

sanat & tasarım

art & design

CİLT / VOLUME 10 SAYI / NUMBER 2 ARALIK / DECEMBER 2020 e-ISSN: 2146 - 9059

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ SANAT VE TASARIM DERGİSİ
ANADOLU UNIVERSITY JOURNAL OF ART & DESIGN



sanat&tasarım art&design

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ SANAT & TASARIM DERGİSİ
ANADOLU UNIVERSITY JOURNAL OF ART & DESIGN

ÇİLT / VOLUME 10 SAYI / NUMBER 2 ARALIK / DECEMBER 2020 e-ISSN: 2146 - 9059



EBSCO



idealonline

ASOS
indeks

ÖN SÖZ

Covid 19'un yarattığı tedirginlik, endişe ve belirsizlik giderek artarken, dergimize her zamankinden daha fazla makale akışının olması, sanat kültürüne yönelik soru ve arayışların aralıksız sürdüğünü, hatta daha da arttığını göstermektedir. Doğrusu bu da, sanat adına bizleri umutlandırmakta ve nitelikli bir yayın oluşturma noktasında destekleyici olmaktadır. Yine Pandemi koşulları, sanatın yüz yüze var olma olasılıklarını ortadan kaldırınca, çevrimiçi ortamda sanat için alternatif varoluş seçenekleri, bir taraftan tartışılmakta, diğer taraftan yeni uygulama formları ile izleyici ile buluşma çabasında. Bu yeni ortamda sanatın nasıl biçimleniyor olduğu; kendi gerçekliğini, kimliğini nasıl ortaya koyduğuna tanık oluyoruz. Kuşku yok ki yaratıcı sanat düşüncesi, ortam ne kadar kısıtlı olursa olsun, yeni seçenek ve sanat formları ile ifade bulacağı muhakkaktır. Bugünün kazanımlarının 5-10 yıl gibi kısa bir süre sonra hayatımızda kalıcı etkiler bırakacağını tahmin etmek zor olmasa gerek.

Sanat ortamının yeniden biçimlendiği bu süreçte, galeri, müze, fuar gibi yerleşik kurumların eski kimlikleriyle devam etmeleri mümkün mü acaba? Sanatçı, koleksiyoner, küratör, izleyici arasındaki ilişkilerin yeniden sorgulanması, bu alanlarda radikal dönüşümlerin olacağı ve yeni yapılanmaların ortaya çıkacağı birer göstergelerimi yoksa? Çevrimiçi etkinliklerin bombardımanına maruz kalmak, yeni demokratikleşme formu mu? Buna benzer pek çok soruyu sormak mümkün. Aslında bugün, kültür sanat dünyamıza ilişkin pek çok soru sorulmakta ve bunlara cevap aranmaktadır. İster Covid 19 ile doğrudan ilgili olsun isterse ilgisiz, sorulan ve cevabı aranan tüm soruların gelecek tasavvurunu ortaya koymaya yönelik girişimler olduğunu unutmamak lazım; ve bunların sonuçlarını elbette yakın zamanda görmüş olacağız.

Bu belirsizlik ve yeniden biçimlenme sürecinden geçerken Sanat ve Tasarım dergisi olarak, bilimsel kimliğimizi koruyarak, nitelikten ödün vermeden sanatın çeşitli alanlarına yönelik sorunları, inceleyen, araştıran, tartışan ve yeni önerilerle bakış perspektifimizi genişleten zenginleştiren ufuk açıcı metinlere yer vermek bizi huzurlu kılıyor.

Bu sayımızda, her zaman olduğu gibi farklı tema ve sorunsalları özgün bakış açılarıyla ele alan, irdeleyen, tartışan 8 araştırma, 2 derleme makalesine yer veriyoruz.

Çevre sanatından, tiyatroya; resimden mimarlığa; grafikten seramiğe; dek geniş bir yelpazede kültür ve sanat dünyamızın sorunlarına odaklanmanın, bu sorunları bilimsel yöntemlerle ele alan inceleyen metinlerin okuyucularımızın da ilgisini çekeceğini umuyoruz.

Dergimizin Ulakbim, EBSCO, ESCI, İdealonline, TR-Dizin ve ASOS gibi önemli indexlerde tarandığını belirterek, bu sayımızın hazırlanmasına katkı sunan yazarlarımıza, titiz ve özenli incelemeleri için editörlerimize, hakemlerimize, dergimizin tasarımını gerçekleştiren tasarım ekibine ve dergimizin size ulaşmasında, hazırlık süreçlerinde özverili bir emek ortaya koyan çok değerli ekibimize teşekkür ediyorum.

Prof. Hayri ESMER

Baş Editör

Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

FOREWORD

As the uneasiness, anxiety and uncertainty created by the Covid-19 pandemic are gradually increasing, the number of articles we receive to the Journal of Art and Design is also rising, which is an indicator of the constant search for art culture. This is the hope and motivation behind our efforts in creating a qualified publication. As the conditions in the pandemic eliminate the realization of art in person, the alternative modes of art realization via online platforms and new ways to meet the audience are put into practice. We are witnessing how art is shaped in this new environment and how it reveals its own reality and identity. There is no doubt that creative art will find new ways to exist and evolve into new forms despite the limitations of the time period and conditions we are going through. It is highly likely to predict the permanent impact of today's achievements on our lives in 5-10 years.

Is it possible for institutions like art galleries, museums and fairs to preserve their old identities in this process where art environment is reshaped? Is this questioning of the relations between artists, collectors, curators and audience an indicator of possible radical changes and new, emerging structures? Is our high exposure to online activities actually the new form of democratization? It is possible to ask many similar questions. Indeed, many questions about culture and art are asked today. Not matter if the questions are directly related to Covid-19 or not, all the questions in search for an answer are really attempts to put forward the future, which we will see its impact on our lives and the world soon.

In this uncertainty and reshaping process, as the Journal of Art and Design, we are proud to publish articles examining, investigating, discussing and hence enriching our perspectives as we keep our scientific identity and quality at high standards.

In this issue, as always, there are eight research and two review articles exploring different fields such as environmental art, painting, architecture, graphics, ceramics and theater. We hope these articles with unique perspectives will attract our readers' attention.

Finally, it is worth mentioning that our journal is indexed in prestigious databases such as Ulakbim, EBSCO, ESCI, İdealonline, TR-Dizin and ASOS. On that note, I would like to extend my gratitude to our writers, our editors for their rigorous reviews, our referees, and the design team of our journal as well as our team who put in their time and effort in the publishing process.

Prof. Hayri ESMER
Chief Editor
Director of the Graduate School of Fine Arts

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ SANAT & TASARIM DERGİSİ

ANADOLU UNIVERSITY JOURNAL OF ART & DESIGN

Sahibi: Anadolu Üniversitesi adına, **Rektör:** Prof. Dr. Fuat Erdal

Owner: On behalf of Anadolu University, **Rector:** Prof. Dr. Fuat Erdal

Yayın Yönetmeni: (Sorumlu Müdür) / Publications Director: Osman Nuri Kıdak

Yayın Yönetmeni Yardımcısı: / Publications Director Assist.: Gaye Turhan / Ebru Özen

Dizgi / Typest: Kamile Uzun Özdemir

Kapak Tasarımı / Cover Design: Arş. Gör. Onur Kuran

Anadolu Üniversitesi Sanat & Tasarım Dergisi, Alan Editörler Kurulu bulunan, ulusal hakemli bir dergidir. Yılda iki kez yayımlanır. Gönderilen yazılar önce Baş Editör ve ilgili alan editörü tarafından bilimsel nitelik, etik araştırma yöntemlerine uygunluk açısından incelenerek değerlendirilir. Uygun bulunan yazılar alanında uzman iki ayrı hakeme gönderilir. Hakemlerin kararları doğrultusunda yazı ya doğrudan ya da düzeltilerek yayımlanır veya reddedilir. Hakemlerin gizli tutulan raporları dergi arşivinde on yıl süre ile muhafaza edilir. STD'de yayımlanan tüm eserlerin yayım hakkı Anadolu Üniversitesine aittir.

Anadolu Üniversitesi Sanat & Tasarım Dergisi, dünyanın en kapsamlı akademik tam metin dergi ve benzeri kaynak veri tabanlarından biri olan EBSCO Bilgi Hizmetleri ile elektronik lisans işbirliğine girmiştir. Sanat & Tasarım Dergisi EBSCO, Web of Science Group, ESCI, İdealonline, TR-Dizin ve Ulakbim veri tabanlarında yer almaktadır.

Anadolu University Journal of Art & Design is a national refereed journal that has an editorial board. The journal is published twice a year. The Editor-in-Chief and the related Editor evaluate the submissions in terms of scientific quality, ethics and research methods. If they deem appropriate, the articles are sent to two referees, all experts in the related field. In line with the suggestions of referees, the articles are published with or without corrections, or rejected. The reports of referees are kept in the archives of the journal for ten years. Anadolu University holds the copyright of all papers published in the Journal of Art & Design (JAD).

Anadolu University Journal of Art & Design has entered into an electronic licensing relationship with EBSCO Information Services, the world's most prolific aggregator of full text journals, magazines and other sources. Journal of Art & Design can be found on EBSCO, Web of Science Group, ESCI, İdealonline, TR-Dizin and ULAKBIM's databases.

Yazışma Adresi /Adress:

Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü

Sanat & Tasarım Dergisi Sekreteryası

Yunusemre Kampüsü 26470 Tepebaşı - ESKİŞEHİR

e-mail: sanattasarim@anadolu.edu.tr

Web adresi: <https://std.anadolu.edu.tr>

e-ISSN: 2146-9059

Yayın Tarihi: ARALIK 2020

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ SANAT & TASARIM DERGİSİ

ANADOLU UNIVERSITY JOURNAL OF ART & DESIGN

DERGİ EDITÖRLERİ

Baş Editör / Editor-in-Chief : Prof. Hayri Esmer

Editör / Editor : Prof. Hüseyin Bülent Akdeniz

Editör / Editor : Doç. Dr. Selvin Yeşilay

İngilizce Dil Editörü / English Language Editor : Öğr. Gör. Meral Melek Ünver

Tel / Phone: +90 222 335 05 80 dahili / ext: 4187

Faks / Fax: +90 222 335 79 43

E-posta /E-mail: sanattasarim@anadolu.edu.tr

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü 26470 Eskişehir-TÜRKİYE

ALAN EDITÖRLER KURULU / FIELD EDITORIAL BOARD

Prof. Dr. A. Feyza ÖZGÜNDOĞDU / Hacettepe Üniversitesi
Prof. Dr. Alper ÇABUK / Eskişehir Teknik Üniversitesi
Prof. Dr. Bahadır GÜLMEZ / Anadolu Üniversitesi
Prof. Burcu KARABEY / Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi
Prof. Dr. Burcu PELVANOĞLU / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Cafer ARSLAN / Eskişehir Teknik Üniversitesi
Prof. Candan TERWIEL / Hacettepe Üniversitesi
Prof. Dr. Cengiz TÜRE / Eskişehir Teknik Ü.
Prof. Demet AKKILIÇ / Hacettepe Üniversitesi
Prof. Dr. Ebru GÖKDAĞ / Anadolu Üniversitesi
Prof. Elvan ÖZKAVRUK ADANIR / İzmir Ekonomi Üniversitesi
Prof. Erol İPEKLİ / Anadolu Üniversitesi
Prof. Ezgi HAKAN / Anadolu Üniversitesi
Prof. Hasan KIRAN / Hacettepe Üniversitesi
Prof. Hikmet SOFUOĞLU / Anadolu Üniversitesi
Prof. Dr. Hüseyin ERYILMAZ / Anadolu Üniversitesi
Prof. İnsel İNAL / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Dr. İsmail Özgür SOĞANCI / Anadolu Üniversitesi
Prof. Leyla VARLIK ŞENTÜRK / Anadolu Üniversitesi
Prof. Mehmet YILMAZ / Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Prof. Dr. Mehmet Can ÖZER / Yaşar Üniversitesi
Prof. Dr. Meltem YILMAZ / Hacettepe Üniversitesi
Prof. Mustafa AĞATEKİN / Anadolu Üniversitesi
Prof. Necla COŞKUN / Anadolu Üniversitesi
Prof. Dr. Nesrin Aysun YÜKSEL / Anadolu Üniversitesi
Prof. Olcay ATASEVEN / Süleyman Demirel Üniversitesi
Prof. Ridvan COŞKUN / Anadolu Üniversitesi
Prof. Saime HAKAN DÖNMEZER / Anadolu Üniversitesi
Prof. Sevim SELAMET / Anadolu Üniversitesi
Prof. Dr. Suzan Duygu ERİŞTİ / Anadolu Üniversitesi
Prof. Şemsettin EDEER / Anadolu Üniversitesi
Prof. Şive Neşe BAYDAR / Sakarya Üniversitesi
Prof. T. Fikret UÇAR / Anadolu Üniversitesi
Prof. Tansel TÜRKDOĞAN / Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Prof. Yüksel ŞAHİN / Eskişehir Teknik Üniversitesi
Prof. Zehra SAK BRODY / Yaşar Üniversitesi
Prof. Dr. Zeliha DEMİREL GÖKALP / Anadolu Üniversitesi
Prof. Dr. Zuhal ARDA / Gaziantep Üniversitesi
Doç. Dr. Alper ALTUNAY / Anadolu Üniversitesi
Doç. Arman ARTAÇ / Anadolu Üniversitesi
Doç. Burak BASMACIOĞLU / Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Bülent SALDERAY / Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Doç. Dr. Çiğdem TAŞ ALİCENAP / Anadolu Üniversitesi

Doç. Dr. Devabil KARA / Marmara Üniversitesi
Doç. Dilek ALKAN ÖZDEMİR / Eskişehir Teknik Üniversitesi
Doç. Duygu KAHRAMAN / Anadolu Üniversitesi
Doç. Ebru Selcan BARANSELİ / Anadolu Üniversitesi
Doç. Ekrem KULA / Anadolu Üniversitesi
Doç. Elif AYDOĞDU AĞATEKİN /Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi
Doç. Dr. Erdem ÇÖLOĞLU / Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Evrim Hikmet ÖĞÜT / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Doç. Fethi KABA / Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Hakan DALOĞLU / Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Doç. Dr. Hülya TOKSÖZ ŞAHİNER / Altınbaş Üniversitesi
Doç. Ilgaz ÖZGEN TOPÇUOĞLU / Akdeniz Üniversitesi
Doç. Kaya KILIÇ / Anadolu Üniversitesi
Doç. Lilian Maria TONELLA TÜZÜN / Anadolu Üniversitesi
Doç. Lütfi ÖZDEN / Düzce Üniversitesi
Doç. Nilgün SALUR / Anadolu Üniversitesi
Doç. Nureddin GÜLAÇTI / Kütahya Dumlupınar Üniversitesi
Doç. Özlem AKDENİZ / Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Rana KARASÖZEN / Eskişehir Teknik Üniversitesi
Doç. Sancar TUNALI / Anadolu Üniversitesi
Doç. Seval ŞENER / Hacettepe Üniversitesi
Doç. Dr. Sezin TANRIÖVER / Bahçeşehir Üniversitesi
Doç. Ümit AYDOĞDU / Anadolu Üniversitesi
Doç. Vedat KAÇAR / Dokuz Eylül Üniversitesi
Doç. Zülfikar SAYIN / Hacettepe Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Abdülkadir CANDEMİR / Anadolu Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Başak ÜRKMEZ / Mimar Sinan Güzel Sanatlar
Dr. Öğr. Üyesi Bengi BARAZ ÇINAR/Anadolu Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Burçin BARUT DİKİCİGİLLER / Anadolu Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Elif AVCI / Osmangazi Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Emre TÜFEKÇİOĞLU / Eskişehir Teknik Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Engin KAPKIN / Eskişehir Teknik Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Esra KINIKLI SNAPPER / Anadolu Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Füsün CURAOĞLU / Eskişehir Teknik Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Güler BEK ARAT / Süleyman Demirel Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Nurşen DİNÇ / Anadolu Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Özge KANDEMİR / Eskişehir Teknik Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Özlem MUMCU UÇAR / Eskişehir Teknik Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Tolga BENLİ / Yaşar Üniversitesi
Dr. Dilek KARAAZİZ ŞENER/Hacettepe Üniversitesi
Öğr. Gör. Çağdaş ALAPINAR GENÇAY / Anadolu Üniversitesi
Öğr. Gör. Ömer DURMAZ / Dokuz Eylül Üniversitesi

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ SANAT & TASARIM DERGİSİ
ANADOLU UNIVERSITY JOURNAL OF ART & DESIGN
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ SANAT & TASARIM DERGİSİ
YAYIN İNCELEME VE DEĞERLENDİRME KURULU (Hakem Listesi)
PUBLICATION SURVEY AND ADVISORY BOARD (Review Board)

Prof. A. Mümtaz SAĞLAM / Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Dr. Adem GENÇ / Altınbaş Üniversitesi
Prof. Dr. Aslıhan ÜNLÜ / Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Ayşe SEZER / Akdeniz Üniversitesi
Prof. Atilla İLKİYAZ / Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Prof. Dr. Bahadır GÜLMEZ / Anadolu Üniversitesi
Prof. Dr. Banu MAHİR / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Dr. Bilge SAYIL ONARAN / Hacettepe Üniversitesi
Prof. Burak TÜZÜN / Hacettepe Üniversitesi
Prof. Burcu KARABEY / Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi
Prof. Cafer ARSLAN / Eskişehir Teknik Üniversitesi
Prof. Dr. Can KARADOĞAN / İstanbul Teknik Üniversitesi
Prof. CebraİL ÖTGÜN / Hacettepe Üniversitesi
Prof. Dr. Emel Funda TÜRKMEN/ Afyon Kocatepe Üniversitesi
Prof. Erol İPEKLI / Anadolu Üniversitesi
Prof. F. Deniz KORKMAZ / Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
Prof. Feyza ÖZGÜNDOĞDU / Hacettepe Üniversitesi
Prof. Düriye KOZLU ISLAMOĞLU / Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
Prof. Dr. Halim PERÇİN / Ankara Üniversitesi
Prof. Dr. Hülya TEZCAN / Nişantaşı Üniversitesi
Prof. Kaan CANDURAN / Hacettepe Üniversitesi
Prof. Dr. Kıvılcım Yıldız ŞENÜRKMEZ / İstanbul Kültür Üniversitesi
Prof. Dr. Kubilay AKTULUM / Hacettepe Ün
Prof. Dr. Mehmet YILMAZ / Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Prof. Melih APA / Mersin Üniversitesi
Prof. Dr. Meral SERARSLAN / Selçuk Üniversitesi
Prof. Dr. NeziH ORHON / Anadolu Üniversitesi
Prof. Dr. Nilüfer ÖNDİN / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Dr. Oğuz Yılmaz / Ankara Üniversitesi
Prof. Olcay ATASEVEN / Süleyman Demirel Üniversitesi
Prof. Dr. Osman TUTAL / Eskişehir Teknik Üniversitesi
Prof. Oya SİPAHİOĞLU / Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Dr. Rifat ŞAHİNER / Yıldız Teknik Üniversitesi
Prof. Dr. Sibel JAGODA / Anadolu Üniversitesi
Prof. Dr. Songül KARAHASANOĞLU / İstanbul Teknik Üniversitesi
Prof. Dr. Suzan Duygu BEDİR ERİŞTİ / Anadolu Üniversitesi
Prof. Tansel TÜRKDOĞAN / Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Prof. Ümit İŞGÖRÜR / Dokuz Eylül Üniversitesi
Doç. Arman ARTAÇ / Anadolu Üniversitesi
Doç. Ardan ERGÜVEN / Marmara Üniversitesi
Doç. Armağan GÖKÇE ARSLAN / Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Doç. Dr. Ayfer UZ / Trakya Üniversitesi
Doç. Ayşe Dilek KIRATLI / Anadolu Üniversitesi
Doç. Ayşe BİLİR / Hacettepe Üniversitesi
Doç. Dr. Ayşe Duygu KAÇAR / Osmangazi Üniversitesi
Doç. Banu BULDUK TÜRKMEN / Hacettepe Üniversitesi
Doç. Benal DİKMEN / İstanbul Yeniüzyıl Üniversitesi
Doç. Burcu SOYSEV / Haliç Üniversitesi
Doç. Dr. Bünyamin AYDEMİR / Atatürk Üniversitesi
Doç. Dr. Cenk GÜRAY / Hacettepe Üniversitesi
Doç. Dr. Çiğdem TAŞ ALİCENAP / Anadolu Üniversitesi
Doç. Deniz ONUR ERMAN / Hacettepe Üniversitesi
Doç. Duygu KAHRAMAN / Anadolu Üniversitesi
Doç. Ebru BARANSELLİ / Anadolu Üniversitesi
Doç. Ebru GÜNER CANBEY / Dokuz Eylül Üniversitesi
Doç. Ece SÖZER / Dokuz Eylül Üniversitesi
Doç. Efe TÜRKEL / Dokuz Eylül Üniversitesi
Doç. Elif AĞATEKİN / Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi
Doç. Dr. Elif ŞENEL / Gaziantep Üniversitesi
Doç. Dr. Engin ALPAT / Çukurova Üniversitesi
Doç. Dr. Erdem ÇÖLOĞLU / Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Erkan SAKA / İstanbul Bilgi Üniversitesi
Doç. Fethi KABA / Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Feyyaz BODUR / Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Gülbın AKARÇAY / Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
Doç. Dr. Gülten CÜCEOĞLU ÖNDER / Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi
Doç. Dr. Hakan UĞURLU / Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Harika Esra OSKAY MALİCKİ / Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Doç. Hasan BAŞKIRKAN / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Doç. Dr. Hülya TOKSÖZ ŞAHİNER / İstanbul Kemerburgaz Üniversitesi
Doç. Dr. Ilgım VERYERİ ALACA / Koç Üniversitesi
Doç. Dr. İlke BORAN / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Doç. Lale DEMİR ORANSAY / Anadolu Üniversitesi
Doç. Leyla ÖĞÜT / Dokuz Eylül Üniversitesi
Doç. Melahat ALTUNDAĞ / İzzet Baysal Üniversitesi
Doç. Melike TAŞÇIOĞLU / Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Meltem KATIRANCI / Gazi Üniversitesi
Doç. Dr. Mustafa ERDEM ÜREYEN / Eskişehir Teknik Üniversitesi
Doç. Dr. Mustafa HAYKIR / Trakya Üniversitesi
Doç. Müge GÖKER PAKTAŞ / Marmara Üniversitesi
Doç. Neslihan ŞİRİN / Dokuz Eylül Üniversitesi
Doç. F. Nihan ŞEN / Mimar Sinan Üniversitesi

Doç. Dr. Onur Deniz ARMAN / Hacettepe Üniversitesi
Doç. Dr. Özlem Sıla DURHAN / Işık Üniversitesi
Doç. Özlem KOÇYİĞİT / Anadolu Üniversitesi
Doç. Özlem ÜNER / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Doç. Rabia KÖSE DOĞAN / Selçuk Üniversitesi
Doç. Dr. Revnak YENGİ / Kocaeli Üniversitesi
Doç. Safiye BAŞAR / Kocaeli Üniversitesi
Doç. Dr. Seda YAVUZ / İstanbul Üniversitesi
Doç. Sedef ACAR / Dokuz Eylül Üniversitesi
Doç. Selvihan KILIÇ ATEŞ / Balıkesir Üniversitesi
Doç. Dr. Semih BÜYÜKKOL / Akdeniz Üniversitesi
Doç. Serap EMMUNGİL KARAMANOĞLU / Hacettepe Üniversitesi
Doç. Serenay ŞAHİN / Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
Doç. Sezin TÜRK KAYA / Bursa Uludağ Üniversitesi
Doç. Serap SAVAŞ IŞIKHAN / Dokuz Eylül Üniversitesi
Doç. Serdar MUTLU / İnönü Üniversitesi
Doç. Seyhan YILMAZ / Kastamonu Üniversitesi
Doç. Dr. Saye Nihan ÇABUK / Eskişehir Teknik Üniversitesi
Doç. Şenol AYDIN / Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Şirin ŞENGEL / Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
Doç. Talia Özlem BALTACILAR BAYOĞLU / Dokuz Eylül Üniversitesi
Doç. Tonguç TOKOL / Marmara Üniversitesi
Doç. Tülay HATİP / Anadolu Üniversitesi
Doç. Umut KAYAPINAR / Akdeniz Üniversitesi
Doç. Ümit AYDOĞDU / Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Yavuz PEKMAN / İstanbul Üniversitesi
Doç. Yeşim ZÜMRÜT / Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Abdülkadir CANDEMİR / Anadolu Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ali Rıza ÖZCAN / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Aslı Giray AKYUNAK / Yaşar Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Aren Emre KURTGÖZÜ / MEF Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ayşe Nahide YILMAZ / Düzce Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ayşegül ÇETİN / Kütahya Dumlupınar Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Atınç ÖZDEMİR / Eskişehir Teknik Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Başak ÜRKMEZ / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Betül DEMİR KARAKAYA / Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Bülent KABAŞ / Sakarya Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ceren YILDIRIM / Gaziantep Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Deniz ARAT YAŞAT / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Duygu İrem CAN / Eskişehir Teknik Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ebru GÜLER / Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ebru ARACI / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi D. Ebru ÖNGEN CORSİNİ / İzmir Ekonomi Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ebru Mine S. ÇELİKER / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Elif AVCI / Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Elif TATAR / Eskişehir Teknik Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Emre TÜFEKÇİOĞLU / Eskişehir Teknik Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Engin KAPKIN / Eskişehir Teknik Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Erkut ERYAYAR / Marmara Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Erhan BİROL / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Esra KINIKLI SNAPPER / Anadolu Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Filiz ADIGÜZEL TOPRAK / Dokuz Eylül Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Fırat ARAPOĞLU / Altınbaş Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Funda SUSAMOĞLU / Hacettepe Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Füsün KÖKSAL İNCİRLİOĞLU / Yaşar Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Göktuğ GÜNKAYA / Anadolu Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Güler BEK ARAT / Süleyman Demirel Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Gülçin KARACA / Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Güven ÇATAK / Bahçeşehir Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Haldun ŞEKERCİ / Kütahya Dumlupınar Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Handan DAYI / Akdeniz Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Hüseyin GÜNDÜZ / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi İrfan DÖNMEZ / Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi İpek TORUN / Bahçeşehir Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Kader REYHAN / Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Kibar Evren BOLAT AYDOĞAN / Anadolu Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Lokman ZOR / Niğde Ömer Halis Demir Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Leyla KUBAT / Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Leyla ULUSMAN / Marmara Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Melahat K. EMİROĞLU / Bahçeşehir Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Mine POYRAZ / Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Murat ERTÜRK / Sakarya Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Mustafa TOPRAK / Anadolu Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Naz A.G.Z BÖREKÇİ / Orta Doğu Teknik Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Nazik ÇELİK / Kütahya Dumlupınar Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Nuray ERBİYİKLİ / Mimar Sinan Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Oya AŞAN YÜKSEL / Dumlupınar Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Özge KANDEMİR / Eskişehir Teknik Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Özge SÜZER / Çankaya Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Özlem KANDEMİR / Eskişehir Teknik Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Özlem AYVAZ TUNÇ / Ondokuz Mayıs Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Özlem UÇAR / Eskişehir Teknik Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Sabahattin ÇALIŞKAN / Anadolu Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Serenay ŞAHİN / Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Sibel SARICAN GÜNDÜZ/Başkent Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Tolga BENLİ / Yaşar Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Urum Ulaş Özdemir / İstanbul Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Zehra DOĞAN SÖZÜER / Haliç Üniversitesi
Dr. Nazlı PEKTAŞ/Marmara Üniversitesi
Öğr. Gör. Cemalettin YILDIZ / Anadolu Üniversitesi
Öğr. Gör. Evrim TURAN / Hacettepe Üniversitesi
Öğr. Gör. Gökçe B. GÖKSEL / Anadolu Üniversitesi

İÇİNDEKİLER / CONTENT

MAKALELER / ARTICLES

İSMAİL TUNALI'NIN SANAT ELEŞTİRİSİ ANLAYIŞI

MEANING OF THE İSMAİL TUNALI ART CRITIC

Ümit Gezgin ————— ARAŞTIRMA / RESEARCH **228-237**

TÜRK KÜLTÜRÜNDE GÜVERCİNLİK VE KUŞ EVLERİ VE GÜNÜMÜZE YANSIMALARI

DOVE COTES AND BIRD HOUSES IN TURKISH CULTURE

Meltem Özçakı ————— ARAŞTIRMA / RESEARCH **238-261**

BÜYÜK BRİTANYA MÜZE KOLEKSİYONLARINDAKİ BİLİNEN HAYVAN FİGÜRLÜ ÇANAKKALE SERAMİKLERİ

KNOWN ÇANAKKALE CERAMICS WITH ANIMAL FIGURES IN THE GREAT BRITIAN MUSEUM COLLECTIONS

Tuğba Diri Apaydın ————— ARAŞTIRMA / RESEARCH **262-277**

CUMHURİYET MODERNLEŞMESİNİN PERİFERİDEKİ TANIKLARI; GİRESUN KAMU YAPILARI

PERIPHERAL WITNESSES OF THE REPUBLICAN MODERNIZATION: PUBLIC BUILDINGS IN THE CITY OF GİRESUN

Selin Karaibrahimoğlu - Özgür Demirkan ————— ARAŞTIRMA / RESEARCH **278-297**

MAVİ BAKIŞIN ARDINDAKİ GİZ - KAYIHAN KESKİNOK

THE SECRET BEHIND THE BLUE GAZE- KAYIHAN KESKİNOK

Huriye Aydın Çelikcan - Vedat Özsoy ————— DERLEME / REVIEW **298-317**

İÇİNDEKİLER / CONTENT

MAKALELER / ARTICLES

HASTANE İÇ MEKAN TASARIMINDA MALZEME KULLANIMI MATERIAL USAGE IN INTERIOR SPACE DESIGN AT HOSPITALS

Elif Özgen ————— ARAŞTIRMA / RESEARCH **318-333**

SOYUT AMA NESNEL SANAT: MİNİMALİZM ABSTRACT BUT OBJECTIVE ART: MINIMALISM

Gülçin Karaca ————— ARAŞTIRMA / RESEARCH **334-349**

16. YÜZYIL İZNIK'TE ÜRETİLEN KAPALI FORMLU SERAMİKLER CLOSED FORM CERAMICS PRODUCED IN 16TH CENTURY İZNIK

Azize Melek Önder ————— ARAŞTIRMA / RESEARCH **350-365**

MİCHAEL THALHEIMER REJİLERİNE GENEL BİR BAKIŞ AN OVERVIEW OF MICHAEL THALHEIMER'S WORKS

Münip Melih Korukçu ————— ARAŞTIRMA / RESEARCH **366-377**

DOĞA-KENT- SANAT İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA EYMİR GÖLÜ'NDE ARAZİ SANATI UYGULAMALARI LAND ART APPLICATIONS IN EYMİR LAKE IN THE CONTEXT OF THE RELATION OF NATURE AND CITY

Ayşe Bilir ————— DERLEME / REVIEW **378-394**

İSMAİL TUNALI'NIN SANAT ELEŞTİRİSİ ANLAYIŞI

Doç. Dr. Ümit GEZGİN*

Özet: Makalede; sanat ve sanat eleştirisi alanında ortaya koyduğu çalışmalar üzerine yargı-yorum geliştirilmeye çalışıldı. İsmail Tunalı, sanat eleştirisi alanında birçok kitap yazmış, teorik alanda sanatın düşünsel gelişimi için büyük gayretler göstermiş bir düşünürdür.

Prof. Dr. İsmail Tunalı, plastik sanatlar kültürü alanında getirdiği yorum ve değerlendirmeler, kattığı kültürel zenginliklerle önemli açılımlar, bilgi donanımsal aydınlatmalar sağlamış ve hem ortaya koyduğu literatürle, hem de geliştirdiği yorumlar ve eleştirilerle derinlikli, özgün bilgilendirmeler sağlamıştır.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Estetik, Yaratıcılık, İsmail Tunalı

*Marmara Üniversitesi, Atatürk Eğitim Fakültesi, Resim-İş Öğretmenliği, umit.gezgin@marmara.edu.tr, ORCID NO: 0000-0001-5680-8656

MEANING OF THE İSMAİL TUNALI ART CRITIC

Assoc. Prof. Dr. Ümit GEZGİN*

Abstract: This article aims at developing judgements and interpretations of İsmail Tunalı's work on art and criticism. Prof. Dr. İsmail Tunalı is a thinker who has contributed to the intellectual development of theoretical art, who has written a lot of books about art criticism. He has provided important insights and in-depth information into the field of plastic art via his comments, evaluations and the literature he has put forward.

Keywords: Art, Aesthetic , Creative, İsmail Tunalı

*Marmara University, Atatürk Faculty of Education Art Teaching, umit.gezgin@marmara.edu.tr, ORCID NO: 0000-0001-5680-8656

1. GİRİŞ

Prof. Dr. İsmail Tunalı; 1922 - 2015 yılları arasında yaşamış; Türk sanat eleştirisinin önemli temsilcilerinden biriydi. Görüş ve düşüncelerini topladığı kitaplar ve konferans ve makaleleri; sanat biliminin gelişmesi ve sanat dünyası için çok önemli katkılar sağlamıştır. İsmail Tunalı, sanata bilimsel disiplin getirmiş, felsefe ve estetiğe yaklaşımı ve yorum zenginliğiyle özgün ve kalıcı bir yapı ortaya koymuştur. Bu yapı; sanatsal bilgiye ulaşmada ve yaratıcılık konusunda, özellikle plastik sanatlar dünyası için vazgeçilmez bir işlev üstlenmiştir.

Prof. Dr. İsmail Tunalı; “Her sanat yapıtı var olan bir şeyle, bir nesne ile ilgilidir; belli bir varlığı anlatır, varlıktan bir kesit ortaya koyar. Bir resim, belli bir doğa parçasının resmidir, belli bir insanın portresidir. Bir tiyatro, belli olayların sergilenmesidir. Bir şiir ya da müzik parçası, aynı şekilde ya doğadan ya da yine varlıktan bir parça olan insan ruhundan, insan duygularından bir anlatımdır. Buna göre her sanat yapıtının, bu yapıt ne türden olursa olsun, onun bir obje dünyası vardır, onda bir varlık dünyası söz konusudur. Sanat, ele aldığı bu varlığı ne yapar? Sanat, onu anlatır, onu yorumlar, kısacası varlık hakkında bir şey söyler. Sözgelimi, bir peyzajda dile gelen şey, doğanın sanatçı tarafından yorumlanmasıdır. Sanatçı, ‘doğa böyledir’ der. Bir şiir, ‘insan duyguları böyledir’ der. Kısacası, her sanat yapıtı, bize varlığı anlatır, varlık hakkında bilgi verir. Bunun için her sanat yapıtı, varlığın, gerçekliğin bir bilgisini ortaya koyduğu gibi, aynı zamanda bu bilgide, o sanatın varlık, gerçeklik anlayışı da yansımış olur”(Tunalı; Marksist Estetik, 2003, s. 31).

Prof. Dr. İsmail Tunalı, bütünlüklü bir sanat düşünürü olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanatı ve sanatçıyı geniş bir perspektiften görüp değerlendiren, felsefenin, estetiğin tarihsel birikiminin izinden giderek sanatçıyı, onun toplum ve sanatla bağını ve hangi dinamiklere

sahip olduğunu da bütün boyutlarıyla gözlemlemiş; kritik ve değerlendirmelerinde bilgi birikimine dayanan bir gözlem gücüyle sağlıklı ve kalıcı yorumlara ulaşmıştır.

İsmail Tunalı, hemen herkese açık bir zihin yapısıyla olgulara ve olaylara yaklaşır; sanatçının eserinde ne demek istediğini, hangi malzemeyle sonuca gitmek istediğini başta anlamaya çalışır. Sanatla toplum arasında, sanatçıyla eser arasında kopmaz bağlar olduğunu görür, bilir. Yorumlarını ve değerlendirmelerini de bu gerçeklik izinden giderek derin bir felsefi görüşle ortaya koyar.

“İnsan, bilme eylemi ile doğada her şeyi, tüm doğayı olanca gücüyle bilmek için çabalar. Bu çaba, bilgi birikimi büyüdüğü ölçüde güçlülük kazanır. İnsan her zaman olabileceğinden ötede bir şey isteyecek, yaratılışının sınırlarını her zaman aşmaya çalışacak, her zaman ölümsüzlüğe kavuşmak için uğraşacaktır. Bu her şeyi bilme, her şeye üstün çıkma, her şeyi kavrama isteğini yitirdiği gün, insanda insan olmaktan çıkar artık. Bu yüzden, doğadan bütün gizleri ve kendisine üstünlük sağlayacak olanakları elde edebilmek için her zaman bilime gereksinme duyacaktır”(Tunalı; Marksist Estetik; 2003, s. 57).

Bu bilme isteği sanatla sınırsız bir alana doğru ilerleyecek ve sanatsal yaratıcılık doğanın üstüne geçerek, doğayı anlamının ötesinde, onu yeniden yorumlamanın ayrılcına dönüşecektir. Sanat doğayı anlama ve yorumlama katsayısıyla karşımıza çıkmakta ve sanatçı da zaten ayrıcalıklı bir ruh yapısıyla doğayı anlama ve dönüştürmenin ayrıcalıklı kategorisi içinde insanlara seslenecektir. İsmail Tunalı, sanatçının salt bir teorisyen olarak değil, ama aynı zamanda bir pratisyen olarak da hayata, doğaya, insana, topluma katıldığını; onu dönüştürmek için yaratıcı gücünü kullandığını, düşünürdü. Sanat bir dönüştürme aracı olarak sadece bir teori değil, aynı zamanda estetik dediğimiz kategori içinde bir eylem olgusu ve bütünlüğüdür de.

Tunalı estetiği, sadece bir yargı gücü veya mantığı olarak ele almazdı; “Estetik fenomenin ontik bütünlüğünde böylece dört temel yapı elemanı bulmuş oluyoruz. Bunlar, sırasıyla, suje, estetik öbje, estetik değer veya güzel ve estetik yargıdır. Estetik fenomen veya estetik varlık, bu dört faktörün bir ontik bütünlüğü olarak meydana gelir. İşte felsefi estetik in konusunu bu ontik bütünlük teşkil eder”(Tunalı; Grek Estetiği; 1963, s. 4).

Tunalı; bütünsel bir sanat görüşüne sahiptir. Felsefi birikimi olduğu kadar, tarihe; gerek felsefe ve gerekse de sanat tarihine geniş bir perspektifle bakmış; sanatsal olguların derinlikli ve özgün analizlerini, giderek, temel güzellik problemi üzerinde kabul görür yorumları olmuştur. Hemen bütün sanatçılar, onun yargı ve yorumlarını kendi sanat felsefeleri noktasında değerlendirmeye almışlar, hatta bazı sanatçılar; (Utku Varlık’tan, Özdemir Altan, Adnan Çoker ve Abdurrahman Öztoprak’a kadar) onun yorumlarından mülhem, kendi ontolojik gerçekliklerini yeniden gözden geçirmişlerdir. “Güzel olmak, duyulur şeyler için olduğu gibi, bütün öteki şeyler için de simetrik olmaktır, kendi içinde ölçüye sahip olmaktır (Tunalı; Grek Estetiği; 1963, s. 24).

Sanatçının var olma ve yaratma kavramları üzerine de çok düşünmüş ve yazmış olan İsmail Tunalı; bütüncül bakışını, sanatçı özgünlüğünü sonuna kadar savunmuş; sanatçının yaratıcı bilincinin ortaya çıkması durumunun ancak onun yaşambişimsel gerçekliği ve özgürlüğü içinde gerçekleşeceğine inanmıştır. Bütün bağlantılı olduğu sanatçılara; (Özdemir Altan, Adnan Çoker, Abdurrahman Öztoprak, Utku Varlık, Zekai Ormancı, Gökhan Anlağan vb.) yaratıcılık, özgünlük ve kalıcılık konusunda da yolgöstericilik yapmıştır. Onların sanatlarından taviz vermeden ve inandıkları sanatsal doğrulardan sapmadan yollarına devam etmeleri gerektiğini, sonuna kadar savunmuş ve onları da bu uğurda teşvik etmiştir.

“Sanatçılar, Eros’un ruhlarına girdiği ve Eros’un kılavuzluğu altında adım adım yükselerek halis güzelliğe erişerek onda doğururlar, onda yaratırlar. Sanat, bu bakımdan poetik (yaratmayla ilgili) bir etkinliktir”(Tunalı; Grek Estetiği; 1963, s. 51).

İsmail Tunalı, sanatçıların yaşama anlam kattığı kadar, güzellik de getirdiklerinin, Ahmet Haşim’in şairler için söylediği ölçüde; toplumun aynası olduğu kadar, yol göstericisi de olduklarını düşünür. Aydınlatıcı, yol gösterici ve öncü kimlikleri vardır sanatçıların; eleştirmenlerin de, sanatçıların bu yol göstericiliklerinin ve yaratıcılıklarının yardımcı kılavuzu olduğunu, düşünür Tunalı da Haşim gibi. Sanatçılar çok bilgili ve kültürlü olmasalar bile, eserleriyle gerçek bir bilgi nesnesini, yaratıcı gücü ve güzelliği ortaya çıkarırlar. Sait Faik ve benzeri birçok gerçek sanatçı çok bilgili, bilge ve geniş anlamda kültürlü olmalarına rağmen, alanlarında ortaya koydukları gerçeklik, estetik ve güzellikle, klasik bir yaratıcı güç haline gelmişler ve giderek onlar insanlığı aydınlatır bir realite haline dönüşmüş eserler ortaya koymuşlardır. Picasso’nun Guernica’sı da böyle bir yaratıcı öncü gücü üzerinde taşır. Tunalı sadece bir kasabanın felaketi, sonlanması, acı ve trajedisi değil; aynı zamanda insanların kara bahtının, şeytani yönünün, en estetik ve yaratıcı görsellikle, düşünsel derinliği özgün boyutta dile gelmesidir ki; var olduğu sürece insanlığa yol gösterecektir...

“Sanat, sanatçının anonim olarak toplumda gerçekleştirdiği el işi olarak, Tanrının eserlerinin bir devamı olarak anlatılıyor; güzel, akıl ve duyular arasındaki barışı ifade eder; sanat eserinin sahip olduğu güzelliğe gelince, bu, doğa güzelliğinden başka olan bir güzelliktir...”(Tunalı; Çağdaş Filozoflar; 1994, s. 116)

Kısacası; sanatçı Tunalı için aynı zamanda bir yol göstericidir. Öncü bir kimliği vardır. Ama bu öncülük, yenilik ve yol göstericilik onun hayatıyla

da sınırlı değildir. Elindeki estetik güç ve özellik; yani eserle ortaya çıkan ve hemen hemen bütün dünyaya, bütün insanlığa ulaşan enerji ve estetik gerçeklik; sanatçı öldükten sonra da devam edecek ve insanlığı, iyi, güzel, estetik ve yaratıcılık noktasında her zaman için aydınlatmaya, ona yol göstermeye, akıl ve yargı vermeye devam edecektir.

İsmail Tunalı'nın Çalışmalarında Sanat ve Sanatçının Yaratıcı Gücü

İsmail Tunalı, estetiğe ve sanata konu olan bütün çalışmalarında; sanat ve sanatçının yaratıcı gücüne inanmış ve sanatçının ve eserin öncü gerçekliğiyle, sadece insana değil, toplumlara da yol göstereceğini düşünmüştür. Estetik haz, diğer bilgi türleri ve yaşam gerçekliklerinin içinde olmayan bir durumdur. Estetik haz, plastik sanatların, bilginin ötesinde sahip oldukları bir olgu olarak da ortaya çıkar. Ayrıca tekil, total bir boyutta işlemez. Her sanatçının, ressamın ve heykeltıraşın kendine has bir özelliği, anlatım biçimi vardır. Bu anlatım biçimi sanatçıların özgün yönlerini ortaya koyar. Onları kalıcı bir yapıya kavuşturur ve yaratıcı kimliklerini ileriye doğru taşır.

Tunalı, sanatçıları özel insanlar olarak görmüştür. Ressamlar onun için ayrıcalıklı bir konumdaydı. Onların dünyalarında bulunur, onları ayrıca görsel filozof olarak nitelendirirdi. Sanatçıların çok bilgili, kültürlü ve kelimelere egemen bir filozof olmasını beklemez; yaptıkları işlerin sözcüklere egemen insanlardan daha etkili ve kalıcı olduğunu, düşünür ve rengin, biçimin, kompozisyonun, giderek üç boyutla ifadelendirilen heykel çalışmalarının bütün insanlara tek bir anlam ve haz değil; çoğul anlamda ve herkese açık bir bilgi ve haz kaynağı olduğunu, düşünürdü.

Resim tarihi boyunca, başlangıcı olan Mağara Resminden günümüze kadar sanatçılar, gerek anonim, gerekse de kişisel üslup

ve yaratıcılıklarının peşinde koştukları modern zamanlara kadar; çevre koşulları, farklı disiplinler, başka sanatçılar ve arkadaş gruplarından etkilenmişler, sanatsal kariyerlerinin ve üsluplarının belirlenmesinde bu ortam ve durumlar, zaman zaman başat öge haline bile gelmiştir.

“Platon’un Şölen diyalogunda gerek sanatçı ve gerekse sanat karşısındaki tavrı, tamamen olumlu bir tavidir. Sanatçı, değerli ve bir toplum için yararlı bir kişidir. Buna göre, sanat da üstün ve değerli bir etkinliktir. Çünkü, bu etkinlik aracıdır ki, bir topluma ve ulusa ün veren, onu mutlu kılan eserler meydana gelebilir”(Tunalı; Grek Estetiği; 1963, s. 51).

Sanat akımları, sanatçının görsel yaratıcı gücü; sadece öncü olmakla ve bilgiye yeni boyut katmakla kalmaz; aynı zamanda diğer alanları; bilimden, felsefeye, sosyal alanlardan, toplumsal konulara kadar etkiler ve zekaya yeni açılımlar, yeni boyut ve pırıltılar sunar. Sanat akımları bunun için, felsefi düşünme tarzları ve ekolleri gibi; her bir sanatçının, çoğu kere sanatçı grubunun ait olduğu düşünme, hissetme, yaratma ve kendini anlatma ortak kulvarı olarak karşımıza çıkar. Böyle durumlarda bile sanatçılar özgün bireyselliklerini korurlar.

Sanatçılar özgün bireyselliklerini aynı zamanda teknik olarak kullandıkları malzeme seçimlerinde de kullanırlar. Ressam boya, tuval, kağıt ve doğal olarak tercih ettiği konu ve kullandığı üslup ve teknik detaylarla kendisine bir dünya kurar; bu dünya içinde renk, biçim, kompozisyon ve çizgi; evren tasarımının bireysel açılımı ve gerçekliği olarak kendisini gösterir.

“Sanatçı, resim yapmak, taşı yontmak, yazı yazmak veya öğeleri birleştirmekle kendi ifadelerini yaratır ve bundan dolayı da fizik güzel, estetik güzeli takip etmez, tersine ara sıra ondan önce gelir. Fakat bu görüş, sanatçının çalışmasını anlamada oldukça basit bir tarz

olarak görülür, zira, sanatçı, gerçekte, daha önce fantazi ile bakmadan, asla fırça darbesi vurmaz; eğer fırça darbesine fantezi ile bakmamışsa, ifadesini dışlaştırmak için (ki bu ifade bu anda henüz mevcut değildir) onu gerçekleştiremez, tersine sanki daha sonraki bir düşünme ve konsantrasyon için bir tutamak noktasına sahip olmak üzere bir deneme yapar”(Tunalı; Estetik; 1983, s. 113).

İsmail Tunalı'da Modern ve Postmodern Kimlik Olarak Sanat ve Sanatçı

Prof. Dr. İsmail Tunalı için Modern olan XIX. yüzyıl estetik anlayışına ve dünya görüşüne göre sanatsal üretim yapmak anlamına geliyordu. Postmodern olan ise, özellikle soyut sanat ve sonrası, daha çok da İkinci Dünya Savaşı sonrası gelişen sanatsal çalışmalar ve sanatsal iddialar anlamına gelmektedir.

Her estetik olay bir suje-obje bağlantısıyla tanımlanır. İzleyen ve izlenen; takip eden ve edilen. Bir yanda doğa vardır, diğer yanda bu doğa olayını ve gerçekliğini takip eden, ona hayran veya onunla bir tür ilişki içindeki sanatçı egosu, ben'i. Her sanatçı gerçekliği dönüştürmek, ona anlam vermek, yeniden yorumlamak veya konumlandırmak için vardır. Bu aynı zamanda bir bilgi nesnesi olarak da karşımıza çıkar.

“Sanat eseri, estetik obje, varolan bir nesne olarak, varlık tarzı bakımından bir duyuşsal olan real, bir de duyuları aşan bir irreal'den meydana geliyor. Öte yandan, varlık-tabakaları bakımından da madde, hayat, ruh ve mana olmak üzere dört ontik tabakayı içine alıyor. İşte estetik obje, ontik bir bütündür, derken, bununla demek istenen, onun böyle varlık tabakalarından meydana gelmiş bir birlik olmasıdır”(Tunalı; Estetik Beğeni; 2010, s. 19).

Modern dönem sanatçısının ve sanat eserinin varlık şartı, geçmiş dönem gerçekliğinden uzaklaşmış; hiç değilse Ortaçağ'ın, başkalarına

bağlı, Kilisenin veya otoritenin yönlendirmesiyle şekillenen sanat algılamasının yerini, Sanayi Devrimi ile şekillenen bir hayat ve düşünce ortamı içinde, sanatçı, özgür düşüncenin içinde yeni bir estetiğe, giderek bireyselliğe yönelmiştir.

“Sanat eserinin bir var-olan olarak ele alınması gerekir. Estetik'in tavrı buna göre bir ontolojik tavidir. Estetik tavra, bir bütün olarak verilen sanat eserini estetikçi analiz eder, varlık tabakaları bakımından çözümler, onu varlık tabakalarına böler. Sanat eserinin hem heterojen bir yapı hem de birlikli, bir bütün olarak görünmesi bir paradoksu değil de, alınan tavırların farklılığını gösterir. İmdi, estetik objeyi bir var-olan olarak almak ve onu ontik yönden parçalamak gerekmektedir. Böyle bir çözümlemede, önce birbirinden farklı iki varlık sferi buluyoruz. Real ve real-dışı ya da irreal varlık”(Tunalı; Estetik Beğeni; 2010, s. 91).

Modern öncesi dönemde sanatçının dünyayı algılaması ve dönüştürmesi, bireysellik olgusunun ötesinde bir toplumsal baskıyı içselleştirerek gerçekleşiyor; doğal olarak yaratma edimi sonucunda ortaya çıkan eser; gerçekliği, özgürlüğü içererek varolamıyordu. Estetik tavrı, koşulların gerektirdiği bir uzantıyla gerçekleşiyordu. Ama özgürlük algılamasının, aklın genişleyen bakış açısının ve estetiğin çeşitlendiği ve yeni bakış açılarının geliştiği modern dönem ortamında sanatçı, bireysel kimliğini geliştirirken, kendine özgü bir üslup ve özgürlük tanımına da ulaşıyordu.

“Hızla değişen bir dünya içinde yaşadığımızı söylerken, bununla belki de bu değişimin en çok kültür kesiminde meydana geldiğini ifade etmek istiyoruz. Duygular değişiyor, düşünceler değişiyor, konuştuğumuz dil değişiyor, inandığımız değerler durmadan değişiyor ve bunlara koşut olarak sanat biçimleri değişiyor. Tüm bu değişimler, insanın dışında değil, insan dünyasında ve insanla birlikte gerçekleşiyor” (Tunalı; Estetik Beğeni; 2010, s. 150).

İkinci Dünya Savaşı sonrasında gelişen yapı içinde, sanatçının evreni algılaması ve sanatla dönüştürmesi de, hem kavramsal hem de estetik olarak farklılıklar göstermeye başladı. Modernizm postmodernizm içinde sanat ve sanat algılaması, hem biçimsel değişikliğe, hem de içeriksel farklılaşmaya uğruyordu.

Postmodern dönem boyunca karşımıza; PopArt, OpArt, Happening, Environmental Art ve Action Painting vb. gibi sanat eğilimleri, biçimler çıkmaya başladı ve bu aynı zamanda dünyanın yeni bir biçim diliyle algılanması ve gerçekliğe farklı bir perspektiften bakma anlamlarına gelmekteydi.

“... bunların her birinin kendine özgü bir biçim anlayışı olduğunu, kendine özgü bir sanat anlayışı bulunduğunu da ifade edebiliriz. Yalnız sanat uygulaması yönünden değil, aynı zamanda onlar sanat teorisi yönünden de bir özgünlüğü benimsiyorlar”(Tunalı; Estetik Beğeni; 2010, s. 151).

1965’lerden sonra gelişen Op-art, optik, görme duyumlarından hareket eder; bu duyumları geometrik biçimler içinde ifade eder. Böylece o izlenimcilik akımından gelen bir sürecin devamı olarak da karşımıza çıkmaktadır. Yakın çevre ve kent yaşamı, izlenimciliğin doğa varyantlarından farklı olarak karşımıza çıkar. Sanatçı artık doğanın içinde değil, sanayileşme ve hızlı kentleşme neticesinde, beton blokların, demir konstrüksiyonların, metallerin ve hızın içinde bir görsel gerçeklikte yaşamakta, doğal olarak da bunların görselliği op-art sanatçısını beslemektedir.

Happening’e gelindiğinde de, bu postmodern sanat hareketleri, modern sanatın izlenimcilik, soyut sanat, dışavurumculuk gibi, aktarımcı, yansıtması karakterlerinden farklı olarak; farklı bir disiplin ve görme-düşünme biçimlerine sahip olduğunu gösteren yapı özellikleriyle karşımıza çıkar; happening bu durumda;

nesnelerin, gerçekliğin yorumlanması yerine; sanatın gerçekliğe katılmasını bir sanat ilkesi olarak benimser. Resimde, insanla çevre birliği sağlanmalı, insan çevresine karşı daha duyarlı olmalıdır, ilkesinden hareket eder.

Modern ve postmodern sanat ve sanatçı kavramı, değişken yapılarda karşımıza çıkmakla birlikte, sanatçı olarak bireyin özgürlüğünü ortaya koyan, düşünsel derinlikli estetikler olarak belirlemektedirler. Soyut modern resmin önemli temsilcilerinden Kandinsky; “Form soyut olarak kalınca, hiçbir objeyi ifade etmez, tersine, tamamen o soyut bir mahiyettir. Böyle salt, soyut bir mahiyet, bir karedir, bir dairedir, bir üçgendir, bir paralelkenardır, bir dikdörtgendir” demektedir.

Doğanın dış görünüşü, optik algı, gitgide farklılaşmış ve zihin, entelektüel kapasite, felsefi bakış; sanatın görsellikle sınırlı dünyasına yeni ufuklar açmış ve böylece sanatçı; salt görünür dünyanın algı merkezinden sıyrılarak, başka boyutlara, özgürlüğünün ve yaratımın sınırsızlığında kulaç atmıştır.

“Yeni biçim yaratma bilinci Cezanne’den sonra gelişir. Cezanne’den sonra resim, tabiatın dış görünüşünden kurtulur. Fütürizm, kübizm ve pürizm bir başka biçimlendirmeye ulaşır. Yeni sanatın, soyut sanatın en temel niteliği, onun tabii biçimlerden kurtulmuş olması, tabiat biçimlerinin dışında kendine özgü bir biçim dünyası araması ve bulmasıdır. Sanat bu biçim dünyasını kendi yaratır”(Tunalı; Estetik Beğeni; 2010, s. 193).

Sanat artık kendi biçim dünyasını yaratmış, adeta yeni bir estetik ve felsefe ortaya koymuştur. Yani sınırsız özgürlüğe kucak açmış ve sanatçıyı da sanatı da özgürleştirmiştir.

SONUÇ

Geçmişten bugüne getirdiği birikimle sanat, hem kendi felsefesini, hem de sanatçı realitesini oluşturmuştur. Mutlak özgürlük arayışı Mağara Dönemi'nden başlayarak gelişmiş ve sanatçı her zaman kişisel özgürlüğünün peşinde koşmuştur.

Kimi zaman kendisini baskı altında tutan yapıların boyunduruğunda, zorunlu olduğu gerçekliğin estetik beğenisine teslim olsa bile; modern ve postmodern dönemlerde sanatçı, özgürlüğünün bir daha geri alınamayacağı noktaya geldiğini hissetmiş ve biçim dilini de biçim-içerik noktasında yeniden kurgulamıştır.

Prof. Dr. İsmail Tunalı estetik ve sanatsal görüş ve derinliği de zaten; sanatçının ve sanat olgusunun geçmişten günümüze sürdürdüğü estetik ve düşünsel özelliğin keşfi ve onu yeniden yorumlaması üzerine kuruludur ve bu konularda sanat dünyasına yeni soluklar getirecek ve sanatçılara da farklı açılımlar sunacak iddialar, bakış açılarıyla zengin bir birikim kazandırmış, giderek sanatçının evrensel özgürleşmesi ve yaratıcılığı konusunda onlara farklı ve kalıcı kapılar açmıştır.

İsmail Tunalı estetiğe yazdığı kitaplar ve makalelerle yeni boyutlar eklemiştir. Hemen hemen yazdığı bütün kitaplarıyla, sanat düşüncesine olumlu katkılar yapmış, ileriye yönelik yeni ufukların açılmasına zemin hazırlamıştır. Kısacası o öncü bir estetik düşünürü olarak sanat tarihimizde yerini almıştır.

KAYNAKLAR

- İsmail Tunalı/Arthur Hübscher; “Çağdaş Filozoflar”; Altın Kitaplar; Haziran 1994
- İsmail Tunalı; “Marksist Estetik”, Kaynak Yayınları; Şubat 2003
- İsmail Tunalı; “Grek Estetiği”; İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları/Bahar Matbaası; İstanbul 1963
- İsmail Tunalı; Estetik: (Benedetto Croce Estetiğine Giriş); Remzi Kitabevi; 1983
- İsmail Tunalı; “Estetik Beğeni”(Çağdaş Sanat Felsefesi Üzerine); Remzi Kitabevi; Eylül 2010

TÜRK KÜLTÜRÜNDE GÜVERCİNLİK VE KUŞ EVLERİ VE GÜNÜMÜZE YANSIMALARI

Doç. Dr. Meltem ÖZÇAKI*

Özet: Farklı medeniyetlerde tarih boyunca kuşlara önem verilmiştir. Uçabildikleri için kutsal sayılmış ve değerli görülmüşlerdir. Topluların sanat eserlerinde, bayraklarında ve paralarında yer almışlardır. Kuşlardan düzenli ve sistematik olarak besin ve gübre elde edilmesi için güvercinlikler meydana getirilmiştir. Örnekleri Osmanlı Dönemi yapılarında görülen kuş evleri ise sadece kuşların barınması için yapılmaları ile güvercinliklerden farklıdır. İnsanlara ait yapıların cephelerinde yer alırlar. Cami, konut, köşk ya da saray gibi gösterişli yapılara benzer şekilde gerçekleştirilenleri vardır. Türk Toplumunun hayvanlara duyduğu önemi yansıtmış, dönemin mimari üslup özelliklerini göstermiş, mimari yapılar için ek belge niteliği taşımış ve yapıları estetik açıdan bütünleşmişlerdir. Kuşlar için meydana getirilmiş yapılar, günümüzde bakımsızlık nedeniyle yok olmaktadır. Yeni yapılanlar ise sınırlı uygulamalar şeklindedir.

Makale kapsamında önce güvercinlikler ve kuş evlerinin yapım amaçları, çeşitleri, mimari özellikleri, yapımlarında kullanılan malzemeler, zaman içinde değişimleri hakkında bilgi verilmiştir. Ardından yurt dışı ve yurt içinde gerçekleştirilen güncel tasarımlar aktarılmıştır. Kuş evlerinin günümüzde yapılmama nedenleri, geçmiş ve günümüz koşulları üzerinden tartışılmıştır. Seri olarak üretilebilecek, yapım maliyetini arttırmayacak, bakım ve onarım masrafı olmayacak, mevcut yapım teknikleri ile uyumlu bir kuş evi önerisi üzerinde durulmuştur. Tasarım, İtalya'da 2012 yılında gerçekleştirilen Double Track, the Tenth International Trieste Contemporanea Design Contest (Onuncu Uluslararası Trieste Çağdaş Tasarım Yarışması'nda) özel mansiyon (special mention) ödülü almış ve çeşitli etkinlikler kapsamında sergilenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Kuş Evi, Güvercinlik, Kültür, Tasarım, Mimarlık

*Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi, Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, Tekirdağ / TÜRKİYE, m.ozcaki@gmail.com, ORCID: 0000-0003-1291-3184

DOVE COTES AND BIRD HOUSES IN TURKISH CULTURE AND THEIR CURRENT REFLECTIONS

Assoc. Prof. Dr. Meltem ÖZÇAKI*

Abstract: Birds have been considered important in different civilizations throughout the history. They were considered sacred and valuable because they can fly. They have been featured in societies' artworks, flags and currencies. Dove cotes have been created to obtain food and fertilizers regularly and systematically from birds. Bird houses, which are seen in Ottoman Period buildings, are different from dove cotes because they were only built to be a shelter for birds. They are located on the facades of human dwellings. Some of these bird houses are flamboyant structures that look like mosques, residences, pavilions or palaces. They reflected the importance Turkish society paid to animals, showed the architectural style features of the period, became an additional document for architectural buildings and integrated with the structures aesthetically. The structures which were created for birds are being destroyed due to the raggedness at the present time. The new ones are limited applications of the previous ones.

Within the scope of the article, first of all, information is given about the purposes of construction of dove cotes and bird houses, their types, architectural features, materials used in their construction, and their changes over time. Afterwards, current designs made in Turkey and abroad are mentioned. The reasons of why bird houses are not built today are discussed over the past and present conditions. The study suggests a bird house which can be produced as mass production, does not increase the construction cost, and does not need maintenance and repair cost, is also compatible with the current construction techniques. The design was awarded with a special mention award in Double Track, Tenth International Trieste Contemporary Design Competition that was held in Italy in 2012 and exhibited within the scope of various events.

Keywords: Bird House, Dove Cote, Culture, Design, Architecture

*Tekirdağ Namık Kemal University, Faculty of Fine Arts Design and Architecture, Department of Architecture, Tekirdağ / TURKEY, m.ozcaki@gmail.com, ORCID: 0000-0003-1291-3184

1. GİRİŞ

Tarih boyunca insanlar hayvanlardan yararlanmış, bazen de estetik buldukları ya da bakımlarından zevk aldıkları için onlara yaşamlarında yer vermişlerdir. Kuşlar da tarih boyunca önem verilen canlılar olmuştur. Farklı kültürlerin çeşitli sanat dallarındaki eserlerde yer almışlardır. Kuş teması resim; heykel; mimarlık; sözlü ve yazılı edebiyat; sahne sanatları; müzik; sinema; moda, tekstil ve dokuma ile sembolik anlatımlarda yer alır (Onur Erman, 2009). Kuş figürü farklı ülkelerin bayrak ve paralarında da kullanılmıştır (Bektaş, 2003, s. 29).

Tarih boyunca Türk Toplumlarında kuşlara önem verilmiş ve uğurlu olduklarına inanılmıştır. Uçabildikleri için özel bir kuvvete, kudrete sahip olarak algılanmış; tanrıya yaklaşabildikleri; yer ile gök arasında dolaşabildikleri (Bektaş, 2003, s. 28-29); kutsal yerlere gidip gelebildikleri gerekçesi ile kutsal sayılmışlardır. Türk Toplumunda özellikle serçeler, kırlangıçlar, kumrular, güvercinler ve leylekler kutsal kabul edilmiştir (Özen, 2012, s. 1079). İslamiyet öncesi Türk Toplumunda Şamanların elbiselerinde kuşları betimleyen objeler yer alıyordu. Çift başlı bir kuşun, göğün en üst katında kapı bekçisi olduğuna inanılırdı. Selçuklularda çift başlı kuş gücü, kuvveti ve egemenliği sembolize ediyordu (Ülgen, 1994, s. 55). Türkler İslamiyet'i kabul ettikten sonra kuşlara verilen değer sürmüştür.

Osmanlı Dönemi'nde kedi, köpek vb. sokak hayvanları gibi kuşlara bakılması da mutluluk ve hayır işi olarak görülürdü. Sokak hayvanlarına bakılması için vakıflar kurulur, Mancacı olarak adlandırılan kişiler görevlendirilirdi. Mirasından hisse ayırarak sokak hayvanlarının beslenmesini vasiyet edenler vardı. Aş evlerinde, fakir insanlar gibi sokak hayvanları da doyurulurdu. Hayvan hakları ile ilgili hukuki düzenlemeler yapılmıştı. Osmanlı Devleti'ni ziyaret eden yabancıların anılarında kuşlara ve diğer sokak hayvanlarına iyi davranılmasının örnekleri yer almaktadır

(Çolak, 2019; Çolak, tarihsiz.a; Ürgüplü, 2013, s. 60-62). Kuşların su içmeleri için çeşmelerde, sebillerde, cami şadırvanında, mezar taşlarında suluklar yapılmıştır. Padişahların yaptırdıkları külliyelerin vakfiyelerinde kuşların beslenmesi için yem parasının tahsis edildiği görülür. Yaralı ve hasta kuşları tedavi etmek için kuş hastaneleri inşa edilmiştir. Mekke, Medine ve diğer kutsal yerlerden geldikleri için geçiş yolları üzerinde yer alan illerdeki vakıflar aracılığıyla hasta leyleklerin bakımı yapılmıştır. Bu dönemde Bursa'da açılan ve dünyadaki ilk ve tek leylek hastanesi olan Gurebâhâne-i Laklakan, kuşlara verilen önemin bir göstergesidir (Çolak, 2019; Barışta, 2011, s. 131). Osmanlı Dönemi'nde "esir azat etme" uygulamasının benzeri "azat buzat" inancı ile kuşlar için de geçerliydi. Günahlarının affedilmesini ya da sevap kazanmayı isteyen ancak esir azat edemeyenler, kuş pazarlarından kuş satın alıp azat ederdi (Aksel, 1971, s. 189'den aktaran Kurtuluş, 2012, s. 108).

Dünyanın çeşitli medeniyetlerinde kuşlara önem verilmesinin temel nedenini onlardan yararlanma isteği oluşturur. Kuşların etinden, gübresinden, tüyünden, yumurtasından yararlanılmıştır. Milattan Önceki Çağlardan itibaren, Avrupa, Asya ve Afrika'da kuşlardan yarar sağlamak için barınacakları yerler yapılmıştır. Osmanlı Devleti'nde de güvercinlik olarak adlandırılan benzer yapılar söz konusudur. Bununla birlikte kuşlar kutsal kabul edildikleri için etlerinin yenmesi yaygın değildir. Osmanlı Dönemi'nde kuşlar için yapılan yapılar, güvercinlikler ve kuş evleri şeklinde ikiye ayrılır. Ayrımın nedeni, insanların kuşlardan beklentilerine bağlıdır. Güvercinlikler kuşlardan faydalanılması amacıyla gerçekleştirilirken, kuş evleri sadece barınmaları için yapılmıştır. Günümüzde Türkiye'de kuşların barınması için yeni yapılar yapılmamaktadır. Yapılanlar noktasal uygulamalar ve daha ziyade kullanım amacı güdülmeyen sanatsal çalışmalardır. Kuşlar için

yeni yapıların yapılmamasının yanı sıra mevcut olanlar da bakımsızlık nedeniyle zarar görmekte ve yok olmaktadır. Günümüz sosyal, kültürel ve ekonomik durumu bunda etkilidir.

Makalede geleneksel mimaride kuşların barınması için yapılan, günümüzde yeterince bilinmeyen güvercinlik ve kuş evleri hakkında bilgi verilmesi, güncel uygulamaların incelenmesi, yaygın olarak uygulanmama nedenlerinin irdelenmesi ve uygulama önerilerinin değerlendirilmesi amaçlanmaktadır. Kuşlarla ilgili yapılar etinden, gübresinden faydalanmanın amaçlandığı güvercinlikler ve sadece barınmaları için gerçekleştirilen kuş evleri olmak üzere iki eksende irdelenecektir. Osmanlı Dönemi yapılarında yer alan, yapıların cephelerine bitişik kuş evlerinin özellikleri, çeşitleri, zaman içindeki kullanımları, yapı malzemeleri ve Türk Mimarisi ve Sanatı açısından önemi aktarılacaktır. Güncel kuş evi uygulamaları hakkında bilgi verilecektir. Günümüzde kuş evlerinin yaygın olarak yapılmama nedenleri irdelenecektir. Seri üretilebilecek, günümüzde en yaygın inşaat tekniği olan betonarme ile uyumlu olan bir kuş evi örneği üzerinde durulacaktır. İtalya'da 2012 yılında gerçekleştirilen Double Track, the Tenth International Trieste Contemporanea Design Contest (Onuncu Uluslararası Trieste Çağdaş Tasarım Yarışması'nda) özel mansiyon (special mention) ödülü almış, çeşitli etkinlikler kapsamında sergilenmiş ve projelerin tanıtıldığı kitapta yer almış öneri aktarılacaktır.

2. GÜVERCİNLİKLER

Dünyanın farklı yerlerinde ve farklı medeniyetlerde kuşların yenilmesi ve gübrelere faydalanılması için kuşluklar yapılmıştır (Bektaş, 2003, s. 51; Serim, 2016, s. 7). Bölüm kapsamında tarihi zaman diliminde kuşlar için yapılmış, onlarından fayda sağlanması için gerçekleştirilmiş uygulamalar aktarılacaktır. Osmanlı Devleti'nde bu amaçla gerçekleştirilen

güvercinliklerin yer aldıkları bölgeye göre şekillenen düzenleri, mimari özellikleri, yapı malzemeleri, kullanım şekilleri üzerinde durulacaktır.

Yazılı kaynaklarda Mezopotamya'da kuşhanelerin yapıldığı ifade edilir (Bektaş, 2003, s. 51). Dünyada ilk güvercinliklerin M.Ö. 8.-7. Yüzyıllarda yapıldığı kabul edilir. Bunlar kayaların oyulması ile çok sayıda tünek yuva şeklinde meydana getirilmiştir. Hellenistik ve Roma Dönemi'nde inşa edilen güvercin evleri genelde kule şeklindeydi. İsrail'de Jericho, Kudüs, Herodium, Mazar, Khirbet Abu Haf, Masada, Khirbet Aleq gibi yerlerde genelde daire planlı yapılmışlardır. 19. Yüzyılda İsfahan'da benzer mimari özelliklere sahip yapılar vardı (Serim, 2016, s. 7). Mısır'da güvercinleri yemek için yapılar yapılmıştır (Bektaş, 2003, s. 51). İtalya'da da bazı evlerin tepe pencerelerinin iç bölümlerinde güvercinlikler yer alırdı (Bektaş, 2003, s. 51; Merey, 1978, 605). Güvercinliklere "Farsca Kebuter, İtalyanca Colombo, Fransızca Pigeon" denilmiştir (Önge, 1995, 27). Anadolu'da ilk güvercinliklerin yapıldıkları zaman kesin olarak bilinmemektedir. Bilindiği kadarı ile güvercin yetiştirilmesine Anadolu'da MÖ. 3000 yıllarında başlanmıştır. Güvercinlikler de eş zamanlı olarak bu tarihlerde yapılmış olabilir (İşçen, 2009).

Yurt dışında kuşlar için yapılar, özellikle yenilmeleri için yapılmıştır (Bektaş, 2003, s. 51). Kutsal kabul edildiği için Osmanlı Devleti'nde güvercin etinin yenmesi yaygın değildi. Bununla birlikte Anadolu'nun doğu bölgelerinde farklı kültürlerde Gesi ve Diyarbakır'da güvercin eti yeniliyordu (Müderrişoğlu, 2009, s. 165; İşçen, 2009; İşçen, 2007). Senede 3 ya da 4 defa yavru oldukları ve lezzetli olduğu için özellikle palazlananları tercih edilirdi. Güvercin yumurtası da tüketilirdi. Güvercin tüyleri yatak, yorgan ve yastık yapımında da kullanılmıştır (İmamoğlu, Korumaz ve İmamoğlu, 2005, s. 89-

90; Serim, 2016, s. 7). Güvercinler haberleşmede de kullanılmıştır (Küçükşahin, 2017). Türk Ordusu'nda haberleşmede güvercin postası sistemi 1950'li yıllara kadar sürmüştür (Önge, 1995, 27).

Osmanlı Dönemi'nde "koğa" şeklinde adlandırılan güvercin gübresi tarımda, bağ ve bahçelerde kullanılmıştır. Bitkilere yararı nedeniyle önem verilip kullanılmasının yanı sıra ihrac da edilmiştir. Kapadokya bölgesinde üzüm bağlarında, Kayseri Gesi'de bağ ile bahçelerde ve Diyarbakır çevresinde karpuz yetiştiriciliğinde kullanılırdı (İşçen, 2007; İşçen, 2009). Güvercinlikler, gübrenin daha sistematik ve düzenli olarak birikmesi ve toplanması için yapılmıştır (İşçen, 2009; Serim, 2016, s. 7). Gübresi, yoğun potasyum nitrat içerdiği için bazı dönemlerde barut yapımında da kullanılmıştır. Güvercinler ürünlere zarar veren böcekleri de yemektir (Serim, 2016, s. 7-8).

Güvercinlerin gübresinden, etinden, yumurtasından ve tüyünden faydalanmak için yapılmış olan güvercinlikler (Atak, 2017, s. 325; Serim, 2016, s. 7), kendi içlerinde de farklılık gösterirler. Yapıldıkları bölge ve mimari nitelikleri açısından Türkiye'dekiler Kapadokya, Gesi ve Diyarbakır Güvercinlikleri şeklinde ele alınabilirler (Özen, 2012). Kapadokya bölgesindekiler "Güvercinlik"; Kayseri'dekiler (özellikle Gesi yöresindekiler) "Burç"; Diyarbakır yöresindekiler "Boranhane" olarak adlandırılır (Serim, 2016, s. 8). İnsanların yaşadıkları, kullandıkları yapılardan ayrı olacak şekilde inşa edilmişlerdir.

Kapadokya bölgesi olarak ifade edilen Nevşehir, Kayseri ve Niğde çevresinde yer alan "Güvercinlik" adı verilen yapılar, kayalara oyulmuş odacıklar şeklindedir (Müderrişoğlu, 2009, s. 165; Serim, 2016, s. 9; İşçen, 2007). İç Anadolu'daki volkanik dağlar ve Kayseri'deki Erciyes Dağı'nın püskürttüğü tuf kayaları kolay işlenme özelliğine sahip olduğundan kayaları

oyarak ev, mağara, in, mahzen, soğukluk, kuyu, yer altı kemerlerinin yanı sıra güvercin yuvaları da meydana getirilmiştir (İmamoğlu, Korumaz ve İmamoğlu, 2005, s. 89). Güvercinlikler vadilerin yükseklerinde yer almıştır. 18. ve 20. Yüzyıllar arasında yoğun olarak yapılmışlardır. Ortahisar, Uchisar, Göreme, Soğanlı ve Çavuşin yöresindeki vadilerdeki güvercinliklerde, bazı yerlerde bezemeler yer almış, kırmızı renkli aşı boyası vurgu yapmak için kullanılmıştır. Yapıların etrafı, zararlı hayvanlardan korunmak için sıvanmıştır (Müderrişoğlu, 2009, s. 165) (Görsel 1).



Görsel 1. Güvercinlikler, Kapadokya

Kayseri'nin Gesi Beldesi'ndeki güvercinlikler kesme taştan, örülerek, kale burçlarını andıran, "kule tipi" şeklinde inşa edilmiştir. Görünümleri nedeniyle bu yapılara "Burç" denir (Müderrişoğlu, 2009, s. 165; Serim, 2016, s. 9). Kule tipi güvercinliklerin yurt dışında benzerleri olmakla birlikte, bu üslup Türkiye'de sadece Gesi Bağları'nda görülür. Ayrıca Gesi Bağları güvercinliklerindeki yeraltı odaları, sadece burada uygulanmıştır (İşçen, 2007). Salkuma Suyu ve Çaysuyu tarafından oyulan vadilerin içinde 1000 civarında güvercinlik inşa edilmiştir (İmamoğlu, Korumaz ve İmamoğlu, 2005). Gesi güvercinlikleri genellikle iki bölümden oluşur. Güvercin yuvalarının bulunduğu, yer altında, kayaya oyulmuş silindirik bir hazne bölümü ve bu haznenin üstüne gelecek şekilde taştan inşa edilmiş prizmatik bir burç şeklindedir. Hazne bölümü kuşların yumurtlayıp çoğalmalarını,

iklim koşullarına karşı korunmalarını sağlar. Burç, hayvan ve insanların yuvalara girmesine engel olarak onları korur ve kuşların yuvaya girip çıkarken etrafı denetlemelerine olanak verir. Hazneye arazinin alt bölümünde bulunan dar bir tünelle ulaşılarak gübreler toplanır (İmamoğlu, Korumaz ve İmamoğlu, 2005, s. 89-90). Çorağan Karakaya (2014, s. 335), Gesi güvercinlikleri ile ilgili çalışmasında, yapıların birbirleri ile ilişkileri açısından üç farklı tip şekle sahip olduklarını ifade eder (Görsel 2).



Görsel 2. Güvercinlikler, Gesi Bağları, Kayseri

Diyarbakır'da "Boranhane" olarak adlandırılan güvercinlikler ismini "Boran" olarak ifade edilen yabani güvercinlerin yerel isminden alır (Müderrişoğlu, 2009, s. 165; Serim, 2016, s. 9). Diyarbakır'ın kırsal yerlerinde yaşayıp tarımla uğraşanlar, evlerinin yakınlarına ya da yüksekçe bir yere boranhaneler inşa etmiştir (Bekleyen, 2007, s. 100). Boranhaneler Dicle Nehri kıyısına yakın, dikdörtgen formlu, kerpiç, çatıları düz ve toprak örtülü yapılardır (Müderrişoğlu, 2009, s. 165; Serim, 2016, s. 9). Dört metreden daha yüksek ve kalınlığı ortalama 55 cm olan duvarların yapımında yaklaşık 35×16×10 cm boyutunda kerpiç kullanılırdı. Duvarlar iç mekâna doğru genişleyecek şekilde zeminden itibaren bir metre yüksekliğe kadar daha kalın inşa edilirdi. Duvarlarının yıkılmasını önlemek için içten, bazen de dıştan dayanma ayakları yapılırdı. İnsan girişleri kapılarla sağlanırdı. Eski zamanlarda dış kapılar kerpiç duvarla örülür;

yılda bir kez yıkılıp gübre toplandıktan sonra tekrar örülürdü. En sade olanların tek mekânı vardı. Birkaç bölümden meydana gelenlerde iç mekânda geçitler yer alırdı. Boranhaneler, tek ya da çok bölmeli olsalar da aynı şekilde biçimlenirdi. Güvercinler yapılar dam seviyesinin hemen altından, yerden oldukça yüksekte girerdi. Yapıların güneş alan ve suya bakan cephelerindeki giriş delikleri daha fazla olurdu. Güvercinlerin kerpiç duvardaki ahşap sırlıklara asılı, sepetten yuvaları olurdu (Bekleyen, 2007, s. 101-104) (Görsel 3).



Görsel 3. Boranhane, Diyarbakır

Günümüzde güvercinliklerin kullanımını eski dönemlerde olduğu gibi değildir. İnsanların hayatlarında yaşanan değişimler, güvercinlikleri de etkilemiştir. Türkiye'de 1950 ve 1960'lı yıllardan itibaren suni gübre kullanımının yaygınlaşması ile güvercin gübresine ihtiyaç azalmış ve güvercinliklerin gerekliliği azalmıştır. Tarım ilaçlarının kullanımının artması nedeniyle de güvercinler zehirlenerek azalmaktadır (İşçen, 2007). Bakımsızlık nedeniyle de yıkılanlar söz konusudur (Küçükşahin, 2017). Tarımda makineleşme, tarımsal üretim tekniklerinin değişimi, kırdan kente göç, nüfusun kırsal alanda ziyade kentlerde yaşaması, Türkiye'de 2000'li yıllarda tarımsal üretimin azalması, insanın doğadan ayrı yaşamını sürdürmesi, gibi birçok faktör günümüzde güvercinliklerin yapılmama nedenleridir. Güvercinlikler zamanla bozulmaya uğramakta, onarılmamakta ve yerlerine yenileri

eklenmemektedir.

Öncelikli olarak güvercinliklerin korunmaları sağlanmalıdır. Restorasyonlarında özenli olunması gerekir. Kullanılmaları için korunaklı ve yabani hayvanların giremeyeceği şekilde olmaları önemlidir. Özellikle çetin kış şartlarında kuşların su ve besin ihtiyaçları sağlanabilir. Güvercin gübresinin tarımda kullanımının artması için bilinçlendirme çalışmaları yapılabilir. Güvercinliklerin yer aldıkları alanların bir bölümünün kültürel ve turistik hale getirilmesi olasıdır. Örneğin Gesi'de uygun mesafede seyir terasları yapıp güvercinlikler ve uçan güvercinler izlenebilir (Küçükşahin, 2017). İnsanların yaşam alanlarından ayrı, geniş bir alana yayılmış güvercinliklerin yer aldığı Gesi, seyir teraslarının yapılması açısından uygun bir yerdir. Buldukları yörenin karakterine, yapıların durumuna göre alternatifler geliştirilebilir.

3. KUŞ EVLERİ

Kuş evleri yapım amaçları, insanların kullandıkları yapılarla ilişkileri ve boyutsal özellikleri açısından güvercinliklerden farklıdır. Serçe, kumru, güvercin vb. kuşlar için yapılmış kuş evleri, insanların yaşadıkları, kullandıkları yapıların cephelerinde yer almıştır (Hasol, 1998, s. 284; Barışta, tarihsiz). Yapım amaçları kuşlardan yararlanmak değil, sadece onlara barınmaları için uygun ortam sağlamaktır. Hayvan sevgisinden kaynaklanan bir anlayışla gerçekleştirilmişlerdir (Barışta, 2011, s. 131). Birkaç tekil uygulama haricinde sadece Osmanlı Devleti'nde görülmeleri ve Osmanlı Mimarisi'nin bir unsuru olmaları diğer önemli özellikleridir. Bölüm kapsamında Türk toplumunda zaman içinde kuş evlerinin kullanılma durumu, mimari özellikleri, yapım teknikleri, kullanılan malzemeler, yapılarla ilişkileri, çeşitleri, Türk Sanatı açısından önemleri aktarılacaktır.

Türklerde ilk kuş evleri 11. Yüzyılın ikinci

yarisından itibaren İran ve Orta Asya kültürü ile Anadolu kültürünü özümseyerek kendi sanatlarını yaratan Anadolu Selçukluları Dönemi'nde görülür (Müderrişoğlu, 2009, s. 153). Sivas'ta İzzeddin Keykâvus Şifahanesi'nde (13. yüzyıl başı); Çoban Köprüsü'nde (14. yüzyıl); Tokat'ta Ulucami'de (1380'de yapılan); Karadağ, Değle'de bir kilisede örnekleri yer alır (Bektaş, 2003, s. 67).

Osmanlı Dönemi'nde ilk kuş evlerinin başkent Bursa'da ve Trakya'daki ikmal merkezi Edirne'de yapılmış olduğu düşünülür. Osmanlı'nın Klasik Dönemi'nde (1451 – 1699) yapılan kuş evleri küçük boyutlarda, sade ve duvar yüzeyinde delikler şeklindedir. Osmanlı Devleti'nin Kuruluş (1299 – 1451) ve Klasik (1451 – 1703) dönemlerine ait kuş evinin bir kısmı orijinal olmakla birlikte, diğerleri yapıları sonradan eklenmiştir. Zaman içinde yapılarıdaki bozulmalar nedeniyle kuş evleri de zarar görmüştür (Müderrişoğlu, 2009, s. 151, 153). Günümüze ulaşan kuş evlerinin çoğu 18. – 19. Yüzyılda yapılanlardır (Bektaş, 2003, s. 67). Özellikle 18. Yüzyılın başı, Lale Devri'nden itibaren uygulama yaygınlaşmıştır. Kuş evlerinin cephe özellikleri yapıldıkları dönemin sanat anlayışını yansıtır. Özellikle İstanbul'da yer alanlarda, yapıldıkları döneme bağlı olarak üslup farklılıkları daha belirgindir (Atak, 2017, s. 326). Kuş evleri genellikle camilerin, medreselerin, hanların ve evlerin duvarlarına yapılmıştır (Hasol, 1998, s. 284). Bununla birlikte insanların kullandıkları tüm yapı tiplerinde uygulanmış örnekler söz konusudur (Bektaş, 2003, s. 80). Kuş evleri, kuşların ve insanların gündelik hayattaki birlikteliğini yansıtır (Kurtuluş, 2012, s. 108).

Kuş evlerinin yapımında taş, tuğla veya ahşap gibi üzerinde yer aldıkları yapının ana malzemesi kullanılmıştır (Neftçi, 2010, s. 11). Kolay işlenebildiğinden küfeki taşı tercih edilmiştir. Sıva ve ajur tekniği, bazı kuş evlerinin cephelerinde uygulanmıştır. Ahşaptan yapılmış kuş evleri

olmakla birlikte bunlar zaman içinde zarar görek daha fazla yok olmuştur. Eyüp Sultan Kültür evindeki kuş evi, ahşap olanlara örnektir (Barışta, 1999, s. 477'den aktaran Atak, 2017, s. 325). Yapı cephelerine konumlandırılmalarında çeşitli kriterler gözetilmiştir. İnsan ya da kedi ve köpek gibi hayvanların ulaşamayacağı şekilde yerden yükseğe yapılmışlardır. Saçak altları bu yerlere örnektir. Binaların giriş cepheleri ya da diğer cephelerinde uygulanan örnekler olmakla birlikte daha ziyade güneş ışını daha fazla alan güney cepheler tercih edilmiştir. Yakıcı güneş, yağmur, rüzgâr, dolu gibi doğa olaylarından korunmalarına dikkat edilmiştir. Yapının cephesinin algılanma biçimi, kuş evlerinin yer seçiminde dikkat edilen diğer bir unsurdur

(Müderrişoğlu, 2009, s. 156).

Kuş evleri duvara oyulan yuvalar ya da duvar yüzeyinden dışarı doğru çıkıntı yapan küçük boyutlu mimari tasarımlar olarak iki farklı şekilde yapılmıştır (Müderrişoğlu, 2009, s. 156; Barışta, 1994, s. 133). Birinci tiptekiler yapıların cephelerinde yer alan bir ya da birkaç küçük delik şeklindedir. Cephe yüzeyinden dışarı çıkıntı yapmayan ya da çok az çıkıntı yapacak şekilde uygulanırlar. Önlerinde kuşların konması için konsol biçiminde sahanlıklar yer alabilmektedir. Bu grubun örnekleri İstanbul'da Süleymaniye Camisi, Yeni Cami, Büyükçekmece Köprüsü'nde görülür (AnaBritannica, 1989, s. 100) (Görsel 4).



Görsel 4. Kuş evi, Ayazma Camii, Üsküdar, İstanbul



Görsel 5. Kuş evi, Ulu Camii, Nar, Nevşehir



Görsel 6. Kuş evi, Sadr-ı Esbak Paşa Medresesi, İstanbul



Görsel 7. Kuş evi, Ayazma Camii, İstanbul

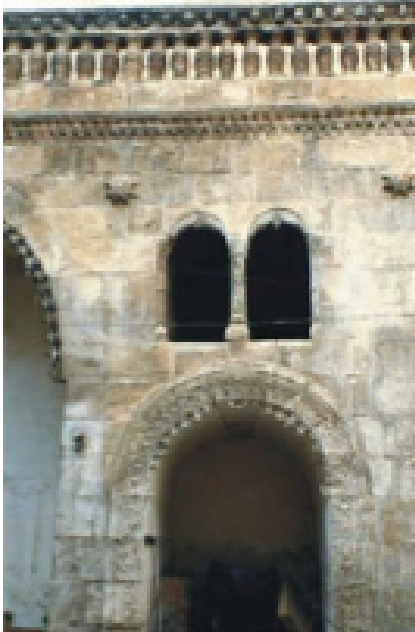
Kuş evlerinin ikinci tipi yapının yüzeyinden çıkıntı yaparak daha fark edilebilir şekilde uygulanmıştır. İkinci tipe ait örnekler daha görkemlidirler. Bir çeşit küçük ölçekli ev, köşk maketini anımsatacak mimari yapılara benzerler (Müdürrisoğlu, 2009, s. 156-157). Bu tip kuş evlerinde bir ya da birden fazla oda; düz, kırma çatı, tonoz ve kubbe gibi farklı üst örtü sistemleri; revaklar; balkonlar; pencereler gibi mimari yapı elemanlarına benzeyen unsurlar yer alır (Müdürrisoğlu, 2009, s. 157; Akay, 2004, s. 112, 113). Genellikle önlerinde kuşların konaklayabileceği düz bir alan bulunur (Müdürrisoğlu, 2009, s. 157). Bazılarında saka, serçe gibi kuşların beslenmesi için yemlikler ve suluklar yer alır (Akay, 2004, s. 112, 113). Bu grubun örnekleri İstanbul'da Üsküdar'daki Yeni Valide, Ayazma, Selimiye Camilerinde görülür. Kubbeleri, minareleri ve alemleriyle camileri

anımsatanları vardır (AnaBritannica, 1989, s. 100) (Görsel 5-7).

Kuş evleri sayesinde kuşların binaların içine girerek zarar vermeleri önlenmektedir. Duvar yüzeyinden dışarı çıkıntı yapan kuş evleri sayesinde yapılar kuşların dışkıları ile kirlenmemektedir (Bektaş, 2003, s. 86-87). İnce işçilikle uygulanmış, estetik uygulamalar söz konusudur (Çolak, 2019). Özellikle 18. Yüzyıldan itibaren yaygınlık kazanan, yapıları tasvir eden kuş evi örnekleri, dönemin binalarının cephe düzenleri hakkında bilgi verir. Dönemin konut cephe düzeninin anlaşılması için yardımcı bir kaynak, konut mimarisinin üç boyutlu görsel belgeleri şeklinde değerlendirilirler. Bu açıdan Türk Sanatı'nda önemli bir yere sahiptirler (Atak, 2017, s. 328; Barişta, 1994, s. 133). Binalarda kullanılan malzemeler; uygulanan

teknikler; cephe düzenleri; örtü sistemleri; pencere, kapı, korkuluk gibi yapı elemanları, kuş evlerinin biçimlenmesinde etkili olmuştur (Barışta, tarihsiz). Klasik, Barok, Yeni Klasik gibi mimarlığı etkileyen akımlar kuş evlerinde de görülür (Bektaş, 2003, s. 88).

Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nde Şanlıurfa, Mardin ve Diyarbakır'da takla atan güvercinler bir çeşit zevk ve ilgi alanı olarak görülmüştür. Güvercin beslenmesi ve kuşların barınacağı yapıların yapılması bir gelenek olmuştur. Geleneksel evlerin nerdeyse tümünde kuş kafesi ya da "Kuş Takası" denilen bir çeşit kuş evi yer alırdı (Müderrişoğlu, 2009, s. 165, 167). Örneğin geleneksel Şanlıurfa evleri, taş malzemeden inşa edilmeleri, hayatlarının (avlularının) geniş ve sokağın gürültüsünden uzak olması ve damlarının düz olmasından dolayı kuş beslenmesine uygundur. Şanlıurfa evlerinde kuş takaları, hayata bakan oda pencerelerinin üstünde, birkaç adet ve dikey şekilde yapılırdı (Görsel 8).



Görsel 8. Kuş takaları, Şanlıurfa

Güvercinler için bırakılmış takaların şekli genelde oval, yuvarlak ya da köşeydi. Takaların etrafında taş süslemeler ve motifler bulunurdu. Ayrıca konsolların arasında sıra halinde yabancı kuşların yuva yapması için kuş takaları da yer alırdı. "Matar" adı verilen bazı kuş takaları daha geniştir ve içlerinde küçük nişler (yuvalar) bulunurdu. Kuş matarları hayatta, damlarda yer alabildiği gibi hayattaki bir oda matar (kuş evi) olarak da kullanılabilirdi. Günümüzde ulaşılabilinen takaların birçoğu kullanılmaz haldedir. Yeni binalarda ise kuş takaları yer almamaktadır (Vural ve Özen, 2017, s. 128; Şanlıurfa63, 2016). Bölgede kuş pazarları kurulur ve "Kuşçu Kahvehaneleri" olurdu (Müderrişoğlu, 2009, s. 165, 167). Kuşçu kahvehanelerinin özelliği kuşların konulduğu tel kafesli odacıkların ve damlarında kuş matarlarının olması; insanların buraya gelip kuşları seyretmeleri, ötüşlerini dinlemeleri, kuşla ilgili sohbet etmeleri ve kuş alışverişi yapmalarıdır (Şanlıurfa63, 2016). Günümüzde, eski dönemlerle kıyaslandığında



olumlu ve ya olumsuz olarak değerlendirilen ve insanların gündelik hayatlarını da etkileyen değişimler yaşanmaktadır. İnsanlar doğadan ayrı bir yaşam sürmeye başlamış bununla bağlantılı olarak da çevreyi gözlemlemeleri ve fark etmeleri zayıflamıştır. Yaşananlara karşı nispeten duyarsızlaştığını da söylemek olasıdır. Bu süreçte geçmiş dönemlere ait pek çok uygulama gibi yeni kuş evleri de yapılmamaktadır. Kuş evleri hakkında bilgi sahibi olmayan çok sayıda insan söz konusudur. Öncelikli olarak mevcut kuş evlerinin korunmaları önemlidir. Üzerinde yer aldıkları yapılarla birlikte uygun tekniklerle, dikkatli ve titiz bir şekilde restore edilebilirler. Yeni kuş evi tasarımlarının yapılması ve uygulamaların yaygınlaştırılması kültürel sürdürülebilirliğin sağlanmasına imkân verecektir.

4. GÜNÜMÜZDEKİ KUŞ EVİ UYGULAMALARI

Günümüzde kuş evlerinin uygulanması, eski dönemlerden farklılık gösterir. Kullanımdan ziyade sanat eseri şeklinde ele alınan çalışmalar ve dekoratif amaçlı objeler ağırlıktadır. Kuşların barınması amacıyla gerçekleştirilenler noktasal uygulamalar şeklindedir. Kuş evleri Osmanlı'ya özgü bir uygulama olmakla birlikte yurt içinde olduğu gibi yurt dışında da kuş evleri ile ilgili çalışmalar gerçekleştirilmektedir. Bölüm kapsamında sergileme amaçlı eserlere ve kuşların barınmaları amacıyla gerçekleştirilen yurt dışı ve yurt içindeki çalışmalara yer verilecektir.

Günümüzde kuş evlerinin ahşap, beton, taş (mermer, küfeki taşı), plastik ve seramik malzemeden yapılmaları olasıdır. Metal ısıyı iletir sıcak ve soğuk havalarda kuşlar için tehlike yaratacağından uygun bir malzeme değildir (Şölenay ve Çelikoğlu, 2012, s. 45) (Görsel 9-14).



Görsel 9. Kuş evi, Menemen



Görsel 10. Plastik Kuş evi



Görsel 11. Ahşap kuş evi, Milas



Görsel 12. Kuş evi, Anıtkabir, Ankara



Görsel 13. Kuş evi, Kadıköy, Bağdat Caddesi, 423 numaralı ev



Görsel 14. Kuş evi, Kadıköy, Bağdat Caddesi, 228 numaralı dükkân

Douglas Fey, hayvan büstleri şeklinde kuş evleri yapmaktadır. Tasarımlarında insana; ayı, kuş, domuz, köpek, kedi, inek, maymun, dinazor, balık, fil, at, aslan, fare gibi hayvanlara; kertenkele gibi sürüngenlere ve ejderha gibi hayali canlılara yer verir. Tasarımlarının yüzünde betimlediği karakter ile fantastik canlılar izlenimi verirler. Kuş evi tasarımlarını “Bird Garglers (Kuş Gargaracıları)” olarak adlandırır (Fey, tarihsiz) (Görsel 15).



Görsel 15. Douglas Fey çalışması

Jim Schatz, minimal formlar kullanarak seramik kuş evleri tasarlamaktadır. Tasarımları yumurta gibi oval ve dairesel yapıdadır. Aynı yaklaşım biçimi ile gerçekleştirilmiş, ufak farklılaşmalar ile gerçekleşen çalışmalara sahiptir (Schatz, tarihsiz) (Görsel 16).



Görsel 16. Jim Schatz çalışması

Düzgün, tek renkli ve parlak yüzeyli tasarımları bir bakıma endüstri ürünlerini andırır. Michael McDowell ahşap, karton, plexiglas gibi çeşitli malzemeleri kuş evleri yapımında kullanır (McDowell, tarihsiz) (Görsel 17).



Görsel 17. Michael McDowell çalışması

Beyaz renkli, küre şeklinde ve mantar şeklinde seramik kuş evi tasarımları ile bilinmektedir. Stan Bitters sanat eğitimini farklı okullarda ve konularda yapmıştır. Resim, heykel, seramik alanlarında çalışmaları vardır. Seramik malzemeden yaptığı kuş evleri, renkli küreler ve taşlara benzemektedir (Şölenay ve Çelikoğlu, 2012, s. 48) (Görsel 18).

Mimarlık eğitimi almış Cihat Burak, resim, seramik eserleri ile tanınmaktadır. Eserlerinde

geleneksel değerleri ön plana çıkarır. Kuş evleri ile ilgili çalışmalarında da geleneksel Türk mimarisinden yola çıkmıştır (Şölenay ve Çelikoğlu, 2012, s. 49; Onur Erman, 2014, s. 309). Kuş evleri ile çalışmaları daha çok sergilenmek içindir. Kuş evi yapımında gazbeton malzeme kullanan sanatçının eserleri daha ziyade sergilenmek içindir (Bektaş, 2003, s. 68, 76) (Görsel 19). Kuş evleri ile ilgili çalışmaları ve aynı zamanda kitabı olan diğer bir mimar Cengiz Bektaş'tır (Görsel 20)..



Görsel 18. Stan Bitters çalışması



Görsel 20. Cengiz Bektaş'ın çalışması



Görsel 19. Cihat Burak'ın çalışması

İlk Türk kadın seramikçisi olan Füreyâ Koral eserlerinde, sevgisi nedeniyle kuşları ön planda tutmuştur. Doğumunun 100. yılı anısına 11 Mayıs - 5 Haziran 2010 tarihlerinde teması “Yaşayan Kuş Evleri” olan sergi düzenlenmiştir. “Merhaba Füreyâ Merhaba” isimli sergide farklı sanatçıların kuş evi temalı eserleri yer almıştır. Serginin amacı yok olmakta olan kuş evlerine dikkat çekmek, evlerde ve bahçelerde tekrar yer almalarını sağlamaktır. Sergide 45’den fazla seramik sanatçısının kuş evi tasarımları yer almıştır (Şölenay ve Çelikoğlu, 2012, s. 49; CNN Türk, 2010). Eserleri sergilenen seramik

sanatçılarından bazıları: Sadi Diren, Candeğer Furtun, Ayfer Karamani, Mustafa Pilevneli, Melike Abasıyanık Kurtiç, Sevim Çizer, Ferhan Taylan Erder, Beril Anılanmert, Tüzüm Kızılcan, Güngör Güner, Binay Kaya, Zehra Çobanlı, Oya Uzuner, Emel Şölenay, Soner Genç, S. Sibel Sevim, İrfan Aydın, Lerzan Özer’dir. Mimar Cengiz Bektaş, heykeltıraş Seyhun Topuz, yazar Ferit Edgü ve ressam Ayşen Urfalıoğlu gibi başka alanlarda çalışan sanatçıların eserleri de sergilenmiştir (Şölenay ve Çelikoğlu, 2012, s. 49) (Görsel 21-24).



Görsel 21. Sadi Diren’in çalışması



Görsel 22. Güngör Güner’in çalışması



Görsel 23. Zehra Çobanlı’nın çalışması



Görsel 24. S. Sibel Sevim’in çalışması



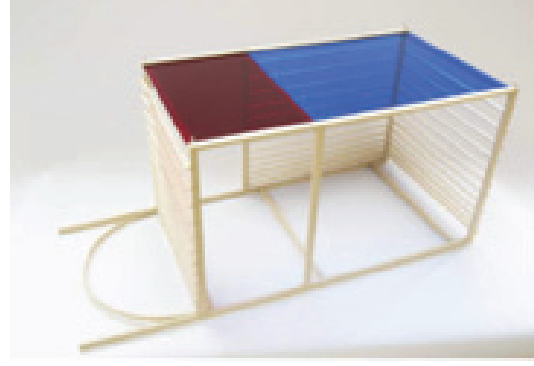
Görsel 25. Deniz Onur Erman'ın çalışması

Kuş evleri ile ilgili çalışan diğer bir Türk sanatçı Deniz Onur Erman'dır. Seramik çalışmalarında sıklıkla kuş figürüne yer vermesinin yanı sıra kuş evi üzerine çalışmaları da vardır (Onur Erman, 2014, s. 310) (Görsel 25). İnci Furni, "Üç Şaka" isimli çalışmasında tahta ve pleksiglas malzeme kullanarak, kuş evi temalı bir eser meydana getirmiştir. Çalışmasında boşluk ve geçirgenlik kavramları ile ilgilenmiştir. Direk kullanım amaçlı olmayan heykel, boşluk ve renk öğelerini içeren bir konstrüksiyondur (Sönmez, 2016) (Görsel 26).

Kuş evlerinin güncel teknoloji kullanılarak üretilmesine yönelik çalışmalar da söz konusudur. Cemal İrfan Çalışkan ve Ebubekir Koç, kuş evlerini 3 boyutlu baskı yöntemi ile üretilen endüstriyel bir ürün niteliği kazandırmıştır. Geleneksel sanatların kaybolmasına sebep olarak görülen teknolojik gelişmelerin ve değişen ihtiyaçların, aynı sanatı geri getirmek veya yaşatmak için etkili olabileceği düşüncesinden yola çıktıklarını ifade ederler. Günümüzde taş



Görsel 27. Cemal İrfan Çalışkan ve Ebubekir Koç tarafından 3 boyutlu yazıcı ile oluşturulup boyanan kuş evleri



Görsel 26. İnci Furni'nin çalışması

oyan usta ya da sanatçı bulunmazken; tasarımcı artık bilgisayar ortamında bir modelin eskizlerini ve CAD modelini oluşturan kişi konumundadır. Üç boyutlu yazıcı kullanarak meydana getirilen kuş evlerini, paketlenip sunulabilecek bir ürün niteliğinde ele almışlardır (Çalışkan ve Koç, 2019, s. 182) (Görsel 27).

Kuş evlerini yapının bir elemanı şeklinde ele alan çalışmalar da vardır. Hollanda'da Klaas Kuiken isimli tasarımcı, standart bir çatı kiremidini ele alarak, üzerinde kuş evi olan bir kiremit tasarlamıştır. Kuş evlerinin yüzeyinde kuşların konabileceği ahşap çita da yer alır. Tasarımı gerçekleştirmesinde kentlerde azalan kuş nüfusu etkili olmuştur. Kuşların barınması için uygun bir ortam yaratmayı amaçlamıştır. Kuşlar genelde gruplar halinde yuva yaptığı için, bir çatının farklı yüzeylerine tasarladığı kiremitlerin uygulanmasını önerir. Kuş evlerini atölye ortamında üretmesinin ardından satışını gerçekleştirmiştir (Plaskoff Horton, 2013) (Görsel 28).



Görsel 28. Klaas Kuiken çalışması

Türkiye’de de en yaygın kullanılan kiremit tipi olan Marsilya kiremitleri üzerinde kuş evlerinin yer aldığı bir uygulama gerçekleştirilmiştir. Özelliği ilk defa fabrikasyon ve seri üretime dayalı olarak üretilmesidir. Kuş evlerinin yer aldığı kiremitler, çatı yapılırken kiremitlerin arasına ya da kırılan kiremitlerin yerine konulabilecektir. Afyonkarahisar Belediyesi tarafından deneme amaçlı uygulanmış ve tanıtımı yapılmıştır. Bir süre takip edilip kuşların kullanma durumu gözlemlendikten sonra seri olarak üretilip halka ücretsiz dağıtılması planlanmıştır (Afyon Haber, 2016).

Eskiden yapıların cephelerinde yer alan ve mimari ile ilişkili bir eleman olan kuş evleri, günümüzde yaygın olarak sanatsal ve dekoratif amaçlı objeler şeklinde tasarlanmaktadır. Kuş evleri ile ilgili sanatsal çalışmalar farkındalık yaratılmasına katkı sağlamaktadır. Bununla birlikte kuşların barınmasının amaçlanmaması, kültürel mirasın devamlılığı ve doğa açısından olumsuzdur (Şölenay ve Çelikoğlu, 2012, s. 50). Kuş evlerinin üzerinde yer aldıkları yapıların mimarisi ile bağlantılı olarak ele alınıp kuşların içinde yaşayabileceği tasarımların yapılması kültürel sürekliliğin sağlanmasına imkân verecektir. Günümüzde kuş evlerinin yapılmama nedenlerinden biri de bilinmemeleridir. Tarihi bir yapıyı sıklıkla ziyaret eden kişiler bile kuş evlerini fark etmediklerini ifade etmektedir (İnan ve Azmanoğlu, 2016, s. 608). Kuş evlerinin bilinirliğinin artması, yapılarının artması için bir vesile olacaktır. Eğitim sürecinde de kuş evi gibi detaylara yer verilmesi, konu hakkında fikir sahibi olunmasına ve uygulanmaları konusunda bilince ulaşılmamasına imkân verecektir. Sadece kuş evleri değil, benzeri şekilde kültürel değerlerin de ele alınması sürdürülebilirliğin sağlanmasına katkı sağlayacaktır. Eğitim müfredatına alınan benzeri konular veya yarışma, çalıştay (workshop) gibi uygulamalar, geleneksel değerlerin günün şartları içinde değerlendirilip uygulanmasına imkân verecek ve bu konuda bilinç kazandıracaktır.

5. KUŞ EVLERİ ÜZERİNE DEĞERLENDİRME VE UYGULAMA ÖNERİSİ

Gündelik hayatı etkileyen tüm değişimler yapı çevre de değişimlere neden olmaktadır. Bunlar kuş evi gibi unsurların günümüzde yapılarının sürmemesinde de etkilidir. Kuş evlerinin yapılmama nedenlerinin ortaya konması, günümüz şartlarının daha iyi anlaşılmasına ve tasarımlarının sanatsal bir objenin ötesinde ele alınıp yapılarla birlikte uygulanmalarına katkı sağlayacaktır. Bölüm kapsamında kuş evlerinin günümüzde yapılmama nedenleri, mimarlık alanını etkileyen değişimler üzerinden değerlendirilecektir. Günümüz şartları ve yapı üretim biçimi ile uyumlu bir proje önerisi aktarılacaktır.

Günümüzde yapı üretim teknikleri ve süreçlerinde değişim yaşanmış, hızlı ve ucuz üretim önem kazanmıştır. Detaylarla ilgilenilmesi ve mümkün olduğunca yeni detay denenmesi yerine maliyetin kontrol altında tutulması ön plandadır. Geleneksel üretim teknikleri terk edilerek; zanaat üretimi yerine, fabrika üretimi ağırlık kazanmıştır. Fabrika ortamında bütüne ait bir parçanın aynı kişi ya da makine tarafından yapılması ile üretim sürecinin hızlandırılması ve ürün miktarının arttırılması amaçlanır. Fabrikasyon üretiminde makineye dayalı seri üretimin rolü artarken; detaylarla ilgilenilerek küçük farklılaşmalarla birbirinin benzerini meydana getirme yaklaşımı kontrol altındadır.

Geleneksel yapılardaki kuş evi benzeri yapı detaylarının ortadan kalkmasında yapılarda kullanılan ana yapı malzemesinin değişmesinin de rolü vardır. Osmanlı Dönemi’nde konutlarda taş ve ağırlıklı olarak ahşap; anıtsal yapılarda ise taş malzeme kullanılıyordu. Evler, cumbalarının farklı açılarda çıkıntı yapması ile sokak ya da deniz manzarasının görünür olması gibi amaçlarla birbirine benzemekle birlikte belli oranda farklılaşmalarla kent dokusunu meydana getiriyordu. Taş yapılarda ise kuş evlerinin

yapılma nedenlerinden biri kırılan taşın atılmayıp değerlendirilmesi isteğiydi (Bektaş, 2003, s. 86). İnşaat süreci küçük detaylarla ilgilenilmesine imkân sağlıyordu. Günümüzde Türkiye’de uygulaması ağırlıkta olan betonarme yapılar, kolonların arasına örülen duvarlar, yüzeylerin sıvanması ve boyanması ile meydana gelmektedir. Tuğla malzeme, çıplak duvar halinde bırakılmayıp sıva ile düzgün yüzey elde edilmesinin ardından boyanmakta ve malzemenin orijinal dokusu görülmemektedir. Yapım malzemesinin ve tekniğinin değişimi ve yaşamın her alanında olduğu gibi inşa sürecindeki hız, kuş evlerinin yapılmama nedenlerindedir. Betonarme yapılarda yerinde üretim süreci, işçilik, maliyet ve dolayısıyla detaylara verilen önem azalmıştır.

Dönemin mimariye yaklaşımı da kuş evlerinin yapılmama nedenlerindedir. Örneğin Modern Mimarlık Dönemi’nde mimarlar yapıları donatıları ve içerecekleri detaylar ile birlikte tasarlamayı tercih edebiliyordu. Sandalye, koltuk, lavabo, aydınlatma elemanı vb. öğeleri yapı ile birlikte ele alıp tasarlayabiliyordu (Özçakı, 2012). Günümüzde söz konu yaklaşım noktasal uygulamalar şeklinde olabilir. Mimarlık disiplininin kopan ve ayrışan dallar söz konusu olduğundan, mimarlar yapılara özellik, farklılık katan unsurları tasarlamamakta ve eğitimlerinde de bu konularda yeterli bilgi almamaktadır.

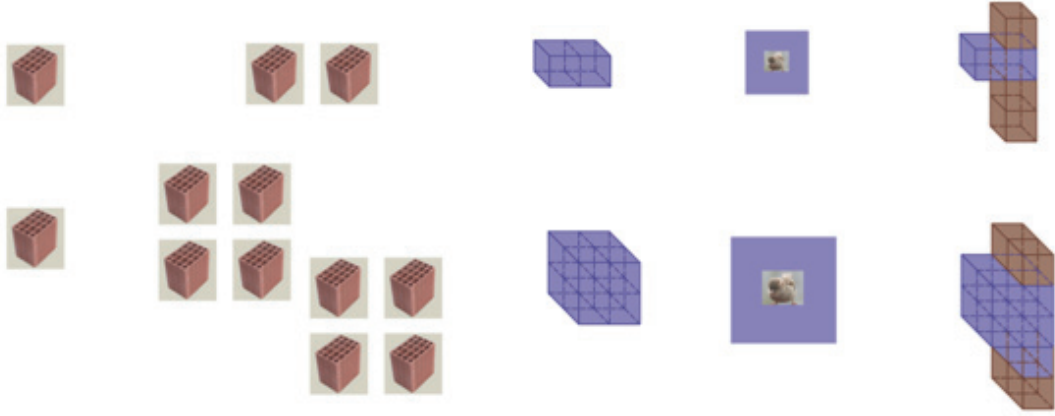
Günümüz ile geçmişteki insanların estetik algısı arasındaki değişim de kuş evlerinin yapılmamasında etkilidir. Modern yapılarda süs öğelerinin kullanımını azalmıştır. Örneğin eskiden taş yapılarda taşların oyulması ile meydana getirilen desenler, çatıda kullanılan kirpisaçak adı verilen düzenler söz konusuydu. Ahşap yapılarda eliböğünde gibi mimari elemanlar, kapılardaki oymalar, tavanlarda, dolap kapaklarında süslemeler yapılmaktaydı. Günümüzün yaygın konut tipi olan apartmanlarda benzeri detaylara yer verilmemektedir. Cephelerde mozaik yapılandırma tekniği ile elde edilen desenler, gelenekseli taklit eden kaplamalar

uygulanmaktadır. Uygulamalar yapıya estetik değer katmak ve geleneksel ile bağ kurma amacı ile yapılmakla birlikte başarıları tartışmalıdır. Tarihi yapılara kuşlar ve gübrelere zarar verdiği için cephelerde pencere kenarları gibi yerlere kuşların konmasını engelleyici düzenekler konmaktadır. Geleneksel yapım yöntemleri günümüzde uygulanmadığından, düzenekler mevcut yapıları koruma amacıyla yapılmaktadır. Bununla birlikte dönemler arasındaki görüş farkını yansıtan bir örnektir.

Yapı üretimde yer alan kişilerin yetişme sürecinde de değişim yaşanmıştır. Eskiden meslek adamları usta çırak ilişkisi içinde, yapıları daha fazla inceleyerek yetişmekteydi. Günümüzde mimarlık öğrencileri eğitimlerinde staj yaparak büro ve inşaat ortamında bulunur. Bilgi edinme düzeyleri yaparak ya da gözlemleyerek öğrenmeye oranla daha sınırlıdır. Restorasyon çalışmaları gibi tarihi yapılarla ilişkili uygulamalarda yer almak ise kuş evi gibi küçük ölçekli ama yapıya değer ve kimlik kazandıran unsurların görülebilir olmasını sağlar. Bilgi edinme süreci, kişinin gelenekselle kişisel ya da mesleki ilgisinin olmasına dayanmaktadır. Mimari üretim tekniklerinin değişimi de kuş evlerinin yapılmama nedenleri arasında sayılabilir. Bilgisayarla tasarlama süreci, malzemeleri hissederek çalışma durumunu bir oranda engeller.

Kuş evlerinin yapılmamasında rol oynayan unsurlardan bir diğeri, mimari tasarıma yaklaşım ile ilgilidir. Günümüz apartmanları ve camilerinde de gözlemlenebileceği gibi yapılar birbirine çok benzemekte ve kentsel kimliği yansıtmaktadır. Apartmanlardan oluşan kentler ya da site yerleşimlerindeki konutlar, birbirinin aynısı binaların çoğaltılmış şeklini barındırır. Farklılaşma sunmadan tekrar edilerek üretilerek çoğalan yapılarda, kuş evi gibi mimari detaylar ve uygulamalar söz konusu olmamaktadır.

Yapı boyutlarının büyümesi ile bağlantılı olarak detaylar azalmakta ve önemlerini yitirmektedir. 1,2 ya da 3 katlı müstakil konutlar



Görsel 29. Tuğla malzemelerin bir araya gelişi ve kuş evlerinin oluşumu

yerine, günümüzde apartmanlar, hatta kent merkezlerinde rezidanslar inşa edilmektedir. Alışveriş merkezleri geçmiş dönem yapılarına göre büyük boyutlu olarak, geleneksel kentlerde yer alan çarşıların alternatifidir. Gökdelen şeklinde inşa edilen ofis binaları yeni yapı tiplerindedir. Ortak özellikleri büyük boyutlu olmalarıdır. Geleneksel yapılarla karşılaştırıldığı zaman bu yapılarda, işlevsel olmayan detaylar uygulanmamaktadır. Cam ve çelik malzemenin ağırlık kazandığı söz konusu binalar ile kuş evleri sadece dönemsel olarak değil, birbirinden farklı iki mimari yaklaşımın örneklerini meydana getirir.

Kuşlar ile insanların gündelik hayattaki birlikteliğinin sembolü olan kuş evlerinin günümüzde de uygulanmasını yaygınlaştırmak için bir öneri geliştirilmiştir. Tasarlanan kuş evlerinin yapı elemanı şeklinde uygulanması,

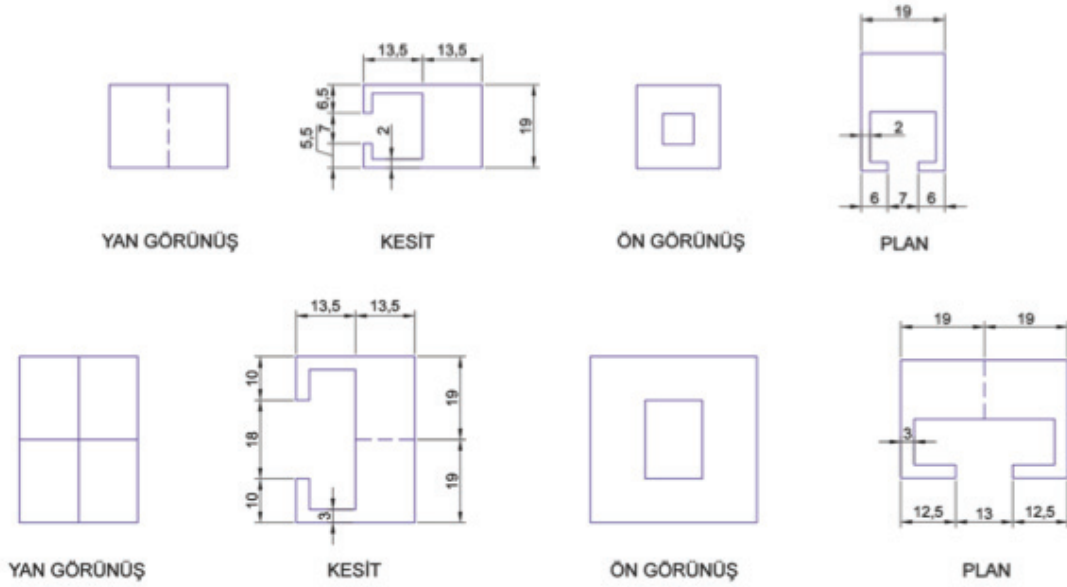
inşaat süresini uzatmaması, inşaat maliyetini arttırmaması, özel işçilik gerektirmemesi, kalifiye elemana ihtiyaç duyulmaması, fabrikasyon olması, seri üretilebilir olması, yüksek katlı yapılarda uygulanabilmesi ve betonarme yapım tekniği ile uyumlu olması amaçlanmıştır.

Öneri günümüzde Türkiye'de en çok uygulanan inşaat tekniği olan betonarme ile uyumlu olma esasına dayanarak geliştirilmiştir. Kuş evlerinin tuğla ebadının katları şeklinde olması ve yapı malzemesi olarak üretilmesi önerilmiştir. Tuğlanın binanın iç ve dış yüzeyleri arasında bölücü işlevine ek olarak kuşların barınmasına imkân verecek şekilde üretilmesi ve kullanılması esasına dayanmaktadır. Bir tuğla, bir birim olarak ele alınmıştır. Kuşların ebatlarına bağlı olarak bir ya da dört birimden oluşacak şekilde kuş evleri meydana getirilecektir (Görsel 29-31).



Görsel 30. Kuş evlerinin apartman cephesinde uygulanışı





Görsel 31. Kuş evlerine ait teknik çizimler

Yapım teknikleri ile uyumlu olması ve kuşlar için sağlıklı yaşam alanları yaratılması için kuş evlerinin toprak malzemenin türevlerinden meydana gelmesi düşünülmüştür. Önerilen yapı elemanı, tuğla ya da seramiktir. Kuş evleri tuğla malzemeden üretildiğinde sıvanabilecek, yapının cephe bütünlüğü göz önünde bulundurularak boyanabilecek ve rengi zaman içinde değiştirilebilecektir. Yüzeyi sırlanmış olan seramik malzeme dış hava şartlarına dayanıklı olacak, istenen renkte üretilebilecek, sıva ya da boya gibi ek bir işlem gerektirmeyecektir. Tuğlanın alternatifi olan gazbeton duvar bloklarının bu bağlamda kullanılması mümkündür.

Kuş evleri ile ilgili önerinin özelliği üretim tesislerinde, seri üretilebilir olmasıdır. Yapının üretim sürecinde ek maliyete neden olmamaktadır. Özel işçilik becerisi gerektirmemektedir. Yapının ağırlığına ek yük getirmemektedir. Tuğla malzeme yapısı gereği içi boşluklu olduğundan, seramik malzemede de kuş evinin çeperleri arasında boşluk olacağından hafif olacaktırlar. Yapının bakım

giderlerine ek yük getirmeyecek ve sürekli bakım gerektirmeyecektir. Yapının istenen yerinde uygulanabilecektir. Duvar yüzeyinden çıkıntı yaptıkları için kuş gübresinin yapıya değmesi engellenecektir. İnsan ve hayvanların erişemeyeceği yükseklikte yapılmaları ve yapıların güney cephelerinde uygulanmaları ile kuşların barınmak için tercih edecekleri yerler haline geleceklerdir.

Meltem Özçakı tarafından gerçekleştirilen tasarım, Double Track, the Tenth International Trieste Contemporanea Design Contest (Onuncu Uluslararası Trieste Çağdaş Tasarım) Yarışması'nda, 2012 yılında, İtalya'da özel mansiyon (special mention) ödülü almıştır. Proje İtalya'nın Trieste kentinde Studio Tommaseo'da 13 Temmuz - 13 Eylül 2012 tarihlerinde sergilenmiştir. 27 Eylül - 31 Ekim 2012 tarihlerinde Slovenya'nın Lübljana kentinde ZVKDS, Spomenisko Varstveni Center'da sergilenmiştir. Buradaki Double Track sergisi 23th Biennial of Design BIO23 (23. Tasarım Bienali BIO23) çerçevesinde, MAO – Museum of Architecture and Design (Mimarlık ve Tasarım

Müzesi) ortak yapımı olarak gerçekleşmiştir. Tasarım, Türkiye'den ödül alan ve yarışmaya katılan projelerin tanıtıldığı kitapta yer alan projedir.

Yarışmada istenen, eski dönemlerde kullanılıp günümüzde kullanılmayan geleneksel bir nesnenin günün şartlarına uygun olarak kullanılabilir olmasını sağlamaktır. Yarışma kapsamında kuş evleri ile ilgili öneri geliştirilerek Türklerin doğaya ve hayvanlara verdiği önemin göstergelerinden olan Osmanlı'ya ait bir uygulama görünür kılınarak, tanıtımı yapılmıştır. Kuş evleri süs, heykel ya da sergi nesnesi olarak ele alınmamıştır. Bunun yerine kuş evleri günün şartları bağlamında işlevsel hale getirilmiş ve tekrar kullanılabilmesi için öneri geliştirilmiştir. Ekolojik bir nesne olarak ele alınmışlardır. İnsanların doğa ile iç içe ve kuşlarla birlikte yaşaması; toplumda hayvan sevgisi bilincinin artması için farkındalık yaratılması amaçlanmıştır.

SONUÇ

Tarih boyunca çeşitli medeniyetlerde ve Türk toplumlarında kuşlara önem verilmiştir. Bunlar güvercinlik şeklinde ifade edilen ve diğer medeniyetlerde benzerleri görülen kuşlardan fayda sağlanması amaçlanan uygulamalardır. Kuş evi olarak adlandırılan ve birkaç örnek dışında sadece Osmanlı Devleti'nde görülen bir uygulama söz konusudur. Kuşlardan fayda amacı güdülmeden, dönemin yapılarının bir parçası olarak, estetik duyarlılıkla ve detaylarda incelikte uygulanmışlardır. Günümüzde ise noktasal uygulamalar söz konusudur. Kişilerin konuyla ilgili duyarlılıkları bağlamında meydana getirilen ve ağırlıklı olarak sanatsal çalışmalar gerçekleşmektedir. Bununla birlikte günümüzde kuş evleri yeterince bilinmemektedir. Kuş evleri ile ilgili bilinirliğin artırılması, yapılarının artması için imkân yaratacaktır. Sanatsal çalışmalar ya da dekoratif amaçlı obje tasarımları sanatsal açıdan değerli ve konuyla ilgili farkındalık kazanılmasına aracılık

ederken, kuşların barınması için alternatifler önermemektedir.

Günümüzde bir kültür mirası olan kuşlara ait yapıların öncelikli olarak korunmalarının sağlanması önemlidir. Restore edilecekleri zaman üzerinde yer aldıkları ve parçası oldukları yapılarla birlikte ele alınmaları ve ince işçilikle meydana getirildikleri için tahribatın önlenmesi için titiz çalışmaların yürütülmesi gerekir. Günümüzde kuşların barınacağı yeni tasarımların gerçekleştirilmesi için geleneksel ve günümüz yapı üretim sistemi ve süreçlerinde yaşanan değişimlerin, insanların yaşam biçimlerinin, yapı malzemelerinin, mimarlık eğitim, tasarım ve uygulama süreçlerinin özelliklerinin, teknolojik gelişmelerin ve insanların estetik algısının göz önünde bulundurulması yeni uygulamalarda yol gösterici olacaktır.

Kuş evi ve benzeri dönemsel uygulamaların sürdürülmesi bağlamında günün toplumsal, kültürel, ekonomik şartlarının göz önünde bulundurulması önem taşımaktadır. Yapım maliyetini arttırmayacak, uygulama ve bakım masrafı olmayacak, üretim tesislerinde seri olarak üretilebilecek, günümüzde ağırlıklı olarak uygulanan betonarme yapım tekniği ve tuğla malzeme ile uyumlu olacak, ek bir işçilik bilgisi gerektirmeyecek alternatifler, kuş evi uygulamalarının arttırılmasına imkân verecektir.

KAYNAKLAR

- Afyon Haber (4 Ekim 2016). Kırılan Kiremitlerin Yerini "Kuş Evleri" Alacak. Afyon Haber. <https://www.afyonhaber.com/kirilan-kiremitlerin-yerini-kus-evleri-alacak/145980/> (Erişim tarihi: 23.12.2019).
- Akalın, Ş. (2002). Kuşevi. *İslâm Ansiklopedisi*, 26, (s. 472-473). Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Akay, F. (2004). Kuş Evleri. *Skylife*, (3), 108-114.
- AnaBritannica (1989). Kuş Evi. *AnaBritannica*, (14), (s. 100). İstanbul: Ana Yayıncılık A.Ş. ve Encyclopaedia Britannica INC.
- Atak, E. (2017). Tokat Tarihi Yapılarındaki Kuşevleri. *The Journal of Academic Social Science Studies*, Autumn I, (59), 323-342.
- Atalay Aktuğ, C. (2010). Seramik Eserlerde Evin Anlamı. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (6), 23-33.
- Ayıcı, M. (ed.) (2009). Şefkat Estetiği Kuşevleri. İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları.
- Barışta, H. Ö. (1994). Kuş Evi. *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, 5, (s. 133-134). İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayımları.
- Barışta, H. Ö. (2011). Osmanlı İmparatorluğu Dönemi İstanbul Camilerinden Kuşevleri. *Din ve Hayat*, (14), 130-133.
- Barışta, H. Ö. (tarihsiz). Osmanlı İmparatorluğu Döneminden Kuşevleri. <https://www.tarihtarih.com/?Syf=26&Syz=384317> (Erişim tarihi: 09.07.2019).
- Bekleyen, A. (2007). Diyarbakır Kırsalındaki Güvercin Evleri: Boranhaneler, Karaçalı (Tilalo) Köyü. *Trakya Univ J Sci*, 8 (2), 99-107.
- Bektaş, C. (2003). Kuş Evleri (Bird - Houses). İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- Bitters, S. (tarihsiz). Stan Bitters Web Sayfası. <http://www.stanbitters.com/> (Erişim tarihi: 20.12.2019).
- CNN Türk (13 Mayıs 2010). 100. Yılında Füreya Koral Anılıyor. <https://www.cnnturk.com/2010/kultur.sanat/di-ger/05/13/100.yilinda.fureya.koral.aniliyor/576098.0/index.html> (Erişim tarihi: 20.12.2019).
- Çalışkan, C. İ. ve Koç, E. (2019). Kuşevleri ve 3 Boyutlu Baskı Yöntemi ile Üretimi. *İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, (13), 167-185.
- Çolak, İ. (2019). Osmanlı Zamanının Mutlu Hayvanları. *Zafer Bilim Araştırma Kültür Sanat Dergisi*, (506) Şubat, 40-44.
- Çolak, İ. (tarihsiz.a). Osmanlı'da Hayvan Sevgisi ve Hayvan Hakları 1. *YeniDünya Dergisi*, <https://yeni dunyadergisi.com/osmanlida-hayvan-sevgisi-ve-hayvan-haklari-1/> (Erişim tarihi: 08.07.2019).
- Çolak, İ. (tarihsiz.b). Osmanlı'da Hayvan Sevgisi ve Hayvan Hakları 2. *YeniDünya Dergisi*, <https://yeni dunyadergisi.com/osmanlida-hayvan-sevgisi-ve-hayvan-haklari-2/> (Erişim tarihi: 08.07.2019).
- Çorağan Karakaya, N. (2014). Kayseri'nin Gesi Beldesi, Küçük Bürüğüz (Subaşı) Köyü İle Ağırnas Vadisi'ndeki Bizans Dönemine Ait Sivil-Zirai Kaya Yapıları. *Turkish Studies*, 9 (10) Fall, 335-358.
- Ferri, M. (2018). Ancient Artificial Nests to Attract Swifts, Sparrows and Starlings to Exploit them as Food. *Birds as Food: Anthropological and Cross-disciplinary Perspectives*, Duhart F, Macbeth H. (Ed), *The International Commission on the Anthropology of Food and Nutrition (ICAF)*. 217-239.
- Fey, D. (tarihsiz). Douglas Fey Web Sayfası. <http://douglasfeypottery.com/> (Erişim tarihi: 13.12.2019).
- Hasol, D. (1998). Kuş Evi, Kuş Köşkü. *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*. (s. 284). İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- İmamoğlu, V., Korumaz, M. and İmamoğlu, Ç. (2005). A Fantasy in Central Anatolian Architectural Heritage: Dove Cotes and Towers in Kayseri. *METU Journal of the Faculty of Architecture*, 22 (2), 79-90.
- İnan, T. ve Azmanoğlu, R. (2016). Belgesel Fotoğrafçılık Tekniğiyle Osmanlı Dönemi Kuş Saraylarının İncelenmesi. *Turkish Studies*, 11 (2) Winter, 583-610.
- İşçen, Y. (2007). Gesi Bağları Güvercinlikleri. *Peribacası Kapadokya Kültür ve Tanıtım Dergisi*, (Ekim).
- İşçen, Y. (2009). Kapadokya ve Güvercinlikler. *Peribacası Kapadokya Kültür ve Tanıtım Dergisi*, (Ağustos).
- Kurtuluş, M. (2012). Yaşar Kemal'in Kuşlar da Gitti Romanında Kuşçuluk Geleneğinin İşlevi. *Milli Folklor*, (96), 105-115.
- Küçükşahin, E. (28 Nisan 2017). Gesi Bağları'nın Tarihi Güvercinlikleri Sahiplerini Bekliyor. *Milliyet, Kayseri Haberleri, Yerel Haber*. <http://www.milliyet.com.tr/gesi-baglari-nin-tarihi-guvercinlikleri-kayseri-yerelhaber-2006297/> (Erişim tarihi: 16.07.2019).

- McDowell, M. (tarihsiz), Michael McDowell Web Sayfası. <https://www.etsy.com/people/mudpuppy> (Erişim tarihi: 13.12.2019).
- Mery, L. Ş. (1978). Kuşevleri – Serçesarayları. *Fifth International Congress of Turkish Art, 1975, Budapest*, s. 605-608.
- Müderrisoğlu, F. (2009). Kuşevleri. M. Aycı (Ed.). *Şefkat Estetiği Kuşevleri içinde* (s. 149-169). İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları.
- Nası, S. H. (Prof. Dr. Seyyid Hüseyin Nasr ile söyleşi) (2009). M. Aycı (Ed.). *Şefkat Estetiği Kuşevleri içinde* (s. 253-259). İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları.
- Neftçi, A. (2010). İstanbul'un 100 Kuşevi. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları.
- Onur Erman, D. (2009). *Seramik Sanatında Kuş Figürü Üzerine Deneysel Uygulamalar. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Eseri Çalışması Raporu*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Onur Erman, D. (2014). *Bird Houses in Turkish Culture and Contemporary Applications. Procedia - Social and Behavioral Sciences*, (122), 306-311.
- Oruç, S. (2009). Kuş Evleri, Almadan Verebilmenin Sembolü. ODTÜ Kuş Gözlem Topluluğu (OKGT), https://www.trakus.org/kods_bird/pdf/22856.pdf (Erişim tarihi: 09.07.2019).
- Önge Y. (1995). *Anadolu'nun Tarihi Güvercinlikleri*. 9. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi, 23-27 Eylül 1991, İstanbul; Bildiriler Cilt: III, Ankara, s. 27-29
- Özçakı, M. (2012). Alvar Aalto'nun Paimio Sanatoryumu. *Mimar.ist*, (44) Yaz, 90-93.
- Özen, R. (2012). *Bird Shelters in Turkey: Birdhouses and Dovecotes. Journal of the Faculty of Veterinary Medicine, Kafkas University*, 18 (6), 1079-1082.
- Plaskoff Horton, R. (06 Ocak 2013). *Birdhouse Roof Tiles. Urban Gardens*. <https://www.urbangardensweb.com/2013/01/06/birdhouse-roof-tiles/> (Erişim tarihi: 23.12.2019).
- Schatz, J. (tarihsiz). Jim Schatz Web Sayfası. <https://jschatz.com/> (Erişim tarihi: 13.12.2019).
- Serim, Ö. R. (2016). *Anadolu Medeniyetinde Kuş Evleri ve Güvercinlikler*. Ankara: Eurasian House.
- Sönmez, N. (Küratör); Haydaroğlu, M. (Edt.) (2016). *Paylaşım Metaforları, İnci Furni'nin "Üç Şaka" Projesi. fragMENTATION 25*. <https://docplayer.biz.tr/58099582-Erisim-tarihi.html> (Erişim tarihi: 13.12.2019).
- Sözen, M. (Prof. Dr. Metin Sözen ile söyleşi) (2009). M. Aycı (Ed.). *Şefkat Estetiği Kuşevleri içinde* (s. 195-202). İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları.
- Şanlıurfa63 (18 Eylül 2016). *Şanlıurfa'da Kuş Takaları. Şanlıurfa63*. <https://www.sanliurfa63.com/sanliurfa-da-kus-takalari/1926/> (Erişim tarihi: 23.11.2019).
- Şölenay, E. ve Çelikoğlu, Ö. (2012). *Bir Malzeme Olarak Seramiğin Kuşevlerinde Kullanılması. Anadolu Üniversitesi Sanat & Tasarım Dergisi*, (2), 41-51.
- Tanyeli, U. (2011). *Rüya, İnşa, İtiraz, Mimari Eleştiri Metinleri*. İstanbul: Boyut Yayıncılık.
- *Thema Larousse Tematik Ansiklopedi* (1993-1994). *Kuş Evleri. Thema Larousse Tematik Ansiklopedi*, 6, (s. 292-293) Larousse, Milliyet.
- Ülgen, A. (1994). *Türk Mimarisinin Minyatür Yapıları: Kuş evleri. Tarih ve Medeniyet*, (7) Eylül, 55-58.
- Ürgüplü, G. (2013). *Derin Ekoloji Bağlamında Kentte Sokak Hayvanlarıyla Birlikte Yaşamak Olgusunun İncelenmesi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Vural, T. ve Özen, R. (2017). *Geçmişten Günümüze Şanlıurfa Evlerindeki "Kuş Takaları". XIII. Türk Tıp Tarihi Kongresi, Program ve Bildiri Özetleri Kitabı, 18-21 Ekim 2017, Sivas*, s. 128.
- *Yarışma* (2018), *Nesilden Nesile Kuş Evleri Tasarım Yarışması*.
- Yörükoğlu, S. (2008). *Kültürel Mirasın Yeni Nesile Aktarılması Amacıyla Kuş Evlerinin Görsel Sanatlar Dersi Programında Kullanılması. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

Görsel Kaynaklar

- Görsel 1: Güvercinlikler, Kapadokya (İşçen, 2009)
- Görsel 2: Güvercinlikler, Gesi Bağları, Kayseri (İşçen, 2007)
- Görsel 3: Boranhane, Diyarbakır (Bekleyen, 2007, 101)
- Görsel 4: Kuşevi, Ayazma Camii, Üsküdar, İstanbul (Bektaş, 2003, 82)
- Görsel 5: Kuşevi, Ulu Camii, Nar, Nevşehir (Aycı, 2009, 228)
- Görsel 6: Kuşevi, Sadr-ı Esbak Paşa Medresesi, İstanbul (Aycı, 2009, 244)
- Görsel 7: Kuşevi, Ayazma Camii, İstanbul (Aycı, 2009, 56)
- Görsel 8: Kuş takaları, Şanlıurfa (Şanlıurfa63, 2016)
- Görsel 9: Kuşevi, Menemen (Şölenay, Çelikoğlu, 2012, 46)
- Görsel 10: Plastik Kuşevi (Şölenay, Çelikoğlu, 2012, 45)
- Görsel 11: Ahşap kuşevi, Milas (Bektaş, 2003, 78)
- Görsel 12: Kuşevi, Anıtkabir, Ankara (Aycı, 2009, 157)
- Görsel 13: Kuşevi, Kadıköy, Bağdat Caddesi, 423 numaralı ev (Yörükoğlu, 2008, 128)
- Görsel 14: Kuşevi, Kadıköy, Bağdat Caddesi, 228 numaralı dükkân (Yörükoğlu, 2008, 128)
- Görsel 15: Douglas Fey çalışması (Fey, tarihsiz)
- Görsel 16: Jim Schatz çalışması (Schatz, tarihsiz)
- Görsel 17: Michael McDowell çalışması (McDowell, tarihsiz)
- Görsel 18: Stan Bitters çalışması (Bitters, tarihsiz)
- Görsel 19: Cihat Burak'ın çalışması (Bektaş, 2003, 75)
- Görsel 20: Cengiz Bektaş'ın çalışması (Bektaş, 2003, 142)
- Görsel 21: Sadi Diren'in çalışması (Şölenay, Çelikoğlu, 2012, 50)
- Görsel 22: Güngör Güner'in çalışması (Şölenay, Çelikoğlu, 2012, 50)
- Görsel 23: Zehra Çobanlı'nın çalışması (Şölenay, Çelikoğlu, 2012, 50)
- Görsel 24: S. Sibel Sevim'in çalışması (Şölenay, Çelikoğlu, 2012, 50)
- Görsel 25: Deniz Onur Erman'ın çalışması (Onur Erman, 2014, 310)
- Görsel 26: İnci Furni'nin çalışması (Sönmez, 2016)
- Görsel 27: Cemal İrfan Çalışkan ve Ebubekir Koç tarafından 3 boyutlu yazıcı ile oluşturulup boyanan kuşevleri (Çalışkan ve Koç, 2019, 183)
- Görsel 28: Klaas Kuiken çalışması, Hollanda (Plaskoff Horton, 2013)

BÜYÜK BRİTANYA MÜZE KOLEKSİYONLARINDAKİ BİLİLEN HAYVAN FIGÜRLÜ ÇANAKKALE SERAMİKLERİ

Arş. Gör. Dr. Tuğba Diri Apaydın*

Özet: Türk seramikleri, bugün dünya çapında bilinen birçok müzenin koleksiyonunda kendine önemli bir yer edinmiştir. XVII. yüzyılın sonlarından XX. yüzyılın başlarına kadar üretimini devam ettiren Çanakkale seramikleri de bunlardan birisidir. Özgün örnekleri ile bilinen bu seramikler, XIX. yüzyılda farklı formda görülen örnekleriyle Türk seramik sanatında ayrı bir yere sahiptir.

Çanakkale seramikleri tabak, kâse ve vazo gibi bilinen formların yanı sıra, at, aslan, deve ve ördek başlı testi gibi hayvan biçimli kaplar ile Türk seramik sanatında özgün bir yer edinmiştir. Çeşitli formlardaki hayvan figürlü bu seramikleri Türkiye'de İstanbul Çinili Köşk Müzesi, Suna-İnan Kıraç Koleksiyonu, Ankara Etnografya Müzesi gibi çeşitli müze ve koleksiyonlarda görmek mümkündür. Birleşik Krallık'ta ise Victoria ve Albert Müzesi (Victoria and Albert Museum), British Müzesi (British Museum), Fitzwilliam Müzesi (Cambridge Fitzwilliam Museum), Edinburgh Ulusal İskoçya Müzesi (Edinburgh National Scotland Museum), Burrell Koleksiyonu (Glasgow Burrell Collection), Oxford Ashmolean Müzesi (The Ashmolean Museum of Art and Archaeology) ve Durham Şark Müzesi (Durham Oriental Museum) koleksiyonlarda yer almaktadır.

Makalede, bu sözü edilen yedi müzenin koleksiyonunda yer alan on üç adet hayvan figürlü Çanakkale üretimi seramik üzerinde durulmuştur. Yurt dışı koleksiyonlarında yer alan Çanakkale seramikleri üzerine yapılan daha önceki araştırmalarda, Londra'daki Victoria ve Albert Müzesi'ne kayıtlı seramikler ele alınmış, ancak diğer müzelerdeki seramikler hakkında henüz bilinen bir çalışma yapılmamıştır. Diğer müze koleksiyonlarında yer alan seramiklerin, bilinen yayınlardaki örneklerle karşılaştırması yapılarak, literatüre yeni örnekler kazandırılması hedeflenmektedir. Müzelerin dijital kayıt dökümünden yararlanılarak hazırlanan bu makale ile Büyük Britanya müzelerinde yer alan hayvan figürlü Çanakkale seramiklerinin malzeme, teknik, form ve süsleme açısından değerlendirmesi yapılması amaçlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Çanakkale Seramikleri, İngiltere Müze Koleksiyonları, Büyük Britanya Müzeleri, Hayvan Figürlü Seramikler.

*İstanbul Medeniyet Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü. tugba.diri@medeniyet.edu.tr
Orcid No: 0000-0001-9197-9098

KNOWN ÇANAKKALE CERAMICS WITH ANIMAL FIGURES IN THE GREAT BRITIAN MUSEUM COLLECTIONS

Res. Asst. Dr. Tuğba Diri Apaydın*

Abstract: Turkish ceramics have gained a prominent place in the collections of many worldwide museums which are well known in the art world. Çanakkale ceramics, which continue its production from the end of the 17th century until the beginning of the 20th century, are among them. These ceramics, known for their unique samples, have a special place in Turkish ceramic art with their examples in different forms in the 19th century. Çanakkale ceramics, besides known forms such as plates, bowls and vases, have taken an original place in Turkish ceramic art with animal-shaped vessels such as horses, lions, camels and duck-headed jugs. It is possible to come across these ceramics with animal figures in various forms in museums and collections in many cities such as İstanbul Çinili Köşk Museum, Suna-İnan Kıraç Collection, Ankara Etnografya Museum in Turkey. In Great Britain, these types of ceramics are in the collections of the Victoria and Albert Museum, British Museum, Cambridge Fitzwilliam Museum, Edinburg National Museum, Glasgow Burrell Collection, Oxford Ashmolean Museum and Durham Oriental Museum collections.

This article focuses on the production of Çanakkale ceramics with thirteen animal figures in the seven museum collections mentioned. In previous researches on the Çanakkale ceramics in the international collections, ceramics registered in the Victoria and Albert Museum in the London were discussed. However, there is no known study about ceramics in other museums yet. It is aimed to bring new examples to the literature by comparing the ceramics in other museum collections with the examples in known publications. With this article prepared by making use of digital record of museums, animal figured Çanakkale ceramics in England Museums evaluated in terms of material, technique, form and decoration.

Keywords: Çanakkale Potteries, England Museum Collections, Great Britain Museums, Ceramics with Animal Figures

*İstanbul Medeniyet University, Faculty of Arts and Humanities, Art History. tugba.diri@medeniyet.edu.tr
Orcid No: 0000-0001-9197-9098

1. GİRİŞ

İznik ve Kütahya seramiklerinden form ve üslup bakımından ayrılan Çanakkale seramikleri, Türk seramik sanatında ayrı bir yere sahiptir. Günümüzde Çanakkale seramikleri, Türkiye'de İstanbul Sadberk Hanım Müzesi, Antalya Akdeniz Araştırmaları Enstitüsü Suna & İnan Kıraç Koleksiyonu, Çinili Köşk Müzesi ve Ankara Etnografya Müzesi gibi çeşitli müze koleksiyonlarında sergilenirken dünyada Atina Benaki Müzesi, Fransa Sevr Seramik Müzesi, Kahire ve Rodos El Sanatları koleksiyonunda yer almaktadır (Öney, 2007: 367). İngiltere'de ise hayvan figürlü Çanakkale üretimi seramikleri, Victoria ve Albert Müzesi (Victoria and Albert Museum), British Müzesi (British Museum), Cambridge Fitzwilliam Müzesi (Cambridge Fitzwilliam Museum), Edinburgh Ulusal İskoçya Müzesi (Edinburgh National Scotland Museum), Glasgow Burrell Koleksiyonu (Glasgow Burrell Collection), Oxford Ashmolean Müzesi (The Ashmolean Museum of Art and Archaeology) ve Durham Şark Müzesi (Durham Oriental Museum) gibi çeşitli içeriklere sahip müzelerin koleksiyonlarında görmek mümkündür.

Kökleri Akköylü ustalara dayanan Çanakkale merkez seramiklerinin geçmişi yapılan bilimsel çalışmalar doğrultusunda XIV. yüzyıla kadar dayandırılmıştır (Uysal, 2002: 2). Aşkıldil Akarca da bu düşünceleri destekleyecek şekilde Milet işi ve Bizans seramiklerine benzer parçaların olduğunu (Akarca, 1979: 501-506) ve Akköylü ustaların Çanakkale'ye taşınmasıyla birlikte üretim merkezinin buraya geçtiğini belirtmiştir (Akarca, 1979: 127, Uysal: 10). XVII. yüzyılın sonlarından XX. yüzyılın ilk yarısına kadar önemli bir üretim merkezi olan Çanakkale'de üretilen seramikler form, bezeme ve kompozisyon açısından iki ayrı döneme ayrılmaktadır.

Birinci grup seramiklerin, XVII. yüzyılın sonlarından başlayıp XIX. yüzyılın başına

kadar üretiminin devam ettiği bilinmektedir. Bu seramikler form, bezeme ve desen açısından daha başarılı bulunan örneklerdir. İkinci grup seramikler ise XIX. yüzyılın başlarından XX. yüzyıla kadar tarihlendirilen, kalitesi daha bozuk, bezemeleri abartılı ve zevksiz olarak tarif edilen seramiklerdir. Geç dönem seramikleri olarak adlandırılan bu seramiklerde form olarak küp, ibrik, testi, şekerlikler, şamdanlar, mangallar ve hayvan biçimli küçük heykel şeklinde sıvı kapları yoğun bir şekilde görülmektedir (Öney, 1982: 14-15).

Türkiye'ye çeşitli amaçlarla gelen seyyah ve diplomatların anıları ile müze envanter bilgileri ışığında incelenen hayvan figürlü kapların XIX. yüzyılın başından XX. yüzyılın başına kadar olan döneme ait örnekler olduğu bilinmektedir. XIX. yüzyılın ikinci yarısı ile birlikte üretimi artan figürlü kaplar yalnızca kullanım amacıyla yapılmamış, kaplara süsleme fonksiyonu da yüklenmiştir. At, aslan ve deve biçimindeki seramik kaplar ve ördek başlı testiler bu dönemde sık tercih edilenler arasında yer almıştır. Kırmızı çamurdan üretilen kaplar, çeşitli hayvan figürleri şeklinde biçimlendirildikten sonra astarlanmıştır. Boya ve sır ile renklendirilen seramiklerin üzerine serpme, akıtma ya da daldırma gibi teknikler uygulanmıştır. Yeşil, kahverengi, sarı, kırmızı ve siyah renkler daha önceki dönemlerdeki gibi bu örneklerde de tercih edilmiştir (Ayda, 1995: 375).

Envanter bilgilerine göre Çanakkale üretimi seramikler, XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yurt dışındaki koleksiyonlara girmeye başlamıştır. Victoria ve Albert Müzesi koleksiyonuna 1871 yılında dâhil olan 1594-1871 ve 1593-1871 envanter numaralı testiler, İngiltere müzelerindeki bilinen ilk eserlerdir. Gönül Öney "Türk Devri Çanakkale Seramikleri" adlı kitabında müze koleksiyonlarına dâhil olan ilk eserlerin 1845'te Paris Sevr Müzesi'nde olduğunu belirtmektedir (Öney, 1971: 2). Gönül Öney'in



Görsel 1: Lyda Gastine, Babası Gabriel Gastine'nin Evindeki Resim Atölyesinde, XIX. yüzyılın sonu

“Çanakkale Seramikleri” adlı diğer makalesinde ise Sevr Porselen Müzesi'ne 1830 yılında jeolog M. Virllet'ten, 1831 yılında da deniz subayı olan M. Jules des Blosville'den toplam 37 parça XVIII. ve XIX. yüzyıla ait Çanakkale seramiği aldığını yazmıştır (Öney, 2007: 367).

Edmund Chishull, Richard Pockocke ve Peter Edmunt Laurent gibi ünlü İngiliz gezginlerin hatıratlarında Çanakkale seramikleri ile ilgili gözlem ve bilgiler bulunmaktadır (Tekkök-Karaöz, 2018: 23-25). Ancak bilinen kaynaklarda yapıldığı yer bilgisi dışında usta ya da atölye bilgisine rastlanmamaktadır (Karagül, 2013: 89). Çanakkale'nin önemli bir jeopolitik konuma sahip olması sebebiyle seramikler, geniş bir coğrafyaya hediyeelik eşya niteliğiyle yayılmıştır (Altun, 1996: 6). Erdiç Bakla “Çanakkale Seramiklerine Saygı” başlıklı makalesinde, Yunanistan, Romanya ve Mısır'a çok sayıda seramik satışı olduğunu vurgulamıştır (Bakla, 1991: 195). Ayrıca bu eserler, liman kenti olan Çanakkale'den Fransa ve İngiltere gibi Avrupa

ülkelerine deniz yoluyla kolayca ulaşmıştır. Ağzı hayvan biçimli, barbutin tekniğinde yapılmış testiler, Fransa'nın güneyindeki Marsilya Limanı'na ulaşmış ve Provence'lular tarafından satın alınmıştır. XIX. yüzyılın sonunda Çanakkale seramiklerine sahip olmak Burjuva evlerinde son derece moda olmuştur. Provence'in soylu ailelerinden olan Gabriel Castine'nin kızı Lyda Castine'ye ait resim atölyesindeki masanın üzerinde bulunan Çanakkale seramiği, o dönemde seramiklerin popüler olduğunun kanıtlarından biridir (Soustiel, 1985: 179-180) (Görsel 1). Dışsattımın bu kadar çok olmasından dolayı, Çanakkale seramiklerinin başka üretim merkezlerini de etkilemesi kaçınılmaz olmuştur. Günümüzde Sisam, Ainos ve Midilli adalarındaki üretimlerde Çanakkale'nin etkisi halen görülmektedir (Çizer, 2008: 22).



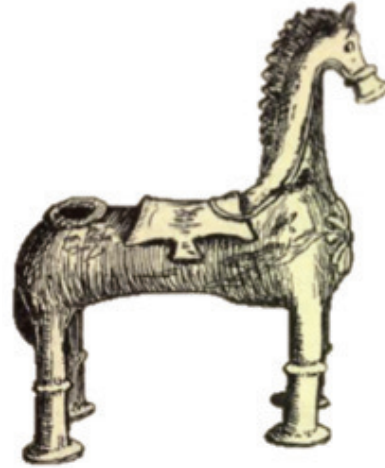
Görsel 2: Albert Smith'e ait Seramik Çizimleri

1849 yılında İstanbul'u ziyarete gelen Albert Smith, hatıratında öğle saatlerinde Çanakkale Boğazı'na girdiklerini, limanda birçok millete ait gemiler olduğunu, iki saat için Çanakkale'ye demir attıklarını ve burada insanların sandallarla büyük ölçekli kaba çömlekler getirdiğini söylemektedir. Anılarını kaleme aldığı metinde, bu kapların altın varakla süslenmiş çok da güzel olmayan sürahiler olduğunu, arkadaşı için geyiğe benzer bir sürahi aldığını ama bunun kesinlikle hayatında gördüğü en çirkin şey olduğunu da açık yüreklilikle dile getirmiştir (Smith, 1850: 40-41). Metin içerisinde burmalı saplı şişkin gövdeli, ön kısmı çiçek ve yaprakla bezenmiş bir sürahi ve sırtından kulplu at biçimli kabın (aquamanil tarzda) resmini de detaylarıyla eklemiştir (Görsel 2). 14 Haziran 1881 tarihli Çanakkale ziyaretinde Lady Dufferin de (Harriot Georgina Blackwood Dufferin And) Vallauri³ malı gibi çanak çömlek yapıldığını, bunları bir pound gibi düşük bir ücretle satın aldığını ve büyükelçiliğin pek çok köşesini dolduracak kadar eşya edindiğini yazmıştır (Dufferin and Ava, 1916: 127).

Seyahatnameler dışında James Blacker gibi

seramik üzerine uzmanlaşmış kişiler tarafından yapılan araştırmalarda Çanakkale seramikleri hakkında kısa da olsa bilgiler yer almaktadır. The ABC of Collecting old English Pottery (Eski İngiliz Çömleklerinin Toplamının ABC'si) kitabının Early English and Mediaeval Pottery (Erken İngiliz ve Ortaçağ Çömlekleri) bölümünde Çanakkale üretimi ayakta duran at biçimindeki kap hakkında bilgi verilmektedir (Görsel 3). Bu grupta günlük kullanıma uygun olan kapların fazlaca olduğu, yoğun bir süsleme kullanılan bu tip seramiklerin üst sınıfa ait olduğu, Gotik bezemeli içme kaplarının Orta Çağ İngiltere'sinde yapıldığı ve "pottes" teriminin genel olarak içme kaplarına ait olduğu belirtilmiştir. Çanakkale üretimi ayakta duran at biçimli kabın ağızından içki döküldüğü ve koyu yeşil renk ile sırlanmış atın hayal gücüyle yapılabileceği de ayrıca ifade edilmiştir (Blacker, 1919: 42-43).

Çanakkale seramikleri sahip oldukları karakteristik form tipleriyle öne çıkmaktadır. Süs ve kullanım amaçlı bu kapların tarih boyunca çeşitli seramik kaplardan örnek alındığı görülmektedir (Demirsar-Arlı, Kaya, 2014: 151). Makalede bahsi geçen Büyük Britanya müzelerindeki on üç örneğin dokuz tanesi hayvan figürlü kap, dört tanesi ise farklı form tiplerdeki testilerdir.



Görsel 3: James Blacker'a Ait Seramik Çizimi

³Lady Dufferin anılarında "Vallauri Ware" olarak bahsetse de doğrusu "Vallauris Ware" olacaktır.

2. HAYVAN BİÇİMLİ KAPLAR

Bu araştırma kapsamında incelenen koleksiyonlarda özgün formlarıyla dikkat çeken hayvan figürlü kullanım kaplarından dokuz adet örnek incelenmiştir. XIX. yüzyılın sonu ile XX. yüzyılın başına tarihlendirilen bu kapların sekiz tanesinin sıvı kullanımına uygun kap, bir tanesinin ise şeker kabı ya da baharatlık olarak yapıldığı tahmin edilmektedir. İncelenen örneklerden bir tanesi eşek, üçü at ve beşi de aslan formundadır. Cambridge Fitzwilliam (Görsel 5, 6, 9) ve British Müzesi'nden üçer örnek (Görsel 4, 8, 11) ; Edinburgh Ulusal İskoçya Müzesi (Görsel 10), Victoria ve Albert Müzesi (Görsel 7) ve Burrell Koleksiyonu'ndan (Görsel 12) ise birer örnek koleksiyonlarda yer almaktadır.

2.1. Eşek Biçimindeki Kap

1935,0416.3 envanter numaralı ayakta duran eşek formundaki kap (1850-1950), 1935 yılında British Müzesi Koleksiyonu'na bağışlanmıştır. Dikdörtgen bir plaka üzerine yerleştirilmiş ayakta ve hareketsiz duruşa sahip eşek biçimli kırmızı çamurdan üretilen biblo, tek renk kahverengi sırlıdır. Gövdesinde sarı ve yeşil boya ile yapılmış serbest fırça darbeleri ile çizilmiş çizgisel motifler bulunmaktadır. Uzun kulaklı, yeleleri belirgin eşeğin kuyruk kısmı bacaklara bitişiktir. Oldukça uzun ve deforme bir buruna sahip olan eşeğin üzerine simetrik olarak yerleştirilen küfenin baharatlık olarak kullanıldığı tahmin edilmektedir (Görsel 4).



Görsel 4. 1935,0416.3, British Müzesi

2.2. At Biçimindeki Kaplar

C.1989-1928 envanter numaralı ayakta ve hareketsiz duruşlu, ayakları bilezikli, uzun bacaklı ve boyunlu at (1850-1900), 1928 yılında Cambridge Fitzwilliam Müzesi Koleksiyonu'na bağışlanmıştır. Yüksekliği 48 cm. ve genişliği 20,3 cm'dir. Kırmızı çamurdan üretilen kap, tek renk sırlıdır. Kuyruğun başlangıç noktasında kabın içine sıvı doldurmaya yarayan delik bulunmakta olup dökme işlemi ağız kısmından yapılmaktadır. Göğüs kısmında gövdenin her iki yanında simetrik olarak yerleştirilmiş kabartma, üzeri çizgisel dekorla bezeli üç yapraklı motifler bulunmaktadır. Ağız ve boyna dolanmış üç sıra ip ile detaylandırılan figürün sırtında sonradan elle eklenmiş eyer takımı yer almaktadır (Görsel 5).



Görsel 5. C.1989-1928, Fitzwilliam Müzesi

1990-1928 envanter numaralı ayakta duran, ayakları bilezikli, uzun kalın bacaklı ve boyunlu, eyerli at biçiminde kap ise (1850-1900), 1928'de Cambridge Fitzwilliam Müzesi Koleksiyonu'na bağışlanmıştır. Yüksekliği 20,4 cm, genişliği 7 cm'dir. Kırmızı çamurdan üretilen kap, kahverengi sırla sırlanmış olup üzerine sarı, yeşil, mavi ve kırmızı boylarla stilize bezemeler yapılmıştır. Boynun alt kısmında göğüs hizasında, ön ve arka ayak kısmında dört yapraklı rölyef dekorlar yer almaktadır. Kuyruk kısmında kabın içine sıvı doldurmaya yarayan delik bulunmakta olup dökme işlemi ağız kısmından yapılmaktadır (Görsel 6).



Görsel 6. C.1990-1928, Fitzwilliam Müzesi

Son olarak C.180-1928 envanter numaralı, ayakta duran, ayakları bilezikli, eyerli at biçimli kırmızı çamurdan yapılan kap ise (1850-1900) 1928 yılında Victoria ve Albert Müzesi'ne gelmiştir. 22,2 cm. yüksekliğinde, 20 cm. genişliğindedir. Beyaz astar akıtılarak dekor uygulaması yapılmıştır. Şeffaf sırla sırlanan kabın üzerinde kahverengi, yeşil ve açık kahve renkleri yüzeye gelişigüzel biçimde akıtılmıştır. Boynun alt kısmında göğüs hizasında rozet yer almakta olup

atın göz, kaş ve gem detayları elle daha sonradan eklenmiştir (Görsel 7).



Görsel 7. C.180-1928, Victoria ve Albert Müzesi

2.3. Aslan Biçimindeki Kaplar

1932,1015.1 numaralı stilize aslan şeklindeki kap (1850-1950), 1932 yılında British Müzesi Koleksiyonu'na bağışlanmıştır. Uzunluğu 19 cm. yüksekliği ise 15 cm'dir. Ayakta duran, ayakları bilezikli, aslan biçimli kap, kırmızı çamurdan yapılmış ve yeşil sırlıdır. Beyaz astar yer yer akıtılarak iki renkli bir görünüm kazandırılmıştır. Sırlama, bilezikli dizlere kadar yapılmış, ayaklar sırlanmamıştır. Aslanın kuyruğu, hareketli yeşillerle birleşmektedir. Göğüs kısmında kabartma aplike bir rozet bulunmaktadır. Kabın yüz detayları daha sonradan elle eklenerek belirgin hale getirilmiştir (Görsel 8).

C.1988-1928 numaralı ayakta duran, ayakları bilezikli, uzun bacaklı kap ise (1850-1900), 1928 yılında Cambridge Fitzwilliam Müzesi Koleksiyonu'na eklenmiştir. Yüksekliği 30,5 cm, genişliği 24,5 cm'dir. Stilize aslan biçimli kırmızı çamurdan yapılmış işlevsel kap, beyaz astar üzerine gelişigüzel biçimde kahverengi



Görsel 8. 1932,1015.1, British Müzesi



Görsel 9. C.1988-1928, Fitzwilliam Müzesi

ile renklendirilmiş, renksiz sırla sırlanmıştır. Kuyruğun hemen yanında kabın içini doldurmaya yarayan delik bulunmakta olup aslanın ağız kısmında delik bulunmaktadır. Aslanın ağız kısmı sıvı akıtılmasını sağlamaktadır. Gövdenin ön kısmında kabartma olarak yapılmış yüzeyi yivli, iri bir applike rozet mevcuttur. Aslanın kuyruk kısmı kıvrımlı bir hareketle yele ile birleştirilmiştir. Aslanın yüz detayları daha sonradan elle şekillendirilmiştir (Görsel 9).

A.1953.188 numaralı ayakta duran, ayakları bilezikli, uzun bacaklı aslan biçimli kap (1850-1900), 1953 yılında Edinburgh Ulusal İskoçya Müzesine dâhil olmuştur. Kırmızı çamurdan üretilmiş kap, yeşil sırlıdır. Sırlama, bilezikli dizlere kadar yapılmış, ayaklar sırlanmamıştır. Beyaz astar sır altında yer yer akıtılarak, iki renkli bir görünüm kazandırılmıştır. Ayrıca kabın değişik yerlerine, altın yıldız ve siyah renk kullanılarak, dekor yapılmıştır. Kuyruk kısmındaki delik kabın doldurulması için açılmıştır. Aslanın kuyruğu sırta doğru uzanarak, ucu kıvrılmaktadır. Aslanın yüz detayları ise daha sonradan elle şekillendirilmiştir (Görsel 10).



Görsel 10, A.1953.188, Edinburg Ulusal Müzesi



Görsel 11. 1981,0604.1, British Müzesi

1981,0604.1 numaralı kap (1850-1900), 1981 yılında British Müzesi koleksiyonuna katılmıştır. Uzunluğu 20 cm. yüksekliği ise 17 cm'dir. Oval bir plaka üzerine yerleştirilen oturan aslan biçimli kap, kırmızı çamurdan yapılmış olup tek renk sırlıdır. Aslanın gövdesinde yer yer altın yaldızla dekor yapılmıştır. Sırtta doğru kıvrılan kuyruğun yanında yuvarlak delik bulunmaktadır. Göğsünde kabartma şeklinde rozet, ayaklarında ise halkalar bulunmakta olup ön ayakları arasında bir top tutmaktadır (Görsel 11).

Son olarak, E.1938.10.rj numaralı kap ise (1850-1900), 1938'de William Burrell tarafından satın alınarak Burrell Koleksiyonu'na dâhil edilmiştir. Oval bir platform üzerine yerleştirilen oturan aslan biçimli kap, kırmızı çamurdan yapılmıştır. Yeşil tek renk sırla sırlanan kabın üzerinde beyaz astar sır altında yer yer akıtılarak, iki renkli bir görünüm kazandırılmıştır. Sır üstüne kırmızı boya ile bezemeler detaylandırılmıştır. Aslanın kuyruğu sırtta doğru kıvrılarak kulüp özelliği kazanmıştır. Boynun altında, göğüs kısmında, kolların başlangıç noktasında ve kalça kısmında çiçek şeklinde rozetler yer almaktadır. Önde

ellerinin arasında dilimli büyük bir yaprak tutmaktadır. Aslan biçimli kabın göz, kaş, bıyık ve burun detayları elle daha sonradan şekillendirilmiştir (Görsel 12).



Görsel 12. E.1938.10.rj, Burrell Koleksiyonu

3. STİLİZE KUŞ BAŞLI TESTİLER

Makalede, Büyük Britanya müze koleksiyonlarında yer alan dört adet stilize kuş başlı testi yer almaktadır. Oxford Ashmolean Müzesi (Görsel 13) ve Durham Oriental Müzesi'nden (Görsel 16) birer, Victoria ve Albert Müzesi'nden (Görsel 14 ve 15) ikişer adet örnek incelenmiştir.

Deniz Ayda makalesinde (Ayda, 1994: 159-160) bu tür testilerin ağızlarının stilize edilmiş kuş ya da ördek başı şeklinde olduğunu ve ince uzun boyunlu, burmalı kulpa sahip olduğunu belirtmektedir. Ayrıca bu tip testilerde kırmızı kil kullanılmakta ve tornada biçimlendirilerek

küçük detaylar elle şekillendirilmektedir. Önce güneşte kurutulan formlar, ilk bisküvi pişirim yapılmadan önce yüzeyi astarlanıp dekorlanarak fırınlanmaktadır. Daha sonra şeffaf veya renkli sır ile sırlanarak ikinci fırınlama işlemi ile çalışma sonuçlandırılmaktadır (Ayda, 1994: 159-160). Ayda, baş ve ağız biçimlerine göre bu tarz testilerin erkek ya da dişi olarak ayrılabilceğini de yine aynı makalesinde belirtmiştir. Ağız yukarı doğru kavisli ve başın her iki yanında küpe şeklinde rozet çiçekler varsa dişi; yuvarlak boru şeklinde uzayan bir ağız ve başın her iki yanında boynuz gibi çıkıntılar olduğunda ise bunların erkek olabileceğini belirtmiştir. Bu varsayımdan hareketle makaleye konu olan kuş başlı testilerin hepsinin dişi ördek başlı olduğunu söylemek mümkündür.

EA1977.13 numaralı testi (1850-1900), Oxford Ashmolean Müzesi'ne 1977 yılında satın alma yoluyla katılmıştır. Ağız kısmı stilize kuşbaşı şeklinde olan kap, ince uzun boyunlu, geniş gövdeli ve düz diplidir. Kulplu kısmı iki sıra burmalı olan kırmızı çamurdan üretilmiş testi beyaz astar üzerine yeşil akıtmalı sarı sırlıdır. Testinin gövdesinde kabartmalı çiçek motifleri ve yeşil akıtmalar mevcuttur (Görsel 13).



Görsel 13. EA1977.13, Ashmolean Müzesi

1594-1871 numaralı kuplu kuşbaşı biçimdeki testi ise (1850-1900), 1871 yılında Victoria ve Albert Müzesi Koleksiyonu'na eklenmiştir. Uzun boyunlu, şişman gövdeli ve düz dipli testinin yüksekliği 20 cm. çapı ise 5 cm'dir⁴. Kırmızı çamurdan yapılmış testi, tek renk sırlıdır. Ağız kısmının üst tarafında kıvrımlar bulunmaktadır. Bu kısmın arkasında kabın içini doldurmaya yarayan boşluk mevcuttur. Gövdesinde kabartma şeklinde çiçek demetleri ve yapraklar bulunmaktadır. Müze kayıtlarında testinin 1862'de Gelibolu'dan satın alındığı bilgisi yer almaktadır (Görsel 14).



Görsel 14. 1594-1871, Victoria ve Albert Müzesi

⁴Gönül Öney Çanakale Seramikleri kitabında yüksekliğini 40 cm. olarak vermiştir. Gönül Öney, a.g.k., s. 32. Katalog Numarası: 71 A/B



Görsel 15. 801-1893, Victoria ve Albert Müzesi

801-1893 numaralı kuş başı biçimdeki testi (1850-1900), 1893 yılında Victoria ve Albert Müzesi Koleksiyonu'na katılmıştır. Uzun boyunlu, şişkin gövdeli, düz dipli, burgulu kulplu testi 40 cm. yüksekliğinde ve 21 cm. çapındadır. Testi kırmızı çamurdan yapılmış olup, beyaz astar üzerine yeşil sırlıdır. Ağız kısmının yanlarında simetrik olarak yerleştirilmiş rozetler göz hissi uyandırmaktadır. Boyun ve gövdenin ön yüzeyinde kabartma ve boyama silme rozet çiçekler, çiçek demetleri ve yaprak motifleri görülmektedir (Görsel 15).

Son olarak DUROM.1966.8 envanter numaralı testi ise (1850-1900) Durham Şark Müzesi koleksiyonuna 1966 yılında Mr. & Mrs. W. de Ferry tarafından hediye edilmiştir. Uzunluğu 39 cm, çapı ise 15 cm'dir. İnce uzun boyunlu, gövdesi geniş ve düz dipli testinin ağız kısmı stilize görümlü kuşbaşına benzemektedir. Testinin ağzı gaga gibi kıvrılmış olup içi süzgeçlidir. Ağız kısmının iki yanında göz görünümü veren rozet şeklinde kabartmalar yer almaktadır. Kulplu kısmı iki sıra burmalı olan



Görsel 16. DUROM.1966.8, Durham Oriental Müzesi

kırmızı çamurlu testi beyaz astar uygulandıktan sonra yeşil renkle sırlanmıştır. Gövdesinde rozet şeklinde kabartmalı çiçekler ile bezeme hareketlendirilmiştir (Görsel 16).

4. MÜZE KAYITLARI IŞIĞINDA HAYVAN FİĞÜRLÜ KAPLARIN DEĞERLENDİRMESİ

Büyük Britanya müzelerinde Türk seramiklerine ait koleksiyonlarda genellikle İznik ve Kütahya seramikleri sergilenmekte olup nadiren Çanakkale üretimi eserlerle karşılaşmaktadır. Yapılan araştırmalar doğrultusunda müze koleksiyonlarında on üç adet hayvan figürlü Çanakkale üretimi seramik kap tespit edilmiştir. Ashmolean Müzesi, Burrell Koleksiyonu⁵, Durham Şark Müzesi ve Edinburgh Ulusal İskoçya Müzesi'nde birer adet; Fitzwilliam Müzesi, British Müzesi ve Victoria ve Albert Müzesi'nde ise üçer adet örnek bulunmaktadır.

İncelenen Çanakkale üretimi seramikler arasında Victoria ve Albert Müzesi koleksiyonuna 1871 yılında dâhil olan 1594-1871 numaralı ördek

⁵Glasgow'da yer alan "The Burrell Collection" 2021'e kadar restorasyon çalışmaları nedeniyle 14 Ekim 2016 tarihinde geçici olarak kapatılmıştır. Fotoğraf müzenin " Glasgow Life Photo Library" bölümü tarafından tarafıma gönderilmiştir.

başlı testi bilinen ilk eserdir (Görsel 14). 1981 yılında 1981,0604.1 katalog numarasıyla British Müzesi'ne eklenen aslan biçiminde kap ise kayıtlara geçen son örnek olarak bilinmektedir (Görsel 11).

1928'de Cambridge Fitzwilliam Müzesi'ne dâhil edilen üç adet seramik (Görsel 5, 6, 9) James Whitbread Lee Glaisher (1848-1928) tarafından bağışlanmıştır. Forsyth tarafından kaleme alınan makalede, Glaisher'in koleksiyonlarını sürekli genişlettiğinden, evin üst ve alt katının sanat eserleriyle dolu olduğundan ve müzenin kendisine eserleri koymasına için bir oda tahsis ettiğinden bahsedilmektedir (Forsyth, 1929: 101-112).

1938 yılında Glasgow Burrell Koleksiyonu'na dâhil olan Çanakkale üretimi seramik ise (Görsel 12) Sir William Burrell tarafından bizzat satın alınmış ve daha sonra müzeye bağışlanmıştır⁶. Ayrıca W.S. Shoobridge (1871) Victoria ve Albert Müzesi'ne (Görsel 14), Miss Beatrice Danford (1953) Edinburgh Ulusal İskoçya Müzesi'ne (Görsel 10), Profesör John Nicolas Mavrogordato (1935) ve Augustus P. Ready (1932) British Müzesi'ne (Görsel 4, 8), Mr & Mrs W. de Ferry (1966) Durham Şark Müzesi'ne (Görsel 16)⁷ bağışta bulunmuşlardır.

James Whitbread Lee Glaisher ve Sir William Burrell gibi koleksiyonerlerin bağışları dışında Çanakkale seramikleri, müzelere satın alma yoluyla da dâhil olmuşlardır. Oxford Ashmolean Müzesi'ne ait EA1977.13 numaralı testi (Görsel 13) satın alma yoluyla (1977) koleksiyona eklenmiştir⁸. Çanakkale seramikleri, seyyahların

anılarında bahsedildiği üzere bizzat satın alınmanın yanı sıra koleksiyonculara sanat simsarları aracılığıyla da ulaştırılmıştır. C.1989-1928 numaralı at biçimindeki kap (Görsel 5) 27 Ekim 1911'de Chester'da yerel yayınevi olan CH. Fennah&Co 'dan 4.10 £ ücret karşılığında satın alınmıştır. Glasiher'in bir diğer alımı ise tıpkı Çanakkale gibi bir liman kenti olan Southampton'da olmuştur. C.1990-1928 numaralı diğer at biçimindeki kap ise (Görsel 6) 29 Mayıs 1916'da bir antikacıdan 5 £ karşılığında satın almıştır⁹.

SONUÇ

Uzun ve köklü bir geçmişe sahip Çanakkale, XVII. yüzyılın ortalarından XX. yüzyılın başlarına kadar Türk seramik merkezi olarak tanınmıştır. Çanakkale'nin jeopolitik konumu dolayısıyla kendine geniş bir yayılım alanı bulan geleneksel seramik kaplar, XVIII. ve XIX. yüzyılda Anadolu'ya gelen yabancı gezginlerin dikkatini çekmeye başlamıştır. Özgün formlu bu kaplar, hediyeelik eşya olarak birçok ülkeye ihraç edilmiş, müze koleksiyonlarına dâhil edilmiştir. İznik ve Kütahya üretim merkezlerinden farklı bir noktada duran Çanakkale seramikleri, form ve desenleri ile birçok yeniliği beraberinde getirmiştir.

Büyük Britanya'da tespit edilen müzelerin koleksiyonlarında yer almaktadır. Victoria ve Albert Müzesi'ne ait seramikler genel olarak bilinmekle birlikte¹⁰ Fitzwilliam, Ashmolean, British, Durham Şark, Edinburgh Ulusal İskoçya Müzesi ve Burrell Koleksiyonuna ait Çanakkale üretimi seramikler mevcut yayınlarda yer almamaktadır. Bu çalışma ile müze

⁶2016 yılında Glasgow Burrell Koleksiyonu Arşivi ziyaret edilmiş ve koleksiyon yöneticisi Edward Johnson tarafından seramiklere ait bilgiler bizzat alınmıştır.

⁷4 Kasım 2016'da Durham Şark Müzesi küratörü Rachel Barclay ile yapılan görüşmede, müzeye alımların o dönemde koleksiyon yöneticisi olarak çalışan kişilerin zevkleri ve bağışçılar ile olan yakın ilişkilerinin etkili olduğunu söylemiş, Çanakkale üretimi testinin de bu faktörler doğrultusunda koleksiyona girmiş olacağını aktarmıştır.

⁸2016 yılında Oxford Ashmolean Müzesi ziyaret edilmiş ve koleksiyon yöneticisi Sarah Mitchell aracılığıyla seramiklere ait bilgiler tarafıma verilmiştir.

⁹2016 yılında Cambridge Fitzwilliam Müzesi ziyaret edilmiş ve koleksiyon yöneticisi Helen Richie tarafından seramiklere ait bilgiler tarafıma verilmiştir.

¹⁰Bu alanda yapılan çalışmaların başında Gönül Öney'in "Çanakkale Seramikleri" başlıklı kitabı gelmektedir. Erken dönemli çalışmalardan biri olan kitap, Victoria ve Albert Müzesindeki hayvan figürlü Çanakkale seramikleri hakkında ayrıntılı bilgiler içermekle birlikte, diğer müzelerdeki kaplara yer vermemektedir.

koleksiyonlarında bahsi geçen hayvan figürlü seramikler literatüre kazandırılmaya çalışılmıştır. Makalede, yapım tekniği, form ve bezeme olarak daha önceden örneklerine rastlanan seramiklere benzer on üç adet hayvan figürlü seramiğin değerlendirilmesi üzerinedir.

Geleneksel çizgiden uzaklaşarak XIX. sonu ve XX. yüzyıl başı üretilen Çanakkale seramiklerinde form olarak at, aslan, eşek biçimli kaplar ve ördek başlı testiler görülmektedir. Hayvan figürlü kapların hepsi kırmızı çamurdan üretilmiş ve çarkta şekillendirilmiş olup yüz kısmındaki ağız ve sırttaki yele, yular ya da gem gibi ayrıntılar form şekillendirildikten sonra elle yüzeye monte edilmiştir. Beyaz astar ile kaplanan seramikler kahverengi, yeşil, sarı ve siyah sırlı kaplanmış ve süsleme olarak sır üstü boyama, rozet, altın yıldız ve akıtma dekor uygulaması tercih edilmiştir. Kullanılan astar, kırmızı çamurlu seramiklerde örtücü görevi üstlenmiş olup kirli beyaz, bej ya da devetüyü renklerinde. Astarın belli kusurları örtmesi ve renkleri daha belirgin bir görünüm kazandırması için kullanıldığı düşünülmektedir (Kayman, 2008: 91). Örneklerden sadece iki tanesi (Görsel 11-12) oturur vaziyette olup diğer örnekler ayakta durmaktadır.

British Müzesi Koleksiyonunda yer alan kahverengi renkli eşek ayakta tasvir edilmiştir (Görsel 4). Dikdörtgen bir plaka üzerine yerleştirilen eşeğin burnu gerçeklikten uzak, deforme bir şekilde biçimlendirilmiştir. Süs eşyasından ziyade kullanım kabı olarak tasarlanan eşeğin sırtına simetrik olarak yerleştirilen küfenin baharatlık olarak kullanıldığı tahmin edilmektedir. Henüz daha önceki çalışmalarda örneği bilinmeyen eşek formundaki kahverengi sırlı kap form olarak nadir örnekler arasında yer almaktadır.

At biçimindeki kapların hepsi (Görsel 5, 6, 7) ayakta durur vaziyette, ayakları bilezikli, uzun bacaklı ve boyunlu olarak yapılmıştır. Atların göz, kaş ve gem detayları sonradan eklenmiş olup

boyunlarında göğüs hizasında büyük rozetler bulunmaktadır. Atların kuyruklarının başlangıç noktasında kabın içine sıvı doldurmaya yarayan delik bulunmakta olup dökme işlemi ağız kısmından yapılmaktadır. Kapların gövdesinde bezeme olarak sarı, yeşil, mavi ve kırmızı sır üstü boyalarla stilize bezemeler (Görsel 6) kahverengi ve yeşil renklerle (Görsel 7) yüzeye gelişigüzel biçimde akıtılmıştır.

Aslan formundaki kapların üç tanesi hareketsiz biçimde ayakta (Görsel 8, 9, 10) iki tanesi ise (Görsel 11, 12) oturur vaziyettedir. Ayakta duran aslanların ayakları bilezikli ve boynun altında göğüs hizasında büyük rozetler yer almaktadır. Aslanların kuyruk kısmı kıvrımlı bir hareketle yele ile birleştirilmekte ve bu kısım kulp vazifesini görmektedir. Kulaklar sivri; gözler yuvarlak ve belirgin bir biçimde şekillendirilmiştir. Kalkık burnun hemen altında bıyık detayları belirlemektedir. Aslanların göz, kaş, bıyık ve burun gibi yüz detayları daha sonradan elle şekillendirilerek yapılmıştır. Stilize bir üslupla çizilmiş aslanların ağız kısımları sıvıları boşaltmak için aralıklı olarak betimlenmiştir. Kuyruğun hemen yanında yer alan delikten ise doldurma işlemi yapılmaktadır. Oturur vaziyetteki aslanlar oval bir tabla üzerine yerleştirilmiş ve önde ellerinin arasında dilimli büyük bir yaprak (Görsel 12) ve top (Görsel 11) tutmaktadır. Kapların gövdesinde ise serbest fırça darbeleriyle desenler oluşturulmuştur. Aslan biçimindeki kaplarda yeşil sır (Görsel 8, 10, 12), beyaz astar üzerine şeffaf sır uygulaması (Görsel 9) ve siyah tek renk sır (Görsel 11) tercih edilmiştir.

XIX. yüzyılda yoğun üretimleri ile dikkat çeken örek başlı testilerin ağız kısımları stilize kıvrık dudaklı, gaga ağızlı, dişi kuş başlıdır. İnce, uzun boyunlu, şişman gövdeli, düz dipli ve hayvan başlı bu testilerde kulplar genellikle burmalı (Görsel 13, 15, 16) ve düzdür (Görsel 14). Ağız kısmının hemen arkasında su doldurmaya yarayan delik bulunmakta ve boşaltım ağız kısmından yapılmaktadır. Ördek ağızlı testiler

de renk olarak sarı, kahverengi ve yeşil sır tercih edilmiştir. Seramiklerin gövdesinde sonradan eklenen kabartma ya da farklı renkler ile yapılmış çiçek, rozet, stilize yaprak ve kuş gibi betimler bulunmaktadır.

İncelenen on üç adet Çanakkale üretimi seramik, XIX. yüzyılın ilk yarısında ağırlıklı olarak müze koleksiyonlarına bağış, miras ve satın alma yoluyla dâhil olmuştur. 1871 yılında Victoria ve Albert Müzesi'ne katılan ilk seramikle birlikte başlayan bu süreç, 1981 yılında British Müzesi'ne eklenen kap ile yakın döneme kadar uzanmıştır. Avrupalı koleksiyoncular ve müzeler tarafından halen takip edilen seramikler, müzayedeler ve yasal olmayan yollarla koleksiyonlara dâhil olmaya devam etmektedir. Her biri birer kültür objesi olan ve dönemsel özelliği nedeniyle öne çıkan bu zenginliğin kayıt altına alınması önemsenmektedir.

KAYNAKLAR

- Akarca, A. (1979). *Çanakkale'de Yeni Bir Çanak Çömlek Merkezi*, VIII. Türk Tarih Kongresi Bildiriler Kitabı, 1-15 Ekim 1976, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, s.501-506.
- Altun, A. (1996). *Çanakkale Seramikleri*, İstanbul: Suna İnan Kıraç Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Enstitüsü Yayınları.
- Atıl, E. (1980). *Turkish Art*. New York: Washington D.C, Smithsonian Institution Press.
- Ayda, D. (1994). XIX. Yüzyıl Çanakkale Seramiklerinden, Ördek Başlı Testiler, *Vakıflar Dergisi*, S.24, s. 159-164.
- Ayda, D. (1995). *Çanakkale Seramikleri*, *Vakıflar Dergisi*, sayı 26, s. 373-389.
- Bakla, E. (1991). *Çanakkale Seramiklerine Saygı*, *Vip Dergi*, 19, s.195
- Blacker, J. (1919). *The ABC of Collecting Old English Pottery*, Toronto: Dent&Son.
- Chishull, E. (1747). *Travels In Turkey*, Londra.
- Çizer, S. (2008). *Çanakkale Örneğinde Batı Anadolu Seramikçiliğinin Ege Adalarındaki Uzantıları*, *Çanakkale Seramikleri Kolokyumu Bildirileri*, Antalya: Suna-İnan Kıraç Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Enstitüsü, s.21-29.
- Demirsar-Arlı, B ve Kaya, Ş. (2014). *Primitive Forms And Figures in Çanakkale Ceramics*, *Art-Sanat*, 2, 2014, s.147-161.
- Dufferin and Ava, H. G. B.(1916). *My Russian and Turkish Journals*, New York: Charles Scribner's Sons.
- Fehervari, G. (2000). *Ceramics Of The Islamic World in The Tareq Rajab Museum, London and New York*: I. B. Tauris Publishers.
- Forsyth, A. (1929). *James Whitbread Lee Glaisher, Journal of the London Mathematical Society*, 4, s.101-112.
- Işıkhani, S. (2015). *Tarihi Çanakkale Seramiklerinin Yeniden Üretimine Yönelik Güncel-Teknolojik Denemeler*, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, Sayı 34, Erzurum, s.133-169.
- Karagül, M. F. (2008). *Avustralyalıdan Gelen İki Şerbetlik Ve Kahverengi Sır Araştırmaları*, *Çanakkale Seramikleri Kolokyumu Bildirileri*, Antalya: Suna-İnan Kıraç Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Enstitüsü, s.68-73.
- Karagül, M. F. (2013). *Çanakkale ve Midilli Adası Arası Seramik Öyküsü*, *Çanakkale Araştırmaları Türk Yılığ*, Yıl: 11, Bahar 2013, Sayı 14, s. 85-105.
- Karaöz-Tekkök, B. (2018). *Çanakkale Seramikleri*; 17. Yüzyıl Sonundan 21. Yüzyıla, *Çanakkale Araştırmaları Türk Yılığ*, Yıl 16, Güz 2018, Sayı 25, s.19-35.
- Kayman, B.M. (2008). *Akköy Yöresi Fırın Cürüfları Üzerine Değerlendirme*, *Çanakkale Seramikleri Kolokyumu Bildirileri*, Antalya: Suna-İnan Kıraç Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Enstitüsü, s.91-98.
- Kılıçoğlu, E. (2019). *Ankara Etnografya Müzesi'nde bulunan Çanakkale Seramikleri*, Denizli: Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, 2019.
- Lane, A. (1957). *Later Islamic Pottery*. London: Faber and Faber.
- Laurent, P.E. (1821). *Recollections Of A Classical Tour Through Various Parts of Greece, Turkey, And Italy, Made in The Years 1818 & 1819*, Londra.
- Öney, G. (1971). *Türk Devri Çanakkale Seramikleri*, Ankara: Çanakkale Seramik A.Ş. Yayını.
- Öney, G. (1982). *Çanakkale'de Geç Devir Osmanlı Seramikleri*, *Bilim Birlik Başarı dergisi*, yıl:9, sayı:33, Ocak, 1982. s. 12-15.
- Öney, G. (2007). *Çanakkale Seramikleri*, *Anadoluda Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*, (Ed. Gönül Öney-Zehra Çobanlı), Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, s. 365-376.
- Pocke, R. (1743). *A Description Of The East And Some Other Countries II*, Londra.
- Rackham, B. (1935). *Catalogue of yhe Glaisher Collection of Pottery And Porcelain in The Fitzwilliam Museum Cambridge*, Vol. II, Cambridge University Press.
- Sevim S., Karaman, Y. *Çanakkale Seramikleri ve Eceabat Yöresi Çömlekçiliği*, II. Uluslararası Pişmiş Toprak Sempozyumu, Eskişehir, 2002, s.216-233.
- Smith, A. (1850). *A Month at Constantinople*, Londra, (first ed.) Chapter V.
- Soustiel, L. (1985). *La Céramique Islamique*, Paris: Office de Livre Éditions Vilo.
- Soustiel, L. (2000). *Osmanlı Seramiklerinin Görkemi*. XVI. –XIX. Yüzyıl, İstanbul: Suna-İnan Kıraç Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Enstitüsü.
- Tengiz, K.G. (2012). *İstanbul Çini Köşk Müzesi Teşhirinde Bulunan Kütahya Kullanım Çinileri ve Çanakkale Seramiklerinin Kataloglanması*,

Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Geleneksel Türk El Sanatları Ana sanat Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir.

- *The Fitzwilliam Museum. (1991). Curious Variations On Ceramic Themes: Geometrical And Zoomorphic Forms Exhibition, The Fitzwilliam Museum, Cambridge.*
- Uysal, A. O. (2002). *Ezine/Akköyde Tarihi Anıtlar ve Seramikçilik, Ezine Değerleri Sempozyumu Bildiriler Kitabı, Çanakkale: Çanakkale On Sekiz Mart Üniversitesi Yayınları, s.1-26.*

• **İnternet Kaynakları**

- **Görsel 1:** Lyda Gastine, Babası Gabriel Gastine'nin Evindeki Resim Atölyesinde, XIX. yüzyılın sonu, Kaynak: Soustiel, L. (2000). *Osmanlı seramiklerinin görkemi: XVI. –XIX. Yüzyıl, İstanbul: Suna-İnan Kıraç Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Enstitüsü, s. 179.*
- **Görsel 2:** Albert Smith'e ait Seramik Çizimi, Kaynak: Smith, A. (1850). *A Month at Constantinople, Londra, (first ed.) Chapter V. , s.40-41.*
- **Görsel 3:** James Blacker'a Ait Seramik Çizimi, Kaynak: Blacker, J. (1919). *The ABC of collecting old English pottery, Toronto: Dent&Son, s.43.*
- **Görsel 4:** Eşek Biçimindeki Kap
https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=237488&partId=1&searchText=%25u00e7anakkale&page=1 (Erişim Tarihi: 07.0.2020)
- **Görsel 5:** At Biçimindeki Kap
<https://webapps.fitzmuseum.cam.ac.uk/explorer/index.php?qu=C.1989-1928%20&oid=72935> (Erişim Tarihi: 07.02.2020)
- **Görsel 6:** At Biçimindeki Kap
<https://webapps.fitzmuseum.cam.ac.uk/explorer/index.php?qu=C.1990-1928%20&oid=72936> (Erişim Tarihi: 07.02.2020)
- **Görsel 7:** At Biçimindeki Kap
<http://collections.vam.ac.uk/item/O335382/animal-model-unknown/> (Erişim Tarihi: 07.02.2020)
- **Görsel 8:** Aslan Biçimindeki Kap
https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3732238&partId=1&searchText=%25u00e7anakkale+&page=1 (Erişim Tarihi: 07.02.2020)
- **Görsel 9:** Aslan Biçimindeki Kap
<https://webapps.fitzmuseum.cam.ac.uk/explorer/index.php?qu=C.1988-1928%20&oid=72934> (Erişim Tarihi: 07.02.2020)
- **Görsel 10:** Aslan Biçimindeki Kap
https://www.nms.ac.uk/explore-our-collections/collection-search-results/?item_id=320948 (Erişim Tarihi: 07.02.2020)
- **Görsel 11:** Aslan Biçimindeki Kap
https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=2019&partId=1&searchText=%25u00e7anakkale+&page=1 (Erişim Tarihi: 07.02.2020)
- **Görsel 12:** Aslan Biçimindeki Kap
Burrell Koleksiyonu Arşivi
- **Görsel 13:** Testi
Oxford Ashmolean Müzesi Arşivi
- **Görsel 14:** Testi
<http://collections.vam.ac.uk/item/O340940/jar-unknown> (Erişim Tarihi: 07.02.2020)
- **Görsel 15:** Testi
<http://collections.vam.ac.uk/item/O224727/jug-unknown/> (Erişim Tarihi: 07.02.2020)
- **Görsel 16:** Testi
[http://discover.durham.ac.uk/primio_library/libweb/action/display.do?tabs=detailsTab&ct=display&fn=search&doc=44DUR_ADLIB_DS10805&indx=4&reclds=44DUR_ADLIB_DS10805&recldxs=3&elementId=3&renderMode=poppedOut&displayMode=full&frbrVersion=&frbg=&dscrip=0&scp.scps=scope%3A%2844DUR_ADLIB_DS%29&vid=44DUR_VU1&mode=Basic&sort=rank&tab=default_tab&dum=true&v1\(freeText0\)=turkey&dsmtp=1554378800561](http://discover.durham.ac.uk/primio_library/libweb/action/display.do?tabs=detailsTab&ct=display&fn=search&doc=44DUR_ADLIB_DS10805&indx=4&reclds=44DUR_ADLIB_DS10805&recldxs=3&elementId=3&renderMode=poppedOut&displayMode=full&frbrVersion=&frbg=&dscrip=0&scp.scps=scope%3A%2844DUR_ADLIB_DS%29&vid=44DUR_VU1&mode=Basic&sort=rank&tab=default_tab&dum=true&v1(freeText0)=turkey&dsmtp=1554378800561) (Erişim Tarihi: 07.02.2020)

CUMHURİYET MODERNLEŞMESİNİN PERİFERİDEKİ TANIKLARI; GİRESUN KAMU YAPILARI*

Dr. Öğr. Üyesi Selin Karabrahimoğlu**

Dr. Öğr. Üyesi Özgür Demirkan***

Özet: Cumhuriyet modernleşmesi, modern ve ulusal bir devlet sisteminin temsili olarak; Anadolu'nun sahip olduğu içsel bileşenlerin, toplumsal yapının, topoğrafik özelliklerin ve en önemlisi zamansal bileşenlerin belirlediği yeniden inşa sürecinin ideolojik temelini oluşturur. Bu kapsamda merkezin ardından sınırlı bir içerikle ve ardıl zamanlarda periferi kentlerinde; farklı anlamlarla varlık bulan, yerellikleri ile harmanladıkları kendi modern oluşlarını ortaya koyan bu uygulamalar, Cumhuriyet ideolojisinin evrimini anlatırken modern mimarlık ve planlama tarihinin de tanıklığını yapmışlardır. Bugün, Anadolu'nun periferisine bakarak merkezi anlamak ya da zamansal ardılıkları bağlamında tersine bir okuma gerçekleştirmek mümkündür. Bu nedenlerle çalışmanın amacı; homojen, ölçülebilir, genellenebilir kabuller içeren merkez odaklı mimarlık yazımının dışında; çelişkileri, karmaşıklıkları, bilinmezleri ile periferideki yerel odaklı modernleşme deneyimini açığa çıkarmak ve modern mimarlık tarihine katkı sağlamaktır. Anadolu'nun periferisindeki Giresun çalışmanın odağına yerleştirilmiş, 1930-1980 aralığında inşa edilmiş kamu yapıları ve kentsel düzenlemeler Cumhuriyet modernleşmesinin uygulamaları olarak merkez-periferi paradigması ekseninde değerlendirilmiştir. Bu kapsamla kentte halen varlığını sürdüren yapılara odaklanan çalışmada yapılar; modernleşme sürecini tanımlayan olguların yereldeki temsili üzerinden "ideoloji", "ideal" ve "kalkınma" olarak belirlenen üç kavramla ilişkili gruplanmış, her grubun benzeşen ya da farklılaşan yönleri dönemsel gelişmeler bağlamında irdelenmiştir. Böylece, merkezin periferiye müdahalesi ve periferi kentlerde izlenen modernleşmenin yerel açılımları; Giresun odağında tartışılabilmiş, kendine modern mimarlık tarihi araştırmalarında yer bulamayan bir kent ve yapıları literatüre kazandırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Cumhuriyet Modernleşmesi, Kamu Yapıları, Giresun, Merkez-Periferi

*Bu çalışma Giresun Üniversitesi bünyesinde yürütülen SOS BAP-A-230218-73 nolu "Giresun'da Kamu Yapıları Üzerinden Cumhuriyet Mimarlığı" başlıklı Bilimsel Araştırma Projesi kapsamında hazırlanmıştır.

**Giresun Üniversitesi, Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu, Mimarlık ve Şehir Planlama Bölümü, <http://orcid.org/0000-0002-0941-8185>. Giresun Üniversitesi, Gazipaşa Yerleşkesi, Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu, Gazi Paşa Caddesi, Giresun/Türkiye, 0 454 310 10 00, selin.karabrahimoğlu@giresun.edu.tr

***Giresun Üniversitesi, Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu, Mimarlık ve Şehir Planlama Bölümü, <https://orcid.org/0000-0001-5430-1018>. Giresun Üniversitesi, Gazipaşa Yerleşkesi, Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu, Gazi Paşa Caddesi, Giresun/Türkiye, 0 454 310 10 00, ozgur.demirkan@giresun.edu.tr

PERIPHERAL WITNESSES OF THE REPUBLICAN MODERNIZATION: PUBLIC BUILDINGS IN THE CITY OF GİRESUN*

Assist. Prof. Selin Karaibrahimoğlu**

Assist. Prof. Özgür Demirkan***

Abstract: Republic modernization, as a representation of a modern and national state system, forms the ideological basis of the reconstruction process determined by the internal components of Anatolia, social structure, topographic features and most importantly temporal components. In this context, these practices, which come into existence with different meanings and reveal their own modernity that they blend with their localities, have witnessed the history of modern architecture and planning while telling the evolution of the Republican ideology in peripheral cities following the center city with a limited content and in successive times. Today, it is possible to understand the center city or to perform a reverse reading in terms of its temporal consecutives looking at the periphery of Anatolia. For these reasons, the aim of the study is to reveal its contradictions, complexities, unknowns and the locally focused modernization experience in the periphery and to contribute to the history of modern architecture apart from the center-oriented architectural writing that includes homogeneous, measurable, generalizable assumptions. Giresun, located in the periphery of Anatolia, was placed at the center of the study, and the public buildings and urban arrangements built between the years of 1930-1980 were evaluated in the axis of the center-periphery paradigm as the practices of the Republic modernization. In this context, the buildings in the study, which focuses on the buildings that still exist in the city, are grouped in relation to three concepts identified as “ideology”, “ideal” and “development” and the similar or different aspects of each group are examined in the context of periodic developments. Thus, the intervention of the center to the periphery and the local expansions of the modernization observed in peripheral cities are discussed by focusing on Giresun and this city and its buildings that could not find a place in researches of modern architectural history have been brought to the literature.

Keywords: Republic Modernization, Public Buildings, Giresun, Center-Periphery

* This study was prepared within context of Scientific Research Project (SOS BAP-A-230218-73) with the title of “Republican Architecture by Way of Public Buildings in Giresun”.

** Giresun University, Vocational School of Technical Sciences, Department of Architecture and Urban Planning, <http://orcid.org/0000-0002-0941-8185>.

Giresun University, Technical Sciences Vocational School, Gazi Paşa Street, Giresun/Turkey, 0 454 310 10 00, selin.karaibrahimoglu@giresun.edu.tr

*** Giresun University, Vocational School of Technical Sciences, Department of Architecture and Urban Planning, <https://orcid.org/0000-0001-5430-1018>.

Giresun University, Technical Sciences Vocational School, Gazi Paşa Street, Giresun/Turkey, 0 454 310 10 00, ozgur.demirkan@giresun.edu.tr

1. GİRİŞ

Her çağın kendine ait bir modernliği vardır (Baudelaire, 2010).

Her ne kadar birbirinden farklı yaklaşımlara sahip olsa da ortak saptama modernliğin küreselleşmekte ve yerelleşmekte olduğudur. Batının coğrafya, tarih ve kültürüyle tanım kazanmış modernlik deneyimi, farklı coğrafyalara açılmakta, yeni kültürel havzalarda yeşermekte, değişik dillerde yeniden anlatılmaktadır (Göle, 2002, s.153-154). Bu yayılımın eş zamanlı olmamakla birlikte (Tekeli, 2001, s.36) reform, uluslaşma gibi toplumsal kavramları var etmesi, Batı-dışındaki¹ coğrafyalarda içselleştirilmesini kolaylaştırmaktadır. Bu nedenle farklı coğrafya ve kültürlerin kendi konumlarından bakıldığında yeniden düşünülebilen, çok yönlü bir güzergahı izleyen, gören ve dillendiren bir açılıma sahiptir (Göle, 2002, s.160-161). Benzer açılımlar sunan Cumhuriyet modernleşmesi de, bilinçli ve ideolojik bir deneyim sunarak Batı'dan sosyal, ekonomik, kültürel açılardan farklılıklar barındıran Anadolu'da, modern ve ulusal bir devlet sisteminin yaratılmasının koşutu olarak görülmüştür. Toplumsal yapısı, topoğrafyası ve zamansal bileşenleri ile Anadolu, Cumhuriyetin ilanının ardından, Deleuze'un (2013) bir oluş hali olarak tanımladığı devingen yapıda, sürekli olarak yeniden düzenlenmiş, kendi oluşlarını yaratmıştır. Bu noktada, Cumhuriyet modernleşmesinin Osmanlı'da başlatılan batılılaşma/modernleşme çabaları üzerine temellendirildiğinin hatırlanması ve Anadolu'nun merkezinden periferisine yayılan yeni düzenlemelere bu bakışla yaklaşılması anlam kazanmaktadır. Sınırlı bir içerikle ve ardıl zamanlarda gerçekleştirilen bu düzenlemeler; zamanla periferideki kentlerin yerellikleri ile harmanlanarak kendi modern oluşlarını sürdürmelerini desteklemiş, Anadolu'nun

neredeysse tamamının yeniden inşa edilmesini sağlamıştır.

Bu süreçte, Erken Cumhuriyet dönemi mimarlık kültürü ve üretimi, karşı karşıya gelen ithal fikirler ile yerel gerçeklikler sonucu ortaya çıkan muğlaklık, karmaşıklık ve çelişkilere tanıklık ederek biçimlenmiştir (Bozdoğan, 2008 s.18). Dolayısıyla periferideki kentlerin bir bölümünde inşa edilen kamu yapılarının, devlet işletmelerinin, sanayi yapılarının ya da modern ilkeler uyarınca hazırlanan kent planlarının; bu muğlaklık, karmaşıklık ve çelişkileri içerdiği, aynı zamanda da merkezdeki modern uygulamaların bir modeline dönüştüğü söylenebilir. Cumhuriyet modernleşmesinin nesnelleştiği, modernin deneyimlendiği bir temsil alanı olarak devlet eliyle inşa edilmiş bu yapılar ve kentsel mekândaki uygulamalar bir taraftan dönemin ideolojik, toplumsal ve mimari izlerini güçlü bir biçimde taşıırken diğer taraftan da kendine has yerel unsurlarla harmanlanmıştır. Bu nedenle, bugün; rasyonel, gösterişsiz, nitelikli kütelleri, işlevsel plan şemaları ve sahip oldukları modern, yalın dil ile hem o dönemde merkezin öngördüğü modern düzenin somut birer tanığı, hem de yerel unsurların modernle birleştirildiği özgün örnekler olarak değerlendirilmeleri mümkündür.

Buradan hareketle çalışmanın amacı; periferideki modernleşme deneyimini açığa çıkarken, ancak merkez odaklı homojen, ölçülebilir ve genel kabüllerin dışında çelişkileri ve bilinmezleri ile yerele odaklanmaktır. Merkezle kurduğu ilişki bağlamında Anadolu'nun periferisinde bir kent olarak nitelenebilen Giresun, çalışmanın odağına yerleştirilmiştir. 1930-1980 aralığında kentte inşa edilmiş, Cumhuriyet ideolojisini yansıtan, kendine has yerel unsurlar barındıran ve dönemin mimari eğilimlerinden izler taşıyan kamu yapıları², mimari özellikleriyle modernleşmenin kentteki tanıkları olarak kabul

¹Nilüfer Göle'nin (2002) çoğulcu, alternatif, yerel modernlik gibi modernlik okumalarına eklediği ve Batı-Dışı modernlik olarak tanımladığı kavramın izdüşümüdür.

²Cumhuriyet'in ilk dönemlerine ve yeni başkent yapıları çevresine odaklanarak sınırlanan literatür, incelediği yapı tiplerinde de çoğunlukla seçicidir: Daha çok büyük ölçekli kamu yapılarına, yani yönetimi temsil eden yapılara odaklanmaktadır. (Bkz. Altan Ergut, E. (2009). Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı: Tanımlar, Sınırlar, Olanaklar, Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, Cilt 7, Sayı 13, s.121-130).

edilmiştir. Bu nedenle kamu yapıları, merkez-periferi paradigması ekseninde kent ve mimariyi tartışan bu çalışmanın temel tartışma alanıdır. Bozdoğan (2008) Cumhuriyetin ilk yıllarında, Türkiye’de modernitenin oluşum sürecini devlet temelli, devrimci, rasyonalist yapısı üzerinden tartışırken mimariyi ve kent mekânını bu sürecin somutlaştığı, deneyimlendiği bir alan olarak tanımlar. Bu eksenle, çalışma kapsamında kamu yapıları modernleşme sürecini tanımlayan olguların yereldeki temsili bağlamında tartışılmış; modernleşmenin devlet temelli yapısı “ideoloji ve erk”, devrimci yapısı “ideal”, rasyonalist yapısı ise “kalkınma” kavramları üzerinden irdelenmiştir. Kentte halen varlığını sürdüren kamu yapılarına odaklanan çalışmada, yapılar bu kavramlarla ilişkili olarak zamansal bir düzende gruplanarak; her bir grubun kendi içerisinde benzeşen ya da farklılaşan yönleri, birbirleriyle ve kentle etkileşimleri dönemsel gelişmeler bağlamında ortaya konulmuştur. Böylece merkezin yerele müdahalesi ve yerelin verdiği karşılık, periferi kentlerde izlenen modernleşme hareketinin yerel açılımları; Giresun odağında, belirli bir dönem ve aktörler üzerinden tartışılabilmiştir. Ancak periferide bir kent olarak Giresun’un üzerine yazılmış, çizilmiş, derin ve kapsamlı araştırmalar olmaması çalışmaya kaynaklık eden verilerin oldukça sınırlı bir boyutta kalmasına neden olmuştur. Dahası kentin imarına ve gelişimine ilişkin birincil kaynak olarak gösterilebilecek Giresun Belediyesi arşivi, 1980 tarihindeki sel baskınında yok olmuştur. Bu nedenle, çalışmada modernleşme hareketinin kentteki yerel açılımları, sınırlı bir literatür, yerel aktörler, kent fotoğrafları ve yerel gazetelerin kaynaklığında okunabilmiş ve tartışılabilmiştir. Bu şekilde kendine modern mimarlık tarihi araştırmalarında yer bulamayan bir kent ve yapıları, Cumhuriyet dönemi modernleşmesinin tanıkları olarak literatüre kazandırılmaya çalışılmıştır.

2. CUMHURİYET MODERNLEŞMESİNİ ‘PERİFERİ’ ÜZERİNDEN OKUMAK

Kuruluşundan itibaren bir aydınlanma geleneği içinde olan Cumhuriyet, köktenci bir çağdaşlaşma/modernite projesini uygulamaya çalışmıştır (Tekeli, 1995, s.1). Cumhuriyetin idealize ettiği modernliği, Batı-modernliğinden farklılıklar içeren, kendine özgü tarihsel ve kültürel gelişimi bağlamında ortaya koyarak (Ahıska, 2006, s.15), siyasal ve yönetsel kavramların odağında tartışan, merkez/periferi³ paradigması üzerine en kapsamlı çalışma Şerif Mardin (2009) tarafından gerçekleştirilmiştir. Tarih boyunca kentlerin konumları ve birbirleriyle ilişkileri aynı zamanda toplumun varlığını ortaya koyan etkenlerden biri olarak kabul edilmiş, bu anlamda merkez ve periferi tanımlanmasının sınırlarını belirlemiştir. Buna göre; merkezin konumlanması periferiyi de etkilemektedir. En basit tanımlamayla merkez; derinlik, kalp gibi yoğun anlamların ve yerçekiminin odağı, içten etkinliğin başladığı ve dıştan başlayan etkinliğin bittiği yerdir. Merkezler içte var olmaları ve içsellikleriyle aynı zamanda her yönden dıştan uzakta olmalarıyla tanımlanırlar. Çeper/periferi/çevre⁴ ise sınırlara, dış kenarlara ve onunlabirlikte için dış olduğu hudutlara yakındır. İçinde yönlülük vardır, eşiklere yakın olmakla beraber eşik değildir. Aynı zamanda bir alanı vardır ve hududun iç çizgisine birleşir ve onu içine alır. Oysa bu kavramları konum ve uzaklık ilişkisinde irdelenen tanımlamaların ötesinde değerlendirilmeli, merkez; çevresini etkileyen, bir anlamda bütün toplumsal bileşenleri içeren değişimin başlangıç yeri, çevresel, zamansal bileşenlerle bağlantılı bir çıkış noktası (Durmuş, Gür, 2017, s.77) olarak kabul edilmelidir. Toplumsal bir boyuta sahiptir. Her toplumun bir merkezi olduğu (Shils, 2002, s.89) gibi her merkezin de bir periferisi

³Çevre, “çeper” ya da “periferi” olarak da tanımlanmaktadır. Çalışmada kavramın anlamsal karşılığı için “periferi” kelimesi kullanılmıştır.

⁴Mardin, (2009) ‘çevre’nin temel yeri olarak ‘taşra’yı kabul etmektedir, dolayısıyla çalışma kapsamında periferi, çevre ve taşra kavramları aynı düzlemde tartışılmıştır.

bulunmaktadır.

Merkez-çevre paradigmasında, çevrenin, her zaman dağınık bir alan olarak heterojen bir görünümde olduğu; merkezle aralarında, önemli farklılıklar içeren çeşitli unsurları barındırdığı öngörülür. Çevreyi oluşturanların kendi içinde, zamanla ortaya çıkardıkları bu farklılıklar, yeni alt kategorilerin tanımlanmasını gerektirir. Çünkü çevre aktörlerinin tutum ve yönelimleri, merkezle ilişkiler açısından tek bir çevre kategorisinin tanımlanmasını olanaksız kılar. Bu durumda periferideki her kentin, periferi olma durumunu da farklılaştır. Periferinin merkezle arasındaki mesafenin çok daha ötesinde; kentlerin sahip oldukları ulaşım olanakları, merkezle kurdukları ekonomik ve yönetsel ilişki düzeyi bu farklılaşmada belirleyicidir. Bu nedenle çevre, yakın çevre ve uzak çevre olarak (Gönenç, 2006, s.130) ya da periferi yarı periferi olarak tanımlandığında daha anlamlı bir yaklaşım sunar. Yarı-periferi kavramı, merkez ile periferi ilişkisine daha dinamik bir özellik kazandırırken, sınırlı da olsa, periferiden merkeze doğru bir geçişin de olabileceği, yerelin de merkezi etkileme gücüne sahip olabileceği varsayımına dayanır (Ersoy, Şengül, 1997, s.74).

Cumhuriyetin ilk yıllarında, Anadolu'da, nesnel ve evrensel karakteri ile modernliğin merkezi; kültürel anlamda toplumu yöneten semboller, değerler ve inançlar düzeninin kaynağı, kısaca modernlik söyleminin üretildiği yer Ankara olmuştur (Düzenli, 2009, s.122). Ankara'nın başkent olarak belirlenmesi ile modernleşmenin merkezi eksen değiştirmiş (Tanju, 2008, s.168-185), öncesinde periferide bir kent olan Ankara, yeniden inşa edilirken kamu yapısı ve konut gereksinimi artmıştır. Dünya ile eşzamanlı olarak gelişimini sürdürmemiş coğrafyalarda izlenen kentleşmenin gecikmesi gibi Ankarada da kamu örgütlenmesi gereksinimleri ve buna bağlı yapı eksikliği biriktirmiştir (Vanlı, 2006, s.250). Diğer taraftan, Osmanlı döneminde İstanbul'un ve kimi

liman kentlerinin dışında Anadolu'da kent olarak tanımlanabilecek yerleşim yerlerinin olmadığı, ancak Ankara'nın başkent ilan edilmesinin ardından Anadolu'da yeni kentsel alanların ortaya çıkmaya başladığı kabul edilir (Keleş, Mengi, Özgül, 2012, s.16). Bu süreçte periferideki kentler için de planlı bir gelişme öngörülmekle birlikte merkez-periferi ilişkisinin asimetrik bir düzene sahip olması, bu kentlerdeki modernleşme deneyiminin merkeze oranla sınırlı bir düzeyde kalmasıyla sonuçlanmıştır (Ahıska, 2006, s.18). Oysa 1923'ten sonra açılan bir dizi kurum ve çıkarılan kanunlarla bu alanların planlanması, yönetimi ve kaynak sorunu çözümlenmeye çalışılmış, 1930 yılında Belediyelere imar plânı hazırlama mecburiyeti getirilmiş, (Ünal, 1987, s.13) başta konut sorunu olmak üzere kentsel hizmetlerin sunumuna ve sorunların çözümüne ilişkin bir yaklaşım geliştirilmiştir (Göymen, 1982, s. 81). 1933 yılında ise şehir planlama çalışmalarını düzenlemek amacıyla Belediye Yapı ve Yolları Kanunu çıkarılmıştır (Ünal, 1987, s.13). Ancak bu süreçte daha çok başkentteki yapı eksikliğinin giderilmesine ve güçlü bir merkezin inşasına odaklanılmış; merkezi otorite tarafından idealize edilen, Anadolu'daki yayılımı gerek ekonomik gerekse fiziksel imkansızlıklar nedeniyle daha sınırlı bir içerikle gerçekleşen modernlik söylem ve uygulamaları ancak 1940'lı yılların ardından periferide yaygınlaştırılmıştır. Bu süreçte modernleşme tıpkı merkezde olduğu gibi periferide de, modern ilkeler ve merkezi söylemler bağlamında inşa edilen kamu yapıları, devlet işletmeleri, sanayi yapıları ya da hazırlanan kent planları ile somutlaşarak temsil edilmiştir. Bozdoğan (2008) kitabında dönemin gazetelerinden Hâkimiyet-i Milliyede yer alan; "Birkaç seneden beri dünyanın her tarafında yeni asrın yeni mimarisi inkişafa başlanmıştır. Genç mimarlar artık eski zihniyet ve aneleri kırarak hakikate doğru yürümektedirler. Şayan-ı memnuniyettir ki Ankarada yapılan bazı yeni inşaat bu mimarinin tezahüratındandır"

şeklindeki haberlere değinerek yeni mimarinin gelişinin, 1930'da iki sayfalık bir başyazı ile kutlandığını anlatır. Buna göre toplum, dönem mimarisini "yeni" olarak tanımlamaktadır ve eskinin yıkılıp yeninin inşa edilmesini toplumun dönüşümünün ideolojik temsili olarak kabul etmektedir. Cumhuriyetin ilk yıllarında kamu yapıları bir çeşit Osmanlı sentezi olan I. Ulusal Mimarlık Akımı etkisinde tasarlanırken 1930 sonrasında "modern" olanı "milli" olanla uzlaştırmaya yönelik çabalarla şekillenmiş, II. Ulusal Mimarlık Akımı Anadolu mimarisinin yeniden yorumlanması fikrine bağlı olarak oluşturulmuştur (Bozdoğan, 2008, s.273). 1950'li yıllarda ise ülkenin uluslararası ekonomik sistemle bütünleşmesi ve liberal ekonomilerin güçlenmesi yeni yapı türleri ve ulaşım biçimleri ihtiyacını doğurmuş; demiryolu odaklı ulaşım sistemi, karayolu odaklı bir gelişim izlemeye başlamıştır. Üslup ve forma ilişkin uluslararası kavramların daha etkili bir hale geldiği bu dönemde, mimarlar eklektik bir yaklaşım sergilemeye başlamışlardır (Tapan, 2007, s.113). Tüm bu gelişmeler mimaride uluslararası bir üslup arayışını ortaya çıkarmış, ulusal bir mimarlık arayışından vazgeçilmiştir (Tanyeli, 1998, s. 237). Cephele artık daha yalın ve rasyoneldir. Plan ve biçim çözümleri prizma üzerine kuruludur. Vaziyet planlarına, işlevsel geometrik elemanlar olan dikdörtgenler ve kareler hakimdir. 1960 sonrasında ise mimarlık hızlı endüstrileşme etkisinde şekillenmiştir. Yapı malzemesindeki çeşitlenme ve yeni teknolojiler mimari formu çeşitlendirmiştir.

1970'lerde ülkenin izlediği özellikle politik alandaki çalkantılı seyir sonrası herkese açık ve erişilebilir olması beklenen kamu yapıları, tapınak anıtsallığında ve özel mülk korunaklığında inşa edilmiş, modern mimarlık dili kompozisyonel ve strüktürel özgürlüklerini yitirip neoklasikleşmiştir (Balamir, 2003, s. 21). Merkezle kurduğu fiziksel, ekonomik ve

yönetmel ilişkiler bağlamında yarı periferi olarak tanımlanan kentlerde bütüncül yaklaşımlı ve kapsamlı içerikle uygulanan bu sürecin periferi kentlerde daha sınırlı ve tekil, daha çok yapı odaklı müdahalelerle karşılık bulunduğu izlenmektedir. Buna rağmen periferi kentlerde merkezin yüksek idealleri ve kültürü karşısında yerelliğe vurgu yapılarak, yerelliğin sunduğu yeni açılımlarla farklı bir kültürel birikim yaratılmış, ve zamanla etkileri kentsel mekânda ve mimaride gözlemlenebilen tarihsel bir zenginlik ortaya çıkmıştır (Gönenç, 2006, s.130).

Diğer taraftan mimarlığın; ideoloji, erk, politika, ekonomi vb. karşısında sürdürdüğü görece özerklik ve mimarlık ya da mimarlık dışı birçok aktörün belirleyici olduğu bir süreç sonucunda oluşması, birden çok açıklamayı ve okumayı mümkün kılar (Göle, 2002, s.153). Periferide devlet eliyle inşa edilen kamusal mekân modellerinin ya da kent planlarının, temelde merkezin ilkeleri ve amaçları bağlamında varlık bulmalarına rağmen yerel aktörlerin ve yerel koşulların belirlediği yere özgü farklılıklar barındırdıkları söylenebilir. Bu bakışla, literatürde kendisine yeterince yer bulamamış periferi kentlerdeki mimarlık uygulamaları, çalışmaya konu edilen kent örneğinde olduğu gibi, farklı açılımlarıyla kent ve mimarlık araştırmaları için geçerli kuramsal bir çerçeve sunar. Bu nedenlerle, Giresun, merkezle kurduğu dolaylı ekonomik, fiziksel ve sosyal ilişki nedeniyle periferi bir kent olarak çalışmanın odağında yer almaktadır.

3. PERİFERİDE BİR CUMHURİYET KENTİ; GİRESUN

Cumhuriyet'in ilanı ile il statüsüne evrilen Giresun'un sahip olduğu organik doku, bir Cumhuriyet kenti olarak toplumsal, topoğrafik ve ekonomik bileşenlerin etkisiyle yeniden biçimlenmiş; kent, modern planlama yaklaşımlarının ekseninde günümüzdeki formunu temellendiren uygulamalara sahne olmuştur. Kentin Zeytinlik Mahallesi, Kale içi

ve çevresindeki ilk yerleşim alanı, Cumhuriyet döneminde kale eteklerinden doğu ve batı aksına uzanan bir güzergahta ilerlemiştir. Zamanla sahip olduğu liman ve deniz ile kurduğu ilişki, Şebinkarahisar yolu üzerinden bölgenin iç kesimleriyle bağlantısını güçlendirirken, tarımsal bir ürün olarak fındığın kentin iktisadi ve fiziki yapısına katkısı bölgenin önemli yerleşimlerinden biri haline gelmesini sağlamıştır (Demirkan, Karabrahimoğlu, 2018, s.868). Bu süreçte kentteki imar hareketlerini ivmelendiren gelişmeler farklı işlevlerdeki yapıların kent merkezine eklenmesini, eş zamanlı olarak kentin merkezinden çeperine yeni konut alanlarının oluşmasını desteklemiştir. 1933 yılında çıkarılan Belediye Yapı ve Yolları Kanunu kapsamında Anadolu'nun periferisindeki kentler için tasarlanan planlardan birisi Giresun (1933) için de hazırlanmıştır.⁵ Ancak kentin gelişimini etkileyen asıl plan 1964'te Mimar Bilge İşman tarafından projelendirilmiştir (Kabacaoğlu, Dervişoğlu, 2019, s.38). Dolayısıyla Giresun'da; Erken Cumhuriyet döneminde konum olarak Ankara'ya yani merkeze yakın, Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren kalkınma atılımlarının belirgin bir biçimde izlenebildiği kentlerdeki⁶ 'ya da ekonomik ve politik olarak güçlü, dolayısıyla merkezle daha etkili iletişimde bulunan kentlerdeki⁷ bütüncül yaklaşımlarından uzak; sınırlı, tekil ve yapı odaklı müdahalelerin gerçekleştirildiği söylenebilir.

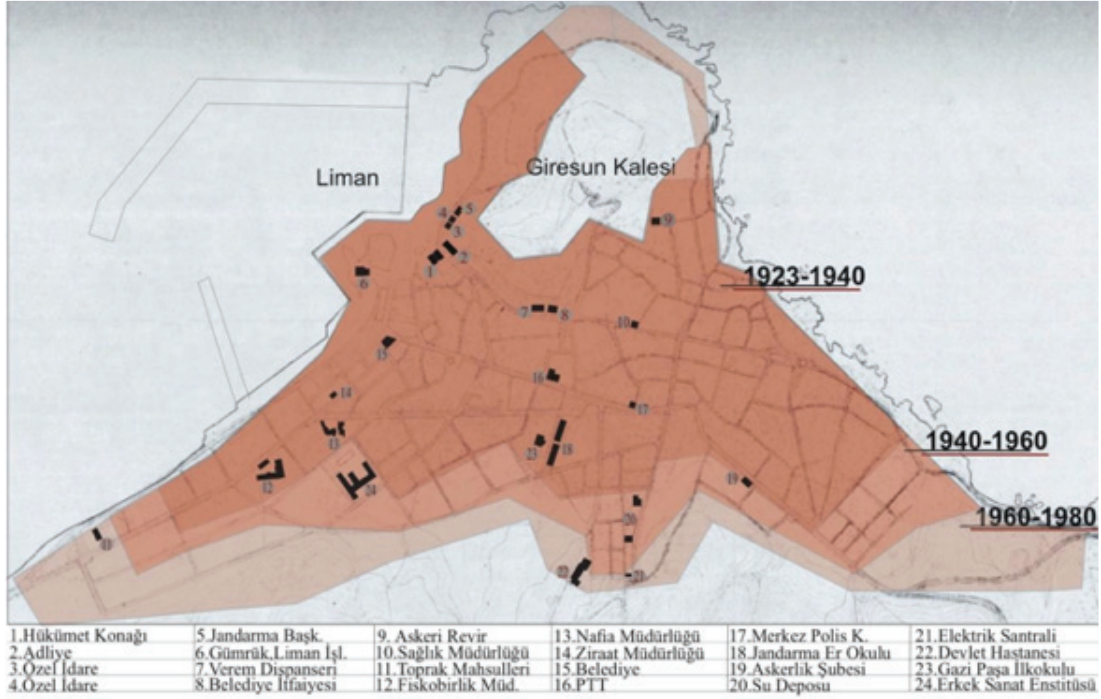
Anadolu'nun tamamında yoğun nüfus hareketlerinin izlendiği; politik, ekonomik

ve toplumsal anlamda farklı dinamiklerin şekillendirdiği 1950'li yıllar (Tekeli, 2001, s.30) ise; Giresun için önemli gelişmelerin başlangıcı olmuş, bir taraftan Anadolu'nun büyük kentlerine göç verirken diğer taraftan kendi köylerinden kent merkezine göç almıştır. Bu nüfus hareketliliğinin sahil yolunun ve limanın inşası ile zamansal paralelligi, kentin ekonomik anlamdaki gelişimini görece desteklerken yeni işlevler ve mekânlara gereksinim duyulmuş, kent gelişimini kıyı boyunca doğu-batı aksında sürdürmeye başlamıştır. 1950'li yıllarda ekonomik göstergelerin iyileşmesi; yeni düzenin yeni işlevlerini karşılayacak, yaratıcı güçlerini modernleşmenin sunduğu kavramsal derinlikten alan mimari yapıların kent mekânına eklenmesinin de başlangıcı olmuştur. 1960'lı yıllara kadar belirgin bir nüfus artışı yaşamayan ve mevcut konut stoğunu kullanan kent, bu tarihten itibaren hızlı bir gelişim sürecine girmiştir. Modern kent düzeninin gerektirdiği yapılara olan ihtiyaç; hem var olanların yeniden işlevlendirilmesi hem de yenilerinin kent mekânına eklenmesiyle karşılanmıştır (Görsel 1). Dolayısıyla 1930-80 aralığında kentte inşa edilen kamu yapılarını modernleşme deneyimini periferide nesnelleştirilen yapılar olarak kabul etmek mümkündür.

⁵Kentte belirlenen ilk harita çalışmalarının 1933 tarihli başladığı bilinmektedir. Aynı tarihte Giresun'un ilk imar planı Anakara Belediyesi İmar Müdürlüğü tarafından hazırlanmış ve Nafia Vekaler, (Bayındırlık Bakanlığı) tarafından onanmıştır. Planda Giresun bugünkü merkez ve Gazi Paşa Caddesi ve çevresi ele alınmış olup, liman ve karayolları henüz bulunmamaktadır. bir kent planından bahsedilmektedir (Bkz. Bekdemir, Ü., Fatsa, M. (2015). Geçmişten Günümüze Giresun, İstanbul: Giresun İl Özel İdaresi Yayınları, s.252.). Ancak bu haritaya ilişkin herhangi bir yazılı ve görsel bilgiye ulaşılamamıştır.

⁶Devlet bir taraftan, ulaşım, altyapı ve ağır sanayi yatırımlarını yürütürken, diğer taraftan Anadolu'da ekonomik canlanmayı sağlamak için sanayi yerleşimleri kurmuştur. Sovyetler Birliği başta olmak üzere dış ülkelere aldığı kredi, yatırım ve planlama desteği ile kurulan Sümerbank Umum Müdürlüğü, devletçi ilk yatırımlarını, Kayseri (1935), Nazilli (1937), Bursa (1937), Konya Ereğli (1937) ve Malatya (1939) gibi Anadolu kentlerinde fabrikalar kurarak gerçekleştirmiştir. (Bkz. Asiliskender, B. (2009). Cumhuriyet Sonrası Kalkınma Hareketi olarak Sanayileşme ve Mekânsal Değişim, Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, Cilt 7, Sayı 13, 153-169.)

⁷Lambert'in 1937 tarihli Trabzon imar planı; yine 1939 tarihli Erzurum imar planından hareketle bu kentler merkeze politik anlamda daha yakın ve güçlü kentler olarak kabul edilebilir.



Görsel 1. Dönemsel kent gelişimi ve 1930-1980 aralığında kentteki kamu yapıları (Yazarlar tarafından hazırlanmıştır, Kaynak: Giresun İmar Planı Araştırmaları, 1960)

4. GİRESUN'DA CUMHURİYET MODERNLEŞMESİNİN MEKÂNSAL TANIKLARI; KAMU YAPILARI

Cumhuriyet modernleşmesi; ekonomiden özel ve kamusal yaşama, kentten mimarlığa dek her şeyin yüce bir aklın iç tutarlılığı ile hesaplanmış eylemleri sonucunda yeniden düzenlendiğini ideolojik bir meşrulaştırma girişimidir (Tanyeli, 2003, s.160). Dolayısıyla erk odaklı, seküler, kolektif, rasyonel, sanayi ve teknoloji merkezli (Arıtan, 2019, s.179), esnek ve pragmatik (Belge, 2001, s.38) yapısıyla toplumu ve kurumlarını, mimariyi ve kenti biçimlendirmiştir. Ancak bu genel çerçeve içerisinde; modernleşme çabası ile gerçekleştirilen devrimler siyasal olarak toplumsal ve bireysel kimliğin belirlenmesini sağlamışsa da, sosyal ve mekânsal olarak değişimi asıl tetikleyen, devletin özellikle ekonomik kalkınma için aldığı kararlar ve ortaya koyduğu uygulamalar olmuştur (Asiliskender, 2009, s.153). Bu nedenlerle Cumhuriyet modernleşmesinin çok katmanlı bir yapıya sahip olduğu söylenebilir.

Aydınlanmacı, akılcı ve planlamacı özümüyle felsefi; ulus-devlet temelli demokratik yapılanması ile kurumsal; kitlesel, üretim ve tüketim örüntüsü ile ekonomik; mülkiyet hakkına sahip yurttaş kurgusu ile sosyal boyuta sahiptir ve aslında bu katmanların biçimlendirdiği bir süreçtir (Çalışkan, 2014, s. 53). Cumhuriyet modernleşmesi ve söylemleri, ideoloji, idealizm ve kalkınma gibi kavramların temsili üzerinden merkezin yerele müdahalesi ile güçlü bir anlamsal birliktelik kurmaktadır. Bu nedenle çalışma kapsamında kamu yapıları modernleşme sürecini tanımlayan olguların yereldeki temsili bağlamında tartışılmıştır; bu olguların çoğaltılması ya da farklılaştırılması mümkün olmakla birlikte, modernleşmenin devlet temelli yapısı “ideoloji ve erk”, devrimci yapısı “ideal”, rasyonel yapısı ise “kalkınma” kavramları üzerinden irdelenmiştir.

Kentte söz konusu dönemde inşa edilmiş meydanlar, simgesel yapılar, parklar ve güç tanımlamalarını anlatan resmi yapılar

ideolojinin/erkin mekânsal tanıkları, modernin idealleri doğrultusunda birey yetiştiren okullar ve yerel hizmetin bir temsilcisi olarak belediye binası idealin mekânsal tanıkları ve kentin iktisadi gelişimine damgasını vuran yapılar ise kalkınmanın mekânsal tanıkları olarak tartışılmıştır. Bu kavramlar merkezdeki söylemlere periferinin verdiği cevapların aranmasına geçerli bir zemin yaratır, çünkü merkezin söylemi yerelde uygulamaya dönüşmüştür. Ancak kent, söz konusu döneme ilişkin sınırlı bir yapı stoğuna sahiptir. Kentte Atatürk evi, Atatürk müzesi, tiyatro ya da opera binası gibi farklı işlevlere hizmet eden farklı yapı türleri bulunmamaktadır. Çalışmanın konu edindiği dönemde inşa edilen ve modern mimarinin kentteki nitelikli sembollerinden birisi olarak kabul edilebilecek Giresun Sineması,

Kültür Sitesi ya da bir endüstri mirası olarak değerlendirilmesi halinde kentte ciddi toplumsal, kültürel ve ekonomik katkılar sağlayabilecek Aksu-Seka yerleşkesi günümüze değin varlığını sürdürememiştir. Öte yandan Cumhuriyetle birlikte Anadolu kentlerinde inşa edilen Hükümet konaklarının bir örneği Giresun'da bulunmamaktadır, çünkü kentteki Hükümet Konağı Geç Osmanlı döneminde inşa edilmiş, Cumhuriyet döneminde de valilik olarak işlevini sürdürmüştür. Bu nedenle kentin sınırlı yapı stoğu içerisinde, mimari niteliğini koruyabilmiş, anlamını ve varlığını sürdürebilmiş; inşa zamanı, konumu ve mimari bileşenleri ile modernleşmenin kent merkezindeki tanıkları olarak değerlendirilebilecek kamu yapıları çalışmaya konu edilmiştir (Görsel 2).



1923	1940	1960	1980
Gazi Paşa İlköğretim	Belediye Binası	Adliye Binası	
Cumhuriyet İlköğretim	Erkek Sanat Enstitüsü		
10. Yıl Anıtı	Fiskobirlik Genel Müdürlük		
Cumhuriyet Meydanı	Binası ve Depo		
Taşbaşı Parkı			

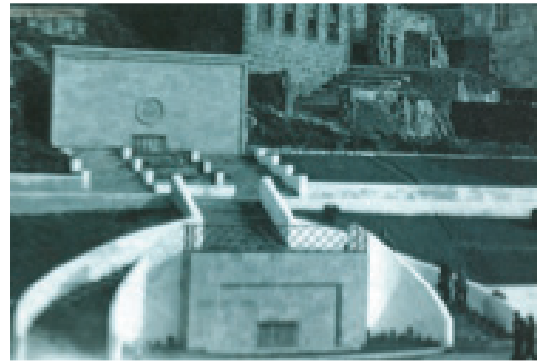
Görsel 2. Cumhuriyet Dönemi kent merkezi ve çalışma kapsamında irdelenen kamu yapılarının kentteki konumları (Yazarlar tarafından hazırlanmıştır)

4.1. İdeolojinin/Erkin Mekânsal Tanıklığı/10. Yıl Anıtı, Cumhuriyet Meydanı, Taşbaşı Parkı, Adliye Binası

Cumhuriyet'le birlikte oluşmaya başlayan yeni yaşam şekli, kentsel mekânda da yeni biçimlerini ortaya çıkarmıştır. Meydanlar ve parklar, Osmanlı döneminin aynı zamanda buluşma yeri olarak cami vb. mekânların yerini almış, kentlinin yeni yaşam ritüellerinde önemli bir yer edinmiştir (Taşçı, 2014, s.155). Kent mekânında görünür hale geldiğinde ideoloji, bir anlam taşımaya ve bir mesaj iletmeye başlamaktadır (Erzen, 2019, s.154). Bu anlamda meydanların, işlevsel anlamda bir araya gelme, tören mekânı olma gibi işlevlerle ideolojik bir temsil aracı; parkların modern sosyalleşme şekillerini öneren, bunlara olanak tanıyan mekânsal düzeniyle ideolojinin yaşam şekline dönüşümünü sağlayan bir sosyalleşme aracı; anıtların ise ideolojinin nesnel figürlerle somutlaştırıldığı bir sahne olarak okunması mümkündür. Bu bakışla, Cumhuriyet ideolojisinin kentteki en önemli tanıkları Cumhuriyet Meydanı (Görsel 3) ve Cumhuriyetin ilanının 10.yılı anısına inşa edilen 10.Yıl Anıtıdır (Görsel 4). Her ikisi de, kentin Osmanlı dönemindeki idari merkezi olarak tanımlanabilecek Hükümet konağı⁸ odaklı alanın hemen alt kotunda ve bu alan

ile bağlantılı bir noktada konumlandırılmıştır. Cumhuriyet Meydanı, Cumhuriyet kutlamalarının mekânı olarak dönemin modern anlatısının toplumsal boyutuyla sergilendiği bir sahne görevi üstlenmiştir. 10. Yıl Anıtı ise bu modern anlatıyı güçlendiren bir sembol olarak, meydanın topografik olarak yüksek bir noktasında konumlandırılmıştır. Katı, dikdörtgenler prizması şeklindeki kütesinin sahip olduğu yalın, geometrik modern çizgilerle, dönemin modern mimarisine atıfta bulunmakta, dönemin ideolojisini temsil etmekte; anıtın ortasına yerleştirilen çelenk motifi ise modern kutlama ritüellerini hatırlatmaktadır. Meydandan anıta ulaşım, dönemin kamu yapılarında rastlanan sıralı, alt kotta dairesel geometride biçimlendirilmiş merdivenlerle sağlanmıştır. Anıtın çevresi ise eğimden yararlanılarak teraslanmış, böylece daha da tanımlı hale gelen anıt meydanının ideolojik anlatısını güçlendirilmiştir. Yapımında kentteki kamu yapılarının çoğunda olduğu gibi yöreden çıkarılan kesme andezit taşlar kullanılan anıt; diğer kentlerdeki benzer anıtlardan, topografik verilerin belirlediği konumu ve yerel malzemesi ile farklılaşmış, yere özgü bir nitelik kazanmıştır.

Cumhuriyetin ilk yıllarında evin dışında



Görsel 3, 4. Cumhuriyet Meydanı ve 10.Yıl Anıtı (Işık, Dervişoğlu, 2011)

⁸Hükümet Konağı 1887 tarihinde Geç Osmanlı döneminde inşa edilmiş, topoğrafik anlamda kente hâkim bir noktada konumlandırılmıştır. Yapı sahip olduğu mimari karakter ve dönemsel anlatı ile günümüzde de kentin simge yapılarından biri olma özelliğini koruyabilmiştir. Yapı Cumhuriyet döneminde de Valilik olarak kullanılmaya devam edilmiştir.

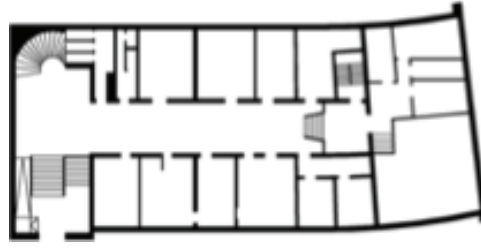
sosyal bir yaşantı modern kent yaşamının bir parçası olarak görülmüş; bu amaçla gezinti, buluşma, dinlenme mekânı olarak parklar inşa edilmiştir. Bu bakışla kentte 1930'lu yıllarda bu parkların bir örneği olarak İskelebaşı Mevkii'nde Taşbaşı Parkı inşa edilmiştir (Görsel 5). Yol seviyesinden yüksek bir kotta konumlandırılan, geometrik formların kullanıldığı mekânsal bir düzenlemeye sahip parka ulaşım, aynı yıllarda inşa edilmiş 10.Yıl Anıtı'nın simetri ekseninde konumlandırılmış, Anıtın merdivenleri ile benzer özelliklere sahip merdivenlerle sağlanmıştır (Görsel 6). Öte yandan yerel bitki örtüsüne uygun bitkiler kullanılması ve denize sıfır konumu; parka yerel bir ifade kazandırmıştır. Mekânsal kurgusu ve temsil ettiği anlamsal ifade ile Taşbaşı Parkı, zamanla kentlinin uğrak noktalarından birisi haline gelmiştir. Öyle ki o dönemde gazetesinde;⁹ Cumhuriyet ideolojisinin güçlü bir temsilcisi olan Halkevinin Taşbaşı Parkı'nda yaptığı etkinliklere, yine parkta açık sinemanın varlığına ve gösterimlere ya da "garden parti"

olarak tanımlanan etkinliklere, devlet büyükleri için parkta verilen yemeklere ilişkin haberlere sıkça yer verildiği izlenmektedir (Yeşil Giresun, 1933; 1938). Ayrıca kentin o dönemki günlük yaşantısı hakkında bilgi veren "Osman Fikret Topallı Giresun Günlükleri" adlı kitaptan da anlaşıldığı üzere Taşbaşı Parkı o dönemde sosyal hayatın merkezi haline gelerek kentlinin önemli uğrak yerlerinden biri konumunda olmuştur (Koçak, 2017). Bu anlamda Taşbaşı Parkı hem idareciler hem de halk tarafından kentin modern yüzünün ve dönem ideolojisinin mekânı olmuştur. Cumhuriyet Meydanı, 10.Yıl Anıtı ve Taşbaşı Parkı'nın birbirini tamamlayan ve etkileyen mekânsal düzeni ve anlamsal bütünlüğü zamanla bu bölgeyi, ideolojiyi temsil eden kamusal bir açık alana dönüşmüştür (Görsel 7). Dolayısıyla çalışmaya konu edilen diğer yapıları var eden tekil mekânsal müdahalelerden farklı olarak bütüncül bir anlayışla düzenlendiklerini söylemek mümkündür.



Görsel 5, 6, 7. Taşbaşı Parkı inşa edilirken (Hüseyin Menteşeoğlu kişisel arşivi), Taşbaşı Parkı'nın girişi (Işık, Dervişoğlu, 2011), Cumhuriyet Meydanı, 10. Yıl Anıtı ve Taşbaşı Parkı'nın tanımladığı bölgenin planı (Yazarlar tarafından hazırlanmıştır)

⁹Yeşilgiresun gazetesi; erken Cumhuriyet döneminden günümüze Anadolu'nun periferisinde bir kentin hem fiziksel mekânının gelişiminin en önemli tanığı hem de en önemli arşivlerinden birisidir (Bkz. Karabrahimoğlu, S., Demirkan, Ö. (2019). Yeşilgiresun Gazetesi Üzerinden Dönemsel Bir Okuma; Giresun'da Kent ve Mimari, VI. Yıldız Uluslararası Sosyal Bilimler Kongresi, Bildiri Tam Metin Kitabı, s.1945)



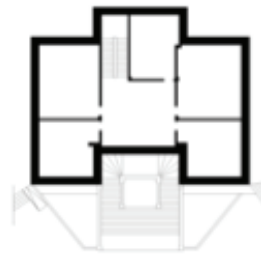
Görsel 8-9,10. Adliye binası görünüşü, Adliye binası kat planı (Yazarlar tarafından hazırlanmıştır), Adalet Heykeli (http://www.sanalmuze.org)

Kamu yapıları, Cumhuriyet'in ilk yıllarında kentlerde inşa edilerek; gerek mimari özellikleri ile, gerekse işlevsel olarak devlet ideolojisini temsil eden yapılardır. Bu anlamda kentte, merkezin gücünü doğrudan temsil eden, ideolojinin/erkin kentteki mekânsal tanığı olarak tanımlanabilecek Adliye Binası (Görsel 8-9), merkezin öngördüğü çağdaş kent yaşantısının gerekliliklerini karşılamak amacıyla Hükümet Konağı'nın hemen karşısındaki erkek cezaevinin yerine 1960'lı yıllarda inşa edilmiştir. Geniş saçakları, yatayda gelişen dikdörtgenler prizması şeklindeki kütle ile yekpare ve yalın bir cephe anlayışına sahiptir. Sıralı dizi pencerelerinin yarattığı monoton cephe düzeni girişin vurgulandığı kübik girinti ile bozulmuştur. Yapının yan cephesinde kullanılan uzun ve dar pencereler ise 1950'li yılların modern üslup özelliklerindedir. Yapının inşasında Giresun Bıçakçı köyünden çıkarılan kesme andezit taşların kullanılması, (İltar, 2014, s.7) yapıya yerel bir kimlik kazandırırken; yapı döneminin modern mimari eğilimlerini temsil etmesi ile kentin genel dokusundan farklılaşmıştır. Ayrıca 1959 tarihinde Türkiye'de çağdaş heykel sanatının öncülerinden Şadi Çalık¹⁰ tarafından sipariş usulü

ile yapılan "Adalet Sembolü" isimli heykel de bina cephesine yerleştirilmiştir (Görsel 10). Hem idari merkezin devamlılığı kapsamındaki mevcut mekânsal yönelimlerin hem de yerel topoğrafik şartların belirlediği konumuyla yapı uzun yıllar varlığını sürdürmüştür.

4.2.İdealin Mekânsal Tanıklığı / Gazi Paşa İlköğretim, Cumhuriyet İlköğretim, Erkek Sanat Enstitüsü, Belediye Binası

Eğitim yapıları bu dönemde, sahip oldukları modernist mimari karakter ile merkezin öngördüğü idealleri periferide yaygınlaştırarak Cumhuriyetin öğretileri doğrultusunda birey yetiştiren kurumlardır. Kentte inşa edilen ilk Cumhuriyet dönemi eğitim yapısı ise inşasına 1903'de başlanmasına karşın 1932'de tamamlanabilen Gazi Paşa İlköğretim Okulu'dur. Kısmen parçalı bir kütleyle sahip yapı, kırma çatısı, geniş saçakları, kemerli ve söveli tekil pencereleri, yalın kütleli cephe düzeni, orta aks üzerindeki anıtsal merdivenleri ile döneminin eğilimlerini yansıtmakta, yapı malzemesi olarak taş kullanılması ile yerel bir kimlik kazanmaktadır (Görsel 11,12).



Görsel 11,12. Gazi Paşa ilköğretim görünüşü (Işık, Dervişoğlu, 2011) ve Gazi Paşa ilköğretim Kat planı (Yazarlar tarafından hazırlanmıştır)

¹⁰Şadi Çalık, heykel sanatının tüm sanatlar ve mimariyle bütünlüğünü savunur, sanatçının bu yaklaşımını gösteren en iyi eserlerinden ikisi Ankara'da bulunmaktadır: ODTÜ'de bulunan ilk çağdaş heykel olarak "Atatürk Anıtı" (1966) ve yine ODTÜ Üçlü Amfisi'ndeki mimariyle bütünleşen ilk çağdaş heykel olarak "Soyut Heykel" (1969) (Ayrıntılı Bilgi için Bkz. <https://v3.arkitera.com/h12410-bilkent-şadi-calik-i-konuk-ediyor.html>)

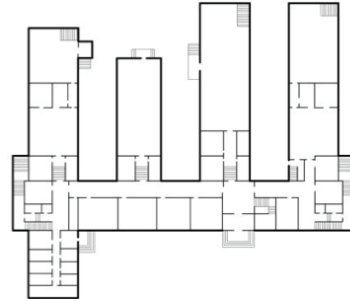
Gazi Paşa İlköğretim Okulu, Anadolu kentlerinde inşa edilen 'Gazi Okulları'nın bir örneğidir ve idealin kentteki ilk mekânsal tanığıdır. İnşa edildiği dönemin önemli ticaret akslarından Gazi Paşa Caddesi ile bağlantılı bir noktada konumlandırılması zamanla kent merkezinde öğretmen ve öğrencilerin dolaşımını yoğunlaştırmış, insan profilinin modern bir görünüm kazanmasına öncülük etmiştir. Anadolu'nun her köşesinde özellikle kız çocuklarının eğitim hayatına kazandırılmasının modern bir toplum yaratmanın koşutu olarak görüldüğü bu yıllarda, Gazi Paşa İlköğretim Okulunun inşası oldukça önemlidir. Cumhuriyet kutlamaları sırasında çekilmiş, modern görümlü, kız ve erkek öğrencilerinin bir arada bulunduğu fotoğraflar; Cumhuriyet ideolojisinin ve yetiştirmek istediği modern insan modelinin taşradaki yansımalarını göstermektedir.

Kent merkezinde modernin deneyimini güçlendiren bir diğer eğitim yapısı; 1940-41'de inşa edilmiş "Cumhuriyet İlköğretim Okulu"dur. İlk yıllarda "Yeni Okul" olarak adlandırılan okul, Osmanlı dönemindeki eğitim yapılarının yer aldığı Fevzi Paşa Caddesi'nin uzantısında, manzaraya hâkim bir noktada inşa edilmiştir. Günümüze kadar işlevini koruyan yapı çevresiyle kurduğu oransal bütünlük ve orta aksındaki kolonlu giriş düzenlemesi dışında döneminin eğitim yapıları ile benzer tipoloji göstermektedir.

Periferinin kalkınmasını desteklemek ve nitelikli

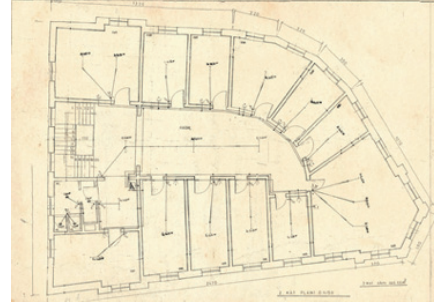
iş gücü sağlamak amacıyla 1950'ler sonrasında kurulan teknik eğitim okullarının kentteki ilk örneği Erkek Sanat Enstitüsü'dür. Eski bir konut yapısında eğitime başlayan enstitünün zamanla artan mekânsal ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla yeni bir binaya ihtiyaç duyulmuştur. Erkek Sanat Enstitüsü'nün üretimin farklı alanlarına yönelik verdiği teknik eğitim, mekânsal olarak geniş atölyeleri gerektirmiştir. Bu nedenle dönemin okullarına görece kent merkezine daha uzak, konut dokusunun daha seyrek olduğu bir noktada oldukça geniş bir alan üzerine inşa edilmiştir. Yapımı 1965'te tamamlanan yapı; parçalı ve kübik kütesinin, sıralı, ritmik pencere düzeninin, geniş saçaklarının ve merkezinde bir havuzun bulunduğu bahçe düzenlemesinin sağladığı yalın, modernist karakteri ile kent dokusunun önemli bir parçası olmuştur (Görsel 13). Okulun inşası zamanla çevresindeki yapılaşmayı ivmelendirmiş ve döneminin önemli konut sunum biçimi olan apartmanların bölgede yoğunlaşmasını sağlamıştır (Görsel 14).

Diğer taraftan kentteki modern mimarlık envanterinin en önemli yapıları arasında yer alan Belediye Binası'nın da idealin mekânı olarak tanımlanması mümkündür. 1926 Layihasına göre "Belediye, beldenin ve sakinlerinin umumi ve mahalli ihtiyaçlarına ait işleri işbu kanun hükmünce idare etmek ve Cumhuriyet kanun ve nizamlarının gösterdiği vazifeleri yapmakla mükellef manevi şahsiyeti haiz bir idari varlıktır"¹¹ (Şinik vd.,



Görsel 13, 14. Erkek Sanat Enstitüsü İnşası (Endüstri Meslek Lisesi okul arşivi), Erkek Sanat Enstitüsü kat planı (Yazarlar tarafından hazırlanmıştır)

¹¹ Detaylı bilgi için Bkz. İstanbul Şehremaneti Mecmuası, "Yeni Belediye Kanunu Layihası", Temmuz 1926: 445-450.



Görsel 15, 16. Giresun Belediyesi Binası genel görünüş (Işık, Dervişoğlu, 2011), Giresun Belediye Binası kat planı (Kabacaoğlu; Dervişoğlu, 2019)

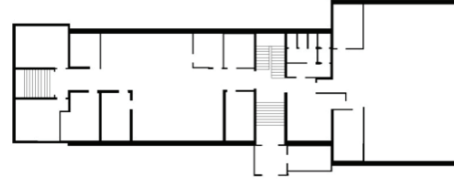
2016, s.14) şeklinde tanımlanır. Bu anlamda Cumhuriyetin ilk yıllarında belediyeler halka hizmet sunmak, modern yaşamın gerektirdiği ihtiyaçları karşılamak ve ideal bir kent düzeni oluşturmak amaçlı çalışmışlardır. Yeni dönemde “güzel kent” anlayışının Türkiye’de yayılmaya başlaması belediye hizmetlerine verilen önemi de arttırmıştır (Tekeli, 1995, s.51). Bu nedenle, belediye binaları, merkezin desteğiyle inşa edilmiş olmalarına karşın yerel hizmet götürmeyi amaçladıkları için ideal bir düzenin temsilcisi olarak kabul edilmelidir. 1948’de inşasına başlanan ve iki yıl gibi kısa bir sürede tamamlanarak 1950’de resmi olarak açılan Giresun Belediye Binası¹² (Anonim, 1973, s.331) bu anlamda idealin mekânsal tanıklığını yapmaktadır. Söz konusu yapı, kentin ana ulaşım akslarından Gazi Paşa Caddesi ile Alpaslan Caddesi’nin kesişim noktasında, kent merkezinin limana açıldığı aks üzerinde inşa edilmiş, Cumhuriyet Meydanı ve 10. Yıl Anıtı ile doğrusal düzlemde kurduğu bağlantı, temsil ettiği ideolojik anlatının güçlenmesini sağlamıştır. Anıtsal bir görünüme sahip dikdörtgene yakın bir plan düzeninde inşa edilmiş, kırma çatılı, kagir bir yapıdır. Yapımında yine Giresun Bıçakçı köyünden çıkarılan kesme andezit taşların kullanılmıştır (İltar, 2014, s.7). Geniş saçakları, cephe düzeni ve kütle biçimlenişi ile II.Ulusal Mimarlık üslubunun izlerini taşımaktadır. Simetrik düzenin gerektirdiği gramer dile sahip yapının her katında aynı

düzende tekrar eden pencere dizilimi, hitabet balkonları, zemin katı yatay düzlemde diğer katlardan ayıran silmeleri döneminin mimari özelliklerindedir (Karaibrahimoğlu, Demirkan, 2019, Basım aşamasında) (Görsel 15). Ayrıca Yeşil Giresun gazetesinde, söz konusu dönemdeki altyapı eksikliklerinin ve sıhhi yetersizliklerin giderilmesi, temiz içme suyunun ve kanalizasyon tesisatının düzenlenmesi gibi kent yaşamının temel gereksinimleri konusunda belediye tarafından sürdürülen hizmetlerin büyük bir minnet ve şükran duygusuyla karşılandığı anlatılmaktadır. Belediyenin kent yaşamındaki etkisi, zamanla yapının mimari olarak da önemini arttırmıştır. Yapının gerek konumu; gerekse mimari, mekânsal ve işlevsel özellikleri ile Cumhuriyetin sembolik yapılarından birisi olarak kent merkezini işaretlemiş, çevresindeki mekânsal değişikliklere, yoğun yapılaşmaya karşın kentin önemli simge yapılarından birisi olarak varlığını sürdürmüştür (Görsel 16).

4.3. Kalkınmanın Mekânsal Tanıklığı/ Fiskobirlik Genel Müdürlüğü ve Depo

Cumhuriyetin ilk yıllarında sanayileşme, muhasır medeniyet seviyesine ulaşmanın yani kalkınmanın en etkili yolu; sanayi yapıları ise moderni simgeleyen estetik nesnelere olarak görülmüştür (Bozdoğan, 2008, s.139). Bu süreçte Anadolu’nun tamamında etkili olacak bütüncül bir ekonomik kalkınma programının başlatılması, bölgesel ürünlere yönelik sanayi kurumlarının

¹²Konu o dönemin olduğu kadar günümüzde de kentin önemli yerel gazetelerinden biri olan Yeşilgiresun gazetesinin gündeminde uzunca bir süre yer almıştır. Dolayısıyla gazetenin söz konusu döneme ilişkin haberleri üzerinden kentin çalışmada Ankara olarak tanımlanan merkez ile ilişkisini okumak mümkündür. Nitekim dönemin belediye başkanı Naci Çimsit’in yerel bir aktör olarak Belediye binasının inşası konusundaki çalışmaları sıklıkla ‘Ankara’daki başarılar’ şeklinde haber edilmiştir.



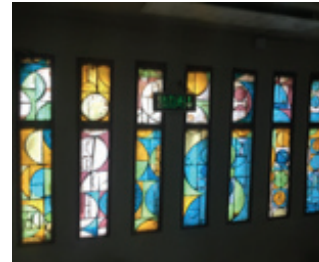
Görsel 17, 18. Fiskobirlik Genel Müdürlük binası arka cephe genel görünüm (Hüseyin Menteşeoğlu arşivi), Fiskobirlik Genel Müdürlük Binası kat planı (Yazarlar tarafından hazırlanmıştır)

ve kooperatiflerin açılmasını desteklemiş, bunlar hem mekânsal özellikleriyle hem de köylü ve şehirlinin uyum içinde bir arada olmasını temsil eden anlatısıyla periferideki kentlerin modernleşmesini yönlendiren itici güçlerden biri olmuştur. Bu anlamda yerel bir tarımsal ürün olarak fındığı işleyen bir kooperatifin (Fiskobirlik/1935) ve Aksu vadisindeki kayın-kökner ağaçlarını işleyen bir kâğıt fabrikasının (Seka/1969) kurulması¹³, kentin iktisadi anlamda kalkınmasını destekleyen atılımlardır. Fiskobirlik kooperatifinin kurulması ve Seka'nın inşa edilmesiyle gerek kent merkezine ve çevreine eklenen tekil yapılar gerekse içerisinde işçi konutları, sosyal tesisler ile misafirhanelerin yer aldığı yerleşkeler kentin yaşam ritüellerini etkilemişlerdir.

Fiskobirlik Genel Müdürlük Binası ve Deposu, bu tekil yapılardan birisi olarak; Karadeniz sahil yoluna, kent merkezine ve limana yakın bir noktada, Kumyalı Mahallesi'nde 1958'te inşa edilmiştir. Yapı iki katlı ve betonarmedir, ancak

zamanla özgün cephe düzenini bozmayacak şekilde eklentiler yapılarak kat yüksekliği ve farklı ihtiyaçlara yönelik mekânsal birimlerin sayısı arttırılmıştır (Görsel 17, 18).

Modüler, monoblok ve birbirini takip eden dikey elemanlardan oluşan cephe düzeni ile modern üslubun etkilerini göstermekte; giriş fuayesi ve sirkülasyon alanlarındaki kübist kaset döşemeler, korkuluklardaki geometrik desenler ile bu üslubun özelliklerini iç mekânına taşımaktadır (Görsel 19,20). İç mekânda kullanılan vitray camlardaki yerel desenler ve fındık süslemeleri yapıya yerel bir kimlik kazandırırken, yapının inşa amacını da vurgulamaktadır (Görsel 21,22). Fiskobirlik Genel Müdürlük binasının inşasının ardından, çevresindeki ticari yapı yoğunluğu artarak kentin batı yönündeki gelişimini etkilemiştir. Bu anlamda yapının, sağladığı ticari hareketlilik ve sunduğu iş olanakları ile ekonomik kalkınmayı ivmelendirdiği söylenebilir, dolayısıyla kalkınmanın kentteki mekânsal tanıkları arasında öncül bir yapıdır.



Görsel 19-22. Fiskobirlik Genel Müdürlük binası iç mekân tavan kaset döşemeleri (Yazarların kişisel arşivi), Merdiven korkulukları ve kapılar (Yazarların kişisel arşivi), Giriş vitray süslemeleri (Yazarların kişisel arşivi), Merdiven boşluğu vitray süslemeleri (Yazarların kişisel arşivi)

¹³Giresun'da ve bölgede kurulan ilk büyük ölçekli fabrika yapısıdır. 1968 yılında inşasına başlanan yapı zamanla 1040 kişilik çalışan sayısı, bünyesinde barındırdığı lojmanlar, sosyal tesisler, çocuk bahçeleri, sinema, ilkokul ve spor sahası gibi birimleri ile bir endüstri yerleşkesi olarak bölgenin hem toplumsal ve ekonomik hem de mekânsal gelişimine katkı sağlamıştır. Ancak Seka'lardan 1998'de devlet desteği çekilerek özelleştirme kapsamına alınmış, bu kapsamda 2003'te özelleştirilmiş, ardından 2005'te yıkılmıştır. (Ayrıntılı bilgi için Bkz. Demirkan.Ö., Karabrahimoğlu, S. (2019). Kolektif Bellek Anlatıları Üzerinden Aksu-Seka Fabrikasını Yeniden Okumak, IV. Kent Araştırmaları Kongresi, Ankara)

SONUÇ

Kentte inşa edilen mimari yapılar ve kentsel düzenlemeler; kentin fiziksel gereksinimlerini karşılamanın ötesinde ideolojik bir yaklaşım barındırmaktadırlar. Kent mekânı devletin modernist tavrı karşısında; kurumları, aktörleri, mekânları aracılığı ile bu modernist ve ideolojik dilin temsil alanına dönüşmüştür. Cumhuriyet modernleşmesinin kente etkisi; genel olarak tekil yapılar ve kentsel mekâna yönelik planlama çalışmaları ile görünür kılınmıştır. Mekânsal ve estetik katkılarının yanı sıra kentin daha temiz, daha yaşanabilir hale gelmesi için sağladıkları olanaklar, aslında kentlinin yenilikleri kabul etmesi için uygun koşulları da yaratmıştır. Bu şekilde, modern mimariyi temsil eden yapılarla desteklenen kent ya da periferi hem merkeze karşı şükran ve minnet duygularının ifade edildiği, hem de bir sonraki kentsel ve mimari uygulamaya ilişkin önemli beklentilerin kaleme alındığı bir süreç içerisine girmiştir. Bu anlamda kentin ileri gelen yerel aktörlerinden Can Akengin'in o dönemki güncel-yerel konulara ilişkin makaleleri, yerel dil ve yaşantı öğelerinin öne çıktığı şiirleri (Çulfaz, 2020) ya da yüz yıllık tarihi ile Yeşilgiresun gazetesi haberleri çalışma için önemli bir izlek sunmaktadır.

Kentte 1930'lı yılların başında inşa edilmeye başlanan Cumhuriyet'in ilk kamu yapıları; periferinin toplumsal, ekonomik ve mekânsal gelişimine odaklanan erkin, kolektif ancak devlet merkezli anlayışının bir ürünü olarak kentin gelişim eksenini belirlemiştir. Bu dönemde şehircilik ve mimari, modern kültürün bağlayıcı öğeleri arasında değerlendirilir. Biçimsel, işlevsel ve anlamsal açıdan yeni içeriklere sahip kültürel odaklar oluşturma çabası egemendir. Ancak dönemin koşulları içerisinde öncelikle mevcut yapıların değerlendirilmesi ve emvali metruke binalarının kullanılması kentte yeni kamu mekânların inşa faaliyetlerini geciktirmiş, kentteki yapı stoğunu sınırlı bir düzeyde tutmuştur. Öte yandan Giresun'un bütüncül bir

anlayışla hazırlanmış bir plana sahip olmaması ve kendine özgü topoğrafik yapısı kentin genel karakterini belirleyici, modern mimarlık ürünü yapıların bir arada konumlandığı bir kentsel dokudan bahsedilmesini de zorlaştırmaktadır. Söz konusu (1923-1940) dönemde inşa edilmiş yapıların büyük bir bölümü, bu anlamda kentin var olan organik dokusuna eklenen noktasal müdahaleler olarak değerlendirilebilir. Buna rağmen kentte inşa edilen kamu yapılarının merkezdeki örnekler ile benzer niteliklere sahip olduğu, modern mimari dilin özelliklerini taşıdığı ve çoğunlukla malzeme, kültür, yapım yöntemi gibi yerel verileri barındırdığı anlaşılmaktadır. Dolayısıyla sayı, ölçek ve mimari kimlikleri açısından merkezdeki benzerlerinden çok daha mütevazı bir modernleşme arayışının ürünü olarak yerel odaklı bir temsiliyet taşıdıkları söylenebilir. Bu yapıların kentteki varoluş süreçleri dönemin gazetelerinde övgü dolu sözlerle anlatılmış, merkezin kente katkısı olarak büyük bir istekle karşılanmıştır. Osman Fikret Topallı, kentin önemli aktörlerinden birisi olarak günlüklerinde, Taşbaşı Parkı'nın kente gelen önemli kişilerin ağırlandığını ve kentin modern çehresinin mekânı olarak kabul gördüğünü anlatır (Koçak, 2017). Belediye binası döneme özgü mimari karakteri ve kenti işaretleyen konumu ile kentlinin önemli buluşma noktalarından birisi olarak kabul edilir.

Bugün, bu yapıların taşıdığı anlamsal ve mimari değere bakıldığında; 10.Yıl Anıtı'nın sembolik ve ideolojik anlamda varlığını sürdürdüğü, Cumhuriyet Meydanı'nın ise içerisinde otopark ve kafeteryaların yer alacağı şekilde düzenlendiği görülür. Karadeniz sahil yolunun inşası sırasında küçültülen Taşbaşı Parkı, geçirdiği özensiz yenilemelere karşın halen kentlinin önemli buluşma noktalarından birisidir. Ancak park, meydan ve anıtın inşa edildikleri yıllarda sahip oldukları bütünsel etkiden ve anlamsal güçten bugün söz etmek mümkün değildir. Benzer şekilde, günümüzde Adliye Binası'nın kentin batı aksında inşa edilen yeni hükümet binasına

taşınması uzun yıllar sürdürdüğü birincil işlevini kaybetmesine neden olmuştur. Bu süreçte, ilk işlevini devam ettiren Belediye binası, kentin en nitelikli modern mimarlık mirası yapılarından birisi olarak sembolik değerini de sürdürmektedir. Diğer taraftan yıkılarak yerine bir alışveriş merkezi inşa edilmesi yerel basının gündeminde yer alan Fiskobirlik Genel Müdürlük binası ise hem sahip olduğu modern mimari anlatı ile dönemsel bir tanıklığa hem de kentin fındıkla ilişkisini gösteren sembolik bir anlama sahiptir. Bu anlamda Fiskobirlik Genel Müdürlük binası kentin nitelikli dönem yapılarından birisi olarak kabul edilmelidir. Çünkü Anadolu'nun her bir köşesinde inşa edilmiş her bir yapı kendi yerelliği ile harmanlanarak o yere özgü bir aidiyet ve kolektif bellek yaratmaktadır. Aynı zamanda kentte inşa edilmiş her yapının arkasında dünden bugüne yerelle harmanlanmış bir öykünün izleri bulunur. Bu yapıların, dönemlerinin birer tanığı olarak korunmaları, hem modern mimarlık mirasının birer temsili olmaları; hem de tarih, kent ve mimarlık okumalarına izin veren zengin bir dönemsel arşiv sunmaları bağlamında

anlamlıdır. Bu bakışla yapılar sayfalarca yazılı metinden daha fazlasını ifade etmektedirler. Modern mimarlık tarihi literatürüne girebilecek Giresun Sineması'nın ve bir endüstri mirası olarak değerlendirilebilecek Aksu-Seka'nın yıkılması modern mimarlık mirası konusundaki sorunlu bakış açısının devam edeceği yönündeki işaretlerdir.

Bugün, periferide inşa edilmiş Cumhuriyet Dönemi yapılarının büyük bir bölümünü farklı nedenlerle yıkılmakta, kentlerin tarihinde ve kolektif belleklerinde kopmalara neden olmaktadır. Büyük çoğunlukla kullanım değerini kaybettiği, estetik ya da sanatsal değeri yeterli görülmediği gerekçesiyle yıkılan, gereken özeni göremeyen bu yapıların; tarihsel değerlerine ilişkin araştırmaların yürütülmesi, belgelenmesi ve modern mimarlık mirasının korunmasına yönelik duyarlılığın arttırılması kentlerin kimliklerini tanımlayacak yeni açılımlar sunacaktır.

KAYNAKLAR

- Ahıska, M. (2006). Türkiye’de ‘Çevresiz Merkez’ ve Garbiyatçılık, Hangi Merkez, Hangi Çevre?. *Toplum ve Bilim Dergisi*, 11-29.
- Anonim, (1973). *Cumhuriyet’in 50. Yılında Giresun, 1973 İl Yıllığı*. Ankara: Giresun Valiliği
- Arıtan, Ö. (2019). Cumhuriyet Modernleşmesi” ve “Kırsal İletişim/ Kalkınma” Eksenleri Bağlamında Mekânsal Bir Model Olarak Eskişehir Çifteler Harası. *Tasarım ve Kuram*, 15(28), 179-199.
- Altan Ergut, E. (2009). Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı: Tanımlar, Sınırlar, Olanaklar. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, Cilt 7, Sayı 13, s.121-130)
- Asiliskender, B. (2009). Cumhuriyet Sonrası Kalkınma Hareketi olarak Sanayileşme ve Mekânsal Değişim. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 7(13), 153-169.
- Balamir, A. (2003). Mimarlık ve Kimlik Terimleri II: Türkiye’de Modern Yapı Kültürünün Bir Profili. *Mimarlık*, 314, 18-23.
- Baudrillard, J. (2010). *Simülakrlar ve Simülasyon*. O. Adanır (çev.). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Bekdemir, Ü., Fatsa, M. (2015). *Geçmişten Günümüze Giresun, İstanbul: Giresun İl Özel İdaresi Yayınları*.
- Belge, M. (2001). Mustafa Kemal ve Kemalizm, Cilt:2, M. Belge, T. Bora vd. (ed.), *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Kemalizm içinde (29-43)*. İstanbul: İletişim Yayınları
- Bozdoğan, S. (2008). *Modernizm ve Ulusun İnşası*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Çalışkan, O. (2014). Mekândaki Kemalizm-II Anadolu’da Bir “Yarı-Çevre Modernite Deneyimi”: Kemalizm’in Şehirciliği. *Aydınlanma*, 1923, 53-65.
- Çulfaz, M. (2020). *İzler*. İstanbul: Monogram.
- Deleuze, G. (2013). *Müzakereler*. İ. Uysal (çev.), İstanbul: Norgunk Yayınları.
- Demirkan, Ö., Karabrahimoğlu, S. (2018). Tarımsal Bir Ürün Olarak Fındığın Osmanlı’dan Cumhuriyet’e Giresun Kent Mekânına Yansımaları. *İdealkent*, 9 (25), 856-884.
- Demirkan, Ö., Karabrahimoğlu, S. (2019). Kolektif Bellek Anlatıları Üzerinden Aksu-Seka Fabrikasını Yeniden Okumak, IV. Kent Araştırmaları Kongresi Bildiri Tam Metin Kitabı içinde (850-879), Ankara
- Durmuş, S., Gür, Ş. Ö. (2017). Tarih Yazımına Kayıt Düşmek. *Yapı Dergisi*, Nisan/425, 74-80.
- Düzenli, E. (2009). Cumhuriyet Dönemi’nde (1923-1960) Modernite Düşüncesinin Mekânsal Kuruluşu: Merkez- Periferi Dinamikleri Bağlamında Trabzon Örneği. *Yayımlanmamış Doktora Tezi*. Trabzon: K.T.Ü, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Ersoy, M., Şengül, T. (1997). Kalkınma Kurumlarında Kentler. *İktisat Dergisi*, Nisan, 70-79.
- Erzen, J. N. (2019). *Üç Habitus Yeryüzü, Kent, Yapı*. 3. Basım, İstanbul: YKY Yayınları
- Göle, N. (2002). *Melez Desenler, İslam ve Modernlik Üzerine*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Gönenc, L. (2006). 2000’li Yıllarda Merkez-Çevre İlişkilerini Yeniden Düşünmek. *Toplum ve Bilim*, 105, 129-152.
- Göymen, K. (1982). *Kentle Bütünleşme Sürecinin Yönelimsel Boyutu; Kentle Bütünleşme*. Ankara: TGAV Yayını.
- İltar, G. (2014). *Giresun Kültür Envanteri*. İstanbul: Dönence Basım.
- İstanbul Şehremaneti Mecmuası, (1926). *Yeni Belediye Kanunu Layihası*, Temmuz:445-450.
- Kabacaoğlu, G., Dervişoğlu, T. (2019). *Giresun Belediye ve Başkanları (1869-2014)*. S. Balcı ve G.İltar (ed.). Ankara: Çınaray Grup.
- Karabrahimoğlu, S., Demirkan, Ö. (2019). *Signature of the Republic in Giresun City Hall and its Contribution to the Identity of City, The Paradigmatic City(VI): Transforming Cities Congress’inde sunulan bildiri*, İstanbul: Bahçeşehir Üniversitesi (Basım aşamasında)
- Karabrahimoğlu, S., Demirkan, Ö. (2019). *Yeşilgiresun Gazetesi Üzerinden Dönemsel Bir Okuma; Giresun’da Kent ve Mimari*. VI. Yıldız Uluslararası Sosyal Bilimler Kongresi, *Bildiri Tam Metin Kitabı içinde (s.2646-2656)*, İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi Matbaası.
- Keleş, R., Mengi, A., Özgül, C.G. (2012). Ernst Reuter’in İkinci Vatani Türkiye’de Çağdaş Kent biliminin Gelişmesine Yaptığı Katkıları (Yayınları Üzerinden Bir Değerlendirme). *Mülkiye Dergisi*, 26(36), 11-36.

- Koçak, C. (2017). *Osman Fikret Topallı Giresun Günlükleri-II*, İstanbul:Alfa Yayınları.
- Mardin, Ş. (2009). *Türkiye’de Toplum ve Siyaset*. M.Türköne, T. Önder (Der), İstanbul: İletişim Y.
- Shils, E. (2002). *Merkez-Çevre*, (Çev: Y. Z. Çelikkaya). *Türkiye Günlüğü içinde* (86-96).
- Şinik, B., Yılmaz Uçar, A., Dik, E. (2016). *1924 ve 1926 Tarihli Belediye Kanunu Layihaları: Cumhuriyet Belediyecilik Anlayışının Kurucu Adımları*. *Çağdaş Yerel Yönetimler*, 2(25), 1-27.
- Tanju, B. (2008). *Zaman, Mekân ve Mimarlıklar*. A.Şentürer, Ş.Ural, Ö.Berber, F.U.Sönmez (ed.), *Zaman Mekânları içinde* (s.168-185), İstanbul: YEM Yayınları.
- Tanyeli, U. (1998). *1950’lerden Bu yana Mimari Paradigmaların Değişimi ve “Reel Mimarlık”*. *75 Yılda Değişen Kent ve Mimarlık içinde* (235-254), İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları,
- Tanyeli, U. (2003). *Erken Cumhuriyet’te Mimarlık ve “Modernite Projesi” veya Türkler ile Yabancılar*. *Sanat Dünyamız*, 89, 159-167.
- Tapan, M. (2007). *Uluslararası Üslup: Mimarlıkta Liberalizm*. R. Holod, A.Evin, S. Özkan (Ed), *Modern Türk Mimarlığı içinde* (109-123), Ankara: Yalçın Matbaacılık.
- Taşçı, H. (2014). *Bir Hayat Tarzı Olarak Şehir, Mekân, Meydan*. İstanbul: Kaktüs Yayınları
- Tekeli, İ. (2001). *Modernite Aşılırken Kent Planlaması*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Tekeli, İ. (1995). *Bir Modernite Projesi olarak Türkiye’de Kent Planlaması*. *Ege Mimarlık*, 16, 51-55.
- Ünal, T. (1987). *Merkezi Yönetim ve İmar Konuları*. XIV. İskân ve Şehircilik Haftası Konferansları. Ankara, 29-30 Mayıs 1986, A.Ü. Siyasal Bilgiler Fakültesi 560, S.B.F. İskân ve Şehircilik Araştırma Merkezi Yayınları, 16, 13-20.
- Vanlı, Ş. (2006). *20. Yüzyıl Türk Mimarlığı*. Ankara: Matsa Basımevi.
- *Yeşilgiresun Gazetesi*, 06 Temmuz 1933, Sene:9, Sayı:299
- *Yeşilgiresun Gazetesi*, 14 Mayıs 1938, Sene:13, Sayı:535

• İnternet Kaynakları

- <https://v3.arkitera.com/h12410-bilkent-şadi-calik-i-konuk-ediyor.html>

• Görsel Kaynaklar

- Görsel 1. *Dönemsel kent gelişimi ve 1930-1980 aralığında kentteki kamu yapıları*: Yazarlar tarafından hazırlanmıştır, *Giresun İmar Planı Araştırmaları 1960*, Giresun Belediyesi Arşivi.
- Görsel 2. *Cumhuriyet Dönemi kent merkezi ve çalışma kapsamında irdelenen kamu yapılarının kentteki konumları*: Yazarlar tarafından hazırlanmıştır.
- Görsel 3. *Cumhuriyet Meydanı*: Işık, A. ve Dervişoğlu, T. (2011). *Ey Gidi Giresun*. Ankara: Özyurt
- Görsel 4. *10.Yıl Anıtı*: Işık, A. ve Dervişoğlu, T. (2011). *Ey Gidi Giresun*. Ankara: Özyurt
- Görsel 5. *Taşbaşı Parkı inşa edilirken: Hüseyin Menteşeoğlu kişisel arşivi*
- Görsel 6. *Taşbaşı Parkı’nın girişi*: Işık, A. ve Dervişoğlu, T. (2011). *Ey Gidi Giresun*. Ankara: Özyurt
- Görsel 7. *Cumhuriyet Meydanı, 10. Yıl Anıtı ve Taşbaşı Parkı’nın tanımladığı bölgenin planı*: Yazarlar tarafından hazırlanmıştır.
- Görsel 8. *Adliye binası görünüşü*: Yazarlar tarafından hazırlanmıştır.
- Görsel 9. *Adliye Binası kat planı*: Yazarlar tarafından hazırlanmıştır.
- Görsel 10. *Adalet Heykeli*: <http://www.sanalmuze.org>
- Görsel 11. *Gazi Paşa ilköğretim görünüşü*: Işık, A. ve Dervişoğlu, T. (2011). *Ey Gidi Giresun*. Ankara: Özyurt.
- Görsel 12. *Gazi Paşa İlköğretim Kat planı*: Yazarlar tarafından hazırlanmıştır.
- Görsel 13. *Erkek Sanat Enstitüsü İnşası*: Endüstri Meslek Lisesi okul arşivi.
- Görsel 14. *Erkek Sanat Enstitüsü kat planı*: Yazarlar tarafından hazırlanmıştır.
- Görsel 15. *Giresun Belediyesi Binası genel görünüşü*: Işık, A. ve Dervişoğlu, T. (2011). *Ey Gidi Giresun*. Ankara: Özyurt.

- Görsel 16. Giresun Belediye Binası kat planı: Kabacaoğlu, G., Dervişoğlu, T. (2019). Giresun Belediye ve Başkanları (1869-2014). S.Balcı ve G.İltar (Ed.). Ankara: Çınaray Grup.
- Görsel 17. Fiskobirlik Genel Müdürlük binası arka cephe genel görünüm: Hüseyin Mentешеoğlu kişisel arşivi.
- Görsel 18. Fiskobirlik Genel Müdürlük Binası kat planı: Yazarlar tarafından hazırlanmıştır.
- Görsel 19. Fiskobirlik Genel Müdürlük binası iç mekân tavan kaset döşemeleri: Yazarların arşivi
- Görsel 20. Merdiven korkulukları ve kapılar: Yazarların kişisel arşivi
- Görsel 21. Giriş vitray süslemeleri: Yazarların kişisel arşivi
- Görsel 22. Merdiven boşluğu vitray süslemeleri: Yazarların kişisel arşivi

MAVİ BAKIŞIN ARDINDAKİ GİZ - KAYIHAN KESKİNOK

Arş. Gör. Huriye AYDIN ÇELİKCAN*
Prof. Dr. Vedat ÖZSOY**

Özet: Bu makale, Kayıhan Keskinok'un yaşam öyküsünden yola çıkarak hazırlanmıştır. Makalede, Keskinok'un yaşamıyla paralel ilerleyen sanat yolculuğu ve sanatsal yönelimleri belirli bir kronolojik sırayla ve bir arada verilmiştir. Verilerin elde edilmesinde sanatçının eserleriyle ilgili kendi ifadelerini içeren eser gözlem formlarından yararlanılmıştır. Ayrıca Keskinok'un sanat yolculuğuna yön veren tüm deneyimlerinin analiz edildiği doküman incelemesi yapılan bu nitel araştırmada biyografi (anlatı) araştırma deseni kullanılmıştır.

Bu makale aracılığıyla, ülkemiz sanatına ve eğitimine önemli katkıları olan Keskinok'un gelecek kuşaklara tanıtılmasına ve güncel kalmasına katkı sağlamak amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda yapılan gerekli alan yazın taramasının yanı sıra makalede kullanılan tüm görseller ve bazı bölümler sanatçı eğitimci henüz hayattayken 1987 yılında kendisiyle yapılmış olan görüşmeden elde edilen veriler doğrultusunda hazırlanmıştır. Bu nedenle makalenin edebi anlatım üslubunun öyküsel ve özgün olmasına dikkat edilmiştir.

Keskinok eserlerinde Karadeniz düğün alayları, toplumsal içerikli konular (çarpık kentleşme, gecekondu yaşamı, barlar, gece kulüpleri), lunaparklar (sirk cambazları), yiğitlik ve kahramanlık öyküleri (destanlar), sanayileşme (iş ve işçi dünyası) temalarına ağırlık vermiş figüratif fantastik bir üslupta eserler yaratmıştır. Ayrıca yaklaşık yirmi, yirmi beş yıldır yapmış olduğu tüm resimlerde çağdaş biçim psikolojisinin verilerinden hareketle üst üste bindirme tekniğini, biçimsel ve kavramsal amaçlara yönelik olarak kullanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sanat Eğitimi, Sanat Temelli Araştırma, Biyografik Araştırma, Sanat Eseri Analizi, Kayıhan Keskinok.

*Gazi Üniversitesi, Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı Adres: Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim- İş Eğitimi Anabilim Dalı Teknikokullar/Ankara. E-mail: huriyeaydn58@gmail.com ORCID No: 0000-0002-8725-4251

**TOBB Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, Sanat ve Tasarım Bölümü Adres: TOBB Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, Sanat ve Tasarım Bölümü Söğütözü Cad. No:43 | Ankara 06 560. E-mail: vedsoy@gmail.com ORCID No: 0000-0003-0483-1445

THE SECRET BEHIND THE BLUE GAZE- KAYIHAN KESKİNOK

Res. Asst. Huriye AYDIN ÇELİKCAN*

Prof. Dr. Vedat ÖZSOY**

Abstract: This article has been prepared based on the life story of Kayihan Keskinok. In the article, the art journey and artistic orientations that go parallel with Keskinok's life are given together in a chronological order. Biographical research pattern is used in this qualitative research, which used Kesinok's analysis of art through research form and analysis of other experiences.

This article aims to contribute to the promotion and keeping up-to-date of Kayihan Keskinok, who has made significant contributions to the art and education of our country. In addition to the necessary literature review conducted for this purpose, all the images and some sections used in the article were prepared in accordance with the data obtained from an interview made in 1987 while the artist educator was still alive. For this reason, attention was paid to the fact that the literary style of the article was narrative and original.

In his work, Keskinok created works in a figurative fantasy style, which focuses on Karadeniz wedding taunts, social issues (distorted urbanization, slum life, bars, night clubs), amusement parks (circus acrobats), courage and heroic stories (epics), industrialization (jobs and workers). In addition, he used the technique of superimposition for formal and conceptual purposes, based on the data of contemporary psychology, in all his paintings, which he made for about more than twenty years.

Keywords: Art Education, Art-based Research, Biographical Research, Artwork Analyses, Kayihan Keskinok.

*Gazi University, Department of Fine Art Education Adress: Gazi University, Gazi Education Faculty, of Fine Arts Education Department, Department of Painting and Work Education, Technical Schools /Ankara. E-mail: huriyeaydn58@gmail.com ORCID ID: 0000-0002-8725-4251

**TOBB University of Economics and Technology Faculty of Architecture and Design Department of Art and Design Adress: Department of Art and Design Faculty of Architecture and Design TOBB University of Economics and Technology Sogutozu Cad. No:43 | Ankara 06 560 | Turkey E-mail: vedsoy@gmail.com ORCID ID: 0000-0003-0483-1445

1. GİRİŞ

Ülkemiz sanatına önemli katkılar sunan sanatçı-
eğitimci Kayıhan Keskinok'un gelecek kuşaklara
tanıtılması ve güncel kalması amacıyla yola
çıkılan bu makalenin arka planına bakıldığında,
makalenin ikinci yazarı, 1987 yılında Gazi Eğitim
Fakültesi'nde lisans tamamlama eğitimi sırasında
"Ressam Kayıhan Keskinok" isimli bir ödev yapar.
Bunun için o dönem kendisine çok yardımcı olan
Kayıhan Keskinok ile görüşmeler gerçekleştirir,
sanatçının kendisinde, müzelerde, galerilerde
ve özel koleksiyonlarda olan resimlerini inceler.
Ödevde sınırlı olarak bunları kullanır ama sanatçı
eğitimciden etkilendiği için bunu bir yayına
dönüştürmek ister. O yıllarda kariyeri için yurt
dışına çıkması bu arzusunu engeller.

Yıllar sonra makalenin ikinci yazarının doktora
öğrencisi olan bana böyle bir çalışma yapmamızı
önerdiğinde önce şöyle bir düşündüm. Bu
araştırmayı içeren makale iki yazarlı olacaktı
ancak öyküsel ve özgün bir anlatım dili için
tek yazarın anlatımı ile gerçekleşmeliydi. Evet,
Kayıhan Keskinok'u tanıyordum, yalnızca bir
sanatçı olarak tanıyordum, açıkçası sadece
ismini biliyordum. Dolayısıyla makalenin ikinci
yazarının yapılandırılmış eser gözlem formlarıyla
gerçekleştirdiği araştırmasına doküman
incelemesi ve kişisel yorumlarım yoluyla katkı
yapabilirdim.

Henüz Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi
Bölümü Resim- İş Eğitimi Anabilim Dalı'na
yeni başladığım 2007 yılında kendisinin Gazi
Üniversitesi Resim-Heykel Müzesi'nde bir
sergisi olmuştu. Bu sergiyi arkadaşlarımla
gezme fırsatı bulmuştum. O günden ve sergiden
hatırimda kalan şeyler; havada uçuşan insanlar,
sirk cambazları, resimlere hâkim o keskin mavi
ve masalsi bir dünya içerisindeki resimler.
Bir çırpıda gezdiğim ve anlamlandırmakta
zorlandığım bu sergiyi ve resimleri yıllar
sonra ancak yapmış olduğumuz bu çalışma
ile anlamlandırabildim. Meğer benim için

aslında masalsi görünen bu resimlerin altında
neler gizliymiş. Öylesine bir araya getirildiğini
düşündüğüm şeyler için neredeyse bir
ömür harcanmış. Onca emek, özveri ve bilgi
birikiminin ürünüymüş o eserler. Kişisel olarak
tanıma fırsatı bulamadığım ancak resimlerini
derinden inceleyerek tanımaya çalıştığım
Kayıhan Keskinok'u, hakkında yazılanları
okudukça daha iyi anladım. Sürekli kendisini
geliştiren, bilgi birikimi yüksek olmasının yanı
sıra bir o kadar da derin bir kişilik olduğunu
fark ettim. Etrafındakilere daima pozitif enerji
veren samimi kişiliğinin yanında iyi de bir
eğitimci olduğunu öğrendim. Kendisini tanıyan
ve öğrencisi olan kişiler, Kayıhan Keskinok'un
vefatından sonra yazdıklarında onun samimiyeti
ve yaklaşımı konusunda tek bir eleştiride
dahi bulunmamışlardır. Yazılardan, Kayıhan
Keskinok'un tüm hayatı boyunca her zaman ve
her fırsatta öğrenmeyi ve öğrendiğini aktarmayı
yani öğretmeyi hedef alan bir kişiliğe sahip
olduğunu öğrendim.

Kendisi yaşamını yitirdikten sonra hakkında
yazan bir öğrencisinin anlattıkları beni derinden
etkilemiştir. Bu anıda, Kayıhan Keskinok,
sessizce bir köşede fark edilmediğini düşünerek
aylarca sınıfa ve diğer kişilere alıştırmaya çalışan
öğrencisine, artık ortama ve arkadaşlarına alıştığı
bir zamanda yaptığı bir taşkınlıkta ince bir kinaye
ile kendisinin o günlerini hatırlatmasıdır. Aslında
gözünden hiçbir şeyin kaçmadığını, kişilere
kendilerini tanıma, etrafa uyum sağlama fırsatı
verdiğini, üstelik bunu kişiliklere saygı duyarak
yapıyor olması, benim için, onun olgun kişiliğinin
açık bir ifadesiydi.

Kendini geliştirmiş, bu gelişimi de hiç
düşünmeden arkadaşları, dostları ve özellikle
öğrencileri ile samimiyetle paylaşmış olan değerli
sanatçı eğitimcimiz Kayıhan Keskinok, benim
için bundan sonra gerçekten o mavi bakışının
ardındaki derinlikte var olacaktır.

Bu makale aracılığıyla, ülkemiz sanatına ve eğitimine önemli katkıları olan Kayıhan Keskinok'un örnek bir sanatçı-egitimci olarak gelecek kuşaklara tanıtılmasına ve güncel kalmasına bir katkı yapabileceğimizi düşündük. Bunun bizim görevimiz ve sorumluluğumuz olduğuna inandık. Bu amaç ve inanç doğrultusunda makalede, Keskinok'un hayatı yazarlar tarafından biyografi (anlatı) desenine uygun olarak "araştırma konusu olan kişinin yaşamındaki deneyimlerinin kaydedildiği ve yazıldığı (Creswell, 2013, s. 73)" anlatı çeşidi tanımına uygun olacak şekilde sunulmuştur. Verilerin toplanmasında eser gözlem formu (sanatçının kendi ifadelerini içeren), doküman incelemesi, gözlem, görüşme (1987 yılında sanatçı henüz hayattayken kendisi ile yapılan) ve görsel materyaller (makalenin ikinci yazarı tarafından çekilen ve bugüne kadar dia olarak saklanan fotoğraflar) kullanılmıştır. Ayrıca sanat temelli araştırma yöntemine özgü olarak, anlatının bütününde yazarların iç seslerine yer verilmiştir.

2. SANATÇI EĞİTİMİZ HAKKINDA

İzmir'in işgal edildiği, Yunan askerlerinin her yeri yakıp yıkarak kaçtığı yıllarda annesinin bedeninde olağan dışı bir şeyler gerçekleşiyordu. Tüm bunları hissedercesine annesini tekmeleyen henüz doğmamış bir bebektir. Annesinden ancak 5-6 yaşlarında iken işitebilmişti, 9 Eylül 1922 tarihinde, Türk Ordusu atlılarının İzmir'e girişinden sonra, düşman askerinin İzmir'de yarattığı yangın ve kargaşa ortamını.

26 Ocak 1923 yılında İzmir'in Karataş mahallesinde, ailenin ikinci çocuğu olarak dünyaya gelen Kayıhan Keskinok, çocukluğunun ilk yıllarını da bu topraklarda geçirmiş ancak uzun bir süre kalamamıştır. O yıllarda henüz düzene konulamayan nüfus işleri sebebi ile doğduktan üç yıl sonra taşındıkları Uşak'ta ancak nüfus kaydı yapılabilmiştir. Kayıtlarda doğum yerinin İzmir değil de Uşak olarak gözükmesinin

sebebi de bu yüzdendir. Aslında ailenin kökeni de Uşak'tan gelmektedir. Annesi Uşaklı halıcı bir ailenin son kuşak halıcı kızıdır, babası ise Devlet Demiryolları'nda eczacıdır.

Babasının mesleğinden dolayı çok yer değiştirmek zorunda kalan Keskinok, 1930-35 yıllarında sırasıyla Gazipaşa İlkokulu (Uşak), Karapınar İlkokulu (Belemedik/Toroslar) ve İsmet İnönü (Adana) İlkokulu'nda okudu. Ortaöğrenimine 1935 yılında Adana I. Ortaokulu'nda başladı. 1941 yılında ise Adana Öğretmen Okulu'nu bitirdi (Keskinok, 2015, s.4).

On-on sekiz yaş dönemi Adana ve Mersin'de geçen Keskinok, on iki yaşında spora olan ilgisinden dolayı boksa başlamıştır. On iki-on sekiz yaşları arasında yüzme ve boks başta olmak üzere diğer sporlarla da ilgilenmiştir. Hayatının son yıllarına kadar uzanan spora olan ilgisi, onun için sağlıklı bir yaşamın vazgeçilmez ögesi olacaktır.

2.1. Keskinok'un Sanat Eğitimi

Kayıhan Keskinok'un resim yapma tutkusu İnönü İlkokulu'nda okuduğu yıllarda başlamıştır. Resme olan hayranlığı o yıllarda ilk kez giydiği uzun pantolonlu takım elbise ile ortaya çıkmıştır. Bir yıl boyunca kâğıt olarak bulabildiği her şeye ve karatahtaya her gün onlarca dik omuzlu, üç düğme ceketli, uzun pantolonlu figürler çizmiştir.

Resme başladığının ikinci yılında ise ilkokulun beşinci sınıfındaydı ve Mersin'de gördüğü vapurlar onun için ikinci bir hayranlık oluşturmuştu. Bu dönemde bir gün dalgalı bir denizde bacasından duman tüten bir gemi resmi yapmayı çok arzulamış ve soğuk bir Şubat akşamında herkesin uyuduğu, sobanın söndüğü bir gecede resmi başardığını hissetmiştir. Bu resim guvaş boya kullanılarak yapılmış, mavi, lacivert, siyah ve beyazdan oluşan bir resimdir. İşte o resim Kayıhan Keskinok'un deyimiyle bütün resim yaşamı boyunca arayacağı gizilgüce sahiptir.

Meslek olarak resmi seçme konusunda aslında güçlü bir istek duymamış ancak ortaokuldan sonra meslek seçimi yapılabildiği o dönemlerde önce denizci olmak istemiş, olmazsa Askeri liseye oradan da Hava Harp Okuluna gidip pilot olmayı planlamıştı. Tüm bunlardan sonra belki ressam olabilirim fikrini düşünmüştü. Ancak ilk iki isteği ailesi tarafından onaylanmamış, hatta aynı yıllarda da (1938) babasını kaybetmişti. Ressam olmaya karar verdiğinde ise o yıllarda ancak Akademi’de okursa bu emeline ulaşabileceğini öğrendi. Ancak babasının ölümü ve annesinin “aile parçalanmasın” düşüncesi buna engel oluyordu. Bir taraftan da maddi sıkıntılar onun ancak parasız yatılı okullarda okumasını gerektiriyordu. Böyle bir süreçte Adana Öğretmen Okulu ve ardından Gazi Eğitim Enstitüsü onun için en uygun okullardı (Keskinok, 2012, s. 24).

Adana Öğretmen Okulu o dönem için çağdaş eğitim standartlarına sahip bir okuldu. Okula başladığında beden eğitimi öğretmeni olmayı düşünüyordu. Ancak Sorbonneda eğitim görmüş, doktorasını tamamlamış, okul müdürü Mehmet Naci Ecer çizdiği desenleri gördüğünde “yarından itibaren spor çalışmalarını azalt, resim atölyesine gidip çalışmalara başla” demiştir. Bu yönlendirme ile okulun ikinci yılında resim atölyesinde çalışmalara başlayan Keskinok, guvaş ve yağlıboya ile daha çok peyzaj ve natürlmort resimler yapmıştır (Keskinok, 2012, s. 26) .

Adana Öğretmen Okulu’nda okuduğu dönemlerde okulun izcilik kamplarına katılmış hatta bu sayede Ankara’da düzenlenen Cumhuriyet Bayramı kutlamalarına gitmiştir. Ankara’da bulunduğu sıralarda Gazi Eğitim Enstitüsü Resim Bölümü’nü ziyaret etme imkânı bulmuş, atölyeleri gezmiş çalışmaları yakından izlemiştir. Burada kendisine tavsiye edildiği üzere Adana’ya döner dönmez figür üzerine odaklanmış ve sürekli figür çizmeye başlamıştır. Ancak çizecek model bulmakta zorlandığı için

daha çok kendisini boy aynasından çizmiştir. Zamanla çizimleri kaslı, iri yarı figürler olmaya başlamıştı. Bunun sebebi ise Michalengelo’ya olan hayranlığıydı. İşte tam da bu adaleleri şişkin figürler, sanatçı kişiliğinin değişmeyen görüntüsü olarak hayatı boyunca yapacağı resimlerde sürüp gidecektir.

Adana Öğretmen Okulu’nu bitirdiğinde 1941 senesiydi ve savaş yıllarıydı. Tercihen bir yıl öğretmenlik yapmak istiyordu, çünkü bu süreci emeli olan Gazi Eğitim Enstitüsü Resim Bölümü’nün giriş sınavlarına hazırlanmak için bir fırsat olarak görüyordu. O dönemde Kars’ın bir ilçesi olan ve henüz il olmamış olan Iğdır’a, Iğdır İkinci İlkokulu’na ataması gerçekleşmişti. Burada tam da dediği gibi bir yıl geçirmiş (1941-42) ve Gazi Eğitim Enstitüsü Resim Bölümü giriş sınavı için gereken hazırlığı yapmıştır.

İkinci Dünya Savaşı’nın en sıkıntılı döneminde, 1942 yılında Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü Resim Bölümü’nü kazanmıştır. O yıllarda okulda yemek, ısınma ve bunun benzeri birçok sıkıntı yaşanıyordu. Savaşın getirmiş olduğu sıkıntılara rağmen umutlarını kaybetmemişlerdi. Çünkü Gazi Eğitim Enstitüsü dönemin en çağdaş kurumuydu. Boya bulmakta zorlanıyorlardı ancak Gazi Eğitim Enstitüsü Resim Bölümü’nün kuruluş amaçları arasında öğrencileri kendilerine yetebilen, kişisel çalışmalara yönelten, değişik malzeme kullanımına izin veren bir yapı kazandırmak hedefleniyordu. İşte bu sebeplerden dolayı kendi boyaalarını değişik malzemeler kullanarak kendileri elde ediyorlardı.

Sanatçı Enstitüde, resim dalında Refik Epikman ve Malik Aksel’in, modelajda Hakkı İzet’in ve grafik alanında Şinasi Barutçu’nun öğrencisi oldu ve hayatının sonuna kadar kendilerinden “en fazla etkilendiğim öğretmenlerimdi” diye bahsetti. Hatta kendi deyimi ile “sağlam çizgi zevkini” Refik Epikman öğretmeninden almıştır. Çünkü Epikman; nesnenin görünümünden çok mekândaki konumuna, oylumsal durumuna

önem veriyor, öğrencilerinden çizgi yükünü azaltmalarını, ayrıntıları atmalarını ve nesnelerin değişmeyen özelliğini, nesnenin kişiliğini bulmalarını istiyordu. Buna karşın, Malik Aksel ise nesnelerin şiirsel yönlerini keşfetmelerini gösterişten uzak bir nesnenin bile gizini bulmalarını isterdi. En gösterişsiz sıradan nesnelere bulup öğrencilerin önüne koyan Malik Aksel, onlardaki “giz”in keşfedilmesine önem vermekteydi. Keskinok, daha çok kendisini Refik Epikman’ın etkilediğini onun çalışma stilini benimsediğini söylemektedir (Keskinok, 2012, s. 28).

Gazi Eğitim Enstitüsü Resim Bölümü’nde ağırlıklı resim, modelaj ve iş derslerini içeren bir program uygulanmaktaydı. Keskinok ise resim ve modelaja yoğunlaşmış, iş dersleriyle ise ancak geçer not alacak düzeyde ilgilenmiştir. O dönemde Enstitüde öğrenciler doğrudan doğadan ve nesneden çalışmaya yönlendiriliyor, genellikle Cezanne’a özgü bir çalışma yöntemi ve renk modülasyonu tercih ediliyor ancak bunun yanı sıra özellikle kişisel araştırmalara da ayrıca önem veriliyordu. Bu nedenle öğrenciler, atölye dışı (doğadan) çalışmalar gerçekleştirebilmek için hafta sonlarının çoğunu Gazi Çiftliği ya da Mamak’ta resim yaparak geçiriyorlardı. Keskinok’ta tam olarak böyle yapıyor bütün pazarlarını bu yerlerde yağlıboya çalışarak geçiriyordu.

Enstitüde maden, ağaç, modelaj ve mukavva işlerini yürütmeye yarayan atölyeler de yer almaktaydı. Değişik madde olanakları ile çalışarak değişik anlatım biçimleri denemek, daha kararlı anlatım ve bileşenlere varmak bu atölyelerin var oluş sebepleriydi. Hatta Keskinok’un ifadesine göre kendisinin figür anlayışının zamanla gelişip kökleşmesinde haftada dört saat olan modelaj dersinin büyük etkisi olmuştur.

Gazi Eğitim Enstitüsü’nde geçirdiği yıllarda sadece resimle ilgilenmemiş, alanı dışında

yer alan müzik ve tiyatro özellikle de spor ile yakından ilgilenmiştir. Boş zamanlarının çoğunu Beden Eğitimi Bölümü spor tesislerinde geçirmiştir. Ayrıca havacılığa olan büyük hevesini Ankara’da bulunmanın olanaklarını kullanarak, İnönü Planör ve Paraşüt Kampına katılarak gidermiştir. Hatta bu kamptan “C” brövesini almış, Cumhuriyet Bayramı gösterilerinde paraşüt ile atlama imkânı bulmuştur.

Gazi Eğitim Enstitüsü’nde okuduğu o yıllarda Ankara, II. Dünya Savaşı’nın bütün maddi sıkıntılarına karşın, halka ve üniversite öğrencilerine yönelik, Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası’nın düzenli konserleriyle, Devlet Konservatuvarı Uygulama Sahnesi’nin opera ve tiyatro etkinlikleriyle; Milli Eğitim Bakanlığı’nın okul dışı eğitsel etkinlikleri okul içi kadar önemseydiği, ayrıca bakanlığın büyük bir hız ve coşkuyla halka sunduğu “Klasikler” olarak ün yapan çeviri çalışmalarıyla övünç duyulan bir kültür başkentiydi. (<https://www.keskinoksanatvakfi.org.tr/ozgecmis/>). Böyle bir ortamda Kayhan Keskinok bütün bu kültürel kaynaklardan yararlanarak kendisini yetiştirmiştir.

2.2. Kayhan Keskinok’un Sanatı ve Eğitimciliği

1945 yılında Gazi Eğitim Enstitüsü Resim Bölümü’nü bitirmiştir. Ardından, 1945-1946 öğretim yılında Boğazlıyan Ortaokulu’nda çalışmaya başlamıştır. O dönem yoğun olarak peyzaj çalışmaları yapıyor, Cezanne’ın renklerini kullanıyordu. Rıfat Ilgaz ile yollarının çatışması da işte bu döneme rastlamıştır. Boğazlıyan Ortaokulu’nda Türkçe öğretmeni olarak görev yapmakta olan yazar, Rıfat Ilgaz kendisine “yetenekli bir genç olduğunu, yapmış olduğu peyzajların güzel olduğunu ancak meselesinin insan ve ilişkileri olması gerektiği” önerisinde bulunmuştur (Keskinok, 2018, s.4). Bu öneri Keskinok’un okul sıralarında bir dönem yoğun olarak ilgilendiği insan temasına yeniden ve



Görsel 1: Kayıhan Keskinok, "Karadenizde Dügün II", 1977, Tuval üzerine yağlıboya, 110 x 100 DRHM (0940 (Envanter No: D .N) E.No:912

daha büyük bir hevesle yönelmesine neden olmuştur. Hatta bundan neredeyse yetmiş yıl sonra 2013'te Duygu Merzifonluoğlu ile yaptığı bir görüşmede " ...Rıfat Ilgaz gördü resimlerimi. Figüre yönelmelisin dedi. Ben de yöneldim. Kendimi anatomi çalışarak devamlı geliştirdim. Figür yapmazsam ressam olamayacakmışım gibi geliyordu bana" sözleri ile ifade etmiştir (Merzifonluoğlu, 2013). Bu nedenle Rıfat Ilgaz, Keskinok'un resim yolculuğunda kendisini etkileyen önemli bir kişidir. Keskinok, Rıfat Ilgaz'ın önerisinden sonra neredeyse birkaç peyzaj dışında bir daha hiç peyzaj çalışmamıştır.

1947 yılına geldiğinde ise Keskinok, Yedek Subay Ortaokulu'na çağırıldı. 11. Tümen 148. Piyade Alayı Havan Bölüğü'nde piyade havan topçusu olarak yedek subaylığını yaptığı sıralarda II. Dünya Savaşı sona ermişti. Alayın bulunduğu karargâh ve bölük ağır silahlar içerdiği için ÜsküdarŞile yolu üzerinde bulunan kestane ormanlarına konuşlanmıştı. Burada geçirdiği ve hiç unutamadığı güzel anılarından bahsederken, çocukluğunda yaşamak istediği heyecanları, sevinçleri burada yaşadığını dile getirmiştir.

Askerliğin ardından yaşamında yeni bir dönem olarak nitelediği Görel'e gelir. O gün yağmur çiselenmektedir, denizde hafif bir dalga vardır.

Görkemli ışıklar, derin bir sessizlikteki doğa, yeşilin en canlısının mavi ile buluştuğu bu kasaba uzun bir süre ilerdeki çalışmalarının konusunu oluşturacaktır.

Görel'e'nin yüksek bir yerinde kasabayı tepeden gören bir ev kiralamıştır. Ulaşımın yalnızca denizden yapıldığı bu kasabada deniz motorlarını ve vapurları tepeden kuşbakışı seyretmektedir. Asker sevkıyatı olduğu günlerde, tüm deniz bu motorlar ile dolup taşarken, sıcağın bunalan askerlere, yolculara satıcı çocuklar meyve dolu motordan halatlarla tırmanarak meyve ulaştırmaktadır. Bu karışıklık ve kargaşada deniz adeta bayram yeri gibi görünmektedir. Görel'e'de özellikle düğünlerde, açıklardan gelen balıkçı motorları gelinin bulunduğu motor çevresinde turlar atar, bir yanaşıp bir açılarak şenlikli gösteriler yaparlardı. Gelin ve damadın hatta tüm davetlilerin horon teperek kıyıya çıktıkları o sahneler Keskinok'un hafızasında derin izler bırakmıştır

2.3. Kayıhan Keskinok'un Sanattaki Yolculuğu ve Yönelimleri

Keskinok, çalışmalarında figüre yönelişinde, yer yer resimlerinde folklorik olayların görülmesinde Karadeniz'in bu şirin köşesinin oldukça etkili olduğunu söylemiştir. Görel'e'de kaldığı o dönemde yaptığı resimlerinde Cezanne'in renk etkisi devam ediyor ancak balıkçıların ve düğünlerin etkisi ile artık daha fazla figür çiziyor, figüre bağlıyordu. Görel'e dönemi resimlerinde yüzeyi geometrik biçimlere bölen süslemeci bir anlayışı benimsemiştir. Çocukluk yıllarında düşlediği deniz ve dalgalar, Görel'e'de gerçek bir görüntü olarak karşısına çıkmış, resimlerinde uzun süreli bir malzeme oluşturmuştur. Örneğin; (1987) yılında makalenin ikinci yazarı tarafından fotoğraflanan ve bugüne kadar dia olarak saklanmış resim görsellerinden biri olan (makalede kullanılan görsellerin tamamı bu dialardan alınmıştır) "Karadenizde Dügün II" isimli tablosunda (Görsel 1); piramidal bir kompozisyon çerçevesinde kendi deyimi

ile figüratif biçimlendirme üslubuyla somut bir anlayış benimsemiştir. Ayrıca eserde açık mor, yeşil, beyaz (kirli) renkleri yoğunlukta kullandığını ifade etmiştir. Resimlerin çözümlenmesinde Kayıhan Keskinok'un birebir kendi ifadeleri kullanılmıştır. Bu bilgilere ise yine makalenin ikinci yazarının 1987 yılında sanatçıya uyguladığı anketten faydalanılarak ulaşılmıştır.

Yıllar sonra, 2019 senesinde, Keskinok Sanat Vakfı tarafından düzenlenen "Cumhuriyet'in Başkenti Ankara'nın Mekânlarında Sanat" konulu bir söyleşiye katılan makalenin ikinci yazarı, kayda aldığı söyleşide; Kayıhan Keskinok'un oğlu H. Çağatay Keskinok'un babasının Göreléde çalıştığı yıllarda öğrencileriyle birlikte bir sergide çekirmiş olduğu bir fotoğraf bulduğundan ve fotoğrafı tarattığından söz etmiştir. Söyleşide, babasını derinden etkileyen Göreléden bahsederken o fotoğraf için "üzerinde babamın el yazısı ile yazılmış kocaman bir yazı yazıyordu; "Tanrım sanat ne kadar uzun, hayat ne kadar kısa" diyordu o yazıda. H. Çağatay Keskinok babası Kayıhan Keskinok'un sanata olan tutkusunu "yani sanatın yaratma etkinliğinin derinliğini Göreléde bulmuştur" sözleri ile ifade etmiştir (Keskinok, 2019).

Kayıhan Keskinok, 1948 ve 1950 yılları arasında görev yaptığı Göreléden organize ettiği bir yılbaşı gecesi balosu nedeniyle Milli Eğitim Bakanlığı'ndan aldığı soruşturma yazısı ve ardından gelen atama ile ayrılmak zorunda kalır. Ataması kendi gibi cezalı atanan birçok öğretmen bulduğu Kars Lisesi'ne yapılmıştır. 1950 yılında görev yaptığı bu lisede altı ay kalmış ve ardından kendi isteği üzerine Trabzon Lisesi'ne atanmıştır. Aynı yılın 26 Ağustos'unda da nişanlı olan Neriman Kandazoğlu ile evlenmiştir.

Sanatçı Trabzon'da on yıl görev yapmıştır. Bu görevleri arasında öğretmenliğin yanı sıra müdür yardımcılığı, müdür başyardımcılığı gibi görevlerde de bulunmuştur. Trabzon Lisesi'nde genç bir öğretmen olarak çalıştığı bu dönemde dersten önce öğrencilere önce pikaptan müzik dinletir sonra da "Haydi çocuklar, şimdi bu

müzik sizde ne gibi duygular yarattı, dinlerken neler düşündünüz, bana resmini yapın" diyerek öğrencileri resme teşvik edermiş.

Trabzon'da bulunduğu bu dönemde, İkinci Dünya savaşı biteli neredeyse on yıl geçmişti. Dünya hızla değişiyor, bu değişimler sanat alanını da derinden etkiliyordu. Dergilerden takip ettiği Dünya Sanatı artık soyuta yöneliyordu. Sanatta böyle değişimlerin yaşandığı bu dönemde Keskinok, kendisini sorguluyor ve Cezanne'a özgü çalışma tarzını bir daha gözden geçirmesi gerektiğini düşünüyordu.

Resimlerinde ilk görülen değişiklik, artık özgür ve güçlü fırça tuşlarına yer vermesi ve resimlerinin Fovist bir nitelik kazanıyor olmasıydı. Daha sonra resminde kullandığı fırça tuşlamaları daha düşünsel ama kararlı bir niteliğe dönüşmüştür. Ancak kullandığı renklerde yine Fovist etkiler devam etmektedir. Trabzon Lisesi'nde çalıştığı bu dönemde iyi olan atölye olanaklarından oldukça faydalanmış, horonlar ve düğünlerle olan ilişkisini devam ettirirken bunun yanı sıra bölgeye ilişkin söylenceler ve konuları da resimlerine yansıtmıştır.

1955-1960 yıllarına gelindiğinde ise Keskinok, giderek soyuta yöneliyor hatta soyutladıği peyzajların içine figürde yerleştiriyordu. Bu dönemde yüzeye yayılmış geometrik biçimlerle figür ve diğer biçimsel öğeleri resimlerinde yansıtıyordu. Trabzon'un o tarihteki en ünlü oteli olan Yeşilyurt Otelinin lokanta duvarını geometrik figürcü bir anlayışla resimlemiştir. Yaptığı duvar resimlerinde, geometrik soyut bir yaklaşımın yanı sıra figürden kopma korkusu ile figürlü geometrik soyut bir yaklaşım sergilemiştir. Bu resimlere figürü yerleştirmesindeki asıl neden eğer figürden koparsa mutsuz olacağı düşüncesine kapılmış olmasıdır.

Keskinok, 1956 yılında Ankara Üniversitesi Dil, Tarih, Coğrafya Fakültesi'nin küçük sergi salonunda ilk kişisel sergisini açmıştır. Bugüne kadar yapmış olduğu tüm arayışların sonucunda çıkardığı bu sergide, figürlü çalışmalarını ön planda yer almıştır. Karadeniz yöresinden esinlendiği

konuları ve motifler, süslemeci ve soyutlayıcı bir anlayışla ele almıştır. Hatta Bilge Karasu bu sergi hakkında “Duygunun, duyarlığın bir yalınlık kaygısıyla bağdaştırıldığı, uzlaştırıldığı resimlerde farklı yönelişler bulunmakla beraber sanatçının ne yapabileceği ve nereye varabileceğini düşündürmesi açısından “orta malı” işlere uzak bir tutumda göze çarpmaktadır” sözleriyle bahsetmiştir (1956, s. 60).

Sergi düzenlenmesinde kendisine, bu sergiyi açmadan bir ay kadar önce Gazi Terbiye'nin (Gazi Eğitim Enstitüsü'ne konuşma dilinde böyle söylenirdi) açmış olduğu bir kurs nedeniyle tanışmış olduğu arkadaşı, sonradan dostu olan Turan Erol yardımcı olmuştur. Sergi iki hafta kadar açık kalmasına rağmen sergiyi ancak akşam saatlerinde beş-on kişi gezmiştir. Bu sebeple sergiden hiç resim satamamıştır.

Sergi sonrasında sergiyle ilgili Bilge Karasu ve İlhan Berk tarafından bazı yazılar yazılmış ancak bunlardan sadece Bilge Karasu'nun yazısı eline geçebilmiştir. “Tutuma övgü” başlıklı bu yazı kendisini heyecanlandırmasının yanı sıra sorgulamasına da neden olmuştur.

Keskinok, günün birinde belki Avrupa'ya gitme olanağı bulma hayali ile yabancı dil öğrenmeyi kendisine hedef edinmiş bu amaçla aldığı bütün kitapların Fransızca baskılarını tercih etmiştir. Bunun yanı sıra düzenli bir biçimde Paris Mach dergisini takip etmiştir. 1960 yılında ise bu hayaline burslu sınav kazanarak İsviçre'nin Lausanne şehrine gitmeye hak kazanarak kavuşmuştur. 1961 yılında ise Lozan Güzel Sanatlar Okulu'nda (Ecole des Beaux-Arts) asistan olarak çalışmış ve öğrenim görmüştür. Burada okurken Fransa ve İtalya'daki müzeleri gezme imkânı bulmuştur. Bu gezilerde Türkiye'de henüz yeni tanınan soyut sanatın Avrupada artık sıradanlaştığını figürün ise farklı bir anlayış kazandığını gözlemlemiştir.

İsviçre'de Güzel Sanatlar Okulu'nda “Biçim Grameri” (Plastique Grammaire) adında haftada on dört saat süren bir ders almıştır. Atölye dersi olan Biçim Grameri Dersi; biçimle ilgili

araştırmaları içeriyordu. Türkiye'ye döndükten bir yıl sonra Gazi Eğitim Enstitüsü Resim Bölümü Öğretmenler Kurulu'ndan davet almış ve neredeyse Biçim Grameri dersi ile aynı anlam ve içeriğe sahip “Form ve İnşa” dersinin öğretmenliği kendisinden istenmiştir. 1961- 1962 yılları arasında Ankara Kurtuluş Lisesi'nde resim ve sanat tarihi öğretmenliği yaptıktan sonra, Eylül 1963'te başladığı Gazi Eğitim Enstitüsü Resim Bölümü'nde kendisi ile hemen hemen aynı yaşlarda olan genç bir kadro ile karşılaşmıştır (Turan Erol, Nevzat Akoral, Adnan Turani, Mürşide İçmeli, Mustafa Tömekçe). “Önce sanatın ehli, sonra eğitici” anlayışını hedef alan bu genç kadro, bugünün Güzel Sanatlar Eğitimi veren birçok üniversitenin öğretim kadrosunu yetiştirmiştir. Bu kadronun yetiştirmiş olduğu kişilerden biri olan Hasan Pekmezci, Gazi Eğitim Enstitüsü Resim Bölümü'nde öğrenci olduğu sıralarda müdür muavini olarak görev yapan Keskinok ve diğer öğretmenleri için “Bu öğretmenlerimizden kazandıklarımız olan sanatın uygulamalı, kuramsal, yaratma süreciyle ilgili birikimlerimizin üzerine Kayıhan Keskinok öğretmenimizin kazandırdığı düşünsel ve felsefi bilgilerimiz eklenerek kendimize güven, yaptığımız işe güven, sanata güven kazandık” demiştir (2015, s. 10).

Keskinok, 1968 yılında Milli Eğitim Bakanlığı'nın izni ile bir reklam şirketi olan Hastaş Holding'de çalışmak üzere Gazi Eğitim Enstitüsü'nden ayrılmıştır. Üç yıl için aldığı bu izni iki yılın sonunda özel sektör çalışmalarının kendisine uygun olmadığını düşünerek istifa ederek sonlandırmış ve tekrar Gazi Eğitim Enstitüsüne dönmek istemiştir. Ancak Bakanlık istediği atamayı bir türlü gerçekleştirmemiştir. Bunun üzerine Türkiye Radyo Televizyon Kurumu'nda dekoratör olarak çalışmaya başlamıştır. Bir süre sonra ise Artistik Hizmetler Müdürlüğü'ne getirilmiştir. Bu dönemde çalıştığı resimlerin çoğu figüratif olsa da bir taraftan hâlâ soyut izlenimler taşıyorlardı. Tüm dünyanın figüre yöneldiğini biliyordu ancak bu dönemde kendisini hâlâ arayışlar içinde hissediyordu.

Bunun yanı sıra yurtiçi ve yurtdışı birçok sergiye katılıyordu. Bulgaristan ve Romanya sergileri bunlardan birkaçıdır. Aynı yıllarda İstanbul Opera Binası Sanat Yarışması'nda mansiyon kazanarak ilk ödülünü almıştır.

1970 yılında Turan Erol, Lütfi Günay, Hamiye Çolakoğlu, Osman Oral ve kendisinin kurucu üye oldukları Birleşmiş Ressamlar ve Heykeltıraşlar Derneği'ni kurmuşlardır. Aynı zamanda derneğin bir etkinliği olan "Sanat" adındaki dergiyi uzun bir süre yayınlamışlardır. Görsel düzenlemesini Turan Erol'un yapmış olduğu dergide Şamil Agun, Fethi Arda, Kaya Özsezgin, Refik Epikman, Eşref Üren, Bedri Rahmi Eyüboğlu ve kendisi yazılar yazıyorlardı. Keskinok'un o dönemde TRT'de çalışması sebebi ile yazıları daha çok görüntü estetiği üzerine yazılmış konuları içermektedir.

1971 yılına gelindiğinde ise Keskinok'un resimleri artık toplumsal içerikli konulara yönelmiştir. Çarpık kentleşme, gecekondu, barlar, gece kulüpleri, dansöz ve yine vazgeçemediği Karedeniz düğünleri serili resimleri bu döneme aittir. Özellikle bar ve dansöz serisi bir grup arkadaş (Cihat Burak, Turan Erol, Orhan Peker, Kaya Özsezgin) ile gittiği Ulus Meydanı yakınlarındaki bir barda gözlemedikleri üzerine ortaya çıkmıştır. Hatta "Dansöz" adını taşıyan resminde herkesin cömertliğin ve coşkunluğun doruğunda olduğunu, karşılıklı oturan çiftten erkek olanın karısının masa altındaki tekmelerine rağmen elini iç cebine atarak dansöze para takmak isteğinde olduğunu ifade etmiştir.

Şu an İzmir Resim ve Heykel Müzesi'nde bulunan ve toplumsal içerikli bir konu olan yayla dönüşünü konu edinen, 1973 yılında yapmış olduğu "Şenlik" isimli resmi 34. Devlet Sanat Sergisi Başarı Ödülü'ne layık görülmüştür. Daha önce de Devlet Sergilerine katılmasına karşın aldığı ilk ödüldür. Bu resimde üç büyük leke değerini içeren geometrik yapı içinde birçok figür kullanmıştır. Figürler lekelerin açık ve koyu renk durumlarına göre bir benzeşme sergiler. Bunun yanı sıra aynı yıl Cumhuriyet'in 50. Yılı nedeniyle

düzenlenen yarışmada Atatürk ve Cumhuriyet Ödülü'nü "Üretim Kıvancı" isimli tablo ile ve DYO'nun 7. Resim Sergisinde "Kayı Sirkisi" isimli çalışması ile de "Jüri Özel Onörü" ödülleri almıştır. Bu resimlerindeki temel özellik leke bütünlüğü içinde bütün figürler açık ve koyu leke içerisinde lekeye bağlanmış ve leke ile benzeşmişlerdir. Bu resimlerin bir başka özelliği de daha sonraki yıllarda da yapmış olduğu resimlerden tamamen farklı biçimsel sorunlara dayanmasıdır. Bu resimlerde figür lekeye bağlı bir ögeyken, sonraki resimlerinde figür soyut bir mekân etkisi yapan renk lekeleri içinde ışık ile değerlendirilmiştir.

1970'li yılların ortalarına gelindiğinde ise sanatsal etkinliklerini Ankaradan İstanbul'a yönlendirmiştir. Bu yönelmede galerici Aydın Cumalı ile tanışması etkili olmuştur. Ankarada bir sergi açılışında bir araya geldiği Cumalı, kendisi ile özel olarak ilgilenmiş hatta evinin ve atölyesinin misafiri olmuştur. Cumalı İstanbul'a dönerken Keskinok'un birkaç çalışmasını da beraberinde götürmüştür. Birkaç gün sonra kendisini arayıp resimleri ne kadara satması gerektiğini sormuştur. Ancak Keskinok, katılmış oldukları sergide Aydın Cumalı ve sahip olduğu Cumalı Sanat Galerisi hakkında önemli bir kişi ve galeri olduğu yönünde edindiği izlenimlerden dolayı fiyat söylememiş kendisine bırakmıştır. Bu gelişmelerden sonra artan iletişim, bir dostluk ve muhabbet havası getirmiş ve Keskinok, 1976 yılının ocak ayında "İnsanlar ve İnsanlar" isimli ikinci kişisel sergisini Cumalı Sanat Galerisi'nde açmıştır. Bu sergide Keskinok'un son beş yılda yapmış olduğu çalışmalar yer almaktadır. Eski dönemlerden gelen konular giderek yeni yönelişlere kaymış, anlatım, çizgi ve leke karakteri değişmekle birlikte kent yaşantısının renkli sahneleri birazda eleştirici ve alaycı bir gözleme dönüşmüştür bu resimlerde. Ahmet Köksal'ın sergi hakkında yazdığı yazıda "Keskinok'un bu sergisinde, insanlarımızın hareketli ve coşkulu mutluluk arayışları kalabalık figürlü kompozisyonlarda yine karşımıza çıkmıştır" diye bahsetmiştir (1976, s. 26).



Görsel 2: Kayıhan Keskinok, İnsanlığın Tükenmez Umudu, 1985, Tuval üzerine yağlıboya, ş: 89,5 x 69,5 ç: 91,5x 71,5, Sanatçı Koleksiyonu

Keskinok, daha sonraları Cumalı Sanat Galerisi'nde birçok sergi açmıştır. Bu sergilerde yer alan resimlerin konuları arasında lunaparklar girmeye başlamıştır. Ahmet Köksal "Keskinok'un Resimleri" başlıklı yazısında "İnsanların mutlu oldukları, coşku içinde eğlendikleri bir başka çevredir onun resimlerinde lunaparklar konusu. Bu resimlerinde yaşamdaki ilişkileri, zaafları, çelişkileri bir başka ortama taşımıştır" diye bahsetmiştir (1977, s. 18). 1978 yılı sonunda ise "Lunapark" adını taşıyan eseri 39. Devlet Sergisi Ödülü almıştır. Kendisine ödül getiren bu resim halen Ankara Resim ve Heykel Müzesi'nde sergilenmektedir. 1979 yılına geldiğinde ise resimlerine mitolojik öğeler giriyor ve konu edindiği Karadeniz düğünleri artık fantastik bir hava kazanıyor. Örneğin Karadeniz düğününü konu aldığı (Görsel 2) "İnsanlığın Tükenmez Umudu" isimli tablosunda pramidal şekilde oluşturduğu kompozisyonda kendi deyimi ile eserin biçimlendirme üslubu olarak "figüratif fantastik düzenleme" yapmıştır.

İstanbul Cumalı Sanat Galerisi'nde açtığı dördüncü sergide işte bu konuları işlemiş ve hatırı sayılır derecede eseri satılmıştır. 2 Mayıs-25 Mayıs 1987 tarihleri arasında Cumalı Sanat Galerisi'nde açtığı bir başka resim sergisi için hazırlanan sergi broşüründe Sezer Tansuğ ondan " Bir lirik fantezi ustası" diye bahsetmiştir (Tansuğ, 1987).

Keskinok, Cumalı Sanat Galerisi'nde beş kişisel sergi açılışından sonra altıncı kişisel sergisini de Ankara'da Evrensel Kitabevi Sanat Galerisi'nde

açmıştır. Ancak bu sergi bir tür "figür natürmort" diyebileceğimiz dönüşümlü ve küçük boyutlu resimlere de yol açacak insan figürü, Keskinok'ta alıştığımız düzen ve anlatım çizgisini bozmayacak biçimde, bütünü organik bir parçası haline almıştır (Özsezgin, 1980, s. 16).

Sanatçının çalışmalarına Ankara'da yoğunluk verdiği bir dönem olan 1980'li yıllarda Atatürk'ün 100. Doğum yılı etkinlikleri çerçevesinde iki yarışma düzenlenmiştir. Cumhuriyet Senatosunun açmış olduğu yarışmada konusunu Cumhuriyet Türkiye'sinin kuruluş yıllarından alan "1919 senesi Mayıs'ın 19. Günü Samsun'a çıktım. Vaziyet ve manzara-i umumiye" isimli eseri ile birincilik ödülünü Aydın Ayan ile paylaşmıştır. Keskinok ve Ayan'ın ödül aldığı resimler halen TBMM Cumhuriyet Senatosu Tören Salonu duvarlarında sergilenmektedir. İkinci yarışma ise Kültür Bakanlığı'nın düzenlemiş olduğu bir yarışmadır ve bu yarışmada da ödül almıştır. Kültür Bakanlığı'nın yarışması için yapmış olduğu resim kendisi, "figür ve fantastik öğeleri çağdaş bir biçimde düzenlemeye başladığı ilk resim" değerlendirmesinde bulunmuştur.

Figür ve Fantastik öğeleri kullandığı bir başka örnek ise Boğa güreşini konu aldığı (Görsel 3) "Olay" isimli tablodur. Sanatçının kendi deyimi ile simetrik bir kompozisyon ile kurguladığı resmini "figüratif soyut bir anlayışta" resmetmiştir. Ayrıca eserde yoğun olarak siyah, kırmızı, lacivert, yeşil, mavi, mor renkleri kullandığını ifade etmiştir.



Görsel 3 : Kayıhan Keskinok, "Olay", 1986, Tuval üzerine yağlıboya, ş: 70 x 54,5 ç: 82 x 26, Cumalı – Kovalı Koleksiyonu

Keskinok, 1981 yılında TRT'den emekli olmuş ve sanat çalışmalarına daha da yoğunluk vermiştir. 1982 yılında İskenderiye Bienali'ne katılmış ve Yugoslav sanatçı ve akademisyenler ile yakın dostluklar kurmuştur. Aynı yıl Galerî Sanat yapım yöneticisi İbrahim Demirel ile tanışmıştır. Demirel yeni açmış olduğu galeri için bir hoca aramaktadır. Kayıhan Keskinok'u atölyeye davet eder, Keskinok atölyeyi görür görmez "Ben hep böyle bir yerde hocalık yapmak isterdim" demiştir ve Galerî Sanat yapım'da sanat eğitimi ile ilgili atölye çalışmalarına böylelikle başlamıştır. Sanat yapım atölyeleri "Sanat Eğitimi" adını taşıyan kitabının hazırlanmasında kendisi için bir araştırma ve deneme laboratuvarı görevi de görmüştür.

1983-1989 yılları arasında Sanat yapım Galerisi'nde kendi adını taşıyan atölyede resim çalışmalarına devam ederken, resimlerinin konularında bazı değişiklikler yapmış, sevi ve evlilik olaylarını aslında birçok insanın görmek ve duymak istemediği büyü ve kaçış konuları ile işlemiştir. Örneğin; (Görsel 4) "Nü ve çiçek" isimli tablosunda simetrik bir kompozisyon ile kurguladığı resmini kendi değişimi ile mavi egemenliğinde az yeşil, kontrast kırmızı, disonans sarı renklerini kullanarak resmetmiştir.



Görsel 4: Kayıhan Keskinok, "Nü ve Çiçek", 1986, Tuval üzerine yağlıboya,  : 40 x 60   + 2, Sanatçı Koleksiyonu

Bu konuları resmederken fantastik yaklaşımlar nedeni ile mekânı soyutlamış, bireşimci bir renkçiliğe uygun bir biçem uygulamıştır. 1984 yılında bu üslupta yapmış olduğu resimlerden açtığı sergi çok eleştirilmiş, yapmış olduğu resimler hakkında değişik başlıklar altında birçok yazı yazılmıştır.

Sanat yapım atölyelerinde çalışmalarına devam ederken, Sanat yapım atölyeleri yöneticisi İbrahim Demirel, Galerinin Atlı Spor Kulübünün karşısında yer alması nedeniyle kendisine ve diğer eğitici ve öğrencilere at konulu bir sergi önermiştir. Keskinok sadece bir resimle sergiye katılabilemiştir. Çünkü at figürü çizmekte oldukça zorlanmıştır. Bu eksikliğini fark ettiği andan itibaren yaklaşık bir yıl düzenli olarak ahırlara giderek beş altı saate yakın çizim yapmış, bu çalışmalarından bir yıl sonra ise hareket halindeki atları resimlemek için manej yapılan yerleri ve at yarışlarını takip etmiştir. Tüm bunların sonunda aynı cins hayvanlar olmasına rağmen atların farklı niteliklere sahip olduklarını söylemiş ve ardından 1986 yılında yalnızca at konularını içeren bir sergi hazırlamıştır. 1987 yılında bu sergiyi Cumalı Sanat Galerisi'nde gerçekleştirmiştir.

Keskinok, 1988-1997 yılları arasındaki dokuz yıllık dönemi hayatının en verimli dönemi olarak nitelendirmektedir. Bu dönemler arasında kişisel sergilerini Ankara Doku Sanat Galerisi'ne taşımıştır. Kendisi gibi çok değerli sanatçıların da sergiler açtığı bu galeride aslında istediği ilgiyi görememiştir. Bunun nedeni ise Galerî sahibi Mehmet Kıyat'ın sanat eleştirmenleri ile arasının bozuk olması sebebi ile eleştirmenler, Doku Sanat Galerisi'ne gelmiyor ve doğal olarak kendileri ile ilgili bir yazı yazılmıyor ya da yayın yapılamıyordu (Keskinok, 2012, s. 57). Aynı dönemlerde sağlık durumu iyice bozulan Keskinok bir dizi ameliyat geçirmiştir.

1987 yılında İbrahim Demirel ile birlikte çağrılı olarak Arnavutluk'a gitmişlerdir. Bu yıllarda asıl kendisi için önemli olan şey Tahsin Saraç'ın

şiiirlerini resimlemesi olmuştur. Keskinok resim araştırmaları öncesi, Tahsin Saraç'ın şiiirlerini büyük bir heyecan ve zevkle okur, ardından siyah ve beyaz renkleri büyük bir coşkuyla hazırlar ve resimlerine başlarmış.

Tahsin Saraç'ın şiiirlerinden esinlenerek ölümünün 10. Yıldönümü için hazırlamış olduğu sergide, “Nazım'la Randevu” sergisinde ve bundan önce açmış olduğu birkaç sergide farklı bir teknik uygulamıştır. Bu resimlerin özelliği “kendiliğindenlik” resim tekniği niteliği taşımalardır. O anki esinlenmelerin ve duyguların havası yitirilmeden bitirilmiş resimlerdir bunlar. Yani uzun süre çalışma gerektirmeyen, duyguların ve esinlenmelerin kaybolmadan resme aktarıldığı, bu sayede de heyecanın yok olmadığı çalışmalardır.

1990 yılı resimlerini ise birkaç renkle ve yine ilk esinle yapmış olduğu resimler doldurur. Bu yılda MI-GE ve Armoni Galerisi'nde gerçekleştirmiş olduğu performanslar kendisi için önem taşımaktadır. İzleyiciler önünde boş tuvalere, ara ara konuşmalara da yer verilerek yapmış olduğu resimler ayrı bir anlam içermektedir. Ayrıca aynı yılda Hasibe Ayten'in “ Dikende Gül Uyanır” isimli şiiir kitabını siyah-beyaz olarak resimlemiştir (Ek 1). 1998 yılında Turkuvaz Sanat Galerisi'nde sergilenen bu resimler için Kaya Özsegin “erotizmin ince bir şiiirsellikle kuşatıldığını, yumuşak bir tensellikle dengelendiğini” söylemiştir (1981, s. 175).

Sergi düzenlemeleri 1997- 1998 yıllarında hızlı bir biçimde devam ediyordu, İstanbul Karsu Tekstil Sanat Galerisi, Doku Sanat Galerisi ve Halk Bankası Galerilerinde açmış olduğu sergiler bu dönem sergilerindedir. Özellikle Halk Bankası Galerisi sergisinde büyük eserlerini sergileyebildiği bir ortam bulmuştur. Ancak bu sergi bitiminde üç aylık bir süre için çıktığı Bodrum tatilinden Ankara'ya hasta olarak dönmüş ve kemoterapi almaya başlamıştır.

1998 yılında ise kendisine “Devlet Sanatçılığı” unvanı verilmiştir. Ayrıca 1999 yılında GESAM'ın

“Cumhuriyet'le Gelenler” adını taşıyan hizmet ödülünü almıştır.

2000'li yılların başında ülkemizde ve Dünya'da yaşanan ekonomik ve siyasi gelişmeler Keskinok'un bakışını, Anadolu'nun yiğitlerine ve kahramanlık öykülerine çevirmesine, destanlar üzerine yoğunlaşmasına neden olmuştur. Bunların başında da Köroğlu Destanı ve Kuvay-ı Milliye destanları geliyor. Kuvay-ı Milliye Destanı konusunda yapmış olduğu resimler çocukluğunun geçtiği yılların hatıraları, tanık olduğu ve işittiği kahramanlık öykülerinden oluşan ve kendisi için özel bir anlamı ve yeri olan resim serisidir.

2004 yılında İstanbul Doku Sanat Galerisi'nde ve 2005 yılında Ankara Doku Sanat Galerisi'nde açmış olduğu sergilerde “İlk Günah”, “Üç Güzeller”, “Sabinlerin Kaçırılışı”, “Amazonlar”, Olympos Nalbantları” gibi mitolojik konular ve ayrıca “Gılgamış” ve “Köroğlu” gibi destansı konuları işlemiş, çok figürlü ve büyük boyutlu yağlıboya çalışmalar ortaya çıkarmıştır. Mitolojik ve Destansı konuları seçmesinin nedeni masalsi ve düşsel nitelikleri nedeniyle, diyalektik bir gereklilik olarak gördüğu mekân soyutlamalarına ve serbestliğine, figürde ise olması gerekenden fazla hareket olanağına izin vermesidir. Bu sayede figürlerin nesneliliği daha doğrusu soyut kişilikleri karşısında mekânın soyut geometrik durumu, düzenlemede diyalektik bir tutarlılık sağlamıştır. Resimlerinde kullandığı bu teknikler ve hiç bitmeyen dinamizm Turan Erol'un kendisi için “ Delikanlı ruhlu bir ressam” diye söz etmesine neden olmuştur. Örneğin; (Görsel 5) “Ermış, Afrodit (Antik kentlerin bugünkü durumu)” isimli tablosunda kendi değimi ile konu olarak “Dünya- Köpek” konusunu seçmiş, eserde biçimlendirme üslubu olarak figüratif soyut bir üslup kullanmıştır. Ayrıca simetrik bir kompozisyon üzerine düzenlediği eserde sarı, lacivert, mor, kırmızı renkleri kullandığını ifade etmiştir.

¹ Devlet Resim ve Heykel Müzesi



Görsel 5: Kayihan Keskinok, "Ermis, Afrodite (Antik kentlerin bugünkü durumu)", 1982, Tuval üzerine yağlıboya, ş: 90,5 x 74,5 ç:92 x 76, DRHM (Envanter No: 0481 (D.N) E.No:358

Ankara Uluslararası Film Festivali'nin 2006 yılında, Ülkemiz sanatına görsel iletişim yoluyla katkıda bulunan sanatçılara verdiği "Sanat Çınarı Ödülü"ne layık görülmüştür. Bu ödülün sunulmasında "Kuvay-ı Milliye" resimlerinden oluşan çalışmaların ayrı bir yeri olduğunu bu nedenle ödülün kendisi için önem taşıdığını söylemiştir. Ayrıca yapmış olduğu resimler için "Bu resimlere yüreğimi verdim, büyük bir heyecan duyarak yaptım" demiştir. Aynı yıl "gecikmiş bir ödül" olarak yorumladığı Çağdaş Sanatlar Vakfı'nın "ÇAĞSAV Onur Ödülü"nü de almıştır.

Nazım Hikmet'in şiirlerinden esinlenerek birçok resim yapmıştır. Ancak Kuvay-ı Milliye Destanı bu resimlerin çoğunluğunun konusunu oluşturmuştur. Galerî Sanat yapım'da 2003 yılında "Nazım'la Randevu", 2004 yılında "Kuvay-ı Milliye Destanı 1", 2009 yılında ise "Kuvay-ı Milliye Destanı 2" sergilerini açmıştır. Keskinok, Nazım Hikmet'in Kuvay-ı Milliye Destanı'nın bildiği ve okuduğu destanlardan

farklı olduğunu düşünmüştür. Çünkü bilinen destanlarda insanların hep olağanüstü olduğunu fakat Nazım'ın destanındaki insanların ise cesur, korkak, yaşlı, genç, çocuk daha doğrusu sokakta gördüğümüz insanlardan oluştuğunu söylemiştir. Bu kişilerin söz yurt savunmasına geldiğinde hepsinin birer kahramana dönüştüğünü ileri sürmüştür.

Resimlerinde de Nazım Hikmet'in tanımladığı tiplere sadık kalmaya çalışmıştır. Öncelikle resminde kullanacağı karakterleri tanımayaya çalışmış ardından onların havasına girmiş ve resimlerini boyası bile kurumadan bitirmiştir.

Bu seride açmış olduğu sergilerde birçok sıradan görünen ama iş başa düşünce kahramanlaşan kadın, çocuk kim varsa hepsini önce şiirlerden okumuş, ardından büyük bir heyecanla resmetmiştir. Kendi deyimi ile Nazım'ın dizeleri sayesinde görmediği mekânlarda bulunduğu imgelere yönelmiş, Karadeniz'in korkusuz denizcileri, Antep'in halkın bağrından kopan kara donlu paşalarına bu sayede ulaşmıştır.

Bu tarihten sonra yaptığı resimlerin konularını değiştirmiş dürüst ve akılcı sanayileşme mücadelesinin iş ve işçi dünyasındaki dramına eğilmiştir. Sanayileşme ile emeğin gasp edilmesi, canlı ne varsa yok edilmesi, binlerce ağacın kesilerek çölleşmeye zemin hazırlanması, tarihi dokulara zarar verilmesi, insan ve doğa arasındaki uyumsal dokunun bozulması kendisini bu konularda çalışmaya yönlendirmiştir. Özellikle de çağın ileri teknolojisinde insan-doğa- üretim ilişkilerini sorgulamıştır. Makineleşmenin, çalışmayı tamamen mekanik duruma getirmesinden, üretimi kolaylaştırmasına karşın kişiyi kendine yabancılaştırıp çalışmadan soğumasına, bu sebeple insancıl etkinliklerin dışarda/doğada aranmasına neden olduğunu savunmuştur. Bu düşüncelerinden dolayı madencilerin, nalbantların ve emekçi olarak nitelendirdiği sınıftaki çalışanların iş yaşamlarından kareleri yansıttığı temalara resimlerinde sıkça rastlamaktayız.

Yapmış olduğu bütün resimlerde tek, ikili ya da üçlü figürler kullanmış, herhangi bir canlı ya da modele başvurmadan, tüm resimleri yalnız görsel belleğinin yardımı ile yapmıştır. Görsel bellekten çalışabilmek için ise o hareketin yaşanması gerektiğine inanmaktadır. Resimlerinde kullandığı birçok sportif hareketleri ise kendi yaptığı sporlarda deneyimlemiştir. Hatta havada uçarcasına duran figürleri, almış olduğu paraşüt eğitiminden deneyimleyerek resimleyebildiğini ifade etmiştir. Dünya sanatı tarihinde de bu şekilde görsel belleklerinin birikimi ile eserler veren sanatçılar olduğunu, Rembrant'ın bütün litografilerini belge dayanarak yaptığını ifade etmiştir.

Yaklaşık yirmi, yirmi beş yıldır yapmış olduğu tüm resimlerde çağdaş biçim psikolojisinin verilerinden hareketle üst üste bindirme tekniğini, biçimsel ve kavramsal amaçlara yönelik olarak kullanmıştır. Bu tekniğin ise biçim psikolojisi deneyimlerine dayandığını söylemiştir. Biçim psikolojisi deneyimleri ise saydam olmayan biçimlerin görüntüsel değişmezliğine karşı saydam geometrik biçimlerin kısa aralıklarla biçim değiştiriyormuş gibi algılandığı, böylece derinlemesine gelişen bir ritim oluşturduğu deneyimlerdir.

Kayıhan Keskinok bugün Türk sanatına damga vurmuş birçok değerli sanatçının (Süleyman Saim Tekcan, Ali Candaş, Zafer Gençaydın, Adem Genç, Veysel Günay, Zahit Büyükişliyen, Yalçın Gökçebağ...) hocası olmuştur (Gökçebağ, 2016, s. 22). Ayrıca bugün Güzel Sanatlar ve Eğitim Fakülteleri kadrosunda bulunan birçok öğretim üyesini, sanatçı ve eğitimciyi yetiştirmiş, yaşamı boyunca resim yapmaktan ve öğrenci yetiştirmekten hiç vazgeçmemiştir.

Keskinok, 25 Nisan 2015'de İstanbul Ziraat Bankası Sanat Galerisi'nde açacağı sergiye hazırlanmaktaydı. Ancak, hayatı boyunca çalışmayı hiç bırakmayan, üreten ve yetiştiren aydın bir kişilik olan Kayıhan Keskinok, o çok sevdiği resimlerini ve sevdiklerini geride

bırakarak 18 Nisan 2015'te Ankara'da tedavi gördüğü İbni Sina Hastanesi'nde kalp yetmezliği sonucu 92 yaşında hayata gözlerini yummuştur. Ailesi, dostları, arkadaşları, gazeteciler, galeri yöneticileri, birçok ressamın yanı sıra edebiyat, müzik ve tiyatro dünyasından ve elbette öğrencilerinden oluşan kalabalık onun son yolculuğunda yanında olmak için hazır bulunmuştur. Devlet sanatçısı olması sebebi ile Türk bayrağına sarılı tabutu 21 Nisan Salı günü büyük bir kalabalık eşliğinde son yolculuğuna, Kocatepe Camii'ndeki cenaze namazının ardından Gölbaşı Mezarlığına derin bir üzüntüyle uğurlanmıştır.

Usta sanatçının cenazesi, 2005 yılında kaybettiği ve ardından büyük üzüntü duyduğu hatta Mine Özman ile yaptığı bir konuşma sırasında gözleri yaşararak "O benim her şeyimdi, çocuklarımın annesiydi. Onu kaybetmek beni acıttı" sözleri ile ifade ettiği, eşi Neriman Hanım'ın mezarının yanı başında toprağa verilmiştir (2016, s.28).

Kayıhan Keskinok'un ölümünden yaklaşık bir yıl sonra Galeri Sanat yapım'ın çıkarmış olduğu dostları, öğrencileri ve kendisini yakından tanıyanların anlattığı "Kayıhan Keskinok'a Saygı" isimli yayında Demirel (2016) usta sanatçı hakkında "Tüm masallardaki tüm peri padişahı kızlarının peşinden koşan Keloğlan'dır o. Sonunda peri padişahı kızının gönlüne girip kırk gün kırk gece düğün yapar, muradına erer. Cebinde üç-beş akçe yokken elmas, zümrüt ve yakut kakmalı bir saray yapmaya girişir. Çünkü işçiliği kendindedir ve öyle inatçıdır ki, dağları da devirir, iğneyle kuyularda kazar, sarayları da bitirir ve sonra geçip karşısına, kasketini eğip keyfine bakar, piposunu yakar. Fırlar taa Fizan'a gider, Kaf Dağı'na tırmanır, dünyanın 10. Harikasını bulur getirir. İşte böyle bir incelikli harika avcısıdır o. Elinden hiçbir şey kurtulmaz ha!..." sözlerini dile getirmiştir (2016, s. 48).



Görsel 6 : Yazar, 1987, Kayıhan Keskinok

3. KENDİ ANLATIMIYLA SANATI

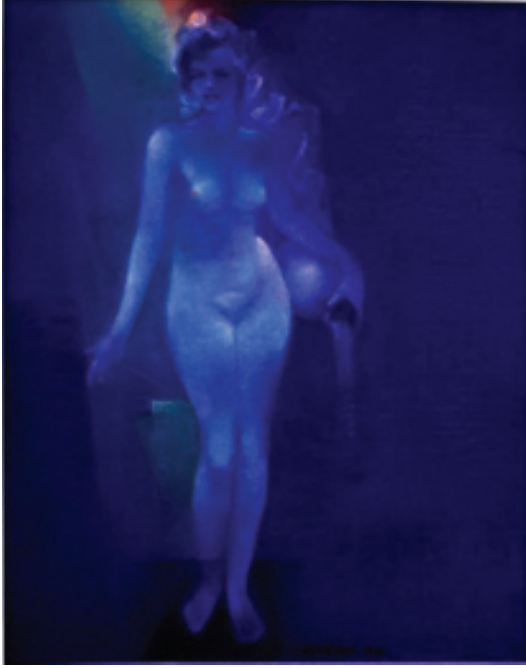
Çocukluk ve gençlik yıllarına bakıldığında yaşamından ve beğenilerinden resmine karışan birçok öge ile karşılaşmaktayız. Annesinin halı tezgâhından tutun da Toros yaylalarındaki katırlara kadar birçok şey onun resmine etki etmiştir. Aydınlık gazetesi yazarı Fatma Belge'nin deyimiyle “çocukluk dönemi Türkiye Cumhuriyeti'nin ışık dolu, aydınlık dolu, umut dolu olduğu yıllara rastlar” (2016, s. 24). Bu dönemde Uşak'ta kadınlar evlerinin avlularında halı dokurlarmış. Annesi de o halı dokuyan kadınlardan biri olan Kayıhan Keskinok yedi yaşına kadar bu renk ve motif dünyasında büyüdüğünü anlatır. Bu renk ve motifler ilerideki, özellikle de ilk dönem resimlerinde işlediği yerel konularda ortaya çıkmıştır.

Kayıhan Keskinok'un sanatı, özellikle 1960'lardan sonra gücünü büyük ölçüde figürden, figürün yönlendirdiği, biçimlendirdiği oluşumlardan almıştır. Kullandığı figür, otantik bir yaklaşımla insan bedenindeki uyumlu çizgileri bir araya toplamasıdır. O, insan bedenini, yenilikçi akımlar paralelinde bozup değiştirmek yerine, bu bedene gerçek kimliğini kazandıran nesnel çizgileri yüceltmeye çalışır. Böyle bir eğilimle, bize, sanatın her şeye karşın değişmeyen, kökene ilişkin değerlerini yeniden ve durmaksızın anımsatmak istemektedir.

Keskinok'un bir dönem resimlerinde ise

belli kavramların yorumuna yer verdiğini görmekteyiz. Özgürlük, bağımsızlık ve insanca yaşama hakkı yine figürlerle birlikte işlenmiştir. Cumhuriyet Senatosu Vakfı yarışması için düzenlediği kompozisyon, bu çalışmalar arasında ilginç bir yer tutması açısından iyi bir örnektir. Saldırgan düşmana karşı halkın direnme ve karşıkoyma gücünü simgeleyen bu kompozisyon, çok figürlü bir düzenlemedir. Baskının gece yapıldığı izlenimini güçlendirmek için, figürler genellikle fanila giysiler içindedir. Bunun bir başka yararı, bu giysilerin hareketli adale ve gerilimlerini gösterebilmeye olanak vermesidir (Özsezgin, 1981, s.176). Keskinok'un son dönem resimlerinde ise, konunun ilk planda dikkati çeken ayrıntıları ve yumuşak kontur çizgileri erimekte, figür kitesinin soyutlayıcı illüzyonu kendini daha kuvvetle duyurabilmektedir.

Kayıhan Keskinok sanat anlayışını şu sözlerle dile getiriyor: “Benim hikâyeci tarzıma gerçekçilik denilemez kuşkusuz. Olayda resim için ne gerekliyse onu alıyor, diğerlerini atıyorum. Daha doğrusu beni resimsel olarak, tavır olarak heyecanlandıran bir-iki figür kombinezonundan hareket ediyor, resmimi kuruyorum. Benim tarzıma dışavurumculuk diyebilirim ama bu belli bir ekolün sempatanlığı da değil. Bu benim mizacımdan kaynaklanan bir görüş bir tutum dışavurumculuğu... Olayı katı gerçek görünümünden benim heveslerime, fantezilerime göre “transposer” etmek... Olaya, benim



Görsel 7 : Kayıhan Keskinok, "Kadın = Yaşam", 1984, Tuval üzerine yağlıboya, ş: 69,5 x 50 ç: + 2, Sanatçı Koleksiyonu

dünyamın atmosferinde nefes alabileceği bir biçim kazandırmak... Bunu sağlayabilmek, ifadeyi güçlendirebilmek için önceleri figürü deforme ediyor, yeni düzenleme biçimleri deniyordum. Sonraları ise renkte soyutlamalara başladım (mavi, mor, yeşil renkli kadın tenleri). Örneğin; (Görsel 7) aşağıdaki "Kadın = Yaşam" isimli tablosunda figüratif bir üslupla simetrik olarak düzenlediği kompozisyonda yoğunlukla mavi (ultramarin), kırmızı, sarı, yeşil renkleri kullandığını ifade etmiştir.

Gerçi daha önceleri de figürün genel renk tonalitesi içinde bulunduğu mekânın rengine ve valörüne uyuyordu. İyice incelendiğinde bunu fark etmek mümkündür. Son zamanlarda ifadeye, yaratmaya, düzenlemeye daha serbestlik kazandırabilmek için, mekânı da soyutlama gereğini duydum. Bunu sağlayabilmek için, olayın bilinçaltında, rüyalarındaki oluşumunu inceliyorum. Konularım aynı kaldı değişmedi, ritimlerde değişmedi; Karadeniz'in dalgalarından,

horonlarında kaynaklanan ritimler. Bunlar değişmezler herhalde; çünkü bu olay, yılların yaşam birikiminin bir sonucudur. (Özsezgin, 1982). Örneğin; (Görsel 8) aşağıdaki "Karadenizde Düğün I" isimli tablosunda kendi deyimi ile eserde figüratif üslup kullanmıştır. Ayrıca simetrik bir kompozisyon kullandığı eserde koyu yeşil, siyah beyaz yeşille kirli, lacivert, mor, kırmızı renkleri kullandığını ifade etmiştir.

Keskinok şöyle söyler; işe nasıl başlarım? Bir konu, bir olay gelir aklıma; yolda giderken, yatağa yattıktan sonra ya da uyandıktan sonra, uyku ile uyanıklık arasında ... Bununla ilgili ilk düzenleme karalamalarını, yani eskizleri hemen çizmeye başlarım. 50-60 eskiz çizdiğim olur. Çizmediğim zamanlarda birilerine anlatırım. Anlatırken heyecanlanırım ve böylece konuyu düzenlemesini ezberlerim. Temiz tuvali karşıma koyarım ancak bir türlü başlayamam, uygun bir ortam ve gerekli koşulları kollarım" (Özsezgin, 1982).



Görsel 8 : Kayıhan Keskinok, "Karadenizde Düğün I", 1975, Duralit üzerine yağlıboya ş: 115 x 100 ç:126 x 110,5, DRHM (Envanter No: 0623 (D .N) E.No:359)

SONUÇ

Kayıhan Keskinok tüm yaşamı boyunca durmaksızın çalışmış ve özellikle figüratif fantastik üslupla yaratmış olduğu eserlerinde; yoğun olarak Karadeniz düğün alayları, toplumsal içerikli konular (çarpık kentleşme, gecekondü yaşamı, barlar, gece kulüpleri), lunaparklar (sirk cambazları), yiğitlik ve kahramanlık öyküleri (destanlar), sanayileşme (iş ve işçi dünyası) temalarına yer vermiştir.

Keskinok'un insanlarında, bir başka deyişle resimlerinde kullandığı figürlerinde mutluluk mesajı, sağlıklı insan yorumu ile dolaysız bir ilişki içinde görünmektedir. Karadeniz gelin alaylarında sandalları dolduran insan kalabalığı, sirklerde gösteri yapan cambazlar, davul zurna eşliğinde eğlenen kadınlı erkekli köylüler, gece kulüplerinde masa üzerinde oynatılan dansözler,

lunaparklarda dolaşanlar ve yine Karadeniz halk söylencelerini konu aldığı resimlerindeki tüm figürler, izleyiciye durmaksızın bu mutluluk kapısını açarlar, onu bu mutluluk kapısından içeri girmeye çağırırlar. Keskinok, sanatı için "ben resimle insanları uçurabilirim, insanlara takla attırabilirim ve kesinlikle yanlış yapmamaya çalışırım" demiştir (Ocak, 2016, s. 58). Bu sözleriyle belli ki sanatın gücünün ne kadar etkili ve bunun ne kadar bilincinde olduğunu vurgulamak istemiştir.

Ülkemiz sanat ve kültürünün değerli bir siması olan sanatçı eğitimci hocamız Kayıhan Keskinok'un gelecek sanatçı ve eğitimci kuşakları aydınlatmak için tuttuğu ışığın hiç sönmeyeceği inancıyla kendisini rahmet ve saygıyla anıyoruz. Ruhü şad olsun.

KAYNAKLAR

- Belge, F. B. (2016). *Cumhuriyet'le Yaşıt Bir Çınardı*. Ö. Şenyapılı (Ed.), *Kayıhan Keskinok'a saygı içinde* (s. 24-24). Ankara: Sanatyapım.
- Creswell, J. W. (2013). *Qualitative inquiry & research design: Choosing among five approaches*. Thousand Oaks, CA: SAGE.
- Demirel, İ. (2016). *İz Bırakmak*. Ö. Şenyapılı (Ed.), *Kayıhan Keskinok'a saygı içinde* (s. 48-50). Ankara: Sanatyapım.
- Gökçebağ, Y. (2016). *Büyük Ressamımız Kayıhan Keskinok'un Ardından*. Ö. Şenyapılı (Ed.), *Kayıhan Keskinok'a saygı içinde* (s. 22-23). Ankara: Sanatyapım.
- Karasu, Bilge. (Ekim 1956). *Tutuma Övgü*. Forum, s. 60-61.
- Keskinok, Ç. (Konuşmacı). (2019). *Cumhuriyet'in Başkenti Ankara'nın Mekânların da Sanat* (CD). Ankara: Söyleşi.
- Keskinok, K. (2012). *Acılardan Umut ve Güvene*. Ankara: Alp Ofset Matbaacılık.
- Keskinok, K. (2015, Haziran). "Benim gerçeklerim". Ankara: Ziraat Sanat.
- Keskinok, K. (2018, Ocak). *Resim Serüvenim*. Ankara: Keskinok Sanat Vakfı.
- Köksal, A. (1976, Ocak 23). *Keskinok'ta İnsanlar ve İnsanlar*. M. Sanat Dergisi, s. 168. s. 26-27.
- Köksal, A. (1977, Mayıs 6). *Keskinok'un Resimleri*. M. Sanat Dergisi, s. 230. s. 18-19.
- Merzifonluoğlu, D. (Konuşmacı). (2013). *Kayıhan Keskinok, Baudelaire'in üçlüsü ve 90 yaş üzerine..* Ankara:Söyleşi.
- Ocak, A. (2016). *Bir Güzel İnsan... Ö. Şenyapılı (Ed.), Kayıhan Keskinok'a saygı içinde* (s. 59). Ankara: Sanatyapım.
- Özman, M (2016). *Kendine Has Bir "Don Juan"*. Ö. Şenyapılı (Ed.), *Kayıhan Keskinok'a saygı içinde* (s. 28). Ankara: Sanatyapım.
- Özsegin, K. (16 Nisan 1980). *Keskinok'un Resmi İlk Aşamının Gürbüz ve İyimser Dünyasına Yeni Bir Dönüşüm İzleriyle Yüklü. Cumhuriyet*.
- Özsegin, K. (1981) *Keskinok ve İnsanlar Sanat Üzerine Yazılar, İstanbul: Cumalı Sanat Galerisi Yayımı, s. 175-177*.
- Özsegin, K. (1982). *Kayıhan Keskinok*. İstanbul: Cumalı Sanat Galerisi.
- Pekmezci, H. (2018). *Bilge İnsan Kayıhan Keskinok İçin*. Ankara: Ekin Sanat.
- Tansuğ, Sezer. (1987). *Bir Lirik Fantezi Ustası, Kayıhan Keskinok Sergi Kataloğu*. İstanbul: Cumalı Sanat Galerisi, (2-25 Mayıs 1987).

İnternet Kaynakları

- Keskinok Sanat Vakfı. (2018). *Kayıhan Keskinok Özgeçmiş: 25.06.2019*. <http://www.keskinoksanatvakfi.org.tr/ozgecmis/sayfasından erişilmiştir>.

Görsel Kaynaklar

- Görsel 1: Kayıhan Keskinok, "Karadenizde Dügün II", 1977, Tuval üzerine yağlıboya, 110 x 100 DRHM (0940 (Envanter No: D.N) E.No:912).
- Görsel 2: Kayıhan Keskinok, *İnsanlığın Tükenmez Umudu*, 1985, Tuval üzerine yağlıboya, 89,5 x 69,5 ç: 91,5x 71,5, Sanatçı Koleksiyonu.
- Görsel 3 :Kayıhan Keskinok, "Olay", 1986, Tuval üzerine yağlıboya, 70 x 54,5 ç: 82 x 26, Cumalı – Kovalı Koleksiyonu.
- Görsel 4: Kayıhan Keskinok, "Nü ve Çiçek", 1986, Tuval üzerine yağlıboya, 40 x 60 ç + 2, Sanatçı Koleksiyonu.
- Görsel 5: Kayıhan Keskinok, "Ermış, Afrodit (Antik kentlerin bugünkü durumu)", 1982, Tuval üzerine yağlıboya, 90,5 x 74,5 ç:92 x 76, DRHM (Envanter No: 0481 (D.N) E.No:358).
- Görsel 6 : Yazar, 1987, Kayıhan Keskinok,
- Görsel 7 : Kayıhan Keskinok, "Kadın = Yaşam", 1984, Tuval üzerine yağlıboya 69,5 x 50 ç: + 2, Sanatçı Koleksiyonu.
- Görsel 8 : Kayıhan Keskinok, "Karadenizde Dügün I", 1975, Duralit üzerine yağlıboya 115 x 100 ç:126 x 110,5, DRHM (Envanter No: 0623 (D.N) E.No:359).

HASTANE İÇ MEKAN TASARIMINDA MALZEME KULLANIMI

Arş. Gör. Elif Özgen*

Özet: İç mekan tasarımı çalışma alanı, belirlenmiş olan mekanın; işlevsel, pratik, estetik olarak ihtiyaçlarının karşılanmasına ilişkin bir çözüm arayışıdır. Mekan tasarımı; sanat ve bilimden beslenerek, oldukça geniş bir sahada, teorik ve pratik olarak gelişim göstermektedir. Yapının türü ve belirlenen tür için kullanıcı ihtiyaçları, inceleme sahasına göre mekan tasarımı konusu farklı uzmanlık alanlarına ayrılmaktadır. Yapı tipleri arasında özellikle sağlık mekanları; tıbbi müdahalenin gerçekleşmesi sebebi ile diğer yapı gruplarından farklılaşmaktadır. Sağlık sektörü için kapsamlı bir yapı bütünü içerir hastaneler ise; birbirinden farklı gereksinimleri karşılaması zorunluluğunu taşımaktadır. Çalışma konusunun sınırları; tıbbi pratik içermeyen ancak kullanıcıyı karşılayan, hasta, hasta yakını, personel gibi kullanıcı tiplerinin tamamını kapsayan, hastane genel mekanları olarak belirlenmiştir. Nitel araştırma yöntemi ve betimsel değerlendirme tekniği kullanılarak tümevarımcı bir analiz ile sağlık yapıları iç mekan bitiş malzemelerine ilişkin teorik bir altlık oluşturulmaya çalışılmaktadır. Belirlenen sınırlar çerçevesinde, tasarım pratiğine; yönetmelik koşulları ile teorik bilgilerin analizi ve yorumu ile mimari uygulamaya ilişkin literatüre katkı sağlanması amaçlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Sağlık Yapıları, Tasarım, İç Mekan Tasarımı, Hastane ve Malzeme, Sağlık Yapıları Tasarımı.

*Hacettepe Üniversitesi, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Anabilim Dalı
Email: elifozgen@outlook.com, elif.ozgen@hacettepe.edu.tr
Orcid No: 0000-0002-8081-2097

tasarım

DESIGN

MATERIAL USAGE IN INTERIOR SPACE DESIGN AT HOSPITALS

Res. Asst. Elif Özgen*

Abstract: The working field of interior design is a pursuit of a resolution with respect to meeting the functional, practical, aesthetic needs of a pre-specified space. The design of a space displays a theoretical and practical progress in a wide field by being nourished through arts and science simultaneously. The type of a building and the user needs for a pre-specified type are classified into different fields of expertise according to the field of examination regarding space design. Among the building types, healthcare facilities are especially differentiated from other groups of construction since medical interventions are practiced in such places. Hospitals, however, which include a comprehensive holistic structure for medical sector, are required to meet the needs varying from one another. The limitation of this research subject has been identified as hospital buildings in general, which involves the user types such as patients, patients' relatives, staff, etc. to welcome the user but contain no medical practice. It is an attempt to create a theoretical background for the finish line interior materials of healthcare constructions by means of an inductive analysis through qualitative research method and descriptive assessment technique. Within the framework of this limitation identified, it is aimed at contributing to the literature with respect to design practice, conditions of regulations together with the analysis and interpretation of theoretical knowledge regarding architectural practice.

Keywords: Healthcare Facilities, Design, Interior Architecture, Hospital and Material, Healthcare Design.

*Hacettepe University, Interior Architecture and Environmental Design
Email: elifozgen@outlook.com, elif.ozgen@hacettepe.edu.tr
Orcid No: 0000-0002-8081-2097

1. GİRİŞ

İç mekan tasarımı, yaratıcı uygulamalarla pek çok ortak noktası olan disiplinlerarası bir etkinliktir (Brooker ve Stone, 2011, s. 27). İç Mimarlık disiplini ise, yaratıcı uygulamaları bir sonuç olarak değerlendirmekte ve düşünsel süreçten faydalanarak, doğru gerekliliklerle kavramsal, kuramsal ve pratik çalışmaları içermektedir. Tasarım fikir ve uygulamaları için vazgeçilemeyecek tek unsur, insandır. Bu sebeple teorik olarak çalışma alanlarının inceleme sahaları zamanla daha belirgin hale gelmiştir. Başka bir deyişle, her alanda mekanı kullanan insanın gereksinimlerinin aynı olmaması sebebi ile, meslek uygulama ve akademik olarak çalışma alanlarında uzmanlıklar oluşmuştur.

Temel olarak mekan tasarım yaklaşımları, yapı tipi ve tasarım ölçeğine göre sınırlılıklara sahiptir. Çünkü ofis ve opera iç mekan tasarımlarının aynı olmayacağı gibi, iki örnekte konut iç mekanından farklı çalışma gereklilikleri içermektedir. Bu anlamda, sağlık yapıları da diğer yapı tiplerinden ayrılmaktadır. Sağlık yapıları içerisinde fiziksel olarak kapsamlı bir alanı tariflemesi sebebi ile “hastane” yapı ve mekanları, diğer sağlık yapı grupları için kapsayıcı nitelikte bir çalışma alanı sunmaktadır.

Hastane yapıları ise, son zamanlarda sağlık sektörünün genişlemesi ve sağlık mekanlarına ilişkin yaklaşımların kullanıcı odağına taşınması sebebiyle sıkça teorik ve pratik bir saha olarak karşımıza çıkmaktadır. Farklı bilim ve sanat dallarının ortak bir araştırma konusu olarak hastane, mimari anlamda; planlama aşamasında fonksiyonellik, düzen ve hijyen gibi unsurların odağında planlanma gereksinimini içermektedir. Hastane yapılarının insan odağında duyarlılıklarının; sağlık, güvenlik, duygusal ve psikolojik olarak karşılanma gereksiniminin yanı sıra özelleşmiş tıbbi ortamların bulunduğu yerlerde optimum teknik verim ve teknik doğruluk sağlama zorunlulukları da mevcuttur

(Ergenoğlu, Aytuğ, 2007, s. 44-50). Belirtilen zorunluluklar, üst başlık olarak ele alınabilecek hastane iç mekanları içerisinde de oldukça farklı sınıflara ayrılmaktadır. Çünkü günümüzde ameliyathane, hasta odası, giriş ve bekleme alanları, hasta muayene odası gibi farklı işlevler barındıran iç mekanlar için de uzmanlıklar ortaya çıkmaya başlamıştır.

Uzmanlık alanları yanında, hastane fiziksel koşulları ulusal yönetmelik ve kılavuzlarla kısıtlanmaktadır. Teorik olarak edinilen bilgiler ve yönetmeliklerce tanımlı sınırlamalar içerisinde, düşünsel iç mekan tasarımını pratik edilmektedir. Tasarımcı için sürecin son ayağı olarak tarif edilebilecek aşama olan gerçekleştirme / yapma kısmı ise kullanıcının tasarımcının fikirlerine ilişkin ilk izleri taşımaktadır. Haliyle kullanıcı için en önemli kriterlerden birisi yapı elemanları olurken, tasarımcı için kullanıcıya ulaşan bir araç olarak görülmektedir. Çünkü özellikle hastane iç mekanlarını yaratma çabası, insan odaklı ve özne ile birincil nesneyi (yani malzemeyi) ilişkilendirme çabası içerisindedir. Bunu da özellikle duygusal anlamda gerçekleştirerek bağ ve aidiyete imkan tanımayı amaçlamaktadır.

Çalışmanın içeriği ve duyarlılığı tasarım kararlarını ve bahsi geçen insan odaklı tasarım yaklaşımlarına ait içerikleri yalnızca teknik olarak ele almaya yardımcı olabilecek büyük bir alanı tanımlamaktadır. Mekanı tanımlayan, yüzey alanları ve algıda kapladığı yer sebebiyle, malzemeler mekanı oluşturan yatay ve düşey düzlemler ile tanımlanmıştır. Mekansal olarak kısıt, hastanede genel kullanıma açık iç mekanlar için uygulamaya hazır bitiş elemanı alternatifleri üzerinden; duvar, zemin ve tavan yüzeyleri olarak belirlenmiştir. Genel mekanlar tanımı ise çalışma için; giriş, bekleme, danışma, hasta kabul ve sirkülasyon alanları olarak değerlendirilmektedir.

2. İÇ MEKAN TASARIMI VE MALZEME

Mekanın içinde özne olarak devamlı olarak deneyimleyen, insan; mekânı çeşitli bakış açıları ile incelerken, içinde hareket halinde ya da zaman geçirir durumdayken duyuları yardımıyla mekânı algılamaktadır. Mekansal algı; yalnızca hacimsel bir kavrama ve duyumsama olarak gerçekleşmektedir. Mekanın var olmasını sağlayan unsurların dışında insan algısını etkileyen malzemeye ilişkin, çeşitlilik, renk, doku, koku ve akustik değerler gibi etkenlerle kullanıcı için bir mekansal atmosfer gerçekleşmektedir (Seçkin, Yıldız, 2019, s.7-14). Yani tasarım; bütünsel bir yaklaşımı içermektedir. İç mekan tasarımında kullanılması planlanan tüm detaylar hem tek tek, hem de bütünsel olarak içerisinde değerlendirilmektedir. Bu sebeple malzemelerin nasıl kullanılacağına ilişkin veri pek çok parametrenin beraber değerlendirilmesi sonucu ortaya çıkmaktadır.

Mekan bileşenlerinin sağladığı sınırlayıcılık ve ayırıcılık etkisi, iç mekan kavramları için yüzeylerin nasıl bir araya geleceği sorunsalı ile karşılanması gereken ihtiyaçları beraberinde getirmektedir (Ching ve Adams, 2001). Yüzey elemanlarının oluşturulmasında kullanılacak malzeme seçiminde ise; kullanıcı gereksinimleri, çevresel işlevsel, kültürel, ekonomik, estetik, sosyolojik, psikolojik ve çok daha fazla parametre bakımından, tasarım süreci üzerinde etkili olduğu düşünülerek tasarım sürecine ilişkin, veri olarak ele alınmaktadır.

Mekan yaratım sürecinin, var olabilmesinin en temel gereksinimlerinden biri malzemedir. Malzeme insana ulaşan niyetin ta kendisidir. Benzer bir bakış açısıyla, iç mekan tasarımı araştırma sahası, “mekan” nesnesini yaşanabilir, aidiyet kurulabilecek bir “yer”e dönüştürme çabası olarak karşılanmaktadır. Nesne vasıtası ile tasarım fikri, yaşanabilir bir mekana dönüşme olasılığına sahip olmaktadır.

Tasarlanmış mekân yaratıcısı eliyle, kullanıcıdaki izi ön görmektedir. Değişik ilgi alanları, deneyimleri, tutumları, güdülemleri olan kişilerde aynı malzeme, ilk görüşte farklı bildirimleri ve etkileri yaratabilmektedir. Soğuk-sıcak, pahalı-ucuz, yumuşak-sert, çekici-rahatsız edici, doğal-yapay gibi... Paslanmaz çelik yüzey ilk görüşte kimisi için pahalı olduğu izlenimi bırakırken, başka bir kullanıcı için soğuk bir his uyandırabilir (Yağlı, 2019). Malzemeler teknik anlamda ürünlere avantaj sağlarken, ürünlerin anlamlarını pekiştirmek üzere bir araç olarak da kullanılabilir (Karana, 2006, s. 80-82). Seçilen malzemeye göre tasarımın dili farklı ifadeleri içerebilmektedir. Malzeme kullanımı ile mekânın tasarım yaklaşımı; yalın, masif, kaba, soğuk, hafif, derin, karmaşık gibi terimlerle ifade edilebilmektedir (Güzel, 2006).

Yapı malzemelerinin seçimi, uygulaması ve tasarım kararlarının başlı başına önemli bir parametredir. Bu anlamda yeni teknolojilerin kullanımı ile malzeme anlayışının değişmesi çok eski değildir. Devamlı malzemeye dair bilginin güncellenmesi, sürekli “yeni” olanın arayışı içinde olmamız ile ilişkilidir. Tarihsel süreçte malzemenin yapıda kullanımı, yaşanan değişikliklerle gelişmiş ve çeşitlenmiştir. Endüstri devrimiyle birlikte çelik, panel cam, betonarme gibi yeni malzemeler kullanılmaya başlanmış, 20. yy’da fizik ve kimya gibi temel bilimlerde yaşanan gelişim ile madde atomlarına, nöronlarına ayrıştırılmaya başlanmıştır. Madde üzerinde uygulanabilen iyileştirmelerse kimyasal değişiklikler vasıtasıyla istenilen özellikte malzemelerin üretimini mümkün kılmıştır. 21.yy’da ise nanoteknolojinin ortaya çıkışı ile istenilen özelliklerde; daha küçük, hafif ve akıllı malzemelerin üretilmeye başlanmıştır.

Günümüz teknolojisi ile, yapı malzemeleri içeriğinde, su tutmayan, spektrum seçici olan boya veya cam malzemeler, çizilmeye dayanıklı nanopartikül tabakaları gibi yeniliklerle

malzemeler piyasada yer almaya başlamıştır (Yağlı, 2019, s.58). “Nano” malzemelerin kullanımı ile fosil bazlı enerji kaynaklarından faydalanma yaklaşımı yavaş yavaş azalmakta ve gelecekte oluşacak enerji problemlerini azaltmaya yönelik duyarlılık artmaktadır. Nanoteknoloji kapsamında geliştirilen “akıllı malzemeler” bu anlamda, dışarıdan gelen uyarılara cevap verme konusunda daha duyarlı, bir sistemin parçası gibi çalışmakta; çevresel faktörlere karşı ise; dayanıklı, duyumlu ve enerji konusunda daha az tüketici olması gibi özellikler taşımaktadır (Baktır, 2006, s.29-30). Tasarım bu noktada, zamanının malzemelerinin doğru kullanımını içermektedir. Bahsedilen doğru ise, pek çok koşulun optimumunda çözümüne ilişkindir. Yani yapı tipi, kullanıcı, çevresel etmenler, ihtiyaçların karşılanması ve çok daha fazlasını kompleks olarak içeren bir çalışma olarak değerlendirilebilir.

Ayrıca insan ve mekan ayrılmaz, yaşamsal bir bütünü içermektedir. Maddesel etkileşim ancak nesne, kişi ve mekanlar arasında bağlantısız ve durağan bir ortamı oluşturmaya yetecek güçtedir. Halbuki insan ve mekan etkileşimi madde aracılığında değerlendirilecek bağ ile sınırlı değildir. Aksine insanın zihinsel bir örüntüyle, zaman ve mekanın ötesine yolculuğu mümkün kılacağı düşünülmektedir.

3. HASTANE İÇ MEKAN TASARIMI VE MALZEME

Sağlık yapıları her türlü hastanın, yaralı ve hastalık şüphesi olan insanların sağlık durumlarını kontrol ettirebileceği, ayakta veya yatarak, uzun veya kısa süreli olarak tetkik, muayene, teşhis ve tedavi ile rehabilite edildikleri modern, işlevsel yataklı kuruluşlar olarak tanımlanmaktadır. Hastaneler ise, büyük ölçekte ve kompleks olarak insanlara hizmet veren sağlık yapı tiplerinden biri olarak kapsamlı hizmet anlayışına sahiptir. Hastaneler yalnızca teşhis ve tedavinin gerçekleştiği bir yer olmaktan öte,

sağlıkla ilgili tüm gelişmelerin izlendiği geçmişte çözümlenmemiş, gelecekte ise oluşabilecek tüm hastalıkları araştıran, irdeleyen, sürekli gelişme ve yenilenme çabasında olan sağlık kuruluşları olmuşlardır (Aydın, 2009, 1-12). Sağlık sektörünün temel bir ihtiyacı karşılanması ve bilim ve sanatın hayat kalitesinin artırılması için yeni tedavi yolları geliştirmeye çalışmasıyla sağlık mekanlarına ilişkin veriler devamlı olarak yenilenmektedir. Hastanelere ilişkin mekansal yaklaşım günümüzde, mekanın kendisinin de iyileştirici olması yönündedir. Bu yaklaşım ile malzeme konusunun öneminin artarak, kullanıcı ve mekan arasındaki etkileşime katkı sunacak önemli bir tasarım öğesi olarak görülmektedir.

Günümüzde artan nüfus ve teknolojinin gelişimiyle birlikte, hastanelerin sayısına paralel olarak kapasiteleri de artış göstermektedir. İnsan hayatının kurtarılması ve yaşam kalitesinin yükseltilmesi bu anlamda hastanelerin amaçları haline gelmektedir. Hastanelerin tedaviye yönelik çok yönlü işlevlerinin yanı sıra, her türlü sağlık gereksinimlerini karşılamaları gerekmektedir. Bir kamusal mekan örneği olarak hastaneler; kullanıcı sayısı fazla ve bitiş kullanımının yoğun olduğu alanlardır. Bu sebeple hastane iç mekanlarında malzemelerin aşınma ve yenilenme ihtiyaçları diğer yapı tiplerinden farklıdır ve ihtiyaç duyulduğu koşulda yenileme yapılması gereken bir koşulda bu ihtiyacın hızlı bir şekilde karşılanması gerekmektedir. Hasta ve hasta yakınlarını, çalışan sağlık personelini kısacası tüm kullanıcı tiplerini enfeksiyon riskinden uzak tutabilecek, dayanımı yüksek, estetik olarak ise genel tasarım yaklaşımına uygun malzemelerin seçilmesi gerekmektedir. Hastane iç mekanlarında enfeksiyondan korunmayı mümkün kılmak amacıyla çok amaçlı olarak tercih edilen malzemelerin yanında, özel olarak üretilen malzemelerin kullanımı da mekanın işlevine göre değerlendirilmesi gereken standartlar arasındadır.

Hastane çok sayıda farklı işleve sahip mekanı bir arada bulundurmaktadır. Birimlerin işlevleri iç mekan tasarımlarının farklılaşmasını bir zorunluluk haline getirmektedir. Örneğin; cerrahi işlemlerin yapıldığı bir iç mekanla, hasta odalarının ve sağlık personelinin kullanımına ayrılmış mekanların gereklilikleri birbirinden farklıdır. Türkiye’de hastane iç mekanlarında kullanılacak malzemelerin standartları Sağlık Bakanlığı’na bağlı olarak belirlenmiş “Türkiye Sağlık Yapıları Asgari Tasarım Standartları 2010 Yılı Kılavuzu”na uygulanmaktadır. Ayrıca dünya çapında oluşturulan tasarım kılavuzları bölgesel olarak uygulamaları sınırlandırmaktadır. Bu anlamda ulaşılabilir önemli kılavuzlardan bir diğeri de İngiltere ve Avusturya’nın standartlarını Sağlık Bakanlığınca belirleyen Health Building Note General Design Guidance for Healthcare Buildings (HBN, NHS) (2013-2017 tarihleri aralığında güncellenmiş çok sayıda kılavuzdan oluşmaktadır. Türkiye’de dahil olmak üzere dünya çapında kullanılan çok sayıda yönetmeliğin ‘NHS’nin verilerinden faydalandığı görülmektedir.) Kılavuzların ve yönetmeliklerin standartları incelenerek; sağlık yapıları tasarımında iç mekanda kullanılacak malzemelere ilişkin yaklaşımı aşağıdaki gibi özetlenmiştir.

- Aşınmaya dayanıklı
- Kolay temizlenebilir
- Suya dayanıklı
- Antiseptik malzemelerle temizlenmeye ve gıda asitlerinden korunmaya elverişli
- Yangına dayanımlı ve tutuştuğunda zehirli gazlar yaymayan
- Malzeme bitiş ve birleşimlerinin temiz ve boşluksuz uygulanması (bu yolla böcek ve haşerelerden korunmak)
- Yoğun dokulu ve delikli yüzeye sahip malzemelerin kullanılmasından kaçınılması

gereken malzeme kullanımları belirtilmiştir.

Çalışma teorik altlığını, yukarıda belirtilen genel özellikteki zorunluluklar ile sınırlandırmaktadır. Hastane mekanları çok yönlü yapısal gereklilikten ve işlev alanından bir araya geldiği için malzeme gereklilikleri farklılaşmaktadır. Mekansal öğelerin çok yönlü oluşu ve mekanı tanımlayan sınırlılıklar yaratması sebebi ile çalışma; duvar, zemin ve tavan yüzey malzemeleri olarak üç grupta ele alınarak, kullanılacak malzeme alternatifleri üzerinde yoğunlaşmıştır. Çalışmada belirtilen yüzey elemanlarının özellikleri ise, onların kabiliyetlerine ve özelliklerine ilişkindir.

İç mekanda kullanılan malzemelerin kullanımı, yalnızca tek yüzeyde uygulama ile sınırlı tutulmamaktadır. Yapılan inceleme malzeme içeriklerini yalnızca zemin veya duvar yüzeylerinde ele alınmış olsa da, bir malzemenin duvar ve zemin yüzeylerinin ikisinde de kullanımına engel teşkil etmemektedir. Örneğin; zeminde kullanılan bir malzeme uygun görüldüğü koşulda duvar yüzey kaplaması olarak da kullanılabilir.

3.1. Duvar yüzey kaplamaları

Duvar mekanı taşıma, bölme ve yalıtma kabiliyeti olan düşey yapı elemanıdır. Hastane iç mekanlarında işlevsel bir takım gereksinimlerin karşılanmasının yanında, duvarın göz seviyemizce algılanan bir yüzey olması sebebiyle; görsel ve estetik açıdan gerçekleştirilecek uygulamalarda önemli yere sahiptir. Binayı, dış çevreden gelebilecek ses ve gürültü, ısı değişikliklerine karşı izole etmesi, iç mekanı ise; farklı birim ve mekanlarda oluşabilecek ses ve ısı değişikliklerinin ihtiyaçları kapsamında kontrol edilebilirliğini mümkün kılmaktadır (Özdağlar, 2008, s.90-94). Ancak çalışmanın içeriğinde bahsi geçen bitiş malzemeleri, genellikle belirtilen koruyucu özellikleri kapsam dışı bırakılmaktadır. Mekana göre ihtiyaç duyulan yalıtım çalışmaları, bitiş malzemesinden önce, ince işlere geçilmeden



Görsel 1: Alçıpan üzeri püskürtme alçı sıva (solda) ve saten alçı (sağda) uygulaması (http1,13).

önce uygulanmaktadır. Yüzey/bitiş malzemesi olarak kullanılabilen yalıtıcı nitelikte malzemeler mevcuttur ancak sağlık yapılarında teknik gereksinimler hijyen sebebi ile olabildiğince gizlenerek yapıldığı için bahsi geçen malzeme kullanımları göz ardı edilmiştir.

Hastane iç mekanlarında duvar malzemelerinin toz, kimyasal ve buhar çıkaran yüzeylerden kaçınılması, parçalı malzemeler şeklindeyse büyük parçalar halinde kullanımı, gözenekli yapıda olmaması, kolay temizlenebilir ve antibakteriyel özellikte olması önerilmektedir (Kırbaş, 2012, s.25). Ayrıca, kaplamanın bakımının kolay olması, leke tutmayan özellikte olması da hastane mekanları için maliyetinin azalması anlamına gelmektedir. Aksi takdirde her aşınma ve yıpranmada malzemenin değiştirilmesi gerekmektedir. Bu durum ise mali açıdan yüksek olmasının yanı sıra, zaman anlamında kaybedilen ve çevreye etkisi anlamında yeniden tüketim anlamına gelmektedir. Özellikle ameliyathaneler, laboratuvarlar gibi steril mekanlarda ise; antibakteriyel malzemelerle bitiş yüzeyinin kaplanması gerekmektedir. Tesisat donanımları civarındaki duvar boyalarının, maruz kalacağı yakın konumlu malzemeyi bozacak niteliği sebebiyle pürüzsüz ve suya dayanıklı olması beklenmektedir. (Karaman,2009, 28-33).

Hastane duvarlar kaplamalarında kullanılabilecek

malzemeler aşağıda sıralanmıştır. Ancak bire bir olarak malzemenin uygulanmış halini görmeden, görsele bakarak bir takım malzemeleri birbirinden ayırmanın güçlüğünü belirtmek gerekmektedir. Bu sebeple her malzeme için görselden faydalanılmamıştır. Bu durum çalışma kapsamında, zemin ve tavan malzemeleri için de benzerlik göstermektedir.

- **Alçı Sıva:** Genellikle malzemenin kendisi bitiş yüzeyi olarak kullanılmamakta, ek bir yüzey kaplaması ile uygulanmaktadır. Bakteri barındırabilir özelliktedir ve devamlı olarak iyi bir bakım gerektirmektedir. Üzerine gelecek yapı malzemesine göre niteliği ve içeriği değişkendir. Yangın geciktirici özelliğine sahip olmasının yanında duvar yüzeyinde küf, mantar oluşumunu engellemeye yardımcı olmaktadır. Uygulaması çeşitli şekillerde gerçekleştirilebilir, kolay uygulanabilir ve yenilenebilir özelliktedir (Görsel 1). Saten alçı uygulaması ile daha pürüzsüz düz bir yüzey elde edilebildiği için diğer çeşitlerine kıyasla hastane iç mekanlarında yaygın olarak kullanılmaktadır. Alçı sıva yerine, alçı levhaların kullanımı ve levha üzerine son katman malzemenin uygulaması da yapılabilmektedir.

- **Latex Boya:** Pürüzsüz bir kaplamadır bu sebeple uygulama öncesinde pürüzsüz bir yüzeye ihtiyaç duymaktadır. Su bazlı bir malzemedir ve hızlı kuruma özelliğine sahiptir. Ancak kolay



Görsel 2: Dijital Baskı Vinil Duvar Kaplaması, Salisbury District Hospital (http3).

yıpranabilen bir malzeme olması sebebiyle sürekli yenilenmesi gereken mekanlarda fazla tercih edilmemektedir.

- **Yağlı Boya:** Elastik, buhar geçirgen ancak su geçirmeyen özelliği ile yüzeyle bütünleşen bir yüzey kaplama malzemesidir. Latex boyaya kıyasla dayanımı daha uzun vadeli ancak kimyasal yapısı sebebiyle zamanla sararma ve dökülme yapmaktadır. Uygulama ve kuruma aşamasında kötü koku yaymaktadır. Malzemenin kuruma süresi ise su bazlı malzemelere kıyasla uzundur.

- **Oxicoat / Oxipaint:** Sıva ve boya malzemeleri üzerinde kimyasal olarak yapılan değişiklikler sonucu üretilen ekolojik yüzeyde kullanılan sıva ve mat görünüme sahip boya malzemeleridir. Duvar, tavan yüzeylerinde kullanıma uygundur. Oxicoat, içeriği ile kötü kokuları giderme özelliğine sahip sıvadır. Nem seviyesini dengeleme ve hava kalitesini artırmaya özelliğinin yanında rutubeti ve küfü engelleyici, yanmazdır. Nem dengesi ile vücuttaki kuruluk ve sonrasında oluşabilecek tahrişleri önlemeye yardımcı niteliktedir. Oxipaint boyanın belirtilen sıva ile beraber kullanımının; baş ağrısı, zihin bulanıklığı, halüsinasyon, mide bulantısı, adale seğirmeleri gibi olumsuz durumlar yaratan zehirli gazları önlemeye yardımcı olduğu belirtilmektedir (http2).

- **Duvar Kağıdı:** Dokulu/dokusuz, mat/parlak olarak pek çok renkte ve desende alternatifi mevcuttur. Dekoratif kullanımının dışında, boyanabilen tipleri sağlık yapılarında sıkça tercih edilmektedir. Duvar kağıdının içeriği, malzemenin niteliklerini belirlemektedir. Kağıt, kağıt plastik gibi içeriklerin farklı oranlarda bir araya getirilmesi sonucu oluşturulmaktadır. Belirtilen farklılıklar, bitiş malzemesi olarak kullanılan duvar kağıdının; suya dayanıklı, kolay silinebilir, yıkanabilir ve antibakteriyel özelliklere sahip alternatifleri sağlamasında etkilidir.

- **Seramik:** Duvar yüzeylerine genellikle suyla temas edilen mekanlarda uygulanmaktadır. 10 yıldan uzun ömrü olması sebebiyle dayanımı yüksek bir malzemedir. Su geçirmez özelliği ile, kolay temizlenebilmesi sebebiyle tercih edilebilmektedir (Karaman, 2009; Rodermann, 1996).

- **Dokuma Arkalıklı Vinil:** Yırtılma, aşınma ve darbelere karşı dayanıklı, uygulaması kolay bir malzemedir. Renk ve desen alternatifi fazla, kolay temizlenebilen, büyük parçalı olarak uygulanabilecek, 6- 10 yıl arasında dayanım sağlayabilen nitelikte, sirkülasyonun fazla olduğu alanlarda da kullanıma elverişli bir PVC içerikli yüzey kaplama malzemesidir. Farklı ölçü, özellik, renk ve desende alternatifleri mevcuttur. Dijital olarak istenilen baskının yapılabilmesi mümkündür (Görsel 2).



Görsel 3: Sert zeminlere örnek malzeme görünüşleri (http4, 5, 6, 7).

Sedye hareketlerinden dolayı duvar korumasının artırılması amacıyla koridor ve hasta odalarında, duvar yüzey kaplaması ile duvar koruma bandı olarak sıkça uygulaması yapılmaktadır.

Ayrıca duvar yüzeyleri ile ilişkili olarak, yapı elemanlarından süpürgelik kullanılmaktadır. Uygulamanın duvar yüzeyiyle aynı malzeme ile tamamlanması uzun süre sağlık yapılarında gerçekleştirilmiş bir uygulamadır. Zemin ve duvar yüzeyinin birleşim noktasında kullanılacak olan süpürgeliğin uygulama tipi, malzeme seçimi ve yüksekliği gibi görsel ve teknik unsurlar; belirtilen iki yüzeye göre şekillenmektedir.

Belirtilen malzemeler dışında geleneksel olarak faydalanılan; yüksek dayanımlı ahşap paneller, metal kaplamalar, kompozit malzemeler, dekoratif kırılmaya dayanıklı cam panel/mozaik/ tuğla, doğal taş (mermer, granit, traverten vb) malzemelerin uygulaması yapılabilmektedir.

3.2. Zemin yüzey kaplamaları

Yapılarda zemin kaplamaları, yatay yapı elemanları olan döşemelerin en son katmanını oluşturdukları için; uyuma, yürüme, yemek yeme, çalışma, temizlik gibi temel ve zorunlu ihtiyaçların tamamı için bu kaplama malzemesi üzerinde eylemler gerçekleşmektedir. Kullanıcı sürekli kaplama yüzeyiyle temas halinde olması sebebiyle sıcaklık, konfor, görsel etki, hijyen, yürüme güvenliği gibi nitelikler kullanıcıya kısa sürede ulaşmaktadır (Yılmaz, 2005, s. 4-21).

Hastane iç mekanlarında diğer yüzeylere kıyasla en sık kullanılan yapı elemanı olarak, zemin malzemelerinin kolay onarılabilir ve dayanımının

yüksek olması beklenmektedir. Kullanıcıların gereksinimlerinin büyük çoğunluğunu zemin malzemeleri üzerinde karşılamaları sebebiyle de, işlevsellik anlamında da diğer yapı elemanlarına kıyasla zemin yüzeyi daha önemli hale gelmektedir. Ayrıca mekanın işlevine göre, ses geçirgenliğini azaltan akustik özellikli malzemelerin seçimi de gereklilikler arasında yer almaktadır. Döşeme malzemesinin üst yüzeyinin sedye ve yatak hareketlerini destekleyecek nitelikte olması da teşhis ve tedavi alanları için düşünülmesi gereken bir başka unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.

Hosking ve Haggard (1999)'a göre; zemin yüzeyleri yumuşak ve sert olarak iki grupta incelenmektedir. Sert zeminler (Görsel 3); seramik karo, terazzo (epoksi uygulama çeşidi), mermer, granit, mantar karo, ahşap, kauçuk karo, epoksi, linolyum, vinil, pvc yumuşak zemin olarak ise yumuşak kauçuk, halı ve bazı PVC içerikli malzeme tipleri arasında belirtilmektedir.

- **Pvc:** Yüzey malzemesi olarak kullanılan PVC, aynı zamanda pek çok yüzey malzemesinin hammaddesi olarak da aynı ismi taşımaktadır. Aşınmaya karşı dayanıklı, bakımı ve temizliği kolay plastik esaslı bir malzemedir. Özel koruma ve hijyen kürleri ile bakım ve temizliği yapılabilmektedir. Köpük taban ile ses izolasyonu sağlarken, çukurlaşma dayanıklılığı ile de avantajlı bir yüzey malzemesidir. Ancak yanma riski sebebiyle; hastanelerde kullanılan kimyasal ve yanıcı maddelere karşı risk taşımaktadır. PVC malzeme yanmaz, tutuşmaz, alev almaz gibi farklı özelliklerde üretilmektedir, kullanılacak alana göre uygun niteliğin seçimi gerekmektedir.



Görsel 4: Rulo halı kullanımı, Perth Children's Hospital, Avustralia ([http9](http://9)).

- **Linolyum:** Üretiminde tamamen doğal malzemelerden yararlanılmaktadır. Ketten tohumu yağı, reçineler, kireç taşı, mantar, kurutucu ve pigmentlerin, jüt elyafın altlık üzerindeki bileşimidir. Yapısındaki bileşenler malzemeyi ateşe karşı dirençli kılmaktadır. Mantar altlık kullanımı ile amortisör ve ses emiciliği ile ses izolasyonu sağlamaktadır. Düşük alerjik ve antistatik (kir ve toz oluşumunu ve tutuşunu engelleyici) özelliğindedir. Görsel olarak PVC'ye benzemektedir ancak malzeme duyarlılıkları farklıdır, ancak kolay ve hızlı uygulanması özellikleri ile benzerlik göstermektedir.

- **Marmoleum:** Marmoleum linolyum kaplamanın özel bir firma tarafından, daha dayanıklı hale getirilmiş bir versiyonudur. Çift koruyucu katmandan oluşan bir yüzey aracılığıyla uygulamadan sonra zemin üzerinde sadece rutin temizlik ve bakım işlemlerine ihtiyaç duyulmaktadır. Linolyum gibi doğal hammaddelerden üretilmektedir. Farklı renk ve desen alternatifleri ile rulo ve karo olarak 2 ayrı boyutsal alternatifi uygulanabilmektedir ([http8](http://8)).

- **Epoksi:** Hijyenik ve antibakteriyel olarak, birleşim ve bitirme detaylarının net olması gibi avantajları sağlamaktadır. Uygulama aşamasındaki, kimyasal içeriklerden faydalanılması sebebiyle uygulama alanı daralmaktadır. Mekanın nefes almasına izin veren bir yapıda değildir. Çok aşamalı bir uygulama yöntemi vardır, birbirine bağlı bu basamaklar

süreci diğer malzemelere kıyasla daha uzun hale getirmektedir. Dökülme aşamasında kötü kokuya neden olan kimyasal bileşenler sebebiyle sağlık anlamında güvenilirliği uygulama alanlarını kısıtlı hale getirmektedir (Karaman, 2009, s. 28-33) (Yılmaz, 2005, s.25,26).

- **Vinil Kaplama:** PVC'den üretilen malzeme; aşınmaya karşı dayanıklı, kolay ve hızlı uygulama, düşük maliyet ve uzun ömürlü olması gibi avantajlara sahiptir. Desen ve renk seçeneği fazladır. Rulo ve karo olarak uygulanabilmektedir.

- **Seramik:** Yüksek ısı ile imal edilmesi sebebi ile ısı dayanımı yüksek bir malzemedir. Sırlanmış örneklerinde su geçirimi bulunmamaktadır ve piyasada satışa hazır ürünlerin neredeyse tamamı bu özelliktedir. Temizlik ve maliyet açısından ucuz olmasına karşın, kayma güvenliği konusunda yeterince güvenilir değildir (Aydın, 2000, s.79-83). Hastanelerdeki ıslak hacimlerde tercih edilebilir, ancak derz aralıklarının dar uygulanması hijyen anlamında daha olumlu bulunmaktadır. Fayans mozaik, gre mozaik, porselen karo gibi çeşit ve türleri bulunmaktadır.

- **Halı:** Yoğun olarak kullanılan mekanlarda, malzeme dayanıklılığının yetersiz olması sebebiyle uygulaması yaygın değildir. Antibakteriyel, yanmaz, antialerjik gibi farklı niteliklerde ürün çeşitlerine sahiptir. Standart dokuma ürünler temizlik sorunlarına ve kokuya sebep olabilmektedir. Rulo ve karo seçenekleri ile renk ve doku alternatifi fazla bir malzemedir (Görsel 4).



Görsel 5: Kompozit tekstil karo halı (Kinetex) örnekleri (http10).

- **Kinetex:** Kompozit materyalden imal edilen tekstil karo halı olarak üretilmektedir. Yumuşak zeminlerde ses yalıtımı sağlarken, sert zeminlere uygulanması ile dayanıklılık, kolay temizlenme, kir tutmama gibi özellikleri karşılayan bir üründür. 2 farklı yüzey dokusu, çeşitli renk ve desen alternatifi bulunmaktadır (Görsel 5). Pet şişe gibi geri dönüştürülebilmektedir ve %60 oranında geri dönüştürülmüş malzeme kullanılarak elde edilmektedir (http14).

- **Ahşap:** Yalıtım ve akustik olarak iyi bir yalıtım sağlamaktadır. Ancak çoğunlukla estetik özelliği nedeniyle tercih edilmektedir. Malzeme olarak ucuz olmamasına rağmen, deformasyonu hızlıdır, dayanımının yüksek olduğu malzeme çeşitlerinin sağlık yapıları için seçimi daha uygun bulunmaktadır. Ahşap zemin malzemesi olarak; masif, lamine ve laminant olarak uygulanmaktadır. Ahşabın dayanımının yüksek olması, (masif ahşap malzemede geçerliliği yoktur) malzemenin içeriğinde ve/veya koruyucu üst yüzey malzemesinde suya dayanımlı malzeme oranının yüksek olması ile ilişkilidir.

Yukarıda açıklanan malzemeler ile beraber belirtilen yüzey elemanları için mat/parlak yüzey alternatifleri çoğunlukla mevcuttur. Özellikle üzerinde hareket barındıran zemin yüzeyi için kaydırmazlık başka bir deyişle güvenlik önemli bir parametre olduğu için, malzemenin görsel olarak nasıl bir etki yarattığından çok gereksinimlerini doğru olarak karşılamasına daha büyük oranda önem verilmelidir. Bu anlamda özellikle ıslanması koşulunda parlak yüzeylerin kayganlığı

artırması sebebiyle yarı mat veya mat malzemelerin tercih edilmesi önerilmektedir.

Başka bir deyişle, sağlık yapıları iç mekanlarının sıkça temizlenme gerekliliği su ile olan teması artıracığından, kullanılması planlanan malzemenin karakterini belirtilen durum duyarlılığına seçiminin gerçekleştirilmesi önerilmektedir.

3.3. Tavan kaplamaları

İç mekan oluşumunda tavan kaplaması, üçüncü boyutta sınırlamaları ve düşey düzleme etki eden farklılıkları ile önemli ölçüde etkiye sahiptir. Tavan yüzeyleri, duvar ve zemin yüzeyleri gibi görme ve dokunma açısından direkt olarak kullanıcı ile bağ kurmamaktadır. Tavan uygulamalarının, mekanın boyutsal olarak kullanıcının üzerinde; yükseklik/alçaklık, ferahlık/darlık, rahatlık/resmiyet gibi psikolojik etkilerinin yaratılmasına imkan tanımaktadır.

Yapı bilgisi içerisinde, çeşitli tavan çeşidi mevcuttur. Bunlar; asma, kaset, yüzer, tekne gibi tiplerdir. Tavan kaplaması yapılması planlanan malzeme, tavan tipine göre seçilerek uygulanmaktadır. Diğer yapı elemanlarında olduğu gibi tavan uygulamalarında da sağlık yapılarında kullanılacak malzeme özellikleri önemlidir. Hastane tavan malzemelerinin; suya dayanıklı, kolay temizlenebilir nitelikte, gerekli olduğu koşulda tesisata kolay erişilebilecek ve ekonomik müdahale imkanı tanıyan malzemelerden seçilmesi gerekmektedir (Kuruçelik, 2009, s.51).



Görsel 6: Asma Tavan Kullanımı, Vall d'Hebron Hastanesi, İspanya (http11).

Malzemenin seçimini etkileyen en önemli değerlerden biri, tavan yüksekliğidir. Hastane yapılarında karmaşık bir teknik alt yapı gerekmektedir. Bu sebeple tesisatın gizlenebileceği ve kolay müdahale edilebileceği uygulamalardan faydalanmak yararlı olacaktır. Sağlık yapılarında tavanlar hem işlevsel hem de biçimsel açıdan öneme sahiptir. Tavanlarda bitiş malzemesi çok çeşitli olarak gerçekleştirilebilir, bu uygulamadan ziyaden seçilen materyale göre değişiklik göstermektedir.

Duvar ve zemin kaplamaları çalışma içeriğince, bitiş malzemeleri ve uygulama biçimleri ile anlatılmıştır. Ancak tavan kaplama da materyallerin özellikleri üzerinde durmak yerine tavan tipleri ve hangi materyallerin tercih edilebileceğine ilişkin verilerden faydalanılması istenmektedir. Bu durum, tavan uygulama tipinin, malzeme seçimi ile doğrudan ilişkili olması sebebiyledir. Ayrıca duvar ve zemin malzemelerinde özelliklerinden bahsedilen malzemelerin tavan malzemesi olarak kullanımı gerçekleştirilebilir.

- **Asma Tavan:** Tavan alt kotu ile konstrüksiyon arasında boşluk bulunmalıdır. Bitiş malzemesi olarak kullanılacak materyal konstrüksiyona monte edilmektedir. Hastane iç mekanlarında tavanlarda asma tavan uygulaması yapılarak, aydınlatma ve havalandırma tesisatları gizlenebilmektedir. Temiz, karmaşadan uzak ve estetik bir görüntü elde edilebilmektedir. Vektörel, taşıyıcı, karolam tipleri mevcuttur. Asma tavan uygulaması; kumaş, plastik, alüminyum,

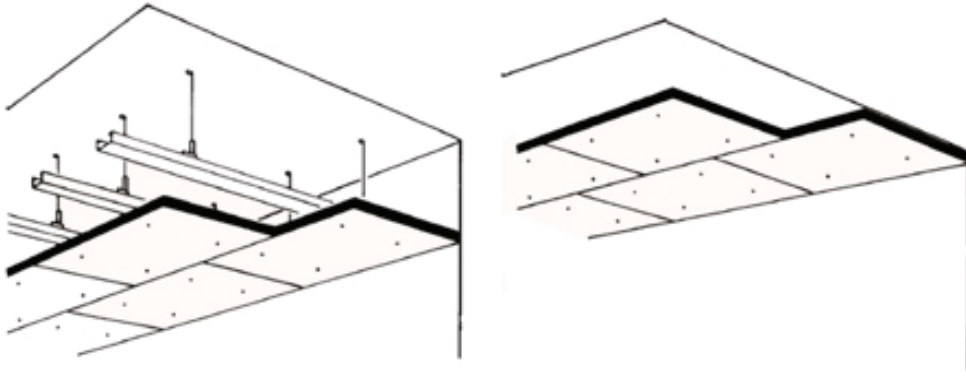


Görsel 7: Hacettepe Çocuk Hastanesi, Günlük Cerrahi Birimi Bekleme Alanı, Ankara (Kişisel Arşiv,2019).

aşap, alçıpan veya sıva boya gibi malzemeler kullanılarak gerçekleştirilebilir. Sağlık yapıları iç mekanlarında; sistem araçlarının gizlenmesini olanaklı kılması sebebiyle tercih edilmektedir. Özellikle tıbbi uygulama gerektiren birimlerde, dekoratif uygulamalar yerine, kolay temizlenen, birleşim gerektirmeyen tek parça uygulamalardan faydalanılmaktadır. Asma tavan uygulaması ile; alçı sıva, latex boya, oxicoat/oxipaint, PVC içerikli, metal ve ahşap malzemeler kullanılabilir.

- **Gergi Tavan:** Her renk ve doku üzerine basılabilecek, yangına dayanıklı pvc membran bir kumaş ile uygulaması yapılan bir asma tavan tipidir. Genellikle aydınlatma ile beraber kullanımı ile karşılaşılmaktadır. Bu sebeple alçı sıva ve boya uygulaması yaygındır. Montajı hızlı ve kolay yapılmaktadır. Özel mekanlardan çok genel mekanlarda kullanımı yaygındır (Görsel 7). Başka bir deyişle ortak, idari ve personel mekanlarında kullanıma uygun olmasına karşın, tıbbi işlemlerin bulunduğu mekanlarda uygulamasından kaçınılmalıdır. Dekoratif olarak aydınlatmaya vurgu yapan örnekler için, ek olarak dekoratif bir kaplamadan (ahşap, metal vb) kaçınılmakta ve odakta aydınlatmanın yer alması üzerine uygulama gerçekleştirilmektedir.

- **Kaplama Tavan:** Bitiş malzemesinin çeşitli yöntemlerle direkt duvara monte edildiği tavan tipidir. Bitiş malzemesinin tavan için özel olarak tasarlanmış olmasına ihtiyaç duyulmaz, montajı yapılabilecek ve düşme riski barındırmayan



Görsel 8: Asma tavan (solda) ve kaplama tavan (sağda) tipi uygulama biçimleri (http12).

nitelikte çeşitli renk ve dokuda malzeme ile kaplanabilmektedir. Bu malzemeler duvar ve zemin malzemeleri arasında belirtilen; alçı sıva, boya, ahşap gibi malzemelerin yanında, alüminyum, çelik levha gibi metal malzemelerden de faydalanılabilmektedir. Ancak, tavan alt kotu ile arasında müdahale edilemeyecek boyutlarda ilişki barındırması sebebiyle hastane genel mekanlarında yaygın olarak kullanılan bir tip değildir. Kullanımı durumunda, mekanın işlevi göz önünde bulundurularak kaplama tavan tipi ve yüzey malzemesi seçilmelidir.

SONUÇ

Sağlık mekanları kullanıcı sayısı ve uygulama / tedavi tipi / yatak sayısı gibi parametreler ile çok sayıda gruptan oluşmaktadır. Bu yapı tiplerinden toplumsal olarak hem ayakta hemde yataklı hizmet alabildiğimiz hastaneler yaygın olarak kullanılan sağlık yapısı olarak karşımıza çıkmaktadır. Teknik olarak pek çok zorunlu kısıtlamayı bünyesinde barındıran hastanelerin, mimari anlamda tasarım kriterlerinden faydalanılarak malzeme yaklaşımlarına öneride bulunulmaya çalışılmıştır. Çalışmanın temelini oluşturan hastane mekanlarına ilişkin standartlara ek olarak çevreye duyarlı, yerel malzemelerin kullanımını destekleyecek ve estetik faktörler düşünülerek malzeme kararlarının alınmasının faydalı olacağı düşünülmektedir. Geri dönüştürülebilir ve geri dönüştürülmüş malzemelerin tercih edilmesi,

çevreye duyarlı olunması konusunda önemli farklar yaratabilmektedir. Ancak daha önce kullanılmış yapı malzemelerinden faydalanmak olumlu bir çevresel ve ekonomik etki yaratsa da hastaneler için, özellikle enfeksiyon riski bulunan tıbbi işlem içeren iç mekanlarda bu malzemelerden kaçınılmasının riski azaltacağı öngörülmektedir. Genel mekan uygulamalarında ise mekânsal parametreler göz önünde bulundurularak tercihi gerçekleştirilmelidir.

Çalışmada belirtilen kılavuz ve yönetmeliklerde, özellikle malzeme tarifinden kaçınılmaktadır. Bu sebeple sektörel olarak büyük bir alanı oluşturan hastaneler için; mekansal gereksinimler yalnızca sınırlar gösterilerek işaret edilmektedir. Karşılması gereken değerlerin içeriği, yapısal zorunlulukları belirtilmektedir. Bu yolla marka, model ve sektörel bir iz gösterilmesinden kaçınılmasının hedeflendiği düşünülmektedir.

Yapılan çalışmanın içeriğini oluşturan fikir, özellikle niteliklere uygun bitiş malzemeleri ile ilgili literatür bilgisini artırmaya yöneliktir. Ancak hastane içerisinde özel bir mekandan bahsedilmemiştir. Tasarımı planlanan iç mekanın işlevi doğrultusunda malzeme kriterlerince seçim yapılması ve diğer tasarım elemanları ile tasarımın gerçekleştirilmesi gerekmektedir.

Yapılan araştırma ile; uzun vadede malzemeye ilişkin değişikliğin önemli ölçekte olduğu, yakın zamanda ise yaklaşımın daha çok

ekolojik malzemeler üretilmesine ilişkin olduğu gözlenmiştir. Malzemelere ilişkin hammaddenin çok farklılık göstermediği ancak içeriğin değiştirilerek piyasaya sunulduğu sonucuna ulaşılmaktadır. Yani malzemenin ana materyalleri aynı kalsa dahi yeni kimyasal uygulamalar ve üretim alternatifleri ile yaklaşımın değiştiği görülmektedir. Her ne kadar uygulama aşamasında, bilinenin (sıkça uygulananın) dışına çıkma konusunda henüz çok girişken davranılmasa da yeni malzemelerin bilinirliği arttıkça uygulanma alanlarının da artacağı düşünülmektedir.

Yapı malzemelerinin, ekonomik olarak önemli bir kaynak yarattığı gerçeği ile hem görünüş hem de içerik anlamında yeni ihtiyaçlar tanımlamaktadır. Yaratılan gerçek üstü ihtiyaçlar ile karşılanması zorunlu parametrelerin birbirine doğru biçimde ilişkilmesi gerekmektedir.

Mekan sınırlarını yaratan duvar, zemin ve tavan

yüzeyleri için uygulanabilecek, yönetmelik ve kılavuzlarla sınırlanan içeriklere uygun malzemeler, çeşitli kaynaklarca belirtilmiştir. Ancak en doğru bitiş malzemesi gibi bir seçim olamayacağı için keskin ifadeler kullanılmamıştır. Hastane iç mekanında gerçekleştirilecek uygulamanın; içeriğine, organizasyonuna, işlevine, kullanıcıya vb. parametrelere ilişkin olarak değişiklik göstereceği için kaçınılmıştır.

Sonuç olarak; hastane iç mekanlarında kullanılacak malzemelerin; döneminin en güncel kılavuzunda belirtilen özellikleri karşılayacak nitelikte mekan tasarımını gerçekleştirmesi mevzuat gereği bir zorunluluktur. Tasarımcı nitelikleri güncel olarak değerlendirmeli ve belirlenen alan için uygun bitiş malzemeleri ile işlevsel, estetik bir iyileştirici mekan oluşturmaya katkı sunmalıdır.

KAYNAKLAR

- Aydın, D. (2009). *Hastane Mimarisi İlkeler ve Ölçütler*. Konya: Mimarlar Odası Konya Şubesi.
- Aydın, A. B. (2000). *İç Mekanda Kullanılabilecek Duvar Kaplama Malzemelerin Akılcı Seçim Açısından Analizi ve Değerlendirilmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Baktır, S. (2006). *Yapı Malzemelerindeki Teknolojik Gelişmelerin Mimari Biçimlenmeye Etkileri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Brooker, G. ve Stone, S. (2011). *İç Mekan Tasarımı Nedir?, (Çev. Z. Yazıcıoğlu Halu)*. İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.
- Ching, F ve Adams, C. (2001). *Çizimlerle Bina Yapım Rehberi*. İstanbul: Yem Yayınevi.
- Ergenoğlu, A. ve Aytuğ A. (2007). *Sağlık Kurumlarında Değişen Paradigmalar ve İyileştiren Hastane Kavramının Mimari Tasarım Açısından İrdelenmesi*. YTÜ Mimarlık Fakültesi E – Dergisi, Cilt 2, Sayı 1, s. 44-63. <https://www.megaronjournal.com/> (Erişim Tarihi: 12.04.2020).
- Güzel, N. (2006). *Yeni Malzemelerin Mimari Tasarıma Etkileri*. 3.Ulusal Yapı Malzemesi Kongresi'nde sunulan bildiri.
- Hosking, S. ve Haggard, L. (1999). *Healing the Hospital Environment: Design, Management and Maintenance of Healthcare Premises*. London & New York: E & F N Spon,
- Karaman, S. (2009). *Sağlık Yapılarında Konfor Koşullarının Sağlanması Üzerine Bir Araştırma*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Kocaeli: Gebze Yüksek Teknoloji Enstitüsü.
- Karana, E. (2006). *Ölümsüz Plastik, Ölümlü İnsan Ürün Tasarımında Malzeme Seçimi ve Malzemelerin Anlamları*. Yirmibir Mimarlık Tasarım Mekan Dergisi, sayı 51, 80-82.
- Kırbaş, C. (2012). *Hastanelerde Mimari-Mekanik Proje Tasarımı ve Uygulama Esasları*. Tesisat Mühendisliği (TMMOB Makina Mühendisleri Odası), Sayı 127-Ocak/Şubat, 15-30.
- Kuruçelik, G. (2009) *Hastanelerin Acil Servis Tasarımında Bir Kalite Değerlendirme Modeli*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Trabzon: Karadeniz Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Özdağlar, E. (2008). *Hastane Yapılarında İç Mekan Organizasyonu*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Haliç Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Rodermann, P. A. (1996). *Healthcare Design (Wiley Series in Healthcare and Senior Living Design)*. Edit. Sara O Marberry, Wiley.
- Seçkin, N. P. ve Yıldız, B. (2019). *Mimaride Malzemelerin Algısal Farklılıklarının Değerlendirilmesi*. İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Dergisi, Volume 1 Issue 2, 7-14.
- Yağlı, S. (2019). *Teknolojik Gelişmelerin Etkisi ile Yüzeylerde Malzeme Kullanımı: Akıllı Malzemeler*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Yılmaz, A. (2005). *Epoksinin Döşeme Kaplama Malzemesi Olarak Kullanılması ve Hastane Yapılarındaki Kullanımının Değerlendirilmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- **İnternet Kaynakları**
 - <http1.http://www.paintinganddecoratingnews.co.uk/decorating-industry/fast-track-readymix-plasters/> (Erişim Tarihi: 03.03.2020).
 - <http2.https://www.seranit.com.tr/files/katalog/1455375969.pdf> (Erişim Tarihi: 03.03.2020).
 - <http3.https://www.juppsfloorcoverings.com.au/blog/commercial/why-choose-vinyl-wall-cladding> (Erişim Tarihi: 29.05.2017).
 - <http4.https://knittyschmitt.com/interlocking-outdoor-tiles.html> (Erişim Tarihi: 02.03.2020).
 - <http5.https://hett-company.ru/shop/product/podlozhka-probkovaya-1> (Erişim Tarihi:15.01.2020).
 - <http6.https://www.piramitsunger.net/kaucuk-zemin-karolari.html> (Erişim Tarihi: 15.01.2020).
 - <http7.https://www.forbo.com/flooring/tr-tr/uruenler/pl28f0> (Erişim Tarihi: 15.01.2020).
 - <http8.https://www.forbo.com/flooring/tr-tr/uruenler/linolyum/csohxo> (Erişim Tarihi: 03.02.2020).
 - <http9.https://www.architonic.com/en/project/cox-architecture-perth-childrens-hospital/5106100> (Erişim Tarihi: 05.02.2020).
 - <http10.http://www.surface.ist/kinetex/> (Erişim Tarihi: 05.02.2020).

- [http11. toormix.com](http://toormix.com), (Erişim Tarihi: 28.05.2017).
- [http12. https://festivalsalsacali.com/the-outrageous-fun-suspended-ceiling-detail-suspended-ceiling-pictures/photos-suspended-ceiling-detail-of-plaster-suspended-ceiling-tile-acoustic-a-14101-saint-that-great-suspended-ceiling/](https://festivalsalsacali.com/the-outrageous-fun-suspended-ceiling-detail-suspended-ceiling-pictures/photos-suspended-ceiling-detail-of-plaster-suspended-ceiling-tile-acoustic-a-14101-saint-that-great-suspended-ceiling/) (Erişim Tarihi: 03.02.2020).
- [http13. http://furomahsap.com.tr/index.php/atiskan-yapi-urunleri/11-markalar/atiskan-yapi-urunleri/alci-urunleri/16-saten-alcisi.html](http://furomahsap.com.tr/index.php/atiskan-yapi-urunleri/11-markalar/atiskan-yapi-urunleri/alci-urunleri/16-saten-alcisi.html) (Erişim Tarihi: 08.03.2020).
- [http14. https://www.phenomenex.com/Kinetex/KinetexOrderNow](https://www.phenomenex.com/Kinetex/KinetexOrderNow) (Erişim Tarihi: 11.03.2020).

SOYUT AMA NESNEL SANAT: MİNİMALİZM

Dr. Öğr.Üyesi Gülçin Karaca*

Özet: Minimalizm az elemanla sanat yapmayı benimseyen, 1960'lı yıllarda ortaya çıkan bir sanat akımıdır. Minimalist sanat biçim olarak soyut sanat çalışmalarına yakınsa da, oluştuğu döneme kadar olan soyut sanat çalışmalarından farklı özellikler taşır. Soyut sanat kapsamı içindeki bazı türleri maneviyatı, bireyseliği, duygusallığı önemserken, Minimalist sanat nesne ve gerçeklikle ilgili olup, objektiftir. Hatta izleyiciye soğuk ve mesafeli gelir. Minimalist sanat çalışmaları soyut sanata yakın olduğu kadar hazır nesne ile de bağlantılıdır ve endüstriyel bir özellik taşır. Bu çalışmanın amacı da, minimalist sanatı içinde barındırdığı farklı ve çelişkili özellikleri üzerinden sorgulayarak, aynı zamanda kendinden önceki sanat çalışmaları ve akımlarla benzerlik ve farklılıkları tartışarak anlamaya çalışmaktır. Çalışma, Giriş; Minimalizm, Soyut Sanat, Mekan ve İzleyici; Minimalizm, Nesne ve İzleyici olmak üzere üç başlıktan oluşmaktadır. Başlıklarda belirtildiği üzere, çalışmada yapılan karşılaştırmalar, izleyicinin Minimalizmle değişen rolüne de vurgu yapar. Yöntem olarak kaynak tarama yöntemi kullanılmıştır. Sonuç olarak ise, bu çalışmada kullanılan, konunun karşıtlıklar üzerinden ele alınması yönteminin, diğer sanat akımları ve konularının incelenmesi için de geçerli olabileceği, bu sebeple bunların anlaşılması için bir yöntem olarak kullanılabileceği önerilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Sanat tarihi, Az, Nesne, Mekan, İzleyici.

*Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Eskişehir, gulcinkaraca@mehmetakif.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-8768-1667>

ABSTRACT BUT OBJECTIVE ART: MINIMALISM

Assist. Prof. Gülçin Karaca*

Abstract: Minimalism is an art movement that emerged in the 1960s and adopted making art with few elements. Although minimalist art is close to abstract art works in form, it has different features from abstract art works up to the time it was formed. While some of its types within the scope of abstract art care about spirituality, individualism and sensuality, Minimalist art is about object and reality and it is objective. Audience even feels cold and distant to it. Minimalist art works are close to abstract art as well as ready-made objects and have an industrial feature. The aim of this study is to try to understand the minimalist art by questioning its different and contradictory features, and by discussing the similarities and differences with previous art works and movements. Study consists of three headings: Introduction; Minimalism, Abstract Art, Space and Audience; Minimalism, Object and Audience. As stated in the titles, the comparisons made in the study also emphasize the viewer's changing role with Minimalism. Source scanning method was used as a method. As a result, it is suggested that the method used in this study to deal with the subject through contrasts can also be valid for the examination of other art movements and subjects, therefore it can be used as a method for understanding them.

Keywords: Art history, Less, Object, Space, Audience

*Anadolu University, Fine Arts Faculty, Painting Department, Eskişehir, gulcinkaraca@mehmetakif.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-8768-1667>

1. GİRİŞ

Minimalizm, latince minimum sözcüğünden türetilmiş ve Türkçeye Fransızcadan girmiş bir terimdir. Minimum, Türk Dil Kurumu tarafından Türkçede şöyle tanımlanır: “1. Asgari, 2. Değişken bir niceliğin inebildiği en alt, asgari, minimal (TDK, <https://sozluk.gov.tr/?kelime=ara%20karari>).” Minimalizm terimi ilk olarak yirminci yüzyılın başında politik alanda kullanılmıştır: 1905 Devrimi sırasında Maksimalistlerin radikal taktiklerine karşı çıkan Rusya Sosyal Devrimci Partinin daha ılımlı kanadındaki bir üyeye minimalist olarak hitap edilmiş, 1906’da ise The Times’da “Azınlık Bolşevikler” ile “Sosyal Devrimci Partinin minimalistleri”nin birbirinden farksız olduğu bildirilmiştir (Greaney, 2012’den aktaran Arargüç, 2016: 89).

Minimalizm, 1960’lardan itibaren başta resim ve heykel olmak üzere müzik, mimarlık gibi sanat alanlarında ve edebiyat alanında bir sanat akımını nitelendirir. 1960’larda Amerika’nın Soğuk Savaş, Küba Devrimi, John F. Kennedy ve Martin Luther King suikastları, Vietnam Savaşı gibi olayların kitlelerde politik uyanışı ve toplumsal katılımı canlandırdığı çalkantılı bir dönemde ortaya çıkar. İkinci Dünya Savaşı sonrası yaşanan melankolik ruh haline karşı bireyin uyanışını ve kendini fark edişini de temsil eder. Daha önceki on yıl boyunca Amerikan sanatına egemen olan soyut dışavurumculuk, sanatçının kendi ruh haline ve deneyimine odaklanmışken, minimalizmde amaç bunun tam tersidir: Minimalizm, bir anlatıcının bir anlatının olmamasına, katharsis’in yalnızca izleyici deneyimi üzerine kurulmasına dayanır (Babadağ, <http1>, 2016a).

Azla çoğu gösterme eğiliminde olan minimalizmin, nesneyle farklı bir ilişkisi bulunmaktadır. Anonim, endüstriyel görünümü sanatsal deha kavramını ortadan kaldırır, bir şeyi sembolize etmez, o sadece vardır. Bu durum aynı zamanda izleyiciye de çalışmaları

anlamlandırma üzerine pek çok özellik yükler. Çünkü üretimi özel bir sanatsal yetenek ya da basit bir ustalık bile gerektirmiyor gibidir. Ona anlam katan seyircinin yaklaşımıdır, bu da esasen objenin sunumuyla koşullanır (Wanner, 2003: 5; O’Doherty, 2010: 16).

Donald Judd da, hem resimleriyle hem tasarımlarıyla minimalist yaklaşımı benimseyen bir sanatçı olarak minimalizmin az ve özlüğüne vurgu yapar: “Bir çalışmanın tek tek bakmak, karşılaştırmak, analiz etmek, tek tek ele almak ve düşünmek için pek çok şeye sahip olması gerekli değildir. Bir bütün olarak nitelikleri ilginç olan şeydir (Judd, <http4>, 2009).” Bu özelliklerin daha iyi anlaşılması için minimalizmin oluşum süreci üzerinde durmak yararlı olacaktır.

2. MİNİMALİZM, SOYUT SANAT, MEKAN VE İZLEYİCİ

Paul Cezanne doğayı resminden sökü� çıkarmayı aklından bile geçirmezken, nasıl olur da onun sanatı Batı dünyasında soyut denen bir sanata yol açmış olabilir? Bu hem zor hem de kolay bir soru. “Sanat tıpkı doğa gibi sürprizlerle doludur; nerede neyi doğrulayacağı belli olmaz” diye bu soruyu kolayca savuşturabiliriz belki. Ama yanıtın doyurucu olmadığı ortada (Yılmaz, 2006: 58). Tıpkı Cezanne’nin felsefi bakış açısıyla ve biçimleriyle doğadan esinlenmesine rağmen, doğa ile bağlarını kopartmaya çalışan soyut sanatın ortaya çıkışında rol oynamasındaki çelişki gibi, minimalist sanatın içinde de buna benzer çelişkiler bulunmaktadır.

Minimalist sanat biçim olarak soyuttur fakat, felsefi açıdan nesneyi içine alan, oldukça farklı özellikler barındırdığı kabul edilebilir. Minimalist sanatla karşılaştırma yapabilmek için, soyut sanatın çıkış noktaları ve özelliklerine bakmak yararlı olacaktır. Sanatta önemli olanın doğanın taklidi değil, çizgi ve renklerin seçimiyle, duyguların ifadesi olduğu düşüncesi, belirttiği gibi 20. Yüzyılın başlarında özellikle Avrupa’da



Görsel 1. Wassily Kandinsky, Kompozisyon VIII, 1923, Tuval üz. Yağlıboya, 140.0 x 201.0 cm, Guggenheim Müzesi, New York.

yankı bulmuştur. Böylelikle soyut resim yalın olma, az biçime ve renge sahip olma özellikleri önemsenmeye başlanmıştır. Bunun elbette kültürel, politik ve toplumsal pek çok sebebi vardır. Bu durumda akla gelen soru, hiçbir konu işlemeyen sadece ton ve biçimlerin etkisiyle sanatı saf bir hale getirmenin mümkün olup olmadığıdır. Bu soruyu soran ve soyut resim yapan sanatçı, insanın gözle görebildiği bütün biçimlerin ötesinde yeni bir biçim önermekteydi. Bu sebeple, Batı resim gelenekleri içinde soyut sanat hemen kabul görmemiş, tartışmalara ve yadırgamalara yol açmıştır; çünkü resim izleyicisi yine de resimde bir hikaye, bir anlatı beklemektedir (Baraz, http3, 2009).

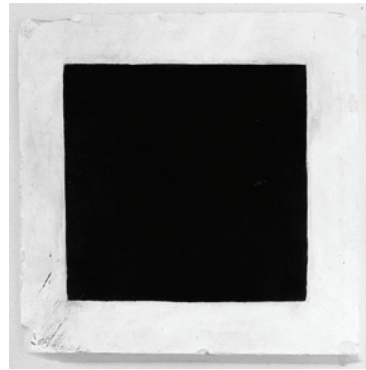
Eğer sanat; sanatçı, sanat eseri ve izleyiciler için hayal gücü deneyimi tarafından anlamlandırılan yaratıcı faaliyetlerin, serbest çağrışım ve hayal kurmanın keyfini çıkartabilmesi için sadece bir fırsat olarak yorumlanıyor ise (Ridley, 1997: 267), soyut sanatla izleyicilerin bambaşka bir görme ve düşünme deneyimi içine girdikleri kabul edilebilir.

20. Yüzyılın başında Kandinsky de benzer konuları irdelemektedir. Kandinsky'ye göre insan, çevresinden vazgeçemez, ama, objeden nasıl kurtulacağını da bilmez. Tüm yazı, kitap ve resimlerinde Kandinsky'nin dile getirmek istediği şey, sanatın objesinin, duyu yoluyla kavranan gerçeklik olmadığı, tersine, sanatın objesinin duyularla kavranamayan tinsel varlık, tinsellik olduğu düşüncesidir. Ancak, bu tinsellik anlamındaki soyutluk, doğal nesnelere karşılaştırma olanaklarından soyutlama olarak değil, tersine

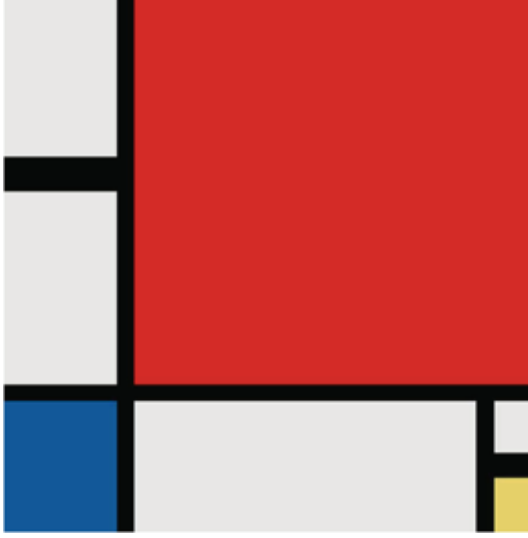
doğaçlamalar yoluyla oluşuyordu (Lynton, 2009: 82-85) (Görsel 1).

Soyut çalışan sanatçılara göre, gerçek varlığa ulaşabilmek için, insan, nesnel dünyanın boyunduruğundan kurtulmalı, onun ötesine geçmelidir (Yılmaz, 2006: 58). Böylelikle tuvalde doğal görüntülerden eser bırakmayan sanatçıların zihninde doğa, düşünsel bir duruma dönüşür. Worringer (1985: 43): "Geometrik soyutlama, insan için düşünülebilir ve erişilebilir olan biricik mutlak biçimdir" şeklinde görüşlerini bildirir. İlkel sanatçıların yaptıkları gibi, Cezannédan başlayarak sanatsal aşamanın, betimlemeden giderek soyuta yöneldiği örnekler, daha ileri zamanlarla değişen bakış açısı ile Malevich ve Mondrian gibi sanatçıların ürettikleri geometrik-soyut eserlerle yaklaşık 1960'lara kadar sanatın en üst aşaması olarak yorumlanmıştır (Döl ve Avşar, 2013: 3).

Malevich'in süprematizmi herhangi bir nesneyi anlatmayan renk bloklarından oluşan sanatı, hiçbir şeyin bile her şeyi ifade edebileceği bir bağlam sunmaktadır. Bu durum, izleyiciler için de o zamana kadar alışık olunan disiplinlerden oldukça farklıdır; hatta devrimci bir başkaldırı niteliğindedir. Yılmaz (2006: 69), Malevich'in neredeyse dinsel inanç mertebesine yükselttiği bir kurama göre çalışmalarını yaptığını belirtir; ressam eğer sadece ressam olmak istiyorsa, özne ve nesneden konu ve içerikten vazgeçmelidir. Malevich bu durumu anlatabilmek ve başlatabilmek için sıfır biçimle oluşturduğu Siyah Kare'yi yaratmıştır (Görsel 2).



Görsel 2. Kazimir Malevich, Siyah Kare, 1913, Tuval üz. Yağlıboya, 109x109 cm, Tretyakov Devlet Galerisi, Moskava.



Görsel 3. Piet Mondrian, Kırmızı, Mavi ve Sarı ile Kompozisyon 2) 1929, 59,5 cm x 59,5 cm, Tuval üz. Yağlıboya, Zürih Sanat Müzesi.

Siyah Kare'yle tüm nü figürler, mekan algısı, ışığın yönü hatta natürmortları bile yok olmuş, resim hiçbir şeyi konu edinmiştir. Bu hiçlik, dine, devlete ve onların politikalarına alet olmayan, yeni ve saf bir sanatın var olmasının göstergesidir. Betimleyici ya da yanılısamacı değil, sadece kendini temsil eden bir sanat.

Soyut çalışan Mondrian'ın basit ve yalın biçimleri ve rengin en yalın durumlarının kullanılması da minimalist sanatla örtüşür (Görsel 3). Biçimin ve rengin azlığını savunan Mondrian, sanat hakkındaki görüşlerini 1917'de Theo van Doesburg ile birlikte kurdukları De Stijl (Biçem) adlı ressam ve tasarımcılar birliğinde Neo-Plastizm (Yeni-Plastikçilik) adı altında geliştirir ve tanıtır. Mondrian sanatın estetik heyecanın ifadesi olduğunu kabul etmekteyse de, ona göre sanat sadece öznel duyguların bir aracı haline indirgenmemelidir (Avşar Karabaş ve Güdür, 2016: 330-339). Teo van Doesburg: "Akıl, henüz yapmaya başlamadan önce sanat yapıtını bütünüyle algılamalı ve şekillendirmelidir... Ne doğadan ne duygulardan ne de sezgilerden edinilen yapısal izlenimler taşınmalıdır... Lirikliği, dramatikliği, sembolizmi ve benzeri şeyleri bir kenara atıyoruz

(Akyürek, 2017: 211)" şeklinde görüşlerini bildirmiştir.

Doesburg'un, Mondrian'ın çalışmalarını da içine alan felsefesine karşılık ise bir gerçek bulunmaktadır: Mondrian'ın düşey ve yatay unsurlara verdiği önem, doğada yaptığı uzun etüdler sonrasında oluşmuştur. Aynı zamanda çalışmaları nesnel olmaktan da uzaktır çünkü, görsel enerjiyle doludur, gücünü gerilimden alır, böylelikle de duyulara hitap eder (Thompson, 2014: 158). Mondrian şöyle açıklar: "basitliğe ne kadar yaklaşırsam, o kadar ideal olarak tinsel olana yaklaşıyorum". Bu cümleden de anlaşıldığı üzere, Mondrian'da bir tinsellik ve duygu vardır. Çalışmaları bir nesneye benzemez ama doğadan çağrışımlarda bulunur. Bu durumu Uzak Doğulu Sanatçıların yaptıklarına bakarak anlayabiliriz. Bu ressamlar, basit çizgi ve lekelerle manzara görüntüleri oluşturmuşlardır.

Mondrian da, Uzak Doğulu Ressamların yaptıklarına benzer olarak, dikeyler ve yataylarla, ana renklerle kendi manzara resimlerindeki kalabalığı yalınlaştırmıştır (Bell, 2009: 391). Uzak Doğuda hakim olan Zen öğretisinin bir bölümünde de, ruhen aydınlanmak için mantıksal anlayışlarımızdan uzaklaşmamız gerektiği düşüncesi bulunmaktadır. Kandinsky, Mondrian, Klee gibi gizemci sanatçıların daha üstün bir gerçeğe ulaşmak için, gözle görünenin oluşturduğu perdeyi yırtmak için olan uğraşları, Zen öğretisiyle örtüşür. Aynı bağlamda her iki üslup da izleyiciyle figüratif ve hazır verilmiş bir imgeden fazlasını yaparak iletişime geçerler.

Şimdiye kadar konu edilen 1950 öncesi soyut sanat yapan ressamlar ve sanatlarıyla savundukları fikirler, elbette minimalist sanatın şekillenmesinde rol oynamıştır. Fakat aralarında pek çok fark bulunur. Minimalist sanat, yukarıda bahsedilen soyut resim örneklerindeki maneviyat, tinsellik ve bireysellikten, bünyesinde Doesburg'un katı söylemine daha yakın özellikler



Görsel 4. Jackson Pollock. Sonbahar Ritmi, 1950, Tuval üz. Alüminyum Boya, 266.7 x 525.8 cm, Metropolitan Sanat Müzesi, New York.

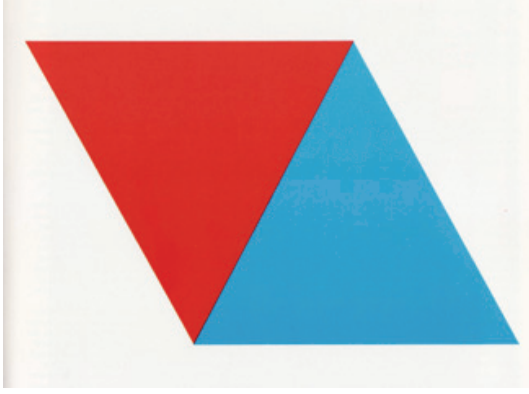
bulundurur. Örneğin, Minimalist Sanat, Mondrian ile az ve basit biçim ve renk konusunda benzeşse de Mondrian'ın benimsediği tinsellik konusunda farklıdır. Aynı şekilde minimalist sanat, Siyah Kare ile anlamdan vazgeçmesi bağlamında örtüşse de, Siyah Kare'nin nesneden tamamen vazgeçmesi ve tinselliği savunması minimalizmin benimsediklerinden farklıdır. Minimalist sanat nesneden vazgeçmez, soyut biçimler benimsese de, tam tersi nesneyle ilgilidir ve zaten bu sebeple tinsellikten uzaktır. Minimalist sanatçılar gerçek mekan, gerçek renk ve gerçek malzemenin gücüne ve niteliklerine vurgu yapmışlardır (Yılmaz, 2006: 199).

Mondrian ve Malevich gibi sanatçılardan sonra ise, 1950'lerde Soyut Dışavurumculuk gündeme gelir. 2. Dünya Savaşı sonunda Paris'ten New York'a kayan sanat ortamında, farklı üsluplardan ve figürden uzaklaşmıştır. Soyut Dışavurumcular Motherwell, Reinhart, Pollock, Kline, Smith, Newman, de Kooning ve Clifford Still'dir. Aslında minimalist sanatçıların çoğu (Donald Judd, Dan Flavin, Carl Andre ve Robert Morris) da ilk başlarda soyut dışavurumcu resimler yapmaktadır (Eczacıbaşı, 2008: 1069). Daha sonra, 1960'larda, soyut dışavurumculuğun

aşırı bireyseliğine tepki olarak ortaya çıkmıştır (Yılmaz, 2006: 198).

Soyut dışavurumculuk; doğaçlamayı, anlık çalışma anlayışını, duygusallığı, özdevinimi içermektedir. Tavrın kendisi anlam demektir. Tavır, sanatçının keyfi serbestliğidir. Bu resimlere, başlangıç, süre, yönelim, ruhsal durum, yoğunlaşma, tetikte bekleyiş ve arzunun rahatlatılması gibi şeyleri düşünerek bakmalıydı izleyici de (Rosenberg, 1993: 581-584). Pollock'un, Kooning'in, Kline'in resimlerine bakıldığında birbirinin üzerine akan boyalar, hesapsız ve duygusal bir tavır görülür (Görsel 4).

Soyut dışavurumcu resimde önemli olan, düşünülmeden gerçekleşen devinim ve tuvaldeki izi olduğu için, bu resim türüne Eylem Resmi de denilmekte, resim, bir süreç içinde sanatçının devinim ve hareketleriyle oluşturulmaktadır (Yılmaz, 2006: 204-205). Minimalist sanata bakıldığı zaman, bu durum da oldukça farklılaşmış görünür. Minimalizm, sanatçının bireyselliği ve özdeviniminden ziyade, daha nesnel ve sağlam bir duruş sergiler. Minimalizmin ortaya çıkışında, sanatçıların aşırı bireyseliğine ve keyfilğine karşıtlık bulunduğu görülür.



Görsel 5. Ellsworth Kelly, Kırmızı Mavi, 1968, Tuval üz. Yağlıboya, 228x244 cm, Museum Kunstpalast, Düsseldorf.

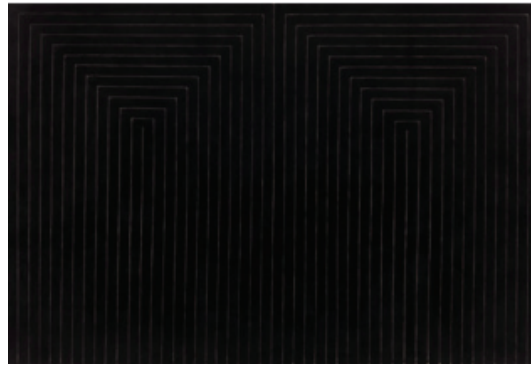
Minimalist Sanatçılar Ellsworth Kelly ve Noland'ın resimlerine bakıldığında “hesaplı ve akılcı” (Yılmaz, 2006: 201) tavır görülebilir (Görsel 5, 6). Bu durum tasarımın önce zihinde bittiğinin bir göstergesi olarak yorumlanabilir; tasarımı yapan sanatçıdır ve geri kalan ustalık ve boyama işini bir badanacı bile yapabilir. Frank Stella da kendi yaptığı sanatı tanımlarken benzer cümleler kullanmıştır: “Resimdeki ilişkiler (örneğin birbirine karşıt elemanların dengesi vs) hakkında bir şey yapmalıydım. En açık çözüm suydum: Tuvalin her tarafında aynı şeyi tekrar ederek simetrik bir kompozisyon yaratmak. (...) Diğer sorun ise bunu sağlayacak bir boyama tekniğiydi. Bu da badanacıların başvurduğu yöntem ve araçlarla olabilirdi (Stella, 1993: 805-6)”. Burada izleyicinin sanat çalışmasına bakışının değişimine göz atıldığını da hissedebiliriz. Bu



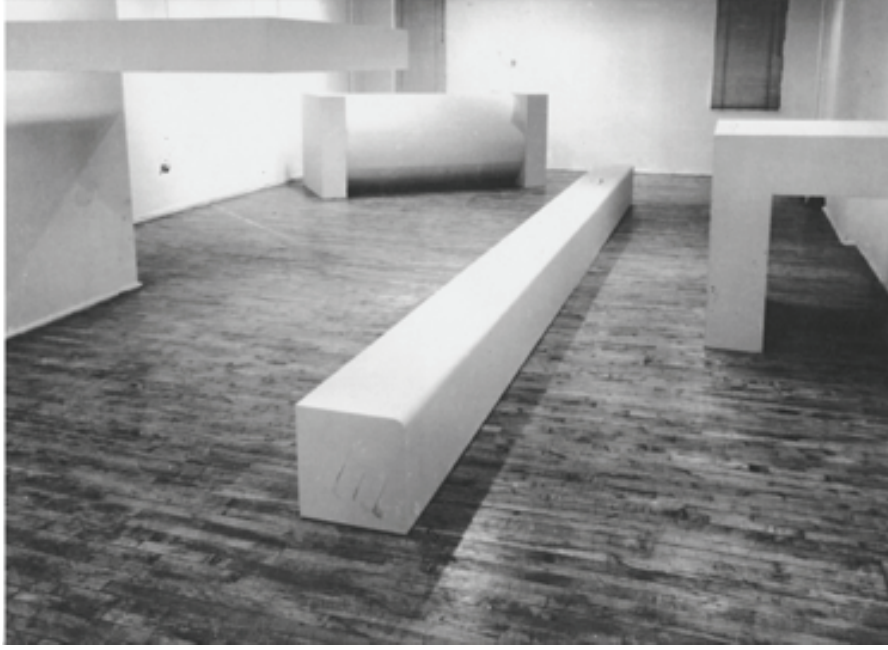
Görsel 6. Kenneth Noland, Shoot, 1964, Tuval üz. Yağlıboya, 263.5 x 321.9 cm, Smithsonian Amerikan Sanat Müzesi.

durum estetiğinin de gereksizliğine ve kavramsal sanata da ışık yaktmaktadır (Foster, 2009: 69)

Soyut dışavurumculuktaki renkler, büyük boyutlu tablolar üzerinde fırça kullanmadan serpme, damlatma, vb. tekniklerle daha önce kullanılmadığı şekillerde kullanılmış ve eserlerdeki odak algısı bir bakıma değişmiştir. Bu yaklaşımlar, karşıt sanatçıların elinde resim, renklerinden kurtularak çizgi düzeyine inmiş ve optik yanılsamalı eserlere dönüşmüştür. Minimalizme giden süreçte renk, biçim, kompozisyon, el işçiliği gibi plastik değeri etkileyen unsurlar yadsınmış veya yok sayılmıştır. Resimlerin çizgisel düzleme inmesinin en belirgin örnekleri 1958-1959 yılında Frank Stella'nın “Siyah Resimler” adlı bir seri resminde görülmektedir (Görsel 7). Bu seri minimalist sanatın gelişmesinde önemli rol oynamıştır (Marzona, 2006: 9).



Görsel 7. Stella, Frank, Akıl ve Sefaletin Evliliği II, 1959, Tuval üz. Alüminyum Boya, 308.9 x 184.9 cm, Whitney Amerikan Sanatı Müzesi, New York.



Görsel 8. Robert Morris, İsimsiz, 1965, Boyanmış Kontraplak.

“Altmışların ortalarında Donald Judd, Tony Smith, Carl Andre ve Dan Flavin, minimalizmi bir akım olarak tanımlar. Bu sanatçılar her şeyden önce sanat yapıtlarını, metafizik düşüncelerin ya da içe dönük duyguların araçları olarak değil, objeler olarak ele alma girişimleriyle bir araya gelmiş, ama yine de, az da olsa Roman-tizmin izi korunmuştur (Fineberg, 2014: 281)”.

Barbara Rose Art in America'daki (Ekim 1965) “ABC Art” adlı makalesinde minimalizmin yirminci yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkan sanatın en radikal uçlarının garip bir sentezi olduğunu belirtir: Sanat gizemsizleştirilmelidir ve herhangi bir aracıya gerek kalmaksızın seyredene doğrudan hitap etmelidir (Craig-Martin, 2015: 82-83) şeklinde görüşlerini açıklamıştır.

Genel olarak bakıldığında geleneksel estetik normların oluşturduğu standarda göre minimalist obje fazlasıyla küçük ve basit olarak görülür, sanatın geleneksel olarak tanımlandığı parametrelere uymaz. Üretimi özel bir sanatsal yetenek ya da basit bir ustalık bile gerektirmiyor gibidir. Anonim, endüstriyel görünümü sanatsal deha

kavramını bertaraf eder, alegorik anlamı, mimetik işlevi yoktur, herhangi bir şeyi sembolize etmez, o sadece vardır. Ona anlam katan seyircinin yaklaşımıdır, bu da esasen objenin sunumuyla koşullanır (Wanner, 2003: 5).

Robert Morris ile birlikte Donald Judd 1960'larda Minimalizmin sözcüleriydiler (Yılmaz, 2006: 205). Judd, makalesinde illüzyon yaratmaya duyduğu antipatiden bahseder: Minimalist heykel ve resmin kendini izleyiciye, bir metafor ya da temsilden çok tam olarak fiziksel anlamda olduğu şey gibi gösterişindeki aslına uygunluğuna değinir (Fineberg, 2014: 281). Bu sebeple de resim sanatını yanılsamacı olarak kabul eder ve gerçek mekanı kullanmak istediği için heykel çalışmalarına yönelir. Robert Morris'e göre de; üç boyutlu formların gerçek olması, yani kendi dışında herhangi bir yanılsama ile taklit unsuru barındırmaması gerekir. Mekan içerisinde mekanla bütünleşen ve mekanda yayılan, aynı biçim ve formlara sahip olmasına rağmen, farklı gibi algılanan geometrik parçaları bir araya getirir (Koçay, 2015: 56) (Görsel 8).



Görsel 9. Richard Serra, "An Meselesı", 2005, Çelik, Guggenheim Müzesi, Bilbao.

"Minimalist yapıtların 'mekana özgünlüğü', yalnızca sanatçıların genişleyen mekan algısının bir yansıması değildir. İzleyicinin de mekanı algılamasına, dolayısıyla mekan içinde kendi varlığının bilincine pencere açmasına olanak tanıyan bu tür yapıtların fenomenolojik boyutu, Minimalizm'in belki de en önemli özelliğidir (O'Doherty, 2013: 10)."

Gelişen endüstri ile birlikte artan günlük kullanım malzemeleri sanat eserlerine dahil edilmiş ve mekan ilişkileri ön plana çıkmıştır (Koçay, 2015: 40). Minimalist sanatçıların eserlerinde mekân, genellikle eserin bir parçası niteliğinde ve eserle bütünleşen bir öge konumundadır. Eser yalnızca bir resim ya da heykel olmanın dışında tek başına bir nesnedir ve varlığını mekânla ilişkilendirilerek sürdürür. Özellikle, endüstriyel malzemeler ile yarattığı spiral ve elips formunda büyük boyutlu metal heykellerinde labirentler oluşturan Richard Serra, mekana özgü kurgularla izleyiciyi seyirci rolünden çıkarmıştır (Kılıç Ateş, 2017: 2317) (Görsel 9).

Minimalist sanat, izleyiciye soğuk ve mesafeli görünse de, başarısı izler kitlede yarattığı etkiye bağlıdır (Arargüç, 2016: 88). Genellikle birkaç renkle, malzemeyle ya da geometrik biçimle sınırlı kalan tasarımlarla oluşan minimalist sanat çalışmaları, nesnelerin kendi doğasına vurgu yapar ve izleyicinin bu doğayı algılayıp cevap

verdiğini savunur (Keser, 2005: 218'den aktaran Döl ve Pelin, 2013: 5). Bu yönüyle de soyut dışavurumcu sanatın, sanatçının kendisiyle ilgili duygu ve bireysel tavrından uzaklaşılır.

3. MİNİMALİZM, NESNE VE İZLEYİCİ

Bir önceki bölümde Minimalist sanatın soyut bir üsluba sahip olsa bile, kendinden önceki soyut sanat akımlarından farklılaştığı yönler üzerinde durulmuştur. Bu bölümün konusu ise, soyut bir tavır çerçevesinde, nesnenin kendisiyle, gerçek yaşamla oldukça ilişkili olmasıdır. Minimalist sanatın çıkışı ve önemsedığı kavramlar doğrultusunda, indirgemeci yönü, endüstriyel özellikleri ve izleyiciyle kurduğu bağ da araştırılmıştır.

Gündelik yaşam nesnesi ve sanat sorgulamalarının başladığı noktada, Duchamp'ın çalışmaları akla gelir. Duchamp'ın 1920'lerde gerçekleştirdiği devrim; pisuvar gibi hazır yapımların sanat olarak sunması, böylelikle sanatsal ustalığın önemini en aza indirmektir (Görsel 10) (Yılmaz, 2006: 199). Bu yönüyle Duchamp hem pratik hem de teorik olarak minimalist bir tavır sergilemiştir (Döl, Avşar, 2013: 4).



Görsel 10. Marcel Duchamp, Çeşme, 1917, Porselen.

Farklı materyallerde ve yaratma süreçlerindeki gizli anlamın kabulü, her türden materyalin kullanımı, yüksek ve düşük kültürler arasındaki soyutlama ve temsil arasındaki ayrıma kayıtsızlık, hiyerarşinin reddi, mutlak değerlere karşı çıkış, temel varsayımların sürekli sorgulanmasına dayalı radikallik nosyonu, sadelik, açıklık, doğrudanlık ve dolaylılık üzerine vurgu, metafizik ya da metaforik olandansa fiziksel olanın savunulması bulunmaktadır (Arargüç, 2016: 92). Kabul edilebilir ki, Duchamp da, Malevich kadar hiçliği önemser.

Gündelik yaşamla ilişkili olarak sanat nesnesinin kullanılması, De Stijl'den uluslararası bir üsluba, Bauhaus ekolü ile köklü bir başlangıç yapan İşlevselcilik'in paralel kavramı olmuştur. De Stijl'in önde gelen ismi Van Doesburg, yaşam ve sanatın ayrı şeyler olmadığını, bu yüzden gerçek yaşamdan ayrı, yanılısma biçiminde sanat düşüncesinin yok olması gerektiğini söylüyordu. Endüstri Devrimi sonrası sosyo-ekonomik yapının aradığı pragmatizmle bu düşünceler örtüşüyordu (Kazmanoğlu, http5, 1997).

De Stijl'in üyelerinden mimar ve mobilya tasarımcısı Gerrit Thomas Rietveld'in en ünlü sandalye tasarımı 'Kırmızı ve Mavi' adını taşır. Çok parçalı ahşap sandalye lokal boyamalarla kırmızı, mavi, sarı ve siyah lake olarak çalışılmıştır (Görsel 11).



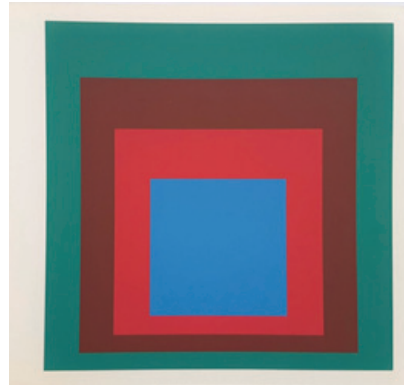
Görsel 11. Gerrit Rietveld, Kırmızı Mavi Sandalye, 1918'de tasarlanmış, 1970'de üretilmiştir, 88x66 cm, Ahşap.

Rietveld'in temel renklerden oluşan mobilyaları Mondrian'ın resimlerinin üç boyutlu uyarlaması gibidir. Mondrian'ın yalın renkleri ve biçimleri nesneye dönüşmüştür.

Bu durum aynı zamanda 1928-1929 yıllarında sanat ve tasarım ilişkisi bağlamında, Bauhaus mobilya atölyesinin öncüsü olarak, mobilya tasarımında giderek daha fazla yer almıştır. Minimalist üslubun görüldüğü Sanatçı Joseph Albers, masalarını iç içe geçecek bir şekilde 1920'lerde tasarlamıştır (Görsel 12). Tasarımlarında minimal yollarla maksimum kullanım anlayışını benimser. Albers resimlerinde uyguladığı üslubu, tasarımlarına da yansıtır, (Görsel 13). Tasarımları, resimlerinde yaptığı renk etkileriyle ilgili çalışmalarının başka bir uygulamasını temsil eder.



Görsel 12. Joseph Albers, İç içe konan masalar, 1926-27, Ahşap, boyanmış cam.



Görsel 13. Josef Albers, Kare'ye Saygı, Korunan Mavi, 1977, 22.5 x 22.6 cm.



Görsel 14. Donald Judd, İsimsiz, 1980, Çelik, Alüminyum ve Pleksi, Tate Galery, Londra. Alüminyum ve Pleksi, Tate Galery, Londra.

De Stijl'in endüstriyel materyalleri kullanma ve formları azaltma konusundaki ilgisi, Bauhaus Minimalist mimarisinin de temel özellikleridir. 1919'dan 1933 yılında kapatılana kadar bir sanat okulu olan Bauhaus da günlük yaşam ve sanatı birleştirme misyonunu kendine edinmişti. 1930 ve 1933 yılları arasında yöneticiliğini yapan Ludwig Mies van der Rohe "Fakirlik, yoksunluk, eksiklik değildir. Minimalizm; aksine bilinçli bir tercihtir, zor olanı seçmektir, azla çok yapmaktır." sözleriyle açıkladığı Minimalizm felsefesini ünlü "Az çoktur" ifadesini kullanarak özetlemiştir (Islakoğlu, 2006: 4'ten aktaran Döl ve Pelin, 2013: 5). Mies van der Rohe dikdörtgen prizmalara indirgediği mimari formu, malzemede çelik ve camla minimize etmişti. Rohe, binaların yerel kimliklerini kaldıran, uluslararasılaştıran, hatta işlevsel kurgularını da genelleştiren, "çok amaçlı"laştıran bir tutuma imza atmıştı. Bu yaklaşım Minimalist Sanat kavramlarıyla bire bir uyumaktadır (Kazmanoğlu, http5, 1997).

1960'lardan önce yaşanan bu gelişmeler, Minimalizmin kurulmasına öncülük etmiştir. Minimalist'lerin geometriyle kurduğu düşsel bağlantı modern endüstrinin ürettiği malzemelere ve bunların olduğu gibi

kabullenmesine dayalıdır (Şahiner, 2008: 178). Sanatçılar kullandıkları malzemelerin öz yapılarını korurlar ve doğal görünümünü değiştirmeden eserler üretirler. Akımın en önemli temsilcileri olarak Carl Andre, Sol LeWitt, Robert Morris, Richard Serra, Donald Judd ve Dan Flavin'da bu etkiler görülür (Koçay, 2015: 49).

İlk üç boyutlu çalışmalarını ahşaptan yapan Donald Judd, sonraları metal ve pleksiglas gibi endüstriyel ürünleri de çalışmalarına dahil etmiştir (Görsel 14). Judd'ın üst üste konmuş raf benzeri basit görünümlü çalışmalarının heykel sanatını yeniden tanımlamaya yönelik olduğu söylenebilir. Sanatçı, klasik anlamda bir heykel yapma sürecine girmeden, çalışmalarını seri üretim şeklinde fabrikasyon olarak üretmiştir. Minimal sanat objeleri basit, seri olarak imal edilmiş ve hatta sıralanmış biçimde kompoze edilmelidir. Ayrıca minimal sanatın objelerinin temelde makine ile üretilmiş, yani kişilsiz olmaları önem taşımaktadır. (Turani, 2015: 774). Dan Flavin da, mekan içerisine yerleştirdiği renkli lambalarla kurguladığı çalışmalarını elektrik teknisyenlerine sipariş ettirmekteydi (Yılmaz, 2006: 208). Flavin'in çalışma yönteminden, önemli olanın sanatçının dışavurumu ya da duygularının göstergesi olmadığını, açıklık netlik ve kendisinden sonra kavramsal sanata da yol açan fikir olduğu düşüncesini savunmuş olduğu anlaşılabilir (Görsel 15).



Görsel 15. Dan Flavin. Alternatif Pembe ve Altın, Florasan Lambalar, 1967.



Görsel 16. Scott Burton, Sandalyeler, 1988, 80 x 55 x 81,3 cm, Paslanmaz Çelik.

İlk olarak Duchamp'ın Çeşme'sinde izleyiciler sanatın amacını ve sanat eseri ile sıradan bir nesneyi neyin ayırdığını sorgulamışlardır; minimalizm aynı soruları tek renk tualleriyle, kaba veya ışıklı heykelleriyle sorar. Ancak, özellikle Donald Judd'un çalışmalarında, ürünün gündelik hayattaki bariz işlevi bu sorgulamalara baskın çıkmıştır (Babadağ, http2, 2016b). Donald Judd, son dönemlerinde, daha önce kullandığı nesnelere kadar basit temel geometrik öğelerden oluşturduğu mobilya tasarımlarını sanat olarak sunduktan sonra sanat-tasarım ilişkisi üzerine yüz yıldır yapılan tartışma yeniden gündeme gelir (Görsel 16). Yine minimalist akım mensuplarından Scott Burton, kendi yaptığı nesnelere hem mobilya hem de sanat nesnesi olarak kabul edilmesi gerektiğini iddia ederken (Görsel 17), Donald Judd, nesnenin ikisi birden olamayacağını, sanat veya mobilya olarak kabul edilmesinin niyete bağlı olduğunu söyler ve nesnelere galeriden uzak tutmaya çalıştığının altını çizer. Daha önceki çalışmaları gibi bunlar da atölye ölçeğinde üretilmiş işlerken, bir İsviçre firmasıyla anlaşılıp ürünleri seri üretime dönüştürür (Babadağ, http1, 2016a).

Bu durum gündelik nesnelere ve sanat ilişkisini tekrar sorgulatırken aynı zamanda, sanatın, izleyici gözündeki durumu ve yine izleyicinin rolünü de etkiler. Minimalist heykellerle zaten mekana ve çalışmaya dahil olan izleyici bu sefer sanat-sanat çalışması ve kendi yeri ile ilgili

fikirleri sorgulamaya başlar. İşlevin damgasını hâlâ üzerinde taşıyan bir nesnenin, izleyicinin önüne sanat olarak çıkarılıp çıkarılmaması söz konusu olmaktadır. İzleyicinin kendini var etme deneyimi, nesneye daha önceden yüklenmiş işlevin devreye girmesiyle değişir. Burada, sanatçının 'niyet'i kadar izleyicinin 'niyet'i de önemlidir. Spesifik nesnenin günlük hayatta bir işlevi olması, izleyicide nesneyi hangi niyetle algılayacağı noktasında tedirginlik yaratır; bu nedenle izleyici, minimalizmin görünmez kıldığı sanatçıyı aramaya yönelir. Çünkü nesne, minimalist sanatın benimsemiş olduğu sadece kendini temsil etme özelliğini yitirir. Böylelikle bu nesneye yaklaşım da bu yönüyle bir şekilde izleyiciye bağlanır fakat minimalist sanatın netliği de bir ölçüde bozulmuş olur (Babadağ, http1, 2016a).



Görsel 17. Donald Judd, Kış Bahçesi Tezgahı, 1980, 91.4 x 172.7 x 88.6 cm, Ahşap.

SONUÇ

Minimalist sanatın hem soyut sanatın yalın dilini kullanması, hem de nesneyle ilişkide olması ironik ve anlamlıdır. Aslında, her şeyi başlı başına bir tür nesne olan şekle bağlar. Bunu yaparken de kendi nesnellliğini yenmek yerine onu keşfeder. Gereksiz anlam karmaşalarından uzaklaşarak var olmayı tercih eder. Böylelikle izleyiciye daha fazla anlamlandırma süreci bırakır. Mekanı kullanır ve izleyiciyle ilişki kurar. Özellikle 21. Yüzyıl çağdaş sanatında gündemde olan izleyicinin sanata katılma yöntemlerinin, 1960'larda ortaya çıkan minimalist sanatta da sorgulanmış olduğu dikkat çeker.

Tabii ki, nesne ile yakın bir ilişki kuran minimalist sanat akımı, gündelik hayat ve gündelik hayatta kullanılan nesnelere de ilgilidir. Böylelikle tasarım ve sanat ortaklığı ya da ayırımı bağlamında da bir örnek ve önem teşkil eder. Bu noktada yine, izleyicinin kullanımına açılan tasarlanmış bir sanat çalışması ya da sanatı kullanan bir tasarımdan oluşmuş nesne olarak, izleyiciyi kullanıcı durumuna sokar. Böylelikle

yeni bir izleyici-sanat çalışması ilişkisini ortaya koyar.

İçinde pek çok çelişkiyi barındıran minimalist sanatın aslında bu yönüyle diğer sanat akımlarına benzediği kabul edilebilir. Sanat tarihine bakıldığı zaman her zaman çelişkiler ve karşıtlıklar bulunduğu gözlemlenebilir. Sanatın kendini bu şekilde yenilediği de kabul edilebilir. Birbirine karşıt noktalarda olan sanatçılar bile birbirlerinin bulunduğu noktalara bakmadan edemez. Bu çalışmada da minimalist sanat, kendinden önceki sanat akımları ve çalışmalarıyla olan benzerlik ve farklılıkları ortaya konarak sorgulanmıştır. Bu yönüyle, çalışmanın, bundan sonraki çalışmalar için, sanat akımlarının birbirlerinin benzer ve farklı yönleri üzerinden okunarak daha iyi anlaşılabilmesi yönünde bir önerme sunar. Aynı zamanda çalışmada değişen sanat anlayışlarıyla birlikte, sanat izleyicisinin değişen rolü de sorgulandığından, bundan sonraki çalışmalara izleyici gözünden bakılmasının da bir bakış açısı sunacağı kabul edilebilir.

KAYNAKLAR

- Akyürek, M. (2017). *Resmin Soyut Ve Soyutlamadaki Yüzü: Yeni-Plastisizm*, *The Journal of Academic Social Science Studies International Journal of Social Science* Doi number:<http://dx.doi.org/10.9761/JASSS6981> Number: 55 , p. 209-224, Spring II 2017.
- Arargüç, M. F. (2016). *Sanattan Edebiyata Minimalizm ve Edebi Bir Uygulama: Ann Beattie'nin "The Rabbit Hole As Likely Explanation"*, *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi Journal of the Fine Arts Institute (GSED)*, Sayı/Number 37, Erzurum, 2016, 88-113.
- Aşar Karabaş, P. ve Güdür, A. (2016). *Neo Plastisizm Akımı Kapsamında De Stijl Hareketi ve Piet Mondrian*, *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi (UKSAD)*, Cilt 2, Sayı 2.
- Bell, J. (2009). *Sanatın Yeni Öyküsü*, Çev: Ceren Ünlü, Nurçin İleri, Rana Gürtuna. İstanbul: Ntv Yayınları.
- Craig-Martin, M. (2015). *On Being an Artist*, London: Art / Books.
- Döl, A. ve Pelin, A. (2013). *Minimalizm Akımı Kapsamında Nesne Anlayışının Yeniden Değerlendirilmesi*. *idil*, 2 (10), s.1-18.
- *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 2*, (2008). İstanbul: Yem Yayınları
- Fineberg, J. (2014). *1940' tan Günümüze Sanat*. Simber Atay (Çev.). İzmir: Karakalem. Kılıç Ateş, S. (2017). *Baskıresimleri İle Minimalist Bir Sanatçı: Richard Serra*, *İdil*, 2017, Cilt 6, Sayı 36, Volume 6, Issue 36, 2311- 2323.
- Koçay, T. (2015). *Minimalizm ve Günümüz Heykel Sanatında Minimalist Yaklaşımlar*, *Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı*, Ocak 2015.
- Lynton, N. (2009). *Modern Sanatın Öyküsü*. Çev: Cevat Çapan, Sadi Öziş İstanbul: Remzi.
- Marzona, D. (2004). *Minimal Art*, Köln: Taschen.
- O'Doherty, B. (2010). *Beyaz Küpün İçinde*. Ahu Antmen (Çev.). İstanbul: Sel.
- Ridley, A. (1997). *Not Ideal: Collingwood's Expression Theory*. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 55.3 (1997): 263-272.
- Rosenberg, H. (1993). "from the American Action Painters", *Art in Theory*, Harrison ve Wood (ed.), Oxford, Chambridge: Blackwell Publisher, 1993: 581-584.
- Thompson, J. (2014). *Modern Resim Nasıl Okunur*, Çev: Firdevs Candil Çulcu, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Turani, A. (2015). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Wanner, A. (2003). *Russian Minimalism: From the Prose Poem to the Anti-Story*, Northwestern University Press, Evanston, IL, 2003.
- Worringer, W. (1985). *Soyutlama ve Özdeşim*, Çev: İsmail Tunali, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, Ankara: Ütopya Yayınları.

İnternet Kaynakları

- <http1>. Babadağ, M. (2016a). *Minimalizmin Paradoksu Üzerine*, E-skop bülten. <http://www.eskop.com/skopbulten/minimalizmin-paradoksu-uzerine/2980> (Erişim Tarihi: 20.04.2020).
- <http2>. Babadağ, (2016b). *Sanatın Tasarım Üzerine Düşen Gölgesi*, <http://www.e-skop.com/skopbulten/sanatin-tasarim-uzerine-dusen-golgesi/3002> (Erişim Tarihi: 25.04.2020).
- <http3>. Baraz, Y. (2009). *Dünya Sanatında Soyut*, *Lebriz Sanat Dergi*, <http://lebriz.com/pages/lid.aspx?lang=TR&articleID=614&bhcp=1> (Erişim Tarihi: 20.03.2020).
- <http4>. Judd, D. (2009). *Stangos quoted on Minimalism (with reference to artists statements)*, p. 252. <http://website.lineone.net/~alanhiggs/Minimalism.htm> (Erişim Tarihi: 20.03.2020).
- <http5>. Kazmanoğlu, A. (1997). *Minimalizm; Sanat, Tasarım, Mimarlık* *Maison Française 1997/10*, <https://v3.arkitera.com/diyalog.php?action=displaySession&ID=43&aID=305> (Erişim Tarihi: 20.03.2020).
- TDK. <https://sozluk.gov.tr/?kelime=ara%20kararı> (Erişim Tarihi: 20.03.2020).

Görsel Kaynaklar

- Görsel 1: <https://www.guggenheim.org/artwork/1924> (Erişim Tarihi 20.04.2020)
- Görsel 2: Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, Ankara: Ütopya Yayınları, sf: 70.
- Görsel 3: <https://www.pubhist.com/w26335> (Erişim Tarihi 20.04.2020)
- Görsel 4: <http://www.diken.com.tr/autumn-rhythm-jackson-pollock/> (Erişim Tarihi 26.04.2020)
- Görsel 5: <https://wsimag.com/museumkunstpalac/de/artworks/95154> (Erişim Tarihi 26.04.2020)
- Görsel 6: https://www.researchgate.net/figure/Shoot-by-Kenneth-Noland-1964-Material-Acrylic-on-canvas-Size-103-3-4-x-126_fig1_287209455 (Erişim Tarihi 26.04.2020)
- Görsel 7: <https://medium.com/@hav/minimalism-and-meaning-making-the-self-referentialism-of-frank-stellas-black-paintings-ee6f2875f1eb> (Erişim Tarihi 26.04.2020)
- Görsel 8: Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, Ütopya Yayınları: Ankara, Sf: 207.
- Görsel 9: Kılıç Ateş, S. (2017). *Baskıresimleri İle Minimalist Bir Sanatçı: Richard Serra, İdil, 2017, Cilt 6, Sayı 36, Volume 6, Issue 36, Sf: 2317.*
- Görsel 10: https://www.huffingtonpost.com/entry/marcel-duchamps-fountain-of-disruption_us_58ead38ce4b06f8c18beed57 (Erişim Tarihi 26.04.2020)
- Görsel 11: <https://www.widewalls.ch/bauhaus-design/> (Erişim Tarihi 26.04.2020)
- Görsel 12: <https://www.march.es/arte/palma/exposiciones/catalogominimal/english/Obra15.asp>
- Görsel 13: https://www.artspace.com/josef_albers/homage-to-the-square-protected-blue-from-albers (Erişim Tarihi 26.04.2020)
- Görsel 14: <https://www.wannart.com/untitled-1980-by-donald-judd-1928-1994/> (Erişim Tarihi 26.04.2020)
- Görsel 15: Döl, A. ve Pelin, A. (2013). *Minimalizm Akımı Kapsamında Nesne Anlayışının Yeniden Değerlendirilmesi, idil, 2 (10), s: 9.* (Erişim Tarihi 26.04.2020)
- Görsel 16: <http://www.artnet.com/artists/scott-burton/chairs-pair-SHYm7ULek9Xmq57-XxgTAw2> (Erişim Tarihi 26.04.2020)
- Görsel 17: <https://judd.furniture/product/wintergarden-bench-1617> (Erişim Tarihi 26.04.2020)

16. YÜZYIL İZNIK'TE ÜRETİLEN KAPALI FORMLU SERAMİKLER

Dr. Öğr. Üyesi Azize Melek ÖNDER*

Özet: “16. yüzyıl İznik'te Üretilen Kapalı Formlu Seramikler” başlıklı bu çalışma Türkiye müzelerinde bulunan 16. yüzyıla ait kapalı formlu seramiklerin tipolojisini konu almaktadır. Araştırmanın ana amacı bu dönem seramiklerinin tipolojisini oluşturmaktır. Bunun için öncelikle kap biçimleri araştırılmış ve bunların diziliminde gövde biçimleri ölçüt olarak belirlenmiştir. Kap gövdeleri basit ve bileşik form olarak isimlendirilen formlardan oluşmaktadır. Daha sonra bu iki grup kendi içerisinde ölçüt, boyut ve oran ile birlikte, ağız biçimi ve eklentiler göz önüne alınarak alt gruplar oluşturulmuştur. Bu bağlamda dönem seramiklerinin form tipolojisi, Türkiye müzelerinden elde edilen dokuz ana tip (Maşrapa, Bardak, Hokka, Kandil, Kavanoz, Sürahi, Şişe, Üsküre, Vazo) altında toplanmıştır.

16. yüzyıl Osmanlı Seramik sanatı konusunda incelenen araştırmaların içeriklerine bakıldığında form, ya hiç işlenmemiş ya da ikinci planda tutularak çok az bilgi içerdiği tespit edilmiştir. Kap tipleri konusunun ise tipoloji, işlev ve biçim açısından yeterince araştırılmadığı görülmektedir. Bu kapsamda 16. yüzyılda görülen kapalı formlu İznik seramiklerinin tipolojik değerlendirmesi yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: İznik Seramikleri, Kapalı Formlar, Tipoloji.

tasarım

DESIGN

CLOSED FORM CERAMICS PRODUCED IN 16TH CENTURY IZNIK

Assist. Prof. Azize Melek ÖNDER*

Abstract: This study titled "The Closed Form Ceramics Produced in 16th Century İznik" focuses on the typology of the closed form of the 16th century ceramics museum located in Turkey. The main purpose of the research is to create a typology of ceramics in this period. For this purpose, firstly, container shapes were investigated and body shapes were determined as criteria in their sequencing. Container bodies consists of forms called simple and compound forms. Subsequently, subgroups were formed by considering the criteria, size and proportion, dialect shape and attachments within these two groups. In this context, the term forms of ceramic typology was examined under the main nine types obtained from museums in Turkey (Mug, Cups, inkpot, Lamp, jars, pitchers, bottles, Propel, Vases)

Considering the studies on the 16th century Ottoman ceramics art, it was found that the form was either not processed at all or contained very little information by keeping it in the background. It is seen that the subject of container types is not sufficiently investigated in terms of typology, function and form. In this context, a typological evaluation of the closed form İznik ceramics seen in the 16th century was made.

Keywords: İznik Ceramics, Closed Forms, Typology.

*Necmettin Erbakan University, Fine Arts Faculty, Ceramic Department Konya, melektolasa1@yahoo.com.
ORCID: 0000-0001-6972-7572

1. GİRİŞ

Osmanlı seramik sanatında belli bir üslubun görülmeye başlandığı 16. yüzyıl olarak tarihlendirilen dönem, Gönül Öney tarafından (Öney, 2000, s. 32) Klasik Osmanlı Dönemi olarak tanımlanmıştır Erken Osmanlı dönemi seramik sanatı, devletin diğer sanatlarında olduğu gibi olgunlaşma adına arayışlara girdiği bir dönem olmuştur. Klasik Osmanlı dönemi seramik sanatı ise, sanatsal, kültürel ve sosyal yaşantının gelişmesine bağlı, belirli bir olgunluğa erişildiği dönem olarak adlandırılabilir. Bu dönem siyasette ve ekonomide olduğu kadar kültür ve sanatında zirveye ulaştığı bir dönemdir. Bu dönemin sanatkarlarından biri olan Mimar Sinan en önemli eserlerini mimaride ortaya koyarken, Nakkaş Osman ve Nakkaş Hasan gibi (Mahir, 2005: 165-167) sanatçılar da minyatürde yüksek bir seviye'ye ulaşmışlardır. Fuzuli ve Baki gibi dönemin şairlerinin ürettiği özgün eserler Osmanlı toplumundaki ince zevkin ve bir anlamda da sanatsal düşüncenin edebi bir dille ifadesi gibi halkın benliğinde kültürel çizgilerin şekillenmesini sağlamıştır. İşte böyle bir ortamda halkın incelik duyguları içinde yoğrulduğu toplum Osmanlı küçük el sanatlarının da zirvede olduğu bu dönemde, Osmanlı ülkesindeki seramik atölyeleri kendi özgün formlarını oluşturmaya başlamıştır. Klasik dönemde nakkaşhanenin etkisiyle oluşturulan kapalı formlu seramikler geliştirilerek Geç Osmanlı Döneminin çeşitliliğini daha da arttırması nedeniyle Klasik dönemin anlaşılması Geç Osmanlı Döneminin tipolojisinin açıklanmasını kolaylaştıracaktır.

Osmanlı döneminde kap kakac formları için "evani", duvar kaplamaları için de "kaşı" terimi kullanılmıştır (Anılanmert-Rona, 2008: 1386). Kaşı, günümüz Türkçesinde "çini" kelimesi ile aynı anlama gelmektedir. Çini kelimesinin aslı Çine ait, Çin işi anlamlarına gelen, Osmanlıca çini olup, bu sanatı dünyaya tanıtan Çinlilere

izafen "Çin" isminden türetilmiştir (Roux, 2008: 58-Can-Gül, 2006: 280). Günümüzde, halk arasında "çini" mimariye bağlı duvar seramikleri için kullanılırken, "seramik" günlük kullanım için yapılmış taşınabilir eşyaları nitelemektedir (Öney, 1992: 93). Çini ve seramik arasında hamur ve yapılış bakımından çok bir fark olmaması sebebiyle bu makalede seramik kelimesi kullanılmıştır.

Osmanlı seramik sanatı konusunda yapılan araştırmaların içeriklerine bakıldığında form, ya hiç işlenmemiş ya da ikinci planda tutulmuş olduğu anlaşılmaktadır. Bu dönemde yapılan çalışmaların geneline bakıldığı zaman üzerinde durulan konular arasında süsleme, kullanılan boyalar, teknikler, kullanılan malzemeler gibi alanlar detaylı ya da yüzeysel irdelenmiştir. Kap tipleri konusunun ise tipoloji, işlev ve biçim açısından yeterince araştırılmadığı görülmektedir. Bu doğrultuda amaç, Türk sanatı için önemli bir yeri olan 16. yüzyıl İznik seramiklerinin üretimleri incelenerek, kapalı form analizini yapmak ve bu seramiklerin gelişim süreçlerini kendi içlerinde değerlendirmektir.

16. yüzyıl İznik seramikleri, Osmanlı Devletinin "Klasik devir" olarak isimlendirildiği dönemde oldukça çeşitli ve yoğun üretilmiştir (Henderson, 1989: 64). Bu üretim esnasında birçok açık (tabak, kâse gibi) ve kapalı formda (maşrapa, bardak, sürahi, vazo gibi) eser yapılmış olduğu tespit edilmiştir. Üretilen bu dönem seramiklerinin oldukça fazla olması sebebiyle kapalı form olarak tabir edilen seramikler araştırmanın konusunu oluşturmaktadır. Kapalı formlu seramiklerin en genel tanımı "ağız veya gövde genişliği kap yüksekliğinden az olan ve gövde genişliğinden dar olmayan seramik kaplar" dır (Ökse, 2012: 94). Bu kap türleri için ağız genişliği tüm gövdeye oranlandığında ağız genişliğinin dar daha dar olması ve bu açıklıktan bir kısmının görülebilmesi sebebiyle, üzeri kapalı olmamalarına karşın "kapalı kap ya da

kapalı form” anlamına gelen terimler kullanıldığı görülmüştür (Rice, 1987: 212). İngilizce kaynaklarda bu terim “closed vessels” olarak karşımıza çıkmaktadır.

Çalışma kapsamında dönemin seramiklerinin bulunduğu bütün müzelere ulaşılmış, eserlerin bulunabileceği müze ve koleksiyonlar ile yazışmalar yapılmıştır. Bu yazışmalar sonucunda çalışma konusunu oluşturan seramiklerin büyük çoğunluğunun İstanbul’daki müzelerde olduğu tespit edilmiştir. Bu müzeler arasında İstanbul’da bulunan Türk İslam Eserleri Müzesi, Sadberk Hanım Müzesi, Ömer M. Koç koleksiyonu, Arkeoloji Müzesi dâhilindeki Eski Şark Eserleri Müzesi ve Çinili Köşk bulunmaktadır. Bununla birlikte Bursa Türk İslam Eserleri Müzesi ile İznik Müzesinde bulunan eserler de dâhil edilmiştir. 16. Yüzyıl Klasik Dönem Osmanlı Seramiklerinin bulunduğu bütün envanterler taranmış, farklı tipte yapılmış olan örneklerin fotoğrafları çekilmiştir. Bu müzeler dışında Anadolu’da bazı müzelerde de az sayıda örnek bulunmuş ancak bu müzelerdeki örneklerin form olarak benzerleri yukarıdaki müzelerde bulunduğundan bu müzelere çalışma ziyareti yapılmamıştır. Müzelerde bulunan 16. yüzyıl Osmanlı dönemine ait seramiklerde kırık, eksik, bozuk parçalar olması ve biçimi anlaşılan fakat eksik parçalı seramik formlarının tanımlanmasında şüphe oluşturacağı düşüncesiyle bu örnekler dâhil edilmemiştir. Bundan sonraki çalışmalarda bu türde kırık olan ya da parça halinde bulunan seramikler bu çalışmanın formları dikkate alınarak sınıflandırılabilir.

Araştırma kapsamında ulaşılan eserler ana tipolojik özellikler çerçevesinde gruplandırılarak dokuz ana tip tespit edilmiştir. Bunlar, Matara, Bardak, Hokka, Kandil, Kavanoz, Sürahi, Şişe, Üsküre ve Vazo olarak adlandırılmıştır. Eserler yardımı ile belirlenen ana grupların varsa alt grupları oluşturulmuş ve bular “tip” olarak adlandırılmıştır. Alt grupların oluşumunda

gövde biçimlerindeki değişim ana kriter olarak belirlenmiştir.

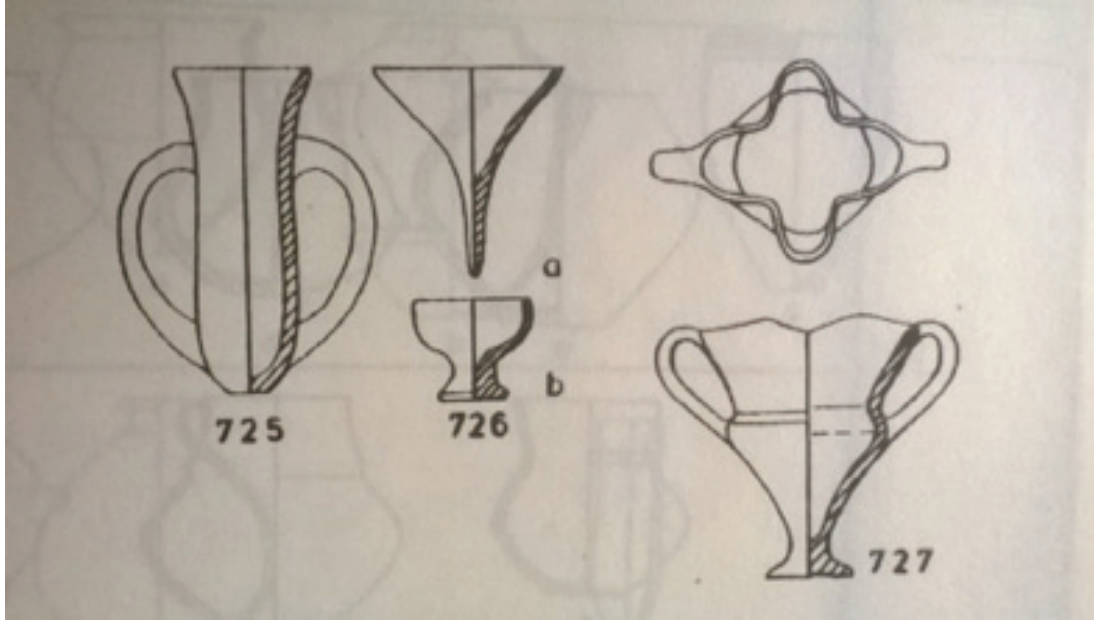
Tüm olarak ele geçen ya da tümlenmiş kaplarla yapılacak ilk tipolojik ayırım, açık biçimli kaplar ve kapalı biçimli kaplar olarak ayırım yapılmış olmasıdır (Ökse, 2001: 99). Yapılan ayırım sonrasında yukarıda adı geçen ana tipler basit ve bileşik gövde biçimler olarak ikiye ayrılmıştır. Katalog oluşturulurken önce basit gövdeli formlardan (Maşrapa) oluşan seramikler irdelenmiş, daha sonra bileşik gövdeli seramiklere değinilmiştir. Bileşik gövdeli seramiklerin çokluğu sebebiyle alfabetik sıralama göz önünde bulundurulmuştur. Sıralama Bardak, Hokka, Kandil, Kavanoz, Matara, Sürahi, Şişe, Üsküre ve Vazo şeklinde verilmiştir.

Dokuz ayrı başlık altında toplanan her bir bölüm detaylı bir biçimde araştırılmıştır. Her bir başlık kendi içerisinde tanıtılmış ve bu gruba meydana getiren İznik seramiklerinden örnekler verilmiştir. Çeşitli işlevleri yerine getirmek için yapılmış olan Klasik Osmanlı dönemi kapları (İznik) isimlendirilirken o dönemin belge ve kaynaklarda var olan adlandırmaları göz önünde bulundurulmuştur. Bu belgeler de çoğunlukla ustalar ya da ilgili uzmanlar yerine evrak memurları ve idari personel tarafından düzenlendiğinden dolayı kap türlerine ilişkin kesin ve tanımlayıcı bilgi bulunmamaktadır (Atasoy, 1989: 25). Bu sebepten, bu dönemde yapılmış olan örnekler isimlendirilirken günümüzde kullanılan kaplara verilen adlandırmalar kullanılmıştır.

2. BASİT GÖVDELİ KAPLAR

2.1. Maşrapalar

İznik seramiklerinde yapılmış bu tür kaplara ne tür bir isim verileceğini netleştirebilmek için literatür taraması sırasında kullanılan isimlerin terim anlamları araştırılmıştır. Bu araştırma esnasında bu tip kaplara “kupa, maşrapa, tankard” gibi isimler verildiği tespit edilmiştir



Görsel 1. Kupalar (Ökse, 1999:170).

(Denny, 2004: 128). Kaynaklarda bu tip kaplara en çok "kupa" isminin verildiği görülmüştür. Bu sebeple ilk araştırılan kelime olmuştur. Kupa, Fransızcadan türemiş bir kelime olup, genellikle genişliği derinliğinden çok olan madeni ya da camdan yapılmış ayaklı bardak türü kaplar için kullanılan bir tabir olmuştur (Ökse, 1999: 58), (Görsel 1). Bu açıklama ile İznik üretimi kaplar karşılaştırılmış ancak birbirlerine yapıca

ve kavramca uymadığı için başlığa bu isim verilmemiştir.

"Maşrapa" sözcüğü kaynaklarda kullanılan bir diğer kelimedir. Maşrapa, Arapça kökenli bir kelime olup metal, toprak gibi malzemelerden yapılan, geniş ağızlı, kulplu, genellikle sıvı, katı birçok madde için kullanılabilen orta boy kaplara verilen adlandırmadır (Ökse, 1999: 57). Günümüzde maşrapa biçimi silindirik gövdeli,



Görsel 2. Maşrapalar (Atasoy-Raby, 1989:39).

tek kulplu olarak yapılmış formlardır (Görsel 2).

Yukarda tanımları yapılan ve görselleri verilen kelimelerden bu forma en uygun terimin “maşrapa” olduğu tespit edilmiştir. “Tankart” kelimesinin de aşağıda görselleri verilen formlara uymakla, ancak genellikle Türkçe kaynaklarda bu kelimenin tercih edilmemesi ve yabancı kaynaklarda kullanılması sebebiyle bu isim kullanılmamıştır.

Seramik maşrapa, biçim olarak gövde, taban ve kulptan oluşmaktadır. Maşrapanın genel görüntüsü üzerinde tabanın fazla etkisi yoktur. Tabanın amacı maşrapanın yüzeyde daha dengeli durmasını

sağlamak ve sırlama sonrasında fırın yüzeyine yapışmasını engellemektir. Türkiye müzelerinde 15 adet maşrapa formuna rastlanmıştır. Bunlar kendi içerisinde gövdeli biçimlerinin göre üç alt tip içerisinde incelenmiştir. Buna göre:

Tip 1: Derin, silindirik gövdeli, tek kulplu (Görsel 3-4).

Tip 2: Basık, silindirik gövdeli, tek kulplu (Görsel 5-6).

Tip 3: Konik gövdeli, tek kulplu (Görsel 7) kaplar belirlenmiştir.



Görsel 3. Tip 1, Maşrapa, 16. yüzyıl'ın ilk yarısı, İznik, Sadberk Hanım Müzesi



Görsel 4. Tip 1, Maşrapa, 16. yüzyıl'ın ikinci yarısı, İznik, Ömer M. Koç Koleksiyonu



Görsel 5. Tip 2, Maşrapa, 16. yüzyıl'ın ikinci yarısı, İznik, İznik Müzesi



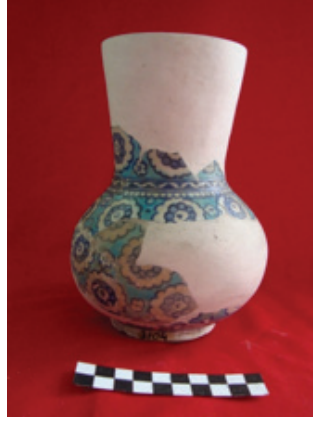
Görsel 6. Tip 2, Maşrapa, 16. yüzyıl'ın ikinci yarısı, İznik, Sadberk Hanım Müzesi



Görsel 7. Tip 3, Maşrapa, 16. yüzyıl'ın ikinci yarısı, İznik, Sadberk Hanım Müzesi



Görsel 8. Tip 1, Bardak, 16.yüzyılın ilk yarısı, İznik, İstanbul Arkeoloji Müzesi Çinili Köşk Bölümü.



Görsel 9. Tip 2, Bardak, 16.yüzyıl, İznik, Bursa Türk ve İslam Eserleri Müzesi



Görsel 10. Tip 3, Bardak, 16.yüzyıl, İznik, Sadberk Hanım Müzesi

3. BİLEŞİK GÖVDELİ KAPLAR

3.1. Bardaklar

Bardak, halk arasında bilinen ve genelde cam, metal, pişmiş toprak gibi malzemelerden yapılmış formlardır. Aynı zamanda testi biçimlerine benzer su kabına “bardak” adı verilir. Günümüzde su, çay gibi sıvı maddeleri içebilmek için üretilen bardaklar, çoğunlukla cam malzeme kullanılarak yapıldığı bilinmektedir. Dışa doğru açılan ağız kenarlı, ağız ve ya gövde genişliği kap yüksekliğinden az olan, ağız çapı genellikle 15 cm den daha geniş olmayan kaplara arkeolojik kaynaklarda “bardak” ismi verilmiştir (Ökse, 1999: 57). Bardak derleme ve tarama sözlüklerinde farklı ifadeler ile anılmıştır. Derleme Sözlüğü’nde “Bardag, Bardak, Bardah”, Tarama Sözlüğü’nde ise “Bartak, Sagrak, Sugrak” sözcükleri bardak kelimesini ifade etmektedir (Şahin, 1999: 76). İngilizce “Tankard Jug” sözcüğü bardak kelimesinin benzeridir. Osmanlı arşiv belgeleri incelendiğinde bardak kelimesinin aynı şekilde telaffuz edildiği tespit edilmiştir (Atasoy, 1989: 25). Bu tespitin kaynağı Arcasoy’un İznik seramikleri kitabında şöyle anlatılır; “Edirne’de 1553’te Mirliiva Sinan Bey’e ait malların envanterinde üç kez “bardak” birer kez de “bardağ-ı İznik”, “İznik bardağı” ve “bardağ-ı İznik” terimleri kullanılmıştır (1989: 25). Yine

1548 tarihli tereke defterlerinde Bölükbaşı Sinan Bin Abdullah isimli kişinin malları arasında çini tas, bardak ve çanak isimlerinin geçtiği görülmektedir” (1989: 27).

Bardak biçimleri genellikle gövde, ağız, boğaz, taban ve kulp kısımlarından oluşmaktadır. Bu biçimlerin içerisine genellikle içecek konulduğundan dolayı ağız düz ve geniş, boğaz, dökülmeleri önlemek için dar, gövde, ağzın genişliğinin iki katından biraz eksik olarak ölçülendirilmiş ve biçimlendirilmiştir. Ayak, içerisine konulan sıvının dökülmemesi için formu iki eşit parçaya bölecek şekilde tam ortadadır ve yere temas eden kısmı gövdeye temas eden kısmına göre hafifçe açılmaktadır. Kulp gövdeyi taşıyabilecek biçimde şekillendirilmiştir.

Türkiye müzelerinde bulunan toplam 34 bardak formu incelenmiş, bunlar kendi içerisinde beş alt tipe ayrılmıştır. Bu alt tipler gövde biçimlerinin şekline göre oluşturulmuştur. Buna göre:

Tip 1: Düz ağızlı, şişkin gövdeli, tek kulplu (Görsel 8).

Tip 2: Yukarıya doğru genişleyen düz ağızlı, şişkin gövdeli, tek kulplu (Görsel 9).

Tip 3: Yukarıya doğru genişleyen düz ağızlı, basık şişkin gövdeli, tek kulplu (Görsel 10).



Görsel 11. Tip 4, Bardak, 16.yüzyıl'ın ikinci yarısı, İznik, Ömer M. Koç Koleksiyonu



Görsel 12. Tip 5, Bardak, 16.yüzyıl, İznik, Bursa Türk İslam Eserleri Müzesi.



Görsel 13. Tip 1, Hokka, 16.yüzyıl'ın ilk yarısı, İznik, Sadberk Hanım Müzesi.

Tip 4: Yukarıya doğru genişleyen düz ağızlı, armudi gövdeli, tek kulplu (Görsel 11).

Tip 5: Yukarıya doğru genişleyen düz ağızlı, uzun boyunlu, basıl şişkin gövdeli, tek kulplu (Görsel 12) kapaklı kaplar belirlenmiştir.

3.2. Hokka

Arapçadan türetilen hokka kelimesi “küçük kutu” anlamına gelmektedir. Genellikle mürekkep koymak için yapılmış olan bu kap formunun boyutları küçüktür (Derman, 1998; 216).

Hokka, Eski Mısır kültüründe papirüs üzerine ya da mürekkeple yazı yazılan ve resim yapılan yüzeylerde kullanılması sebebiyle geliştirilmiş olabileceği sanılmaktadır. Bazı eski kaynaklarda hokka ve yazı takımından dolayı olarak bahsedilmiştir. Bu kaynaklar arasında Ahd-i Atik, Kitab-ı Mukaddes sayılabilir. Aynı zamanda Kaşgarlı Mahmud tarafından kaleme alınan ve ilk Türkçe sözlük olan “Divânu Lugâti't-Türk” de hokkanın karşılığı “hafsi” olarak geçmektedir (1072-1074, 193). Farsçada hokka kelimesi “devat, ame, hiilistan, Mliste siyahidan” olarak tabir edilmiştir. Bu kelimelerin bazı telaffuz farklılıklarıyla günümüzde Özbek, Türkmen ve Uygur dillerinde kullanıldıkları bilinmektedir (Derman, 1998; 216-218).

Osmanlı devletinde sadrazam ve kaymakam ve ileri gelen vazifelilere hokka verildiği bilinmektedir (Kütükoğlu, 1994: 47). Buna rağmen Osmanlı devletinde kullanılan hokkaların günümüze gelmemiş olması, bu eserlerin o zamanın şartlarında önemsenmeyen bir eşya olması ile doğru orantılıdır. Bununla birlikte, Çin üretimi gülubdan formlarının boğaz kısımları kesilip, ağızına bilezik, kapak gibi detayların eklenmesi ile hokka formuna dönüştürüldüğü görülmüştür. (Derman, 1998; 216-218).

Hokka titizlik gerektiren kullanımı ile dikkat edilmesi gereken formlardan bir tanesidir. Hokka kullanılmadığı zamanlarda açık tutulmaması gerekmektedir. Aksi takdirde içine giren toz zerrecikleri mürekkebin kirlenmesine, yazım sırasında kamyş kalemin uçuna yapışan zor zerreciklerinin yazıyı bozmasına sebep olabilir (Schimmel, 1984; 40).

Seramik hokka biçimleri gövde, boyun ve taban bölümlerden oluşmaktadır. Türkiye müzelerinde İznik yapımı günümüze ulaşan bir adet hokka biçimi bulunmaktadır. Buna göre:

Tip 1: Kalınlaştırılmış ağız kenarlı, yuvarlak gövdeli hokkadır (Görsel 13).



Görsel 14. Tip 1, Kandil, 16.yüzyılın ilk yarısı, İznik, İstanbul Arkeoloji Müzesi Çinili Köşk Bölümü.



Görsel 15. Tip 2, Kandil, 16.yüzyılın ilk yarısı, İznik, İstanbul Arkeoloji Müzesi Çinili Köşk Bölümü.



Görsel 16. Tip 3, Kandil, 16.yüzyıl, İznik, İstanbul Arkeoloji Müzesi Çinili Köşk Bölümü.

3.3. Kandil

Kandil” kelimesi Latince dilimize gelmiş olup, içine zeytinyağı konulan ve bir fitil yardımıyla yakılarak aydınlatma sağlayan formlardır (Gök, 2004: 34). Genellikle toprak, cam ya da metal malzemeler kullanılarak üretildikleri bilinmektedir (Aslanapa, 1965-Kolsuk, 1976: 73-91).“

Osmanlı devletinde kandil, dini mekânlar için tasarlanmış olduğu söylenebilir. Kandilin buradaki amacı yapının içerisini aydınlatmak, ya da önemli dini günlerde kullanabilmek adına, sipariş doğrultusunda yapılmıştır (Atasoy 1972:1-3). Bu dönemde farklı birçok malzemeden kandil yapıldığı görülmüştür. Bu malzemeler arasında pirinç, tunç, gümüş seramik, cam ya da tombak (altın yaldızlı bakırdan) sayılabilir (Karamağaralı, 1982: 114-Bingül, 1955: 460-Atasoy 1972: 1-3-Yetkin 1986; Öz, 1947: 8). Osmanlı dönemi seramiklerinde yapılan kandillerin ucuz, şık ve üzerindeki desenlerin gösterişli olması sebebiyle rağbet görmüştür (Biçici, 2012: 640). Osmanlı devrinde yapılan seramik kandillerin neredeyse tamamı sipariş doğrultusunda, cami ve türbelerin içerisini aydınlatmak için yapılmıştır. Sipariş üzerine yapılmış olan bu dönem seramik kandiller, Türkiye-Dünya müzelerinde ve Özel koleksiyonlarda yaklaşık olarak otuz âdeti geçmemektedir. Bunlardan en erken tarihli örnek; II. Beyazıt Türbesinde bulunan ve yaklaşık 16. yüzyılın başına tarihlenen seramik kandilidir.

16. yüzyılda seramikten üretilen kandillerin görsel açıdan estetik bir görünüm sergilemeleri üretimlerinde bir artışın olmasını sağlamıştır. Ancak zamanla kullanmada oluşan bazı sıkıntılar sebebiyle seramik kandillerin üretimlerinde yavaşlama görülmüştür. Bunun nedenleri arasında; kandillerde ajur tekniği kullanılmadığı için tam aydınlatma sağlayamaması ve gölge yapması, diğer malzemelere kıyasla pahalıya mal olması gibi etkenler sayılabilir. Seramik kandillerin yerini ışığı daha çok geçiren ve ucuza mal olan cam kandiller almıştır (Kolsuk, 1976: 73). Türkiye müzelerinde, yabancı müzelerde ve hususi (özel) koleksiyonlarda bulunan Kandillerin çoğu literatüre geçmiş, ancak form bilgisi verilmemiştir.

16. yüzyıl Osmanlı seramik kandilleri, form olarak incelendiğinde boyun, gövde, taban ve kulp kısımlarından oluşmaktadır. İznik'te üretilen seramik kandiller on adettir. Bunlar gövde biçimlerine göre üç alt tip içerisinde incelenmiştir. Buna göre:

Tip 1: Dışa doğru açılan düz ağızlı, yuvarlak gövdeli (Görsel 14),

Tip 2: Dışa doğru açılan düz ağızlı, basık düz gövdeli (Görsel 15),

Tip 3: Dışa doğru açılan düz ağızlı, armudi gövdeli kaplar (Görsel 16) alt gruplar şeklinde belirlenmiştir.



Görsel 17. Tip 1, Kavanoz, 16.yüzyıl'ın ilk yarısı, İznik, İstanbul Arkeoloji Müzesi Çinili Köşk Bölümü.



Görsel 18. Tip 2, Kavanoz, 16.yüzyıl'ın ikinci yarısı, İznik, Sadberk Hanım Müzesi



Görsel 19. Tip 3, Kavanoz, 16.yüzyıl'ın ikinci yarısı, İznik, Sadberk Hanım Müzesi

3.4. Kavanoz

Osmanlı belgelerinde çok büyük hacimli depolama kaplarından bahsedilir ve bunlar “martaban” adı ile anılır. Martaban kelimesi Burman’ın bir limanı olan Martaba’dan geldiği düşünülmektedir. Bu tür kaplar Hindistan ve Uzak Doğu’dan Yakın Doğu’ya turşu ve baharat getirmek için kullanılmış olmaları sebebiyle bu isimle anılmıştır. Bunun haricinde kimi belgelerde kavanoz, turşu kovanozu (kavanoz-1 turşi) ya da yoğurt kavanozu (kavanoz-1 mast) olarak kullanım yerlerine göre sınıflandırmıştır (Atasoy, 1989: 47).

16. yüzyıl Osmanlı dönemi seramik kavanoz biçimleri, gövde, boyun ve taban kısımlarından oluşmaktadır. Türkiye’de bulunan müzeler incelendiğinde, İznik döneminden kalma günümüze ulaşan beş adet kavanoz biçimine rastlanmıştır. Kavanozlardan dört tanesi kapaksız, bir tanesi kapaklı olarak bulunmuştur.

İznik dönemi seramik kavanozları üç alt tip içerisinde incelenmiştir. Bu alt tipler gövde biçimlerinin şekline göre oluşturulmuştur. Buna göre:

Tip 1: Düz ağızlı, boyuna doğru genişleyen şişkin

gövdeli (Görsel 17),

Tip 2: Dışa dönük ağızlı, basık, şişkin gövdeli (Görsel 18),

Tip 3: Dışa dönük ağızlı, şişkin gövdeli kaplar alt gruplar (Görsel 19) şeklinde belirlenmiştir.

3.5. Sürahi

Günümüzde, içecek koymaya yarayan cam, plastik, seramik malzemelerden yapılmış kap olarak tanımlanan sürahi Arapça kökenli bir kelimedir (TDK, 2015). Arapça “srh kökünden gelen şurâh” صِرَاحٌ şeffaf, kristal sözcüğünden türetilmiştir (ET, 2015). Atasoy, İznik Seramikleri adlı kitabında Sürahi modellerinin ayırırken bunlara “Carafe” ismi koymuştur (1989: 39). “Carafe” İngilizce sürahi anlamına gelmektedir. Ökse ’ye göre sürahi testi ile eş anlamlıdır (1999: 63). Testi farsça kökenli bir kelimedir ve “el” anlamına gelen “dest” sözcüğünden türemiş “desti”, elle taşınabilen manasında söylenmiş bir sözcüktür. Testi kulplu, geniş gövdeli, dar boğazlı, emzikli ya da emziksiz, ağaçtan ya da pişmiş topraktan üretilmiş su kabıdır (Ökse, 2012: 99).

Türk kültüründe “sürahi” sözcüğü, dede korkut destanında karşımıza çıkmaktadır. Örneğin, Salur Kazanın Evinin Yağmalandığı hikâyede



Görsel 20. Tip 1, Sürahi, 16.yüzyıl, İznik, İstanbul Türk İslam Eserleri Müzesi.



Görsel 21. Tip 1, Şişe, 16.yüzyıl, İznik, Sadberk Hanım Müzesi.



Görsel 22. Tip 2, Şişe, 16.yüzyıl'ın ikinci yarısı, İznik, Ömer M. Koç Koleksiyonu.

sürahi kelimesi“ ...Salur Kazan, yerinden kalkmıştı. Doksan başlı otağlarını kara yerin üzerine diktirmişti. Doksan yerde alaca halı, ipek döşemişti. Seksen yerde büyük kaplar kurulmuştu. Altın kadehler, sürahiler dizilmişti” (Sarıtaş, 2008: 91-92) cümlesinde geçen sürahi sözcüğü Türk kültüründe eskiden beri kullanılan bir günlük eşya olduğunu göstermektedir.

16. yüzyıl Osmanlı seramiklerinde sürahi biçimleri gövde, boyun, taban bölümlerden oluşmaktadır. Türkiye’de bulunan müzeler incelendiğinde, İznik dönemine ait iki adet sürahi biçimi bulunmaktadır. Bulunan bu sürahilerden her ikisinin de benzer özellikler gösterdiği saptanmıştır. Sürahiler tek alt tip içerisinde incelenmiştir. Bu alt tipler gövde biçimleri ve boyun uzunluğunun şekline göre oluşturulmuştur. Buna göre:

Tip 1: Kısa boyunlu, armudi gövdeli kaplar (Görsel 20) grubu yer almaktadır.

3.6. Şişe

“Şişe” farsça kökenli bir kelimedir ve günümüzde sıvı maddeler için tasarlanmış, cam, seramik malzemelerden yapılan dar boyunlu kaplara verilen isimdir. Ökse şişe formunu; “yüksekliği genişliğinden fazla olan uzunca boyunlu, nadiren boyunsuz, ağız açıklığı kap derinliğinin

yarısından dar olan kaplar” olarak tanımlar (1999: 62). Şişe biçimleri kullanım amaçlarına göre özel olarak tasarlanmışlardır. Kap boyutu, delik çapı, boyun uzunluğu, gövde genişliği gibi forma işlenen özellikler kullanım amacını da belirlemektedir. Şişeler binlerce yıldan beri kullanılan objeler olmakla birlikte genel olarak küçük tabanlı, tabandan yukarıya doğru açılan oval gövdeli, dar boğazlı olarak yapılmıştır (Lane, 1988: 74).

16. yüzyıl Osmanlı dönemi seramik şişe formları, gövde, boyun ve taban bölümlerden oluşmaktadır. Bu dönem şişeleri genellikle uzun ince boyunlu olarak tasarlanmıştır. Bunun dışında kısa, geniş boyunlu olanları da bulunmaktadır (Atasoy, 1989: 45). Türkiye’de bulunan müzeler incelendiğinde, İznik yapımı iki adet şişe formuna rastlanmıştır. Elde edilen şişelerin her ikisinin benzer özellikler göstermediği birbirlerinden en-boy, boyun uzunluğu, gövde biçimi olarak farklı olduğu görülmüştür.

Buna göre:

Tip 1: İnce uzun boyunlu, basık şişkin gövdeli (Görsel 21),

Tip 2: Orta boyunlu, basık şişkin gövdeli kaplar (Görsel 22) alt gruplar şeklinde belirlenmiştir.



Görsel 23. Tip 1, Üsküre, 16.yüzyıl'ın ikinci yarısı, İznik, Ömer M. Koç Koleksiyonu.



Görsel 24. Tip 2, Üsküre, 16.yüzyıl'ın ikinci yarısı, İznik, Sadberk Hanım Müzesi.

3.7. Üsküre

Üsküre, topraktan ya da madenden yapılmış çorba tası, çukur çanak anlamlarına gelen bir sözcüktür (TDK, 2015). Osmanlı arşiv belgelerinde sıkça rastlanan bu kelimenin kullanılması bu dönemde yaygın olarak kullanıldığı düşüncesini doğurur. Belgelere üsküre kelimesi “Üsküre-i şerbet, üsküre-i turşu ve üsküre-i hoşaf” adları ile anılmıştır. Kullanılan isimlerin genellikle sıvı maddeler ile anılması, bu formun sulu yiyecekler için yapılmış olabileceğinin göstermektedir. Aynı zamanda bu kaplar belgelere kâse ya da tabaklarla takım olarak geçmektedir (Atasoy, 1989: 44). Günümüzde üsküre kelimesi özellikle Doğu Anadolu bölgesinde kullanılan bir kelime olup “Geniş ağızlı tası” anlamına gelmektedir.

16. yüzyıl Osmanlı dönemi seramik üsküre formları, gövde, boyun, taban ve kapak gibi bölümlerden oluşmaktadır. Türkiye’de bulunan müzeler incelendiğinde, İznik dönemine ait olan iki adet üsküre biçimi bulunmuştur.

İznik dönemi seramik üsküreler iki alt tip içerisinde incelenmiştir. Bu alt tipler gövde biçimlerine şekline göre oluşturulmuştur. Buna göre:

Tip 1: Düz ağız kenarlı, yarım küre gövdeli,

kapaklı olanlar ile (Görsel 23)

Tip 2: Kısa Boyunlu, yukarıya doğru genişleyen şişkin gövdeli, yüksek ayaklı, kapaklı kaplar (Görsel 24) alt gruplar şeklinde belirlenmiştir.

3.8. Vazo

İtalyanca dilinden türemiş olan sözcük, günümüzde, çiçek konulan kaplar için kullanılmaktadır. Gövde genişlikleri, gövde yüksekliklerinin yaklaşık iki katı kadar olan, ağız çapları gövde genişliğinin yarısından az, boyunlu ya da boyunsuz, kulplu ya da kulpsuz formlar “vazo” olarak adlandırılır (Ökse, 1999: 62).



Görsel 25. Sultan IV. Murat'ın önündeki masada yer alan kaplar, yaklaşık 1639, TSMK, İstanbul, env. no. H.2148, yaprak 11b (ayrıntı).



Görsel 26. Tip 1, Vazo, 16.yüzyıl'ın ikinci yarısı, İznik, İstanbul Türk İslam Eserleri Müzesi.

16. yüzyıl İznik, Osmanlı seramiklerinde ender olarak görülen vazo biçimlerinin hangi amaç doğrultusunda üretildikleri tam olarak bilinmemektedir. Bazı kaynaklar bu biçimleri sürahi olarak tanımlarken (Atasoy, 1989: 39-316-319), bazı kaynaklar bunları vazo olarak tanımlar (Bilgi, 2009: 278). Ancak hiçbir kaynak bunların neden sürahi ya da vazo olarak tasarlandığı konusunda bilgi vermemektedir. Bu duruma yazılı kaynaklarda rastlanmaz ancak görsel kaynaklardan (minyatür) elde edilen bilgiler sayesinde bu formların vazo olduğu görülür. Topkapı Sarayı Kütüphanesinde bulunan bir minyatürde rastlanan ve günümüze ulaşan örneklerle benzeyen formların kullanıldığı bir sofa görülmektedir. Sofrada görülen formlarda iki tanesi içerisinde çiçeklerin bulunduğu ve bu grup formlarına benzerliği dikkat çekicidir (Resim 25). Bu minyatürden yola çıkarak bu tip formların günümüz terimiyle “vazo” olarak

isimlendirilmesi sebebiyle bu tip formlara bu isimin verilmesi en doğru seçim olacaktır.

16. yüzyıl İznik yapımı seramik vazolar, gövde, boyun ve taban bölümlerden oluşmaktadır. Türkiye’de bulunan müzeler incelendiğinde, İznik döneminden kalma günümüze ulaşan üç adet vazo formu bulunmuş, bunlar tek tip altında toplanmıştır. Buna göre:

Tip 1: Dışa dönük ağızlı, armudi gövdeli kaplar olarak isimlendirilmiştir (Görsel 26).

SONUÇ

16. yüzyıl Klasik Osmanlı döneminde görülen kapalı formulu İznik seramikleri, öncelikle Osmanlı toplumunun yaşam biçimini, kültürel düzeyini ve gereksinimlerini anlatması bakımından önemlidir. Aynı zamanda yapılan formlar diğer çağdaş kültürlerle olan ilişkilerini, belirli bir malzemenin kullanıldığı bölgenin sınırlarını ve bu malzemenin kullanıldığı zaman dilimini, bu zaman dilimi içerisinde ulaşılan teknik gelişimi anlatmaktadır.

İznik seramiklerinde görülen kapalı formların, erken dönem seramiklerinden daha sağlam ve çeşitli olması, bu dönemde bulunan bünye içeriğinden kaynaklandığı anlaşılmaktadır. Kullanılan bünye, yapay yollarla elde edilmiş, pişirildiğinde sert beyaz bir görünüme sahip olması sebebiyle üzerine işlenen bütün süslemeleri çok iyi göstermektedir. Bu durum o dönemde yapılmış olan seramiklere olan ilginin artmasına sebep olmuştur. Dönemin önemli üreticilerinden biri olan Çin porselenlerine rakip olabilecek kadar iyi bir teknoloji ve üretim sistemine sahip olan Osmanlı seramikleri, zamanla tüm dünyada aranan ürünler haline gelmiştir. Klasik Osmanlı dönemi seramiklerinde 17. yüzyılda bünyede ve boyalarda görülen bozulmalara karşın formlar hala eski görünümlerini korumuştur. Klasik dönemin başından sonuna kadar bütün formlarda düzenli bir gelişme gözlenmiştir.

Osmanlı dönemi İznik’te yapılmış seramik kapalı

kap tipleri araştırıldığında ilk dikkati çeken husus Türk sanatında en erken çağlarından itibaren sürekliliğini kaybetmeyerek devam eden bir kültür geleneğinin Osmanlılara kadar gelmiş olmasıdır. Büyük Selçuklu çağından itibaren farklı malzemelerden yapılmış olan kullanım eşyalarının çeşitliliği dinin de etkisi ile çoğalarak formunu kaybetmeden devam etmiş olduğu görülmüştür. İslamiyet'in kabulü ile birlikte Türk kültürünü etkileyen yeni formlar (ibrik, kandil) ortaya çıkmıştır. Bununla birlikte Türk sanatı ile İslam sanatı arasındaki karşılıklı etkileşim Osmanlı seramik sanatına da yansımıştır. Bu etki, gelecek zamanlarda da Türklerde İslamiyet'in devam etmesi ile birlikte belli başlı formların varlığının da kaybolmayacağını işaretidir.

Kavanoz, maşrapa, şamdan, matara, vazo, hokka ve ibrik gibi kapalı formlu biçimlerin Osmanlı sanatına Büyük Selçuklu biçimlerinden geldiği, oradan Anadolu Selçuklulara aktarılmış olabileceği söylenebilir. Osmanlılara aktarılmış olduğu günümüze gelen eserlerin karşılaştırılması sonucu anlaşılmaktadır. Aynı zamanda Osmanlı seramik sanatı, metal ve türevlerinden yapılan formlardan etkilediği de göz ardı edilmeyecek bir gerçektir. Örneğin, maşrapa olarak yapılmış bir madeni eserin seramik maşrapa formlarına uyarlanmış oldukları anlaşılmaktadır.

Sonuç olarak, Türkiye müzelerinde bulunan İznik Osmanlı dönemi seramikleri araştırıldığında, dokuz adet ana forma (Maşrapa, Bardak, Hokka, Kandil, Kavanoz, Sürahi, Şişe, Üsküre, Vazo) rastlanmıştır. Bunlar basit ve bileşik gövdeli formlar olarak gövde biçimlerine göre iki ana başlık altında toplanmıştır. Basit gövdeli formlar bir adet (Maşrapa), Bileşik gövdeli formlar ise sekiz adet olup alfabetik sıra ile irdelenmiştir (Bardak, Hokka, Kandil, Kavanoz, Matara, Sürahi, Şişe, Üsküre ve Vazo). Basit gövdeli form olan maşrapalar, Türkiye müzelerinde on beş adet olup kendi içerisinde üç alt gövde formunda yapıldığı tespit edilmiştir. Bunlar Tip 1 de beş, tip 2 de dokuz, tip 3 de bir adet eserden oluşmaktadır. Bileşik gövdeli formlardan ilki olan

bardak formu Türkiye müzelerinde otuz dört adet olarak belirlenmiştir. Bunlardan tip1 dört, tip 2 bir, tip 3 iki, tip 4 yirmi atlı, tip 5 bir adet eser içermektedir. Hokka formu Türkiye müzelerinde 1 adet mevcuttur. Kandiller toplamda on adet eserden oluşmaktadır. Bunlardan tip 1 altı, tip 2 bir, tip 3 üç adet esere rastlanmıştır. Kavanozlara beş adet rastlanmıştır. Kendi içerisinde üç alt tip oluşturmuştur. Tip 1 üç, tip 2 bir, tip 3 bir adet şeklindedir. Sürahiler iki adet olup tek tip üretilmiştir. Şişeler iki adet olup iki farklı tipte üretimin olduğu görülmüştür. Üsküre iki adet olup iki farklı tipi bulunmaktadır. Vazolardan üç adet eser tespiti yapılmış olup üçü de tek tip altında toplanmıştır. Bulunan eserlerin tamamına bakıldığında sadece iki tanesinin kırmızı bünye kili kullanılarak yapıldığı, geri kalanların beyaz bünye kilinden şekillendirildiği tespit edilmiştir.

Klasik Osmanlı döneminde görülen eserlerin neredeyse tamamının ağız yapıları aynı biçimdedir (inceltilmiş ağız kenarlı). Buna rağmen ağız biçimi farklı olan bir adet form bulunmaktadır. Katalogda bulunan hokka biçiminin ağızı, kalınlaştırılmış biçimlidir (Görsel 13).

Son olarak, 16. yüzyıl Osmanlı Kapalı Formlu Seramik formların hemen hepsinin günümüzde de seramik malzeme dâhil birçok malzeme kullanılarak üretildiği söylenebilir. Aynı şekilde günümüz form tipolojisinin yapılabileceği de ayrı bir araştırma konusunu teşkil etmektedir.

KAYNAKLAR

- Anılanmert, B.-Rona, Z. (2008). "Seramik", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* 3, İstanbul, s.1386-1391.
- Aslanapa, O. (1965). *Anadolu'da Türk Çini ve Keramik Sanatı*, İstanbul.
- Atasoy, S. (1972), *İstanbul Arkeoloji Müzelerindeki Bronz Kandiller Katalogu*, İstanbul.
- Atasoy, N. (1989). *İznik Seramikleri*, İstanbul, TEB Yayınları.
- Biçici, H. K. (2012). "İznik Müzesindeki Kandil ve Şamdan Motifli Mezar Taşları", *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume* 7/3, Summer, s. 637-661, Ankara.
- Bilgi, H. (2009). *Ateşin Oyunu*, Sadberk Hanım Müzesi ve Ömer M. Koç Koleksiyonlarından İznik Çini ve Seramikleri, İstanbul.
- Bingül, N.R. (1955). "Çeşm-i Bülbül Maddesi", *Eski Eserler Ansiklopedisi*, İstanbul.
- Can, Y.-Gül, R. (2006). *Ana Hatlarıyla Türk İslam Sanatları ve Estetiği*, İstanbul.
- Carswell, J. (2012). *Iznik Pottery*, The British Museum Press, London.
- Denny, W. B. (2004). *İznik, The Artistry of Ottoman Ceramics*, Thames&Hudson.
- Kırcan, G. (2015). "16.-17. yüzyılda Osmanlı ile Çin Arasındaki Diplomatik ve Kültürel İlişkiler", s.223-230.
- Gök, S. (2004). "2000 Yılı Beçin Kazısı'nda Bulunan Cam Kandil Hakkında" *Sanat Tarihi Dergisi*, Sayı: XIII/I, Nisan, s.33-41.
- Henderson, J. (1989). "Teknik Açısından İznik Seramikleri", *İznik Seramikleri*, TEB yayınları, İstanbul, s.64-68.
- Karamağaralı, B. (1982). "Mevlana Müzesinde Bulunan Bir On Altı Kollu Şamdan Üzerine", *IV. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri*, Ankara.
- Kolsuk, A. (1976). "Osmanlı Devri Çini Kandilleri", *Türk Etnografya Dergisi*, S.XV, Ankara, s.73-91.
- Kütükoğlu, M. S. (1994). *Osmanlı Belgelerinin Dili: Diplomatik*, İstanbul.
- Lane, P. (1988). *Ceramic Form*, London.
- Mahir, B. (2005). *Osmanlı Minyatür Sanatı*, Kabcacı Yayınları, İstanbul.
- Mahmud, K. (1072-1074). *Divânu Lugâti't-Türk*, Çev: Fuat Bozkurt, Salon Yayınları, 2. Baskı, İstanbul.
- Ökse, A. T. (1999). *Ön Asya Arkeolojisi Seramik Terimleri*, İstanbul.
- Ökse, A. T. (2001). *Arkeolojik Çalışmalarda Seramik Değerlendirme Yöntemleri*, İstanbul,
- Ökse, A. T. (2012). *Ön Asya Arkeolojisinde Çanak Çömlek, Teknik Özellikleri, Biçimleri*, İstanbul, *Arkeoloji ve Sanat Yayınları*.
- Öney, G. (1992). "Çini ve Seramik Sanatı", *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları*, Ankara, s.93-134.
- Öney, G. (2000). *Beylikler ve Erken Osmanlı Sanatı, Sosyal Yaşantısına Genel Bakış. Akdenizde İslam Sanatı Erken Osmanlı Seramikleri, Beyliklerin Mirası* (s. 12-33). İzmir: *Arkeoloji ve Sanat Yayınları*.
- Öz, T. (1947). *Cam İşleri Sergi Kitabı*, Ankara.
- Rice, P. M. (1987). *Pottery Analysis A Sourcebook*, Chicago.
- Roux, J. P. (2008). *Türklerin Tarihi Pasifik'ten Akdeniz'e 2000 Yıl*, İstanbul.
- Schimmel, A. (1984). *Calligraphy and Islamic Culture*, Londra.
- Yetkin, Ş. (1986). *Anadolu da Türk Çini Sanatının Gelişmesi*, İstanbul.
- **İnternet Kaynakları**
 - *http-1: Derman, M. U. (1998). "Hokka", İslam Ansiklopedisi, cilt:18, İstanbul, s. 216-218. <http://www.islamansiklopedisi.info/dia/pdf/c18/c180112.pdf> Erişim Tarihi: 03.04.2015.*
 - *http-2: Etimoloji Türkiye, (2015). Sürahi, <http://www.etimolojiturkce.com/kelime/s%C3%BCrahi>, Erişim Tarihi:07.07.2015.*
 - *http-3: Gümüştekin, M. N. (2015). Orta Anadolu'da Depas ve Tankart Tipi Kaplar, https://www.academia.edu/13288623/Orta_Anadoluda_Depas_ve_Tankart_Tipi_Kaplar Erişim Tarihi:30.12.15*

- [http-4: Sarıtaş, S. \(2008\). "Dede Korkut Hikâyeleri ve Âşık Garip Hikâyesi'nde Yer Alan Maddi Kültür Ürünleri", Turkish Studies, International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 3/1 Winter.](http://www.turkishstudies.net/sayilar/sayi7/8%20SARITA%DE%20S%FCheyla.pdf)
- <http://www.turkishstudies.net/sayilar/sayi7/8%20SARITA%DE%20S%FCheyla.pdf> Erişim tarihi: 07.07.2015.
- [http-5: Şahin, F. K. \(1999\). "Kulplu İznik Çini Bardakları", Antik Dekor, Sy. 55, İstanbul, Kasım-Aralık, s.76-84. http://www.antikalar.com/kulplu-iznik-cini-bardaklar/](http://www.antikalar.com/kulplu-iznik-cini-bardaklar/) erişim tarihi: 12.10.2015.
- [http-6: Türk Dil Kurumu, \(2015\) Sürahi.](http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.559b75cecb9e5.84006588)
- http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5595029f94fcb4.97388253 Erişim Tarihi: 07.07.2015.
- [http-7: Türk Dil Kurumu, \(2015\) Üsküre.](http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5595029f94fcb4.97388253)
- http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5595029f94fcb4.97388253 Erişim Tarihi: 02.07.2015.

• Görsel Kaynaklar

- Görsel 1. Ökse, A. T. (1999). *Ön Asya Arkeolojisi Seramik Terimleri*, İstanbul, s.170.
- Görsel 2. Atasoy, N.-J.Raby, (1989). *İznik Seramikleri*, İstanbul, TEB Yayınları, s.39.
- Görsel 3. Bilgi, H. (2009). *Sadberk Hanım Müzesi ve Ömer M. Koç Koleksiyonlarından İznik Çini ve Seramikleri*, İstanbul, s.70.
- Görsel 4. Tip 1, Christie's, (2005). *İznik Pottery: The Vincent Bulent Collection*, London, no.24, 68.
- Görsel 5. Öney, G. (2009). *Akdenizle Kucaklaşan Osmanlı Seramikleri ve Günümüze Ulaşan Yansımaları*, Antalya, s.98.
- Görsel 6. Öney, G.-J. Carswell, A-Altun, (1991). *Sadberk Hanım Müzesi Türk Çini ve Seramikleri*, İstanbul, s.34.
- Görsel 7. Tip 3, Bilgi, H. (2009). *Ateşin Oyunu, Sadberk Hanım Müzesi ve Ömer M. Koç Koleksiyonlarından İznik Çini ve Seramikleri*, İstanbul, 108.
- Görsel 8. *İstanbul Arkeoloji Müzesi Çinili Köşk Bölümü*, yazar, Kişisel Arşiv.
- Görsel 9. Dönmez, A. (2010). "Bursa Türk İslam Eserleri Müzesi Koleksiyonundaki Seramikler", *Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi*, s.153.
- Görsel 10. Bakır, S.T. (2007). "Osmanlı Sanatında Bir Zirve İznik Çini ve Seramikleri", *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*, İstanbul, s. 292.
- Görsel 11. Tip 3, Bilgi, H. (2009). *Ateşin Oyunu, Sadberk Hanım Müzesi ve Ömer M. Koç Koleksiyonlarından İznik Çini ve Seramikleri*, İstanbul, s.262.
- Görsel 12. Atasoy, N.-J.Raby, (1989). *İznik Seramikleri*, İstanbul, TEB Yayınları, s.152.
- Görsel 13. Öney, G.-J. Carswell, A-Altun, (1991). *Sadberk Hanım Müzesi Türk Çini ve Seramikleri*, İstanbul, s.26.
- Görsel 14-15-16-17. *İstanbul Arkeoloji Müzesi Çinili Köşk Bölümü*, yazar, Kişisel Arşiv.
- Görsel 18. Bilgi, H. (2005). *Asırlar sonra Bir Arada, Sadberk Hanım Müzesinin Yurt Dışından Türkiye'ye Kazandırdığı Eserler*, İstanbul, s.58
- Görsel 19. Tip 3, Bilgi, H. (2009). *Ateşin Oyunu, Sadberk Hanım Müzesi ve Ömer M. Koç Koleksiyonlarından İznik Çini ve Seramikleri*, İstanbul, 338.
- Görsel 20. *İstanbul Arkeoloji Müzesi Çinili Köşk Bölümü*, yazar, Kişisel Arşiv.
- Görsel 21. Bilgi, H. (2009). *Sadberk Hanım Müzesi ve Ömer M. Koç Koleksiyonlarından İznik Çini ve Seramikleri*, İstanbul, s.46.
- Görsel 22. Tip 3, Bilgi, H. (2009). *Ateşin Oyunu, Sadberk Hanım Müzesi ve Ömer M. Koç Koleksiyonlarından İznik Çini ve Seramikleri*, İstanbul, s.458.
- Görsel 23. Tip 3, Bilgi, H. (2009). *Ateşin Oyunu, Sadberk Hanım Müzesi ve Ömer M. Koç Koleksiyonlarından İznik Çini ve Seramikleri*, İstanbul, s.296.
- Görsel 24. Tip 3, Bilgi, H. (2009). *Ateşin Oyunu, Sadberk Hanım Müzesi ve Ömer M. Koç Koleksiyonlarından İznik Çini ve Seramikleri*, İstanbul, s.399.
- Görsel 25. Atasoy, N.-J.Raby, (1989). *İznik Seramikleri*, İstanbul, TEB Yayınları, s.35.
- Görsel 26. *İstanbul Arkeoloji Müzesi Çinili Köşk Bölümü*, yazar, Kişisel Arşiv.

MİCHAEL THALHEIMER REJİLERİNE GENEL BİR BAKIŞ

Doç.Dr. (Ph.D.) Münip Melih KORUKÇU*

Özet: Virtüözite aşamasına ulaşmış her sanatçının yapıtlarında o sanatçıyı tanımlayan, imzası olarak tanımlanabilecek ve yıllar içinde oluşan üslup özellikleri ayrıştırılabilir bir belirginlik gösterir. Bu özellikler o sanatçının her yapımında gelişim gösteren devinimli bir dil olarak tanımlanabilir. Bu tiyatro sanatı için de geçerlidir. Yaratıcı bir sanatçı olarak tiyatro yönetmenleri de yıllar içerisinde hem biçim hem de içerik bakımından bir anlatım dili oluştururlar. Çağdaş Alman Tiyatrosunun üretken yönetmenlerinden biri olan Michael Thalheimer da bir sanatçı olarak onu diğer çağdaş yönetmenlerden ayıran bir sahneleme diline, üslubuna sahiptir. Özellikle metin seçimi, uzam tasarımı ve oyunculuk tercihlerinden hareketle yönetmenin üslubuna ilişkin çıkarımda bulunmayı hedefleyen bu makale, Michael Thalheimer'in tiyatro yapıtlarında ortaklık gösteren sahneleme yaklaşımlarını, dolayısıyla bir yönetmen olarak yıllar içinde oluşan üslubunu ortaya koymayı amaçlamaktadır. Yönetmenin 2000'li yıllardan itibaren sahneye koyduğu yapıtları ve bunlar içinden seçilen örneklemelerin analizinin temel yöntem olarak kullanılacağı bu makale dolaylı olarak çağdaş bir yönetmenin sahneleme yaklaşımları üzerinden günümüz tiyatro diline ilişkin fikir oluşturmayı da hedeflemektedir.

Anahtar Kelimeler: Michael Thalheimer, Yönetmenlik, Çağdaş Sahneleme, Alman Tiyatrosu, Tiyatro

*İstanbul Aydın Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Drama ve Oyunculuk Bölümü, İstanbul, Türkiye.

İLETİŞİM BİLGİSİ: melihkorukcu@aydin.edu.tr , mumeke@gmail.com. Beşyol Mh. İnönü Cd. No:38 Küçükçekmece-İstanbul / Türkiye

ORCID: 0000-0002-3628-0484

AN OVERVIEW OF MICHAEL THALHEIMER'S WORKS

Assoc. Prof. Dr. (Ph.D.) Münip Melih KORUKÇU*

Abstract: Every artist who has reached the virtuosity stage has a unique distinction in the works that define the artist, which is explicit in his style and can be distinguished over the years. These features can be defined as a dynamic language that develops in every production of that artist. As a creative artist, theater directors also create a language of expression in terms of form and content over the years. Michael Thalheimer, one of the productive directors of the Contemporary German Theater, also has a staging language and style that distinguishes him from other contemporary directors as an artist. This article aims to make inferences about the style of the director, especially from the selection of text, space design and acting choices. Also, this article aims to reveal Michael Thalheimer's staging approaches that show partnership in theater works, hence the style over the years as a director. This article, in which the analysis of the works that the director has put on the stage since 2000s and the samples selected from them will be used as the basic method, indirectly aims to form an opinion regarding the contemporary theater language through the approaches of a contemporary director.

Keywords: Michael Thalheimer, Directing, Contemporary Staging, German Theater, Theater

*İstanbul Aydın University, Fine Arts Faculty, Drama and Acting Department, İstanbul, Turkey.
INFO: melihkorukcu@aydin.edu.tr , mumeko@gmail.com. Beşyol Mh. İnönü Cd. No:38 Küçükçekmece-İstanbul / Turkey
ORCID: 0000-0002-3628-0484

1. GİRİŞ

Zanaattan farklı olarak sanatta yapıt yaratıcısının imzasını taşır. Sanat eseri sanatçının iç dünyasından, günümüz psikoloji biliminin henüz bilmediği süreçler sonucunda ortaya çıkar. Bu nedenle her yapıt yaratıcısının iç dünyasından izler taşır. Bu izler bilinçli seçimlerle oluşturulmuş olabileceği gibi bilinçdışı dinamiklerin de etkisini taşır. Sigmund Freud'un ortaya attığı teorilerle şekillenen psikanalitik çözümleme, sanat eserlerini bu süreçler ışığında anlamayı hedefler. Öte yandan her nasıl ve ne şekilde oluşmuş olursa olsun sanatçının eserlerine sinen ve imzası olarak tanımlayabileceğimiz bir üsluptan bahsetmek mümkündür. Bu üslup, sanatçının yıllar içinde art arda ürettiği yapıtlarında belirginlik kazanır. Türk Dil Kurumu sözlüğü üslubu "Bir sanatçıya, bir çağa veya bir ülkeye özgü teknik, renk, biçimlendirme ve söyleyiş özelliği, biçem, stil" olarak tanımlar (http-1). Tıpkı dil kavramı gibi üslup da devinen canlı bir kavramdır. Süreç içinde nedensellik taşımayan değişimler ve dönüşümler gösterebilir. Yine de kimi özellikleri sanatçının her işinde ayrıt edilebilir bir ortaklık taşır. Üslubu tanımlayan şey de bu ortaklıklardır. Bir sanatçının yapıtlarındaki bu ortak noktalar onun üslubunu ya da başka bir deyişle imzasını oluşturur.

Çağdaş Alman tiyatro yönetmeni Michael Thalheimer sahneye koyduğu eserlerde kendine özgü bir üslupla imzasını atan sanatçılardan biridir. 1965 yılında Frankfurt yakınlarında dünyaya gelen Thalheimer, oyunculuk eğitimini Bern'de tamamladı ve yönetmenlik kariyerine başlamadan önce pek çok tiyatrodan oyuncu olarak sahne aldı. Tiyatro yönetmeni olarak ilk işini 1997'de Theater Chemnitz'de sahneye koydu. 2000'li yıllarla birlikte Avrupa'nın pek çok prestijli tiyatrosunda yönettiği oyunlarla çağdaş Avrupa tiyatrosunun önemli yönetmenleri arasında sayılmaya başlandı. Yönetmenlik kariyeri boyunca katıldığı ulusal ve uluslararası

festivallerde yer alan sahnelemeleriyle aralarında Altın Maske, Faust ve Nestroy'un da bulunduğu önemli ödüller kazandı. Yönetmenliğin yanı sıra Deutsches Theater gibi Avrupadaki bazı önemli tiyatrolarda Genel Sanat Yönetmenliği ve yönetici ekip görevlerinde de bulundu. Oyun yönettiği tiyatrolar arasında Viyana Burgtheater, Schauspiel Frankfurt, Münih Residenztheater, Thalia Tiyatrosu, Nanterre'deki Théâtre des Amandiers, Berlin Schaubühne, Stockholm Dramaten, Paris Théâtre National de la Colline ve Kopenhag Kraliyet Dram Tiyatrosu gibi önemli tiyatrolar bulunmaktadır. Michael Thalheimer, 2017/18 sezonunun başında Berliner Ensemble'in kurum içi yönetmeni ve üst düzey sanatsal ekibinin bir üyesi oldu ve hala aynı tiyatrodan pek çok oyunun yönetmenliğini yapmaktadır.

Thalheimer Rejilerinde üslup benzerlikleri: İşlerine bakıldığında yönetmenin üslup özellikleri üç ana başlıkta toplanabilir: İlki metin seçimleri, ikincisi uzam seçimleri ve üçüncüsü oyunculuk seçimleridir.

2. METİN SEÇİMLERİ

Nasıl ki bir tiyatronun kimliği repertuarıyla oluşuyorsa, bir yönetmenin de sahneye koymak için seçtiği metinler onun sanatsal duruşuyla ilişkilendirilir. Tiyatro yönetmenleri her zaman kendi istedikleri ve belirledikleri metinleri sahneye koymayabilirler. Çoğu tiyatro yönetmeni zaman zaman özellikle bazı kurumsal yapılar içerisinde sipariş üzerine, kendilerinden başka birilerinin belirlediği metinleri sahneye koymuştur ve her ne kadar sipariş üzerine olsa da kendi üslup ve yorumlarını getirmişlerdir. Yine de bu tür özel durumlar dışında bir tiyatro yönetmenin sahneye koymak için seçtiği metinler onun sanatsal duruşunun bir göstergesi kabul edilir.

Bir yönetmen olarak Michael Thalheimer'in işlerine bakıldığında göze çarpan ilk ortak özellik metin seçimlerinde kendini gösterir. Yönetmenin hemen tüm işleri dramatik yazının kült

sayılabilecek metinlerini merkezinde bulundurur. Medea ve Persler gibi Antik Yunan tragedyalari, Othello ve Tartuffe gibi Klasisizm akımı oyunlari, Faust, Emilia Galotti, Penthesilea, Woyzeck gibi Romantizm akımlarının simge oyunlari, Üç Kız Kardeş, Ayak Takımı Arasında, Glaube und Heimat ve Lulu gibi Modern tiyatrunun dramatik kanadında kalan gerçekçi oyunlar ve Kafkas Tebeşir Dairesi gibi Epik tiyatrunun başarıları onun seçimlerinin yayıldığı skalada yer alır. Skalanın bu denli geniş olmasının yanı sıra metin seçimlerinde ısrarla çağdaş olandan uzak durmak gibi bilinçli bir yaklaşım sezilenir. Sahneye koyduğu en yakın tarihli metin Tennessee Williams'ın Arzu Tramvayı isimli metnidir. Sahneleme yaklaşımının çağdaş oluşu göz önüne alındığında, yönetmenin metin seçimlerindeki bu ortaklık "eski" metinlerin çağdaş bir sahneleme ile yorumlanması gibi bilinçli bir yaklaşım taşıdığı fikrini doğurur. Üstelik metne yazınsal anlamda neredeyse hiç müdahale edilmeyen bir yorumlama sürecidir bu. 2007 yılında Amerika Birleşik Devletleri'nde David Levine'in kendisiyle o sıralar sahneye koyduğu Lulu oyunu hakkında yaptığı röportajda da bunu ifade etmiştir. Ona göre dramatik edebiyatın bu güçlü metinleri çağdaş dile kıyasla çok daha güçlü ve şaşırtıcıdır. Röportajda Thalheimer, kendi tiyatral bakışının özünü ve amacını da metinle ilişkili olarak şu şekilde ifade eder:

"Çağdaş bir perspektiften bir şeyler değiştirmek yerine, uzun süredir var olan bir metin içinde bu sürütünme ile çalışmak ve nasıl davrandığını, metnin ne yapabileceğini ve çağdaş zamanlarda nasıl gelişebileceğini görmek! Orijinal kelimelerde de bu zevk var. Goethe, Shakespeare veya Wedekind okuduğunuzda, dil, çağdaş dile kıyasla şaşırtıcı ve güçlüdür. Ayrıca yazarların figürleri veya kişilikleri, düzeni, tüm oyunu icat etmeleri de vardır; değiştirmektense saygı duyulması gerekir". (http-2)

Tiyatro edebiyatının köşe taşları sayılabilecek

bu metinlerin seçimi, aynı zamanda bir meydan okumadır. Çünkü Thalheimer'ın sahnelemek için seçtiği oyunların pek çoğu (örneğin Medea, Othello, Kafkas Tebeşir Dairesi, Arzu Tramvayı gibi oyunlar) pek çok yönetmen tarafından defalarca sahneye konulmuş, yorumlanmış metinlerdir. Daha önce yetkin örnekleri defalarca ortaya konmuş metinler üzerinden yeni bir yoruma, yeni bir sahnelemeye gitmek ve bunu son derece özgün bir şekilde gerçekleştirmek Thalheimer'ın bir yönetmen olarak iddiası olarak kabul edilebilir. Bir yönetmen olarak oyun metni ile kurduğu ilişki onu bir başlangıç olarak kabul etmesi ve özünü keşfetme yolculuğu ile başlar. Peter M. Boenisch, Contemporary Theatre Review'da yayınladığı "Exposing the classics: Michael Thalheimer's Regie beyond the text" adlı makalesinde Thalheimer'ın metnin özünü algılayış biçimini şu şekilde açıklar:

"Thalheimer için bir oyun metninin bu "özü" ne tek bir anlama ne de varsayılan bir otorite 'niyetine' yoğunlaştırılarak bulunamaz. Bu 'özü' kararlı bir çekirdek olarak değil, animasyonlu bir süreç olarak, ilk aşamada (yeniden) üretmek yerine içsel ve hayati bir etki yaratan duyumlar, algılamalar ve görüntüler üreten deneysel bir çekirdek olarak algılar". (Boenisch 2008:32)

Sözünü ettiğimiz metinlerin özü zaman içinde tekrarlana tekrarlana birer klişeye indirgenme riski taşır. Örneğin Macbeth salt bir iktidar hırısı, Tartuffe sadece bir din sömürüsü tanımlarına indirgenir. Thalheimer içinse bu özler dinamik bir çekirdektir ve sahnelemenin metinsel olmayan kısımları için birer keşif olanağı sunar. Böylelikle metin seçimleri hem çok bilindik hem de çok sürprizli bir öz-biçim ilişkisi içinde sahnede görünüm kazanır.

Onun metin seçimleri çağdaş Alman tiyatrosunun yaklaşık yüz yıldır karakteristiği kabul edilen Yönetmen Tiyatrosu (Regietheater) yaklaşımıyla çelişkili bir ilişkiye girer. Seçimleri,

bir yanıyla metnin önceliğini yitirdiği ve salt yorumlanacak bir çıkış noktası olarak görüldüğü Yönetmen Tiyatrosu kavramını doğrularken diğer yanıyla dramatik metni kutsal kabul edip, onu dokunulmaz kılar. Boenisch makalesinde Thalheimer'in bir yönetmen olarak şu öneride bulunduğunu söyler: "oyun yazarının fikirlerini net bir şekilde iletmek için yönetmenlerin metni damıtma, sindirme ve hatta arındırması gerekir" (Boenisch 2008:35). Bu nedenle yönetmen, metinle kurduğu ilişkiyi kendi yorumu doğrultusunda şekillendirmez. Aksine metnin özünün yeniden nasıl karşılığını bulacağı sorusuna odaklanır. Böylelikle ortaya çıkan sahneleme dili evrensel bir dil niteliği gösterir:

"Thalheimer, bu 'evrensel dili' metnin ötesinde, oyun yazarlarının eserlerine karşı koymak ve meydan okumak için kullanmaz, ancak oyunların okuma ve temsil etme, onları fetişleşmiş bir kanonun bir parçası olarak dolaşarak ideolojilerini ve söylemlerini doğrulamak için kullanır" (Boenisch 2008:38).

Sonuç olarak görülmektedir ki yönetmen Michael Thalheimer, sahnelemek için, dramatik edebiyatın yetkinliği kanıtlanmış, evrensel nitelik barındıran, kült metinleri seçerek, onların dinamik özünü yeni ve çağa özgü anlatım olanaklarıyla seyirciye aktarmayı amaçlamaktadır. Bu seçimlerin sahnelemedeki karşılığı onun oyunlarında plastik anlatımın desteklediği uzam yaratımı ve oyunculuk tercihleriyle yerini bulur.

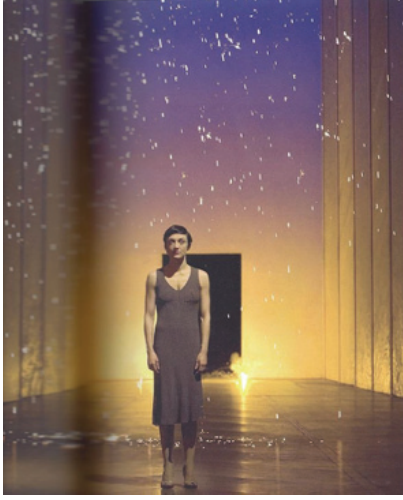
3. UZAM SEÇİMLERİ

Yönetmenin işlerine genel olarak bakıldığında sahnelemelerinde tercih ettiği uzamların da tıpkı metin seçimlerindeki benzer ortaklıklar taşıdığı görülür. Bu ortaklıklar, onun oyunlarındaki sahneleme mekânlarının bir uzam olarak düzenlenmesi üzerinden çeşitlenir. Şöyle ki hiçbir işinde dekor kendi başına bir mekân oluşturmaz. Kurduğu dünya plastik düzeyde

de oyunun merkezindeki düşüncenin uzama dönüşmüş halidir. Seyircinin bakışını perspektif olarak sahnenin merkezine çeken tercihleri dekoru oluşturur. Bunu genel olarak üç şekilde yapar; ilki dramatik mekânı sınırlayarak, ikincisi oyun alanının merkezini kurt bir yapıyla kaplayıp etrafındaki sınırları kaldırarak ve üçüncüsü boş alanda oyuncuyu konumlandırarak. Her üçünde de yarattığı uzam minimal özellikler gösterse de çoğunlukla devingen, oyuncuyu belirli bir aksiyona zorlayan, dolayısıyla insanı fiziksel anlamda da etkileyen bir özellik taşır. Bu üç farklı kullanıma örnekler üzerinden bakmak yerinde olacaktır.

İlk grup uzamın dramatik mekânın sınırlandırılışıyla yaratılması şeklinde tanımlanabilir. Sahnelediği oyunlar arasında uzamın bu tarz bir tasarımla oluşturulduğu çok sayıda örnekle karşılaşmak mümkündür. Bu oyunlar içinde en göze çarpanı, yönetmene 2002 yılında Nestroy Ödülü kazandıran Emilia Galotti adlı oyundur. Alman yazar Gotthold Ephraim Lessing'in ilk kez 1772'de sahnelenen metni Berlin'deki Deutsches Theater'da Thalheimer rejisi ve Olaf Altmann'ın sahne tasarımıyla seyirci karşısına çıkmıştır. Görsel 1.'de de görülebileceği üzere tasarım, seyirci dikkatini perspektif bir podyum boyunca geriye doğru daralarak çeken çıplak ve yüksek duvarlarla mekânı sınırlandırmıştır. Geride oyuncuların sahneye giriş çıkışlarını yaptıkları tek bir kapı dışında başka hiçbir şey yoktur. Görsel 2.'de gösterildiği üzere, mekânı daraltmak için yan taraflar boyunca geriye uzanan duvarların oyunun belli yerlerinde dikey olarak açılması dışında bir devinim yoktur. Devinim oyun boyunca değişen ışıkla kazandırılır. Bunun dışında plastik anlamda herhangi bir dekor unsuru, bir eşya ya da obje yoktur.

Bir sonraki başlıkta yönetmenin oyunculuk seçimleriyle ilgili kısımda uzamın oyunculukla ilişkisine girilecektir, ancak alanın bu denli



Görsel 1. Emilia Galotti, Deutsches Theater 2002.



Görsel 2. Emilia Galotti, Deutsches Theater 2002.

sadeleştirilmesinin, oyuncunun eylemlerinin daha da belirgin olmasına hizmet ettiğini vurgulamak gerekir. Ancak yine de uzamdaki bu seçimin oyunun yönetmen tarafından keşfedilen dinamik özünün bir fizikselleştirmesi olduğu iddia edilebilir. Bu iddiayı destekleyen bir diğer örnek Thalheimer'ın 2013 yılında yine Berlin Schaubühne için yönettiği Tartuffe'tür. Fransız klasik tiyatro yazarı Molière'in ilk kez 1664'te sahnelenen metninin Scahubühne'de seyirciyle buluşan Thalheimer yorumunun sahne tasarımı yine aynı ismin, Olaf Altmann'ın imzasını taşımaktadır. Tasarım sahnenin boydan boya siyah bir duvarla kapatıldığı, içi yaldızlı tek bir oyuntunun oyun mekânı olarak belirlendiği bir özellik gösterir. Görsel 3.'de görülebileceği üzere bu haliyle duvara yerleştirilmiş bir küp gibidir. Bu odanın içinde zeminde deri bir koltuk ve arkasındaki duvara asılı tek bir haç dışında hiçbir şey yoktur. Sahnenin büyüklüğü ile kıyaslandığında tüm oyunun içinde geçtiği alan sıkıştırılmış kompakt bir kutudan başka bir şey değildir.

Bu alanın oyunun özünü plastik olarak anlatan en önemli özelliği oyun boyunca kendi eksenini etrafında yavaşça dönüyor olmasıdır. 4 numaralı görselde de fark edileceği üzere bu dönüş hem

yaratılan dramatik uzamda oyuncuyu fiziksel olarak etkileyecektir hem de oyunun finalinde, metnin yazarı Molière'in seyirciye ulaştırmak istediği özü şeklen ifade edecektir. Şöyle ki oyunun finalinde sahne tamamen ters-düz olmuş olacaktır ve kutunun tavanında olduğu için oturulamayan koltuk arka plandaki satanik ters haçla imgeyi tamamlayacaktır. Böylelikle uzam seyircinin gözü önünde yavaş yavaş metin özünü bir imgeye dönüştürür.



Görsel 3. Tartuffe, Schaubühne, 2013.



Görsel 4. Tartuffe, Schaubühne, 2013.

Yönetmenin uzam tercihlerinin oyunun özü ile kurduğu ilişkiyi örneklemesi açısından bir diğer sınırlandırılmış dramatik mekan tasarımıyla dikkat çeken örnek 2018 yılında Berliner Ensemble için sahneye koyduğu Arzu Tramvayı adlı oyundur. Amerikalı oyun yazarı Tennessee Williams'ın 1947 yılında kaleme aldığı klasikleşmiş oyunu, yönetmenin sahnelediği yazımı en yakın tarihli metindir. Bu yapımın da sahne tasarımcısı yine Olaf Altmann'dır. Oyun son derece klasik bir İtalyan sahne olan Berliner Ensemble'in atmosferiyle tezat oluşturacak denli şaşırtıcıdır.

Görsel 5.'de fark edileceği üzere yapı sahnenin kapatılmış dördüncü duvarını yaklaşık 45 derecelik bir açıyla kesen sert hatlı bir oyuntudan ibarettir. Sonraki bölümde tartışılacağı üzere yine bir Thalheimer üslubu olarak bu mekân oyuncuya kimi fiziksel eylem zorunlulukları ve sorumlulukları yükler. Dramatik mekânın sınırlandırılmış uzama dönüştürülmesinin en belirgin örneği olduğunu söyleyebileceğimiz bu

tasarım, oyun boyunca Tartuffe örneğinde olduğu gibi herhangi bir fiziksel değişim göstermez. Bunun yerine devinim yine Emilia Galotti örneğinde olduğu üzere ışıkla sağlanır.

Oyun boyunca baş oyun kişisi Blanche, bu oyuntu içinde yukarı tırmanmak çabasını gösterir. 6 numaralı görselde de görülebileceği üzere bunu başaramaz. Böylelikle metnin özü bir kez daha seyircinin gözü önüne bu imge ile serilmiş olur. Yönetmenin Persler, Medea ve Ayak Takımı Arasında gibi diğer oyunlarını da bu grupta örnek olarak sıralayabiliriz.



Görsel 5. Arzu Tramvayı, Berliner Ensemble, 2018.



Görsel 6. Arzu Tramvayı, Berliner Ensemble, 2018.



Görsel 7. Othello, Berliner Ensemble, 2018.

Michael Thalheimer'in işlerinde ortaklık gösteren uzam seçimlerinde ikinci grup, oyun alanının merkezine kurt bir yapı konularak etrafındaki sınırların kaldırılması suretiyle şekillenen oyunlarını içine alır. Bu gruba verebileceğimiz ilk örnek William Shakespeare'in Othello adlı oyunun sahnelemesidir. 2019 yılında Berliner Ensemble'da seyirciyle buluşan oyun da aynı kişinin tasarladığı uzamda gerçekleşir. Görsel 7'de fark edileceği üzere sahnenin gerisinde siyah bir yükselti ve bu yükseltinin üzerinde bir bateri bulunur ve bunun dışında ön planda ki döner platformdan başka uzamda hiçbir şey yoktur.

Bu tasarımın, önceki gruptaki seçimlerle tek ortak noktası minimalizmdir. Yukarıda belirtilenlerin dışında oyunda plastik anlamda hiçbir dekor elemanı bulunmamaktadır. Önceki gruptaki seçimlerdeki gibi sınırlandırılmış, hatta daraltılmış bir alan yoktur. Aksine genişleyen ve oyuncuların eylemiyle anlam bulan bir boşluk görülür. Thalheimer rejilerinde görülen uzamın devinimi bu oyunda öndeki platformun hareketiyle oyuncuya bir zorunluluk yükler. Onun dışında tasarım yine ışıkla verilen devinimi içerir.

Bu gruptaki uzam seçimlerine verilebilecek bir diğer örnek, yönetmenin 2019 yılının Aralık ayında prömiyer yapan işi Glaube und Heimat'tır. Avusturyalı yazar Karl Schönherr'in 1910 yılında kaleme aldığı metin, inanç ve vatan kavramlarını sorgular. Berliner Ensemble'da seyirciyle buluşan oyunun sahne tasarımı bu kez farklı

bir tasarımcının, Nehle Balkhausen'in imzasını taşısa da Thalheimer'in üslup özelliklerini içerir. Görsel 8'de görüleceği gibi merkezde devasa bir dikdörtgen prizması bulunmaktadır. Paslanmış metalik yüzeylerle kaplı olan bu büyük prizma oyun boyunca kendi ekseninde dönerek hareket eder. Oyuncular dönen bu prizmanın etrafında oynarlar. Bu kurt yapı dışında sahnede hiçbir şey bulunmamaktadır. İnanç ve vatan kavramlarına yapılmış bir gönderme olarak yapı devasa hacmiyle sahneyi kaplamakta ve oyunculara hareket edecek çok az alan bırakmaktadır.

Yönetmenin işleri arasında uzamın kullanım şekline ilişkin son grup boş alanın kullanımındır. Çokluk uzamın ışık ya da döner platformlarla yaratıldığı bu grupta yer alan oyunlara Macbeth, Görsel 9'da görülebilecek olan Penthesilea ve Kafkas Tebeşir Dairesi örnek verilebilir. Tüm bu örneklerde uzam oyuncunun dramatik alandaki eylemiyle ve ışıkla şekillenir.



Görsel 8. Glaube und Heimat, Berliner Ensemble, 2018.



Görsel 9. Penthesilea, Berliner Ensemble, 2015.

Yönetmenin işlerinde bir imza niteliği gösteren bu uzam seçimleri metnin dinamik özünü imgeye dönüştürürken atmosferi yaratmada en büyük aracıdır. Uzama hizmet eden unsurlar arasında müzik de ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Thalheimer müziği atmosfer yaratmanın bir aracı olarak kullanmayı sevmez, onun için müzik bir anlatım aracıdır ve bu işlev doğrultusunda kullanılır (Boenisch 2008:38). Tıpkı müzik gibi, plastik anlatım aracı olarak makyaj seçimleri de uzama hizmet eder. Örneğin Othello, Penthesilea ve Persler gibi son birkaç yıl içinde sahneye koyduğu oyunlarda kullandığı kan, oyunun dinamik özünü görsel bir imgeye dönüştüren uzamın bütününe katkıda bulunan bir anlatım aracıdır. Tiyatro sanatının en vazgeçilmez unsuru olan oyunculuk da bu uzamda var olur.

4. OYUNCULUK SEÇİMLERİ

Oyunculuk seçimlerine bakıldığında ortaklık gösteren yaklaşımlar birkaç başlıkta aktarılabilir. İlki minimum fiziksel devinimdir. Şöyle ki oyuncular çok gerekmedikçe uzam içinde fiziksel olarak konum değiştirmezler. Çoğu oyunda yerlerinden kıpırdamadıkları bile söylenebilir. İkincisi, oyuncuların jest ve mimik kullanımlarındaki minimalizmdir. Nötr sayılabilecek bir sadelik hâkimdir. Üçüncü olarak

tüm bu eylemsizlik ve minimalizmi zorlayan uzam etkisidir. Uzamın oyuncuya zorunlu olarak verdiği fiziksel devinim burada devreye girer. Ve sonucusu iç aksiyon yoğunluğudur. Oyuncu dramatik mekânın kendisine forse ettiği fiziksel eylem dışında bir eyleme çoğunlukla girişmez. Buna karşın iç dinamiği olabildiğince yüksektir ve dışavurumcu bir ses kullanımıyla ortaya çıkar. Fiziksel eylemdeki ekonomi bu yolla kırılmış olur.

Bu başlıklara tek tek bakmakta yarar var; yönetmenin işlerinde genel olarak oyunculuk tercihleri, fiziksel aksiyonda ekonomi yönünde yoğunlaşır. Şöyle ki oyuncular uzamda çok gerekli olmadıkça hareket etmezler. Fiziksel aksiyonların hemen hepsinin belirli bir amacı vardır. Örneğin 2017 yılında Viyana Burgtheater'da sahneye koyduğu Aiskilos'un Persler adlı tragedyasında Kraliçe Atossa'yı canlandıran Christiane von Poelnitz, rolünü 90 dakika boyunca doğrudan sahne rampasında durarak ve fiziksel konumunu neredeyse hiç değiştirmeyerek oynamıştır. Yine yönetmenin en önemli işlerinden olan Emilia Galotti'de oyuncular sahne gerisindeki bir kapıdan yürüyerek sahnenin önüne gelip rollerini kendilerine verilmiş lokasyonda icra etmektedirler. Oyundaki en belirgin fiziksel



Görsel 10. Ayak Takımı Arasında, Schaubühne, 2013.

aksiyon sahnenin önüne ve sahne sonunda da gerisine yürünmesidir. Bir önceki başlıkta da belirtildiği üzere, uzamdaki sadelik, yalınlık oyuncunun en küçük bir eyleminin bile sahnede büyümesini sağladığından, fiziksel eylemlerdeki ekonomi önem kazanmaktadır. Böylelikle oyuncunun fiziksel aksiyonlarının yerini ikinci başlıkta yer alan jest ve mimikler doldurur.

Oyuncunun jest ve mimikleri de tıpkı sahnelemenin diğer unsurları gibi birer anlatım aracıdır ve her anlatım aracının kullanımında olduğu gibi dikkatle seçilmiştir. Oyundan oyuna, metnin dinamik özüne bağlı olarak değişkenlik gösterse de fiziksel eylemsizlik içinde mimikler ve ufak jestler anlam ileten birer gösterge niteliği taşımaya başlarlar. Bu oyuncunun ses kullanımını destekler. Yönetmenin sahnelediği oyunların genelinde oyuncu, rol kişinin duygusunu adeta ölçülü mimik kullanımının desteklediği güçlü ses kullanımıyla seyirciye aktarır. Fiziksel aksiyon nedensel minimize, ses kullanımı (konuşma) o denli dışavurumcudur. Yönetmenin işlerinde genel olarak ses kullanımını destekleyenler dışında jest ve mimikler de son derece nötr tutulmaya çalışılmıştır. Oyunculuktaki ses kullanımının çeşitliliğini, eleştirmen Konrad Kögler'in Othello hakkındaki eleştirisinde görebilmek mümkündür:

“Hülsmann, Othello’yu gösterişli bir general olarak verir ve bazen kükreyen komuta sesini o kadar abartır ki birkaç gülüşme yaşanır. Moltzen, ince fısıltılarıyla ona rehberlik eden çevik, zor bir Iago olarak karşısına duruyor” (<http-3>).

Yönetmenin işlerindeki oyunculuk tercihlerini değerlendirebileceğimiz üçüncü sınıflama, tüm bu eylemsizlik ve minimalizmi zorlayan uzam etkisidir. Önceki başlıkta vurgulandığı gibi uzama ilişkin tercihler oyuncuyu fiziksel olarak forse eder. Uzam seçimleri oyuncuyu, Othello örneğinde döner platformun üzerinde denge bulmaya çalışmak, Tartuffe örneğinde ters düz olmuş mekanda koltukta oturmaya çalışmak, Arzu Tramvayı örneğinde açılı bir çukurda yukarı tırmanmaya çalışmak gibi fiziksel meydan okumalarla baş başa bırakır.

Yönetmenin 2015 yılında Schaubühne için yönettiği, Maksim Gorki'nin Ayak Takımı Arasında adlı oyununu da bu bağlamda örnek olarak alabiliriz. Yönetmenin sahnelemelerinde çoğunlukla birlikte çalıştığı tasarımcı Olaf Altmann'ın tasarımı bu iş için yaptığı Görsel 10'da görülebilecek olan tasarım, oyuncuların arkasından kayarak düştükleri devasa bir kaydırak görünümündedir. Oyun boyunca sahnedekiler kaydırdan yukarı çıkma devinimi

göstermek durumunda kalırlar. Thalheimer'ın işlerinde uzam tercihlerinin oyunculukla ilişkisi üzerinden oyunun dinamik özünün hareketli görsel bir imgeye dönüşümüne tanıklık ederiz. Böylelikle metin, uzam ve oyunculuk tercihleri sahnede yönetmenin ayrıt edilir bir imzasını oluşturur.

SONUÇ

Her sanat eseri yaratıcısının imzasını taşır. Sanatçı kendi dünya görüşünün, kişisel tarihinde yaşadıklarının, deneyimlediklerinin ve biriktirdiklerinin yoğurduğu yaratıcılıkla eserlerini ortaya koyar. Tiyatro sanatı için yaratıcı bir sanatçı olan yönetmen için de bu durum değişmez. Kimi işler vardır ki yaratıcısının ismini, broşürde ya da afişte görmeye gerek kalmadan ortaya koyar. Bu çoğu zaman üslup denilen tarzla gerçekleşir. Kimi zaman kendini kopyalama, tekrarlama eleştirileriyle değerlendirilse de sanatçının üslubu zaman içinde adeta canlı bir varlık gibi gelişir ve değişime teşne bir biçimde varlığını sürdürür.

Çağdaş Alman tiyatro yönetmeni Michael

Thalheimer için de bu durum böyledir. Onun işleri, "tipik" takısı alabilecek denli keskin ortak üslup özellikleri taşır. Öyle ki oyundan bir fotoğraf bile işin ona ait olduğunu tahmin edilebilir kılar. Bu ortaklıklar metin seçimlerinde, uzam tasarımlarında ve oyunculuk tercihlerinde kendini gösterir. Tiyatro literatürünün kült örneklerini çağdaş ve minimal bir yaklaşımla ele alır. Bir yönetmen olarak, sahnelemek üzere ele aldığı metnin yazarına ve düşüncesine saygıyla yaklaşır ve oyunun temel düşüncesini seyirciye ulaştırmak için tiyatro sanatının diğer anlatım araçlarını bilinçli bir seçicilikle kullanır. Bu araçlar uzam ve oyunculuk üzerinden şekillenir. Oyunun dinamik özü ve oyuncunun beden kullanımı uzam tarafından adeta sarmalanır. Ancak bu sarmalayış, onu örten, saklayan bir enkapsülasyon olmayıp aksine onu açık eden, seyircinin gözü önünde var eden bir imge yaratır. Bu imge, 1997 yılından beri sanatsal üretimlerini aralıksız sürdüren Thalheimer'ın sadece kendini aktarmakla yükümlü kıldığı metinlerin özünü değil, aynı zamanda bir yönetmen olarak imzasını da oluşturmaktadır.

KAYNAKLAR

- Boenisch, P.M., (2008). "Exposing the classics: Michael Thalheimer's Regie beyond the text", *Contemporary Theatre Review*, Volume 18, 2008 - Issue 1.
- **İnternet Kaynakları**
- http-1: Türk Dil Kurumu, Çevrimiçi Türkçe Sözlük, (Erişim: 23.01.2020), <https://sozluk.gov.tr/>
- http-2: Levine D., (2007), "Michael Thalheimer'le Ropörtaj". (Erişim Tarihi: 05.02.2020), <https://bombmagazine.org/articles/michael-thalheimer/>
- http-3: Kögler K. , (2019). "Othello", *Tiyatro Eleştirisi*, (Erişim Tarihi: 06.02.2020), <https://daskulturblog.com/2019/04/14/othello-thalheimer-berliner-ensemble-kritik/>
- **Görsel Kaynaklar**
- Görsel 1. http://archive.dublintheatrefestival.com/programme/display_archive.asp?Eventid=190&m= (Erişim Tarihi: 05.02.2020)
- Görsel 2. <https://stagebooks.shop/en/product/emilia-galotti/> (Erişim Tarihi: 05.02.2020)
- Görsel 3.: <https://thesilkylife.wordpress.com/2014/05/15/tartuffe-moliere-schaubuhne-berlin/> (Erişim Tarihi: 06.02.2020)
- Görsel 4. https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=8908:tartuffe-&catid=38:die-nachtkritik&Itemid=40 (Erişim Tarihi: 06.02.2020)
- Görsel 5. <https://www.berliner-ensemble.de/en/production/streetcar-named-desire> (Erişim Tarihi: 05.02.2020)
- Görsel 6. <https://www.berliner-ensemble.de/en/production/streetcar-named-desire> (Erişim Tarihi: 05.02.2020)
- Görsel 7. <https://www.berliner-ensemble.de/en/production/othello> (Erişim Tarihi: 06.02.2020)
- Görsel 8. <https://www.berliner-ensemble.de/inszenierung/glaube-und-heimat> (Erişim Tarihi: 06.02.2020)
- Görsel 9. <https://www.berliner-ensemble.de/inszenierung/penthesilea> (Erişim Tarihi: 06.02.2020)
- Görsel 10. https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=11074:nachtasyl-michael-thalheimer-zeigt-an-der-schaubuehne-wie-schlecht-der-mensch-ist&catid=38&Itemid=40 (Erişim Tarihi: 06.02.2020)

DOĞA-KENT- SANAT İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA EYMİR GÖLÜ'NDE ARAZİ SANATI UYGULAMALARI *

Doç. Ayşe BİLİR **

Özet: Bu araştırma, doğa-kent-insan bütünleşmesini engelleyen sorunların sanat yoluyla fark edilmesine katkı sağlamayı, sanatın duyarlık geliştirmedeki etkisiyle çevre bilincinin artırılmasını desteklemeyi ve teşvik etmeyi amaçlamaktadır. Doğa ve insan arasındaki organik ilişkinin güçlendirilmesinde yarar sağlayacağı düşüncesiyle farklı disiplinlerde öğrenim görmekte olan üniversite öğrencilerinin katılımcı olduğu bir grupta arazi sanatı uygulamaları yapılmıştır. Uygulamalar, son yıllarda gelişme adı altında hızla artan kentsel büyümenin, doğal alanları işgal ettiği konusunda endişelere neden olan Ankara'ya en yakın doğal mekânlardan biri olarak bilinen ve arazisi Orta Doğu Teknik Üniversitesi'ne ait olan Eymir Gölü'nde gerçekleştirilmiştir. Uygulamalar, ODTÜ Mezunlar Derneği'nin Eymir Doğasını Koruma Komisyonu'nun düzenlediği "Eymir Doğal Kalsın" etkinlikleri kapsamında planlanmıştır. Katılımcıların doğayı, çevreyi temsil eden imgeler yerine, doğal malzemeleri kullanarak ve doğal süreçleri gözlemleyerek doğayı doğrudan deneyimlemelerine olanak sağlanmıştır. Ortaya çıkan çalışmalarda katılımcıların, doğa-insan-sanat-kent ilişkisi açısından, doğal yaşamın önemini kavrayışları ve bunu arazi sanatının öğretici olmadan, yaratıcı ve açık uçlu okumalara olanak sağlayan özelliği ile yansıtılabildikleri görülmektedir. Fotoğraflanarak kaydedilen uygulamalar bir sergi ile, daha çok kişiyi konuya duyarlı olmaya yöneltmek ve önlemler alınması için toplumsal dirençler oluşturmaya katkı sağlamak düşüncesiyle, izleyicilerle de paylaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kent, Arazi Sanatı, Doğa, Çevre, Eymir Gölü

*Bu araştırma Ortadoğu Teknik Üniversitesi Mezunlar Derneği Eymir ve ODTÜ Doğasını Koruma Komisyonu tarafından desteklenmiştir.

**Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Beytepe Yerleşkesi, Çankaya/Ankara
bilir.ayse@gmail.com ORCID No: 0000-0003-4748-0067

LAND ART APPLICATIONS IN EYMIR LAKE IN THE CONTEXT OF THE RELATION OF NATURE AND CITY*

Assoc. Prof. Ayşe BİLİR**

Abstract: This research aims to raise awareness about the problems that prevent the combination of the nature-human integration through art, and to support and encourage the realization of environment awareness with the effect of the development of artistic sensitiveness. Land Art applications have been done with a group of students from different disciplines with the thought of the reinforcement of the organic interaction between the human and nature. The applications have been realized in Eymir Lake which is under the management of Middle East Technical University in Ankara, carrying the worries of being under the pressure of the growth of urbanization as a natural environment. The applications have been planned under the organization of the commission of 'Eymir and The Conversation of METU Nature' of METU Alumni Organization under the events of 'Let Eymir be Natural'. The participants are provided with opportunities to experience, observe and use the original natural elements instead of the representative images of nature and environment. The end products show the conceptual importance of life and the representation through the readings of creative land art, which provides a view of relation between nature-human-art-city. The applications were recorded by photographing to share with the observers and encourage more sensitiveness on the subject and take precautions with the provision of societal resistance.

Keywords: City, Lan Art, Nature, Environment, Lake of Eymir

*This research was supported by the Middle East Technical University Alumni Association Eymir Protection Commission. ORCID No: 0000-0003-4748-0067

** Hacettepe University Faculty of Fine Arts Painting Department, Beytepe Campus, Çankaya /Ankara

1. GİRİŞ

İçinde kendimizi onun bir parçası olarak gördüğümüz, tüm diğer canlılarla eşit olduğumuzu ve kendimizi orada huzurlu hissettiğimizi düşündüğümüz, düzenine, güzelliğine hayranlık duyduğumuz ‘Doğa’, ‘Doğal Yaşam’, ‘Yeşil Alanlar’ büyük bir hızla yok olmaktadır. Özellikle kentlerdeki hızlı büyüme ve tüketim kültürünün sonuçları doğal alanların azalarak yok olmasına yol açmaktadır. Bir taraftan kentlerdeki trafik yoğunluğu, ses, görüntü ve hava kirliliği, kargaşa, yeşil alanların yetersizliği sorunlarından kaçış yolları aranırken, diğer taraftan tüketim kültürünün körüklediği daha rahat bir yaşam adına akıllı teknolojilerle donatılmış büyük evler, daha büyük alışveriş merkezleri inşası artmaktadır. Başka bir ifadeyle doğanın bütünlüğü ve dengesi tehlike altındadır ve ekolojik krizlere neden olmaktadır. Doğayı tehlikeye atan bu krizlere karşı güçlü mücadele yöntemleri geliştirmek yerine, aksine daha çok ticari kaygıların öne geçtiği görülmektedir.

Teknolojik gelişmelerin sağladığı olanaklar kent insanını büyülemekte ve sahip olma arzusunun sürekli körükleyerek kent ve doğal yaşam ilişkisini çelişkili bir duruma sürüklemektedir. Kentlerin çevresinde bulunan doğal alanların rant uğruna betonlaştırılması, burada yaşayan hayvanları, böcekleri, kuşları, bitkileri, ağaçları yani tüm canlı türlerini tehdit etmektedir. Öyle ki, bu değişimler, kent insanının doğal alanlara ulaşılabilirliğini zorlaştırmakta, doğayla bütünleşme ve doğal döngüyü gözlemleyebilme olanağından yoksun bırakmakta ve kapalı mekânlarda, büyük alışveriş merkezlerinde zaman geçiren, tüketici insan tipini ortaya çıkarmaktadır. Adeta “Büyük şehir kent cangılıdır, kenar mahalle banliyö savanıdır ve kırsal kesim market fabrikası ile eğlence parkı kombinasyonuna dönüştürülmüştür” (Bard ve Söderqvist, 2015a, s. 231). Her şey, her şeyi daha çok tüketme üzerine kurulmuştur.

Kendisine ait bir doğayı yani tüketme kültürünü yaratması daha fazla tüketim, daha fazla doğal kaynakların yok olması, insan ve doğa arasındaki organik ilişkinin giderek daha çok zedelenmesini gündeme getirmektedir. Özellikle sanayi devriminden bu yana insanın dünya ekolojik sistemi üzerindeki etkilerinin hızla artması nedeniyle yeni bir çağa girildiği ileri sürülmektedir. Bu çağ ‘insan çağı’ anlamına gelen ‘Antroposen’ çağı olarak tanımlanmaktadır. “Antroposen, insan merkezli olmaya başlayan bir dünyada, insanların doğa karşısında aldıkları tavırla alakalı bir kavramdır; doğayı yok etmekte olan yeni bir insan kültürünün; yani, insan merkezli dünyayı yaratmakta olan” (Akay, 2019) çağa işaret etmektedir. İnsanı merkeze koyarak ‘her şey insan için yaratılmıştır’ düşüncesiyle kendisini doğanın efendisi olarak gören yaklaşımlarla bugün karşımızda tehditler ve tehlikelerden başka pek bir şeyin kalmadığı görülmektedir.

İnsanın kendi bilincinin dışında varolan doğaya, kendi bilinciyle yaptığı müdahalelerle ve kurmaya çalıştığı tahakkümle, doğal alanların yok edilmesiyle, doğaya yabancılaşmanın sonuçlarının bugün gelinen noktada endişe verici boyutlara ulaştığı bilinmektedir. “Kendimize, Sermaye’nin üstesinden gelmeden ekolojik krizin üstesinden gelip gelemeyeceğimizi sormamız gerekir” (Kovel, 2017, s. 48). Bu soruya verilecek olumlu ya da olumsuz yanıt toplumun geleceğini biçimlendirecektir. Her ne kadar bu krizleri, tehdit ve tehlikeleri azaltmak ya da yok etmek için yapılması gereken; “teknolojinin vaatlerini, yani yaratıcı potansiyelini, onun tahrip kapasitesinden ayırmaktır. ...ileri teknolojileri toptan devre dışı bırakmak yerine teknolojiyi toplum ve doğal dünyanın yeni bir ahengine katkıda bulunacak ekolojik ilkelere göre düzenlemek, hatta daha da geliştirmektir” (Boockchin, 1996, s. 41) gibi öneriler ileri sürülmüş olsa da teknolojik gelişmeler, sanayileşme, kapitalizm ve tüketim

kültürü insanın doğayla ilişkisini zedelemeye, değiştirmeye devam etmiş ve devam etmektedir. Etkilerinin toplumsal, siyasal ve ekonomik açıdan giderek daha yıkıcı hale gelmesiyle bu yıkımdan sanat ortamı da etkilenmiştir. Bu nedenlerle toplumların geleceğini biçimlendirmede özgür ve özgün adımlar atan sanatçılar, küresel Kapitalizm ve kitlesel tüketimin neden olduğu ekolojik ve toplumsal sorunlara dikkat çekerek bilinç oluşturmak için doğa- teknoloji-kent ilişkilerini sorgulayan kavramsal ve minimalist, çevreci bir sanat hareketi başlatmışlardır. 1960'lı yılların politik ve sosyal çalkantılarının yoğun olduğu dönemde ABD ve Avrupada bir grup sanatçının başlattığı bu hareket Arazi Sanatı (Land Art) olarak adlandırılmıştır. Doğal dünyayı yalnızca bir esin kaynağı olarak görüp manzara resimleri yapmak ya da doğanın temsili görünümünü yansıtmak yerine, doğayı doğrudan bir eylem alanı olarak ele alıp araziye çıkan sanatçılar, doğal gereçleri ve doğal mekanları kullanarak ekosistem ve çevre konularına ilişkin radikal yapıtlarla dikkat çekmişlerdir.

Giorgia Agamben, klasik Yunan'dan bugüne yapıt, sanat ve yaratıcılık algısında üç değişim gerçekleştiğini ileri sürer: Zanaatkâr sanatçı, yaratıcı deha olarak Rönesans sanatçısı ve 'yapıt ile eylemin örtüşmesi' olarak ortaya çıkan 1920'lerin avangard hareketleri (Agamben, 2019). Avangard sanat yönelimlerinde eylemin yapıta dönüşmesi, örtüşmesi, yapıt-eylemin varlığı, görünür olması öncelikli hale gelmiştir. Bu anlayış doğa ile insan ilişkisini sorgulayan arazi sanatı, yeryüzü sanatı, çevresel sanat, performans sanatı, kavramsal sanat, eko-sanat, bio-sanat ve süreç sanatı gibi ifade biçimlerini ortaya çıkarmıştır. Geleneksel malzeme, galeri, müze algısını değiştirerek yapıtların kalıcılığından çok geçiciliği üzerine vurgu yapmışlardır. Açık alanlarda mekan için, mekana göre düzenlenen yapıt anlayışı 1970-80'lerde devam ederek yaygınlaşan sanat hareketi içinde Walter De

Maria, Nancy Holt, Robert Morris, Michael Heizer, Dennis Oppenheim ve Robert Smithson gibi isimler yer almaktadır. Doğal malzemeler (taş, toprak, kum, su, buz, çiçek, yaprak, dal, ağaç, gibi) doğrudan kullanılarak sanat nesnelere dönüştürülmüş ve doğal mekânlar (araziler, dağlar, ormanlar, nehirler, sahiller, denizler, göller gibi) ya da kent meydanları, kent çöplükleri, tahrip edilmiş alanlar, parklar, sokaklar sanat mekanları haline getirilmiştir. Yapıtlar müze ve galeriler dışında her yerdedirler. Örneğin sanatın toplumsal işlevini önemseyen Joseph Beuys; "... insanın, ürünleri sayesinde, bütüne nasıl katkıda bulunabileceğini ve nasıl sadece mal üretmeyip bütün toplumsal organizmanın heykeltıraşı ya da mimarı olabileceğini" ve "Gelecekteki toplumsal düzen sanatın kuramsal ilkeleriyle uygunluk göstermesine göre şekillenecek" (Harrison ve Wood, 2011, s. 952) düşüncesini destekleyen "7000 Meşe" adlı projesini gerçekleştirmiştir. Beuys bu projesiyle Almanya'nın Kassel şehrinde yeşil bir kent ve ekosistem ilişkisi üzerine toplumsal, sosyal farkındalık yaratmak için sanat, eğitim ve çevre sorunlarına dikkat çekerek 'Toplumsal Heykel' kavramını gündeme getirmiştir. Geleneksel sanat yapıtı, 'Beyaz Küp' - galeri ve müze algısını da değiştiren benzer yaklaşımlar günümüzde de devam etmektedir.

Hava kirliliği, asit yağmurları, toprağın, suyun, göllerin, denizlerin, okyanusların kirlenmesi, zirai ilaçlamalar, çarpık kentleşme, betonlaşma, endüstriyel, kimyasal atıklar, küresel ısınma, iklim değişikliği, erozyon, canlı türlerinin yok olması vb. doğal döngüyü ve tüm canlı yaşamının tehlikeye sürüklenmesi birçok eko-sanatçı, kavramsal ve aktivist sanatçının ele aldığı konular arasındadır.



Görsel 1. Patricia Johanson, Fair Park Lagoon, 1981-85, Dallas, Texas

Doğal yaşam alanlarında yok olan bitki ve hayvan türlerini yeniden canlandıran ekosistem oluşturacak projelerle dikkat çeken sanatçılardan Patricia Johanson, Mel Chin, Kathryn Miller örnek verilebilir.

Çevre sorunlarına duyarlılığı ile bilinen ve ekolojik sanatta öncü projeleriyle gündeme gelen Johanson büyük kentlerin merkezlerinde harap edilmiş, terkedilmiş, bozulmuş, boş alanları iyileştirerek geri kazanan, dengeli ekosistemler oluşturan bir sanatçıdır. Onun estetik görüşlerinin temeli, tüm canlılardaki –insandan karıncaya, bitkilere, çayırlara uzanan ortak-yaşam ilişkisini, besin zincirinin başlangıcını anlamak ve gezegenin hayatta kalması için bu zincirin koşullarını yeniden oluşturabilmektir. (Slater, 2016)



Görsel 2. Mel Chin, Diriliş Tarlası, 1991, Minnesota

Eko-sanatçı ve aktivist Mel Chin, 'Diriliş Tarlası' (Görsel 2) adını verdiği kavramsal sanat yapıtıyla tehlikeli bir dolgu sahasını geri kazandırmıştır. Miller ise, 'Raytheon Arkasını Tohum Bombardımanına Tutmak' adlı projesiyle (Görsel 3) kirletilmiş, atıl alanları yeniden kazandırarak canlandırmıştır (Brown, 2014, s.15). Yerel ekolojik özellikleri dikkate alarak seçtiği sıkıştırılmış tohum ve toprakla elde ettiği topları (bombaları) bitkisiz alanlara atarak yeniden iyileştirilmesini sağlamıştır.



Görsel 3. Kathryn Miller, Raytheon Arkasını Tohum Bombardımanına Tutmak, 1992, Kaliforniya



Görsel 4. Agnes Denes, 'Buğday Tarlası- Bir Yüzleşme' Manhattan, 1982

Agnes Denes, gıda, enerji, ticaret, dünya ticareti ve ekonomiyi temsil ettiğini söylediği 'Buğday Tarlası- Bir Yüzleşme' adlı çevreci yapıtını New York'ta Dünya Ticaret Merkezi yakınlarında kent çöplüğünde gerçekleştirir. Üretim ve tüketim ile kent ve doğa ilişkisini sorguladığı yapıtında küresel ekosisteme dikkat çeker (Brown, 2014, s.14). 1960'larda ekolojik krizin gelişini önceden gören sanatçılardan biridir.

"Dünyanın ve insanlığın karşı karşıya olduğu yıkıcı çevre sorunları, insanların doğayla başka bir etkileşimini sağlamadığımız sürece -neyi ne kadar üreteceğimiz kararını alma biçimimizi değiştirmedığımız sürece- asla etkili bir şekilde çözülemeyecektir. En gerekli ve akılcı hedeflere ulaşmak için temel insani ihtiyaçları gidermeyi ve bugünkü ve gelecek kuşaklar adına adil ve sürdürülebilir koşullar yaratmayı (diğer türlerin korunmasını da sağlamayı) başarmalıyız" (Foster, 2012, s. 49). Bu bağlamda çevreci sanatçılar, tüketim kültürünün çöplüğe ve bataklığa

dönüştürdüğü terkedilmiş alanlarda yeniden ekosistemler oluşmasını sağlayan projeler gerçekleştirmektedirler. Paul Ardenne, temelinde bilinçlenme sorunun olduğunu belirttiği bu yönelimleri "...kendi çağımıza ait bir dövüş sanatı bu, insanın faaliyetleri aracılığıyla Dünya sistemine telafi edilmez biçimde etki ettiği antroposen çağına has, çoğu kez etik ve siyasal tercihlere dayalı problematikler etrafında dönen bir sanat" (Diep, 2019) olarak tanımlamaktadır. Bu bağlamda bakıldığında sanatçılar, benzer projelerle bir yandan teknoloji çağının hızı ve konforu ile büyülenmiş hayatlar yaşanırken, diğer yandan doğanın satılabilir ve satın alınabilir bir metaya dönüştürülerek ticarileştirilmesinin endişe veren sonuçlarını sorgulayarak, toplumu duyarlı olmaya teşvik etmektedirler. En temel insani ihtiyaçların giderilmesine ilişkin doğal kaynakların özelleştirilmesi ile özel ve küresel zenginlikler yaratılırken, hızla büyüyen sanayileşme ve tüketim kültürünün doğaya zararı

yalnızca yaşadığımız kent ve çevresi ile sınırlı olmayıp, küresel boyutta artarak tüm gezegeni tehdit etmektedir. “Hepimiz, hem doğanın hem de kendi doğamızın enkazıyla, dayanılmaz bir anlamsızlık duygusuyla ve devasa boyutlara varan bir yalan silsilesine tekabül eden bir samimiyetsizlikle karşı karşıyayız” (Zerzan, 2004, s. 243). Daha fazla büyümeye, daha çok tüketime ve teknolojiye odaklı bu sistem doğayla olan doğrudan bağımızı zayıflatmaktadır. “Dünya ne kadar teknolojikleşip yapaylaşıyorsa, doğal ortam ne kadar yok oluyorsa, bizde o kadar yabancılaşıyoruz” (Zerzan, 2004, s. 273). Bu gerçeğin bilinciyle sanatın bireysel ve toplumsal duyarlılığı geliştirmedeki rolü bugün daha da önem kazanmaktadır. Görsel kültürün etkin olduğu bu çağda sanat yoluyla çevre duyarlılığı geliştirilerek toplumsal direnişler oluşturabilmek ve çevre bilincinin artırılmasına katkıda bulunabilmek öncelikli bir öneme sahiptir.

Bireysel ve toplumsal düzeyde çevre duyarlılığını geliştirmede Türkiye’de 1990’lı yıllardan bugüne dikkat çeken, doğaya yönelik tahribatı konu alan, ulusal ve uluslararası sanat etkinlikleri gerçekleştirilmektedir. Örneğin Küratörlüğü Nicolas Bourriaud tarafından yapılan 16. İstanbul Bienali’nin başlığı ‘Yedinci Kıtadır. Bourriaud Yedinci Kıtayı; “Sanayi atıklarından görünmez olan okyanusların, plastik torbaların ve kulak temizleme çubukları arasında yüzen balıkların ve diğer deniz canlılarının imgesi. ...Toplumlarımızın aynadaki sureti olan yedinci kıta, yaşamak istemediğimiz, reddedip attığımız şeylerden oluşmuş bir ülke” (Bourriaud, 2019, 20) ifadeleriyle tanımlamıştır. Antroposen çağının en önemli sonuçlarından biri olarak değerlendirilen Pasifik Okyanusu’nun ortasında birikmiş dev bir atık yığını imgesi çağrışımıyla insanın dünya ekolojisi üzerindeki etkilerine dikkat çekilmiştir. 2016 yılında İstanbul Modern’de düzenlenen ‘Yok Olmadan’ başlıklı sergi; doğa, ekoloji ve sürdürülebilirlik kavramlarını içermenin yanı sıra ‘doğaya özlemin, yaşanabilir bir dünyanın

ve sürdürülebilir bir ekolojik dengeye duyulan arzunun tezahürü’ olduğunu vurguluyor ve “insanın doğa ve ekosistemle kurduğu ilişkiyi sanat yoluyla pekiştirmeyi ve sürdürülebilirlik kavramına sanat aracılığıyla bakarak çözüm odaklı yeni bakış açıları getirmeyi hedefliyor” (Bayhan, 2016). Ali Akay’ın küratörlüğünü yaptığı arşivsel video yapıtları içeren (2015, s.110-147) Şekerbank/Açık Ekran proje sergilerinin 2012-2013 teması ise ‘ekoloji’ olarak belirlenmiştir. Akay’ın ekolojik sorunlara dikkat çeken diğer bir sergi projesi ise “Doğayla Bulaşmak” adını taşımaktadır (Parlak, 2012). Ankarada Yaygara Güncel Sanat Topluluğu’nun 2011 yılında ‘Doğa Cennetse Kent Cehennemdir’ başlıklı sergisi ile sanat, doğa ve teknoloji ilişkisini konu alan ve yine aynı yılda İstanbul Modern’de açılan ‘Kayıp Cennet’ başlıklı sergi; doğa, insan ve kent ilişkisinin yaşamsal önemine dikkat çekmektedir.

İnsan ve doğa ilişkisindeki ekolojik sorunları sanat aracılığı ile görünür kılma ve toplumun dikkatini çekme çabaları ile birlikte “...uzun vadede çevre bilincine sahip bir toplum yaratmanın tek yolunun ileri teknolojinin yeni, çevreci bir biçimine yönelik yeni araştırmaları teşvik etmek üzere enformasyon ve tartışmadan yararlanmak olduğunu” ileri süren çevre hareketleri olduğu gibi bu hareketler içinde ekonomik büyümeyi desteklemeyen ve şehirde yaşayanları kırsal bölgelere taşımayı çözüm olarak savunanların da bulunduğu belirtilmektedir (Bard ve Söderqvist, 2015b, s.162). Bu iki karşıt düşünce doğa-insan-kent ve teknoloji ilişkisindeki çelişkilerin bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Çözüm hangisidir? İnsanın doğaya müdahalesinin sonuçlarına bakılarak yeni bir çağ olarak tanımlanan “Antroposen” çağında; “Diğer canlıları basit bir ‘kaynak’ olarak görmekten vazgeçip canlılar dünyasının içinde yaşayabilecek miyiz? Yoksa dünyayı ‘biz’ ile etrafımızdaki ‘çevre’ olarak ayırmaya, insan türünü tarihin

biricik öznesi, diğer her şeyi de ona fon olarak görmeye yönelik eski alışkanlığımızda ısrar mı edeceğiz?” (Bourriaud, 2019, 23). Ya da kent ve doğa ilişkilerinin, insan ve doğa bütünselliği yok sayılmaksızın, yeniden organize edilebilmesi için; “Doğaya hükmetmenin insanın insan üzerindeki tahakkümünden kaynaklandığını; doğal dünya ile ahenkli bir ilişki kurma yolunun toplumsal dünyanın ahenkli kılınmasından geçtiğini” (Bookchin, 1996, s. 70) göz ardı etmeden, doğa ve insan ilişkileri yeniden düzenlenebilecek midir? Soruların yanıtı geleceğin toplumlarının hangi bilince, duyarlılığa ulaşabileceği ile doğrudan ilişkilidir. Bu bağlamda bir düşünme biçimi olarak sanatın duyarlık geliştirmedeki gücü yadsınmamalıdır.

Algılama, yorumlama, sezme ve yeni bakış açıları geliştirmede sanatsal duyarlılığın ve yaratıcı sürecin önemli rolü vardır. Çünkü sanat, akıl yürütme ve hayal gücünün gelişimine katkı sağladığı gibi, ‘yaparken düşünmeyi’, bilgi edinmeyi, sorgulamayı, hesaplaşmayı ve keşfetmeyi de içerir. Başka bir ifadeyle sanat, yaşamla ilgili yeni sorular ortaya atar ve bazen de çözümleri ile düşünceyi, eylemi öne çıkararak sıradan, aşına olunan nesnelere yeniden görmeyi ve nesnelere gizemi sezmeye davet eder. “Eymir Doğal Kalsın” etkinlikleri kapsamında insan ve doğa arasındaki dengenin kentsel büyüme ile tehlikede olduğunu sezdirmenin, görünür kılmanın gelecek açısından önemli kazanımlar sağlayabileceği düşüncesi bu araştırmanın çıkış noktasını oluşturmuştur. Araştırma kapsamındaki çalışmalar, göl kıyısının ticari kullanımına ve yakın çevresindeki çarpık, plansız kentleşmenin doğal yaşam alanlarını tehdit etmesine yakından tanık olunan örneklerden biri olan Eymir Gölü’nde gerçekleştirilmiştir. Göl, Ankara il sınırları içinde bulunur ve arazisi Orta Doğu Teknik Üniversitesi’ne aittir.

Ankara’ya en yakın doğal alanlardan biri olan Eymir Gölü, kentin kalabalığından,

gürültüsünden, trafiğinden uzaklaşmak isteyen insanların doğayla baş başa kalabileceği birkaç yerden biri olarak kabul edilir. Kentlerin içinde ya da çevresinde bulunan doğal alanlar yalnızca canlı çeşitliliğini, bitki türlerini korumak için değil, insanların rahatlayabileceği, nefes alabileceği, sakinleşebileceği dinlenme alanları olarak da ihtiyaçtır. ‘Küresel düşün, yerel hareket et’ düşüncesiyle Eymir Gölü’nde yaşadığımız çevreyi güzelleştirme, değiştirme, iyileştirme ve daha yaşanabilir kılma umuduyla, duyarlılığı ve güzelliği özünde barındıran sanatın gücüne inanarak ve dikkat çekerek doğal mekânda, doğal nesnelere çalışmalar gerçekleştirilmiştir.

1. 1. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı; doğa-insan ve tüketim ilişkisinin yoğun yaşandığı büyük kentlerdeki olumsuz etkileri gerçeğinden yola çıkarak sanat yoluyla sorunlara ilişkin duyarlık kazandırmaya ve bilinç uyandırmaya katkı sağlamaktır. Bu hedef doğrultusunda yapılması planlanan uygulamaların, kentsel büyüme ve doğal çevre ilişkisindeki çelişkilerin son yıllarda sıklıkla gündeme geldiği yerlerden biri olarak öne çıkan Eymir Gölü’nde gerçekleştirilmesi amaçlanmıştır.

1. 2. Katılımcılar

Araştırmanın katılımcıları; Amerikan Kültürü ve Edebiyatı (iki), İngiliz Dili ve Edebiyatı (bir), Türk Halk Bilimi (iki), İngilizce Mütercim Tercümanlık (bir) ve Seramik (iki) gibi farklı disiplinlerde öğrenim görmekte olan gönüllü sekiz lisans öğrencisinden oluşmaktadır.

1. 3. Yöntem

Uygulamalar iki aşamalı olarak sürdürülmüştür. Birinci aşamada atölye ortamında çevre duyarlılığı, doğa, doğal yaşam, kent yaşamı ve sanat konularında incelemeler ve bilgilendirme yoluyla katılımcılar motive edilmiştir. Katılımcıların farklı disiplinlerden olmaları dikkate alınarak sanat, sanatçı ve sanat yapıtı, sanat ve kent,



Görsel 5. 6. 7. Eymir Gölü, Keşif Gezisinden, 2018

sanat ve toplum ilişkileri konularında bilgi paylaşımları yapılmıştır. Sanat yapıtları aracılığı ile kent yaşamı-çevre-teknoloji-doğa ve sanat üzerine sorgulamalarla çevre bilinci uyarılmaya çalışılmıştır.

Çevre sorunlarına ilişkin çağdaş sanatçıların yapıtlarının slaytları ve uygulama süreçlerinin video gösterimleri ile katılımcıların konuya yaklaşımları desteklenmiştir. Geleneksel malzemelerin -kâğıt, kalem, boya, fırça, tuval vb. dışında doğa nesnelere estetik amaçla doğrudan kullanılabilirliği yapıtlar üzerinden incelenerek kendi çalışmalarında da doğal malzemeler kullanacakları belirtilmiştir. Arazi sanatı, eko-sanat, bio-sanat gibi doğa ve teknoloji ilişkisini konu edinen eleştirel sanat yapıtlarının görselleri üzerinden incelemeler sonunda Eymir Gölü ve çevresinde yapılacak çalışmalar için hazırlık süresi verilmiştir.

Bu aşamada Eymir Gölü'ne gidilerek sonbahar

mevsimine ve gölün doğasına uygun ne tür doğal nesnelere kullanılabileceği konusunda araştırma ve inceleme amaçlı keşif gezisi düzenlenmiştir. Görsel 5, 6, ve 7 gölün doğal yapısına ilişkin örneklerdendir. Mevsimin olanakları gereği kurumuş dallar, sazlar, sararmış ağaç yaprakları, ağaç gövdeleri, göl, taş, toprak, yere düşmüş çam kozalakları gibi nesnelere kullanılabileceği belirlenmiştir.

Görsel 8. ise kentsel yapılaşmanın göle yaklaştığını ve onu nasıl çevrelediğini yansıtmaktadır. Gölün doğal yaşamını tehdit eder görünümündedir. Katılımcıların çoğunluğu ilk defa bu ortamda bulduklarını belirtmişler ve bu görüntülerin yaşadıkları kentin ve çevresindeki doğal hayatın tehlikede olduğu gerçeğini şaşkınlıkla deneyimlemişlerdir. Bu deneyimin araştırmanın önemini kavramaları açısından önemli olduğu gözlemlenmiştir.



Görsel 8. Eymir Gölü'ne yaklaşan kentsel yapılaşmadan bir görünüm, 2018

Çalışmanın ikinci aşamasında yine atölye ortamında göle ilişkin gözlemleri ve ortamı tanımları sonucunda o ortamdaki doğal nesnelere kullanarak nasıl çalışmalar yapabilecekleri konusunda araştırmalar, eskizler ve tasarımlar hazırlanmıştır. Bu tasarımların atölyede planlandığı gibi birebir gerçekleştirilemeyebileceği, doğal koşulların; rüzgâr, yağmur, kar, soğuk gibi mevsim şartlarına göre değişiklikler gösterebileceği işin doğasının bir parçası olduğu sıklıkla anımsatılmıştır. Dört haftalık bir süre içinde her hafta belirlenen zamanlarda göle gidilerek planlanan çalışmalar gerçekleştirilmiştir. Uygulamalar sırasında doğal malzemelerin ve doğal koşulların elverdiği oranda doğaçlama işlerin yapılmasına ve bireysel çalışmaların yanı sıra grup çalışmalarına da fırsat verilmiştir.

1. 4. Bulgular ve Yorum

Bu araştırma, sanat alanı dışında öğrenim görmekte olan lisans öğrencilerinden gönüllü bir grubun Eymir Gölü'nün doğal yaşamının giderek artan hızla yok edilişinden ve betonlaşmanın bu alanlara yayılmasından duyulan endişelerle doğa- kent- insan ve teknoloji üzerine sanat aracılığı ile düşünme, sorgulama sürecini içermektedir. Kentlerin getirim (rant) uğruna hızla betonlaşması, yeşil alanların tüketimi ve tahribatı konusunda katılımcıların duygu ve düşüncelerini Eymir Gölü ve çevresinde, doğal nesnelere kullanarak, doğa nesnesinin sanat nesnesine dönüştürülmesi sürecini yaparken-yaşayarak deneyimlemeleri üzerinedir. Başka bir ifadeyle katılımcıların doğal nesnelere temsili imgeleri yerine, doğrudan nesnelere kendilerini kullanarak, sanatın elamanları aracılığı ve sanatın diliyle ifade olanaklarını deneyimleyerek keşfetmeleridir.

Farklı disiplinlerden gelen öğrencilerin ortak noktaları (iki seramik bölümü öğrencisi hariç) daha önce plastik sanatlar eğitimi almamış olmaları ve yok denebilecek ölçüde, geleneksel

sanat yapıtları dışında nerdeyse hiçbir çağdaş sanat yapıtıyla karşılaşmamış ve deneyimlememiş olmalarıdır. Bu durum çalışmayı zorlaştırmıştır ancak, doğal çevre ve kentsel büyüme sorunlarına, çağdaş sanat yapıtları okuma yoluyla dikkatleri çekilerek güncel-toplumsal sorunların görünür kılınmasında sanatın ifade gücünün sezdirilmiş olmasının motivasyonu güçlendirmede etkili bir yol olduğu gözlenmiştir.

Çalışmalar sırasında öğrencilerin kendileriyle baş başa kalarak doğayı faydacı yaklaşımdan uzaklaşarak görmeleri sıklıkla belirtilmiş olup doğayla doğrudan temasın önemi vurgulanmıştır. Kullanacakları doğal nesnelere yapacakları işlerin hem konusu hem de gereci olarak bakmaları sağlanmaya çalışılmıştır.



Görsel 9. "Ölü Kuşlar Anısına", Sararmış ağaç yaprakları

Görsel 9'da Sonbahar nedeniyle ağaçlardan dökülen sararmış yaprakların, sertleşmiş ince çöplerle birbirine eklenerek kuş figürünü andıran biçimler oluşturulduğu gözlemlenmiştir. Farklı büyüklüklerde beş adet kuş imgesini çağrıştıran bu çalışma göl üzerine bırakılmıştır. Katılımcı bu çalışmasını, adından anlaşılacağı gibi, 'Açgözlülük yüzünden yitip giden, soyu tükenen canlılara, özellikle de Eymir'de yaşamış kuşlara' adadığını belirtmiştir. Rüzgârın esintisiyle dalgalanan suyun hareketine bağlı olarak sanki kuşlar da su yüzeyinde hareket ediyormuş izlenimi ile kuşların görsel bir ağıta dönüştürüldüğü hissini uyandırmaktadır. Bu ağıt hissi aynı zamanda



Görsel 10. "Saklı Yaşam", yaprak sapları, yaklaşık 100x150 cm.

Amerikan çevre hareketinin kurucusu olan Rachel Carson'un 'Sessiz Bahar' adlı kitabını anımsatır: "...kitabına duygulara hitap eden ölüm tasavvuruyla başlar: kuşların ölümü, kuş ötüşleri olmayan sessiz bahar" (Radkau, 2017, s.462). Arka planda yükselen beton binaların silüetleri ve ön planda kuş formunu çağrıştıran imgenin masalimsi etkisiyle yaratılan çarpıcı gerilim, doğal hayatın insan eliyle yok edilmesine ilişkin çelişki; sosyoekonomik, sosyopolitik, sosyopsikolojik, eko-estetik ve ruh sağlığı gibi düşünceleri çağrıştıran farklı okumalara neden olmakta ve çok katmanlı çağrışım zenginliği çalışmanın etkisini ve amaca uygunluğunu güçlendirmektedir.

Görsel 10'da suyun üzerine yerleştirilen kırmızı renkli yaprakların sap kısımları kullanılmıştır. Kırmızı, pembe renklerdeki yaprakların yalnızca sap kısımlarının tek merkezde toplanarak bir araya getirilmesi ile oluşturulmuş biçimler bakteri benzeri biyolojik varlıkları andırmakta; yaşamın başlangıcına, canlıların oluşumuna göndermede bulunduğunu düşündürmektedir. Su, güneş, ısı, toprak ve canlılar. Bulutların su yüzeyine yansımaları ile karışan bakterimsi biçimlerle, yer ve gökyüzü arasındaki uzaklığın bir düzlemdeki birlikteliği sağlanarak doğal olanla olmayanın yarattığı gerilimle dikkat çekmektedir.

Sararmış yaprakların birbirine eklenmesiyle oluşturulan ve yaklaşık 5-6 metre uzunluğundaki



Görsel 11. "Yaprak Ve Suyun Dansı", Yapraklar, Uzunluk 5-6 metre.

bir şerit olarak gölün kara ile birleştiği sınıra yerleştirilmiş olan çalışmada (Görsel 11) yaprakların renginin ışıklı, ayırt edici olanağından yararlandığı görülmektedir. Parlak sarı renkli yaprakların kullanıldığı bu çalışmada, hafif esintilerle oluşan küçük dalgaların kıyıya vurmasıyla sürekli hareket ettiği gözlenmiştir. Katılımcı çalışmasının adını bu hareketten esinlenerek verdiğini belirtmiştir. Çalışma, arka planda çok katlı binaların görüldüğü, önde göl ve gölde yüzen yaban ördeklerinin bulunduğu bir alana yerleştirilmiştir. Kentin yapay oluşumu ile doğanın gerçekliğinin birlikte görülebildiği bir alan seçimiyle de gölün doğal yaşamının tehlikeye ne kadar yakın olduğunu düşündürdüren ve doğal yaşamın sınırlarının sürekli aşındırılmakta, tehdit edilmekte olduğuna dikkat çeken güçlü etkideki çalışmalardan biridir.

Katılımcılar gölün yüzeyi ve kıyısı dışında yakın çevredeki orman arazisini de gönüllü olarak çalışma alanı içerisine katmışlardır. Bu durum onların konuya iyi motive olduklarının ve heyecan duyduklarının göstergesi olarak değerlendirilmektedir. Görsel 12 ve 13'de bu alanlarda yapılmış çalışmalardan örnekler yer almaktadır. Görsel 12, Proje kapsamına alınan çam ağaçlarının gövdelerinden yararlanılarak grubun birlikte gerçekleştirdiği bir çalışmadır. Çam ormanının derinliklerine doğru devam ettiği görülen bu çalışmada yapraklardan



Görsel 12. Yapraklarla işaretlenmiş ağaçlar.



Görsel 13. "Şölen", Çam kozalakları, Çap 200 cm.

oluşturulan kuşakların ağacın gövdelerine yerleştirildiği görülmektedir. Ormancıların kesilecek ağaçları işaretlemelerini andıran bu çalışma, görsel etkisinin yanı sıra böyle bir işaretlemeyle 'ağaçlar ölürse insanlar ölür' sözünü çağrıştırmaya da ağaçların, ormanın doğal yaşam türlerinin de tehlike altında olduğuna bir gönderme olarak okunabilir. Görsel 13 ise çam kozalaklarının içten dışa doğru arka arkaya bir düzen içinde aralıksız sıralanmasıyla oluşturulmuştur. Kuru çam kozalaklarının toprak üzerindeki etkisi; yağmurun, rüzgarın aşındırmasıyla değişerek kahverenginin çok sayıda tonuna dönüşen zenginliği ile çevresinin oluşturduğu plastik ilişki gözde hoş bir renk tonlaması etkisi bırakmaktadır.

"Doğa Ana" adlı çalışmada (görsel 14) kurumuş ağaç yapraklarının asfalt zemine yerleştirilerek oluşturulan bir kadın silüeti görülmektedir.

Figürün kenarlarına çam kozalakları dizilerek sınır belirgin hale getirilmiştir. Tarih öncesi çağlardan beri kültür tarihinin ana motifi olan kadın ile doğaya gönderme yapılarak, doğurganlık ve bereket açısından ilişkilendirildiği düşünülebilir. Toprak alanın değil de asfalt yolun zemin olarak seçilmiş olması burada son yıllarda yoğunlaşan araç ve insan trafiğine dikkat çekerek hem kadına hem de doğaya saldırgan tutuma eleştirel bir yaklaşım olarak değerlendirilebilir. Bu çalışma aynı zamanda Kovel'in ekosistemi bozan unsurların başında geldiğini belirttiği 'otomobil hastalığı' ve 'Yol Cinneti' tanımlamasını anımsatır:

"...bitmek bilmeyen, insanı tüketen trafikten başka bir şey yoktur ortada (sırf insanlar kapitalist özgürlük içinde bir şey yapabilsinler diye depolanmış haldeki muazzam miktardaki güneş ışığı atıl momentuma dönüştürülür).



Görsel 14. "Doğa Ana", Yaprak, Kozalak

Her gün, her gece binlerce yerde bu olay tekrarlanır: karbondioksit havaya karışarak küresel ısınmaya katkıda bulunur, başka maddeler fotokimyasal sise ve ozon tabakasının bozulmasına neden olan reaksiyon zincirine katılırlar; gözle görülemeyecek kadar küçük partiküller (asfalta sürtecek yüz milyonlarca tekerlek lastiğini düşünün) akciğerlere girerek dünya genelinde yaygın bir hastalık olan astıma neden olur; yukarıda bahsedilen gürültü başka bir kirlilik boyutu yaratır; araziler parçalanıp üzerleri asfaltla kaplanır, bu sayede şehir ile taşra arasındaki tarihsel sınır yok edilirken şehir de taşra da alışveriş merkezleri, kocaman hantal tabelalar (onlar da olmasa sürekli hareket halinde olan insanlar nerede alışveriş yapabileceklerini nasıl bilebilirlerdi ki?) ve üzerinde sermaye dolaşımının alyuvarları gibi oradan oraya hızla gittiğimiz vızır vızır işleyen otoyollar tarafından perişan edilir; bütün bu unsurlar bir arada insan ekolojisinin dokusunun parçalanmasında en büyük rolü oynar” (Kovel, 2017, s. 96).

Bazı katılımcıların, şimdiye dek alışmadıkları bir çevre olan doğal ortamda kendilerini başlangıçta yabancı hissettikleri, toprağa, çamura, ıslak yapraklara dokunmaktan çekindikleri görülmüş ancak kısa bir süre sonra bu durumdan uzaklaştıkları gözlenmiştir. Doğada bulunmalarının ve doğayla doğrudan temas edebilmelerine olanak sağlayan ortamda dayanışma ve yardımlaşma duygusuyla, bireysel çalışmalarının yanı sıra grup olarak birlikte çalışmaları da dikkat çekmiştir. Özellikle de süreci ekip ruhu ve işbirliği ile oyun havasında, eğlenceye dönüştürdükleri gözlemlenmiştir.

Görsel 15, iki katılımcının birlikte oluşturduğu bir çalışmadır. Ağaçlar, göl ve arka plandaki tepelerin görülebildiği bir alanda düzenlenmiş olması çalışmanın amacını ve etkisini dikkat çekici hale getirmiştir. Kurumuş yaprakların içten dışa genişleyen spiral şekilde düzenlenmesiyle doğanın döngüsüne işaret ettiği söylenebilir.



Görsel 15. "Döngü", Kurumuş yapraklar, Çap 300 cm.

Görsel 16'da göl kenarında kendiliğinden var olan sazlıktan faydalanılmıştır. Sazların kurumuş olanlarından seçilen iki parçası yaklaşık bir buçuk metre aralıkla suya saplanmış ve üzerine yatay bir kamış eklenerek kapı ya da pencereyi andıran bir biçim yapılmıştır. Köşeler birbirine ayrıık otları bir araya getirilerek tutturulmuştur. Katılımcı bu çalışması ile Eymir Göl'ünün 'kendi doğallığında kalması gerektiğini ve dışarıdan müdahaleler olmasın diyebilmeyi amaçladığını' belirtmiştir. "Davetsiz Misafir" adı ile 'unutulmuş değerlerin ve sade zevklerin yeniden yaratımında' en temel kaynak olan 'doğanın ve doğalın düşüncesine karşı endüstriyel yapaylığın neden olduğu bozulmaya bir serzeniş' olarak değerlendirilmesini istemiştir.



Görsel 16. "Davetsiz Misafir", 200x150 cm



Görsel 17. "Geçit", 300x50 cm.



Görsel 18. "Yaşam Sarmalı", 150x80 cm.



Görsel 19. "Arayış...", 7-8 m.



Görsel 20. "Yaşama Tutkusu", çam kozalakları

Görsel 18'de göl kıyısında doğal olarak bulunan sazlıktaki kurumuş sazların parçaları eşit uzunlukta kesilerek sonsuzluk işareti yapılmıştır. İnsan ile doğanın ilişkisinin sonlu-sonsuz oluşunu sorgulatmaktadır. Doğa sonsuz mudur? İnsanın doğa üzerindeki egemenliği sonsuza kadar sürdürülebilir mi? İnsan doğa ile olan savaşında gelinen noktada kentleşme ile ilişkisinin sonuçlarıyla baş edilebilecek midir? Sonsuzluk işaretinin bu sorular ve sorunlar üzerine düşünceleri harekete geçirerek çoğaltan bir etkisi vardır. İnsanın doğa ile ilişkisi sürekli bir arayış, bir keşif yolculuğu gibidir. Görsel 19 bu arayışı ve keşfetme arzusunu simgeleyen bir çalışma olarak değerlendirilebilir. Kurumuş yaprakların bulunduğu toprak zeminin açığa çıkarılarak geniş ve koyu bir çizgi gibi ormanın

derinliklerine doğru devam ettiği görülen patika ile insanın arayışı temsil edilmektedir.

Görsel 20, katılımcıların birlikte gerçekleştirdiği çalışmalardan biridir. Mevsim nedeniyle yapraklarını dökmüş ağaçların bulunduğu bir yamaçta yapılmıştır. Ağaçlar sanki kurumuş gibi görünmektedirler. Bu cansız görünümüne bir tezat oluşturacak şekilde kökleri yüzeye çıkmış etkisi yaratılarak adeta ölmek için yardım çağrısında bulunmaktadırlar. İnsanın doğaya verdiği zarara inat yaşama tutunmak istercesine köklerini uzatmış gibi görünmektedirler. Çalışma, izleyende bıraktığı bu etkiyle yaşam-ölüm, doğa-insan ilişkisini yeniden düşünmeye sevk etmektedir.



Görsel 21. "Sessiz Ritim..."

Görsel 21, doğanın ritmi, uyumu, dengesi üzerine gözlemlerden esinlenerek yapılmış bir çalışmadır. Göl kıyısında bulunan kurumuş sazlık dalları kısıdan uzuna doğru yaklaşık 1-2 santimetre aralıklarla üst üste sıralanarak bir ağacın gövdesinden ikiye ayrılan dalların arasına özenle yerleştirilmiştir. Doğanın düzeni ile sanatın düzeni arasındaki ilişkiden yararlanılarak gerçekleştirilmiş görsel etkisi güçlü çalışmalardan biridir.

SONUÇ

Sanat aracılığı ile çevre bilincine sahip bir toplum yaratmanın önemi her geçen gün artmaktadır. Doğal yaşama ve gezegeni birlikte paylaştığı tüm canlıların yaşam hakkı konusundaki duyarlık düzeyine göre toplumun geleceği şekillenecektir. Bu bağlamda bu araştırma sürecinde ortaya çıkan çalışmalar, Eymir Gölü'nün doğallığının, bitki çeşitliliğinin ve canlı türlerinin korunması ve çarpık kentleşmeden, betonlaşmadan olumsuz

etkilenmesinin önlenmesi konusundaki duyarlığı toplumsal düzeye taşımada ve farkındalık yaratmada katkı sağlayabileceğini göstermektedir.

Gölün doğasına zarar vermeden, doğal nesnelere, doğal mekanda gerçekleştirilen çalışmalar, kalıcı olma kaygısı taşımadan doğal koşullarda (yağmur, kar, rüzgar gibi) yok olmasına izin verilerek buldukları yerde bırakılmışlardır. Bu çalışma yöntemiyle katılımcıların doğayla buluşmaları ile doğal yaşam, doğal çevre, kent yaşamı, toplumsal ve bireysel çevre bilinci sorunları üzerine doğal nesnelere görsel yolla düşünmeleri sağlanabilmiştir. Ortaya çıkan çalışmalar bu konulardaki irdelemelerin ve araştırmaların etkili görsel deneyimlerin sonuçları olduğu izlenimi verebilmektedir. Yaşanabilir bir çevre için sınırlı kaynakların tüketimi ile insan-doğa arasındaki dengenin tehlikede olduğunu farklı disiplinlerde sezdirmek, görünür kılmak amaçlı bu çalışma gelecek açısından önemli kazanım sağlayacağını düşündürmektedir.

Doğanın salt güzelliğinin izlenmesi dışında bilindik yaklaşımdan farklı bir amaçla görmenin gerçekleştirildiği çalışmalarla, doğa nesnesinin doğrudan kullanılarak sanat nesnesine dönüştürme sürecinin deneyimlenmesine olanak sağlanmıştır. Düşünme, araştırma ve uygulama sürecinde katılımcılar bireysel deneyimlerini ve farklı birikimlerini yansıtabilmişlerdir.

Gündelik yaşamın sıradan akışında, nesnelere işlevinin dışında algılamak ve görmek kolayca yapılan şeyler değildir. Bilindik yönleriyle tanınan nesnelere yoğunlaşarak sorgulamak; nesnenin işlevinde, anlamında ve bağlamında değişiklikler yaparak onlara yeni anlamlar ve düşünceler yüklemek yaratıcı süreci harekete geçirmektedir. Sıradan bakıştan sıyrılıp, doğayı gözlemleyerek ve inceleyerek insan ve doğa arasındaki organik bağ anlamada çevresel sanat çalışmaları ile bir fırsat yaratılmıştır. Çevresel sanatın çevre sorunları, çarpık kentleşme, doğal yaşamın tahrip edilmesi

gibi küresel felaketlere yol açabilecek tehlikelere dikkat çeken özelliğinden yararlanılarak sanatla hayat arasındaki doğrudan ilişkinin gücü sezdirilmiştir. Bu bağlamda yeterli sanat eğitimi alamayan gençlere olanak tanındığında düşünce ve duygu birikimleri ile yaratıcı gücü harekete geçirilerek sanat aracılığı ile sorunlar üzerinde düşünebilmektedirler.

Sorunları ya da gerçekliği sanatsal yollarla özümseyerek yansıtabilmeleri onlara yeni düşünce yolları açabilir. Yaparken düşünme, keşfetme ve bilgi edinme olanakları sanat yoluyla zenginleştirilerek çevreye karşı sorumluluk bilinci artacak ve bireyden topluma çevre bilincinin gelişimine katkı sağlanabilecektir. Doğal nesnelere düşünme, doğaya zarar vermeden onları doğanın düzeninden farklı bir düzen ve uyum içinde bir araya getirerek güzellikler yaratabileceklerini farketmişlerdir. Deneyimledikleri estetik yaklaşım ruhsal gelişimlerine de katkı sağlayabilecektir. Ayrıca ortaya çıkan çalışmalar, yalnızca doğa-sanat ilişkisi açısından değil, sanatın anadili olan plastik değerlerin ve ilişkilerin doğa diliyle de aynı yasalara tâbi olduğunu ve böylece sanatın kaynağının doğa olduğunu, sanatı anlamının doğayı tanımaktan geçtiği bilincine varmalarının sezdirilmesini sağlamış olduğunu da göstermektedir.

Doğal nesnelere doğada gerçekleştirilen ve yine doğada bırakılan çalışmaları içeren bu araştırma,

eğitim kurumlarının, yerel yönetimlerin ya da çevre kuruluşlarının toplumda doğal yaşamı koruma duyarlığını geliştirecek projeleri desteklemelerine katkı sağlayabilir. Bio-sanat, eko-sanat, arazi sanatı vb. yapan, güncel, toplumsal çevre sorunları konusunda çalışan sanatçılarla işbirliği yaparak, gölün tahrip edilen doğasını, kaybolan kuş türlerini, bitki çeşitliliğini, suyun temizliğini sağlayacak daha uzun soluklu yenilenme, canlandırma projelerinin gerçekleştirilmesine yol açabilir.

Göl ve çevresinde gerçekleştirilen çalışmalar fotoğraflanarak ve videolar çekilerek kaydedilmiştir. Katılımcıların gerçekleştirdikleri arazi sanatı denemelerinin fotoğraf ve videoları 2019 yılında Ankara'da açılan "Eymir Doğal Kalsın" başlıklı bir sergi ile izleyicilerle buluşturularak etki alanı genişletilmeye çalışılmıştır. Böylece kaydedilen görsellerin sergilenerek izleyici ile buluşturulması, araştırmanın konusu olan doğa-kent-insan ilişkisinin doğal yaşamı tehdit eden sonuçlarının, Eymir Gölü örneği üzerinden sanat aracılığı ile düşünmeyi, farkındalığı toplumsal düzeye taşımada önemli bir basamak olabilecektir. Doğayla toplum arasındaki ilişkinin akılcı ve uyumlu bir şekilde düzenlenmesinde ve bireyden topluma doğa-çevre bilincinin taşınmasında sağlayacağı katkı gelecek açısından umut verici sonuçlar, açılımlar yaratabilir.

KAYNAKLAR

- Akay, A. (2015). *Açık Ekran 2011 2014*, İstanbul: Şekerbank T.A.Ş Yayınları
- Bard, A., Söderqvist J. (2015a). *Küresel İmparatorluk*, (Çev: M. Tümen), İzmir: Karakalem Yayınları
- Bard, A., Söderqvist, J. (2015b). *Netokratlar*, (Çev: G. E. Yılmaz), İzmir: Karakalem Yayınları
- Bookchin, M. (1996). *Ekolojik Bir Topluma Doğru*, (Çev. A. Yılmaz), İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Bourriaud, N. (2019). *Yedinci Kıta, İksv ve Yapı Kredi Yayınları*
- Brown, A. (2014). *Güncel Sanat ve Ekoloji*, (Çev: E. Gözgülü- Y. Adam), İstanbul: Lal Yayınları
- Foster, J. B. (2012). *Marksist Ekoloji*, (Çev: B. Baysal), İstanbul: Kalkedon Yayınları
- Harrison, C. ve Wood, P. (2011). *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi* (Çev. S. Gürses), İstanbul: Küre Yayınları
- Kovel, J. (2017). *Doğanın Düşmanı*, (Çev: G. Koca), İstanbul: Metis Yayınları
- Radkau, j. (2017). *Doğa ve İktidar Global Bir Çevre Tarihi*, (N. Güder), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- Zerzan, J. (2004). *Gelecekteki İlkel*, (Çev: C. Atila), İstanbul: Kaos Yayınları
- **İnternet Kaynakları**
 - Agamben, G. (2019). *Eylemin Esere Dönüşmesi*, (Çev: E. Gen). e-skop, <https://www.e-skop.com/skopbulten/eylemin-esere-donusmesi/5523> (Erişim: 18.03.2020)
 - Akay, A. (2019). *İnsan ve Doğa*, <https://t24.com.tr/yazarlar/ali-akay/insan-ve-doga,23351> (Erişim: 10.09.2020)
 - Bayhan, B. (2016). *Yok Olmadan Sergisi, Arkitera*, <https://www.arkitera.com/haber/yok-olmadan-sergisi-istanbul-modernde-acildi/> (Erişim: 10.09.2020)
 - Diep, S. (2019). *Antroposen Sanatı Bir Dövüş Sanatıdır: Paul Ardenne’le Söyleşi*, (Çev. U. Aydın). E-skop, <https://www.e-skop.com/skopbulten/antroposen-sanati-bir-dovus-sanatidir-paul-ardennele-soylesi/5450> (Erişim: 04. 09.20120)
 - Parlak, T. (2012). *Plastik Sanat Artık Ekonomi Sayfalarında*, <http://www.radikal.com.tr/kultur/plastik-sanat-artik-ekonomi-sayfalarinda-1090849/> (Erişim: 05.09.2020)
 - Slater, E. (2016). *Patricia Johanson The Layered Landscape, Discovered and Recovered*, *Woman’s Art Journal*, Vol. 37,(2). <https://www.jstor.org/stable/pdf/26430778.pdf> (Erişim: 24.03.2020)
- **Görsel Kaynaklar**
 - Görsel 1. *Patricia Johanson*, https://www.wikiwand.com/en/Patricia_Johanson (Erişim: 20.03.2020)
 - Görsel 2. *Mel Chin, ‘Diriliş Tarlası’*, <http://melchin.org/oeuvre/revival-field/> (Erişim: 28.03.20120)
 - Görsel 3. *Kathryn Miller, ‘Raytheon Arkasını Tohum Bombardımanına Tutmak’*, <http://www.kathrynamiller.com/seedbombs.html> (Erişim: 20.03.2020)
 - Görsel 4. *Agnes Denes, ‘Buğday Tarlası- Bir Yüzleşme’*, <https://www.apollo-magazine.com/agnes-denes-the-shed-interview/> (Erişim: 20.03.2020)
 - Görsel 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11.12.13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21’de yer alan ve bu araştırmanın katılımcılarına ait olan çalışmalar tarafından fotoğraflanmış olup kişisel arşivimdedir.

