniz Sanat is a peer-reviewed journal of Akdeniz University, Faculty of Fine Arts. It is published twice a year (January-July).

**2021
ANTALYA**

İMTİYAZ SAHİBİ - PUBLISHER

Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Adına
Prof. Dr. M. Fadıl SÖZEN

EDİTÖR - EDITOR

Dr. Öğr. Üyesi Babacan TAŞDEMİR

EDİTÖR YARDIMCISI - ASSISTANT EDITOR

Arş. Gör. Gunnar YAĞCILAR TONGUÇ

YAYIN KURULU - EDITORIAL BOARD

Prof. Ayşegül İZER (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)

Prof. Dr. Mehmet ÖZTÜRK (Marmara Üniversitesi)

Prof. Dr. Sibel PAŞAOĞLU (Akdeniz Üniversitesi)

Assoc. Prof. Arild BERG (Oslo Metropolitan Üniversitesi)

Doç. Dr. Semih BÜYÜKKOL (Akdeniz Üniversitesi)

Doç. Dr. Terlan MEHDİYEVA AZİZZADE (Akdeniz Üniversitesi)

KAPAK TASARIMI - COVER DESIGN

Dr. Öğr. Üyesi Bekir KİRİŞCAN

SAYFA TASARIMI - LAYOUT DESIGN

Arş. Gör. Gunnar YAĞCILAR TONGUÇ

KAPAK GÖRSELİ ESER SAHİBİ - ARTWORK AT JOURNAL COVER

Melis SUCUOĞLU DOĞAN

KAPAK GÖRSELİ FOTOĞRAF - COVER PHOTOGRAPH

Öğr. Gör. M. Uluç CEYLANI

İLETİŞİM - CONTACT

Ad: Akdeniz Sanat

Kısa Ad: ASD

akdenizsanatdergisi@gmail.com

Telefon: +90 242 310 62 00

ADRES - ADDRESS

Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi

Akdeniz Sanat Dergisi Koordinatörlüğü

Dumlupınar Bulvarı 07058 Kampüs

Antalya / TÜRKİYE

DANIŞMA KURULU - ADVISORY BOARD

- Prof. Dr. Bülent Çaplı (Bilkent Üniversitesi)
Prof. Dr. Cengiz ŞENGÜL (Akdeniz Üniversitesi)
Doç. Dr. Zehra YİĞİT (Akdeniz Üniversitesi)
Doç. Dr. Selin TÜZÜN ATEŞALP (Marmara Üniversitesi)
Doç. Elif AĞATEKİN (Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi)
Doç. Fuat AKDENİZLİ (Dokuz Eylül Üniversitesi)
Doç. Kemal TİZGÖL (Akdeniz Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Perihan TAŞ (İstanbul Kültür Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Şinasi TEK (Hacettepe Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Umut SÜDÜAK (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Ersan OCAK (TED Üniversitesi)

BU SAYININ HAKEM KURULU - REVIWERS OF CURRENT ISSUE

- Prof. Dr. Melda ÖZDEMİR (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Mustafa Cihan CAMCI (Akdeniz Üniversitesi)
Doç. Dr. Burhan YILMAZ (Düzce Üniversitesi)
Doç. Dr. Can KÜÇÜKTEPEPINAR (Mersin Üniversitesi)
Doç. Dr. Ceyhun KONAK (Kocaeli Üniversitesi)
Doç. Dr. Ebru ALPARSLAN (Erciyes Üniversitesi)
Doç. Ercan YILMAZ (Trakya Üniversitesi)
Doç. Dr. H. Esra OSKAY MALİCKİ (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Doç. Dr. Hanife Neris YÜKSEL (Akdeniz Üniversitesi)
Doç. Dr. Seda YAVUZ (İstanbul Üniversitesi)
Doç. Selma ŞAHİN (Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi)
Doç. Dr. Uğur GÜNAY YAVUZ (Akdeniz Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Bekir KİRİŞCAN (Akdeniz Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Ebru Ceren UZUN UYSAL (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Ebru Nalan SÜLÜN (Akdeniz Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Emel YURTKULU (Eskişehir Osmangazi Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Eren Evin KILIÇKAYA (Dumlupınar Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Ferit YAZICI (Trakya Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Funda MASDAR KARA (Bitlis Eren Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Hüseyin ELİTOK (Atatürk Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Ferruh HAŞILOĞLU (Atatürk Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet NUHOĞLU (Yıldız Teknik Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Rana İGNECİ SÜZEN (Akdeniz Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Orhan ERKAL (Altınbaş Üniversitesi)
Dr. Öğretim Görevlisi Olkan SENEMOĞLU (Yıldız Teknik Üniversitesi)

7 **EDİTÖR YAZISI** - EDITORIAL

ARAŞTIRMA MAKALELERİ - RESEARCH ARTICLES

9 - 20 **Dinamik, Kırılgan ve Güçlü: Güncel Sanatta 'Çizgi'yi Geçen Kadınlar**
Dynamic, Fragile and Strong: Women Crossed 'Line' In Contemporary Art
Esra SAĞLIK

21 - 38 **Deri Eserlerin Tanımlanmasında Kullanılan Bazı Arkeometrik Analiz Yöntemleri**
Some Archeometrical Methods Of Analysis Used In Identification Of Leather Pieces
Nadide ÇINAR, Hatice TOZUN

39 - 62 **Anıt Heykel Ve Mimarlık: Yavuz Görey'in Burdur Anıtları**
Monumental Sculptures And Architecture: Yavuz Görey's Burdur Monuments
Güler ÖZYILDIRAN

63 - 81 **Hat Sanatındaki Levha Eserlerde Bir Kompozisyon Biçimi: Tetâbuk**
A Composition Form In Levha Works In Calligraphy Art: Tetâbuk
Berrin YAPAR ÜNAL

83 - 99 **Güncel Heykel Sanatında Büyü Olgusu**
Magic Case In Contemporary Sculpture Art
Şeyma Müge İBA

101 - 119 **Tasarımcı Mohamed Samir'in Tipografik Afişleri Üzerine Bir İnceleme**
A Research On Designer Mohamed Samir's Typographic Posters
Hidayet İrmak Artan

121 - 131 **Kadın İmgesi Odağında Pre-Rafaelite Brotherhood Yapıtlarında Şiir ve Resim Kardeşliği**
Focusing On The Fellowship Of Poetry And Painting In The Works Of Pre-Raphaelite Brotherhood
Özlem ÜNER

133 - 152 **Özgün Baskı Resim Eğitiminde Edebiyatın Rolü: Neruda Ve O'meara Örneği**
The Role of Literature in Original print paintg: Neruda and O'meara examples
Umut DEMİREL

153 - 155 **Akdeniz Sanat Dergisi Bilimsel Etik Sözleşmesi**
The Journal of Akdeniz Sanat Scientific Ethical Agreement

156 - 160 **Akdeniz Sanat Dergisi Yayın ve Yazım Kuralları**
The Journal of Akdeniz Sanat Publishing and Spelling Rules

Değerli okurlarımız,

Pandemi koşulları altında bir sayımızı daha zamanında yayınlatabiliyor olmanın mutluluğunu yaşıyoruz. Sürekli olarak güncellediğimiz ve geliştirdiğimiz dergimizde bu sayımızda da kimi yeni özellikler bulunmakta. Öncelikle daha sade ve kullanışlı bir sayfa düzeni benimsedik. Bu düzende görsellerin ve görsellere ilişkin bilgilerin yer alma biçimi önceki sayfa düzenimiz ile belirgin farklar taşıyor. Ayrıca bu sayımızda makalelerimize DOI numarası atanması uygulamasına geçmiş bulunuyoruz. Böylece dergimizin kalitesinin artırılması yönünde yeni bir kazanım daha elde ettiğimizi düşünüyoruz.

Daha önceki sayılarımızda olduğu gibi 27. sayımızda da sanatın farklı alanlarından geniş bir yelpazede ve toplamda sekiz makaleyi sizlerle buluşturuyoruz. Birinci makalemizde Esra SAĞLIK, “çizgi”yi geçen kadın sanatçıları konu almaktadır. Çağdaş sanatta öne çıkan yerli ve yabancı kadın sanatçıları irdelediği çalışmasında yazar, kadın sanatçıların eserleriyle, kadınların sanat alanında arka plana düşmelerinin gerisindeki dinamiklere gönderme yaptıklarını öne sürmektedir. İkinci makalemiz Nadide ÇINAR ve Hatice TOZUN tarafından kaleme alınmıştır. Çalışmanın konusunu arkeometrik analizin deri eserlerin tanımlanmasındaki rolü oluşturmaktadır ve çalışma geniş bir kaynakçaya dayandırılmıştır. Kültürel mirasın korunması açısından da konunun önemine vurgu yapılan makalede, konuyla ilgili olarak çalışan araştırmacılara doğru tanımlama ve teşhis yapmalarına yardımcı olacak bilgiler verilmektedir. Üçüncü yazımızın yazarı Güler ÖZYILDIRAN’dır. Anıt heykel ve mimarlık bağlamında Yavuz Görey’in “Burdur Anıtları”nın değerlendirildiği makalede söz konusu anıtların anıt heykel ve mimarlık sentezinin yerinde bir örneği olduğu savunulur. Dördüncü yazımızın yazarı Berrin YAPAR ÜNAL ise hat sanatındaki levhalarda görülen tetabuk uygulamalarını incelemiştir. Çok sayıda görsel eşliğinde uygulama incelemesinin yapıldığı makalede tetabuk uygulamalarının hat sanatının sınırlarını genişleten yaratıcı uygulamalar olduğu savunulmuştur. Beşinci yazımız heykel sanatındaki yakın dönem uygulamalarda büyü olgusunu ele almaktadır. Şeyma Müge İBA’nın kaleme aldığı makalede çok sayıda çağdaş heykel sanatçısının eserleri incelenmekte ve büyü ile bağlantılı olan kolektif bilinçdışına dair öğelerin çağdaş heykel sanatı örneklerinde görüldüğü vurgulanmaktadır. Altıncı makalemizin yazarı Hidayet IRMAK ARTAN’dır. Makale Mohamed Samir’in tipografik afişleri üzerine bir inceleme içermektedir. İncelenen afişlerin farklılığının Arap harfleriyle hazırlanmaları olduğunun vurgulandığı çalışmada tipografik unsurlar ile etkiyleyici afiş tasarımları yapılabileceği savunulmaktadır. Özlem ÜNER tarafından kaleme alınan yedinci makalemizin konusu şiir ve edebi metinlere yer veren Pre-Raphaelite grubu ressamlarının kadın imgesini odağa alarak yaptığı eserlerdir. Çalışmada, incelenen grubun sanatta ve toplumsal değerlerde yozlaşmaya karşı ortaya koydukları tavırla evrensel bir karaktere sahip oldukları öne sürülmektedir. Sekizinci ve sonuncu makalemizin yazarı Umut DEMİREL ise çalışmasında özgün baskı resim eğitiminde edebiyatın rolünü konu almaktadır. Çalışmada, seçili edebi eserleri farklı yönleri ile irdeleyen bir grup güzel sanatlar fakültesi öğrencisinin konuyla

bağlantılı resim çalışmalarına söz konusu edebi eserlerin nasıl yansıdığı incelenmiştir. Sonuç olarak, makalede bu tarz fikir üretme süreçlerinin eserlerin özgünlüğüne katkıda bulunabileceği, öğrencilerin hayal güçlerini kullanma eğilimlerini güçlendirebileceği iddia edilmektedir.

Her geçen sayıda hem biçim hem de içerik olarak daha iyi bir noktaya taşımaya çalıştığımız dergimizin bu sayısının sanat çalışmaları alanına bir katkı sağlamasını umuyor ve siz değerli okurlarımıza keyifli okumalar diliyoruz.

Babacan TAŞDEMİR

Ocak 2021, Antalya

DİNAMİK, KIRILGAN VE GÜÇLÜ: GÜNCEL SANATTA 'ÇİZGİ'Yİ GEÇEN KADINLAR

ESRA SAĞLIK

ÖZ

İnsanın sanat yapma pratiğinde en ilkel ve ilksel eylemlerden biri olan desen, klasik sanatta amacı resmin altyapısını oluşturmak ve doğayı birebir ifade etmek olan rolünden, günümüz sanatında bizatihi sanat yapma eyleminin kendisi haline gelmiştir; özellikle 2000'li yıllarla birlikte karşımıza çıkan yeni sanat pratiğinde, kendisine bienal ve uluslararası sanat fuarları gibi büyük platformlarda yer bulmaya başlamış ve dahası başlı başına büyük sanat oluşumlarına sebep olan bir ifade biçimine dönüşmüştür.

Kadınların, artık tabloların dışında yer alacak şekilde sanat sahnesine çıkışları 1970'lerdeki feminist hareket ile birlikte daha etkili ve görünür olmuştur. 1970 sonrası sanatının önemli bir damarını oluşturan kadın sanatçılar, kendilerine yüklenen ve dayatılan rolleri eleştiren sanatsal yaklaşımlarıyla yeni ve güçlü ifade biçimlerinin oluşmasını sağlamışlardır. Bu süreç ve sonrasında kadınların çizgi ile oluşturdukları sanatsal dil oldukça zengin olmuştur; feminist ifadelerden sembolik anlatımlara, toplumsal konulardan kişisel olana, hiperrealist ifadelerden kavramsal alana, soyutlama ve gerçeklik arasındaki sınırlardan çizginin bir tür performans olarak kullanılmasına kadar pek çok ifade biçimi geliştirmişlerdir. Tarihsel süreçlerde kadınların yaşadığı zorluklar göz önüne alındığında desen ayrıca kolay uygulanabilirliği, daha direkt ve herhangi bir araca gerek duymadan gerçekleşebilmesi ile kadın sanatçıların düşüncelerini gezdirdiği, araştırdığı, kayda aldığı bir ilk alan olarak da önemlidir.

Araştırmada bu pratiğin günümüz sanatındaki yeri ile biçimsel ve kavramsal yapısı, kadın sanatçıların örnekleri üzerinden incelenecektir. Biyolojik özellikleri sebep gösterilerek ev içi alanlarda tutulmaya çalışılan kadının çizgi ile gerçekleştirdiği diyalog, kişisel olandan toplumsal olana yayılan geniş bir kavramsal çerçeveyi kapsayan örnekler bağlamında değerlendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: Çizgi, Desen, Güncel Sanat, Kadın, Feminist Sanat.

DYNAMIC, FRAGILE AND STRONG: WOMEN CROSSED 'LINE' IN CONTEMPORARY ART

ESRA SAĞLIK

ABSTRACT

As one of the most primitive and primary actions in human art practice, drawing became the act of art making art itself in contemporary art, with its aim in classical art to create the infrastructure of painting and to express one by one. Especially in the new art practice that emerged in the 2000s, drawing started to find places in big platforms such as biennials and international art fairs and moreover he turned into a form of expression that caused great art formations.

The women's appearance on the art scene, which is now outside the paintings, became more effective and visible with the feminist movement of the 1970s. Women artists, which constitute an important vein of art after 1970, have provided new and powerful forms of expression with their artistic approaches that criticize the roles assigned and imposed on them. In this process and later, the artistic language created by women was quite rich: They have developed many forms of expression, from feminist expressions to symbolic expressions, from social issues to personal, from hyperrealist expressions to conceptual space, from the boundaries between abstraction and reality to the use of the line as a kind of performance. Considering the difficulties experienced by women in the historical processes, the pattern is also important as a first area where women perform their thoughts, research, and record with their easy applicability, more direct and without any tools.

In the research, the place of this practice in today's art and its formal and conceptual structure will be examined through examples of women artists. The dialogue of the woman, whose biological features are tried to be kept in the domestic areas for reasons, will be evaluated in the context of examples covering a wide conceptual framework that spreads from the personal to the social.

Keywords: Line, Drawing, Contemporary Art, Woman, Feminist Art.

GİRİŞ

Rönesans'tan bu yana desen, Batı sanatında yaratıcı sürecin bir parçası olmuştur. Geleneksel ressamlar, heykeltıraşlar, yapmayı düşündükleri çalışmaların bir eskizini/taslağını çizerek işe başlamışlardır. Desen bir zemin, ortaya çıkarılacak çalışmada bir temel ya da doğanın aşkın güzelliğini taklit etmeye çalışmada bir araç olmuştur.

"Bir tablo, iyi bir tablo olmak için neyi ifade edebilir, neyi edemez? Herhalde feda edemediği şeylerden biri, desendir. Ressam, desen yoluyla tabiatı inceler, desen yoluyla onu yorumlar. Bu incelemede, yorumlamada kullanılan tek araç, çizgidir."

Desenin sanat tarihindeki bu sanat eserine temel atma özelliğinden ve yükümlülüğünden özgürleşmesi, modernizm olarak tanımlayabileceğimiz, sanatçıların doğayı birebir taklit etme zorunluluklarından kurtulması anlayışına denk gelmektedir. Modernizm, ilerlemeye estetik bir değer bahşetmiştir ve sanatın, edebiyatın, toplumsal yapının ve ekonominin neredeyse anında geçersizleşen geleneksel biçimlerini reddetmeye eğilimlidir². Picasso'nun desenleri o dönemde bu özgürleşmenin önemli örneklerindedir. Aynı şekilde Giacometti'nin bedeni anlamaya yönelik heykelleri ve desenleri, düşüncesinin gelişimine eşlik eden bir egzersiz olarak gerçekleşmiştir.

Sanattaki dönüm noktalarından biri olan 1. Dünya Savaşının yıkıcı etkileri pek çok sanatçının sanatsal yöneliminde etkili olmuştur. Bu anlamda özellikle Alman sanatçıların bıraktığı iz önemlidir. Savaşta bir oğlunu kaybeden Alman sanatçı Kathe Kallwitz'in desenleri, savaşın olağanüstü yıkıcı etkisini dışavurumcu bir yaklaşımla gözler önüne sermiştir. Acı çeken halk, yas tutan anne figürleri sanatçının çalışmalarında karşımıza çıkan konulardır. Birebir bir etütten çok çizgilere yüklenen duygularla oluşturulan desenleri, sanatçının heykelleri ya da baskıları için birer taslak olmaktan çıkarak bağımsız birer dışavurum haline gelmiştir.

Öte yandan o dönemde akademilerde hala geleneksel sanat anlayışı hâkimdi. Batıda yeni akımların ortaya çıkmaya başlamasıyla yeni arayışlar denenmeye başlanmış fakat akademilerin katı yapısı "dışardaki" sanatı biraz daha geriden ve temkinli takip etmiştir. Ülkemizde de desenin bağımsızlaşması henüz söz konusu değildir, Osman Hamdi Bey'in 1882'de kurduğu, ülkemizin ilk sanat ve mimarlık yüksekokulu olan Sanay-i Nefise Mektebinde de geleneksel akademik yapı ön planda olmuştur. Desen, doğanın bir parçası olan insan anatomisinin kavranması ve dolayısıyla figüre dayalı bir eğitim olduğu için figürün iyi etüt edilmesinde bir temel olması nedeniyle önemli olmuş; öğrencilerin, doğayı yani onun bir temsili olarak modeli birebir etüt etmeleri beklenmiştir. Fakat daha sonra, devlet bursuyla başta Fransa olmak üzere Avrupa'nın çeşitli ülkelerine gönderilip eğitim alan sanatçılar geri döndüklerinde akademi ile hâlihazırdaki kısıtlı sanat ortamının geleneksel yapısına karşı durarak yeni üslup ve malzemeleri denemişler ve değişimin temellerini atmaya başlamışlardır.

¹http://megep.meb.gov.tr/mte_program_modul/moduller_pdf/Cans%C4%B1z%20Modelden%20%C3%87izimler.pdf

²Fineberg, Jonathan. 1940'tan Günümüze Sanat: Varlık Stratejileri, Karakalem Kitabevi Yayınları, İzmir, 2014. S: 16

Herbirimiz çizgilerden oluşuyoruz; esnek ve katı çizgiler; bunlar kimi zaman keşişiyorlar, kimi zaman ise birbirlerine köstek oluyorlar; ikili bir şekilde işleyen bu çizgiler diyalektik bir çelişkidir çok, bir zıtlık ilkesine göre kümelenmektedirler. Bu kümelerin ise sınırlarını ve tümelliğini ortaya çıkarma imkanımız yok. Sürekliliklerin içinde zıtları ayrıldıkları gibi, süreksizliklerde de aynı eylemi gerçekleştirebilirler. Etkiler ve duygulanımlar. Bu işlemlerin zorunluluğu kadar rastlantılılığından da söz etmek mümkün olacaktır. Modern sanatlar tarihi bize bu rastlaşmalar, rastlantılar, keşimeler ve ayrılmalar kadar birleşmeleri ve miras takipçilerini de göstermektedir (Akay, 2005 s.39).

İLK KIRILMALAR

Çağdaş sanattaki ilk büyük kırılma olarak kabul edebileceğimiz Dada ile birlikte, sanatın sınırlarının bir daha geri dönülemez şekilde genişlediğini biliyoruz. Bu dönemle birlikte sanat, sadece estetik bir yapı olmaktan çıkmış, yazı, hazır nesne, performans, dinleti gibi pek çok yeni ve birbirinden farklı anlatımlar sanatın alanına dâhil olmuştur. 1950 sonrası sanatı ile birlikte geleneksel yapısından kurtulan resim ve heykel, uzun zamandır güncel kavramlar ve malzemelerle yakın ilişki içinde olmaya devam etmektedir. Özellikle 90'larla beraber teknolojinin sanatın içine daha fazla dâhil olmasıyla sanat ve gerçeklik konuları önem kazanmış, günümüzde etkisi hâlâ devam eden disiplinler arası bir yapı ortaya çıkmıştır.

Kadınların, artık tabloların dışında yer alacak şekilde sanat sahnesine çıkışları 1970'lerdeki feminist hareket ile birlikte daha etkili ve görünür olmuştur. 1970 sonrası sanatının önemli bir damarını oluşturan kadın sanatçılar, kendilerine yüklenen ve dayatılan rolleri eleştiren sanatsal yaklaşımlarıyla yeni ve güçlü ifade biçimlerinin oluşmasını sağlamışlardır. Bu süreç ve sonrasında kadınların çizgi ile oluşturdukları dil, sanatsal dışavurumların gelişmesi açısından oldukça zenginleştirici olmuş, kadın sanatçılar, feminist ifadelerden sembolik anlatımlara, toplumsal konulardan kişisel olana, hiperrealist ifadelerden kavramsal alana, soyutlama ve gerçeklik arasındaki sınırlardan çizginin bir tür performans olarak kullanılmasına kadar pek çok ifade biçimi geliştirmişlerdir. Feminist sanatçıların sıklıkla kullandığı ve "naif" bir bireysel edim olmasından dolayı aynı zamanda feminist bir dil olarak tanımladıkları çizme, örme, dikme gibi sanat pratikleri sadece o dönem için değil, daha sonraki sanatsal dilin gelişmesinde de önemli bir kırılmayı oluşturmuştur.



Şekil 1: Louise Bourgeois, '10 am is When You Come to Me', 2006, NY.

Kaynak: https://www.moma.org/s/lb/collection_lb/object/object_objid-203758.html



Şekil 2: Louise Bourgeois, Kadın-Ev, 1947, NY.

Kaynak: <https://www.moma.org/artists/710>

Yakın tarihe baktığımızda desenin güncel bir sanat pratiği olma durumuna tanık oluruz. Çizme eylemini sanat eyleminin temeli olarak kullanan sanatçılardan Louise Bourgeois'ın eserleri, aile çatışmalarının yarattığı travmalardan ve çocukluk anılarından ilham almış; ayrıca korku, öfke gibi duygularla derin bağlantılar kurmuştur. Onun dili, psikolojik olarak yüklenen tüm imgelerin kaynağı olarak kullandığı bedeni olmuştur. Bourgeois, yaşamı boyunca çizmiştir ve eserleri adeta bir otobiyografi çalışması niteliğindedir. Sıklıkla kullandığı “ev” imgesi, çalışmalarının ve çizimlerinin ana izleklerinden birini oluşturmuş ve yükümlülükleri arasında sıkışıp kalan kadının adeta hapisanesi olarak işlenmiştir. Yine sanatçının çalışmalarında sıklıkla karşımıza çıkan el imgesi, sanatçının “yapma”, “üretme” eylemine vurgu yaparken aynı zamanda bedeninin duyguları en çok ifade eden bölümlerinden biri olmasıyla da sanatçının içinde bulunduğu duygusal yükü, dışavurumu ortaya koyan başlıca elemanların başında gelmiştir. Burada karşımıza çıkan sadece bir beden fragmanı tasviri değil, aynı zamanda kavramsal bir dışavurumdur.

90'LAR VE SONRASI

İlk dönem çalışmalarında feminist yaklaşımların görüldüğü Amerikalı sanatçı Kiki Smith, desenin güncel bir pratik olarak kullanılmasına özgün ve güçlü örneklerden biridir. Çalışmalarında sembolik öğeleri ve masalsi öğeleri işleyen Smith, pek çok malzemeyle çalışıp üreten sanatçılardandır. Özellikle son dönem çalışmaları büyük boy desenlerin yer aldığı enstelasyonlarından biri olan, 2010'da gerçekleştirdiği “Sojourn” adlı sergisi, yaşamdan ölüme, kişisel tarihin sembolik ifadelerinin yer aldığı büyük boy desen ve heykellerden oluşmaktadır. Desenler ve heykeller aynı çalışma içinde birbirinin içine geçmiştir. Çizimlerinde kendisini ve aile bireylerini sıkça kullanan Smith'in ilk başta çekingen ve sakin duran çizimleri, aynı zamanda mistik ve içsel bir bakış açısıyla ortaya çıkarlar. Çizimlerdeki kadınlar çoğunlukla doğrudan izleyiciye bakar, yan yana duruşları bir arada daha güçlü oldukları izlenimini verir ve bu anlamıyla çalışmaları feminist bir bakışın izlerini taşır.



Şekil 3: Marlene Dumas, Black Drawing, 1991-1992, Amsterdam.

Kaynak: <https://www.arttube.nl/en/videos/marlene-dumas-black-drawings>

Çizimlerimi siyah insanların mevcut imajlarına dayandırdım. Orada bu ikisi arasında büyük bir fark var. Bir kişi olarak ilgilendiğim insanlarla, bir sanatçı olarak imgelerle ilgileniyorum³.

Çoğunlukla portre çizimler yapan ve cinsellik, ırk, şiddet gibi temalara odaklanan Güney Afrikalı sanatçı Marlene Dumas, çalışmalarını canlı modelden gerçekleştirmek yerine kendi imge dünyasından seçerek ya da hazır imajlar toplayarak gerçekleştirir. Yapıtlarında toplumun dışında kalmış insanlar, popüler kültürden figürler, çocuklar, kimliksiz bedenler, acı çeken insanlar, terör ve şiddet figürleri işlemiştir. Irk ayrımı, ölüm, delilik, zihinsel bütünlüğün yitişi, moda dünyasının renkli simaları ve cinsellik Dumas'ın vazgeçemediği temalarıdır⁴. Polaroid fotoğraflarından, gazete ve dergi resimlerine, mektuplardan kişisel anlarına ve çeşitli basılı materyallerden ilham alan figüratif çalışmalar gerçekleştiren Dumas, ağırlıklı olarak kâğıt üzerine mürekkep ve tuval üzerine yağlıboya tekniği ile çalışmıştır. Onun bilinen portre serileri dönem dönem farklı konulara odaklanır. 1991'de başladığı ve mürekkep ile gerçekleştirdiği Black Drawing adını verdiği seri, siyah erkek ve kadın portrelerinden oluşmaktadır. Bu serideki çarpıcı unsurlardan biri sağ üstteki, muhtemelen sanatçının kendi portresi olan çizimdir. Burada savunma veya utanç jestiyle elini yüzünün önünde tutan genç ve saçları iki yandan atkuyruklu beyaz bir kız görürüz⁵.

Marlene Dumas'ın portreleri çoğu zaman birlikte gruplanır, istiflenir veya sıralanır; bu da bir tür kimlik geçit töreni etkisi yaratır veya bireylerin sınıflandırıldığı kurumsal bir sistemin varlığını bize hatırlatır. Dumas, psikiyatri hastalarını, mankenleri ve siyah insanları bu şekilde betimlemiş, her yüzün tekilliğine, kendine özgü karakterine ve ifadesine vurgu yapmıştır. Bazı portre serilerinde "tehlikeli" figürler ile sıradan insanları birlikte işler. Bu yönüyle çizimleri, bireylerin sosyal veya ırksal özelliklerine göre gruplandırılmalarına yönelik politikalara karşı bir duruş niteliğindedir. Dumas'ın çizimleri insanlığı düzenli olarak nesnelleşmiş ve hatta haber fotoğraflarında şeytanlaştırılmış yüzlere geri getirir. Dahası ve belki de daha tartışmalı bir biçimde, medyanın şeytanlaştırılmasının, barışçıl vatandaşların da şiddet içeren kişilerle karıştırılmasına yol açabileceğini vurgulamaktadır (Malbert, 2015 s.76).

³<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/marlene-dumas-image-burden/marlene-dumas-image-burden-room-guide-4>

⁴<http://lebriz.com/pages/lstd.aspx?lang=TR§ionID=2&articleID=567&bhcp=1>

⁵<https://www.arttube.nl/en/videos/marlene-dumas-black-drawings>



Şekil 4: Rosemarie Trockel, Metamorphoses and Mutations, 2001, NY.

Kaynak: <http://www.drawingcenter.org/en/drawingcenter/5/exhibitions/217/rosemarie-trockel/>

Alman sanatçı Rosemarie Trockel, geleneksel kadınlık ve kültür kavramlarına meydan okuyan ve kavramsal çerçevede işler üreten sanatçıdır. Video, seramik, çizim, eserler ve örme dâhil olmak üzere geniş bir yelpazedeki materyalleri kullanan sanatçı, politika, evrensellik, erotizm ve fantezi içeren soruları gündeme getirmiştir. Cinsiyetin çekişmeli meselelerini ele almak için çeşitli medyaları kullanan Trockel'in çalışmalarında çizim her zaman merkezi bir konumda olmuştur. Bu araçla, birçok farklı stil ve teknik kullanarak cinsel kimlik kavramıyla oynamış, insan ve hayvan kafaları çizmiş, kitap kapakları için eskizler tasarlamıştır.

Çizimlerinde yine toplumsal sorunlara değinen, daha çok ırk, cinsiyet, şiddet gibi konuları işleyen Afrika kökenli bir diğer sanatçı Amerikalı Kara Walker'dır. Walker'ın bilinen eserleri, sanatçının, kâğıtları keserek galeri mekânının duvarlarına yerleştirdiği siluet figürlerinden oluşur. İlk bakışta, bir hikâye kitabından alınmış herhangi bir resim gibi görünen Walker'ın çalışmaları, savaşın görünmeyen kirli yüzlerini içerir. Çalışmalarında karşımıza çıkan, beyaz askerin siyah bir kıza tecavüz etmesi, beyaz çocuğun kılıcını neredeyse linç edilmiş siyah kadına sokmak üzere oluşu gibi sahneler çarpıcıdır.

Rise Up Ye Mighty Race! adlı enstelasyon, kesilmiş kağıt silüetlerin yanı sıra beş adet büyük çerçeveli grafit çizim ve 40 adet küçük çerçeveli karışık araçlı çizimleri içermektedir. Başlık, Barack Obama'nın 1995 yılında Chicago'da toplumu organize etmenin zorluklarını anlatan ve Jamaikalı siyaset lideri Marcus Garvey'den (1887-1940) alıntı yapılan Dreams from My Father adlı kitabındaki yorumlara atıfta bulunmaktadır⁶. El yazısı metni çizimlerdeki görüntülerle bir araya getiren çalışma ırk savaşı fikrini incelemektedir. Walker, asla bitmeyen bu ırk savaşının bir günlüğü olarak adlandırılabilir şeyin kaydını tutmak için destekleyici büyük ve küçük çizimlerle bir çeşit panoramik duvar çalışması gerçekleştirmiştir.

⁶<http://www.artic.edu/exhibition/kara-walker-rise-ye-mighty-race>



Şekil 5: Frédérique Lucien, Anonyme, 2010, Paris.

Kaynak: <http://www.frederiquelucien.com/category/anonyme/>

Deseni sembolik soyutlama gerçeklik arasındaki sınırda gezinen çalışmalarında bir ana pratik olarak kullanan sanatçılardan biri Fransız sanatçı Frédérique Lucien'dir. Anonyme adlı çalışmasında karşımıza çıkan beden parçalarıdır. Yaşları, cinsiyetleri onları kimliksizleştirme pahasına birbirine karıştırmıştır ve bu beden parçaları bir tür harita oluşturmaktadır⁷. Adeta klinik bir alıntıya dönüşen beden parçaları, ayrıık olan ama her şeye rağmen imgesel bir düştü yeniden üretilen bir atmosferde gibi durmakta, sanatçının yüzü/portreyi özellikle kullanmayışı, onun bedenle ilgili bir kişileştirmeden çok genel bir algı ve kavrama yöneldiğini bize göstermektedir.

“Çizim, işimde benim için anahtar bir araç; benim omurgam. İlk dereceden; bu bir taslak ya da ön çalışma değildir. Çizimim kavramsal bir sürecin, bir yapım sürecinin ifadesidir. Asla kendiliğinden izlenimleri yakalamak için çizim yapmam. Çizim böyle “seyrek” anlamına gelir azaltma ve hassasiyet gerektirir anlamına gelir” (Malbert, 2015 s.46) diyen Ulrike Lienbacher ise, bedeni hem bireysel hem de sosyo-kültürel bir hikâyenin taşıyıcısı olarak görmüştür. Lienbacher'in genç kadınları, yıkanma, saçlarını tarama gibi rutin pozlar ve jestler içindedir. Desenlerinde parmaklar, saçlar gibi vücudun belirli ayrıntıları vurgulanır ve kadının vücudu çoğu zaman izleyici ile göz temasından kaçınmıştır.

TÜRKİYE'DEKİ GÜNCEL AKTÖRLER

Ülkemizdeki örneklere baktığımızda, desenin başlı başına bir sanatsal ifade biçimi oluşuna 90'lı yılların sonu ile daha sık rastlamaya başlarız. Bunda elbette, yeni ifade biçimlerine bizi tanık ettiği için 1987 yılında ilki gerçekleşen İstanbul Bienali'nin de etkisi büyük olmuştur.

Desenden, videoya, fotoğraftan performans uzanan geniş bir sanat yapma pratiğine sahip sanatçı İnci Eviner'in yapıtları genel olarak kadının toplumdaki konumlanışı ile ilgili yeni önermeler içerir. Özellikle buluntu görüntüler ve fotoğraflardan kadınların bedenlerinin görüntülerini kullanır ve çoğunlukla hâkim toplumsal zihniyet tarafından üretilen kadınların kolektif, medya merkezli görüntülerini “temsilin temsiline” dönüştürmüştür.

⁷http://www.galerie-jeanfournier.com/images/pdf/pdf_45.pdf

Lacan'a atıfta bulunurken, "kadın yok, sadece semboller ve görüntüler var" diye vurgulayan⁸ Eviner'in çalışmalarında, temsiller, göç, şiddet, merhamet, sevgi ve cinsel arzu arasındaki bağlantılar, figürlerin bedensel hareketleriyle kendini göstermektedir.



Şekil 6: İnci Eviner, Başımdaki Yabancı, 2010, İstanbul.

Kaynak: <https://www.inceviner.net/isler.html>

Ancak O'nun ifade edişi alışıl gelmiş sanat formlarından farklıdır. Özellikle 90'lı yıllardan yaptığı çalışmalarının ana eksenlerinden birini desenleri oluşturmuştur. "Desen yapmanın basit ve çocuksu yanını tutmak bana iyi geliyor. Sanat sonunda yapay ve kurgulanmış olmasına rağmen çok içsel bir ihtiyaçtır. O içsel olanla üretim süreçlerini dengede tutabilmek için ve kendimi hayatta dengede tutabilmek için benim bu doğallığa ve akışa ihtiyacım var"⁹ diyen Eviner için desen, bireysel bir ifade ediş olmanın yanı sıra kavramsal bir dışavurumdur. 2016 yılında İstanbul Modern'de gerçekleştirdiği "İçinde Kim Var?" başlıklı retrospektif sergisi ile ilgili olarak, birçok imgenin yaratılmasını, birçok fikrin oluşma aşamasını hep çizme eylemi taşıdığını, özellikle söz konusu sergisinde desen dilinin bütün işlerin ortak yanı olduğunu ve hepsinin arasında dinamiği sağlayan bir temel olduğunu belirtmiştir. (Eviner-Öztürk, 2016 s.32). Sergisinde yer alan Başımdaki Yabancı (Şekil 6) adlı çalışmasında, saç imgesi, tekinsiz, tanımsız, tüylü bir hayvan ile ilişkilendirilmiştir. Bu canlı, figürün zihnindeki karanlık noktaların bir tezahürü, düşünceleri, onu saran dış dünya gibi algılanabilir. Buradaki sürreal dışavurum, bedeni güçlü bir imge olarak kullanan Eviner'in tüm çalışmalarında izlenebilmektedir.



Şekil 7: Nur Koçak, Annem, Babam, Ablam ve Ben 1, 1980-1983, İstanbul.

Kaynak: <https://saltonline.org/tr/2170/mutluluk-resimlerimiz>

⁸<https://www.artslant.com/ew/articles/show/46205-%C4%B0nci-eviner-in-retrospective-there-is-no-woman-only-symbols-images-and-representations>

⁹Yalçinkaya, Fisun. Başka Yerin Acil Varlıkları, Sanat Dünyamız, Sayı:170, sayfa:33, Yapı Kredi yayımları, İstanbul, 2019

Deseni bir ifade aracı olarak kullanan ve aynı zamanda foto-Gerçekçi akımın Türkiye'deki öncülerinden biri olan Nur Koçak'ın çalışmalarında özellikle kadınlar başta olmak üzere toplumun sosyolojik bakışına odaklanan işler üretir. Kadınların tüketime teşvik edilmesine ve dahası bir tüketim nesnesi olmasına karşı çıkan feminist tavrıyla "Fetiş Nesnelere" adını verdiği resim serisini gerçekleştirmiş ve bunu yaparken kadın dergilerindeki reklamlardan esinlenmiştir. 1980'lerden itibaren kartpostallardan esinlendiği ve kâğıt üzerine kurşunkalem ile gerçekleştirdiği yeni serisine, 'Mutluluk Resimlerimiz'e başlamıştır.

Amaçladığı fotografik görüntüyü yağlıboya yerine akrilik, fırça yerine ise boya tabancası (pistole) kullanarak elde etti. 1970'lerin sonunda 'posta sanatı'yla ilgilendi, 1980'ler boyunca gazete fotoğraflarından ve kartpostallardan yola çıkarak kâğıt üzerine kurşunkalem ile gerçekleştirdiği 'Mutluluk Resimlerimiz' dizisine devam etmiştir. Desenlerinde foto-gerçekçi üslupla çalışan Koçak'ın ele aldığı ve vurgu yaptığı konulara bakıldığında içinde toplumsal yapıya dair yoğun mesajlar içeren görsel ifadelerin olduğu görülür. '... Erkek meslektaşların işi bize oranla daha da zor. Bir evi geçindirmenin, ekmek parası kazanmanın ağır sorumluluğu biniyor onların omuzlarına. Ve toplum onlara hepten deli gözü ile bakarken bizlere biraz daha hoşgörülü davranıyor, çünkü sanata ciddi bir meslek olarak yaklaşmıyor. Sonuçta; bir kadın ha örgü örüp iş işlemiş, dikiş dikmiş, ha resim yapmış, toplumun gözünde fazla fark etmiyor.'¹⁰ diyen Nur Koçak, resim yapmakla benzerlik taşıyan desen çizme eyleminin toplumun genel bakışıyla 'ev içi' bir üretim olmasına vurgu yapmıştır. Dolayısıyla bu üretim şekli, kadınların tarih boyunca alışkın oldukları ya da olmak zorunda oldukları bir pratiğe karşılık gelmiştir. Ancak bunun sonuçları, hiç de beklenildiği gibi 'hanım hanımcık' sonuçlar vermez, içinde topluma dair, kadına dair, hayata dair pek çok soruyu ve sorunu barındırmıştır.

SONUÇ

İnsanın sanat yapma pratiğinde en ilkel ve ilksel eylemlerden biri olan desen, klasik sanatta amacı resmin altyapısını oluşturmak ve doğayı birebir ifade etmek olan rolünden, günümüz sanatında bizi sanat yapma eyleminin kendisi haline gelmiştir. Özellikle 2000'li yıllarla birlikte karşımıza çıkan yeni sanat pratiğinde, kendisine bienal ve uluslararası sanat fuarları gibi büyük platformlarda yer bulmaya başlamış ve dahası başlı başına büyük sanat oluşumlarına sebep olan bir ifade biçimine dönüşmüştür.

Ayrıca kolay uygulanabilirliği, daha direkt ve herhangi bir araca gerek duymadan gerçekleştirilmesi ile sanatçıların düşüncelerini gezdirdiği, araştırdığı, kayda aldığı bir ilk alan olarak da önemlidir.

Modernizm öncesi geleneksel bir zeminde yer alan desen, sanatın yeni ve genişleyen anlamları, yeni bağlam ve söylemleri ile birlikte anlam ve ifade alanını genişletmiştir. Sanatın merkezi konumundaki kentlerde desen tabanlı yeni sanatsal oluşumların ortaya çıkması, desen merkezli güncel sergilerin varlığı bize çizginin yeni ve güncel bir dil oluşturmadaki güçlü etkisini ve başlı başına bağımsız bir sanat dili olduğunu göstermektedir.

¹⁰<http://www.fotografya.gen.tr/TR,1851/vitrinler.html>

Eskiden geleneksel zeminde yer alan desen, sanatın yeni ve genişleyen anlamları, yeni bağlam ve söylemleri ile birlikte anlam ve ifade alanını genişletmiştir. Amerika'daki The Drawing Center gibi desen tabanlı yeni sanat mekânlarının açılması ve Paris'te açılan Drawing Now gibi desen merkezli güncel sergilerinin varlığı bize desenin yeni ve bağımsız bir sanat pratiği olduğunu göstermektedir.

Feminist yazar Linda Nochlin'in "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok" adlı makalesinde bahsettiği gibi, kadınlar düşünce ve üretimin alanlarından uzakta kalmış, sanat eğitimi alma haklarını dahi çok sonradan elde etmişlerdir. Akademilere erkek öğrencilerden daha sonraki yıllarda kabul edilmiş olmaları, eğitim alma hakkını elde ettikten sonra çıplak modelden çalışma haklarının uzun süre verilmemesi, sanat, bilim ve düşünce alanlarının dışında tutulmak istenmesinin açık göstergeleri olmuştur. Dönemin figüratif temelli sanat anlayışı göz önüne alındığında bu durum, kadınları sanatın alanından uzaklaştıran toplumsal yapılanmaların bir sonucudur. Sanatsal süreçlere bakıldığında desen aynı zamanda, daha çok 'ev içi'nde tutulmaya çalışılan kadının sanat pratiğinde önemli bir aşama olmuştur diyebiliriz. Elbette kadınların kendi güçlerini, üretimlerini ortaya çıkarmalarının üzerinden uzun yıllar geçmiştir. Özellikle 70'lerle birlikte kendini gösteren feminist düşüncelerin sanattaki yansımaları ile birlikte kadın sanatçılar daha çok görünür olmuşlar, sahip oldukları ve ortaya çıkardıkları potansiyeller sanatın gidişatında önemli kırılmalar yaratmıştır. Bu çalışmaya konu olan ve çağdaş sanat tarihinde karşımıza çıkan daha pek çok kadın sanatçı, çizgiyle gerçekleştirdikleri üretimlerde, ev içinde tutulma gerekçeleri olan 'kırılmalıklarını' dinamik ve güçlü anlatımlarla dile getirmeye devam etmektedirler.

KAYNAKÇA

Altinel, C. (2009). Marlene Dumas'nın Tanıklıkları: <http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR§ionID=2&articleID=567&bhcp=1> Erişim Tarihi: 27.12.2019

Art Institute Chicago. (2013). Rice Up Ye Mighty Race!: <http://www.artic.edu/exhibition/kara-walker-rise-ye-mighty-race> Erişim Tarihi: 22.11.2019

Dexter, E. (2005). *New perspectives in drawing*, Çin: Phaidon Yayınları.

Dijck, N. V. (2012). Marlene Dumas- Black Drawings: <https://www.arttube.nl/en/videos/marlene-dumas-black-drawings> Erişim Tarihi: 28.12.2019

Eagleton, T. (1998). *Estetiğin ideolojisi*, Çev: Hakkı Ünler, İstanbul: Özne Yayınları.

Eviner, İ. (2016). *İçinde kim var?*, İstanbul: İstanbul Modern.

Fineberg, J. (2014). *1940'tan günümüze sanat: varlık stratejileri*, İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.

Foster, H. (2009). *Gerçeğin geri dönüşü*, Çev: Esin Hoşsucu, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Foster H., Krauss R., Bois A. ve Buchloh B. (2004). *Art since 1900*, Londra: Thames & Hudson.

Harrison, Charles-Wood, P. (2011). *Sanat ve kuram, 1900-2000 değişen fikirler antolojisi*, İstanbul: Küre Yayınları.

Küpçüođlu, H. (2003). Vitrinler, Nur Koçak'la Söyleşi. Fotoğrafya e-dergi. Sayı:22 <http://www.fotografya.gen.tr/TR,1851/vitrinler.html> Erişim Tarihi: 26.06.2020

Malbert, R. (2015). *Drawing people, the human figure in contemporary art*, London: Thames&Hudson.

Maslen, M. ve Southern, J. (2011). *Drawing projects*, London: Black Dog Publishing.

Milli Eğitim Bakanlığı. (2012). Cansız Modelden Çizimler. http://megep.meb.gov.tr/mte_program_modul/moduller_pdf/Cans%C4%B1z%20Modelden%20%C3%87izimler.pdf Erişim Tarihi: 02.01.2020

Tate, M. D. (2015). The Image as Burden: Room 5. <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/marlene-dumas-image-burden/marlene-dumas-image-burden-room-guide-4> Erişim Tarihi: 22.12.2019

Yalçınkaya, F. (2019). Başka Yerin Acil Varlıkları, *Sanat Dünyamız*, Sayı:170, sayfa:33, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Yılmaz Üner, P. (2016). "İnci Eviner In Retrospective: "There is No Woman, Only Symbols, Images, And Representations": <https://www.artslant.com/ew/articles/show/46205-%C4%B0nci-eviner-in-retrospective-there-is-no-woman-only-symbols-images-and-representations>. Erişim Tarihi: 12.01.2020

DERİ ESERLERİN TANIMLANMASINDA KULLANILAN BAZI ARKEOMETRİK ANALİZ YÖNTEMLERİ

NADİDE ÇINAR, HATİCE TOZUN

ÖZ

Tarihin başlangıcından itibaren insan hayatında var olan deri, köklü geçmişe sahip hammadde-lerden biridir. Benzersiz fiziksel özellikleri, onu çeşitli ürünlerin üretimi için ideal hale getirmiştir. Hayvanlardan elde edilen derinin tamamı protein kolajeninden oluşmaktadır. Bu hayvansal ürünün yapısal dayanımı ve esnekliğine rağmen, çevresel faktörler (ışık, ısı, bağıl nem, atmosferik kirleticiler), biyolojik etkenler (bakteri, mantarlar, böcekler, küfler), doğal afetler vb. nedenlerle deri yaşlanma ve bozulmaya maruz kalır. Tarihi derinin özelliklerinin tanımlanması, arkeologlar ve koruma bilim adamları için zorluklar yaratmaktadır. Konservatörler genellikle doku, renk, esneklik ve analiz edilecek numunenin şeklindeki değişikliklere odaklanan görsel bir değerlendirmeye dayanarak deri nesneyi karakterize etmektedir. Ancak derinin tabaklanması, kullanımı ve deride oluşan bozulmalar birçok hayvan derisinin görünümünü değiştirebilmektedir. Bu değişime rağmen çeşitli arkeometrik analiz yöntemleri kullanılarak; tanen, kıl kökü deseni, kolajen lif yapısı tanımlanabilmektedir. Ayrıca derinin kullanıldığı nesnenin türü de deri hakkında yönlendirici bilgiler vermektedir.

Kültürel mirasın korunmasında; bilim ve teknoloji, kültürel objeyi oluşturan malzemelerin karakterizasyonu, teşhisi, yeni koruma tekniklerinin geliştirilmesi ve önleyici koruma kapsamında uygun çevresel koşulların oluşturulabilmesi önemli bir rol oynamaktadır. Çalışmanın amacı, deri restorasyonu alanında çalışan araştırmacılara; derinin tanımlanması, eserin durumu hakkında bilgi edinilmesi, teşhisin konulabilmesi ve esere uygulanacak koruma yöntemlerinin belirlenebilmesi için kullanılan arkeometrik analizler hakkında bilgi vermektir. Bu amaç doğrultusunda yapılan çalışmalar incelenmiş; eserin ne olduğu, nasıl bir malzeme ve teknikle üretildiği ne amaçla yapıldığı ne zaman yapıldığı ve korunmuşluk durumu gibi sorulara hangi arkeometrik analizler kullanılarak cevap verilebileceği hakkında araştırmalar yapılmıştır. Arkeometrik analizleri yapmak bir konservatörün işi değildir. Fakat bir konservatörün eser hakkında karar verebilmesi için hangi arkeometrik analizi kullanması gerektiğini bilmesi ve çıkan sonuçları değerlendirebilmesi gerekmektedir.

Anahtar Kelimeler: Koruma, Arkeometri, Deri, Analiz, Bozulma.

Doktora Programı Öğrencisi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Kültür Varlıklarını Koruma Anabilim Dalı, nadide.cinar@hbv.edu.tr, ORCID ID 0000-0003-1177-5293

Doç. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü, tozun.hatice@gmail.com, ORCID ID 0000-0003-3172-1401
Araştırma Makalesi, **Makale Kabul:** 23.12.2020, **DOI** 10.48069/akdenizsanat.737723

SOME ARCHEOMETRICAL METHODS OF ANALYSIS USED IN IDENTIFICATION OF LEATHER PIECES

NADİDE ÇINAR, HATİCE TOZUN

ABSTRACT

Leather, which has existed in human life since the beginning of history, is one of the raw materials with a long history. Its unique physical properties have made it ideal for the production of various products. All of the leather obtained from animals consists of the protein collagen. Despite the structural strength and flexibility of this animal product, environmental factors (light, heat, relative humidity, atmospheric pollutants), biological factors (bacteria, fungi, insects, molds), natural disasters, etc. The skin is subject to aging and deterioration for reasons. Defining the features of historical leather creates challenges for archaeologists and conservation scientists. Conservators characterize the skin object, usually based on a visual assessment focusing on changes in texture, color, flexibility, and shape of the sample to be analyzed. However, tanning, use, and deterioration of the skin can change the appearance of many animal skins. Despite this change, using various archeometric analysis methods; tannin, hair root pattern, collagen fiber structure can be defined. In addition, the type of the object in which the leather is used gives guiding information about the leather.

In the protection of cultural heritage; science and technology, characterization, diagnosis of materials that make up the cultural object, the development of new conservation techniques, and the creation of appropriate environmental conditions within the scope of preventive protection play an important role. The aim of the study is to provide researchers working in the field of skin restoration; with necessary information about the definition of the skin, obtaining information about the status of the work, making the diagnosis, and determining the protection methods to be applied to the work. Studies on this subject were reviewed, and researches were conducted about proper archeometrical analysis to be employed to answer questions, including quality and details of the work, and material and technique used to produce it. Archaeometry analysis is not what a conservatory is supposed to do. However, a conservatory needs to know which archeometric analysis to use to make a decision about the work and evaluate the results.

Keywords: Preservation, Archeometry, Leather, Analysis, Deterioration.

GİRİŞ

Arkeometri, çeşitli fen ve doğa bilimlerini kullanarak tarihi malzemeleri matematiksel ölçüm ve analiz yöntemleriyle tanımlayan disiplinler arası bir bilim dalıdır (Akyol, 2013, s.55). Kültürel varlıkların ve mirasın korunması için uyguladığı çeşitli ölçüm teknikleri ile fen, sosyal bilimler ve mühendislik alanlarının, arkeoloji sorunlarının çözümüne destek vermektedir. Arkeometri sözcüğünün yapısında bulunan-metri kavramı esnektir ve sınırları geniş bir alana yayılmaktadır. Bir kütle ölçümü bir dakikalık bir sürede tamamlanabilirken, organik kalıntıların kütle spektrometri kullanarak nitelik ve nicelik tayini saatler alabilmektedir. Ölçümlerde amaca yönelik çeşitli teknikler kullanılabilir. Sonuçlar, tek başına anlam ve değer taşıdığı gibi diğer bulgular ve bilgiler de değerlidir (Ataman, 2012, s. 87).

Analiz edilecek, içinde bir veya daha fazla analitlerin¹ niteliği ve niceliğinin araştırılacağı maddeye “örnek” adı verilmektedir. Örnek içinde hangi analitlerin bulunduğunu sorgulayan ve yanıtlayan ölçümlere, *nitel (kalitatif) analiz*, analit (ler) in derişimlerini belirleyen kimyasal ölçümler için ise *nicel (kantitatif) analiz* terimi kullanılmaktadır. Sorunların çözülmesi ve sorunların yanıtlanabilmesi için yerine göre nitel ve/veya nicel analizlerden yeterli ve destekleyici bulgular elde edilebilmektedir (Ataman, 2012, s. 88).

Arkeometrik analizler; tarihlendirme teknikleri (Karbon-14, ¹⁴C ve Elektron Spin Rezonans-ESR), görüntüleme teknikleri (Optik Mikroskop-OM, Kromametrik Analiz, Taramalı Elektron Mikroskopu- SEM, Enerji Dağılımlı X-Işını-EDX, Mor Ötesi Işınları-UV, İnfrared Işınları- IR, X-ışınları Radyografisi), kromotografik teknikler (İnce Tabaka Kromatografisi-TLC, Yüksek Basıncılı Sıvı Kromatografisi-HPLC), spektroskopik teknikler (X-Işını Floresans Spektrometresi-XRF, Raman Spektroskopisi, Fourier Dönüşümlü Kızılötesi Spektroskopisi-FTIR, Uçuş Zamanlı-İkincil İyon Kütle Spektrometresi-TOF-SIMS) ve Termogravimetrik Analiz- TGA, X-Işını Kırınım Yöntemi-XRD vb. tekniklerle eserler üzerinde çeşitli incelemeler yapılmaktadır. Ayrıca spektrometri teknikleri ile; yaş tayini², buluntuların gerçekliği, provenans analizi³ yapılabilmektedir. Yaşlanma, bozulma ve yıpranmanın arkeometri teknikleri ile izlenmesi ve incelenmesi genel uygulamalar arasında yer almaktadır. Yüzey yapısının özellikleri ve bozulma-dönüşme süreci hakkında toplanan veriler gerek restorasyon gerekse koruma işlemlerine önemli ön bilgi ve destek sağlamaktadır (Ataman, 2012, s. 88). Arkeometrik analizler ile incelenen deri eserler detaylı bir şekilde tanımlanabilmekte ve aynı zamanda eserlerin korunmuşluk durumu hakkında araştırma yapılarak, mevcut bozulmalar ve bozulma nedenleri hakkında veriler elde edilebilmektedir.

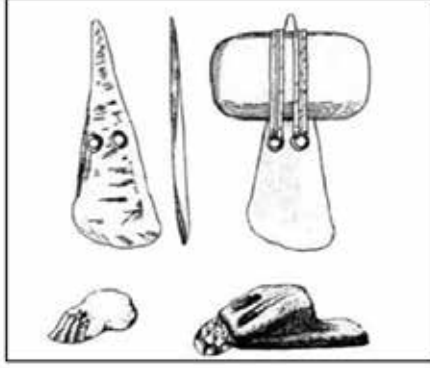
Deri üretiminin kökeni tarih öncesi çağlara kadar uzanır. Derinin kullanımı ve dericiliğin tarihi seyrinin başlangıcı ile ilgili oluşan genel kanı, insanların tabiat şartlarına karşı koymak amacıyla örtünme ve barınma ihtiyaçlarıyla ortaya çıkmış olmasıdır. İnsanlar yaşamak için öncelikle besin maddelerine ve aynı zamanda vücutlarını dış etkilere karşı koruyabilmek için etini yedik-

¹Analit; ölçülecek veya daha uygun terimiyle tayin edilecek kimyasal türe verilen addır (Ataman, 2012, s. 88).

²Arkeolojik buluntunun yaş tayini gerek toplumda gerekse bilim dünyasında en çok bilinen ve ilgi çeken bir uğraş alanıdır. En çok tanınan C-14 yöntemine ek olarak bu alanda çok sayıda teknik ve yaklaşım bulunmaktadır (Ataman, 2012, s. 87).

³Kaynak, köken, asıl, menşe gibi anlamlara gelmektedir. Buluntuların nerede ele geçtiği ve şekillendirildiği kadar, kullanılan hammaddenin nereden alındığı da önemlidir. Provenans bilgileri, toplumların hareketliliğini, göç ve ticaret yollarını belirlemede kullanılabilir (Ataman, 2012, s. 88).

leri veya avladıkları hayvanların deri ve postlarına (Şekil: 1 ve 2) ihtiyaç duymuşlardır (Öncü, 1968, s. 1; Sakaoğlu ve Akbayar, 2002, s. 13). Hayvan derilerinin kendileri için mükemmel bir koruyucu olduğunu keşfetmişler, deri ve postları giyim malzemesi olarak kullanmışlardır (Tekin, 1992, s. 1). Derinin tabaklanması insanlığın ilk üretim süreci olarak değerlendirilmektedir. Tüm insan kültürleri, bu hazır hammaddeyi çok çeşitli amaçlarla kullanmak için özel teknikler geliştirmişlerdir (Thomson, 2006, s. 1). Önceleri ilkel yöntemlerle başlayan dericilik, yerleşik hayata geçilince bilinçli olarak işlenmeye başlanmıştır.



Şekil 1: Avcı duvar resimleri, çeşitli devirlere ait kazıyıcılar

Kaynak: Yıldız, 1993, s. 383.

Şekil 2: Cuevas-Dels-Secaus mağarası duvar resimleri deri giymiş avcı, İspanya-Truel

Kaynak: Yelmen, 1992, s. 137.

Deri, arkeolojik ve tarihi eserlerde görüldüğü gibi günümüzde de güncelliğini ve önemini korumaktadır. Tarihsel süreçte deri ürünler sadece hammadde, işleme ve renk olarak değişiklik göstermiştir. Mukavemet özellikleri, hava ve su buharı geçirgenliği, uzama ve form tutma gibi üstün kullanım özelliklerinden dolayı vazgeçilmez doğal bir materyal olan deri, geçmişten günümüze birçok ürünün yapımında kullanılmıştır. Çizme (Şekil: 3), pabuç, ayakkabı, terlik, çanta, cüzdan, kemer, elbise, etek, pantolon, palto, valiz yapımında kullanıldığı kadar, kitap cilt ve kaplarında, haritalarda, eyer (Şekil: 4), semer ve koşum takımlarında (yular, gem vs.), askeri alanda (kalkan, ok, yay kuburları, tabanca ve kesici alet kılıfları, matara vs.), sanduka örtüsü ve kabı olarak, müzik aletlerinde, gölge oyunlarında, saray-konak-ev-cami-türbe kapılarında perde olarak ve tavan kaplamalarında, yelkenlerde, otomobil döşemelerinde, hurçlarda, sandıklarda, beşik, salıncak ve koltuk yapımında da kullanılmıştır (Koyuncu Okça ve Koizhaiganova, 2014, s. 995).



Şekil 3: Nakışlı kadın çizmesi, Pazırık Kurganı Altay

Kaynak: State Hermitage Museum, 2019.

Şekil 4: Pazırık kurganı, deri aplike süslemeli keçe eğe

Kaynak: Sakaoğlu ve Akbayar, 2002, s. 57.

DERİNİN YAPISAL ÖZELLİKLERİ

Deri⁴, çeşitli hayvan postlarının dermis tabakasından elde edilir. Yapısı, dokusu, kimyasal bileşimi ve diğer özellikleri kendine has olan doğal bir üründür (Toptaş, 1993, s. 1). Alanı, elde edildiği hayvana bağlı olarak değişen büyüklükte bir tabaka malzemesidir. Hayvanların üzerinde iken canlı bir organ olan ve hayvandan yüzüldüğü andan itibaren tabakhanelerde işlemeye hazır hale gelen deri, "ham deri" olarak adlandırılır (Kılıçoğlu, 1993, s. 42). Ham deriye uygulanan işlemler ile yapısındaki proteinlerde oluşturulan birtakım değişiklikler sonucunda, daha dayanıklı ve kullanılabilir hale gelen deriye "mamul deri" denilmektedir. Debagat-dericiliğin amacı ham deriyi işleyerek mamul hale getirmektir (Kılıçoğlu, 1993, s. 1). Ham deriler üretime alınacakları zamana kadar farklı yöntemlerle korunarak bekletilmektedirler. Ham derilerin konservasyonu için, buldukları ortamın koşullarına göre; tuzlu-yağ (salamura), tuzlu-kuru ve hava kurusu gibi yöntemlerle korunmaktadır (Kılıçoğlu, 1993, s. 49).

Derinin histolojik yapısı: Hayvan derileri, histolojik ve kimyasal yapıları bakımından birbirine benzeseler de her hayvan türünün kendine özgü bir yapı özelliği vardır. Çeşitli ürünlerin yapımında kullanılacak derilerde, bu özellikleri dikkate almak gerekmektedir (Harmancıoğlu ve Dikmelik, 1993, s. 41). Derinin histolojik- doku özellikleri farklı üç ana tabakadan oluşmaktadır. Ham deri dikey olarak analiz edildiğinde (Tablo:1), deri imaline yarayan öz deri (dermis) tabakası daha rahat görülmektedir (Alpaut, 1952, s. 10).

Tablo 1: Derinin histolojik yapısı

Kaynak: Haines, 2006, s. 12.



Derinin kimyasal yapısı: Deri bünyesinde; su, yağ, mineral, tuz ihtiva eder (Tablo:2). Asıl önemlisi derinin yırtılmamasını sağlayan, deriye esneklik kazandıran ve derinin temel taşı olan proteinlerden oluşmasıdır (Öncü, 1968, s. 34; Kılıçoğlu, 1993, s. 4). Proteinler karbon, hidrojen, azot ve oksijen elementleri içermektedir (Kader and El-Sayed, 2017, s. 23).

⁴Deri, öz Türkçe bir kelimedir. Türk kültüründe teri, gön ve kön kelimeleri de yaygın olarak deri ve meşin anlamında kullanılmıştır (Eren, 1986, s. 4).

Tablo 2: Derinin kimyasal yapısı
MEB, 2007, s. 8.

Derinin kimyasal yapısı			
Su %65	Mineral maddeler %0,2	Proteinler %33	Yağlar %1,8
Tabaklama sürecinde büyük bir bölümü deriden uzaklaştırılır.	Özellikle kalsiyum, magnezyum bileşikler tabaklama sürecinde kısmen deriden uzaklaştırılır.	Derinin esas maddesidir.	Tabaklama sürecinde büyük bir bölümü deriden uzaklaştırılır.
		↙ ↘	
		Keratin	Kolajen
		Üst deriyi oluşturur. Tabaklamadan önce yağ işlemlerle deriden uzaklaştırılır.	Öz deri tabakasının doku lifleri mamul deri haline dönüştürülür.

Derinin üretimi: Ham deriler, çeşitli üretim prosesleriyle birçok aşamadan geçirilerek (Tablo: 3) mamul deri haline getirilmektedir. Geçmişte ve günümüzde derinin işlenmesinde uygulanan işlem aşamaları genel olarak üç başlıkta ele alınabilmektedir (Tekin, 1992, s. 60). Bunlar; temizlik ve kireçlik (deriyi tabaklamaya hazırlık işlemleridir), tabaklama (derinin kullanılacağı alana göre karakteristik özelliklerinin kazandırıldığı, üretimde en önemli aşamadır) ve bitirme işlemleri (deriyi özel nitelikler kazandırılır), finisaj veya perdahane işlem aşaması da denilir.

Tablo 3: Derinin üretim aşamaları. Deriler, kullanılacakları alana göre aşağıda verilen üretim süreçlerinden geçirilerek kullanıma hazır malzeme haline getirilmektedirler.



Derilerin Sınıflandırılması: Hayvanlardan elde edilen derilerin tümü aynı yapıya sahip değildir. Histolojik ve kimyasal yapıları bakımından birbirine benzeseler de her hayvan türünün kendine özgü yapısal özelliği vardır (Harmancıoğlu ve Dikmelik, 1993, s. 41). Ham deriler temel olarak; ırk-renk, alan-yapağı, ağırlık-kalite gibi özelliklerine göre ayrıma tabi tutulurlar. Bu özelliklerin belirlenebilmesi için deriler elde edildikleri hayvan türüne göre sınıflandırılırlar;

- . Büyükbaş hayvan derileri
- . Küçükbaş hayvan derileri (Kılıçoğlu, 1993, s. 60-64).

Deri eserlerin sınıflandırılması: Deri eserlerin yapımında yaygın olarak kullanılan deriler, özellikleri ve kullanım alanlarına göre (Tablo: 4) sınıflandırılmıştır (NPS Museum Handbook, Part I, 1996, s. 5 - 7);

Tablo 4: Deri eserlerin yapıldıkları deri çeşidine göre sınıflandırılması.

İnek/Sığır Derisi	Dana Derisi	Geyik Derisi	Koyun Derisi	Keçi Derisi
Gözenek: Yapısı; çakıllı (pebbly), büyük, eşit kıl aralığı ile telaffuz edilir.	Gözenek: Sığır ile aynı sadece daha küçük yapıdadır.	Gözenek: Büyük foliküller kesin tek sıralar oluşturur, yakın aralıklı ince kıllar mevcuttur.	Gözenek: Büyük ve küçük kıl gözenekleri doğrusal gruplanmaktadır.	Gözenek: Yakın aralıklı ince kıl foliküllerine sahip üç kalın kıl folikülü.
Kalınlık: 2 ila 20 ons'	Kalınlık: 1,5 ila 4 ons	Kalınlık: 2 ila 9 ons	Kalınlık: 1,5 ila 3 ons.	Kalınlık: 2 ila 3 ons
Özel özellik: Süsleme ve oyma için çok dayanıklı mükemmel bir malzemedir.	Özel özellik: Sığır derisinden daha homojen ve daha incedir.	Özel özellik: Gevşek yapıda (koyun gibi) çok esnek bir deridir.	Özel özellik: Zayıf, daha az dayanıklı deridir; gevşek doku, lifler cilt yüzeyine paralel uzanır.	Özel özellik: Sıkı örülmüş kollajen lifleri; koyun derisinden daha dayanıklı ve daha güçlüdür.
Kullanım	Kullanım	Kullanım	Kullanım	Kullanım
Ayakkabı tabanı, kemer, sandıklar, giyim vb.	Döşeme, ayakkabı saya, giysi, ciltçilik vb.	Parşömen, eldiven, giyim, çarık, kap-yük sandığı vb.	Süet deri, ciltçilik, ceket, eldiven, güderi yapımı vb.	Astarlar, cüzdan, çanta, ayakkabı yüzü, ciltçilik vb.

Tablo 5: Museu de l'Art de la Pell, Deri Müzesi eserleri

Kaynak: <http://www.museuartpellvic.cat/el-fons-del-map/>

		
Ahşap, agave iplik ile işlenmiş deri, ferforje ve ajur ve sazlar.	Deri Boks Eldivenleri 17. Yüzyıl Peru	Deri yastık Museu de l'Art de la Pell
		
Eyer - FAS	Guadamassil kaplı ahşap (yaldızlı, kabartmalı, oyulmuş, ferrata ve polikrom) ve metal.	Palosanto ve deri Portekiz

ARKEOMETRİK ANALİZ YÖNTEMLERİ

Arkeolojik buluntu veya tarihi eser statüsünde olan eserlerin tam ve doğru olarak değerlendirilmesi için “bu buluntu nedir, hangi madde veya maddelerden yapılmıştır, hangi teknik ya da tekniklerle yapılmıştır, ne amaçla kullanılmıştır” vb. gibi sorulara yanıt verilmesi gerekmektedir. Bu soruların yanıtlanması gereksinimi arkeometri’yi doğurmuştur. Arkeometri eski Yunancada “eski” anlamına gelen “arkeo” ile “ölçme ve sayısal değerlendirme” anlamına gelen “metri” sözcüklerinden oluşan bir terimdir. Arkeometri birçok disiplinlerin ortak noktası olarak düşünülebilir; arkeoloji ile fizik, kimya, biyoloji, biyokimya, matematik, istatistik, bilgisayar gibi diğer bilim dallarının yaptığı ortak çalışmadır. Belli başlı çalışma alanları (Tablo: 6) şu başlıklarda toplanabilmektedir (Özer vd. 1998, 317-331).

Tablo: 6 Arkeometrinin çalışma alanları⁵.

Tarihleme	Ne zaman yapıldı?
Arkeolojik Buluntuların incelenmesi	Nerede yapıldı? Nasıl yapıldı? Ne için kullanıldı? gibi sorulara cevap aranıyor.
İnsan ve Çevresi	O zamanlardaki doğa, iklim, bitki örtüsü, hayvanlar ve insanın kendisi hakkında bilgi araştırılıyor.
Matematiksel Metotlar	Çeşitli istatistiksel metotların uygulanması yapıldığı gibi son zamanlarda matematiksel modelleme teknikleri ve bilgisayarda kültürel değişimlerin modellenmesi yapılmaktadır.
Uzaktan Algılama	Kazı yerlerinin ve toprak yüzeyine yakın kalıntıların belirlenmesi için hava fotoğrafları, uydu verileri kullanılıyor. Toprak içinde daha derindekileri saptamak için radar tekniği kullanılarak magnetik direnç ve e.m. alan tarama gibi yöntemlere yardımcı olunmaktadır.
Konservasyon	Bozulmaları incelediği gibi çeşitli analitik ve mikroskopik konservasyon teknikleri geliştiriliyor.

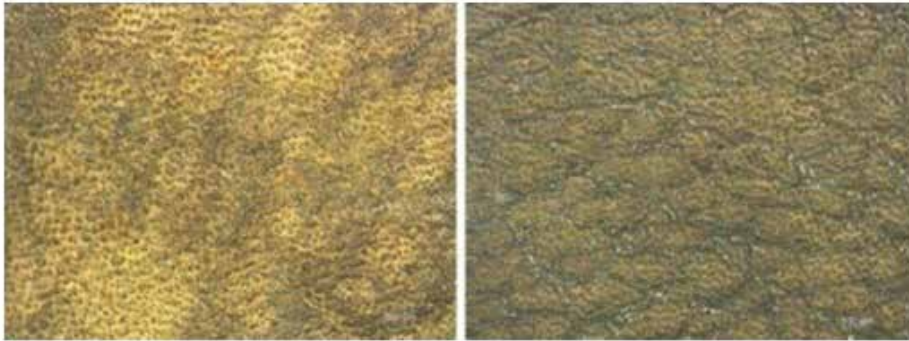
Derinin özgün yapısı, bileşenleri, türünün belirlenmesi, mevcut bozulma durum tespiti, korunmuşluk durumu ve tarihlendirme gibi nedenlerle çeşitli analizler yapılmaktadır. Deriyi tanımlamak ve bozulma sürecini anlamak için farklı analitik teknikler uygulanabilmektedir. Ancak malzemenin davranışları incelenirken, malzemenin kendisinin özelliklerine, kütleli bileşimine ve yüzeylerin bileşimi ve kimyasal özelliklerine ek olarak, özellikle çevresel faktörlerden kaynaklanan bozulma süreçleri söz konusu olduğunda gözenekli yapı her zaman dikkate alınmalıdır (Carvalho, 2005, s. 55).

⁵Tabloda yer alan veriler “Özer, A. M.; Demirci, Ş.; A. A. Akyol, 1998, s. 317- 331. Arkeometrinin Arkeolojideki Yeri ve Uygulamaları. “VII. Milli Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Semineri” (ODTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü, Arkeometri Anabilim Dalı)” çalışması esas alınarak hazırlanmıştır.

1. DERİNİN MORFOLOJİK YAPISININ İNCELENMESİ (OM / SEM / ZOOMS / DNA)

Derinin tür tanımlaması için yaygın olarak; OM (optik mikroskop), SEM (taramalı elektron mikroskobu), son zamanlarda yaygın olarak kullanılan kütle spektrometrisi (ZooMS) ve DNA (adNA) yöntemleri tercih edilmektedir. Optik mikroskop ile; incelenen derinin kıl özelliklerinin morfolojik olarak araştırılması, kılın üç ayrı tabakasının (kütikül, korteks ve medulla) analiz edilmesi deri türünün tanımlanması amacıyla kullanılmaktadır⁶. Taramalı elektron mikroskobu (SEM) deri yüzeyinin morfolojik özelliklerinin yanı sıra kolajen lifleri ve lif demetleri üzerinde ayrıntılı çalışmalar yapılabilmektedir. Tane desen analizi, derinin tanımlanması için bilgilendirici bir görsel yöntemdir. Ancak çürümüş, kirli, yırtılmış ve yıpranmış tarihi ve arkeolojik deriler söz konusu olduğunda SEM yetersiz kaldığı için daha çok kütle spektrometrisi (ZooMS) kullanılmaktadır. ZooMS yöntemi ile derinin ve derinin kolajen yapısında oluşan en küçük yapısal farklılıkların tanımlanması mümkündür. Kullanılan tanımlama yöntemleri, söz konusu malzemenin koruma derecesine, nesne tipine, içeriğine ve mevcut uzmanlığa bağlı olarak değişiklik göstermektedir. ZooMS, aynı zamanda tür tanımlaması olarak yeni, düşük maliyetli, hızlı ve minimal yıkıcı bir yöntemdir (Ebsen vd., 2019, s. 22-23).

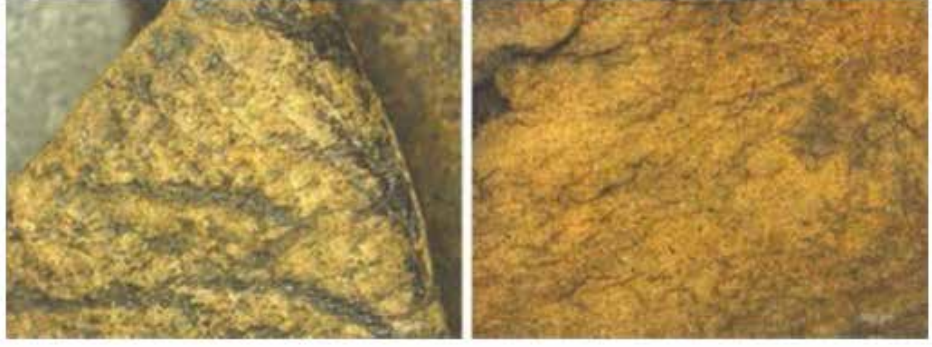
Son yıllarda yaşanan teknik gelişmeler sayesinde, arkeolojik kalıntıların biyomoleküler yöntemlerle araştırılması giderek artmaktadır (Şekil: 5 - 6 - 7 - 8). Bazı biyomoleküler çalışmalar, hayvan derisi ürünlerini ve tüylerini karakterize etmeyi amaçlamıştır. Özellikle antik DNA'ya (adNA) dayalı yaklaşımlar yaygınlaşmıştır. Bununla birlikte, türlerin tanımlanması için DNA-tabanlı yaklaşımların başarısı, arkeolojik-tortu birikimi sırasında söz konusudur (Ebsen vd., 2019, s. 22).



Şekil 5: Sol örnek, Ribe'den üst ayakkabı derisi, 10x büyütme, tane desen analizi ile sığır olarak tanımlanmıştır. Sağ örnek, Ribe'den üst ayakkabı derisi, 10x büyütme- tane desen analizi ile sığır olarak tanımlanmıştır. İncelenen örnek deri çürümüş, kirli ve çatlamış yüzeye sahiptir. Her iki örnek için de kıl deliklerinin yüzeydeki homojen ve tutarlı dağılımı ve daha küçük kıl delik dizileri ile çizgi oluşumlarında düzenlenme eğilimleri bulunmaktadır.

Kaynak: Ebsen vd., 2019, s. 28.

⁶Başka bir morfolojik özellik, derinin dikey bir enine kesiti alınarak analiz edilebilmektedir. Bu tür çapraz kesit, foliküllerin oryantasyonu ve boyutu, lifli collagen matrisinin örgü deseni ve kompaktlığı ve kolajen lif boyutları hakkında bilgi sağlar. Derinin toplam kalınlığı ve tane tabakalarının oranlarına göre değişir. Bu özellikler aynı zamanda bir hayvan türünden diğerine değişmektedir ve böylece derinin bireysel özelliklerini ve nihai kalitesini de etkilemektedir (Ebsen et. al., 2019, s. 23).



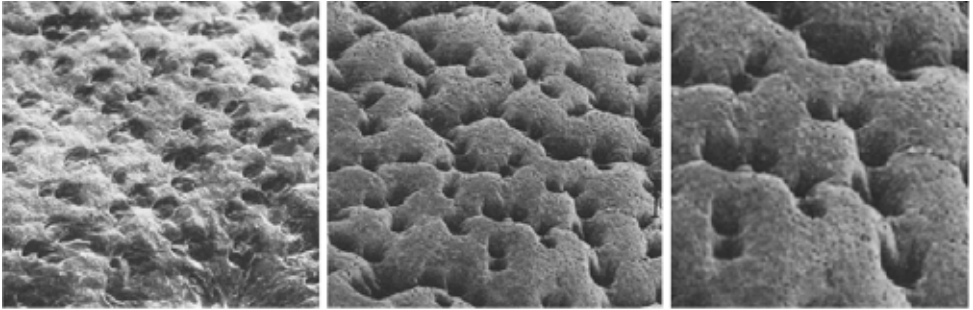
Şekil 6: Sol resim Ribe'den üst ayakkabı derisi-10x büyütme. Kıl delikleri desenleri, çürümüş yüzeydeki çatlaklar arasında, tüm ayakkabı derisinin toplam yüzey alanının sadece küçük bir kısmında gözlenebilmektedir. Görülebilen kıl delikleri, daha büyük ve daha küçük deliklere sahip çizgiler ve kümeler halinde düzenlenmiş gibi görünmektedir ve hiçbir şekilde sığırların özellikleri ile ilişkili değildir. Doğru örnek, Viborg'dan tek deri tane deseni analizi ile "sığır?" Yüzey aşırı derecede çürümüş, aşınmış, delamine edilmiş ve kirlî, ancak yine de benzer boyutlardaki kıl delikleri oldukça homojen bir yayılma görülmektedir.

Kaynak: Ebsen vd., 2019, s. 28.



Şekil 7: Soldaki resim, Ribe ASR1843x76 c'den ayakkabı kordonu (10x büyütme). Tane deseni ID olmadan analiz edildi. Ayakkabı bağının gerçek genişliği yaklaşık 3-4 mm'dir. Sağ resim Odense OBM / 9776x5042a'dan ayakkabı 10x büyütme, tahıl analizi ile sığır olarak tanımlandı. Folikül delikleri nispeten eşit boyuttadır ve yüzeye düzenli olarak dağılmıştır. Bu üç boyutlu nesnenin yüzeyi kavisli, ufanmış, yırtılmıştır.

Kaynak: Ebsen vd., 2019, s. 29.



Şekil 8: İlk görüntü öküz derisinin tane yüzeyine (Scale bar,1 mm.) aittir. Diğer görüntüler yağlanmış krom buzağı tane yüzeyine (Scale bar,100 -m.) aittir.

Kaynak: Dempsey, 1974, s. 651.

2. FTIR-ATR

FTIR Spektrokopisi (Fourier Dönüşümlü Kızılötesi Spektrometrisi), temel olarak kızılötesi ışığının analizi yapılan madde tarafından soğurulması sonucuna dayanmaktadır. FTIR spektrometrisi hem organik hem de inorganik bileşiklerin moleküler analizi, bir malzemenin moleküllerdeki kimyasal bağların tespiti yoluyla, ham derinin temizlenmesinde kullanılan malzemelerin olası yan etkilerini araştırmak için kullanılan önemli bir araçtır. FTIR özellikle kimyasal bağların ortamının görünümü, kaybolması veya değişimini tespit ederek moleküler düzeydeki kim-

yasal ve yapısal değişikliklerin araştırılmasını mümkün kılmaktadır (Falcao and Araujo, 2014, s. 101). Aynı zamanda koruma amaçlı doğal organik madde sınıfları arasında ayırım yapmak için son derece yararlıdır ve bu konuda literatürde birçok çalışma bulunabilir. Ayrıca farklı boya tabakalarının bileşiminin karakterize edilmesinde, bozulmaların tayininde ve konservatörler tarafından gerçekleştirilen temizlik işlemlerinin etkisini değerlendirmek için de kullanılmaktadır (Bitossi vd., 2005, s. 191).

Aşağıdaki çalışmada (Şekil: 9), iki farklı türde bitkisel tabaklanmış deri tanımlanmıştır. Elde edilen spektrumlar, Fas derilerinin varlığını doğrulamanın yanı sıra muhtemelen eski bir müdahaleyle restorasyon malzemesi olarak uygulanan farklı bir tür bitkisel tabaklanmış deriyi tespit etmeyi sağlamıştır. Bu çalışmada ATR-FTIR'ın, deri üretimi için kullanılan bitkisel tanenlerin spektroskopik karakteristik IR bantlarına dayanan ve koruma koşulu değerlendirmeleri için büyük yardımcı olabilecek farklı tiplerdeki tarihi derileri ayırt etmenin yararlılığını göstermektedir (Falcao, 2012).



Şekil 9: ATR-FTIR spectra (1800-700 cm-1). Portekiz Kralı I. Luis'e (1861-1889) ait mobilyaların döşemelerinin kaplama malzemesi Fas derilerinin incelenmesi

Kaynak: Falcao, 2012.

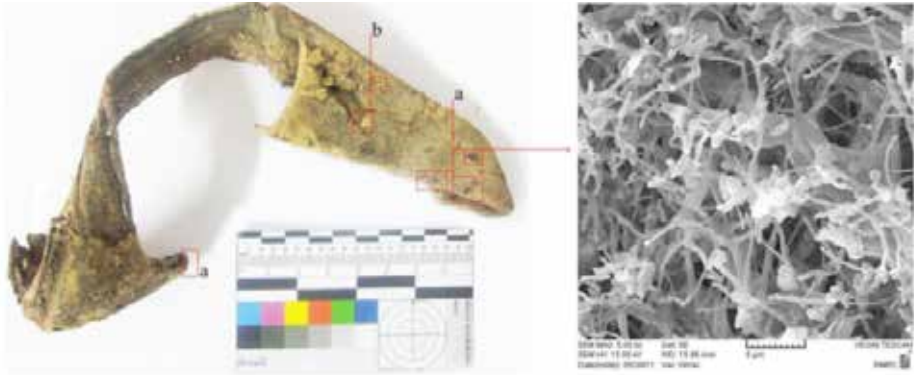
3. SEM-EDX (X-ışınlı enerji dağılımlı taramalı elektron mikroskobu)

SEM-Taramalı Elektron Mikroskobu, deri yüzeyinde kusurların yüksek büyütülmüş görüntülerini elde etmek, kesitte lif demetlerine bakmak ve X-ışını mikroanalizi ile matris içerisindeki kimyasal etkenleri ölçmek için rutin olarak kullanılmaktadır. Bu ekipmanı kullanarak açılma etkinliği, gevşeme nedenleri, ısı hasarının değerlendirilmesi vb. gibi bir dizi tabaklama işlemi ölçülebilir ve değerlendirilebilir.

SEM-EDX; tarihi tekstil, sikke, seramik, deri, kâğıt, taş ve metal gibi objelerin elementel analizlerini yapar. Nanogram seviyesinde örneklerin analizlerini yapma imkânı sağlar. SEM-EDX ile elde edilen veriler, özellikle tarihi objelerin, tarihi binaların boya, harçları ve sıvalarının analizleri için kullanılır. Kültürel mirası eserlerin elementel analizlerle kimyasal yapılarının belirlenmesinin yanı sıra zaman içinde uğramış oldukları değişikliklerin belirlenmesinde de kullanılır.⁷

⁷<http://www.tcfdatu.org/tr/hakimizda/lab-hakkinda/sem-edx-103.htm> (02.01.2020)

Mikro-yapısal ve moleküler düzeydeki araştırmalarla ilgili olarak SEM, mikro ölçekte inceleme yapmak için SEM-EDX ise deri yüzeyinde çeşitli elementlerin elementel analizleri için tercih edilmektedir (Şekil: 10). Mikroanalizli tarama elektron mikroskobu (SEM-EDS), daha çok derinin temel bileşiminin saptanmasına dayanarak deri yüzey morfolojisi, tabaklama ve renklendirme malzemelerini incelemek için kullanılmaktadır (Elnaggar et. al., 2016, s. 7).



Şekil 10: Arkeolojik derinin SEM analizi

Kaynak: Koochakzaei, 2013.

4. RAMAN SPEKTROMETRİ

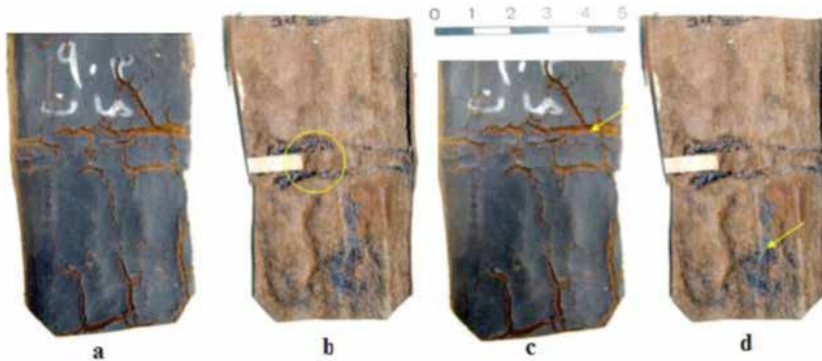
Derinin molekül ve yapı tayini için Raman Spektrometri kullanılmaktadır. Raman Spektrometrisinin çalışma ilkeleri absorpsiyon veya yansıma şeklinde değildir. Genellikle katı olan örnek yüzeyi, UV veya görünür bölge dalga boylarında bir lazer kaynağı ile ışınlanır. Yüzeyle etkileşimler arasında Raman saçılması sonucu dalga boyu yine UV veya görünür bölgede olan ışınlar salınır; bunların arasındaki enerji farkları titreşim spektrumuna, yani IR bölgesine denk gelen sinyaller ve bilgiler verir, böylece molekül içeriği saptanabilir. Raman spektrometri ile, gerçek anlamda yapay ortamda ve hasarsız analiz yapılabildiği için arkeometri uygulamaları yaygındır (Vandenabeele, 2004, s. 608; Vandenabeele vd., 2007, s. 675; Baraldi and Tinti, 2008, s. 963).

Bu tekniğin ilginç bir özelliği, numunenin mikroskoptan aydınlatılması ve örneğin çok küçük kısımlarının (birkaç mikrometrelik bir çapa kadar) analiz edilmesine izin vermesidir. Raman mikroskop ile açılan ana alanlardan biri pigment tanımlamasıdır, yüksek tekrarlanabilirlik ve yüksek hassasiyet, tahribatsızlık ile birleştirilmiştir. Raman mikroanalizi ve ilgili absorpsiyon mikrospektrofotometrisi teknikleri ile tanımlanmasına ilişkin bazı örnekler sunmaktadır. İnorganik pigmentleri tanımlamak için mükemmel bir teknik olmasının yanı sıra, mikro-Raman spektroskopisi organik ortamın karakterizasyonuna da izin vermektedir (Bitossi vd., 2005, s. 193).

Birçok malzeme için, Raman ve kızılötesi spektrumları genellikle aynı bilgileri içerebilir, ancak Raman spektrumunun tamamlayıcı bilgiler içerdiği kızılötesi inaktif titreşim modlarının önemli olduğu çok sayıda vaka vardır. Raman spektroskopisinin büyük bir avantajı, suyun aktif olmaması ve bu nedenle, Raman spektrumlarında saydam olmasıdır. Bu, sulu numunelerin Raman spektroskopisi ile araştırılabileceği anlamına gelmektedir (Pollard vd., 2007, s. 83-85).

5. AMİNO ACİD ANALİZ YÖNTEMİ

Amino asit analizi yöntemi özellikle deri dermis (öz deri) kolajeninin oksidatif parçalanmasını karakterize etmek için önemli bir yöntemdir (Şekil: 11). Oksidatif değişiklikler her şeyden önce lizin, arginin ve bazı durumlarda prolin bazik amino asitlerin düşük değerleri olarak görülmektedir. Bu değişikliklere, asidik amino asitler glutamik asit ve aspartik asit değerlerinin artması ile altısı nicelleştirilen amino asitler şeklinde birkaç parçalanma ürünü oluşumu eşlik etmektedir (Hassan, 2015, s. 380). Amino asit analizi proteinlerin, peptitlerin ve diğer farmasötik preparatların amino asit kompozisyonunu veya içeriğini belirlemek için kullanılan metodolojiye karşılık gelmektedir. Amino asit analizi, protein ve peptitlerin miktarını belirlemek, amino asit kompozisyonlarına dayanan proteinlerin veya peptitlerin kimliğini belirlemek, protein ve peptit yapı analizini desteklemek, peptit haritalaması için parçalanma stratejilerini değerlendirmek ve atipik amino asitleri saptamak için kullanılabilir. Genellikle bitkisel tabaklanmış derilerin fazla zarar görmesinin ve neredeyse yok olmasının, iki işlemden kaynaklandığı bilinmektedir. Bunlar asit hidrolizi ve kolajen ve tanenlerin oksidatif bozulmasıdır (Rutherford and Gilani, 2009, s. 58).



Şekil 11: 1848'den kalma tarihi deri örneği: a ve c. Bozulmuş tahl tabakasını özellikle çatlakları corium liflerinin demetleri tarafına nüfuz eder; b. ve d. Ette siyah lekeler olduğunu göstermektedir. Deri, Ulusal Arşivde depolama sırasında kontrolsüz koşullara maruz kalmıştır.

Kaynak: Hassan vd., 2018, s. 128.

Derilerin amino asit analizinde, Otomatik Amino Asit Analizörü (örn: AAA 400 INGOS) kullanılmaktadır (Şekil: 12). Asit hidrolizi, Blok yöntemine göre gerçekleştirilmektedir. Hazırlanan numune örneğin; kurutulmuş öğütülmüş numune (100 mg) kapalı bir tüpte 6N HCl (10 mL) ile 110 ° C sıcaklıkta bir fırında 24 saat hidroliz edilir. HCl fazlası, daha sonra ara sıra damıtılmış su ilavesiyle 80 ° C'lik vakum altında hidrolize edilen 1 mL'den serbest bırakılıp, daha sonra kuruyana kadar buharlaştırılmaktadır. HCl içermeyen tortu, tam (2 mL) yükleme tamponu (6.2M, pH = 2.2) içerisinde çözündürülmektedir (Hassan, 2015, s. 372).



Kaynak: <https://www.ingos.cz/amino-acid-analyzer-aaa-400>

Deride bozulma faktörlerinin derideki polar amino asitlerin, özellikle arginin, lizin, glutamik ve aspartik amino asitlerin miktarını etkilemektedir. Temel olarak, kolajenin oksidasyon ayrışması, bazik amino asit oksiprolin ve prolin miktarını azaltırken, asidik asitlerin miktarı, kısmen artan miktarda kolajen ayrışma ürününe bağlı olarak artar (glutamik ve aspartik). Kollajen ayrışmasının oksidasyon mekanizması durumunda, pozitif yüklü amino asit kalıntılarının negatif yüklü olanlara dönüşümü meydana gelir. Kolajenin hidrolitik ayrışması, peptit bağı kırılması nedeniyle bazik amino asitlerin miktarında bir artış sağlamaktadır. Derinin bozulması hem oksidasyon hem de hidrolizden kaynaklanabilmektedir (Hassan, 2015, s. 379).

HPLC-PDA

HPLC- Yüksek Basıncılı Sıvı Kromatografisi (High performance liquid chromatography): Formaldehit ve aromatik aminler gibi gaz halindeki bir sıvı fazda çözülebilen organik molekülleri ölçmek için kullanılır. HPLC kromatografik analizlerin tüm standart formlarını kapsar ve çoğu kimyasal maddelerin çok küçük numunelerine uygulanabilir. HPLC ısınma sonucu bozulan veya uçuculu- istikrarsızlık oranı düşük olan maddelerde kullanıma uygundur. Analizin sonucu alıkonma zamanını temsil eden her biri farklı pik yapmış bir HPLC kromatogramıdır. Kıyaslama yapabilmek amacıyla bilinmeyen numuneler bilenen standart maddeler ile aynı şartlar altında incelenmektedir.

HPLC, boyarmaddelerin analizinde önemli bir yere sahiptir. Bu metotla çok sayıda çalışma yapılmıştır. Kültürel miras kapsamında arkeolojik ve tarihi eserlerdeki her bir renk için organik kökenli boyaların yapılarının aydınlatılması, hangi tür boya ile ve bu boyaların kullanıldığı tarih itibarıyla yaklaşık olarak ait olduğu dönem belirlenebilmektedir.

Bazen yüksek basınçlı sıvı kromatografisi olarak da adlandırılan yüksek performanslı sıvı kromatografisi (HPLC), hem hareketli hem de sabit fazlar için genellikle sıvılar kullanır. Bazı yönlerden, klasik sütun kromatografisine bir dönüş ancak enstrümantal bir teknik olarak. HPLC kolonlarının yüksek basınçlara (birkaç yüz atmosfere kadar) dayanabilmesi için sağlam olması gerekir. Kimyasal atıllık için paslanmaz çelik veya cam astarlı metalden yapılmıştır ve düz, 10-30 cm uzunluğundadır (Polard vd., 2007, s. 146-147).

HPLC-PDA, tarihi sanat objelerindeki (tablo, resim, baskı, kaligrafi, el yazmaları, tekstil, vb.) boyaların tanımlanması için kullanılan ve en çok tercih edilen analitik yöntemdir. Tarihi ve arkeolojik tekstillerdeki her bir renk için kullanılan bu yöntem sayesinde eserin kimliği ortaya çıkarılarak restorasyonu için büyük bir veri kaynağı sağlanmaktadır. Tekstil eserlerinin gerek

elyaf yapılarının belirlenmesinde gerekse metal içeren tekstil eserlerinin yapılarının aydınlatılmasında X-ışınli taramalı elektron mikroskobu (SEM-EDX) tercih edilen analitik bir yöntemdir. SEM-EDX ile tekstil numunesinin cinsi belirlenebildiği gibi zamana ve çevre koşullarına bağlı olarak oluşan toz, kir, is, yağ gibi yabancı maddelerin yapıları da tespit edilebilmektedir (Karadağ vd. 2015, s. 50; Karadağ vd. 2014, s. 106).

HPLC'nin ana avantajı, ayırmaların genellikle oda sıcaklığında yapılmasıdır. Organik çözücüler içinde çözülebilen numuneler bu teknik kullanılarak analiz edilebilir. Düşük seviyede bileşen uçuculuğu ve termal kararlılığı olan numuneleri incelerken bu yararlıdır. Düşük bileşen uçuculuğu olan numuneler bir sıvıdan gaza kolayca dönüştürülmez. Düşük termal kararlılığa sahip olanlar ısıya maruz kaldıklarında ayrışırlar. Bu bağlamda, gaz kromatografisi ile analiz için uygun olmayan numuneler HPLC ile analiz edilebilir (Malainey, 2011, s. 436).

SONUÇ

Deriden yapılmış sanat eserleri ve arkeolojik deri buluntuların temizliği, restorasyonu, sağlamlaştırılması ve konservasyonu uzun süredir tartışılmaktadır. Tüm konservasyon yöntemlerinde müdahale öncesi gerekli analizlerin yapılması eserin en doğru şekilde korunmasında temel olgudur. Bu çalışmada; deri eserlerin tanımlanmasında kullanılan arkeometrik analiz teknikleri incelenmiş, derinin fiili muhafazasından önce analiz gerekliliği vurgulanmıştır. Son yıllarda deriden yapılmış eserlerin konservasyonunda bazı geleneksel yaklaşımlar revize edilerek, derinin özgün yapısının değerlendirilmesi, mevcut bozulmaların ve onarımda kullanılacak malzemelerin belirlenmesi önem kazanmıştır. Konservasyon sürecinin belgeleme ve değerlendirme aşamalarında eserin analizlerinin yapılması önemli bir unsur haline gelmiştir. Günlük kullanım eşyasından sanat objelerinin yapımına kadar pek çok alanda kullanılan derinin tanımlanması ve kültürel mirasın korunmasına yönelik doğru kararların alınmasında, arkeometrik analizler günümüzde sıklıkla kullanılmaktadır. Karbon-14, ^{14}C ve Elektron Spin Rezonans-ESR, Taramalı Elektron Mikroskobu- SEM, Enerji Dağılımlı X-ışını-EDX, Yüksek Basıncılı Sıvı Kromatografisi-HPLC vb. tekniklerle, eserler üzerinde çeşitli incelemeler yapılmaktadır. Bu analizler restorasyon alanında çalışan araştırmacıları doğru tanımlama ve teşhis sayesinde doğru müdahaleye yönlendirecektir. Burada amaç; bir restoratörün arkeometrik analizleri yapmasından çok disiplinler arası çalışma gerektiren bu alanda hangi analizin tercih edilmesi gerektiğini bilmek ve gelen sonuçları doğru okuyup değerlendirmek olmalıdır. Önemli olan kullanılan tanımlama analiz tekniğinin söz konusu materyalin korunma derecesine, nesne tipine ve içeriğine, mevcut uzmanlığa, zamana ve bütçeye bağlı olarak incelenen her tarihi ve arkeolojik deri esere uyacak şekilde uygulanmasıdır.

KAYNAKÇA

- Alpaut, A. (1952). *Tatbiki Dericilik*, İstiklal Matbaası (1952-1957), Ankara.
- Ataman, O. Y. (2012). "Arkeometride Spektrometri Yöntemleri", *Türkiye'de Arkeometrinin Ulu Çınarları*, Prof. Dr. Ay Melek Özer ve Prof. Dr. Şahinde Demirci'ye Armağan, Editörler: Ali Akın Akyol- Kameray Özdemir, Homer Kitabevi ve Yayıncılık Ltd. Şti., s.87-96.
- Baraldi, P. and Tinti, A. (2008). *Raman spectroscopy in art and archaeology*. Journal of Raman

Spectroscopy, 39 (8), 963-965. doi:10.1002/jrs.2008

Bitossi, G., Giorgi, R., Mauro, M., Salvadori, B., & Dei, L. (2005). Spectroscopic Techniques in Cultural Heritage Conservation: A Survey". *Applied Spectroscopy Reviews*, 40(3), 187-228. doi:10.1081/asr-200054370

Carvalho, M. B. (2005). "Notas sobre caracterização da estrutura porosa de materiais" Departamento de Química e Bioquímica, Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa, 1749-016 Lisboa, Portugal mbrotas@fc.ul.pt

Çınar, N. (2017). *El Yazma Eserlerin Ciltlerinde Kullanılan Deriler Üzerine Bir Araştırma*, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı, Ankara.

Çınar, N. ve Büyükyazıcı, M. (2017). Türk Cilt Sanatında Kullanılan Deriler ve Özellikleri. *TİD-SAD Türk & İslam Dünyası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 4 (11), s. 256-275.

Dempsey, M. (1974). "Scanning electron microscope studies of the grain surface of Leather". *J Mater Sci* 9, 651-657 (1974) doi:10.1007/BF02387540

Dikmelik, Y. (2013). *Deri Teknolojisi*, İzmir: Sepici Kültür Hizmeti Yayınları.

Ebsen, J. A., Haase, K., Larsen, R., Sommer, D. V. P., and Brandt, L. Ø. (2019). Identifying archaeological leather - discussing the potential of grain pattern analysis and zooarchaeology by mass spectrometry (ZooMS) through a case study involving medieval shoe parts from Denmark". *Journal of Cultural Heritage*. doi:10.1016/j.culher.2019.04.008

Elnaggar, A., Fitzsimons, P., Lama, A., Fletcher, Y., Antunes, P., & Watkins, K. G. (2016). "Feasibility of ultrafast picosecond laser cleaning of soiling on historical leather buckles. *Heritage Science*", 4 (1). doi:10.1186/s40494-016-0104-3.

Falcao, L. (2012). ATR-FTIR and UV-Vis Study Of Vegetable Tanning Materials Extracted From 19th Century Upholstery Morocco Leathers - Poster https://www.academia.edu/30232372/_ATR_FTIR_and_UV_Vis_study_of_vegetable_tanning_materials_extracted_from_19th_century_upholstery_morocco_leathers_Poster_2012_, Erişim Tarihi: 25.11.2020

Falcao, L. and Araujo, M. E. M. (2014)." Application of ATR-FTIR spectroscopy to the analysis of tannins in historic leathers: The case study of the upholstery from the 19th century Portuguese Royal Train", *Vibrational Spectroscopy*, 74, 98-103. doi:10.1016/j.vibspec.

Falcao, L. and Araujo, M. E. M. (2018). Vegetable tannins used in the manufacture of historic-leathers, *Molecules* 23, <http://dx.doi.org/10.3390/molecules23051081>.

Haines, B. M. (2006). "The fibre structure of Leather", in: *Conservation of Leather and Related Materials*, Routledge, London, New York. pp. 33-43.

Hassan, R. R. A. (2015) "A Tafsır Al Khazen Manuscript (17th Century Ad). A Technical Study" Rushdya Rabee Ali HASSAN Conservation Department, Faculty of Archaeology, Cairo University, Egypt.

Hassan R. R. A., Alı, M.F., Fahmy, G. A. A. (2018). "Use of SEM, FTIR, and AMINO Acid Analysis Methods to Assess the Damage of Some Historical Leather, Bindings From The XIXth Century", Stored In National Archive, Carro. International Journal of Conservation Science, Volume 9, Issue 1, January-March 2018: 127-136.

Harmancıoğlu, M. ve Dikmelik, Y. (1993). *Ham Deri, Yapısı Bileşimi Özellikleri*, Sepici Şirketler Topluluğu Kültür Hizmeti, İzmir: Özen Ofset.

Kader, R. R., and El-Sayed, S. S. (2017). Study of the Micro Biological Deterioration Effect on the Vegetable - Tanned Leather Shoes from Mamluk Era with an Application on the Agricultural Museum in Egypt. History, 5, 22, doi: 10.11648/j.history.20170503.12.

Karadağ, R.; Torgan, E.; Akyol A.A.; Çilingiroğlu A.; O. Dönmez, E. (2014). "Ayanis Kalesi Arkeolojik Tekstil Örneğinin Tahribatsız ve Mikro Yöntemler ile Analizleri", 30. Arkeometri Sonuçları Toplantısı, TC Kültür ve Turizm Bakanlığı Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü, 02-06-2014, Gaziantep.

Karadağ R., Akyol, A. A., Torgan, E. ve Çilingiroğlu A. (2015). "Urartu Tekstili Ayanis Kalesi Tekstil Örneğinin Gizemi" *Aktüel Arkeoloji*, 2015-45.

Kılıçoğlu, S. (1993). *Ham Deri, Dericilik Araştırma Enstitüsü Yayınları*, Pendik.

Koochakzaei, A. (2013). "Differentiation and identification of fungi by ATR-FTIR method in a leather collection relating back to Seljuk period" ATR-FTIR.

Koyuncu Okca A. ve Koizhaiganova, M. (2014). *Deri Halı Üretim ve Bakımı, Production and Care of Leather Carpets*. Turkish Studies International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, Volume: 9 (2), 993-1006.

Malainey, M. E. (2011). "A Consumer's Guide to Archaeological Science- Analytical Techniques, Manuals In Archaeological Method, Theory And Technique", Springer New York Dordrecht Heidelberg London. DOI 10.1007/978-1-4419-5704-7

MEB, (2007). "Derinin Yapısı", Mesleki Eğitim ve Öğretim Sisteminin Güçlendirilmesi Projesi MEGEP, Ankara.

Museu de l'Art de la Pell, Deri Müzesi (2020) <http://www.museuartpellvic.cat/el-fons-del-map/>.

NPS Museum Handbook, Part I. (1996). Chapter 1: National Park Service Museums and Collections, National Park Service Museum Management Program Washington, DC. <http://www.icomcc-iran.com/wp-content/uploads/2018/09/Chapter1.pdf>

NPS Museum Handbook, Part I (1996), Appendix S: Curatorial Care of Objects Made From Leather and Skin Products, <https://www.nps.gov/museum/publications/MHI/Appendix%20S.pdf>

Öncü, C. (1968). *Dericilik Temel Bilgileri, Mezbaaha Mahsulleri Teknolojisi*, Ankara Üniversitesi Ziraat Fakültesi Yayınları, Ankara.

Özer, A. M., Demirci, Ş. ve Akyol, A. A. (1998). Arkeometrinin Arkeolojideki Yeri ve Uygulamaları. "VII. Milli Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Semineri". s. 317- 331. ODTÜ Fen Bilimleri

Enstitüsü, Arkeometri Ana Bilim Dalı.

Pollard M., Batt C., Stern B., Young, S.M.M., (2007). *Analytical Chemistry in Archaeology*, Cambridge University Press, Cambridge, New York, Melbourne, Madrid, Cape Town, Singapore, São Paulo.

Rutherford, S. M. and Gilani, G. S. (2009). *Amino Acid Analysis*. *Current Protocols in Protein Science*, 11.9.1-11.9.37. doi:10.1002/0471140864.ps1109s58.

Sakaoğlu, N. ve Akbayar, N. (2002). *Derinin Anadolu'da Bin Yıllık Öyküsü*, İstanbul: Orjin Grup Yayınları.

State Hermitage Museum (2019), <http://www.saint-petersburg.com/museums/hermitage-museum/>.

Tekin, Z. (1992). "Tanzimat Dönemine Kadar Osmanlı İstanbul'unda Dericilik", Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul.

Thomson, R. (2006). "The nature and properties of Leather", *Conservation of Leather and Related Materials*, Routledge, London, New York. pp. 1-3.

Toptaş, A. (1993). *Deri Teknolojisi*. İstanbul Üniversitesi, Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu, Dericilik Programı., Sade Ofset Matbaacılık, İstanbul.

Vandenabeele, P. (2004). Raman spectroscopy in art and archaeology. *J. Raman Spectrosc.*, 35, 607-609. Bu kaynak ile ilgili metin içerisinde herhangi bir veri bulunmamaktadır. Sayfa 15'de alıntı yapılmıştır.

Vandenabeele, P., Edwards, H. G. M. and Moens, L. (2007). "A Decade of Raman Spectroscopy in Art and Archaeology". *Chemical Reviews*, 107(3), 675-686. doi:10.1021/cr068036i Bu kaynak ile ilgili metin içerisinde herhangi bir veri bulunmamaktadır. Sayfa 15'de alıntı yapılmıştır.

Yelmen, H. (1992). *Kazlıçeşme'de 50 Yıl 1*, İstanbul: Ezgi Ajans.

Yıldız, N. (1993). *Eski Çağda Deri Kullanımı ve Teknolojisi*, Marmara Üniversitesi, Teknik Eğitim Fakültesi Yayınları, No: 540, İstanbul.

ANIT HEYKEL VE MİMARLIK: YAVUZ GÖREY'İN BURDUR ANITLARI

GÜLER ÖZYILDIRAN

ÖZ

Türkiye de anıt heykel sanatı cumhuriyetin ilk yıllarında hızla gelişme göstermiş, yeni kurumlar ve yeni kent meydanları oluştuğça, başta büyük şehirler olmak üzere, Anadolu'nun çeşitli yerlerine anıt heykeller yerleşmeye başlamıştır. Anıt heykeller, tek başlarına simgesel sanat eserleri olmaktan öte, içinde buldukları mekanları, binaları, meydanları ve kent silüetlerini etkileyen elemanlar olmuştur. Ayrı bir uzmanlık alanı gerektiren anıt heykel yapımı için, başta yurtdışından yabancı heykeltıraşlar davet edilmiş, yurtdışına da eğitim için öğrenciler gönderilmiştir. 1937 yılında heykel eğitimi için Rudolf Belling'in Türkiye'ye davet edilmesiyle, anıt heykel eğitimi Türkiye'de de başlamıştır. Başta yurtdışında eğitim alan Yavuz Görey, Türkiye'ye dönüp Belling'in öğrencisi olmuş, sonrasında İTÜ Mimarlık Fakültesi'nde Belling ile beraber dersler vermiştir. Bu süreçte çok sayıda önemli eserler veren, ilk yerli heykeltıraşlardan olan Görey'in, 1970'li yıllarda hazırladığı Burdur Anıtları, kariyerinin ilerleyen döneminde yaptığı en kapsamlı çalışması olmuştur.

Burdur Anıtları, 1971 Burdur depreminin ardından kentte yeniden imar çalışmaları planlanırken, 1973 yılı cumhuriyetin 50. yıl kutlamaları ile birlikte düşünülerek, bilim adamları ve sanatçılardan oluşan bir heyet danışmanlığında, Görey tarafından tasarlanıp uygulanmıştır. Anıt heykeller ve rölyeflerden oluşan bu tasarım, meydan, tören alanı ve kent parkını kapsayan bir kent merkezi tasarımıdır. Anıt heykel ve mimarlık sentezinin özgün bir örneğidir. Ancak yeterince tanınmamaktadır ve literatürde hakkında çok az bilgi yer almaktadır. Bu araştırma kapsamında Burdur Anıtları, Türkiye'de anıt heykel literatürü paralelinde, mimarlık bakış açısıyla incelenecektir. Araştırma, yazarın 1971 Burdur depremi ve cumhuriyet dönemi Burdur mimarlığı araştırmalarının devamı niteliğindedir. Araştırma yöntemi, başta Burdur 1973 İl Yıllığı olmak üzere, çok sayıda kaynak ve arşiv taramasına, eski fotoğrafların incelenmesine ve yerinde gözlemlere dayanmaktadır.

Anahtar Kelimeler:Kent Meydanı, Anıt Heykel, Mimarlık, Yavuz Görey, Burdur.

MONUMENTAL SCULPTURES AND ARCHITECTURE: YAVUZ GÖREY'S BURDUR MONUMENTS

GÜLER ÖZYILDIRAN

ABSTRACT

In Turkey, the art of monumental sculpture was developed in early republican period. As new institutions and new city squares were formed, monumental sculptures began to settle in various parts of Anatolia, especially in big cities. Monumental sculptures are not only symbolic works of art, but also influence the space, buildings, squares and city silhouettes. Since their designs require expertise, foreign sculptors were invited to Turkey and local students were sent abroad in the early period. The education of monumental sculpture started in Turkey, when Rudolf Belling was invited to Turkey in 1937. Yavuz Görey, who initially studied abroad, returned to Turkey and became the student of Belling. Later, he gave lectures with Belling in the Istanbul Technical University Faculty of Architecture. Görey is considered as one of the pioneers of the Turkish monumental sculptors and he had many works of art. Burdur Monuments were his most comprehensive work in the later period of his career.

Burdur Monuments were designed in the reconstruction period of 1971 Burdur earthquake and in the 50th anniversary celebrations of the republic. With the supervision of a commission composed of scientists and artists, the monuments were designed and constructed by Görey. This design is a city center design that includes the square, the ceremony area and the city park. It is an original example of monumental sculpture and architecture synthesis. However, in the literature, there is a lack of information about them. In this research, drawing on the literature about the monumental sculpture in Turkey, Burdur Monuments are examined in the architectural point of view. The research is a continuation of the author's previous research about the 1971 Burdur earthquake and the architecture of the republican period in Burdur. The research method is based on literature survey, archive data, old photographs and site observations.

Keywords: City Square, Monumental Sculpture, Architecture, Yavuz Görey, Burdur.

GİRİŞ

Heykeltraş Yavuz Görey'in kariyerinin az bilinen ama en kapsamlı eseri olan Burdur Anıtlarını ele alan bu araştırma, konuyu anıt heykel ve mimarlık disiplinleri ara kesitinde ele almaktadır. Yazarın, Burdur kenti, Burdur depremi ve cumhuriyet dönemi mimarlığı araştırmaları sırasında yakından incelediği, 1970'li yıllarda kent merkezine inşa edilmiş olan Burdur Anıtlarında, Görey'in eserlerindeki kentsel kararlar ve mimari detaylar dikkat çekici bulunmuş, buna karşılık heykel sanatı literatüründe de, mimarlık literatüründe de yeterince yer almadığı görülmüştür. Bu araştırma, heykel sanatı ve mimarlık literatüründe "anıt heykel" taramasına ilave olarak, yazarın Burdur kentine dair geçmiş çalışmalarından elde ettiği arşiv bilgileri, eski fotoğraflar ve yerinde gözlemlere dayanmaktadır (Özyıldırım, 2013a, 2013b, 2015, 2017).

Araştırmanın yazım sürecinde, "abide, anıt ve anıt heykel" kavramlarının zaman içinde ve farklı disiplinlerde değişebilen farklı kullanımları olduğu görülmüştür. Bu nedenle öncelikle bu kavramlara açıklık getirmek ve bu makale içerisindeki kullanımlarını açıklamak gerekmektedir. Türk Dil Kurumu sözlüğüne göre anıt, "önemli bir olayın veya büyük bir kişinin gelecek kuşaklarca tarih boyunca anılması için yapılan, göze çarpacak büyüklükte, sembol niteliğinde yapı, abide" olarak tanımlanmaktadır (TDK, 2020). Bu temel sözlük anlamına ilave olarak, anıt kavramının sanat ve mimarlıkta kullanımıyla ilgili, mimarlar Doğan Kuban (1973), Metin Sözen (1973), Metin Sözen & Uğur Tanyeli (2017) yazıları incelenmiştir. Hakkında literatürde çok az yazılı bilgi bulunan Burdur Anıtları özelinde ise Burdur 1973 İl Yılığ'ından ve Burdur Anıtları komisyonunda yer alan sanat tarihçi Prof. Nejat Diyarbekirli'nin (1982) yazısından istifade edilmiştir.

Kuban (1973), "anıt" sözcüğünün "anmak" fiiline dayandığını ve bir şeyin (olay, kişi) anılması amacı ile yapılan yapıt anlamına geldiğini belirtmiştir. Osmanlıca "abide" sözcüğünün ise "abid (sonsuz, ebedi)" kökünden geldiğini, bunda da anıyı sonsuzlaştırmak anlamı içerdiğini vurgulamaktadır. Anıtın en büyük özelliğinin zaman boyutu olduğunu, zamanın insan ürününe simge olma özelliği kazandırdığını ifade eden Kuban, "toplumların ve kişilerin yaşantısında kavramların, çeşitli nedenlerle simge (sembol) haline dönüşmesi kültür dediğimiz olgunun en ilgi çekici mekanizması sayılabilir" demiştir. Sözen (1973) ise, TDK'nın "anıt" tanımının, günümüz anıt anlayışı içinde tartışılabilir nitelikler taşıdığına işaret ederek, "Günümüz insanı yalnız bir olaya dayalı olarak değil, sürekli anımsamak, anımsatmak gereği duyduğu her şeyi simgelemek istemektedir. Anıt zaman içinde böyle daha geniş sınırlı bir simge değerine ulaşmıştır" diyerek anıt kavramının zaman içindeki değişimine vurgu yapmıştır.

Sözen ve Tanyeli'nin 2017 tarihli yazısında ise, anıt kavramı, günümüzdeki farklı bağlamlarda farklı biçimlerdeki tanımına vurgu yapılarak şöyle açıklanmıştır:

Geleneksel tanımıyla, anıt, halk sanatının kapsamı dışında kalan ve bir olayın, bir kişinin ya da bir topluluğun anısına adanmış her tür yapı ya da heykel anlamına gelir. Bu tanım günümüzde büyük ölçüde geçersiz hale gelmiştir. Bugün anıt kavramı farklı bağlamlarda farklı biçimlerde tanımlanmaktadır:

1. Heykel sanatı ürünü olarak bir anıt, bir olayın, kişinin ya da kişilerin anısına adanmış olsun

olmasın, kentsel mekanda yer alan her tür yapıt anlamına gelir.

2. Kentsel açıdan anıt, kentin genel dokusu içinde diğer yapıların oluşturduğu çoğunluktan ayırt edilebilen yapıdır. Bu anlamda kentsel doku içinde karşıtlık yaratıcı bir öğedir.
3. Koruma bağlamında anıt, ICOMOS'un tanımına göre, "arkeolojik, tarihsel, estetik ya da etnografik önemiyle tanınan" ve bundan ötürü korunmaya değer bulunan her tür taşınmaz maldır (Sözen ve Tanyeli, 2017).

Mimarlık alanındaki en güncel "anıt" tanımlarından biri olan yukarıdaki açıklama dikkate alındığında, bu makale kapsamındaki "anıt" kavramı, birinci ve ikinci maddede belirtilen anlamlarda kullanılmaktadır.

Sözen (1973), Türkiye'de anıt yapımının cumhuriyet ile birlikte yoğunlaştığını, Kurtuluş Savaşı'nın ardından, cumhuriyet ile birlikte kentlerin kısa zamanda anıtlarla donanmaya başladığını ifade etmiştir. Bunun yanında, Anadolu insanının aslında anıt kavramına yabancı olmadığını belirterek, ilk örneklerini Orta Asya'daki VIII. Yüzyıldan kalma Türk dili, tarihi ve sanatı açısından önem taşıyan, üzerinde yazıtların yer aldığı, Orhun Anıtlarına kadar dayandırmıştır. Cumhuriyet döneminde anıtlar konusunda belirgin değişiklikler olduğunu vurgulayan Sözen, 1973 tarihli yazısında bu anıtları genel olarak şöyle eleştirmiştir:

Genel çizgileri içinde Cumhuriyet devrinde yapılan anıtlarımızı elden geçirecek, anıtların büyük çoğunluğunun geçmiş yüzyılımızın abartılmış anlatımından kurtulamadığı sonucuna varırız. Anıtlarda yer alan heykellerin anlattıkları olayı veya kişiyi gereksiz zorlamalarla yansıtmaya çalışmaları, arkalarında asıl verilmesi gerekeni yitirilmesine yol açmıştır. Böylece yapma, sıcağıktan yoksun, bağlayıcı öğesi eksik anıtlar karşımıza çıkmıştır (Sözen, 1973, ss.12-13).

Sözen'in (1973) cumhuriyet dönemi anıtlarındaki bu "abartılı anlatım" eleştirisine ilave olarak, hem Sözen (1973) hem de Kuban (1973) "anıt ve çevre" konusuna da önemli vurgu yapmıştır. Kuban, yapı ya da heykeli çevre ile beraber tasarlanmanın, anıtsallık niteliğini en çok geliştiren tutum olduğunu belirtmiş ve 1973 tarihli yazısında şu eleştiriyi yapmıştır:

Burada önemli olan etkileşim (interaction)dir. Yani önceden anıt olacak çevre, bir mekan vardır. Anıt oraya yerleştikten sonra, onunla beraber yeni bir çevre söz konusudur. Genellikle son biçimini aldığı zaman anıt çevre yapıcıdır; bir fiziksel mekanda ilgi odağı odur. Tarih boyunca fiziki çevrenin anıtlarla özelliği bilinmiş ve kullanılmıştır. Bununla beraber, bu olgunun bizim kültürümüz için özgül bir görüntü olduğu söylenemez. Bizim insanımız bu ilişkiyi yakın yüzyıllara kadar düşünmemiştir. Gerçi bir Fatih Külliyesi düşünmüşüz. Güzel mekan örgütlemeleri yapmışız. Ama çevreyle beraber oluşan bir anıt (yapı ya da heykel) fikri, bizim kültürümüzde, batıdaki gibi gelişmemiştir. Bu kültürel özellik bugün de varsayılabilir. Batıdan yarım yamalak esinlenmiş benimsenmemiş, hatta anlaşılmamış uygulamalar dışında çevre ile anıt arasında ilişki kurmak, ortak bir tasarlama içinde onları yan yana getirmek, bizim kültürün vardığı bir aşama değildir (Kuban, 1973, s.6).

Sözen (1973) ise, anıtın çevresi ile ve hatta günlük yaşam ile kopuk olmasını söyle eleştirmiştir:

Bir anıt bulunduğu uzak veya yakın çevreye yeterince bağlanmamışsa, halktan, günlük yaşam-

dan kopar, kendi yalnızlığını yaşar. Oysa anıtın ilk önemli amacı halka, çevresine, belirli bir simgeyi sürekli yaşatmak ve o simgeyi zaman içinde güçlendirmektir. Yoksa anıt niteliğini taşıyan, oluşmuş ilginç bir çevreyi yırtıp zorlayarak, çağının gerisinde güçsüz anıtlarla amaçtan uzaklaşmak değil.

Son yıllarda anıt yarışmalarında çevre ilişkisinin, yalın anlatımın, işlevsel olmanın, mimari mekân yaratma, tarihi çevre ile güçlü bağ kurma düşüncesinin ağırlık kazanması, umut verici bir başlangıç olarak görülebilir. Ancak bu yolla halkın içinde yaşadığı, yaşamına karıştığı, ilişkiler kurabildiği anıtlarla, uzun yılların çıkmazından sıyrılabiliriz, eğer gerçekten anıt yaptırma işlemi sürecekse (Sözen, 1973, s.15).

Bu genel eleştirilerin dışında, anıt ve mimarlık birlikteliği ile ilgili olarak Sözen (1973), Çanak-kale Zafer ve Meçhul Asker Anıtı'nı, mimarların anıt çalışmalarına katıldığı örnek olarak, Anıt-kabir'i de "anıtın mimarisinin yanı sıra, heykel ve kabartmalarla bütüne giden bir çalışmanın" nadir örneklerinden olarak vurgulamıştır. Sözen'in (1973) yazısının devamında verilen, 1926 yılından 1973 yılına kadar tarihlenen cumhuriyet dönemi anıtları listesinde, Yavuz Görey'in başka çalışmaları yer almasına rağmen, 1973 yılında temeli atılan Burdur Anıtları ile ilgili ifade yer almamıştır.

Burdur Anıtları ile ilgili olarak, Burdur 1973 İl Yıllığı incelendiğinde, 29 Ekim 1973 kutlama programı dahilinde, 50. Yıl Kültür Park'ın temel atma töreni yapılacağı belirtilmiş ve burada yer alması planlanan heykel ve panoların konu listesi verilmiştir. Park, meydan ve anıtlarla ilgili, başka bir bilgi yer almamıştır. Bu konuda en kapsamlı yayın olan, sanat tarihçi Nejat Diyarbakırlı'nın 1982 tarihli makalesinin, başlığında "Türk tarihinin akışını canlandıran Burdur Abideleri" ifadesi, metnin de ise "Burdur Abideleri" ifadeleri kullanılmıştır. Ersoy'un (2009) kitabında ise, Yavuz Görey'in eserleri arasında "Burdur Monument of Major Events and Persons of Turkish History (Türk Tarihinin Önemli Olayları ve Kişileri Burdur Anıtı)" ismi yer almıştır. Özetle, Görey'in Burdur'daki eserleri için literatürde genel kabul görmüş resmi bir isimle ulaşılamamıştır. Bu nedenle, Diyarbakırlı'nın (1982) tanımı esas alınarak, ancak "abide" yerine daha güncel Türkçe olan "anıt" kavramı tercih edilerek, bu yazıda "Burdur Anıtları" ismi kullanılmaktadır. Burdur Anıtları, Cumhuriyet Meydanı ve 50. Yıl Kültür Park Anıtları'ndan oluşmaktadır. Park ve meydan bir bütün olarak tasarlanmış olduğu için hepsi tek bir anıt olarak değerlendirilebilir. Ancak, meydanadaki anıt "Cumhuriyet Anıtı" olarak resmi isimle anılmaktadır, parktakiler için ise, "Orhun Anıtı (Kültigin Anıtı)", "Mete Han Anıtı" gibi ayrı ayrı özel isimler yaygın olarak kullanılmaktadır. Bu nedenler ile parktaki anıtlar için de, bu yazıda "50. Yıl Kültür Park Anıtları" ismi kullanılmaktadır. Parktaki anıtlar sonradan Valilik bahçesine taşınınca eklenen tabelada da "Burdur Anıtları" ifadesi yer almaktadır.

Bu yazıda sırasıyla, Türkiye'de cumhuriyet dönemi ile başlayan anıt heykel sanatı ve eğitimi, cumhuriyet dönemi öncü heykeltıraşlarından olan Yavuz Görey'in sanat eğitimi ve mimarlık mesleği ile ilişkisi, tanınmış eserlerinden üç tanesinin mimarlık ilişkisi üzerinden incelenmesi, Burdur Anıtları öncesi Burdur Cumhuriyet Meydanı'nın genel tanıtımı, Burdur Anıtları'nın yapım süreci ve detaylı anlatımı yer almaktadır. Bu araştırmada heykel sanatı literatüründen de faydalanılmakla beraber, çalışma temel olarak mimarlık bakış açısı ile mimarlık terminolojisi kullanılarak kaleme alınmıştır.

CUMHURİYET DÖNEMİ ANIT HEYKEL SANATI VE EĞİTİM

Ülkemizde akademik anlamda heykel eğitimi, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin (bugünkü adıyla Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nin) 1882'de kurulmasıyla birlikte başlamıştır (Kaya vd., 2014). Roma ve Paris'te eğitimini tamamlayan Yervant Oskan Efendi (1855-1914), Avrupa'da heykel çalışan ilk Osmanlı vatandaşı olmuş ve Sanayi-i Nefise Mektebinin ilk heykel hocası olmuştur (Ersoy, 2009). Sanayi-i Nefise Mektebi'nden Cumhuriyet'in ilanına dek geçen sürede az sayıda heykel sanatçısı yetişmiştir. Başlıca bilinen mezunları, İhsan Özsoy, İsa Behzat, Mahir Tomruk, Nijad Sirel, Mesrur İzzet, Mehmet Bahri ve Basri Bey'dir (MEB, 2006; Uzun Aydın, 2013).

Cumhuriyet'in ilanından sonra Atatürk, çağı tarihe mal etmekte, anıtların ve diğer sanatsal-bilimsel eserlerin önemini fark etmiştir ve Ulusal Kurtuluş Savaşı'nı ve kahramanlıklarını konu alan büyük boyutlu anıtların yapılmasını istemiştir. Anıt heykel yapabilecek bir yerli heykeltıraşın henüz yetişmediği bu dönemde, heykeltıraş yetiştirmek üzere yurtdışına öğrenci gönderilmiş, yurtdışından da önemli heykeltıraşlar ülkemize davet edilmiştir (Kaya vd., 2014; Tansuğ, 2012). Bu kapsamda, Avusturyalı heykeltıraş Heinrich Krippel ve İtalyan heykeltıraş Pietro Canonica anıt heykel yapmak için ülkemize gelmiştir (Şekil 1 ve 2). Ayrıca Anton Hanak ve Josef Thorak da ülkemize gelerek anıt heykel projelerinde çalışmıştır (Şekil 3).

Cumhuriyetin ilk 15 yılında, yabancı heykeltıraşların Türkiye'de yaptığı çalışmalar, heykel sanatında ayrı bir teknik ve uzmanlık gerektiren büyük anıt yapımı konusunda öncü olmuştur.

Bu dönemde, teknik olarak ileri olan yabancı heykeltıraşların Türkiye'deki çalışmalarının, içerik bakımından yerli sanatçılar tarafından eleştirildiği bilinmektedir. Bu konuda örnek olarak, şair Ahmet Haşim'in, anıtın yapılacağı yere bir mermer ya da bronz kütlesi konmasını ve altına "Bir Türk sanatçısı yetişinceye kadar" diye yazılmasını önerdiği aktarılmaktadır (Kaya vd., 2014; Tansuğ, 2012). İlk 15 yılın ardından, kamuoyu yoklamasında, anıtları yabancılar değil, yerli heykeltıraşlar yapmalı sonucu çıktıği belirtilmektedir (Kaya vd., 2014; Tansuğ, 2012).



Şekil 1: Afyon Zafer Anıtı (Büyük Utku Anıtı), Heinrich Krippel, 1932-1936.

Kaynak: <https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/afyonkarahisar/gezilecekler/zafer--utku-aniti> (Erişim tarihi: 15.05.2020).

Şekil 2: Taksim Cumhuriyet Anıtı, Pietro Canonica (kaide ve çevre düzeni Mimar Giulio Mongeri), 1925-1928.

Fotoğraflayan: Güler Özyıldırım, 2019.



Şekil 3: Kızılay Güven Anıtı (Emniyet Anıtı), ön yüzü Anton Hanak ve arka yüzü Josef Thorak, (tasarım Mimar Clemens Holzmeister), 1934-1935.
Kaynak: https://tr.wikipedia.org/wiki/Güvenpark_Anıtı (son erişim: 15.05.2020).

Türkiye’de heykeltıraş yetiştirmek üzere, Berlinli heykeltıraş Rudolf Belling (1886-1972) 1937 yılında Türkiye’ye davet edilmiştir. Güzel Sanatlar Akademisi (bugünkü adıyla Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi) Heykel Bölümü’nün ilk konuk öğretim üyesi olan Belling, 1937 yılından 1951 yılına kadar bu bölümün yöneticiliğini üstlenmiştir (Goethe-Institut, 2020; MS-GSÜ, 2020). Oskan Efendi’nin yetiştirdiği ilk kuşak heykeltıraşlardan sonra, Belling’in etkili olduğu bu dönemde yetişmiş ikinci kuşak heykeltıraşlar, bir yandan özgün eserlerinden oluşan sergiler açmış, bir yandan da anıtlar yapmıştır (Kaya vd., 2014). Belling, Türkiye’de anıt heykel sanatının gelişmesinde öncü olmuştur, ancak Türkiye’de bulunduğu süreçte kendisi çok fazla eser vermemiş, daha ziyade öğrenci yetiştirmiştir. Anıtkabir’e yapılacak heykel ve rölyeflerin teknik konularını idare ve kontrol etmek üzere görevlendirildiğinde, bu iş için açılacak yarışmaya yalnızca Türk sanatçıların katılmasını istediği de aktarılmaktadır (E-skop, 2017; Demir, 2008). 1951 yılından, 1966 yılında Almanya’ya dönünceye kadarki süreçte, İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi’nde eğitim faaliyetlerini sürdürmüştür (İTÜ, 2014).

HEYKELTRAŞ YAVUZ GÖREY VE MIMARLIK

Yavuz Görey, Türkiye’de yetişen ikinci kuşak heykeltıraşlardan ve 1912-1995 yılları arasında yaşamıştır. Sanatçı bir aileden gelen Görey, Mimar Ahmet Hulusi Bey’in oğlu ve grafik sanatçısı İhâp Hulusi Görey’in kardeşidir. Abisi İhâp Hulusi Görey, cumhuriyetin ilk grafik sanatçısı olarak, pek çok kurum ve kuruluşun afişlerini hazırlayarak, Türkiye Cumhuriyeti’nin görsel kimliğinin oluşmasına öncülük etmesiyle tanınmıştır (Merter, 2008). Yavuz Görey ise pek çok kurum için hazırladığı anıt heykelleri ile cumhuriyet tarihinin anıt heykel sanatının öncü yerli sanatçılarından olmuştur. Heykellerinde kullandığı figüratif anlatım dili ile, Abisi İhâp Hulusi Görey’in grafik anlatım dilinde benzerlik görülmektedir (Şekil 4).



Şekil 4: Grafik sanatçısı İhâp Hulusi Görey’in, kurumlar için hazırladığı afişlerden örnekler.

Kaynak: <https://tr.pinterest.com/> (Erişim tarihi: 15.05.2020).

Yavuz Görey, Galatasaray Lisesi'nden mezun olduktan sonra, Belçika'ya giderek üç yıl kadar matematik eğitimi almış ve aynı dönemde Liege Güzel Sanatlar Akademisi'nde de akşamları sanat derslerine katılmıştır. Sonrasında, üç yıl kadar da İsviçre'de heykel ve resim dersleri almış ve ressam Casimir Raymond'un yanında çalışmıştır (Ersoy, 2009). Türkiye'ye döndüğünde, Güzel Sanatlar Akademisi'nde Rudolf Belling'in atölyesinde çalışmış ve heykel bölümünden mezun olmuştur. Mezuniyet sonrasında yine yurtdışına gitmiş, çeşitli ülkelerde çalıştıktan sonra, Türkiye'ye dönerek, 1958 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi'nde öğretim görevlisi olarak çalışmaya başlamıştır. Burada, Belling ile beraber modelaj ve temel tasarım dersleri vermiştir. Belling'in 1966 yılında Almanya'ya dönmesinden sonra da, Görey bu dersleri tek başına vermeyi sürdürmüştür ve 1981 yılında emekli oluncaya kadar aynı kurumda çalışmıştır (Ersoy, 2009; İTÜ, 2014).

Yavuz Görey ile ilgili bazı kaynaklarda, mimarlık eğitimi aldığı ve mimar olduğu yazmaktadır, bazı kaynaklarda ise böyle bir bilgi yer almamaktadır. Heykeltıraş kimliğinin ön planda olduğu, ancak mimar bir babanın oğlu olması ve 23 yıl kadar İTÜ Mimarlık Fakültesi'ndeki eğitim faaliyetleri nedeniyle, küçük yaşlardan kariyerinin sonlarına kadar hep mimarlık mesleğinin içinde bir heykeltıraş olduğu anlaşılmaktadır.

Yavuz Görey'in heykel sanatı ve mimarlık arakesitinde yer almasında etkili olan bir diğer husus da, kendi heykel anlayışının şekillenmesinde en etkili isimlerden biri olan Rudolf Belling'tir. Belling, heykelde mekan problemleri üzerindeki etütler aracılığıyla giderek anıtsal heykelle yöneldiğini belirtmektedir. "Heykel ve mimarlık" arasındaki ilişkiler üzerine zihin yormuş olan Belling, heykeli "plastik ve mekanın sentezi" olarak görmüştür (E-skop, 2017; Demir, 2008). Başta atölyesinde ders aldığı, sonra uzun yıllar birlikte ders verdiği Belling'in bu görüşlerinin de, Görey'in üzerinde etkili olduğu söylenebilir.

Yavuz Görey'in heykel çalışmalarının bazı özelliklerine, Ersoy'un (2009) yazısında değinilmiştir. Buna göre Görey, başlangıçta figüratif çalışmalar yapmış fakat zamanla soyut çalışmalara yönelmiştir. Çalışmalarında güzellik kavramını, fonksiyon, simetri ve plastik değerler olarak üç esasta ele almıştır. Çalışmalarında, dolu-boş, yumuşak-sert ve dinamik-statik gibi kontrastlar kullanmıştır (Ersoy, 2009).

Yavuz Görey'in soyut çalışmalarının en bilineni, İstanbul Manifaturacılar Çarşısı'nda (İMÇ) yer alan "dekoratif mermer çeşme"dir. İMÇ binası (mimarları Doğan Tekeli, Sami Sisa ve Metin Hepgüler, 1960-1968), dünyada 1950'lerde başlayan ve Türkiye'de 1960'lı yıllarda görülen "mimar ve sanatçı birlikteliği", diğer bir ifade ile "sanat ve mimarlık sentezi" örneği olarak literatürde en çok bahsedilen yapıdır. Görey'in bu yapıda yer alan eseri, hem bir soyut heykel plastiğine sahiptir hem de yapı içinde fonksiyonu olan bir mimari elemandır (Şekil 5).



Şekil 5: İMÇ binasında dekoratif mermer çeşme, Yavuz Görey.

Kaynak: <http://www.imc.org.tr/galeri.php?m=2> (Erişim tarihi: 15.05.2020).

Yavuz Görey'in, figüratif büst ve anıt çalışmaları; Şair Yahya Kemal Beyatlı, Şair Behçet Kemal Çağlar, Kazım Taşkent, Irak Kralı Faysal ve Falih Rıfki Atay için hazırladığı büstler, İstanbul Üniversitesi bahçesindeki "Atatürk ve Gençlik Anıtı" (1952-1955), "Devrek Atatürk Anıtı" (1962), "Niğde-Aksaray Atatürk Anıtı" (1965), "Bartın Atatürk Anıtı" (1968), "Dumlupınar Anıtı" (1972-1973), Burdur'daki "Türk Tarihinin Önemli Olayları ve Kişileri Anıtı" (1973-1976) ve TSE binası önündeki "II. Bayezid Heykeli"(1986) olarak literatürde geçmektedir (Ersoy, 2009; Sözen, 1973; Diyarbakirli, 1982) (Şekil 6, 7 ve 8).



Şekil 6: Atatürk ve Gençlik Anıtı, Yavuz Görey ve Hakkı Âtamulu, 1952-1955.

Fotoğraflayan: G. Özyıldırım, 2019.

Şekil 7: Dumlupınar (İlk Hedef) Anıtı, Yavuz Görey ve Y.Mimar Doğan Tekeli, 1964-1972.

Kaynak: Kanlı, 2008.



Şekil 8: II. Bayezid Heykeli, Yavuz Görey, 1986.

Kaynak: [https://tr.wikipedia.org/wiki/II._Bayezid_heykeli_\(Ankara\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/II._Bayezid_heykeli_(Ankara)) (Erişim tarihi: 15.05.2020).

Görey'in, figüratif anıt çalışmaları arasında en çok bilineni, İstanbul Üniversitesi bahçesindeki "Atatürk ve Gençlik Anıtı"dır. Bu anıt için 1952 yılında yarışma açılmış ve yarışmaya 28 proje kabul edilmiştir. Yarışma sonunda, jüri birinciliğe layık eser bulamamış, Yavuz Görey ve Hakkı Atamulu'un birlikte hazırladıkları çalışma ikincilik ödülünü, Mehmet Şadi Çalık'ın çalışması da üçüncülük ödülünü almıştır. İkincilik ödülünü alan anıt, 1955 yılında tamamlanarak açılmıştır. Üçlü figürden oluşan anıtta, ortada Atatürk, iki yanında da genç kadın ve genç erkek figürleri vardır. Bu anıtta Atatürk, bilgeliği ve eğitimi temsil eden kıyafet ile bir eliyle ileriye göstererek tasvir edilmiştir. Genç erkek figürünün elinde bayrak, genç kadın figürünün elinde ise aydınlığı temsil eden meşale bulunmaktadır ve her iki genç de Atatürk'ten bir adım önde tasvir edilmiştir. Anıtın modelleri olarak da, 1952 yılı Avrupa güzeli Günseli Başar ve 1952 yılı Türkiye güreş şampiyonu olan Murat Hersekli seçilmiştir (Kuş, 2015). Anıt, İstanbul Üniversitesi tarihi ana kapısından içeri girdikten sonra, ağaçlı uzun düz bir yolun sonunda yer almaktadır (Şekil 9 ve 10). Kampüse girince, ilk binaya ulaşıncaya kadar bu anıt görülmektedir. Anıtın, bu çevre verilerini dikkate alarak, binayı arkasına alıp, ana kapıdan gelen uzun giriş yoluna yönlenecek şekilde tasarlandığı görülmektedir. İstanbul Üniversitesi tarihi ana kapısı gibi, "Atatürk ve Gençlik Anıtı"da ait olduğu kurumun ve bulunduğu yerin temsillerinden biri olmuştur. Birincisi kampüs dışından, kent silüetinde nirengi noktası oluşturup, girişi tanımlarken, ikincisi, kampüs içi ana ve tali yolların birleşimi, önünde bulunduğu yapının vurgulanması ve tören alanının temsili fonksiyonunu üstlenmiştir. Birinci örnekteki mimari anıttan farklı olarak, ikinci örnekteki anıt heykel, ait olduğu yerin fonksiyonu ve gelecek beklentilerini de aktaracak görsel anlatım gücüne sahiptir.



Şekil 9: İstanbul Üniversitesi tarihi kapısı.

Fotoğraflayan, G. Özyıldırım, 2019.

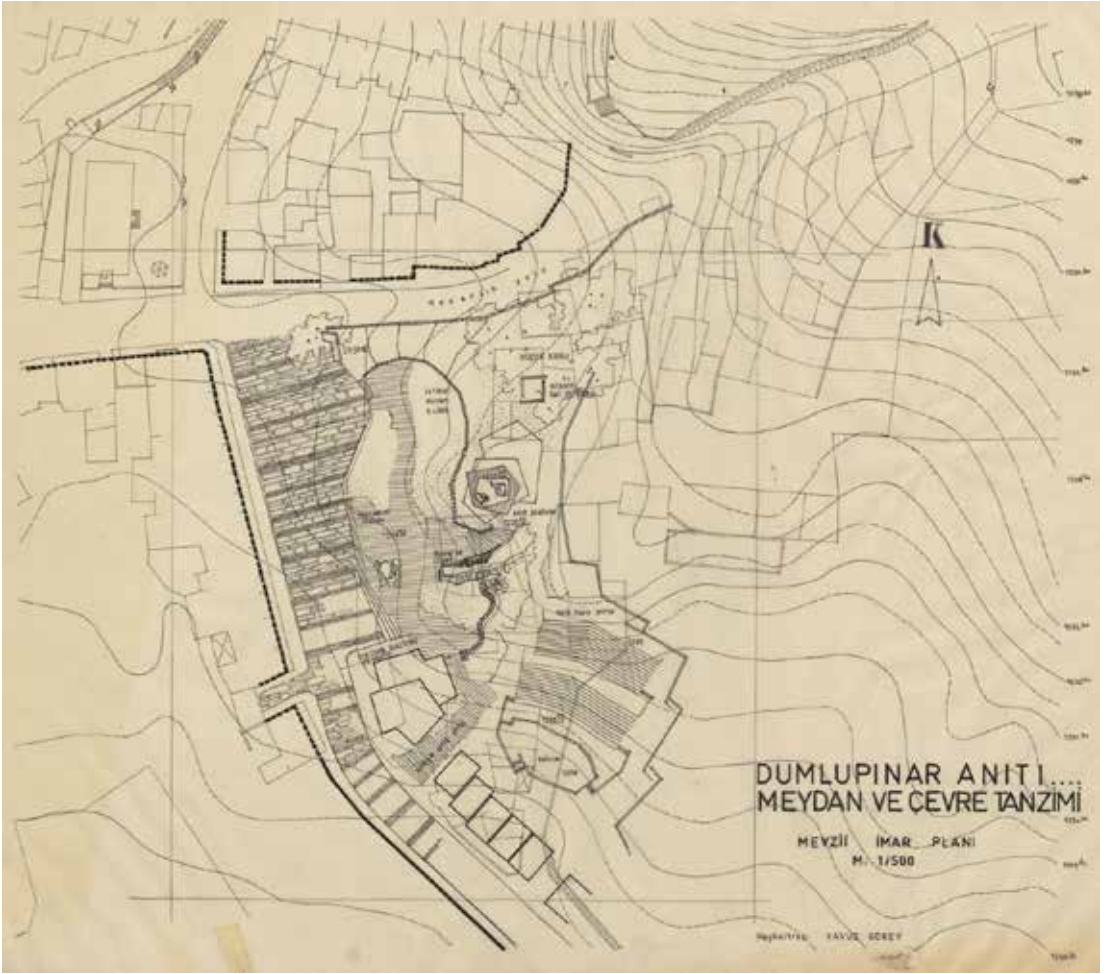
Şekil 10: İstanbul Üniversitesi "Atatürk ve Gençlik Anıtı".

Fotoğraflayan, G. Özyıldırım, 2019.

Görey'in en tanınmış ikinci anıt çalışması ise "Dumlupınar Anıtı"dır. Başkomutan Meydan Muharebesi'nde Atatürk'ün "Ordular ilk hedefiniz Akdeniz'dir, ileri!" emrini verdiği karargahın yerinde yapılmıştır, bu nedenle "İlk Hedef Anıtı" olarak da bilinmektedir. (Kanlı, 2008; Kütahya, 2015). Anıtın uzun bir yapım süreci bulunmaktadır; 1954 yılında yeri tespit edilmiş, 1959 yılında "Dumlupınar Abidesi Yaptırma Derneği" kurularak ülke çapında kampanya başlatılmış, 1964 yılında temeli atılmış, 1968 yılında kısmen bitirilmiş ve 1972 yılında ziyarete açılmıştır (Kütahya, 2015). Anıtta, Dumlupınar'daki askeri kıyafetleri içerisinde ileriye işaret eden Atatürk heykeli ve arkasında da Başkomutanlık Meydan Muharebesini sembolize eden 12 metre yüksekliğinde beton fon bulunmaktadır (Şekil 7). Anıtbazı kaynaklarda, Yavuz Görey ve Y.Mimar

Doğan Tekeli'nin çalışması olarak geçmektedir (Kanlı, 2008; Kütahya, 2015). SALT Araştırma (2019) arşivinde ise, "Dumlupınar Zafer Anıtı Alanı için Kentsel Alan Düzenleme Projesi" başlığıyla yer almış, 1962 yılında açılan yarışma sonunda, Doğan Tekeli - Sami Sisa Mimarlık Ortaklığı'nın tasarımının birinci seçildiği belirtilmiş, katkı koyan kısmında da Heykeltıraş Yavuz Görey ismi yazılmıştır. Yarışma projesinin 1/500 ölçekli vaziyet planında, açık amfi, okuma salonu ve müze binası yer almaktadır, bunların kuzeyinde, istinat duvarları ile çevrili geniş düz bir alanda, çadır sembolü, kürsü ve baş relief yazıları görülmektedir, bu alanın en kuzeyinde çeşme ve merdivenler ile çıkılan, ismi belirtilmemiş ikinci bir düz alan görülmektedir (SALT Araştırma, 2019). Aynı arşivdeki, uygulama projesi 1/500 ölçekli mevzi imar planı paftasında ise, projenin detaylanırken bazı değişimlere uğradığı ve paftanın altında da "Heykeltraş Yavuz Görey" yazıldığı görülmektedir. Bu paftadaki, bina, çeşme ve açık amfinin detaylanması dışındaki başlıca değişiklikler; istinat duvarlarının plan düzleminde dairesel formlara dönüşmesi, bu duvarların çevrelediği geniş alana "merasim platosu" yazılması, istinat duvarlarının orta yerinden yırtılarak, yukarıya doğru çıkan dairesel merdivenlere yer verilmesi, merdivenlerin yanındaki istinat duvarına "rölyef" yazılması ve merdivenlerin yukarı çıktığı alanda, Atatürk heykeli ile arkasındaki beton fonun plan çizimlerinin yer aldığı "anıt platosu" ve kuzeyinde "küçük kuru ve Ata'nın evi sembolü" yer alması olarak özetlenebilir (Şekil 11).

Yukarıda daha önceki örnekte bahsi geçen, Tekeli, Sisa ve Hepgüler'in tasarladığı İMÇ binasında, Yavuz Görey'in mermer çeşmesi, soyut bir heykel olarak modern bir yapıya sanatsal bir dokunuş eklemektedir. Dumlupınar Anıtı'nda, heykeltıraş ve mimar ortaklığında nasıl bir işbölümü olduğunun detaylarına ulaşamamıştır. Ancak Atatürk heykelinin anıt heykel uzmanlığı gerektirdiği, beton fonun da bir mühendislik mimarlık birikimi gerektirdiği açıktır. Bu anıtın, Görey'in İMÇ'deki ve İstanbul Üniversitesi'ndeki çalışmalarından en önemli farkı, artık var olmayan bir karargahın yerinde, geçmişte yaşanmış bir olayı temsil etmesidir. Anıtın ön yüzünün, Atatürk'ün orduları yönlendirdiği tarafa doğru konumlandığı tahmin edilmektedir. Eski fotoğraflarına bakıldığında, anıt mekanına ilk önce Atatürk heykelinin yerleştirildiği ve eskiden bu heykelin çevresinde ilçeye ait bir iki katlı konutların olduğu görülmektedir (Şekil 12). Daha sonra heykelin arkasına yerleştirilen soyut geometrik beton fon ile temsili olarak savaş ortamı yansıtılmaya çalışılmış, etraftaki konut dokusundan soyutlanmış ve anıt arkasında zamanla oluşturulan ağaçlık alan ile anıt silueti pekiştirilmiştir (Şekil 7).



Şekil 11: Dumlupınar Anıtı Meydan ve Çevre Tanzimi, Uygulama Projesi, Mevzii İmar Planı, 1/500.

Kaynak: SALT Araştırma, Doğan Tekeli Arşivi, <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/204530> (Erişim tarihi: 21.05.2020)



Şekil 12: Dumlupınar Zafer Anıtı inşası, 1966.

Kaynak: SALT Araştırma, Doğan Tekeli Arşivi, <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/204531> (Erişim tarihi: 21.05.2020)

BURDUR CUMHURİYET MEYDANI

Burdur'un eski kent merkezi, günümüzde kentsel sit alanı olan bir tepe üzerinde yer alan, Ulu cami ve çevresidir. Ancak 1914 yılında yaşanan deprem sonrasında eski kent tamamen yıkılmış vesonra zamanla yeniden inşa edilmiştir. 1936 yılında kente ilk trenin gelmesiyle, kent'in kuzeyindeki düz alanda tren garı, istasyon yolu ve bu yolun Hükümet Konağı ile kesiştiği alanda Cumhuriyet Meydanı düzenlenmiştir. 1947 yılında hazırlanan ilk imar planından sonra,

Cumhuriyet Meydanı kentin yeni merkezi olarak planlanmış ve Ulu Cami çevresindeki kamu yapıları ve ticari yapılar zamanla yeni kent merkezine taşınmaya başlamıştır (Özyıldırım, 2013-a; 2013-b).

Eski fotoğraflar incelendiğinde, Cumhuriyet Meydanı'nın üç farklı tasarımı görülmektedir: 1) 1936-1963 daire planlı havuz, 2) 1963-1973 Atatürk Anıtı, 3) 1973 sonrası Cumhuriyet Anıtı. Meydanın 1936 yılında ilk açıldığı dönemde, kent meydanı, ortada daire planlı bir havuz ile temsil edilmiş ve etrafında az katlı geleneksel yapılar yer almıştır (Şekil 13). Benzer şekilde daire planlı başka bir havuzun da, meydanın kuzeydoğu köşesindeki eski Hükümet Konağı binası ön bahçesinde yer aldığı ve bu havuzun bir köşesinde Atatürk büstü olduğu görülmektedir (Şekil 14).



Şekil 13: Burdur Cumhuriyet Meydanı, 1936-1963 dönemi düzenlemesi.

Kaynak: Kartpostal.

Şekil 14: Burdur eski Hükümet Konağı bahçesindeki havuz ve Atatürk büstü, 23 Nisan 1938.

Kaynak: Burdur Belediyesi fotoğraf arşivi.

Yeni kent merkezi planlaması ile, kentin ticari ve idari yapıları yeni meydan çevresine taşınmaya başlarken, zamanla binalar değişmeye başlamıştır. İlk dönemdeki kırma çatılı, ikişer katlı geleneksel yapı grubu yerini modern çizgide, teras çatılı, beşer katlı betonarme yapılar almaya başlamıştır. 1963 yılında, cumhuriyetin 40. yıl kutlamalarında, meydandaki havuz yerine de heykeltıraş Şadi Çalık'ın eseri olan Atatürk Anıtı dikilmiştir (Burdur Valiliği, 1967) (Şekil 15 ve 16). Meydan ve çevresinin iki farklı dönemi, Şekil 13 ve 15'teki aynı açıdan çekilen iki fotoğraf üzerinden karşılaştırılabilmektedir, anıtlı beraber çevresinin de değiştiği görülebilmektedir.



Şekil 15: Burdur Cumhuriyet Meydanı, 1963-1973 dönemi düzenlemesi ve Atatürk Anıtı.

Kaynak: EBA, 2013.

Şekil 16: Burdur Atatürk Anıtı, Şadi Çalık, 1963.

Kaynak: EBA, 2013.

Atatürk Anıt'ı tasarımı Burdur'a özgü olmayıp, Şadi Çalık'ın aynı yıl Niğde için yaptığı anıta benzemektedir. Niğde'deki anıt bir bina önünde yer alırken (Şekil 17), Burdur'daki anıt beş caddenin kesiştiği, dikdörtgen planlı bir meydanın ortasına yerleştirilmiştir (Şekil 18 ve 19). Burdur'daki anıtın kaidesi Mimar Mehmet Hulisi Haydaroğlu tarafından, yerine özel tasarlanmıştır (Burdur Valiliği, 1967).Dikdörtgen planlı meydanın ortasında, eski tasarımdaki gibi daire planlı bir platform yer almaktadır. Bu platform, merkeze doğru küçülerek yükselen üç kademe-den oluşmaktadır. Platform merdivenleri, meydanın dört köşesinden yayaları alıp, merkezde birleştirecek şekilde tasarlanmıştır. Bu yaya aksı dışında kalan alanlar, yükselen kademeler ve merkezden ışınsal dağılan akslar referans alınarak, yeşil alan ve su öğeleri ile dolu-boş düzeninde ritmik tasarlanmıştır. Kaidenin bu şekilde çevre referansları ile bulunduğu ortama uygun tasarlanması olumludur ancak üzerindeki anıt heykel sadece güneyindeki parka yönlenebilmektedir.



Şekil 17: Niğde Atatürk Anıtı, Şadi Çalık, 1963 (fotoğraf 1971).

Kaynak: www.eba.gov.tr/gorsel?icerik-id=26942 (Erişim tarihi: 02.04.2017)



Şekil 18: Burdur Atatürk Anıtı, Ç.E.K. parkı ve Hükümet Konağı, 1963-1973.

Kaynak: http://wowturkey.com/t.php?p=tr512/Ahmet_Nadir_Isisag_BURDURCUMHURİYETMEY.jpg (Erişim tarihi: 15.05.2020)



Şekil 19: Burdur Atatürk Anıtı üstten görünüşü, Hükümet Konağı ve Gazi Caddesi, 1963-1973.

Kaynak: EBA, 2013.

1971 yılında yaşanan Burdur depreminden sonra, Cumhuriyet Meydanı ve çevresinin yeniden düzenlenmesi gündeme gelmiştir. Meydanın kuzeyinde eski Halkevi binası yıkılmış, güneyindeki Ç.E.K. (Çocuk Esirgeme Kurumu) Parkı'nda da yeni düzenlemeye ihtiyaç duyulmuştur. Yıkılan bina yerine, meydan çevresinde dönüşen modern dokuya uygun olarak beş katlı betonarme "50. Yıl Kültür Sarayı (İl Özel İdaresi)" yapılmış, park "50. Yıl Kültür Park" adıyla yeniden düzenlenmiş ve meydana da Atatürk Anıtı yerine Cumhuriyet Anıtı yapılmıştır. Bu değişikliklerden sonra, meydan ve çevresi 1936-1963 dönemindeki yapıları tamamen değiştirerek, günümüzdeki son şeklini almıştır (Özyıldırım, 2013-a; 2013-b). Burdur Anıtları tasarımı, 50. Yıl Kültür Park Anıtları ve Cumhuriyet Anıtı tasarımı kapsamaktadır ve bir sonraki başlık altında ayrıntılı şekilde açıklanacaktır.

BURDUR ANITLARI: 50. YIL KÜLTÜR PARK ANITLARI VE CUMHURİYET ANITI

Burdur'da 1971 depremi sonrası iyileştirme çalışmaları planlanırken, 1973 yılı Cumhuriyetin 50. yıl kutlamaları da dikkate alınarak, kentin gelişimi için daha kapsamlı bir çalışmaya dönüştürülmüştür (Özyıldırım, 2015). Depremden sonra Burdur valisi olan Ömer Naci Bozkurt, Yüksek Mimar Ekrem Hakkı Ayverdi, Prof. Dr. İbrahim Kafesoğlu, Prof. Dr. Oktay Aslanapa, Prof. Dr. Muharrem Ergin, Prof. Dr. Cengiz Orhonlu, Prof. Dr. Nejat Diyarbakirli ve heykeltıraş Yavuz Görey'den oluşan bir heyet ile çalışmıştır. Bu kutlamalar dahilinde, tüm şehirlerde "Cumhuriyetin 50. Yılında" başlıklı 1973 İl yıllıkları hazırlanmış, ilin genel durumu ve kutlamalar dahilinde yapılan törenler ve açılışlara ait bilgiler kayda girmiştir. Bu kaynaktan deprem sonrası yapılan çalışmalar görülebilmektedir. Kutlamalar dahilinde, yıkılan Halkevi binası yerine "50. Yıl Kültür Sarayı (İl Özel İdaresi)", eski Ç.E.K. Parkı yerine "50. Yıl Kültür Park" ve meydana "Cumhuriyet Anıtı" inşaatları temeli atılmıştır (Burdur Valiliği, 1974) (Şekil 20, 21, 22, 23).

Cumhuriyetin 50.yılında, tüm yurttaki her zamankinden daha büyük kutlamalar yapılması için 1701 Sayılı "Türkiye Cumhuriyetinin Kuruluşunun 50. yıldönümünün kutlanması hakkında kanun" çıkarılmıştır. Bu kanunda, kutlamaların 26-30 Ekim 1973 tarihlerinde yapılacağı belirtilmiş ve "Kurtuluş Savaşında gösterilen kahramanlıkları ve Büyük Zaferi tarihe mal etmek için yurdun çeşitli yerlerinde kurum ve derneklerce yaptırılacak anıtların tamamlanmasına bu kanun ile sağlanan fondan Kutlama Yüksek Kurulunun kararı ile yardım yapılabilir" ifadeleri yer almaktadır. Bu dönemde, "50. Yıl Kültür Park" Türk tarihinin önemli olaylarını anlatan anıtların yer aldığı bir park olarak tasarlanmıştır ve "Cumhuriyet Anıtı" bu parktaki anıtların meydana devamı olarak kurgulanmıştır. Anıtların içeriği, heyette yer alan bilim adamları tarafından belirlenmiştir, heykellerin kompozisyonu ve tüm bronz işçiliği Yavuz Görey'e aittir. Mermer işçiliklerinde ise Görey'in yanında yardımcı olarak çalışan heykeltıraş Mehmet Karagöz'ün adı geçmektedir (Diyarbakirli, 1982). Komisyonunda yer alan Diyarbakirli ise, sanat tarihi uzmanı olması ve Orta Asya'daki Türk anıtları üzerinde çalışmaları olması nedeniyle, Burdur Anıtları için teknik yönetici olarak görevlendirilmiştir (Diyarbakirli, 1982).



Şekil 20: Cumhuriyet Anıtı ve 50. Yıl Kültür Sarayıgüney görünüşü.
Fotoğraflayan: G. Özyıldırım, 2013.



Şekil 21: Cumhuriyet Anıtı ve Belediye Sarayıdoğu görünüşü.
Kaynak: Kartpostal.



Şekil 22: 50. Yıl Kültür Park, batı görünüşü, 1973-2000 dönemi.
Kaynak: Kartpostal.



Şekil 23: 50. Yıl Kültür Park, güney doğu görünüşü, 1973-2000 dönemi.
Kaynak: Kartpostal.

Cumhuriyet Bayramı kutlamaları sırasında 1973 yılında temelleri atılan Burdur Anıtları, tamamlandıkça yerlerine yerleştirilmiş ve yapımı 1976 yılına kadar sürmüştür. Anıtlar için bir açılış töreni yapılmadığından, 1973'ten sonraki Burdur Valiliği ve Burdur Belediyesi yayınlarında yer almamış, üzerinden çok zaman geçtiği için Burdur Valiliği ve Burdur Belediyesi arşivlerinde de hakkında yazılı bir bilgiye ulaşılamamıştır. Görey'in en kapsamlı çalışması olmasına rağmen, büyükşehirlerin ve turistik alanların dışında kaldığı için fazla bilinmediğinden, sanat tarihi literatürüne de yeterince girememiştir. Burdur 1973 İl Yıllığı'nda yer alan kısa notlar dışında, Burdur Anıtları hakkındaki tek kapsamlı yayın, Diyarbakirli'nin (1982) makalesidir.

Meydandaki Cumhuriyet Anıtı, günümüze kadar ilk tasarım özelliklerini korumuştur, ancak kuzeyindeki 50. Yıl Kültür Park, 2001 yılında "Cumhuriyet Parkı" adıyla yeşil ağırlıklı olarak yeniden düzenlenmiş ve parktaki anıtlar, meydanın kuzey doğusundaki Valilik binası bahçesine taşınmıştır (Şekil 24, 25, 26, 27, 28). Çetintaş'ın 2007 tarihli çalışmasında, Valilik binası bahçesine taşınmış heykeller ve rölyefler üzerinde bir inceleme yapılmış, önlerindeki mevcut tabelalar üzerinden yorumlanmaya çalışılmıştır. Ancak kısıtlı bilgiye dayanan Çetintaş'ın (2007) çalışmasında, bu anıtların 50. Yıl Kültür Park'taki ilk yerleşim düzeni üzerinde durulmamış, Cumhuriyet Anıtı'nın bu anıtların devamı olduğundan da bahsedilmemiştir.



Şekil 24: Cumhuriyet Meydanı, Cumhuriyet Parkı ve Valilik binası bahçesine taşınmış Burdur Anıtları, 2008.

Fotoğraflayan: G. Özyıldırım, 2008.

Şekil 25: Valilik binası bahçesine taşınmış Burdur Anıtları, 2008.

Fotoğraflayan: G. Özyıldırım, 2008.



Şekil 26: Valilik binası bahçesine taşınmış Burdur Anıtları tabelası, 2013. (soldaki)

Fotoğraflayan: G. Özyıldırım, 2013.

Şekil 27: Valilik binası bahçesine taşınmış Burdur Anıtları, kuzey köşesi, 2013. (ortadaki)

Fotoğraflayan: G. Özyıldırım, 2013.

Şekil 28: Valilik binası bahçesine taşınmış Burdur Anıtları, güney köşesi, 2008. (sağdaki)

Fotoğraflayan: G. Özyıldırım, 2008.

Diyarbakırlı'nın (1982) aktarımına göre, Burdur Anıtları, Türk tarihini bir bütün olarak ele alan ilk anıt çalışmasıdır. Bu kapsamda, anıtta yer alan, tarihin dönüm noktası kabul edilen konular heyet tarafından belirlenmiştir. Anıtların, kompozisyonu, tasarımı ve yapımı için, "Atatürk ve Gençlik Anıtı" ve "Dumlupınar Anıtı" ile tanınan, heykeltıraş Yavuz Görey davet edilmiştir. Diyarbakırlı (1982), Görey'i "eserlerinde manierizme ve çeşitli oyunlara kaçmadan, formları sadeleştirerek, onları büyük bir ustalık, samimiyet ve ağırbaşlılıkla kullanan bir üstat" olarak tarif etmiştir. Vaziyet planı kurgusuna da değinen Diyarbakırlı, kompozisyonları tek bir blok yapıp ziyaretçileri çevresinde döndürmek yerine, parkın içinde çeşitli dönemleri kronolojik sıra içerisinde serpiştirme kararından bahsetmiştir. Görey'in bronz Mete Han heykeli ve yardımcı Mehmet Karagöz'ün yaptığı, Orhun Anıtları'ndan Kül Tigin Kitabesi'nin birebir mermer replikası ile başlayan bu kronolojik anlatım, 16 metre uzunluğunda tektonik hareketlerle ilerleyen bir duvar üzerinde, mermer ve bronz rölyefler şeklinde devam etmiş ve meydanadaki Cumhuriyet Anıtı ile tamamlanmıştır.

Parktaki anıtlar ilk yerinden taşındığı ve hakkında fazlaca yazılı bilgiye ulaşamadığı için, bu çalışma kapsamında, onların mekansal kararları üzerinde fazla detaylı bilgi verilemeyecektir. Ancak şekil 22 ve 23'teki eski görsellerinde, parkta ağaçlar görünmekle beraber, çim alanların ve oturma alanlarının azlığı dikkat çekicidir. Şekil 24'te görüldüğü gibi, 2001'den sonraki düzenlemede, park daha çok yeşil alanı ve oturma alanı olan, kent merkezinde günlük hayatın yaya trafiği içinde, daha çok oturup dinlenmek için tercih edilen bir alana dönüşmüştür. Valilik bahçesinin meydana bakan köşesine, bir yay düzeninde sırayla yerleşmiş olan anıtlar ise, daha çok gün yüzüne çıkmıştır. Eskiden duvarla çevrili bu köşe, duvarı geri çekilerek yaya trafiğine açılmış, anıtlar, günlük yaya ve taşıt trafiği akışı içinde de görünür hale gelmiştir. Ancak yer değişikliği nedeniyle, ilk tasarım özelliğinden neler kaybettiği bilinmemektedir.

Cumhuriyet Meydanı'ndaki Cumhuriyet Anıtı, ilk yapıldığı günden beri özgünlüğünü koruduğu için, mevcut durumu üzerinden yapılan incelemeler, Yavuz Görey'in mekansal kararları hakkında doğru bilgiler verebilmektedir. Heyette yer alan mimar Ekrem Hakkı Ayverdi'nin, deprem sonrası iyileştirme çalışmalarına katıldığı ancak anıtlar ile ilgili kısımda yer almadığı bilinmektedir. Anıtı tüm detayları ile yazmaya çalışan Diyarbakirli (1982) de, anıttaki mermer işlerinde heykeltıraş Mehmet Karagöz'ün yardımcı olduğunu belirtmekle beraber, Yavuz Görey dışında başka bir tasarımcı ve mimar adını belirtmemiştir. Bu noktadan hareketle, Cumhuriyet Anıtı'nın, kaidesi ve platformu ile beraber sadece Yavuz Görey'in tasarımı olduğu düşünülmektedir. Diyarbakirli (1982), Cumhuriyet Anıtı hakkında, Görey'in sadece figüratif anlatımından bahseden, çok kısa bilgi vermiştir. Ancak heykellerin kompozisyonundaki mekansal kararlar, kaidesinin ve platformunun tasarımındaki mimari hassasiyetler, mimar bakış açısıyla üzerinde daha çok incelemeyi gerektirmektedir.

Cumhuriyet Anıtı heykelleri, Kurtuluş Savaşı'nı temsil eden beş figürlü bir çalışmadır. En önde Atatürk, bir yanında zeytin dalı uzatan asker, diğer yanında bayrak tutan yöre halkını temsilen bir efe, arkada kurtuluş savaşına cephe gerisinden destek veren kadın ve yaşlı adam figürlerinden oluşmaktadır (Şekil 29, 30, 31, 32). Buradaki Atatürk heykeli, kıyafeti ve duruşuyla, Dumlupınar Anıtı'ndakine benzerlik göstermektedir. Atatürk'ün iki yanındaki asker ve efe figürleri de, Görey'in İstanbul Üniversitesi bahçesindeki "Atatürk ve Gençlik Anıtı"ndaki üçlü kompozisyonunu hatırlatmaktadır. Ancak üniversitedeki anıtta gençler, Atatürk'ün bir adım önünde tasvir edilmişken, Cumhuriyet Anıtı'nda, asker kıyafetleri içindeki Atatürk, efe ve asker figürlerinin önünde yol gösterici olarak tasvir edilmiştir. Cumhuriyet Anıtı'nda yer alan diğer iki figür, kadın ve yaşlı erkek, Kurtuluş Savaşı'nda cephe gerisindeki desteklerini temsilen arkada tasvir edilmiştir. Figürler dinamik pozisyonda açılı yerleştirilmiş, meydanın dört tarafından da bakış açısını dikkate alan bir kompozisyon oluşturulmuştur. Görey'in önceki çalışmalarındaki durağanlığın aksine, buradaki tüm figürlerin dinamik pozisyonu, çok hareketli bir anın temsili gibidir (Şekil 29, 30, 31, 32).



Şekil 29: Cumhuriyet Anıtı heykelleri, güney görünüş.

Fotoğraflayan: G. Özyıldırım, 2013.



Şekil 30: Cumhuriyet Anıtı heykelleri, doğu görünüş.

Fotoğraflayan: G. Özyıldırım, 2013.



Şekil 31: Cumhuriyet Anıtı heykelleri, kuzey görünüş.

Fotoğraflayan: G. Özyıldırım, 2013.



Şekil 32: Cumhuriyet Anıtı heykelleri, batı görünüş.

Fotoğraflayan: G. Özyıldırım, 2013.

Cumhuriyet Anıtı'nın platformu ise kent merkezinde yapılan günlük etkinlikler ve törenler düşünülerek tasarlanmıştır (Şekil 33, 34). Dikdörtgen planlı meydana, çevre yollardan akan yaya trafiğinin devamını sağlayacak genişlikte kaldırım oluşturulduktan sonra, platform ve kaldırım arasında, çim, çalı ve ağaçlardan oluşan ince bir yeşil bant oluşturulmuş ve platform biraz da yerden yükseltilerek, günlük yaya trafiğinden koparılmıştır. Daha önceki anıtın aksine, sadece meydanın kuzey yönünden, iki kenardan platforma çıkacak merdivenler tasarlanmıştır. Heykeller anıtın odağında olmakla beraber, merkezinde değildir. Simetrik bir düzenden kaçınıldığı görülmektedir. Platform tam olarak dikdörtgen planlı değildir, keskin hatlı ama dik açılı olmayan, yer yer içbükey formlardan ve çıkmalardan oluşmaktadır. Görey'in tüm bu formları, etkinlikler için kurguladığı fonksiyonlar ve yeşil banttan içeriye dahil etmek istediği yeşil elemanlardan yola çıkarak tasarladığı tahmin edilebilir. Bu platformun tasarımı, Görey'in İMÇ binasındaki soyut çalışması olan mermer çeşmeyi andırmaktadır.



Şekil 33: Cumhuriyet Anıtı, tüm platformu ile beraber kuşbakışı doğu görünüşü.

Fotoğraflayan: Mesut Madan.



Şekil 34: Cumhuriyet Anıtı, tüm platformu ile beraber kuşbakışı güney batı görünüşü.

Fotoğraflayan: G.Özyıldırım, 2008.

Platformun batısında küçük bir alan, bayrak törenleri için daha da yükseltilerek, ikinci bir platform oluşturulmuş ve buraya bayrak direği yerleştirilmiştir (Şekil 33 ve 34). Heykeller ve bayrak tören alanı arasında kalan alanda, platform konsol olarak parka doğru çıkma yapmıştır. Böylece platform üzerinde törenlerde kullanılacak bir sahne oluşturulmuştur. Platform düzlemi düz olmayıp, heykellerden kenarlara doğru radyal düzende yerleştirilen metal derz şeritleri ile de gözlemlenebilen bir eğim bulunmaktadır. Bu şekilde hem yapısal olarak ortada su toplanması önlenmiş, hem görsel olarak odak kuvvetlendirilmiştir. Zemin taşları da bu radyal şeritler doğrultusunda döşenmiştir.

Platform kenarlarında, fazla yüksek olmayan parapet duvarı kullanılmış, ancak platform formundaki kırıklara bağlı olarak, ritmik bir dolu-boş prensibiyle, bu parapetler yer yer kesintiye uğramıştır. Platformdaki, içbükey bir formun köşesinden çıkmış bir çalı veya parapet duvarlı devam ederken, bir anda içeriye çekilmiş halde duvarsız devam eden noktada görülen başka bir çalı, yeşil elemanların da bu form oluşumunda dikkate alındığını düşündürmektedir. Parapet duvarlarına doğru akışı yönlendirilen yağmur suları için, yeşil alanlara doğru akacak şekilde yerleştirilen çörtlenler de düşünülmüştür. Platformda zemin ve duvarlar taş kaplamadır (Şekil 35). Farklı boyutlarda dikdörtgen formlarda kesilmiş olan bu taşlar, temel tasarım prensiplerine uygun olarak, uyum içinde yerleştirilmişlerdir. Taşların günümüze kadar hiç bakımdan gerektirmeden hasarsız şekilde gelmiş olması, dışarıdan görünmese de, yapım tekniğinde de, ankraj kullanımı gibi özel inceliklerin uygulandığını düşündürmektedir.



Şekil 35: Cumhuriyet Anıtı güney doğu görünüşü.
Fotoğraflayan: G. Özyıldırım, 2008.

Özetle Cumhuriyet Anıtı, heykel plastiği ve figüratif anlatımı yanında, çevre verileri ve kentsel fonksiyonu düşünülerek şekillenmiş, her detayında temel tasarım prensipleri ve mimari ince-likler gözlemlenmiştir. Bunların yanında anıt, uygulama detayları ile dikkat çekicidir. Büyük bir titizlikle tasarlanıp inşa edilen platform, günümüze kadar hiç bozulmadan gelmiştir. Yapımının tamamlandığı 1976 yılından günümüze kadar, etraftaki binaların çatılarının, kaldırımların tek-rar tekrar yenilediği düşünüldüğünde, anıt platformunun zamana, iklime ve kullanıma bağlı aşınmalardan hiç etkilenmemiş olması, tüm detaylarının düzgün tasarlandığı ve iyi bir işçilikle inşa edildiğini göstermektedir.

Cumhuriyet Anıtının yerinde önceden yer alan Atatürk Anıtı, Atatürk'ün Burdur'a ilk geldi-ğinde karşılandığı yer olan Çatalpınar Meydanı'na taşınmış, 1973 yılından itibaren Atatürk'ün Burdur'a geliş yıl dönümleri (6 Mart) "Şeref Günü" olarak orada törenle kutlanmaya başlamış-tır. Kutlama etkinliği olarak her yıl, Çatalpınar Meydanı Atatürk Anıt'ı önünden, Cumhuriyet Meydanı'ndaki Cumhuriyet Anıtı önüne yürüyüşler gerçekleşmektedir. Cumhuriyet Meyda-nı'nda iken, kentte bulunduğu noktadan bağımsız tasarlanmış olan Atatürk Anıtı, Çatalpınar Meydanı'na taşınınca, kente girişi temsil eden yeni bir anlam kazanmış, yeni bir kent töreninin simgesi olmuştur. Cumhuriyet Anıtı ise, içinde bulunduğu mekanın özelliklerini dikkate alan bir anıt tasarımı örneği olarak, ilk günden itibaren bulunduğu mekanın önemli bir parçası ol-muştur (Şekil 36, 37, 38). Anıt çevresindeki yapılar da, sonradan eklenen saçaklı çatılar, yeni eklenen kapılar gibi zamanla ortaya çıkan müdahalelerle 1970'li yıllardaki yalın modern dilini biraz kaybetse de, genel olarak aynı dokuyu korumaktadırlar.



Şekil 36: Cumhuriyet Meydanı'nda Atatürk'ün Burdur'a ilk gelişinin yıl dönümünde, 6 Mart 2013 Şeref Günü kutlamaları.
Fotoğraflayan: Mesut Madan, 2013.



Şekil 37: Cumhuriyet Meydanı'nda Atatürk'ün Burdur'a ilk gelişinin yıl dönümünde, 6 Mart 2013 Şeref Günü kutlamaları.
Fotoğraflayan: Mesut Madan, 2013.



Şekil 38: Cumhuriyet Meydanı'nda Atatürk'ün Burdur'a ilk gelişinin yıl dönümünde, 6 Mart 2015 Şeref Günü kutlamaları, meydana zeybek oyunu.

Kaynak: <https://www.burduryenigun.com/burdurun-gurur-gunu-6-mart-coskusu/#prettyPhoto> (Erişim Tarihi: 14.07.2020).

SONUÇ

Heykeltıraş Yavuz Görey'in, 50. Yıl Kültür Park Anıtları ve Cumhuriyet Anıtı'ndan oluşan Burdur Anıtları çalışması, anıt heykel ve mimarlık sentezinin önemli bir örneğidir. Görey'in en kapsamlı çalışması olmasına rağmen az bilinen bir eserdir. Bu çalışma kapsamında, Burdur Anıtları, Türkiye anıt heykel tarihi içinde ve Yavuz Görey'in diğer çalışmaları arasında incelenmeye çalışılmıştır. 50. Yıl Kültür Park Anıtları, tasarlandığı yerden başka bir yere taşındığı için, bu konudaki inceleme sınırlı olabilmektedir. Ancak Cumhuriyet Meydanı'ndaki Cumhuriyet Anıtı, heykel kompozisyonu ve platformuyla, hem içinde bulunduğu konuma ve yakın çevresine duyarlı bir tasarım örneği olmuş, hem de burada yapılacak kentsel törenlere tasarımıyla yön vermiştir. Parktaki değişiklik dışında, 1970'li yıllardaki çevre dokusunu büyük ölçüde koruyan Cumhuriyet Meydanı'nda, Cumhuriyet Anıtı kentin en nitelikli tasarımlarından biri olarak günümüze kadar gelmiştir. Geçmişin anılarını gelecek kuşaklara aktarma vazifesi ile yapılan anıt, Cumhuriyet tarihinin önemli heykeltıraşlarından Görey'in en kapsamlı eseri olması ve 1976 yılından beri 44 yıldır kent belleğinde yer etmesi nedeniyle de, kendi de korunmaya değer tarihi eser özelliğindedir. Ancak günümüzde hızla artan taşıt sayısı nedeniyle, kentin caddeleri ve tüm caddelerin kesiştiği tek merkezi olan Cumhuriyet Meydanı'nın yeniden düzenlenmesi zaman zaman gündeme gelmektedir (Kentsel Haber, 2010). Bu kapsamda, Cumhuriyet Anıtı'nın kaldırılarak, altına katlı otopark yapılması, heykellerinin meydanın başka bir köşesine taşınması da gündeme gelmektedir. Her detayıyla çevresi ile birlikte tasarlanmış olan bu anıtın, yerinde ve tüm detaylarıyla birlikte korunması gerekmektedir.

KAYNAKÇA

1701 Sayılı Kanun. "Türkiye Cumhuriyetinin Kuruluşunun 50nci yıldönümünün kutlanması hakkında Kanun" (Kabul tarihi 30.03.1973, Resmi Gazete ile yayımı: 05.04.1973 - Sayı: 14498), http://www.tbmm.gov.tr/tutanaklar/kanunlar_kararlar/kanuntbmmc056/kanuntbmmc056/kanuntbmmc05601701.pdf (Erişim Tarihi: Mart 2015).

Burdur Belediyesi, Basın Yayın ve Halkla İlişkiler Müdürlüğü, fotoğraf arşivi (Mesut Madan ve Uğur Döküman). (Erişim Tarihi: 23.08. 2013).

Burdur Belediyesi. Foto Galeri: Tarihte Burdur, <http://www.burdur-bld.gov.tr/galeri.php?cata->

logue=8 (Erişim Tarihi: Eylül 2012).

Burdur Valiliği. Fotoğraf Galerisi: Eski Burdur Fotoğrafları, <http://www.burdur.gov.tr/galeri/eskiburdu/> (Erişim Tarihi: 26.10.2013).

Burdur Valiliği (1967). Burdur 1967 İl Yıllığı. Hüsamettin TANIŞ (ed.). Güven Matbaası, Ankara.

Burdur Valiliği (1974). Burdur 1973 İl Yıllığı: Cumhuriyetin 50. yılında. Hüsamettin TANIŞ (ed.). Güven Matbaası, Ankara.

Çetintaş, V. (2007). Burdur "Metem Han'dan Atatürk'e" Türk Tarihi'nin Büyük olayları ve Kişileri Anıtı. 1.Burdur Sempozyumu Bildiriler 16-19 Kasım 2005. Fakülte Kitabevi, Burdur, cilt1, ss. 820-829.

Demir, A. (2008). Arşivdeki belgeler ışığında Güzel Sanatlar Akademisi'nde yabancı hocalar: Philipp Ginther'den (1929) - (1958) Kurt Edman'a kadar. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.

Diyarbakirli, N. (1982). Türklerde Abide Mefhumu ve Türk Tarihinin Akışını Canlandıran Burdur Abideleri. *Türk Kültürü*, Sayı 235, Yıl 21, Kasım 1982, ss. 803-821.

EBA (2013). MEB Yenilik ve Eğitim Teknolojileri Genel Müdürlüğü'nün Eğitim Bilişim Ağı fotoğraf arşivi, <http://eba.gov.tr> (Erişim Tarihi: 23.10.2013).

Ersoy, A. 2009. Yavuz Görey (1912-1998). Turkish Plastic Art. (2nd ed.) *Ministry of Culture and Tourism*, Ankara, ss.154-155.

E-skop (2017). "Rudolf Belling İstanbul'dayken..." <https://www.e-skop.com/skopbulten/rudolf-belling-istanbuldayken%E2%80%A6/3355> (Erişim Tarihi: 15.05.2020).

Goethe-Institut (2020). "Bir Başkentin Oluşumu: Avusturyalı, Alman ve İsviçreli Mimarların Ankara'daki İzleri". <http://www.goethe.de/ins/tr/ank/prj/urs/trindex.htm>(Erişim Tarihi: 15.05.2020).

İTÜ (2014). "Tarihte Taşkışla". İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi. <https://mim.itu.edu.tr/tarihte-ve-kultur-3/> (Erişim Tarihi: 15.05.2020).

Kanlı, E. (2008). "Dumlupınar Anıtı". Başkomutan Tarihi Milli Parkı'nın savaş turizmi içerisindeki yeri. Afyon: Kocatepe Üniversitesi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, s.40.

Kaya, Ö. F., Yeğın, S. ve Kaya, G. (2014). "Cumhuriyet Dönemi Heykel Sanatı". *Türk Resim, Heykel Sanatı*. MEB Devlet Kitapları, ss.104-115.

Kentsel Haber (2010). Cumhuriyet Meydanı Projesi görücüye çıktı (20.12.2010 tarihli haber), <http://www.kentselhaber.com/V6/News/335188/Cumhuriyet-Meydani-Projesi-gorucu> (Erişim Tarihi: 30.10.2013).

Kuş, M. (2015). "İÜ Atatürk ve Gençlik Anıtı Restore Edildi". İstanbul Üniversitesi, <https://www.istanbul.edu.tr/tr/haber/iu-ataturk-ve-genclik-aniti-restore-edildi-3200340048004D0030006E0033006A005200670067003100> (Erişim Tarihi: 15.05.2020).

Kütahya Valiliği (2015). “Dumlupınar İlk Hedef Anıtı”. Kurtuluşun Diyarı Şehitlik ve Anıtlarıyla Kütahya. Kütahya: Ekspres Matbası, s.21.

MEB (2006). “Cumhuriyet Dönemi Heykel Sanatı”. *Çağdaş Türk Sanatı*. Ankara: MEB, ss.61-64.

Merter, E. (2008). *Cumhuriyet’i Afişleyen Adam: İhap Hulisi Görey 110 Yaşında*. İstanbul: Literatür Yayıncılık.

MSGSÜ (2020). “Heykel Bölümü”. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, <https://www.msgsu.edu.tr/tr-TR/heykel/133/Page.aspx>(Erişim Tarihi: 15.05.2020).

Özyıldırım, G. (1989-2019). Burdur fotoğrafları kişisel arşivi.

Özyıldırım, G. (2013a). “Burdur Cumhuriyet Meydanı ve Çevresi 1936-1963”. DOCOMOMO_TR Türkiye Mimarlığında Modernizmin Yerel Açılımları IX. Poster Sunuşları Bildiri Özetleri Kitabı. Antalya: Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Mimarlık Bölümü, 06-08 Aralık 2013, s.113.

Özyıldırım, G. (2013b). “Burdur Cumhuriyet Meydanı ve Çevresi 1963-1973”. DOCOMOMO_TR Türkiye Mimarlığında Modernizmin Yerel Açılımları IX. Poster Sunuşları Bildiri Özetleri Kitabı. Antalya: Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Mimarlık Bölümü, 06-08 Aralık 2013, s.114.

Özyıldırım, G. (2015). “1971 Burdur Depremi Sonrası İmar Çalışmaları” (Reconstruction After 1971 Burdur Earthquake). IBEEES 2015 International Burdur Earthquake and Environment Symposium Proceedings. Burdur: Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, 7-8-9 Mayıs 2015, s.311-321.

Özyıldırım, G. (2017). “City Ceremonies in Burdur Cumhuriyet Square”, ICONARCH III International Congress of Architecture: Memory of Place in Architecture and Planning. Konya: Selçuk Üniversitesi, 11-13 Mayıs 2017, cilt.1, ss.249-259.

SALT Araştırma (2019). Dumlupınar Zafer Anıtı Alanı için Kentsel Alan Düzenleme Projesi, <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/204385> (Erişim Tarihi: 15.05.2020).

Sözen, M. (1973). Türklerde Anıt. Mimarlık, sayı 7, ss.7-20.

Sözen, M. ve Tanyeli, U. (2017). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tansuğ, S. (2012). *Çağdaş Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

TDK (2020). Güncel Tükçe Sözlük. Türk Dil Kurumu, <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim Tarihi: 14.07.2020).

Uzun Aydın, D. (2013). Sanayi-i Nefise Mektebi’nin Türk Heykel Sanatındaki Yeri ve İlk Heykeltıraşlar. İzmir: Ege Üniversitesi Yayımlanmamış Doktora Tezi.

HAT SANATINDAKİ LEVHA ESERLERDE BİR KOMPOZİSYON BİÇİMİ: TETÂBUK

BERRİN YAPAR ÜNAL

ÖZ

19 ve 20. yüzyılda hat sanatında celi yazıların gelişmesiyle birlikte daha önce mimaride ve kitap sanatlarında olan yazı, hattatlar tarafından levha olarak iç mekânların duvarlarına asılmak üzere yazılmaya başlanmıştır. Bu şekilde hattatlara farklı bir tasarım alanı oluşarak özellikle yaptıkları istiflerle yaratıcılıklarını geliştirme, yeni terkipler yapabilme olanağı doğmuştur. Hat sanatında mimari eserler üzerinde görülen harf ve kelimelerin benzer kısımlarının ortak kullanıldığı tetâbuk uygulamaları, bu defa levha eserler üzerinde de bir kompozisyon biçimi olarak yer almıştır. Bu makalede hat sanatındaki levhalarda görülen tetabuk uygulamaları seçili eserler üzerinden hattat, tarih, ibare, yazı çeşidi vb. bilgiler verilir ve levhadaki istif özellikleri belirtilerek incelenecektir. Yazılardaki tetâbuk uygulamalarının anlaşılabilmesi için levhanın metni açık şekilde yazılmıştır. Ayrıca hat sanatındaki levha eserlerde nasıl tetâbuk yapıldığı terkipler üzerinden yapılan çizimlerle çözümlenmeye çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Hat Sanatı, Tetâbuk, Hattat, Levha, Terkip.

A COMPOSITION FORM IN LEVHA WORKS IN CALLIGRAPHY ART: TETÂBUK

BERRİN YAPAR ÜNAL

ABSTRACT

With the development of celi writing style in calligraphy in the 19th and 20th centuries, the writing, which had previously been in architecture and book arts, was written by the calligraphers to hang on the walls of the spaces. In this way, a different design area was created for the calligraphers, and especially with the stacks they made, the opportunity to develop their creativity and do new compositions emerged. Tetâbuk applications, in which similar parts of letters and words seen on architectural works are used in calligraphy, were also used as a composition form on levha works. In this article, tetâbuk applications seen on the levhas in calligraphy will be examined by giving information about calligrapher, date, phrase, type of writing, etc., and stating the stacking characteristics on the levha. The text of the levha will be clearly written in order to understand tetâbuk practices in the writings. In addition, it will be tried to be analyzed how the tetâbuk practices are made in the calligraphy works with the drawings made on the compositions.

Keywords: Calligraphy Art, Tetâbuk, Calligrapher, Levha, Composition.

1.GİRİŞ

Sözlükte “uyuma, uygun gelme, uygun düşme” (Devellioğlu, 1992, s.1098) anlamlarına gelen tetâbuk kelimesi hat sanatında harf ve kelimelerin benzer kısımlarının yazıda müşterek kullanılmasına denilir. Hattatların harflerin anatomik benzerliklerinden faydalanarak yazıda yaptıkları bir tasarım şekli olarak da ifade edilebilir. Levha eserlerin yanında mimari eserler üzerinde kitabe, kuşak yazısı, kapı ve pencere üstündeki alınlıklarda, mihrap, minber yazılarında farklı malzeme ve tekniklerle yapılmış uygulamalarda ayrıca mezar taşlarında tetâbuk örnekleri mevcuttur.

Mimari eserler üzerindeki yazılarda görülen tetâbuk genellikle celi sülüs hattıyla yapılmıştır. Tetâbuklu harf uygulamalarına 14. yüzyıl sonu 15. yüzyıl başlarından itibaren İznik Halil Hayreddin Paşa Türbesi, Edirne Eski Cami minber yazısı, Bursa Yeşil Cami çini kuşak kitabesi, iç pencere ve kapı alınlıklarında, Yeşil Türbe çini pencere alınlığında, Bursa Muradiye Camii kitabesinde, Ali bin Sûfi ketebeli Fatih Camii taç kapının sağ ve sol kısmındaki kitabelerde rastlanılmaktadır. Daha sonraki dönemlerde de sıklıkla harfler üzerinde bu kompozisyon biçimi uygulanmıştır. Hat sanatına yön veren Ali bin Yahya Sûfi, Hasan Üsküdarî, Demircikulu Yusuf, Mustafa Rakım, Hattat Mumcuzâde Mehmed Efendi, Kazasker Mustafa İzzet Efendi gibi birçok hattatın mimari eserler üzerindeki yazılarında tetâbuk örnekleri görülmektedir. Özellikle yazılarda harf bünyelerinin ortak olarak yazılmaya uygun olduğu durumlarda mim ve vav harflerinin baş kısımlarının, küp ve çanaklı harflerin, kef sereni yerine vav, ra, nun harflerinin, ya-yı makus harfi ile çanaklı ve keşideli harflerin tetâbuklu olarak yazıldığı örnekler mimari eserler üzerindeki yazılarda vardır. Yazının gelişmesi ve harf anatomilerindeki farklılaşmalar tetâbukun zamanla mimaride daha az kullanılmasına neden olmuştur (Yapar Ünal, 2019, s.425-440).

19 ve 20. yüzyıllarda celi yazıların gelişmesiyle birlikte ayet-i kerime, hadis-i şerif, güzel ve hikmetli sözler hattatlar tarafından mekânların iç duvarlarına asılmak üzere yazılıp çerçevelenerek levha haline getirilmiştir (Derman, 1997, s.435). Mimaride saray, cami, tekke, türbe, çeşme vb. yapıların üzerinde yahut mushaf, dua kitabı, kıt'a gibi yazma eserlerde görülen hat sanatı levhalarla duvarlarda yerini almış böylelikle yazı sanatı daha çok sanatselere ulaşmıştır. Levhalarla birlikte hattatlara farklı bir tasarım alanı oluşmuş özellikle yaptıkları istiflerde yaratıcılıklarını geliştirme ve yeni şeyler yapabilme olanağı doğmuştur

Levha eserlerdeki örneklerde tetâbuk sülüs, celi sülüs, ta'lik ve celi ta'lik yazılarda yapılmıştır. Bu örneklerde tetâbukun aynı mimari eserlerdeki gibi harflerin uygun düştüğü durumlarda yapılmasının yanı sıra terkinin tetâbuklu olması için tasarıma uygun metinlerin seçilmesine de özen gösterildiği düşünülmektedir.

Konuyla ilgili yapılan literatür taraması sırasında tetâbuk ettirilmiş harflerle yapılan terkiplerin kitaplardaki hat eserleri arasında yer almasına ve tetâbuklu bir örnek olduğu kısaca belirtilmesine rağmen günümüze kadar hat sanatında tetâbuk konusuyla ilgili detaylı bir araştırmanın yapılmadığı tespit edilmiştir. Hat sanatında hem mimari eserler üzerindeki kitabelerde hem de levhalardaki kompozisyon uygulamalarında sıklıkla gördüğümüz tetâbuk, geniş bir araştırma konusu olup iki ayrı makale ile incelenmiştir. Daha önce mimari eserler üzerindeki kitabelerde

bulunan tetâbuklu yazım örnekleri “Osmanlı Dönemi Mimari Eserlerindeki Celi Sülüs Yazılarda Tetâbuk”¹ başlıklı makalede yayınlanmış olup devamı niteliğinde olan bu makalede ise levha eserlerdeki tetâbuklu örnekler üzerinde inceleme yapılmaktadır.

Bu makalede öncelikle hat sanatındaki levha eserlerde nasıl tetâbuk yapıldığı terkipler üzerinden yapılan çizimlerle çözümlenmeye çalışılmıştır. Daha sonra konu ile ilgili örnekler arasından hat sanatı bakımından önemli görülen seçili eserlere yer verilmiştir. İncelenen levhaların tarihi gözetilerek sıralama yapılmaya çalışılmıştır. Fakat aynı ibarenin farklı hattatlar tarafından yazıldığı levhalar ve aynı hattata ait levhaların art arda yerleştirilerek değerlendirmenin takip açısından kolaylık sağlayacağı düşünülüp kronolojik sıralamalarda istisnai durumlar gösterilmiştir. Değerlendirmede hattat, tarih, ibare, yazı çeşidi ve biliniyorsa yeri hakkında bilgi verilip levhadaki istif özellikleri belirtilerek tetâbuk uygulamaları incelenmiştir. Yazılardaki tetâbukun anlaşılabilmesi için levhanın metni ayrıca açık şekilde yazılmıştır.

2. TETÂBUK NEDİR VE LEVHALARDAKİ TERKİPLERDE TETÂBUK NASIL YAPILIR?

Harf bir yazının en temel ögesidir. Harfler şekil olarak farklı görünen fakat morfolojik olarak benzerliklere sahip birimlerden oluşur. Temel yapıları, biçim ve ölçü ilişkileri arasında bir oran-orantı vardır. Tetâbuk harf yahut harf gruplarının yapısal benzerliklerden faydalanarak oluşturulur. Farklı bir ifadeyle kompozisyonda harflerin uygun düştüğü durumlarda yapısal olarak benzer kısımlarının üst üste getirilmesi halidir. Aslında iki boyutlu bir yüzeyde olan yazının derinlik algısı olmadığı için harflerin benzer kısımlarının ortak kullanıldığı düşüncesi oluşur.

Görsel algı, “görsel uyarıcıları fark etme ve bunların ayrımını yapabilme ve daha önceki tecrübelerle bağlantı kurmak suretiyle bu uyarıcıları deşifre edebilme yeteneğidir” (Frostig, 1968, s.5). Bir duyuşsal ayırimsama yani figür, fon ve ayrıntıların ayırılması ve bir nesnenin görsel özelliklerini kavrama ile ilintili olmaktadır (Beyoğlu, 2015, s.336). Tetâbuk yapılmış harflerle oluşturulan bir terkipte, göz tarafından harflerin görsel olarak tümü görülme de gerçekte beyin doğru algılamayı sağlar ve harfin tamamı görülüyormuş gibi algılama olur. Yani terkipteki yazı okunurken aynı harf iki kere yahut daha fazla okunur fakat okuma sırasında harfin çoklu okunduğu algılanmaz. Bu durum Gestalt İlkelerinde algıda tamamlama (bütünleme) ilkesiyle açıklanabilir. Gestalt sözcüğü psikolojide “aralarında dinamik bağlar olan parçaların oluşturduğu anlamlı bütün” (Kızıl, 1999, s.42-43) anlamındadır ve temelde insanın gözünün görsel deneyimleri nasıl organize edip algıladığını araştırır (Uçar, 2004, s.65). Gestalt psikolojisine göre örgütlenme kuralları algılamayı etkiler; buna göre şekil-zemin ilişkisi, tamamlama, devamlılık, yakınlık, benzerlik ilkeleri gibi algılama beş grupta toplanır (Kızıl, 1999, s.42-43).

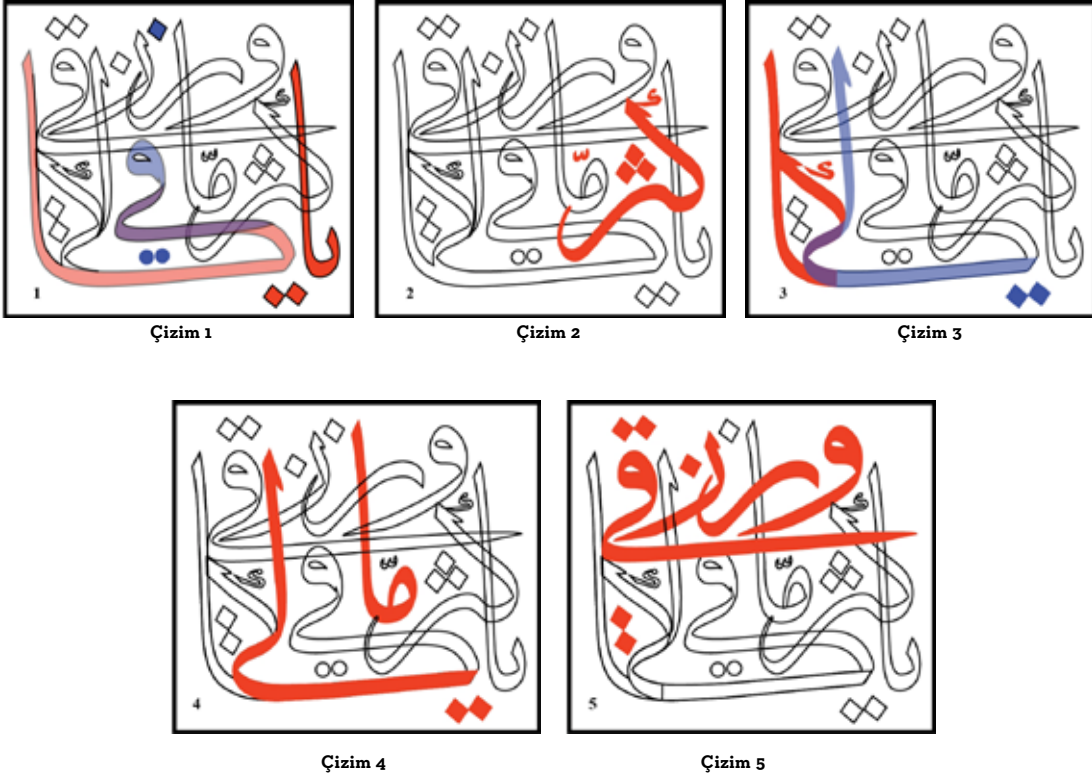
Hat sanatında yazının okunabilir olması önemlidir. Hatta “Güzel yazı okunabilen yazıdır” olgusu söz konusudur. Bilgiyi aktarmayı amaçlayan metinler için en önemli gereksinim okunabilirliktir (Yeşilyurt, 1996, s.35). Fakat hattat yaptığı istifte yazının okunabilir olmasından çok tasarım bakımından dikkat çekici olmasını öngörürse, okunabilirlik bu durumda dikkat çekicilikten ve vurgulamadan daha sonra gelir.

¹ Berrin Yapar Ünal, “Osmanlı Dönemi Mimari Eserlerindeki Celi Sülüs Yazılarda Tetâbuk”, SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi, C.12, S.24, Aralık 2019.

Tetâbuk gibi tasarımda farklılık ve yenilik arayışları bazen yazının okunabilirliğinden ödün vermeye neden olabilir.

Bu çalışmada tetâbukun levha halindeki eserlerde nasıl uygulandığına dair biri sülüs, diğeri ta'lik yazı türüyle yazılmış iki levha üzerinden yapılan çizim ve harflerin renklendirilmesiyle çözümlene yapılmaya çalışılacaktır. Terkipteki ibarenin her bir kelimesi için ayrı çizim yapılarak iki boyutlu olan yüzeyin katmanları açılacaktır.

Hattat Mehmet Şefik Bey tarafından sülüs hattı ile istiflenen “Yâ kâfi, kessir, kemâlî, malî, rızkî” ibareli levhada tetâbukun nasıl yapıldığını incelemek için levhadaki her kelime terkip üzerinde beş ayrı çizimle gösterilmiştir (Çizim 1, 2, 3, 4, 5). Buna göre; ‘kâfi, kemâlî ve malî’ kelimelerinin yazılışlarında harf yapısı olarak üç farklı yerde müşterek kullanımlar yapıldığı görülmektedir. Hatta 1 ve 3’üncü çizimlerde aynı kelimedeki farklı harflerin ortak kullanılması renklendirilerek verilmiştir. 1 numaralı çizimde ‘Yâ kâfi’ kelimesinin harfleri kendi içlerinde tetâbukludur. Kef ve makus ya harflerinin benzer yapıları ortak kullanmaktadır. 3 numaralı çizimdeki “kemâlî” kelimesinin harfleri de kendi içlerinde tetâbukludur. Kef-mim harfi bağlantısı aynı zamanda lam-ya harf birleşiminin de bağlantısı olmaktadır.



Bursa Ulu Cami’de bulunan celi ta’lik hattıyla istiflenmiş ‘min külli feccin amîk’ Hacc Suresi 27. ayetinin bir kısmının yazılı olduğu terkipte tetâbuk uygulamasının nasıl yapıldığını incelemek için levhadaki her kelime terkip üzerinde dört ayrı çizimle gösterilmiştir (Çizim 6, 7, 8, 9). Buna göre istifteki her çizimde aynı yerde tetâbuk yapıldığı belirlenmiş, nun, lam, cim ve kaf harflerinin çanak ve küp kısımlarının ortak kullanıldığı görülmüştür.



Çizim 6



Çizim 7



Çizim 8



Çizim 9

3. LEVHALARDAKİ TETÂBUKLU ÖRNEKLER

Hattat Mustafa Rakım Efendi'nin Eyüp Mihrişah Sultan Türbesi için yazdığı 1205/1791 tarihli bu hilye-i şerife günümüzde Topkapı Sarayı Müzesi'nde bulunmaktadır (Şekil 1). Mustafa Rakım bu hilyesinde sıklıkla harf tetâbukları yapmıştır. Hilyenin dış kuşağındaki Esmâ-i hüsnada 'el-Mücîb' ve 'el-Vâsi' isimlerindeki ba harfi ile ayn harfinin küp kısmı (Şekil 2); 'el-Hakîm' ve 'el-Mecîd' isimlerindeki mim harfleri (Şekil 3); 'el-Muhsî' ve 'el-Muîd' isimlerindeki lam-mim birleşimleri (Şekil 4); 'el-Âlî' ve 'eş-Şekûr' isimlerinin ya-yı makus harfi ile boru kef harfi (Şekil 5); 'el-Rezzak' ve 'el-Fettâh' isimlerindeki kaf çanağı ve ha harfinin küp kısmı tetâbuk ettirilmiştir (Şekil 6). Hilye göbeğini çevreleyen kısımdaki beyzi kuşakta yer alan Esmâ-i Nebi'den 'Nûr' ve 'Mübîn' isimlerindeki mim ve vav harfinin baş kısmı tetâbukludur. Mustafa Rakım Efendi yeniliğe ve gelişmeye açık yönü ile yazılarında tetâbuk gibi birçok deneme ve uygulama yapmıştır. Nusretiye Camii kuşak yazısında ve yazdığı mezar taşlarında da tetâbuk ettirilmiş harfler görülmektedir.



Şekil 1: Mustafa Rakım, hilye-i şerife
Kaynak: Taşkale-Gündüz, 2006, s.38.



Şekil 2: 'el-Mücib' ve 'el-Vâsi'



Şekil 3: 'el-Hakım' ve 'el-Mecid'



Şekil 4: 'el-Muhsi' ve 'el-Muid'



Şekil 5: 'el-Âli' ve 'eş-Şekûr'



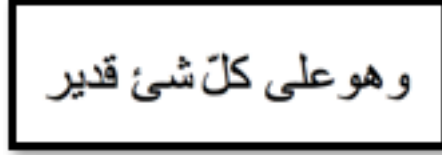
Şekil 6: 'el-Rezzak' ve 'el-Fettâh'

Mahmud Celâleddin tarafından celi sülüs hattıyla yazılmış 1210/1795 tarihli levhada “Ve hüve alâ külli şey'in kadîr” Mülk Suresi 67:1 ayeti yazılıdır. Ayetteki ‘alâ’ kelimesinin sonundaki ya-yı makus ve ‘külli’ kelimesindeki boru kef harfinin benzer kısımları tetâbuklu olarak yazılmıştır (Şekil 7, 8). Bu istifin daha sonra ufak değişikliklerle Hakkâkzâde Mustafa Hilmi tarafından da yazılmış örneği vardır (Derman, 2014, s.254-255).



Şekil 7: Mahmud Celâleddin, celi sülüs levha, 1210/1795

Kaynak: Sakıp Sabancı Müzesi Kitap Sanatları ve Hat Koleksiyonu, s.271.



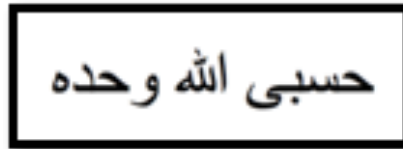
Şekil 8: "Ve hüve alâ külli şey'in kadir"

Mehmed Esad Yesari Efendi'nin Ayasofya Camii'nde bulunan 1212/1797 tarihli celi ta'lik zeren-dûd levhasında 'Hasbiyallahû vahdehu' 'Allah bana kâfidir' ibaresi yazılıdır. Bu levhada a keşidesi ve keşideli sin harfi hem 'Hasbiyallahû' hem de 'vahdehu' kelimesinde ortak kullanılarak tetâbuk yapılmıştır (Şekil 9, 10). Aynı terkip daha sonra Ömer Vasfi Efendi ve Ali Alparslan tarafından da yazılmıştır (Derman, 2010b, s.115).



Şekil 9: Mehmed Esad Yesari, celi ta'lik levha

Foto: Berrin Yapar Ünal

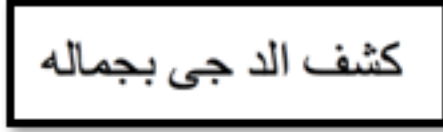


Şekil 10: "Hasbiyallahû vahdehu"

Hattat İsmail Zühdî Efendi'ye ait 1218/1803 tarihli 'Keşefe'd-dücâ bicemâlihi' (Cemâli ile karanlıkları aydınlattı) yazılı celi sülüs levhada geçen 'keşefe' kelimesindeki boru kef harfinin baş kısmı ile 'dücâ' kelimesinin sonundaki ya-yı makus harfleri tetâbuklu yazılmıştır (Şekil 11, 12).



Şekil 11: İsmail Zühdi Efendi, celi sülüs levha
Kaynak: Berk, 2003, s. 35.



Şekil 12: "Keşefe'd-dücâ bicemâlihi"

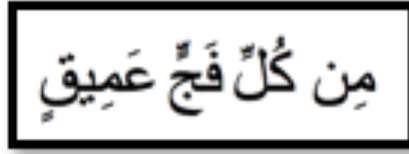
Bursa Ulu Cami'de kalemişi tekniği ile duvara uygulanmış celi ta'lik hattıyla Hacc Suresi'nin 27. ayetinin bir kısmı olan "min külli feccin amîk" yazılı bir terkip vardır. Bu terkip farklı hattatlar tarafından levha olarak da yazılmıştır. İstifinde nun, lam, kaf harflerinin çanakları, cim harfinin küpü tetâbukta çoklu kullanılmış ilginç bir örnektir (Şekil 13). 1288/1872 tarihli İran menşeli güvercin şeklindeki bir Besmele ve etrafında ta'lik hattıyla yazılmış ayet ve Farsça beyitlerin bulunduğu bir levha üzerinde benzer istife rastlanmaktadır (Özkafa, 2017, s.2304, 2312). Aynı istifin Hattat Ali Alparslan tarafından kağıt üzerine yazılmış 2000 tarihli bir örneği vardır (Şekil 14, 15).



Şekil 13: Bursa Ulu Cami, celi ta'lik



Şekil 14: Ali Alparslan, 2000, celi ta'lik
Kaynak: Derman, 2010b, s.101.



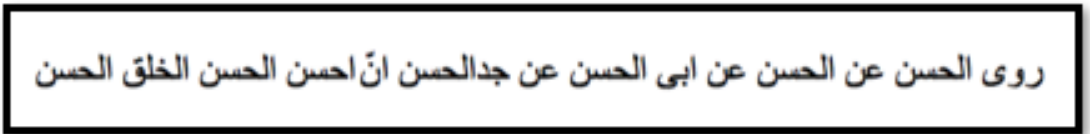
Şekil 15: “min külli feccin amik ”

Yesârîzâde Mustafa İzzet Efendi tarafından celi ta'lik hattıyla istiflenmiş bu levhada Arapça bir hadis-i şerif yazılıdır. “Reve'l-Hasenü, ani'l-Haseni, an ebi'l-Haseni, an cediti'l-Haseni: İnne ahsene'l-haseni el-hulku'l-hasenü”, “Bu hadis Peygamberimizin torunu Hz. Hasan'dan, Hase-nü's-Seymitî isimli bir zatın rivâyetiyle geldiği için, evveline 'hasen' kelimesinin tekrarlandığı bir ibare eklenmiştir: Hasen (yani: Hasenü's-Seymiti) Hasen (yani: Hz. Hasan)'den, o da, Ha-sen'in babasından (yani: Hz. Ali), o da Hasen'in dedesinden (yani: Hz. Muhammed) rivayet etti: Muhakkak ki güzelliğin en güzeli, huy güzelliğidir” mealindedir (Derman, 1992, s. 23). Bu levhada çanaklı harflerin ortak olarak yazılmasıyla harf tetâbukları yapılmıştır. Arapça güzel, güzellik manasına gelen “hasen” kelimesinin sıkça tekrarlandığı bu ibarede 'hasen' ve 'an' ke-limelerindeki nun harflerinin tetabuklu kullanımının yanı sıra 'ebi'l-Haseni'de 'ebi' kelimesin-deki ya harfi ve daha sonra 'inne ahsene'de nun harfi ayrıca tetabuk ettirilmiştir (Şekil 16, 17).



Şekil 16: Yesârîzâde Mustafa İzzet Efendi, celi ta'lik levha, 25x82 cm

Kaynak: Derman, 1982, s.209-210.



Şekil 17: “Reve'l-Hasenü, ani'l-Haseni, an ebi'l-Haseni, an cediti'l-Haseni: İnne ahsene'l-haseni el-hulku'l-hasenü”

Aynı hadis-i şerifin iki satır halinde Mehmet Şevki Efendi ketebeli 1275/1858 tarihli celi sülüs hattı ile yazılmış başka bir örneği de mevcuttur. Celi sülüs bu levha Yesârîzâde Mustafa İzzet Efendi'nin celi ta'lik levhasındaki terkipten farklı bir düzendedir. Bu terkipte H a harfleri küplü yazılıp, baş kısmına ayn başı da eklenerek harflerin küpleri üç farklı yerde tetabuklu yapılmıştır. Ayrıca 'hasen' ve 'an' deki nun harflerinin çanakları ortak kullanılmıştır. İki satır halinde düzenlenen istifte küplü ve çanaklı harflerin mesafeleri gözetilerek art arda yazılmış olması, dikey harflerin tasarımda benzer aralıkları koruması ve aynı zamanda sin dışlarının yatayda yan yana gelmesiyle terkipte güzel bir ritm oluşturulmuştur (Şekil 18). Yine aynı ibarenin celi sülüsle tek satır halinde düzenlenmiş hali Şefik Bey tarafından da yazılmıştır (Yazır, 1981, s. 246).



Şekil 18: Mehmet Şevki Efendi, 1275/ 1858, 46x54 cm, celi sülüs levha, Süleymaniye Kütüphanesi
Kaynak: Alparslan, 2004, s.83

Hattat Mehmet Şefik Bey ketebeli 1269/1852-53 tarihli celi sülüs bu levhada “Ali, Fatıma, Hasan, Hüseyin” isimleri yazılıdır. ‘Fatıma isminin fe harfi ‘Ali’ ismindeki ayn gözünün içine yazılarak elif ve lam harfinin dikey kısımları tetabuk yapılmıştır. Ayrıca Hasan ve Hüseyin isimlerinin benzer harflerinde de ortak harf kullanımlarıyla tetâbuk mevcuttur (Şekil 19, 20).²



Şekil 19: Mehmet Şefik, 1269/1852-53, 53x45 cm, celi sülüs levha,
Türk Vakıf Hat Sanatları Müzesi (Miras, s.121)



Şekil 20: “Ali, Fatıma, Hasan, Hüseyin”

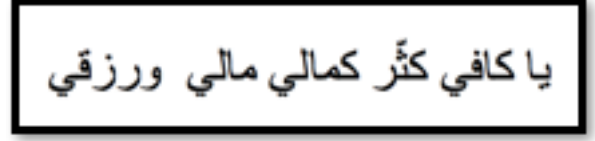
Mehmet Şefik Bey sülüs hattı ile istiflediği bu levhadaki harfleri ustalıkla tetâbuk ettirmiştir. “Yâ kâfi, kessir, kemâlî, malî, rızkî” ibareli Arapça bir duadır. Metinde ‘kâfi’ kelimesindeki ke harfi boru ke olarak yazılmış ve ters olarak yazılan ya harfi ile tetâbuk ettirilmiştir. Aynı zamanda ‘kâfi’ kelimesindeki elif harfi “kemâlî” kelimesindeki elif harfi ile müşterek kullanılmıştır. ‘kemâlî’ ve ‘malî’ kelimelerindeki lam-ya harf birleşimi de terkipte bir kere yazılmış ve ke-mim harfleri devamında boru ke’e bağlanarak tetâbuklu olarak kullanılmıştır (Şekil 21, 22).

² Emin Barın Koleksiyonunda aynı terkinin Kadıasker Mustafa İzzet Efendi tarafından yazılmış bir örneği vardır.



Şekil 21: Mehmet Şefik, 1275/1859, 30x33 cm,
TSMK-GY325-25

Kaynak: Derman, 1982, s.213.



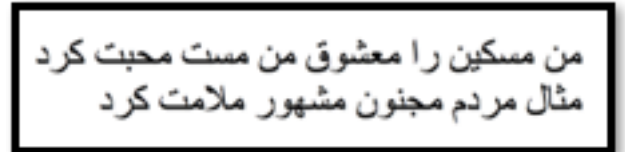
Şekil 22: “Yâ kâfi, kessir, kemâlî, malî ve rızkî”

Mehmet Şefik Bey'in sülüs hattı ile yazdığı bu levhada mim harfi on bir kere tetabuk ettirilmiştir. Bir çiçek yahut ağaç gibi görünen bu levhada yazılan Farsça beyitteki kelimelerin çoğunun mim harfi ile başlaması tetâbuklu bir istif yapmak için tasarımı mümkün kılmıştır (Şekil 23, 24).



Şekil 23: Mehmet Şefik Bey, 1285/1868, sülüs levha,
24,5x23 cm, TSMK-GY 321/63

Kaynak: Derman, 1992, s.213.



Şekil 24: Men miskin-râ mâ'şûk-ı men mest-i mahabbet kerd
Misal merdüm-i Mecnûn-ı meşhur-ı melâmet kerd.

Hattat Mahmud Celâleddin tarafından 1231/1816 tarihli celi sülüs ve nesih hattıyla yazılmış bu levha bir hilye-i şerifedir. Geleneksel hilye formunun dışında bir kompozisyonda düzenlenmiş, ortada celi sülüsle “Allah, Muhammed ve çehâryâr-ı güzîn (dört halife)”nin isimleri yazılıdır. İsimlerin terkinde sıklıkla tetâbuk yapılmış birbirinin içinden çıkan hareketlerle kompozisyondaki harfler adeta birbirine bağlanmıştır (Şekil 25, 26). Mahmud Celâleddin'in bu tarzda başka levhaları da mevcuttur. Bu terkip sevilerek farklı hattatlar tarafından da yazılmıştır.³

³ Hattat Ali Vasfi Efendi'nin aynı tetâbuklu terkipte yazılmış 1219/1804 tarihli bir hilye levhası mevcuttur. Derman, 2010, s.86-87. 18. yüzyıl hattatlarından Abdurrahman Şükrî Efendi'nin sülüs ve nesih hatlarıyla yazdığı hilye-i şerifenin bir bölümünde de aynı tetâbuklu istif yer almaktadır (Taşkale-Gündüz, 2006, s.126-127).



Şekil 25: Mahmud Celâleddin, hilye-i şerife
Kaynak: Demirören Koleksiyonu.



Şekil 26: "Allah, Muhammed, Ebubekir, Ömer, Osman, Ali"

Bursa Ulu Cami'de bulunan Kadıasker Mustafa İzzet Efendi ketebeli 1275/1859 tarihli celi sü-lüs hattıyla yazılmış bu levhada Allah (Celle Celâluh), Muhammed (Aleyhisselâm), Ebûbekir, Ömer, Osman, Ali ve Hasan Hüseyin isimleri yazılıdır. Mahmud Celâleddin'in hilye-i şerifesi terkihiyle benzerlikler göstermekle birlikte Ömer ve Osman isimleri alta alınarak ayn harfleri küplü yapılmıştır. Muhammed isminin ha ve mim birleşimi ile Ebûbekir ismindeki boru kef'in baş kısmı, Muhammed ismindeki dal harfi ile Ali ismindeki ayn harfi tetâbuk ettirilmiştir. Daha küçük bir kalemle yazılan Hasan ve Hüseyin isimlerinde de tetâbuk yapılmıştır (Şekil 27, 28).



Şekil 27: Kadıasker Mustafa İzzet Efendi, 1275/1859, Bursa Ulu Cami
Kaynak: İhtiyar, 2006, s. 74.

الله محمد ابوبكر عمر عثمان على حسن حسين

Şekil 28: "Allah, Muhammed, Ebu Bekir, Ömer, Osman, Ali, Hasan, Hüseyin"

Benzer düzende yazılmış farklı bir terkip Mehmed Şevkî Efendi tarafından yazılan 1284/1867 tarihli bu levhada görülmektedir. Allah (Celle Celâluh), Muhammed (Aleyhisselâm), Ebûbekir, Ömer, Osman, Ali ve Hasan Hüseyin isimleriyle birlikte Fatıma ismi de yazılıdır. Bu levhada ayn harflerinin tümü küplü yapılmış, Hasan ve Hüseyin isimleri diğer isimlerle aynı kalınlıkta yazılarak istif içerisine alınmıştır (Şekil 29, 30).



Şekil 29: Mehmed Şevki Efendi, 1284/1867, celi sülüs levha, 64x59 cm

Kaynak: Derman, 2010a, s.114-115.

الله محمد ابوبكر عمر عثمان على فاطمة حسن حسين

Şekil 30: "Allah, Muhammed, Ebu Bekir, Ömer, Osman, Ali, Fatıma, Hasan, Hüseyin"

Yukarıda incelediğimiz Mahmud Celâleddin'in "Ve hüve alâ külli şey'in kadîr" yazılı satır istifinden başka aynı ibareli bir tetâbuklu terkip örneği de Mehmet Nazif Bey tarafından ufak değişiklikler yapılarak beş yıl arayla yazılmıştır. Farklı kalınlıklarda kalemlerle yazılan ibare, kontür ve çeşitli renklerle yazıldığı için tasarımda yapılan tetâbuk daha anlaşılır olmaktadır. Bursa Ulu Cami'de bulunan levhanın baş kısmında muhakkak Besmele ve üst kısımda "Tebâre-ke'l-lezî biyedihî'l-mülk" ibaresi yer almaktadır (Şekil 31, 32, 33).

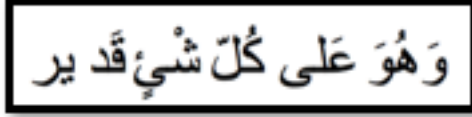


Şekil 31: Mehmet Nazif, 1280/1863,

Kaynak: Derman, 2014, s.330-331.



Şekil 32: Mehmet Nazif, 1285/1868, Bursa Ulu Camii'deki levhası



Şekil 33: "Ve hüve alâ külli şey'in kadir"

Hattat Aziz Efendi 1348/1930 tarihli ta'lik mail kıt'ası oldukça ilginç bir eserdir. Metinde bulunan cim, ha, hâ, ayn gibi küplü harfler ile nun lam gibi çanaklı harflerin küp ve çanak kısımları tetâbuk yapılmıştır. Levhadaki mail kıt'anın her satırında farklı farklı tetâbuk örnekleri mevcuttur. Satırlarda iki keşide üst üste yazılıp üst keşidenin küplü son harfi ile altta kalan keşidenin sonundaki çanaklı harfler müşterek kullanılmıştır. Ayrıca metindeki lam harfleriyle yine küplü harfler de tetâbukludur (Şekil 34).



Şekil 34: Hattat Aziz Efendi, 1348/1930, ta'lik mail kıt'a, 22,5x33 cm

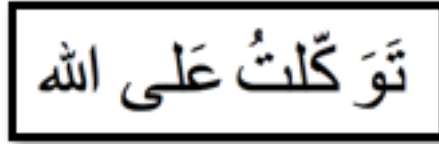
Kaynak: Serin, 1988, s.102.

İsmail Hakkı Altunbezer ketebeli 1361/1942-1943 tarihli celi sülüs hatla yazılmış bu levhada “Tevekkeltü allâlah”, “Allah’a dayandım ve güvendim” yazılıdır. Bu terkipte hattat ya-yı makus ve boru kef harflerini tetâbuklu olarak yazmıştır (Şekil 35, 36).



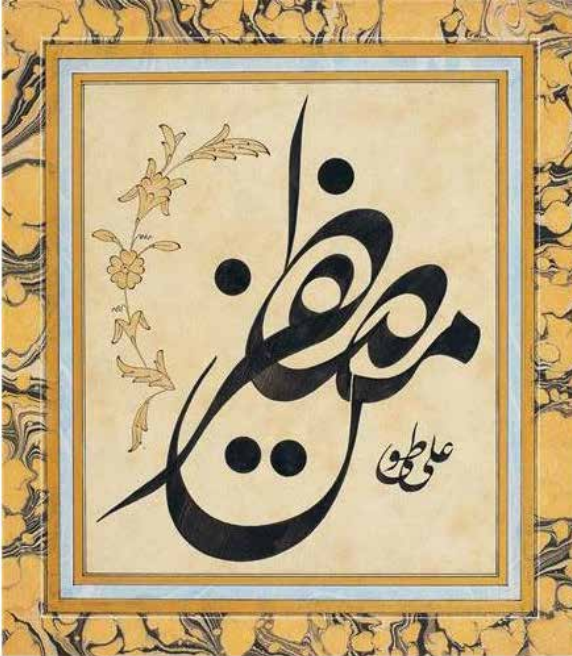
Şekil 35: Hattat İsmail Hakkı Altunbezer, 1361/1942-1943, celi sülüs

Kaynak: Uğur Derman fotoğraf arşivi.



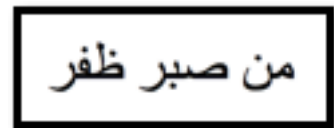
Şekil 36: “Tevekkeltü allâlah”

Günümüz hattatlarından Ali Toy tarafından celi ta'lik ile yapılmış bu terkipte ‘Men sabera zafer’ ‘Sabreden zafer erer’ ibaresi yazılıdır. Hattat bu terkipte ‘Sabere’ kelimesinde ba ve ra harflerini ‘zafer’ kelimesindeki zı ve ra harfleriyle müşterek kullanarak tetâbuk yapmıştır. Hattat imzasındaki tı ve ya harflerini de tetâbuklu yazmıştır (Şekil 37, 38).



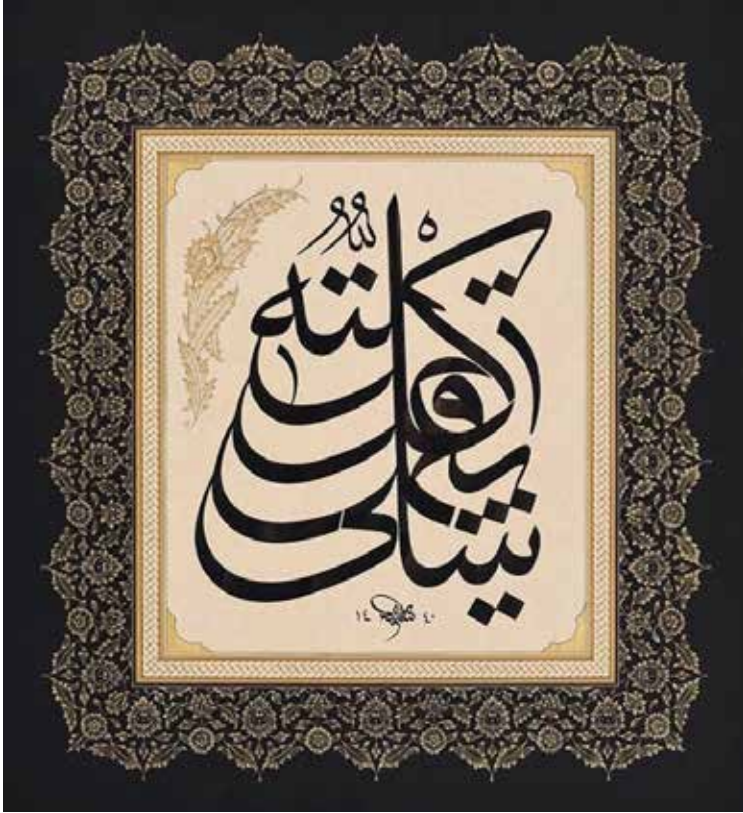
Şekil 37: Ali Toy, celi ta'lik

Kaynak: <https://www.alifart.com>

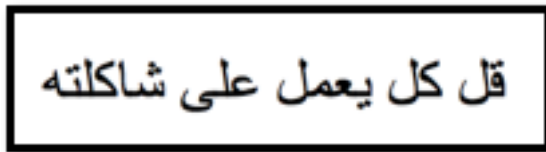


Şekil 38: “Men sabera zafer”

Hattat Fatih Özkafa tarafından celi sülüs hattıyla yazılan bu levhanın istifi tetâbuklu harflerle oluşturulmuş günümüze ait güzel bir örnektir. Levhada ‘Kul küllün ya’melu ‘alâ şâkiletihi’, “De ki: Herkes, kendi mizaç ve meşrebine göre davranır” mealinde İsrâ Suresi 17/84. ayetinin bir kısmı yazılmıştır. Levhanın istifinde ibaredeki tüm dikey harfler tek bir dikey yapı üzerine yazılarak tetâbuk ettirilmiştir. Aynı zamanda kaf, kef, ayn harfleri tek bir bağlantı ile yine ortak bir yapı üzerindedir. İbaredeki ‘küllün’ ve ‘şâkiletihi’ kelimelerindeki kef harfi, ‘ya’melu’ ve ‘alâ’ kelimelerindeki ayn harfleri de tetâbukludur. Hatta ‘ya’melu’ ve ‘alâ’ kelimelerindeki ayn harfi iki kelimedede konum itibarıyla farklı şekillerde yazılırken terkipte kelime başındaki şekli ile yazılarak tetâbuk ettirilmiştir (Şekil 39, 40).



Şekil 39: Fatih Özkafa, celi sülüs
Kaynak: Fatih Özkafa Arşivi



Şekil 40: 'Kul küllün ya'melu 'alâ şâkiletihi'

SONUÇ

Hat sanatında, celi yazıların gelişmesiyle birlikte hat eserleri levha olarak mekânların iç duvarlarında yer almaya başlamış ve hattatlar için yazıdaki hünelerini gösterecekleri özellikle istifli yazılarda tasarımlar oluşturarak yeniliklerde bulunabilecekleri bir alan oluşmuştur. Hat sanatında levha eserlerdeki yazılarda görülen tetâbuk uygulamalarının incelendiği bu makalede farklı hattatlar tarafından yazılmış eserlerden örnekler verilerek hat sanatı bakımından değerlendirmeler yapılmıştır. Levha eserlerdeki tetâbuk uygulamalarının genellikle istifli celi yazılarda yapıldığı görülmüştür. Mimari eserlerdeki örneklerde çoğunlukla celi sülüs yazı tercih edilirken levhalarda yazı çeşidi olarak sülüs, celi sülüs, ta'lik ve celi ta'lik hatları kullanılmıştır. Levha eserlerde görülen harf tetabuklarının iki harfin uygun düştüğü durumda yapıldığı örneklerin yanı sıra çoklu harf tetâbukları olan istifler olması için özel metinlerin seçilmesine özen gösterildiği düşünülmektedir. İncelenen eserlerde daha çok küplü ve çanaklı harfler, boru kef ve ya-yı makus harfleri, dal ve ayn harflerinin tetâbuklu yapıldığı görülmüştür.

Hat sanatındaki konuyla ilgili örneklere bakıldıktan sonra levhalarda tetâbuk'un nasıl yapıldığına dair bir inceleme yapılmıştır. Aslında yazıların iki boyutlu yüzeyde olması ve derinlik algısı hissedilmemesi nedeniyle benzer kısımlarının ortak kullanıldığı algısının oluştuğu anlaşılmıştır. Diğer yandan algılama sürecinde göz ve beynin farklı algılara sahip olduğu ve bu durumda tetâbuk ettirilmiş harfler okunurken gözün harfin tamamını görmese de beynin önceden kodladığı şekilleri doğru algılayarak anlamlı bütünler oluşturduğu Gestalt ilkelerinde algıda tamamlama (bütünleme) ilişkisi ile açıklanmaya çalışılmıştır.

Hat sanatında tasarım kurallarını iyi bilen hattatlar, yaratıcı tasarım anlayışıyla bazen hattın kurallarını esnetebilir ve geliştirebilir. Tetâbuk gibi uygulamalar ise bu süreçlerin sonuçlarıdır. Çalışmada incelenen eserlerin hat sanatında ekol sahibi, üstat ve bilinen sanatkârlara ait olması yenilik ve farklılık arayışının göstergesidir. Daha sonraki dönemlerde de farklı hattatlar tarafından beğenilerek bu terkipler uygulanmıştır. Günümüz hattaları da harfleri tetâbuk ettirerek terkipler yapmaktadır.

Konuyla ilgili araştırmamız sırasında tetâbuk ettirilmiş harflerle yapılan terkiplerin kitaplardaki hat eserleri örnekleri arasında yer almasına rağmen tetâbuk konusuyla ilgili genel bir araştırmanın yapılmadığı görülmüş olduğundan araştırmamızın bu alandaki çalışmalara katkıda bulunması temennimizdir.

KAYNAKÇA

- Alparslan, A. (2004). *Osmanlı Hat Sanatı Tarihi*, İkinci Baskı, Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.
- Akcan, A. (Ed.). (2010). *Miras Heritage Türk Vakıf Hat Sanatları Müzesi Koleksiyonu'ndan Seçmeler*, İstanbul: İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı Yayınları.
- Berk, S. (2003), *Hattat Mustafa Rakım Efendi*, İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Beyoğlu, A. (2015). Sanat Eğitiminde Algı, Görsel Algı ve Yanılsama: Victor Vasarely'nin Çalışmaları Üzerine Bir İnceleme", *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Haziran, Cilt 17 Sayı 1, 333-348.

- Derman, M. U. (1982). *Türk Hat Sanatının Şâheserleri*, İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Derman, M. U. (1992). *İslâm Kültür Mirasında Hat Sanatı*, Birinci Baskı, İstanbul: IRCICA Yayınları.
- Derman, M. U. (1997). *Hat*, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, C. 16, 427-437.
- Derman, M. U. (2010a). *Hat Koleksiyonu Emin Barın*, İstanbul: Boyut Yayıncılık.
- Derman, M. U. (2010b). *Edebi ve Hattı ile Ali Alparslan*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Derman, M. U. (2014). *Harflerin Aşkı*, İstanbul: Korpus Kültür Sanat Yayıncılık.
- Devellioğlu, F. (1992). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları.
- Frostig, M. (1968). *Pictures and patterns. Teacher's Guide*.
- Gündüz H. ve Taşkale F. (2006). *Hat Sanatında Hilve-i Şerife Hz. Muhammed'in Özellikleri*, İstanbul: Antik A.Ş. Yayınları.
- Kızıl, F. (1999). *Objelerin İki-Üç Boyutlu Grafik Anlatımı ve Zihinde Canlandırma*, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Yayını.
- Özkafa, F. (2017). Hayvan Tasvirli Hat Eserleri, *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırma Dergisi*, Cilt/6, Sayı: 5, 2299-2322.
- Rado, Ş. (tarih yok). *Türk Hattatları*, İstanbul: Tifdruk Matbaacılık.
- Sakıp Sabancı Müzesi Kitap Sanatları ve Hat Koleksiyonu, (2012), İstanbul: Mas Matbaacılık.
- Serin, M. (1988). *Hattat Aziz Efendi*, İstanbul: Kubbealtı Neşriyat.
- Serin, M. (2003). *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar*, İkinci Baskı, İstanbul: Kubbealtı Neşriyat.
- Uçar, T. F. (2004). *Görsel İletişim ve Grafik Tasarım*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Yazır, M. B. (1972). *Medeniyet Âleminde Yazı ve İslâm Medeniyetinde Kalem Güzeli*, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları: Ankara.
- Yapar Ünal, B. (2019). Osmanlı Dönemi Mimari Eserlerindeki Celi Sülüs Yazılarda Tetâbuk, *SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, Aralık, Cilt 12 Sayı 24, 425-441.
- Yeşilyurt, N. (1996). Yazının Okunabilirliği, *Sanat Çevresi*, Haziran, Sayı 212, s. 34-37. https://www.alifart.com/celi-talik-hat-levhasi_237413/ (Erişim Tarihi: 11.12.2020).

GÜNCEL HEYKEL SANATINDA BÜYÜ OLGUSU*

ŞEYMA MÜGE İBA

ÖZ

İlkçağlardan beri sanat ve büyü kavramları değişik zamanlarda birbirine geçmiştir. Büyücü ve sanatçının iç içe geçtiği yabancı inanışlarda, yaratılan kurguyla bu kurgunun niyetleri bakımından arkaik pek çok kültürde benzerlikler vardır. Paganizm ve animizm gibi yabancı kökenli inanışlarda bu benzerlik oldukça etkileyicidir. Canlandırılan büyü ayinleri ve ritüeller, çağdaş heykel sanatında bazen biçimsel olarak, bazen de bir metafor olarak kullanılmıştır. Gerek malzeme kullanımı gerekse sanatçıların etkilendiği yerel kültürler burada etkilidir.

Büyü olgusunun insanlık tarihiyle beraber gelişim süreci, inanışlar bağlamında şekillenmiştir. Bu inanışların pratiklerinde pek çok ritüel ve büyü uygulamaları mevcuttur. Arkaik atalardan itibaren oluşan kolektif bilinç havuzunda bu sürecin ve etkilerin izlerini görmek mümkündür. Çağdaş sanatta sanatçının kolektif bilinç havuzundan beslendiği düşünülür ise büyü olgusunun güncel sanattaki arayışlarını görmek mümkündür. Bu çalışmada bu etkilerin çağdaş heykel sanatındaki izleri incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Büyü, Güncel Heykel, Metafor, Yabancı Sanat, Ritüelistik Sanat.

Öğretim Görevlisi Dr., Selçuk Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, El Sanatları Bölümü, muge.iba@selcuk.edu.tr, ORCID ID 0000-0003-1612-2494
Araştırma Makalesi, **Makale Gönderim:** 23.10.2020, **Makale Kabul:** 07.01.2021, **DOI:** 10.48069/akdenizsanat.815727

* Bu çalışma, 2020 yılında Dr. Öğr. Üyesi Ömer Emre YAVUZ danışmanlığında tamamlanan "BÜYÜ RİTÜELLERİ VE TILSIMLARIN GÜNÜMÜZ HEYKEL SANATINDAKİ İZLERİ" başlıklı Sanatta Yeterlik Eser Metni esas alınarak hazırlanmıştır.

CASE OF MAGIC IN CONTEMPORARY SCULPTURE

ŞEYMA MÜGE İBA

ABSTRACT

Since ancient times, the concepts of art and magic have intertwined at different times. There are similarities between the primitive beliefs in which the sorcerer and the artist are intertwined, and in many archaic cultures in terms of the intentions of this fiction. This similarity is striking in primitive-based beliefs such as paganism and animism. The enacted rituals and rituals of magic have been used in contemporary sculpture, sometimes formally and sometimes as a metaphor. Both the use of materials and the local cultures influenced by the artists are effective here.

The development process of the phenomenon of magic along with the history of humanity has been shaped in the context of beliefs. There are many ritual and magic practices in the practices of these beliefs. It is possible to see the traces of this process and its effects in the collective pool of consciousness formed from the Archaic ancestors. Considering that the artist is fed from the collective consciousness pool in contemporary art, it is possible to see the quests of the phenomenon of magic in contemporary art. In this study, the traces of these effects in contemporary sculpture will be examined.

Keywords: Magic, Contemporary Sculpture, Metaphor, Primitive Art, Ritualistic Art.

GİRİŞ

Bu çalışmada; büyü ve tılsımların yabanıl toplumlardan başlayarak insan hayatındaki yeri incelenerek, günlük yaşama etkileri ile sanatla kesişimleri değerlendirilecektir. Bu bağlamda sanatçının eserlerinde kullandığı büyü ile tılsım metaforlarının ve günümüz heykel sanatındaki izleri incelenecek, buna dair etkiler ve eser görselleri sanatçılar üzerinden anlatılacaktır.

Bu çalışmanın kapsamında; yabanıl insanlara ait ilk inanışlar; Animizm, Totemizm, Şamanizm ve Paganizm antropolojik açıdan incelenmiştir. Metnin ilerleyen bölümünde ise; büyü yapımında kullanılan ortak simgelerin sanat eserlerinde kullanımları kavramsal olarak incelenmiş, günümüz sanatçıları ve eserleri bazında konuya ilişkili olarak irdelenmiş ve bulunan bu örnekler değerlendirilmiştir. Bu bağlamda, büyü ritüellerinde ve tılsımlarda kullanılan malzemelerin çağdaş sanattaki imgesel yorumları ile çağdaş sanattaki izleri aranmıştır.

Bu çalışmanın bütününde araştırma, bulguların derlenmesi ve uygulanması sırası ile gözetilmiştir. Araştırma sırasında çeşitli yazılı ve görsel kaynakların yanı sıra, internet veri tabanı ortamından da yararlanılmıştır. Bu çalışmanın materyalini çeşitli görsel kaynaklar ve literatür taraması sonucunda elde edilen veriler oluşturmaktadır. Müzeler, kataloglar, sergiler, kütüphaneler ve özel eserlerden yararlanılmıştır.



Şekil 1. Cueva de las Manos, M.Ö. 7300

Kaynak: <https://www.tarihli-sanat.com/magara-resimleri-buyulu-eller/> [Erişim Tarihi: 22.12.2020]

Büyü kurgudur. Sanatçının ilgi çekiciliği, insanları kurguyla etkilemesine bağlanabilir. Zaten sanatın varoluşunda büyücüler çok etkindir (URL 1). İlkçağdan beri sanatçının büyücü olduğuna dair inanışlar hep olmuştur. Mağara resimleri yapan ve avlanan, hayvanların ruhunu betimleyen işte bu büyücü olan sanatçıdır. Sanatçı belirli bir niyetle bilinçli olarak bir kurgu gerçekleştiriyorsa burada sanat yapıtından söz edilebilir.

Yabanıl insanlar topluluk halinde yaşamışlar ve doğal olarak yaşamlarını sürdürmek için avlanmışlardır. Av ritüelleriyle birlikte avın daha bereketli geçmesi amacıyla büyü ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda yabanıl pek çok büyü ritüeli yapmışlardır. Bunlar önceleri dans, ses ve performans halindeyken daha sonraları mağara duvarına resim çizme şekline dönüşmüştür. İnsanın doğayla kendini bir bütün olarak düşünmesi, doğaya hükmetme ya da yön verme isteği ve doğadan duyduğu korku, onu büyü ritüellerini yapmaya yöneltmiştir. Başlangıçta ilk dinsel temalar olan Animizm, Totemizm ve Şamanizmde pek çok alanda büyü kurguları vardır. Paganizm ise Dünya Uygarlık ve Sanat Tarihinde çok önemli sonuçlar yaratan önemli bir inanç sistemidir.

Eski çağlardan günümüze kadar değişik süreçlerden geçerek gelmiştir. İnsanoğlunun inancını anlatabilme kaygısıyla doğayı örnek alarak çizdiği sembolik tasvirlerin, resim, piktogram ve yazı sanatını; ürettiği formların heykel sanatını geliştirdiğini söylenebilir (URL 2).

Paganizm ritüelleri de kendinden önceki inanışlardaki ritüellerle oldukça benzerlik göstermektedir. Paganizmde ayin sebepleri, insanın yaratıcı olan doğa anaya uyumu ve doğada ki bütün güçlere ve ayrıca ruhlara saygısını göstermesidir. Yani yaşamak için hayatı ve doğa anayı yani tanrıçayı kutsal sayar ve bu doğrultuda onları onurlandıran ritüeller yapar. Paganizmden önce, yapılan ayinlerde büyü nedenleri zaman geçtikçe değişmeye başlar. Ak ve kara büyü olguları bu noktada ortaya çıkmaktadır.

C. Levi Strauss; topluluk çevre ve ekonomik koşullar tarafından yoksun bırakıldığı şeyin düşünüyü kurmaktadır derken bu saptama topluluğun kendi gerçeğiyle imgesel ilişkisinin çaptırılmaya yatkın köklerini göstermesi açısından ilginçtir. Doğaya yabancılaştırılmasının da ötesinde kendi doğasında ve içinde yaşadığı topluma yabancılaştırılan çağdaş insan büyüye, söylene belki de her zamankinden daha fazla gereksinme duymaktadır (Erel, 1997, s. 72). Sanat ve büyü, büyücü ve sanatçı bu noktada yeniden birbirine karışmaya başlar. Yaratmanın büyüüne kapılan sanatçı aynı ayinsel hissiyatla ve yaratmanın verdiği meditatif durumla sanat eserlerini üretmeye ve kendini anlamlandırmaya başlar.

Sanatçıların kolektif bilinçdışından beslendiği bilinmektedir. Bu bağlamda arkaik atalardan beri öğrenilen her şey bir bilinç havuzunda olduğu düşünülebilir. Kolektif bilinçdışı, Jung'un birinci imgeler diye adlandırdığı gizil imgeler topluluğundan oluşur. Bu imgeler psişenin ilk gelişim aşamasını oluşturur ve insana atalarından aktarılırlar. Yalnız insanlık tarihinin değil, insan öncesi evrimin de ürünüdürler (Gençtan, 2008, s. 26). Bu bağlamda sanat yapıtlarında bu kolektif bilinçdışından izler görmek mümkündür. Sanatçı yapıt üretmek amacıyla bir takım kurgular yapar. Burada sanatçının, büyücünün yaptığı belirli bir kurguyla benzer materyallerle ve aynı ayinsel yaratma ritüeliyle tılsım ya da büyü izleri taşıyan eserler üretmesi olasıdır. Bu izleri aramak için ilk atalardan beri süregelen sembollere, mitlere ve belli bir gelenekle yapılan halk sanatlarına bakmak gerekir. Sözlü aktarımla nesilden nesile yayılan bir takım ritüelistik kavramlar imgelere, bu imgeler de sembollere dönüşmüştür. Bu çalışmada, işte bu dönüşümün serüvenin, büyü ritüellerinin ve tılsımların izleri güncel heykel sanatında aranacaktır.

Büyü ve tılsım gibi kavramların ortaya çıkışı yabancı insanların yaşadığı dönemlere dayanmaktadır. Antropoloji, bu bağlamda yabancı insanı işaret etmektedir. İnsanlığın genel gelişim süreçlerine bakıldığında tek tanrılı dinlere geçene kadar büyü ve büyücülük normal sayılmıştır. Hatta pek çok toplumda oldukça değer görmüştür. Bunu daha iyi anlamak için insanoğlunun temel inanış serüvenini ve bu serüvende ortaya çıkan inanışları incelemek gerekir.

ANİMİZM

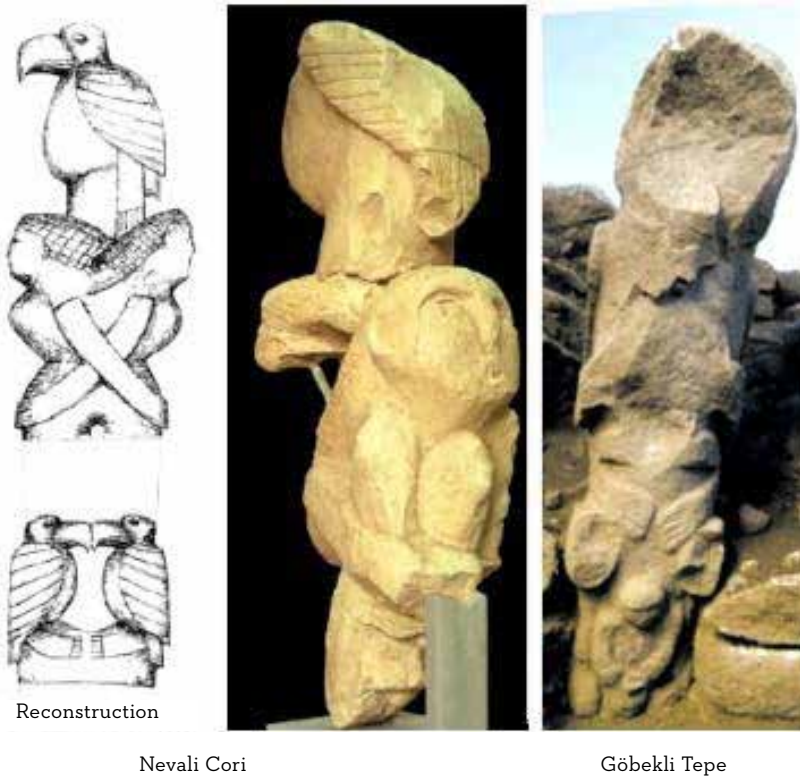
Yabancı toplumlardaki ilk din anlayışı ya da ilk inanış Animizm'dir. Bu inancın temelinde ruhçuluk anlayışı vardır. Bu düşünceye göre yabancı insanlar, insanlarda olduğu gibi her şeyin ve özellikle doğanın canlı bir varlık olarak bir ruhu olduğuna inanmaktadır. Edward Burnett Tylor'a göre; insanlık dinlerinden en eskisi Animizmdir. Taylor'a göre ilkel topluluklarda görü-

len atalar kültü putlara tapma “fetişizm”; sihirbazlık, cincilik ve fal bakma gibi şeylerin tümü Animizmden doğmuştur (Sarıhan, 2015, s. 17). Bu konuda pek çok kaynakta büyücülük ve büyüsel inanın kaynağı olarak Animizm düşünülmüştür. Bu inanın temel prensipleri gereği büyücülük kavramının ilk ortaya çıkış noktası olduğu söylenebilir.

TOTEMİZM

Animizm'den farklı olarak, pek çok klanda ya da kabiledede, topluluk halinde yaşayan insanların koruyucu olduklarına inandıkları bir hayvanı ya da doğal bir varlığı olmuştur. Bu hayvan, toplumda asla yenmez ve ona totemler yapılarak onurlandırılmaktadır. Totem terimi bir klanın bütün üyelerinin kutsal saydıkları yaratıklar ya da şeyler çeşidini göstermektedir.

Totem geleneğinde kabile için değerli bulunan bir olguya ya da bir duruma ithafen totem direkleri dikilir. Bunun örneklerine Göbekli Tepedeki Nevali Çori de rastlanmaktadır (Bkz. Şekil 2). M.Ö. 8.400 - 8100 yıllarına tarihlenen insanlığın en eski yerleşimlerinden bir olan Göbekli Tepede bulunan Nevali Çori toteminin tam olarak neden yapıldığı çözülememekle beraber bazı bilim adamları alttaki kadın figürünün doğum anını betimlediğini düşünmektedir. Bu açıdan bakınca totemlerdeki güçlü sembollerin sadece hayvan ya da bitkilerden oluşmadığı ortaya çıkmaktadır. Mevcut kabiledede doğumun yüceliği karşısında bereket olgusuna vurgu yapmak amacıyla bu totemin yapıldığı düşünülebilir.



Reconstruction

Nevali Çori

Göbekli Tepe

Şekil 2. Göbekli tepede bulunan M.Ö. 8.400 - 8100 tarihlenen Nevali Çori Totemi

Kaynak: <https://kaynaklarlatarih.blogspot.com/2018/04/nevali-corinin-kesfi.html> [Erişim Tarihi, 07.03.2020]

Totemler kendi temellerini oluşturan maddî-olmayan gücün maddî temsilleridirler. Ve bu maddî-olmayan güç aslında toplumun kolektif bilinci/vicdanı olarak bildiğimiz şeyden başkası de-

ğildir (URL 3). Bu noktada kolektif bilincin toplumsal şekillenmede aktif olarak rol oynadığı görülmektedir. Émile Durkheim 1893 yılında Kolektif bilinci şu şekilde tanımlar; aynı toplumun ortalama yurttaşlarının ortak inançlar ve duygular bütünü, kendine ait bir hayata sahip özel bir sistem oluşturur; bu sistem kolektif veya ortak bilinç olarak adlandırılabilir (URL 4). Durkheim kolektif bilinç kavramını geliştirirken Carl Gustav Jung ise insanın bireyleşme sürecinden bahsederken bilinç, ortak bilinç ve kolektif bilinçdışı kavramlarını kullanmaktadır. Jung; insanın bireyleşme sürecinde evrimi ve psişeye etkisini araştırırken, bu bağlamda çözümlenmeler yapmaktadır, ona göre birey; geçmişle bağlantılı olup bu bağlantının en önemli noktası olarak kendi bebekliğini değil kendi türüyle olan bağlantısını esas almıştır. Ortak bilinçdışı, bireyin kişisel bilinçdışından farklı olarak bireyin hiçbir zaman bilince çıkmamış içeriklerinden oluşmaktadır. Ortak bilinçdışı, Jung'un başlangıçta ilk imgeler diye adlandırdığı, saklı imgeler hazinesidir. Dolayısıyla, ilk imge ruhun başlangıçtaki gelişile ilgilidir. Kalıtımla geçen bu imgeler insan atalarını içerdiği kadar, insan öncesi, yani hayvan atalarını da içeren bir geçmişten gelmektedir (Hall-Nordby, 2006, s. 36). Kolektif bilinçdışının evrimle doğrudan ilişkili olduğu düşünüldüğünde insanoğlunun bazı ortak davranışlarının kökeninde insanoğlunun yabanıl ataları olduğu düşünülür. Bu bağlamda, insanlığın yabanıl atalarının deneyimleriyle şekillenen bir kolektif bilinçdışından bahsetmek mümkündür.

ŞAMANİZM

Yabanıl toplumlar için inanışlar evrimle beraber değişmekteyken antropologlar, tek tanrılı dinlere geçmeden her kültürün Şamanist bir dönemi olduğunu ileri sürer. Şamanlar, Şamanizm'de yol göstericidir, tedavi edendir ve ruhlarla özel ilişkilerinden dolayı öngörücüdür. Tabi topluluktaki her kişi şaman olamaz bunun için bir takım işaretler ve yetenek olması gerekmektedir. Babadan oğula (bazı kültürlerde şamanlar kadındır ve kalıtımsal olarak bilişlerini kızlarına aktarırlar) geçebilir ya da şamanın çocuğu yoksa bir çırak yetiştirebilir. Böylece Şamanizm de devamlılık sağlar.

Mircea Eliade'da göre şaman aslında bir sihirbaz ve bir otacıdır; bütün hekimler gibi onunda hastalıkları sağaltığına; ilkel ve çağdaş bütün sihirbazlar gibi "fakirsel" mucizeler gösterdiğine inanılır. Ama o, bunlardan başka, ruhgüderdir (psychopompe) de; ayrıca rahip, mistik ve ozan da olabilir (Eliade, 2018, s. 24). Şaman geleneğinde her canlıya ve doğaya saygı prensibi vardır. Yaşayan her şeyin bir amacı, görevi olduğuna inanılır. Gök tanrı inancı hâkimdir. Şamanizm de büyü kullanımı vardır. Burada büyü bir teknik olarak ele almak gerekir.

PAGANİZM

Gök Tanrı inancının hâkim olduğu Şamanizm'den sonra doğayı ve toprağı kutsal sayan Paganizm, en eski inanç sistemlerinden biridir (Uzelli, 2017, s. 182). Paganizm doğayı onurlandırır ve doğanın sahip olduğu güçlere saygı duyar. Doğa temelli eski inanışları ifade etmek için kullanılır. Paganizm bir din değil inançtır, Dünya'nın ve kaynaklarının tükenmesine karşıdır, kutsallığa inanır. İnsanoğlunun doğadaki bu güçlerle uyumlu yaşamasının gerekli olduğunu düşünür. Bu doğrultuda çeşitli ayinler yapar. Bu özel güçleri onurlandırmak, gerektiğinde uyandırmak, çağırarak hatta bu güçlerden yararlanmak için kişisel ve toplumsal eylemler yapar (Altunay, 2018,

s. 76). Pagan sembolizminde pek çok katman vardır. Sayı sembolizmi, dört element, kutsal geometri, pentagram, altın oran, kutsal dans-kutsal ses ve hayvan sembolizmi bulunmaktadır. Bütün bu sembollerin kullanımı insanlığın ilkçağlarına kadar dayanmaktadır. Bu bağlamda insanlığın kolektif bilinçdışında bu sembollere rastlamak mümkündür. Hatta Paganlar bu bilinçdışına ulaşabilmek için çeşitli ritüeller (ayin, törenler) yaparlar. Özellikle bilinçdışına hitap eden ritüeller, gerek kolektif bilinçdışının sembollerini kullanması nedeniyle, gerekse de binlerce yıllık içeriğinden ötürü insan üzerinde etkili olmakta ve onu kendi özüne daha da yakınlaştırmaktadır (Altunay, 2018, s. 47).

Paganizm'i Animizm, Totemizm ve Şamanizmden ayrı düşünmemek gerekir. Bunların arasında bir armoni vardır. Yabanıl insanlar için bütün bu inanışlarda pek çok ortak birleşen vardır; yaşayan, ruhu olan doğayı onurlandırmak ve doğayla birlikte bir bütün olarak yaşamak temel hedeftir. Yabanıl insanlar için bütün doğa olayları, vahşi yaşam ve doğal güçlerin hepsi merak konusu olmuştur. Yaşadıkları bütün coğrafyalarda bu olguyu derinlemesine anlamaya çalışmışlardır. Bu noktada dinsel inanışlar geliştirmişler ve toplumsal olarak benimsemişlerdir. Bu inanışlar, halk kültürlerinin yapısal ve yerel şekillenmesi bakımından büyük bir rol oynamıştır. Toplumsal gelenekler ve sözlü anlatım ile kuşaktan kuşağa geçen öğretiler insanlığın atalarından izler taşır. Jung'un kolektif bilinçdışı ya da ortak bilinçaltı olarak değerlendirdiği alanda bu izler bulunabilir.

Ortaçağ'da kilise, Paganizmden kalan inanışlara tepki olarak, paganist ayinler ve ritüeller yapanları cadılıkla suçlayıp engizisyon mahkemelerince idam etmiştir. Bu idamlar halka açık olarak bir şov gibi yapılmaktadır. Burada amaç Hristiyanlığa geçmeyen paganlara gözdağı vermektir. O tarihlerde paganlar ve doğal güçlere inanlar kendilerini toplumun baskılarına karşı korumaya almışlardır. Bazı tarihçilere göre, paganlar o dönem yapılan ritüelleri, büyü ya da tılsımları kiliseden saklamak amacıyla bir takım sanat eserlerine saklamışlardır. Tabi bu eserlerde sembolik anlatımlar söz konusudur. Bu durum da tek tanrılı dinlere inanmayan ve pagan kültürünü yaşatmaya çalışan bir takım gizli örgütsel yapılandırmayı mecburen ortaya çıkartmıştır.



Şekil 3. Afrika'da kullanılan Ataları temsil eden maskeler en yaygın olarak bir insan kafatası şeklindedir.

Kaynak: <http://www.historyofmasks.net/mask-history/history-of-african-masks/> , [Erişim Tarihi:29.01.2020]

Yabanıl sanatta gerçeklik kaygısı olmadığı için, Afrika maskalarında görüldüğü gibi, form olarak daha yalın ve pürdür. Bu bağlamda ilkel sanatçılar benzetme kaygısından daha çok ruhsal olanın imgesini şekillendirirler. Bu mana arayışı pek çok kültürde ortak değerlere sahiptir. Büyünün ve dinsel temaların iç içe geçtiği zamanlarda biçimsel arayışlar yerini metaforik sembollere ve arayışlara bırakmıştır. Bu sebeple arkaik atalardan gelen bu etkiler çağdaş sanatta bir merak konusu olmuştur. Formların primitif yorumlamaları ve büyüselliğe dair izler ile bugün arasında bir bağlantı oluşmuştur. Bu bağlantının kaynağı ilkel sanatın toplumsal bellekteki hazır algısından yararlanmaktadır. Güncel sanatın ruhsallık arayışının temeli olarak, büyüsellekle harmanlanan yabanıl sanat olarak kabul etmek mümkündür.

Andre Breton zaman içinde, büyüün işlevini sanatın yüklediğine inandığını belirtir (Aydın, 2007, s. 31). Bu bağlamda tarih boyunca büyü ve sanat pek çok zaman birbirine karışmıştır. Yabanıl insanlardan başlayarak günümüze kadar gelen bir takım biçimsel evrimin sonucunda insanlığın bağlı bulunduğu “kolektif bir bilinç” in varlığı bilinmektedir. Bu noktada toplumsal bir hafıza olduğu düşünülebilir.

Jung psikolojisinde kolektif bilinçdışının yanı sıra gölge arketipi de vardır. Gölge evrim tarihinde çok derinlere uzanan kökleri yüzünden arketipler arasında belki de en güçlüsü, gizilgüç olarak da en tehlikelidir (Hall-Nordby, 2006, s. 45). Buna göre gölge, insanın en ilkel yapısının kaynağıdır. Sanatçının en çok bu gölge yandan beslendiğini savunanlar olmuştur. Gölge genelde negatif olarak algılansa da aslında en temel hislerin olduğu aklın kontrol etmediği bir bölümdür. Gölgenin kabulünün sanatsal yaratıcılığı desteklediğini savunanlar olmuştur. Bu bağlamda sanat eserlerinde ilkel atalardan gelen büyü ve tılsımların izlerini aramak mümkündür.

Sanat yapıtlarının oluşum sürecinde pek çok etken vardır. Sanatçı istediği etkiyi alana dek denemeler yapar. Anlam ve içerik ilişkisini sürekli sorgular. Bu süreç anlamsal olarak tatmin edici bir biçime bağlanana kadar devam eder. Formsal kaygıların yanı sıra günümüz sanatında, sanatçının yaratım sürecini ve sanatta ruhsallığa eğilimlerini görmek mümkündür. Güncel heykel sanatında pek çok yönelim vardır. Bazı sanatçılar fikrinsel üretimin önemini vurgulayarak nesnesiz sanat yapıtlarına ilerlerken, bazı sanatçılar ise hiperrealizmin sınırlarını zorlamaktadır. Diğer bazı sanatçılar ise dijital heykel alanında ilerleyip teknoloji ve sanatın ilişkisini yeniden yorumlarlar. Bu yönelimlerin dışında bir de ilkel sanatı yeniden değerlendirip buradaki görsel grameri kullanarak yorumlama yapan sanatçılar olmuştur. Bu bağlamda ritüelistik ve büyüsel temaları merkeze alan yapıtlar görülmektedir. Buna bağlı olarak aşağıdaki güncel heykel sanatı içerisindeki sanatçı örnekleri değerlendirilmiştir.

FELİX KULTAU (1984-)

Felix Kultau, işlerinde ritüelistik alanlar yaratmaktadır (Bkz. Şekil 4-5). Bu bağlamda sanatçı kendi ruhsal aurasını yaratan ve gözlemlenebilir olan heykellere şekil vermiştir. Yapıtlarında kullandığı malzemeler güncel olmasına karşın, arkaik ritüelleri işaret eden heykellerini tam olarak kategorize etmek mümkün değildir. Tinsel öğeleri, ritüelistik bir tavırla birleştirmiş ve kendi büyüsel sınırları olan heykeller yaratmıştır.



Şekil 4: Felix Kultura, Monster Energy, 2017, Metal, Boya, Enerji İçeceği ve Kutusu, 150 x 90 x 40 cm.

Kaynak: <http://artresearchmap.com/exhibitions/payforrituals-felixkultura-maltezenses/> [Erişim Tarihi: 05.02.2020]



Şekil 5: Felix Kultura- Malte Zenses, Pay For Rituals, 2017, Seramik, Akirlik Cam, Sis, 60 x 60 cm

Kaynak: <http://artresearchmap.com/exhibitions/payforrituals-felixkultura-maltezenses/> [Erişim Tarihi: 05.02.2020]

ERİC BERGRİN (1983 -)

Erik Bergrin, "Son projesi 'Shadowwork' adlı 9 fiber heykelin oluşan bir koleksiyondur. Buradaki hikaye, ezici olumsuz düşüncelerin zihinsel bir biçim yaratan zihni devraldığı, ritüel bir törenin görsel olarak yeniden anlatılmasıdır. Parçalar dokuma, sarma ve dikiş gibi teknikler kullanılarak yapılmıştır. Her parça yaklaşık 7 feet uzunluğundadır" (URL 5). Geçmişte aldığı psikoloji eğitiminin kendisini yönlendirdiği doğu mitolojisine ait imgeler Bergrin'nin işlerinde oldukça hissedilmektedir. Kendisi meditasyon yapar ve rüyalarını bilinçli olarak yönlendiren teknikler bilir ve uygular. Bu bağlamda sanatının bilinçdışından geldiğini ifade etmektedir. Onun sanatında ritüellerin, ölmeden ölümün ve sonrasında hesaplaşmaları görülmektedir. Beden içi boş bir kabuktur onun yapıtlarında ve ruhu ancak büyüyle temizlenir. Bu temizlik ritüellerini anlattığı 'Shadowwork' (Bkz. Şekil 6-7) serisi oldukça dikkat çekicidir. Bu seri, ruh, beden, büyü ve ayın arasındaki etkileşimden çıkmıştır.



Şekil 6: Erik Bergrin, Juanita, 2015, Çuval bezi, Kemik, Diş, Kil, Çivi, 210.82 cm

Kaynak: <https://erikbergrin.com/section/318006-Click-Here-To-See-Fiber-Sculptures.html> [Erişim Tarihi: 05.02.2020]



Şekil 7: Erik Bergrin, Shadowwork Serisi, 2015, Çuval bezi, Kemik, Diş, Kil, Çivi

Kaynak: <https://erikbergrin.com/artwork/4417316-SHADOWWORK-Displayed-at-Marlborough-Contemporary.html> [Erişim Tarihi: 05.02.2020]



Şekil 8: Erik Bergrin, The Cleansing Piece 2 Shadowwork serisi, 2015, Adaçayı, At kılı, Bez, Kemik, Yün, Pamuk, 203.2 cm

Kaynak: Bez, Kemik, Yün, Pamuk, <https://erikbergrin.com/artwork/3880159-The-Cleansing-Piece-2-in-a-series-called-SHADOWWORK.html> [Erişim Tarihi: 05.02.2020]

UGO RONDINONE (1964-)

Sanatçının en çok bilinen son dönem işlerinden biri, Seven Magic Mountains (Yedi Sihirli Dağ) isimli, yaklaşık 11 metre uzunluğunda olan enstalasyon çalışması olmuştur. Nevada çölünde sergilenen enstalasyon çalışmasını Ugo Rondinone şu cümlelerle açıklamaktadır: Seven Magic Mountains, insan-doğa ve yapay-doğal arasındaki süreklilikleri ve dayanışmayı ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır (URL 6). Nevada çölündeki bu renkli primitif tabanlı totemler oldukça dikkat çekicidir. Pürüzlü taş ve parlak renk kombinasyonu, Seven Magic Mountains, Vegas Vadisi'ni oluşturan kaya oluşumları ile onun içinde yükselen parlayan, tektonik şehir arasındaki kayıp halka olarak görülebilir (URL 7).



Şekil 9. Ugo Rondinone, Seven Magic Mountains, 2016, Kaya

Kaynak: <https://www.thisiscolossal.com/2016/05/seven-magic-mountains-ugo-rondinone/>, [Erişim Tarihi: 05.02.2020]

Renkli kayalardan oluşan bu totemler, geçmiş değerlere bugünün anlayışıyla bakmayı sağlamaktadır. Çölün ortasındaki bu heykelleri görmek için kilometrelerce yol gitmek gerekmektedir. Bu bağlamda heykellerin bulunduğu çöl yeniden bir uğrak yeri olmuştur. Heykel, mekânla olan ilişkisi bakımından, çöl ve şehir arasında kaybolan bir bağlantı gibidir. Şimdi ve geçmiş arasında, yaban ve modern arasında bir bağlantı kurmaktadır.

Rondinone, pek çok çalışmasında primitif sanatla olan ilişkisini yeniden farklı biçimlerde sorgulamıştır. Biçimler ilkel atalardan tanıdık gelse de malzeme kullanımı bakımından yenilikçidir. Dolmen yapısını anımsatan bu figür (Bkz. Şekil 10) ve yerli büyü ayinlerinde kullanılan masklarına benzeyen bu maske (Bkz. Şekil 11), pek çok kültür için oldukça tanıdıktır. Malzeme bazında ise oldukça şaşırtıcıdır. Figürdeki taş parçalar ve maskedeki kauçuk kullanımı, günümüz malzemeleriyle kabile sanatı yapmaktadır.



Şekil 10. Ugo Rondinone, The Perceptive, 2019, Mavi Mermer, Paslanmaz Çelik, Beton
Kaynak: <https://ugorondinone.com/artwork/44165/> [Erişim Tarihi: 09.03.2020]

Şekil 11. Ugo Rondinone, Moonrise. West, 2004, Kauçuk
Kaynak: <https://ugorondinone.com/artwork/rondi30236/> [Erişim Tarihi: 09.03.2020]

DAMIEN POULAIN (1975-)

Damien Poulain Londra ve Paris arasında çalışan bir sanatçıdır. Toplum ve inançlarını anlamaya yönelik uygulamalar geliştirmiştir. Bunun için tekstil ve sprey boya gibi malzemeler kullanarak heykel ve mimari tasarımlar yapmaktadır. Aynı zamanda, sanatçı ile yerel zanaatkarlar ve kaynaklar arasındaki, işbirlikçi yaklaşımlarda, çağdaş popüler kültürün uygulamaları hakkında sorular sormayı amaçlamaktadır (URL 8). Poulain yaptığı masklarla (Bkz. Şekil 13), arkaik atalar gibi bir başkası olmayı başka bir ifadeyi bürünmeyi oldukça çarpıcı hale getirmiştir. Yaptığı totemde (Bkz. Şekil 12) yerli kültürlere has renkleri kullanmıştır. Kendi köklerini, en derinde arayan, güncel sanat ile ilkel atalar arasında ruhsal bir bağ bulmayı ya da kurmayı hedefleyen bir yaklaşımdadır.



Şekil 12. Damien Poulain, Bird of Peace, 2017, Ahşap
Kaynak: <http://damienpoulain.com/bird-of-peace/#/image-2> ,[Erişim Tarihi 08.03.2020]

Şekil 13. Damien Poulain, Mask and Sweets, 2011, şeker, alçı, kumaş, yapıştırıcı
Kaynak: <http://damienpoulain.com/masks-sweets/#/image-1> ,[Erişim Tarihi 08.03.2020]

HERMANN NITSCH (1938-)

Hermann Nitsch, öğrencilik yıllarında geliştirdiği ve Orgien Mysterien Theater adını verdiği dini ayinleri andıran aksiyonlarında; geleneğe dönüşmüş, bir modern sanat ritüelini sürdürmüştür. Nitsch; bedeni kan, çıplaklık ve şiddet bağlamında bir yandan kutsarken, bir yandan da modernist beden politikalarına eleştirel bir yaklaşım getirmiştir. İlk çağ ritüellerini andıran performansları (URL 9) vardır. Nitsch kurguladığı ritüel performanslarında, yabanıl atalardan gelen kurban, kan, beden ve törenin değişen yapısını sorgular (Bkz. Şekil 14). Bu bağlamda yaptığı ritüellerde çağdaş insanın içinde barındırdığı vahşiliği göstermek ve dinsel ayinlerde alınan toplumsal hazza gönderme yapmaktadır.



Şekil 14. Hermann Nitsch, Die erste heilige Kommunion, 2005, Performans

Kaynak: https://www.vice.com/en_us/article/mv9v88/hermann-nitsch-595-v17n11, [Erişim Tarihi: 05.02.2020]

Nitsch işlerini; "ben Freud ve Jung'un büyük hayranıyım. Her zaman mitler işimde önemli bir rol oynuyor. Neredeyse felsefi bir olay, bir ontoloji, kişinin kendi arayışı - ama Heidegger'in öğrettiği gibi değil" (URL 10) şeklinde anlatır. Kendisinin beslendiğini söylediği kaynaklar toplumsal bellekte mevcut olan ritüel ayinleridir. Ayinlerde bireysel hazdan ve katarsisten çok toplum algısında bir uyanış bulmak ister. Bu sebeple toplu katılımın olduğu bu ayinsel performanslarda toplumu kendi yöntemleriyle temize çekmektedir.

Freuddan farklı olarak Nitsch'in katarsis yöntemleri bireyin değil toplumun arındırılmasını amaçlamış, bunu gerçekleştirmek için kendine özgü araçlar kullanmıştır. Nitsch, çağdaş insanın, gündelik yaşamda bastırılmış ilkel saldırgan güdülerini dışa vurma olanağından yoksun kaldığı görülmektedir ve bu yoksunluğu törensel eylemler ile gidermeye çalışır. Modernliğin bireyselleştirmesi bir anlayışının tersine Nitsch, toplumsal beden kavrayışı ile tabulara ve normalleştirme araçlarına karşı kolektif bir bilinç yaratmanın olanaklarını kendine özgü estetik anlayışı çerçevesinde sorgular (URL 11).



Şekil 15. Hermann Nitsch, Ritual, 2015, Enstalasyon

Kaynak: <https://www.nitschmuseum.at/en/exhibitions/1-exhibition-hermann-nitsch-ritual> [Erişim Tarihi: 10.03.2020]

Nitsch'in Ritüel sergisinde kurguladığı sahne (Bkz. Şekil 15), adeta ilkelere ait tören yeri gibidir. Bu bağlamda arkaik atalardan, kolektif bilinç dışından ya da gölgeden bir kaynakça oluşturur. Görsel kaygıların yanı sıra kendini toplumdaki ritüelistik bir uyanışın sorumlusu olarak görür. Bu sebeple toplumsal arınma seansları yapar gibidir. Böylece topluluk ruhunun karanlık noktalarını uyandırır. Bu uyanış ayininde, bireysel bazda bir kabul ediş ve bireyin kendi vahşetiyle yüzleşmesi söz konusudur. Büyü ritüellerinin kullandığı bedenler olarak bireysellikten çok topluluk ruhuna hizmet olarak değerlendirmek mümkündür.

SONUÇ

Bu çalışmada, büyü olgusunun tarihsel süreci ve bu süreçteki durumları incelenmiştir. Yabancı insanların gündelik hayatının bir parçası olan büyüün, kolektif belleğe kazındığı ve bu bakımdan da ortaya çıkış nedenleri ne olursa olsun, her türlü yabancı inanışta, önemli ve vazgeçilemez bir yeri olduğu söylenebilir. Büyünün, kültürü ya da kimliği yoktur, insanoğlunun bilinmeyenini bilme ve yönetebilme arzusundan beslenmiştir. İnsanın ilk başta doğa karşısındaki acziyetinden ve medet umma isteğinden dolayı büyü, giderek kabile toplumlarında gereklilik haline gelir. Bu bağlamda ilkel toplumlar pek çok farklı şekilde büyü ritüelleri yapmaya başlarlar. İlk ritüellerin dans ile yapıldığı düşünülür. Bu dansa, yabancı müzik ve insan tınıları da eklenir. Adeta bir kendinden geçiş (trans) durumu ve "olmayanla bir olabilme" hali yaşanır. Bu olaylar dizgesinde resimleme de büyüsel ritüeller için kullanılır hale gelmektedir. Kabilde ava giden erkekleri korumak ve bereketli bir av olmasını sağlamak adına, resimsel ritüelleri kabildeki kadınların yaptığı bilinmektedir. Bu bağlamda ritüellerin, toplumsal bir görev, sağaltım ve katarsis olarak yapıldığı düşünülür.

Kabildeki büyücüler pek çok kurgu gerçekleştirmektedir. Büyü ve sanatın iç içe geçtiği zamanlarda, büyücülerin yaptığı kurgular en nihayetinde bireysel yorumlara dayanır. Büyücülerde yaşanan ruhsal bilişler ve giderek olgunlaşan uhrevi temas, onun kutsanmış gücünü temsil eder. Bu bağlamda büyücünün gücü yaşadığı kabileye ruhani bir önder olarak, kabilenin ruh-

sal temalarına yön vermekte, diğer bir deyişle, kolektif bir bilinç oluşturmaktır.

Önceleri büyü ritüelleri, toplumsal kaygılara çare olması bakımından değerlendirilmiş, daha sonraları insanın içsel olarak kendini farkediş ve kendini buluş aşamalarında toplumsallıktan bireysel faydacılığa dönüşmüştür. Büyü zaman içerisinde, insanın niyetsel farklılığından kaynaklı, ak ve kara büyü olarak şekillenir. Bu kavramların ortaya çıkmasıyla büyüsel imgeler sembollere dönüşür. Daha sonra, kara büyüye ve kötücül enerjiye karşı tılsım ve amuletler ortaya çıkar. Sembolleşen yani ortak bir dile bürünen büyü temaları ortaçağ dünyasına kadar popülerliğini sürdürür. Tek tanrılı dinlerin ortaya çıkışıyla beraber, ak ve kara büyü ayrımı olmaksızın, büyü ilk başta toplumsal pratikten daha sonrada toplumsal bellekten silinir. Bu bağlamda ilkel atalardan gelen bu inanış sistemi kolektif bilinçdişına itilir.

İnsanlık tarihi boyunca büyü ve tılsımların kullanımı şekil değiştirmiştir. Büyülerin, ruhsal güçlerin ve ruhani olguların nesilden nesile sözel aktarım geleneği oluşmuştur. Bu aktarım mitlerin, mitolojinin, hikâyelerin, masalların ve hatta şarkıların kaynağını oluşturur. Arkaik atalardan gelen bilgiler bu yolla devşirilmiştir. Böylelikle de her kültürün, değerlerinin yoğunca işlendiği halk sanatlarında arkaik atalarından gelen izleri görmek mümkündür.

Bununla birlikte, kullanılan araçların ortaklığı sebebiyle farklı topluluklarda yapılan büyü ritüellerinin de benzerlikler gösterdiği görülmektedir. İnsanlık arkaik atalarından beri bu olguları kabul etmiş ve bunların etkisiyle yaşamıştır. Dolayısıyla da oluşan bu etkiler kitlesel bellekten kolay silinemeyecek kadar güçlü imgelere dönüşmüştür. Simgelere ve sembollere dönüşen bu imgeler sanatla harmanlanmıştır. İşte bu noktada çağdaş sanatçıların aradığı değerlere bir gramer oluşturmaktadır. Bu bağlantıyı kuran pek çok sanatçı olmuştur.

Sanatçılar için, Freud'un ortaya attığı bilinçaltı ve Jung'un ortaya attığı bilinçdişi gibi kavramlar sanat yapıtının üretimine bir kaynakça oluşturmuştur. Öncelikli olarak sanatçı bu yolla, toplumdaki rollerini sorgulamış ve daha sonra onu sanat yapmaya iten temel sebeplerin problematiğini çözmeye çalışmıştır. Bazı noktalarda ise sanat yapma ihtiyacının, en temeldeki yeri olarak, ilkel toplumlardan başlayan insanı doğadan ayıran ve doğaya hükmetme arzusuyla şekillendirdiği, bilinmeyenlerin, mitosların, mitlerin, masalların ve imgelerin dünyasına girmek olduğu düşünülebilir. Yabanılar kendilerini, bilinmeyen korkusu ile gerçeklik ve hayal arasında bir yerlerde konumlandırır. Burada büyü ihtiyacı ortaya çıkar, bu öyle bir ihtiyaçtır ki sanatla beraber şekillenir. Sanat bu uygulamada teknik bakımdan benzersizliği sağlamaktadır. Kişisel parmak izinin benzersizliği gibi büyüsellik taşıyan sanat yapımı da benzersizdir. Güncel sanat pek çok anlatım şeklini denedikten sonra, en temeldeki dürtüleri harekete geçirmiş ve büyüün gölgesinde şekillenen yabancı sanatı yeniden ele almıştır.

Dolayısıyla bu çalışmada, güncel heykel sanatında büyü olgusunun izleri örnekleriyle gösterilmiştir. Örnekler üzerinden bakıldığında, güncel sanatçının adeta bir yabancı gibi büyüsel nesnelere ve imgelere kullandığı ancak bunu bir büyü oluşturmak için değil, dünyayı ve kendisini anlamak ve belki de kendini gerçekleştirmek için bir araç olarak ele aldığı görülmektedir.

KAYNAKÇA

Altunay, E. (2018). *Paganizm-1: Kadim Bilgelige Giriş*, İstanbul: Destek Yayınları.

Aydın, B. İ. (2007). *Kimlik Betimleyici Tasarımlar: Mühürler*, Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim-İş Eğitimi Bilim Dalı, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Sivas.

Eliade, M. (2018). *Şamanizm*, Çev. İsmet Birkan, Ankara: İmge Kitabevi.

Erel, A. (1997). *Çağdaş Plastik Sanatlarda Tinsel Öge Sanatçı Olarak Şaman ve Simyager Arke-tipi*, Yüksek lisans Tezi, M.S.G.S.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Freud, S. (2018). *Totem ve Tabu*, Çev. Sercan Karahanlı, İzmir: Mavi'nin Not Defteri Yayınevi.

Gençtan, E. (2008). *Psikanaliz ve Sonrası*, İstanbul: Metis Yayınları.

Hall, C. S. ve Nordby, V. J. (2006). *Jung Psikolojisinin Ana Çizgileri*, Çev. Ender Gürol, İstanbul: Cem Yayınevi.

Levi-Strauss, C. (2013). *Mit ve Anlam*, Çev. Gökhan Yavuz Demir, İstanbul: İthaki Yayınları.

Levy-Bruhl, L. (2016). *İlkel Topumlarda Mistik Deneyim ve Simgeler*, Çev. Oğuz Adanır, Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Levy-Bruhl, L. (2018). *İlkel İnsanda Ruh Anlayışı*, Çev. Oğuz Adanır, Ankara: Doğu Batı Yayın-ları.

Malinowski, B. (1990). *Büyü, Bilim ve Din*, Çev. Saadet Özkal, Ankara: Kabalcı Yayınevi.

Sarıhan, S. (2015). *Çağdaş Heykel Sanatında Primitif Yaklaşımlar*, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Heykel Ana Sanat Dalı, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum.

Uzelli, G. (2017). *Vladimir Panteon'unda Yer Alan Pagan Tanrılar*, *Art Sanat Dergisi*, İstanbul Üniversitesi, Türkiye Araştırmaları Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Sayı:8

İNTERNET KAYNAKÇASI

URL 1. Binyazar, A. (2011). *Edebiyat Söyleşileri: Büyücünün yaptığı işi bugün sanatçı yapıyor*, <https://www.haberturk.com/kultur-sanat/haber/651454-buyucunun-yaptigi-isi-bugun-sanat-ci-yapiyor> [Erişim Tarihi 3.06.2018].

URL 2. Mutlu, C. (t.y). *Sanatta İnançın Etkileri*, <http://www.nexusartline.com/content/blogsection/o/111/9/18/lang,tr/> [Erişim Tarihi 02.03.2020].

URL 3. Ritzer, G. ve McGraw-Hill, (1992). *Sociological Theory, Third Edition*, çev: Ümit Tatlıcan, [http://www.umittatlican.com/uploadsF/1/Emile-Durkheim-\(Ritzer,-1992\).pdf](http://www.umittatlican.com/uploadsF/1/Emile-Durkheim-(Ritzer,-1992).pdf) [Erişim Tarihi 02.03.2020].

URL 4. Ritzer, G. ve McGraw-Hill, (1992). *Sociological Theory, Third Edition*, çev: Ümit Tatlıcan, [http://www.umittatlican.com/uploadsF/1/Emile-Durkheim-\(Ritzer,-1992\).pdf](http://www.umittatlican.com/uploadsF/1/Emile-Durkheim-(Ritzer,-1992).pdf) [Erişim Tarihi

hi 02.03.2020].

URL 5. <https://erikbergrin.com/news.html> [Erişim Tarihi 08.03.2020].

URL 6. <http://www.gazetemesi.com/dunyamiza-renk-katan-adam-ugo-rondinone-14662> [Erişim Tarihi 05.02.2020].

URL7.<https://tur.worldtourismgroup.com/everything-know-about-nevadas-seven-magic-mountains-671ssss71> [Erişim Tarihi 05.02.2020]

URL 8. <http://damienpoulain.com/about/> [Erişim Tarihi 08.03.2020]

URL 9. <https://dirimart.com/tr/artist/hermann-nitsch/> [Erişim Tarihi 10.03.2020]

URL 10. https://www.vice.com/en_us/article/mv9v88/hermann-nitsch-595-v17n11 [Erişim Tarihi 10.03.2020].

URL 11. http://www.dilekkutzli.com/hermann_nitsch_t.html [Erişim Tarihi 10.03.2020].

TASARIMCI MOHAMED SAMİR'İN TİPOGRAFİK AFİŞLERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

HİDAYET IRMAK ARTAN

ÖZ

Çağdaş tipografik afiş tasarımlarında tipografinin özgün kullanımı oldukça sık görülmeye başlanmıştır. Buna son örneklerden biri Mohamed Samir'in tasarımlarındaki Arap harflerinin kullanımınıdır.

Afiş tasarımı denince akla ilk gelen illüstrasyon ve yazının oluşturduğu bir kompozisyonudur. Ancak günümüzde bu durum farklı bir noktaya gelmiştir. Çağdaş afiş tasarımlarına bakıldığında tipografinin tasarımın bir parçası olarak kullanılmasından çok, tasarımın kendisi olarak kullanıldığı görülmektedir. Fakat bu afişlerin geneli Latin harfleriyle oluşturulmaktadır. Samir'in tasarımlarında Arap harflerini kullanması farklı bir yeniliktir. Bu yeniliğin ise özellikle Batı ve Avrupa'da bilinirliğinin az olması bir problem olarak görülmektedir.

Bu makalede, Samir'in tasarımlarının tıpkı Latin tipografik afiş tasarımları gibi etkileyici ve dikkat çekici olabileceğini göstermek amaçlanmıştır. Makale yazım süresince elektronik ve basılı kaynaklar gözden geçirilecek ve önemli noktalara değinilecektir. Sanatçının bazı çalışmaları incelenecek ve değerlendirilecek, çağdaş afiş tasarımına etkisi tartışılacaktır.

Sonuç olarak, tipografik afiş tasarımlarının Latin Harfleri ile sınırlı olmadığı gösterilecektir. Latin harfleri dışındaki bir alfabenin kullanımı ile de yaratıcı ve belki de daha etkileyici tipografik afiş tasarımları yapılabileceği ortaya konmuş olacaktır.

Anahtar Kelimeler: Grafik Tasarım, Afiş, Tipografi, Arap Alfabesi, Mohamed Samir.

A RESEARCH ON DESIGNER MOHAMED SAMIR'S TYPOGRAPHIC POSTERS

HİDAYET IRMAK ARTAN

ABSTRACT

The unique use of typography in contemporary typographic poster designs has started to be seen quite frequently. One last example is the use of Arabic letters in Mohamed Samir's designs.

The first thing that comes to mind when it comes to poster design is a composition created by illustration and writing. However, today this situation has reached a different point. Looking at contemporary poster designs, it is seen that typography is used as the design itself rather than as part of the design. However, these posters are generally formed with Latin letters. It is a different innovation that Samir uses Arabic letters in his designs. The fact that this innovation is less known in the West and Europe is seen as a problem.

In this article, it is aimed to show that Samir's designs can be impressive and remarkable just as Latin typographic poster designs. During the article writing, electronic and printed sources will be reviewed and important points will be mentioned. Some works of the artist will be examined and evaluated, and its effect on contemporary poster design will be discussed.

As a result, it will be shown that typographic poster designs are not limited to Latin Letters. It will be revealed that creative and perhaps more impressive typographic poster designs can be made with the use of an alphabet other than Latin letters.

Keywords: Graphic Design, Poster, Typography, Arabic Alphabet, Mohamed Samir.

1. GİRİŞ

İnsanoğlu yüzyıllar boyunca çeşitli yöntemlerle iletişim kurma çabasında bulunmuştur. Mağara resimlerinden yazıya, yazıdan kil tabletlere kadar zaman geçtikçe farklı iletişim araçları ortaya koymuştur. Afiş ise bunların içerisinde en eski ve en etkili iletişim araçlarından biri olarak var olmuş, günümüzde de var olmaya devam etmektedir. Afiş kısaca, “Tanıtmak, reklam yapmak veya duyurmak için kullanılan bir basılı iletişim aracı” (Ambrosse & Harris, 2012). olarak tanımlanabilir. Bu araç, Cheret ve Grasset’ten bu yana gelişip değişerek yüz yıllar boyunca farklı noktalara ulaşmıştır. Günümüzde ise çağdaş afiş tasarımlarında tipografi kullanımı farklı bir noktaya gelmiştir. Önceleri tasarımın bir parçası olarak görülen tipografi, artık tasarımın kendisi olarak ortaya konmaktadır. Bunun yanında bazı tipografik afiş tasarımlarında mesaj verme kaygısının ikinci plana koyulduğu görülmektedir.

Bahsedilen bu tipografik afiş tasarımlarını büyük bir çoğunluğu Latin harfleri kullanılarak tasarlanmıştır. Latin harflerinin dünya üzerindeki bilinirliği, uluslararası dil olarak kabul edilen İngilizce sayesinde oldukça fazladır. Fakat Arap harfleri için bu durum aynı değildir. Her ne kadar Arap alfabesi birçok ülkede kullanılsa da etkisi Latin alfabesi kadar büyük değildir. Elbette ki Arap harfleri ile özellikle Ortadođu ülkelerinde- tasarlanmış yüzlerce afiş tasarımı ve bu afişleri tasarlayan önemli tasarımcılar bulunmaktadır. Bunların içerisinde sadece tipografi kullanılarak tasarlanan afişler de vardır. Fakat bu durum Mohamed Samir’in afiş tasarımlarına bakıldığında değişmektedir. Samir’in Arap tipografisini özgün ve sıra dışı kullanışı, afişlerini diğer tasarımlardan farklı kılmaktadır. Samir’in özgün tipografik afişlerinin özellikle Batı, Avrupa ve Türkiye’de bilinirliğinin az olması bir problem olarak görülmüş, özgün tipografik afişler ortaya koyan tasarımcı Mohammed Samir’in afiş tasarımı literatürüne tanıtılması amaçlanmıştır. Mohamed Samir’in afiş tasarımlarının bilinirliğinin artmasıyla, tipografik afiş tasarımlarına farklı bakış açıları getirebileceği düşünülmektedir. Ayrıca Samir’in afiş tasarımı alanında bilinirliğinin artması da önemli bir adım olacaktır.

Makale yazım süresince nitel araştırma yöntemleri kullanılmış, elektronik ve basılı kaynaklar gözden geçirilip ve önemli noktalara değinilmiştir. Arap alfabesi ile tasarlanan afiş tasarımları geçmişten günümüze incelenmiş, önemli tasarımcılara ve işlerine değinilmiştir. Özellikle tasarımcı Mohamed Samir’in de tipografik afiş tasarımları incelenerek, tasarımlarındaki tipografik yaklaşımlar tartışılmıştır. Bununla birlikte tasarımcının kendisi ile röportaj yapılarak işleri ve kendisi hakkında daha doğru bilgilere ulaşılmıştır.

Bu çalışmada tipografinin ve Arap harflerinin afiş tasarımları üzerindeki etkilerinin yanında, Mohamed Samir’in tasarımlarındaki özgün tarz ve Arap harflerinin alışlagelmişin dışında kullanılmasının tipografik afiş tasarımlarındaki etkileri ortaya konacaktır. Böylece tasarımcılara ve tasarım öğrencilerine yeni bir bakış açısı kazandırılacaktır.

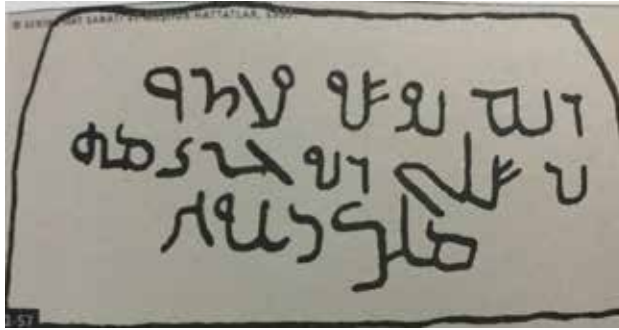
2. ARAP ALFABESİ VE AFİŞ TASARIMLARINDA KULLANIMLARI

2. 1. Yazı Ve Arap Alfabesinin Doğuşu

İnsanoğlu var olduğu en eski günlerden beri iletişim kurma çabasında olmuştur. İlk çağlarda mağara duvarlarına çizdiği resimlerle iletişim kurmaya çalışmış, zamanla yazıyı ortaya çıkartmıştır. İletişimin temelini oluşturan yazı, bir ihtiyaç halinde ortaya çıkmıştır. Sümerler, alışveriş ve ticarete gerçekleştirdikleri hareketleri kayıt altına tutmak amacıyla yazıya ihtiyaç duymuş ve yazı, bu basit neden sonucunda ortaya çıkmıştır (Jean, 2018, s. 12). Sümer uygarlığı ile birlikte ortaya çıkan yazı, zaman geçtikçe farklı biçimlerde var olmaya devam etmiştir. İnsanoğlunun en önemli ihtiyaçlarından biri olan iletişim, yazıyı da en önemli ve temel iletişim araçlarından biri haline getirmiştir. Sümerlerin kil tabletlerinden Mısır hiyerogliflerine, Fenikelilerden Yunan alfabesine kadar farklı uygarlıklarla beraber farklı biçimlerde kullanılmıştır.

Arap alfabesi ise bu yazılar arasında önemli bir konumdadır.

M. S. 328 yılında yazıldığı tahmin edilen ve Şam şehrinin Güneydoğusundaki eski Safâ bölgesinin güneyine düşen en-Namârâ mevkiinden çıkan bir mezar taşı yazıtı, Arap dilinin Nebâtî harflerle zapt edilmiş en eski yazılı anıttır. Arap adı ilk defa bu yazıtta geçmektedir. Arap yazısıyla zapt edilmiş en eski Arapça yazıt ise M.S. 512 yılına ait olup Halep şehrinin Güney Doğusundaki Zebed'den çıkmıştır (Aydın, 2018, s. 5).



Şekil 1. Arami yazısı. Ürdün'de bulunan ve M.S. 250'lere tarihlenen Ümmül-Cimal kitabesi. Arami yazısı.

Kaynak: Sarıkavak, 2014, s. 15

28 harften oluşan Arap alfabesi dünyada en yaygın kullanılan alfabelerden biridir. Hindistan, Mısır, Fas, Cezayir, Tunus gibi birçok ülkede ve hatta bazı Hristiyanlar tarafından kullanılmaktadır (Faulmann, 2015, s. 95). Arap alfabesinin bu kadar yaygın kullanılmasının bir sebebi de eski bir dil olmasıdır. "Bugünkü Arapça'nın kaynağı M.Ö.I. Yüzyıl ile M.S.I. Yüzyıl arasında Şam'dan Kızıldeniz'e kadar geniş bir alanda yerleşik olan Nebatilere ve Aramilere dayanır" (Sarıkavak, 2014, s. 15).

Arap alfabesi, yapısı bakımından Latin alfabesinden büyük ölçüde farklıdır. Latin alfabesindeki gibi köşeli ve dik formlardan çok kavisli formlara sahiptir. Fakat buna rağmen Latin ve Arap alfabesinin Fenike alfabesinden doğduğu bilgisine ulaşılmıştır. Zaten bir çok yazının kaynağı olan Fenike alfabesi Latin ve Arap harflerinin de ortak noktasıdır (Faulmann, 2015, s. 78-91). Bununla birlikte iki alfabenin de yazım şekli farklıdır. Arap alfabesi sağdan sola doğru yazılırken Latin alfabesi soldan sağa doğru yazılmaktadır. Yapılan araştırmalarda bu durum, Arapların eski zamanlardan beri sol tarafı uğursuz olarak kabul etmelerinden dolayı yazıya sağdan

başladıklarını göstermektedir. Bu, nedenlerden bir tanesidir. Bir diğeri ise Arap alfabesinin formundan dolayı yazmak için kullanılan araçtır. Arap harflerinin ortaya çıktığı ilk zamanlarda yazıyı yazmak için, sıcak iklimde yetişen bir kamışın ucunun şekillendirilmesiyle ortaya çıkan aracın kullanılması ve bu nedenle yazının sağ taraftan başlanılarak daha kolay yazılmasıdır (İpek, 2017, s. 26).

Arap harflerinin estetik görüntüsünün en çok öne çıktığı sanatlardan biri Hat sanatıdır. İslam'da resim çizmenin, insan suretlerinin resmedilmesinin günah olarak sayılmasından dolayı Hat sanatı oldukça gelişmiştir. Hat'ın kelime anlamı çizgi ya da yoldur (Selamet, 2012, s. 173,174). Bir başka şekilde ifade edilecek olursa Hat sanatı, Arap alfabesinin çeşitli malzemelerle, estetik kaygı taşıyarak yazılmasıdır.

Arap yazısının iki farklı çeşidi bulunmaktadır. Bunlar, düz hatların ve keskin köşelerin hakim olduğu "Kûfi", genel olarak kullanılan ve kavisli bir forma sahip olan "Nesih"dir (Aydın, 2018, s. 6). Bunların yanında Sülüs, Muhakkak, Reyhani, Tevki, Rika, gibi çeşitleri de bulunmaktadır. Tüm bu yazı çeşitlerin yazıları yazarken kullanılan kamışın kalınlığı, açısı ve biçimi ile alakalı olarak ortaya çıkmıştır (Topaloğlu, 2018, s. 6,7).

Kûfi yazı çeşidine bakılacak olursa, aslında Arap harflerinin bir bakıma soyutlanmış hali olarak görülebilir. Önemli Türk kaligrafi sanatçılarından olan Savaş Çevik'in "Allahu Ekber" yazısı kûfi yazının çok iyi bir örneğidir.



Şekil 2. Savaş Çevik. Makulî "Allahu Ekber" Hat. 2019. Makulî diğer adı ile Kûfi yazıdan bir örnek.

Kaynak: [instagram.com/msavascevik/](https://www.instagram.com/msavascevik/) (Erişim: 30.05.2020).

Geometrik formlara sahip bu yazı, adeta Arap harflerinin sadeleştirilerek sanki bilgisayar ortamında çizilmiş gibi görünmesine neden olmaktadır (Şekil 2). Aslında bu durum çalışmada incelenecek olan bazı çağdaş Arap tipografik afiş tasarımlarında da görülebilmektedir. Belki de bu durumda Arap harfleriyle tasarlanan tipografik afişlerin çıkış noktası olarak da görülebilir.

2. 2. Afiş Tasarımlarında Arap Harflerinin Kullanımı

En köklü iletişim araçlarından biri olan afiş, günümüzde çok farklı biçimlerde var olmaya devam etmektedir. Emre Becer afişi "Afişler, tasarım ve sanat kaygısının eşit ağırlıkta olduğu grafik ürünlerdir" (Becer, 2015, s. 201). cümlesiyle tanımlamıştır. Afiş tasarımları Gresset ve Cheret'ten bu yana gelişip değişerek günümüze kadar ulaşmıştır. İlk afiş tasarımlarında da genelde Latin harflerinin kullanımı görülmektedir. Bu afişler grafik sanatlar tarihinde bir iz

bırakıldığı için ve o dönemlerde daha önce de bahsedildiği gibi resim çizmek yasak olduğu için Arap harfleri göz önüne çıkmamıştır.



Şekil 3. 1940 tarihli Coca Cola ürün tanıtım posteri.

Kaynak: vintageegypt.tumblr.com (Erişim: 31.05.2020).

Şekil 4. 70'lerde tasarlanmış Coca Cola reklamı.

Kaynak: vintagetmoderne.wordpress.com (Erişim: 31.05.2020).

Yapılan araştırmalarda 1940 ve 1960'lara ait olan afiş tasarımları bulunmuştur. Bu iki afiş tasarımına bakıldığında Arap harflerinin normal bir biçimde tasarıma yerleştirildiği görülmektedir. İki afiş tasarımı da Coca Cola markasının ürün tanıtım afişleridir. Birinde portre illüstrasyonu kullanılırken diğesinde sadece şişe görseli kullanılmıştır. Buradaki tasarımlar klasik afiş tasarımlarına da birer örnektir. Yani bir görselin ve normal, okunur bir tipografinin oluşturduğu kompozisyon bulunmaktadır. Bu iki afişte öncelik mesajı iletmek, ürün tanıtımı yapmaktır. Bu nedenle örneklerdeki sanat kaygısı ikinci hatta üçüncü planda kalmıştır denebilir.



Şekil 5. El Tarik El Mustakim adlı film afişi. 1943.

Kaynak: cinematerial.com (Erişim: 31.05.2020).

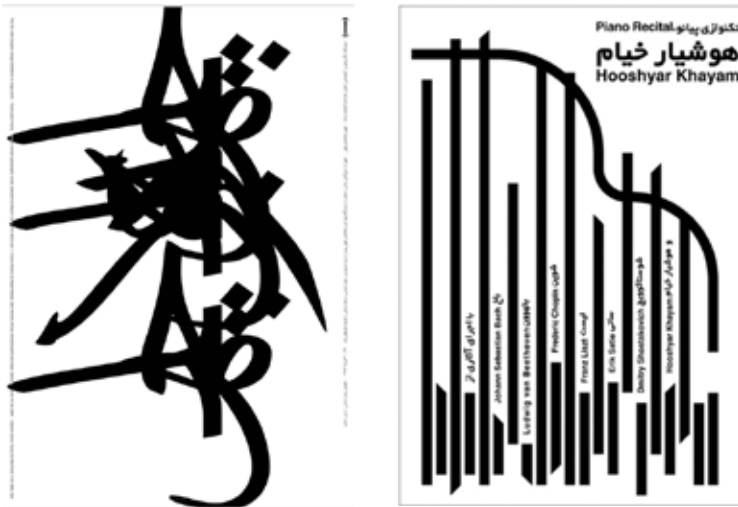


Şekil 6. Sıcak Ateşli T! Adlı tiyatro afişi. 2014.

Kaynak: sinagraphic.com (Erişim: 31.05.2020).

Afiş tasarımlarında zaman geçtikçe tasarım anlayışı da doğal olarak değişmiştir. Arap harfleri ile yapılan afiş tasarımlarını araştırma sürecinde film ve tiyatro afişlerinin ön planda olduğu görülmüştür. Özellikle 60'lı yıllardan 80'li yıllara kadar görülen film afişlerinde genel olarak illüstrasyon kullanımı yaygındır. İllüstrasyonlarla beraber tipografi kullanımının da farklılaşıp, özgünleştiği görülmüştür. Örneğin şekil 5'te illüstrasyonlarla bütünleşmiş bir tipografi kullanımı gözlemlenmektedir. Sol üstte, sağ üstte ve sol alt köşedeki tipografiler olduğu gibi kullanılmıştır. Ancak iki illüstrasyonun arasında kullanılan tipografiye bakıldığında farklı bir kullanım göze çarpmaktadır. Kullanılan tipografi illüstrasyonla bütünleştirilmiş ve hareketli bir biçimde konumlandırılmıştır. Ayrıca harfler özgün bir biçimde yorumlanmıştır. Bu durum tipografinin farklı kullanımına bir örnek oluşturmuştur. Diğer afiş tasarımı ise 2014 yılına aittir. Bir tiyatro afişi olan bu tasarıma bakıldığında tipografinin özgün kullanımı görülmektedir (Şekil 6). Diğer afiş tasarımlarından daha farklı olan bu afiş yine görselle desteklenmiştir. Buna rağmen renklerle birlikte tipografinin sıra dışı kullanımı incelenen diğer eski afiş tasarımlarından çok farklıdır. Bu da Arap tipografisinin afiş tasarımlarında kullanımının zamanla farklı bir noktaya geldiğinin bir örneğidir. Ayrıca afişte kullanılan tipografinin bir tasarım parçası olmaktan çok tasarımın kendisi haline gelme durumu burada da rahatlıkla görülebilmektedir. Tipografinin afişe yerleştiriliş biçimi ve afişte bulunan tüm öğelerin önüne çıkması bu durumun göstergesidir. Bu afiş tasarımı artık geleneksel afiş anlayışının üzerinde bir noktaya taşınmıştır. Tüm bunların dışında afişte bulunan İngilizce açıklamalar da dikkat çekmektedir.

Bunların yanında afiş tasarımlarında Arap harflerini özgün bir biçimde kullanan dünyaca tanınmış sanatçılar da bulunmaktadır. Ghoband Shivan, Morteza Momayez, Majid Abbasi bunlardan bir kaçıdır. Yapılan araştırmalarda özellikle Majid Abbasi'nin tipografik afiş tasarımlarının olduğu ve bu afişlerde harflerin özgün bir biçimde kullanıldığı görülmüştür. 1996 yılından beri grafik tasarım sektöründe olan İranlı sanatçı Abbasi, çalışmalarına kendi ajansında devam etmektedir. Ayrıca Tehran üniversitesinde de derslere girmektedir (URL 1). Sanatçının afişleri incelendiğinde Arap harflerinin çağdaş bir biçimde, alışıl gelmişin dışında kullanıldığı görülmektedir.



Şekil 7. Majid Abbasi, Exhibition Poster, 2004.

Kaynak: <https://www.typographicposters.com/majid-abbasi> (Erişim tarihi 02.01.2021).

Şekil 8. Morteza Momayez, Piano Recital Poster

Kaynak: <http://www.momayez.ir/en/graphic-design/poster/> (Erişim Tarihi: 02.01.2021).

Abbasi'nin çalışmasına bakıldığında (Şekil 7) Arap harflerinin okunurluk kaygısından uzak fakat estetik ve özgünlük bakımından oldukça başarılı olduğu görülmektedir. Bir sergi duyurusu için tasarlanan afişte, Arap harfleri üst üste kullanılarak leke oluşturulmuştur. Bu leke, muazzam bir biçimde yerleştirilmiş, harflerin sol tarafa doğru bulunan uzantıları ile de afişe hareket katılmıştır. Sergi ile ilgili bilgiler ise sağ ve sol tarafa küçük puntolarla yazılarak tüm dikkatin tipografik lekeye yönelmesi sağlanmıştır. Abbasi'nin bu tasarımına bakıldığında tipografinin -Arap harfleriyle de olsa- artık bir tasarım ögesi olmaktan çıkıp tasarımın kendisi haline geldiği bir kez daha görülmektedir. Herhangi bir illüstrasyon veya fotoğrafın kullanılmadığı bu afiş, oldukça dikkat çekici, akılda kalıcı ve özgündür. Abbasi'nin tipografik afiş tasarımlarına bakıldığında tipografi kullanımı, Arap harflerinin ustaca yerleştirilmesi ve genel olarak okunma kaygısından uzak olması göze çarpmaktadır. Bu durum tasarımcının kendisini ve afişlerini bir adım öne çıkartmaktadır.

Morteza Momayez, uluslararası bilinirliğe sahip, çeşitli ajanslarda çalışmış ve farklı üniversitelerde ders vermiş İranlı bir grafik tasarımcıdır. 2005 yılında hayata gözlerini yuman Momayez'in afiş tasarımlarına bakıldığında illüstrasyon kullanımının yoğun olduğu görülmektedir. Fakat Resim 8'deki afiş örneği farklı açıdan ele alınmıştır. Afiş tasarımına bakıldığında ilk göze çarpan bir piyano formudur. Biraz daha incelendiğinde ise bu piyano formunun tıpkı Arap harflerindeki gibi uzun ve kısa formlarla oluşturulup aslında Arap alfabesine bir gönderme yapıldığı görülmektedir (Şekil 8). Piyanyoyu oluşturan çizgilerin aynı düzlem üzerinde olmaması ve bazılarının paralel değil, yatay biçimde bitişlerinin olması bu durumu pekiştirmektedir. Afişte tamamen bir harf formu veya tipografik öge kullanılsa da piyanonun oluşturulma şekli Arap alfabesini hatırlatmakta, dolayısıyla tipografik bir etki yaratmaktadır. Böylelikle adeta tipografi ile bir görsel oluşturularak, tasarım güçlendirilmiştir.

Yapılan araştırmalarda afiş tasarımlarında günümüze yaklaştıkça fotoğraf ve tipografinin uyumlu kullanımı da dikkat çekmektedir. Arap harflerinin yanı sıra Latin harflerinin de bir arada kullanıldığı afişlerde, Arap harflerinin oldukça farklı kullanımları gözlemlenmiştir. Bu afişlerde tipografinin fotoğrafla adeta bütünleştirildiği görülmektedir.



Şekil 9. Raghda Moataz. Mısır Poster Serisi'nden bir afiş. 2019.

Kaynak: behance.net/Raghda_Moataz (Erişim: 03.06.2020).



Şekil 10. Ebrahim Poustinchi. Improvisation. 2014. Dijital Baskı. 594x841 mm.

Kaynak: typographicposters.com (Erişim: 17.06.2020).

Örnek gösterilen bu iki afiş tasarımında fotoğraf ile tipografinin uyumu dikkat çekmektedir. Afişlerde kullanılan fotoğraflar siyah beyaz olup, tipografinin renkli kullanması tipografinin ön plana çıkmasını sağlamıştır. Şekil 10'da görülen ve merkezi bir konuma yerleştirilmiş harf, afişin odak noktası olmuştur. Afişte Arap ve Latin harflerinin bir arada kullanılması, tasarıma farklı bir anlam katmıştır. Afişte bulunan "Letters live among us" yani "Harfler aramızda yaşar" cümlesi ile görsel, bir bütün olarak mesajı net bir biçimde verebilmektedir. Balkonun içine yerleştirilmiş Arap harfi de bu durumu belirtmiştir. Bu da afiş tasarımında görsel ve tipografi kullanım biçiminin önemini göstermektedir. Diğer afiş tasarımına bakıldığında yine bir siyah beyaz fotoğraf ve tipografi kullanımı görülmektedir. Bu tasarımda da tipografi sanki fotoğrafın içine işlenmiş gibi yerleştirilmiştir (Şekil 9). Tipografi yerleşimi açısından oldukça başarılı olan bu afişte de Latin harfleri bulunmaktadır. Üst kısımda yer alan bilgilendirme yazılarının altında bulunan tipografi, fotoğraftaki figürün baktığı yöne doğru hareket edencesine konumlandırılmıştır. Tipografinin bu duruşu afişe bir hareket katmakla beraber fotoğrafla da son derece uyumlu olmasını sağlamıştır. Bunun yanında her iki afişteki fotoğrafların da sıradanmış gibi görünen fakat dikkat çeken görseller olması da bir başka önemli unsurdur. Elbette ki bu tür örnekler çoğaltılabilir. Özellikle günümüzde teknolojinin gelişmesiyle birlikte binlerce, belki de milyonlarca afiş tasarımı bulunmaktadır. Çalışmada incelenen örnekler, Arap harflerinin afiş tasarımlarında özgün kullanımlarına birer örnektir.



Şekil 11. Nora Aly. Ya olursa. 2018.

Kaynak: eyeondesign.aiga.org (Erişim: 03.06.2020).

Yapılan araştırmalarda Arap harfleri ile tasarlanmış afiş tasarımlarında fotoğraf kullanımı çoğunlukta olsa da, özgün illüstrasyon kullanımlarına da rastlanmıştır. Şekil 11'e bakıldığında illüstrasyonla desteklenmiş bir afiş tasarımı görülmektedir. Bu afişin incelenen diğer afişlerden farkı, tipografinin illüstrasyon diline uyarlanmış bir şekilde kullanılmış olmasıdır. Ayrıca bu tasarımda Arap alfabesi, diğer örneklerden çok farklı olarak, özgün bir biçimde karşımıza çıkmıştır. Harflerin belli bir taban çizgisinde olmaması, dinamik kompozisyonda yerleştirilmesi ve illüstratif bir biçime dönüştürülmesi afişi farklı kılan detaylardandır. Normalde Arap harflerinde görülmeyen içi dolu daire formundaki biçimler burada kullanılmıştır. Ayrıca harfler, illüstrasyonu çevrelemiş ve onunla birlikte hareket edencesine tasarlanmıştır. Bu durum Arap

tipografisiyle oluşturulan afiş tasarımlarının ne denli özgün bir noktaya gelebileceğinin göstergesidir. Ayrıca Arap harflerinin özgünleştirmeye ve birkaç basit dokunuşla farklılaşmaya ne kadar yatkın olduğu da görülmektedir. İncelenen diğer tasarımlarla karşılaştırıldığında Arap alfabesinin de tıpkı Latin alfabesi gibi ve belki de daha estetik bir form olduğu gözlemlenmiştir.

Arap tipografisi ile tasarlanmış afişler incelendiğinde, ilk örneklerde tipografinin tasarımın bir parçası olarak, bilgi veya mesaj verme odaklı yerleştirildiği görülmektedir. Ayrıca tipografilerde herhangi bir özgün yaklaşım görülmemiştir. Diğer örneklere bakıldığında afiş tasarımlarında kullanılan tipografinin özgünleşerek afiş tasarımlarına uygulandığı, sadece mesaj verme amaçlı kullanılmadığı görülmüştür. Son incelenen afiş tasarımında ise artık Arap harflerinin oldukça özgün bir forma kullanıldığı gözlemlenmiştir. Bu bağlamda Arap harflerinin afiş tasarımlarında kullanımının zaman geçtikçe özgünleştiği ve tasarımın bir parçası olmasının yanında bir tasarım ögesi haline geldiği söylenebilir.

3. ÇAĞDAŞ TİPOGRAFİK AFİŞ TASARIMLARINDA ARAP HARFLERİ

Bugüne kadar çağdaş tipografik afiş denildiğinde akla ilk gelen Latin harfleriyle oluşturulmuş afiş tasarımları olmuştur. Bu çok doğal bir durumdur. Fakat her ne kadar Avrupa ve batı ülkelerinde bilinirliği az olsa da, yapılan araştırmalar sonucunda Arap harfleriyle tasarlanmış ve oldukça başarılı olan çağdaş tipografik afiş tasarımlarına rastlanmıştır. Genellikle İran, Mısır gibi ülkelerden olan bu tasarımlar oldukça dikkat çekici ve yaratıcıdır.



Şekil 12. Tariq Yosef. Zero Posters. 2017

Kaynak: zeroposters.com (Erişim: 06.06.2020).

Örneğin Şekil 12'ye bakıldığında Arap harflerinin olabildiğince soyutlandığı görülmektedir. Harfler çizgisel formundan tamamen uzak, geometrik bir yapıya dönüştürülmüştür. Arap harflerine yabancı olan biri için afiş tasarımı anlamsız gelebilir. Fakat etrafındaki Arapça yazıların, geometrik harflerin Arap alfabesinden olduğu anlaşılacaktır. Ayrıca afiş tasarımında görsel

kullanımına ihtiyaç duyulmaması da önemli bir noktadır. Tasarımcı Arap harflerini geometrik formlara dönüştürüp tek başına kullanarak vermek istediği mesajı iletebilmektedir. Elbette Arapça bilmeyen biri için -özellikle Latin alfabesinin kullanıldığı ülkelerde- bu tür afişleri algılamak olanaksız olabilir. Fakat bu afiş, yine de dikkat çekici ve estetik açıdan oldukça başarılı bir tasarıma sahiptir. Özellikle tipografinin güçlü kullanımı afiş tasarımının ilgi çekmesi konusunda oldukça etkili olmuştur. Afiş tasarımında tipografinin bu şekilde kullanılması Namık Kemal Sarıkavak'ın "Tipografi, artık harflerin yalnız sözcüklerde, satırlarda ve sayfalarda düzenlenmesi değil, bir tasarım tavrı ve sorunudur" (Sarıkavak, 2014, s. 8). tanımını göstermektedir. Tipografi özellikle afiş tasarımlarında artık sadece mesaj verme kaygısı taşıyan bir yazı olma durumunun çok ötesine geçmiştir. Bu durum çağdaş tipografik afiş tasarımlarında daha net görülebilmektedir.



Şekil 13. Sama Beydoun. Arabic Triptych Poster Design. 2019

Kaynak: <https://www.behance.net/samabeirut> (Erişim: 06.06.2020).



Şekil 14. Amir Karimian. The Bienal Del Cartel Bolivia afiş tasarımı. 2019.

Kaynak: <http://www.amirkarimian.com/#> (Erişim: 15.06.2020).

Diğer bir örneğe bakıldığında yine Arap harflerinin özgün bir kullanımı görülmektedir. Bu tasarımda Arap harflerinin farklı bir biçimde kullanılması tipografinin iletişim çabasının yanında görsel bir öğe olduğunun güzel bir örneğidir. "Artık grafik tasarımda tipografi, bilgi ve mesajın anlaşılabilir bir form diliyle iletilmesinin yanı sıra, bir tarz, kişilik, görsel bir dil, farklı bir imge olarak ortaya konan bir eleman olma iddiasını taşımaktadır" (Uçar, 2004, s. 106). Öyle ki bu afişte de görüldüğü gibi tipografi, tasarımın kendisi haline gelmiştir. Harflerin kendi formlarından oldukça uzak bir biçimde kullanılması, tipografinin görsel bir öğeye dönüşmesine yol açmıştır. Bunun yanında harflerin belirli bir düzende yerleştirilmesi, afişin okunurluk özelliğinin korunduğunu göstermektedir. Diğer tasarıma bakıldığında, tipografinin çok daha farklı bir kullanımı görülmektedir. Şekil 14'deki afiş tasarımında, okunurluk kaygısı ikinci plandadır. Her ne kadar sol üst köşede bulunan açıklamalar afiş tasarımının mesajını iletse de, afişin merkezinde kullanılan tipografik öğe, mesaj verme kaygısı taşımamaktadır. Burada da tipografi, görsel bir öğeye dönüştürülmüştür. İncelenen diğer afişlerden farklı olarak bu tasarımın merkezinde kullanılan, öne çıkartılan tipografi, bir görsel haline gelmiştir. Bu da Fikret Uçar'ın tanımına

gösterilebilecek iyi örneklerden biridir. Tasarımcı Amir Karimian, afiş tasarımlarının büyük bir çoğunluğunda tipografiyi bu biçimde kullanmıştır. Yapılan araştırmalarda genç tasarımcının Arap tipografisini oldukça özgün bir biçimde kullandığı görülmüştür.



Şekil 15. Homa Delvaray. Tipografik afiş tasarımı. 2017.

Kaynak: <https://www.lorainefurter.net/readme/graphic-design-iran.html> (Erişim: 15.06.2020).



Şekil 16. Homa Delvaray. Reciprocal visit. 2009.

Kaynak: <https://www.typographicposters.com/homa-delvaray> (Erişim: 16.06.2020).

Bir başka iyi örnek ise İranlı sanatçı Homa Delvaray'ın tasarımlarıdır. On yıldan fazla süredir tipografik afiş tasarımları yapan sanatçı, özgün afişleri ile dikkat çekmektedir. Afiş tasarımlarına bakıldığında bazılarında illüstrasyon kullanımları da görülse de her zaman tipografiyi özgün bir biçimde ön plana çıkartmıştır. Seçilen iki tasarıma bakıldığında Delvaray'ın iki farklı tarzdaki afiş tasarımları görülmektedir. Şekil 15'e bakıldığında Arap harflerinin bir doku haline getirilerek kullanıldığı görülmektedir. Okunurluk kaygısından uzak olan harfler, afişin tamamını kaplayarak bir görsel haline gelmiştir. Bununla birlikte kullanılan tipografi incelendiğinde Hat sanatındaki Kufi yazı biçimini andırdığı görülmüştür. Bu tasarım, Arap alfabesinin kendi formunu tamamen kaybetmeden de ne kadar özgün biçimlerde kullanılabileceğinin farklı bir örneğidir. Resim 16 ise sanatçının farklı bir tarzdaki diğer çalışmasıdır. Bu tasarıma bakıldığında tipografinin biçimsel ve görsel olarak farklı bir tarzda yorumlandığı görülmektedir. Sanatsal kaygının ağır bastığı tasarımda kullanılan harfler, dağınık bir biçimde yerleştirilmiştir. Dinamik bir kompozisyon, farklı dokularla bütünlük sağlanarak ortaya özgün bir afiş tasarımı çıkmıştır. Afişte okunurluk kaygısı az olsa da, sağ tarafa yerleştirilmiş açıklamalar bu durumun üstesinden gelmiştir.

Afiş tasarımlarında tipografi, zaman zaman görsel bir imgeye dönüşmektedir. Yani yazı ve imge arasındaki ayrım, afiş tasarımında farklı bir noktaya ulaşarak harflerin resme dönüşmesiyle sonuçlanır (Lehimler, 2015, s. 161). İncelenen afiş tasarımlarının da ortak noktası, kullanılan tipografilerin imgeye dönüşmüş olmasıdır. Bu tasarımlarda görüldüğü gibi herhangi bir illüstrasyon veya fotoğraf kullanılmamış, anlatmak istenilen tamamen tipografi kullanımıyla anlatılmıştır. Genellikle Latin harfleri ile yapılan tipografik afişlerde görülen bu durumun Arap alfabesinin kullanıldığı ülkelerde de oldukça başarılı bir biçimde ortaya konulduğu gözlemlen-

miştir. Tasarımların başarılı olmasının yanı sıra, Arap harflerinin estetik açıdan belki de Latin harflerinden daha başarılı kullanılabileceği görülmüştür.

4. MOHAMED SAMİR'İN AFİŞ TASARIMLARINDAKİ ÖZGÜN HARF KULLANIMLARININ İNCELENMESİ VE ÖNEMİ

Mohamed Samir, çok yönlü tasarımcı olarak bilinen, grafik tasarımın birçok farklı alanında çalışan bir tasarımcıdır. Mısırlı tasarımcı, kariyerine mühendis olarak başlayıp, grafik tasarımcı olarak devam etmektedir. Samir, çocukluktan beri sanata ilgisi olduğunu ve bilgisayarla beraber grafik tasarıma da ilgi duyup kariyer değişikliğine gittiğinden bahsetmiştir. Şu anda Apple'da kariyerine devam etmektedir. Birden çok önemli ödülü olan tasarımcının Nike, Mercedes gibi ünlü markalarla da çalıştığı bilinmektedir. Tüm bu farklı çalışmalarının içerisinde ise belki de en farklı ve dikkat çekenleri Arap alfabesi ile yaptığı tipografik afiş tasarımlarıdır. Samir, afiş tasarımlarında tipografiyi adeta bir görsel şölen olarak kullanmaktadır. Özellikle renk geçişleri ve harf formlarında kullandığı çeşitlilik çalışmalarını bambaşka bir konuma getirmiştir.

Sanatçı ile yapılan röportajda tasarımlarını gerçekleştirirken doğadan ilham aldığını, canlıların renklerinden, desen ve formlarından etkilendiğini söylemiştir. Belki de Samir'in tasarımlarının bu denli özgün olmasının bir nedeni de budur. Tipografik bir afiş yaparken doğayı gözlemleyerek ondan ilham almak doğal olarak farklı ve özgün sonuçlar doğuracaktır. Birçok tipografik afiş tasarımına bakıldığında farklı afişlerle karşılaştırıldığında birbirlerine benzer ortak noktalar göze çarpabilir. Fakat Samir'in afiş tasarımlarının büyük bir çoğunluğu diğer tasarımlara benzememektedir. Üç boyut algısı, renk kullanımı ve kendisinin de bahsettiği gibi doğadan ilham alarak tasarımlarını gerçekleştirmesi bu durumu özetlemektedir. Samir'in afişlerinin özellikleri bunlarla sınırlı değildir. Arap harflerini kullanım biçimi de önemli bir ayrıntıdır. Harfleri alışılmadık dışında formlara sokması, ve olabildiğince özgün bir biçimde ortaya koyabilmesi kendisini farklı kılan özelliklerden biridir. Bunların yanı sıra Mohamed Samir, tasarımlarını yaparken her zaman daha önce yapmadığı, görmediği ve kendisini zorlayacak farklı şeyler yapmaya çalıştığından bahsetmiştir (Samir, 2020).



Şekil 17. Mohamed Samir. Typosters serisinden bir afiş tasarımı. 2017.
Kaynak: <https://www.instagram.com/p/Bay2J7YgaZp/> (Erişim: 18.06.2020).

Şekil 17'de Mohammed Samir'in kendi işleri arasındaki en sevdiği tasarımlarından biri görülmektedir. "Kıvrımlı silindir" olarak adlandırdığı bu çalışma stilinde, harflerin çok farklı bir biçimde düzenlendiği görülmektedir. "Geometric Arabic Calligraphy" olarak adlandırdığı ve genel olarak geometrik Arap harflerinin kullandığı bu afiş serisindeki çoğu tasarım geçişli renklerle, kıvrımlar ve silindirlerin üzerine yerleştirilen tipografi ile oluşturulmuştur. Tipografinin yerleşim biçimi okunurluğu azaltsa da, harflerin anlaşılabilir olması mesajı iletmek için yeterli olmuştur. Her ne kadar Arapça bilmeyen bir izleyici için bu afişi okumak olanaksız olsa da tipografinin hem yalın hem de özgün bir biçimde kullanılması bu düşünceyi doğurmaktadır. Bununla birlikte sanatçının diğer afişlerinde de sıkça kullandığı "Gradient" yani renk geçişleri Samir'in tipografik afiş tasarımlarının adeta bir imzası haline gelmiştir. Ayrıca bu afiş tasarımında da yine daha önce sık sık bahsedildiği gibi tipografiyi bir imgeye dönüştürmüş, bunu yaparken sanat kaygısını ön plana taşımıştır.



Şekil 18. Mohamed Samir. Typosters serisinden bir afiş tasarımı. 2020.

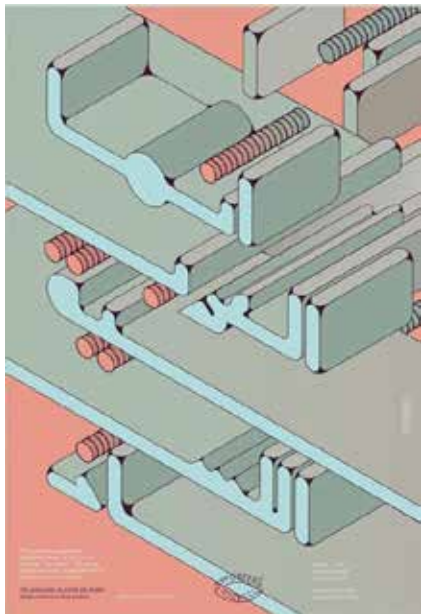
Kaynak: <https://www.behance.net/gallery/72987355/Typosters-20> (Erişim: 14.06.2020).

Şekil 19. Mohamed Samir. Geometrik Arap Kaligrafisi afiş serisinden bir tasarımı. 2017.

Kaynak: <https://www.behance.net/gallery/56125595/Typosters-017> Erişim: 14.06.2020).

Samir'in diğer bir çalışmasına bakıldığında yine ilk dikkat çeken harf formlarının özgünlüğüdür. Dinamik ve kıvrımlı bir yapıda olan harfler, izleyiciye hareket ediyormuş hissini vermektedir (Şekil 18). Diğer afiş tasarımlarında olduğu gibi bu tasarımında da geçişli renk kullanımı dikkat çekmektedir. Afişte kullanılan tipografilerin farklı biçimleri tasarımı adeta bir sanat eserine dönüştürmüştür. Her ne kadar ne yazdığı bilinmese de, oldukça dikkat çekici ve estetik bir yapıya sahip olan bu tasarım, izleyiciyi kendine çekebilmektedir. Bununla birlikte Mohamed Samir'in "Typosters" adlı afiş serisinde bulunan afişlerinde kullandığı bir yazı dikkat çekmektedir. Afişlerde bulunan "Bu seri, 21. Yüzyılda Arapça tasarım kültürünü zenginleştirmeyi amaçlıyor" cümlesi aslında afiş tasarımlarını hangi amaçla yaptığının göstergesidir. Gerçekten de bu tasarımlar Arapça tasarımlara ve hatta tipografik afiş tasarımlarına bile farklı bir soluk getirmektedir.

Sanatçının Şekil 19'daki tasarımına bakıldığında yine kendi stilini yansıtabilen ama bir o kadar da farklı bir tasarım görülmektedir. Diğer afişlerinden farklı olarak bu tasarımda Arap harfleri geometrik bir biçimde ve derinlik algısı da katılarak oluşturulmuştur. "Geometric Arabic Calligraphy Posters" yani "Geometrik Arap Kaligrafisi Afişleri" adlı bu afiş serisinde, genel olarak Arap harflerinin geometrik bir biçime dönüştürülerek yerleştirildiğini ve okunabilir afişlerin ortaya konduğu görülmektedir. Tasarımda yine Samir'in genellikle uyguladığı geçişli renkler dikkat çekmektedir. Bununla birlikte dinamik kompozisyon bu afişte de uygulanmıştır. Afiş bakıldığında tipografinin bir imgeye dönüştüğü görülmektedir.



Şekil 20. Mohamed Samir. Typoster serisinden bir afiş tasarımı. 2019.
Kaynak: https://www.instagram.com/p/B4zz9_mBSMu/ (Erişim: 19.06.2020).

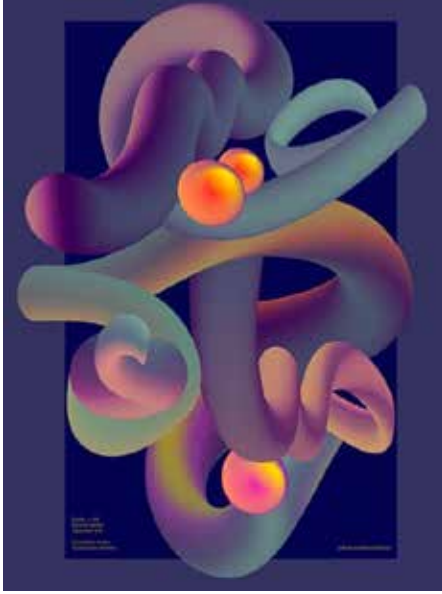


Şekil 21. Mohamed Samir. Typoster serisinden bir afiş tasarımı. 2020.
Kaynak: <https://www.instagram.com/p/CAtC3uyhFul/> (Erişim: 19.06.2020).

Çok yönlü tasarımcı olarak bilinen Mohamed Samir, afişlerinde de farklı tasarımlarla karşımıza çıkmaktadır. Şekil 20 ve 21'de de görüldüğü gibi, tipografik afiş tasarımlarında sıkça kullandığı geçişli renkler, üç boyutlu harfler görülmemektedir. Şekil 20'ye bakıldığında hem renk hem de biçim kullanımı oldukça farklıdır. Genelde daha canlı ve parlak renkler kullanmayı tercih eden Samir, bu tasarımında pastel renkleri tercih etmiştir. Yine tipografinin bir imgeye dönüştüğü çalışmada, harfler diğer tasarımlarından çok daha farklı bir biçimde ele alınmıştır. Aslında bu tasarımda tipografinin bir illüstrasyona dönüştüğünü söylemek bile doğru olabilir. Samir afiş tasarımını yayınlarken yaptığı açıklamada afişin her iki tarafına giren ve çıkan kelimelerin sürekli akışını sağlamak için Kashida'yı yani Arapça harflerle bağlantıyı kullanmaya odaklandığını belirtmiştir.

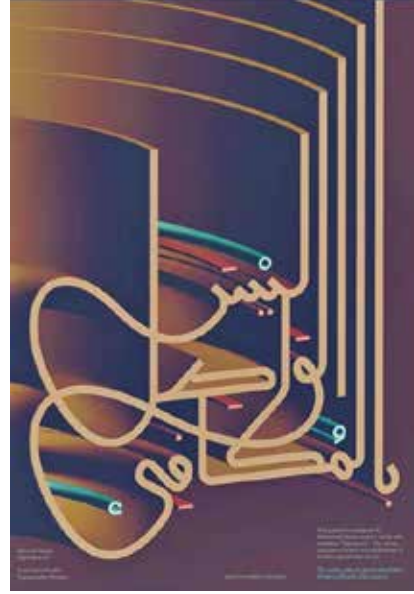
Şekil 21'de ise Samir'in tipografik afiş tasarımlarından çok farklı bir tarz bulunmaktadır. Yine tipografinin farklı bir formda kullanımı hâkim olsa da, daha okunaklı sistematik ve iki boyutlu bir tasarım görülmektedir. Arap harflerinin ince ve kıvrımlı çizgilerle oluşturulmuş olması ve birbirleriyle bağlantılı bir form oluşturmaları dikkat çeken detaylardır. Bununla birlikte kompozisyonun alt tarafında adeta parçalanarak dağılmış harflerin afişin dışına taşmışçasına yerleştirilmesi de genel olarak afiş tasarımda neredeyse hiç rastlanmayan bir görüntüdür. Git-

gide dağılan harfler, durgun bir tipografi ile birleşerek tasarıma farklı bir dinamizm katmıştır. Elbette bu afiş tasarımı baskı haline getirilince aynı etki oluşmaz. Fakat gelişen teknoloji ile birlikte afiş tasarımlarının dijital platformlarda oldukça fazla yayınlanması bu duruma olanak sağlamıştır. Belki de afiş tasarımları -özellikle çağdaş tipografik afişler- teknoloji ve sosyal medyanın gelişimi ile beraber çok farklı boyutlara ulaşacaktır. Samir'in bu tasarımındaki tipografinin dışarı taşması da buna iyi bir örnek ve başlangıç olarak görülebilir.



Şekil 22. Mohamed Samir. Ty posters serisinden "İyi bayramlar" afiş tasarımı. 2019.

Kaynak: <https://www.instagram.com/p/BySmbgiBNij/> (Erişim: 19.06.2020).



Şekil 23. Mohamed Samir. Geometrik Arap Tipografisi afiş serisinden bir tasarımı. 2019.

Kaynak: <https://www.instagram.com/p/B3zjQ6ZByvy/> (Erişim: 19.06.2020).

Mohamed Samir'in birbirinden farklı ama kendi tarzını yansıtan tipografik afiş tasarımlarının her biri, izleyiciyi bambaşka hislere sürüklemektedir. Şekil 22 ve 23 'de görülen afişler birbirinden farklı özelliklere sahip iki başarılı tasarım örneğidir. Şekil 22, bayram kutlaması için tasarlanmış "İyi bayramlar" yazan bir afiş tasarımıdır. Tasarıma ilk bakıldığında Arapça bilen bir kişi bile olsa bunun tipografik bir afiş olduğunu anlamakta zorlanabilir. Tipografinin bu denli farklı ve alışılmadık dışında kullanılması, tasarımı özgün kılmaktadır. "Afiş tasarımı görülmeyeni keşfetmeye çalışır. Bir başka deyişle afiş, günlük yaşamda karşılaşmadığımız görüntülerle iletişim kurmayı hedefler" (Lehimler, 2015, s.147). Bu durum özellikle tipografik afiş tasarımlarında daha çok görülür ve bunu yapabilmek, görsel kullanılarak bir afiş yapmaktan daha zordur. Çünkü herhangi bir görüntüyü çizmek, zihindeki kağıda yansıtmak, bunu tipografiyi kullanarak yapmaktan çok daha kolaydır. Harfleri imgeye dönüştürmek her ne kadar kolay olmasa da belki de bir görselden veya fotoğraftan daha etkili hale gelir. Şekil 22'deki tipografi de bir imgeye dönüşüp kompozisyondan taşarak oldukça etkileyici bir afiş tasarımı haline gelmiştir. Şekil 23'e bakıldığında yine Mohamed Samir'in tarzını da yansıtan fakat tipografik açıdan daha farklı ele alınmış bir afiş görülmektedir. Samir bu tasarımında okunurluğa önem vermiş, yazıyı belli bir düzen içerisinde yerleştirmiştir. Yine bu afişte de geçişli renklerin kullanımı göze çarpmaktadır. Ayrıca Samir, bu tasarımında da tipografiyi derinlik vererek kullanmıştır. Afişe ilk bakıldığında, diğer örneklerden farklı olarak, bir Arap alfabesinin kullanıldığı ko-

layca anlaşılmaktadır. Alfabenin büyük bir kısmı aynı, nokta ve çizgilerin ise farklı renklerde kullanarak tasarıma hareket katılmıştır. Her ne kadar bu afişte okunabilirlik söz konusu olsa da tipografinin özgünleştirildiği görülmektedir. Harflerdeki dikey formlar daha uzun, kıvrımlar ise daha abartılı kullanılmıştır. Afişteki dinamik kompozisyonun bir nedeni de harflerin bu şekilde kullanılmasıdır. Tasarımda bu defa tipografi bir görsele dönüşmemiş fakat yapılan ufak değişiklikler ve renk kullanımı sayesinde oldukça güçlü bir etkiye sahip olmuştur.



Şekil 24. Mohamed Samir. Amiability / Sevimlilik. 2019.

Kaynak: <https://www.instagram.com/p/B34rW8thlnW/> (Erişim: 21.06.2020).

Samir'in farklı tasarımlarından biri de "Amiability" yani "Sevimlilik" isimli bu afiş tasarımıdır. Tasarımda Arap harflerini geometrik bir yapıda tekrar yorumlamıştır (Şekil 24). Afişteki sanat kaygısı, mesaj verme kaygının önüne geçmiştir. Çünkü afişe bakıldığında ilk görülen harfler değil, sanki dalgalanan şekiller olarak algılanmaktadır. "Typoster" serisinden olan bu afiş de Arap tipografisine ve Arap harflerine önemli kazanımlar sağlayacak bir tasarımdır. Sanatçı ile yapılan röportajda tipografik afiş tasarımlarında okunurluğun önemli olduğunu fakat okunurluk oranının kullanılan tipografik ögenin amacına bağlı olduğunu söylemiştir (Samir, 2020). Samir'in okunurluk ile ilgili bu yorumu aslında çok doğru ve yerindedir. Çünkü eğer bir tipografik afiş tasarımında kullanılan tipografi sadece mesaj verme amacı ile bulunuyorsa okunurluk kaygısı elbette daha yüksek olmalıdır. Fakat bir afiş tasarımında kullanılacak olan tipografinin mesaj verme kaygısı ikinci planda ise bu durum değişebilir. Samir de bu tasarımda mesaj verme kaygısı taşımayan, sanat kaygısının daha ağır bastığı bir afiş tasarımı ortaya koymuştur.

İncelenen bu tasarımları Mohamed Samir'in tipografik afiş tasarımlarının arasından her birinin tarzının farklı olması dikkate alınarak seçilmiştir. Böylece Samir'in birbirinden başarılı onlarca afiş tasarımlarında kullandığı farklı çalışmalar ele alınmıştır. İncelemelerde tipografik yaklaşımların ve renk kullanımlarının özgünlüğü, kompozisyon farkları tartışılmıştır.

SONUÇ

Afiş tasarımında tipografi artık alışılmışın dışında kendini göstermektedir. Bu durum özellikle Latin harfleri ile oluşturulan tipografik afiş tasarımlarında görülmektedir. Genellikle Latin alfabesi ile oluşturulan tasarımlar, Orta doğu ülkelerinde Arap alfabesi ile görülmektedir. Oldukça eski ve dünyada en çok kullanılan alfabelerden olan Arap alfabesinin afiş tasarımında kullanımları incelenmiş ve zamanla bu durumun gelişip değişerek hangi noktaya geldiği gözlemlenmiştir. İncelenen farklı sanatçıların farklı afişlerinde, Arap alfabesi kullanımı bazı tasarımlarda sadece bir iletişim aracı, bazılarında ise tasarımın kendisi olarak karşımıza çıkmıştır. Bunların yanı sıra yapılan araştırmalarda çağdaş tipografik afiş tasarımlarının, Arap alfabesiyle beraber ne denli farklı ve özgün bir yapıda olabileceği görülmüştür. Bununla birlikte Arap alfabesinin aslında oldukça estetik ve özgünleştirmeye açık bir alfabe olduğu sonucuna varılmıştır.

Tasarımcı Mohamed Samir'in tipografik afişleri ise, Arap alfabesi ile tasarlanan afişlerin arasında en özgün ve başarılı tasarımların içerisinde olup, incelemeye değer görülmüştür. Samir'in afiş tasarımlarında kullandığı belli başlı özellikler dikkat çekmiştir. Bunlar; geçişli renkler (Gradient), üç boyutlu formlar, kıvrımlı silindirik formlar ve derinlik etkisi olmuştur. Samir'in çok yönlü bir tasarımcı olması, tipografik afiş tasarımlarına da yansımıştır. İncelenen bazı afiş tasarımlarında yukarıda sayılan özelliklerin neredeyse hiçbiri olmamasına rağmen yine de kendi tarzını yansıtabilen farklı tasarımlar ortaya koyduğu görülmüştür. Samir'in tasarımları incelendiğinde Arap alfabesinin çok farklı biçimlerde var olabileceği anlaşılmıştır. Sanatçı ile yapılan röportajda, tasarımlarını gerçekleştirirken doğayı gözlemleyip ilham aldığını belirtmiştir. Belki de bu durum Samir'in tasarımlarının özgünlüğünün başlıca sebebidir. Samir'in tasarımlarındaki tipografinin, bir iletişim aracı olması ile birlikte görsel bir öge olarak da kullanıldığı görülmüştür. Bazı tasarımlarında tipografinin kullanımı öyle farklıdır ki, bunun bir yazı olduğunu anlamak olanaksız olabilmektedir. Bazı tasarımlarında ise okunabilir bir tipografi kullanmış fakat yine de harfler üzerinde oldukça özgün değişiklikler gerçekleştirmiştir. Bu da Samir'in tasarımlarının farkını ortaya koyan başka bir durum olmuştur.

Sonuç olarak Mohamed Samir'in afiş tasarımları oldukça farklı ve ilham verici bulunmuştur. Samir'in Arap alfabesi ile oluşturduğu çağdaş tipografik afiş tasarımlarının özellikle Türkiye'de bilinirliğinin artması hem tasarımcılara hem de tasarım öğrencilerine farklı bakış açıları kazandırabileceği sonucuna varılmıştır. Sanatçı ile yapılan röportajda, bu alanda kendini geliştirmek isteyen öğrenci ve tasarımcılara, olan tasarımları incelemeleri, temeli iyi öğrenmeleri ve tarihten ilham alarak kendi stillerini geliştirmeleri tavsiyesinde bulunmuştur. Samir'in tipografik afiş tasarımlarının, sıkça karşılaşılan ve Latin harfleri ile oluşturulmuş çoğu tipografik afiş tasarımından daha ilham verici, başarılı ve farklı olduğu görülmüştür. Bunun da Arap alfabesinin sahip olduğu estetik form ve dinamik harf yapısının yanı sıra, Mohamed Samir'in yaratıcılığı ve farklı bakış açısı ile gerçekleştirebildiği sonucuna varılmıştır.

KAYNAKÇA

- Ambrosse, G., & Harris, P. (2012). *Görsel Tipografi Sözlüğü*. İstanbul: Literatür Yayınları.
- Aydın, M. (2018). Arap Dili. *İstanbul Aydın Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi* (1), 1-18.
- Aydın, M. (2018). Arap Yazı Sistemi. *İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi*, 10 (4), 1-8.
- Becer, E. (2015). *İletişim ve Grafik Tasarım*. Ankara: Dost Yayınları.
- Faulmann, C. (2015). *Yazı Kitabı*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- İpek, A. (2017). Türk Harf Devrimi Öncesi Bir Alfabe Önerisi: «İlmi ve Tarihi Esaslara Nazaran Harflerimiz Latin Harflerinin Aynıdır» Adlı Eser. *SEFAD* (37), 19-44.
- Jean, G. (2018). *Yazı İnsanlığın Belleği*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Yayınları.
- Lehimler, Z. (2015). Afiş tasarımında optik yanılsama. Sanatta Yeterlilik Tezi. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Grafik Anasanat Dalı. İstanbul.
- Samir, M. (2020, Haziran 18). Afiş tasarımları üzerine. (I. Artan, Röportaj Yapan)
- Sarıkavak, N. K. (2014). *Çağdaş Tipografinin Temelleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Sarıkavak, N. K. (2014). *Kaligrafik ve Tipografik Deneysel Tasarımlar*. İstanbul: Grafik Tasarım Yayıncılık.
- Selamet, S. (2012). Türk Hat Sanatı, Harf Devrimi ve Tipografi Üzerine Bir Değerlendirme. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(39), 171-183.
- Topaloğlu, F. (2018). Türk Hat Sanatından Kaligrafiye Geçişin İncelenmesi. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Arel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Grafik Tasarımı Anasanat Dalı. İstanbul.
- Uçar, F. (2004). *Görsel İletişim ve Grafik Tasarım*. İstanbul: İnkılap Yayınevi
- URL 1. www.typographicposters.com/majid-abbasi adresinden alındı Erişim Tarihi: 02.01.2021
- URL 2. <http://www.momayez.ir/en/biography/> adresinden alındı Erişim Tarihi: 02.01.2021

KADIN İMGESİ ODAĞINDA PRE-RAFAELITE BROHTERHOOD YAPITLARINDA ŞİİR VE RESİM KARDEŞLİĞİ

ÖZLEM ÜNER

ÖZ

Bu çalışmada Pre-Raphaelite Brotherhood grubunun ana temalarından biri olan meleksi kadın imgesinin kökenleri ve grubun edebi metinlerle olan etkileşimleri araştırılmıştır. Bu doğrultuda 19. yüzyıl İngiliz resminde önemli bir yeri olan Pre-Raphaelite grubunun ilkelerini oluşturan Raffaello sonrası sanatın yozlaştığı düşüncesi ve Ortaçağ mistisizmine yönelim, çalışmanın kapsamını oluşturmaktadır. Pre-Raphaelite grubu ressamı toplumsal olayları kadın kimliği üzerinden irdeleyerek kendi ilkelerini ve önermelerini simgesel bir anlatımla tasvir etmişlerdir. Sıklıkla şiir ve edebi metinlere yer verdikleri yapıtlarında yaygın olarak karşımıza çıkan meleksi kadın tiplemesi, 13. yüzyıla ait Dolce Stil Nuovo adlı sone tarzı şiirin ana teması olan asil, erdemli ve şair ile tanrı arasında bir köprü görevi gören ilahi bir kadındır. Pre-Raphaelite ressamı, meleksi kadın tiplemesini Viktoryan toplumunda cinselliği ve fahişelik mesleği gibi sebeplerle aşağılanan kadın kimliğine karşı bir eleştiri olarak kullanmışlardır.

Anahtar Kelimeler: Dante G. Rosetti, Meleksi Kadın, Dolce Still Nouvo, Viktoryan Dönemi, Resim.

FOCUSING ON THE FELLOWSHIP OF POETRY AND PAINTING IN THE WORKS OF PRE-RAPHAELITE BROHTEHOOH

ÖZLEM ÜNER

ABSTRACT

The origins of the image of the woman, one of the main themes of the Pre-Raphaelite group, and the group's contacts with the texts, were investigated in the light of findings. Accordingly, the idea of the Pre-Raphaelite group, which has an important place in nineteenth century English painting, that post-Raphaelite art is degenerated and the principle that it is necessary to return to Medieval mysticism constitute the scope of the study. In this context, The painters of the Pre-Raphaelite group have depicted their own principles and propositions by examining social events through female identity. The female character, which we often encounter in her works, which often include poetry and literary texts, is the noble, virtuous woman who is the theme of the thirteenth century sonnet style poem Dolce Stil Nuovo, and the angelic woman who acts as a bridge between poet and god. The PreRaphaelite group has been used as a criticism of the angelic woman theme, which they support with poetry in their paintings, against the female identity that is humiliated in Victorian society for reasons such as sexuality and prostitution profession. The Pre-Raphaelite movement, which points to women's problems and carries it to the present day with its artistic features, reminds us of the universality of art by reminding a short-foot attempt to go back to oblivion.

Keywords: Dante G. Rosetti, Angelic Woman, Dolce Still Nouvo, Victorian Period, Painting.

1. GİRİŞ

19. yüzyıl İngiltere'sinde Kraliçe Viktorya'nın hüküm sürdüğü 1837-1901 yılları, kendi içinde gelişmeleri olan bir değişim dönemi olarak kabul edilir. Bu dönemde sanayileşme ve kalkınmanın getirdiği ekonomik, sosyal ve kültürel dönüşümler, hızla artan zenginlik ve maddi değerlerin yükselişi, toplumda insani değerlerin sarsılmasına neden olarak ahlaki yapının bozulmasına ve yozlaşmaya yol açmıştır (Urgan, 2003, s. 341-394). Değişen değerler arasında sıkışan birey, maddi dünyanın katı ve sert düzeninden sıyrılmak için aile kurumuna tutunmak istemiştir. Böylece aile yaşamı, huzurun bulunabileceği ahlaki ve dini değerlerin korunabileceği bir yer olarak önem kazanmış ve kadın da onu temsil eden kişi olarak merkezi bir konuma getirilmiştir. Tarih boyunca eğitimden mahrum bırakılmış olan kadın, henüz yüzyıl başlarında eğitimde ve iş yaşamında yer almaya başlamışken yeniden ev yaşamına yönlendirilerek, yüksek öğrenim görmesi ve iş hayatına katılması engellenmeye başlanmıştır. Ancak aynı zamanda toplumun bazı kesimlerinde kadının yeri konusunda modern görüşler de var olmaktadır. Örneğin; dönemin önemli bir düşünürü olan John Ruskin, "Of Queens Garden" adlı konferansında kadının bir köle gibi boyun eğerek erkeğin gölgesinde kalmasını reddederek, kadının erkeğe eşlik eden bir arkadaş olması gerektiğini öne sürer. Fakat bu modern kadın rolüne sadece muhafazakar kesimler tepki göstermekle kalmaz, aydın kadınlar arasında bile bu tür kadın haklarına karşı itiraz edenler bulunmaktadır. Çünkü, özgürlük, kadını dış dünyaya yöneltecek ve aile yapısı tehlikeye girecektir. Oysa evdeki kadın her türlü kötülükten arınmış, sadık bir eş ve anne olarak kutsal bir varlık olmak durumundadır (Akt. Demir, 1998, s. 12-15).

Viktorya Dönemi'nde ortaya çıkan sarsıcı ve çalkantılı sosyal değişimler, sanat alanına da yansyarak birçok yeni sanat hareketinin başlamasına neden olmuştur. Bunların büyük bir çoğunluğu 18.yüzyılda kurulmuş Kraliyet Akademisi çevresinde gerçekleşecektir. Akademinin geleneksel yapısının toplumun kültürel ve sosyal değişimlerine ayak uyduramaması ve sadece Rönesans eserlerinin kopyalarına dayanan, idealist, kuralcı eğitim tarzı, bazı genç ve yetenekli öğrenciler tarafından tepki çekmeye başlayacaktır. Dante Gabriel Rossetti, bu öğrencilerden biri olarak Pre-Raphaelite hareketini başlatan bir öncüdür.

2. PRE-RAPHAELITE BROTHERHOOD VE OLUŞUM DİNAMİKLERİ

2.1. "Akademi"ye Tepki

Kraliyet akademisi, 18. yüzyılda monarşinin gücünü yansıtmak üzere ulusal bir anlatım dili oluşturmak amacıyla kurulmuştu. Antik sanatın ilkelerine dayanan, idealleştirilmiş form anlayışına bağlı olan bir eğitim modeliyle genç sanatçıların yetiştirileceği, himaye edileceği ve destekleneceği bir misyona sahipti. Ancak, kralın hakimiyetinde olan kurum, zaman içinde toplumda mutlak bir sanat beğenisi oluşturan kuralcı bir yapıya dönüşmüştür (Denis ve Colin, 2000, s. 120). Viktorya döneminde Sir Joshua Reynolds'un başkanlığında olan Akademi, toplumdaki sosyal değişimlere adapte olamadığı ve yüzyılın gerçeklerinden uzaklaştığı için klasik ve kuralcı eğitimin içinde hapsolmüştür. Bu durum öğrenciler tarafından eleştirilmiş ve farklı öğrenci grupları bir araya gelerek Akademi eğitimine karşı çıkmaya başlamışlardır (Grieve, 1984, s. 23-5). Dante Gabriel Rossetti önderliğinde kurulan Pre-Raphaelite Brotherhood, bu gruplardan biridir. Raffaello sonrası sanatın yozlaştığı, bu nedenle klasik sanatın topluma

hizmet etmediği, sanatın ahlaki bir amacı olması gerektiği söylemleriyle ortaya çıkan Pre-Raphaelite grubu, eleştirel ve toplumcu görüşleri ile akademinin eğitimine tepki gösteren bir çok öğrenci grubundan çok daha öteye gitmiş ve popüler olmuşlardır (Akt. Yaşdağ, 2017, s. 172). Çünkü; grubun değişim arayışı, sadece sanatla sınırlı kalmamış, sanattaki yozlaşma, toplumdaki ahlaki temellerin sarsılması ve manevi değerlerin kaybolmasına da tepki göstermişlerdir.

2.2 Devrimin İzleri

Ester Wood, "Rosetti ve Pre Raphaelite" adlı kitabında grubun sanat ilkelerinin ya da form anlayışının arkasındaki etik, estetik ve politik görüşün kaynağını Jean Jacques Rousseau ve Fransız devrimine bağlamaktadır (Akt. Bölüktaş, 2018, s. 2). Rousseau, herşeyden önce uygarlığa ve uygarlığın yarattığı eşitsizliğe işaret eden bir düşünürdür. Ona asıl şöhretini kazandıran "Bilimler ve Sanatlar Üzerine Konuşma" adlı yapıtında genel anlayışın tersine bilimlerin ve sanatların gelişmesinin toplumların ilerlemesine hizmet etmediği, aksine onların doğasını ve kökenlerini bozduğunu iddia etmiştir. Bu iddiasını bilimin özgürlükleri kısıtladığı, uygarlık adı altında insanları köleliğe alıştırdığı, erdemi yok ederek lükse düşürdüğü, sonuç olarak inancı ve dini ortadan kaldırdığı gibi olgulara dayandırmış ve bunları tarihsel örneklerle temellendirmeye çalışmıştır. Aslında onun bu yaklaşımı, özünde bilim ve sanattan çıkar elde etmeye çalışan bir takım insanların zenginleşerek toplumun geri kalanının yoksullaşmasına neden olması, oluşan eşitsizliğin temel göstergesi olan mülkiyetin kabul görmesi ve tüm sosyal kurumların bu eşitsizliğe hizmet ettiği için sakıncalı olduğu düşüncesine dayanır (Rousseau, 2007, s. 10-30). Rousseau'nun Avrupa ve dünya için önemi, onun temellerini attığı Fransız İhtilali'nin, eşitlik, özgürlük ve adalet kavramlarını gündeme getirmesidir. Bu bağlamda, 18. yüzyılın sanat karakterini belirleyen Fransız Akademisi katı kuralları ve geleneksel anlayışı ile hakimiyetini sürdüürken devrimin bir yansıması olarak ortaya çıkan Romantizm akımı, akademiye karşı gelerek klasik öğretinin bütün kurallarını yıkmış, özgürlük, içsellik, bireysellik, eleştiri gibi kavramları kullanarak aşk, ölüm, doğa, din, ruhsallık gibi konuları gündeme getirmiştir. Devrimin sanatı olarak gelişen Romantizm, duyguya ve coşkuya dayanan anlayışıyla sanatta özgürleşmenin tohumlarını atmıştır. Pre-Raphaelite ressamı da bu zemin üzerinde sanatın topluma hizmet etmesi düşüncesiyle akademi kurallarına karşı çıkmakta ve maddileşen dünyaya tepki olarak insani değerleri önemseyen romantik bir bakışı benimsekterdiler.

2.3. John Ruskin ve Simgecilik

19. yüzyılın sonlarında Romantizm'in özgürlüğüne ve kişiselliğine karşı çıkarak nesnel dünyanın gerçekliğini savunan bir takım sanatçılar ve edebiyatçılar Sembolizm akımının gelişmesine yol açmışlardır. Bu sanatçılar ülküçülüğü ve sezgiciliği ileri sürerek gerçeğin doğrudan değil dolaylı bir anlatımla ifade edilebileceğini savunuyorlardı. Bu da ancak sembolik bir anlatımla mümkün olabilirdi. Sanatçı, duyular arasındaki iletişim ağını sembollerle ve imgelerle kurarak gerçeğe ulaşmalıydı (Üner, 2013, s. 53). Romantizm ve Sembolizm akımlarının arasındaki tarihsel süreçte ortaya çıkan Pre-Raphaelite grubu, devrimci tavrılarıyla Romantizm'e, simgesel anlatımlarıyla Sembolizm'e yaklaşırlar. Onların asıl dinamiği olan, Raffaello sonrası sanatın yozlaştığı düşüncesi ve Ortaçağ mistisizmine yönelimleri, Romantizm ve Sembolizm akımlarının niteliklerini bir arada kullanmalarına yol açmıştır. Ancak, Akademi'nin geleneksel tavrına

karşı ortaya koydukları gerçekçilikle beraber çağın çelişkilerini yansıtan bir anlatım olarak simgesel ifadeye yönelmelerindeki diğer büyük etken çağın önemli düşünürü John Ruskin'dir.

John Ruskin, Rönesans sonrası Avrupa resmini doğaya bağlı olmadığı için eleştirmiştir. Ona göre doğa, Tanrı'nın bir işaretidir. Doğa üzerinde yoğun bir çalışma mistik anlama ulaşmanın bir koşuludur. Bu nedenle sanatçının gördüğünü doğru biçimde yansıtarak doğaya bağlı olması gerektiğini ve nesnelerin taşıdığı anlamları sembollerle yansıtabileceğini ileri sürmektedir. Ruskin aynı zamanda sanatın belli bir zümreye ait olmasına karşı çıkararak herkesin sanata hakkı olduğunu ve sanatın topluma mal olması gerektiğini savunur. Toplumda yaygınlaşan Ruskin'in ilkeleri, PreRaphaelite grubu tarafından benimsenmiş ve kuruluş ideallerinin oluşmasında katkısı olmuştur. Ruskin ve PreRaphaelite grubu Akademik sanata ve topluma karşı aynı tepkiyi göstermekte, görünenin arkasındaki anlamı keşfetmeyi ve hakikate ulaşmayı amaç edinmekteydiler (Kiriş, 2007, s. 35-37). Bu doğrultuda eserlerini biçimlendiren Pre Raphaelite ressamı Sembolizm akımının da doğmasına öncülük etmiş oldular.

Pre-Raphaelite grubu sanatçıları, yapıtlarında ele aldıkları tarihi, dini ve edebi konuları gerçekçi ve doğaya uygun biçimde tasvir ederken simgeler kullanarak nesnelerin ardındaki manevi anlama ulaşmaya çalışırlar. Artık hiçbir şey idealize edilmemeli, herşey gerçekte olduğu gibi açık ve net bir şekilde ortaya konmalıdır. Tinsel olana ve hakikate ulaşmak böylece mümkün olabilecektir. Ancak onların bu dolaylı anlatımı, Viktorya çağının nesnellığı içinde Ortaçağ mistisizmine geri dönme arzuları, saf ve romantik bir vizyonla aslında mümkün olmayan bu yönelimi mümkün hale getirdikleri için toplumun büyük kesimi tarafından anlaşılammalarına ve sorgulanmalarına yol açmıştır (Akt. Yaşdağ, 2017, s. 175).

2.4. Edebi İlhamlar

Pre-Raphaelite grubu, otoriteye ve geleneğe karşı gösterdikleri protest ve isyankar davranışlarında dönemin önemli şairleriyle etkileşim içinde olmuşlardır. Eserlerinde manevi öğretileri ve toplumsal sorunları ele alırken dini konular yanında edebi metinlere de yer vermişlerdir (Yaşdağ, 2017, s. 179). John Keats'in "The Eve of St. Agnes", Alfred Tennyson'un "Lady of Shalott ve Mariana", Thomas Hood'un "Punch ve The Song of the Shirt", Goethe'nin "Faust" gibi yapıtları Pre-Raphaelite ressamı tarafından sıkça konu edilmiştir (Taylor, 2011, s. 52). Ayrıca dönemin ünlü yayıncısı Edward Moxon da Tennyson şiirlerini illüstrayonlarla ve Pre-Raphaelite ressamlarının ahşap oyma baskılarıyla bir araya getirerek yayınladığı kitaplarıyla resim-şiir etkileşimine öncülük etmiştir.

Pre-Raphaelite grubunun resimlerinde edebi metinler, bazen doğrudan bir şiirin adı olarak benzer bir temayla, bazen de resmin çerçevesinde ya da resmin içinde bir dize veya bir cümleyle simge olarak karşımıza çıkar. Tennyson'un Shakespeare'in bir karakterinden esinlendiği, karşılıksız aşk yüzünden mahvolmuş bir kadını anlatan "Marianna" adlı şiiri ile John E. Milias'in aynı ismi verdiği yapıtı, grubun resim ve şiir etkileşimine gösterilebilecek bir çok örnekten biridir (Şekil 1). Resimde, sevgilisi tarafından terk edilmiş, ama hala umutla onun yolunu bekleyen genç bir kadının hikayesi sembollerle anlatılmaktadır. Vitray pencereler, Meryem ikonografisi ile tezat oluşturarak hayal kırıklığını yansıtırken dışarıdaki solmuş yapraklar, geçen zamanı ve kadının solan ömrünü ima eder. Resimdeki sembolik anlatıma eşlik eden Terry-

son'un dizelerinde ise; Marianna, hayatının kasvetinden, umutsuz ve yorgun aşkından dolayı ölümü arzu ettiğini ifade etmektedir.



Şekil 1. John Everet Millais, Marina, 1851, 59.7x49.5cm. Tahta panel, yağlıboya.

Kaynak: Tate Britain, London. www.tate.org.uk/art/artworks/millais-mariana-t07553 (Erişim Tarihi: 03 Ağustos 2020)

William Holman Hunt ise "The Awakening Conscience" adlı resminde, sosyal bir olgu olarak kadının metres hayatını, resme dahil ettiği Thomas Moore'un "Oft in the Silly Night" adlı şiir dizeleriyle irdelemekte ve çözüm önerisinde bulunmaktadır (Şekil 2). Piyanonun üzerinde yer alan notalarda okunan dizeler, kadının uyanışını işaret eder. Sembollerle donatılmış resim, muhtemelen yeni döşenmiş bir oda içinde yasadışı bir ilişki anını canlandırmaktadır. Dönemin anlayışına göre iffetsiz kadın, içinde bulunduğu durumu idrak ederek bir anda yerinden doğrulmaktadır. Piyanonun üzerinde görülen şarkı sözleri, genç kadına kırsala dayanan köklerini hatırlatmış, yaşadığı yasak ilişkiden dolayı içinde bulunduğu kötü durumun farkına varmasına neden olmuştur. Aynadan gördüğümüz bahçe, kadının özgürleşmesine işaret ederken içeri süzülen ışığın kadının yüzüne yansması onun zihinsel olarak aydınlandığını sembolize etmektedir.



Şekil 2. W.Holman Hunt, The Awakening Conscience, 1853, 76.2x55.9 cm

Kaynak: Tate Britain www.tate.org.uk/art/artworks/hunt-the-awakening-conscience-t02075 (Erişim Tarihi: 03 Ağustos 2020)

Pre-Raphaelite grubu öncüleri, Hristiyanlığın merhametli ve şefkatli Mesih kavramından oldukça yararlanmışlardır. Koyu bir dindar olan W. Holman Hunt, dini öğretileri, kadının günahkar hayatının kurtuluşu olarak görür. Bu kavram, mesih'in affediciliğine ve Mezdelli Meryem'i kabul etmesine dayanmaktadır. Pre-Raphaelite ressamaları tasvirlerinde karşılıksız, trajik, yasadışı ya da yasak olsun, sevginin yıkıcı doğasına ilişkin genellikle bir dereceye kadar gerçekçiliği hedeflemekle birlikte olayları ve duyguları yorumlayarak kendi idealleriyle birleştirmişlerdir. Sanatlarıyla ideallerini harmanlama girişimi her zaman başarıya ulaşmasa da, toplumsal çelişkiler konusundaki farkındalıkları, bunlara meydan okumalarına olanak sağlamıştır.

3. DANTE GABRİEL ROSETTİ EKSENİNDE PRE-RAPHAELİTE RESİM VE ŞİİR KARDEŞLİĞİ

Pre-Raphaelite ressamalarının şiir ve edebiyatla olan etkileşimlerinin temel nedeni, Viktorya Çağı'nın aşırı nesnelleşen, maddiyatçı yapısı karşısında sanatçıların ortak paydalarda birleşmeleri olabilir; ancak diğer önemli neden D. Gabriel Rosetti'nin şairliği ve şiire olan tutkusudur. Şiirle olan ilgisi aileden gelmekte olan Dante Gabriel Rosetti, William Blake gibi İngiliz ressam/şair geleneğinin önemli temsilcilerinden biridir. Onun şiire olan ilgisi resimden daha fazla olmasına rağmen ressamlığı, şairliğinden daha çok kabul görmüştür.

D. Gabriel Rosetti, iki disiplinde de verdiği eserlerinde Pre-Paphaelite grubunun sembolü haline gelecek olan "yalnız kadın" imgesine bağlı kalmıştır. Bunun önemli örneklerinden biri olan "The Blessed Damozel" adlı şiiri ve tablosu (Şekil 3), Rosetti'nin eşleştirilmiş resim ve şiirlerinden birisidir. Tabloda zamansız ölümüyle cennete intikal etmiş ama hala geride bıraktığı sevgilisini arzulayan, romantik yalnız bir kadın figürü tasvir edilmiştir. Fiziksel canlılık, tensellik, zarafet ve masumiyet gibi dünyevi kadınsı özellikleri yanında, figür, kutsallık mertebesini işaret etmektedir. "The Blessed Damozel" şiiri ise; 24 kıtadan oluşan, dramatik bir monologdur ve resimdeki gibi kadının toplumdaki konumunu ve ona ilişkin yaşamsal değerleri sorgulamaktadır (Kılıç, 2012, s. 41-42).

Dante Gabriel Rosetti'nin "Beata Beatrix" tablosu, şiir ve resim etkileşimine dair diğer bir önemli örnektir (Şekil 4). Resmin önemi, Pre-Raphaelite grubunun ana teması haline gelmiş olan "yalnız kadın" tiplemesinin kökenlerine götürmesinden kaynaklanır. Rosetti, ölen eşi Siddal'e atfettiği tablonun, Dante Aligari'nin La Vita Nouvo adlı eserine dayandığını mektuplarında dile getirmiştir. Beatrix'in pozunu La Vita Nouvo'da tasvir edildiği şekilde kullanmış, Siddal ve Beatrix'in büyü ve rüyaya benzer özelliklerini harmanlayarak portreyi tasvir etmiştir (Dunstan, 2010, s. 90). Resimde, ön planda yer alan gözleri kapanır bir halde ve son nefesini vermek üzere olan ruhani kadın figürü, kutsal Meryem figürüyle ilişkilendirilebilir, ancak burada dünyevi ve ruhani özellikleriyle kavramsallaştırılmış olan bir kadın figürü vardır. D. Gabriel Rosetti ve Pre-Raphaelite grubunun adeta sembolü haline gelmiş olan bu kadın tipi, içinde bulunduğu çelişkilerle hem ilahi hem de dünyevi özelliklere sahip olan erdemli, asil kadındır. 13. yüzyıl edebiyatında ortaya çıkan bu tipleme, melek-kadın olarak tanımlanan, ilahileştirilmiş bir edebi anlatım örneği olarak karşımıza çıkmaktadır.



Şekil 3. Dante G. Rossetti, The Blessed Damosel, 1878-70, Tuval üzeri yağlıboya, 17,4x94cm.

Kaynak: Lady Lever Galley. <http://www.rossettiarchive.org/docs/s244.rap.html> (Erişim Tarihi:03 Ağustos 2020)



Şekil 4. Dante G. Rossetti, Beata Beatrix 1864-70, Tuval üzeri Yağlıboya, 86x66cm.

Kaynak: Tate Gallery. www.tate.org.uk/art/artworks/rossetti-beata-beatrix-no1279 (Erişim Tarihi:03 Ağustos 2020)

3.1. Dolce Still Nouvo ve Meleksi Kadın İmgesi

Dante Gabriel Rossetti ve Pre-Raphaelite grubunun ana teması olan meleksi kadın figürünün kaynağı, 13. yüzyılda ilk kez Dante Aligari tarafından tanımlanmış olan Dolce Stil Nouvo adlı sone tarzı şiir akımına dayanmaktadır. 13. yüzyılda Toscana şiiri ve Sicilya ekolünden sonra ortaya çıkan Dolce Stil Nuovo akımı, dönemin gezgin ozan ve bestecileri, Trubador'ların aşk söylemlerinden gelmektedir. Bir tür saray aşkını ifade eden Dolce Stil Nuovo şiiri, dönemin zengin ve aristokratik kenti olan Floransa'da gelişimini sağlamıştır (Öncel, 1986, s. 28). Akımın ilk ifadesi, dönemin şairi Guido Guizelli'ye ait olmasına rağmen asıl temsilcisi İlahi Komedyta eseriyse Dante Aligari'dir.

Dolce Still Nouvo şiirlerinde ana tema, aşk ve kadındır. Kadının tensel güzelliği ile cennete ait kutsal melekler bağdaştırılarak, erdemi, zerafeti ve güzelliği ile hayran olunan bir kadın tarzı yaratılmıştır. Dante'nin "mucize göstermek için gökten yeryüzüne inmiş" diye nitelendirdiği bu kadın, melek-kadındır. Ruhu günahlardan arınmış olan, dünyevi bir melek ya da şairin tanrıyla arasında kurulacak bağ için bir köprü olarak tarif edilen, ilahileştirilmiş bir kadındır. Bu bağlamda Dolce Still Nouvo dinsel bir temele dayanmaktadır. Dolayısıyla onların şiirinde aşk, doğaya ait maddi bir şey olmaktan çok, ilahi bir sevginin ifadesidir (Öncel, 1986, s. 29). Dante Aligari, Beatrice'e yazdığı aşk şiirlerini topladığı La Vita Nuova'da bunu açıkça ortaya koymuştur, örneğin; sevgilinin yüzü sedef renkli, saçları ışık saçan sarı renktedir. D. Gabriel Rosetti'nin Siddal'e olan aşkı da Dante'nin Beatrix'e olan aşkı gibi ilahidir. Her iki Dante karakteri için aşk mefhumu çok yüce bir duygudur; onlar da Dolce Stil Nouvo şairleri gibi aşk duygularını ve hayallerindeki "meleksi kadını" eserlerinde canlandırarak bunu ifade etmişlerdir. Dante Aligari, Beatrice'i yaşıyorken bile bir melek varlığı olarak tasvir etmiş ve ölümünden sonra ona İlahi Komedyadaki ilahi rehberinin rolünü vermiştir. Dante Gabriel Rosetti de Siddal'e olan aşkını hem resimlerinde hem de ona yazdığı şiirlerle dile getirmiştir.

Dolce Still Nouvo, içsel deneyime ve ruhsal duruma odaklandığı alegorik anlatımıyla geleneksel şiirden ayrılmaktadırlar (Öncel, 1986, s. 30). Metafor ve sembol gibi çift anlamlar taşıyan, sade, ağırbaşlı ve müzikal bir üslupla Dolce Still Nouvo şairlerinin merkeze yerleştirdikleri, hayran olunan melek-kadın imgesi, Francesco Petrarca, Pietro Bembo, Ezra Pound ve Torquato Tasso gibi dönemin önemli şairleri ve düşünürleri tarafından yaygın şekilde kullanılmıştır.

4. SONUÇ

Viktorya devrinde akademinin geleneksel eğitimine karşı çıkmak için bir araya gelen Pre-Raphaelite kardeşliği, yaşadıkları çağın ve toplumun sorunlarını Ortaçağ kültürüne dayanan içeriklerle ve simgesel anlatımla irdelemeyi ilke edinmişlerdir. Çağın yozlaşan ilişkilerini eleştirmek ve iyileştirici önermelerde bulunmak için kadın figürü çevresinde oluşturdukları temalarda edebi metinler ve şiirlerle etkileşim içinde olarak resim ve şiir kardeşliği yaratmışlardır. Grubun bu çok yönlü tavrı ve kendine has sembolizmi, 19. yüzyıl İngiliz resmine getirdiği dinamizmle beraber gündelik hayata dair sorunların sanattaki karşılığını bulması bakımından önem taşımaktadır. Bu bağlamda, her çağda güncelliğini koruyan bir konu olan kadının toplumdaki yeri ve kimliği sorunlarına yaklaşımları, sosyal sorunları kadın üzerinden ele almaları nedeniyle, onları dönemlerinin dışına taşıyarak tüm zamanlara yayılan bir değere ulaşmalarını sağlamaktadır. Diğer yandan eserlerindeki hakikati arama ve görünmeyeni görünür kılma nitelikleriyle Pre-Raphaelite grubu sanatçıları, sanatta ve toplumsal değerlerde oluşan yozlaşmaya karşı ortaya koydukları eleştirel tavırlarıyla sanatsal değerlerini korumakta ve evrensel bir boyuta taşımaktadırlar.

KAYNAKÇA

Bölükbaş, C. (2018). Pre-Raphaelite Kadın Ressamlar Ve İlham Perileri, sf.2 https://www.academia.edu/36108587/PRE_RAFaeliT_KIZ_KARDEŞLİĞİ_KADIN_RESSAMLAR_VE_İLHAM_PERİLERİ (Erişim Tarihi: 12 Ağustos 2020).

Demir, A. A. (1998). Bir Viktorya Dönemi Romanı :The Warden, İngiliz Dili ve Edebiyatı, Yüksek Lisans Tezi, Erurum Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Denis, R. and Colin T. (2000). Art and the Academy in Nineteen Century, Manchester University Press.

Dunstan, A. (2010). The Myth of Dante Gabriel Rossetti's Beata Beatrix as Memorial Painting. The British Art Journal, Vol. 11, No. 1. / s.90 https://www.academia.edu/4127614/The_myth_of_Dante_Gabriel_Rossetti_s_Beata_Beatrice_as_memorial_painting_British_Art_Journal_2010_11_1_89_92 (Erişim Tarihi: 16.01.2021).

Grieve, A. (2003). New Light on Rossetti's Girlhood og Mary Virgin. The British Art Journal, Vol. 4, No.2 (Summer) http://www.jstor.org/stable/41615394?seq=1metadata_info_contents (Erişim Tarihi: 25 Ağustos 2020).

Kılıç, Y. (1991). Kutsal Damosel: Bir Yaşam Yoksunluğu Metaforu Olarak Ölümün Reddi İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı. Litera: "Ölüm" Özel Sayı, cilt.23 ss.45-63, 2012 <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/13550> (Erişim Tarihi: 21 Ağustos 2020).

Kiriş, H. (2007). Sembolist Resimde Tenebrizm ve Ölüm Konusuna Bakış, Yüksek Lisans, MS-GSU Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı.

Öncel, S. (1986). *İtalyan Edebiyatı Tarihi* 1. Kitap, İtalyan Kültür Heyeti, Ankara.

Pearce, L. (1991). Woman/Image/Text:Readings in Pre-Raphaelite Art and Literature, Prentice-Hall.

Rousseau, J. J. (2007). *İlimler ve Sanatlar Hakkında Nutuk*, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Taylor, H. N. (2011). Too Individual an Artist to Be a Mere Echo, The British Art Journal, Vol. 12, No. 3 (Winter 2011-12). https://www.jstor.org/stable/41615243?seq=1#metadata_info_tab_contents (Erişim Tarihi: 24 Haziran 2020).

Urgan, M. (2003). *İngiliz Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Üner, Ö. (2013). Türk Resminde Sembolist Eğilimler, Sosyal Bilimler 7/2013, sf. 51 Mimar Sinan Güzel sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayını, ISSN 1309-4815.

Yaşdağ, M. (2017). Ondokuzuncu Yüzyılın Sıradışı Sanat Hareketi: Pre Raphaelite Kardeşliği ve Sembolizmi. Sanat Tarihi Dergisi, XXVI, 171-185. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/std/issue/27682/292683> (Erişim Tarihi: 05 Ağustos 2020).

Wood, E. (2010). *Dante Rosetti and Pre-Raphaelite Movement (1894)*, Kessinger Publishing.

https://tr.wikipedia.org/wiki/Dolce_stil_novo (Erişim Tarihi: 14.01.2021).

<https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/name/edward-moxon> (Erişim Tarihi: 14.01.2021).

https://tr.qaz.wiki/wiki/Dolce_stil_novo (Erişim Tarihi: 15.01.2021).

ÖZGÜN BASKI RESİM EĞİTİMİNDE EDEBİYATIN ROLÜ: NERUDA VE O'MEARA ÖRNEĞİ

UMUT DEMİREL

ÖZ

20. yüzyılın ikinci yarısından günümüze sanata ve sanatçıya olan yaklaşım farklılaşmış; Performans Sanatı, Post-Modern Sanat, Beden Sanatı, Dijital Sanat gibi disiplinlerarası yaklaşımlar taşıyan birçok sanat anlayışı ve güzel sanatlar öğretimi anlayışını tekrar gözden geçirme zorunluluğu ortaya çıkmıştır. Bu bakımdan araştırmada Özgün Baskı Resim dersinde disiplinler arası ele alış ile Özgün Baskı Resim Dersi ile Edebiyatın ilişkisi irdelenmiştir. Araştırmada Deneysel Araştırma Yöntemi kullanılmıştır. Özgün Baskı Resim dersiyle Edebiyatın ilişkisi Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Görsel İletişim Tasarım Bölümü 1. ve 2. sınıf öğrencilerinin Özgün Baskı Resim Dersi final ödevleri ile ortaya konulmaya çalışılmıştır. Özgün Baskı Resim Dersinin disiplinlerarasılık ilişkisi bağlamında ele alınması gereksinimine vurgu yapmaktadır. Bu araştırmanın önemi farklı disiplinlerin bir arada kullanılmasının öğrencilerin yaratıcılıkları üzerindeki etkisinin tespit edilmesinin yanı sıra Edebiyatın şiir dalı ile Görsel Sanatların Özgün Baskı Resim dalı arasındaki bağlantıyı tespit etme ve tarihsel süreci ortaya koyması bakımından önem arz etmektedir.

Anahtar Kelimeler: Disiplinlerarası, Edebiyat, Özgün Baskı Resim, Gravür Baskı, Linol Baskı.

THE ROLE OF LITERATURE IN ORIGINAL PRINT PAINTING EDUCATION: NERUDA AND O'MEARA

UMUT DEMİREL

ABSTRACT

From the second half of the 20th century to the present, perceptions of art and artists have changed; such as performance art, postmodern art, body art, dijital art, and the need to re-evaluate the understanding of art education have emerged. In this respect, as an interdisciplinary approach in original print painting education, the relationship between the course of original print painting and literature is examined in this study. The research employs the Method of Experimental Research. The relationship between original print painting and literature was tried to be presented with the final projects of the 1st and 2nd grade students who study Visual Communication Design at Faculty of Fine Arts in Hacı Bayram Veli University. This study emphasizes the need to consider the Original Print Painting course in the context of interdisciplinary relationship. The research is important not only because it sheds light on the effects of using different discipline, together over the creativity of the students but also it reveals the historical background and relationship between the poetry of literature and original print painting of Visual Arts.

Keywords: Interdisciplinority, Literature, Original Printing Painting, Gravure Printing, Lino Printing.

GİRİŞ

Farklı sanat akım ve hareketlerinin birlikteliğinin görüldüğü dönem 20. yüzyıldır. Günümüze uzanan 20. yüzyıl sanat evreninde resim, edebiyat, müzik, hareket-dans, video gibi dallar bir arada görülmekte, böylece farklı sanat anlatım tarzı ortaya çıkmaktadır. Farklı sanat branşlarını oluşturan hatların ve farkların geçmesi, bu farkların daha geçişken bir oluşuma evrilmesi, sanat öğretiminde bahsedilen değişmeye uygun biçimde yapılanmaya ulaşılması gerekliliğini ortaya çıkarmaktadır. Çağın gerekliliği düşünülerek ve hesaplanarak bu değişimi yansıtan faaliyetlerde bulunmak ve değişik dalların beraberliğinin uygulamaya konulabileceği çalışma ve uygulama sürelerine imkan sağlamak ülkemizdeki sanat kurumlarının amaçları arasındadır. Farklı dalların bir arada gerçekleşen sanat eğitimi sayesinde sanat eğitimi alan öğrencilerde dünyanın farklı yerlerinde yapılan sanatlarla ilgili bilgi birikimi oluşurken alandaki yeni yapılan deneysel çalışmalar ile öğrencilerin özgün bir ifade biçimine ulaşabilmeleri amaçlanmaktadır. Akademisyen, eğitim öğretim süreci sırasında günün sanat yaklaşımlarını göz önünde bulundurmalı, bununla beraber çağı anlamaya çalışarak disiplinler arası yaklaşımları öğrencilerle ele almaya çalışmalıdır. Farklı disiplinlerin birlikteliğinden ortaya çıkarılan yeni sanatsal ifadeler, malzeme kullanımlarındaki geniş olanaklar ister istemez sanat eğitimi süresince de yeni arayışları ortaya çıkaracaktır. Günümüz yaygın sanat öğretiminde, güncel sanat olayları hakkında bilgisi olan, geçiş halindeki eser anlayışını fark edip fikir yürütebilen, daha önce yapılmış sanat ürünleri ile güncel sanat ürünlerini yorumlayarak değer yargısı ortaya koyan sanat eğitimcilerine gereksinim duyulmaktadır. Kendi çalışmalarını ve alandaki çalışmaları tekrar etmekten uzaklaşarak, disiplinler arası bir yaklaşımla içinde bulunulan çağdaki yeniliklerin farkında olan, çağın gereklerine uygun eğitim yaklaşımlarını ders programlarına dahil edebilecek sanat eğitimcilerine ihtiyaç duyulmaktadır. Özgün Baskı Resim eğitiminde nitelikli eserler tarihi süreç içerisinde meydana gelen deneyimlerden yararlanan, çağın getirdiği imkanlarla farklı eserler ortaya çıkarmayı amaç edinen, biçimsellikten ziyade düşünsel bir alt yapıda varlığını ortaya koyan bir anlayışla çalışılabilir. Özgün Baskı Resim eğitimi sürecine edebiyat eklenerek disiplinler arası bir yaklaşımın ortaya çıkması sağlanmaktadır. Yapılan literatür taraması sonucunda araştırma konumuza benzer çalışmalardan; Süzen'in (2010) Sanatta Disiplinler arası Bir Yaklaşım: Enstalasyon Sanatı ve Genco Gülan Örnekleme adlı çalışmasında, düzenleme sanatı ile Genco Gülan modeliyle, düzenleme sanatı ve sanat çalışmasının izleyici üzerinde meydana getirdiği tesir irdelenmiştir. Fırat (2013) Edebiyat Tarihinde Resim ve Şiir Analogisi isimli çalışmasında; Görsel sanatların maddesel evrenin yansıması veya simgelemi şeklinde tarif edildiği klasik dönem düşüncesine odaklanarak, benzeşime etkileri araştırılmıştır. Aydoğan (2008) Sanatta Disiplinler Arası Bir Yaklaşım: Performans Sanatı adlı çalışmasında; Değişik literatürlerden yararlanılarak, performans sanatın sağladığı farklı yaklaşımlar ve disiplinler arası ilişki gelişim aşamasında incelenmiştir. Üstüner (2007) Disiplinler arası Sanat ve Sanat Eğitime Etkisi adlı çalışmasında: Disiplinler arası Sanat ve Sanat Eğitime tesirleri ortaya konmak amacıyla yapılmıştır. Çalışmada, kendisini disiplinler arası şekline tarif eden prototipin incelenmesi, başlangıçtan bugüne disiplinler arası sanatın ehemmiyeti ile disiplinler arası sanatın sanat öğretimine yansımalarına dair görüşlerin irdelenmesi ve akademisyenlerin araştırmaya yönelik fikirleri alınması hedeflenmiştir. Savaş (2010) Disiplinler arası Sanat

Etkileşimlerinden Seramik sanatı ve Eğitime Etkileri adlı çalışmasında; Yaşadığımız dönemde sanat anlayışında farklı sanat dallarının arasında olan tesire bakılmakta, sanatsal objeler bu kapsamda biçimlenmektedir. Araştırmada disiplinler arası sanat etkilerinin seramik sanata ile öğretimine yansımaları araştırılmaktadır. Bingöl'ün çalışmasında; (2015) "Desen Eğitiminde Edebiyatın Rolü: Kafka ve Wells Örneği" adlı araştırmasında; desen derslerinde edebiyat ilişkisi incelenmektedir.

ÖZGÜN BASKI RESİM

Özgün Baskı Resim'in süreç içerisindeki ilerlemesine bakıldığı zaman, ortaya çıkışının insanlığın birinci çalışmalarını ortaya çıkardığı mağaradaki resimlerine uzandığı anlaşılmaktadır. Grafik sanatın dalı kabul edilen ve birçok baskı tekniklerini bünyesinde barındırmaktadır. Çin'de yazının M.Ö. 3000 yılında icat edilmesi, ondan sonra da M.S. 105 senesinde kâğıdın icat edilmesi ile yeni bir nitelikte baskı tekniği kazanılmıştır. Budizm'in Hindistan üzerinden Çin'e yayılması bu gelişimde en önemli etken görülmektedir. Diamond Sutra isimli çalışma, M. S. 868 yıllarına ait 5 metrelik ilk ağaç baskı çalışmasıdır. Bu dönem baskılarında kutsal inancı tasvir eden çalışmaların, sanat özelliği taşımasına rağmen halk sanatının başlangıç ürünleri olarak gelecek dönem tekniklerin ve uygulamaların gelişim ve ilerlemesinde önemli rol aldıkları görülmüştür. (Ayan, 2007, s. 22).

İpek, litografi, linolyum, ağaç ya da çinko benzeri farklı materyallerden yararlanılarak hazırlanan bir kalıp ile kağıt'a ya da değişik yüzeyler ve materyallere aktarılan kompozisyonlara, Özgün Baskı Resim denilmektedir. Tek kalıp ile birçok baskı yapısı tekniğinin bulunuşu, Çin ve Kore olarak kabul edilse bile 1450'li yıllarda Almanya'da çalışılmasıyla önemli bir yer kazanmıştır. Mısır uygarlığından başlayıp Çin'den Sümerler'e oradan da Hititler'e kadar süren tarihsel bir gelişimle beraber M.Ö.105 tarihinde kağıt icadıyla birlikte meydana gelen sanat olarak görülmektedir (Pekmezci, 1993, s. 10). Sanatçısı tarafından hususi olarak ortaya çıkarılan kalıplar vasıtasıyla ya da doğrudan doğruya farklı bir zemine kaliteli bir şekilde ve mümkün olduğunca bire bir, miktar olarak istenilen adette aktarım işlemi, kısaca Özgün Baskı Resmin tanımıdır. Tasarıma veya seçilen malzemeye göre kalıbın hazırlanışı değişse bile bir zemindeki oluşumu başka bir zemine geçirme mantığı ile çoğaltmak için kalıp hazırlanır. İstenilen malzemeye veya tasarıma uygun kalıbın hazırlanışı farklılaşsa bile uygulamanın yapıldığı pres makinesine göre değişiklik gösterse de kalıplar yapılırken tercih edilen malzemeye uygun baskı presleri olabileceği gibi birçok teknikte hiçbir makine gerekmeden de basım işi gerçekleştirilebilir. Baskı sanatçısı kalıp oluştururken kompozisyona uygun yüzey denemelerine gidebilir (Limon, 2001, s. 9). Özgün Baskı Resim yönteminin özünde yazı ve kompozisyonları teksir yatmakla birlikte bu teknik daha çok sanatsal çoğaltımlarda tercih edilmektedir. Herhangi bir nesneyi resimsel teksir işinin temelinde çağımızın Özgün Baskı Resim tekniklerine benzeyen insanlığın ilk sanatsal çalışmalar yatmaktadır. Özgün Baskı Resim yöntemleriyle çoğunlukla insan eliyle meydana getirilen kalıplar ile belirli sayıda ve tıpkıbasımı bir tekrar olmayacak sanat ürünleri yapılmaktadır. Gerek çukur baskı (gravür) ve yüksek baskı (linol, baskı- ağaç baskı) ya da ipek baskı matbaacılık yöntemleriyle ilgili sanat alanı olarak uzun bir dönem kullanılmıştır. Yukarıda anlatılan baskı teknikleriyle birçok belge, kitap, mecmualarda baskı yapılamaya devam etmektedir. Uzun yıllar boyunca bu baskı tekniklerinin sanat alanında

da çalışılması neticesinde farklı tekniklerinde geliştirildiği görülmektedir. Özgün Baskı Resim yöntemleri ülkemizdeki Güzel Sanatlar Fakültelerinde ders olarak da verilmekle birlikte uzun yıllardır uygulanan bir teknik olarak karşımıza çıkmaktadır (Bacaksız, 2009, s. 7).

Özgün Baskı Resim karşımıza ilk defa Mısır ve Mezopotamya'da ıstampa şeklinde kullanılmasıyla çıkmıştır. Yazının Çin'de icat edilmesiyle beraber, baskı tekniğinin bulunuşu insanlık tarihinin en önemli buluşlarından biri olduğu kabul edilmektedir. Kitap basımlarında yüksek baskı tekniğinin kullanılması, 15. Yüzyılda Avrupa'da baskı tekniğinin bulunması ile olmuştur. Bu dönemde ilk resimli kitaplar yayımlandığı görülmüştür. Lucas Granach ve Albrecht Dürer'in dinsel anlatımları kapsayan özgün resimleri ağaç kalıplarla çoğaltılması 16. yy'da olmuştur. 15. yüzyılda Gravür baskının ortaya çıkışı, ağaç baskının ilgisini 19. yüzyıla değin düşmesine neden olmuştur. Paul Gauguin (1848-1903) artistik eserler yaratan gravür tekniğini kullanan sanatçı tekniğe yeniden hayat vermiştir. Gri değerlere ulaşmak amacıyla kullanılan yöntemlerden değişik bir yöntem geliştirmiştir. Munch ilerleyen dönemlerde ahşap baskıları geniş koyu parçalar uygulayarak dışavurumcu tesirler yaratmıştır (Akalan, 2000, s. 146). 1911 yılında Woodbasket'te bulunan Der Blauue Reiter grubu, Wadsiy Kandinsky ve Franz Marc yönettiği görülmektedir. Bahsedilen akım ile beraber Kandinsky'nin, arı biçim ile renge şekli ve rengine konsantre olan hazır muhtevadan arındığı görülmektedir. Albrecht Dürer benzeri ressamın birçoğu, Özgün Baskı Resim ve benzer yöntemleri 20. yüzyıla kadar kullanmışlardır. ABD'de 2. Dünya savaşı sonrası ahşap baskı tekniğine olan ilginin arttığı görülmektedir. Michael Rothstein ABD'nde, John Ross, Carol Summers ve Seong Moy benzeri sanatçılar İngiltere'de alanda çalışmayı sürdürmüşlerdir. Fransa'daki eserlerinde Pablo Picasso (1881-1973) ağaç baskı tekniğini kullandığı görülmektedir (Pekmezci, 1993, s. 10). Türkiye'de Özgün Baskı Resim İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde, Leopold Levy ve Sabri Berkel, Gazi Eğitim Enstitüsü'nde Muammer Bakır, Nevzat Akoral, ve Mürşide İçmeli ile, İstanbul Tatbiki Güzel Sanatlar yüksek Okulu'nda Mustafa Asher, ve onların eğitim verdikleri öğrencilerle, Özgün Baskı Resim günümüzde ki anlamına ulaşmıştır. Fakat, geleneksel tekniklerle ortaya çıkarılan bu baskılar, çoğaltma teknikleriyle de değişime uğramışlardır (Akalin, 2003, s. 131).

Türkiye Cumhuriyeti Devletinin ilanından sonra, 1924 senesinde eğitim-öğretim yapılanmasında yenilik çalışması başlamış ve reform çalışmaları doğrultusunda, birçok sanatçı Fransa ve Almanya başta olmak üzere Avrupa'ya eğitim için yollanmıştır. Gazi Orta Öğretmen Okulu ve Eğitim Enstitüsü'nde 1928-1929 eğitim-öğretim döneminde kurum büyütülmüş, 1032-1933 eğitim-öğretim döneminde, Resim-iş Bölümü kurulmuştur. Bölümde Hayrullah Örs, Malik Aksel, Şinasi Barutçu, Ferit Apa, Refik Epikman idaresinde Özgün Baskı Resmin, monotipi ve yüksek baskı teknikleriyle dersler verilmiştir. Bauhaus tarzı Avrupa'nın en gelişmiş okulu model alınarak 1957 senesinde Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu kurulmuş; Grafik Sanatlar Grafik Sanatlar Bölümü'nde, Mustafa Asher, 1958-1959 yılında tahta oyma basma teknikleri, 1960'da yılında metal baskı, ipek baskı ve taş baskı teknikleri ile Özgün Baskı Resim çalışmalarına başlamıştır. Dışişleri Bakanlığı'nın Kültür Dairesi Bakanı Büyükelçi Semih Günver tarafından 1972 senesinde Cumhuriyetin 50. Yılı etkinlikleri kapsamında "Çağdaş Türk Gravür Sanatı" konusunda yabancı ülkelerde bir sergi düzenlenmesi için Mustafa Asher görevlendirilmiştir. Dışişleri Bakanlığı ve Milli Eğitim Bakanlığı'nın desteği ile yapılan bu sergi yabancı ülkelerde yinelenmesiyle 1974 senesinde yapılan Devler Resim Heykel sergisinde ilk defa Baskı

Resime ödül verilmesi genç nesil sanatçıların Özgün Baskı Resim dalının gelişmesinde önemli bir katkısı olmuştur. Bunların yanı sıra Viking, DYÖ, Esbank, Devlet Özgün Baskı Resim yarışmaları benzeri yarışmalı sergiler olmuştur. Bu sayede Özgün Baskı Resim alanında bir artış olmuş, sanatçılar sanatsal ve teknik açıdan çağdaş ve evrensel dili öğrenmek için incelemeler yapmaya yönelmiştir. Eserlerin meydana gelmesinde, ülkemizde tarihi değerlerin sunulması, bunların yabancı ülkelerde ilgiyle karşılanması, güzel dönüşler almasıyla sanatçıyı koruma ve teşvik etmeyi üstlenen resmi ve özel kurumların katkısı büyüktür. Başlangıcından itibaren ülkemizde sanat eğitimi veren kurumların sayısı hızla çoğalmış, bahsedilen kurumlarda Özgün Baskı Resim sanatının gelişmesi için birçok eğitimci-sanatçının çabalarıyla Özgün Baskı Resim atölyeleri oluşturulmuştur. Günümüzde, Güzel Sanatlar Fakültelerinin birçoğunda, eğitim fakültelerinde sanat eğitimi gören öğrenciler, Özgün Baskı Resim dersi almaktadır (Toprak, 2009, s. III-IV).

DİSİPLİNLERARASI SANAT

60'lı ve 70'li senelerde meydana gelen yeni yaklaşımlar yalnızca biçimciliğe reaksiyon olarak değil, bu akımdan evvelki sanat anlayışına dair yargıları ile yeni fikirleri irdeleyerek bunlara seçenekli malzemeler ve teknikler sunulmuştur. Sanatın ve sanatçının tanımını genişletmişler böylece sanatçının ve sanat izleyicisinin rolünü yeniden biçimlendirmişlerdir. Performans sanatı, disiplinler arası yaklaşımla birlikte şiir, müzik, dans, video, tiyatro benzeri sanat dalları yaşayan sanatçı faaliyetleri gibi diğer sanat alanları ve canlı sanatçı eylemleri gibi modern sanat alanında kendine alan bulmuş bir sanat dalıdır (Aydoğan, 2008, s.3).

Disiplinler arası kavramının, kendine özgü doktrinleri bulunan disiplinlerden ya da daha fazlasının bir araya gelerek ortak çalışmalarda yer alması olarak nitelendirilen iki farklı başlık olarak karşımıza çıktığı görülmektedir. Adı geçen başlıklardan ilki sanat disiplinlerinin kendi aralarında meydana gelen etkileşim, ikicisi ise bilim disiplinleri ile sanat olgusundan ortaya çıkan iletişim ve etkileşim olarak kabul edilmektedir (Savaş, 2010, s.5).

Sanat, farklı disiplinlerin bir biri ile etkileşimi bakımından önümüze çıkan en köklü paylaşım sahalarından bir tanesi olarak kabul edilmektedir. Bilhassa Rönesans çağın da sanatçıların pek çok alanda çalıştığı, incelemeler ve icatlar yaptıkları görülmektedir. Leonardo da Vinci'nin çalışmaları bunun en iyi örnekleri arasındadır.

Fotoğrafın bulunması ile beraber 1950 yıllardan sonra hayatımızda ki her materyalin sanat materyaline dönüşmüş olması, teknoloji ile birlikte gelen disiplinler birlikteliği düşünceyi hemen hemen mecburi hale getirmiştir. Ortaya çıkan sanat ürününün yer aldığı dönemin yakalamaları açısından önemli bir adımdır. Sanat alanları arasındaki keskin sınırlar özellikle çağımızın değişen algısı ile ortadan kalkmıştır. Sanatçının hangi malzemeyi, neyi, nasıl bir araya getirdiğinden çok anlatmak istediği şey nasıl bir his verdiği ve bıraktığı intiba öne çıkmaya başlamıştır. Tasarım alanında, en uygun tasarıma hangi malzemeyle ulaşacağını düşünen, düşündüren kimliğini dile getirebileceğini sorgulayan bir sanatçı kimliğine, sadece el işçiliğini konuşturan zanaatçı özelliğinden sıyrılarak ulaşmıştır (Gökkaya, 2013, s.26). Sanat ve bilim alanlarındaki sınırlar, disiplinler arası etkileşimler genişletilerek, farklı bakış açıları ve çözüm önerilerinin üretildiği görülmektedir. Bu durumun sanat alanlarına yeni perspektifler getirdiği görülmüştür. Klee sa-

natın görevini, baş döndürücü süratle gelişen evrenimizde fark edilemeyi fark edilebilir hale getirmek, hakikatlerin anlatımının karşılanacağı formlar meydana getirmek, şeklinde tanımlanmaktadır. Ayrıca sanatın bu fonksiyonu, değişik sanat dallarının karşılıklı etkilerini mümkün olduğunca yaklaştırmıştır (Erdal, 2009, akt: Bingöl, 2015, s.29). Bilgisayar teknolojilerinden uzak kalmak, içinde bulunduğumuz elektronik çağda olanaksız görülmektedir. Günümüzde bilgisayarların görsel bilgilerin saklanması ve baştan depolanmasında, yeniden çalışılmasında kullanılmasının kaçınılmaz olması, sanat arayışında kullanılmasını kaçınılmaz kılmaktadır. Video sanatına örnek olarak 1967 senesinde Nam June Paik'in Charlotte Moormanle birlikte ortaya çıkardıkları hızlı eserler gösterilmektedir. Video ekranları, monitörleri, somut kazanım görülmekten çok bir nesnenin değişik tasarruflarının denemeleri olarak sunumlarda karşımıza çıkmaktadır. Nam June televizyona zarar vererek, içerisini boşaltarak farklı materyallerle doldurarak, pislikler koyulmuş içerisine bitkiler monte ederek, yaşanan anı yansıtmak istemiştir. Monitörü dekoratif ürün haline getirerek mimarlık ve dekarosyon yakınlığı ön plana çıkarılarak disiplinler arası ilişkiyi ortaya çıkarmıştır. Vito Acconci, 1971 yılında vücudun imgenin materyali gibi ele alındığı beden sanatı ile dijital alanda çalışarak yeni bir yaklaşımla yaptığı Centers (Merkezler) adlı çalışmasıyla karşımıza çıkmaktadır (Altunay, 2004, akt: Bingöl, 2015, s. 29). Avangart hareketlerin özellikle 20. yüzyılın başından bu yana müzik, tiyatro, sinema, opera ve plastik sanatlar birbirleriyle etkileşime girdiği görülmektedir. Alman besteci Richard Wagner (1813-1883) kalıcı simgesel değerler peşinde olan bir sanatçıdır. Ayrıca sanatçı yaşadığı yüzyılı tamamen tesiri altına alarak dönemine damgasını vurmuştur. Wagner tarafından ortaya konulan Gesamtkunstwerk teorisi, bütünlüklü sanat eseri anlamına gelmektedir. Sanatçının teorisi operada devrim niteliğinde gelişmelere neden olmuş ve bu tercihin sinemayı da oldukça etkilediği görülmüştür. Müzikli dramın doğmasına neden olmuş bu teori ile artık söz, ses ve jestler bir arada kullanılmıştır. Müzik, drama, şiir ve sahnede bulunan her şey aynı düzlemde estetik hale getirilerek disiplinler arası sanatın önemli basamaklarından olan bu yaklaşım ile tamamlanmış sanat eserlerine dönüştürülmeye gayret edilmiştir. Sentetik Kübizm ile birlikte farklı malzemelerin sanata dahil edilmesi, resim sanatında yeni bir yol açılmıştır. Dada sanatçıları, bu yolda ilerleyerek farklı malzemelerin yanı sıra farklı disiplinlerin bir arada kullanıldığı bir anlayış benimsemişlerdir. Ball, Emmy Hennings, Tristan Tzara, Hans Arp, Richard Huelsenbeck, Sophie Tauber gibi sanatçılar 1916'da Zürih'te, yaşadıkları dönemin sistemine karşı çıkararak sanata yeni bir bakış açısı kazandırmışlardır. Cabaret Voltaire'de savaşa ve düzene karşı nefretlerini dile getiren çalışmalar yaparak sergilemişler ve çeşitli gösteriler ortaya koymuşlardır. Cabaret Voltaire'de Ball'ın anlatımıyla Tristan Tzara, Fransızca ve Danca şarkılar söylenmiş, yazdığı şiirleri okumuştur. Rus danslarını ve halk şarkılarını balalayka orkestrası çalmış ve Otto Van Rees, Hans Arp, Viking Eggeling, Marcel Janco, Marcel Slodki gibi Dadacıların tablolarından oluşan sergi açılmıştır. Fransız geceleri düzenlenerek eşanlı şiirler okunmuş ve davul eşliğinde şarkılar söylenmiştir. Bu yaptıkları performanslar Farklı disiplinleri bir arada kullanarak yepyeni bir dil yaratılabileceğinin ilk göstergeleri olmuştur. Dada hareketi, Berlin'de, Zürih'te ve Paris'te çeşitli faaliyetlerde bulunmuştur. Berlin grubunda yer alan Kurt Schwitters, hareketten ayrılarak Dada'nın farklı bir tarzını kurmuş ve bunu da "Merz" olarak isimlendirmiştir.

Alman Sanatçı Schwitters, mekan-yapıt ilişkisini sorgulayarak şekillendiren çalışmalarında mecmua parçaları, gazete, bandroller, kırılmış ahşap tahta modüller, benzeri işe yaramayan

atılmış materyallerden yararlanarak kolajlar ve yapılar oluşturmuştur. Ayrıca her şeyin potansiyel sanat olarak görüldüğü yaratıcı sanat yaklaşımından karıştırarak ve zıtlık ilişkileri kurularak bütüne ulaşılabileceğini savunmuştur. Resimlerinde yer alan renklere karşıtlık oluşturmak ve bu zıtlığı ortaya koyabilmek için rengi, biçimlere karşılık biçimleri ve dokuya karşıda yine dokuları kullanarak kompozisyonlar oluşturmuştur. Alman sanatçı Schwitter çalışmalarını ile yerleştirme akımının temellerini oluşturarak pop sanatın, oluşum sanatın, konsept başlangıç örneklerini vererek bu akımın temsilcilerinden biri olarak kabul edilmiştir (Savaş, 2010, s. 7-8). 20. yüzyılda teknolojik gelişmeyle beraber hız elde eden sanayileşme, uygar yüzyılda sanat uğraşısı içinde olan insana değişik yöntem ve materyallerle o zamana değin bilinmeyen yöntem ve materyallerle farklı olanaklar sunarak o zamana kadar kabul gören bütün sanat kaidelerini değiştirdiği fark edilmiştir. Bahsedilen değişim sayesinde, daha özgür ya da yenilik peşinde koşan sanatçıların eserlerinde ifade biçimlerini eserlerinde gösterme çabalarında disiplinler arası bir yaklaşım görülmeye başlamaktadır. Bilhassa seramik güncel sanat arayışında ilk tercih edilen materyal olarak kullanılmaya başlanmıştır. Seramiğe has yaratma yöntemleriyle, yüzeysel çalışma imkanları ile belli başlı aşamalardan oluşan, insan doğasına yakın, plastiği ile oluşturulması seramiği yararlanan malzeme dışına çıkarılarak görselliği ön plana çıkan bir nesneye dönüştürmüştür. Miro, Picasso, Matisse, Chagall çalışmalarında seramik malzemesini kullanan ustalardan bir kaçıdır. Sanat ürünlerinde seramik materyalinden yararlanan başlıca usta ressamlar ise Viladimir Ttlin, Raoul Dfy, Wassily Kandinsky, Asger Jorn, Kasimir Malevich, Lucio Fontana, Paul Gauguin, Karel Appel, Lucebert, Fernend Legerdir (Gökkaya, 2013, s. 26). Disiplinlerarası yaklaşımın çağımızda görsel sanatlar öğretiminin başlıca hedefleri bakımından birçok etki barındırdığı düşünülmektedir. Disiplinlerarası yaklaşıma dayalı yaklaşım, bireylere bir çok bakımdan gelişim imkanı sunmaktadır. Bahsedilenlerden yola çıkılarak çalışmada edebiyat alanından ve öğretim bakımından önem arz ettiği kabul edilen şiir yazın ürünlerinden faydalanılmıştır (İnceağaç ve Yılmaz, 2017, s. 307).

SANAT DİSİPLİNLERİ ARASINDAKİ ETKİLEŞİM: "EDEBİYAT"

Edebiyatın kısıtlı olmayan doğrudan dile getirilen sorun içerme zenginliği, diğer sanatlar arasındaki yerini belirlemektedir. Çok zengin bilgi olanakları sayesinde ve kitapların çok fazla sayıda basılmasıyla, edebiyat büyük bir toplumsal anlam ve önem kazanmıştır. Edebiyat öteki sanatları da gittikçe daha fazla ekiler olmuştur. Radyo programlarında, televizyon programlarında, tiyatro ile sinema salonlarında, konser alanlarında görsel sanatta, müzikte bu dalların sanat yaklaşımlarıyla yazarlar tarafından yaratılmış imgeler sayesinde yeniden yaşam bulmuştur. Edebiyatın öteki sanatlara oranla belli bir kısıtlılığı da vardır. Diğer sanatlar arasındaki ilişkiler tarihsel olarak değişiklik gösterdiği söylenebilir. Örneğin, ilk sinkrestik (ayrışmamış) sanatta, sözsüz oyun ve dans ağırlıkta görülmektedir. Antikçağ için, plastik değerinde gelişti karakteristiktir. Rönesans'ın ve klasik estetiği, resim sanatının deneyimlerine dayanmaktadır. Alman romantizminin kuramlarına göre "birinciliği" dil sanatı ile müzik paylaşıyordu. 19. ve 20. yüzyılın gerçekçi estetiğinde "Birincilik Ödülü"nü edebiyata verildiği görülmüştür (Pospelov, 2005. akt: Elal, 2011, s. 27). Görsel sanatlar ve edebiyat, tarihi süreç içerisinde, bir birine benzeyen yönleri birbirinden farklılaşmalardan ortaya çıkan çok taraflı unsurlarla bir biri ile bağlanmış görülmektedir. Görsel sanatçılar, yazarlar, edebiyat okurları ile ulaşılmak istenen halk için şiir ve plastik sanat arasında meydana gelen etkiler özgün yapı ile konu kapsamı

düşünülmüş. Güzel Sanatlar dili ve yazın dilinin algılanması, tercümesi, baştan yazılması ile meydana getirdiği tesir sanat yaratıcısıyla ulaşılmak istenen toplumun üstlendiği statülerle sürekli büyüdüğü ve farklılaştığı görülmektedir. Modernizm sonrası küresel açıdan, bilhassa 1960'lardan günümüze Batı dünyasında, kurumsal alanlar ve koşullarda meydana gelen değişiklikler bu değişimleri sosyal ve politik yansımaları ile ortaya çıkardıkları yeniliklerle ilişki durum veya konumdur.

Edebiyatta ve görsel sanatlarda modernizm sonrası görüş Postmodern tarz; genel olarak eklektizm, konunun kapsamını aşma, geçmişteki atıflara dönüşü ve beğenilen iletişim kanallarının özümsemesi ile ayırt edilmiştir. Modernizm sonrası görsel sanatlar ile edebiyatın bir diğer paydası ise elit veya ağır başlı sanat anlayışından "alt seviye" yığınların beğenisine uygun sanat veya zevk sınırlarının geçilmesidir. 1970'lerden günümüze post-kolonyal, feminist, multi etnik, çok kültürlü sanatın ortaya çıkış ve yayılması da postmodernizmi tanımlayan önemli yansımaları arasında görülmemektedir (Dikmen, 2019, s. 385).

Görsel sanatlar ve edebiyat, yaratma aşaması gidişatı düşünüldüğü zaman materyal seçimi yaparken, görsel sanatçı da aynı yazara benzer hareket ettiği görülmektedir. Ressam boya veya kalem, heykeltıraş katı malzeme, demir veya çamur benzeri malzeme seçimi yaparken yazarın kelimeler ve türler arasında seçim yaptığı görülmektedir. Her sanatçı bahsedilen tercihten sonra elde edilen materyalleri, meydana getireceği malzemeleri, ortaya çıkaracağı eserinin hedefine en elverişli bir tarzda düzenlemeye gitmektedir. Edebiyat ve plastik sanatlar tarihi süreç içerisinde bir etkileşimde oldukları görülmektedir. Görsel sanatlardan esinlenerek yazılan pek çok edebiyat yapıtı olduğu gibi edebi metinlerden yararlanılarak yapılan çok sayıda görsel sanatlar eseri bulunmaktadır. Bazı belirli karşılaştırmalara daha yakından inceleyecek olursak görsel sanatlar ve edebiyat alanlarında aynı dönemdeki veya aynı sanat akımına bağlı sanatların benzerlikler taşıdığı ortaya çıkmaktadır (Dikmen, 2019, s. 386). Şiir, musiki, film, mimarlık, heykel ve başka sanat alanlarının birbirleri ile bağlantılı oldukları sanat tarihi boyunca karşımıza çıkmaktadır. Bilhassa Rönesans döneminde görüldüğü üzere sanatçıların bir kısmı birkaç sanat alanında yetkin oldukları görülmektedir. Örneğin Leonardo da Vinci, Rönesans döneminin çok ünlü sanatçısı olması yanında mucit, düşünür, mühendis, anatomist, heykeltıraş, ressam ve yazardır. Aynı dönemde yaşamış Michelangelo'da, şair, mimar, heykeltıraş ve ressamdır. Leon Battista çağının önemli teorisyeni olmasının yanı sıra, şair, ressam, yazar, dilbilimci, müzisyen, mimar ve düşünürdür. Almanya'da 20. yüzyıl başlarında kurulan Bauhaus okulunun öncelikli sanat dallarının hepsinin birlikte yer aldığı sanat eğitimi ile zanaatçılığın bir arada görüldüğü eğitim ortaya çıkarmaktır. Batı medeniyetinde, ilk başlarda resim ile heykel iktidar, himaye edilme ve din söylemlerini aktarmak için geliştiği görülmektedir. Görsel sanatlar çoğunlukla hikâye anlatma ile yakın ilişkili olmuştur. Çoğunlukla inanç ya da tarihi söyleşilerde komplike simgesel bakımdan meydana getirilmiş tür olarak ortaya konmuş olan janr görüntüler, natüremortlar ile model resimleri, yüzyıllar geçtikçe ve sanatın alanı genişledikçe daha fazla yaygınlaşmıştır. 20. yy'da soyut resmin klasik resim anlayışıyla bağlı radikal şekilde hat çekmesiyle, avangartla bağlantı kurulan pek çok ressam doğayı betimleyen sanata karşı tavır olarak onu ortadan kaldırmak istemiştir. 1960'lı yıllarda ve 1970'li yıllarda ABD ile Avrupa ülkelerinde minimalist heykel ve resim sanatında süreç ile maddeselliğe ilişkin ortaya konulan minimalizm sonrası yatkinlik ilerleme göstermektedir. 1920'li yıllar ile 1930'lı yılların

dışavurumcu akımının etkisindeki dış dünyanın olduğu gibi yansıtıldığı anlayışın 1980'li yıllarda tekrar hayat bulmasına tanık olunmuştur (Dikmen, 2019, s. 387- 388).

Resim, müzik, edebiyat gibi sanat türleri arasındaki ilişkilere bakıldığında bu ilişkilerin diğer etkenlerin yanında genellikle konu ve içerik bakımından geliştiği gözlemlenmektedir. Resim ve edebiyat türlerindeki ilişkide birtakım ayrıntılar bulunmaktadır. İlk olarak kitaplarda konunun daha iyi anlatılması için çizim ve resim sanatının kullanılması ve kitap kapaklarının resimlenmesi edebiyat ve resim sanatıyla bir araya getiren örnekler olarak karşımıza çıkmaktadır. Resim ve edebiyatın daha niteliksel ilişkisini ortaya koyan örnekleri ise bir başka yönden karşımıza çıkmaktadır. Hikâyeler, konular, karakterler, tarihi olaylar bu iki ayrı sanat türü arasında ortaklıklar kurulmasına, birbirlerinden etkilenmesine neden olabilmektedir. Ressamların edebi eserlerden esinlenerek ürettiği birçok resimleri vardır. Örneğin Pablo Picasso, Salvador Dali, Honore Daumier gibi büyük sanatçıların Don Kişot'u farklı biçimlerde devamlı resimlemesi buna güzel bir örnek olarak gösterilebilir. Bu bağlamda Türk sanatında Abidin Dino'nun sanatsal üretimlerinde bir edebiyat-resim ilişkisini bulmak mümkündür. Abidin Dino, çağını anlayan, analiz edebilen ve çağdaşlarıyla ilişkiler kurarak üretimlerde bulunan bir sanatçı olarak özellikle edebiyat alanında etkilendiği eserlerle ilgili çalışmalar yapmıştır. Nazım Hikmet, Melih Cevdet Anday, Yaşar Kemal gibi döneminin yazarları ile arkadaşlıklar kuran Abidin Dino'nun öne çıkan kitap resimleri bulunmaktadır (Aydın, 2017, s. 86).

"Şair ressamım - Ressam şairim" olarak açıklayan Eyüboğlu, okuyucusuna mısralar yoluyla yağlı boya eserler gösteren sanatçıdır. Şair gönül zenginliğini denize, şiir yetisinin yüksekliğini güneşe ve eserlerini parlak resim tablolarına benzetmektedir. Yaşadığımız hayata dair öğelerin, yazarın duygu dünyasını anlatan nesnelere haline gelmesi şiir mısralarının resmettiği yaşanan başka hayat olarak önümüze çıktığı görülmektedir (Eyüboğlu, 1986, s. 69). Eyüboğlu ister yağlı boya eserlerinde olsun isterse şiirlerinde betimlediği dış çevre kendi duygu dünyasını hayaller ve simgelerle ortaya koyan saklı ve saklanmış durumlar yansıtan unsurlar vardır. Dünyaya hoşluklar ile sevinçler yönünden yaklaşabilen yazarın şiir üslubu, insani hayatında yaşadığı sıkıntılara rağmen coşkulu ve parlak tablolarla doludur.

1950'den sonraya görsel ve somut mısralar benzeri mefhumlar ile o mefhumların kapsadığı mısralardan kaynaklansa da görsel sanatlar ve edebiyatın bağlantısı çok önceki devirlere değin götürülebilir. Edebiyat ve şiir beraberliğini abecelere dek genişleten Kayahan Özgül, bu bağlamda Kiril ve Çin abecelerinin pitoresk özelliklerini devam ettirdiğini açıkladıktan sonra pitoresk ile abece bağlantısını önemini açıklamak amacı ile Hurufilik yaklaşımına vurgu yapmaktadır. Sanatçı, resim yazılarının bakıldığında, mescit, kandil, serpuş, kayık gibi nesnelere; kuş, deve, arslan, benzeri yaşayan nesnelere alfabe ile resmedildiğini söylemektedir (Özgül, 1997 Akt: Tunç, 2015, s. 250).

Divan şiirinde geleneksel mısra idrakinin yanında şiirde kelimelerin aktarımında meydana gelen ve görselliği önemseyen düşüncelerin varlığına değinilmek istenmektedir. Şenödeyici yaptığı araştırmalarda, divan şairlerinin görselliği özellikle belirtmek amacıyla birçok şiir yazmalarını örnek olarak göstermektedir. Can Yücel, Behçet Necatigil, İlhan Berk ve Ercüment Behzad gibi şairler, değişik nedenlerle şiirlerinde görselliği ön plana çıkarmış Cumhuriyet dönemi Türk sanatçılarıdır. Bahsedilen ürünlerin bazılarının, görsel, deneysel şiir veya somut şiir

benzeri tanımların ortaya çıkmasından evvel karşılaştırılması, kavramların oluşturulmasından önce görülmesi, diğerlerininse değişik mahiyet taşımaları, bu şiirlerin ne olarak isimlendirileceği veya yorumlanacağı hakkında bir tartışmaya neden olmaktadır (Tunç, 2015, s.250).

Tüm yazın türlerine refere olan bilinen ilk yazın türü, dilin doğuşuyla oluşmaya başlayan şiirdir. Çağlar boyunca değişik şiir tanımları yapılmış, fakat hiçbiri uzun ömürlü olmamış, günümüze kadar ulaşmamıştır. Fakat yapılan bu tanımlarda bazı noktalar tekrar edilir olmuştur. Şiirin ritme dayanması, kendine özgü bir söylemsel yanın olması, kendine has bir dile sahip olması, imgelerle düşünmeyi gerektirmesi, dinlenildiği zaman veya okunduğu zaman insanlarda güzel duysal (estetik) bir etkilenme meydana getirmesi şiir türünün bazı özelliklerindedir. Türkçe'de uzun süre şiirle nazım anlamdaş olarak kullanılmıştır. Sonraki zamanlarda ise şiirle nazım aynı şeyler olmadığı ayırımın varılmış, uyaklı, ölçülü ama sanat değeri bulunmayan eserlere nazım denilmeye başlanmıştır. Düz yazı gibi bir anlatım yoludur nazım, şiir sanatsal bir şiir dilin doğuşu ile ortaya çıkan, tüm yazın çeşitlerini refere edilen ilk yazın çeşitlerinden bir tanesidir. Şiir sanatsal bir değer, bir yaratımdır bu yönüyle nazımdan ayrılır. İnsan konuşmayı bulması, sesini bir araç gibi kullanıp onu geliştirmesiyle yaşatır, bu insanoglunun doğuşu ve gelişmesini gösteren bir aşama olarak karşımıza çıkar. Şiir ise dilin doğuşuyla meydana gelmeye başlayan, tüm yazın çeşitlerine kaynaklık yaptığı yazın dalı olarak kabul edilmektedir (Elal, 2011, s. 29-30). Şiir ve resim arasında kurulan ilişki, Antik Yunan dönemine dayanmaktadır. Aristoteles ve Platon ile beraber ortaya çıkan sanatta temsil sorunu ve edebiyat ilişkisi tartışmaya açılır. İki farklı disiplinin temsil sorununa Horatius'un Ut Pictura anlatısı bu merkezden başlayarak odaklandığı görülmektedir. Platon'un Devlet ve Aristoteles'in Poetika eserlerinde sanattaki temsil sorununa dair en erken referanslar görülmektedir. Temsil sorununu açıklama için her iki metinde içerisinde resim ve şiir arasındaki analogi kullanılarak temsil sorununu açıklamak için kullanılır. O dönemlerde ressamın ve şairlerin var olanın aktarımını yansıtarak yaşamı aktardıklarını düşünürlerdi. Antikide de, özellikle şiir çokça rağbet gören bir sanat dalı olmuştur. Temsil sanat teorilerinin ilk mefhumu olarak hem örnek olmanın yanında çizme düşüncesini içine alan bir tanım olarak kabul edilmektedir. Platon'un felsefesinde taklit yolu ile yapmak bir başka deyişle üretmek demek antik Yunan'dan Rönesans'a temsil anlamına gelmektedir. Hakikat hislerle değil zihni bir çaba ile anlaşılan düşünceler evrenidir. Dahil olduğumuz, gördüğümüz evren temsillerden ibaret bir dünyadır. Devamlı vuku durumunda bulunan, durmadan değişen bir evren'de kesin ya da sağlam bir salıktan bahsetmek imkansızdır. Reel bilgi, sabit idealar evrenidir. Bu duyular dünyasının, kendi taklit olan, bazı taraflarını tanrının bazı tarafını insanın oluşturduğuna inanılmaktadır. Ama gerçeklik derecesi kopyanınkinden aşağı olan şeyler vardır. Fakat doğal objeler bulunmamaktadır tanrının eserleri arasında, bu nesnelere yansımaları da bulunmaktadır. Platon tüm söylenenleri "eidola" şeklinde açıklamaktadır. Eksiksiz bir tanımla eidola, düşüncelerin taklidinin taklidi kavramı olarak ortaya sürülmektedir. Bu nedenle gerçekliğin hemen hemen olmadığı kabul edilir. İdeaların bir kopyası olduğu için duyular dünyasının kendisi zaten bir derece gerçeklikten uzaklaşmıştır. Platon'a göre resim ve şiir, eidolalar gibi bir yansıma olarak kabul eder. Platom bu yüzden sanatı yansıtma olarak tanımlar. Devlet adlı yapıtında sanatçının ise neyi yansıttığı sorunu şöyle cevaplayacaktır:

Hiç de zor değil, birkaç türlü olabilir bu iş; hem çabuk, çarçabuk. İstersen bir ayna al eline, dört bir yana tut. Bir yanda yaptın gitti güneşi, yıldızları, dünyayı, kendini, evin bütün eşyasını,

bitkileri, bütün canlı varlıkları. -Evet, görünürde varlıklar yaratmış olurum, ama hiçbir gerçekliği olmaz bunların. -İyi ya, tam üstüne bastın iste düşüncemin; çünkü bu türlü varlık yaratan ustalar arasında ressamı da koyabiliriz değil mi? -Koyabiliriz tabii. -Yaptığı şeyin gerçekliği yoktur diyeceksin, ama ressamın yaptığı sedir de bir çeşit sedir değil midir? -Ya dülgerin yaptığı? Biraz önce demiştin ki dülger sedir ideasını, yani bizce aslını, özünü yapmaz, bir çeşidini yapar. -Sedirin aslını yapmadığına göre, gerçeğini değil, gerçeğine benzeyen bir örneğini yapmış olur (Fırat, 2013, s. 84-85).

Şairin sözcüklerle yaptığını ressamın renklerle yaptığı düşünülürse aslında her sanat türü kopyanın kopyasını ortaya koymaktadır. Bu noktada resim ve şiir bu nedenle yakınlık arz etmektedir. Platon, taklit edilenin sadece aslının inikası kabul eden ve yapılanın etik kabul edilemeyeceği savunmaktadır. Gördüğü anlamda Platon'un taklidi ileride kapsadığı bu etik eksikliği bir tarafa bırakacak ve eski yazınsal örneklere bir prototip haline gelecektir. Platon görsel sanatları, fikir ile gerçek olan arasındaki ilişki bakımından irdeler. Yalnızca kendi dışında var olan gerçeklikleri dışında imgeler başka hiçbir gerçekliği yansıtmaz. Gerçekte var olan dünyanın yansımasından başka bir şey değildir, dışarıdaki gözle görünür dünya, görünmeyen arketip ve idealardan meydana gelmektedir. Platon'un taklit konseptini anlatırken kullandığı ayna benzetmesi şiir ve resmin yakınlık derecelerini daha açık bir biçimde anlamak için daha açıklayıcı bir örnektir. İdeal gerçekliği kendi aynasından yansıtır, şair ya da ressam yaratmaz. Buna göre resim ve şiir gerçekdışı, illüzyondur. Aristoteles'in tragedyanın yapısı üzerine geliştirdiği fikirler özellikle trajedi ve resim ilişkisine önemli açılımlar kazandıracaktır.

Rönesans'ın sanat anlayışını büyük ölçüde yönlendirecek argümanlar aynı zamanda Ut Pictura Poesis analojisi çevresinde gelişecektir (Şengel, 2002, Akt, Fırat, 2013, s. 2).

ÖZGÜN BASKI RESİMDE EDEBİYATIN KULLANIMINA YÖNELİK UYGULAMA ÖRNEKLERİ

Özgün Baskı Resim dersi bireysel duyarlılıkların ve farklılıkların ön planda olduğu bir ders olarak tanımlanabilir. Zamanla sanat eğitiminin sosyalleşme, kültürlenme ve eğitim fonksiyonuna odaklanmayı maksat edinmiş, bunun yanı sıra şiir, söz sanatlarında keyif bulan, farkındalığa ulaşmış, eleştirel yeteneğe sahip kendini gerçekleştirmiş insanlar olunması amaçlanmalıdır. Yaşadığımız dönemde sanatsal materyal imkanları düşünülebileceğin çok ötesine gitmektedir; bunun yardımıyla öğrenciler malzemenin imkanlarından yararlanarak bir çok değişik ifade tarzlarına erişebilmektedirler. Taklitçi yaklaşımdan ziyade, bireylerin, yaratıcılıkların ön plana çıkararak, edebi bir eseri irdeleyebilen, hakkında yorum yapabilen, öğrencilerin yaratıcılık özelliklerini harekete geçiren Özgün Baskı Resim dersi, atölye içerisinde oluşturabilen öğretim aşaması, daha yararlı olacağı düşünülmektedir. Bu araştırmanın hedefi, Güzel Sanatlar öğretiminde, özelde ise Özgün Baskı Resim dersi boyunca, Şiir-Özgün Baskı Resim ilişkisini disiplinler arası etkileşim kapsamında incelemek ve çalışma örnekleri ortaya koymaktır. Edebiyatı da içine alan sürece Özgün Baskı Resim dersi yapılandırılır ve düşünsel bir yaklaşımla, Özgün Baskı Resim çalışmaları başka bir boyutta uygulanmaya çalışılır. Çalışma grubunu, 2019-2020 akademik yılında Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı Bölümünde 2. ve 3. sınıf olarak eğitim gören 45 öğrenci oluşturmaktadır. Öğrenci-

ler final projesinde eğitim öğretim sürecinde Özgün Baskı Resim tekniklerini uygulamalı çalışmalar yapmışlar ve hazırladıkları kompozisyonu birebir baskı çalışması olarak uygulamışlardır. Merkezi yerleştirme sınavı ile Güzel Sanatlar Fakültesini kazanan öğrencilerin, yapacakları final projelerinde hazır bulunuşluk seviyeleri uygun kabul edilmiştir. Çalışma döneminde, öğrencilerle birlikte Pablo Neruda'nın "Yavaş Yavaş Ölürler", Kathleen O'Meara'nın "Ve İnsanlar Evlerinde Kaldılar" şiirleri incelenmiş ve öğrenciler şiirleri okumaya teşvik edilmiştir. Bu Edebiyat eserlerinin öğrencilerin yaratıcı düşünme biçimlerini ve hayal güçlerini olumlu yönde etkileyip harekete geçireceği varsayılmıştır. Öğrenciler bu sayede şairin anlatamadığı yönleri resmedilebilir. Ayrıca öğrenciler, şiirdeki yoğun manaları tüm boyutları ile anlamaya şiiri meydana getiren birlikteki pasajlara varmak için çabalayabilir. Final projesinin gerçekleştireceği Özgün Baskı Resim çalışması ile daha yoğun anlama ile realist düzleme yapılacak olan resim, şiirin görsel bir ürünü aynı zamanda öğrencilerin iç dünyalarındaki bir ifadenin dışavurumu olacaktır.

Final projesinde öğrencilerin Pablo Neruda'nın "Yavaş Yavaş Ölürler", Kathleen O'Meara'nın "Ve İnsanlar Evlerinde Kaldılar" adlı şiirlerin anlatılarının özeti olacak şekilde resmetmekle kalmayacakları, aynı zamanda Özgün Baskı Resim çalışması yapan öğrencilerin, sadece kendi yaşamı ile edebi bir şiirde yer alan duygu, mekan ya da nesnelere değil, şiirle şairin hayatı bütünleştirilip heyecanlı ve hissedilen ifadelerle ulaşabileceği düşünülmektedir. Öğrencilerin okudukları şiiri 15 karede kompozisyon haline getirilmesi hedeflenmiştir. Ortaya çıkacak işin asgari 30x50 cm ebatında olması gerekmektedir.

Bu kapsamda şiirler atölye de öğrencilerle beraber dinlenmiş, şairlerin şiirleri ile yazıldığı zamana dair düşünceler paylaşılmıştır. Bunların ardından öğrencilerden dersin devam ettiği haftalar süresince Özgün Baskı Resim algılayışı paralelinde eserlerin hazırlık aşamalarının gerçekleştirilmesi kompozisyonlara ulaşmaları amaç olarak belirlenmiştir. Öğrencilerin şiirlere dair fikirler, özgün yaklaşımlarıyla en etkili yolla ortaya çıkarabilecekleri kompozisyonu elde edebilmeleri için uygulanan bütün teknik ve dijital teknolojiye faydalanmaları yönünde serbestlik verilmiştir. Öğrencilerden her biri, farklı bir şiir, eser okuyup farklı bir dünya ya kapılarını açmışlardır. Şairin hayatı, yaşadığı çağdaki sosyal şartlar tartışılarak şiirdeki olaylar, kişiler veya yerler hakkında fikir alışverişinde bulunulmuştur. Ondaki sonraki derse seçtikleri eseri ortaya koyan kompozisyonlarla katılan öğrencilerle, yaptıkları işlere dair değerlendirmelerde yapılmıştır. Öğrencilerin yaptıkları işler bire bir ve de bütün grupla birlikte değerlendirilmiş, çizilen resimlere, kullandıkları simgeler hakkında dair yorumlar yapılmıştır. Bu şekilde yaptıkları işleri yeniden düşünme şansını elde etmişler, yapılar tenkitler ile kompozisyonlarında, tasarımlarında düzeltmeler yaparak işlerini sonlandırmışlardır. Şiirdeki kişiler, yerler veya detay görsel eleman olarak resimsel tasvir şeklinde yeni bir tasarım halini almıştır. Bahsedilen tasarımda şiirde anlatılmak istenen duygu-düşünceler resmedilmeye gayret edilirken bunun yanı sıra kompozisyonda ritim, boşluk/doluluk gibi değişik temel sanat ilke ile elemanları düşünülerek yapılan bir eser amaçlanmıştır. Baskı tekniklerinden Linol Baskı ve İpek Baskı Teknikleri uygulanmıştır.

Şiirlerde anlatılan insanlar, olgular, yaşananlar, okuyucuya değişik hisler, algılar katarken bununla birlikte okuyucunun yaşadığı hayattaki his dünyasına etki edebilen dengelerinde yapı-

sında taşımaktadır. Değişen farklı okuyucuyla değişik bir yaklaşım elde eden şiir, bir nevi farklı bir çizim oluşumuyla, resmi meydana getiren sanatçının hayatından ayrıntılar barındırmaya başlamaktadır. Bu anlamda proje, yenilikçi, deneysel yaklaşımları inceleyen, teknolojik ilerlemenin gölgesindeki hayatın tüketime dayanan kültür anlayışına ayak uydurmeyen, aktif uygulamalı anlayışını ortaya koymayı hedeflemektedir. Bu bağlamda öğrenciler, sanatçı çalışmalarını çağına ve zamanına göre değerlendirebilmeli, yeni ifade arayışları girmeli ve yeni form çalışmalarına girmeye cesaret edebildikleri eserler ortaya koymaları beklenmektedir (Bingöl, 2015, s. 40).

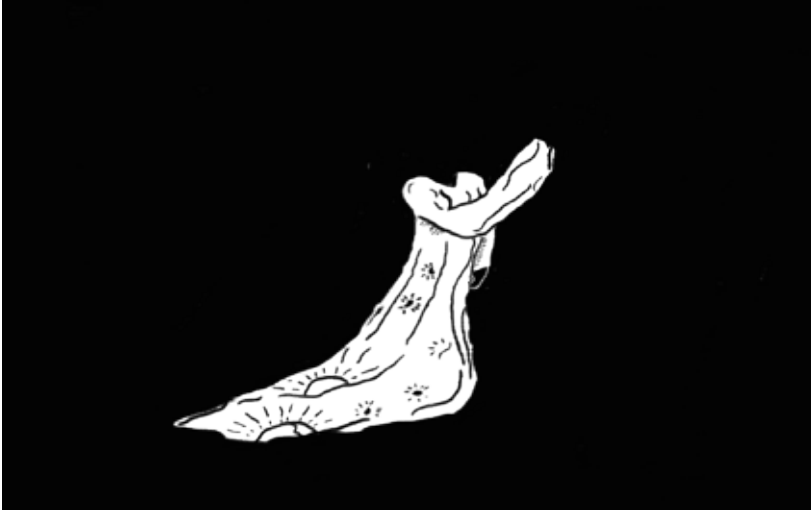
PABLO NERUDA'NIN "YAVAŞ YAVAŞ ÖLÜRLER" ESERİNİN ÖZGÜN BASKI RESİM EĞİTİMİNDE UYGULAMA ÖRNEĞİ

Şili'de demiryolu işçisi bir babanın ve öğretmen bir annenin çocuğu olarak 1904 yılında dünyaya gelen Pablo Neruda, XX. yüzyılın en büyük şairlerinden bir tanesi olarak kabul edilmektedir. Annesini çok küçük yaşta kaybetmiş, iki yaşında babasının işi nedeniyle yaşadığı şehirden alınıp Temuco'ya götürülmüştür. Babasının ikinci evliliğiyle beraber hayatına girecek olan üvey annesi ile çocukluğu şekillenecektir. Sessiz ve oldukça duygusal bir çocuk olan Neruda, dudaklarındaki bu sessizliğe rağmen içine dünyaları sığdırmış ve bu sessizlikten sıyrılıp dünya için şarkılar söylemeyi kendisine hedef seçmiştir. Şili ormanları, yağmur, keşfettiği doğa ile ilk defa karşılaştığından kendinden geçtiğini belirttiği deniz, şairin satırların her zaman kendini göstermiştir. Ruhu kitaplarla, hayallerle ve şiirlerle kaplı olan şair, elinde bir teneke bavulla yollara düştüğünde ürkek bir şekilde dünyaya sızmaya başlamıştır. 1923 yılında ilk kitabı Crepusculacio, basılmıştır. 1924 yılında Veintepoemas de amor canciondesesperada (Yirmi Aşk Şiiri ve Umutsuz Bir Şarkı) basılan eserleridir. Zaman içinde kitapları tutulan, bir de öğrenci edebiyat ödülü kazanan Neruda'nın ünü yavaş yavaş duyulmaya başlanmıştır. Bir dostunun tavsiyesi üzerine görüştüğü Dışişleri Bakanlığı, şairin yeni ufuklara yelken açmasını sağlamıştır. İspanya dahil pek çok ülkede konsolos olarak görev yapmış, birçok yazarla iletişim ve etkileşim içerisine girmiştir. İlk kez 1927 yılında Madrid'e giden şair 1952 yılına değin bir çok Avrupa, ve Sovyet ülkesinde yaşamıştır (Duran, 2010, s. 1006). Dünya Barış Ödülü 1952 yılında büyük dünya ozanı unvanı ile anılan Neruda'ya verilir. Şili Cumhurbaşkanlığına 1969 yılında aday gösterilen Neruda, Allendenin safında adaylık sürecinden çekilmiştir. 1971 yılında Cumhurbaşkanı isteği ile Paris Büyükelçiliği görevlisi olmuştur. 1971 yılında bu görevdeyken Nobel Edebiyat Ödülü'ne layık görülmüştür (Baros, 2019).

Yavaş yavaş ölürlər
 Seyehat etmeyenler
 Yavaş yavaş ölürlər
 Okumayanlar, müzik dinlemeyenler,
 Vicdanlarında hoşgörüyü barındırmayanlar.
 Yavaş yavaş ölürlər
 Alışkanlıklarına esir olanlar,
 Her gün aynı yolları yürüyenler,
 Ufuklarını genişletmeyen ve değiştirmeyenler,
 Elbiselerinin rengi değiştirme riskine bile girmeyenler,
 Bir yabancı ile konuşmayanlar.

Yavaş yavaş ölürlər
Heyecanlardan kaçınanlar,
Tamir edilən kırık kalplərin gözlərindəki pırıltıyı görmək
İsteməkdən kaçınanlar
Yavaş yavaş ölürlər
Aşkta və işte bedbaht olup yön dəyişirməyənlər,
Rüyalarını gerçəkləşdirmək üçün risk almayanlar,
Hayatlarında bir kez dahi mantıklı təvsiyələr dışına
Çıkmamış olanlar.

Pablo Neruda



Şekil 1. Öğrenci çalışması GİT Bölümü Gülben Gözükoca Linol Baskı



Şekil 2. Öğrenci çalışması GİT Bölümü Esra Bağcıvan, Linol Baskı.



Şekil 3. Öğrenci Çalışması GİT Bölümü Elif ŞanlıTürk, İpek Baskı.

KATHLEEN O'MEARA'NIN VE "İNSANLAR EVLERİNDE KALDILAR" ADLI ESERİNİN DESEN EĞİTİMİNDE UYGULAMA ÖRNEĞİ

Kathleen O'Meara, 1839'da Dublin'de doğmuştur. Kathleen, ailesiyle birlikte doğduktan kısa süre sonra Fransa'ya göç etti ve hiç İrlanda'ya dönmedi. İrlanda'dan ayrıldıktan sonra hayatının büyük bir kısmı boyunca Paris'te yaşamıştır. Tamamen yazma kariyerine adanmış olduğu için Kathleen O'Meara hiç evlenmemiş ve çocuğu olmamıştır. Kathleen O'Meara'nın yazarlıktaki takma adı Grace Ramsay olup İrlanda-Fransız asıllı Genc Viktorya Dönemi'nin önemli biyograflarından biridir. The Tablet isimli önemli bir İngiliz dergisinin Paris temsilcisi olarak çalışmıştır. O'Meara aynı zamanda kurgu hikâyeler yazmış, bu hikâyeler kadınların seçme ve seçilme haklarından Doğu Avrupa devrimlerine kadar geniş bir yelpazede boy göstermiştir (O'Meara, 2021).

ve insanlar evde kaldılar,
 kitap okudular ve dinlediler.
 dinlendiler, egzersiz yaptılar,
 sanat yaptılar, oyun oynadılar
 ve yeni varoluş yollarını öğrendiler,
 durdular
 daha derinden dinlediler,
 biri meditasyon yaptı, biri dua etti,
 biri dans etti,
 diğeri kendi gölgesini keşfetti,
 insanların düşünceleri değişti, iyileştiler.
 cahilce, tehlikeli, anlamsız ve vicdansızca yaşayan insanların yokluğunda,
 dünya iyileşmeye başladı.
 ve tehlike sona erdiğinde insanlar ölüleri için ağladılar
 ve yeni kararlar aldılar,

yeni bir dünya hayal ettiler,
yeni yaşam biçimleri yarattılar,
Dünyayı tamamen iyileştirdiler,
Tıpkı kendilerini iyileştirdikleri gibi.

Ka



Şekil 5. Öğrenci çalışması GİT Bölümü Kadriye Güney, İpek Baskı.



SONUÇ

Özgün Baskı Resim dersi, temel sanat eğitimi ve desen derslerinin en önemli bileşenidir. Öğrenci sanatsal düşüncelerini uygulamaya geçirebilmek için bu iki teknik alt yapıya ihtiyaç duymaktadır. Bahsedilen teknik alt yapı sanat imkanlarında meydana gelen değişimlere yanıt olur mahiyette bulunması gerekmektedir. Sanat alanında 20. yüzyıl ve sonrasında gerçekleşen sanat akımları ile disiplinler arası etkileşimin çoğaldığı bir döneme geçilmiştir. Görsel sanatlar eğitiminin bir parçası olan Özgün Baskı Resim dersinde bahsedilen etkileşimden uzak durması imkansız hale gelmiştir. Özgün Baskı Resim müfredatı ile muhtevasının, bu kapsamda gönümlüğün teknolojik şartlarından yararlanan yaklaşım ile ele alınarak yeniden düzenlenmesinin getirebileceği katkılar şu şekildedir: Öğrenci Özgün Baskı Resim dersinde çeşitli sanatsal türlerinin zeminlendiği düşünsel ortamı yaşayarak sanat idraki ile ortaya çıkardığı eserlerde dönemin gerekliliklerine daha rahat uyum sağlayabilir. Bu kapsamda Özgün Baskı Resim dersi, öğrencinin hem keyifli vakit geçireceği aynı zamanda dönemin şartlarına ayak uydurabileceği süreci sağlamaktadır. Özgün Baskı Resim dersi, görülenin boya ve kalıplarla yansıtıldığı dinamiğin, geleneksel anlayışa ek olarak geleneksel baskı tekniklerinin yanı sıra teknoloji ve farklı disiplinlerin bir araya geldiği yeni bir yapıda düşünülmesi, gözden geçirilmesi ve uygulanması temel tasarım eğitiminin ve desen dersinde oluşan yeniliklerle birlikte düşünülmesi icap eden bir yaklaşım olmalıdır. İnsan zihni sanat ürünü oluşturmanın ana noktasıdır. Zihinde meydana gelen bir kıvılcım sanat eserinin meydana çıkmasını sağlar. Zihinde oluşan düşünce öğrencinin imge hızı ile sanat algısıyla birleşip düzenlenerek sanat niteliği taşıyan bir ürüne dönüşmüş olur. Sanatsal üretim sürecinin önemli bir noktası hayal gücü olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanatın söz konusu olduğu birçok etkinlikte bu durum ortak nokta olarak görülür. Şiir üretim aşamasında olsun tüketim aşamasında olsun fikir üretiminde etkili olarak kullanılan sanat dallarındandır. Öyküde veya şiirde, okuyan insanın düşüncesinde hayat bulmaktadır.

Bu noktada öğrencinin hayal gücü, okuduğu edebi metnin gerçekleşme biçimini etkilemektedir. Edebiyat alanındaki bir romanın veya bir şiir dalının düş gücünü besleyen tür olduğu kanaatine, çalıştırılan bir yeteneğin ilerlemeye müsait olduğu sonucundan hareketle ulaşılabılır. Özgün Baskı çalışmalarında genel bir ifade ile başlangıçta görüleni resmedildiği daha çok kitap kapak tasarımlarında kullanılan bir tekniktir. Dolayısıyla geleneksel bir anlayıştaki Özgün Baskı Resim eğitiminde mevcut bulunandan başlamak anlayışı hakimdir. Bir görselin farklı yüzeylere transfer edilmesi, teknik öğrenme bakımından dersi alanlara bir takım şeyler katsa da bu tarz bir üretim sanatsal gelişim ile yaratıcılığın gelişmesinde etken bir rol oynamaktadır. Burada disiplinler arası bir yaklaşım ile Özgün Baskı Resim ile Edebiyat beraberliği, sanat eğitimi için vazgeçilmez olan yaratıcılığın ve hayal gücünün öğrencinin başlangıç döneminde göz önünde bulundurulması, öğrencilere farklı bakış açıları kazandıracaktır. Özgün Baskı Resim dersi böyle bir yaklaşımla gördüğünü bir zemine aktarma yoluyla bir yere kadar ilerleyebilir, araştırdığını, incelediğini kompozisyona dökme aşamasına ulaştırarak farklı bakış açısı elde edecektir. Böylelikle öğrencinin hayal gücünü kullanmasını ön planda tutan bir yaklaşım oluşacaktır. Edebiyat ile Özgün Baskı Resim dersinde yer verilmesi öğrencilere sınıf içi birlikte çalışabilmelerini ve aynı şiirin birçok bakış açılarından ortaya konma tarzlarını

fark etmelerini sağlayacaktır. Özgün Baskı Resim eğitiminin başka bir ehemmiyeti de orijinal fikir düşüncesine böyle katkıda bulunulabilir. Özgün Baskı dersinde, öğrenciler derse yönelik malzemeyi kullanabilmeyi, kalıp hazırlayabilmeyi, hazırladığı kalıpları farklı yüzeylere aktarabilmeyi, nesnelere soyutlaya bilmeyi, düşüncelerini kompozisyon haline dönüştürebilmeyi öğrenmelidir. İmgesel çalışmayı amaçlayan final çalışmasında, yeni konular, bilgiler öğrenen öğrencilerin yaratıcı düşünme becerileri harekete geçirilmeye çalışılmış, değişik ifade yöntemlerini kullanma fırsatı çalışma alanlarını arttırmıştır. Proje süresince öğrenciler düşüncelerini serbestçe savunabilmiş, farklı çözümlere ulaşmışlar, başka öğrencilerle beraber beyin fırtınası gerçekleştirme imkânı bulmuşlardır. Aynı şiiri değişik açılardan ve özgün kompozisyonlarla resmetmişler, kendilerine ait tasarımlarla görselleştirmişler ve birçok teknik denemeleri gerçekleştirmişlerdir. Yaratıcı düşünme sürecinin tetiklendiği zaman diliminde, eldeki veriler işlenirken farklı kompozisyonlar elde edebilmişlerdir. Yapılan final ödevi sonunda, öğrencinin Özgün Baskı Resim dersinde, disiplinler arası bir uygulamayla şiir, sanat tarihi, sanat felsefesi gibi alanların işlendiği dönem geride bırakılmıştır. Değişik politik yapıların, teknoloji ya da yaratıcılığın eser üretim aşamasında ne gibi katkılar sunabileceğini öğrenmişlerdir. Öğrenciler Özgün Baskı Resimde kullanılan terimlerin hepsini edinerek derste kullanılan teknikler ile malzemeleri kullanabilecek düzeye ulaşmışlardır. Sözel, duyuşsal, işitsel, devinimsel, eylemsel, görsel-plastik alanların tümünde olması gerektiği gibi Özgün Baskı Resim dersinde de hepsini bir arada barındıran bir yöntemle disiplinler arası öğretim yaklaşımı amaçlanmalı ve amaç kapsamında öğrencilerin çok yönlü kazanımlar elde edeceği öğretim müfredatları geliştirilmelidir.

KAYNAKÇA

- Akalın, G. (2003). Türkiye’de Özgün Baskı Resme Tarihsel Bir Bakış; Gravür’ün Sorunları ve Çözüm Önerileri. *Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi*, Sayı: 8, s. 129-138
- Akalın, G. (2000). *Gravür*, İstanbul: Kale Yayınları.
- Ayan, M. (2007). Sosyolojik Açıdan Özgün Baskı Resim Sanatının Bugünkü Durumu ile İlgili Profesyonel Sanatçıların Görüşlerinin İncelenmesi. Doktora Tezi, T.C Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Aydın, A. (2017). Abidin Dino’nun Resimlerinde Yaşayan Edebiyat, *Tykhe Sanat Ve Tasarım Dergisi*, Cilt 02, Sayı 02, sayfalar 84-102.
- Aydoğan, B. K. (2008). Sanatta Disiplinler arası Bir Yaklaşım: Performans Sanatı, *Art-e Sanat Dergisi*, Cilt 1 , Sayı 1, Sayfalar 1-17.
- Bacaksız, E. (2009). Özgün Baskı Tekniklerinin İncelenmesi, Yüksek Lisans Tezi, T. C. Marmara Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Baros, T. (2019). Pablo Neruda, Erişim adresi: <https://akilfikir.net/silili-buyuk-ozan-sair-pablo-neruda/>
- Bingöl, M. (2015). Desen Eğitiminde Edebiyatın Rolü: Kafka ve Wells Örneği, *Sanat Tasarım*

Dergisi, Aralık, Sayfalar 27-45.

Dikmen, B. (2019). Postmodern Dünyada Edebiyat ve Görsel Sanatlar İlişkisi 6th Eurasian Conference On Language And Social Sciences Samarkand State University Faculty Of History, Faculty Of Philology Samarkand, Uzbekistan Sayfalar 385-407.

Duran, Z. (2010). Federico García Lorca'nın Pablo Neruda'nın Edebi Eserleri Üzerindeki Etkisi, V. Uluslararası Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi Kongresi, 12-14 Ekim 2016.

Elal, B. (2011). Türk Edebiyatının Kurumsallaşması, Diğer Sanatlarla Etkileşimi Ve Yönetimi, Yüksek Lisans Tezi, T. C. İstanbul Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Eyüboğlu, B. R. (1986). Resme Başlarken, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Fırat, G. (2013). Edebiyat Tarihinde Resim Ve Şiir Analojisi, *Gülbin Fırat Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi*, Cilt 3, Sayı 1.

Gökkaya, K. E. (2013). Disiplinler Arası Sanatsal İfade: Ressam Seramikçiler-Seramikçi Resimler, *Sanat Dergisi*, Cilt 0, Sayı 24, sayfalar 25-40.

İnceağaç, M. ve Yılmaz, M. (2018). Fabl Türünün 7. Sınıf Öğrencilerinin Görsel Sanat Çalışmalarına Etkisi, *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt.10, Sayı 24, 2018 Haziran, sayfalar 305-322.

Limon, B. (2001). Çağdaş Özgün Baskı Resim Sanatında Politik Söylemler, Doktora Tezi, T. C. Selçuk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.

O'Meara, K. (2021, 25 Ocak). Erişim adresi: [https://en.wikipedia.org/wiki/Kathleen_O%27Meara_\(writer\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Kathleen_O%27Meara_(writer))

Pekmezci, H. (1993). Baskı Resim Sanatı ve Turk Baskı Resim Sanatı Üzerine-I, *Plastik Sanatlar Dergisi*, Seçmeli Dersler Birimi Yayınları, Ankara.

Savaş, A. R. (2010). Disiplinler Arası Sanat Etkileşimlerinin Seramik Sanatı Ve Eğitimine Etkileri, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Toprak, E. (2009). Türkiye'de Özgün Baskı Resim Sanatı'nın Gelişimini Etkileyen Önemli Kurumlar, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.

Tunç, G. (2015). Çağdaş Türk Edebiyatında Görsel Şiir, *Bilig Bahar*, 2015, Sayı 23, sayfalar 249-270.

AKDENİZ SANAT BİLİMSEL ETİK SÖZLEŞMESİ

Bilim etiği; bilimsel araştırma üretme, araştırma sonuçlarını yayma ve bilimsel değerlendirme süreçlerini kapsar.

I. Yazarlar için:

Akdeniz Sanat Dergisine gönderilecek makalelerin yazarları, aşağıdaki maddeleri kabul ettiklerini, bu ilke ve süreçlere uyacaklarını makaleyi göndermekle beyan etmiş sayılırlar.

1. Bilimsel araştırmanın yapılmasında yeterli birikim ve donanımına sahip yazarların açık, dürüstlük, şeffaflık ilkelerine bağlı, ilgili alanda (konuda) araştırma yapmış ya da yapmakta olanlara saygılı olmaları beklenir.

2. Tüm makaleler, özgün bir konu (sorun) ile ilgili; bilimsel bir metodolojiye dayalı ve araştırma etiğine uygun olmalıdır. Bu bağlamda;

- Yanlış (ya da yalan) veri beyanında bulunmak veya üretmekten,
- Başkasına ait veri ve bilgileri açık / kesin kaynak belirtmeden kullanmaktan,
- Kasıtlı olarak eksik ya da yanlış bilgi sunmaktan
- Plagiarizm / aşırı maculuktan (farklı kelimeler kullanarak veya cümleler kurarak değiştirip sunmak, bilgi ve düşünceleri, uygulamaları kendi fikriymiş gibi sunmak, bilinçaltı yanılsama aşırma biçimleridir) kesinlikle kaçınılmalıdır.

3. Yayının içeriğinin yansız olması, kişisel çıkarlar, kaygılar, politik görüşler ve inançların yayını etkilememesi, yayında yararlanılan bütün kaynakların atıf yapılarak belirtilmesi, yayındaki bilginin üretilmesinde, derlenmesinde, ölçülmesinde ve yayına hazırlanmasında payı olanların teşekkür edilerek anılmalıdır.

4. Ulusal / uluslararası indekslere girebilmenin ya da düzeyli bir araştırma makalesinin temel şartlarından biri de makale kaynak(ça)larında (bibliyografyalarda) atıf(lar) almış, etki faktörleri olan (yahut en azından google scholar'da bulunan) yayınlara öncelik vermektir. Akdeniz Sanat Dergisi'ne makale kabulünde bu durum öncelikli onay sebeplerindedir.

5. Bir kongre veya toplantıda yayınlanan bir yayın özeti, yayının basılmak üzere sunulmasını engellemez. Ancak bu yayının toplantı veya kongrelerde sunulmuş olduğu o yayının basılmak üzere yapıldığı başvuruda mutlaka belirtilmelidir.

II. Yayıncı / editör / hakemler için:

1. Bağımsız ve tarafsız davranır,
2. Dürüst davranmak, doğruyu söylemek, gizlilik ilkesine riayet etmede hassasiyet gösterir,
3. Eşitlik ilkesine uygun hareket eder,
4. Ön yargılı davranmaz, tutarlı hareket eder, bilimsel değerlendirmelerde tanımlayıcı, net ve açık olur,
5. Kendine verilen değerlendirme süresine uyar; değerlendirme süreçlerinde sadece eleştiri yapmaz, yapıcı geri bildirim ve önerilerde bulunur,
6. Hakemlik görevlerini esinlenmeler, fikir hırsızlıkları yaparak kötüye kullanmaz; haksız çıkar sağlamaz,
7. Bilimsel gereklilikler dışında bir makalenin yayını engellemez ya da geciktirmez,
8. Hakem belirlemelerinde bilimsel gereklerin dışına çıkmaz, alanla ilgili çalışanların hakem olarak belirlenmesine özen gösterir,
9. Alanı dışındaki değerlendirme taleplerini reddeder.

Gün/Ay/Yıl tarihinde göndermiş olduğum "....." başlıklı makalemin daha önce herhangi bir yerde yayınlanmadığını veya başka bir dergide yayınlanmak için değerlendirme aşamasında olmadığını bildirir, yukarıda yazılan etik ilke ve kurallarını kabul ederim.

Ünvan, Ad-Soyad:

Kurum:

İmza:

AKDENİZ SANAT ÇEVİRİ ESERLER İÇİN BİLİMSEL ETİK SÖZLEŞMESİ

Bilim etiği; bilimsel araştırma üretme, araştırma sonuçlarını yayma ve bilimsel değerlendirme süreçlerini kapsar.

I. Yazarlar için:

Akdeniz Sanat Dergisine gönderilecek çeviri metinlerin yazarları, aşağıdaki maddeleri kabul ettiklerini, bu ilke ve süreçlere uyacaklarını çeviri metnini göndermekle beyan etmiş sayılırlar.

1. Çeviri metin alanında önemli katkı yapmış veya yapma potansiyeli bulunan, özgün, bilimsel ve sanatsal araştırma yöntemlerini doğru bir biçimde uygulayan bir yayımın çeviri için esas alınan diline ve metnine sadık kalınarak yapılmıştır.

2. Yayınlanması için gönderilen çeviri metin çevirisi yapılan orijinal yayım ile Akdeniz Sanat Dergisi editörleri veya görevlendirilecek bir çeviri hakemi ve/veya redaktör tarafından konunun uygunluğu ve çevirinin doğruluğu ve akıcılığı ölçütleri esas alınarak değerlendirilir. Yapılacak değerlendirme sonucuna göre çeviri kabul edilebilir, düzeltme istenebilir veya reddedilebilir.

3. Çevirmen gerek orijinal metnin çevirisinde, gerek çeviri metne düştüğü çevirmenin notlarında gerekse çeviri metin ile ilgili verdiği her türlü bilgiye ilişkin olarak,

- Yanlış (ya da yalan) veri beyanında bulunmak veya üretmekten,
- Başkasına ait veri ve bilgileri açık / kesin kaynak belirtmeden kullanmaktan,
- Kasıtlı olarak eksik ya da yanlış bilgi sunmaktan
- Plagiarizm / aşırı macılıktan (farklı kelimeler kullanarak veya cümleler kurarak değiştirip sunmak, bilgi ve düşünceleri, uygulamaları kendi fikriymiş gibi sunmak vb.) kesinlikle kaçınılmalıdır.

II. Yayıncı / editör / redaktör / hakemler için:

1. Bağımsız ve tarafsız davranır,

2. Dürüst davranmak, doğruyu söylemek, gizlilik ilkesine riayet etmede hassasiyet gösterir,

3. Eşitlik ilkesine uygun hareket eder,

4. Ön yargılı davranmaz, tutarlı hareket eder, bilimsel değerlendirmelerde tanımlayıcı, net ve açık olur,

5. Kendine verilen değerlendirme süresine uyar; değerlendirme süreçlerinde sadece eleştiri yapmaz, yapıcı geri bildirim ve önerilerde bulunur,

6. Hakemlik görevlerini esinlenmeler, fikir hırsızlıkları yaparak kötüye kullanmaz; haksız çıkar sağlamaz,

7. Bilimsel gereklilikler dışında bir makalenin yayını engelleyemez ya da geciktirmez

8. Hakem belirlemelerinde bilimsel gereklerin dışına çıkmaz, alanla ilgili çalışanların hakem olarak belirlenmesine özen gösterir,

9. Alanı dışındaki değerlendirme taleplerini reddeder.

..... tarihinde göndermiş olduğum "....." başlıklı çeviri metnimin yazardan gerekli izin alınarak yapıldığını, daha önce herhangi bir yerde yayınlanmadığını veya başka bir dergide yayınlanmak için değerlendirme aşamasında olmadığını bildirir, yukarıda yazılan etik ilke ve kurallarını kabul ederim.

Ünvan, Ad-Soyad:

Kurum:

İmza:

AKDENİZ SANAT KİTAP ÖZETLERİ (BOOK REVIEW) İÇİN BİLİMSEL ETİK SÖZLEŞMESİ

Bilim etiği; bilimsel araştırma üretme, araştırma sonuçlarını yayma ve bilimsel değerlendirme süreçlerini kapsar.

I. Yazarlar için:

Akdeniz Sanat Dergisine gönderilecek kitap özetlerinin yazarları, aşağıdaki maddeleri kabul ettiklerini, bu ilke ve süreçlere uyacaklarını kitap özetlerini göndermekle beyan etmiş sayılırlar.

1. Özeti yapılan yayım alanında önemli katkı yapmış veya yapma potansiyeli bulunan, özgün, bilimsel ve sanatsal araştırma yöntemlerini doğru bir biçimde uygulayan eser olmalıdır.

2. Yayınlanması için gönderilen özet metin Akdeniz Sanat Dergisi editörleri veya görevlendirilecek bir hakem tarafından konunun uygunluğu ve özet metnin doğruluğu ve akıcılığı ölçütleri esas alınarak değerlendirilir. Yapılacak değerlendirme sonucuna göre özet kabul edilebilir, düzeltme istenebilir veya reddedilebilir.

3. Yazar özet metin ile ilgili verdiği her türlü bilgiye ilişkin olarak,

- Yanlış (ya da yalan) veri beyanında bulunmak veya üretmekten,
- Başkasına ait veri ve bilgileri açık / kesin kaynak belirtmeden kullanmaktan,
- Kasıtlı olarak eksik ya da yanlış bilgi sunmaktan
- Plagiarizm / aşırı maculuktan (farklı kelimeler kullanarak veya cümleler kurarak değiştirip sunmak, bilgi ve düşünceleri, uygulamaları kendi fikriymiş gibi sunmak vb.) kesinlikle kaçınır.

II. Yayıncı / editör / redaktör / hakemler için:

1. Bağımsız ve tarafsız davranır,

2. Dürüst davranmak, doğruyu söylemek, gizlilik ilkesine riayet etmede hassasiyet gösterir,

3. Eşitlik ilkesine uygun hareket eder,

4. Ön yargılı davranmaz, tutarlı hareket eder, bilimsel değerlendirmelerde tanımlayıcı, net ve açık olur,

5. Kendine verilen değerlendirme süresine uyar; değerlendirme süreçlerinde sadece eleştiri yapmaz, yapıcı geri bildirim ve önerilerde bulunur,

6. Hakemlik görevlerini esinlenmeler, fikir hırsızlıkları yaparak kötüye kullanmaz; haksız çıkar sağlamaz,

7. Bilimsel gereklilikler dışında bir makalenin yayını engelleyemez ya da geciktirmez

8. Hakem belirlemelerinde bilimsel gereklerin dışına çıkmaz, alanla ilgili çalışanların hakem olarak belirlenmesine özen gösterir,

9. Alanı dışındaki değerlendirme taleplerini reddeder.

..... tarihinde göndermiş olduğum "....." başlıklı kitap özetimin, bilimsel etik ilkelerine uygun olarak hazırladığını, daha önce herhangi bir yerde yayınlanmadığını veya başka bir dergide yayınlanmak için değerlendirme aşamasında olmadığını bildirir, yukarıda yazılan etik ilke ve kurallarını kabul ederim.

Unvan, Ad-Soyad:

Kurum:

İmza:

BİRİNCİ BÖLÜM

Amaç, Kapsam, İçerik ve Tanımlar

Tanımlar

Dergi: Akdeniz Üniversitesi Akdeniz Sanat Dergisi'ni,

İmtiyaz Sahibi: Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi adına Fakülte Dekanını,

Yayın Kurulu: Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanlığı tarafından belirlenen, güzel sanatlar alanında görev yapan, alanında bilimsel çalışmalarıyla öne çıkan ve dergide görev alan öğretim üyelerini ve tüm bölümler tarafından görevlendirilmiş öğretim üyelerini,

Danışma Kurulu: Alanında uzmanlaşmış, yayın kurulu tarafından en az beş farklı üniversiteden seçilmiş öğretim üyelerini,

Hakem Kurulu: Alanında uzmanlaşmış, dr. ve sanatta yeterlilik unvanına sahip öğretim elemanları,

Editör: Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanlığı tarafından görevlendirecek öğretim üyesi ve/veya öğretim üyelerini,

Editör Yardımcısı: Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanlığı tarafından görevlendirecek öğretim üyesi ve/veya öğretim elemanlarını,

Sekretarya: Editör tarafından belirlenen öğretim elemanlarını ifade etmektedir.

Amaç ve Kapsam:

1. Amaç, Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi bünyesinde yer alacak olan Akdeniz Sanat Dergisi'nin yayınına ilişkin esasları düzenlemektir.
2. Derginin amacı güzel sanatlar bünyesindeki farklı disiplinlerden ortak bir akademik platform oluşturmaktır.
3. Dergide, sanat konusu ile bağlantılı sosyal ve beşeri, bilim ve sanat araştırmaları alanındaki bilimsel yazılar yayımlanır.
4. Dergi, yılda iki kez (Ocak ve Temmuz aylarında) yayımlanır. (2018 yılından itibaren)
5. Dergi ulusal hakemli bir dergidir. Ulakbim TR-Dizin için süreç devam etmektedir.

İçerik:

1. Dergiye gönderilen yazılar; alana özgü araştırma, kuram, yöntem ve modeller kullanılarak hazırlanmış, alana katkı sağlayabilme niteliğine sahip olmalıdır.
2. Dergide, bir kavramın ya da teorinin tartışıldığı, eleştirildiği ya da açıklandığı türden orijinal araştırma ve derleme makalelere yer verilebilir.
3. Makale, derginin yayım esaslarına uygun yazım ilkeleri ve formatında olmalıdır.
4. Dergiye makale gönderen yazar, derginin etik ilkelerini kabul etmiş sayılmaktadır.

İKİNCİ BÖLÜM

Görevler

Derginin işleyişini sağlayan kurullar:

1. Yayın Kurulu'nun Görevleri:

- Yayın Kurulu gerektiğinde toplanır. (pandemi süresince geçerli)
- Yayın Kurulu, dergiye gönderilen yazıları, biçim ve alana uygunluğu açısından inceler.
- Hakem değerlendirmelerine göre, makalenin yayınlanıp yayımlanmayacağına karar verir.
- Özel sayı çıkarılmasına salt çoğunlukla karar verir.

2. Hakem Kurulu'nun Görevleri:

- Hakemler, gönderilen yazıların derginin yayım ve yayım ilkelerine uygunluğuna bakar; yöntem, içerik ve özgünlük açısından inceleyerek, yayına uygun olup olmadığına karar verir.
- Dergi ekibi tarafından gönderilen Makale Değerlendirme Formu'nu doldurmakla mükelleftir.
- Makalelerin konusuna göre hakem kurulu her sayıda değişiklik gösterebilir.

3. Editör ve Editör Yardımcısı'nın Görevleri:

- Editör, Yayın Kurulu üyeleri arasındaki koordinasyonu sağlar.
- Gerektiğinde editör Yayın Kurulu'nun görevlerini yürütür (pandemi süresince geçerli). Bu durumda imtiyaz sahibinin onayını alır.
- Akademik camiada yazının uzmanlarını (tezler, yayınlar ve uzmanlık sahasını esas alarak) tespit eder.
- Editör, dergiye gelen makalelerin alanına uygun hakemlere gönderilmesini sağlar.
- Hakemden kabul alan makalelerin yayım sıralamasını yapar.
- Editör, göreviyle ilgili editör yardımcısı ile koordineli çalışır.

4. Sekreteryaya:

- Teknik konularda ve yazıların takibinde editöre yardımcı olur.
- Dergiye gönderilen yazıların biçimsel düzeltmelerini yapar ve dergiyi basıma hazır hale getirir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Yayın Politikası - Değerlendirme

1. Dergi Yayın Kurulu veya editör tarafından biçim ve alanlar açısından uygun bulunan yazılar değerlendirme yapılması için konunun uzmanı iki hakeme gönderilir. Hakem değerlendirmelerin ikisi de olumlu ise çalışma yayına kabul edilir. Biri olumlu, diğeri olumsuz ise makale alandan başka bir hakeme gönderilir. Yayınlanması için düzeltilmesine karar verilen yazıların, yazarları tarafından en geç (e-posta ve sair yollarla) 15 gün içerisinde teslim edilmesi gereklidir. Düzeltilmiş metin, Dergi Yayın Kurulu'nun veya Editör'ün gerek gördüğü durumlarda, değişiklikleri isteyen hakemlere tekrar gönderilir. Reddedilmeyen ancak yayım değerlendirme süreci sonuçlanmayan yazılar editör ve yazar onayıyla bir sonraki sayı için değerlendirmeye alınabilir.

2. Gönderilen yazılar ilgili alanlardan iki uzmanının yazımın yayımlanabileceğine dair onayından sonra, Yayın Kurulu'nun son kararı ile yayımlanır. Yazarlar, hakem, Yayın Kurulu ve editörün eleştirisi, değerlendirme ve

düzeltilmelerini dikkate almak durumundadırlar. Katılmadığı hususlar olması durumunda, yazar bunları gerekçeleri ile ayrı bir sayfada bildirme hakkına sahiptir.

3. Hakem oluru alan makaleler, Editör tarafından derginin konu içeriği esas olmak üzere, sıraya konularak yayınlanır.

4. Kabul edilmeyen makalelerin yazarlarına e-posta ve sair yollarla bilgi verilir.

5. Dergiye gönderilen yazılar editör değerlendirme sürecinden önce sekreteryaya tarafından yazım kuralları, içerik açısından uygunluk ve intihal programlarından (iThenticate vb.) alınan raporlar temel alınarak değerlendirilir. Referanslar hariç %15'in üzerinde benzerlik oranı çıkan makaleler değerlendirme aşamasına geçmeden doğrudan reddedilir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

Yazım ve Yayın Kuralları

1. Dergi, "Ulusal Hakemli Dergi" statüsüne uygun, Ocak ve Temmuz aylarında olmak üzere yılda iki sayı olarak yayımlanmaktadır. Gerekli hallerde Yayın Kurulu'nun salt çoğunluğuyla Özel Sayı olarak da yayımlanabilir.

2. Dergiye gönderilen makaleler daha önce başka bir yerde yayımlanmamış ya da yayımlanmak üzere gönderilmemiş olmalıdır.

3. Dergiye yayımlanmak için gönderilen yazılar makaleler ve makale dışı yazılar olarak ikiye ayrılır:

3.1. Makaleler:

a. Orijinal çalışma: Bilim ve sanatsal araştırmalara katkıda bulunan, daha önceki tezleri çürüten veya yeni bir bakış açısı getiren, yeni belgeler ortaya koyan çalışma,

b. Derleme: Tartışmalı veya muğlak halde olan bir konuda, ilgili literatürü gözden geçirerek bir sonuca bağlayan çalışma,

3.2. Makale-dışı Yazılar:

a. Editöre Mektup: Akdeniz Sanat Dergisi'nde daha önce yayınlanmış yazılara ilişkin yorum, eleştiri ve düzeltmeleri içeren çalışma,

b. Değerlendirme Yazıları: Sergi, proje tanıtım yazıları, film eleştirileri, toplantı/festival değerlendirmeleri ve ilgili alanlarda yayınlanan kitaplara ait bilimsel formatta hazırlanmış değerlendirme yazıları,

c. Çeviri Makaleleri: İlgili alanlara önemli katkısı olduğu düşünülen Editör'ün ya da Yayın Kurulu'nun belirlediği ya da seçtiği özgün makalelerin Türkçe çevirileri,

d. Söyleşi Yazıları: Alanlarında akademik ve sanatsal açıdan öne çıkmış kişilerle gerçekleştirilecek söyleşiler de derginin yayın kapsamı içerisindedir.

4. Dergide yayınlanan yazıların, telif hakkı dergiye aittir. Yazar, dergide yayımlanmasına onay verilen yazısının her türlü telif hakkını Akdeniz Sanat Dergisi'ne devretmiş olduğunu kabul eder.

5. Yazardan düzeltme istenmesi durumunda, düzeltinin en geç 15 gün içinde yapılarak, dergiye DergiPark (dergipark.gov.tr) üzerinden ulaştırılması gerekmektedir. Editör gerekli gördüğü durumlarda bu süreyi kısıtlı olarak uzatabilir.

6. Yazarlar unvanlarını, görev yaptıkları kurumları, haberleşme adresleri ile telefon numaralarını ve elektronik posta adreslerini mutlaka bildirmelidir. Bu bilgiler, hakeme gönderilmeyecektir.

7. Yayımlanacak makalelerde esasa ilişkin olmayan düzeltmeler sekreteryaya tarafından yapılabilir.

Yazım Kurallarına İlişkin Esaslar:

Dergide yer alacak makaleler, aşağıdaki maddelerde yer alan kuralları taşıyor olmalıdır:

1. Dergide, derginin içeriğiyle ilgili özgün ve bilimsel nitelik taşıyan tüm makalelere, hakem kurulunun değerlendirmeleri neticesinde yer verilmektedir. Çalışma, Yazım Kuralları'na uymadığı takdirde, düzeltilmek üzere yazarı geri gönderilecektir. Makaleler yazar tarafından düzeltildikten sonra hakem değerlendirme sürecine girecektir. Dilbilgisi ve anlatım yönünden yüksek oranda hata içeren makaleler değerlendirilmeye alınmayacaktır.

2. Yazım dili Türkçe ve İngilizcedir. Yazım ve noktalamasında ve kısaltmalarda Türk Dil Kurumu İmla Kılavuzu'nun en son baskısı esas alınır. Gönderilen yazılar dil ve anlatım açısından bilimsel ölçütlere uygun, açık ve anlaşılır olmalıdır.

3. Yazılar; Word programında A4 boyutunda, Times New Roman yazı karakteriyle 12 punto, 1,5 satır aralıklı olarak ve iki yana yaslanmış biçimde (blok) yazılmalıdır. Sayfa kenar boşlukları; sağ kenar 2.5, sol kenar 2.5, üst kenar 4, alt kenar 3 cm olacak şekilde ayarlanmalıdır. Sayfa numaraları sağ alt köşeye 10 punto olarak yazılmalıdır. Her paragraf, soldan 1 cm içeriden (satır başından) başlamalıdır. Yayınlanmak üzere gönderilen yazılar, öz ve kaynakça hariç yaklaşık 8.000 kelimedenden fazla olmamalıdır.

4. Başlığın tamamı büyük harflerle Times New Roman yazı karakteri ile 12 punto olmalıdır. Makalenin ana bölümlerinde yazı karakteri; Öz/Abstract Times New Roman (11 punto), ana metin Times New Roman (12 punto) yazılmalıdır.

5. Belgenin ilk sayfasında başlık, yazar adı (sağ köşeye, italik koyu, 11 punto), yazarın unvanı, görev yeri ve elektronik posta adresi (dipnotta (*) işareti ile 10 punto), metnin Türkçe özeti (max. 250 kelime) ve anahtar kelimeler (5 adet) bulunmalıdır. Eklenen her anahtar sözcüğün ilk harfi büyük yazılmalıdır. Özet yerine Öz ifadesi kullanılmalıdır. Özde, denklem, atf, standart dışı kısaltmalar, vb. yer almamalıdır. Makalenin İngilizce özetinde (abstract) başlık, anahtar kelime ve yazarın künyesi mutlaka bulunmalıdır. Ayrıca ilk sayfada, varsa çalışmayı destekleyen kurum/kuruluşlar, yazı başka herhangi bir yerde (konferans, sempozyum vb.) özet bildirisi olarak sunulmuş ise bu bilgi ilk sayfada dipnot (**) verilerek belirtilmelidir. Diğer açıklamalar için yapılan dipnotlar metin içinde verilmelidir.

6. Belgenin ikinci sayfasında ilk sayfada yer alan tüm bilgilerin İngilizce çevirileri olmalıdır.

7. Makaleler, bilgisayar ortamında "Word for Windows"un değişik sürümlerinde (.doc uzantısı olarak) Dergi Park'tan gönderilmelidir.

Metin İçinde Referans ve Göndermelerin Yazımına İlişkin Esaslar:

1. Dergiye gönderilen tüm yazılan metin içi referansları APA (American Psychological Association) sistemine uygun olarak düzenlenmelidir. Makalelerde metin içi atıflarda ve metin sonunda kaynakça gösteriminde APA-6 Publication Manuel yayın ilkelerine göre yapılır.

Yazım kuralları için bakınız:

1. https://www.tk.org.tr/APA/apa_2.pdf

2. <https://www.apastyle.org>

2. Doğrudan yapılan uzun alıntılar (3 satırdan fazla); ayrı bir paragraf şeklinde ana metinden koparılarak, 11 punto ile soldan 2 cm içeride verilmelidir.

Kaynakça Yazımında Uyulacak Esaslar:

1. Metinde yer verilen her kaynağın (ilgili mevzuat dışında) mutlaka "Kaynakça"da yer alması gerekir. "Kaynakça"da yer verilen bir kaynağın da metin içinde gönderme bağlantılarının bulunması gerekir. Kaynağın metin içindeki bilgileri ile "Kaynakça"da yer alan bilgileri tutarlı olmalıdır. Verilen bilgilerin doğruluğundan yazar sorumludur. Atıfta bulunulan kaynağın tam kimliği verilecektir. Atıfta bulunulmamış eserler kaynakçada gösterilemez.

2. Kaynakça başlığı yeni bir sayfada, büyük harfle, ortalı, kalın şekilde yazılmalıdır. Kaynaklar yazım alanının sol kenarından başlayarak yazılmalıdır. Kaynakça alfabetik sıraya göre düzenlenmelidir.

Belge, Tablo, Şekil ve Grafiklerin Kullanımında Uyulacak Esaslar:

1. Ekler (belgeler), yazının sonunda verilecek ve altında belgenin içeriği hakkında kısa bir bilgi ile bilimsel kaynak gösterme ölçütlerine uygun bir şekilde kaynak yer alacaktır.

2. Diğer ekler (Tablo ve Şekil) normal yazı dışındaki göstergelerin çok olması durumunda tablo, şekil ve grafik için başlıklar; Ek Tablo: ve Ek Şekil: 7 gibi yazılmalı; ekler, kaynaklardan sonra verilmelidir.

3. Bu eklere metin içerisinde yapılan atıfların mutlaka Ek Tablo: 1 veya Ek Şekil: 7 şeklinde yapılmalıdır. Tablo ve şekil alıntı yapılmışsa, mutlaka kaynak belirtilmelidir.