



DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ

yedi

SANAT, TASARIM VE BİLİM DERGİSİ
JOURNAL OF ART, DESIGN & SCIENCE

ISSN 1307-9840

KIŞ WINTER 2017 • SAYI ISSUE 17

TÜBİTAK – ULAKBİM

DergiPark Açık Dergi Sistemleri
JournalPark Open Journal Systems

© Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

© Dokuz Eylul University Faculty of Fine Arts

YEDİ: SANAT, TASARIM VE BİLİM DERGİSİ

YEDİ: JOURNAL OF ART, DESIGN & SCIENCE

ISSN 1307-9840

KIŞ 2017 • SAYI 17

WINTER 2017 • ISSUE 17

Yayın No: 09.1200.0000.000/BY.017.042.875

İMTİYAZ SAHİBİ OWNER

DEÜ Güzel Sanatlar Fakültesi adına *On behalf of DEU Faculty of Fine Arts*
Prof. Mümtaz SAĞLAM • Dekan V.

GENEL YAYIN YÖNETMENİ ve EDITÖR EDITOR-IN-CHIEF

Yrd. Doç. Filiz ADIGÜZEL TOPRAK

YARDIMCI EDITÖR VICE EDITOR

Öğr. Gör. Dr. Yalçın MERGEN

YAYIN KURULU EDITORIAL BOARD

Prof. Dr. Özlenen ERDEM İŞMAL • Prof. Nesrin ÖNLÜ • Prof. Dr. H. Yakup ÖZTUNA • Prof. Dr. Aslıhan ÜNLÜ • Doç. Sevgi AVCI • Doç. Dr. Aykut Barış ÇEREZCİOĞLU • Doç. Dr. Feyzi KORUR • Doç. Dr. Işık SEZER • Doç. Dr. Özlem BELKIS • Yrd. Doç. Gökçen ERGÜR • Yrd. Doç. Candan GÜNGÖR • Yrd. Doç. Dr. Faik KARTELLİ • Yrd. Doç. Dr. Ozan OTAN • Yrd. Doç. Füsün ÖZPULAT • Yrd. Doç. Dr. Sali SALİJİ • Yrd. Doç. Dr. Sabire SOYTOK • Yrd. Doç. Filiz ADIGÜZEL TOPRAK • Yrd. Doç. Dr. Dilek TUNALI • Yrd. Doç. Dr. Sadık TÜMAY • Öğr. Gör. Ömer DURMAZ • Öğr. Gör. Dr. Yalçın MERGEN

SORUMLU MÜDÜR MANAGING DIRECTOR

Yrd. Doç. Filiz ADIGÜZEL TOPRAK

YAYIN SEKRETERİ EDITORIAL SECRETARY

Uzm. Sergül BULUT

TÜRKÇE-İNGİLİZCE DÜZELTİ TURKISH-ENGLISH REDACTION

Yrd. Doç. Filiz ADIGÜZEL TOPRAK

GRAFİK TASARIM VE BASKI SORUMLUSU GRAPHIC DESIGN & PRINTING

Öğr. Gör. Emre DUYGU

KAPAK TASARIMI COVER DESIGN

Öğr. Gör. Emre DUYGU

GRAFİK UYGULAMA GRAPHIC APPLICATION

Arş. Gör. Ziyacan BAYAR

TEKNİK SORUMLU TECHNICAL ADMINISTRATION

Turgay TURANLIOĞLU

Yönetim Merkezi Management Centre

Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi

Dokuz Eylül Üniversitesi

Güzel Sanatlar Fakültesi

Güldeste Sok. No:4

Balçova 35320 – İZMİR

Tel: (0232) 412 90 08

Faks: (0232) 239 05 94

E-posta: yedi.dergisi@gmail.com / yedi@deu.edu.tr

Basım Yeri Place of Publication

Dokuz Eylül Üniversitesi Matbaası *Dokuz Eylul University Press*

DEÜ Sağlık Yerleşkesi

Mithatpaşa Cd. No: 1606

Balçova 35340 – İZMİR

Tel: (0232) 412 33 40

Faks: (0232) 412 33 39

Basım Tarihi Date of Publication

Ocak 2017 January 2017

Yayın Türü Type of Publication

6 aylık, yerel, süreli *Biannually, national, periodical*

Baskı Adedi Print Run

500

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ YAYINIDIR

PUBLICATION OF DOKUZ EYLUL UNIVERSITY
FACULTY OF FINE ARTS

DANIŞMA KURULU ADVISORY BOARD

Oğuz ADANIR,

Uğurcan AKYÜZ

F. Dilek ALPAN

Günay ATALAYER

Ertuğrul BAYRAKTARKATAL

Ali M. BAYRAKTAROĞLU

Süleyman A. BELEN

Kaan CANDURAN

Semih ÇELENK

Bekir DENİZ

Lale DİLBAŞ

Ayhan EROL

R. Hakan ERTEP

Beliz GÜÇBİLMEZ

V. Doğan GÜNAY

Veysel GÜNAY

Şefik GÜNGÖR

Binnur GÜRLER

Recep KARADAĞ

Songül KARAHASANOĞLU

Müjgan B. KARATOSUN

Fırat KUTLUK

Zafer ÖZDEN

Elvan ÖZKAVRUK ADANIR

Fakiye ÖZSOYSAL

M. Sacit PEKAK

Mümtaz SAĞLAM

Fikri SALMAN

N. Kemal SARIKAVAK

Yüksel ŞAHİN

Nurhan TEKEREK

Ayşe UYGUR

Ayşe ÜSTÜN

Ertan YILMAZ

Prof. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi

Prof. Dr., Yakın Doğu Üniversitesi

Prof., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Prof., Marmara Üniversitesi

Prof. Dr., Başkent Üniversitesi

Prof. Dr., Trakya Üniversitesi

Prof., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Prof., Hacettepe Üniversitesi

Prof. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi

Prof. Dr., Akdeniz Üniversitesi

Prof., Yaşar Üniversitesi

Prof. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi

Prof. Dr., Yaşar Üniversitesi

Prof. Dr., Ankara Üniversitesi

Prof. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi

Prof. Dr., İstanbul Aydın Üniversitesi

Prof. Dr., Yaşar Üniversitesi

Prof. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi

Prof. Dr., Marmara Üniversitesi

Prof. Dr., İstanbul Teknik Üniversitesi

Doç. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi

Prof. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi

Prof. Dr., Ege Üniversitesi

Prof., İzmir Ekonomi Üniversitesi

Doç. Dr., İstanbul Üniversitesi

Prof. Dr., Hacettepe Üniversitesi

Prof., Dokuz Eylül Üniversitesi

Doç., Katip Çelebi Üniversitesi

Prof., Hacettepe Üniversitesi

Doç., Anadolu Üniversitesi

Prof. Dr., Uludağ Üniversitesi

Prof. Dr., Marmara Üniversitesi

Prof. Dr., Sakarya Üniversitesi

Prof. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi

yedi, sanatı konu edinen bilimsel makaleleri ilgili çevrelere duyurmak amacıyla uluslararası standartlarda yayımlanan hakemli bir dergidir. **yedi**, Kış/Ocak ve Yaz/Temmuz olmak üzere yılda iki kez yayımlanmaktadır.

yedi ağırlıklı olarak *Güzel Sanatlar* ile ilişkili alanlardaki makaleleri yayımlamakla birlikte, *Sosyoloji, Sanat Tarihi, Halkbilim, Felsefe, Arkeoloji ve Müzecilik, Edebiyat Araştırmaları, Dil Bilimi, Mimarlık ve Tasarım, Eğitim Bilimleri, İletişim Bilimleri, Antropoloji* vb. Sosyal ve Beşeri Bilimlere ait alanlardan sanatı ve sanata ilişkin kültürel ve toplumsal problemleri konu edinen makalelere de yer verir. Ayrıca, ilgili alanlarda yayımlanan kitaplara ait değerlendirme yazıları, sergi ve proje tanıtım yazıları ve alanında katkısı olduğu düşünülen yabancı dilden *özgün makalelerin Türkçe çevirileri* de derginin yayın kapsamı içindedir.

yedi'ye gönderilen her yazı, önce Yayın Kurulu tarafından dergi yayın ilkeleri ve yazım kurallarına uygunluk bakımından incelenir ve uygun bulunursa değerlendirilmek üzere ilgili alandaki uzmanlıklarına göre seçilen iki hakeme gönderilir. Hakemlerin isimleri gizli tutulur ve raporlar beş yıl süre ile saklanır. Dergide yayımlanan yazılarda ileri sürülen tüm görüşlerin sorumluluğu yazarlarına aittir.

yedi is a refereed journal published in accordance with the international standards with the purpose of announcing scientific articles on art. **yedi** is published twice a year, in Winter/January and Summer/July.

While **yedi**, mainly publishes articles on issues in the fields related to *Fine Arts*, it also accepts articles that deal with social and cultural issues around art, from such fields as *Sociology, Art History, Folklore, Philosophy, Archeology and Museology, Literary Studies, Linguistics, Architecture and Design, Educational Sciences, Communication Science, and Anthropology*. In addition, *book, exhibition and project reviews and translations from original articles* considered to make significant contribution to the field are in the scope of the journal.

Manuscripts submitted to **yedi** are first evaluated by the Editorial Board with regard to their compliance with the publishing principles of the journal, and those found acceptable for publication are forwarded to two referees, chosen according to their expertise in the respective field. The names of the referees are kept confidential and their reports are kept for five years. All the views presented in the articles are the sole responsibility of the authors.

İNDEKS BİLGİLERİ

Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi

- **TÜBİTAK-ULAKBİM** Sosyal ve Beşeri Bilimler Veri Tabanı (**SBVT**);
- **EBSCO** Humanities International Complete (**HIC**) veritabanı tarafından dizinlenmektedir.

INDEX INFORMATIONS

Yedi: Journal of Art, Design and Science is indexed in

- **TUBITAK-ULAKBIM** Social Sciences and Humanities Database (**SBVT**);
- **EBSCO** Humanities International Complete (**HIC**).

Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi
Yedi: Journal of Art, Design and Science

(ISSN 1307-9840)

KIŞ WINTER 2017 • SAYI ISSUE 17

İÇİNDEKİLER CONTENTS

Sunuş <i>Preface</i>	vii
Editörden <i>From the Editor</i>	ix
Prof. Dr. Ertan YILMAZ'ın Ardından	x
MAKALELER ARTICLES	
Koray DEĞİRMENCI Sanat Sosyolojisi Üzerine: Belirli Kavramsal Gerilimler ve İkilikler <i>On the Sociology of Art: Pointed Conceptual Tensions and Dualities</i>	1-9
Yıldız ÖZTÜRK ÖTKÜNÇ Beral Madra'nın Küratöryal Pratikleri ve Türkiye Sanat Ortamına Katkısı <i>The Curatorial Practices of Beral Madra and her Contribution to Turkey's Art Scene</i>	11-23
Hasan Cenk DERELİ Tasarım Kenti Olmayı Hedefleyen İzmir'in Zihinsel Altyapısını Dönüştürmek İçin Bir Etkinlik Tasarımı Önerisi <i>An Event Design Proposal to Transform the Mental Infrastructure of Izmir that Aims to Become a Design City</i>	25-38
Gürdal Bike SAĞDUYU Osmanlı'da Erkek Giyiminin Modernleşme Süreci <i>Modernization Period of Ottoman Menswear</i>	39-49
Jovita SAKALAUSKAİTE KURNAZ Baltık Paganizminde Tanrıçalar: Litvanya Çağdaş Tekstil Sanatçılarının Eserlerinde Tanrıça Sembolleri <i>The Goddesses of Baltic Paganism: Goddess Symbols in the Works of Lithuanian Contemporary Textile Artists</i>	51-62
Neslihan YAŞAR, Nesrin ÖNLÜ Yarı-Şeffaf Dokuma Kumaşların Tasarımı ve Üretiminde Doku Işık Etkileşimi <i>Interaction of Structure and Light in Design and Production of Semi-Transparent Woven Fabrics</i>	63-75
Başak ÖZDEMİR UYSAL, Günay AYKAÇ ATALAYER Tekstilde Malzemenin Işıklı İlişkisi Üzerine Deneysel Bir Yaklaşım: '7 Kumaş, 7 Yüz, 14 el ile Anadolu'ya Dokunmak <i>An Experimental Approach to the Relation between Light and Material in Textile: 'Touching Anatolia with 7 fabrics, 7 faces, and 14 hands'</i>	77-86
Gülcan BATUR ERCİVAN Rezerve Boyalı Tekstillerin Gelenekten Modern Tekstil Tasarımları ve Uygulamalarına Dönüşüm Süreci <i>The Transition Process of Modern Textile Designs and Applications from the Reserved Dyed Textiles</i>	87-101

Gonca KARAVAR

Halı ve Düz Dokumaların Koruma Uygulamalarında Belgelemenin Önemi ve Tasarımcının Rolü
Importance of Documentation in Carpets and Rugs Conservation and Designer's Role

103-109

Ayben KAYNAR TANIR

Baskıresim Eğitimine Yönelik Atölye Dışı Öğrenme Ortamları ve Öğrenme Materyalleri: Bir Eylem Araştırması Örneği
Learning Environments out of the Workplace and Learning Materials for the Printmaking Education: A Case Study

111-132

Mustafa AĞATEKİN

Türkiye'de Güzel Sanatlar Fakültelerinde Lisans Düzeyinde Seramik Eğitim-Öğretim Programları Hakkında Durum Analizi ve Değerlendirmeler
Evaluation and Analysis of Undergraduate Ceramics Education Programmes Offered by Fine Arts Faculties in Turkey

133-140

Pınar UÇMAN KARAÇALI

Robert Schumann's Song Cycle *Frauenliebe und Leben* (A Woman's Life and Love): An Interpretive Guide for Singers
Robert Schumann'ın Frauenliebe und Leben (Bir Kadının Hayatı ve Aşkı) Şarkı Dizisi: Şancılar İçin Yorum Rehberi

141-151

KATKILAR CONTRIBUTIONS**Gönenç HONGUR**

Barbershop Müziği ve Popüler Kültürde Pratiği

153-159

Yayın İlkeleri

161-167

SUNUŞ

Sanat ve tasarım ürünlerini, tarihsel ve kültürel bağlantılarıyla değerlendiren, güncel olanla ilişkilendiren, derinlikli estetik çözümlerinin konusu haline getiren yazı ve yorumların, zamansal belirleyiciler olarak taşıdıkları önem ortada. Ancak son dönemde, özellikle siyasetin yarattığı gerilimli gündemle iyice gölgelenen sanat ve kültür ortamında, gerçekleşen entelektüel üretimin neredeyse farkında bile değiliz.

Sanat ve tasarım olgusunun, toplumlar için yaşamsal düzeyde öncelikli bir husus olduğu gerçeği, hiç kuşkusuz sahip olduğumuz yaratıcılık potansiyelinin ayrıcalığına dikkat çeken yaklaşımlarla pekişecektir. Beki de salt bu nedenle, içinde bulunduğumuz bu karmaşık ortamın eleştirel bilinç ve görsel dilin kodlarıyla biçimlenen yansımaları olarak görebileceğimiz sanat ve tasarım ürünlerini; *biyopolitik* gerekçeli yaptırımların bir sonucu haline gelmekten özenle korumalıyız. Bunu anlamak için, toplumsal yapıyı en etkili bir biçimde deşifre eden bu ürünlerin; sosyal-psikolojinin alanını ısrarla deşerek, sözgelimi *göç, göçebe, sürgün* ya da *mültecilik* gibi sorun ve kavramlara ne kadar hızlı bir şekilde odaklanabildiğini görmek yeterlidir. Bu yüzden, sanat ve tasarım meselelerini özellikle kuramsal pratikte; güncel düşünsel, siyasal ve kültürel tartışmaların da çevrelediği *stratejik bir alan halinde* okuma çabalarının farklı anlam ve değer kazandığı yeni bir süreci yaşamaktayız. Yedi, tam da bu tarz algılama ve düşünme biçimlerinin talep ettiği bir yayının konseptiyle kendini yenileyerek yoluna devam edecektir.

Yedi'nin on yedinci sayısı, geçtiğimiz günlerde kaybettiğimiz, kültürel dinamiği arkasına alan bir değişim düşüncesinin ya da iradesinin gücü ve etkisine sürekli vurgu yapan yazar-düşünür John Berger ve Zygmunt Bauman ile sinema dünyasına bakışımızı netleştiren sevgili çalışma arkadaşımız Prof. Dr. Ertan Yılmaz'ın aziz hatıralarına adanmıştır.

Prof. Mümtaz SAĞLAM

Dekan V.

EDİTÖRDEN

Değerli Okurlar,

Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi'nin 17. sayısında, güncel ve geleneksel sanat pratikleri ve kuramsal yaklaşımlar çerçevesinde ele alınmış on iki makaleye yer verildi.

“Sanat Sosyolojisi Üzerine: Belirli Kavramsal Gerilimler ve İkilikler” başlıklı makalesinde Koray Değirmenci, güncel sanatın önemli kuramcılarında A. C. Danto'nun ‘sanat’ tanımından yola çıkarak bunun sanat sosyolojisi ile olan bağına sorguluyor. Yıldız Öztürk Ötkünç, “Beral Madra'nın Küratöryal Pratikleri ve Türkiye Sanat Ortamına Katkısı” ile küratörlüğün Türkiye’de kurumsal anlamda tanındığı dönemlerdeki ilk küratörlerden Beral Madra'nın çalışmalarını tanıtarak Türkiye’deki günümüz küratörlük çalışmalarına da bir giriş niteliği hazırlıyor. “Tasarım Kenti Olmayı Hedefleyen İzmir’in Zihinsel Altyapısını Dönüştürmek İçin Bir Etkinlik Tasarımı Önerisi” ile Cenk Dereli, kent markalaşması konusunu, İzmir üzerinden bir etkinlikle inceliyor. Bike Sağduyu'nun “Osmanlı’da Erkek Giyiminin Modernleşme Süreci” ile Jovita Sakalauskaite Kurnaz’ın “Baltık Paganizminde Tanrıçalar: Litvanya Çağdaş Tekstil Sanatçılarının Eserlerinde Tanrıça Sembolleri” makaleleri, bu sayının sanat tarihi içerikli çalışmalarıdır. Başak Özdemir Uysal/ Günay A. Atalayer, Neslihan Yaşar/Nesrin Önlü, Gülcan B. Ercivan ve Gonca Karavar’ın makaleleri, geleneksel ve güncel tekstil/dokuma uygulamaları üzerine çeşitlendirilmiş özgün çalışmalardan oluşuyor. Ayben Kaynar Tanır ve Mustafa Ağatekin, makalelerinde, öğrenci ve eğitmen bakış açılarıyla güzel sanatlar eğitimi üzerine istatistik bilgileri değerlendiriyor. Pinar Uçman Karaçalı, “*Robert Schumann’s Song Cycle Frauenliebe und Leben (A Woman’s Life and Love): An Interpretive Guide for Singers*” başlıklı İngilizce makalesinde vokal eserlerin yorumlanması üzerine bir araştırma sunuyor. Katkıları bölümünde, Gönenç Hongur’un *barbershop* müziğini tanıtan yazısına yer veriliyor.

Derginin ilk sayfalarında, 2016’nın son günlerinde aramızdan ayrılan, sevgili hocamız ve çalışma arkadaşımız, yazar/çevirmen/akademisyen Prof. Dr. Ertan Yılmaz’ın bizlere bıraktığı anılarıyla buluşacaksınız. Uzun zamandır hemen her alanda yaşanan değerlerin yitirilişi, kayıtsızlık ve ilkesizliğe dair pek çok örnek sanat üretiminde ve kuramsal çalışmalarda karşımıza çıksa da, Ertan Yılmaz’ın sözlerini bir kez daha hatırlamak bize umut veriyor: “Anlamanın bakış açısının, dünya görüşünün reddedildiği, gelip geçiciliğin, anlamsızlığın, gayri-ciddiliğin ve cehaletin egemen olduğu günümüz dünyasında anlam üretken, bakış açısına ve dünya görüşüne sahip birey(ler) olarak düşünüp buna uygun olarak davranabiliriz, davranmalıyız.”

Saygıyla,

Yrd. Doç. Filiz ADIGÜZEL TOPRAK

Genel Yayın Yönetmeni / Editor-in-Chief



Prof. Dr. Ertan Yılmaz'ın ardından... Saygıyla anıyoruz...

Hocamızı; Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Film Tasarımı Bölümü başkanı Prof. Dr. Ertan Yılmaz'ı 17 Aralık 2016 Cumartesi günü yaklaşık bir yıldır mücadele ettiği hastalığı sonucu kaybettik. Bu erken veda Ertan Yılmaz'ı az ya da çok tanıyan herkes için tarifi zor bir acıya neden oldu.

Bölümümüz için yalnızca bir başkan, bir hoca değildi o, bir yol gösterici ve bir yol arkadaşıydı. Yalnızca engin birikiminden değil çok farklı kesimden yüzlerce insanı onun dostu kılan kişiliğinden de çok şey öğrendik. 19 Aralık 2016 günü hocamız için fakültemizde düzenlenen anma töreni sırasında Özdemir Nutku sahnesi bu sebeple hınca hınç doluydu. Tören sırasında söz alan herkes – öğrencileri, hocaları, çalışma arkadaşları, dostları, aynı toplumsal amaçlar için omuz omuza durduğu insanlar– kâh gözyaşlarıyla kâh gülümseyerek ona dair sınırsız hikâyeler anlattılar.

Hocamız Prof. Dr. Ertan Yılmaz 20 Ağustos 1963'te Samsun'da dünyaya geldi. 12 Eylül döneminde siyasi nedenlerle Mamak Hapishanesi'nde kaldı. 1982 yılında DEÜ, GSF Sinema-TV bölümüne giren ve 1987'de mezun olan Ertan Yılmaz aynı bölümde Yüksek Lisans ve Doktora programlarında eğitimini sürdürdü. 1991 yılında araştırma görevlisi olarak çalışmaya başladı. 1985 yılında Türkiye İşçi Sendikaları Konfederasyonu'nun düzenlediği bir mitinge katılması nedeniyle tekrar tutuklandı ve kısa bir süre daha tutuklu kaldı. 1996 yılında doktor, 1998 yılında doçent, 2004 yılında da profesör oldu. Hayatını kaybettiğinde Film Tasarımı bölüm başkanı ve öğretim üyesi olarak çalışmaktaydı. Birlikte ortak kitap çevirilerine de imza attıkları, Fakültemiz öğretim üyesi ve Geleneksel Türk Sanatları Bölüm başkanı Prof. Dr. Nuray Yılmaz, Ertan Hocamızın hem özel yaşamında hem de akademik yaşamında en büyük destekçisi ve hayat arkadaşıydı.

Engin bilgisiyle birçok sinema profesyoneli ve akademisyen yetiştiren Ertan Yılmaz'ın öğrencilerinin ilgiyle takip ettiği dersleri arasında '*Kitle İletişim Kuramları*', '*İletişim Toplumbilimi*', '*Sinema, İdeoloji ve Politika İlişkileri*', '*Toplumbilimsel ve Estetik Açından Film Çözümlemeleri*' bulunmaktadır. Derslerinde özellikle takip ettiği izlekler ideoloji, politika ve sinema ilişkisiydi. Faşizm, kapitalizm, kültür endüstrisi ve bunların sinema ile olan ilişkisi akademik hayatı boyunca derin bir anlayışla araştırdığı, öğrettiği, tartıştığı konular arasında yer aldı. Marksizm, Frankfurt Okulu, Bertolt Brecht, Walter Benjamin, Louis Althusser referansları arasında başta geliyordu. Ayrıca Yılmaz, öğrencilerine modernist sinemaya dair temel bilgileri aktararak sinemaya bakış açılarını değiştirip zenginleştiren değerli bir öğretim üyesi oldu.

Bilginin ve üniversitenin toplum yararına olması gerektiği inancıyla birikimini, toplumun farklı kesimlerindeki dernekler, kültür sanat kurumları, demokratik kitle örgütleri ve gençlik örgütleri ile özveriyle paylaştı.

Birçok gazetede, dergide, akademik yayınlarda ve kitaplarda makaleleri ve bölümleri olan Ertan Yılmaz, Sinema, İdeoloji, Politika adlı kitaba yazdığı "Sinema ve İdeoloji İlişkileri Üzerine" başlıklı bölümde¹ şöyle diyor:

Bugün her alanda olduğu gibi sinemada da mücadele sürmektedir. Kültür bir düzeyde ideolojiyi yaşama biçimimizdir; ama başka bir düzeyde de bu biçimi bilinçli olarak tercih edebiliriz. Bize öğretildiği biçimiyle bizden yapmamız istenen reddedip kendi tercih(ler)imizi savunarak bunları yaşamaya çalışabiliriz. Belki her yana yayılmış olan ideolojiden kaçamayız ama kendi ideolojik konumumuzu seçebilir ve mümkün olduğunca buna uygun yaşayabilir;

üretimde bulunabilir, örneğin filmler çekebilir, film eleştirileri yazabiliriz. Anlamın bakış açısının, dünya görüşünün reddedildiği, gelip geçiciliğin, anlamsızlığın, gayri-ciddiliğin ve cehaletin egemen olduğu günümüz dünyasında anlam üreten, bakış açısına ve dünya görüşüne sahip birey(ler) olarak düşünüp buna uygun olarak davranabiliriz, davranmalıyız.

Yalnızca bir hoca değildi, bir yazar ve velut bir çevirmendi. Kitapları, makaleleri ve çevirdiği onlarca kitapla sinema öğrencileri, akademisyenleri ve bağımsız araştırmacılar için devasa bir sinema kitaplığı yarattı. Hocamızın yayımlanan kitapları şunlardır:

- Amerikan Sinemasında Savaş ve Vietnam Filmleri (Antrak Yayınları, 1997: İstanbul)
- 1968 ve Sinema (Kitle Yayınları, 1997: Ankara)
- Avrupalı Yönetmenler (ortak kitap, Kitle Yayınları, 1997: Ankara)

Çok çeşitli yayınevlerine kitaplar çeviren Ertan Yılmaz, çevirdiği kitapları içeren aşağıdaki listeden de görülebileceği üzere, sinemayla ilgilenen herkesin kitaplığına en az bir kitapla konuk olmuştur:

- Jean-Luc Godard – Konvansiyonele Karşı Modernist Sinema (derleme çeviri, Ankara, 1993: Gece Yayınları)
- Kutsal Olmayan Savaş, İslamcı Terör, John L. Esposito (Nuray Yılmaz ile birlikte, Oğlak Yayınları, İstanbul: 2002)
- Yalnızlık Sineması, Robert P. Kolker (Öteki Yayınları, Ankara, 1999)
- Bir Film Nasıl Okunur?, James Monaco (Oğlak Yayınları, İstanbul: 2002)
- Hitchcock Sineması, Robin Wood (Kabalıcı Yayınevi, İstanbul: 2004)
- Sinema ve Devrim, James Roy MacBean (Kabalıcı Yayınevi, İstanbul: 2006)

- Yeni Dalga, James Monaco (+1 Yayıncılık, İstanbul: 2006)
- Senaryo Yazarları İçin Psikoloji, William Indick (Yeliz Taşkan ile birlikte, +1 Yayınları, İstanbul: 2007 – Agora Yayınları, İstanbul: 2011)
- Story: Senaryo Yazımının Özü, Yapısı, Tarzı ve İlkeleri, Robert McKee (Nuray Yılmaz ve Fatih Kınalı ile birlikte, Plato Yayınları, İstanbul: 2007)
- Değişen Bakış – Uluslararası Sinema, Robert Kolker (De Ki Yayınları, Ankara: 2010)
- Modernizmi Seyretmek – Avrupa Sanat Sineması, Andras Balint Kovacs (Ankara, Dipnot Yayınları: 2011)
- Godard – Sanatçının Yetmiş Yaşında Bir Portresi, Colin McCabe (Dipnot Yayınları, Ankara: 2011)
- Filmde Yöntem ve Eleştiri, Derleme (De Ki Yayınları, Ankara: 2011)
- Politik Film: Üçüncü Sinemanın Diyalektiği, Mike Wayne (Yordam Kitap: 2011)
- Caligari'den Hitler'e Alman Sinemasının Psikolojik Tarihi, Siegfried Kracauer (De Ki Yayınları, Ankara: 2011)
- Sinemayı Anlamak – Marksist Perspektifler, der. Mike Wayne (De Ki Yayınları, Ankara: 2012)
- Film Sanatı: Bir Giriş, David Bordwell ve Kristin Thompson (Emrah Suat Onat ile birlikte, De Ki Yayınları, Ankara: 2011)
- Sinemanın Tüm Öyküsü, der. Philip Kemp (Nuray Yılmaz ile birlikte, Hayalperest Yayınları, İstanbul: 2014)
- Başlangıcından Günümüze Fransız Sineması, Rémi Fournier Lanzoni (Küre Yayınları, İstanbul: 2015)
- CIA ve Hollywood, Tricia Jenkins (Matbuat Yayın Grubu, İstanbul: 2015)

Ertan Hocanın genç yaşıta aramızdan ayrılışının yarattığı keder, yaşasaydı sinemamızın ve kültürümüzün onun bilgeliğinden neler öğrenebileceğini düşündükçe artmakta. Geride kalanlar için en büyük teselli ise Ertan Yılmaz'ı öğrencisi, meslektaşı, dostu olarak tanıma fırsatını yaşamış olmaktır. Ertan Yılmaz'ın anısına sahip çıkmak demek; en az onun kadar disiplinle, sevgiyle, akademik ahlak ile çalışmak ve üretmektir.

Notlar

- 1 SineMasal Yazılar 1, Nirengi Yayınları, Ankara: 2008.

Sanat Sosyolojisi Üzerine: Belirli Kavramsal Gerilimler ve İkilikler

Koray DEĞİRMENCİ*

Özet

Bu makale sanat sosyolojisi ile sanat yazını arasındaki disiplinler sınırlardan ve sanatın farklı tariflerinden kaynaklanan temel bir kavramsal ve metodolojik gerilimden yola çıkmaktadır. Bu makale, sanat sosyolojisi alanına giren yaklaşımları ele almaktan ziyade birbiriyle bağlantılı iki temel iddia üzerinde temellenmektedir. Makalenin ortaya koyacağı birinci iddia sanatın Arthur Danto tarafından yapılan ontolojik tanımından esinlenilerek bir imge olarak tanımlanabileceği iddiasıdır. Bir imge olarak kavranan sanatın sadece sanat üzerine felsefi ya da estetik düşünümü değil sanatın sosyolojisini de derinden dönüştürebileceği ise ikinci iddiayı oluşturmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Sanat, Sanat Sosyolojisi, Sanat Eseri, İmge, Estetik.

On the Sociology of Art: Pointed Conceptual Tensions and Dualities

Abstract

This article explores a conceptual and methodological tension between the sociology of art and art literature that emerges from their respective disciplinary boundaries and different conceptualizations of art. Rather than addressing particular theories pertinent to the sociology of art, this work examines two interrelated arguments. The first is that art can be regarded as an image, a claim inspired by a specific ontological definition of art from Arthur Danto. Second is the claim that the conception of art as image shall radically transform not only the aesthetic accounts of art but also the sociology thereof.

Keywords: Sociology of Art, Artwork, Image, Aesthetics.

Giriş: Sanat Sosyolojisi ve Sanat Yazını

... Dengesini bir şekilde buluyordu. Tuhaf bir denge, ama denge de budur. Yani denge, yengecin bize göre, bizim estetik duygularımıza hitap edecek şekilde dengeli yürümesi değildir; o onun dengesidir. Ama bunun ardında, bizim duyularımızda uyandırdığı etkilerden birisi, tuhaf bir sempati etkisidir, bir yengeçten nefret edemezsiniz (Ulus Baker, 2014: 80).

Pierre Bourdieu (1993: 139), sosyoloji ile sanatın iyi geçinemediklerini iddia etmişti. Bourdieu'nun iddiası aslında sanat sosyolojisi ile sanat yazını arasındaki temel gerilim noktalarından birisine yaslanmaktadır. Bourdieu sanat çevresinin ve sanatçıların, yaratılmamış yaratıcının biricikliğine olan inançtan müteşekkil olan sanat alanına yönelen her tehditten rahatsız olduklarını belirtir. Sosyolog anlamak, açıklamak ve bulgularının analizini yapmakla adeta bu tehditin somutlaştırılmış bir ideal pratiğini sunar. Bu bir anlamda büyübozumunu, indirgemeciliği ve kutsala saldıran bir tür kabalığı içerir. Sosyolog, “Voltaire'in tarihten kralları defetmesi gibi sanat tarihinden sanatçıları söküp atmaya çalışan” kişidir (Bourdieu, 1993: 139). Sanatın halesini borçlu olduğu mesafenin (Benjamin, 1968) ve bu mesafenin varlığının kaynağı olan büyüün ve gizemin ‘realist’ bir açıklama pratiği ile ortadan kaldırılması söz konusu tehdit. Bu durum, aşık olunan kişinin biricikliğini oluşturan unsurların genel bir örüntünün bir başka örneği ya da devamı olarak görüldüğünde sıradanlaşması ve aşkın metafiziğinin sona ermesi gibidir. Walter Benjamin'in sanat eserinin biricikliğinden kaynaklanan sihirli ve doğüstü güç olarak tanımladığı hale (aura) kavramı bir anlamda eserin zaman ve mekandaki biricik mevcudiyetinin bir tezahürüdür. Bu, sanat eserini otantik kılan unsurdur. Buradaki bağlamda sanat alanının tehdit olarak gördüğü sosyoloji pratiğini, zaman ve mekana gömülü biricikliği, altında açıklama arzusu bulunan bir örüntü arayışı içinde eritmeye çalışan bir pratik olarak anlayabiliriz.

Burada beliren gerilimin *l'art pour l'art* (sanat sanat içindir) ilkesi ile yakın ilişkisini hissetmemek neredeyse imkansız gibi. Sanatın özerk bir alan olarak belirlediği ve hemen tüm sanat-dışı gibi görünen öğelerin sanatın ken-

dine yeterliliği kavramında dışarıda bırakıldığı bu konum, sanat sosyolojisinin neredeyse meşruluğunu sorgulayan bir konumdur. Hauser (2011: 313-317), bu konumun sanat eserini bir kapalı sistem diğer bir deyişle bir tür mikrokozmos olarak gördüğünü, sanat eserinin bu ilkeyle belirlenen sınırlarına yönelik her girişim biçiminin ve ihlalin sanat eserinin bu doğasını zedelediğine inandığını söyleyecekti. Bu konum sanat eserinin duyumsallığını tek ve nihai amaç olarak tanımlamakta, sanatsal yaratımı ‘dışsal’ etkenlerle açıklayan girişimlerin sanata içkin biçimsel yapıyı açıklayamadığını ve hatta bu yapıyı daha da gizlediği ve tahrif ettiği iddiasındadır. Eserlerinin salt yaratıcısı olan Romantik bir sanatçı nosyonuna dayanan bu anlayış “formu ... sanatsal yapıdan keskin bir biçimde ayırmakta ve formun indirgenemez, başka bir biçime dönüştürülemez ve değiştirilemez bir şey” olduğunu iddia etmektedir (Hauser, 2011: 316).

Ancak şaşırtıcı bir biçimde sanat tarihi ve estetik alanının özerk bir alan olarak belirmesini takip eden dönemde, 18. ve 19. yüzyıl erken dönem ilgili yazınının yoğun bir sosyolojik vurguya sahip olduğunu görmekteyiz. Jeremy Tanner (2003: 6-7), tamamen sanat tarihi ve estetiğe odaklanan veya sanat alanına değinen J. J. Winkelmann, Voltaire, Montesquieu, Comte de Caylus gibi figürlerin çalışmalarına referans vererek, bu dönemi temel vurgusu sanat ve toplum arasındaki ilişki olan ve sanatı toplumun yansıması gibi gören bir yazının baskın olduğu bir dönem olarak tarifler. Benzer bir çerçevede, Nathalie Heinich (2013: 25), estetik dışı belirlenim fikrinin ortaya çıkışını felsefeden bazı figürlerle örnekler. Hippolyte Taine 1865'de sanatın ırka, çevreye, zamana bağlı olarak değiştiğini belirterek, sanat yapınının bağlama, geleneklere ve moral atmosfere göre belirlendiğini söyleyecektir. Kuşkusuz sanat tarihi ve estetik yazınının tarihi bu yazının sınırlarını ve amacını aşılıyor. Ancak şu şekilde bir saptama yapmamız için yeterli dayanaklarımız var gibi görünmektedir: Batı'da 17. yüzyıldan itibaren giderek hız kazanan sanatın sekülerleşmesi ve kendine ait bir pazar oluşturma sürecini takiben, önce Aydınlanmanın da etkisiyle estetik değerler dışında toplumsal etkileşim, iktidar yapısı, coğrafi özellikler, ekonomik yapı, sembolik formlar gibi dışsal olarak nitelendirilebilecek bir takım nedensellik kaynaklarına vurgu ilgili yazına

hâkim olmuştur.¹ Ancak sanat, sekülerleşmesinin de etkisiyle giderek daha fazla gelişen ve kendine ait bir gelenek oluşturan kurumsallaşma sürecine girdikçe ve kendine ait pazarla birlikte özerkleşme kazandıkça, estetik ve sanat tarihi sınırlarını dışsal olarak nitelendirilen alanlara kapatma eğilimine girmiştir. Bourdieu'nun yazının başında alıntılanan ifadesinde belirttiği gerilimin taraflarından birisi olan bu tür bir estetik ve sanat tarihi anlayışıdır.

Bu noktada beliren gerilimin temelinde sanatın ne olduğuna ilişkin bir ontolojik varsayımın yattığı ya da yatması gerektiği düşünülebilir. Sosyoloji ile sanat ya da daha doğrusu sanat sosyolojisi ile sanat yazını arasındaki ilişkiye odaklanmış bir yazıda bu meseleye odaklanmak biraz garip görünebilir. Aslında bu soruyu sanat tarihi ya da estetik alanına özgül bir soru olarak görme eğilimindeyizdir. Ancak sanat sosyolojisi için araştırma nesnesi haline dönüşen sanat kavramının kendisidir ve eğer salt pozitivizme ya da kaba bir belirlenimciliğe düşülmeyecekse, benimsenilecek konum bu tür bir ontolojik varsayımı en azından dikkate alması gereken bir Weberci anlama (*verstehen*) pratiğine öyle ya da böyle yaklaşmak durumundadır. Ancak, şaşırtıcı bir şekilde, sanat sosyolojisindeki farklı yaklaşımların genellikle araştırma alanı içerisinde görmedikleri bu önemli soru, bir başlangıç noktası teşkil edebilecek hatta sanatın sosyolojisinin niteliğini dönüştürebilecek güçte bir sorudur.

Sanat Nedir?

Kuşkusuz sanatın ne olduğu sorusunun herkesçe kabul edilebilir bir yanıtı yok. Sanat, tarih öncesi toplumlarda büyüden ayrılmayacak bir pratikken, Antik Yunan'da özellikle Eflatun'un düşüncesinde sistematik hale gelen tanım içerisinde mimesis ya da taklitle özdeş bir temsil aracıdır; Rönesans döneminde ancak münzevi bir dâhinin elinden çıkabilir; 19. yüzyılda modernitenin insanın üzerine yüklediği birey olma ya da kimlik nosyonunun bir dışavurumu ya da belirli bir perspektifin ifadesi haline gelmiştir. 20. yüzyıldan sonra ise, kavramsal sanatta olduğu gibi, içeriğin biçimin önüne geçtiği ya da konvansiyonel bir temsil kavramının problemlili hale geldiği bir pratiktir.²

Özgül bir alanda müthiş analiz örnekleri orta koysa-

lar da, ne “tabloları yapan onlara bakanlardır” (Heinich, 2013: 65) ifadesinde somutlaşan bir beğeni sosyolojisi ne de sanat yapıtını var eden ve onun kabul görmesini sağlayan karmaşık aktörler ağını, yani aracı süreçleri analiz eden mediasyon sosyolojisi burada aradığımız soruya bir yanıt veriyor. Bu özgül alan içerisindeki açıklamalar kendi başlarına değerli ise de, sanat nedir sorusuna verecekleri yanıt, sanatın salt zaman ve mekana göre değişen bir nosyon olduğu ve sanatın varlığını içsel niteliklerinden çok dışsal niteliklere borçlu olduğudur. Bu tartışmanın bu noktasında peşinde olduğumuz ontolojik bir sanat fikrine ya da sanatın ‘neliğine’ değinmeyen bir konumdur.

Kuşkusuz bu sınırlı bağlamda hemen her okuyucunun çok küçük bir çabayla erişebileceği farklı felsefi sanat tanımlarından söz edilmeyecek. “Sanat nedir?” sorusuna bağlamımız açısından en işe yarar ve tartışmayı geliştirici analiz ünlü Kuzey Amerikalı sanat eleştirmeni ve felsefeci Arthur Danto'dan (2014) gelmektedir. Daha önce geliştirdiği ve sanatın gerçeklikle ayırt edilemez olduğu iddiasına dayandığı ‘sanatın sonu’ (Danto, 1984) ve bir nesnenin ancak anlam ve cisimleşme ile sanat olabileceği (Danto, 2012) tezlerini gözden geçirdiği ve aslında sanat ile gerçekliğin görünürde aynı şey olabileceği, ancak farkların görünmez olabileceği iddiasını geliştirdiği metin (Danto, 2014: 59) tartışmamız açısından çok önemlidir. Danto temelde ontolojik bir sanat tanımının, yani biraz açarsak zaman ve mekân bağlamından bağımsız olarak birşeyi sanat kılanın ne olduğunu anlamaya çalışır. Bu soruyu Andy Warhol'un 1964 tarihli *Brillo Kutusu* çalışması üzerinden sorar: James Harvey'in tamamen ticari maksatla ve bir metanın (Brillo süngerlerinin) dağıtımı ve reklamı için ürettiği Brillo kutuları ile üretildiği materyal dışında görünürde hiçbir fark taşımayan Warhol'un Brillo kutularını ayıran nitelik nedir? (Danto, 2014: 48).³ Bu soruyu daha da karmaşılaştıran iki unsur vardır: Birincisi, Harvey'in kutusu da her ne kadar açıkça meta olsa da ve Warhol'un kutusu ile aynı anlama gelmese de sanat eseridir. İkincisi, aynen Marcel Duchamp'ın *Çeşme* (1917) isimli eseri gibi hazınesnelerden üretilmiştir. Her ne kadar Warhol'un kutusu buluntu olmasa da, kutuları Warhol kendisi üretmemiştir, bir atölyede ürettirmiştir. Warhol sıradan olanı ve hatta ticari olanı estetik olarak güzel bulsa da, Brillo kutuları

sergilendiğinde artık sıradan olanın yeniden sunumundan başka yeni bir anlam üretirler, artık başka bir sanat eseri haline dönüşmüşlerdir. Bu dönüşümü birazdan iddia edeceğim gibi nesne değil ‘imge’ olmalarına borçludurlar.

Danto (2014: 51), “bir nesneyi sanat eserine dönüştürenin, cisimleşmiş anlam olduğu” tespitini yapar. Bu tespit ontolojik bir sanat tanımı için gerekli ve yeterli bir koşul sağlamasa da, bir nesneyi sanat yapanın görünmez nitelikler olduğunu saptaması açısından önemli bir tespittir. Danto sanat anlayışı açısından tam karşısında durduğu formalist sanat analizinin temel metin olarak gördüğü Immanuel Kant’ın *Yargı Yetisinin Eleştirisi* eserinin belirli bir bölümünde kavramsallaştırılan sanat eseri fikri ile kendisinin fikri arasında bir benzerlik kurar. Danto’ya (2014: 118-129) göre, Kant’ın eserinin sonlarına doğru ortaya attığı ruh kavramı, bir üretim yetisi değil bir yargı yetisi olan beğeni kavramıyla ilişkisizdir. Bilişsel yetilerle de yakından bağlantılı olan ruh kavramı, estetik ve beğeni kavramlarından azade bir sanat kavramının ortaya çıkarılmasında analitik olarak temel önemdedir. Ruh, estetik fikirler öne sürme becerisini bildirir; onlar hakkında ya da onlarla nedensellik bağı içinde olan bir unsur değildir. Başka bir deyişle “soyut olarak idrak edilmeyen, duyular yoluyla ve duyular sayesinde tecrübe edilen” fikirlerdir (Danto, 2014: 123). Birazdan değinilecek olan Baker’in epigraf olarak alıntılanan gözlemi ile de uyumlu bir konumdur bu aslında. Danto’nun Kant’ta aradığı ve bulduğu şey sanatın görünmez nitelikleri sayesinde sanat olabilmesi ve sanatın estetik bir şey olmak zorunda olmamasıdır.

Sanatın algılanmasında genellikle sanatın bu görünmez ve ayırıcı niteliklerinin değil görünür niteliklerinin öne çıktığını söyleyebiliriz. Aslında “sanat nedir?” sorusuna verilen yanıtlarda sıklıkla Jean Paul Sartre’ın “içkinlik yanılması” dediği bir tür yanılma içerisine düşmemiz olasıdır.⁴ Sartre (2012: 5; 2009: 9), imgenin bir şey olarak varoluşun kavranması zor bir varlık kipi olduğunu, çünkü bu tür bir düşünme biçiminin tüm varoluş kiplerini fiziki varoluş modelinde yorumlama şeklindeki müzmin alışkanlığımızdan vazgeçmemizi gerektirdiğini söylemektedir. İmge üzerine imgeler oluşturmadan düşündüğümüzde, imgenin bir şeyin

niteliklerini imgeye atfetmeyip iki farklı alan, imgenin bir şey haline, imgenin alanını, kurarız. Bu şekilde imgeyi bir şey haline, imgenin olandan farklı bir varoluş düzlemine koyarız. Sartre (2004: 43) imgeyi bir şey olarak görme ya da “imgeleri şeylerle aynı düzleme koyma” durumuna “içkinlik yanılması” adını vermektedir. John Lechte (2012: 108), Sartre’ın hayli karmaşık pozisyonunu şu şekilde açıklamaya çalışıyor: İmge algının sonucu oluşmaz; bir resmi algılarken önümüzdeki maddi gerçekliği, örneğin kanvas ve boyayı, algılarız. İmgede ise resim görülen/algılanan değildir; resmin içeriğini mevcut kılan bir araçtır. İmge şeffaflıkla (saydamlık), algılama ise, en azından bir dereceye kadar, opaklıkla nitelendirilebilir. Öyleyse imge, imgenin bütünlüğe bir temas kipine dönüşmektedir; bir ‘şey’ değildir; maddi bir şeye dönüşen bir şey imge olamaz. Lechte ekler: Algıdan farklı olarak imge kısmi değildir, bir bütünü verir. Mesela bir kupa algısı onun görünmeyen kısımlarına ilişkin bir bilgi vermezken, kupa imgesi kupa kendisidir.

Sanatın görünmeyen ile ilişkisi ve konvansiyonel estetiğin unsurlarının kurucu bir öge olarak sanat alanından, kategorik olmasa da büyük ölçüde, dışlanması bizi Martin Heidegger’in sanat kavramına götürüyor. Bu sınırlı alanda kuşkusuz Heidegger’in sanat eserinin kökenine ilişkin açıklamaları detaylıca yer almayacak.⁵ Ancak özellikle Heidegger’in, sanat eserinde şeysel unsur, yani onun terimleriyle söylersek otantisitenin üzerine inşa edildiği ve medyum olarak kavrayabileceğimiz alan, ile sanat eserinin varlığı arasındaki ilişkiye dair söyledikleri bu noktada bahse değerdir. Heidegger, Platoncu bir mimesis ya da sanat kavramını reddediyordu. Platon sanat yapıtını deneyimizdeki şeylerden çıkan imgeler olarak görmekteydi ancak bu imgeler hakikatle bağı anlamında ikincil dereceden ve dolayımıydı. Basitçe kopyaydılar.⁶ Heidegger’e (2001a: 36) göre ise sanat yapıtı, “verili bir zamanda bulunmakta olan belirli bir bütünlüğün yeniden üretimi olamaz; tam tersine sanat yapıtı şeyin genel olagelen-varolmasının [*wesen*] yeniden üretimidir”.⁷ Bu şekilde görüldüğünde sanat yapıtı, gerçekliğin doğru bir temsili olduğu için değil, hakikat sanatın neden olduğu gizlenmemişlik içerisinde ortaya çıktığı için güzeldir. Dolayısıyla Heidegger için yapıtın bir şeyi estetik anlamda

nasıl temsil ettiğinin, yani bir şeyin temsil edilme hali ile o şeyin temsil edilme yolu arasındaki farkın önemi yoktur. Heidegger (2001b: 226), imgenin bir kopya olmadığını belirtir. Ona göre hakiki imge, görünür olanın görünmesini sağlayan ve dolayısıyla görünür olanın kendisine yabancı olan şeydeki görünmezi imgeleyen bir şeydir. Dolayısıyla şeylerin görünürlükleri bir kopyadan çıkarılmış bir şey olarak değil, imgelemimizle bağlantılı bir şey olarak kavranmaktadır.

Buradan yola çıkarak şöyle bir önerme getireceğim: Sanat eserinin yorumlanması ya da anlaşılması içkinlik yanılsamasına düşmeden imge üzerine düşünmeyi gerektiriyorsa, sanat eserinden öte sanatın neliğini yani ontolojik niteliğini kavramak da sanatın bir kavram olarak kendisinin bir imge olarak düşünülmesini gerektirmektedir. Kuşkusuz, bir imge olarak sanat kavrayışındaki imge nosyonu hakikate ilişkin dolaylılığı ve ikincilliği ile kavranan ve kopyadan ibaret bir Platoncu imge kavramı ile değil, Heidegger'in yukarıda alıntılanan ve kopya olmayan imge nosyonundan hareketle kurgulanan bir imge fikridir. Neyin sanat, neyin sanat olmadığına ilişkin tartışmaların öncelikle açıklığa kavuşturması gereken nokta, imge ile şey arasında bir ayırım yapmak, bir başka deyişle bir imge olan sanat eserini medyumla karıştırmamaktır. Epigrafta alıntılıdığımız Baker'in yengeç yürüyüşünde somutlaşan dengesi bir sanat imgesi içerir; bizden ötekiliğiyle yeterince ve gereğince uzaktır. Ama henüz bir cisimleştirilmiş anlam bulamadığı için bu imge bir sanat eseri değildir. Ancak bu imge farklı biçimlerde cisimleşebilir, kendisiyle alakasız gibi görünen farklı 'yüzeylerde' varolabilir ve bambaşka imgelerle birleşebilir. Danto'nun sanatla düş arasında kurduğu ilişki, sanatın bir imge olarak tasarlandığı bu düzlemde tekrar anlaşılabilir. Danto'nun (2014: 58), sanatı 'gündüz düşleri' olarak tanıması yine sanatın görünmez niteliklerinin ayırıcılığı ve salt estetik (ve özellikle formalist) bir sanat kavrayışının reddi ile ilişkilidir.

Toplumsal bir Olgu olarak Sanat

Sanat sosyolojisi ve sanat yazını arasındaki gerilime dönersek, bu iki farklı söylem alanının sanatın ele alınışında kendi kuramsal ve metodolojik sınırlarını belirli bir muha-

fazakarlık içinde savunduğunu rahatlıkla gözlemleyebiliriz. Sanat sosyolojisi alanının genel bir eğilimi sanat eserinin üzerindeki gizem perdesini söküp atmak ya da sanat eserini değer ya da ideolojiye indirgemek ise, çoğu sanat tarihçisi de sosyolojiyi fazlasıyla genellemeci ve belirlemeci bulmakta⁸ ve tüm vurguyu sanat eserinin içsel niteliklerine yapmaktadır. Ancak belki de temel sorun sanatın sosyolojik açıdan diğer toplumsal olgular gibi incelenip incelenemeyecek oluşudur. Bu alt başlıktaki 'toplumsal bir olgu' betimlemesi beylik bir şekilde salt sanatın toplumsal bir olgu olduğu düşüncesini içermiyor elbette. İçinde bir soru barındırıyor: Diğer toplumsal pratiklerin, yapıların ve kurumların sosyolojik analizinin onların kendine özgü alanlarını yadsımadığı büyük ölçüde kabul edildiği halde (her ne kadar mikro sosyoloji analizleri genelleştirici analizlere ilişkin bu tür bir yargıda bulunsa da), neden sanatın sosyolojik incelemesi sorunlu olduğu ya da sanat alanının özgüllüklerine karşı kör bir bakış sunduğu yönünde eleştirilere maruz kalıyor?

Kuşkusuz bu sorunun, estetik boyutun sanatın kurucu ögesi olması ile doğrudan ilişkisi var. Örneğin, sanat hakkındaki deneyimlerimiz ve yargılarımızın analizinde estetik değerlendirmeyi neredeyse tamamen dışlayan ve hatta sanat hakkındaki estetik yargılarımızın sanat eserlerinin içsel niteliklerinden değil toplumsal statü kavramından kaynaklandığını belirten yaklaşımların (Bourdieu, 2015; Eagleton, 1984) doğrudan yukarıda bahsedilen eleştirilerin hedefi haline geldiğini görüyoruz. Ancak estetik niteliklerin sanatın toplumsal anlamlarının analizindeki yeri üzerine sanat sosyolojisi içerisinde farklı yaklaşımlar da mevcuttur. Örneğin Janet Wolff (1984: 7) bu konuda daha nötr bir konumu sahiplenerek güzellik veya sanatsal yetenek kavramı sorunsalının bu bağlamda nasıl bir yere oturacağına ilişkin bir yanıt olmadığını, ancak bu meselenin toplumsal ya da siyasi etkenlere indirgenemeyeceğini belirtmektedir. Ancak bu konunun onu, sanatın toplumsal üretiminde bazı form ya da tarzlara belirli bağlamlarda bazı gruplar tarafından değer atfedildiğini analiz etmesine engel olmayacağını belirtmektedir. Diğer yandan Wolff'un yaklaşımı, sanatın ontolojik tanımına ilişkin bir değini içermemektedir. Wolff'un estetik alanının önemini reddetmeyen, fakat bu alanı analizine katmayan nötr bir

durumu sahiplendiği söylenebilir. Sanat sosyolojisinin bir diğer önemli figürü Howard Becker (2013) ise sanat üretiminin estetik niteliklerle açıklanmasını açıkça reddetmese de, sanatsal üretimin gerçekleştiği toplumsal yapıları bu niteliklere hiç değinmeden analiz etmektedir. Temelde sanat dünyalarındaki aktörlerin arasındaki etkileşimi hayli etkileyici ve sistematik bir biçimde analiz ettiği eserinde, açıkça sanat üretiminin diğer herhangi bir üretim formuna benzediğini ve analizinin prensibinin estetikle değil toplumsal örgütlenmeyle ilgili olduğunu söylemektedir. Becker'ın (2013: 29) şu sözleri alıntılanmaya değerdir:

Bu yaklaşım [kendi yaklaşımını kastediyor], sanatı, yaratıcılığın açığa çıktığı ve toplumun temel niteliğinin kendini dışavurduğu daha özel bir şey olarak tanımlayan sanat sosyolojisindeki egemen geleneğe tamamen karşıt görünmektedir. Bu egemen gelenek, bir sosyal fenomen olarak sanatın analizinin merkezine, işbirliği ağlarından ziyade sanatçıyı ve sanat eserini koyar. Bu farkın ışığında, *benim yaptığım şeyin sanat sosyolojisi sayılmayacağını, daha çok sanatsal çalışma çevresindeki mesleklerin sosyolojisi olduğunu* söylemek mantıklı olabilecektir. Geleneksel bakış açısıyla tartışmayacağım [vurgu yazara aittir].

Becker'in bu sözleri gerçekten şaşırtıcıdır. Muhtemelen bu metinde sanat sosyolojisi yerine sanat yazını ya da sanat tarihi terimlerini koysak bir okuyucu olarak genel kabul gören bir metinle karşılaşmış olacağız. Ancak Becker, alanın öğrencileri açısından bugün sanat sosyolojisinin temel metinlerinden birisi olan bu metni mesleklerin sosyolojisi olarak nitelendirerek, aslında sanatın içsel niteliklerini belirten estetik boyutun sanat sosyolojisinin ayrılmaz bir parçası olduğu imasını yapmaktadır. Sanatçının öznelliğini estetik kavramlarla nasıl kurguladığı, bu özelliklerin işbirliği ağları üzerine etkisi, bu estetik boyutun yarattığı ve farklı işbirliği alanlarının birbirine karşıt, benzer ya da içiçe alanlar taşıyan biçimde konumlandırıldığı farklı söylem alanlarının tartışması, Becker'ın bu tür bir metodolojik tercihinin sonucu olan eserinde aranmaması gereken unsurlardır. Bu boyut hesaba katılmadan bu işbirliği ağlarının analizi mümkün mü? Bu ayrı bir sorun ve belki ayrı bir araştırmanın konusu. Ancak Becker'ın 'geleneksel' ya da 'egemen' sanat sosyo-

lojisi olarak gördüğü alanın bu yazının başında belirtilen gerilimin bir tarafı olan sanat sosyolojisi olmadığı çok açıktır.

Sanat sosyolojisinin, sanatı, üretildiği koşullar, aracı/üretici aktör ağları veya sınıf/statünün belirlendiği sosyo-kültürel koşullar tarafından belirlenen bir olgu olarak görüldüğü bir kuramsal çerçevede, sanatın toplumsal anlamları veya sanat aracılığıyla kurulan farklı etkileşim biçimlerinin gerçek anlamda anlaşılması mümkün değildir. Bu tür bir yaklaşım, kültürel üretim ve tüketimin çok daha makro ve kuşkusuz yeni boyutlarına ilişkin çok önemli ipuçları sunsa da, bu tür bir kapsayıcı bakış ya da bu kapsayıcı bakışın ön koşulu olan örüntü arayışı, estetiği, daha doğru bir deyişle burada ortaya konulduğu biçimiyle bir imge olarak sanat kavramını yok saymak yolunu seçecektir. İster meta üretimine dair çok kapsamlı bir sistem tahayyülünü amaçlasın, isterse araçlar, işbirliği alanları veya sanat dünyaları içinde hiyerarşik olarak konumlanan aktörlerin farklı kurucu rollerini analiz etmeye odaklansın, hiçbir yaklaşım sanatın bu imge özelliğine dayanan özelliğini, yani estetik ifade, sahiplenme ya da dışavurumun birbirine dönüşebilen, içiçe girebilen ve doğrudan aktörlerin tercih ve stratejilerini belirleyen boyutlarını hesaba katmadığında sanat dünyalarını hakkıyla kavrayamaz.

Sonuç

Sanat sosyolojisi ile sanat yazını arasındaki gerilim temelinde, sanat sosyolojisinin estetiği dışlama eğiliminde olduğuna dair bir saptama naif bir eleştiri olarak algılanmamalıdır. Belki de temel soru şudur: Estetiği, ya da daha doğru deyişle sanatın ontolojik bir tanımının getirdiği ve analizinde ayrı bir olgu olarak varolabilecek bir sanat olgusunu dışlamayan bir sanat sosyolojisi imkanı var mıdır? Bu tür bir sorgulayıcı pratik halen sosyoloji sıfatını taşıyor mu? Bu soruya verecek kesin bir yanıtım yok. Ancak temel çalışma alanlarımdan birisi olan müzik sosyolojisi alanının özgüllükleri ışığında değerlendirdiğim bazı kuramsal ve eleştirel konular, bir yandan imge olarak sanat kavramına ilişkin düşünceleri tekrar düşünmemi sağlıyor, diğer yandan da sanat sosyolojisinin sınırlarına ilişkin bir takım çelişkili boyutlar ortaya koyuyor. Örneğin, mü-

zik sosyolojisi alanında, belirli bir düzeyde müzik analizi içeren ya da doğrudan sesin ifade ettiği ve toplumsal olarak ifade sahaları bulunduğu alanlara dair analiz içeren yaklaşımların, diğer sanat türleri üzerine o türe özgü estetik araçların analizini içeren sosyolojik yaklaşımlardan daha yaygın olduğunu gözleyebiliriz. Bununla paralel biçimde, müzik sosyolojisi literatüründe müziğin estetiğini ele almayan veya daha spesifik olarak popüler kültür çalışmalarında müziğin doğrudan kendi estetik araçlarıyla ürettiği anlamları yok sayan bakış açılarının sanat sosyolojisinin diğer alanlarından çok daha keskin bir tonla eleştirildiğini görebiliriz. Müziğin belki de sanatlar içinde en soyut form olması, bir imge olarak kavranan sanat anlayışına en uygun form olarak müziği öne çıkarabilir. Belki de bu yüzden müzik sosyolojisine ilişkin literatür diğer tüm sanat sosyolojisi alanından daha fazla müziğin içsel anlamlarını kavrayamamakla eleştirilmiştir.

Örneğin, Türkiye'deki farklı müzik geleneklerinin (Roman, Sufi, Halk müziği gibi) küresel bir dünya müziği söylemine eklenme sürecini incelediğim çalışmamda (Değirmenci, 2013) saha çalışmasında edindiğim gözlemler beni kuramsal olarak Bourdieucu bir alan nosyonunu ve mediasyon süreçlerini de hesaba katmaya götürmüştü. Ama bu farklı söylem alanlarının içindeki estetik farkları ve daha ötesi birbiriyle alakasız gibi görünen farklı estetik formların içiçe girdiği ve bazen de yanyana duracağını düşündüğümüz formların çatıştığı dinamik bir toplumsal alanı görmemek anlamına gelmiyordu. Çoğu kişi için dünya müziği fenomeninin bu karmaşık dinamiklerinin tartışılması gereksiz olabilir. Bu belki de sanat sosyolojisinin en kaba biçimlerinden birisidir. Bu bakış açısına göre dünya müziği kategorisi kapsayıcı bir sistemin ürettiği, o sınırlar dışında birşey ifade etmeyecek olan ve estetik terimleri de bu sınırlar tarafından tamamen belirlenen bir alandır; bu alanın örgütlenmesi, metalaşma süreci ve piyasa dinamikleri dışında anlaşılacak bir tarafı yoktur. Ancak, alanın içerisine girildiğinde bu alanın, farklı aktörlerin kendi müzikal öznelliklerini estetik veya doğrudan kimliğe bağlı (etnisite, ruhanilik, yerellik, vs.) bir takım söylem alanları içinde inşa ettikleri, yer yer bu söylem alanlarıyla bağdaşmayan estetik tercihlerde bulunduğu bir alan olduğunu, aynı zamanda, Bourdieu nun terimleriyle

söylersek, kültürel ve sosyal sermayeyle ilişkili unsurların da bu dinamiklerle karşılıklı belirlenim içinde olduğu bir alan olduğunu görüyoruz. Buna kuşkusuz çok daha makro etkileri, yani piyasayla doğrudan belirlenen küresel dünya müziği söylemlerinin ve aracı aktörlerin de etkisini ekleyebiliriz. Sanata 'dışsal' gibi görünen bu olgular herhangi bir 'alandaki' belirli bir yapıtın estetik terimlerle kavramsallaştırılmasını engellemez. Eğer bu dışsal olgular yapıtın ifade gücünü ya da anlam üretme alanını anlamamıza engel oluşturuyorsa, bu durumda bir 'sosyolojizmden' ve kaba belirlenimcilikten bahsetmek mümkün olabilir. Daha da ötesi, o çalışmada kısmen uygulamaya çalıştığım gibi, diğer bir alternatif bakış açısı bu 'dışsal' olguların kendisini birer estetik oluşturucu öge olarak okuyabilir. Yani görelili belirlenim kavramının ifade ya da anlam üretme gücünü olumsuzlamadığı bir anlama düzeyinden bahsediyorum. Her ne kadar toplumsal koşullar ve sınırlılıklar belirli bir alanda önemli belirleyici roller oynasa da, aktörlerin estetik tercihler de dâhil olmak üzere görelili özerklik içeren bir alan içerisinde eylediklerini söyleyebiliriz. Bu alanın sınırları, düzlemin özgüllüklerine bağlı olarak genişleyebilir veya daralabilir. Ancak sanat alanında bu alan içerisindeki pratiklerin önemli kısmı ancak estetiği dışlamayan tam aksine sanata ilişkin bir kavrayışla güçlendirilen bir analizle anlaşılabilir.

Sanatın sosyolojik incelemesi ya da daha doğru bir deyişle sanat sosyolojisinin burada belirtilen gerilimin taraflarından birisi olan türünün sanat alanının özgüllüklerine ilişkin kayıtsız tavrı, günümüz sanatı bağlamında daha da kritik ve sorunlu hale gelmektedir. Estetik boyutun sanatın kurucu ögesi olması saptamasının çok ötesine giden sanatın bir imge olarak tanımı, estetik olmayan bir sanat düşüncesi imkânı ve sanatın ayırıcı niteliğinin görünmez unsurlar olduğu şeklindeki ikna edici kuramsal konum, günümüz sanatının, daha doğru bir deyişle modern sanat ve sonrasının sanatsal formlarının açıklanmasında felsefi bir üstünlüğe sahiptir. Günümüzde temsil problemini giderek sorunsallaştıran bir sanat anlayışı karşısında, sanatı temelde temsil alanı olarak gören ve en nihayetinde bu tartışmada belirttiğimiz Platoncu bir sanat kavramına dayanan bir sanat sosyolojisi, bahsedilen bu gerilim bağlamında daha da fazla eleştiriye açık hale gelmektedir.

Daha da ötesi, yüksek kültür ve popüler kültür arasındaki ayrımların giderek belirsizleştiği ve günümüzün temelde semboller ve göstergelerle işleyen (Lash ve Urry, 1994) ve metanın artık salt ekonomik olmaktan çıkıp kültürle birleştiği bir kültürel ekonomi (Jameson, 1991) sisteminde sanatın toplumsal anlamlarının ve onunla ilişkili üretilen yeni metaların halen bu Platoncu temsil kavramıyla anlaşılması mümkün görünmemektedir. Hayli sofistike biçimlerde işleyen, sembollerin ve göstergelerin üretimine dayanan günümüz sisteminde sanat eseri, kaba bir belirlenme dinamiğiyle ya da sınırları belirgin bir göstergeler alanı içerisinde kavranamaz. Bu üretim alanında sanatın ve sanat alanına bağlı diğer sembol ve göstergelerin ekonomik üretimi, ancak sanatın kurucu estetik öğeleri ve sanatın bir imge olarak tahayyülünün getirdiği karmaşık ilişki kurma ve yer değiştirme süreçleri analiz edilerek anlaşılabilir. Çünkü bu sembol ve gösterge biçimlerinin üretimi, sanat eserini kendisiyle alakasız gibi görünen söylem alanlarında yeniden üreterek, estetik kavramları yer değiştirmeye uğratıp bunlar arasında yeni ilişkiler kurarak işlemektedir. Bir anlamda modern sanat ve ötesinin sanat pratiğinin temel mantığını, ister üretim materyalinin konvansiyonel sınırlardan kurtarılmasında ister eklektik formların yeni estetik anlayışlar oluşturacak biçimlerde kullanılmasında olsun, benimsemektedirler.

Notlar

1 Kuşkusuz sanatın özerk bir alan olarak ortaya çıkmasının tarihsel kökleri bu yazının sınırlarını aşıyor. Ancak bu noktada Larry Shiner'ın (2013: 255) gözlemi bağlamımız açısından aydınlatıcıdır. Shiner'a göre, 18. yüzyılda giderek daha fazla belirginleşen güzel sanatların özerk bir alan olarak ortaya çıkışı, Fransız Devrimi'nin sanatlarla toplumsal ve siyasal hayatı birleştirme çabasının başarısızlıkla sonuçlanması üzerine giderek "sanat sanat içindir" ilkesini ve beraberinde giderek kökleşen sanat ve zanaat ayrımını harekete geçirmiştir. 19. yüzyılda ise bu sürecin somutlaştırılmış bir ideolojik varsayımının egemen olduğunu görmek mümkündür. Artık sanat bağımsız ve ayrıcalıklı bir hakikat ve yaratıcılık alanıdır.

2 Arthur Danto'ya (2014: 16) göre Platon'un temelde taklit kavramına dayanan sanat tanımı, taklitin aslına uygunluğunun da dereceleri olduğu için, artık sanatın

görünüşteki özünü tanımlayamaz hale gelinceye dek, yani 20. yüzyılın başlarına kadar, geçerliliğini sürdürmüştür. Burada yapılan ayırım, Danto'nun yapmaya çalıştığı gibi temsil nosyonuna dayanan bir kategorik ayırmadan ziyade, bu kategorik ayırım kabul edilse bile sanat pratiğinin toplumsal somutlaştırmaları açıkça gözlenen farklı görüngülerine ilişkindir. Danto'nun burada not etmeden geçemeyeceğim bir gözlemi, her ne kadar bu bağlamın sınırlarını aşsa da, konuyla yakından ilgili okuyucu için ilginç bir tartışma konusu olabilir. Danto (2014: 18) görsel sanatlarda 'şeffaflık' kavramı temelinde 20. yüzyılın başlarında sanat tarihinde yaşanan bir devrimden söz etmektedir. Danto'nun bağlamında şeffaflık kavramı temsil kavramı ile beraber düşünülmelidir. Başka bir çalışmamda, Danto'nun bu bağlamda bahsettiği şeffaflık kavramını fotoğraf bağlamında ancak daha genel olarak sanatlara ilişkin tartışılabilir şekilde ve modern görme söylemleri üzerinden ele almıştım. Bu tartışma için bkz. Değirmenci (2016), 2. ve 3. Bölüm.

3 Arthur Danto'nun tamamen *Brillo Kutusu* üzerine odaklandığı kitabı dilimizde çok kısa bir süre önce yayınlanmıştır. Bkz. Danto (2016).

4 Sartre'ın bu önemli kavramı fotoğraf üzerine bir çalışmamda (Değirmenci, 2016: 233-235), medyum ve imge arasındaki ayrımı netleştirirken yine önemli bir uğrak noktası olmuştu. Burada Sartre'ın kavramını bu çalışmamdaki ilgili bölümden faydalanarak açıklığa kavuşturuyorum.

5 Heidegger'in sanat eserine ilişkin görüşlerine ilişkin tartışmam için okur bir diğer çalışmamda bakabilir: Değirmenci (2016: 141-148).

6 Bu anlayışın somutlaştırımını diyaloglarda görmek için, yer sınırlılığından burada alıntılar istemediğim Sokrates'in uzunca söylevine bakılabilir (Platon, 1988: 319).

7 *Wesen* kavramı çoğu İngilizce çevirinin tersine essence (öz) olarak çevirilmemiştir. *Wesen* bir şeyin varolmasını sürdürmesi, süregiden olma, şeyin olagelen-varolması anlamına geliyor. Heidegger, özcülüğü reddeden bir düşünür olarak öz kavramını kullanmamaktadır.

8 Ünlü sanat tarihçisi Ernst H. Gombrich (1979: 132) "ekonomiden psikolojiye tüm sosyal bilimlerin sanat tarihinin hizmetçisi olarak görev yapması gerektiğini" söylerken bu bakış açısının en uç noktasını temsil etmektedir.

Kaynakça

- Baker, Ulus (2014). *Sanat ve Arzu*, ed. Tansu Açık, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Becker, Howard S. (2013[1982]). *Sanat Dünyaları*, çev. Evren Yılmaz, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Benjamin, Walter (1968[1936]). "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction." *Illuminations*, ed. Hannah Arendt, çev. Harry Zohn, New York, NY: Schocken Books.
- Bourdieu, Pierre (1993[1980]). *Sociology in Question*, çev. Richard Nice, London: Sage Publications.
- (2015[1979]). *Ayırım: Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi*, çev. Derya Fırat Şannan ve Ayşe Günce Berkkurt, Ankara: Heretik.
- Danto, Arthur (1984). *The Death of Art*, New York, NY: Haven Publications.
- (2012). *Sıradan Olanın Başkalaşımı*, çev. Özge Ejder ve Esin Berktaş, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- (2014). *Sanat Nedir?*, çev. Zeynep Baransel, İstanbul: Sel Yayınları.
- (2016). *Brillo Kutusu: Post-Tarihsel Perspektiften Görsel Sanatlar*, çev. Can Kayaş, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Değirmenci, Koray (2013). *Creating Global Music in Turkey*, Lanham, MD: Lexington Books.
- (2016). *Fotoğrafın İmgeleri: Temsil, Gerçeklik ve Dijital Çağda Fotoğraf*, İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Eagleton, Terry (1984). *The Ideology of the Aesthetic*, Oxford: Blackwell.
- Gombrich, Ernst H. (1979). *The Sense of Order, A Study in the Psychology of Decorative Art*, The Wrightsman Lectures, Oxford: Phaidon Press.
- Hauser, Arnold (2011[1982]). *The Sociology of Art*, New York, NY: Routledge.
- Heidegger, Martin (2001a[1960]). "The Origin of the Work of Art." *Poetry, Language, Thought*, çev. Albert Hofstadter, New York: Perennial Classics.
- (2001b[1951]). "[...] Poetically Man Dwells [...]." *Poetry, Language, Thought*, çev. Albert Hofstadter, New York: Perennial Classics.
- Heinich, Nathalie (2013[2001]). *Sanat Sosyolojisi*, çev. Turgut Arnas, İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Jameson, Fredric (1994[1991]). *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantiği*, çev. Nuri Plümer, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Lash, Scott ve Urry, John (1994). *Economies of Signs and Space*, London: Sage.
- Lechte, John (2012). *Genealogy and Ontology of the Western Image and its Digital Future*, New York, NY: Routledge.
- Platon (1988). *IV. Kitap*, çev. Sabahattin Eyüboğlu ve M. Ali Cimcoz, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Sartre, Jean-Paul (2004[1940]). *The Imaginary: A Phenomenological Psychology of the Imagination*, çev. Jonathan Webber, New York, NY: Routledge.
- (2009[1936]). *İmgelem*, çev. Alp Tümertekin, İstanbul: İthaki Yayınları.
- (2012[1936]). *Imagination*, çev. Kenneth Williford ve David Rudrauf, New York, NY: Routledge.
- Shiner, Larry (2013[2001]). *Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi*, çev. İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Tanner, Jeremy (2003). *The Sociology of Art: A Reader*, New York, NY: Routledge.
- Wolff, Janet (1984). *The Social Production of Art*, New York, NY: New York University Press.

Beral Madra'nın Küratöryal Pratikleri ve Türkiye Sanat Ortamına Katkısı

Yıldız ÖZTÜRK ÖTKÜNÇ*

Özet

Türkiye'nin ilk kuşak küratörleri arasında yer alan Beral Madra, 1980'lerin başından itibaren özel ve kamu kurumlarıyla işbirliği içerisinde, ulusal ve uluslararası düzeyde birçok sanat kurumunda sergiler düzenlemiş; bienal gibi büyük sanat etkinliklerinde küratörlük yapmıştır. Küratörlük yapmaya başladığı ilk dönemden günümüze kadar, küratörlüğü tam zamanlı bir meslek olarak icra eden Madra'nın, 80'lerden sonraki diğer küratör kuşakları için önemli bir aktör olduğu söylenebilir. Bu çalışma, Madra'nın, küratöryal pratiklerini dönemselleştirme girişiminin yanı sıra Türkiye'deki küratörlük çalışmalarına da bir giriş yapmayı amaçlamaktadır.

Anahtar Sözcükler: Küratörlük, Beral Madra, Sergileme, Çağdaş Sanat.

The Curatorial Practices of Beral Madra and her Contribution to Turkey's Art Scene

Abstract

One of the first generations of curators in Turkey is Beral Madra, who has been in cooperation with private and public institutions since the beginning of the 80's, has been a curator in many major art activities such as biennials. It can be said that by practising her job on a full-time base since the beginning of her career, she has been the most significant person in this area for many other generations. The aim of this study is to explain Madra's initiative role of periodizing her curatorial practices as well as the introduction of curatorship process in Turkey.

Keywords: Curatorship, Beral Madra, Exhibition, Contemporary Art.

Giriş

Küratör kavramı, Latince *curare*'den (to care) türemiş olup korumak, özen göstermek, ilgilenmek şeklinde tarif edilebilir. Küratörlüğün ortaya çıkışı müzeciliğin gelişimiyle birlikte olduğundan, sanat kurumlarının dönüşüp değişmesine bağlı olarak küratörün yetki ve sorumlulukları farklılaşmıştır. Beryl Graham'a göre (2010: 10) küratör, sanat işlerinin seçilmesi, sergileme pratiklerinin yönetimi, bilgilendirme etiketlerinin yazılması, malzemelerin yorumlanması, kataloglanması ve basımıyla ilgilenir. Jane Glaser ve Artemis Zenetou (1996: 80-81) ise, günümüzde küratörün, eskiden olduğu gibi sadece müze koleksiyonunu koruyan, muhafaza eden kişi olmadığını belirtir. Artık bir müze küratöründen sergileme pratiklerine ilişkin bilgi ve becerilere ek olarak, müze koleksiyonunun bir alanında uzmanlaşma; seçme, değer biçme, koruma ve restorasyon konularında teknik bilgi sahibi olma; güncel sanat piyasası ve gümrük mevzuatı hakkında bilgili olma; koleksiyonun dijital ortama aktarılmasını sağlama, sözlü ve yazılı iletişimde güçlü olma; personel ve finansal konularda yönetim becerisiyle bütçe yönetimi konularında yeterli olmaları beklenmektedir.

Küratörün sanat kurumlarından bağımsız çalışmaya başlaması ise, sanat kurumlarına yöneltilen eleştirel yaklaşımların yaygınlaştığı '60'ların sonuna denk düşer. İlk bağımsız küratör olarak kabul edilen Harald Szeemann, 1969 yılında *Live in Your Head: When Attitudes Become Form* isimli sergiyi açtığında, bir küratör olarak sanatçılara müdahale etmeyerek sanatçıların projelerini özgürce gerçekleştirmeleri için onlara destek sunmayı tercih etmiştir. Szeemann, kronolojik sergilemeyi aşan; sanatsal eğilimleri öne çıkaran; sanatçı ve küratör arasında işbirliğini dikkate alan ve mekâna özgü iş üretilmesini önceleyen pratikleriyle geleneksel küratörlük yaklaşımlarından farklılaşmıştır.¹

Bu dönemdeki sanatsal ve düşünsel dönüşümler, sanat kurumlarına yönelik eleştirileri ortaya çıkarırken diğer yandan küratör ve kurum ideolojisinin kesişme ve ayrışma noktaları gibi meseleler de gündeme taşınmıştır. Kurumsal eleştiri alanındaki öncü yayınlardan birisi olan

Beyaz Küpün İçinde: Galeri Mekânın İdeolojisi (1976) isimli kitapta, sergileme pratiklerini inceleyen Brian O'Doherty (2010), mekân, izleyici ve sanat yapıtı arasındaki ilişkinin etkileşime kapalı olduğunu; galeri mekânı ve sergi tasarımlarının ise tarafsız olmadığını belirtmiştir. Tüm bu eleştirel tutumlar müzecilik ve sergileme pratiklerindeki değişimlerin zeminini oluşturmuş; '70'lerden itibaren sanat kurumlarında (Centre Pompidou'daki yaklaşımlar gibi) ve bağımsız küratöryal pratiklerde çeşitlenme yaşanmıştır. Günümüzde galeri ve müzelerin çok katmanlı ve etkileşime daha fazla olanak tanıyan yapısı; sergilemede katı bir çerçeve sunmaktan ziyade, akışkan ve izleyicinin sürece dâhil edildiği deneysel alanların açılmasına zemin hazırlamıştır. Küratörlük mesleğinin Türkiye sanat ortamında tanınmasında 1980'lerin ikinci yarısından itibaren düzenlenen, İstanbul Bienali gibi uluslararası etkinlikler; 1990'lı yılların başında sosyoloji, sanat, siyaset gibi farklı disiplinlerden gelen kişilerin ve bağımsız küratörlerin sergileme pratiklerinde etkin rol almaları gibi etmenler etkili olmuştur.

Bu yazıda Türkiye küratörlük tarihinin ilk dönem temsilcilerinden Beral Madra'nın küratöryal politikaları aktarılırken diğer yandan da Türkiye'de küratörlüğün kurumsallaşma süreci incelenecektir.

Türkiye'de Küratörlük Mesleğinin Gelişimi

Günümüzdeki bağlamıyla Türkiye'deki ilk küratörlü sergilerin² 1987 yılında gerçekleştirilen, genel koordinatörlüğünü Beral Madra'nın üstlendiği, 'Birinci İstanbul Bienali'³ ile başladığı, ardından sergi serisi şeklinde tasarlanan ve ilki 1991 yılında Vasıf Kortun tarafından düzenlenen *Anı / Bellek* sergisiyle devam ettiği, aynı süreçte 1992'de Madra'nın küratörlüğünü yaptığı "10 Sanatçı 10 İş: C" (Pelvanoğlu, 2015; 2013: 8, 12) sergisiyle küratörlü sergilerin süreklilik kazandığı görülmektedir. Ancak Madra'ya (2014 ve 2015) göre, ilk üç İstanbul Bienali'nin organizasyon şemasında küratör kelimesi yer almıyor olsa da, bu sergiler de Türkiye'de düzenlenen ilk küratörlü sergiler arasındadır. Çünkü bu bienallerde, bir küratörün yapması gereken işler Kortun ve Madra tarafından yapılmıştır. Buna rağmen o dönemde

Türkiye'nin küratör kelimesine yabancı olduğunu, kavramın anlaşılmadığını belirten Madra, bütün işlevler yerine getirilmiş olsa da bu işin adının konulmadığını ifade etmiştir. Bu nedenle, küratörlüğe başladığı ilk dönemlerde daha geniş bir kitlenin kendisini anlaması amacıyla küratör kelimesi yerine 'sergi yapımcısı' ifadesini tercih ettiğini söylemiştir.

Türkiye'de küratörlü sergilerin açıldığı ilk dönemlerde küratörlük kurumuna şüphyle yaklaşıldığı görülmektedir. Küratörün konumu ve işlevleri gibi meseleler yıllarca sanat gündeminin tartışma konuları arasında yer almıştır. Temel tartışma noktalarından birincisi küratörün tanımı ile küratörün mesleki formasyonunun ne tür bilgi ve deneyimleri gerektirdiğine ilişkin olup, ikincisi seçim, eleme ve müdahale çerçevesinde şekillenen küratör ve iktidar ilişkisidir.⁴

Bu konuya dair eleştiriler dönemin sanat dergileri ve gazetelerinde de yer bulmuştur. Bazı tartışmalara bakıldığında, örneğin Enis Batur (2001), 'Küratörün Sınırlarında' isimli yazısında, Louvre Müzesi'nde Julia Kristeva ve Jacques Derrida gibi düşünürlerin düzenlediği sergi örnekleri üzerinden 'küratör kimdir?' sorusunu tartışmaya açar. Türkiye'de ayrıcalıklı birkaç örneğe rastlanmasına rağmen bir uzman olarak küratörün düşünür-bilim insanları gibi özgün ve yaratıcı işler üretemeyeceğini belirterek; bu işin, "küratörlere, bir başına onlara, bırakılamayacak kadar ciddi" (Batur, 2001: 14) bir iş olduğunu ifade eder. Bir başka makalesinde, farklı mesleklerden gelen kişilerin, sanat ortamında bir anda küratör olarak varlık sergilemesini eleştirmiştir. "Galeri yöneticisi, eleştirmen, akademisyen, sanat tarihçisi kimliğiyle sanat ortamında varlığını duyuran kişilerin bir sabah uyandıığımızda küratör olduklarını öğrendik; sergiler düzenlediler; bienallerde görevler üstlendiler, etraflarında sanatçı toplulukları oluştu her birinin, 'dosya'lar hazırlandı ve sunuldu, 'tema'lar seçildi ve ürünler kotarıldı" (Batur, 2002: 69). Madra (2001), bu görüşlere katılmayarak, Batur'un bu alandaki tarihsel birikimi dikkate almadan küratörlüğü teknik bir iş kategorisine indirgediğini belirtmiştir. Ayrıca Louvre örneğinin ilk olmadığını, 1985'te Jean François Lyotard'ın Centre Pompidou'daki 'Les

Immatériaux' sergisini hatırlatarak; Fluxus akımının bu tür disiplinlerarası çalışmaların önünü açtığını vurgulamıştır.

Batur'un Kristeva ve Derrida örneğine açıklık getiren Ali Akay (2002: 81), müzenin Grafik Sanatları Bölümü şefleri olan konservatörlerin bazı sergilerde uzmanlardan yardım istediğini ancak, konunun uzmanlarının belirli şartlarda küratörlük yaptığının açıkça belirtildiğini söyler: "Zaten katalogdaki sunuş yazısını yazan konservatör uzmanı, 'commissaire' yani sergi yapımcısını italikle yazmıştı. Burada küratör tırnak içinde küratördü. Özel bir durumun söz konusu olduğu hemen belirtilmekle idi." Ahu Antmen (2001: 103), tartışmayı Akay'a benzer bir noktadan ele almış, disiplinlerarası çalışmaların, sergi içeriklerini kavramsal olarak zenginleştirebileceğini; farklı disiplinlerden gelen küratörlerin sanat ortamına yeni açımlar kazandırabileceğini vurgulamıştır.

Kortun (2002: 73, 76) ise, o döneme kadar lokal kültür üzerinde hakimiyet kuranların iktidarlarının aşınması ve küratörlerin etkin hale gelmesiyle birlikte bu tartışmaların ortaya çıktığını ifade etmiştir. Sanatçı Ömer Uluç (2001: 15), küratörün görsel sanatlar alanını düzene koyma işlevinden söz ederken diğer yandan bu özgür alanda dahi kadrolaşma ve sanatçıyla küratörün egolarının çatışması gibi olumsuz durumlar yaşanabildiğini belirtmiştir. Levent Çalıkoglu (2005: 12), küratörün sanatçıya müdahale etmediğini; bu ilişkinin mesleki düzeyde samimi bir paylaşımcılığı gerektirdiğini vurgulayarak; küratörlüğün gittikçe kurumsallaştığını ve sanat ortamındaki varlığının vazgeçilmez bir olgu haline geldiğini söylemiştir.

80'lerin sonu ve 90'ların başında ilk örnekleri görülen küratörlü sergilerin yarattığı etkilerin, 2000'li yıllara gelindiğinde küratörlüğün kurumsallaşma zeminini oluşturduğu belirtilebilir. Bu süreçten itibaren hem bağımsız küratöryal çalışmalar hem de bir kuruma bağlı olarak gerçekleştirilen çalışmalarda çeşitlenmeler gözlemlenebilmektedir. Aşağıdaki alt başlıkta 10'ar yıllık periyotlarla bu dönüşümlere kısaca değinilmiştir.

Türkiye'de Küratörlük Çalışmalarına Genel Bir Bakış

Türkiye küratörlük tarihinin 1985-1995 yıllarını kapsayan

erken döneminde, bu işi meslek olarak yapan, zaman zaman birlikte de çalışmış iki özne dikkati çekmektedir: Beral Madra ve Vasıf Kortun. Sınıfsal olarak benzer sosyo-ekonomik alt yapılara sahip olan Madra ve Kortun'un, formasyonları ve kültürel arka planlarının uluslararası işbirliklerine zemin oluşturması sonucunda bu dönem yurt içi ve dışında pek çok proje üretmişlerdir. Sonraki süreçlerde küratörlük mesleğinin temelini oluşturan sergi organizasyonlarının yanı sıra, sanat kurumu yöneticiliği, akademisyenlik, danışmanlık gibi çalışmalar da yaparak mesleği geniş çerçevede icra etmeye devam etmişlerdir.

1996-2005 yıllarını içeren dönem ise, sosyal bilimlerin sanat alanıyla daha fazla temas içinde olduğu ve çoğullaşmanın yaşandığı bir süreç olarak tarif edilebilir. Bu dönemde Ali Akay, Ahu Antmen, Hasan Bülent Kahraman, Zeynep Yasa Yaman, Levent Çalikoğlu, Necmi Sönmez gibi sosyal bilimlerle ilişkili akademisyenlerin çeşitli sanatsal / toplumsal yaklaşımlar çerçevesinde sergiler düzenledikleri görülmektedir. Aynı süreçte Fulya Erdemci, Başak Şenova, Ferhat Özgür, Halil Altındere, Marcus Graf, Haşim Nur Gürel, Borga Kantürk gibi isimler de bağımsız ya da bir kuruma bağlı olarak küratörlük çalışmaları yürüten aktörler arasında yer almışlardır. Küratörlük uygulamalarındaki çoğullaşma eğilimlerinin yanı sıra '90'ların ikinci yarısından itibaren sanat piyasasındaki hâkim yönetim biçimlerine -galeri sistemi, sponsorluk ilişkileri, sanatçı üzerindeki baskılar- yöneltilen eleştiriler sanatçı grubu oluşumlarına zemin hazırlamış, anaakım küratörlük sistemi dışında farklı bir küratörlük sisteminin mümkün olabileceği tartışmaları gündeme gelmiştir. Örneğin, 1996'da kurulan *Hafriyat* gibi kolektif sanatçı grupları / inisiyatifleri kolektif sergiler düzenlemiş, sanatçıların ortak ve eleştirel projeler üretmesine imkân sağlamıştır. 2007'de *Karaköy Hafriyat* isimli mekânlarını kuran inisiyatif, kapılarını tüm sanatçılara -özellikle de gençlere- açarak tekelleşmiş piyasa karşısında, demokratik ve katılımcı alternatif pratikler üretmeye çalışmıştır. *Hafriyat* içinde yer alan sanatçıların bu konudaki görüşleri şöyledir:

Murat Akagündüz: 'Sponsor ilişkisi olan kurumların bir sanat profili var. Dolayısıyla o çerçevede bir

seçicilik kullanılıyor. Daha deneysel, alternatif sanat üretimindekilerin taleplerine cevap verecek mekânlara ihtiyaç var.' Neriman Polat ise İstanbul sanat ortamındaki hareketlilik algısının yanıltıcılığına dikkat çekiyor: 'İstanbul'da hareket çok artıyormuş gibi gözüküyor ama gerçekte alanlar azalıyor. Senelerdir üreten insanların bile sergi açacak yer sıkıntıları var. Galerilerin sanatçı listeleri belli. Bu yüzden alternatif mekânların çoğalmasından başka çare yok.' (Hamsici, 2007).

Bir başka deneyim ise yine 1996'da kurulan *Disiplinlerarası Genç Sanatçılar Derneği*'dir. Bu girişim, iki yıl dernek olarak çalıştıktan sonra, bir dönem *Disiplinlerarası Genç Sanatçılar İnisiyatifi* olarak birçok proje üretmiştir. Örneğin, Atatürk Kültür Merkezi (1996), Darphane (1997) ve Babillion (1998)'da üç kez *Performans Günleri* başlığı altında disiplinlerarası sanat etkinlikleri düzenleyen grup, aynı zamanda *Genç Etkinlik* sergilerine destek olmuştur. İzleyiciyle ilişki kurmanın yollarını arayarak seyircilere açık çeşitli sanatsal okumalar gerçekleştirmiş; çıkardıkları broşürlerde bazı makalelerin çevirilerini yayımlamışlardır (İnal, 2013). Gençlerden müteşekkil oluşum disiplinlerarası ve kolektif bir anlayışla, özellikle gündelik yaşamı performanslarla gündeme taşımayı amaçlamıştır. Bu amaç doğrultusunda kurumsal bağımlılığı reddederek sponsorsuz bir şekilde üretim yapmışlardır.

2005 sonrasında ise yaygın bir şekilde sanatçılar (Şener Özmen, Ferhat Özgür, Hera Büyükaşçıyan, Elmas Deniz) ve sanatçı akademisyenler (Ferhat Özgür, Marcus Graf, Ezgi Bakçay, Melih Görgün) ile Işın Önel, Övül Durmuşoğlu, Derya Yücel, Çelenk Bafra, Ezgi Bakçay, Fırat Arapoğlu, Adnan Yıldız gibi kısmen yurt dışında da yaşayan genç kuşaktan bağımsız küratörlerin pratikleriyle karşılaşılacak çeşitlenmenin yaşandığı bir dönem söz konusudur. Küratörlük yaklaşımlarında 2000'lerden itibaren dikkat çeken bir nokta, aslen '90'larda başlayan, kolektif / grup uygulamalarıyla katılımcılığı teşvik eden, daha demokratik ve anti hiyerarşik işleyişlerin önünü açan perspektiflerin yaygınlaşmasıdır. Bu bağlamda, belirleyici, seçici ve karar vericilik pozisyonuna alternatif olarak da değerlendirilebilecek, *Oda Projesi*, *Apartment Projesi* gibi

yeni tip kamusal sanat uygulamaları eğilimlerinde çoğalma görülmektedir.

Yazının sınırlılıkları dolayısıyla tüm çeşitliliklere ve farklı pozisyonlara yer verilemediği için aşağıdaki bölümde 'öncü' küratör kuşağı içinde yer alan Madra'nın küratöryal politikaları üzerinden bazı sergileri incelenmiştir.

Beral Madra ve Küratöryal Politikaları

Beral Madra'nın çalışmaları dönemselleştirildiğinde, küratöryal politikalarında temelde iki ana eğilimin ortaya çıktığı görülmektedir. Birinci dönem 1987-2000 olup; ikinci dönem 2000'lerden günümüze dek uzanır. Bu iki ana dönem içinde alt kırılımlar mevcut olmakla birlikte, onun ilk dönemde daha çok bellek, kültürel kimlik, çokkültürlülük, modernizm / postmodernizm ile Doğu / Batı dikotomileri çerçevesinde oryantalizm, yerellik ve göçebelik gibi meselelere odaklandığı görülür. 2000'leden sonraki süreçte ise ilk dönemdeki toplumsal meselelerin çeşitlendiği ve farklılaştığı söylenebilir. Madra (2014 ve 2015), bu dönemde kendi ifadesiyle PR çalışmalarına önem veren küratörlük anlayışından ziyade doğrudan 'yüksek siyaset'i eleştiren işlere yönelerek 'siyasi amaçlı' sergiler düzenleme eğilimi içinde olmuştur. Madra'nın 2000'lerden sonraki küratöryal pratiklerine bakıldığında kadın sorunları, ekoloji, ifade özgürlüğü, insan hakları gibi toplumsal konulara doğrudan yoğunlaşan sergiler düzenlediği; İstanbul ve Batı Avrupa ülke / kentlerinin yanı sıra merkezî sanat bölgelerinin dışına (Çanakkale, Sinop, Diyarbakır, Kuzey Osetya, Bakü ve benzeri) da çıkarak farklı periferilerde projeler ürettiği görülmektedir.

Madra'nın iki ana dönem içinde süreklilik gösteren yaklaşımları da mevcuttur. Bunlardan birincisi, genç kuşak sanatçıların içinde olduğu bireysel ve / veya grup sergileri düzenleyerek genç sanatçıların kendilerini ifade edecek alanlar sağlamasıdır. İkincisi, sanatçının göçmen olarak konumu ve bu konumdan kaynaklanan katmanlı kültürel kimlikleri çerçevesinde sergi projeleri üretmesidir. Bu bağlamda aşağıdaki bölümlerde Madra'nın küratöryal politikalarına bazı sergilerden örnekler verilerek değinilecektir.

İstanbul ve Venedik Bienalleri

Dünya konjonktürüne paralel bir biçimde Türkiye'de, 1980'lerden itibaren serbest piyasa ekonomisinin öne çıkarılması ve ihracata dayalı ekonomik stratejinin uygulamaya konulmasıyla kamu ekonomisinin faaliyet alanı kısıtlanarak, özel girişimciliğin gelişimi teşvik edilmiştir. Türkiye'nin 1980'lerden itibaren uluslararası kapitalizmle bütünleşme stratejileri kapsamında uygulamaya koyduğu neoliberal ekonomi politikalarının sonucunda, kültürün özelleştirilme süreciyle bu alanın, daha önce yaşanmadığı kadar yoğun bir şekilde, tüketim ilişkileri ağlarına dahil edildiği belirtilebilir.

İstanbul Bienalleri Türkiye'nin ekonomik olarak dışa açılma girişimlerinin olduğu bu dönemde organize edilmeye başlar. Kültür-sanat etkinlikleri aracılığıyla İstanbul'un 'gösteri' alanı olarak sunulmaya başladığı bu süreçte çağdaş sanat sergileri, uluslararası sanat ortamıyla diyalog kurmanın araçlarından birisi olmuştur. İletişim ağlarının ulusal sınırları aşmaya başladığı, neoliberal dönüşümlerin kültür-sanat alanında iktisadî ve toplumsal yeni örgütlenme biçimlerini öngördüğü bu dönem, sanat pazarlaması stratejilerinin ön plan çıkmasına da işaret eder. Sanat ve ekonominin yoğunlaşan birlikteliği, sanatçı ve sanatın özerkliği, kültürün özelleştirilmesi, kentlin markalaşması gibi tartışmaları gündeme getirerek eleştirel yaklaşımların ortaya çıkmasına yol açmıştır. Guy Debord'un (2014: 58) belirttiği gibi modern toplumun üretim ilişkileri tüm toplumsal yaşamı tüketimin, temsilin ve imajın hâkimiyetine hapsederek gösteriyi var kılabilir. Dolayısıyla, "gösterinin kökeni zenginleşmiş iktisat alanında yatar (...)" (Debord, 2014: 58). Kentlerin kültür-sanat etkinlikleri aracılığıyla küresel sermayeye eklenme biçimlerine değinen Sibel Yardımcı'nın (2005: 8) "Küreselleşen İstanbul'da Bienal" çalışmasında belirttiği gibi, "1980 sonrasında damgasını vuran baskı ve sansür ile ekonomik liberalleşmenin sınırsız tüketim vaadi arasına sıkışmış olan İstanbul'da festivaller, kültürel mekân ve kimliklerin yeniden kurulmasında önemli rol oynamışlardır."

Sanatsal bağlamda ise farklı açılımlara zemin

hazırlayan bu dönem ve bienal sergileri Madra'ya (2014) göre, “modernist kültür ve sanat sisteminin kırılma noktası” olarak tanımlanır. Bu sistemin bir parçası olan sanatçıların ise, 1980'lerden sonra devletten bağımsız bir biçimde özerkleşme eğilimi ve isteği içinde oldukları, bu nedenle yeni biçimlerin ve çoğulcu eğilimlerin temsil edileceği alanlara, uluslararası mecralara yöneldiklerini belirtmiştir. Bu durumu olumlu bir dönüşüm olarak değerlendiren Madra (2003: 15), 1. Bienal öncesinde yazdığı basın bülteninde, yeni ekonomik yapılanmayı hem ülke hem de uluslararası sanat piyasasında dolaşıma girmek isteyenler için bir fırsat olarak gördüğünü söylemiştir: “Uluslararası sanat olgusu içinde yerimizi almamız. Kuşkusuz, Türk ekonomisinin dışa açılması, uluslararası pazarda etkinliğini göstermesiyle ilişkilidir. Son yıllarda ekonomik alanda atılan adımlar, siyasal ilişkilerdeki yoğun gelişmeler, çok yakın bir gelecekte sanatı bu görüngünün içinde çok önemli bir tanıtım ve saygınlık ögesi olarak yerine oturtacaktır.”

Ekonomi-politikalarındaki yapısal dönüşümler kültür-sanat alanını etkilemiş; bu döneme dek genellikle lokalize olduğu söylenebilecek etkinlikler giderek uluslararası çalışmalara doğru evrilmiştir. Bu kapsamda özellikle İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSV)'nin düzenlediği festivaller uluslararası etkinliklerin en görünür olduğu alanlar olarak değerlendirilebilir. 1985'de İKSV yönetimi, görsel sanatlar alanında uluslararası ölçekte sergi yapmayı planlamış, bu düşüncüyü Madra ile paylaşarak planlanan sergilerin koordinasyonunu yapması için kendisine teklifte bulunmuştur. Böylece Madra, ilki 1987 yılında gerçekleştirilen İstanbul Bienali'nin hem danışma kurulunda yer almış hem de sergilerin genel koordinatörlüğünü⁵ üstlenmiştir.

Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat temasıyla düzenlenen birinci Bienal, geleneksel / çağdaş ikilemi bağlamında geçmiş, şimdi ve gelecekle ilgili sanatsal üretimlerin tarihi mekânlarla bağ kurması üzerine şekillenmiştir. Madra'ya göre, sergi mekânlarının farklı merkezlerde olması ve tarihi yapıların kullanılması izleyicilerin ilgisini çekmeye yönelik hamlelerdir. Madra'ya (2003: 14; 38-39) göre bienal etkinliği devletin

etki alanından uzaklaşıp, özerkleşmeye çalışan kültür-sanat ortamında sanatçılar lehine bir çoğullaşmanın göstergesidir.

Başlangıçta devletin ve resmi kurumların programlayıp yönlendirdiği Batı ile ilişkiler, artık sanatçıların uluslararası düzeyde bireysel çabası ve isteğiyle araştırdığı, çözümlediği bir olay olmuştur. Resmi kurumların yapısı ve kısıtlı olanakları gereği durağanlaşan sanat ve kültür ortamı, sanatçının olayı doğrudan yaşama isteğiyle canlanmaktadır. Bu bienalin düzenlenmesi bir bakıma bu gizil gücün doğal ürünüdür.

İkinci İstanbul Bienali, İstanbul'un kimliği ve tarihi dokusuna odaklanmış, kavramsal çerçevesi ise *Geleneksel Çevrede Çağdaş Sanat* şeklinde tanımlanmıştır. Bienal öncesinde bir değerlendirme yazısı kaleme alan Madra (2003: 31), İstanbul'un konumu, tarihi, Doğu Akdeniz'in izlerini günümüze taşıması, Doğu-Batı karşıtlığını içinde barındırması, ekonomik yatırım noktası olması hasebiyle uluslararası bir kent olabileceğini ancak henüz, kültür-sanat alanında uluslararasılaşmış, evrensel nitelikler barındıramadığını belirtmiştir. Sergilerin işaret ettiği temel nokta, tarihsel yapıların çağdaş yapıtlar aracılığıyla güncel bir şekilde yeniden yorumlanması; bunu yaparken bu mirasın salt yozlaşmış turizme ait olmadığı fikrinden hareket edilmesi olarak özetlenebilir.

Madra İstanbul Bienali'nin yanı sıra, 1895'den beri düzenlenen ve dünyanın en eski Bienali olan Venedik Bienali'nin 44. (1990), 45. (1993), 49. (2001), 50. (2003) ve 51. (2005)'sinde Türkiye pavyonunun küratörlüğünü yapmıştır. Ayrıca 1997 yılındaki 47. Venedik Bienali kapsamında düzenlenen Endonezya, Mısır, Fas, Malezya, Pakistan, Cezayir, Mali, Türkiye gibi farklı İslam coğrafyalarında üretilen güncel sanat yapıtlarının sergilendiği *Modernlikler ve Bellekler* sergisinin eş küratörlüğünü üstlenmiştir. Madra Türkiye pavyonu dışında, 53. Venedik Bienali (2009)'nde Kazakistan, Kırgızistan, Tacikistan ve Özbekistan'ın yer aldığı Orta Asya pavyonunu ve 54. Venedik Bienali (2011) Azerbaycan Cumhuriyeti pavyonunun küratörlüğünü gerçekleştirmiştir. Madra'nın Venedik Bienali'ndeki ilk küratörlük / komiserlik deneyimi

Dışişleri Bakanlığı tarafından görevlendirilmesi sonucunda gerçekleşmiştir. İstanbul Bienali'nin düzenlemesinden sonraki sürece denk gelen bu durumun, Madra'nın İstanbul Bienali sürecinde ve sonrasında hem Türkiye'deki kültür-sanat ortamında hem de uluslararası arenada daha fazla tanınmasıyla ilişkili olduğu söylenebilir. Onun Alman Lisesi mezunu olması da, özellikle Alman kültür kurumlarıyla işbirliği yapmasını kolaylaştıran nedenler arasında gösterilebilir. Madra'nın (2014) ifadesiyle:

O iki Bienal'in, hakikaten yolumu çizen iki etkinlik olduğunu söyleyebilirim. Onun arkasından uluslararası sergiler yapmaya başladığım tarih 1989. Ayrıca Alman kültür ortamıyla da çok yakın ilişkilerim oldu. 1995-2013 yılları arasında Berlin Senatosu'nun İstanbul bursunun yöneticisiydim. Bu çalışma kapsamında 60-70 kadar Berlinli sanatçı İstanbul'a geldi ve iş üretti. Bunun çok önemli olduğunu düşünüyorum. O sanatçılar altı ay boyunca İstanbul'da yaşayıp, Türkiye'deki gerçek ortamını görmüş oluyorlardı.

Ayrıca bu dönemde, kişisel olarak Türkiye çağdaş sanatının yurt dışında tanıtılması misyonunu üstlendiğini söyleyen Madra (2015), üst düzey bürokrasi içinde etkili iletişim ve ilişki ağları kurmayı başarmıştır. Örneğin, Venedik Bienali'nde ulusal pavyonlar büyük oranda devlet desteğiyle kurulduğundan bu süreçlerde bürokrasiyle yakın temas içinde bulunmuştur.

Bienallerin çağdaş sanat alanında üretim yapan sanatçılar için önemli bir alan açtığı görüşünde olan Madra (2015), çağdaş sanat pratiklerini Türkiye'deki modern sanat ve Akademi'nin hâkimiyetine karşı 'gerçek sanat ortamı' olarak tanımlar. Bu dönemdeki temel hedefinin Türkiye'deki çağdaş sanat pratiklerini yurt dışına tanıtmak olduğunu söyleyerek bu hedefin onun öznel isteğinin yanı sıra Türkiye-Batı ilişkilerinin iyi olduğu bir konjonktüre denk gelmesinin de Türkiye çağdaş sanat ortamının gelişiminde olumlu rol oynadığını belirtmiştir:

'80'li yılların sonu ve '90'lı yıllarda amacım Türkiye'deki çağdaş sanatı yurt dışına tanıtmaktı. Avrupa galerilerinde, müzelerinde sanatçılarımızın görünmüyor olmasının büyük bir boşluk olduğunu

düşünüyordum. Bu boşluğu kapatmak için önüme çıkan bütün fırsatları kullandım. Sanatçıların bir şekilde Avrupa'da olabilecek en iyi yerlerde görünmelerini arzuluyordum. Bu arzuyu dolduran bir sosyo-politik durum da vardı. Türkiye '90'lı yıllarda Avrupa'nın empatiyle baktığı bir ülkeydi; Avrupa'ya entegre olma sürecindeydik. Bu durumla bağlantılı olarak, Türkiyeli çağdaş sanatçıların Avrupa müzelerinde ve şehirlerinde sergi açmaları, oradaki proje fonlarını kullanmaları söz konusu oldu.

Madra'nın sergileme politikalarında kurumsal işbirliği, mekân / sanatçı seçimi ve tematik bağlamlarda uluslararası sanat ortamındaki gelişmeleri dikkate alan çeşitlilik olduğu belirtilebilir. Kurumlarla kurduğu ilişki biçimine göre, küratörlük çalışmalarını üç başlık altında toplamak mümkündür: Galeri küratörlüğü, resmi devlet kurumlarınınca verilen küratörlük görevi ve özel sektör için ürettiği projeler. Bu pratikleri belirleyen anlayışların zaman içinde, koşullara göre değişip dönüştüğü görülmektedir. Madra'nın (2015) ifadesiyle:

Küratörlük anlayışım zaman içinde değişti. Melez bir durumum var. Türkiye'deki iniş-çıkışlara, ekonomik durumlara göre pozisyonumu değiştirmeğe çalıştım. İlk başta tam bir galeri yöneticisi gibi çalışırken, birdenbire birinci ve ikinci bienali yaptım. Sonra uluslararası sergi düzenledim. Arkasından '91 ve '93'te Venedik Bienali Türkiye pavyonunun küratörlüğünü üstlendim. Demek ki ben işimi çatal şeklinde götürüyordum. Bir taraftan kendi mekânımda galeri küratörlüğü yaparak kişisel ve grup sergileri düzenliyor diğer taraftan dışarıda da çeşitli işler yapıyordum; örneğin devlet için de çalışmış oluyordum.

1987-1999 Döneminden Sergi Örnekleri

1980'lerden günümüze kadar çok sayıda sergi düzenleyen Beral Madra'nın küratöryal politikalarına bakıldığında 1987-2000 dönemdeki küratörlük çalışmalarında Türkiye çağdaş sanatının tanıtımı misyonu ile hareket ettiği; özellikle İstanbul ve Venedik Bienalleri kapsamında yürüttüğü çalışmalarda PR faktörünün ön planda olduğu

görülmektedir. Yurt içi ve dışında gerçekleştirilen bu dönemdeki sergilerde Türkiye'nin bölgesel konumu ve kültürel kimliği, Avrupa'yla entegrasyon süreci, 1991 sonrası Sovyet Rusya'nın ve Doğu Bloku ülkelerinin siyasal çözülmesi ve Batı'yla temaslar, Batı Avrupa'nın Akdeniz ve Orta Doğu ülkelerine bakış açıları gibi meselelere yer verilmiştir. Örneğin, 1989 yılında İtalya-Bari'de 14. Expo Arte kapsamında, Madra'nın (1989) ifadesiyle, "Türkiye'nin 1980 çağdaş sanat üretiminin AB'de gösterildiği ilk sergi" olan *Akdeniz'de Çağdaş Sanat* sergisi düzenlenmiştir. Bu serginin bir başlangıç olduğunu belirterek, Türkiye'nin dışa açılması ve çağdaş sanatını tanıtabilmesi için uzun erimli stratejilerle hareket etmesinin gerekliliğine işaret etmiştir:

Bu sergi, Türkiye'deki çağdaş sanat için gerçek anlamda bir dışarıya açılma, kendi potansiyeline uygun bir ortamda varlığını gösterme, uluslararası bir düzenleme içinde yerini alma başlangıcı olmuştur. Dilerim, bu başlangıcı aşan gelişmelerle çağdaş sanat ortamında hak ettiğimiz yeri alalım, yakın gelecekte (Madra, 1989).

Bari'nin ardından 1990'da, Girit'te benzer meselelerin tartışıldığı bir sanat sempozyumu düzenlenmiş, bu kapsamda bir de sergi organize edilmiştir. Madra'nın yanı sıra sergi küratörleri arasında Dimitri Coromilas, Maria De Corral ve Efi Strousa'nın yer aldığı *Yeni Akdeniz Kültürel Kimliği* etkinliğinde, çağdaş sanat sistemi içinde merkezi konumda olan İtalya ve Fransa dışındaki "öteki" Akdeniz ülkeleri sanatçılarının işbirliği yapmaları ve kültürlerarası diyalog kurmalarının Akdeniz'in kültürel iklimine katkı sağlayacağına vurgu yapılmıştır.

Türkiye'nin Akdeniz ülkeleriyle olan tarihsel bağının yanı sıra Batı Avrupa ülkelerinden Almanya'yla işçi göçüyle yoğunlaşan çok boyutlu ilişkileri olmuştur. Madra'nın Almanya kültür-sanat ortamına yakınlığı bu ilişkilerin sanatsal ifadeye dönüşmesine vesile olmuştur. Göçmenlik / misafirlik, yersiz yurtsuzlaşma, Doğu-Batı kimliklerinin karşılaşması ve geçişkenliği sorunsalları çerçevesinde Sabine Vogel'le birlikte 1994 yılında, Dış İlişkiler Enstitüsü (IFA)'nın Berlin, Stuttgart ve Bonn galerilerinde

gösterilen *İskele Günümüz Türk Sanatı* sergisi açılmıştır. Serginin basın bülteninde Almanya-Türkiye arasındaki kültürel alışverişten söz eden Madra (1994), Türkiye'deki yetkililerinin bu konuya duyarlı olmamasını eleştirmiş ve çağdaş sanat üretimleri aracılığıyla Türkiye'nin çağdaş kimliğinin ortaya çıkacağını ifade etmiştir:

Berlinli sanatçılar DAAD, IFA ve Berlin Senatosu bursları alarak İstanbul'a geliyor, yaşıyor, çalışıyor ve sergilerini açıyor. Almanya'nın diğer kentlerinden birçok sanatçı Goethe Institut programı çerçevesinde sergi açtı (...) ve Türk sanatçılar, şimdi Berlin'e bu son derece önemli sanat ve kültür diyaloguna katkıda bulunmaya geldiler. Biz, IFA galerilerindeki sergileri, Almanya'nın bize bir armağanı olarak değerlendiriyoruz; çünkü bu sergiler IFA'nın maddi katkıları ve manevi özverileriyle gerçekleşmiştir (...) Sergilerin Türkiye'deki resmi ve özel kurumlardan yeterince destek alması konusunda yaptığımız başvurular yanıtsız kaldı. Ancak, biz buradayız (...) çağdaş sanat üretimi, bugün Türkiye'ye egemen olmaya çalışan demokrasi dışı ideolojilerin karşısına, aşılması güç bir duvar örmektedir. Bu üretim çoğaldıkça ve dünyaya açıldıkça, Türkiye'nin çağdaş kimliği belirginleşecek, bu kimliğin değiştirilmesi güçleşecektir. Ben, bu kimliği, sanatçılardan gelen istek ve destek doğrultusunda, 1987'den bu yana, özellikle Avrupa'da tanıtmaya çalışıyorum. Bu çalışmamda bana Avrupa sanat ortamının küratörleri, müze ve merkez müdürleri büyük bir destek verdi.

2000 ve Sonrasından Sergi Örnekleri

Türkiye'de 2000 yılı sonrası dönem, sermayenin sanatla yoğun kurumsal ilişkiye girdiği, özel müzelerin çoğaldığı ve büyük şirketlerin birbiri ardına galeri açtığı bir sürece işaret eder. Bu dönemde hem genç kuşaktan hem de önceki kuşaklardan Türkiyeli sanatçıların yurt dışında çok sayıda sergi açması ve uluslararası sanat etkinliklerinde yer bulabilmesi söz konusudur. Sanat kurumlarının küratörlerle çalışmayı tercih etmesi, güncel sanat pratiklerindeki çoğulcu estetik anlayışların kurumlarda yer bulabilmesini de kolaylaştırmıştır. Bu durum 1980'lerde başlayan estetik

ve sergileme geleneğindeki kırılmaların yanı sıra piyasaya yönelik mekanizmaların dönüştüğünün de göstergesi sayılabilir.

Küratörlü sergilerin artışıyla birlikte 2000'li yılların ilk yarısında hem ulusal hem de uluslararası çerçevede, küratörlük meselesinin iktidar, yaratıcılık, kurumsal işleyiş, bölgesel farklılıklar ve yeni eğilimler çerçevesinde birçok alanda yoğun bir biçimde tartışıldığı görülmektedir. Örneğin, 8. İstanbul Bienali etkinlikleri kapsamında, 2003 yılında *AB'nin Doğusunda Sanat Eleştirisi ve Küratörlük* başlığıyla uluslararası çalıştay ve açıkoturum düzenlenmiş ve bu etkinlik 2004 yılında kitaplaştırılmıştır. Ayrıca, *Sanat Dünyamız* (s. 81, Güz 2001; s. 82, Kış 2002) ve *rh+ Sanat* (s. 16, Mart 2005) gibi dergilerde küratörlük dosyaları hazırlanmış; bu dosyalarda küratör, sanatçı, eleştirmen ve akademisyenlerden görüşler alınarak farklı alanlarda konunun tartışılmasına zemin hazırlanmıştır.

Bu süreçte Madra (2015), küratöryal pratiklerinin perspektifinde dönüşümler olduğunu belirterek, temel olarak, anti demokratik süreçlerin karşısına bir direniş alanı olarak çağdaş sanatı konumlandığını ifade etmiştir:

Türkiye'de yaşanan faşizm karşısındaki en açık alan olarak çağdaş sanatı görüyorum. O alanda yapılan üretimleri de faşizm karşıtı bir üretim olarak görüyorum. Burada daha politik bir tavır mevcut. Daha önce PR gibi tanıtıma yönelik hedeflerim varken '90'larda başlayan, esas olarak 2000'lerden itibaren tamamen siyasal amaçlarla çalışıyorum diyebilirim. Dolayısıyla o tür üretim yapan sanatçılarla çalışmayı tercih ediyorum.

Bir küratör olarak Madra'nın, kendi ifadesiyle, 'siyasal amaçlı' sergileme pratiklerine bakıldığında, siyasal olarak tarif edilen alanın kurumsal eleştiriye (örneğin galeri mekânının 'beyaz küp'leşme süresi) yönelik olduğu söylenemez. Bununla birlikte Madra'nın perspektifi, Jacques Rancière'in (2012: 28) belirttiği üzere, "(...) izleyici statüsünden oyuncu statüsüne doğru bir geçişe, yerlerin yeniden belirlenmesine" yönelik ilişkisel sanat eleştirisi de değildir. Buradaki söylemin, sanatsal pratiklerin üretim,

biçim, içerik, malzeme ve sergileme süreçlerine yöneltilen toptan bir eleştirel yaklaşımdan ziyade, güncel dair siyasal meselelerin Madra'nın küratöryal politikalarına yansımaları olarak değerlendirilebilir.

Madra'nın bu amaçla düzenlediği sergilere bakıldığında, küreselleşme sürecinde sanatın ve sanatçının dönüşen rolleri; toplumsal cinsiyet; insan hakları; ekolojik yıkım; savaş ve toplumsal bellek gibi temaların öne çıktığı görülür. Örneğin 2000 yılında "İnsan Hakları 2000" etkinliği kapsamında TÜYAP'ta gerçekleştirilen *Veritas Omnia Vincit (Hakikat Her Şeyin Üstesinden Gelir) Bir Labirent Sergisi*, "insan varlığı için en temel hakikat olan 'insan hakları' konusunda bilgilendirilmek, uyarılmak, eyleme katılmak" (Madra, 2000) amacıyla siyasal, ahlakî, ekonomik, toplumsal sistemlerdeki bozukluklar ile mikro ve makro alanlardaki ayrımcılığa dikkat çekmeyi hedeflemiştir. Panoların labirent şeklinde düzenlendiği sergide izleyici hakikati arama yolculuğuna çıkmaya davet edilmiştir. Bir başka bağlamda hakikati sorgulamaya yönelik sergi dizisi, *21. Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi* çerçevesinde kurgulanan, ilki 2001'de Atatürk Kültür Merkezi'nde, ikincisi 2002'de Diyarbakır Kültür Merkezi'nde düzenlenen *İmaja Güveniyoruz I; İmaja Güveniyoruz II* sergileridir. Sergi teknoloji ve tüketimin insan aklını, beynini sömüren yönlerine dikkat çekerek, görüntünün ideolojik boyutlarını gündeme taşımış, böylece gerçeklik imgesinin yıpranması üzerine düşünmeyi hedeflemiştir.

2002'de kadın sanatçıların katılımıyla Sofya'da düzenlenen *Sheshow* sergisi farklı siyasi sistemlerde yaşayan kadınların benzer deneyimlerini, farklı toplumsal yapılarıdaki feminist yaklaşımlar çerçevesinde ele almıştır. Bulgaristan'da faaliyet yürüten ve kadınlardan oluşan bir sanatçı grubu olan *8 Mart Grubu* ile Türkiyeli sanatçıların işbirliği yapmasına olanak tanıyan bu sergi, feminist sanatın 'moda' olarak görülen yüzünü ve sanat piyasasını ürkütme çekincesiyle hareket eden ana akım 'feminist' sanat pratiklerini eleştirmiştir. Serginin açılış tarihinin 8 Mart'a denk getirilmesi ise kadın mücadelesinin tarihselliğine vurgu yapıldığının göstergesi olarak değerlendirilebilir. Sergi isminin provokatif bir başlık olarak seçilmesinin stratejik bir tercih olduğunu belirten

Madra'nın, bir kadın sergisinden umulan kalıplaşmış beklentiler ile *show* kavramının gönderme yaptığı tüketici pratiklerin yapısöküme uğrattığı belirtilebilir.

[Sergi ismi] hem sanatçıların işlerine gönderme yapıyor, hem de kitlenin bir kadın sanatçılar sergisinden beklentisine... Geleneklerin baskısına boyun eğen kitlelerin status quo alışkanlığı, eğlence-tüketim dünyasına kilitlenmiş, yorumları kısıtlanmış kitlelerin 'show' beklentisi her zaman doyurulmayı beklemektedir. Çok açıktır ki 'Sheshow', gözetlemeye / gözetlenmeye yönlendirilen kitleler için bir 'peepshow' çağrışımı yaptırmaktadır. Ne ki, sanatçıların bu sıradan istekleri doyumak gibi amaçları ve istekleri yok (Madra, 2002).

2004'de yine sadece kadın sanatçıların resim, fotoğraf, dijital baskı, video, yerleştirme gibi pratiklerle yer aldığı *Sfenks Seni Yiyip Yutacak* sergisi siyasal, kültürel, sosyo-ekonomik ve sanat alanlarındaki erkek egemen söylemlerin eleştirildiği bir sergi olarak kurgulanmıştır. Madra (2004), Türkiye toplumunda kadın olmaktan kaynaklı yaşanan ayrımcılığın sanat aracılığıyla ifade edildiği bu sergi için, "(...) günümüz sanatının sorgulayıcı, irdeleyici ve sarsıcı örnekleri önemli bir işlev taşıırken, kadın sanatçıların bu üretim içinde yansıttıkları paylaşımcı, iletişimci, esnek ve işbirlikçi nitelikleri yararlı sonuçlar doğur[duğunu]" belirtmiştir.

Berlin ve İstanbul'un kardeş şehir olmasının 20. yılı vesilesiyle, 2009 yılında gerçekleştirilen *İstanbul Next Wave* projesi kapsamında Berlin'de düzenlenen üç sergiden birisi olan *Ayaklarımda Altında Cenneti Değil Dünyayı İstiyorum* sergisine ise 16 kadın sanatçı ile 2006-2013 yılları arasında üretim yapan feminist sanatçı grubu *AtılKunst* katılmıştır. Türkiye modernleşme sürecini, toplumsal cinsiyet politikaları çerçevesinde ele alan işlerin yer aldığı serginin kadının annelik rolüyle anılmasına eleştirel yaklaşımı özetleyen sloganvari ismi, 1987 yılında İstanbul'da yaklaşık 3000 kadının ev içi şiddete karşı gerçekleştirdikleri eyleme referans vermektedir. Madra (2009), Türkiye modernleşme pratiklerinde varsayılan cinsiyetler arası kurumsal eşitliğin, geleneksel baskı biçimlerini ve erkek bakış açısını yıkmadığı; patriarkal

iktidar aygıtlarının kadın mücadelesinin karşısında her dönem hegemonya kurmaya çalıştığını ifade etmiştir. Ayrıca kadınlar arasındaki sınıfsal farklılıklara ve kadın hareketlerinin heterojenliğine işaret ederek, Türkiyeli kadın sanatçıların üretimleri tarihselleştirilerek Türkiye kadın mücadelesi ile bu sanatsal pratikler arasında bağ kurmaya çalışmıştır.

2002-2009 döneminde gerçekleştirilen, feminist küratöryal pratikler çerçevesinde kurgulanan bu üç sergiyle Madra, modernleşme ve demokrasi süreçlerindeki eleştirel bakışı kimlik politikaları ve kadın mücadelesi üzerinden aktarmıştır. Bu üç serginin feminist sanatsal pratikler bağlamında değerlendirilmesindeki kriter sadece sergilenen işlerin içeriğinde olmadığını belirtmek gerekir. Çünkü sergilerin katalog yazıları incelendiğinde, bir küratörlük politikası tercihi olarak kadın sanatçıların işbirliğine, farklı coğrafyalardaki kadınların benzer ve / veya farklı deneyimleri aktarma potansiyeline, söylem üretme ve söz söyleme gücüne önem verildiği görülmektedir.

Bu dönemde Madra'nın öne çıkan sergi temalarının bir diğer bölümünde ise, küreselleşme sürecinde sanatın ve sanatçının dönüşen rolleri, sanatçıların göçebelik halleri ve kültürlerarası diyalogun yarattığı iklim gibi meseleler yer alır. Örneğin 2010 ve 2011 yıllarında konuk sanatçı programı kapsamında gerçekleştirilen *Cityscale Munich; Cityscale Istanbul* sergilerinin küratör ekibi içinde yer alan Madra (2010-2011) serginin amacını şu şekilde ifade etmiştir: "(...) sergi her şeyden önce İstanbul ve Münihli sanatçıların arasında '90'lı yıllardan bu yana çeşitli sergi etkinlikleriyle sürmekte olan kültür alışverişini ve ilişkileri canlı tutmayı amaçlamaktadır." Proje kentlerin yüzeysel görünüşünün altına derinlemesine doğru inmeyi ön gören bir anlayışla, iki kentin özgün ve ortak yönlerinin araştırılmasına, bu süreç içinde konuk olunan kentlerde yerel sanatçılarla işbirliğine açık bir üretim tarzına olanak tanımıştır.

Madra'nın küratöryal politikalarındaki dikkat çeken bir nokta da 2000'lerden sonra İstanbul ve Batı Avrupa kentleri dışındaki bölgelerde, periferilerde daha fazla

sayıda proje üretmesidir. Bu çerçevede ilki 2006 yılında düzenlenen *Sinopale (Uluslararası Sinop Bienali)*, ilk kez 2008'de organize edilen *Uluslararası Çanakkale Bienali* gibi uluslararası etkinliklerde küratörlük, eş küratörlük, genel sanat yönetmenliği ve danışmanlık görevlerini üstlenmiş; 2002'de kurulan Diyarbakır Sanat Merkezi'nin kuruluş sürecinde danışmanlık yapmış, ileriki yıllarda adalet, eşitlik, tüketim, tarih, toplumsal bellek gibi farklı temalarla sergiler düzenlemiştir. Yurt dışında ise, 2013 yılında Kuzey Osetya-Alania, Vladikavkaz'da 7. Uluslararası Çağdaş Sanat Sempozyumu kapsamında gerçekleşen *Duyarlı Eylem* ile 2015'de Batum Fotoğraf Günleri kapsamında *Magic Inventions* sergilerini yönetmiştir. Madra küratörlerin genellikle bu bölgelerde çalışmayı tercih etmediğini ifade ederek, sanatın toplumsallaşması, yaygınlaşması ve merkez hegemonyasının kırılması yönündeki değerlendirilebilecek bu adımları kendisinin bilinçli bir seçimi olduğunu belirtmiştir. Türkiye küratörlük tarihi açısından değerlendirildiğinde Madra'nın belirleyici, etkin ve üretken bir aktör olmasının nedenleri arasında, merkezlerle kurduğu ilişkilerin yanı sıra periferilerle ilişkilerinde de gittiği bölgeye temas eden bir yaklaşımı benimsemesi yer alır. Ayrıca iki alan arasındaki kültürel-sanatsal farklılıkları, mesafeleri eleştiri yazılarına taşımış olması da dikkate değer bir noktadır. Madra (2014) merkezler dışında kurduğu ilişkileri şu şekilde özetlemiştir:

İçinde bulunduğum ancak çok fazla görünmeyen iş var. Mesela Lübnan'da yaptığım araştırmalar sonucunda çok sayıda sanatçıyı 1999'da Türkiye'de ilk kez ben sergiledim. Sonrasında o sanatçılar uluslararası sanat ortamında tanınır oldular. Merkezler dışında, örneğin Kırım'da çağdaş sanat sergisi yaptım. Kuzey Osetya'ya gittim on beş gün kaldım; uluslararası sanat ortamından 20 sanatçının katıldığı bir çağdaş sanat sergisi yaptım. Şimdi kim gidiyor Kuzey Osetya'ya? Gider mi kimse? Bu bölgeyle yakın ilişkiler kurdum, Tiflis'te ve Ermenistan'da ders verdim.

Sonuç ve Değerlendirme

Batı'daki gelişim süreci dikkate alındığında Türkiye'de küratörlük tarihinin yeni olduğu belirtilebilir. Son 10 yıl

içinde bu mesleğin işleyişine dair yapılan araştırmalar, yazılan tezler başka kuramsal çalışmaların önünü açarak bu alana katkı sağlamıştır. Türkiye'nin ilk kuşak küratörlerinden Beral Madra'nın sergileme politikalarının dönemselleştirilerek örnek sergiler üzerinden incelendiği bu çalışma da benzer bir amaçla hazırlanmıştır. Türkiye'de temalı ve küratörlü sergilerin düzenlenmeye başlamasından itibaren bu alanda küratör, eleştirmen, galerici ve akademisyen olarak çok yönlü kişiliği ve birikimiyle sanat ortamına katkı sunan Beral Madra, Türkiye'nin ilk kuşak küratörleri arasında yer alır. Dolayısıyla Madra'nın küratöryal pratiklerini anlamaya çalışmak, Türkiye küratörlük tarihinin de bir dönemine tanıklık etmek olarak nitelendirilebilir. Bu çerçevede ortaya çıkan sonuçlara bakıldığında:

- Küratöryal yaklaşımlarında Türkiye çağdaş sanatının gelişimiyle paralel bir süreç gözlemlenmektedir.
- Sergi temaları, sanatçı seçimi, sergileme tekniklerinde sosyo-ekonomik ve politik dönüşümlerin izlerini bulmak mümkündür.
- Küratöryal çalışmalarına galerici kimliğiyle başlamış, özel ve kamu kurumlarıyla da projeler gerçekleştirmiştir.
- Bir küratör olarak çok sayıda eleştiri yazı da kaleme almış ve bu alandaki belleğe katkı sağlamıştır.

Türkiye'de küratörlüğün gelişim sürecinde ise şu noktalar dikkat çekmektedir:

1990'lı yıllar;

- Sosyal bilimlerin sanatla daha fazla temas içinde olduğu, çoğullaşmanın yaşandığı bir süreç olarak tarif edilebilir.
- Bu dönemde sosyal bilimlerle ilişkili akademisyenlerin sergiler düzenledikleri görülmektedir.
- Sanatçı gruplarının kolektif küratöryal çalışmalarında çoğalma eğilimi vardır.

2000'lerden itibaren ise;

- Yaygın bir şekilde açılan sanat kurumları ve müzelerde

küratörlük çalışmaları yoğunlaşır.

- Sanatçı küratörler ve genç kuşaktan bağımsız küratörlerin projelerinde artış yaşanmıştır.

- Belirleyici, seçici ve karar verici pozisyonuna alternatif olarak da değerlendirilebilecek, *Oda Projesi*, *Apartment Projesi* gibi kamusal sanat uygulamalarının varlığı söz konusudur.

Notlar

1 Bkz. Obrist, Hans-Ulrich (1996). "Mind Over Matter: An Interview with Harald Szeemann", *Artforum*, <http://umintermediai501.blogspot.com.tr/2008/01/mind-over-matter-interview-with-harald.html> (Erişim tarihi: 03.11.2016).

2 Küratörlü sergilerin tarihinde, güncel sanata yer veren; kimi yıllarda temalı ve küratörlü düzenlenen *Yeni Eğilimler Sergileri* (bu sergiler, İstanbul Sanat Bayramı (İSB) etkinlikleri kapsamında 1977-1987 yılları arasında her iki yılda bir düzenli olarak organize edilmiştir. 1987'den 1994'e kadar maddi olanakların yetersizliği nedeniyle düzenlenemeyen İSB etkinlikleri ve Yeni Eğilimler Sergileri'nin sonucusu 1994'te gerçekleştirilmiştir.); *Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri* (1980'den itibaren yapılmaktadır); *Öncü Türk Sanatından Bir Kesit* (1984-1988); *A, B, C, D Sergileri* (1989-1993)'nin önemi yadsınamaz. Bu sergiler, İstanbul Bienali'nin de katkılarıyla, güncel sanat pratiklerinin yaygınlaşmasına ve küratörlü sergi düzenlenmesine öncülük eden çalışmalar arasındadır.

3 Pelvanoğlu'na (2015) göre, "günümüzdeki anlamıyla Türkiye'deki ilk küratörlü sergi, 1991'de Vasıf Kortun tarafından İstanbul Büyükşehir Belediyesi Taksim Sanat Galerisi'nde düzenlenen 'Anı / Bellek', ikincisi de 1992'de Atatürk Kültür Merkezi'nde açılan ve Beral Madra'nın küratörlüğünü yaptığı '10 Sanatçı 10 İş: C'dir.'" Ancak Birinci İstanbul Bienali'nde genel koordinatör olan Madra'nın da bir küratörden beklenen işleri yaptığı görülmektedir. Bu noktada bu sergiler de ilk küratörlü sergilere dahil edilebilir.

4 Bkz. Antmen, Ahu (2001). "Küratörün 'Ne' Olduğunu Neden Tartışıyoruz?". *Sanat Dünyamız* 81/Güz: 101-105; Rifat, Samih (2001). "'Nedir, Neyin Nesidir Küratör?' ya da Senaryo Yazarı Yönetmenliğine Soyunmalı mı?". *Sanat*

Dünyamız 81/Güz: 97-100; Batur, Enis (2002). "Hariçten Bir 'Küratör' Gazeli". *Sanat Dünyamız* 82/Kış: 69-71; İleri, Cem (2002). Vasıf Kortun ile Söyleşi, "Vasıf Kortun: Küratörün Sergiye Getirebileceği Tek Şey Bir İklimdir". *Sanat Dünyamız* 82/Kış: 73-80; İleri, Cem (2002). Ali Akay ile Söyleşi, "Ali Akay: Küratörlük Bugün Bir Meslek Olarak Durmaktadır Karşımızda". *Sanat Dünyamız* 82/Kış: 81-85; Madra, Beral (2001). "Küratörlüğün Sınırı Nedir?", *Radikal Gazetesi*, <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=9187> (Erişim tarihi: 29.03.2015); Yüksel, Nilgün (2005). "Küratör Nerede?". *rh+ Sanat* 16: 10-11; "Dosya: Küratörlük", *rh+ Sanat* 16: 12-19; Madra, Beral (Ed.) (2003). *AB'nin Doğusu'nda Sanat Eleştirisi ve Küratörlük*, İstanbul: Promat A.Ş.; Namur, M. Mahir, Görgün, Melih vd. (Ed.) (2007). *Her Şeyden Sonra: Küresel Etkinliklere Bakış ve Küratöryal Deneyimler*, çev. Tuna Atalay, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları; Yazıcı, Didem (2012). Başak Şenova ile Söyleşi, "Başak Şenova ile Küratörlük Pratikleri Üzerine Söyleşi İzleyicinin Algısını Tasarlamak". *Sanat Dünyamız* 127/Mart-Nisan: 94-104.

5 İstanbul Bienali etkinliklerinde küratör kelimesi ilk kez 1995 yılında René Block'un küratörlüğünü yaptığı dördüncü Bienal'de kullanılmıştır. Konuyla ilgili farklı bir yorum 3. Bienal sürecinde (1992) Jale Erzen'den gelmiştir. Bu yorumu eleştiren Madra (2003: 72) görüşlerini şu şekilde ifade etmiştir: "Erzen, basın toplantısının açılış konuşmasında, bu bienalin Türkiye'de yapılan ilk küratörlü sergi olduğunu söyleyerek, bir gerçeği göz ardı etmiştir; ilk iki bienalde yapılan sergiler, adı konmasa bile yapısal olarak bir küratörlük işlemini içermekteydi."

Kaynakça

- Akay, Ali (2003). "2. Oturum Konuşması". *AB'nin Doğusu'nda Sanat Eleştirisi ve Küratörlük*, ed. Beral Madra, İstanbul: Promat A.Ş., s: 75-80.
- Antmen, Ahu (2001). "Küratörün 'Ne' Olduğunu Neden Tartışıyoruz?", *Sanat Dünyamız* 81: 101-105.
- Batur, Enis (2001). "Küratörün Sınırında", *Cumhuriyet*, 15 Temmuz, s.14.
- Batur, Enis (2002). "Hariçten Bir 'Küratör' Gazeli", *Sanat Dünyamız* 82: 69-71.
- Çalıköğlü, Levent (2005). "Yeni Can Sıkıntımız: Küratörlük", *rh+ Sanat* 16: 12.

Debord, Guy (2014). *Gösteri Toplumu*, çev: Ayşen Ekmekçi-Okşan Taşkent, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Glaser, Jane R. ve Zenetou, Artemis A. (1996). *Museums: A Place To Work Planning Museum Careers*. New York: Routledge.

Graham, Beryl ve Cook, Sarah (2010). *Rethinking Curating: Art After New Media*. London: MIT Press.

İleri, Cem (2002). "Ali Akay ile Söyleşi. Ali Akay: Küratörlük Bugün Bir Meslek Olarak Durmaktadır Karşımızda", *Sanat Dünyamız* 82: 81-85.

İleri, Cem (2002). "Vasıf Kortun ile Söyleşi. Vasıf Kortun: Küratörün Sergiye Getirebileceği Tek Şey Bir İklimdir", *Sanat Dünyamız* 82: 73-80.

Madra, Beral (2003). *İki Yılda Bir Sanat, Bienal Yazıları: 1987-2003*. İstanbul: Norgunk Yayınları.

O'Doherty, Brian (2010). *Beyaz Küpün İçinde: Galeri Mekânının İdeolojisi*, çev: Ahu Antmen, İstanbul: Sel Yayıncılık.

Ranciére, Jacques (2012). *Estetiğin Huzursuzluğu*, çev: Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul: İletişim Yayınları.

Yardımcı, Sibel (2005). *Kentsel Değişim ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul'da Bienal*. İstanbul: İletişim Yayınları.

İnternet Kaynakları

Hamsici, Mahmut (2007). "Hafriyat Kendi Kendinin Patronu", *Radikal*, 2 Mayıs, <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=220045> (Erişim tarihi: 11.04.2016).

İnal, İnel (2013). "Duyuru", <http://disiplinlerarasigencsanatcilardernegi.blogspot.com.tr/> (Erişim tarihi: 11.04.2016).

Madra, Beral (1989). "Bari'de Expo-Arte 89' ve Akdeniz'de Çağdaş Sanat Sergisi", <http://www.beralmadra.net/exhibitions/turkish-exhibition-in-expo-arte-bari-italy/> (Erişim tarihi: 03.01.2016).

Madra, Beral (1994). "İskele Günümüz Türk Sanatı Sergisi", <http://www.beralmadra.net/exhibitions/iskele-turkische-kunst-heute/> (Erişim tarihi: 04.01.2016).

Madra, Beral (2000). "'Veritas Omnia Vincit' an Exhibition for Human Rights Week, Tüyap, İstanbul", <http://www.beralmadra.net/exhibitions/veritas-omnia-vincit-human-rights-week-exhibition/> (Erişim tarihi: 04.04.2016).

Madra, Beral. (2001). "Küratörlüğün Sınırı Nedir?", *Radikal*, 27 Temmuz, http://www.radikal.com.tr/kultur/kuratorlugun_siniri_nedir-604401 (Erişim tarihi: 23.06.2015).

Madra, Beral (2002). "Sheshow", <http://www.beralmadra.net/exhibitions/sheshow-women-artists-from-turkey-in-sofia/> (Erişim tarihi: 10.04.2016).

Madra, Beral (2004). "Sfenks Seni Yiyip Yutacak", <http://www.beralmadra.net/exhibitions/the-sphinx-will-devour-you-15-women-artists/> (Erişim tarihi: 08.04.2016).

Madra, Beral (2009). "Under My Feet I Want The World, Not Heaven!", http://www.beralmadra.net/wp-content/uploads/2009/04/B.M._Under-My-Feet- I - W a n t - T h e - World-Not-Heaven.pdf (Erişim tarihi: 10.04.2016).

Madra, Beral (2010-2011). "'Cityscale', Meetings and Exhibitions in Istanbul and Munich", <http://www.beralmadra.net/exhibitions/cityscale/> (Erişim tarihi: 10.04.2016).

Pelvanoğlu, Burcu (Tarih belirsiz). "Sürelî Sergiler-Yeni Açılımlar: A, B, C, D Sergileri", http://www.sanalmuze.org/paneller/Ssd/burcu_pelvanoglu_6.htm (Erişim tarihi: 21.06.2015).

SALT Araştırma (2013). "Giriş", "Elli Numara: Anı / Bellek II Hakkında". *O Zamanlar Konuşuyorduk*, ed. Sezin Romi, İstanbul: SALT, s: 7-14. http://saltonline.org/media/files/o_zamanlar_konusuyorduk_scrd-1.pdf (Erişim tarihi: 30.10.2016).

Kişisel Görüşmeler

Madra, Beral (24.05.2014).

Madra, Beral (12.08.2015).

Tasarım Kenti Olmayı Hedefleyen İzmir'in Zihinsel Altyapısını Dönüştürmek İçin Bir Etkinlik Tasarımı Önerisi

Hasan Cenk DERELİ*

Özet

Bu makalenin amacı, tasarım ve inovasyon kenti olmayı hedef seçmiş İzmir'in zihinsel yaratıcı altyapısını, yani problemlere ve fırsatlara yaklaşım biçimini ve kentin özgün ortamını değiştirmeyi denemek için tasarlanmış bir etkinlik olan PechaKucha Night İzmir'in yarattığı dönüşümü ortaya koymaktır. Bağlamı kurmak için kent markalaşması, yaratıcı ekonomi ve yaratıcı kent tanımları incelenmiştir. Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin resmi belgelerinde kent markalaşmasını teşvik eden kısımlara ve İzmir Büyükşehir Belediyesi'nin tasarım ve inovasyon kenti olma yolunda 2009 yılında başlattığı çalışmalara değinilmiştir. Yaratıcı ekonomiler ile kalkınma hedefi çerçevesinde 'yaratıcı altyapılar' kavramı tanımlanmış ve İzmir'in yaratıcı altyapılar bağlamında zihinsel alt yapı durumu tarif edilmiştir. Kentin zihinsel alt yapısını dönüştürmek için tasarlanmış PechaKucha Night İzmir etkinliği anlatılmış ve etkinliğin kendi takipçileri arasında bir bilgilendirme kanalı olarak işleyip, ortak iletişim dilleri kurulmasını sağladığı, iş birliklerinin yolunu açtığı ve 'İzmir'de oluyor' sloganı ile imkanları işaret eden bir kent imgesine dair inanç yarattığı ortaya konulmuştur.

Anahtar Sözcükler: Kent Markalaşması, Tasarım Kenti, Yaratıcı Ekonomi, Yaratıcı Altyapılar, Etkinlik Tasarımı.

An Event Design Proposal to Transform the Mental Infrastructure of Izmir that Aims to Become a Design City

Abstract

The purpose of this article is to state the transformation created by the PechaKucha Night Izmir event which is attempted to create a change in the mental creative infrastructure of the city that is the character of approaches to problems and opportunities and also the unique environment of Izmir, which has a target to become a design and innovation city. To define the context, concepts of city branding, creative economy and creative city are investigated. The sections that support city branding in the official documents of Republic of Turkey are mentioned. Works done by Izmir Metropolitan Municipality since 2009 in order to turn Izmir into a design and innovation city are explained. The concept of 'creative infrastructures' within the framework of the target of development with creative economies is defined, and in the context of creative infrastructures, the condition of mental infrastructure of Izmir is described. The PechaKucha event designed to transform the said conditions among its followers is expressed. It is stated that this event has transformed the mental creative infrastructure of the followers of the event by performing as an information channel, supporting the creation of common communication languages, paving the way of collaborations and creating a belief regarding the image of the city that points to the opportunities by using the slogan 'possible in Izmir'.

Keywords: City Branding, Design City, Creative Economy, Creative Infrastructures, Event Design.

Giriş

Bu makale, Büyükşehir Belediyesi tarafından belirlenmiş İzmir'in tasarım kenti olma hedefini UNESCO Yaratıcı Kentler Ağı Tasarım Kenti başlığı kapsamında inceleyen aynı yazarın doktora tezi için yapılan çalışmalar kapsamında elde edilen veriler doğrultusunda yazılmıştır. Bu bağlamda makalede kent markalaşması, yaratıcı ekonomi, yaratıcı kent kavramlarına, Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin resmi belgelerinde kent markalaşmasını teşvik eden kısımlara, İzmir Büyükşehir Belediyesi'nin 2009 yılından beri tasarım ve inovasyon kenti olma hedefi kapsamında sürdürdüğü çalışmalara, yaratıcı altyapılar ve bu altyapıların bir parçası olan zihinsel yaratıcı altyapı kavramlarına ve İzmir'in zihinsel yaratıcı altyapı durumuna değinilmiştir. Bu çerçeveden sonra, İzmir'in zihinsel yaratıcı altyapısını dönüştürmek için tasarlanmış PechaKucha Night İzmir etkinliği anlatılmış ve etkinliğin yarattığı dönüşüm ortaya konmuştur.

Kent Markalaşması

Küreselleşmenin biçimlendirdiği güncel ekonomik ortamda, kentler kendi aralarındaki rekabette öne çıkabilmek için markalaşma stratejilerine başvurmaktadır. Küresel ölçekte, doksanlı yıllardan itibaren bölgesel ve ulusal politikaların kentler üzerindeki etkisi önceki yıllara kıyasla oldukça zayıflamıştır ve kentler arası rekabet iyice kızışmıştır (İlgüner ve Asplund, 2011). Markalaşma kavramı, daha önce küresel ölçekte şirketlere ve ürünlere dair bir tanımken artık kentsel gerçekliği de biçimlendiren bir kavram haline gelmiştir (Greenberg, 2008). Seyahat turizm sektöründe 1970'li yıllardan beri teorisi üretilen yer imajı ve kent imajı yaklaşımları, artık kentlerin yönetilmesinde bir araç olarak kullanılmaktadır (Hunt, 1975). Yerel politikalar artık hem içinde yaşayan kentlilere, hem ziyaretçilere, hem kentin yatırımcılarına hem de kente çekilmek istenen yatırımcılara cazip olabilmek için çok katmanlı temsiller üretmek durumundadır.

Kavaratzis ve Ashworth (2005) bir yerin bu rekabette öne çıkabilmesi için birbirini izleyen bir dizi adımı karşılama gerektiğini söylemektedir. Yer önce kendi varlığını gösterebilmeli, sonra hedef kitle olarak belirlediği grubun

zihninde kendine rakip olarak belirlediği kentlerden daha üstün özelliklere sahip olduğunu benimsetmeli, son olarak da eşi olmayan bir marka ile kendini öne çıkartmalıdır. Bu kapsamda bakıldığında kent markalaşması, kentleri birer ürün olarak ele alıp onları pazarlama stratejileri çerçevesinde yeniden paketlemektedir. Peker'in (2006) tespit ettiği gibi bu süreç, yer kimliği ve kentlilik bilinci oluşturmak, mali yatırım ve politik sermayeyi çekmek gibi ekonomik tabanlı ya da kullanıcı tavrını ve davranışını değiştirmek gibi sosyal-kültürel tabanlı süreçleri içerir.

Küresel rekabet odaklı ele alınan, kent markalaşması denildiğinde düşünülmesi gereken ilişkiler bütünü sadece rakamlar üzerinden değerlendirmeleri değil, aynı zamanda kentler hakkında sahip olunan hislerle, hayallerle de doğrudan alakalı bir rekabet ortamı tarif eder. Blum'un (2003) çok farklı alanlarda yapılmış iş bölümü ve hayali emek ürünü olarak tanımladığı kentlerin ekonomik değerinin anahtar jeneratörü, ona göre kültürel ekosistem olduğu kadar aynı zamanda kente dair üretilmiş hayallerdir. Landry (2004), en gözde yaratıcı kentlerden biri olarak tarif edilen Londra'dan bahsederken, onun aynı zamanda tüm İngiltere'deki en eşitsiz gelir dağılımına, en yoksul 20 bölgeden 13'üne, en yoksul konut alanlarının %64'üne ve en yüksek sokakta yaşayan insan sayısına sahip olduğuna işaret eder. Kent markalaşması, küresel rekabette bu algının da yönetilmesi demektir.

Yaratıcı Ekonomi Kapsamında Kent Markalaşması ve Yaratıcı Kentler

Kent markalaşması stratejileri içinde yaratıcı ekonomiler ve kültür ekonomisi odaklı yaklaşımlar, değişen üretim biçimlerinin sonucu olarak kentlerin dışına çıkan sanayi ve tarım odaklı üretimlerden boşalan ekonomik alanın, kültür ve yaratıcılık odaklı sektörler tarafından doldurmasıyla her geçen gün önemini arttırmaktadır. Kentlerin markalaşma yolunda biricikleştiği yaratıcı hizmetlerin, ürünlerin ve ortamların var olmasını sağlayan bu yaratıcı ekonomi, yarattığı yaşam biçimleri ve fiziksel mekanlar ile yerel ve bölgesel politikaları yönlendirme potansiyelini taşımaktadır.

Yaratıcı endüstriler, bu alanda en köklü politikaları üretmiş olan İngiltere devletine ait resmi belgelerde kitap

ve dergi yayıncılığı, yazılım yayıncılığı, film, video ve televizyon yayıncılığı, ses kaydı ve müzik üretimi, televizyon ve radyo yayını, bilgisayar programlama, halkla ilişkiler ve iletişim, mimarlık, reklam, özelleşmiş tasarım aktiviteleri, fotografik aktiviteler, çeviri, kültürel eğitim, yaratıcı sanat ve yaratıcı eğlence aktiviteleri faaliyetlerini, yaratıcı endüstri faaliyetleri olarak tanımlanır (Department For Culture And Sport, 2013).

Birleşmiş Milletler Eğitim, Bilim ve Kültür Teşkilatı (UNESCO) yaratıcı endüstrileri, kültür endüstrileri ve diğer tüm kültürel ve sanatsal üretimleri de içeren geniş bir kapsamda, sanatsal ya da yaratıcı üretimi esas unsur olarak taşıyan, ürün ve servislerin tümü olarak tarif etmektedir. UNESCO yaratıcı endüstriler ve kültür endüstrilerini ayırmak için, kültür endüstrilerini, doğasında elle tutulamayan ve kültüre dayalı yaratıcı içeriğin yaratılması, üretilmesi ve pazarlanma süreçlerinin birleşimi olarak tanımlamaktadır. Bu yaratıcı içerik, genellikle fikir mülkiyeti esasına göre korunur ve ürün ya da servis biçimini alabilir. Bu tanımlamada kültürel endüstriler genel olarak, basım, yayın ve dijital medya, işitsel, fotografik ve sinematografik üretimler ile zanaat ve tasarımı kapsamaktadır (UNESCO, 2006).

Birleşmiş Milletler Ticaret ve Kalkınma Konferansı (UNCTAD), yarattığı Yaratıcı Ekonomi Ağı kapsamında yayımladığı belgelerde yaratıcı endüstriler, (zanaat, festivaller, kutlamalar gibi) geleneksel kültürel ifade biçimleri ve (arkeolojik alanlar, müzeler, kütüphaneler, sergiler gibi) kültürel alanları kapsayan miras, görsel sanatlar ve performans sanatlarını kapsayan sanat, yayın evleri ve basılı medya ile görsel işitsel türleri kapsayan medya ve (dekorasyon, grafik, moda, oyuncak, takı gibi) tasarım, (mimarlık, reklam, kültürel ve rekreasyonel yaratıcı araştırma ve kalkınma gibi) yeni medyayı ve yaratıcı servisleri kapsayan işlevsel yaratımlar olarak dört ana başlıkla sınıflandırılır (UNCTAD, 2010).

Hem UNESCO hem UNCTAD yayınlarında, yaratıcı endüstrilerin yarattığı ekonominin, yani yaratıcı ekonominin, potansiyel olarak ekonomik büyüme ve kalkınma yaratma gücüne sahip olduğunu, yerel ölçekteki yaratıcı endüstrilerin, ülkeler ve kentler bazında etkileşime geçmesi ile

sürdürülebilir kalkınma stratejilerinin yaratılabileceğini öne sürmektedir. Yaratıcı ekonominin yaşam alanı, onların tanımladığı bağlamda yaratıcı kenttir. UNESCO hızla artan kent nüfusu göz önüne alındığında, kültür ve yaratıcılık odaklı politikaların kentsel iyileşme için giderek önem kazandığına işaret etmektedir (Url-1).

Yaratıcı kentler kavramı, farklı bakış açılarının biçimlendirdiği farklı tariflere sahiptir. Landry (2006) yaratıcı kentlerin, kentin karar alıcı ve katılımcılarının mevcut potansiyelleri somut ürün, kullanım ve kentsel kalitelere dönüştürebilecekleri, potansiyelleri yeniden düşünebilecekleri açık pozisyonlar yaratabilen yerler olarak tanımlamaktadır. Florida (2002) yaratıcı kentin, 'yaratıcı sınıflar' olarak tarif ettiği kitleyi cezbetmesi gerektiğini, bunun için de yaratıcı kent olarak kurgulanacak yerin, 3T kuralına uygun olması gerektiğini söylemektedir. Ona göre tolerans, yetenek ve teknoloji (tolerance, talent, technology) bu kuralın üç önemli ayağını oluşturmaktadır. Yaratıcı kent, tasarımcıların, mühendislerin, mimarların, sanatçıların, genç yöneticilerin, akademik kuruluşların, reklamcılarının, medya kuruluşlarının, moda endüstrisinin doğuracağı ekonomik hareketliliğe ve yaşantı biçimine dayanmalıdır. Yaratıcı ekonomi unsurlarının, kente gelmesi kenti zenginleştirir, kentleri geliştirir ve canlandırması fikrine dayanan bu bakış içinden Florida (2002) kentlerin şablonlar uygulanarak yeniden programlanabileceğini, belli sloganlar doğrultusunda dönüştürülebileceğini savunmaktadır. Swyngedouw (2011) ise Florida'nın tam aksine yaratıcı kenti, 'yaratıcı sınıf'ın düşünceleri ile sınırlanmak yerine kavgacı bir kentsel mekan olarak yeniden çalışılması gerektiğini söyler ve onu karşı koyma ve çatışmanın yaratıcılığının görünür olduğu mekan olarak görmektedir. McCreery (2001) yaratıcı kentleri bedensel olarak yaşanan ve psikolojik algıyla tamamlanan kentsel mekanda olma hissi ile insanların yarattığı ortamların zenginliğini, mitlerini, anılarını ve hayal gücünden beslenen imkanlarını keşfedilmesinin olanaklı olduğu yerler olarak tarif eder. Goldberger (1996)'e göre ise genel anlamda tüketimin, gündelik hayatın her alanına nüfuz etmeye çalıştığı güncel hayatta, yaratıcı kentler kültürün tüketilmekten çok yaratıldığı yerlerdir. Bu kentler, karmaşık, zor, fiziksel olarak görünüşleri özgün ve nüfus içi çeşitliliğin fazla olduğu, yoğun, gücün

hissedildiği, düzensizliğe dair kesin bir his yaratan, alternatif mekanlardır.

Her ne kadar yaratıcı kent kavramına dair belirgin tarifler getirme çabaları olsa da kentsel mekanın sosyo, politik ve ekonomik dinamikleri beraber düşünüldüğünde bu işin pek de kolay olmadığını söylemek mümkündür. Thackara (2006), yaratıcı kentin, buluşların, hayatın her kesiminden sıradan insanlar tarafından, uzmanların ve tasarımcıların her zaman sezemedikleri şekillerde yapıldığı şehirler olduğunu söylemekte ve yaratıcı kent, insanların günlük hayatlarında herhangi bir şeyi yapma şekline şaşırtılan yerler olduğunu söylemektedir. Benzer şekilde Landry de (2000) yaratıcı kentin, herkese imkanlar vererek yaratıcılıklarını kullanabilecekleri durumlar yaratan yer olduğuna vurgu yapmaktadır. Genelde kesin formüller tarif etmeye çalışmaktansa, alt alta toplandığında geniş bir kapsamı işaret eden bir prensipler listesi ile yaratıcı kent kavramını tartışmayı uygun bulmaktadır.

Enlil ve Evren (2011) 'Yaratıcı İstanbul, Yaratıcı Söylem ve Kent' kitabındaki makalelerinde çizdikleri çerçeve ile birbirinden farklı bu yaklaşımları okumayı kolaylaştırır. Genel anlamda yaratıcı kent kavramının, yaratıcılığı kültür merkezli değerlendiren yaklaşımlar ve ekonomik merkezli değerlendiren yaklaşımlar olmak üzere iki ana eksenle ele alındığını belirtmektedir. Yaratıcılığa kültür odaklı yaklaşımların kentleri kimlikler, haklar, inançlar ve sosyal refah ile ilişkilendirip, ekonomik değerlendirme araçları ile ölçülemeyen işaretlere bağlandığını söyler. Yaratıcılığa dair ekonomi odaklı yaklaşımların ise kentleri ölçülebilir ekonomik göstergelere bağlayan, yukarıda bahsedilen yaratıcı ekonomiyi esas alan yaklaşımlar olduğunu belirtirler.

Türkiye ve İzmir Özelinde Kent Markalaşması, Yaratıcı Ekonomi ve Yaratıcı Kent Bağlamındaki Yaklaşımlar

2007 yılında Kültür ve Turizm Bakanlığı, turizm sektörü için uzun vadeli stratejiler, kısa ve orta vadede kamu ve özel sektör için öncelikli eylemlere dair Türkiye Turizm Stratejisi 2023 ve Turizm Stratejisi Eylem Planı çalışmasını başlatmıştır. Bu stratejiye göre İstanbul, Ankara, İzmir ve Antalya 'Şehir Turizmi Geliştirilecek Marka Kentler', Amasya, Bursa, Edirne, Konya, Kütahya, Manisa, Nevşehir,

Trabzon, Sivas, Mardin, Şanlıurfa, Gaziantep, Hatay ve Kars 'Kültür Turizmi Geliştirilecek Marka Kentler' olarak ilan edilmiştir (Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2007). Makalenin giriş kısmında, turizm odaklı kent markalaşma stratejilerinin 1970'li yıllara dayandığından bahsedilmiştir. Kendi kentlerinin çoğunu öncelikli olarak turizm odaklı tanıtmayı seçmiş Türkiye, oldukça eski bir markalaşma stratejisini yaratıcı bir yaklaşım ile ele alırsa, turizm çerçevesinde kentlerin markalaşmasına katkı koyacak tüm ürün ve hizmetlerin yaratımında, yaratıcı ekonomiye odaklanarak kalkınmamayı sağlayacak dinamikleri yaratabilme potansiyeline sahiptir.

Türkiye Cumhuriyeti Kalkınma Bakanlığı Onuncu Kalkınma Planı'nda, 'Büyüme ve İstihdam', 'İmalat Sanayinde Dönüşüm', 'Girişimcilik Ve Kobiler', 'Tarım Ve Gıda', 'Bölgesel Gelişme Ve Bölgesel Rekabet Edilebilirlik' 'Çevrenin Korunması', 'Üretimde Verimliliğin Arttırılması', 'Kamu Alımları Yoluyla Teknoloji Geliştirme Ve Yerli Üretim Programları' başlıkları altında yaratıcılık odaklı markalaşma vurgusu yapmaktadır. Özellikle 'Yaşanabilir Mekanlar, Sürdürülebilir Çevre' başlığı altındaki 'Bölgesel Gelişme Ve Bölgesel Rekabet Edilebilirlik' 'Çevrenin Korunması' maddelerinde, kentsel ve kırsal mekanların tasarım odaklı ele alınması ve tasarım odaklı stratejilerin geliştirilmesi tavsiye edilmektedir (URL2). Bahsedilen diğer maddeler ile kentsel mekan odaklı bu madde beraber düşünüldüğünde, kentlerin marka değerinin arttırılması için kapsayıcı girişimler yaratmak için devlet politikalarında da yasal desteğin var olduğu görülmektedir.

Devletin farklı kurumları tarafından tarif edilmiş bu ortamda İzmir, yerel yönetimin önderliğinde 2009 yılından beri, yaratıcı endüstriler odaklı bir kent markalaşma stratejisi yürütmektedir. Büyükşehir Belediyesi'nin kentin gelecek hedefini belirlemek için düzenlenmeye başladığı sistemli toplantıların ilki 2009 yılında Kültür Çalıştayı adı altında gerçekleşmiştir. İzmir Büyükşehir Belediyesi'nce (2009) yayınlanan Çalıştay Raporu'nda, çalıştaya Kültür ve Turizm Bakanı'nı ve Turizm Bakanlığı Müzeler ve Tarih Miras daire başkanlığının temsilcilerinin gözlemci olarak katıldığı ve altı tematik gruba bölünen katılımcılar ile çalıştayı gerçekleştirdiği belirtilmiştir.

Çalıştay Raporu değerlendirme ve sonuç bölümünde, yapılan çalışmanın sonunda İzmir'in kültür stratejisi üç ana eksen etrafında tanımlanmıştır. Kültür, sanat ve tasarım metropolü olmak, Akdeniz kentler ağının etkin bir üyesi olmak, katılımcı kültür politikası ve uygulamaları hayata geçirmek başlıkları altında toplanan bu üç ana eksen, çalıştay gruplarının sunduğu öneriler ve tespitler aynı bölümde sıralanmıştır.

Kültür Çalıştayı raporunda ana sonuç eksenlerinden biri olan kültür, sanat ve tasarım metropolü olmaya yönelik hedefe dair bir diğer kapsamlı etkinlik de 31 Mayıs 2011 yılında İzmir Büyükşehir Belediyesi tarafından düzenlenen İzmir Tasarım Forumu'dur.

Tasarım Forumu Özet Metni'nde İzmir'in tasarım kenti olarak kurgulanmasıyla ilgili şu üç temel soru sorulmuştur: İzmir nasıl tasarım merkezi ve kenti olur? İzmir Akdeniz'de nasıl bir tasarım merkezi kenti olur? Bir kent nasıl bir tasarım kentine dönüştürülebilir? Özet Metin'de tasarım kenti, sadece tasarlanmış unsurlarla donatılmış olmayan, bunun yanında tasarım üreten bir yer olarak tarif edilmiştir. Tasarım, kentte yaşayan insanların yaşam kalitelerini yükseltecek hem bir araç hem de amaç olarak görülmüştür. Kentin sahip olduğu imkanları çeşitli müdahalelerle harekete geçirip belirli bir vizyonda geliştirerek bir tasarım kenti yaratmanın mümkün olduğu savunulsa da öncelikli amacın tasarım kenti yaratmaktan önce, tasarım bilincine sahip bir kent yaratmak olduğu vurgulanmıştır (İzmir Büyükşehir Belediyesi Yayınları, 2011).

Kültür Çalıştayı'nda ortaya çıkan fikirler sonrasında düzenlenen Tasarım Forumu ile belirginleşen, İzmir'in tasarım ve inovasyon odaklı kent markalaşma stratejisi, kentlinin deniz ile ilişkisini arttıracak bir proje olarak tanımlanan İzmir Kıyı Projesi-İzmir Deniz ile devam etmiştir. Proje kapsamında yüzü aşkın tasarımcı ve farklı alanlardan meslek profesyonelleri bir araya gelerek yaklaşık kırk kilometrelik sahil şeridinde dair tasarım fikirleri üretmişlerdir. Bu projeler daha sonra Büyükşehir Belediyesi kapsamında kurulan çalışma ofisi tarafından yorumlanarak uygulanmıştır (İzmir Büyükşehir Belediyesi Yayınları, 2012).

Kültür Çalıştayı'nda ortaya çıkan fikirlerin yönetilme-

sini için, 2013 yılında Belediye'ye bağlı bir müdürlük statüsündeki Akdeniz Akademisi tarih, tasarım, kültür sanat ve ekoloji alanında çalışmalar yapmak üzere kurulmuştur. Akademi çalışmalarına bu başlıklar altında kurulan danışma kurulları ile devam etmiştir. Bu oluşuma paralel olarak Büyükşehir Belediyesi'nin ortaya koyduğu vizyon çerçevesinde, kentin tarihi çekirdeğine odaklanan İzmir Tarih Projesi çalışması yapılmış ve bu alanda projeler geliştirmek üzere Tarih Tasarım Atölyesi kurulmuştur.

Büyükşehir Belediyesi'nin organize ettiği bu çalışmalar, farklı alanlarda konunun uzmanlarını buluşturup bir arada çalışma ve fikir üretme ortamları yaratmıştır. Çalıştaylarda, forumlarda yaratılan çatışmalı, tartışmalı üretken ortamın enerjisi ve etkisinin projelere dönüşecek stratejilere nasıl yansıtacağı belediyelerin mevzuat odaklı çalışma prensiplerine doğrudan bağlıdır. Bu fikirler ve projeler kent ortamına etkinlik fikirleri, inşai projeler veya politikalar olarak aktarılırken kurgulanan süreçler kentin her anlamdaki donanımı ile ilişkidir. Çünkü bu mevzuatlar ve kentsel donanım belediyelerin proje yaratma ve iş yürütme alışkanlıklarının esas belirleyicisidir.

Landry (2000), yerel yönetimler bazında ataleti arttıran ya da projelerin enerji ve etkisini etkileyen alışkanlıkları kırmak ve zihinsel yaklaşımlarda dönüşüme yol açmak için, yaratıcı ekonomiler ile kalkınmayı hedef koymuş yerel yönetici ve diğer karar alıcıların kentleri için "yaratıcı altyapılar" geliştirmesi gerektiğini söylemektedir. Sert, yumuşak ve zihinsel olmak üzere üç alt gruba ayırdığı yaratıcı altyapılarda, sert, binalara, yollara, kanalizasyon sistemi ve bunlara benzer teknik alt yapıya, yumuşak, beceri düzeyi yüksek esnek iş gücü, güçlü iletişim kanalları ve girişimcilik kültürüne, zihinsel ise problemlere ve fırsatlara yaklaşım biçimi ve kentin özgün ortamına karşılık gelmektedir. Landry (2000)'nin işaret ettiği yaratıcı altyapılardan zihinsel yaratıcı altyapılar kenti yaşayan ve kuran kentlilerin, kenti ve birbirlerini algılayışlarını en temelden etkileyen başlık olarak göze çarpar. Kent markalaşması projeleri arasında, belki de en çok bilinen ve en çok tekrarlanmış iş olan "I (kalp) NY" logosunun yaratıcısı Milton Glaser, insanların inandığı şeylerin gerçek olarak algılanan şeylere dönüştüğünü savunmaktadır. Fiziksel mekandaki dönü-

şümler kadar insanların algılarındaki dönüşümün de kent hayatının kurulmasında ve kent kimliğinin yaratılmasındaki önemini vurgular (Greenberg, 2008).

Zihinsel Yaratıcı Altyapılar Kapsamında İzmir'in Özgün Ortamı

İzmir'in zihinsel yaratıcı altyapı bağlamında mevcut durumuna dair verileri 'İzmir Kentsel Pazarlama Araştırması' kapsamında turistlerin, İzmir'de ikâmet edenlerin, Türkiye'nin diğer illerinde yaşayanların, iş adamlarının ve yatırımcıların İzmir hakkındaki algılarını anlayabilmek için toplam 3.687 kişi ile yapılmış araştırmadan anlamak mümkündür. Bu araştırmaya göre, İzmirli İzmir'de yaşamaktan büyük oranda çok memnun ve İzmir'de yaşamaktan gurur duymaktadırlar (İZKA, 2011).

Ama bunun yanında aynı araştırmanın sonuçlarında, İzmir'in potansiyellerini iyi değerlendirememesinin sebepleri olarak, İzmir'in yeterince tanınmamasına, rakiplerinden yeterince farklılaşmamasına, İzmir'de ortak bir iletişim dilinin olmamasına ve birliktelik ile koordinasyon eksikliğine vurgu yapılmaktadır. Birliktelik ve koordinasyon eksikliği başlığı altındaki maddeler özellikle dikkat çekicidir. Bu maddelerde, İzmir'de farklı kurumların şehrin kalkınma ve tanıtımına dair iyi niyetli çabalar sarfettiğinden bahsedilirken, bu çalışmaların kurum düzeyinde kalması ya da diğer kurumlar ile mutabakat sağlanarak sürdürülememesi yüzünden genel bir etkiye ulaşamadığı tespit edilmektedir. Raporda “Ben yapmadıysam benim değildir” cümlesi ile tarif edilen tavrın ayrıştırıcı ve ötekileştirici etkisi, kurumların ve kişilerin birbirlerine yapıcı destek vermemeleri, dolayısıyla uzayan tartışmaların eylemleri geciktirmesi de kentin özgün ortamının resmini çizen maddeler (İZKA, 2011).

İzmir'de yukarıda bahsedilen eşgüdümsüz ortama dair bir örnek de, sloganlara bağlanmaya çalışılan ve sürekli değiştirilen kent kimliği ve kent sloganı arayışıdır. “Fuarlar ve Kongreler Şehri İzmir” “Sağlık Şehri İzmir” “İzmir'de Yaratıcılık Var” “Yaşayan Kent, Yaşanacak Kent İzmir” gibi sloganlar, kentin aday olduğu her büyük etkinlikte ya da farklı zamanlardaki yerel yönetim strateji değişiklikleri ile sürekli farklılaşmaktadır. İzmir Büyükşehir Belediyesi'nin

düzenlediği 2009 tarihli Kültür Kurultayı'nda Tasarım ve İnovasyon Kenti olma hedefi konulduğundan beri bu sloganlaştırmaların daha kontrollü ilerlediğini tespit etmek mümkündür ama yine de her bir ad için yapılmış algı yönetimi çalışmaları kentlinin ve kente dışarıdan bakanların aklındaki kent imgesini muğlaklaştırmaktadır. Uzun vadeli olmayan, belirli bir yol haritası izlenmeden uygulanan bu stratejiler, etkinlikler bazında yapılan yatırımların da güçlü bir kent algısı yaratmak için kullanılmamasına sebep olmaktadır (İlgüner ve Asplund, 2011).

Kentte ortak bir vizyona ve bu vizyonu oluşturacak stratejilere sahip olunmadığı, güçlü ve kapsayıcı bir yerel paydaşlık ortamının oluşturulmadığı, bu nedenle kent olarak uzun soluklu hedefler peşinde koşulamadığı Ege Üniversitesi'nin Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi 60.yıl Etkinlikleri Marka Şehir İzmir Sempozyumu 15-16 Aralık 2014 sonuç bildirgesine de bir madde olarak girmiştir. Bildiride İzmir'in aşması gereken alt yapı problemleri olarak sıralanan maddelerde şehirde aktivite olmaması ve cazibe merkezlerinin azlığı gibi tespitler de yer almıştır (URL3).

Bu veriler İzmir'in zihinsel yaratıcı altyapı durumuna, kentlinin şehirde yaşamaktan zevk alsa da burada olmaktan gurur duysa da *İzmir'i* aktivite ve yaratıcı üretimler açısından eksik gören bir kent algısı olarak yansır. *İzmir'den* ya da herhangi bir kentten bahsedildiğinde aslında karar alıcılarından sıradan kentlisine kadar tüm kesimlerden onu yaşayan insanlardan bahsedilmektedir. Bu bakımdan bir şehrin yaşanabilirliği, sunduğu ekonomik, fiziksel ve psikolojik ortamla olduğu kadar, kentlinin bu ortamı hangi zihinsel durum içinden algıladığına, Milton Glaser 'ın dediği gibi o kente dair sahip olunan inanca da bağlıdır (Greenberg, 2008).

Tasarım Kenti Olmayı Amaçlayan İzmir'in Zihinsel Yaratıcı Altyapısını Dönüştürmek İçin Bir Etkinlik Tasarımı Önerisi

Yukarıda bahsedilen araştırma sonuçlarında İzmir'in zihinsel altyapısına yani, problemlere ve fırsatlara yaklaşım biçimi ve kentin özgün ortamına dair tespitler, İzmir'de yaratıcı alanlarda olan biten üretimlerin paylaşıldığı bir kanalın ve ortak bir iletişim dilinin olmaması, birliktelik ve koordinasyon eksikliği ve ortak bir kent imgesine dair inançsızlık şeklinde özetlenebilir. İşte bu ortamda

yaratıcılık ve tasarım kültürünün yerleşebileceğine dair inanç yaratmak, farklı bir düşünce biçimi yerleştirmek için yöntemler keşfetmek zorunlu görünmektedir.

İzmir'i, üretmek için özgür bir alan, kentlilerin akıllarındaki yaşantıyı, kendi kent fikrini yaratabilecekleri bir yer olarak görmek mümkün müdür? Çoğu insanın bir imkansızlık alanı olarak tarif ettiği İzmir'de bu inanç ancak yaratıcı üretimlerin mümkün olduğunu göstererek yeşerebilir görünmektedir. Kentin yaratıcı kişiler ağıının belgelenmesi, tasarımcıların görünür hale gelmesi, ticari kazanç sağlayabilecekleri alanların yaratılması, ulusal ve uluslararası tasarım ağları ile bağlantılarının artması ve onları daha özgür ve üretken olmaya itecek imkan ve hislerin yaratılması bu inancın doğmasına yardımcı olacaktır.

Makalenin üretildiği tez çalışması kapsamında gerçekleştirilen bir deney olarak, kentte yaratıcılık ve tasarım kültürünü yerleştirmek için inanç, organizasyon, koordinasyon ve etkileşim başlıklarına dair olumsuzlukları ortadan kaldırmak için alışlageldiği şekilde kentin karar alıcılarının başlattığı ve bugünkü İzmir algısını yaratan ortamı kuran girişimlerden farklı olarak, kentte yaratıcı alanda işler üreten ya da yaptıkları işi yaratıcı şekilde yapan insanları keşfedip bir araya toplayacak, bir etkinlik yaratılmıştır. Uluslararası bir etkinlik olan PechaKucha Night etkinliğinin yapısı bu amaçla kullanılmış, etkinlik içeriği ve mesajları İzmir'de yaratıcılık ve tasarım kültürünü yerleştirmek için inanç, organizasyon, koordinasyon ve etkileşim kapsamında dönüşümler yaratmak için yeniden tasarlanmıştır. Makalenin üretildiği doktora tez çalışmasında, kentin zihinsel yaratıcı altyapılarını etkinlik takipçisi kitle özelinde dönüştürmeye çalışan bir yöntem olarak bir etkinlik tasarımı önerilmiş ve bu önerme aktif yerinde deneyim ile uygulamaya geçirilerek etkisi anket çalışması ve gözlemler ile ortaya konmuştur.

2003 yılında Tokyo'da yaratıcı insanların birbiriyle projelerini paylaştıkları bir etkinlik olarak başlayan PechaKucha Night buluşmalarında, sunucular sunumlarını her yirmi saniyede otomatik olarak değişen yirmi slayt ile anlatmaktadır. Tokyo dışındaki etkinlikler, o kentlerde yaşayan, orayı bilen bir yerel karakter tarafından, o kentin dinamikleri doğrultusunda düzenlenmektedir. Etkinlik 2016 yılı itibarıyla dünya üzerinde dokuz yüzden fazla şehirde gerçekleşmektedir.

Küresel etkinlik formatı, içerik olarak İzmir'in koşullarına uyarlanarak uygulanmıştır. Etkinlik, daha önceki kısımlarda belirtilmiş 'İzmir'de bir şey olmaz, kimse ilham veren bir şey yaratmaz' şeklinde özetlenebilecek olan kent algısını bir soru ile sorgulamaktadır: 'İzmir'e dair bu klişeler doğru mu, yoksa yeterince bilgi sahibi olmadığımız için mi bu algı oluşuyor?'.

İzmir'deki etkinlik, herhangi bir kuruma bağlı olmayan bir girişim olarak, İzmir'de yaratıcı alanlarda, yerelde, ulusal ve uluslararası alanlarda başarılı işler yapan kişileri bulmak, uluslararası etkinlik formatını kullanarak onları kentlilerle buluşturmak, yerel internet sitesi ve uluslararası web sitesi aracılığı ile İzmir tasarım kenti olarak adlandırılacaksa bu sıfatı sağlayacak yaratıcı üreticilerini belgelemek, onları ulusal ve uluslararası ağlarda görünür kılmak amacıyla 2013 yılının Şubat ayında başlatılmıştır.

PechaKucha Night İzmir etkinliğinin içeriği, bilinirliği arttırmak ve inanç yaratmak üzerine konumlandırılmıştır. Kentte bir dönüşüm olacaksa bunun o etkinliğe katılanlar tarafından kendi imkanları doğrultusunda ya da bir araya gelerek yarattıkları ile olacağı mesajı verilmiş ve yaratılan ortamda etkinliğe katılanlar "İzmir'de oluyor" ortak sloganına yönlendirilmiştir (Şekil 1). Bu slogan, İzmir'de mümkün olanları gösterip kentin bir imkansızlık alanı olarak algılanan imajını, imkanlar alanına çevirmeyi amaçlamıştır.



Şekil 1. Etkinliğin yaratmak istediği dönüşümün diyagramı

Etkinlikte sunum yapmak için seçilen sunucular ilk etkinliklerde çevrimiçi platformlarda yapılan aramalar, yerel dergi ve gazetelerin takibi ve kişisel bağlantılar üzerinden bulunmuştur. Bu süreç etkinlik ilerledikçe, etkinliğe sunucu olarak dahil olan kişilerin ve etkinlik izleyicilerinin önerileri ve etkinlik sırasında kendini sunum yapabilecek üretimleri ile tanıtan kişiler sayesinde daha çok birebir ilişkiler ile ilerleyecek şekilde gelmiştir.

Potansiyel sunucular belirlenirken, sunuculara sunucuların anlatacakları ilham veren hikayenin hayata geçmiş bir projeye dayanması ve İzmir'de yaşayarak, yerel, ulusal ya da uluslararası alanda ilham veren bir üretimde bulunma önceliği aranmıştır. Potansiyel sunucular, sadece tasarım alanında değil UNCTAD (2010) ve UNESCO (2006)'nun yaratıcı endüstriler alanlarında, yaratıcı alanlardan hizmet ve ilham alabilecek, hizmet ve ilham verebilecek ticari girişim, sosyal girişim alanlarında işler üreten ya da girişimlere destekçi olan kişi ve kurumları da kapsamaktadır. Bunun amacı etkinlik kapsamında tasarımcılarla özel sektör, kamu sektörü ve üçüncü sektör arasında etkileşim imkanları yaratmaktır.

Araştırma sonucunda tespit edilen potansiyel sunucularla birebir görüşülmüş, etkinlik yöntemi kendilerine anlatılmış ve sunum yapmaları için ikna edilmişlerdir. Bu görüşmeler sırasında, İzmir'de herhangi bir alanda ilham veren bir iş üretenlerin kendilerini yaratıcı üretimleri kapsamında yalnız hissettikleri tespit edilmiştir. Kendi alanlarında iş üreten başka kişileri tanımamakta oldukları ve zaten konuya kendileri gibi ilham veren şekilde yaklaşan başka da kimsenin olmadığına dair bir inanca sahip oldukları görülmüştür. Potansiyel sunucular bu ruh hali içinden, etkinlikte sunum yaptıklarında kendilerinin dinlenip dinlenmeyeceklerine dair şüpheli yaklaşmışlar ve etkinliği izlemeye kimsenin gelmeyeceğini düşündüklerini söylemişlerdir. Bu yüzden özellikle etkinliğin bilinirliğinin düşük olduğu ilk zamanlarda, potansiyel sunucuları ikna etmek oldukça zor olmuştur. Zaman içinde etkinlik fotoğrafları ve videolar biriktikçe ve etkinlik bilinir hale gelmeye başladıkça bu süreç kolaylaşmıştır.

Her etkinlik öncesinde etkinlikte sunum yapacak olan-

ların bilgileri, fotoğrafları ile sosyal medya kanallarında ve etkinliğin çevrim içi sayfasında paylaşılmıştır (Şekil 2). Böylece kentteki yaratıcı üretimin paydaşları ve hikayeleri bireylerin şahsında görünür olmuştur. Hem izlemeye gelen izleyiciler hem de sunucular, farklı alanlarda İzmir'de kimin ne yaptığını öğrenme fırsatı bulmuşlardır. Etkinliğin çevrim içi sayfası İzmir'in yaratıcı üretkenlerinin listelendiği bir arşive dönüşmüştür (Şekil 3).



NAZLI TERZİOĞLU
- Moda Tasarımı -
- Alsancak'ta kendi atölyesinde, koleksiyonlarını sunan ve tasarımlarında pek çok materyale de yer veren, Nazlı Terzioğlu, tasarımlarına farklı bir soluk kazandırıyor.

PechaKucha Night™
İZMİR 20x20
IMAGES SECONDS

VOL.12
12.02.2016 CUMA
@Container Hall

Şekil 2. Sunucular için hazırlanan sosyal medya duyurularından birisi.



PechaKucha Night™
İZMİR

Etkinlikler - Events
Digital/Multi
Urban Tasarım
Performans Sanatları
Müzik
Fantezi
Moda Tasarım
Psikoloji
Etkinlik Üretimi
Grafik Tasarım
Yaratıcı Gastronomi
Çiğdem Saral
Yaratıcı Girişimcilik
Dijital Sanatlar
Sosyal Girişimcilik
Arkeoloji
Edebiyat
Çevrimiçi Radyo
Belgenin Tasarımı
Seyir
Dijitalizasyon
Oydu Arkeolojisi
Medyaya Tasarım
Sanat Yönetimi
Teknoloji
Critical Mass
Tiyatro
Astronomi
Reklam

Sunucular - Presenters
Improvizasyonel Müzik
Product Design
Performing Arts
Architecture
Fantezi
Fashion Design
Photography
Industrial Design
Graphic Design
Creative Gastronomy
Contemporary Arts
Creative Entrepreneurship
Digital Arts
Social Entrepreneurship
Arkeoloji
Literature
Online Radio
Communication Design
Tatlı
Digitalization
Storytelling
Furniture Design
Art Management
Technology
Critical Mass
Theater
Astronomy
Advertisement

X-ta
urban Tank
TURTELA
Denince
İÇERİK

Blog
nobot

KLEIN DYTHAM

Şekil 3. Çevrim içi etkinlik sitesinde sunucu profillerine ait arşiv.

Etkinlik, kentin yaratıcı üreticilerini, kendileri gibi üreten insanlarla, üretmeye ve üretkenlere meraklı kentli ile fiziksel olarak buluşturmuştur. İzleyici ve sunucunun kurduğu pasif sunma izleme ilişkisinin yanında etkinlik,

izlemeye gelenleri birbirleri ile tanışmak için kışkırtmıştır. Bunun için oyunlar yaratılmıştır. Etkinlik girişinde kendilerine verilen paketlerden çıkanlar ile izleyiciler kendi becerilerini çevresindekilerle paylaşma imkanı bulmuşlardır. Her etkinlikte, izleyicilere her birinden iki adet hazırlanmış numaralar verilmiştir. Bu numaraları giysilerine yapıştıran izleyiciler, eş numaraya sahip kişiyi arayıp bulduğunda onunla herhangi bir mazerete ihtiyaç duymadan tanışma fırsatı yakalamıştır (Resim 1).



Resim 1. İzleyicinin kendisi de çizerek pasif konumdan aktif konuma geçtiği maskeler ve tanışmayı kolaylaştırmak için dağıtılan eş numaraları.

On üç PechaKucha Night İzmir etkinliği boyunca, arkeoloji, çağdaş sanat, dövme, eğitim, endüstriyel tasarım, film tasarımı, fotoğrafçılık, gezginlik, gıda, gıda tasarımı, girişimcilik, grafik tasarım, iletişim tasarımı, koleksiyonerlik, marka girişimi – gıda, marka girişimi - moda tasarımı, marka girişimi - ürün tasarımı, mimarlık, müzik, organizasyon, performans sanatları, reklamcılık, sanatçı girişimi, sivil havacılık gibi yirmi dokuz farklı ana alanı kapsayan sunumlar gerçekleşmiştir. İzmir'den beslenerek yerel, ulusal veya uluslararası alanda ilham veren işlere imza atan yüz iki kişi sunum yapmıştır. Yirmi dokuz ana alanın yirmi tanesi UNCTAD (2010)'ın tanımladığı yaratıcı endüstriler kapsamına girmektedir. Diğer dokuz alan da yaratıcı alanlardan hizmet alan ya da hizmet veren alanlara karşılık gelmektedir. Bu haliyle PechaKucha Night İzmir'in kentin yaratıcı alanlarının güncel belleğini tuttuğu, yaratıcı karakterleri ve alanlarını belgelediği görülmektedir.

Etkinlik aracılığı ile tanışan sunucular arasında on adet iş birliği tespit edilmiştir.

Ulusal Down Sendromu Derneği, kampanyalarının

iletişim stratejisi için iletişim tasarımcıları ve grafik tasarımcılardan oluşan Drink&Draw ekibinden destek almıştır (Sosyal Girişim/İletişim Tasarımı).

More Mood Design ekibi ürünlerini sergilemek için kabul aldıkları Milano Design Market'e ürünlerini gönderebilmek için etkinlikte Türkiye İnovasyon Haftasını sunan Ege İhracatçı Birlikleri Başkanı Sabri Ünlütürk'ten lojistik destek almışlardır (Marka Girişimi-Ürün Tasarımı/Meslek Birliği).

Zehra Akdemir, geliştirdikleri katılımcı tasarım süreçlerini bir proje kapsamında uygulamak için tasarımcı Can Güvenir ile işbirliği yaparak, İzmir Kemeraltı Çarşısı Havra Sokağı iyileştirme projesini gerçekleştirmiştir (Endüstriyel Tasarım/Üniversite/Belediye).

Video sanatçısı Ekin İdiman ve H. Cenk Dereli, İzmir'in ilk video sanatı galerisini açmıştır (Sanatçı/Tasarımcı-Organizasyon).

Çağdaş dansçı Cansu Ergin ve doğaçlama müzik sanatçısı Gürkan Baltacılar yeni bir performans serisine başlamıştır (Çağdaş Dans/Doğaçlama Müzik).

Drink&Draw ekibi Rendezvous ekibi ile beraber etkinlikler için bir çizim performansı yaratmıştır (İletişim Tasarımı-Grafik Tasarım/Organizasyon).

Gönüllü Palyaçolar ekibi, farklı sunuculardan ve etkinlik seyircisinden hastanede yatan çocukları ziyaretleri kapsamında değerlendirilmek üzere aynı yardım ve gönüllü katılımcı desteği almıştır (Sivil Toplum/Marka Girişimi).

Kerem Odabaşı ve More Mood Design ekibinden tasarımcılar kişiselleştirilebilir oyuncak tasarımı konusunda işbirliği yapmaya başlamışlardır (Teknoloji Tasarımı/Endüstriyel Tasarım).

Tiyatro 4 ekibi yeni başlatacakları drama eğitim serisi için Originn Co-working ortak çalışma alanı ile işbirliği yapmaya başlamıştır (Performans Sanatları/Girişimcilik-Ortak Çalışma Mekanı)

PechaKucha Night İzmir etkinliklerinin on üçüncüsün-

den sonra Türkiye Kalite Derneği'nin Mükemmelliği Arayış Sempozyumu'nda gerçekleştirilen sunumlar ve sunumların dışında kurulan diyaloglar 30 farklı alanda İzmir'in önde gelen 72 kuruluşunun üst düzey dahil çeşitli kademelelerinden yönetici ve çalışanları ile aşağıdan yukarıya doğru İzmir'in yaratıcı insanları tarafından örgütlenmiş bir yaratıcı endüstri ağının doğrudan etkileşimini sağlamıştır. Özel, kamusal ve üçüncü sektör kuruluşları ile farklı alanlardan yaratıcı insanların ilişkilerinin arttırılmasının yolu açılmıştır.

İlk başladığında yaklaşık yüz kişilik bir izleyici kitlesine sahip olan etkinliğin, zaman içinde bu sayıyı yaklaşık beş yüz elli izleyiciye çıkartmış olması, etkinliğin yaratıcılığa yönelik cesaret veren etki alanının giderek genişlediğini göstermektedir (Resim 2).



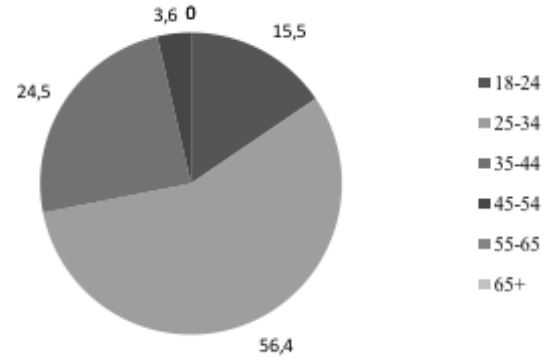
Resim 2. On ikinci etkinlik beş yüz elli izleyiciyi konuk etti.

Sosyal medya rakamlarına bakıldığında dolaylı olarak iki yüz elli bin kişiye ulaşan etkinlik duyurularında, her paylaşımda ortalama bin beş yüzün üzerinde kişiyle sanal ortamda doğrudan etkileşime geçilmiştir. On ikinci etkinliğin videosunun kırk dört binden fazla kişi tarafından izlenmiş olması, etkinliğin sosyal medya hesaplarının, kentte yaratıcı alanlardan neler olduğunu izlemek isteyen kitle tarafından bir kanal olarak görüldüğünü göstermektedir.

Etkinliğin izleyicileri arasında yarattığı etkiyi ölçmek için bir anket çalışması gerçekleştirilmiştir. Anket katılımcılarına, PechaKucha Night İzmir (PKNİ) etkinliklerinin

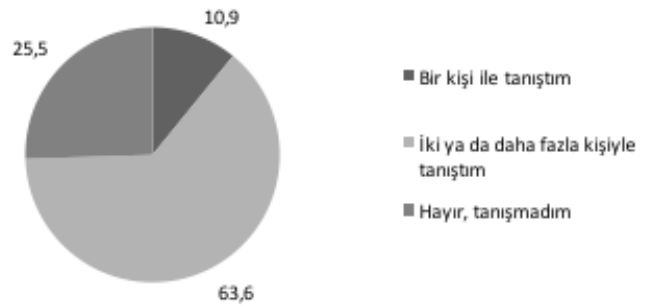
birbirlerini tanımayan seyirciler için bir etkileşim ve tanışma ortamı olup olmadığına, PKNİ etkinliği seyircilerinin İzmir'de yaşamaya dair görüşlerini anlamaya, PKNİ seyircilerinin UNESCO Yaratıcı Kentler Ağı ve yerel yönetimin belirlediği tasarım kenti olma hedefine ve İzmir'in özgün ortamı hakkında görüşlerini öğrenmeye, PKNİ etkinliğinin izleyicilerin yaratıcılığında, kentin yaratıcı ortamında ve kentin algısında yarattığı etkilere, ankete katılanların kişisel bilgilerine dair sorular sorulmuştur.

İzleyiciler arasında 110 kişi ile yapılan ankete katılan izleyici kitlesi öğrenci ya da farklı alanlardaki meslek profesyonellerinden (Tablo 1), çoğunlukla 18-45 yaş aralığındaki kişilerden oluşmaktadır (Şekil 4).



Şekil 4. Anket katılımcılarının yaş grupları.

Ankete katılanların toplamda %74,5'i etkinlik sırasında yeni insanlarla tanıştıklarını söylemektedir (Şekil 5). Etkinlik birbirlerini tanımayan insanları buluşturmada, etkileşime geçirmekte ve birliktelik ortamı yaratmaktadır.

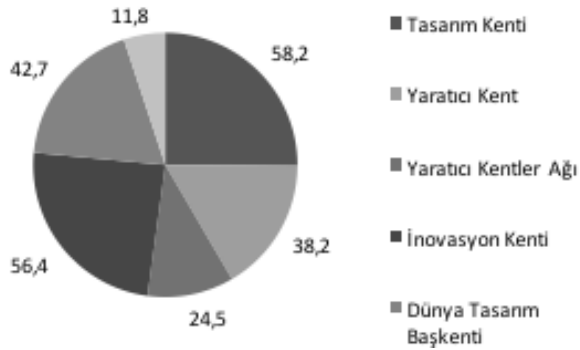


Şekil 5. Etkinlik sırasında yeni insanlarla tanıştın mı?

1	Üniversite Öğrencisi	41	Grafik Tasarım	81	Kisisel Antrenör
2	Üniversite Öğrencisi	42	İçmimarlık Öğrencisi	82	Aile Şirketi
3	Üniversite Öğrencisi	43	Öğrenci Tasarımcı	83	Endüstri Mühendisi - ERP Proje Yöneticisi
4	Üniversite Öğrencisi	44	Mimar	84	Mühendis
5	Üniversite Öğrencisi	45	Üniversite Öğrencisi	85	Reklam
6	Akademisyen	46	Bilgi Sistemler Uzmanı	86	Öğrenci
7	Akademisyen	47	Ekonomist	87	Endüstriyel Tasarımcı
8	Akademisyen	48	Bilgisayar Mühendisi	88	Grafik Tasarım Yönetmeni
9	Akademisyen	49	Muhabir	89	Pazarlama Müdürü
10	Akademisyen	50	Dijital Pazarlama Uzmanı	90	Girişimci Akademisyen
11	Üniversite Öğrencisi	51	Kamu Çalışanı	91	Tasarımcı
12	Üniversite Öğrencisi	52	Moda Tasarımcısı	92	Dr.Mimar
13	Üniversite Öğrencisi	53	Grafik Ve Endüstriyel Tasarımcı	93	Çocuk Kitabı Çizeri
14	Üniversite Öğrencisi	54	Y.Mimar	94	Art Director
15	Mimar	55	Bankacı	95	Avukat
16	Mimar	56	Ekonometrist	96	Matematik Öğretmeni
17	Mimar	57	Doktor	97	Girişimci
18	Mimar	58	Endüstriyel Tasarımcı	98	Sekreter
19	Mimar	59	Tasarımcı	99	Grafik Tasarımcı
20	Mimar	60	Şehir Plancısı	100	Öğretmen
21	Mimar	61	Sanat Yönetmeni	101	Jeolog
22	Mimar	62	Muhasebeci	102	Muhasebe
23	Öğretmen	63	Elektronik Ve Haberleşme Mühendisi	103	Barista
24	Öğretmen	64	Öğrenci/Endüstriyel Tasarım	104	Grafik Tasarım Yönetmeni
25	Öğretmen	65	İşçi	105	Eğitmen
26	Öğretmen	66	İnşaat Mühendisi	106	Sanatçı
27	İçmimar	67	Memur	107	Bilgisayar Mühendisi
28	İçmimar	68	Bilgisayar Mühendisi	108	Öğrenci/Endüstriyel Tasarım
29	Sanatçı	69	Üniversite Öğrencisi	109	Özel Sektör Yöneticisi
30	Sanatçı	70	Danışman	110	Raporlama Uzmanı
31	Grafik Tasarımcı	71	İletişim Danışmanı/ Sanatçı		
32	Grafik Tasarımcı	72	Makina Muh		
33	Mühendis	73	Elektrik Elektronik Mühendisi		
34	Mühendis	74	Öğretmen		
35	Tanıtım Ve Organizasyon Koordinatörü	75	Tıbbi Sekreter		
36	Organizasyon Koordinatörü	76	Y. İçmimar		
37	Sistem Mühendisi	77	Öğretmen		
38	Sistem Mühendisi	78	Ürün Tasarımcısı		
39	Mimar	79	Tasarımcı		
40	Fuar	80	Halkla İlişkiler Uzmanı		

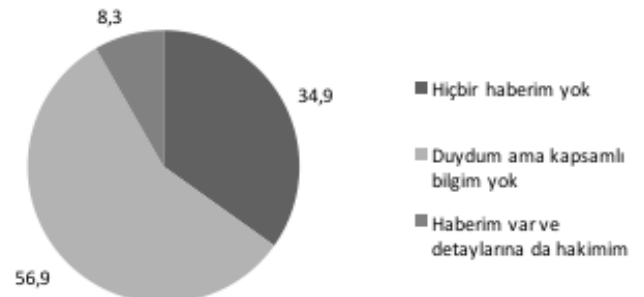
Tablo 1: Anket katılımcılarının meslekleri

Etkinliğe katılmaları, İzmir'in yaratıcı ortamına dair meraklarının da kanıtıdır. Ankete katılanların büyük çoğunluğu tasarım kenti ve inovasyon kenti gibi kavramları bildiklerini söylemektedir (Şekil 6).



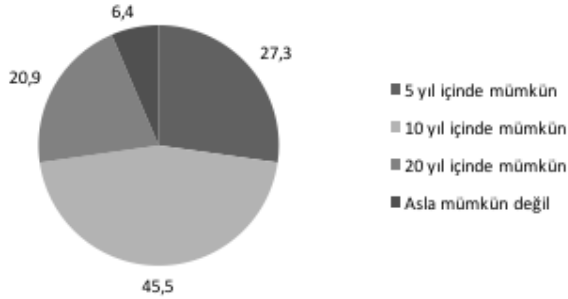
Şekil 6. Aşağıdaki kavramlardan hangilerini daha önce duymuştun?

Buna rağmen %56,9'u İzmir'in yerel yönetim tarafından tespit edilen tasarım kenti olma hedefini duyduğunu ama kapsamlı bir bilgiye sahip olmadığını söylemektedir. %34,9'luk kesim ise bu hedeften hiç haberdar olmadığını belirtmektedir. Sadece geriye kalan az sayıdaki anket katılımcısının bu hedefin detaylarından haberdar olduğunu görülmektedir (Şekil 7).



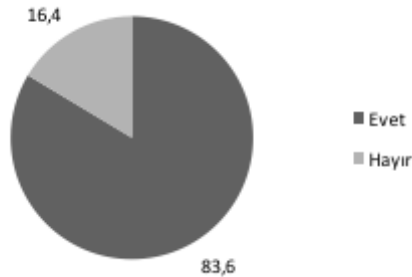
Şekil 7. İZBB'nin belirlediği İzmir'i tasarım kenti yapmak gibi bir hedef var, bundan haberin var mı?

İzmir'in tasarım ve inovasyon kenti olma hedefini en yakından takip etmesi beklenen bu kitlenin dahi yerel yönetimin koyduğu hedeften yeterince haberdar olmaması, karar alıcılar düzeyinde bu hedefe dair iletişim yöntemlerinin eksikliklerini belgelemektedir. Ankete katılan kitle yerel yönetimin bu hedefini kapsamlı olarak bilmiyor olsa da, büyük çoğunluğu İzmir'in beş veya on yıl içinde bir tasarım kenti olabileceğine dair inanç taşımaktadır (Şekil 8). Bu tespit, doğru iletişim kurulursa, etkinliği takip eden kitlenin bu yerel politikayı kolaylıkla sahiplenebileceğini ve yaygın bir ortak kent imgesine dair inanç kurulabileceğini göstermektedir.

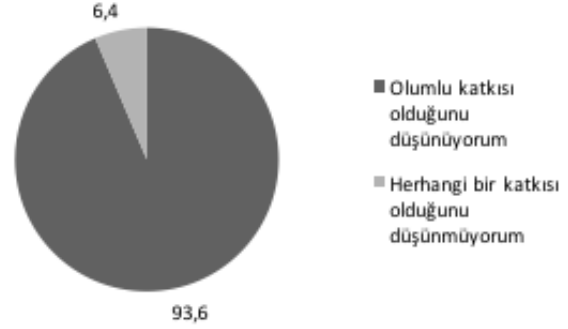


Şekil 8. İzmir'in tasarım kenti olma hedefini yakın gelecekte mümkün görüyor musun?

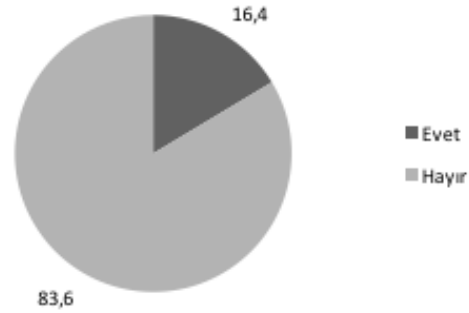
Aynı ankette, katılımcıların %83,6'sı etkinliğin kendilerini yaratmak istedikleri konusunda cesaretlendirdiğini söylemiştir (Şekil 9). Etkinliğin İzmir'in yaratıcı ortamına olumlu katkısı olduğunu düşünenler katılımcıların %93,6'sını oluşturmaktadır (Şekil 10). Çoğunlukla bir imkansızlık alanı olarak tarif edilen İzmir'de, bu koşullarda ilham veren işler yapan insanları izlemek izleyiciyi cesaretlendirmektedir. Anket katılımcıları içinde %16,4'ü etkinliklere izleyici olarak katıldıktan sonra bireysel ya da kolektif olarak farklı girişimler yarattıklarını söylemişlerdir (Şekil 11). Yaratılan projeler işbirliği ve koordinasyon için gerekli olan ortak dilin etkinlik çevresinde oluştuğunu göstermektedir.



Şekil 9. PKNİ seni yaratmak istediklerin konusunda cesaretlendirdi mi?



Şekil 10. PKNİ etkinliğinin İzmir'in yaratıcı ortamına katkısı olduğunu düşünüyor musun?



Şekil 11. PKNİ'e katıldıktan sonra, ortamdan cesaret bularak başlattığın bir girişim, tamamladığın bir proje oldu mu?

Ankete katılanların %8,6'si etkinliğe katıldıktan sonra İzmir'in yaratıcılık ve tasarım ortamına dair görüşlerini değiştirmemiştir ve yakın gelecekte bu alanlarda pek bir şeyin değişeceğini düşünmemektedir. Katılımcıların %34,3'ü "etkinlikte izlediklerimin İzmir'de olduğunu zaten biliyordum ama izleyici kitlesi beni cesaretlendirdi" diyerek PKNİ etkinliğinde oluşan ortamın insanları kentin yaratıcılık ve tasarım ortamına dair cesaretlendirdiğini belirtmektedir. %60'ı etkinliğe katıldıktan sonra "artık İzmir'de olmaz diye düşündüğüm pek çok şeyin mümkün olabileceğini düşünüyorum" demistir (Şekil 12).



Şekil 12. PKNİ etkinlikleri İzmir'in tasarım ve yaratıcılık ortamına dair görüşlerini değiştirdi mi?

Etkinlik yaratıcı ve tasarım kültürüne dair inancın yaratılmasında izleyenlerin görüşlerinde dönüşüm yaratmaktadır, insanların İzmir'deki yaratıcılık ve tasarım ortamına dair inançlarını güçlendirmektedir.

Sonuç

Yaratıcı ekonomilere odaklanmış kent markalaşma stratejileri, yerel politikalarda gün geçtikçe daha çok belirleyici hale gelmektedir. Küresel bu trend, yerel ölçekte Türkiye'de, turizm odaklı stratejiler başta olmak üzere, yaratıcı alanlara odaklanmış stratejilerde de kendine yer bulmaktadır. 2009 yılından bu yana kent markalaşması stratejisi bağlamında, tasarım ve inovasyon kenti olma eksenindeki bir yaratıcı kente dönüşmeyi kendine hedef seçmiş olan İzmir yerel yönetimi, bu hedef doğrultusunda çalışmaktadır. Yaratıcı alanlar odaklı bu çalışmalar genellikle mevcut mevzuatlar çerçevesinde hayata geçirilmektedir. Bu da potansiyel etkilerinin zayıflamasına sebep olmaktadır. Yaratılmak istenen etkinin zayıflama ihtimalini ortadan kaldırmak için, Landry (2000)'nin tarif ettiği gibi yaratıcı altyapılar var etmek ve öncelikli olarak, kentin çeşitli eylemleri gerçekleştirmemesindeki ana sebep olarak görülen zihinsel yaratıcı altyapı durumunda dönüşüm yaratmak gerekmektedir.

Makalenin üretildiği tez çalışması kapsamında gerçekleştirilen bir deney olarak, PechaKucha Night uluslararası etkinliğinin yapısı kullanılmış, etkinlik içeriği ve mesajları İzmir'de yaratıcılık ve tasarım kültürünü yerleştirmek için inanç, organizasyon, koordinasyon ve etkileşim kapsamında dönüşümler yaratmak için yeniden tasarlanmıştır. Bu haliyle PKNİ kentin yaratıcı alanlarının güncel belleğini tutmuş, yaratıcı karakterleri ve onların işler ürettikleri alanları belgelemiştir. Etkinlik aracılığı ile tanışan sunucular arasında yeni işbirlikleri geliştiği tespit edilmiştir. Yaratılan projeler işbirliği ve koordinasyon için gerekli olan ortak dilin etkinlik çevresinde oluştuğunu göstermektedir. PKNİ etkinliği özel, kamusal ve üçüncü sektör kuruluşları ile farklı alandan yaratıcı insanların ilişkilerinin artırılmasının yolu açılmıştır. Etkinliğin sosyal medya hesaplarının yüksek takip rakamları, etkinliğin kentte yaratıcı alanlarda neler olduğunu izlemek isteyen kitle tarafından bir kanal

olarak görüldüğünü göstermektedir. Etkinlik birbirlerini tanımayan insanları buluşturmakta, etkileşime geçirmekte ve birliktelik ortamı yaratmaktadır. PKNİ, İzmir'de yaratıcı ve tasarım kültürüne dair inancın yaratılmasında izleyenlerin görüşlerinde bir dönüşüm yaratmaktadır, insanların yaratıcılık ve tasarım ortamına dair inançlarını güçlendirmektedir.

PKNİ etkinliği, bahsedilen bu ağı ve ortamı, İzmir'in yaratıcı zihinleri ile beraber kurmuştur. Kendi yaratıcılık kültürünü kurarak tasarım kenti olmuş bir İzmir hedefine ulaşmak ancak, yaşamak istediği hayatı İzmir'de yaratmak için eyleme geçen bu proaktif ve yaratıcı kentliler birbirlerine ilham verdikçe ve beraber yarattıkça mümkün görünmektedir. Etkinlik, kentin bir imkansızlık alanı olarak algılanmasına sebep olan imgesini "İzmir'de oluyor" sloganı ile, farklı alanlardan kişisel hikayeler ile çeşitlenen ve bu sayede güçlenen bir imkan alanı olarak yeniden tariflemiş ve kendi takipçileri kapsamında ortak bir kent imgesine dair inanç yaratmıştır.

Kaynakça

- Blum, A. (2003). *Imaginative Structure of the City*. Montreal: McGill-Queen's University Press.
- Department of Culture And Sport, (2013). *Classifying and Measuring of Creative Industries*. London.
- Enlil, Z., Evren, Y. (2011). *Yaratıcı İstanbul, Yaratıcı Sektörler ve Kent*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Florida, R. (2002). *The Rise of Creative Class*. New York: Basic Books.
- Franke, S., Verhagen, E. (2006). *Creativity and the City: How The Creative Economy Is Changing The City*. Rotterdam: NAI Publishers.
- Goldberger, P. (1996). The Rise of the Private City, in Carmona, M., Tiesdell, S., 2007. *Urban Design Reader*, s 170-175. London: Routledge.
- Greenberg, M. (2008). *Branding Newyork: How a City in Crisis Was Sold to the World*. London: Routledge.
- Hunt, J.D. (1975). 'Image as a factor in tourism development', *Journal of Travel Research*, Vol. 13, No. 3, pp. 1-7.

İzmir Büyükşehir Belediyesi (2009). *Kültür Çalıştayı Raporu*. İzmir: İzmir Büyükşehir Belediyesi Yayınları.

İzmir Kalkınma Ajansı, İZKA (2011). İzmir Kentsel Pazarlama Stratejik Planı. İzmir: İZKA Yayınları.

İzmir Büyükşehir Belediyesi (2012). *İzmirliilerin Denizle İlişkisini Güçlendirme Projesi Tasarım Stratejisi Raporu*. İzmir: İzmir Büyükşehir Belediyesi Yayınları.

İzmir Büyükşehir Belediyesi (2011). *Tasarım Forumu Özet Metni*. İzmir: İzmir Büyükşehir Belediyesi Yayınları.

İlgüner, M., Asplund, C. (2011). *Marka Şehir*. İstanbul: Marketing Yayınları.

Kavaratzis, M., Ashworth, G.J.(2005). *City Branding: An Effective Assertion of Identity or a Marketing Trick?*. New Jersey: Wiley-Blackwell Publishing.

Kültür ve Turizm Bakanlığı (2007). *Türkiye Turizm Stratejisi 2023*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Landry, C. (2000). *The Creative City: A Toolkit For Urban Innovators*. London: Earthscan.

Landry, C. (2004). London As A Creative City, in Ed. Hartey, J. *Creative Industries*. New Jersey: Wiley-Blackwell Publishing.

Landry, C. (2006). *The Art Of City-Making*. London: Earthscan.

McCreery, S. (2001).The Claremont Road Situation, in Eds. Borden, I., *The Unknown City: Contesting Architecture And Social Space*. Cambridge: MIT Press.

Peker, A. E. (2006). *Kentin Markalaşma Sürecinde Çağdaş Sanat Müzelerinin Rolü: Kent Markalaşması Ve Küresel Landmark*. İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.

Swyngedouw, E. (2011). *Civic City Cahier 5: Designing the Post-Political City and the Insurgent Polis*. London: Bedford Press.

Thackara, J. (2006). The Post-Spectacular City and How To Design It, in Eds. Franke, S., Verhagen, E., *Creativity and the City: How The Creative Economy Is Changing The City*. Rotterdam: NAI Publishers.

İnternet Kaynakları

UNESCO Understanding Creative Industries (2006). Alındığı yer http://portal.unesco.org/culture/en/files/30297/11942616973cultural_stat_EN.pdf/cultural_stat_EN.pdf

UNCTAD Creative Economy Report (2010). Alındığı yer http://unctad.org/en/Docs/ditctab20103_en.pdf , alındığı tarih 20.10.2015.

Url-1<http://en.unesco.org/creative-cities/sites/creative-cities/files/Mission_Statement_UNESCO_Creative_Cities_Network.pdf>, alındığı tarih 23.01.2016.

Url-2< http://www.dap.gov.tr/yeniDosyalar/Kaynaklar/Onuncu_Kalkinma_Planı.pdf>, alındığı tarih 20.01.2016

Url-3<<http://iletisim.ege.edu.tr/dosyalar/bildirge.pdf>>, alındığı tarih 17.03.2015

Osmanlı'da Erkek Giyiminin Modernleşme Süreci

Gürdal Bike SAĞDUYU*

Özet

Osmanlı'da modernleşme düşüncesi, Tanzimat dönemiyle uygulama alanları bulurken Osmanlı kadını ve erkeğini yeniden biçimleyen en önemli güç, giysi değişimleri olmuştur. Osmanlı'da yüzyıllar boyu, kadın ve erkek giysilerinin, hemen hiç değişmeden, biçimsel özelliklerini koruyarak, Tanzimat dönemine kadar sürdüğü göz önüne alınınca, yaşanan değişimin önemi bugün daha iyi anlaşılmaktadır.

Osmanlı'da erkek giyimindeki değişiklikleri irdelerken, Osmanlı terzilerini, giyim bilgisinin kadınlarımıza öğretilmesine ilişkin ilk makaleleri, ilk kitapları da incelemek gerekmektedir. Meşrutiyet'in ilk yıllarına kadar, 'Müslüman Türk' terzi bulmanın güçlüğü nedeniyle İstanbul'dan Paris'e, Londra'ya, Berlin'e vb. gidip terzilik bilgisi öğrenen 'gayr-i müslim' Osmanlı terzi ustalarının modern giyimin ilk üreticileri olarak uzun yıllar piyasada etkili oldukları görülmektedir. Daha sonra birçok 'Müslüman Türk' Osmanlı terzisi, mesleğinin inceliklerini Avrupa'da olduğu gibi kendi ülkelerinde açılacak 'Terzi Mektepleri'nde / Akademileri'nde öğrenecekler, öğreteceklerdir. Mustafa Refik, Osman Zeki Bey ve Behire Hakkı gibi çok değerli Osmanlı terzileri, Osmanlı'daki terzilik hareketlerinin öncülerinden olurken yaptıkları yayınlar, günümüze, dönemlerindeki koşulları, sıkıntıları ve başarıları aktarmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Terzilik, Moda, Osmanlı, Kalıp, Terzilik Eğitimi.

Modernization Period of Ottoman Menswear

Abstract

As the idea of modernization found application in politics and the society in the Tanzimat period in the Ottoman Empire, the most important drive that reshaped the Ottoman women and men was the change in clothing. Today, we can understand the importance of these changes when we consider that men and women garments, which have similar formal specialities, had continued with almost no change for centuries until the Tanzimat period.

When investigating the changes in male garments in the Ottoman Empire, it is necessary to study primarily the publications and articles by Ottoman tailors that were used to teach garment knowledge to Ottoman women. Until the first years of the constitutional monarchy, because of the difficulty in finding 'Muslim Tailors', non-Muslim tailor masters used to go from Istanbul to Paris, London, Berlin etc., to learn tailoring knowledge and they became effective for many years in the market as the first producers of modern garments in the Ottoman Empire. Later, most Ottoman tailors would learn the intricacies of the profession from the 'Tailor Schools and Academies' in their country and would teach to others. There were many valuable Ottoman tailors, e.g. Mustafa Refik, Osman Zeki Bey and Behire Hakkı, who were the leaders of tailoring, and their publications inform us of the circumstances, difficulties and achievements in their period.

Keywords: Tailoring, Fashion, Ottoman, Pattern, Tailoring Education.

Giriş

Özünde, yüzyıllardır bir zanaat olan terziliğin, 'sanat' olarak algılanması, uzun yıllar sonunda gerçekleşir. Terzi, kabaca ölçen, kesip biçen bir usta iken XIX. yüzyılda, insan bedeni üstünde hesaplama yaparak bir büyümlü kimliğe kavuşur. Terzilik zanaatı için İngilizce'de, 'sartorial art / terzilik sanatı' sözcükleri kullanılır. Bu terim, kumaş tamir eden, kesen ve diken kişi anlamına gelen, Latince 'sartor' sözcüğünden gelmektedir. Sözcüğün etimolojik kökeninin izleri, eski Fransızca'da 'sartre', İspanyolca'da 'sastre' ve İtalyanca'da 'sartro'da görülebilir (Chenoune, 1993: 40). Günümüz Fransızcasında, terzilik zanaatı, ustalığı, 'l'art du tailleur', 'métier de tailleur' terimleriyle karşılır (Littré, 1978: 6182).

Sanayi Devrimi sonrasında Avrupa'da, özellikle erkek giyiminin değişiminde, gelişiminde, terzilik sanatında ortaya çıkan yenilikler belirleyici olmuştur. Yüzyıllardır, kumaşın üretiminin güçlüğünün ve ekonomik değerinin farkında olan terziler, 'her giysideki kumaş miktarını bilmenin' büyümlü üstünlüğüyle, toplumlarında, uzun yıllar, çok önemli bir mesleğin uygulayıcıları olurlar. İnsan bedeninde kullanılan geometri bilgisiyle, terzilik mesleğinin teknik bilgilerini oluşturacak buluşlar da bu yüzyılda birbirini izler. Artık zarafet, sadece lüks süslemelere ve kumaşlara bağlı değildir. Terzilik, kesim ve bedene uyumun gösterildiği bir sanata dönüşmeye başlar. Özellikle, hazır giyim endüstrisinin doğuşundan önce, XIX. yüzyılın ilk otuz yılı, terziler için gerçek bir altın çağ olur. Londra'da, Paris'te, beğenileri adeta efsaneleşen, makas 'krallarının' ustalıkları, baş döndürücü bir kariyere, şöhret ve servetlere dönüşür. XIX. yüzyılın ilk otuz yılı, terzilik mesleğinin teknik, pazarlama ve sosyal statü açısından çok hızla değiştiği bir dönem olur (Chenoune, 1993: 41).

Osmanlı'da, giyim kuşam tarihi açısından Evliya Çelebi en önemli kaynaktır. Bu ünlü gezgin, özellikle geleneksel giyim ustaları 'ehl-i hiref'in nitelikleri üstüne, Seyâhat-nâme'sinde (Evliya Çelebi, 1995: 333) geniş bilgiler verir. 'Ehl-i Hiref' sözcüğü, sarayda, yeniçeri, ocağında ve şehirlerde, küçük el sanatlarıyla uğraşan sanatkâr ve

zanaatkârları tanımlamak için kullanılmıştır (Yaman, 2008: 5). Yine, Müslümanlar arasında Hıristiyanlığı yaymak için uğraş veren misyonerlerin de izlenimlerini aktardıkları anı ve seyahat kitaplarında (Pınar, 2002: 78), giyim kuşamımız, terzilik sanatı ve terzilerimiz üstüne ilginç gözlemlerin aktarıldığı bilinmektedir (Sevin, 1990: 112; Abdülaziz Bey, 2002: 323; Dalvimart, 2012: 23).

Osmanlı'da askeri alanda başlayan yenileşme ve modernleşme çalışmaları, öncelikle giyim kuşamda kendini gösterir. Kurulan yeni orduların tepeden tırnağa değişen üniformalarının yanında, yeniden düzenlenen devlet örgütündeki bürokratların, memurların giyim kuşamı da tümüyle değişir. Sonuçta, bu değişim, ülkemizdeki terzilik mesleğini de doğrudan etkiler. Bu değişimin en ilginç uygulamaları, Lâle devriyle birlikte Avrupa'dan esen yenilik rüzgârlarıyla önce sarayda, saray kadınlarının giyim kuşamında görülecektir. Yabancı elçilerin eşlerinin giyimlerinin taklidiyle başlayan bu süreç, Osmanlı sarayında, Avrupa kadın giyimini bilen kadın terzilerinin görev alışıyla hızlanacak, XVIII. ve XIX. yüzyılda, saray kadınlarımızın giyimleri, artık Avrupa kadın modasının izleyicisi olacaktır (İpek, 2009: 38).

XIX. yüzyılda, bedenin geometriyle buluşması, terziliği, büyümlü bir mesleğe dönüştürürken terziler de neredeyse bir büyücü gibi algılanmaya başlanmıştır. Yüzyılların öğrettiği bilgilerle, örneklerle dikilen, Osmanlı erkeğinin ve kadının birbirine çok benzeyen, gelenekselleşen giysileri yanında özellikle bedeni saran, bedenle bütünleşen erkek giysilerinin yaratıcıları olan terzileri, XIX. yüzyılda Osmanlı'da bulmak neredeyse olanaksızdır. Batı'yı, Avrupa'yı yakından tanıyan Osmanlı yurttaşları Ermenilerin, Rumların hızla modern erkek giyimine gösterdikleri ilgi ve uyum kaçınılmaz olarak kendi terzilerini de yaratmıştır. Ancak, Batı'yı, öncelikle Fransa'yı izlemek, öğrenim görmek, bir usta terzinin yanında bilgi edinmek için bu yüzyılda Avrupa'ya, Osmanlı'dan ne zaman, ne kadar terzi adayı öğrenciler gönderildiği kesin olarak bilinmemektedir.

Tanzimat yıllarında, Avrupa'dan, çoğunlukla da Fransa'dan İstanbul'a gelen terzilerin, Osmanlı giyim kuşamına katkılarının, etkilerinin olduğunu, bu konuda yapılan araştırmalarla biliyoruz. Ancak, bu yıllarda, İstanbul'da çalışan yabancı terzilerin kimlikler ve çalışmaları üstüne bugün, özel bir araştırmaya sahip değiliz. Yine de bu yabancı terzilerin kimilerinin, saraylarda hizmet verip kadrolu çalıştıklarını, Sultan'ın terzisi olarak ünlenenlerin, 'Sultanın Terzisi' sıfatını mesleki bir üstünlük ve bir reklam aracı olarak kullandıklarını, bugün, Topkapı Sarayı Arşivi'nde bulunan terzilere ait defterlerdeki bilgilerden ve bu konudaki yayınlardan öğreniyoruz (Tezcan, 2000: 38).

Saray mensuplarının, hanedanın, üst düzey devlet görevlilerinin, zengin beylerin, İstanbul'da yaşayan yabancı elçilik mensuplarının, bankacıların giydikleri Batılı tarzdaki sivil kıyafetlerdeki moda, görünüme, işçiliğe yerli terzilerimizin ayak uydurmaları zordu. Bedenleri telalarla kalıplanmış ceketler, sert kol kapakları ve dik yakalar, apoletler, 'ehl-i hıref' mensubu yerli terzilere çok yabancıydı. Gerekli malzemeler yurtiçinde bulunmadığı için, yeni kesimler ve dikiş teknikleri de onlara yabancıydı. Bu nedenle, bu alanda açığı kapatacak yabancı modelist ve stilistlerle, malzemeyi sağlayan tüccar terziler, oldukça kârlı ve boş olan bu pazarda kısa bir süre sonunda etkin olurlar.

Bu araştırmada, tarihsel açıdan Osmanlı'da erkek giyiminin modernleşme süreci irdelenirken, özellikle de terzilik mesleğinin öğretimi açısından yapılan öncü yayınlar ilk kez tanıtılmıştır. Yine Osmanlı erkek giyimine uygulamalarıyla yön veren sanatkar 'öğretmen' terzilerinin çalışmaları, uygulamaları gösterilmiştir.

I. Osmanlı'da Modern Erkek Terziliği ve İlk Terzilerimiz

Ahmet Midhat Efendi'den Namık Kemal'e, Rezaizâde Mahmut Ekrem'den Ahmet Rasim'e, Hüseyin Rahmi Gürpınar'a, Sermet Muhtar Alus'a pek çok yazarımız, Osmanlı'daki modernleşme sürecinde, alafranga giysiler diken ilk erkek terzilerimiz üstüne, ilginç ve önemli bilgiler

vermektedirler. Osmanlı'da, adını duyuran ilk erkek terzisi, ustalığıyla, alafrangalaşma ve moda uyma konusunda bir statü göstergesi olan *Terzi Mir*'dir (Gürsoy, 2009: 168-183; Demiryürek, 2010: 1014).

Recaizâde Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası* romanının kahramanı Bihruz Bey'in, etiketiyle sükse yaptığı *Terzi Mir*'in (Recaizade M. Ekrem, 2004: 22), Sermet Muhtar Bey'e göre de "*varlıklı gençlerin*" terzisi olarak II. Abdülhamit yıllarında da şöhretini sürdürdüğü anlaşılmaktadır.

Müşterilerinin gelir durumuna göre adları verilen, işyerleriyle tanıtılan Osmanlı'nın ünlü erkek terzilerinin, *Leon, Vidoviç, Mendelino*, 'Tünel pasajında kır sakallı İtalyan kırmızı' ile 'Asmalımescit'te Kekeme Vangel' ve 'Sirkeci'de Civelekyan' oldukları bilinmektedir (Alus, 1950: 487-490).

Osmanlı Dönemi'nde, özellikle Tanzimat yıllarında, İstanbul'da tanınan bu terziler arasında, bir Müslüman Türk erkek terzisi bulunmamaktadır. Meşrutiyet döneminde ve Cumhuriyet'in başlarında, *alafranga* biçki dikiş tekniklerini Avrupa'daki terzi akademilerinde öğrenip ülkelerine dönen, ilk Müslüman Türk öğretmen terzilerinin çoğunun kimler oldukları, bugün hâlâ bilinmemektedir. Bu eksikliğe karşın, bu grup içinde yer alan, terzilik bilgilerini öğretmek amacıyla Terzi Mektepleri açarak kurslar düzenleyen ilk Müslüman Türk öğretmen terzilerden bazıları ve çalışmaları, terzilik mesleği üstüne yapılan kimi araştırmalar yardımıyla öğrenilmektedir.

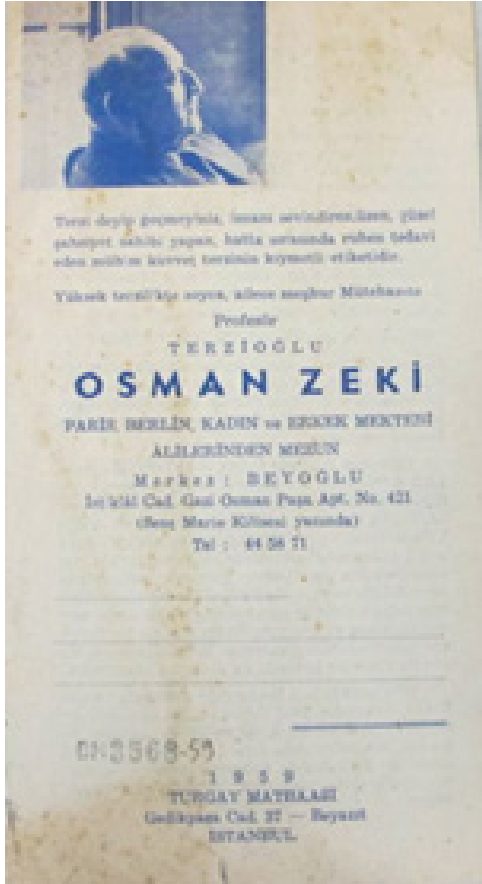
II. Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e Eğitimli İlk Erkek Terzimiz Osman Zeki Terzioğlu (1880 -?-/ İstanbul - 22.10.1969)

Tanzimat yıllarından başlayarak, *alafranga terzi* olarak, hazır giyim mağazalarında çalışan, Avrupalı usta terzilerin yanında, Avrupaî terziliği öğrenmek için Paris'e gidip Paris Terziler Akademisi'nden mezun olan, İstanbul'da çalışan, ulaşılabilen yazılı kaynaklardan tespit edilen ilk Müslüman Türk terzisi, Osman Zeki Bey'dir (Resim 1).

29 Ocak 1914 günlü Servet-i Fünûn Mecmuası'ndaki *İslâm Terzilerimizden Osmân Zekî Beğ* başlıklı bu tanıtım/



Resim 1. “İslâm Terzilerimizden Osmân Zekî Beğ” (Servet-i Fünûn Mecmuası, No: 1182, 1914: 285)



Resim 2. 'Osman Zeki Terzioğlu'nun Reklam Broşürü', 1959. (G.Bike Sağduyu Belgesi)

reklam yazısındaki bilgilere göre, O.Zeki Bey'in, 1910 yılında Paris'e gittiğini, Ladeveze'in Terzi Mektebi'ni başarıyla bitirip *Académie National*'den terzilik profesör diplomasını aldığı, memleketimizin kadın terziliğine olan ihtiyacını düşünerek kızlarını da terzi ve modist olarak yetiştirmek isteğiyle 1912'de tekrar Paris'e giderek *Avenü dö Şanjelize*'de, Madam Zevee'nin?- Atölyesi'nde ve Ladeveze Mektebi'nde kadın metodu öğrenimini yapan, *memleketimizin yegâne Türk san'atkârı* olduğu görülmektedir (Resim 2). Bu duyuruda, böylesine yetenekli sanatkârımızı desteklemek amacıyla, ülkemizdeki sanatları kuru bir şöhretten ibaret bulan yabancı terzileri terk ederek giysilerimizi Zeki Bey'e diktirmemiz önerilirken, paramızın yabancılara gitmemesinin amaçlandığı hatırlatılıyor.

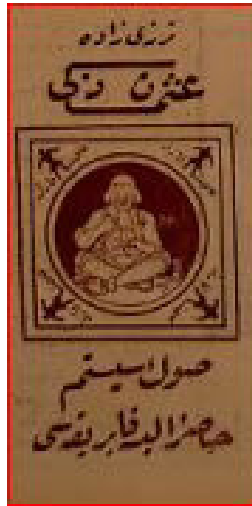
Osman Zeki Bey'in, yaşadığı sürece, terzilik mesleğindeki uygulamalarıyla, hem Meşrutiyetle yönetilen Osmanlı döneminde, hem de Cumhuriyet kurulduktan sonra, Türkiye'nin en ünlü terzilerinden biri oluşu yanında, *Kadın Terziliğinde Moda Renkler* (1921) adlı bir yapıtının da bulunduğu bilinmektedir. Yine Osman Zeki Terzioğlu'nun, mesleki bilgilerinin gelişimi için, İstanbul terzileri arasında, armağanlı yarışmalar düzenlediği, ayrıca terzilik mesleğini öğretmek amacıyla İstanbul'da özel terzilik okulu açtığı, kurslar düzenlediği de broşürde yer almaktadır.

Meşrutiyet yıllarında oldukça popüler olan Osman Zeki Bey'in, 1914 yılında, İstanbul'da, "Yeni Postahâne karşısında dâire-i mahsûsa"sında açtığı "erkekler mahsûs terzi-hânesi"nde özellikle "mülki, askerî" kıyafetleri dikerken, "Bâb-ı Âlî Caddesinde, Orhan Bey Hânı'ndaki Hanımlara mahsûs terzi-hânesinde fantezi, rop, manto, tayyör, çarşaf ve çeyiz takımları"nı, "son moda" üzerine özel üretim yaptığı, dönemin bir dergisinde yayımlanan reklamından öğrenilmektedir (Musavver İslam, 1914: 8). Yine aynı reklamdan, "Paris Terzi Mektebinden diplomalı ve Umûm Terzi Ustaları Akademisi azâsından" olduğu vurgulanan Osman Zeki Bey'in, İstanbul terzileri arasında, başvuru süresi, 5 Nisan 1330 / 19 Nisan 1914 günleri arasında olan bir yarışma düzenlediği de anlaşılmaktadır.

Osman Zeki Bey'in yıllar içinde işinin büyüdüğü ve ününün arttığı, aşağıda bilgisi yer alan dönemin

gazetelerindeki ilanlarda da görülebilmektedir: “Paris Erkek ve Kadın Terzi Mekteplerinden Mezûn Terzi-zâde Osman Zeki / Türkiye'nin en büyük terzi ve kumaş mağazaları / Beyoğlu Cadde-yi Kebîr, Telefon:204,Merkez Şube:790.” (Akvâm, 9 Eylül 1335 [1919]: 2).

Uzun yıllar, Osmanlı terzilerine giysilerini ısmarlama diktiren ya da bonmarşelerden hazır elbiseler alan Türk halkı, Cumhuriyet'in başlarında Osman Zeki Bey'in girişimiyle, İstanbul'da kurduğu ilk ‘Hazır Elbise Fabrikası’nda üretilen elbiselerle tanışır. Osman Zeki Bey, ülkemizde ilk hazır elbise fabrikasının kurucusu olarak gazetelere verdiği reklamlarda, işyerini resim 3'deki gibi *alâmet-i farika*'sıyla tanıtmaktadır (Resim 3):



Resim 3. 'Terzi-zâde Osman Zeki / Son Sistem / Hazır Elbise Fabrikası' (Resimli Yurd (İzmir), 28 Teşrin-i evvel [Ekim] 1340 [1924]:7).

Cumhuriyet'in kuruluşu sonrasında büyük önder Mustafa Kemal'in öncülüğünde gerçekleşen Kıyafet Devrimi'nin uygulanması sürecinde, Adalet Bakanlığı çalışanlarının, yargıçların, savcılarının, Devlet Demir Yolları çalışanlarının giysi tasarımlarını yaptığı, bu özel giysileri, üniformaları, seri olarak ürettiği görülmektedir. Verilen bilgilerden de anlaşılacağı üzere, Osman Zeki Terzioğlu'nun Cumhuriyet dönemindeki çalışmalarının ayrı bir araştırma konusu olduğu bir kez daha görülmektedir.

Görünüşte işletmesinin 'Genel Müdiresi Matmazel M. B. PİYUS' imzalı, Terzioğulları işletmesinin reklamını yapan, özünde yaşam öyküsüyle yaptıklarını özetleyen tanıtım / reklam broşüründen bir bölümünde de görüleceği gibi, Türk tekstil ve giyim tarihinin karanlıklarında unutulmuş Osman Zeki Terzioğlu, yakından tanınması gereken bir sanatkâr olarak karşımıza çıkmaktadır (Resim 4).



Resim 4. Osman Zeki Terzioğlu'nun Reklam Broşürü, 1959 (G.Bike Sağduyu Belgesi).

Dededen toruna, tüm ailesiyle terzilik mesleğine gönül vermiş Osman Zeki, sunulan broşürde, 'Yüksek terzilikte soyca, ailece meşhur Mühassıs Profesör TERZİOĞLU OSMAN ZEKİ' olarak anılmaktadır. Adının önünde kullandığı 'profesör' sıfatı, bugün bizlerde 'akademik unvan' algısına neden olsa da, Osman Zeki Bey'in 'profesör' sözcüğünü kullanırken amacının, terzilik mesleğini öğretecek bilgiye sahip öğretmen, uzman olarak tanınmak olduğu bir gerçektir.

'Terzi-zâde' sıfatıyla, dededen, babadan gelen bir mesleği sürdüren, babasıyla büyük babaları da Osmanlı sarayında 'terzi / terzibaşı' olarak çalışan, terzilik mesleğine ailece katılarak kızları Müfide ve Münevver Hanımlar ile oğlu Orhan Terzioğlu'nu, Avrupa'ya, terzi akademilerine göndererek yetişmelerini sağlayan

Osman Zeki Terzioğlu (İnci, 1919: 19), edinilen bilgilere bakıldığında, yaptıklarıyla, Türk tekstil ve giyim tarihinde özel olarak incelenmesi gereken bir 'fenomen'dir (Baysal, 1942: 8).

'Modern Türk terzilik sanatının banisi' olarak tanınan O.Zeki Terzioğlu'nun yaşamöyküsü üstüne yapılacak ayrıntılı araştırmalarla Türkiye Terzilik Tarihinin bugüne değin karanlıkta kalan birçok yönü aydınlatılacaktır.

III. Modernleşme Sürecinde Osmanlı'da Terzilik Eğitime Yönelik İlk Yayınlar

Yıllar yılı, usta çırak ilişkisiyle yürüyen terzilik mesleğinin ustaları, özellikle Meşrutiyet döneminde, Fransa'ya / Paris'e, az sayıda da olsa İngiltere'ye / Londra'ya, Almanya'ya / Berlin'e giderek terzi mekteplerinde / akademilerinde öğrenim görmüşlerdir. Çoğunluğu *gayr-i müslim* Ermeni, Rum kökenli Osmanlı yurttaşı olan bu terzileri, Müslüman Türk terzileri izlemektedir. Modern giyim uygulayıcıları olan bu eğitimi terzilerin, İstanbul'da, İzmir'de, Ankara'da erkek ve kadın giyimine yönelik modaevleri / terzihaneler açtıkları bilinmektedir (Baysal, 1942: 5-8).

Terzilik mesleğinin öğretimi ve tarihsel değeri bakımından oldukça önemli olan İzmir Terzi Mektebi (Karayaman, 2009: 1-14) dışında, Cumhuriyetin ilk on yılı içinde, 'terzi buhranına çare bulmak için' başka girişimlerin de olduğu bilinmektedir.

Osmanlıda modernleşme süreciyle birlikte yaşanan toplumsal değişimlerin, devrimlerin sonucu olarak, yerli terzilere olan gereksinim artarken, terzilik mesleğinin öğretilmesine yönelik kimi basit bilgileri içeren yayınlarla, özel kurslar, okullar da ortaya çıkmıştır.

III. 1. Terzilik Yâhûd Usûl-i Hayâtiyye (1885)

Osmanlı'da, giyim kuşam bilgisini, terziliği öğretmek amacıyla, İstanbul'da (Der-saâdet), Hicrî 1303 (Milâdî 1885/1886-B.S.) yılında basılan, -şimdilik?- ilk Türkçe yayının, *Terzilik Yâhûd Usûl-i Hayâtiyye* adlı, bir formalık / broşür kitaptır. Bugüne kadar Türk tekstil ve giyim tarihine ilişkin kaynaklarda adı geçmeyen, *Terzilik Yâhûd Usûl-i Hayâtiyye* kitabı, bir elbiseyi biçip çatacak geometri bilgileriyle donanmış öğrencileri yetiştirmeyi amaçlayan

ilk ders kitabıdır. Yazarının adının A.B.L. kısaltmasıyla verildiği *Terzilik Yâhûd Usûl-i Hayâtiyye*, kitabı, dilimizde, -şimdilik- 'kalıp bilgisi öğretimi' için yayımlanan ilk kitaptır. Ölçü almaktan, entarinin göğüs ve etek kısımlarının kalıbını çıkarıp kesmeye ve dikmeye kadar bilgileri verirken doğal olarak erkek giyimine yönelik, iç çamaşırı, gömlek vb. bilgilerini de aktarmaktadır.



Resim 5. Mustafa Refik, *Kızlara Mahsûs Dikiş ve El İşleri* (1890) kitabının kapağı (G.Bike Sağduyu Belgeliği)

III. 2. Mustafa Refik, Kızlara Mahsûs Dikiş ve El İşleri (1890)

Bu kitap, dikiş ve el işlerine yönelik, öncelikle malzeme bilgisine ilişkin, ilkokulu, *mektep-i ibtidaî* bitirmiş kızlarımız için yazılmış bir ders kitabıdır (Resim 5). *Kızlara Mahsûs Dikiş ve El İşleri kitabı*, içeriğiyle dikiş ve el işlerinin temel bilgilerini kapsamaktadır. Bu bilgilendirme sırasında, ev hanımı olmak için gereken "dikmenin, biçmenin", dikiş bilgisinin (s.47) önemi de küçük bir paragrafta vurgulanır. Ancak dikiş konusu işlenmez.

III.3. Terzi Muallimi Antoine Efendinin 'Terzilik' Başlıklı Makale Dizisi (1895)

XIX. yüzyıl sonlarında yayımlanan Ma'lûmât (1895-1903) adlı renkli gazetemizin / dergimizin, 'Hanımlara Mahsûs Ma'lûmât / Le Malumat Pour Dames' adlı özel ekinde, 'Terzi

Muallimi Antoine Efendi'nin' yazdığı, 'Terzilik' başlıklı, resimli, dokuz bölümden oluşan yazı dizisi, bugün, hem giyim, hem de Türk terzilik tarihi açısından özel bir kaynak konumuyla karşımıza çıkmaktadır.

Tanım olarak ilk kez karşılaşılan 'Terzi Muallimi' sıfatını imzasında taşıyan Antoine'a yazdırılan yazı dizisinin ilk bölümü, 'Terzilik / Birinci Ders – Kısa Caket / Ölçü Almak - Ölçü Almak Usulü', başlığını taşımaktadır. Ma'lûmât dergisinin, yazı dizisinin başına eklediği, 'yapıtın eksiklikleri olsa da bu alanda yazılmış ilk çalışma' olduğunun vurgulandığı bu dizi yazı, ölçü almaktan kalıp çıkarmaya değin içerdiği bilgilerle doğrudan erkek giyimine yönelik olmasa da Türk tekstil ve giyim tarihi açısından oldukça önemlidir.

III. 4. Azize Haydar - M. Bedri, Külliyyât-ı Nefise'den Küçük Dikişler (1910)

'Bi-l-cümle inâs mekteplerine mahsûstur' tümcesi, dış kapağında olan, *Külliyyât-ı Nefise'den Küçük Dikişler* adlı kitap da, 'bütün kız okullarına mahsus' olarak yazılmış bir ders kitabıdır. Dikiş ve el işleri konusunu işleyen bu ders kitabı, öğrencilere, temel kavramlarla ilk bilgileri aktaran bir rehber niteliğindedir.

Yazarların, '1.Kitap' olarak tanımladıkları yapıtı incelendiğinde, 'El Hünerlerinin Başlangıcı' [s.8] ile 'Dikiş Makinası' [s.48] başlıklı iki ana bölümden oluştuğu görülmektedir. İçeriğinde, erkek ya da kadın giyimine yönelik model ve kalıp bilgisi olmasa da, Osmanlı'da giyim kuşam bilgisinin gelişimini görmek, kaynakları tanımak açısından bu kitabın önemli bir yayın olduğu söylenebilir.

III.5. Behire Hakkı, Biçki Nazariyât ve Kavâidi -I-II-III – (1913, 1914)

Osmanlı'dan Cumhuriyet'e uzanan süreçte, biçki kuramının ve kurallarının öğretilmesi için Behire Hakkı Hanım'ın yazdığı, *Biçki Nazariyât ve Kavâidi* (1913, 1914) adlı üç ciltlik kitap, giyim kuşam bilgisinin gelişimine, terzilik mesleğine, çok önemli katkılarda bulunan bir yayındır (Resim 6). Çünkü bu kitap, Behire Hakkı Hanım'ın ifadesiyle, biçki kuramı ve kuralları üstüne, ülkemizde yazılan ilk kitaptır.

Behire Hakkı Hanım, üç ciltlik, *Biçki Nazariyât ve Kavâidi* adlı kitabını yazmakla yetinmeyecek, terzilik mesleğinin öğretimini amaçlayan, uzun yıllar bir meslek okulu konumuyla çalışan *Türk Kadınları Biçki Yurdu*'nu da 10 Temmuz 1329 / 1913'de kuracaktır. Behire Hakkı Hanım'ın, 10 Temmuz 1913'de, İstanbul'da, Taş Mektep'te kurduğu *Türk Kadınları Biçki Yurdu*'nun dışında, "İstanbul'da merkezden gayri Üsküdar'da, Fatih'te, Beşiktaş'ta, Bayezit'te dört tane Biçki Yurdu vardır. İzmir'de dört, Ankara'da bir, Konya'da üç, Gazi Ayıntap'ta, Kilis'te, birer Biçki Yurdu" (İnci, 1919: Arka dış kapak) açıldığı bilinmektedir. Meslek eğitimini, öğretimini çok ciddiye alan Behire Hakkı Hanım'ın, kurduğu ve bir okul olarak çalışan *Türk Kadınları Biçki Yurdu*'ndan mezun olanları, bir 'cemiyet' çatısı altında toplayarak, onların başarılı olmaları, topluma örnek olmaları için de büyük bir uğraş verdiği görülmektedir (Çolak, 2008: 51).



Resim 6. Behire Hakkı, *Biçki Nazariyât ve Kavâidinin Tedrisât-ı Âliye Kısmı / Kadın ve Çocuk Metodları*, Türk Kadınları Biçki Yurdu, Kitap: 1, Matbaa-i Hayriye ve Şürekâsı, 1329 / 1332 [1913], İstanbul, Kapak Resmi (G.Bike Sağduyu Belgeligi).

Osmanlı genç kızlarına, kadınlarına, terzilik bilgisini kuramsal ve uygulamalı olarak öğretmek amacıyla hazırladığı, *Türk Kadınları Biçki Yurdu*'nda / *Yurtları*'nda da ders kitabı olarak kullanılan *Biçki Nazariyat Ve Kavâidi*

-I-II-III – (1913,1914) adlı, üç ciltten oluşan yapıtı, terzilik eğitimi adına oldukça önemli bir yere sahiptir.

Behire Hanım, *Biçki Nazariyât ve Kavâidinin Tedrisât-ı Âliye Kısmı*'nın önsözünde, bu kitabının, biçki dikiş kuramına ilişkin yazılmış ilk eser olduğunu vurgulamaktadır. Yine bu kitabının esâsını, Paris Terziler Akademisi'nin, kurucusu ve öğretmeni, F.Ladeveze'in, *Ladeveze Kadın ve Çocuk Metodları* kitabının oluşturduğunu açıklar. *Yüksek / üst düzeyde öğretime* yönelik, iyi derecede dikiş bilenlere seslenen, toplamı 150 sayfa olan *Biçki Nazariyât ve Kavâidinin Tedrisât-ı Âliye Kısmı*'nın hemen tüm içeriğini 'Kadın ve Çocuk Metodları'na ilişkin bilgiler oluşturmaktadır. Ayrıca, "Ladeveze cetveleri Fransız kadınları için tertîb edildiğinden gerek kemer gerek aksâm-ı sâirecede biz şark kadınları için bazı farklar görüldüğünden bünyelerimizin tarz-ı teşekkülüne nazaran buna müşâbih yeniden bir cetvel tanzîm etmek icâb ediyor..." diyerek *Türk Kadınlarının Ölçü Cetveli*'ni hazırlayarak bu düşüncesini gerçekleştirmektedir.

Behire Hakkı Hanım'ın, 1914 yılında yazdığı ikinci kitap, *Biçki Nazariyyât ve Kavâidinin Tedrisât-ı İbtidâiyye Kısmı / Çocuk, Kadın ve Erkek Metodları [1914]*, içeriğiyle, biçki ve dikişe yeni başlayanlara, öğrencilere seslenmektedir. Öncelikle *Türk Kadınları Biçki Yurdu*'nda ders kitabı olarak kullanılan bu kitabın kapağında, 'Çocuk, Kadın ve Erkek Metodları'nı içerdiği belirtilmiştir. Kapaktaki bu açıklamayı, "bütün kız okullarında öğretimi Eğitim Bakanlığınca uygun bulunup kabul edildiğini" belirten "Umûm İnâs Mekteplerinde Tedrîsi Maârif Nezâret-i Celîlesince Tensîb ve Kabûl Edilmiştir" cümlesi izlemektedir.

Behire Hakkı Hanım'ın üçüncü kitabı, *Biçki Nazariyyât ve Kavâidinin Tedrisât-ı Tâliye Kısmı / Çocuk, Kadın ve Erkek Metodları [1914]*, biçki kuramının ve kurallarının 'Tedrisât-ı Tâliye Kısmı'nı içermektedir. Osmanlıca'da, *tâliye* sözcüğü, kurulan tamlamaya göre, bir şeyin arkası sıra giden, ikinci derecede, sırada, bağlanan, bağlı olan, izleyen anlamlarını karşılamaktadır.

Beş 'kısım'dan oluşan *Biçki Nazariyyât ve Kavâidinin Tedrisât-ı Tâliye Kısmı / Çocuk, Kadın ve Erkek Metodları*'nın

içeriğini belirleyen konu başlıkları şunlardır: "*Birinci Kısım*"ı [ss. 3-79], "*Genç Kız ve Kadın Elbisesi*" konusunu içermektedir. "*İkinci Kısım*" [ss.80-93] "Erkek Çocuk Elbisesi", "*Üçüncü Kısım*" [ss.94-114] ise "*Erkek Elbisesi*" başlıklarıyla, erkek giyimini kapsamaktadır.

III.6. Terzilere Rehber, "Ladevez Biçki Usûlü" (Tarihsiz-192-?-)

Elimizdeki kaynaklara ve araştırmalarımıza göre, -şimdilik-Tanzimat'tan Cumhuriyet'in ilk yıllarına kadar, kapsamı tümüyle erkek giyimine, erkek terziliğine ilişkin, kuramsal içerikte, özgün bir yayınının olmadığı görülmektedir. Bu süreçte, hazırlanış yılları açıkça bilinmeyen, üzerinde baskı tarihi olmayan, 1924-1928[-?-] yılları arasında yayımlandığı düşünülen, Osmanlıca yazılmış, İzmir'de yayımlanan, Fransa'nın ünlü terzilik okulu Paris Terziler Akademisi'nin sahibi F. Ladeveze'in içeriği tümüyle erkek giyimine yönelik kitabının Türkçe çevirisi karşımıza çıkmaktadır: F. Ladeveze, *Terzilere Rehber, Ladevez Biçki Usûlü*, Eserin Mütercimi: La Mode Terzihânesi Sahibi, Paris Terziler Akademisinden Diplomalı M. Es'ad, İzmir, Anadolu Matbaası, [İçkapak], İstanbul, Milliyet Matbaası [Dışkapak], Tarihsiz [?], 136 s (Resim 7).



Resim 7. (İÇKAPAK) Terzilere Rehber / "Ladevez Biçki Usûlü", Dünyanın bütün lisânlarına tercüme edilmiş Paris'in en meşhûr ve nâm-dâr Terzi Mekteplerinde tederîs edilen "METHODE" kitabından aynen nakl olunmuştur. (Fotoğraf) Eserin Mütercimi: M.Es'ad, / Mütercimi: [La Mode] Terzihânesi Sahibi Paris Terziler Akademisi'nden Diplomalı M. Es'ad, İzmir - Anadolu Matbaası(G.Bike Sağduyu Belgeligi).

Yıllar yılı, erkek giyimi üstüne doğru dürüst tek bir yayına sahip olamayan, usta çırak yoluyla yetişen Osmanlı terzilerine, “*La Mode Terzihanesi'nin sahibi M. Es'ad Bey*”, bu çevirisiyle yeni bir yol açmış, erkek terziliği tarihimize de oldukça önemli bir katkı sağlamıştır.

XIX. yüzyılda, Avrupa'da, sanayi devrimiyle, ilk olarak erkek giyiminde başlayan 'zorunlu' değişim rüzgarları, tüm modernleşme hareketlerinde olduğu gibi Osmanlı'yı da etkisi altına almıştır. Osmanlı'da, bu mesleğe önderlik eden terzilerimiz, beklenen düzeyde olmasa da yayınlarıyla, araştırmalarıyla, günümüz moda ve tasarım eğitiminin ilk kaynaklarını oluştururlar. Bu dönemde yayımlanan özgün bir albüm, giyim tarihimiz açısından dikkatleri çeker. 1873 yılında, Victor Marie De Launay ile birlikte Osmanlı giyim tarihinin çok önemli bir belgeselini hazırlayan Osman Hamdi Bey'in *Elbise-i Osmaniyye* (Osman Hamdi Bey: 1999) albümü, giyim tarihimizin zenginliğine tanıklık etmesi açısından önemlidir (Resim 8).



Resim 8. Osman Hamdi Bey (1999), De Launay, Victor Marie, *1873 Yılında Türkiye' de Halk Giysileri / Elbise-i Osmaniyye*, Çev.: Erol Üyepazarcı.

Sonuç

Düşünsel bir üretim olan modernleşme, 'yenileşme, değişme, gelişme' aşamalarıyla, simgesel bir değer olarak, en somut bir biçimde varlığını giyimde gösterir. Yüzyıllardır, modernleşme ile gelenekselin bütün ilişkilerinde, uyumunda, çatışmasında 'giysi / giyim', en somut gösterge olarak varlığını sürdürmektedir, sürdürmeye de devam edecektir. Yüzyıllar boyu salt tekil üretimin aracı olan giysilerin üretilmesi XIX. yüzyılda, sanayi devrimi ile yeni bir evreye dönüşür. Tekil üretimi sürdüren usta terzilerin yanında, fabrikasyon üretimin bütün dünyaya yayılmasında giyim bilgisine dönük eğitim kurumlarının açılmasıyla terzilik mesleğine yönelik yayınların, kitapların ortaya çıkışı belirleyici olmuştur.

Yüzyıllarca usta-çırak ilişkisiyle sürdürülen terzilik mesleği, matematik bilimiyle çalışılan ve okullarda öğrenilen bir mesleğe dönüşmüştür. Eğitim / öğretimle değişen giysi formlarını öğrenmek için Paris, Londra ve Berlin gibi kentlerdeki okullara gönderilen Osmanlı terzi adaylarının metrik sistem ile terziliğe bakış açıları değişmiş, İstanbul, İzmir, Selanik gibi büyük kentlerde, modern eğitilmiş terzilerimiz hızla çoğalmıştır.

Avrupa'da terzilik eğitimi / öğretimi gören bu terziler, kısa bir süre içinde ülkemizde de terzilik okullarının doğmasına öncülük etmişler, bu okullarda yüzlerce terzi yetiştirmişlerdir. Bu eğitim-öğretim uğraşısıyla günümüz moda - giyim okullarının da temeli atılmıştır.

Osmanlı'dan Cumhuriyet döneminin başlarına değin terzilik bilgisinin yayılmasında bu öncü terzilerimizin yaptıkları yayınların, yazdıkları mesleki kitapların önemi büyüktür. Bu makalede, süreç değerlendirilmiş, ilk yayınlar ile eğitilmiş-okullu ilk terzilerimiz üstüne bilgiler verilmiştir.

Kaynakça

17.Yüzyılda İsveç Büyükelçisi Claes Ralamb'ın Yaptırdığı Tablolarla Avcı Mehmed'in Alay-ı Hümayunu (2006), İstanbul: Pera Müzesi Yayını.

Abdülaziz Bey (2002), *Osmanlı Âdet, Merasim ve Tabirleri [Âdât ve Merasim-i Kadime Tabirât ve Muâmelât-ı Kavmiyye-i Osmaniyye]*, Yayına Hazırlayanlar: Prof.Dr. Kâzım Arısan, D. Arısan Günay, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Alus, S.M. (1950), "II.Abdülhamit Devrinde Erkek Kıyafetleri", *Resimli Tarih Mecmuası*, Aralık 1950 (12): 487-490.

Atasoy, N. (2005), *Derviş Çeyizi / Türkiye'de Tarikat Giyim Kuşam Tarihi*, Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayını.

Baysal, Ş. (1942), *Türkiye'de Terzilik*, Ankara: Alâeddin Kırıl Basımevi.

Behire Hakkı, *Biçki Nazariyat ve Kavâidinin Tedrisât-ı Âliye Kısmı / Kadın ve Çocuk Metodları*, Türk Kadınları Biçki Yurdu, Kitap: 1, Matbaa-i Hayriye ve Şürekâsı, 1329 / 1332 [1913], İstanbul.

Boucher, F. (1983), *Histoire Du Costume - En Occident De L'Antiquité A Nos Jours*, Paris: Flammarion.

Chenoune, F. (1993), *A History Of Men's Fashion*, London: Flammarion.

Cumhuriyet Gazetesi, 24.10.1969, s.7.

Çolak, G., Uçan, L. (2008), "Behire Hakkı", *II.Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e Basında Kadın Öncüler*, Heyamola Yayınları, 51-53 s., İstanbul.

Dalvimart, O. (2012), *Osmanlı Kostümleri*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları - Türkiye Sanayi İşverenleri Sendikası Yayınları.

Demiryürek, M. (2010), "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Değişen Moda Anlayışının Edebiyata Yansımaları [1860-1923]", *Turkish Studies / International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 5/3, Summer 2010, 1009-1043 s.

Evliya Çelebi (1995), b. Derviş Muhammed Zillî, *Evliya Çelebi Seyâhatnâmesi, I*. Kitap: İstanbul, [Topkapı Sarayı Bağdat 304 Yazmasının Transkripsiyonu-Dizini], Hazırlayan: Orhan Şaik Gökyay, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Gürsoy, Ü. (2009), "Türk Kültüründe Terzilik" / "1872 -1900 Yılları Arası Türk Edebiyatına Terzilik Mesleğinin Yansımaları", *Acta Turcica / Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi*, Yıl 1, Sayı 2/2, Temmuz 2009, 168-183 s.

İnci Mecmuası, 1 Kanûn-ı evvel (Aralık)1335 [1919], No.1, Arka dış kapak.

İpek, S. (2009), *Topkapı Sarayı Müzesi Örneklerine Göre Yazılı Ve Görsel Kaynaklar Işığında 18.-19. Yüzyıl Saray Kadın Modası*, Doktora Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Karayaman, M. (2009), "İzmir Terzi Mektebi", *Acta Turcica*, Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi, Yıl:1, Sayı: 2, Temmuz 2009, 1-14 s.

Littré, Paul-Emile (1978), *Dictionnaire De La Langue Française, Tome:4*, Edité par Encyclopedia Britannica, Chicago: İmp. R.R.D&S. Company.

Musavver İslâm Salon Mecmûası, No: 1, 27 Mart 1330 [9 Nisan 1914-B.S.], 8 s., İstanbul.

Osman Hamdi Bey (1999), De Launay, Victor Marie, *1873 Yılında Türkiye' de Halk Giysileri / Elbise-i Osmaniyye*, Çev.: Erol Üyepazarcı, [Viyana Uluslararası Fuarı İçin Kurulan Osmanlı İmparatorluğu Komisyonu'nun Yardımlarıyla Yayımlanan Eser], İstanbul: Sabancı Üniversitesi Yayınları.

Osmanlı'da Yahudi Kıyafetleri / Jewish Costume In the Ottoman Empire (Tarihsiz), Gözlem Gazetecilik Basın ve Yayın A.Ş. , Sergi Kataloğu, İstanbul.

Pınar, İ. (2001), *Hacılar, Seyyahlar, Misyonerler ve İzmir, Yabancıların Gözüyle Osmanlı Döneminde İzmir*, İzmir: İzmir Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları.

Recaizade Mahmut Ekrem (2004), *Araba Sevdası*, İstanbul: Özgür Yayınları.

Sağduyu, G.B., (2013), "Osmanlı' da Modernleşme Sürecinde Erkek Giyimindeki Değişim Olgusu [1860 – 1925]", Sanatta Yeterlik Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Sevin, N. (1990), *Onüç Asırlık Türk Kıyafet Tarihine Bir Bakış*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Tezcan, H. (2000), *19. yy. Sonuna Ait Bir Terzi Defteri*, İstanbul: Sadberk Hanım Müzesi Yay.

Tezcan, H. (2006), *Osmanlı Sarayının Çocukları / Şehzadeler ve Hanım Sultanların Yaşamları ve Giysileri*, İstanbul: Aygaz Yayınları.

Tezcan, H. (2011), *Osmanlı Sarayı Müzesi Koleksiyonundan Tılsımlı Gömlekler*, İstanbul: Timaş Yayınları.

Yaman, B. (2008), *Osmanlı Saray Sanatkârları / 18.Yüzyılda Ehl-i Hiref*, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Görsel Kaynaklar

Resim 1. “İslâm Terzilerimizden Osmân Zekî Beğ”, (Servet-i Fünûn Mecmuası, No: 1182, 1914: 285)

Resim 2. “Osman Zeki Terzioğlu'nun Reklam Broşürü”,1959. (G.Bike Sağduyu Belgeliği)

Resim 3. “Terzi-zâde Osman Zeki / Son Sistem / Hazır Elbise Fabrikası”. (Resimli Yurd (İzmir), 28 Teşrin-i evvel [Ekim] 1340 [1924]:7.)

Resim 4. Osman Zeki Terzioğlu'nun Reklam Broşürü, 1959. (G. Bike Sağduyu Belgeliği)

Resim 5. Mustafa Refik, *Kızlara Mahsûs Dikiş ve El İşleri* kitabının kapağı. (G. Bike Sağduyu Belgeliği)

Resim 6. Behire Hakkı, *Biçki Nazariyât ve Kavâidinin Tedrisât-ı Âliye Kısmı /Kadın ve Çocuk Metodları*, Türk Kadınları Biçki Yurdu, Kitap: 1, Matbaa-i Hayriye ve Şürekâsı, 1329 / 1332 [1913], İstanbul, Kapak Resmi.

Resim 7. (İÇKAPAK) Terzilere Rehber /“Ladevez Biçki Usûlü”, Dünyanın bütün lisânlarına tercüme edilmiş Paris'in en meşhûr ve nâm-dâr Terzi Mekteplerinde tadrîs edilen “MÉTHODE” kitabından aynen nakl olunmuştur. (Fotoğraf) Eserin Mütercimi: M.Es'ad, / Mütercimi: [La Mode] Terzihânesi Sahibi Paris Terziler Akademisi'nden Diplomalı M. Es'ad, İzmir - Anadolu Matbaası. (G. Bike Sağduyu Belgeliği)

Resim 8. Osman Hamdi Bey (1999), De Launay, Victor Marie, *1873 Yılında Türkiye' de Halk Giysileri / Elbise-i Osmaniyye*, Çev.: Erol Üyepazarcı, (Viyana Uluslararası Fuarı İçin Kurulan Osmanlı İmparatorluğu Komisyonu'nun Yardımlarıyla Yayımlanan Eser)

Baltık Paganizminde Tanrıçalar: Litvanya Çağdaş Tekstil Sanatçılarının Eserlerinde Tanrıça Sembolleri

Jovita SAKALAUŠKAITE KURNAZ*

Özet

21. yüzyılda ortaya çıkan *yavaş kültür* akımı, sanat ve kültür alanında da değişikliklere yol açmıştır. Daha fazla ekolojik ürünler üretmek, sürdürülebilirliği sağlamak ve kültürün asıl köklerine dönmek, sanatçıların, tasarımcıların ve araştırmacıların önemli amaçlarından biri olmuştur. Litvanya’da, birçok sanatçı eski Baltık kültüründen ilham alarak sergiler açmakta, yeni ürünleri tasarlamakta ve yeni nesil antropologlar yeniden Baltık kültürünün özünü bulmak için çabalamaktadır. Bu makalenin amaçlarından birisi, kısaca, Baltıkların kimliğini, eski inancını ve kültürünü tanıtarak çağdaş tekstil sanatlarında onun yansımalarını incelemektir. Ayrıca, Baltık paganizmindeki tanrıçaların, Litvanyalı tekstil sanatçılarının 2016 Mayıs ayında açtığı sergide yer alan eserlere yansımaları da tartışılacaktır. Serginin konsepti, ‘Çağdaş Tekstilde Baltık Sembolleri’ olup, sergide yer alan eserler bu bağlamda incelenmiştir. Eserlerde Baltık tanrıçalarının sembollerinin nasıl yorumlandığı ve sembollerin esere nasıl yansıdığı irdelenmiştir.

Anahtar Sözcükler: Tekstil Sanatı, Baltık Sembolleri, Baltık Paganizmi.

The Goddesses of Baltic Paganism: Goddess Symbols in the Works of Lithuanian Contemporary Textile Artists

Abstract

The trend of slow culture, which emerged in 21st century, also led to changes in the field of art and design. Producing more ecological products, ensuring sustainability, and returning to cultural roots have been an important aim of artists, designers, and researchers. In Lithuania, many artists have been inspired by ancient Baltic culture, in particular textile and fiber artists, who work with new/old concepts. This paper aims to explain briefly the identity of the Balts, their ancient beliefs and culture, and to discuss the reflection of the Baltics symbols on contemporary textile arts in Lithuania. In addition, the exhibition entitled ‘Baltic Symbols in Contemporary Textiles’ held in Lithuania on the 6th of May 2016 is examined and discussed. The interpretation of the Baltic Goddess is analyzed in context of symbols reflected in the artworks.

Keywords: Textile Art, Baltic Symbols, Baltic Paganism.

Giriş

Bu makalede, Litvanyalı çağdaş tekstil sanatçılarının yapıtlarını daha iyi anlayabilmek ve yorumlamak için, Baltıkların kimliği, eski inancı ve kültürü tanıtarak, çağdaş tekstil sanatlarında bu kültürün yansımaları incelenmiştir. Bu amaçla, öncelikle, Baltık paganizmi ile ilgili kaynaklar araştırılmıştır. Ancak kaynak sayısının fazlalığı ve bunlar arasındaki tutarsızlık, çalışma sırasında yaşanan en büyük sorun olmuştur. Hıristiyanlık öncesi inanç ve Baltık paganizm pek çok araştırmacının ilgisini çekmiştir. İlk kaynaklar 7. yüzyıldan başlayarak günümüze kadar gelmektedir. Bu kadar geniş bir zaman dilimine dağılan çalışmaların yazarları birbirlerinden oldukça farklı bakış açıları ile Baltık paganizmini değerlendirmişlerdir. Bu nedenlerle bu makalede günümüz antropologları ve arkeologları tarafından kabul görmüş kaynakçalar esas alınmıştır.

Dilsel ve/veya etnolojik algıya göre Baltıklar, Proto-Baltık dilinden türemiş Baltık dilini kullanmışlar ya da hâlâ bu dili kullanan Hint-Avrupa¹ kabilelerinden ve/veya etnik gruplarından gelmektedirler (Gimbutas, 1963: 21). Baltıkların dini ve mitolojisi ile ilgili en eski bilgiler M.Ö. 5 yüzyıllara ait kayıtlarda bulunmaktadır. Baltıkların yaşadığı bölge Baltık denizinin batısından başlayıp, Volga ve Oka nehirlerinin doğudaki subaşına kadar uzanmakta olup, Kuzey Daugava ve Vistula nehri ve Güney Pripyat arasındaki büyük bölgeyi kapsamaktadır (Velius, 1996: 24).

Hıristiyanlık öncesi inanç, Baltık paganizmi, pek çok araştırmacının ilgisini çekmiştir. Buna göre ilk kaynaklar 7. yüzyıldan başlayarak günümüze kadar gelmektedir. Bu kadar geniş bir zaman dilimine dağılan çalışmaların yazarları birbirlerinden oldukça farklı bakış açıları ile Baltık Paganizmini değerlendirmişlerdir. Kaynak sayısının fazlalığı ve bunlar arasındaki tutarsızlık çalışma sırasında yaşanan sorunlardan biri olmuştur. Bu nedenlerle bu makalede, günümüz antropologları ve arkeologları tarafından kabul görmüş kaynakçalar esas alınmıştır.

Latince *pāgānus*, kırsal, rustik, köylüler demektir. Romalılara göre *pagan*, belli bir bölgede yaşayan kişidir; daha sonraki dönemlerinde *pagan* sözcüğü *köylü*, yaşadığı yere (bir köy ya da kasaba olsun) kendilerini yakından iliş-

kilendiren, devletine, tanrılara saygı duyan bir insandır; 4. yüzyıldan itibaren Hıristiyan literatüründe *paganizm* kelimesi bir terim olarak arkaik dinleri tanımlamak için kullanılmaktadır (Balsys, 2014: 16).

Baltık paganizmi, çok tanrılı eski *Hint-Avrupalı* inancın ana özelliğini devam ettirmiş olmasına rağmen, Baltık paganizmi, kadınsı tanrıçaların kültü ile farklılık göstermiştir. Baltık paganizminin felsefesi kısaca şu şekilde açıklanabilir: Doğadan gelen her şey kutsaldır, toprak ana tanrıça, tanrıların tanrıçası olarak bilinmektedir (Zinkevicius, 2005: 38). Baltık inancının ve mitolojisinin gelişme dönemleri üçe ayrılabilir: İlk iki dönem, anaerkil yapıya sahip iken son dönem ataerkildir. Fakat buna rağmen anaerkil kültür tamamen yok olmamıştır. Baltık kültürünün bu özelliği günümüze kadar ulaşarak varlığını hâlâ hissettirebilmektedir (Dunduliene, 1990: 4). Baltık dünya görüşü iki ayrı kutba, gökyüzü-eril ve toprak-kadın/dişil olarak paylaşılmıştır. Gökyüzü-eril kutbu daha dinamik olup ışık ve ateşe; toprak-kadın kutbu daha statik olup su, taş ve bitkilere bağlıdır. Dişil ve eril kutuplar birbirini çeker ve birleştiği anda yeni bir can, varlık ortaya çıkar. Daha ataerkil yapısal sistemde yine de dişil kutup toprak verimlik ve doğurganlık özelliği ile Baltık Paganizmde tanrıçaların sınıflandırma sisteminde yerini korumuştur (Toporov, 2000: 276, 277).

1387 yılında Hıristiyanlık siyasi nedenlerle Litvanyalı soylular tarafından resmi din olarak kabul edilmiştir. Hıristiyanlık öncesi inanç sisteminin tapınaklarının yıkılmasına karar verilmiştir. Fakat özellikle küçük kasabalarda ya da köylerde yaşayan halk eski inançlarını ve geleneklerini uzun yıllar devam ettirmiştir. Litvanya'nın toplumsal düşüncesi ve ideolojisini Hıristiyanlık etkilemiş ve şekillendirmişse de, 18. yüzyıla kadar kasabalarda ve köylülerde pagan geleneklerinin korunduğu belgelenmiştir (Saltanaviciute, 2006: 48). Bunun yanı sıra günümüzde Litvanya kültürü ve gelenekleri incelendiğinde hâlâ bazı pagan geleneklerinin yaşama devam ettiğini görülebilmektedir. Ancak bu gelenekler Hıristiyan adetleri ile oldukça iç içe geçmiş durumdadır. Örneğin, pagan döneminden kalan 'Zolines Bayramı' günümüzde 'Meryem'in Göğe Çıkışı' olarak bilinmektedir. Bu bayramda toplanan çiçekler ve farklı

otlar eskiden tapınağa şimdi ise kiliseye götürülmektedir. Litvanya kültürüne özgü buna benzer bir kaç farklı tören ve bayram daha vardır. Bunların bazıları kilise törenleri ile birleşmiş, iç içe geçmiş, bazıları ise kiliseden bağımsız yaşamaya devam etmektedir.

İnanç ve kültür bir bütündür, bir başka deyişle kültür *kült* ile başlayıp zamanla insanın zihinsel ve fiziksel gelişmesi ile beraber kült gelenekleri bir inanca sonra da dine dönüşmüştür. Baltık kültürü, Baltık eski inancı ile beraber gelişmiş olup birçok mitolojik varlığı da içinde barındırmaktadır. Baltık insanının özellikle kadın arketipi, Baltık paganizminde saklıdır. Baltık Paganizmine karşı artan ilgi Litvanya çağdaş sanatçılarının eserlerinde de kendini göstermektedir. Özellikle 1991 yılında, Litvanya bağımsızlığını geri kazandıktan sonra, sanatçılar kendi özlerine, kendi kimliklerine dönmeye ihtiyaç duymuşlardır. Günümüzde heykeltıraş, ressam ya da tekstil sanatçısı olsun, bu sanatçılar geleneksel sanatçılardan farklı olarak daha modern ve kavramsal çalışmalar yaparak sergiler açmaktadırlar.

Kadın Tanrıçaların Sınıflandırılması

Baltık tanrı ya da tanrıçalarını araştıran metinlerde sınıflandırmanın nasıl yapılacağı tam olarak belli değildir. M. Prâtorius² 17. yüzyılda yazılmış kaynakçalarda Prusyalıların ilgi alanlarına göre bölmüştür; örneğin, gökyüzü, toprak, su, hayvanlar, insanlar, iş ve ticaret, mutluluk ve öfke, orman, ve kötü tanrılar gibi. Litvanya ve Prusyalı mitoloji araştırmacıları farklı sınıflandırma yöntemleri kullanmıştır. Örneğin, L. Klimka, tanrıları hiyerarşik bir şekilde; G. Beresnevicius, tanrıların anlamlarına; P. Dundulienė, J. Trimkunas ve M. Gimbutas tanrıları köken ve işlevlerine göre gruplamıştır. Bu makalede en çok bu üç yazarın Baltık paganizm tanrıları sisteminin açıklaması dikkate alınmıştır.

Antropolog M. Gimbutas'a göre (akt.: Trinkunas, 2009: 16,17), Eski Avrupa kültürü *anaerikil* ve *Hint-Avrupa* olarak ayrılmaktadır; dolayısıyla Baltık tanrıları sistemi de iki gruba bölünür: İlk grup, toprak, yeraltı ve su ile ilgili olan tanrıçalar ve tanrılar; diğeri gökyüzü, yıldızlar, güneş ve ay ile ilgili olanlardır. Daha sonraki araştırmacılar ise bu tanrı gruplarını birleştirir.

Baltık kabilelerinin tanrı ve tanrıçalarına verdikleri isimleri birbirinden ayırt etmek oldukça zordur. Özellikle geleneksel şarkılarda bu adlar birbirine karışmıştır. Çeşitli yabancı kaynaklarda yer alan bilgilere göre, 1000'den daha fazla tanrı ve tanrıça adı olduğu bilinmektedir. Ancak tanrı ve tanrıça sayısının 1000'den fazla olmadığı, aynı tanrı ve tanrıçanın birden fazla adı olduğu tahmin edilmektedir (Dundulienė, 1990: 4). Bazı tanrı ve tanrıçaların adları hem Litvanca, hem Letonca olarak vardır, fakat bu çalışmada tanrıçaların sadece Litvanca olarak bilinen adları dikkate alınmıştır. Etnoloji araştırmacıları tarafından da kabul gördüğü şekli ile en önemli tanrıçalar *Zemyna*, *Laima*, *Laime*, *Dalia*, *Giltine*, *Gabija*, *Austeja*, *Laume*, *Ausrine* ve *Saule*'dir (Şekil 1). Ana tanrıça inancı prehistorik dönemden gelmiş olup tanrıçalar su kuşlarına, yılanlara, ceylanlara, aylara dönüşmüştür (Dundulienė, 1990: 4).

Baltık mitolojisinde kadın tanrıçaların en eski grubu *evren tanrıçaları*dır. Ayrıca, ev/hayat (doğum, evlilik ve ölüm) tanrıçaları ve dış dünya (ev dışında) tanrıçaları da vardır. Kısaca tanrıçalar üç grupta incelenebilir:

Tanrıçalar ve Sembolleri

Semboller, bir inanç sistemi tarafından oluşur; sonrasında bu semboller mitlere, ritüellere; daha sonrasında ise geleneksel sanatlara, zanaata ve sonunda da görsel ve uygulamalı sanatlara aktarılan bir mirastır. Baltık paganizminde kullanılan semboller ve motifler doğayı simgelerken, bir tanrıçaya/tanrıya gönderme yapılıdır. Eskiden bu motiflerin büyümlü bir yönü olduğuna inanıldığından, onlar ancak belli yerlerde, belli bir amaç için kullanılmıştır. Günümüzde ise bu motif ve semboller, tasarımlarda sadece süs unsuru olarak kullanılmaktadır.

Litvanya kültüründe hâlâ yaşamaya devam eden tanrıçalar ve sembolleri/motifleri aşağıdaki gibidir:

Evren Tanrıçaları

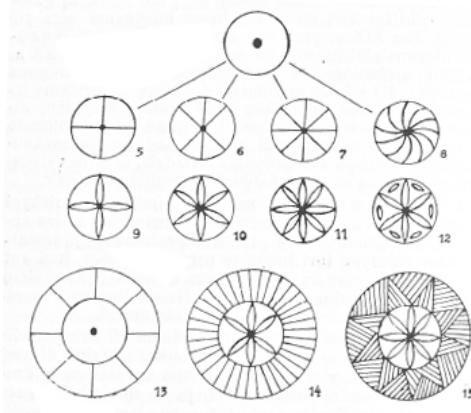
Evren tanrıçaları, Gökyüzü, Hava ve Su tanrıçaları olup evrenin düzenini sağlayarak mevsim değişimlerinden sorumludurlar. Evren tanrıçaları, Ana Toprak-Ana tanrıça (*Zemyna*) gibi her şeyin başlangıcı olarak kabul edilmekte

Dış Dünya/Tarım tanrıçaları	Ev Tanrıçaları	Evren Tanrıçaları
Austeja – Arı tanrıçası	Ev işlerin tanrıçaları	Zemyna – Toprak tanrıçası
Krumine – Çalı tanrıçası	Laume - Dokuma, Ev işleri, Çocuk Bakımı. Gayret, dürüstlük ve ahlak tanrıçası	Pergubre – Mevsim tanrıçası
Javine – Buğday tanrıçası	Vaiva – Dokuma tanrıçası	Kaupole – Bereket tanrıçası
Dirvolira – Arazi tanrıçası	Apidomé (Apydémé)- Çiftlik tanrıçası	Vaisgamta – Bereket tanrıçası
Medeina – Ağaç tanrıçası	Gabija- ev ocağı ve ekmek tanrıçası	Saule – Güneş tanrıçası
Zvoruna – Orman Hayvanlarının tanrıçası	Hayat Tanrıçaları	Ausrine-Vakarine – Yıldızlar, Güneş kızı, zaman tanrıçası
Lazdona- Kuruyemiş ve diğer orman meyvelerin tanrıçası	Laime – Şans tanrıçası	Velyke - Doğa uyanış tanrıçası, açlık kurtarıcısı. Paskalya yumurtaları ve çocukları taşıyan yaşlı bir kadın
Kremata (Krukis)- Kiaulių globėja, dien-daržio dievybė tanrıçası	Dalia- Sağlık tanrıçası	Morė (Kotrė, Magdė, Kūniškė) - Kış Ruhü
Jorė- ev hayvanlarının tanrıçası	Milda- Aşk ve özgürlük tanrıçası	Leda (Lada)- Doğum ve kış tanrıçası
Rugine Boba- buğday tanrıçası	Slogute – Rüya tanrıçası	Vaiva- Perkunas eşi, yağmur, gökkuşağı tanrıçası.
Pergrube- farklı otlar tanrıçası	Nedalia – Şansızlık tanrıçası	Brėkšta- Sabah tanrıçası
Valgina- hayvanların/atların tanrıçası	Skalsa – Yemek, bolluk tanrıçası	Undine (Nehir Gelinleri) – Göl/Deniz tanrıçası
Gota- Hayvanların çiftleşme tanrıçası	Ölüm Tanrıçaları	Upine – Nehir tanrıçası
	Nelaboji – Hastalıklar ve ölüm tanrıçası	Ponike – Ateş tanrıçası
	Giltine (Beyaz giyinmiş güzel kadın/üç kadın) – Ölüm tanrıçası	Rasa – Yağmur tanrıçası
	Veliona – Ölü ruhu	Gabija/Matėgabija – Ateş tanrıçası

Tablo 1: Baltık Mitolojisinde kadın tanrıçaların sınıflandırması ve açıklaması (Balsys, 2010; Dundulienė, 1990; Laurinkienė, 2008, 2007; Trinkunas, 2009).

ve bir varlığın olmasını sağlayan güçler olarak bilinmektedir. Zemyna, Taş Devri'nden beri bilinen en eski tanrıçalardan biridir. İnsanların hayatı Zemyna ile başlar ve biter. Tanrıçanın en önemli özelliği, can verirken onu tekrar geri alması, hem üst dünyaya ait hem de yeraltı dünyası yönetmesidir (Dunduliene, 2008: 111-123). Zemyna'yı simgeleyen çok farklı motifler kullanılmış olup, orman, ağaçlar, engerek, karakurbağası, yaban domuzu vb. bunlardan bazılarıdır (Toporov, 2000: 253, 254).

Önemli bir diğer tanrıça ise *Gabija* adlı Ateş tanrıçasıdır. Baltık aile kültüründe tanrıça *Gabija*, Ana arketipi sahiplenmiş bir tanrıça olarak bilinmektedir. *Gabija* hem evrensel ateş vasisi hem de evdeki ocağın ateşini sürekli sönmeye karşı koruyan bir tanrıçadır. Geleneksel Baltık evlerinin ortasında, sanki dünyanın merkezini sembolize eden bir ocak bulunmaktadır; ateş yakmak genelde kadının, annelerin görevidir. *Gabija*'nın görevleri arasında eklemek hazırlamak, yemek pişirme sırasında kadına yardım etmek sayılabilir. Bu tanrıça bazı bölgelerde kırmızı saçlı bir kadın, bazen bir kedi, bazen de kuş görünümündedir (Dunduliene, 2008: 142-144).



Şekil 1. Baltık paganizminde kullanılan *Saule* ve *Ausrine* motifleri.

Saule ve Ausrine

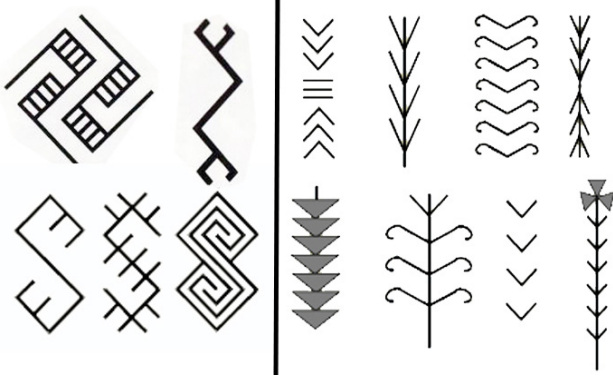
Ausrine, insan hayatının uzunluğunu belirler, sonuna doğru yıldız şekli alan kader ipliğidir. İplik, yarıda kesildiğinde, yıldız söner ve insan ölür. Litvanya masallarında *Ausrine* *dokumacı* olarak görünmektedir. *Ausrine*'nin bu

özelliği bir masalda şöyle anlatılır: *Saules*'in kızı *Ausrine*, Kötü tanrıça *Ragana*'nın krallığında yaşamak zorunda kalmıştı. Orada ipek dokur, dokuduğu kumaşı top şeklinde sarmış (Tumenas, 1999: 38). Ayrıca, 16. yüzyılda bulunan J. Lasickis'in yazılarında *Ausrine*'den ikinci güneş olarak bahsedilmektedir: *Ausrine* geceden sonra gökyüzüne ışık veren ilk yıldızdır; çiftçiler bu yıldızı takip eder, gökyüzünde görüldüğü anda sabah erkenden işlerine başlarlar, gece yıldız sönmeye başladığında işlerini bitirmek zorunda kalırlarmış (Gimbutiene, 1985: 163).

Ev (İç Dünya) Tanrıçaları

Ev (İç Dünya) tanrıçaları, işlevlere göre iki ayrı gruba ayrılmaktadır. Birinci grup, günlük yaşamda kadının görevlerini destekleyen, yardım eden tanrıçalardır. Diğer grup, daha çok manevi görevleri yerine getiren doğum, hayat ve ölüm tanrıçalarıdır. İkinci grubunun tanrıçaları en zor anında kadının yanında olan ve onu ödüllendiren ya da cezalandıran tanrıçalardır. 'Ev' tanrıçaları, Yunan mitolojisinde adalet ve düzen tanrıçalarına benzemektedir. *Themis*, iyiliğe iyilik ile kötülüğe kötülük ile cevap veren tanrıçadır. Bu tanrıçalar her kadına yardım etmez, tembel, kıskanç ve açgözlü kadınların en değerli varlıkları olan çocuklarını alıp öldürürdü. İyi niyetli ve yardım sever kadınların günlük işlerine yardımcı olarak onların yüklerini hafifletirdi. *Laima* ve *Dalia* gibi bazı tanrıçalar sağlık ve şans getirirdi. Bu tanrıçaların yanında her zaman kardeşleri *Giltine* olurdu. *Giltine* adlı tanrıça, insanın ölüm saatini belirtirdi. *Laima* ve *Laima* iki ayrı tanrıça olup birisi doğuma karar verirken öteki ise hayat boyunca başarı ve şans sağlamaktaydı. İlk dönemlerde *Laima* guguk kuşu, *Giltine* ise baykuş olarak tasvir edilse de sonradan bu tanrıçalar kadınlara dönüştürüldü (Vaitkeviciene, 2011: 112).

Mitolojide *Laima*, her zaman doğum esnasında ortaya çıktığından bazı kaynakçalarda bu tanrıça doğum tanrıçası olarak adlandırılmıştır. *Laima*, doğum yapmış bir kadını mutlaka ziyaret eder, ona farklı hediyeler getirmiş; ancak, kendisi kadına bir engerek (*zaltys*) olarak görünmüş (Laurinkiene, 2004: 70,71). Bundan dolayı *Laima*'yı simgeleyen engerek yılanı motifi, görsel ve sözel Litvanya kültüründe yaygın olarak kullanılmaktadır (Şekil 2).



Şekil 2. Baltık Paganizminde kullanılan *Laima* motifleri.

Laume ve *Laima*, Baltık mitolojisinde en önemli dokumacılar ve şarkıcılar olarak bilinir. Bu iki tanrıçanın simgesi kuşaktır, mitolojide gökkuşağı olarak bilinmektedir (Tumenas, 1999: 37). *Laima* hayat kuşağına dokunurken *Laume*, genellikle bu kuşağın ipliklerini karıştırmaya çalışır. *Laima* dokuma yapan kadına yardım ederken, *Laume* kadına kızarsa tüm iplikleri koparabilir. Mitolojik folklore göre, *Laume* gökyüzü ve toprak arasında yaşar ve *Laume*'nin en önemli görevlerinden biri, yerde yaşayanlar arasında ahlakı korumak ve güçlendirmektir; iyiliksever işler yapan insanları *Laume* ödüllendirirken, kötü niyetlileri öldürür (Dunduliene, 2008: 25). Güzel, iri gözlü, uzun saçlı bir kadın olan *Laume*'nin bir anlamda cinselliği sembolize ettiği kabul edilir. Vefasız, kötü niyetli adamları baştan çıkaran *Laume*, onları da öldürür. *Laume*'nin çocukları çok yetenekli, aynı zamanda da yaramazdır. Babaları dünyevi özellikler taşıyan kişilerdir. Hayalleri süsleyecek kadar ideal ve güzel bir kadın olan *Laume*'nin gücü ve acımasızlığı hem kadınların hem de erkeklerin ondan korkmasına neden olur (Gimbutiene, 1985: 159,160). *Laumes* ise özellikle yoksul ve zor durumda olan kadınlara yardım eder. Kadınlar çalışırken onların çocuklarına bakar, çocuklara hediyeler getirir. Fakat sinsiz, kötü niyetli bir kadın, *Laumes*'e çocuğunu bakması için bırakırsa geri döndüğünde çocuğunu ölü bulur (Trinkunas, 2009: 13).

Laume sembollerinden en çok bilinenler, *laume atkısı* (gökkuşağı), *laume saçları* (Litvanya'da sonbaharda havada uçuşan örümcek ağı), *laume parmağı* (parmak şeklinde taşlar), *laume fırçası* (bir tür ot) *laume atı* (yusufluk) ve *laume haçıdır* (Laurinkiene, 2008: 10,11). Tüm bu motifler arasında yaygın olarak kullanılan *Laume haçı* olup, bunun büyümlü olduğu varsayılmaktadır. *Laume haçı*, bir nesne

üzerinde el kaldırılmadan beş köşeli yıldızın boyanması veya çizilmesi ile oluşturulur. Bu şekilde kişi kendini *Laume*'nin kötülüklerinden korunacağına inanır. Buna benzer bir başka motif ise bir daire içinde dört, altı ya da sekiz yapraktan oluşan *segmental* yıldız olup başka bir tanrıçanın haçı olarak bilinmektedir. Bu tür semboller ev, ahır duvarlarına, kapılarına, ya da tavan üzerine oyulmuş olarak görülebilmektedir. Dokumalarda bunlara benzer motiflere rastlanmaktadır (Dunduliene, 2008: 30).

Dış Dünya/Tarım Tanrıçaları

Dış Dünya/Tarım tanrıçaları, tarım işlerine yardım eden, toprağın verimliliğini arttıran ve doğa felaketlerinden bitkileri koruyan tanrıçalardır. *Austeja* ise daha özel bir tanrıça olup kendisine *Arı tanrıçası* denir. Arı tanrıçası hem paganizmde hem de folklor içinde çok önemli yere sahiptir. Baltık kültüründe arıcılık çok özel bir iştir. Genellikle 'arı ile uğraşmak, kadın ile uğraşmakla aynıdır' denir. Arıcılık ancak ruh ve beden olarak temiz bir erkek tarafından yapılabilen bir iştir. Arıların, alkol kokusunu, kaba elleri, pis giysileri ve kalbinde kötülük olanları sevmediğine inanılır. Tanrıça *Austeja* aslında dünyevi kadın ile erkeğin davranışını belirler. Arı ve bal, Baltık kültüründe çok önemli olup çeyiz olarak da verilmektedir. Eğer ailenin oğullarından biri arıcılık ile uğraşıyorsa o ailede ilk önce evlenen kesinlikle arıcılık ile uğraşan erkek çocuktur. Günümüzde bile *Austeja* tanrıçası için özellikle evlilik sırasında değişik ritüeller yapılmakta ve şarkılar söylenmektedir (Balsys, 2010: 208-211).

'Baltu Zenklai Tekstileje' Sergisi

Litvanya Sanatçılar Derneği'nin, Kaunas Şubesi Başkanı G. Valcys ve 'Farklı Tekstiller' projesinin yöneticisi Birute Sarapienė tarafından, 15 Haziran 2016 tarihinde Mazeikiai Müzesi'nde 'Günümüzde Gelenek: Çağdaş Tekstillerde Baltık Sembolleri' adlı bir sergi açılmıştır.

Sergi küratörü B. Sarapienė ve serginin konseptini oluşturan Z.I. Dargiene ile konu hakkında yapılan röportajda şu bilgilere ulaşılmıştır:

'Farklı Tekstiller', 2009 yılından beri sürdürülen ve devam eden bir projedir. Yedi yıl boyunca Litvanya'nın farklı şehirlerinde ve yurt dışında bir dizi sergi açılmıştır.

Projenin misyonu, Litvanya sanat merkezlerinden (Kaunas ve Vilnius) uzakta olan bölgelere Litvanya tekstil sanatını yaymaktır. 2016 yılındaki ‘Günümüzde Gelenek: Çağdaş Tekstillerde Baltık Sembolleri’ adlı sergi 2014-2015 yılında açılan sergilerin bir devamı niteliğindedir. 2015 yılında açılan serginin konsepti ‘çağdaş tekillerde sembollerin yansıması’ olarak belirlenmiştir. Sanatçılar istedikleri kültürlerin sembollerini kullanmakta özgür bırakılmışlardır. 2016 yılında düzenlenen sergide ise Litvanya ve Baltık kültüründen ilham alınması zorunlu tutulmuştur.” (Sarapienė, 2016).

Dünyada insanın var oluşundan itibaren semboller bir kültüründen diğerine geçmiş, değişime uğrayarak tekrar doğduğu kültüre geri dönmüştür. Bu sembollerden çıkan motifler farklı bir form kazanarak zaman zaman deforme olmuş, zaman zaman da gelişerek değişmeye devam etmiştir. İnsanın yaşadığı deneyimler, bilinçaltına yerleşmiş bu motiflerin yeniden doğmasına, farklı bir form kazanmasına yol açmıştır. Yaşanılan farklı ve yeni deneyimler sembollerin de farklı yönlerini ortaya çıkararak kendi dönemlerine özgü formları oluşturmuştur.

Serginin küratörü Birute Sarapienė, 2016 yılında açılan serginin adında ve konseptinde yapılan değişikliklerin nedenini şöyle yorumlamaktadır: “Günümüzde küreselleşmenin etkisi ile dünyada birçok şey birbiri içine girmiştir. Biz köklerimize tekrar bakmak gerektiğini düşünüyoruz, Baltık kültürüne ait olduğumuzu unutmamamız gerekmektedir.” (Sarapienė, 2016).

Sergiye Litvanya’nın en önemli iki sanat okuluna mensup 13 tekstil sanatçısı katılmıştır. Sanatçılar belirlenen konsepti dokuma, iplik sarma, keçe, dijital baskı gibi farklı tekstil teknikleri kullanarak ele almıştır. Birute Sarapienė, serginin tüm sanatçılara açık olduğunu ve tek şartın lif ya da tekstil kullanma zorunluluğu olduğunu belirtmiştir. Ancak bu yılda geçen yıllarda olduğu gibi sergiye az sayıda kişi katılma cesareti göstermiş olup katılan sanatçıların tamamı kadınlardan oluşmuştur. Birute Sarapienė’e göre resim sanatında bir fırça darbesi ile ifade edilebilen bir şeyi tekstil sanatında ifade etmek o kadar da kolay değildir. Tekstil sanatı ile uğraşanların özenli, sabırlı ve özverili olması gerekmektedir (Sarapienė, 2016).

Sergi organizatörlerine göre günümüzde sanatçılar,

daha çok sosyal problemlerle dikkat çekmek amacı ile çalışmalar yapmaktadır. Ancak sanatçıların köklerine dönerek geçmişi özümsemesi, onun anlamını ve felsefesini öğrenmesi, eski ve yeniye sentezleyebilmesi, günümüz sosyal sorunlarını farklı bir şekilde yorumlamalarına yardımcı olmaktadır.

Bahsedilen bu üç serginin konseptini yazan, fikri üreten ve temayı belirleyen tekstil sanatçı Zinaidai Irutei Dargienei olmuştur. Z.I. Dargiene bir kaç yıl önce Avustralya’ya seyahat etmiş, orada gördüğü yerli sanatçıların geleneksel sanatları yorumlayarak bu sanatları devam ettirmeleri ilgisini çekmiştir. Ayrıca Z.I. Dargiene’e göre Litvanya’daki sanatçıların köklerine dönmeleri, kendi kimliklerini kaybetmeden eserlerinde kültür mirasını modernleştirerek yeniden yorumlamaları gerekmektedir. Ancak bu şekilde kendi kimliğini koruyarak gelecek nesillere aktarması mümkün olabilir.

Sergiye katılan sanatçılar, Liucija Banaitienė, Danguolė Bečelytė-Čachavičienė, Danguolė Brogienė, Zinaida Irutė Dargienė, Milda Dulkytė, Gitana Evseičikaitė-Saurazienė, Danutė Ona Jonelienė, Birutė Kaupaitė-Dominaitė, Virginija Kirvelienė, Liucija Kudžmienė, Inga Laužonytė, Rūta Narvydienė, Irena Piliutytė, Birutė Sarapienė, Genovaitė Sasnauskienė, Aušra Sedlevičiūtė, Marijona Sinkevičienė, Ona Staskevičienė, Danutė Valentaitė’dir.

Sanatçılar ve Eserleri

Eserlerde karşılaşılan renk skalası, Litvanya geleneksel dokumalarında kullanılan renklerden oluşmaktadır. Litvanya kültüründe oldukça önemli bir yere sahip geleneksel keten dokumaların doğal renkleri tekstil sanatçılarına ilham vermektedir. Sergideki eserlerde gri beyaz, sarı, yeşil ya da kahverenginin tonları, ana renk olarak gri tonları kaynağını buradan almaktadır.

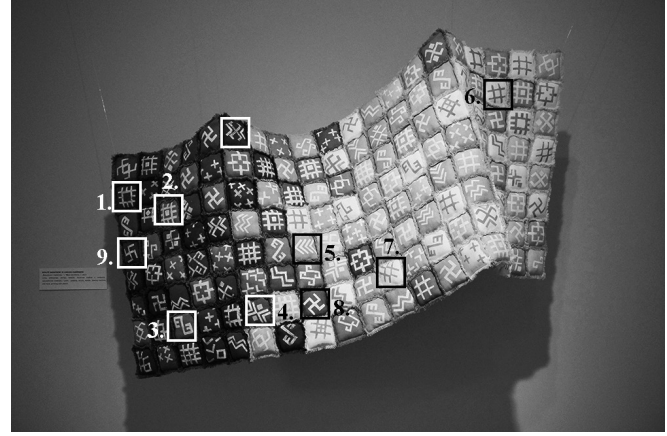
Zinaida Darginie’nin sergide yer alan ‘Hayat ağacı’ ve ‘Doğurganlık sembolü’ adlı eserleri renk açısından diğerlerinden hemen ayrılmaktadır. Z. Darginiene bu durumu şöyle açıklamaktadır: “Çalışmalarımda kullandığım renkler sadece Litvanya geleneksel dokumalarından alınmamıştır. Ben farklı kültürlerin renkleri ve motiflerinden etkilenecek bunları bir arada kullandım. Ortaya yeni bir şey çıkarmaya çalıştım.” (Dargiene, 2016). Gerçekten de Z. Darginie’nin

eserlerinde statik bir kompozisyon olmasına rağmen, zengin, parlak ve net renkler bir hareket ve heyecan yaratmaktadır (Resim 1). İki eserde de kullanan daire şeklindeki motif, *Saule* ve *Ausrine* sembollerini simgelemektedir. Sanatçı bu sembolleri kendi stil ve karakterine göre şekillendirmiş olsa da Baltık motiflerinin karakterini korumayı başarabilmiştir.

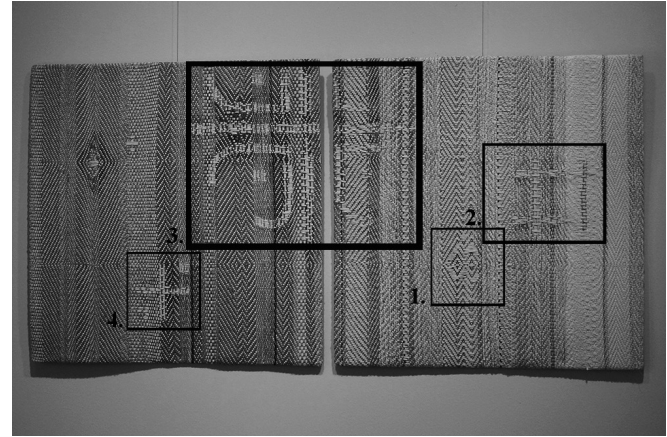


Resim 1. Zinaida Dargienė, “Pasaulio medis”(hayat ağacı), “Vai-singumo simbolis” (doğurganlık sembolü). Keçe, işleme, applike/yün.

Sergiye katılan sanatçılar arasında Baltık sembollerinin farklı anlamlarını bir arada kullanan sanatçılar Birute Sarapiene ve Liucija Kudzmiene olmuştur. Onların çalışmaları bir nevi Baltık sembollerini sözlüğü gibidir. Bazı motifler tekrar ederken bazıları olduğu gibi kullanılmış, bazıları da sanatçılar tarafından yeniden yorumlanmıştır (Resim 2). Sanki iki tanrıça ve Laume bir büyü tasarlamışlardır. Baltık paganizminde taşlara çizilen motifler, bu çalışmada kumaştan yapılmış karelerin üzerine tek tek sihirli sözcükler gibi yazılmıştır. 1 ve 2 rakamı ile belirlenmiş alanlarda *Zemyna*, 3 rakamı ile belirlenmiş alanlarda *Zaltys* motifleri görülmektedir. Laima fırçası otu 4 ve 5 rakamlı karelerin içinde, *Saule* sembolleri ise 6 ve 7 rakamlı karelerde yer almaktadır. 8 ve 9 rakamı ile belirlenen alanlarda farklı yönlere dönen iki *svastika* sembolü dikkati çekmektedir. Bunlardan birisi Laima hacı, öteki ise Perkunas hacı olarak tanımlanabilir. Sanatçıların güneşin altında, toprağın üzerinde, kadın ve erkeğin bir arada yaşadığı bir dünyayı anlatmaya çalıştıkları söylenebilir.



Resim 2. Birute Sarapiene ir Liucija Kudzmiene, ‘Pabudome ir kelkimes’ (‘Uyandı-kalkalım’ – geleneksel şarkının sözleri).



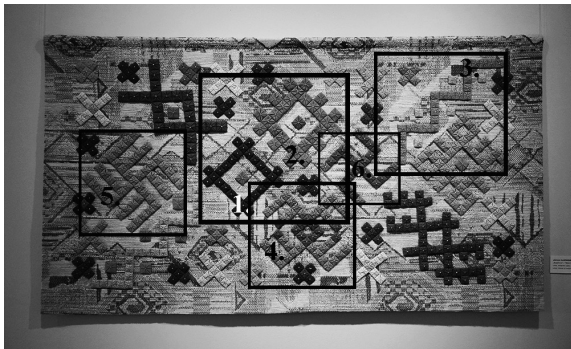
Resim 3. Danguolė Bečelytė-Čachavičienė ‘Baltų ženklai’ (Baltık Sembolleri). El dokuması / keten ve pamuk.

Diğer sanatçı Danguolė Bečelytė-Čachavičienė'nin ‘Baltu zenklai’ adlı eseri, daha sade ve sakin bir görünümde olup gri tonları kullanılarak dokunmuştur (Resim 3). 1 ve 2 rakamı ile işaretlenmiş alanda yer alan *Zaltys* şeklinin yanında stilize edilmiş *Zemyna* sembolü olduğu söylenebilir. 3 ve 4 rakamlı dikdörtgenlerin içinde yer alan haç motifi ve diğer motifler Litvanya geleneksel sanatlarında ya da Hıristiyanlık öncesinde dekor ve korunma amaçlı kullanılan motiflerden alınmış olabilir. Örneğin, 5. resimde görülen seramik kaplar üzerinde kullanılan bir *Saule* motifidir; aynı motifi dokumaların tam ortasında bulunmaktadır (Resim 4).

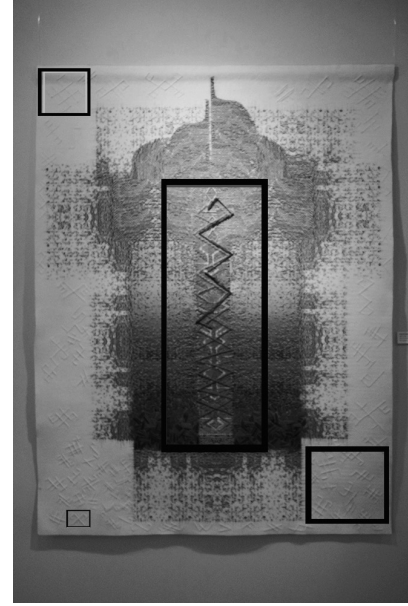


Resim 4. Seramik kaplar üzerinde kullanılan bir Saule motifidir.

Liucija Kudzmiene'ye ait olan çalışma Baltık motifler açısından oldukça zengindir. 1 ve 2 rakamı ile işaretlemiş olan semboller Saule ve Ausrine'ye aittir (Resim 5). 3 rakamı ile işaretlemiş alanda Maros sembolü görülmektedir. 3. ve 4. numara ile işaretlenmiş alanlarda kullanılan motifler Letonya'da yaygın olarak kullanılan Baltık sembollerindedir. 4 rakamı ile işaretlenmiş alanda Jumis ikizlerinin sembolü yer almaktadır. Ancak bu çalışmada kullanılan motifler arasında en dikkat çekici olan 5 ve 6 rakamı ile işaretlenmiş alanlarda yer alan farklı büyüklüklerdeki *svastika* motifleridir. Daha küçük olan svastika motifi erkek tanrı *Perkunas*'ı simgeleyen semboldür. Diğer tarafta tanrıça Laima'nın hacı sembolize edilmiştir. Sanatçının tanrı ve tanrıçayı bilinçli olarak karşı karşıya koyduğu düşünülebilir. Eserin kompozisyonu tekrar gözden geçirilirse, çevrilmiş haç şekli görülebilir. Tanrı ve tanrıçanın bu haç içine oturtulması gerçekten ilginçtir. Yana çevrilmiş haç, yeni can, sonsuzluk ve mutluluk simgesidir. Böylece L. Kudzmiene eseri ile kadın ve erkek arasındaki ilişkiye dikkat çekmek istemiştir.



Resim 5. Liucija Kudzmiene 'Sugryzimai'(getirileri).
Origami tekniği, goblen.



Resim 6. L. Banaitiene, 'Zalcio Medis' (Engerek ağacı).
El Dokuma/yün, pamuk.

L. Banaitiene, 'Zalcio medis' adlı çalışmasında, özel bir dokuma tekniği kullanmıştır (Resim 6). Dokumanın en dikkat çekici özelliklerinden birisi, yüzeyin düz ve kabartmalı oluşudur. Motifler, Baltık motiflerinin çizgisel karakterini taşısa da oldukça stilize edilmiştir. Ancak sol üst köşede bulunan motif, Laima hacına benzetilebilir. Eserin ortasında, yumuşak gri ve haki renklerin birbirine geçiş yaptığı bölümde stilize edilmiş *Zaltys* görünmektedir. *Zaltys*, Laima tanrıçasının simgesidir. Laima, insanın yaşamına giriş anında onun yanında duran bir tanrıçadır. Bu eserde de *Zaltys* yokluktan varoluşa geçişi yaşamaktadır. Sanki yeni doğuyormuş ve yukarı doğru Laima hacının yanına uzanıyormuş ve kendini koruma altına almak istiyormuş gibidir.

Serginin konseptine göre en farklı çalışmanın İrena Piliutyte'ye ait olduğu söylenebilir (Resim 7). Sanatçı çalışmasında sembolleri değil, kadının gündelik hayatında yaptığı işleri sembolleştirmiştir. Dokumacılık, Baltık kültüründe kutsal bir gelenektir. Özellikle kuşak dokuması, hem kadınların hem de Laume, Laime, Dalia gibi tanrıçaların yaptığı bir iştir. İ. Piliutyte, çalışmalarında genellikle gizli motifler, geometrik şekiller, ya da kavramsal ifadeleri kullanmayı sevmediğini direkt bir gönderim yapmayı ve açık olmayı tercih ettiğini belirtmektedir.



Resim 7. İrena Piliutyte. El Dokuma/tapestry, yün, pamuk.

Sonuç

İnanç sisteminde önce tanrı ve ruhlar, daha sonra semboller doğar. Sembollerden bazıları sanata, zanaata geçerken, bazıları sözcüklere dönüşür. Bunlar zamanla gizli, öz anlamlarını kaybetmeye başlar. Semboller insanlar tarafından yaratılarak taşlara işlenmiş ya da yazılmıştır. İnsan ve sembol/motif arasında derin bir ilişki olduğu söylenebilir. İnsanoğlu çizdiği/işlediği sembole inanır, ondan güç ve destek bulmaya çalışır, umutlanır. Tanrılara karşı hissettiklerini onlara karşı da beslemeye başlar. Zamanla eski inançlar etkisini kaybedip yerini yenileri olsa da insanoğlu hep köklerine bakmaya, onları anlamaya ihtiyaç duyar. Sanki her insanın onu doğuran, besleyen bir *Zemyna* tanrıçası varmış da bu tanrıça hayatın hızlı akışı içinde bir yerde kaybolmuş gibidir. Şimdi ise *Zemyna*'yı tekrar bulabilmek için bir arayış içine girmiş ve kendi içinde kaybolmuştur. Özellikle bazı sanatçılar geçmiş kültürlerin izlerini takip ederek onu kendi içine çekmeye, onu yaşamaya, hissetmeye çalışır. Aslında onların bir görevi de budur, kendi kültürünü tanımak, tanıtmak, öğrendiği şeyleri günümüze ait sorunları kendi kültüründen güç alarak çözmektir.

Dünya, hâlâ yaşamaya devam eden eski kültürler gizli semboller ve motiflerle doludur. Araştırmacılar onları çözmeye çalışsa da, bazılarını anlamak neredeyse mümkün değildir. Eski Baltık kültürü ile ilgili yazılı kaynakçalar çoğunlukla yabancılar tarafından yazılmıştır. Tacitus ve Pytheas tarafından yazılmış olan en eski kaynak bunlardan birine örnek sayılabilir. Ancak burada yer alan bilgilerin bir kısmı oldukça tartışmalıdır. Arkeolojik buluntulardan elde edilen bilgiler de fazla değildir. Günümüzde konu ile ilgili olarak antropologlar ve arkeologlar tarafından en çok

kabul gören çalışmalar Marija Gimbutas'a ait olanlardır. Yeni araştırmacılar onun kitaplarından yola çıkarak konuyu tartışıp yorumlayarak yeni makaleler ve kitaplar yazmaktadır. Bu nedenle konu ile ilgili olarak kaynakça az olmasa da gerçek ve doğru bilgiyi ayıklamak oldukça zordur.

Baltıklarda yaşayan paganların tanrılar ve tanrıçalarla dolu bir inanç sistemi olmuştur. Doğaya çok bağlı oldukları için doğadan gelen her şeyi kutsallaştırmışlardır. Günümüzde kaybolmuş her otun, her ağacın, her nehrin bir tanrısı, tanrıçası ya da ruhunun olduğu kabul edilmiştir. Ayrıca insanoğlu havaya, suya ve toprağa bağlı kaldığı için onları bir 'bedene' dönüştürmüş, adlar vermiş, onları temsil eden semboller yapmıştır. Böylece tanrı ya da tanrıçanın hep yanında durarak ona yardım edeceğine inanmıştır. Süsleme amacı ile yapılmış motiflere de bir anlam yüklenmiştir. Günümüzde geleneksel sanatçılardan bazıları bu motifleri kullanmaya devam etmektedirler. Kısaca genetik yolla geçen, naif çizgilere sahip geometrik şekilleri tüm dekoratif sanatlarda görmek mümkündür.

Çağdaş sanatçılar ise geleneksel sanatçılardan farklı olarak eski Baltık kültürüne ait bu motifleri yorumlamaktadırlar. Özellikle Baltık ülkelerinin tekstil sanatçıları daha derine bakmaya çalışıp tanrıların ve tanrıçaların anlamlarını öne çıkararak farklı bir ifade ile bu eski kültürü yaşatmaya çalışmaktadırlar. Bu makalede anlatılan sergi ve sergide yer alan eserler birbirinden çok farklı teknikler ile üretilmiştir. Ancak hepsinde ortak olan nokta, dokuya, renklere ve sembollere önem vermeleridir. Tabi ki her sanatçının konuya bakış açısı farklıdır; kimi sembolleri dekoratif bir şekilde kullanırken kimi daha derinlere inerek sembollerden kendi hayal dünyasını oluşturmaya çalışmıştır. Ortak amaçları ise eski Baltık sembolleri ile beraber bu kültürü yaşatmaktır. Çağdaş tekstil sanatçılarının kendi kültürlerini iyi bilmesi, geleneksel tekstilleri tanınması, onları tekrar tekrar yeni bir yaklaşım ile yorumlayarak yeniden tasarlaması oldukça önemlidir.

Notlar

- 1 Hint-Avrupa- yapay bir terim, 19 yüzyıldan itibaren Hindistan ve Avrupa dil ailelerin yayılmış yığındır açıklamak için kullanılan bir terimdir.
- 2 Thäus Prätorius (C.1635–C.1704) Protestan bir papaz, daha sonra Roma Katolik rahibi, tarihçi ve etnograf.

Kaynakça

- Ambraziejienė, Rasa (2014). *Rastis is Versmes, apie Zenklus ir Simbolius*, Kaunas: Yayınevi Spindulys, s: 16, 30
- Balsys, Rimantas (2010). *Lietuvių Ir Prūsų Dievai, Deives, Dvasios Nuo Apeigos Iki Prietaro*, Klaipėda/Litvanya: Klaipėdos Univesitetas, s: 16.
- ____(2014). *Pagoniškojo Lietuvių Ir Prūsų Panteono Raida*, Klaipėda/Litvanya: Klaipėdos Universitetas.
- Dundulienė, Prane (1990). *Senoves Lietuvių Mitologija Ir Religija*, Vilnius/Litvanya: Yayınevi "Mokslas", s: 4.
- ____(2008). *Pagonybe Lietuvoje, Moteriskos Dievybes*, Vilnius/Litvanya: Mokslo ir Enciklopediju Leidybos Institutas, s: 111-123, 142-144.
- Gimbutas, Marija (1963). *The Balts*, London: Thames And Hudson, s: 21.
- ____(1985). *Baltai Pries Istoriniais Laikais*, Vilnius/Litvanya: Yayınevi "Mokslas", s: 163.
- Jovaiša, Eugenijus (2014). *Aisciai. Raida., II.*, Vilnius: Lietuvos Mokslu Akademija.
- Laurinkienė, Nijole (2008). Rasojančiu Rūgū Svente (3), Litvanya: *Siaures atėnai*, 2008 06 20, Nr. 23 (897): 10-11.
- ____(2007). Motina Zemyna Baltu Deivių Kontekste I, Mokslo Darbai, Liaudies Kultura, 2007/2 (113): 9-19.
- ____(2007). Motina Zemyna Baltu Deivių Kontekste II, Mokslo Darbai, Liaudies Kultura, 2007/3 (114): 31-39.
- ____(2004). Gyvates Rysys Su Gyvybe Ir Jos Atsiradimu, Litvanya: *Kulturu Kryzkeles*, Tautosakos Darbai Xxi (Xxviii): 70-71.
- Saltanavičiute, Jurgita (2006). "Lithuanian Paganism: A 'Native' Critique", Defining Region: Socio-Cultural Anthropology and Interdisciplinary Perspectives, Part 2., *Acta Historica Universitatis Klaipedensis XIII*, Studia Antropologica II: 48.
- Savoniakaite, Vida (2008). Lietuvos etnografija tarp savos kultūros tyrimų, Lietuvos mokslu akademija, *Lituanistica*, 2008. T. 54. Nr. 4(76): 61-72
- Toporov, Vladimir (2000). *Baltu Mitologijos ir Ritualo Tyrimai*, çev. Erdvilas Jakulis, Vilnius/Litvanya: Aidai, s: 253-254, 276, 277.
- Trinkūnas, Jonas (2009). *Lietuvių Senosios Religijos Kelias*, Vilnius/Litvanya: Yayınevi Asveja, s: 16,17.
- Tumėnas, Vytautas (1999). "Juostu Rysys Su Mitologija", *Mokslo Darbai, Liaudies Kultura*, 1999/6 (69): 37.

Vaitkevičienė, Daiva (2011). "Libation In Baltic Religious Practices", *Archaeologia Baltica 15*, Baltic Worldview: From Mythology To Folklore: 112.

Vaiskunas, Jonas (1992). *Saules ir Menulio Simbolika*, Vilnius: Academia, s: 134.

Vėlius, Norbertas (1996). *Baltu Religijos Ir Mitologijos Saltiniai I, Nuo Seniausiu Laiku Iki Xv Amziaus Pabaigos*, Vilnius: Mokslo ir Enciklopediju Leidykla, s: 24, 27.

Zinkevičius, Zigmantas (2005). *Lietuvių Tautos Kilme*, Vilnius: Mokslo ir Enciklopediju Leidybos institutas, s: 38.

Zinkevičius, Zigmantas, Aleksejus Luchtanas, Gintautas Cesnys (2006). *Tautos Kilme*, Vilnius: Mokslo ir Enciklopediju leidybos centras, s: 47-54.

Kaynak Kişiler

Dargiene, Z. I. (2016). Kişisel fotoğraf arşivi.

Sarapiene, B. ve Dargiene, Z. I. (2016) ile konu ile ilgili "Skype" üzerinde röportaj ve internet üzerinde yazışmalar, Vilnius/İzmir: Ekim 6-17, 2016.

Görsel Kaynaklar

Şekil 1. Baltik Paganizminde kullanılan Saule ve Ausrine'nin motifleri (Vaiskunas, 1992: 134).

Şekil 2. Baltik Paganizminde kullanılan Laima motifleri (Ambraziejienė, 2014: 63).

Resim 1. Zinaida Dargienė, "Pasaulio medis"(hayat ağacı), "Vai singumo simbolis" (doğarganlık sembolü). Keçe, işleme, applike/yün (Dargiene, 2016: kişisel fotoğraf arşivi).

Resim 2. Birute Sarapiene ir Liucija Kudzmiene 'Pabudomeir kelkimes' ('Uyandı-kalkılım' – geleneksel şarkının sözleri) (Dargiene, 2016: kişisel fotoğraf arşivi)

Resim 3. Danguolė Bečelytė Čachavičienė 'Baltų ženklai' (Baltik Sembolleri). El dokuması / keten ve pamuk (Dargiene, 2016: kişisel fotoğraf arşivi)

Resim 4. Seramik kaplar üzerinde kullanılan bir "Saule" motifidir (Ambraziejienė, 2014: 30).

Resim 5. Liucija Kudzmiene "Sugryzimai"(getirileri). Origami tekniği, goblen (Dargiene, 2016: kişisel fotoğraf arşivi).

Resim 6. L. Banaitiene, 'Zalcio Medis' (Engerek ağacı). El Dokuma/yün, pamuk (Dargiene, 2016: kişisel fotoğraf arşivi).

Resim 7. İrena Piliutyte. El Dokuma/tapestry/ yün, pamuk (Dargiene, 2016: kişisel fotoğraf arşivi).

Yarı-Şeffaf Dokuma Kumaşların Tasarımı ve Üretiminde Doku Işık Etkileşimi*

Neslihan YAŞAR**, Nesrin ÖNLÜ***

Özet

Makalenin konusu, yarı-şeffaf kumaşların dokuma tekniği ile elde edilme yöntemleri üzerine bir araştırmadır. Öncelikle ışığın kumaş dokusuyla olan ilişkisi, hangi durumlarda şeffaf dokunun meydana geldiği sorusu değerlendirilmiştir. Bu amaçla dokuma kumaşlarda, doku ve ışık etkileşimlerinin yarı-şeffaflık özellikleri üzerine etkileri irdelenmektedir. Bununla birlikte dokuma kumaş yapısını meydana getiren malzeme ve iplik, örgü, sıklık gibi tasarım elemanlarının kumaş dokusunda meydana getirdiği yarı-şeffaf etkiler incelenmiştir. Ayrıca dokuma kumaşların üretiminde kullanılan tahar, armür, tarak düzenlemelerinin tasarıma katkıları ve yarı-şeffaf kumaş dokusu oluşumuna etkileri araştırılmıştır. Bu doğrultuda tasarlanan ve üretilen özgün yarı-şeffaf dokuma kumaşlardan ve konuyu destekleyen ilgili görsellerden yararlanılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Dokuma, Kumaş Tasarımı, Şeffaf Kumaş, Şeffaf Doku, Işık.

Interaction of Structure and Light in Design and Production of Semi-Transparent Woven Fabrics

Abstract

The subject of this article is on a research about obtaining semi-transparent fabric through weaving technique. First of all, the relation of the light with the fabric structure and the question on which cases the transparent structure occur was evaluated. With this purpose, the effects on the semi-transparent features of the interaction between structure and light on the fabric was examined. Together with this, the semi-transparent effects of the material creating the woven fabric and such design elements like yarn, weave and density on the structure was analyzed. Also, the contributions of the regulations of threading draft, weave draft, and reed that was used in the production of the woven fabrics to the design and their effects on formation of translucent structure were researched. Accordingly, unique semi-transparent woven fabrics that was designed and produced with related visuals are primary referential sources of this article.

Keywords: Weaving, Fabric Design, Transparent Fabric, Translucent Structure, Light.

* Bu makale, birinci yazara ait olan 'Doğal ve Retro-Reflektif İpliklerle Yarı-Şeffaf Kumaşların Tasarımı ve Üretiminde Yenilikçi Yaklaşımlar' (2014) başlıklı Sanatta Yeterlik tezinden üretilmiştir.

** Öğr. Gör., Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, Tekstil Tasarımı Anasanat Dalı, İzmir, E-Posta: neslihanyasar4@gmail.com

*** Prof., Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, Tekstil Tasarımı Anasanat Dalı, İzmir, E-Posta: onlunesrin@gmail.com

1.Giriş

Şeffaflık, ardındaki nesnelerin görünmesine izin veren nesnelere üzerinden tanımlanmaktadır. Nesnelerin görünmesi güneşten gelen ışık ışınlarını yansıtmalarına bağlıdır. Çoğu nesne, ışığı yüzeyinden geri yansıtarak görünür olmaktadır. Fakat bazı nesnelere ışığı bünyelerinden yansıtan nesnelere kadar iyi görülemezler. “Bu durum ışığın nesnenin içinden geçtiğini gösterir. Doğada bazı yüzeyler ışığı geçirir ve yarı-şeffaf olarak adlandırılırlar” (Quinn, 2010: 67). Şeffaf bir nesne, insanda soyut bir varlık duygusu yaratırken, aynı zamanda bulunduğu ortamda hacim, biçim ve bazen de renk gibi temel nesne tanımından yoksundur. Bu durum şeffaf ve yarı-şeffaf nesnelere dikkat çekici, gerçekle gerçek olmayan arasında sıkışmış, merak uyandıran objelere dönüşmektedir.

Hulusi Güngör ‘Temel Tasar’ adlı kitabında şeffaflığı, “saydamlık, eski deyimini ile şeffaflık bir cismin arkasında kalan şeylerin görünmesine engel olmayacak yapıya sahip olması demektir. Biri diğerinin görünüşünü kapatacak şekilde ardarda gelen cisimlerden öndeki, yani örten cisim ışık geçiren bir bünyeye sahipse, arkada kalan cismin anlaşılması kolaylaşır” (Güngör, 1972: 51) şeklinde açıklamaktadır.

Şeffaflık sanat akımlarında ve farklı disiplinlerdeki tasarım alanlarında değişik biçimlerde kullanılmış ve yaygınlaşmıştır. Modern tasarım bilincinin gelişmesinde büyük katkıları olan Bauhaus’un yalın, etkili, işlevsel tasarımı üretme fikri, günümüzün estetik ve beğeni biçimlerini şekillendirmiştir. Çevreyi kuşatan şeffaf binalar, merdivenler, çatılar, sandalyeler, giysiler ve kumaşlar yaşamın her noktasına girmiştir. Mimarideki değişimler binaların içinde kullanılan mobilya tasarımlarını farklı kumaş endüstrilerini de etkilemiştir. Şeffaf kumaşların ev tekstili, iç mekan dekorasyonları ve giyim endüstrisinde kullanımları artmış kumaş nitelikleri değişmiştir.

Tekstil tasarımcıları şeffaf kumaşların farklı tekstil alanlarında kullanımlarına yönelik pek çok deneysel çalışmalar yapmıştır. 1990 yılında, ışığın kumaşın üstünden ya da içinden geçtiğinde yarattığı görsel etkileri vurgulamak üzere ‘Colour, Light, Surface: Contemporary Fabrics’ (Renk,

Işık, Yüze: Güncel Dokumalar) adlı başarılı bir sergi düzenleyen kuratör Milton Sunday, “bu temanın tüm dünyada kumaş tasarımcıları tarafından eş zamanlı olarak araştırılmaya başlanan bir alan olduğuna dikkati çekmektedir” (Colchester,1996: 38).

Harris ise (2006: 57), ‘5000 Years of Textiles’ (Tekstilin 5000 Yılı) adlı kitabında, M.Ö.1500’lü yıllarda Mısır’da gelişmiş keten kumaş dokumacılığını anlatırken ince dokunmuş yarı-şeffaf kumaşların soylu sınıfı tarafından tarihte de tercih edilerek giyildiğini yazmıştır. O dönemlerden bu günlere gelene kadar yarı-şeffaf kumaşların insanların hayatında olduğu görülmektedir. Çok ince tül dokumalar, ince kumaşlar, danteller ev içi kullanımlarında ya da yaka, kol gibi giysilerin bir bölümünde ya da tamamında, şapka gibi aksesuarlarda kullanılmıştır. Şeffaf ve yarı-şeffaf kumaşların kullanım biçimleri ve alanları günümüzde genişlemiştir.

Kumaşların şeffaf, yarı-şeffaf veya opak olarak adlandırılmaları kumaşın hammadde, iplik, örgü ve dokuma tekniği doğrultusunda ortaya çıkan dokusunun ışık ile etkileşimi sonucunda meydana gelmektedir. Şeffaf ve yarı-şeffaf kumaşların yapısal ve görsel etkilerinin anlaşılması için doku ve ışık ilişkisi kurulması bu noktada önemlidir.

Bu amaçla dokuz adet dokuma kumaş tasarlanmış ve on iki farklı kumaş dokusu üretilmiştir. Tasarımlar doğrultusunda, çözgüde ipek iplik, atkıda ipek, krep ipek, keten, pamuk, merserize ve fantazi/iplikler kullanılmıştır. Kullanılan dokuma yapıları tek ve çift katlı dokuma yapılarıdır. Örgüler ise bezayağı ve panama, rips gibi türevleridir. Kumaşların sıklık değerleri tasarımın gereği olarak ya da birbirleriyle karşılaştırma yapmak için belirlenmiştir. Böylece, farklı dokuma kumaş yapıları, iplik türleri, iplik yapısı ve hammaddesi, örgü ve sıklıkların yarı şeffaf kumaşların tasarımına olan etkileri araştırılmıştır.

2. Dokuma Kumaş Yapısı ve Yarı-Şeffaf Görünümlerin Elde Edilme Yöntemleri

Kumaş yapısı, kumaşın atkı ve çözgü yönündeki iplik sistemleri sayısı ve hangi kurullarla ve ne amaçlarla birbirle-

rine bağlandığı ile ilgilidir. İplik ve örgü bir araya gelerek bir dokuma yapısı meydana getirirler. “Dokuma kumaş yapısını oluşturan ipliklerin kumaş yüzeyinde sağladığı örtme kumaşın önemli bir özelliğidir; çünkü kumaşın önemli bir fonksiyonu giysilik, perdelik ya da döşemelik olarak çeşitli, yüzeyleri ve hacimleri örtmesidir. Kumaş yüzeyinde ipliklerin sağladığı örtme iplik kalınlığına ve dokumada uygulanan iplik sıklıklarına bağlı olarak değişecektir.” (Başer,1998: 229) Bu durum şeffaf ve yarı-şeffaf kumaşların tasarım ve üretiminde önemli bir ayrıntıdır.

Tek katlı kumaşlarda şeffaf ve yarı-şeffaf etkilerin oluşturulması iplik numarası ve kumaş sıklığı ile kolaylıkla elde edilmektedir. Çünkü tek katlı kumaşlarda çözgü ve atkı iplikleri birbirinin üstüne denk gelmeden yan yana dizilecek şekilde dokunmaktadırlar. İplik özellikleri, numarası, örgü ve sıklık hesaplamaları yarı-şeffaf kumaşların örtme kabiliyetiyle doğru orantılıdır. Çünkü ipliğin hammaddesine, büküm özelliklerine ve kumaşın sıklık oranlarına göre kumaşın sertliği, yumuşaklığı, tutumu ve kapladığı alanı sarma ve örtme kabiliyeti değişmektedir. Fotoğraf 2, 4, 6, 7, 11, 12’de tek katlı özgün yarı-şeffaf kumaşlar yer almaktadır.

İki veya üç katlı, takviyeli gibi karmaşık yapıları kumaşlarda şeffaflığı ve yarı-şeffaflığı elde etmek zorlaşmaktadır. Çünkü artan iplik sistemleri daha fazla ipliğin üst üste gelmesine sebep olmakta, birbirlerini ve oluşan boşlukları kapatmaktadırlar. Daha fazla ipliğin üst üste gelerek dokuma yoluyla birbirlerini örttükleri çok katlı kumaş yapıları kalın ve daha sağlam yapıları oldukları için tercih edilmektedirler. Fakat çok katlı yarı-şeffaf kumaşlar da üretilebilmektedir. Özellikle mikro lif gibi sentetik liflerin keşfi ile kumaşın şeffaflık özelliklerinin kaybolmayacağı çift ve daha fazla katlı kumaşların elde edilmesi kolaylaşmıştır.

Ancak bu çalışmada doğal liflerle çok katlı dokuma yapıları kullanılarak yarı şeffaf kumaş dokuları tasarlanmış ve üretilmiştir. Fotoğraf 1’de¹ çift katlı yarı-şeffaf ipek-keten kumaşın görüntüsü yer almaktadır. Kumaşın enine çizgili desen özellikleri nedeniyle iki katı kesim yerinden birbirinden ayrılmıştır. Kumaşın tek kat ve çift kat yarı-şeffaf doku özellikleri ve ışık geçirgenlikleri ile aralarındaki

farklar görülmektedir. Katların birbirinden ayrıldığı tek kat dokunun olduğu bölgelerde yarı-şeffaf özelliklerinin çift katın birlikte görüldüğü bölgelere göre daha fazla olduğu anlaşılmaktadır. Fotoğraf 8, 9 ve 10 (Fotoğraf 1)’da çift katlı yarı-şeffaf kumaşlar yer almaktadır. Çift katlı karmaşık yapılar nedeni ile bu kumaşlarda iplik örtme faktörünün yüksek olduğu düşünülürse, uygun iplik numaraları, örgü ve sıklık hesaplamaları ile kumaşlarda yarı-şeffaf etkilerin elde edildiği görülmektedir.



Fotoğraf 1. Çift katlı ipek-keten kumaş, Neslihan Yaşar, 2012.

2.1. Malzeme ve Yöntem

Özgün olarak dokunan kumaşlar 120/2 denye ipek çözgü ipliği ve 60/2 denye ipek, 60/2 denye krep ipek ve 30/1 Ne Pamuk(krem ve siyah renkli) ve 20/1 Ne keten atkı iplikleri ile dokunmuşlardır. Kumaşlarda kullanılan iplik cinsleri, numaraları ve sıklık değerlerine ait tablolar kumaşların anlatıldığı ilgili başlıklar altında yer almaktadırlar.

Makalede yarı-şeffaf dokuma kumaşların, dokumanın tasarım elemanları olan iplik, örgü, kumaş yapısı ve sıklık değerlerindeki farklılıklarla tasarlanması ve üretilmesi amaçlanmıştır. Bu amaçla makalede özellikle iplik cinslerinin ve sıklığının yarı-şeffaf kumaş görünümü üzerine etkilerinin incelenmesi için 12 adet özgün tek veya çift katlı kumaş dokusu üretilmiştir. Kumaşlardan 6 tanesi olmak üzere 9 kumaş dokusu 2012 yılında Ödemiş-Birgi’de Sem İpek Dokuma Atölyesi’nde dokunmuştur. Fotoğraf 2, 4, 8, 9, 10 (1 ve 10 numara aynı kumaş) ve 11’de yer alan bu

kumaşlar Bursa tipi motorlu kara tezgahta arka arkaya dokunarak tek bir çözgü ipliği üzerinde aynı tahar ve armür sisteminde üretilmişlerdir. Kumaşlardaki görünüm, doku, renk ve yarı-şeffaflık değerleri bakımından farklılıklar iplik, örgü, yapı ve kumaş sıklık değerleri ile elde edilmiştir. Fotoğraf 2-3'de ipek ve krep ipek gibi aynı cins fakat farklı büküm özelliklerine sahip ipliklerin, Fotoğraf 4-5'de pamuk ve ipek gibi farklı hammaddeli iplik cinslerinin kumaş görünümünde ve yarı-şeffaflık değerleri üzerindeki etkileri karşılaştırmalı olarak incelenmiş ve bulgular ilgili başlık altında değerlendirilmiştir. Fotoğraf 8, 9 ve 10 (Fotoğraf 1)'da ise çift katlı kumaş yapısı ve örgü farklılıklarının kumaşta şeffaf doku oluşumu üzerine etkileri incelenmiştir. Fotoğraf 11'de ise arka arkaya dokunan iki kumaşta atkı sıklık değerlerindeki farklılıklar nedeniyle ışık geçirgenlikleri ve doku farklılıkları oluşmuş yarı-şeffaflık değerleri değişmiştir.

Fotoğraf 5, 6 ve 12'de yer alan kumaşlar ise armürlü, numune el dokuma tezgahında 2004 yılında üretilmişlerdir. Her bir dokuma aynı çözgü üzerinde birbirinden farklı renk, özellik ve bükümde çeşitli fantazi atkı ipliğiyle dokunmuştur.

2.2. Yarı-Şeffaf Dokuma Kumaşların Tasarımında Malzeme ve İpliğin Etkisi

Hammaddenin türü ve buna bağlı olarak lifin incelik, uzunluk, gibi özellikleri, farklı elyaf ve ipliklerin bir araya getirilmelerine bağlı olarak iplik türleri (muline, melanj, vijor, jaspe, katlamalı iplikler vb.), iplik oluşumunda büküm türü, büküm türüne göre elde edilen farklı iplik türleri (fantezi iplik grupları) ve ışık geçirme ve yansıtma oranları kumaşın yapısını, görüntüsünü ve kullanım şekillerini önemli ölçüde belirleyen özelliklerdir. Sözü edilen özellikler kumaşın şeffaf ya da yarı şeffaf olmasında da etkin faktörlerdir.

Fotoğraf 2 ve 3'de görünen ipekli kumaş örneğinde aynı örgülerle aynı çözgü ve atkı sıklığında iki farklı kumaş dokusu meydana getirilmiştir. İplik farklılıklarından kaynaklanabilecek farklı yarı-şeffaf etkilerin karşılaştırılması

için dokunan kumaşta iki farklı atkı ipliği kullanılmıştır. Fotoğrafın üst bölümünde yer alan kumaşta atkı ipliği olarak çok bükümlü ipek krep ipliği, alt bölümdeki kumaşta aynı numarada bükümsüz ipek ipliği bulunmaktadır. Görüldüğü üzere üst bölümdeki kumaş, alt bölümdeki kumaşa göre daha sık bir yapıdadır. Krep iplik yüksek bükümünden dolayı, bitim işleminden sonra çekmiş, kumaşın enini daraltmış çözgü ipliklerini sıkıştırarak çözgü ve atkı ipliklerinin üst üste gelmesine sebep olmuştur. İpliklerin örtme faktörünün etkisiyle kumaşın şeffaflık derecesi azalmıştır.

Aynı fotoğrafın alt bölümde ise atkı ipliği olarak kullanılan bükümsüz ham ipek ipliği ile dokunan kumaş, bitim işlemi ile yumuşak, dökümlü bir yapıya ve parlak, yarı-şeffaf bir görünüme sahip olmuştur. Her iki kumaş yarı-şeffaflık dereceleri açısından karşılaştırıldığında da bükümsüz atkı iplikleri ile dokunan alt bölümdeki kumaşın daha şeffaf etkide olacağı düşünülmüştür. Fakat bükümsüz iplikler parlak oldukları için, kumaşın üzerine vuran ışığı yansıtmakta ve göz yansıması yaratarak şeffaflık algısını düşürmektedirler. Çünkü ipek ipliği kumaşın sadece önyüzünde değil, iç yapısında da parlamaktadır. Krep ipek ipliğin bükümünün sebep olduğu kumaş çekmesi ve bükümsüz ipek ipliğin parlama özellikleri nedeni ile her iki kumaşta birbirlerinden farklı dokular dolayısı ile yarı-şeffaflık özellikleri ve dereceleri elde edilmiştir.

Fotoğraf 2	Atkı İpliği ve Sıklığı	Çözgü İpliği ve Sıklığı
Kumaşta üst doku	60/2 denye krep ipek 28 tel/cm	120/2 denye ipek 36 tel/cm
Kumaşta alt doku	60/2 denye ipek 28 tel/cm	120/2 denye ipek 36 tel/cm

Tablo 1: Fotoğraf 2'de bulunan kumaş dokularına ait iplik türleri, numaraları ve sıklık değerleri



Fotoğraf 2. İpek(üst) ve krep ipek(alt) ipliklerle dokunmuş yarı-şeffaf kumaş, Neslihan Yaşar, 2012.



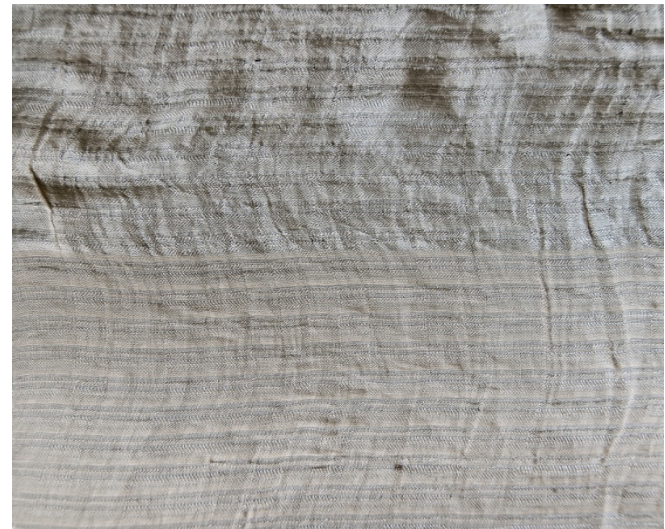
Fotoğraf 3. İpek kumaşın detayı, Neslihan Yaşar, 2012.

Fotoğraf 4 ve 5'te aynı kumaşa ait iki farklı kumaş görüntüsü bulunmaktadır. Aynı çözgü ve atkı sıklığında ard arda dokunmuş iki kumaş örneğinde, atkıda birbirinden farklı malzemede iplikler kullanılmıştır. Fotoğrafların üst kısımda yer alan kumaş ipek çözgü ve ipek atkı ile dokunmuştur. Alt kısımda yer alan kumaşta çözgü ipliği ipek, atkı ipliği ise pamuktur. Şeffaf etkilerin çok net olduğu her iki kumaşta bazı farklılıklar bulunmaktadır. Aynı ışık altında ve aynı zeminde her iki kumaşın şeffaflık özellikleri değişmektedir. Fotoğrafın üst kısmında yer alan %100 ipek kumaşın, stapel halinde, kesiksiz elyaftan oluşan ipek iplik özelliği nedeniyle ışığı yansıtmasına bağlı olarak gözde yarılsamalar yaratmakta ve ardındaki nesnenin ya da te-

min sınırlarının az da olsa kaybolmasına sebep olmaktadır. Oysa fotoğrafların alt bölümünde yer alan kumaşın atkısında pamuk ipliği kullanıldığı için kumaş mat bir görüntüye sahiptir. Çünkü pamuk iplikleri bükümlü ipliklerdendir ve ipek çözgü ipliklerinin parlamasını azaltmaktadır. Yarı-şeffaf kumaşta atkıda kullanılan kesik elyaf özelliğine sahip pamuk ipliği nedeniyle, atkısı ve çözgüsü ipek olan üstteki kumaşa oranla ışık yansımaları azalmakta, bu nedenle de şeffaf bölgeler net olarak gözlenmektedir. Malzemelerin birbirleriyle ve ışıkla etkileşiminin kumaşın şeffaflık özelliklerini ne kadar değiştirdiğini anlamak üzere dokunan kumaşların çoğaltılması mümkündür.

Fotoğraf 4	Atkı İpliği ve Sıklığı	Çözgü İpliği ve Sıklığı
Kumaşta üst doku	60/2 denye ipek 28 tel/cm	120/2 denye ipek 36 tel/cm
Kumaşta alt doku	30/1 Ne Pamuk 28 tel/cm	120/2 denye ipek 36 tel/cm

Tablo 2: Fotoğraf 4'de bulunan kumaş dokularına ait iplik türleri, numaraları ve sıklık değerleri



Fotoğraf 4. İpek(üst) ve ipek-pamuk(alt) ipliklerle dokunmuş kumaş, Neslihan Yaşar, 2012



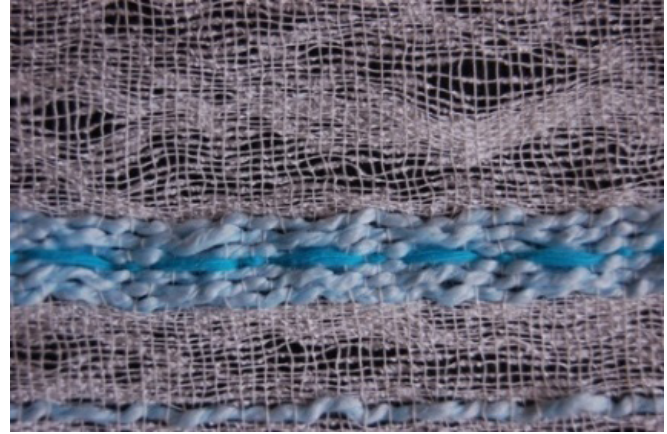
Fotoğraf 5. Kumaşın detayı, Neslihan Yaşar, 2012.

Farklı özelliklerdeki ipliklerin birarada kullanılması ile de yarı-şeffaf kumaşlar dokunabilmektedir. Bu iplikler fantazi, düz, kaplama gibi pek çok türden seçilebilir. Aşağıda farklı iplik türleriyle dokunmuş iki yarı-şeffaf kumaş yer almaktadır. Bezayağı örgüsü kullanılarak dokunmuş kumaşlar iplik farklılıklarından dolayı birbirlerinden çok farklı görünümlerdedirler. Fotoğraf 6'da atkı ipliği olarak ince merserize iplik ve bükümsüz fantazi iplik kullanılmıştır. Bükümsüz, kalın fantazi iplik kumaşa hem doku hemde yarı-şeffaf görünüm kazandırmaktadır.



Fotoğraf 6. Merserize, bükümsüz fantazi iplikle dokunan kumaş, Neslihan Yaşar, 2002.

Fotoğraf 7'de ise tekstüre iplik ve kalın boncuklu fantazi bir iplik seçilmiştir. Kullanılan tekstüre ipliğin yoğunluğuna göre şeffaflık derecesi artıp azalabilir. Çünkü tekstüre iplikler sentetik liflerin termoplastik özelliklerinden yararlanarak yüksek sıcaklık ve basınç altında kıvrımlı, kırışık ilmekli görünümler kazandırılarak üretilen özel yapılu ipliklerdir. İpliğin ince, kalın ve tiftilmiş etkileri nedeni ile kumaş yarı-şeffaf özellikler taşımaktadır. Kumaşın yarı-şeffaflık özellikleri Fotoğraf 6'da ki kumaşa göre azdır.



Fotoğraf 7. Tekstüre iplik, boncuklu fantazi iplikle dokunan kumaş, Neslihan Yaşar, 2002.

2.3. Yarı-Şeffaf Dokuma Kumaşların Tasarımında Örgünün ve Kumaş Yapısının Etkisi

Örgü, dokuma kumaşların dokusu, tutumu, akışkanlığı, dayanımı gibi özelliklerinin önemli belirleyicilerden olmasının yanı sıra, elle hissedilen ve görsel olarak algılanan pürüzlü, pürüzsüz, kabarık, düz vb. gibi tanımlanan yüzey görüntülerinin de belirleyicilerindedir. Dokuma kumaşlarda örgünün etkin olduğu diğer bir yüzey görünümü de şeffaf ve yarı şeffaf etkilerdir.

Örgü, dokuma kumaşlarda şeffaf ve yarı şeffaf etkilerin elde edilmesinde çözgü ve atkı ipliklerinin birbirleriyle bağlanma oranlarına bağlı olarak farklılık göstermektedir. Farklı şeffaf etkilerin elde edilmesinde örgüyle birlikte ışığında fazlasıyla katkıda bulunduğu görülmektedir. Çünkü

örgü türlerine bağlı olarak ortaya çıkan kumaş dokularında ışık, malzeme-iplik-sıklık gibi diğer değişkenlerde olduğu gibi şeffaflığın derecesini arttırmakta ya da azaltmaktadır. Örneğin, bezayağı örgüsüyle dokunan bir kumaş, çözgü ve atkı ipliklerinin birlerine en sık bağlanan örgü olması nedeniyle (1 çözgü, 1 atkı) daha düz ve pürüzsüz yapıya bürünmekte, bu nedenle de ışık geçirgenliği azalmakta, gelen ışığı geri yansıtmakta, bu da kumaşı hammaddesine, iplik türüne, sıklığa da bağlı olarak opak ya da yarı şeffaf bir görünüme kavuşturmaktadır. Oysa dimi örgüsünde çözgü ve atkı ipliklerinin birbirlerine bağlanma oranları en az 2 ye 1 olduğundan (2 çözgü 1 atkı, 2 atkı 1 çözgü gibi), ışık geçirgenliği daha fazladır. Daha fazla ışık ve gölgeleri oluşturan yükselti ve derinliklere sahiptir. Bu nedenle, dimi örgülerle dokunmuş kumaşlar, yine hammaddesine, iplik türüne, sıklığa da bağlı olarak bezayağı örgüsüyle dokunan kumaşlara nazaran çok daha şeffaf görünebilmektedirler.

Yukarıdaki örneklerde de vurgulandığı gibi, Larsen 'Elements of Weaving' adlı kitabında bezayağı örgüsünün dimi örgüsüne göre daha düz ve pürüzsüz olmasından dolayı ışık geçirgenliklerinin değiştiğini belirtmektedir. Dimi örgüde atkı ve çözgü ipliklerinin kesişmelerinde oluşan çukur ve kabarıklıkların kumaşın üzerinde daha fazla ışık ve gölgeler oluşturduğu vurgulanmaktadır.

Kumaşın yapısal farklılıkları yarı-şeffaflık değerlerini de değiştirmektedir. Bu konudan daha önce de bahsedildiği gibi, çok katlı kumaş yapılarıyla tek katlı kumaş yapılarına göre yarı-şeffaf doku elde etmek zorlaşmakta fakat iplik numarası, örgü seçimi ve sıklık değerlerindeki tercihler ile üretilebilmektedir. Fotoğraf 8'de iki katlı yarı-şeffaf kumaş yer almaktadır. Kumaşta yer alan doku farklılıkları nedeni ile ışık geçirgenlikleri de değişmektedir. Uzun atlamalı çözgü rips örgüsüyle ipliklerin birbirlerine yaklaşmaları sonucu kumaş dokusunda boşluklar dolayısı ile şeffaf doku meydana gelmektedir. Bezayağı örgüsüyle dokunan iplik kesişmelerinin daha yoğun olduğu bölgelerde ise şeffaflık özelliği azalmaktadır.

Fotoğraf 8	Atkı İpliği ve Sıklığı	Çözgü İpliği ve Sıklığı
Ön Yüz	20/1 Ne keten 13 tel/cm	120/2 denye ipek 18 tel/cm
Arka Yüz	60/2 Denye krep ipek 13tel/cm	120/2 denye ipek 18 tel/cm

Tablo 3: Fotoğraf 8'de bulunan kumaş dokusuna ait iplik türleri, numaraları ve sıklık değerleri



Fotoğraf 8. Rips ve bezayağı örgüleri ile dokunan çift katlı ipek-keten kumaş, Neslihan Yaşar, 2002.

Fotoğraf 8, 9 ve 10'daki kumaşlar çift kat dokuma yapılarıyla üretilmelerine rağmen farklı iplik yapıları ve örgüler nedeniyle birbirlerinden farklı şeffaflık özelliklerine sahiptirler. Fotoğraf 8 ve 9'daki kumaşların ikinci katında krep ipek iplik kullanılarak hacimli, kabarık dokular elde edilmiştir. Fotoğraf 8'deki kumaş, keten ipliğin sert fiziksel özellikleri ve ipeğe göre kalın iplik numarası neticesinde ince, yumuşak ipek ipliklerle dokunmuş fotoğraf 9' da ki kumaşa göre daha az hacim kazanmıştır. Yani ipek krep iplikler fotoğraf 8'de 9'a göre kumaşta daha az çekmeye sebep olmuştur. Bunun sonucunda fotoğraf 9'da krep ipek ipliklerin etkisinde daha fazla ipliğin üst üste geldiği ve boşlukların kapandığı ve daha az ışık geçirgenliği ve daha az şeffaflık elde edildiği görülmektedir. Fotoğraf 10 (fotoğraf 1) 'da ise ipek ve keten atkı ipliklerinin birlikte kul-

lanıldığı kumaşta yalnızca bezayağı örgüsü kullanılmıştır. İplik kesişmelerindeki yoğunluktan dolayı en sık dokuya sahip olan bezayağı örgüsü her iki katta kullanıldığı için şeffaf doku etkisi azalmaktadır. Yinede Fotoğraf 8 ve 9'a göre daha şeffaftır. Çünkü fotoğraf 8 ve 9'da kullanılan krep ipek iplikleri bitim işlemi ile birlikte hacim kazanmış, kıvrımlanmış, kumaşların dokusunu yoğunlaştırmış ışık geçirgenliğini fotoğraf 10'a göre azaltmıştır.

Fotoğraf 9	Atkı İpliği ve Sıklığı	Çözümlü İpliği ve Sıklığı
Ön Yüz	60/2 Denye ipek 12 tel/cm	120/2 denye ipek 18 tel/cm
Arka Yüz	60/2 Denye krep ipek 12tel/cm	120/2 denye ipek 18 tel/cm

Tablo 4: Fotoğraf 9'da bulunan kumaş dokusuna ait iplik türleri, numaraları ve sıklık değerleri



Fotoğraf 9. Farklı iplik, örgü ve çift kat yapı ile dokunan yarı-şeffaf kumaş, Neslihan Yaşar, 2012.

Fotoğraf 10	Atkı İpliği ve Sıklığı	Çözümlü İpliği ve Sıklığı
Ön Yüz	60/2 Denye ipek 12 tel/cm	120/2 denye ipek 18 tel/cm
Arka Yüz	20/1Ne keten 12tel/cm	120/2 denye ipek 18 tel/cm

Tablo 5: Fotoğraf 10'da bulunan kumaş dokusuna ait iplik türleri, numaraları ve sıklık değerleri



Fotoğraf 10. Bezayağı ve çift kat yapı ile dokunan ipek-keten yarı-şeffaf kumaş, Neslihan Yaşar, 2012.

2.4. Yarı-Şeffaf Dokuma Kumaşların Tasarımında Sıklığın Etkisi

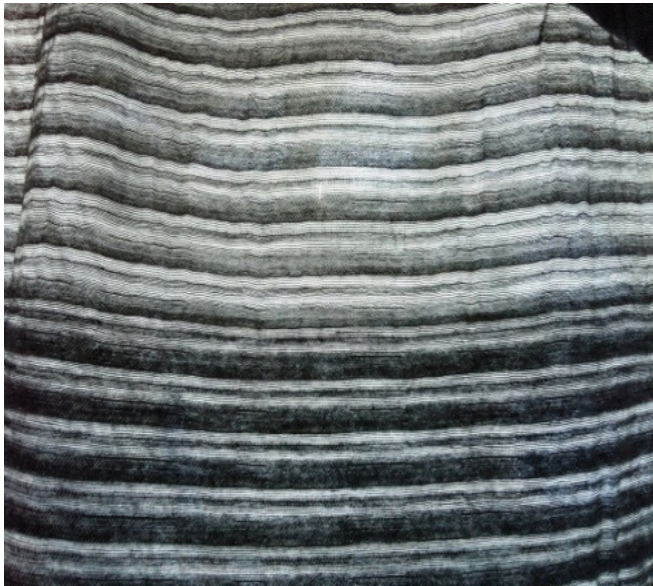
Kumaşların dokunması sırasında çözgü ipliklerinin geçirildiği tarak numarası aynı zamanda çözgü ipliğinin sıklık değerini vermektedir. Atkı ipliğinin sıklığı ise tefe vuruşu denen sistemin, atkıyı kumaşa doğru sıkıştırması ile sağlanır.

Sıklık şeffaf ve yarı-şeffaf kumaşların elde edilmesindeki en önemli tasarım elemanlarından biridir. Seçilen çözgü ve atkı sıklıklarıyla, kullanılan ipliklerin kalınlıkları ve türleri ne olursa olsun bir kumaşı ışık geçirmez yani opak ya da şeffaf ve yarı-şeffaf olarak üretmek mümkündür. Çözgü sıklığı, atkı sıklığı veya her ikisi birden değiştirilerek bir kumaşta birçok şeffaflık derecesi elde etmek mümkündür.

Fotoğraf 11’de ki siyah kumaş, iki farklı atkı sıklığı değerine sahip, bu araştırma için özel olarak üretilmiş bir kumaştır. Kumaş dokunurken belli bir yerden sonra aynı atkı ipliği ile atkı sıklığı 30 tel/cm den 27 tel/cm düşürülerek dokumaya devam edilmiş, aynı kumaş üzerinde iki farklı atkı sıklığı elde edilmiştir. Alt kumaşta atkı sıklığı 30 tel/cm iken üst kumaşta atkı sıklığı 27 tel/cm dir. Böyle bir fark kumaşta desenin boyuna uzamasına ve daha yumuşak bir tutum elde edilmesine sebep olmuştur. Atkı sıklığının azaltılması ile kumaşın yarı-şeffaflık özelliklerinin arttığı çok net görülmektedir.

Fotoğraf 11	Atkı İpliği ve Sıklığı	Çözüğü İpliği ve Sıklığı
Kumaşta üst doku	30/1 Ne Pamuk 27 tel/cm	120/2 denye ipek 36 tel/cm
Kumaşta alt doku	30/1 Ne Pamuk 30 tel/cm	120/2 denye ipek 36 tel/cm

Tablo 6: Fotoğraf 11’de bulunan kumaş dokularına ait iplik türleri, numaraları ve sıklık değerleri



Fotoğraf 11. İpek ve pamuklu yarı-şeffaf kumaş örneği, Neslihan Yaşar, 2012.



Fotoğraf 12. Farklı tarak düzenlemeleri ile dokunmuş kumaş, Neslihan Yaşar, 2002.

Fotoğraf 12’de farklı tarak düzenlemeleri ile oluşturulmuş yarı-şeffaf kumaşlara bir örnek yer almaktadır. Boyuna çizgili desenli kumaşta yarı-şeffaf ve opak bölümler bulunmaktadır. Kumaşta ince çizgilerin olduğu bölgelerde şeffaflık hiç elde edilememişken kumaşın diğer bölgelerinde yarı-şeffaf etkiler oluşturulmuştur. Böyle bir görüntünün elde edilebilmesi için 80 numaralı tarak kullanılmıştır. Çözüğü ipliklerinden 14 tanesi her iki tarak dışından bir tane geçecek şekilde yani 4 tel/cm sıklıkta tarak düzenlemesi yapılmıştır. Çözügülerin 16 tanesi ise her bir dişe iki tane geçirilecek şekilde yani 16 tel/cm olarak düzenlenmiştir. Bu düzen kumaş eni boyunca sıra ile takip edilmiştir. Böylece çözgü sıklığının 4 tel/cm olduğu bölgelerde yarı-şeffaf etkiler elde edilirken çözgü sıklığının 16 tel/cm olan bölgelerde opak çizgili alanlar meydana getirilmiştir. Kumaşta yarı-şeffaflığı sağlayan bir diğer etken atkı ipliği olarak bukleli fantazi bir ipliğin kullanılmasıdır. İplikteki bukleler yoğun olduğu için çözgü sıklığının düşük olduğu bölgelerde bütün yüzeyi kaplayarak yarı-şeffaflık derecesini düşürmektedir.

Yarı-Şeffaf Dokuma Kumaşlarda Doku ve Işık Etkileşimleri

Doku, kumaşın yapısına bağlı olarak, kumaşı oluşturan örgü ile birlikte atkı ve çözgü ipliklerinin özellikleri, kumaşın sıklık değerleri ile ortaya çıkmaktadır. Özellikle örgü ve iplik, dokuma yapıları ya da kumaşları oluşturan önemli tasarım öğeleridir. Bunlar olmadan dokuma kumaşlarda dokudan bahsedilemez. Birbirlerinden farklı dokular ise makalede sırasıyla ele alınan malzeme, iplik, örgü, kumaş yapısı ve sıklık gibi öğelerin seçimlerindeki farklılıklar ve değerlerinden oluşmaktadır.

Şeffaf ve yarı-şeffaf kumaşlarda olduğu gibi, kumaş dokusunun yeterince sık olmadığı durumlarda ışık ışınları ipliklerin arasından, bazen ise hem ipliklerin arasından hem de içinden geçerek şeffaflık özellikleri oluşturmaktadır. Larsen ve Weeks (1975: 9), doku ile şeffaflık arasındaki ilişkiyi şu ifadelerle anlatmaktadırlar:

Doku üzerine konuşulduğunda genellikle pürüzlü veya pürüzsüz kumaşlar donuk veya parlak etkiler akla gelir. Fakat doku aynı zamanda bir kumaşın opaklığı veya şeffaflığı ve bu özelliklerin dereceleriyle de ilgilidir. Bazı kumaşlar bir kanvas gibi çok az ışık geçirgenliğine sahip olurlarken tül gibi kumaşlar ışığı çok yoğun bir şekilde geçirebilirler.

Dokunabilecek en şeffaf kumaş olan tül ile en opak kumaş arasında iplik, örgü, kumaş sıklığı ve kumaş yapısı farklılıkları ya da bunların birkaçının sabit ve ya değişken olduğu farklılıklarla çok çeşitli yarı-şeffaf kumaş üretilebilir. Bu farklılıklarla makalede yer alan özgün kumaş örneklerinde olduğu gibi kumaşların ışık geçirgenliği derecesinin kontrollü şekillerde tasarlanması ve üretilmesi sağlanır.

Kumaşta başlı başına karmaşık bir yapı olan doku kavramı ışığın etkileri ile yarı şeffaf kumaşlarda daha da karmaşık bir durum yaratır. Çünkü kumaş dokusunu oluşturan örgü, iplik, kumaş sıklığı gibi öğeler ile birlikte “dokuyu görme kabiliyeti doğrudan ışık ile ilgilidir ve malzemenin ışığı emmesi ve iletmesi ile algılanır” (Ellinwood, 2011: 97). Kumaş dokusunun esası, kumaşın örgü ve yapısının oluşturduğu kabarık ve alçaklıklar nedeni ile ışık ve gölgenin kumaşın yüzeyinde yarattığı etkiye dayanmaktadır. Işık ve gölge farklarının yarattığı etkiler kumaşların sahip

olduğu görsel niteliklerini belirler. Parlak ve pürüzsüz yüzeye sahip kumaşlar ışığı çok yansıtırlar, mat ve pürüzlü yüzeyler yansıtıcı değildir. Şeffaf ve yarı-şeffaf kumaşlar ise ışığı dokunun içinden geçirir.

Her nesnenin ışığı yansıtma biçimi ve dereceleri farklıdır. Eğer bir yüzey ışığı yansıtmaz ve emmezse, ışık nesnenin içinden geçmiş demektir. Bu nedenle “organze gibi ne tam şeffaf ne de tam opak olan yarı-şeffaf yüzeyler ışığı iletme, aktarma görevi üstlenirler” (Ellinwood, 2011: 97). Yani lif özelliklerinden dolayı parlak bir kumaş olan organze ya da bu çalışmada çoğunlukla kullanılan ince ipek kumaş gibi dokusunun içinden ışık ışınları geçerek gözde hem şeffaf hem de ışığı geri yansıtıcı etkiler yaratır.

Yarı-şeffaf kumaş dokusunun ışığı iletme şekli yarı-şeffaflık özelliklerine göre değişmektedir. Örneğin ince ve kalın atkı ipliklerinin bir arada kullanılması ile kumaşa yarı-şeffaflık özelliği kazandırılmışsa, ince ipliklerin olduğu bölgelerden ışık ışınları geçerken, kalın ve sık ipliklerin olduğu bölgelerde ışık ışınları geri yansımaktadır. Kalın ve sık ipliklerin yarattığı görüntünün net olduğu bölgelerde kumaşın dokusu ile şeffaf doku bir araya gelerek kumaşta birbirine zıt bölgeler yaratır. Benzer bir şekilde Fotoğraf 8 veya 9’da olduğu gibi, dokuma yapısında iki kat, parlakmat veya faklı büküm değerleri gibi farklı iplik özellikleri ve örgü seçimleri ile elde edilen hacimli, kabarık birden fazla yarı-şeffaf doku değerleri taşıyan kumaşlar tasarlanabilir. Böyle bir yaklaşımla kumaş yüzeyinde ışığı hem yansıtan hem de geçiren bölgeler yaratarak doku farklılıkları çeşitlendirilmiş olur.

Işığın kumaş dokusundan geçme oranı ile kumaşın şeffaf ya da yarı-şeffaf olarak adlandırılması sağlanırken, kumaşın görsel ve fiziksel özelliklerinin algılanmasında yarı-şeffaflık yaratabilir. Çünkü ışık kumaş dokusundan geçtiğinde kumaşın görüntüsü, bulunduğu konuma ve ışığın geldiği yöne göre değiştiği gözlenmiştir. Işık kaynağının geldiği yönden kumaşa bakan bir kişi kumaşın yarı-şeffaflık özelliklerini sahip olduğu gerçek şeffaflık özelliklerinden daha az görebilir. Bu durumun tam tersi olarak, kumaşa bakan kişi ile ışık kaynağı arasında bulunan bir kumaş dokusu, sahip olduğundan daha şeffaf algılanabilir. Kuma-

şın şeffaf dokusunun algılanması, iplik, örgü kumaş yapısı ve sıklık değerleriyle, bağlantılı olduğu ışığa göre konumu ile de ilişkilendirilmelidir.

Sonuç

Malzeme ve iplik özellikleri bakımından yarı-şeffaflık değerleri incelendiğinde, bu makalede yer alan örnekler çerçevesinde pamuk gibi parlama özelliği ipeğe göre daha az olan ipliklerle dokunan kumaşların şeffaflık özelliklerinin ipeğe göre daha fazla ve belirgin olduğu anlaşılmıştır. Çünkü parlak liflerin parlama özellikleri, kumaşta görsel bir yanılmasa yaratarak ardındaki nesnelere belirsizleştirilmektedir. Ayrıca birden fazla iplik çeşidinin kullanılması kumaşın yarı-şeffaflık özelliklerini etkilemiştir. Birbirinden farklı kalınlıklarda, dokularda ve malzemelerde ipliklerle dokunan kumaşlarda şeffaf etkiler elde edilmek istendiğinde birden fazla doku dolayısıyla yarı-şeffaflık değeri elde edilmiştir. İpek, keten ve krep ipek ipliklerin birlikte dokunduğu yarı-şeffaf kumaşlarda (Fotoğraf 2, 8, 9), krep ipek iplik, şeffaflığı azaltan bir etken olmuştur. Çünkü krep ipek iplikler bitim işlemleri sonucu hacim kazanmış, kumaştaki iplikleri sıkıştırmış, yoğunluğu arttırmıştır. Bununla birlikte krep ipek iplik ve normal ipek iplikle dokunan kumaşlarda (Fotoğraf 2), krep ipek iplik şeffaflığı arttıran bir etken olmuştur. Çünkü ipek iplik fiziksel özellikleri nedeniyle parlak bir ipliktir. Kumaş dokusu ışıkla etkileşime girdiğinden parlama kumaşın içinde de gerçekleşmekte ve gözde yanılmasa yaratarak şeffaflığı krep iplikle dokunan kumaşa göre azaltmaktadır. Çünkü krep ipek iplik çok bükümlü yapısı nedeniyle kumaşın parlama özelliğini oldukça azaltmıştır. İpekle birlikte dokunan keten ve pamuk gibi iplikler de kumaşın yapı, örgü, sıklık gibi diğer tasarım elemanlarından bağımsız olarak, ipek ipliklerin parlamasını azaltmakta ve şeffaflığın artmasına katkıda bulunmaktadırlar. Fantezi ipliklerin kullanıldığı kumaşlarda (Fotoğraf 6, 7, 12) ise ipliklerin özelliklerine göre bukle, dokuya, yada boncuk, nope gibi iplik özellikleri kumaşın üzerinde rastgele yada düzenli doku yoğunlukları yaratarak şeffaflık özelliklerini azaltmışlardır.

Örgü çeşidinin, malzeme ve iplik gibi yarı-şeffaf dokuma kumaşlardaki etkisi önemlidir. Örneğin en

yoğun iplik kesişmelerinin olduğu bezayağı örgü ile iplik kesişmelerinin daha az olduğu panama, dimi gibi, ipliklerin bir araya toplanma fırsatı bulduğu örgülerin şeffaflık değerleri birbirinden farklıdır. Çünkü iplikler dimi veya panamada, bezayağı örgüsüne göre uzun atlamalar yapmakta, kumaş dokusunda boşluklar yaratmakta, ışık bu boşluklardan geçerek kumaşın şeffaflık derecesini arttırmaktadır. Bu çalışmada yer alan örnek kumaşlarda bezayağı örgüsünün kullanıldığı alanlarda, çözgü ve atkı ipliklerinin dimi ve panama örgüye oranla her bir iplikte bağlantı yapması nedeniyle daha sık bir doku oluşmuştur. Kullanılan iplik türü ve sıklık değerleri de göz önüne alındığında, bezayağı örgülü alanların ışık geçirgenliği azalmaktadır. Bu nedenle, bezayağı örgüsünün kullanıldığı kumaşların yarı şeffaflık derecesi dimi ve panamaya göre daha azdır.

Sıklık, dokuma kumaşlarda yarı-şeffaf etkilerin elde edilmesindeki diğer önemli etkidir. Çünkü çözgü ve atkı sıklık değerlerinden biri veya ikisi birden düşürülerek kumaşlar yarı-şeffaflık özellikleri kazanabilir. Farklı tarak düzenlemeleri ile çözgü yönünde birden fazla sıklık değeri kullanımları ve tefe vuruşlarının kontrollü çalıştırılması ile aynı kumaş üzerinde yarı-şeffaflık değerleri birbirinden farklı dokular oluşturmak mümkündür.

Yarı-şeffaf dokuma kumaşların şeffaflık özellikleri doku ve ışık etkileşimleri bağlamında değerlendirilecek olursa; üretilen kumaşların incelenmesi sonucunda, malzeme, iplik, örgü, kumaş yapısı gibi tasarım elemanlarının ışıkla birlikteliği kumaşlarda farklı yarı şeffaflık dereceleri ve görsel etkileri ortaya çıkarmıştır. Bu özellikler ile birlikte kumaşın dokusu parlak, pürüzlü, sert, yumuşak, dökümlü gibi duyuşal değerler edinirken aynı zamanda bir doku özelliği olan şeffaflık etkisi de kazanmıştır. Işığın kumaşın dokusundan geçip geçmediği veya ne kadar geçtiği şeffaflık derecesini belirlemiştir.

Notlar

- 1 Fotoğrafta yer alan kumaşa ait tablo ve bilgiler 'Yarı-Şeffaf Dokuma Kumaşların Tasarımında Örgünün ve Kumaş Yapısının Etkisi' başlığı altında verilmiştir.

Kaynakça

- Arn-Grischott, Ursina (1997). *Doppelgewebe In Der Handweberei*, Italy: Verlag Paul Haupt, Die Deutsche Bibliothek
- Atalayer, Günay (2011). “Tekstil Sanatları Eğitiminde Bauhaus’un İzleri Üzerine”. *Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı, Türkiye’de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi Ve Bauhaus*. Der: Ali Artun Ve Esra Aliçavuşoğlu, İstanbul: İletişim Yayınları 1381, Sanat Hayat Dizisi 16
- Güngör, İ. Hulusi (1972). *Temel Tasar (Basic Design)*, İstanbul: Çeltük Matbaacılık Koll. Şti.
- Başer, Güngör (1998). *Dokuma Tekniği Ve Sanatı*, Cilt1, İzmir: Tmmob Tekstil Mühendisleri Odası Yayınları No.2
- Başer, Güngör (2005). *Dokuma Tekniği Ve Sanatı*, Cilt2, İzmir: Punto Yayıncılık San. Tic. Ltd. Şti.
- Cole Drusilla (2008). *Textiles Now*, China: Laurence King Publishing
- Colchester, Chloë (1996). *The New Textiles , Trend+Traditions*, Singapore: Thames&Hudson
- Cohen, Allen C. & Johnson, Ingrid (2012). *J. J. Pizzuto’s Fabric Science*, USA: Fairchild Books
- Ellinwood, Janice Greenberg (2011). *Fashion By Design*, Usa: Fairchild Books, A Division Of Condé Nast Publications
- Gale, Colin & Kaur, Jaspir (2002). *The Textile Book*, New York: Berg-Oxford International Publishers Ltd.
- Harris, Jennifer (2006). *5000 Years Of Textiles*, China: British Museum Company Ltd.
- Kadolph, Sara & Langford, Anna L. (2002). *Textiles*, New Jersey: Prentice Hall
- Larsen, Jack Lenor & Weeks, Jeanne (1975). *Fabrics For Interiors, A Guide For Architects, Designers, And Consumers*, Usa: John Wiley & Sons, Inc.,
- Mccarty, Cara & Mcquaid, Matilda (1998). *Structure And Surface, Contemporary Japanese Textiles*, The Museum Of Modern Art, New York: Harry N. Abrams Inc.
- Miyokawa, Ritsuko (2000). *Suké Suké: The Emperor’s New Fabrics*, Nuno Corporation, Takeda Printing Co.,Ltd.

Quinn, Bradley (2010). *Textile Futures: Fashion, Design And Technology*, Usa: Berg Publishers

Önlü, Nesrin (2008). «`Değişen Yüzlü Dokuma Kumaşlarda Farklı Malzeme, Dokuma Tekniği, Örgü ve Renk Kullanımıyla Görsel Etkilerin Elde Edilmesi”», *Tekstil ve Mühendis*, Yıl:13, Sayı:64, 9-18 s.

Önlü, Nesrin (2010). «Research in to Visual Effects of Retro-Reflective Yarns on Weaving Fabrics and Their Relationship with Nano Textiles”, *Çeşme: 6th Nanoscience and Nanotechnology Conference*, 15-18 June

Önlü, Nesrin (2010). «Research into Visual Effects of Retro-Reflective Yarns on Weaving Fabrics and Their Relationship with Nano Textiles”, *International Journal of Material Science and Electronics Research*, Vol1, No.2, July-Dec. 67-74 s.

Önlü, Nesrin ve Neslihan Yaşar (2011). “Visual Textures Combined with Metallic, Retro-Reflective and Stainless Steel Yarns in Semi-Transparent Fabrics” *Research Journal of Textile and Apparel*, Vol. 15 No.1, Chemical Abstracts Service (CAS), Textile, 22-33 s.

Thorne, Down (2009). *Transparency in Textiles*, Londra: Batsford

Thorpe, Azalea Stuart & Larsen, Jack Lenor (1978). *Elements Of Weaving, A Complete Introduction To The Art And Techniques*, New York: Doubleday & Company, Inc.

Wilson, Janet (2010). *Classic And Modern Fabrics, The Complete Illustrated*, Sourcebook, New York: Thames And Hudson

Yaşar, Neslihan (2008). “Designing Properties of Semi-Transparent Fabrics Woven By

Using Plain Weave and Different Materials” *Cirat-3 Proceedings, The Third International Conference of Applied Research in Textile*, 13-16 November Tunisia

Görsel Kaynaklar

Fotoğraf 1. Çift katlı ipek-keten kumaş, Neslihan Yaşar, 2012

Fotoğraf 2. İpek(üst) ve krep ipek(alt) ipliklerle dokunmuş yarı-şeffaf kumaş, Neslihan Yaşar, 2012

Fotoğraf 3. İpek kumaşın detayı, Neslihan Yaşar, 2012

Fotoğraf 4. İpek(üst) ve ipek-pamuk(alt) ipliklerle dokunmuş kumaş, Neslihan Yaşar, 2012

- Fotoğraf 5. Kumaşın detayı, Neslihan Yaşar, 2012
- Fotoğraf 6. Merserize, bükümsüz fantezi iplikle dokunan kumaş, Neslihan Yaşar, 2002 (Yaşar, 2008: 211)
- Fotoğraf 7. Tekstüre iplik, boncuklu fantezi iplikle dokunan kumaş, Neslihan Yaşar, 2002 (Yaşar, 2008: 210)
- Fotoğraf 8. Rips ve bezayağı örgüleri ile dokunan çift katlı ipek-keten kumaş, Neslihan Yaşar, 2002
- Fotoğraf 9. Farklı iplik, örgü ve çift kat yapı ile dokunan yarı-şeffaf kumaş, Neslihan Yaşar, 2012
- Fotoğraf 10. Bezayağı ve çift kat yapı ile dokunan ipek-keten yarı-şeffaf kumaş, Neslihan Yaşar, 2012
- Fotoğraf 11. İpek ve pamuklu yarı-şeffaf kumaş örneği, Neslihan Yaşar, 2012
- Fotoğraf 12. Farklı tarak düzenlemeleri ile dokunmuş kumaş, Neslihan Yaşar, 2002 (Yaşar, 2008: 211)

Tekstilde Malzemenin Işıkla İlişkisi Üzerine Deneysel Bir Yaklaşım: '7 Kumaş, 7 Yüz, 14 el ile Anadolu'ya Dokunmak'

Başak ÖZDEMİR UYSAL^{*}, Günay AYKAÇ ATALAYER^{**}

Özet

Farklı sanatçılar tarafından yapılmış sanatsal tekstiller veya bu tekstil eserler üzerindeki araştırmalara bakıldığında, çalışmalarındaki belirleyici ögenin, tekstilde renk, doku, örgü ya da bunların birlikte kullanımlarının olduğu söylenebilir. Aynı zamanda, tekstil yapılarının oluşturan liflerin farklı teknikler ile kullanım biçimleri doğrultusunda ortaya çıkan hacimli nesnelerin ışıkla olan ilişkisi bağlamında, boyut kavramı da ön plana çıkmaktadır. Bu tür hacimli tekstil nesnelere ışık geçirgenliği konusu, daha önceden sıklıkla ele alınmamış bir konu olması nedeni ile bu makalede, ışığın nesne üzerindeki etkisi ve yarattığı boyut bakımından incelenmiştir. 'Bezce 2016 Anadolu'ya Dokunan Bezler' Uluslararası Tekstil Sanatı Sergisi'nde yer alan örneklerin ele alındığı makalede yaratma ve üretme süreci değerlendirilmiştir. Makaleye konu olan çalışmada deneysel bir süreç takip edilmiştir. Makalede, 'Anadolu'ya Dokunduk' adlı bu çalışmanın deneysel süreci, tüm aşamaları ve kullanılan malzemenin özellikleri ile seçilme nedenleri ve malzemenin geçirgenliğinin estetik açıdan değerlendirilmesi ele alınmış, fotoğraflar eşliğinde irdelenmiştir. Sonuçta, bezin geçirgenliği ile sanatçının kazandığı biçimlendirmedeki olanaklar ortaya konmaya çalışılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Hacim, Dokuma Tasarımı, Deneysellik, Tekstil Sanatı, Işık.

An Experimental Approach to the Relation between Light and Material in Textile: 'Touching Anatolia with 7 fabrics, 7 faces, and 14 hands'

Abstract

While examining the artistic textiles produced by several artists or the researches done on these textile works, it could be said that the main defining subject is the colour on textile, texture on textile, structure on textile or usage of all these together. In the meantime, the conception of dimension comes forward in the scope of the relation between voluminous objects, that are formed with textile fibers produced in diverse techniques, and light. Because the theme of light transparency in voluminous textile objects is rarely researched, the effect and the dimension of light on these objects are examined in this article. The creative and productive process of the examples that are chosen from the International Textile Art Exhibition 'Bezce 2016 Fabrics Touching Anatolia', are evaluated. An experimental process is conducted during the workout. In this article, the experimental workout named 'We Touched Anatolia' is examined with all its production processes, the materials used and the reason why they were chosen, together with the transparency of materials and their aesthetics. Finally, it is intended to reveal the potentiality that the fabric's transparency gives to the artist's way of forming.

Keywords: Volume, Designing, Weaving, Experimentalism, Textile Art, Light.

^{*} Öğr. Gör., Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil Bölümü, Dokuma Anasanat Dalı, İstanbul. E-posta: basakozdemir@gmail.com

^{**} Prof., Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil Bölümü, Dokuma Anasanat Dalı, İstanbul. E-posta: gunayatalayer@gmail.com

Giriş

Tekstil alanında, özellikle sanatsal çalışmalarda renk, doku ve örgünün tek tek ya da birlikte ve değişik açılardan ele alındığı eserler ve eserler üzerinde yapılmış araştırmalar bulunduğu; ancak bu çalışmalarda ışıkla birlikte değişen eserin özellikleri konusunda bir yaklaşımın gerekliliği görüşüyle; tekstil hacimli çalışmalara bu açıdan da bakılarak ele almak öngörülmüştür. Bu kapsamda ışığın geçirgenliğinin görsel, estetik bir olanak olduğunu 'Bezce 2016 Anadolu'ya Dokunan Bezler' Uluslararası Tekstil Sanatı Sergisi'nde yer alan birkaç çalışma aracılığıyla ortaya koymak planlanmış ve bu amaçla bir çalışma başlatılmıştır. Çalışmanın sonuçları bu konuda sürdürülen Tekstilde Hacim ve Işık İlişkisi adlı araştırma tezi için bir veri niteliği taşımaktadır. Çalışmalar kapsamında özellikle gözenekli dokumalar üzerinde yoğunlaşarak hem örgü, hem doku, hem de ışık gölgeyi kullanıp, ajur (gözenek, delik) gibi ifade edilen ışığı geçiren noktalar yaratmanın dokumadaki geleneksel örneklerini incelemek başlangıç olarak kabul edilmiştir. Ancak değerlendirmede, klasik dokuma yapısı içinde ışığın geçirgenliğinin hacimli bir objeyi oluşturma konusunda ne tür özellikler ortaya koyduğu ya da ışığın heykelsi bir tekstil üzerinde nasıl görsel etkiler oluşturduğu konusunda öngörüler yer almıştır. Heykel çalışmalarında olduğu gibi tekstilde de ışık yansımaları ve geçirgenliğinin sanat yaratıcısı için, bir estetik eleman olarak görülebileceği konusu temel alınmıştır.

Tasarımda Işık ve Hacim

Prakel'in (2011:120), "Işığın konunun üzerine düştüğü yön, izleyicinin görüntüyü 'okuması' üzerinde önemli etki yapar" sözü, ışığın eserin görsel algısındaki önemine vurgu yapar. Tasarımda da ışığın hacmi oluşturmada önemli bir kavram olduğu görüşünü de destekler. Prakel'in, hacmin görsel algılanmasındaki ışığın önemini gösteren şablonu kitabında şekillerle ayrıntılı olarak görselleştirilmiştir.¹

Fotoğraf sanatında, beyaz ışık ve gün ışığı olarak tanımlanan ışığın tüm renkleri içerdiği ifade edilir. Yarı saydamlık ifadesi ise ışık geçirgenliği anlamı taşımaktadır. Saydam, ışığı tamamen geçiren; saydam olmayan, ışığı hiç geçirmeyen, yarı saydam ise; ışığı biraz geçiren

anlamını ifade etmektedir. Konu tekstil sanatı kapsamında değerlendirildiğinde, fotoğraf sanatında geçerli olan ışık geçirgenliği konusunun tekstil sanatında da teknik ve estetik açıdan önemli bir öge olduğu söylenebilir (Akboştancı, 1999). Hacim kavramını, kumaşın ışık geçirgenliği bağlamında değerlendirdiğimizde tekstil sanatında daha da öne çıkabileceği görülmektedir. Çünkü kumaş için de, yarı saydamdan tam saydama yakın bir saydamlığa kadar ışığı geçirebilir ifadesi kullanabiliriz. Yapı olarak gözenekli bir yapıya sahip olsa da kumaş için ışığı tamamen geçirir ifadesi kullanılmamaktadır. En ince kumaşta bile saydama çok yakın bir görüntü vardır. Kumaşın çok kalın da olsa, çok ince de olsa gözenekli bir yapıya sahip olduğu için ışık geçirgenliği özelliğinin olduğu görülmektedir (Atalayer, 2001: 53). Geçirgenlik ışığın şiddetiyle de doğru orantılıdır. Geçen ışığı gözümüz görmeyebilir. Mikro düzeyde de olsa ışık geçirir denilebilir. Örnek olarak kadife kumaşların örgü yapısı ve kalınlığından dolayı zayıfta olsa ışık geçirmesinden söz edebiliriz.

Bir boşluğu değerlendirme, çevreleme açısından lifli yapıların, ister örme olsun ya da doğrudan lifi kullanma biçiminde olsun ışığı nasıl geçirdiği eserin estetik açıdan görsel etki boyutunu belirler. Fotoğrafta, özellikle boyut kavramını ön plana çıkarmak için çapraz ışık olarak tanımlanan aydınlatma türü kullanılmaktadır. Nesnenin üç boyutlu etkisini en iyi yansıtabilen aydınlatma türü olduğu bilinmektedir (Freeman, 2012: 130).

Tekstil yapıları oluşturan liflerin, farklı teknikler ile kullanım biçimleri doğrultusunda ortaya çıkan hacimli nesnelerin, ışıkla olan ilişkisi bağlamında boyut kavramı üzerinde durmak gereklidir. Zaman zaman şeffaf liflerden oluşan iplikler ya da ipliklerin seyrek-gevşek kullanımıyla oluşan gözenekli yüzeyler ya da ince-kalın iplik farklılıkları ve örgüleriyle oluşturulan ışık geçirgen yüzeylerin oluşturduğu yeni hacimler ve bu hacimlerin ışık ile ilişkisi incelemenin temel dayanağıdır (Atalayer, 2001: 58; Önlü, 2008: 10).

Tekstil ve Heykel Disiplinleri Arasındaki İşbirliğine Dayanan Tasarım Süreci

Tekstil değişkenlerine bağlı olarak geçirgenliğin irdelene-

bilmesi için malzemelerin seçimi önem kazanmaktadır. Bu nedenle 21-30 Mart 2016 tarihleri arasında Marmara Üniversitesi Sultanahmet Yerleşkesi Cumhuriyet Müzesi'nde gerçekleştirilen 'Bezce 2016 Anadolu'ya Dokunan Bezler Sanatsal Sergisi'nde yer alan 'Anadolu'ya Dokunduk' adlı çalışmada geçirgenlik estetik öge olarak seçilmiştir. Son derece geçirgen ve hafif olan, kalıcı olarak kendi yapısıyla hacime dönüşmesi zor görünen tekstil yapılarında heykel disiplinlerinin yöntemlerinin kullanılması deneysel bir süreci ifade etmiştir (Bezce Kataloğu, 2016: 5).

'Anadolu'ya dokunmak' düşüncesinin görsel biçimlendirilmesi için tekstil tasarımcısının geliştirdiği bu projede bir heykeltıraştan teknik destek alınarak son derece kavramsal bir konu somutlaştırılmış, kültürel kimlikli iki boyutlu nesnelere (yöresel bezler/ kumaşlar) hacimli, hareketli biçimlere dönüştürülmüştür (Öztürk, 2016). Tekstil tasarımcısının yaklaşımıyla geliştirilen kavramsal projede farklı bir disiplin olan heykel alanının yöntemi kullanılmış, yaratım sürecinde rastlantısal ipuçlarının olanakları deneysel bir çalışma ile işlenmiştir (Atalayer, 2011: 425). Tasarımda sanatsal ifade, buluş için bu deneysel yaklaşım aslında rastlantılara olanak veren, sonucu rastlantısal ipuçlarına bırakan ve bir yerden sonra kesin anlatımı somutlaştıran bir yaratıcılık süreci olarak gerçekleştirilmiştir.

Çalışma için 5 farklı yöreden 7 farklı kumaş seçilmiş ve kullanılmıştır. Her yörenin kendine has geliştirdiği desenlendirme yöntemlerine bağlı olarak dokunan kumaşlarda özellikle karşılaştırma yapabilmek için özgün geçirgenlik özelliklerine dikkat edilmiştir. Seçilen dokuma kumaş çeşitleri sırasıyla şöyledir:

1. Bükülü Bez (Desenli Kıvrak-pamuk) – Buldan / Denizli
2. Hoşgör 1– Buldan / Denizli (floş)
3. Hoşgör 2– Buldan / Denizli (ipek-pamuk)
4. Sıçan İzi – Kastamonu (pamuk)
5. Dastar (İbecik Dastarı) – Burdur (pamuk)
6. Harbiye-Hatay (İpek + Keten)
7. Buldan Bezi – Buldan / Denizli (pamuk)



Resim 1. Desenli Kıvrak – Buldan / Denizli



Resim 2. Hoşgör 1– Buldan / Denizli (floş)



Resim 3. Hoşgör 2– Buldan / Denizli (ipek-pamuk)



Resim 4. Sıçan İzi – Kastamonu



Resim 5. Dastar (İbecik Dastarı) – Burdur (pamuk)



Resim 6. Harbiye / Hatay (İpek ve Keten)



Resim 7. Buldan Bezi – Buldan / Denizli (Pamuk)

Malzemenin Seçiminde Aranan Nitelik

Tüm seçilen kumaşlarda, kullanılan ipliğin inceliği ve kumaşın hem gözenekli hem de ışık geçirgenliği olması (örneğin Hoşgör'deki gibi), yapılacak çalışmada eserin arkasının görülmesini sağlayacak ışığı hapsedmekten çok, ışığın geçmesini yönlendirecek bir özelliği olması ortak kimlik olarak görülmüştür. Bu kimlik seçilen bütün kumaşlarda aranmış, yöresel bezlerin bu niteliği taşıyanları özellikle seçilmiştir. Bu nedenle, bezlerin belirtilen niteliği sanatçı tarafından seçilme nedenlerini oluştururken, diğer bir neden ise, çalışmanın estetik değerlendirilmesinde ışık geçirgenliği sonucu görsel görünümünde etkili olabilecek, iplik ve sıklık değişkenlerine bağlı olarak kumaşların görünümünde dikkati çeken yarı şeffaflık, farklı doku etkileri gibi değişkenlerdir. Başka bir deyişle çalışma, ışığın bir nesneden geçmesi üzerine odaklanmıştır diyebiliriz. Buradan tersine bir bakışla da, bu yöresel bezler ışığın geçirgenliği nedeniyle estetik bir nitelik kazanırlar.

Konunun Çıkış Noktasının Seçimi ve Üretim Aşamaları

Çalışmalarda ışık geçirgenliği sağlanırken 'Anadolu'ya Dokunmak' kavramının anlatımı için dokuyucunun ön plana çıkarılması seçilmiş, bu nedenle biçimsel anlatımda yüz kullanılması istenmiştir. Başka bir ifade ile insan yüzü modeli sembol olarak seçilmiştir. Bezce 2016'ya katılan bir kısım tasarımcının yüzleri konuya anlamlı bir bütünlük kazandırmak üzere tercih edilmiştir. Bu nedenle, Anadolu'nun şeffaf yüzünü kültürlerarası ortaklık ve dünya mirası kavramlarında ele almak üzere; aynı zamanda dokumacılığın sürdürülebilir bir kültür mirası olarak temsili-

ni insan yüzlerinden elde edilen maskelerin anlatabileceği, sanatçının çalışmasında anlatım aracı olmuştur. Resim 8 ve 9'da, alçı kalıp uygulamasına geçilmeden önce yapılan saç ve gözlerin korunma işlemi görülmektedir.



Resim 8. Alçı kalıp için saçların korunması



Resim 9. Gözlerin korunma işlemi

Resim 10'da ise, modelin yüzü üzerine alçı uygulaması işleminin yapıldığı görülmektedir.



Resim 10. Modelin yüzü üzerine alçı uygulaması

Resim 11 ve 12'de, uygulanan alçı işleminin sertleşmesinin beklendiği ve kontrol etme süreci görülmektedir. Bekleme süresi 30 – 45 dakika arasında değişkenlik göstermektedir.



Resim 11. Alçının sertleşmesinin beklenişi



Resim 12. Alçının sertleşmesinin kontrol edilmesi

Resim 13'de, sertleşen kalıbın çıkarılma işlemi görülmektedir.



Resim 13. Kalıbın çıkarılma işlemi

Resim 14 ve 15'te, kalıp üzerinde yapılan düzeltmelerden sonra uygulama aşamasına geçildiği görülmektedir.

Kumaşların olabildiğince hafif olması, alçı alandaki sertlik ve onun dışındaki kumaşın uçuşu / yumuşak kumaş dökümü (tuşe) ile çalışmak istenilen zıtlığı yakalamayı sağlamıştır. Tasarımcı / sanatçı başlangıçtan beri bu zıtlığı yansıtmayı öngörü olarak göz önüne almıştır.



Resim 14. Kalıp üzerinde düzeltme işlemi 1

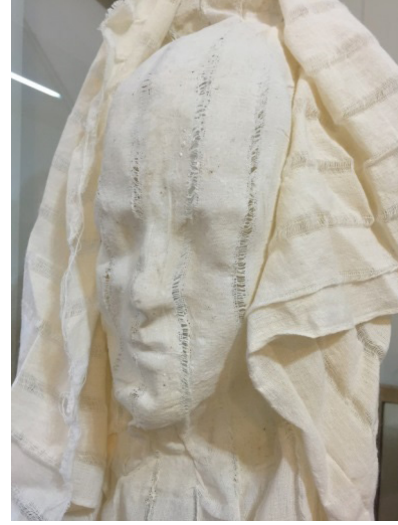


Resim 15. Kalıp üzerinde düzeltme işlemi 2

Kumaşların eni 80 cm, boyu da 180 cm olarak belirlenmiştir. Kumaş, kalıbın üzerine konulmuş, atölyenin özel tekniklerle oluşturduğu kişiye özel işlemlerle model kumaşa sertleşmiş olarak aktarılmıştır.²



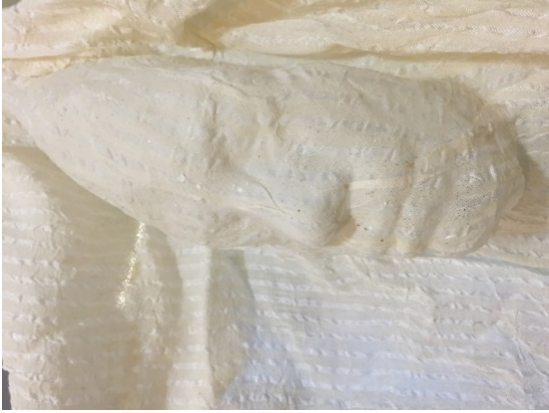
Resim 16. Kumaşın sertleştirilme aşaması



Resim 17. Yöresel bezin sertleştirme işleminin tamamlanması 1



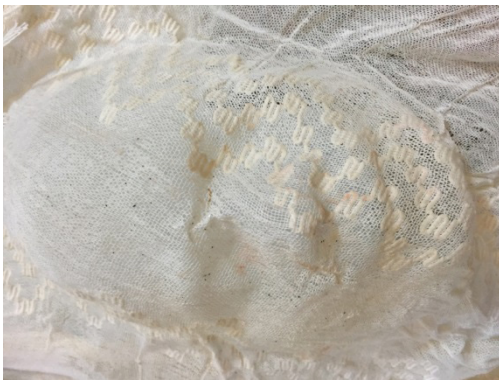
Resim 18. Yöresel bezin sertleştirme işleminin tamamlanması 2



Resim 19. Yöresel bezin sertleştirme işleminin tamamlanması 3



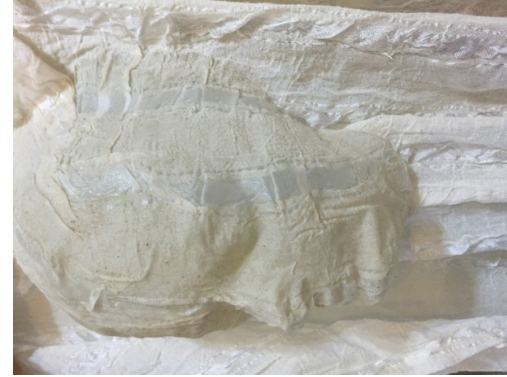
Resim 20. Yöresel bezin sertleştirme işleminin tamamlanması 4



Resim 21. Yöresel bezin sertleştirme işleminin tamamlanması 5



Resim 22. Yöresel bezin sertleştirme işleminin tamamlanması 6



Resim 23. Yöresel bezin sertleştirme işleminin tamamlanması 7



Resim 24. Anadolu'ya Dokuduk adlı çalışma

Değerlendirme

Tekstilde ışık geçirgen yüzeylerde tekstil yapısının etkisi ön plandadır. Malzemenin yapısı üzerinden hareketle, kumaş dokuma yapılarının ışığın geçirgenliğinde belir-

leyici etken olduğunu, örgü yapılarının ışığın etkisini / ışık geçirgenliğini farklılaştırdığını söylemek uygun olur. Çünkü burada sonradan bir geçirgenlik oluşturulmaktadır. Kumaşın malzemesine ve ipliğine bağlı olarak örgü yapısının verdiği olanak ışık olarak kullanılmıştır. Dolayısıyla kumaşlar buna dayanarak seçilmiştir. Başka bir ifade ile; ışığın rolünün de bilinçli bir şekilde işin içine katılmış olduğu görülür. Deneysel yaklaşım, ışık ve malzeme birlikteliğinin biçime olan etkisi veya biçimin görsel algılanmasında farklı iki disiplinin (heykel ve tekstil) yaklaşımı ve teknikleriyle aynı zamanda rastlantısal bir takım ipuçlarına izin veren bir süreçle oluşturulmuştur. Dolayısıyla malzeme ve ışık birlikteliği veya ışık oyununu tekstilde hacme dönüştürmek ile deneysel yöntemlerle konuyu plastik sanatlar veya çağdaş sanata yaklaştırmak olanağı bulunmuştur. Aksi takdirde diğer denemelerle belki daha geleneksel çalışmalara çağrışım yapabileceği, o yüzden de heykel disiplini ile işbirliği yapmanın disiplinler arası bir yaklaşımla tekstil sanatını plastik sanatlar ve çağdaş sanatla ilişkilendirdiğini düşünebiliriz. Anadolu'ya Dokunduk adlı çalışmanın malzemesi incelendiğinde; tekstil malzemelerinin esere olan özgün katkılarını (malzemenin özgün yapısından kaynaklanan katkılar-bükülü ipliğin oluşturduğu kıvrıksık yapı; çözgüde ve atkıda oluşturulmuş desene özgü atlamalar iplik yapısına bağlı büzölmeler vb.) görmek mümkündür (Önlü, 2008: 10). Bunun sonucu, tekstil sanatında dokuma kumaş yapılarını bilmek veya bu süreci, fikri planlarken veya fikrin yaratma sürecini oluştururken dokuma tasarımına ait tasarım olanaklarını kullanabilmek önemlidir (Atalayer, 2011: 425). Çünkü sonradan müdahale ile yapılmış bir malzeme-ışık işbirliği yerine kumaşın kendi yapısı ve olanaklarının zaten o ışıkla doğrudan ilişki kurduğu hacme dönüşmede de sanatçı ve ya tasarımcıya otomatik olarak olanaklar sunduğunu görmek kişisel bir kazanımdır. O yüzden de malzemelerin bilinçle seçildiği, yerel dokumalara bakıldığında da bunun örneklerinin olduğu görülmektedir. Ancak sergi alanında ki eserlerin genelinde, sergi alanındaki ışıkla eserin ışığı kullanması karşılaştırıldığında; çok ışıklı bir çalışmada belki sonradan müdahale ederek malzemedeki geçirgenlik yaratılmasının farklı bir görsellik olduğunu söyleyebiliriz. Yazım konusu olan çalışmada ise; dokumanın kendi yapı-

sından olan geçirgenliğinin kullanıldığı görülmektedir. İplik numaraları ve çözgü-atkı sıklıkları benzer olan kumaşlar seçilmiştir. Sadece çözgü-atkı atlamaları, iplik bükümünün fazlalığı veya çözgüde hammadde farklılığı ile ışığın geçirgenliğinde farklılıklar oluşması öngörülmüştür. Kısaca karşılaştırmada, bezlerin benzerliklerinin öne çıktığı bir seçim yapılmıştır. Anadolu'ya Dokunmak kavramı, geleneksel/yöresel bezlerle tekstil bir nesne oluşturma öngörüsü, heykel disiplini ile işbirliği içinde deneysel bir çalışmaya dönüştürülmüştür (Bezce Kataloğu, 2016: 5). Bu deneyin tekstil hacimler konusunda veya tekstil heykeller arayışlarında da bu anlamda bir örnek teşkil edebileceği düşünülmüştür. Çünkü disiplinler arası yaklaşımda deneysel süreçlerin yeniyi arama ve buluşta önemli olduğu görülmektedir (Tok Dereci, 2016). Başka bir ifadeyle, Anadolu'ya Dokunmak kavramının ele alındığı bu çalışmada, dokumanın kendi disiplininde bugüne kadar denenmiş yöntemlerin ötesinde yeni bir işbirliği sürecine yöneldiğini söyleyebiliriz.

Sonuç

Yöresel bezlerin farklı görsel kimliklerini, projeye katılan tasarımcıların yüzleri ile modellemek, malzemenin farklılıkları ve benzerlikleri üzerine başarılı bir deneysel yaratma eylemi gerçekleştirilmesine olanak sağlamıştır. Aynı zamanda deneysel yaratma eyleminin; kumaşın geçirgenliğini ve çeşitliliğini irdeleme süreci olduğunu da söyleyebiliriz. Bezin geçirgenliğini kullanarak estetik bir nesne oluştururken;

- 1) Kumaşın aslında sıfır geçirgenliğinin olamayacağı görüşünün oluştuğu,
- 2) Işık geçirgenliğinin ışığın şiddetiyle ve geldiği yönlerle de bağlantılı olduğu,
- 3) Işığın geliş yönünün (ortadan ya da yandan gelmesi gibi) kumaştan geçmesinde farklılık yarattığı,
- 4) Işığın şiddetinin de bezde farklılık oluşturduğu görsellerle saptanmıştır.

Öte yandan gözümüzün göremeyeceği bir ışık geçirgenliği olabilirse de kumaşta hiç ışık geçirgenliğinin-

den söz edilemeyeceği çünkü, kumaşın mikro düzeyde de olsa gözenekli bir yapısı olduğu, bu nedenle de bezlerin ışık geçirgen malzemeler olarak sınıflanabileceği gözlenmiştir. Çalışma, sadece fotoğraf diliyle söylersek; saydamlığın varlığını göstermektedir. Ancak ışık, tekstil heykellerde nesnenin bir yanından diğer yanına geçer. Bu nedenle tekstil heykellerde şeffaflıktan çok ışık geçirgenliğinden söz etmek doğru olur. Kumaşın ışığı geçiriyor olması (ışığın yönünün, miktarının, niteliğinin projelendirilmesiyle) bir estetik olanak olarak öngörülüp tasarlanabilmesi, tekstil nesnenin heykel olma niteliğini arttırır. Bu deneysel çalışmanın sonucunda, tekstil heykeller oluşturulurken kumaşın kesinlikle ışık geçirgen bir nesne olduğu kanaati oluşmuş ve kumaşın geçirgenliğinden yararlanarak estetik bir yaratma süreci yaşanmıştır.

Notlar

- 1 Bu şablon için bkz.: Präkel (2011: 121).
- 2 Sanatçı, Yrd. Doç. Ümit Öztürk – Ümit Öztürk Atölyesi.

Kaynakça

- Akbostancı, İ. (1999). *Plastik Sanatlarda Tekstilin Yeri*, İstanbul: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi.
- Atalayer, Günay (2001). “*Dokuma Tasarımına Giriş 1 - Başlangıç İlkeleri Yaratma Süreci Üzerine*”, İstanbul: Yayınlanmamış Bilgisayarda Çoğaltılmış Nüsha: 53.
- Atalayer, Günay (2011). “*Tekstil Sanatları Eğitiminde Bauhaus’un İzleri Üzerine Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı, Türkiye’de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi Bauhaus*, Der: Ali Artun ve Esra Alicavuşoğlu, İstanbul: İletişim Yayınları (1381): 425-429.
- Atalayer, Günay (2001). “*Türk Kültüründe Sanat ve Mimari, Klasik Dönem Sanatı ve Mimarlığı Üzerine Denemeler*”, İstanbul: Yayınlanmamış Bilgisayarda Çoğaltılmış Nüsha: 53.
- Bezce 2016, *Anadolu’ya Dokunan Bezler*, Uluslararası Tekstil Sanatı Sergi Kataloğu, İstanbul.
- Freeman, Michael (2012). *Fotoğraf Okulu 2-Işık ve Işıklandırma*, çev: İdem Erman, İstanbul: İnkılap Yayınları: 130.

Önlü, Nesrin (2008). “*Değişen Yüzlü Dokuma Kumaşlarda Farklı Malzeme, Dokuma Tekniği, Örgü ve Renk Kullanımıyla Görsel Etkilerin Elde Edilmesi*”, *Tekstil ve Mühendis*, (13/64): 9-18.

Präkel, David (2011). *Fotoğrafta Işık*, çev: Nedim Sipahi, İstanbul: Homer Kitap Evi ve Yayıncılık Ltd Şirketi

Görsel Kaynaklar

- Resim 1. Desenli Kıvrak – Buldan / Denizli, Başak Özdemir Uysal, 2015.
- Resim 2. Hoşgör 1– Buldan / Denizli (floş), Başak Özdemir Uysal, 2015.
- Resim 3. Hoşgör 2– Buldan / Denizli (ipek-pamuk), Başak Özdemir Uysal, 2015.
- Resim 4. Sıçan İzi – Kastamonu, Başak Özdemir Uysal, 2015.
- Resim 5. Dastar (İbecik Dastarı) – Burdur, Başak Özdemir Uysal, 2015.
- Resim 6. Harbiye / Hatay (İpek ve Keten), Başak Özdemir Uysal, 2015.
- Resim 7. Buldan Bezi – Buldan / Denizli, Başak Özdemir Uysal, 2015.
- Resim 8. Alçı kalıp için saçların korunması, Başak Özdemir Uysal, 2016.
- Resim 9. Gözlerin korunma işlemi, Başak Özdemir Uysal, 2016.
- Resim 10. Modelin yüzü üzerine alçı uygulaması, Başak Özdemir Uysal, 2016.
- Resim 11. Alçının sertleşmesinin beklenişi, Başak Özdemir Uysal, 2016.
- Resim 12. Alçının sertleşmesinin kontrol edilmesi, Başak Özdemir Uysal, 2016.
- Resim 13. Kalıbın çıkarılma işlemi, Başak Özdemir Uysal, 2016.
- Resim 14. Kalıp üzerinde düzeltme işlemi 1, Başak Özdemir Uysal, 2016.
- Resim 15. Kalıp üzerinde düzeltme işlemi 2, Başak Özdemir Uysal, 2016.
- Resim 16. Kumaşın sertleştirilme aşaması, Başak Özdemir Uysal, 2016.

Resim 17. Yöresel bezin sertleştirme işleminin tamamlanması 1,
Başak Özdemir Uysal, 2016.

Resim 18. Yöresel bezin sertleştirme işleminin tamamlanması 2,
Başak Özdemir Uysal, 2016.

Resim 19. Yöresel bezin sertleştirme işleminin tamamlanması 3,
Başak Özdemir Uysal, 2016.

Resim 20. Yöresel bezin sertleştirme işleminin tamamlanması 4,
Başak Özdemir Uysal, 2016.

Resim 21. Yöresel bezin sertleştirme işleminin tamamlanması 5,
Başak Özdemir Uysal, 2016.

Resim 22. Yöresel bezin sertleştirme işleminin tamamlanması 6,
Başak Özdemir Uysal, 2016.

Resim 23. Yöresel bezin sertleştirme işleminin tamamlanması 7,
Başak Özdemir Uysal, 2016.

Resim 24. Anadolu'ya Dokunduk adlı çalışma, Başak Özdemir
Uysal, 2016.

Kaynak Kişiler

Prof. Günay Aykaç Atalayer, İstanbul

Yrd. Doç. Ümit Öztürk, İstanbul

Yrd. Doç Vildan Tok Dereci, İstanbul

Rezerve Boyalı Tekstillerin Gelenekten Modern Tekstil Tasarımları ve Uygulamalarına Dönüşüm Süreci

Gülcan Batur ERCİVAN*

Özet

Bu çalışmada geleneksel rezerve boyalı tekstiller iki grupta sınıflandırılmış ve uygulama teknikleri detaylı olarak açıklanmıştır. Bunlardan ilki olan fiziksel rezerve boyama tekniklerinde, kumaş yüzeyine ya da ipliğine (ikat) fiziksel yolla yapılan bağlama, sıkıştırma, bükme ve dikiş gibi yöntemler kullanılmaktadır. İkincisinde ise, kumaş yüzeyi bölgesel olarak balmumu, kil, nişasta ya da mısır unu gibi bir rezerve maddesi kullanılarak kapatılır. Bu makalede, rezerve boyama teknikleri iki farklı açıdan incelemektedir. Rezerve boyama teknikleri dünya genelinde pek çok kültürde görülen bir desenlendirme yöntemidir. Ancak coğrafyalara göre kumaşlar, rezerve maddeleri ve uygulama yöntemleri değişmektedir. Bu durum bir tekniğin birden fazla isimle anılmasına sebep olmaktadır. Bu nedenle bu makalede her bir teknik, farklı bölgelerdeki yerel isimleri ve uluslararası genel adlarıyla birlikte verilmektedir. Ayrıca, Kuzey Amerika'da 1960'lı yıllarda *Hippi* akımı gibi gençlik hareketlerinin sembelleri olarak önem kazanan bu desenlendirme yöntemlerinin geleneksel kullanımlarından modern yaşamın sembellerine dönüşümü ve bugünün kumaş endüstrisindeki yerleri değerlendirilmektedir.

Anahtar Sözcükler: Geleneksel, Rezerve Boyama, Batik, Lif Sanatı, Shibori.

The Transition Process of Modern Textile Designs and Applications from the Reserved Dyed Textiles

Abstract

In this article, traditional reserve-dyed textiles are classified in two groups: Physical and Natural. When doing physical dyeing, the fabric surface or the fiber goes through physical force such as tying, clamping, twisting, stitching. The second technique is done with natural reserve materials such as wax and starch being applied on the surface of the fabric. This article approaches reserve dyeing techniques in two different manners. Reserve dyeing techniques are common techniques internationally. Although sometimes, the materials and fabric changes depending on the culture. Since the same techniques are seen in many cultures, this causes the same technique to be referred with multiple names. For this reason, this article demonstrates both the domestic and the international name of a technique. This article also focuses on the effect of movements like 60's Hippies of the US. These reserve techniques gained importance after being symbolised as part of these movements. This article also includes how these techniques have transformed from the movement to our modern day.

Keywords: Traditional, Resist Dyeing, Batik, Fiber Art, Shibori.

Giriş

Tekstil yüzeyi ya da lifnin renklendirilme işlemi olan boyamanın, antik dünyada dokuma tarihi kadar eski olduğu tahmin edilmektedir. Doğadan elde edilen renk pigmentlerinin kullanımı, iplik eğirme yöntemlerinin öğrenilmesi ve dokuma eyleminin başlamasıyla paralellik göstermektedir. İlk dokuma örneklerinin ipliklerinin boyasız olduğu, daha sonra dokunan kumaşı ya da iplikleri doğal boya kaynakları ile boyadıkları, arkeolojik tekstillerle kanıtlanmaktadır. İnsanoğlunun tekstil yüzeyini boyama serüveninde rezerve boyama yöntemlerinin kullanıldığı bilinmektedir. Antik Dönemde Uzak Doğu kökenli rezerve tekniği ile desenlendirilmiş bu kumaşlar ticaret yolları vasıtasıyla ihraç edilmiş ve kıtalar arası etkileşim sağlanmıştır. En önemli merkezler Hindistan, Endonezya, Çin, Japonya, Java ve Bali, Kamerun, Nijerya, Mali, Peru, Meksika'dır. Geleneksel tekstil boyama teknikleri kapsamında adlandırılan rezerve boyama tekniklerinin bin yıldan daha eski bir yöntem olduğu tarihsel belgelerle kanıtlanmıştır.

Kumaşı desenlendirmek için en çok uygulanan yöntemlerden biri rezerve boyama teknikleridir. Geleneksel rezerve boyama tekniklerinin temel prensibi, kumaşın boya emilimine karşı direnç oluşturabilmesidir. Bunun için kumaş yüzeyi fiziksel yöntemlerle ya da doğal maddelerle kapanarak rezerve edilir ve boyanır. Uygulanan rezerve yöntemine göre, kumaş renklendirilerek desenlendirilir.



Tablo 1: Geleneksel rezerve boyama tekniklerinin sınıflandırılması

Tablo 1'de geleneksel tekstil rezerve boyama teknikleri şematik olarak gösterilmiştir. Uzun araştırmalar sonucunda edinilen önemli bir çıkarım olan şema, bu çalışmanın temelini oluşturmaktadır. Çünkü yerel ve uluslararası isimleri ile rezerve yöntemi ve maddelerine göre literatürde farklı isimlerle anıldığı gözlenmiş ve bir araya toplanmıştır. Temelde aynı olan bu teknikler, yerel dillere, coğrafyalara, rezerve maddelerine ve yöntemlerine göre farklı isimlerle anılmaktadır. Bunun nedeni, dünyada pek çok kültürün tekstillerini desenlendirme yöntemi olarak rezerve boyama tekniklerini kullanmasıdır. Makalenin birinci bölümünde, şema doğrultusunda aktarılan rezerve boyama teknikleri hammaddeleri, boyaları, uygulanma yöntemleri baz alınarak yerel ve uluslararası isimleri ile ayrıntılı bir şekilde incelenmektedir. Aynı yöntemlerin farklı isimlerle, farklı teknikler gibi algılanması sorunu bu bölümde giderilmeye çalışılmaktadır.

Makalenin ikinci bölümünde ise rezerve boyama tekniklerinin yerel ve bölgesel kullanım alanlarından çıkarak, kitlesel hareketlerin simgeleri olmaları yolunda geçirdiği değişim ele alınmaktadır. Özellikle 1960 ve 70'li yıllarda gerçekleşen bu değişim sürecinde Kuzey Amerika'da yaşanan gençlik hareketlerinin etkisi büyüktür. Daha fazla özgürlüğün olduğu, savaş karşıtı politikaların izlendiği ve kadın haklarının arttırılması gibi önemli toplumsal ve evrensel barışı destekleyen gençler, giysilerinde rezerve boyalı tekstilleri kullanmışlardır. Böylece bir başkaldırı ve dikkat çekme nesnesine dönüşen bu tekstiller dünya çapında önem kazanmış ve ilgi çekmiştir. Bu yöntemlerin Amerika'ya taşınmasında ve dünyaya yayılmasındaki önemli kişilerden biri olan Yoshika Wada'nın etkisi ve rolü bu bölümde aktarılmaktadır. Japonya'dan Kaliforniya Üniversitesi'ne yüksek lisans eğitimi almak için gelen Wada, Tekstil tasarımı ve sanatı adına yaşanan önemli değişim merkezlerinden birinde bu tekniklerin ünlenmesine katkıda bulunmuştur.

1. Geleneksel Rezerve Boyama Teknikleri

Rezerve boyama teknikleri, fiziksel rezerve ve doğal

maddelerle kapama işlemi yapılarak rezerve olmak üzere iki temel yöntemi kapsamaktadır. Rezerve tekniklerinin doğru sınıflandırılması dünya genelinde yaygın bir desenlendirme yöntemi ve çok sayıda çeşidi ve ismi olması açısından önemlidir.

1.1 Fiziksel Rezerve Boyama Teknikleri

Fiziksel rezerve boyama tekniklerinde, kumaş yüzeyi ya da ipliğin boya emilimine karşı direnç oluşturabilmesi için çeşitli fiziksel işlemler uygulanmaktadır. Bunlar bükme, katlama, pililendirme, sıkıştırma ve dikiş yöntemleridir. Kumaş, fiziksel işlemlerle bağlanarak, dikilerek, sıkıştırılarak vb. rezerve edilir ve boyama işlemi yapılır. Fiziksel rezerve boyama teknikleri bağlama- boyama (tie-dye), dikişli rezerve (tritik), kenetleme (clamp), shibori ve ikattır. Bu teknikler farklı kıtalarda birbirlerinden bağımsız olarak uygulanmıştır. Fiziksel rezerve boyama tekniklerini en eski ve en temel uygulamaları “bağlama- boyama” (tie-dye) yöntemi olduğu bilinmektedir. Bağlama, sıkıştırma gibi fiziksel işlemleri uygularken mukavemeti yüksek bir iplik kullanılmaktadır. Fakat coğrafi farklılıklardan dolayı, iplik yerine palmye (raffa), bambu ya da sak lifleri de kullanılmıştır. Günümüzde ise bağlama işleminde kullanım kolaylığı sağladığı için bantlar kullanılmaktadır. Günümüze ulaşan en eski fiziksel rezerve boyama tekstil örneği, Güney Amerika Peru’da Andes bölgesinde bulunmuştur. Bu bölgenin sıcak ve kuru iklime sahip olması, arkeolojik tekstillerin toprak altında bozulmadan korunarak günümüze kadar ulaşabilmesini sağlamıştır.

Peru’da Chavin ve Pracas uygarlıklarına ait yaklaşık olarak İ.Ö. 700-400 yıllarına tarihlenen çok önemli tekstil eserler bulunmuştur. Bu eserler ‘Amarra’ adı verilen bağlama boyama tekniği ile boyanan kumaşlardır. ‘Amarra’ kelimesi İspanyolca bir kelime olup ‘bağlama’ anlamına gelmektedir... Ayrıca (İ.S. 400- 800) Nasca ve Wari uygarlıkları ve Tiwanaku (İ.S. 600-800) kültürlerine ait ‘Amarra’ tekstil örnekleri özellikle alpakadan dokunmuş kumaş üzerine çok renklidir. (Wada, 2002: 14) (Resim 1).



Resim 1. ‘Amarra’ Bağlama-Boyama.

1.1.1 Bağlama Boyama (Tie-Dye)

Bağlama boyama tekniği, geniş bir coğrafi bölge de geleneksel yöntemlerle yüzyıllardır uygulanmaktadır ve farklı yerel adlarla adlandırılmaktadır. Endonezya’da bu teknik ‘Plangi’ olarak bilinirken, Japonya’da ‘Shibori Kanoko’ Hindistan ile Pakistan’da ‘Bandhani’ ve ‘Leheria’, Afrika Nijerya’da ise ‘Adire Oniko’ olarak isimlendirilmektedir. Bağlama boyama tekniğinde, temel olarak uygulanacak desene göre kumaş yüzeyinin istenilen bölgeleri mukavemeti yüksek bir iplikle sıkıca bağlanarak boyama işlemi yapılır. Daha sonra bağlanan bölgelerdeki iplikler çözülür. Bağlama işleminin amacı, kumaşı sıkıca bağlayarak kumaşa fiziksel bir işlem uygulamak ve kumaşın iç kısım katmanlarına boya emilimini azaltmak ve direnç sağlayarak engellemektir (Resim 2).



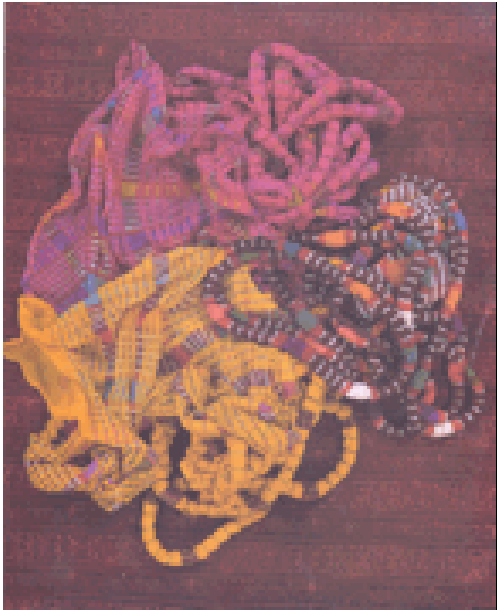
Resim 2. Bağlama-Boyama Tekniği ile Örnekler.

Kumaş yüzeyindeki renk geçişlerinin oluşturduğu desenleme, bağlama yönüne ve bağlama şekline göre değişiklik göstermektedir. Bunlar, halka efekti, düz çizgili ya da diagonal çizgili efektleridir. Çizgi ve halka efektleri,

kumaşa uygulanan bağlama yöntemiyle ilişkilidir. Çizgi efekti için kumaş enine ya da boyuna istenilen sıklıkta, aralıklarla bağlanarak oluşturulur. Halka efekti ise, kumaşın merkezi tespit edilerek, merkezden dışa doğru belli aralıklarla istenilen halka efekti sayısı kadar bağlanarak elde edilir. Ayrıca halka efekti için ikinci bir uygulama yöntemi de bulunmaktadır. Bu yöntem plangi başlığı altında verilmiştir.

Hindistan'da özellikle geleneksel giysi formu olan sari ve turbanlar da geleneksel bağlama-boyama tekniğiyle üretilmiştir. Bunlar: 'Bandhana' ve 'Leheria'lerdir. "Bandhana kaynağı Sankrit dilinden türetilmiştir. Kelime anlamı 'bağlama' dır ...Özellikle Hindistan'da Rajastan ve Gujrat Bölgeleri yüksek kaliteli Bandhanni'lerle ünlenmiştir" (Gillow ve Nicholas , 1993: 92).

18. Yüzyıl da Hindistan'da üretilen 'bandhana' büyük talep görmüştür (Resim 3). 'Bandanna' sözcüğü Türkçe karşılığı ile 'benekli bez' ifadesi olarak İngilizce'ye girmiştir. "1960'larda bu teknik, batı dünyasına da yayılmaya başlamış ve bandanna'lar Kuzey Amerika San Francisco'da hippilerin giydiği popüler bir aksesuar haline gelmiştir." (Gillow ve Sentance, 2004:123)



Resim 3. Hindistan 'Bandhana' Örneği.



Resim 4. Hindistan 'Leheria' Örneği.

'Leheria' ise Hint kökenli bir kelimedir, Türkçe karşılığı 'dalgalı' anlamına gelmektedir (Resim 4). Hint kültürünün geleneksel kadın giysi formu olan 'sari', 'turban'ya da 'şal' olarak kullanılmaktadır. Geleneksel Hint tekstili olan *Leherialar* pamuk ya da ipekten düz, diagonal çizgi efektli ve çok renkli kumaşlardır. Hindistan'ın Rajasthani bölgesinin Nathadwara, Jodphur, Jaipur köylerinde geleneksel bağlama-boyama rezerve yöntemi ile üretilmektedir.

Leheria uygulanacak kumaşın boyu ya da eni boyunca rulo haline getirilir ve mukavemeti yüksek bir iplikle sıkıca bağlanır. Boyama işlemi en açık renkten başlanarak yapılır. Her bir boyama işleminden sonra bağlama işlemi, istenilen renk sayısına göre tekrar edilerek boyama işlemi gerçekleştirilir (Gillow ve Sentance, 2004: 93).

1.1.2 Plangi

'Plangi', bağlama boyama rezerve tekniğinin Endonezya dilindeki ismidir. Kelime karşılığı olarak çok renkli gök kuşağı anlamına gelmektedir. Bu teknik ile temel olarak halka efekti elde edilmektedir. Ancak ulaşılan kaynaklarda uygulama yöntemi bakımından iki yöntemden bahsedilmektedir. J. Gillow'un *Traditional Indonesian Textiles* adlı kitabında bu tekniğin iki farklı yöntemle uygulandığından söz edilmektedir. Bunlardan ilki, temel bağlama boyama halka efektidir.



Resim 5. Plangi Tekniğinin Uygulama Aşamaları.

Diğeri ise küçük çakıl taşlarının, belirlenen desene göre kumaş yüzeyine bağlanarak rezerve edilmesi ve boyanması işlemidir (Resim 5). J. Wilson *Classic and Modern Fabric* adlı kitabında ise plangi tekniğini, sadece küçük suya dayanıklı objelerin kumaş yüzeyinde bağlanması ve daha sonra boyanması olarak tanımlamaktadır.

'Adire Oniko' Nijerya'da bağlama boyama rezerve yöntemidir. Uygulama açısından bu teknik, plangi tekniğiyle benzerlik göstermektedir. "Adire Onika tekniği hem bağlama boyama, hem de çeşitli küçük çakıl taşları ya da tohum gibi küçük cisimler bağlanarak uygulanmaktadır" (Gunner, 2006: 21).

1.1.3 Dikişli Rezerve (Stitch Resist)

Dikişli rezerve tekniği, el ya da teğel dikişi gibi farklı dikiş teknikleri kullanılarak, kumaşın sıkıştırılması, bağlanması ve boyanması işlemidir. Amaç dikişle rezerve edilen kumaşın iç kıvrımlarına boyarmaddenin girmesini önleyerek desenlendirilmesidir (Resim 6). Bu teknik ile farklı efektler elde etmek için dikiş makinesi gibi yardımcı aletler de kullanılabilir.



Resim 6. Dikişli Rezerve Uygulama Aşamaları.



Resim 7. Dikişli rezerve Tekniği Kamerun.

Endonezya'da 'Tritik' adını alan bu teknik, Nijerya'da 'Adire Alabera' olarak bilinmektedir. Dikişli rezerve tekniği Japonya, Endonezya ve Batı Afrika'da Senegal, Mali, Gambiya, Sierra Leone, Burkina Faso, Nijerya ve Kamerun'da yaygın şekilde (Resim 7) uygulanmaktadır (Gillow ve Sentance, 2004: 124).

Sumatra ve Java'da tritik uygulamalarında, genellikle çizgisel etkiler tercih edilmektedir. Adire alabera tekstilleri Nijerya, Gambiya ve Batı Afrika'nın diğer bölgelerinde geleneksel indigo boyama yöntemleriyle uygulanmaktadır.

Adire Alabera dikişli rezerve yönteminde genelde, adire oniko (bağlama- boyama tekniği Nijerya'da yerel adı) tekniğiyle oluşturulan ana zemin üzerine el dikiş ya da makine dikişi uygulayarak rezerve edilir ve kumaş boyanır. El dikişinde Afrika'ya özgü palmiye lifinden elde edilen rafya (raphia) iplikler kullanılmaktadır. Dikiş türü ise düz dikiş ya da teğel dikişidir (Gunner, 2006: 21).

1.1.4. Kenetleme Rezerve (Clamp Resist)

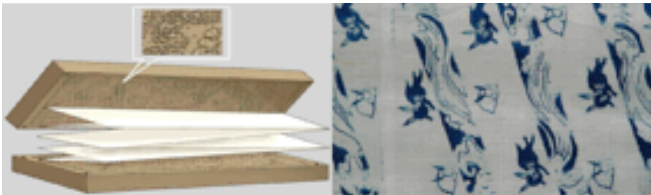
Kenetleme Rezerve tekniği uygulama süreci açısından en basit yöntem olarak kabul edilmektedir. Japon dilinde "itajame" olarak adlandırılmaktadır. 'Clamp' kelimesinin Türkçe karşılığı *kenetleme*, *mengeneyle sıkıştırma* anlamına gelmektedir. Bu teknik, diğer fiziksel rezerve tekniklerinin tersine kumaş yüzeyinde herhangi bir fiziksel işlem uygulanmamasıdır. Sadece kumaş sıkıştırılarak boyama işlemi yapılmaktadır. Çin ve Japonya'da geleneksel

rezerve boyama tekstiller olarak yüzyıllardır yaygın olarak kullanılmaktadır. Uygulama prensibi ise, kumaş sistematik bir şekilde iki ya da daha fazla olmak üzere aynı yöne katlanır. Katma işleminin düzgün yapılması için ütü kullanılmalıdır. Katlanan kumaş daha sonra iki tahta blok arasına mengene yardımıyla sıkıştırılarak boya banyosuna daldırılır. Son aşamada mengeneyle sıkıştırılan ahşap kalıplar açılır (Resim 8). “Kumaş yüzeyinde kullanılan ahşap bloğun formuna, katlama şekline ve yönüne göre birbirini takip eden, birbiri içerisine geçmiş yumuşak kenarlı geometrik efektler elde edilir” (Wells, 2013: 79).



Resim 8. Clamp Tekniğinin Uygulama Aşamaları.

Clamp rezerve tekniği kapsamında uygulanan ikinci yöntem ise, Japon dilinde ‘Kyokechi’ ve Çin dilinde ‘Jia xie’ olarak adlandırılmaktadır. Bu yöntemde temel işlem uygulama süreci clamp rezerve- itajeme ile aynıdır. Ancak bu yöntemde kullanılan ahşap kalıpların üzeri desenlendirilir. (Resim 9) Bu kalıplara desen, ahşap kalıp baskıcılığında kullanılan kalıplar gibi rölyef şeklinde oyularak hazırlanmaktadır. Kumaş katlanarak desene göre iç yüzeyi oyulmuş iki ahşap blok arasına sıkıştırılarak boyama işlemi yapılır. Ahşap blokların iç yüzeyinde oyularak oluşturulan desenler, kumaş yüzeyine simetrik ve tekrar eden desenler olarak aktarılır.



Resim 9. Kyokechi Kalıp ve Kumaş Örneği.

Japonya’da Nara Dönemine ait (İ.S. 710-794) yüksek kalitedeki Kyokechi örnekleri olan Shosor-in

koleksiyonu korunarak günümüze kadar ulaşmıştır. 18. yüzyılın ortalarında Japonya’da bu yöntem iki yola üretilmeye başlanmıştır. İpek kumaş ve doğal boya bitkisi olan safran kullanılarak yapılanlara ‘Beni-itajame’, pamuklu kumaş ve indigo bitkisi ile uygulananlara ise ‘Ai-İtajame’ denilmektedir (Hiroshi, 2014: 164).

1.1.5. Shibori

Shibori sözcüğü Japon dilinde *bükme*, *sıkıştırmak* anlamına gelmektedir. Kumaş yüzeyini sıkıştırma, bükme, ilmikleme, katlama, pililime, gibi rezerve boyama tekniklerinden (resist dyeing) biri ya da birkaçı bir arada kullanılarak uygulanan üç boyutlu kumaş desenlendirme yöntemidir.

Shiborinin temel uygulama metodları, fiziksel yolla uygulanan temel rezerve boyama tekniklerinden oluşmaktadır. İlk uygulama metodu, bağlama-boyama rezerve tekniği (Resim 10-11). ‘Shibori Kanoko’, ikinci metod ise ‘Komasu Shibori’, dikiş tekniği, üçüncü grupta yer alan ‘Arashi’ sarma ve sıkıştırma yöntemiyle kumaşın pililendirilerek renklendirilmesi ve desenlendirilmesi tekniğidir. Geleneksel olarak Shibori denilen iki yüzden fazla rezerve boyama tekniği vardır.



Resim 10. Shibori Örneği.

Shibori rezerve yönteminin diğer fiziksel rezerve boyama tekniklerinden farkı, fiziksel rezerve tekniğiyle uygulanan kumaş iki boyutludur. Ancak shibori fiziksel işlemler (bağlama, düğümleme, ilmikleme, sıkıştırma, bükme vb....) ve renklendirme işleminden sonra kumaşa

ısı fiksajı uygulanarak üç boyutlu heykelsi görünüm kazandırılmaktadır.

Memory on Cloths, Shibori Now kitabının yazarı ve Shibori Network organizasyonunun başkanı Yoshiko Iwamoto Wada, Shibori tekstillerin tarihsel süreç içerisinde kültürel ve estetik anlamda büyük değişimlere uğradığını belirtmektedir. Wada (2002: 37), bağlama-boyama rezerv tekniklerinin Japon dilinde ‘Yuhata’ olduğunu ifade etmektedir. Bağlama boyama yöntemiyle üretilen tekstillerin İ.S. 3. yüzyılda olduğunu, ancak bu tekstillerin yaygın olarak kullanımının İ.S. 6. yüzyıla tarihlendiğini ifade etmektedir. Özellikle Hein Dönemi boyunca (İ.S. 794- 1191) shibori tekniği ile üretilmiş giysiler üst tabaka kadınları tarafından giyilmiştir. 10. yüzyıldan itibaren askerler ve orta tabaka halk tarafından yaygın olarak kullanılmış ve özellikle ipek shibori imparatorluk tarafından lüks tüketim olarak vergilendirilmiş, eski kayıtlarda yer almıştır (Wada, 2002: 37).



Resim 11. Shibori Örneği.

Shibori tekniği ile üretilmiş tekstillerin 15- 18. yüzyıllar arasında, özellikle Buda tapınaklarında yaygın olarak kullanıldığı bilinmektedir. *Memory on Cloths, Shibori Now* adlı kitabında Wada, *Tsujigananna* ismiyle adlandırılan bir grup shibori tekstillerinin Buda tapınaklarında dini seremonilerinde yaygın olarak kullanıldığını belirtmektedir. Bu özel dinsel amaçlı tekstiller, farklı rezerv teknikleri, fırça tekniği ile boyama, nakış ve stencil uygulama tekniklerinin farklı kombinasyonlarından oluştuğunu ifade etmektedir.

1.1.6. İkat

İkat, atkı ya da çözgü ipliklerinin rezerve boyama yöntemiyle boyanması ve (rezerve edilmiş ipliklerin) daha sonra dokunmasıyla yapılan rezerv tekniğidir. İkat dokumalar, ipek ve pamuk iplikten bez ayağı, saten, kırık dimi ile dokunmaktadır. Bu geleneksel dokuma, Güney Doğu Asya ve Orta- Güney Amerika’da yaygın olarak dokunmuş ve farklı isimlerle tanımlanmıştır: ‘Japonya’daki örneklerine ‘Kasuri’, Tayland’dakilere ‘Mudmee’ ya da ‘Matme’, Hindistan’dakilere ise ‘Patola’ denilmektedir. ‘İkat’ kelimesi Malay-Endonezya dilinde ‘bağlama’ anlamına gelen ‘Mengikat’ kelimesinden türetilmiştir. Bilinen en eski örnekleri İ.S. 7-8. yüzyıla tarihlenmektedir’ (Wilson, 2013: 131).

Bu teknikte iki yöntem ile rezerv tekniği uygulanmaktadır. Bunlardan ilki, hazırlanan çözgü ya da atkılar belirlenen desene göre, bağlama boyama tekniği (tie-dye) ile bağlanarak hazırlanır (Resim 12) ve boyama işlemi yapılır. İkincisi ise, yine planlanan desene göre çözgü veya atkı ipliklerin üzeri doğal bir rezerv maddesi ile kapama işlemi yapılır ve boyanır. Daha sonra iplikler üzerindeki rezerv maddesi arındırılarak dokunur. İkat’ların en karakteristik özelliği, bağlama boyama işlemiyle hazırlanan atkı ve çözgü ipliklerinin oluşturduğu birbiri içine giren renk geçişidir. İkat dokumalarda geleneksel olarak ipliklerin cinsi ve bağlama işlemi uygulanan coğrafi bölgeye göre değişiklik gösterse de genellikle palmye, bambu lifi kullanılmaktadır. Ancak son yıllarda sentetik esaslı malzemeler kullanılmaya başlanmıştır.



Resim 12. Desen planına göre çözgü ipliklerinin rezerv edilmesi ve boyanarak hazırlanması.

Çözüğü ikatı, atkı ikatı ve hem çözüğü hem de atkı da uygulanan çift ikat (double ikat) olmak üzere üç çeşit ikat tekniği bulunmaktadır:

Çözüğü iplikleri boyanarak, çözüğü desenli olan ikat kumaşlar, yani ‘çözüğü ikatı’: Atkılarını tek renktir. Kumaş çözüğünün baskın olduğu bir örgü ile dokunur. Atkı iplikleri boyanarak atkısı desenli olan ikat kumaşlar (Resim 13), yani ‘Atkı ikatı’: çözüğüler tek renktir. Atkının baskın olduğu bir örgü ile dokunmuşlardır. En iyi örneklerine Endonezya’da rastlanmıştır. Hem çözüğü, hem de atkı iplikleri boyanarak elde edilen ikat diğerlerine göre daha zordur. Endonezya’da ve Japonya’da örnekler verilmiştir (Atalayer, 1997: 309).



Resim 13. Atkı İkat Örneği, 166 x 132 cm.

1.2. Doğal Maddelerle Kapatma İşlemi Uygulanarak Yapılan Rezerve Boyama Teknikleri

Doğal maddelerle kapatma işlemi uygulanarak yapılan rezerve boyama teknikleri, iplik ya da kumaş yüzeyinde uygulanacak desene göre belirlenen alanları, doğal maddelerle yani; bir rezerve maddesi ile kapatma işlemi uygulandıktan sonra boyama yapılan tekniklerdir. Rezerve maddesi kumaş yüzeyinde uygulanan bölgenin boya almasını engellemektedir. Rezerve maddesi olarak su geçirmeyen, neme direnç gösteren doğal kökenli maddeler kullanılmaktadır. En çok bilinen ve kullanılan rezerve maddesi, bal mumu, kil, reçine, çeşitli bitkisel kökenli macunlar ve mısır, buğday, pirinç nişastalarıdır.

Bu teknikler, dünyanın farklı coğrafyalarında yaygın olarak geleneksel yöntemlerle yüzyıllardır varlığını sürdürmektedir ve uygulandığı coğrafyaya göre kullanılan

rezerve maddeleri, uygulama aletleri ve boyama yöntemleri farklılık taşımaktadır. Kapatma işlemi uygulayarak yapılan bu yöntem, kullanılan doğal rezerve kaynağına göre farklı uygulama süreçleri ve yöntemlerine sahiptir. Temel olarak iki gruba ayrılmaktadır. Bunlar: balmumu ile rezerve “Batik” (wax-resist) ve nişasta ile rezerve (rice resist-starch resist) ‘Tsutsugaki ve Adire Eleko’ dir. Ayrıca, kumaş yüzeyinde, doğal kökenli rezerve maddesi kullanılarak lokal bir alanı baskı yöntemleriyle desenlendirme teknikleri de bulunmaktadır. Bu rezerve baskı teknikleri ahşap, metal kalıp, stencil kalıp ve şablonlar baskıdır. Rezerve baskı yöntemleri baskı tekniği işlem ve sürecini kapsadığı için makale kapsamında yer verilmeyecektir.

1.2.1. Batik (Wax Resist)

Batik, Batı Afrika, Uzak Doğu, Çin, Malezya, Hindistan, Türkmenistan, Endonezya, Java ve Takım Adalar hatta Peru, Güney Amerika gibi çok geniş bir coğrafyada yüzyıllar boyunca geleneksel tekstil ürünü olarak uygulanmıştır.

Batik ile ilgili ilk arkeolojik bulgular Doğu Türk Stepleri Kansu Bölgesi’nde bulunmuştur. Batik tekniğinin büyük bir olasılıkla İ.Ö. 618–906 Çin Tang Hanedanlığı Dönemi’nde göçler ve ticaret yoluyla yayıldığı düşünülmektedir (Harris, 1993: 39).

Batik bu bölgelerde birbirinden bağımsız olarak gelişmiş ancak kıtalar ve ülkeler arası kültürel etkileşim sonucunda her bölgede farklı ifade yolu bulmuştur. Batik; başlangıçta özellikle Endonezya ve Java ‘da dinsel mistik değerler taşıyan kraliyet ailesi mensuplarına özgü bir yöntem olmuştur. Batik kumaşlara sembolik anlamlar yüklenerek, dinsel ve törensel kıyafetlerde kullanılmıştır. Böylece batik kumaşlar, dinsel ve kültürel değerlerin en önemli ifade aracı olmuş ve bir tekstil geleneği yaratmıştır.

Geleneksel tekstil teknikleri içerisinde yer alan batik doğal maddelerle kapatma işlemi uygulanarak yapılan bir rezerve boyama yöntemidir. Bu yöntemde amaç, kumaş yüzeyinde boya alması istenmeyen bölgelerin balmumu parafin ve reçineden oluşan rezerve maddesi ile kapatılarak boya alımının engellenmesi işlemidir.



Resim 14. Canting Aleti ile Batik Yapım İşlemi ve Batik Örneği-Endonezya.

Batik tekniğinde, rezerve maddesi olarak kullanılan balmumu, reçine ve parafın oranının 1/2 olması önerilmektedir. Ancak kumaş yüzeyinde kırılmaların ve mermerimsi görüntülerin fazla olması isteniyorsa parafın oranının artırılması gerekmektedir. Rezerve maddesi bir ısıtıcı yardımıyla eriyik haline getirilir. Batik tekniğinde uygulanacak desen üzerinde en açık renkten başlayarak boya alması istenmeyen bölgeler rezerve maddesi ile kapanarak boyama yapılır. Bu kapatma işlemi desende yer alan her renk için tekrarlanır ve boyama yapılır.

Batığın en büyük özelliği, kapatıcı maddenin boya banyosuna batırılması sırasında kırılması ile ortaya çıkan çatlaklardan sızan boyanın renkler üzerinde mermerimsi bir görünüm meydana getirmesidir. İşte bu özellik nedeniyle her çalışma kendine özgüdür. Kompozisyon ve renkler aynı olsa da aynı şekilde kırılma imkansız olduğundan her parça ayrı bir orijinal desen olmaktadır (Yağan Şahin, 1978: 12).

Boyama işleminden sonra her bir renk için uygulanan rezerve maddesi eritilerek kumaş üzerinden uzaklaştırılır. Bu işlem ile rezerve maddesi kumaş üzerinden kaynatılarak, ütüyerek ya da bir takım yağ eritici kimyasal maddeler yardımıyla uzaklaştırılabilir. Batik uygulamalarında rezerve maddesini kumaşa aktarmak için ‘Canting’ adı verilen bir alet kullanılmaktadır (Resim 14). Canting aletiyle uygulanmış mükemmel çizimli batik uygulamaları Java dilinde ‘Tulis’ olarak adlandırılır ve *yazmak* anlamına gelmektedir.



Resim 15. Canting ve Cap Aleti.

Canting, küçük bakır bir hazne ve bu hazneye bağlı bir bambu çubuktan oluşmaktadır. Küçük bakır haznenin içine erimiş rezerve maddesiyle doldurulur. Bakır haznenin alt tarafında bir boşluk bulunur (Resim 15). “Çeşitli incelik ve kalınlıkta çizgiler çizmeyi sağlayan bu uçlar bu boşluğa monte edilir. Haznenin içinden geçen rezerve maddesi uçlar sayesinde kumaş üzerine aktarılır” (Roojen, 1993: 27).

1.2.2. Kolalı Rezerve Tekniği (Starch Resist)

Kolalı rezerve tekniği, Nijerya ve Japonya da en yaygın kullanım alanı bulunduğu ülkelerdir. Her iki ülkede kolalı rezerve tekniğinde geleneksel indigo boyamacılığı yapılmaktadır. Rezerve maddesi olarak genellikle mısır, buğday ya da pirinç nişastası kullanılmaktadır. Antik dönemden beri uygulanan kolalı rezerve tekniğinde uygulanan bölgenin coğrafi konumuna göre pirinç veya mısır unu gibi kullanılan madde de farklılık göstermektedir. Örneğin, Japonya’da pirinç nişastası, Nijerya’da manyok adı verilen bir bitkinin kök kısmından elde edilen nişastası kullanılmaktadır. Nişastanın içersine çeşitli yöresel doğal kıvamlaştırıcı maddeler eklenerek macun kıvamına getirilerek rezerve maddesi hazırlanır. Kumaş yüzeyinde planlanan desene göre, kolalı rezerve maddesi ile kapatılarak boyama işlemi yapılır.

1.2.3. Adire Eleko

Nijerya’nın Yoruba Bölgesi, ‘Adire Eleko’ adı verilen geleneksel kolalı rezerve tekniğiyle üretilmiş tekstillerle ünlenmiştir. Adire Eleko tekstiller, Batı Afrika’da oldukça

bilinmekle beraber, canlı tasarımları sayesinde popüler olmuştur. Adire eleko tekstillerinin en belirgin karakteristiği indigo boyalı ve hayvansal figürlü olmalarıdır. Özellikle kuş motifleri ve günlük hayata ait motifler kullanılmaktadır

Bu tekstillerin uygulama prensibi, macun kıvamında bir rezerve maddesiyle kumaş yüzeyinin tasarıma göre lokal olarak kapatılmasıyla desenlendirilen indigo boyalı kumaşlardır. Adire Eleko, rezerve maddesi olarak içerisinde nişasta içeren 'manyok' (Cassava) adı verilen bir bitkinin kökleri kullanılmaktadır. Kullanılan rezerve maddesi 'lafun' ya da 'eko' olarak adlandırılmaktadır. Manyok nişastası ya da unun içersine alimunyum sülfat, bakır sülfat karıştırılarak kaynatılarak hazırlanır. Bu rezerve tekniğinin uygulanma yönteminde boyanacak kumaş karelere bölünür ve desenler her bir kare içerisinde oluşturulur (Resim 16). Elde edilen rezerve maddesi bir tarak yardımı ile serbest çizimle kumaş yüzeyine aktarılır. Geleneksel ilkel boyama araçları olarak küçük tavuk tüyleri, çubuklar veya hurma yaprağı kullanılmaktadır. Üzeri rezerve maddesiyle kapatılarak oluşturulan kumaş dış mekanda güneş altında kurutulur. Daha sonra kumaş, rezerve maddesinden yıkanarak arındırılır.



Resim 16. Adire Eleko.

Yoruba bölgesindeki indigo boyamalarda koyu mavi yerine, yani indigonun en koyu tonu lacivert-beyaz kontrastındansa soluk mavi görünüm tercih edilmektedir. Bunun nedeni, rezerve maddesinin kumaşa balmumu kadar işlememesi böylece indigonun kumaşın rezerve edilmiş bölgelerinin tam tersini boyaması ve rezerve maddesi uzaklaştırıldığında soluk mavi görünümü vermesidir. Maviye mavi etkisi, genel olarak rezerve maddesinin arındırılmasının ardından adire kumaşının indigoya son bir kez batırılması ile arttırılmaktadır.

1.2.4. Tsutsugaki

Tsutsugaki, geleneksel Japon doğal maddelerle kapatma işlemi uygulanarak yapılan bir rezerve boyama yöntemidir. Rezerve maddesi olarak pirinç nişastası kullanılmaktadır. Bu yöntemde amaç, batik tekniğinde olduğu gibi kumaş yüzeyinde boya alması istenmeyen bölgelerin rezerve maddesi ile kapatılarak boya alımının engellenmesidir. Bu geleneksel tekstillerin tasarım özellikleri, sade, yalın, yumuşak kenarlı basit desenlerdir ve indigo boyalı figüratif uğur semboller kullanılmaktadır (Resim 17). *Tsutsugaki* uygulanma yöntemi açısından batik ile benzerlik göstermektedir. Bu teknikte batikte kullanılan rezerve maddesi balmumu yerine buğday kepeği, pirinç nişastası ve sönmüş kireçten (Kalsiyum Hidroksit) yapılmış bir rezerve maddesi kullanılmaktadır.



Resim 17. Tsutsugaki Örneği.

Kumaş yüzeyine yapılması planlanan desen ‘tsusu’ adı verilen konik biçiminde tüpün içersine, (Resim 18) pirinç nişastasından oluşan rezerve maddesi doldurularak kumaşın her iki yüzeyine uygulanır. Bu aletin uç kısmında metal bir başlık bulunmaktadır ve bu başlıkların çeşitli incelikte türleri mevcuttur, diğer ucunda ise kağıttan bir huni bulunmaktadır. İşlem sırasında huni rezerve maddesiyle doldurulur ve huni sıkıştırılarak metal başlıktan kontrollü bir şekilde çıkması sağlanarak kumaş yüzeyindeki tüm desen kapatılır. Daha sonra kumaş yüzeyindeki rezerve edilmiş desenin üzerine kum ya da talaş serpererek rezerve maddesinin nemini alması ve kuruması sağlanır.



Resim 18. Tsusu Aleti.

Boyama işlemine geçmeden önce soya fasulyesi ve sönmüş kireçten (Kalsiyum Hidroksit) oluşan bir eriyik hazırlanır yumuşak bir fırça yardımıyla kumaş yüzeyine sürülür. Bu işlemin amacı; kumaş yüzeyindeki rezerve maddesinin dayanıklılığını artırmak ve boyama işlemi sırasında boya pigmentlerinin rezerve maddesi altından sızmasını, yayılmasını önlemektir. Bu işlemden sonra boyama işlemi yapılır, kuruması beklenerek kumaş yüzeyindeki rezerve maddelerinden arındırılır (Murashima, 1993: 45).

2. Geleneksel Rezerve Boyalı Tekstillerin Kullanım Alanlarındaki Değişim

Detaylı bir şekilde aktarılan tekstil rezerve boyama teknikleri ve desenleri günümüzde yerel geleneksel yapılarından uzaklaşarak modern tekstil tasarımı ve üretimi süreçlerine dahil olmuşlardır. Çünkü desen özellikleri, renkleri, görünümleri ve bazen de boyutlu kumaş yapıları nedeniyle ilgi odağı olmuştur. 1970’li yıllarda modernleşen şehir yaşamına dahil olan üniversiteli gençliğin ve hippie gibi belli dönemlerin, hareketlerin simgeleri olmuşlardır. Rezerve boyalı tekstiller geleneksel kullanımlarından uzaklaşarak yeni yaşam tarzlarını, yeni moda akımlarını yaratmıştır. Bu dönemleri inceleyen araştırmacılar rezerve boyalı tekstilleri aynı zamanda etnik (moda) tekstiller sınıfında da değerlendirmişlerdir.

Bağlama boyama, batik, ikat gibi rezerve boyalı tekstiller 1960’lı yıllarının ortalarında Amerikan’da ortaya çıkan ve kısa sürede tüm dünyayı saran hippie akımı ve 1970 kuşağının simgesi haline gelmiştir. Hippiler, savaşa, ırkçılığa karşı duruşları ile sorunların hoşgörüsüyle, karşılıklı anlayışla çözümlenebileceğini savunmuşlardır. 1960-70 kuşağı gençliğinin kendini bulma, dünyayı keşfetme ve alternatif yaşam stili bulma arzusu ile Meksika, Hindistan, Afganistan, Endonezya ve Afrika gibi etnik kültürlerle büyük ilgi duymuşlar ve bu bölgelere seyahat etmeye başlamışlardır. Büyük bir kısmı barış gönüllüsü olarak az gelişmiş bölgelere yardım amaçlı gitmiş ve bulunduğu coğrafyanın geleneksel sanatlarıyla ilgilenerken yeni kuşaklara aktarılmasında aktif rol oynamışlardır. “Bu gençler, bağlama- boyama, batik ve diğer tekstil sanatlarına artan ilgileri farklı ülkelere seyahat etmelerine neden olmuştur. Asya’nın zengin tekstil kültürüyle büyülenip kendileri de benzerlerini yaratmaya çalışmışlar, özellikle bağlama- boyama tekniği 1960’ların kültürel ikonu haline gelmiştir” (Wada, 2002: 8).

Yüzyıllar boyunca farklı kültürlerde uygulanmış bu teknikler, uygulandığı kültürün simgesel, mistik anlamlarını taşıyan törensel giysiler ya da kullanıldığı kültürün özgün, folklorik kostümlerinden uzaklaşarak eteklere, bluzlara, saç aksesuarlarına ve çantalara

dönüşmüşlerdir. Bu dönüşüm sürecinde gelişen teknolojik imkanların varlığı yadsınamaz. Çünkü sanayi devrimi sonrasında, sentetik boyarmaddelerin keşfi ve makineleşme ile hızlı ve seri üretim biçimine geçen tekstil endüstrisinde benzer görünümde ama daha hızlı işlem aşamalarına sahip (boya baskı ve bitim işlemleri) yöntemleri kullanarak rezerve boyalı tekstillere benzeyen kumaşlar uygulamışlardır. Geleneksel üretim yöntemleri yoğun emek gerektiren işlem aşamaları nedeniyle küçük yerel uygulamalar kapsamında sınırlı kalmıştır.

2.1. Rezerve Boyalı Tekstillerin Değişim Sürecinde Rol Alan Tasarımcılar ve Faaliyetler

Bu kumaşların araştırmacılar tarafından etnik moda kumaşlar sınıfında değerlendirilmesinin bir nedeni de tasarımcı, sanatçı ve eğitmen kişilerin geleneksel kumaşlara ilgi duymasıdır. Bu ilgi ünlü kişilerin tasarımlarına, sanat eserlerine taşınmış ve geniş kitlelerde farkındalığı arttırmıştır. Özellikle Amerika’da çok uygun bir gelişme sahası bulan tekstil tasarımı ve sanatı için bu kumaşlar önemli ölçüde zengin bir renk, desen ve doku paleti sunmuştur.

Seyahat etme imkanlarının artması bu araştırmaları büyük ölçüde desteklemiştir. Az gelişmiş ülkelere seyahat eden genç jenerasyon arasında Anna Lisa Headstrom, Yoshika Wada, Marla Weinhoff gibi uluslararası düzeyde tanınan tasarımcı, lif sanatçısı, eğitmen kişiler de bulunmaktaydı. Örneğin, Yoshika Iwamoto Wada, UC Berkeley’s Üniversitesi, Görsel Tasarım Bölümü’ne, Japonya’dan burslu öğrenci olarak gelmiştir. “1975-1992 yılları arasında Wada, Japon geleneksel Shibori rezerve boyama tekniğini tanıtılmasında büyük rol oynamıştır. Wada, Japonya’da bulunan el sanatları merkezlerinde pek çok atölye çalışması düzenleyerek bu sanatın tanıtılmasında öncü rol oynamıştır” (Stevens,Wada, 1996: 85). Ayrıca, UC Berkeley’s Üniversitesi, Görsel Tasarım Bölüm Başkanı, Ed Rosscach, Hindistan ile değişim programı düzenleyerek, Hindistan boyama geleneklerini, rezerve boyama teknikleri bilgi ve birikimini, yüzey tasarımı alanına taşımışlardır.

Jack Lenor Larsen’in, *The Dyer’s Art: İkat, Batik, Pangı* isimli kitabı, rezerve boyama tekniklerinin

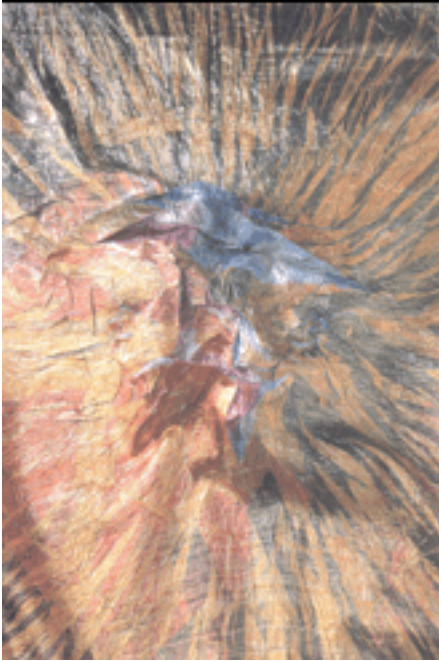
yaygınlaşmasında, tanıtılmasında bir alt yapı oluşturarak uluslararası düzeyde benimsenmesine sebep oluşturmuştur. Geleneksel teknikleri kullanarak, yaratıcı deneysel keşifler sürecini başlatmış, bilimsel ve sanatsal anlamda geniş kitlelere ulaşarak büyük bir katkı sağlamıştır. Ayrıca Larsen’in bu eseri Amerika’da İngilizce olarak yayımlanması, bu tekniklerin dünya çapında yaygınlaşmasını desteklemiştir. Çünkü söz konusu tekniklerin her kültürde bir boyama tekniği, geleneği ve yerel ismi olduğu düşünülürse, bu eserlerin evrensel dil olan İngilizce’de yazılmış olması bilginin geniş kitlelere ulaşması, tanıtılması, yaygınlaştırılması ve bilgi alışverişinin sağlanması açısından dev bir adım olmuştur.

1975 yılında Fiberswork Textile Art Center, Berkeley Kaliforniya’da Yoshika Iwamoto Wada ve Donna Larsen öncülüğünde, tekstil sanatçılarına shibori ve bağlama boyama rezerve teknikleriyle atölye çalışmalarına başlanmıştır. Bu tekniklerin, deneysel yaratıcı süreçleri geniş kitlelerle paylaşılarak deneyimlenmiştir. Atölye çalışmalarının ilk kez düzenleniyor olması boyama ve shibori tekniklerinin yaygınlaşması açısından büyük önem taşımaktadır. Yoshika I. Wada, Marry Kellogg Rice ve Jane Barton birbirleriyle, bu atölye çalışmaları sırasında tanışmışlardır. Shibori organizasyonlarında o zaman öğrenci veya tasarımcı statüsünde olan bu sanatçılar, yapmış oldukları bilimsel ve sanatsal uygulamalarla bu alanda uzmanlaşmak isteyen, öğrenci, tasarımcı, zanaatkar ve sanatçıya ilham kaynağı olmuştur. “1976 yılında American Craft Museum’da Jack Lenor Larsen’in *The Dyer’s Art: İkat, Batik, Pangı* isimli kitabıyla aynı ismi taşıyan sergi büyük önem taşımaktadır. Bu sergide çalışması olan sanatçılar rezerve tekniklerini kullanarak kendi kültürlerine ait rezerve boyama geleneklerini yansıtmışlardır” (Stevens,Wada,1996: 90).

1960 ve 1970’li yıllar tekstil sanatlarının yeni bir form olarak lif sanatı kapsamında kabul edildiği en parlak dönemlerden biridir. Lif sanatına artan ilgi, sadece dokuma sanatına değil aynı zamanda boyama teknikleri ve uygulamalarına olmuştur. Bu gelişim sürecinde 1972 yılında “The Handweaver Guild of America’, 1976 yılında ‘Surface Design Associaton’ (SDA), 1990 yılında ‘European

Textile Network'ün (ETN) kurulmasında itici bir güç olmuştur. 'Surface Design Associaton' ve European Textile Network'ün en önemli misyonu, geleneksel el tekniklerinin endüstriyel anlamda çözümlenmesi ve irdelenmesidir" (Wada, 2002: 49). Faaliyetlerini günümüzde de sürdüren bu organizasyonlar, tekstil tasarımı ve sanatları kapsamında tekstil tekniklerinin gelişmesi, yaygınlaşması, için uluslar arası düzeyde sanatsal bilimsel etkinlikler, sergiler, atölye çalışmaları, sempozyumlar düzenlemiştir.

Miyake, Yamamoto, Kawakuba, Watanabe ve Hishinuma gibi çağdaş Japon tasarımcılar geleneksel rezerve ve shibori tekniklerini deneysel yaratıcı uygulamalarla ileri teknoloji tekniklerle birleştirerek bu alanda düzenlenen bilimsel ve sanatsal organizasyonlara büyük katkı sağlamışlardır. Aslında birer moda tasarımcısı olan bu kişiler kendi özgün kumaşlarını yaratmak istemeleri sonucunda kumaş tasarımcıları ile işbirliği yapmışlardır. 1980'li yıllarda ünlü kumaş tasarımcıları Junichi Arai ve Reiko Sudo Miyake, Kawakuba, Watanabe gibi moda tasarımcıları ile birlikte rezerve boyama gibi eski tekniklerle yeni kumaşlar tasarlamışlardır (Resim 19).



Resim 19. Jun'ichi Arai, Fiziksel Rezerve ve Heat-Transfer Tekniği.

İlki 1992 yılında Japonya'da (Nogaya) düzenlenen (ISS) Uluslararası Shibori Sempozyumu, World Shibori Network aracılığıyla dünya çapında shibori ve rezerve boyama teknikleri ilgilenen akademisyen, sanatçı, tasarımcı, zanaatkar hatta özel ve tüzel kurum ve kuruluşlar, üniversiteler, enstitüler, yerel üretim merkezleriyle işbirliğine girilerek bilgi alışverişinde bulunulmuştur. Shibori ve geleneksel rezerve teknikleri doğal boyama ve yerel uygulamalarının araştırılması ve uluslar arası platformda atölye çalışmaları, sergiler ve bilimsel sunumlar yapılmıştır. ISS uluslar arası platformda 24 yıldır bu bilimsel ve sanatsal bilgi alışverişe dayalı sempozyumlarını sürdürmektedir. Bu sempozyumlar, Hindistan, Şili, İngiltere, Fransa, ve Tokyo gibi neredeyse her kıtada yer almış ve etkisini yaymıştır 10. Uluslararası Shibori sempozyumu bu yıl ise 2016 yılında Meksika'da düzenlenmiştir.

Günümüzde rezerve teknikleri, her kültür de ifade ettiği etnik, geleneksel, sembolik mesajlarının yanı sıra karışık tekniklerin (mix media) bir arada kullanıldığı ya da yüksek teknolojinin sağladığı olanaklarla birleştirilerek tekstil sanatları sergilerinde iki boyuttan üç boyuta varan düzenlemeler ya da iç mekan, giyilebilir sanat alanında tasarımcıların ve tekstil lif sanatçılarının çalışmalarında ifade yolu bulmaktadır.

Sonuç

Bu makalede, yüzyıllar boyunca farklı kıtalarda birbirinden bağımsız olarak uygulanan rezerve boyalı tekstillerinin, geleneksel uygulama süreçleri ve kapsamlı üretim prensipleri ayrıntılı bir şekilde aktarılmıştır. Geniş uygulama alanına sahip bu teknikler farklı kültürlerde farklı coğrafyalarda uygulanmış, uygulama yöntemi açısından sadece yöresel farklılıklar taşımakta olup temel de birbirleriyle benzerlikler taşıdığı vurgulanmıştır. Bu tekniklerin geleneksel el sanatı niteliğinde olması sebebiyle, rezerve tekniklerinin kültürel, etnik ve simgesel anlamları ön plana çıkmıştır. 1960- 1970 yıllarda gençlik hareketleri sürecinde bağlama boyama, batik, ikat gibi rezerve teknikleri hippilerin simgesi olmuştur. Bununla birlikte bu geleneksel tekstiller, 1960 ve 1970 yıllarda

Amerika’da tekstil tekniklerinin tekstil sanatlarına doğru başlayan değişiminin temel konuları arasında yer almıştır. Bu dönemlerde gerçekleşen bilimsel, sanatsal çalışmalar ve etkinlikler günümüz kumaş modasında ve endüstrisinde ayrıca tekstil sanatlarında büyük değişimlere sebep olmuştur.

Bu alana özgü önemli etkinliklerden biri Shibori sempozyumlarıdır. Yoshika Wada öncülüğünde kurulan Shibori Network vasıtasıyla düzenlenen bu sempozyumlar da sadece Japon rezerve boyama yöntemi olan shibori değil aynı zamanda rezerve boyama teknikleri bağlama boyama, batik, ikat vb. teknikleri hatta doğal boyama yöntemleri ve geleneksel tekstil tekniklerini kapsamaktadır. Bu tekniklerin antik dönem uygulamalarından, 21. yüzyılın deneyime dayalı yenilikçi, yaratıcı, yüksek teknoloji uygulama ve yöntemlerini malzeme, form, renk, teknik açılarından inceleyerek, gelenekten geleceğe gelişimi ve değişimini sağlamıştır. Böylelikle üretimi zor, zaman alan bu tekstillere benzeyen, etkilerde ve desenlerde kumaşların üretimi yeni teknolojik imkanlarla artmış, hızlanmıştır. El üretimi ve geleneksel üretim yöntemlerinin giderek terk edildiği günümüz tekstil endüstrisinde, geleneksel rezerve boyalı tekstillerin özgünlüğünün kaybolmadan kültürel miras niteliğinde gelecek kuşaklara aktarılması ve yeni üretim teknolojilerine adapte edilmesi yukarıda bahsi geçen kuruluşlar ve etkinlikler adına önemli bir başarıdır.

Kaynakça

- Balfour, Jenny (2000). *Indigo*, London: British Museum Publication Ltd.
- Harris, Jennifer (1993). *5000 Years of Textiles*, London, British Museum Publication Ltd.
- Gardetti, Angel Miguel (2016). *Ethnic Fashion*, Singapur: Business Media ,Springer Science.
- Gibbon, K. F. & Hale A. (1997). *Ikat Silk of Central Asia*, London: Laurance King Publishing.
- Gillow, John & Barnard, Nicholas (1993). *Traditional Indian Textiles*, London: Thames&Hudson.

Gillow, John & Sentance, Bryan (2004). *A Visual Guide To Traditional Techniques World Textiles*, London: Thames Hudson.

Gittinger, Mattiebelle (2005). *Textile For This World and Beyond*, London: Scala Publisher.

Gunner, Janice (2006). *Shibori for Textile Artist*, London: Basford.

Kerlogue, Fiona (2004). *Batik Design Style&History*, London: Thames&Hudson. Murashima, Kumiko (1993). *Katazome Japanese Paste- Resist Dyeing For Contemporary Use*, USA: Lark Books.

Roojen P.V. (1993). *Batik Design*, Amsterdam: The Pepin Press.

Yağan Şahin, Yüksel (1978). *Türk El Dokumacılığı*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Stevens, Rebecca&Yoshika I., Wada (1996). *The Kimona Inspiration Art and Art to Wear America*, Washington DC.: Pomegranate Artbooks.

Wada, Yoshiko Iwamoto (2002). *Memory On Cloth Shibori Now*, New York: Kodansha International, Ltd.

Wada, Yoshiko Iwamoto; Kellog, Mary Rice; Barton, Jane (1999). *Shibori: The Inventive Art of Japanese Shaped Resist Dyeing*, New York: Kodansha International.

Wells, Kate (1997). “Fabric Dyeing Printing”, London, Conran Octopus Ltd.

Wilson Janet (2013),“ Classic and Modern Fabrics The complete Illustrated Sourcebook”, Holland, Thames&Hudson.

Sürelî Yayınlar

- Acar Sedef (2013) “Jack Lenor Larsen: İç Mekan Tekstili Tasarımında Bir Öncü” İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, Malatya, Cilt 3, Sayı 7
- Shapro Barbara (2015) “ The Ever Widening Vision of Yoshika Iwamoto Wada”, Surface Design , Journal, Surface Design Association, Summer/Fall,
- Yaşar Neslihan (2016) “Lif Sanatının Öncülerinden Ed Rossbach” İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, Malatya, Cilt 6, Sayı 14

Sempozyum

Atalayer Günay(1997) “Anadolu Dokumacılığında “İkat” Geleneği ve Çağdaş Bir Yaklaşım”, Türkiye’de El Sanatları Geleneği ve Çağdaş Sanatlar İçindeki Yeri”, Ankara,T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları :1861 Hagem Yayınları:237

Buckley Chris(2014) “İkat in Asia: An Overview”, China,.9. International Shibori Symposium

Wells Kate (2013). “Invent – Reinvent Itajame Digital Created Board Clamping”, Bangkok Thailand,The 2rd. International Textiles and Custome Congress.

Hiroshi, Ishizuka (2014). “Replication of Izumo Carved Board Clamp Resist Dyeing in Indigo”, China,.9. International Shibori Symposium.

İnternet Kaynakları

<http://www.bandcantiqes.com/items/6255/items6255store.html>(15.10.2016)

http://www.artbooks-shikosha.com/news/people/yoshioka_sachio.html(28.10.2016)
<http://www.powerhousemuseum.com/collection/database/?irn=371565#ixzhDRZ> (10.10.2016)

<http://clamp%20itajame%20batik/FULLTEXT01%20textile%20journal.pdf> (29.10.201)

Resimler Listesi

Resim 1. ‘Amarra’ Bağlama-Boyama Tekniği, Peru (Balfour,1998: 26).

Resim 2. Bağlama-Boyama Tekniği ile Örnekler (Fotoğraf: Gülcan Batur Ercivan, 2016).

Resim 3. Hindistan, ‘Bandhana’ Örneği (Gunner, 2006: 27) . Resim 4. Hindistan, ‘Leheria’ Örneği (Gillow & Barnard,1993: 31).

Resim 5. Plangi Tekniğinin Uygulama Aşamaları (Wells,2000:129).

Resim 6. Dikişli Rezerve Uygulama Aşamaları (Fotoğraf: Gülcan Batur Ercivan, 2016)

Resim 7. Dikişli rezerve Tekniği Cameron (Gillow&Sentence, 1999: 124).

Resim 8. Clamp Tekniğinin Uygulama Aşamaları (Wells, 2000: 129).

Resim 9. Kyokechi Kalıp ve kumaş Örneği (Hiroshi, 2014: 164).

Resim 10. Shibori Örneği (Gunner, 2006: 10).

Resim 11. Shibori Örneği (Gunner, 2006: 28).

Resim 12. Desen Planına Göre Çözgü İpliklerinin rezerve edilmesi ve boyanarak hazırlanması (Buckley, 2017: 88).

Resim 13. Atkı İkat Örneği, (Gibbon & Hale, 1997: 54).

Resim 14. Canting Aleti İle Batik Yapım İşlemi ve Batik Örneği – Endonezya.

Resim 15. Canting ve Cap Aleti (Gillow,1995: 39).

Resim16. Adire Eleko (<http://www.powerhousemuseum.com/collection/database> (10.10.2016)

Resim 17. Tsusu Aleti (<http://www.bandcantiqes.com/items/6255/items6255store.html> (15.10.2016)

Resim 18,Tsutsugaki Örneği (http://www.artbooksshikosha.com/news/people/yoshioka_sachio.html(28.10.20169)

Resim 19. Jun’ichi Arai , fiziksel rezerve ve heat – transfer tekniği (Wada, 2002: 48).

Halı ve Düz Dokumaların Koruma Uygulamalarında Belgelemenin Önemi ve Tasarımcının Rolü

Gonca KARAVAR*

Özet

Ülkemizde özellikle köyden kente göç ile başlayan süreçle birlikte, teknolojinin gelişmesi ve günlük yaşamda yaygın kullanım alanı bulması sonucu, toplumun yaşam standartları ve kullanılan eşyalar değişime uğramıştır. Bu değişim ile birlikte bir zamanlar halkın günlük kullanımı için ürettiği ürünler yavaş yavaş yerini seri üretilmeye bırakmaya başlamıştır. Dolayısıyla bir dönemin gelenek, görenek ve kültürünü yansıtan ürünler kaybolmaya yüz tutmuştur. Yaşanan bu değişim sürecinin sonucu olarak kayıt altına alma ve belgeleme çalışmaları gün geçtikçe önem kazanmaktadır. Bozulan, nitelik değiştiren ve yok olan koruma altına alınması gerekli halı ve düz dokumalar ile ilgili derlenen her türlü bilgi belgesel bir değere sahiptir. Belgeleme çalışmasının amacı, koruma kapsamına alınan kültür varlıklarıyla ilgili düzenli bir arşiv oluşturulmasını ve duruma ilişkin gerekli önlemlerin alınmasını sağlamaktır. Bu çalışmada hedeflenen, özellikle halı ve düz dokumaların kayıt altına alınmasının önemi, bu aşamada yapılması gereken işlemler ve bu süreçte tasarımcının rolünün, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü tarafından yapılan çalışmalar ve eğitim programlarında, koruma ve onarıma yönelik derslerde yapılan uygulamalar örneğinde tartışmaktır.

Anahtar Sözcükler: Koruma, Onarım, Restitüsyon, Belgeleme, Halı ve Düz Dokumalar.

Importance of Documentation in Carpets and Rugs Conservation and Designer's Role

Abstract

In our country, particularly along rural-urban migration process, starting with the technology development and space to find widespread use in everyday life, the society has undergone change in living standards and used items. This change produces products for daily use as people slowly started to leave the location of the serial productions. Therefore, a period of customs, traditions and products that reflect the culture kept disappearing. As a result of this change in the process of recording and documentation is becoming increasingly important. All kinds of information collected about the deteriorated and corrupted carpets which must be has a documentary value. The purpose of documentation, from the scope of protection of cultural assets and the creation of an archive of the situation regularly to ensure necessary measures are taken. In this article, it is discussed the importance of taking under the carpet and plain fabrics record, process, that needs to be done at this stage, the designer's role in this process, by the Department of Traditional Turkish Arts, Faculty of Fine Arts, DEU, in their educational programs.

Keywords: Conservation, Restoration, Restitution, Documentation, Carpets and Flat Weaves.

Giriş

Koruma uygulamaları, birçok meslek grubundan uzman kişinin birlikte çalıştığı ve bilgi ürettiği disiplinler arası bir platformdur. Dilimize konservasyon olarak da yerleşen koruma kelimesinin içerdiği anlam İngilizce, Fransızca ve İspanyolca dillerinde birbirinden biraz farklılık gösterir. İngilizce genel kullanımda konservasyon, 'koruma' kelimesiyle eş anlamlıdır. Türkçe'de bunu, biz de aşağı yukarı aynı anlamda kullanmaktayız. Ancak müzecilik alanında kullanılan konservasyon, eserin 'bozulmadan korunması' ve 'restorasyonu' işlemlerinin her ikisini birden kapsamaktadır.

Eserlerin niteliklerine bağlı olarak değişen koruma uygulamalarının iki türü vardır. Bunlardan ilki ve dünya müzecilerinin en çok gündeminde olanı 'koruyucu konservasyon' (preventiva conservation, pasif koruma), diğeri ise 'restorasyon'dur. Pasif korumanın (koruyucu konservasyon) temel prensipleri çok sağlam bir şekilde oturtulmuştur. Bozulma kaçınılmaz değildir ve 'yaşlanma' bilinen ve çoğu kontrol altına alınabilecek sebeplerin sonucudur (Cumhuriyet Bilim Teknik, 15/10/1994: 6). Restorasyon ise; bozulmuş, bütünlüğünü ve anlaşılabilirliğini yitirmiş bir eserin belgesel niteliğine ve görsel oluşumuna zarar vermeden kaybettiği değeri kazandırma eylemidir." (Müzelerde Koruma: Çevresel Koşulların Denetimi, 1987: 30). "Başka bir kaynakta ise restorasyon, objenin eksik parçalarını tamamlayarak orijinal objeden ayırt edilmesi hemen hemen imkansız bir onarım yapma işlemi olarak tanımlanmıştır." (Anmaç ve Karavar, 2000: 166).

Onarım ve koruma, insanların sahip oldukları nesnelere elde ettikleri yararları olabildiğince uzatmak amacıyla yapılan çalışmalardır. Bugün bu kavramlar doğal ve kültürel varlıkların bakımı ile olabildiği kadar bozulmadan ileriki kuşaklara aktarılması için yapılan çalışmaları anlatmaktadır. Koruma hem doğal hem de kültürel varlıklar için, onarım ise daha çok kültürel varlıklar için söz konusudur. Doğal güzellikler, ilginç jeolojik ve coğrafi oluşumlar, soyu tükenmekte olan hayvanlar ve bitkiler doğal varlıklardır. Bilim, tarih, sanat açısından değeri olan yapıtlar ise kültürel varlıkları oluşturur. Buna her türlü yazılı ve

basılı belge, dokuma ve el işleri de girmektedir (Ana Britannica 17, 1989: 112.-.114).

Korumada Süreklilik

Toplumların zaman içerisinde yaşanan ve gelişen bir sürecin ürünü olarak yarattığı kültürel değerlerin, bugün de var olması için koruma olgusunun dinamik bir yapı içinde ele alınması ve tanıtılması gerekmektedir. Korumada esas olan korunacak değerlerin sürekliliğinin sağlanmasıdır. Söz konusu sürekliliğin yanı sıra değişimin varlığının da göz ardı edilmemesi, dolayısıyla, değişimle birlikte neyin, neden ve nasıl korunacağına bilincinde olunması gerekmektedir (Öztürk, 2007: 7).

Konu kültür tarihimiz açısından önemli bir yere sahip olan halı ve düz dokumalar özelinde ele alındığında, değişen, kaybolan bu değerlerin sonraki kuşaklara aktarılması sorunu ile karşı karşıya kalınmaktadır. Bu nedenle, kültürümüzün maddi ürünlerinin, işlevleri ile birlikte, koruma altına alınmasının gerekliliği gün geçtikçe önem kazanmaktadır. Bozulan, nitelik değiştiren ve yok olan koruma altına alınması gerekli halı ve düz dokumalar ile ilgili derlenen her türlü bilgi belgesel bir değere sahiptir ve belgeleme çalışmaları koruma uygulamalarında başından sonuna kadar devam eden bir işlemdir. Belgeleme çalışmasının amacı, koruma kapsamına alınan kültür varlıklarıyla ilgili düzenli bir arşiv oluşturulmasını ve duruma ilişkin gerekli önlemlerin alınmasını sağlamaktır. (Öztürk, 2007: 40)

Belgelemenin Önemi ve Tasarımcının Rolü

Belgeleme, kültür varlıklarının mevcut durumunun değişik ölçek ve nitelikte çizimler ya da fotoğraflarla saptanması olarak da tanımlanabilir. Halı veya düz dokumaların incelendiği zamandaki mevcut durumlarına ilişkin bilgi ve belgenin üretildiği belgeleme aşaması koruma sürecinin temelini oluşturmaktadır. Mevcut durum ve teknik analiz sonucu üretilen belgelerin içerik, ölçek ve sunum biçimleri, çalışma sürecinin amacına ve ne tür bilgi gerektirdiğine göre belirlenebilir. Belgeleme çalışmasında, koruma kapsamında düşünülen halı ya da düz dokumalar ile ilgili olarak, görülen ve bilinen tüm bilgiler ayrıntılı olarak sunulmalıdır.¹

Belgeleme çalışmalarının ilk aşaması dokumanın mevcut durumunun fotoğraflarla tespit edilmesinin ardından yapılacak teknik analizdir. Teknik analiz; Halı veya düz dokumayı tanımlamaya, çözümlmeye ve değerlendirmeye yönelik değişik ölçek ve nitelikte bilgilerin derlenmesinden oluşan incelemelerdir. Yapılacak teknik analizde işlem aşamalarını şu şekilde sıralayabiliriz;

- Çözgü, atkı ve ilme ipliklerinin hammadde tespiti
- Çözgü, atkı ve ilme ipliklerinin kat adedi ve büküm yönünün tespiti
- Düğüm sıklığının tespiti (10 cm. x 10 cm.)
- Düğüm sıraları arasına atılan atkı adedinin tespiti
- Düğüm türünün belirlenmesi
- Dokumanın boyutunun saptanması
- Kilim örgüsünün belirlenmesi
- Dokumanın genel durumunun tespiti
- Kompozisyon özelliklerinin belirlenmesi
- Kullanılan renklerin belirlenmesi
- Dokumanın orijininin belirlenmesi
- Hasar durumunun tespiti
- Daha önce onarım görüp görmediğinin tespiti (Anmaç ve Karavar, 2000: 167) (Fotoğraf 1,2,3)



Fotoğraf 1. Teknik analiz (düğüm türünün tespiti).



Fotoğraf 2. Teknik analiz (dokumanın boyutlarının saptanması).



Fotoğraf 3. Teknik analiz (halının kalitesinin saptanması).

Teknik analiz bilgileri, dokumadan alınan numunelerin değişik nitelikteki laboratuvar ortamlarında yapılan

HALI – DÜZ DOKUMA KİMLİK FORMU			
Yöresi			
Dokuma Tekniği			
Kullanım Alanı (Türü)			
Dokumanın Kime Ait Olduğu			
Dokumanın Kimden Geldiği			
Kaç Yıldır Bu Ailede Olduğu			
Ailenin İkametgah Adresi			
Boyutu			
Düğüm Sıklığı			
Düğüm Türü			
Atkı Adedi /rengi			
Hammaddesi	Çözüğü	Atkı	İlme
Kilim Örgüsü			
Çiti			
Saçak			
Kullanılan Renkler			
Kompozisyon Özellikleri			
Açıklamalar			
Fotoğraf No			
Slayt No			
Çizim No			
Çekildiği Tarih			

analizler sonucu (hammadde ve boyarmadde analizleri gibi) elde edilen bilgileri de içermelidir. Tüm bu analizlerin konunun uzmanları tarafından yapılması ve koruma/onarım projesinin bir aşaması olan müdahale türlerine veri oluşturması gerekmektedir. Teknik analizi yapılan dokumaya ait bilgiler hazırlanan bir kimlik formuna aktarılmalıdır. (Bkz.: Halı – Düz Dokuma Kimlik Formu)

Halı ya da düz dokumaların tespiti ve durumunun tanımlanmasına yönelik yapılan çalışmalardan biri de restitüsyondur. Restitüsyon, yıpranmış, parçalanmış, eskimiş, yırtılmış dokumanın ilk ya da belirli bir tarihteki durumuna ilişkin bilgi veren tıpkı çizimlerdir. Tasarımsal bir çalışma olan restitüsyon, somut verilere ve varsayımlara dayanır. Dokumanın mevcut durumu hakkında bilgi

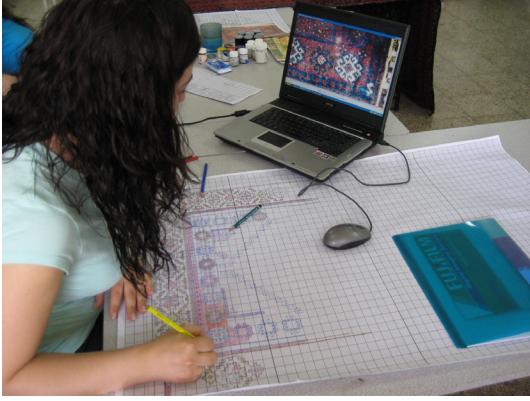
veren ölçekli bu çizimlerde, dokumada bulunan yapısal bozulmalar ve dokumaya daha önce yapılan müdahaleler bir rapor halinde belgelenir. Restitüsyon çalışmasında temel kaynak restitüsyonu yapılan dokumanın kendisidir. Yan kaynaklar ise, dokumaya ait arşiv kayıtları, fotoğraflar ve dokumanın yapıldığı dönemde uygulama alanı bulan diğer sanatsal öğelerdir. Uygulamaya başlamadan önce, restitüsyonu yapılacak olan eser fotoğraf ve/ veya video gibi görsel tekniklerle kayıt altına alınmalıdır. Fotoğraflar bütün hasarları ve önemli ayrıntıları kapsayacak sayıda olmalı, çekimlerin yakın plandan ve dokumaya paralel olmasına özen gösterilmelidir. Bu şekilde, incelenen her ürün ya da eser için genelden ayrıntıya giden düzende dizilmiş bir albüm oluşturulmalıdır. Her fotoğraf üzerine tarih ve sıra numarası yazılarak, tekrar başvurulması gerektiğinde kolayca ulaşılabilecek biçimde saklanmalıdır.

Restitüsyon çalışması, temelde koruma esaslı, iki farklı amaçla yapılabilir. Yapılan uygulamalar, var olan bir dokumanın aynısını günümüzde üretme olanağı sağladığı gibi günümüze kadar ulaşabilmiş ender bir parçanın bütünü hakkında fikir sahibi olmamızı da sağlar. Bu sayede koruma altına alınan dokumanın zaman içinde ne ölçüde tahribata uğradığı hakkında daha sağlıklı bilgilere ulaşılmış oluruz.

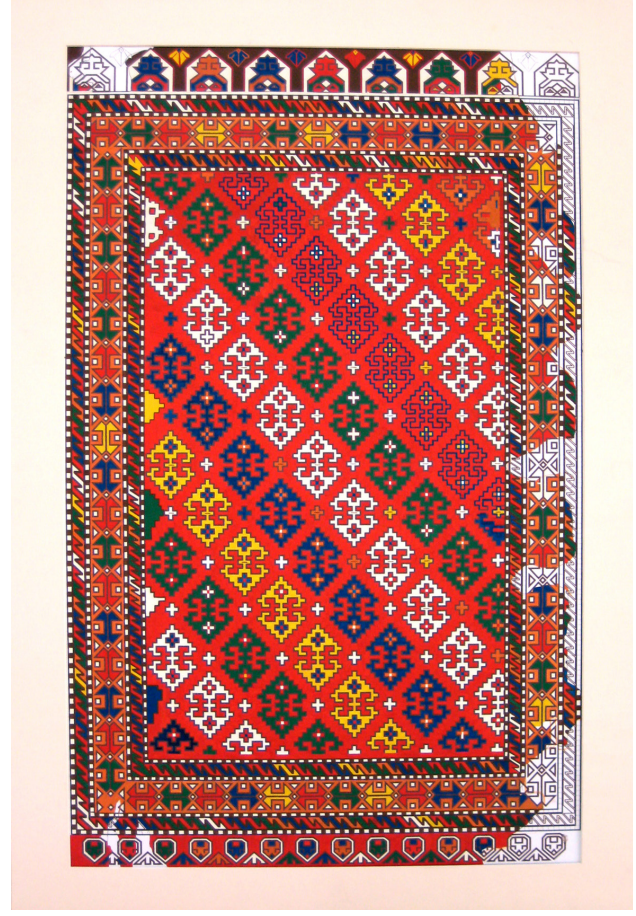
Yapılacak restitüsyon çalışmalarında farklı teknikler kullanılabilir. Dokumada var olan eksiklikler ve hasarlar tamamlanmadan mevcut durumuyla gösterilebileceği gibi eksik kısımlar bütünlenecek de gösterilebilir. Orijinal ile hasarlı bölgenin ayırt edilmesi için kullanılacak tekniklerden birinde tamamlanan bölge kontur olarak bırakılırken, bir başka teknikte tamamlanan bölge dokumanın orijinalinde var olan renkten daha açık bir tonda boyanabilir (Öztürk, 2007: 34-35, 40) (Fotoğraf 4, 5, Çizim 1, 2).



Fotoğraf 4. Restitüsyonu yapılan halı örnekleri halı kağıdına karelenmesi.



Fotoğraf 5. Restitüsyonu yapılan halı örnekleri halı kağıdına karelenmesi.



Çizim 2: Dokumada eksik olan bölgelerin kontür olarak gösterimi,

Orijin: Konya yöresi halı örneği,
Çizimi yapan: Gözde Heptokkan, Yıl: 2007



Çizim 1: Dokumada eksik olan bölgelerin orijinal renklerden daha açık bir tonda gösterilmesi

Orijin: Bergama yöresi halı örneği (Detay),
Çizimi yapan: Özge Bardak, Yıl: 2006

Tam bu noktada, özellikle kültürün maddi ürünleri arasında yer alan halı ve düz dokumaların koruma sürecinde, tasarım eğitimi almış kişilerin gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Günümüzde, tasarım eğitimi almış kişilerin halıcılık ile ilgili görsel malzemeye dayalı olarak yapacakları çalışmalar oldukça önem taşıyan bir konu haline gelmiştir. Geleneksel kültürümüzün bir uzantısı olarak yaşamlarını ürettikleri dönemden itibaren sürdürmeyi başarabilmiş halı ve düz dokuma örnekleri, ürettikleri malzemenin ömrü ile doğru orantılı olarak bir gün yok olacaklardır. Kültürel sorumluluk bilinciyle konu değerlendirildiğinde, bu örnekler elimizde mevcut iken, yapılacak teknik analiz ve restitüsyon çalışmaları ile doğru bir şekilde belgelenmeli ve uygun şartlar sağlanarak yaşam süreleri olabildiğince uzatılmaya çalışılmalıdır.

Bu sorumluluk bilinciyle Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü olarak, yaklaşık üç yıl gibi bir süreyi kapsayan zaman diliminde gerçekleştirilen araştırma projesinde, İzmir ve çevresinde yaşayan, ellerinde halı ve düz dokuma örnekleri bulunan aileler ile görüşülmüş, ellerinde bulunan halı ve düz dokuma örnekleri tek tek incelenerek analizleri yapılmış ve tespit edilen bilgiler, hazırlanan kimlik formuna kaydedilerek bu dokuma örnekleri belgelenmiştir. Daha sonraki yıllarda yapılan araştırma ve çalışmalarda bu form kullanılmaya devam edilmiştir. Bölüm tarafından halı ve düz dokumaların belgeleme çalışmaları zaman zaman devam ederken bir yandan da eğitim ve öğretim programında yer alan tekstil ürünleri konservasyonu ve tekstil ürünleri restorasyonu derslerinin içerikleri revize edilerek, öncelikle öğrencilerde koruma bilincinin oluşturulması amaçlanmış, halı ve düz dokumaların koruma sürecinde tasarım eğitimi almış kişilerin üstleneceği rollerin sınırları dahilinde değişik dokuma örneklerinin restitüsyon çalışmaları yaptırılmaya başlanmıştır. Eğitim programlarımızda bu değişiklikler ile ülkemizde var olan Güzel Sanatlar Fakülteleri bünyelerindeki Geleneksel Türk Sanatları bölümleri arasında koruma amaçlı eğitimi ilke edinen tek bölüm olduğumuzu söyleyebiliriz.

Sonuç

Yok edilen bir tarihi geri getirmek olanaksızdır. Bu anlamda kültür varlıklarının araştırılması, tanımlanması, belgelenmesi, koruma altına alması ve tanıtılması günümüzde bu alanda çalışanların ortak amacı olmalıdır. Kültür varlıklarının korunması ve belgelenmesi kapsamında yürütülen çalışmalarda, koruma uygulamalarına başlamadan önce, mevcut durum ve gerekli müdahalelerin sağlıklı ve aslına uygun şekilde gerçekleşmesi için mutlaka teknik araştırmaları ve restitüsyon çalışmaları yapılmalıdır. Ayrıca koruma kapsamına alınması planlanan bir kültür varlığı ile ilgili yapılacak belgeleme çalışmalarının tümü, benimsenecek bir devlet politikası dahilinde ortak bir havuzda toplanabilirse, kültür ürünlerimizin koruma sürecinde eşleştirilmelerine ve daha doğru bilgilerle donatılmış planlama sürecinin oluşmasına olanak sağlayacaktır.

Notlar

1 Belgeleme çalışmalarının mimari boyuttaki çerçevesi, Emre Mardan ve Nimet Özgönül tarafından derlenen "Son Yasal Düzenlemelerde Kültür Ve Tabiat Varlıklarının Korunması ve Yerel Yönetimler El Kitabı. Ankara 2005." adlı çalışmada çizilmiştir. Çalışma T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı yayınıdır.

Kaynakça

Ana Britannica (1989). "Onarım ve Koruma" Maddesi, 112-114.

Anmaç, Elvan – Karavar, Gonca (2000). "Restorasyon ve Konservasyon Öncesi El Dokuması Halıların Teknik Analizi ve İşlem Aşamaları". III. Ulusal Türk El Dokumalarına Yaklaşım ve Sorunları Sempozyum Bildirileri. Konya: TC Selçuk Üniversitesi Mesleki Eğitim Fakültesi El Sanatları Eğitimi Bölümü.

Öztürk, İsmail (2007). *Koruma Kültürü ve Geleneksel Tekstillerin Korunması – Onarımı*. Ankara: Dumat Ofset Ltd. Şti., Mor Fil Yayınları.

_ (1994). "Eski Eser Doktorları İş Başında" *Cumhuriyet Bilim Teknik* (395): 6.

_ (1997). *Müzelerde Koruma: Çevresel Koşulların Denetimi*, İstanbul: TC Kültür ve Turizm Bakanlığı Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürlüğü. ICCROM Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Araştırmaları Uluslararası Merkezi İstanbul Restorasyon ve Konservasyon Merkez Laboratuvarı.

_ (2005). *Son Yasal Düzenlemelerde Kültür ve Tabiat Varlıklarının Korunması ve Yerel Yönetimler El Kitabı*. Derl.: Emre Mardan – Nimet Özgönül. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayını.

Görsel Kaynaklar

Çizim 1. Dokumadaki eksik olan bölgelerin orijinal renklerden daha açık bir tonda gösterilmesi.

Çizim 2. Dokumadaki eksik olan bölgelerin kontür olarak gösterimi.

Fotoğraf 1. Teknik analiz (düğüm türünün tespiti) (Gonca Karavar).

Fotoğraf 2. Teknik analiz (dokumanın boyutlarının saptanması) (Gonca Karavar).

Fotoğraf 3. Teknik analiz (halının kalitesinin saptanması) (Gonca Karavar).

Fotoğraf 4. Restitüsyonu yapılan halı örnekleri halı kağıdına karelenmesi (Gonca Karavar).

Fotoğraf 5. Restitüsyonu yapılan halı örnekleri halı kağıdına karelenmesi (Gonca Karavar).

Baskıresim Eğitime Yönelik Atölye Dışı Öğrenme Ortamları ve Öğrenme Materyalleri: Bir Eylem Araştırması Örneği*

Ayben KAYNAR TANIR**

Özet

Resim-İş Öğretmenliği Lisans Programları'nda yer alan ve hâlihazırda atölye uygulamalarıyla öğrenmelerin gerçekleştiği *Özgün Baskıresim* dersinde, atölye dışı öğrenme ortamları ve öğrenme materyalleriyle ders işleme sürecinin yeniden düşünülmesinin amaçlandığı çalışma kapsamında, Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Seçmeli Sanat Atölye Özgün Baskıresim dersinde bir eylem araştırması gerçekleştirilmiştir. Bu çalışmada, atölye dışı öğrenme ortamı olarak hangi ortamların ve hangi öğrenme materyallerinin *Özgün Baskıresim* ders sürecine dâhil edilebileceği tartışılmış ve eylem planlarıyla ders sürecinin nasıl gerçekleştirilebileceğinin arayışına girilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Resim-İş Öğretmenliği, Özgün Baskıresim, Öğrenme Ortamları ve Öğrenme Materyalleri, Eylem Araştırması.

Learning Environments out of the Workplace and Learning Materials for the Printmaking Education: A Case Study

Abstract

This study aims to rethink the process of teaching with learning environments and learning materials out of workplace at the Printmaking Class, which is a content of Art Teaching Undergraduate Program and in which learning takes place by means of workplace practices, an case study is conducted in Selective Art Workplace Printmaking class at the Department of Fine Arts in Gazi University, Faculty of Education. In this study, which kind of learning environments and learning materials could be included into Printmaking class as learning environments out of workplace is discussed and the ways of how to carry out a class process with action plans is investigated.

Keywords: Art Teaching, Printmaking, Learning Environments and Learning Materials, Action Research.

* Bu makale, yazarın 'Resim-İş Öğretmenliği Özgün Baskıresim Dersinin Postmodern Sanat Eğitimi Bağlamında Uygulanabilirliği: Bir Eylem Araştırması' adlı doktora tez çalışmasından üretilmiştir. Ayrıca makale, 'Out-Of-Studio Learning Environments And Metarials For Printmaking Education: An Action Research' başlığı altında 26-28 Mayıs 2016 tarihleri arasında düzenlenen 5th World Conference On Design And Arts'da (5. Dünya Tasarım ve Sanat Konferansı, Macedonia) sözlü bildiri olarak sunulmuş ancak basılmamıştır.

** Arş. Gör. Dr. Mustafa Kemal Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Antakya. E-posta: aybenkaynar@gmail.com

Problem

Eğitim Fakültelerinin Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümlerindeki Resim-İş Öğretmenliği lisans programında yer alan ve hâlihazırda atölye uygulamalarıyla öğrenmelerin gerçekleştiği *Özgün Baskıresim* derslerinde atölye dışı öğrenmeler gerçekleşebilir mi?

Amaç

Bu araştırmada, Resim-İş Öğretmenliği Lisans Programları'nda yer alan ve hâlihazırda atölye uygulamalarıyla öğrenmelerin gerçekleştiği *Özgün Baskıresim* dersinin atölye dışı öğrenme ortamları ve öğrenme materyalleriyle ders işleme sürecinin yeniden düşünülmesi amaçlanmaktadır. Araştırmada yukarıdaki genel amaç doğrultusunda, aşağıda yer alan temel sorulara yanıt aranacaktır,

- Atölye dışı öğrenme ortamı olarak hangi öğrenme ortamları *Özgün Baskıresim* ders sürecine dâhil edilebilir?
- Hangi öğrenme materyalleri *Özgün Baskıresim* ders sürecine, dâhil edilebilir?
- Atölye dışı öğrenme ortamları ve öğrenme materyalleriyle *Özgün Baskıresim* ders süreci nasıl gerçekleştirilebilir?

Araştırmanın Önemi

Geleneksel yöntemlerle işlenen özgün baskıresim dersinde, yalnızca atölye ortamında baskı tekniklerinin öğretilmesine yönelik çalışmalar yapılmaktadır. Ancak salt uygulamaya yönelik bu çalışmaların yeterince verimli olduğu konusunda şüpheler vardır. Bu nedenle; atölye dışı ortamların ve materyallerin özgün baskıresim dersi temelinde yeniden düşünülmesi, özgün baskıresim eğitimi açısından önemli görülmektedir. Resim-İş Öğretmenliği Lisans Programındaki *Özgün Baskıresim* dersinin ASA (Ana Sanat Atölye) ve SSA (Seçmeli Sanat Atölye) olarak ayrılmasına karşın, her ikisinde de haftanın 2 saatlik bir kısmı kuramsal ders olarak programda yer almaktadır. Programdaki bu derslerin işleniş biçiminin yalnızca

uygulamaya dönük olduğu ve uygulamaların salt ustacılık ilişkisine benzer bir biçimde yürümekte olduğu gözlemlenmektedir. Ders sürecinde, atölye şartlarının el verdiği bazı baskıresim tekniklerinin salt uygulama yaparak öğrenildiği saptanmıştır. Bu anlamda araştırmacı, dersi alan öğrencilerin ders sürecinde kullanacakları kimi öğrenme materyalleriyle birlikte atölye dışı öğrenme ortamlarında bulunarak hem kuramsal anlamda, hem de uygulama alanına yönelik pek çok öğrenmeyi gerçekleştirebileceklerini düşünmektedir. Bu açıdan bakıldığında, sosyal öğrenme ortamları, kuramsal ve uygulamalı çalışmalar ile özgün baskı tekniklerini daha iyi kavranabilmesini ve öğrencilerin estetik, eleştiri ve özgün baskıresim alanına ilişkin sanat tarihinin irdelenmesi açısından öğrencilerin bilgilenmelerinin sağlanması bu araştırmayı önemli kılmaktadır.

Açıklamalar ve Tanımlar

Özgün Baskıresim: Çeşitli araç ve malzeme kullanarak, doğrudan veya kalıplar hazırlayarak, kâğıda ya da benzeri malzeme üzerine sanatçı tarafından yapılıp basılan, sınırlı sayıda çoğaltılan ve çoğaltılan baskıların sayısının doğruluğu ve özgünlüğü sanatçısının imzası ile belgelenen sanat yapıtına *Özgün Baskıresim* denir.

Uluslararası literatürdeki kullanımıyla *Baskıresim*, İngiltere'de *print/printmaking*, Fransa'da *estampe*, İtalya'da *stampa*, Almanya'da *originell druckgraphik* sözcükleriyle verilirken, Türkiye'de 1970'li yıllara kadar *gravür* ya da *kazı resim* sözcükleri ile verilmesine karşın ilk kez 1972 yılında Mustafa Aslıer tarafından *Özgün Baskıresim* olarak kullanılmış ve deyim olarak yerleşmiştir.

Sanatsal anlamdaki çoğaltılmışların özgünlüğünü kanıtlayabilmek için özgün baskıresim üretim ölçütlerinin bilinmesi ve uygulanması gerekmektedir; 1960 yılında Viyana'da yapılan *Uluslararası Güzel Sanatlar Kongresi*'nde temel ölçütler belirlenmiş ve kabul edilmiştir (Özsezgin ve Asher, 1989: 137). Bu ölçütlere göre, basılan özgün baskıresmin sol alt köşesine, önceden sanatçı tarafından belirlenen baskı adedi, giderek büyüyen kesirli sayılar olarak yazılmalıdır. Örneğin bir koleksiyoner, incelediği özgün baskıresminin sol alt köşesinde 9/50 sayılarının

olduğunu fark ettiğinde, yapıtın 50 adet özgün baskısının olduğunu ve bunların arasından 9.'sunu koleksiyonuna aldığını bilmelidir. Hatta yapıtın taklitlerinden korunması için satışı yapanın kaç numaralı baskıyı sattığını belgeleyen bir satış makbuzu düzenlenmelidir. Ayrıca sanatçı yine sol alt köşeye yapıtın hangi teknikle yapıldığını yazmalıdır. Özgün baskıresimlerin sağ alt köşesinde ise, sanatçının imzası ve basım tarihi yer almalıdır. Bu işlemler, baskıların alındığındaki nemli kâğıtlara kurşun kalem ile yapılmalıdır. Ayrıca, baskıların alımından sonra mutlak olarak kalıplar ya yok edilmeli ya da bozulmalıdır.

Özgün Baskıresim Teknikleri: Özgün baskıresim sanatında kullanılan teknikler, *Geleneksel Baskı Teknikleri* adı altında malzeme ve yöntem farklılığından dolayı dört gruba ayrılmaktadır; bunlar *yüksek baskı teknikleri*, *çukur baskı teknikleri*, *düz baskı teknikleri* ve *elek baskı teknikleridir*.

Yüksek Baskı Teknikleri: Yüksek baskı tekniğinin temel ilkesi, baskı kalıbında yükseltileler oluşturmak ve yükseltilelerin boya almasını sağlamaktır. Bu nedenle, kalıp yüzeyinde basılması istenmeyen yerlerin oyularak ya da kazıma yöntemiyle alçaltılmasıyla yüksekte kalan yerlere merdane yardımı ile boya verilir. Daha sonra, baskı yapılacak kâğıt kalıba yerleştirilir; kalıp yüzeyindeki boyanın kâğıda aktarılmasında kalıp ile birlikte yüzeyindeki kâğıt baskı presinden geçirilerek ya da kalıbın yüzeyindeki kâğıt tahta kaşıkla sürtülerek baskı gerçekleştirilir. Bu teknikte çoğunlukla oymaya elverişli ağaç plakalar (ıhlamur, kavak vb.) ve çeşitli muşambalar (linolyum, poliüretan levha vb.) kullanılır.

Çukur Baskı Teknikleri: Çukur baskıresim tekniğinde ise, yüksek baskı tekniğinin tam tersi bir mantık işler. Bu baskı tekniğinde amaç, baskı kalıbı yüzeyinde çukurluklar oluşturmak ve bu çukurlukların boya almasını sağlamaktır. Çeşitli yöntemler ile çukurlaştırılan baskı kalıbına tampon ile boya verilir, yüksek yüzeyde kalan boyalar kâğıt ya da el ayası ile silinir, boya yalnızca çukurlarda kalır. Daha sonra baskı kalıbının yüzeyine nendendirilmiş kâğıt yerleştirilerek, pres yardımıyla baskı gerçekleştirilir. Çukur baskı tekniğinde bakır, çinko, kurşun, alüminyum, saç vb.

çelik levhalar, baskı kalıbı olarak kullanılmaktadır.

Düz Baskı Teknikleri: Adından da anlaşılacağı üzere bu teknikte ne çukurluklar ne de yükseklikler vardır. Düz baskının en kolay olanı *Monotip* baskıdır; cam ve yüzeyi düzgün bir levha üzerine boya verilir ve merdane yardımıyla boya inceltir. Boyanın üzerine yatırılan kâğıdın arka yüzeyine istenilen desen kalem ile çizilerek kâğıdın boyaya değen yüzeyi sayesinde baskı gerçekleştirilmiş olur. Ancak bu yöntemle çoğaltma işlemi yapılmadığından *tek tip baskı* anlamına gelen *monotip* sözcüğü kullanılmaktadır.

Düz baskıda sanatsal anlamda en yaygın olarak kullanılan yöntem *taşbaskı* (litografi)'dir; suyun ve yağın birbirine karışmaması mantığından hareketle yapılan bu teknikte, taşın yüzeyine (%98 kalsiyum karbonattan oluşan taş) yağlı kalem ve tuşe mürekkebi ile istenilen desen doğrudan çizilir. Deseni çizilen taş kalıp yüzeyi önce toz reçine sonra talk pudra, pamuklu bez veya fırça ile sürülür, temizlenir, arap zıncı ve nitrik asit karışımı çözelti sürülür, kurutulur, en az 12 saat bekletilir. Taş kalıp su ile yıkanır, arap zıncı sürülür, kurutulur, terebentinle yüzey temizlenir, bol su ile yıkanır. Islak yüzeye çıkarma mürekkebi verilir. Toz reçine ve pudra sürülür. Daha sonra nitrik asit ve arap zıncı karışımı sürülür, 15 dakika beklenir. Aynı işlemler tekrarlanır. Kullanılan taş kalıp, kimyasal bileşeni sayesinde hem yağlı hem de suyu yüzeyinde iyi tutmaktadır. Kalıba boya verilmeden hemen önce taş, sünger yardımıyla ıslatılır. Kalıba merdane ile boya verildiğinde yalnızca yağlı kalem ile yapılan çizimin boyayı aldığı görülür, diğer ıslak kısımlar boyayı almaz. Hazır olan kalıbın üzerine nemli kâğıt konup basınçlı taş baskı presinden geçirilerek baskı işlemi gerçekleştirilir.

Elek Baskı Teknikleri: *Elek baskı* (ipek ya da serigrafı) tekniği ise, kimi kaynaklarda düz baskı tekniği adı altında tanıtılmaktadır. Elek baskı yönteminde de çukurluklar ve yükseklikler yoktur. İnce dokunmuş bir ipek, bir çerçeve üzerine gerilir ve bu çerçeve menteşelerle bir masaya sabitlenir. Baskısı alınmak istenen desen maskeme (kapatma) yöntemiyle ipeğin üzerine oluşturulur. Elde edilen dokuma kalıp, kâğıt üzerine oturtulur ve eleğin yüzeyine dökülen boyanın rakle yardımı ile alta (kâğıda)

geçmesi sağlanarak baskı işlemi sonlandırılır.

Özgün Baskıresmin Tarihsel Gelişimi

İnsanlık tarihi kadar eski olan baskı uygulamaları, M.Ö. 2000'li yıllarda Sümerler'de görülmektedir. Sümerler'in silindirik biçimindeki mühürlerinin ıslak kil üzerine döndürülerek basılmasıyla elde edilen izler, ilk baskı örnekleri olarak kabul edilmektedir (Gölönü, 1979: 72).

M.S. 105 yılında Çin'de Ts'ai Lun tarafından kâğıdın icadından sonra (Hobson, 2007: 137), ilk defa kâğıt üzerine baskı yapanların Budist rahipler olduğu tahmin edilmektedir. Rahipler büyü ve sihir için hazırladıkları muskalara ağaçtan yapılmış olan mühür biçimindeki yüzüklerin üzerine, bezir yağı ve isle hazırladıkları boya, fırça ile sürdükten sonra baskı işlemini gerçekleştirmişlerdir; Japon imparatoriçesi Shotou'nun emriyle M.S. 762-769 yapılmış olan iki muska, tarihte bilinen en eski örnektir (İçmeli, 1987: 55). Daha sonra, geniş yüzeyli ağaç kalıpların, kitap basımı işinde kullanıldığı görülmüştür; kitabın yazı ve resimleri, tüm bir sayfa olarak oyulup daha sonra basım işleminin kâğıda veya bez üzerine yapıldığı bilinmektedir. Bu türün bilinen en eski örneği, 868 yılında Wang Chieh tarafından basılan ve 5 metre uzunluğundaki Diamond Sutra adı verilen bez üzerine basılmış Budist ibadet tasvirlerini gösteren baskılardır (Ross ve diğerleri, 1990: 2). İlk sayfada Buda, öğrencisi Subhiti ile konuşurken betimlenmiştir. Çizgilerin kontur biçiminde ortaya çıkarıldığı kompozisyonda, yirmiden fazla figür yer alır (İçmeli, 1987: 56). Bugün, Londra British Müzesi'nde bulunan ve tahta baskı kitap olarak kabul edilen Diamond Sutra, 1907 yılında arkeolog Sir Aurel Stein tarafından ortaya çıkarılmıştır (Saff ve Sacilotto, 1978: 8).

Çin'de yüzyıllar boyu basılan tahta baskı kitaplarının tıp, botanik, tarım, şiir ve edebiyat alanında olduğu görülmektedir. Bu tür tahta baskı kitaplarının resimleri ancak 17. yüzyılda renklendirilmiştir. Bu dönemde, elle nasıl renkli baskı yapıldığını anlatan, *Ten Bamboo Hall Painting Book* ve *Mustard Seed Garden* adlı iki kitap, sanatçılara yönelik eğitim amaçlı olarak hazırlanmış ve bu kitaplar daha sonra Japonya'ya getirilmiş ve burada

Ukiyo-e baskı sanatının gelişiminde etkili olmuştur (Ross ve diğerleri, 1990: 2). Kelime anlamı olarak, *Ukiyo*, akıp geçen, dalgalanan, yüzen dünya ya da bir başka ifadeyle gelip geçici, fani, kararsız dünya demektir; *Ukiyo-e* ise, bir anı diğerine uymayan, değişen dünya ile ilgili resimler demektir (Koçak, 2002: 141). Japon tahta baskılarda ipek, kâğıt ve deri üzerine kuş, kelebek, bitki ve çiçek motifleriyle birlikte yoğunluklu olarak dinsel konular işlenirken, 17. yüzyılın başlarında din dışı ilk resimli romanlar görülmeye başlamıştır. Ukiyo-e sanatı ile birlikte güzel kadınlar (bijin), kabuki tiyatrosu, sumo güreşleri, güzel manzaralar (meisho), tarih ve mitolojiden sahneler (abuna-e) ile erotik resimler (shunga) vb. konu edilmiştir (Akalan, 2000: 4-5).

Doğu ve Batı'nın ticari ve diğer ilişkileri sonucu, doğudaki baskı sanatı, birkaç yüzyıl sonra Batıda da görülmeye başlamıştır. Kâğıt ve mürekkep, ağaç kalıpla resim basma tekniği için Batıya getirilmiştir; kâğıdın doğudan 12. yüzyılda İspanya'ya getirildiği bilinmektedir. Aynı yüzyılda kâğıdın Fransa'ya ulaşmasının ardından ancak, 13 yüzyılda İtalya'da ve 14. yüzyılda Almanya'da (1390 yılında, Nürunberg kentinde kâğıt imalathanelerinin açıldığı bilinmektedir) kâğıdın büyük miktarlarda üretilmeye başlanmasının ardından, ağaç baskı sanatı gelişmeye ve yayılmaya başlamıştır (Ross ve diğerleri 1990: 2; İçmeli, 1987: 57).

Avrupa'da bilinen ilk ağaç baskı örneği 14. yüzyılın sonlarında görülmektedir. Kenar çizgileri koyu renk ile belirlenmiş olan figürlerden oluşan ve Bois Protat adlı çarımha gerilme bölümünden bir sahnenin simgelandığı ağaç kalıbın her iki yüzü de oyulmuş ancak yalnızca bir yüzeyi basım için tamamlanmış ve 1380 yılında basılmıştır (Saff ve Sacilotto, 1978; Ross ve diğerleri, 1990). Yaklaşık 50 cm boyutlarındaki ağaç kalıba oyulması ve o dönemde bu kadar geniş bir kâğıt tabakanın bulunmaması nedeniyle, bir bayrak veya kilise sunağı için kumaş üzerine basılmıştır (Ross ve diğerleri 1990: 2).

14. yüzyılda Avrupa'da okuma yazma oranının düşük olması, Hıristiyan kiliselerinin dinsel bilgilerin öğretiminde görsel yolla eğitimi seçmesine neden olmuştur. Ancak o dönemde kilise, baskıresmin yalnızca

dini konulu resimlerin, azizlerin olduğu kitaplar ile oyun kartları için kullanılmasına izin vermiştir (Thiem, 1987: 87). Oyun kartları 13. yüzyılda üst sınıflara ait insanlar arasında benimsenmiş olmasına karşın, 14. yüzyılda kâğıdın Avrupa'da yaygın bir şekilde üretilmeye başlaması ile birlikte ağaç baskı oyun kartları, geniş halk kitlelerine ulaşmıştır. Oyun kartlarındaki ilk imajlar Almanya'da askerleri, İtalya'da bir alfabe dizisini ve Fransa'da, günümüz oyun kartlarına benzer bir şekilde saray kişilerini göstermekteydi (Ross ve diğerleri 1990: 3). Özellikle 17. yüzyılda Tokyo'da açılan Ukiyo-e Okulu kısa sürede ekol olmuş ve ağaç baskı sanatı için etkili bir iz bırakmıştır; 1890 yılında Ecole des Beaux-Arts'ta açılan Japon ağaç baskı sanatını tanıtıcı sergi, Ukiyo-e okulunda basılmış çok sayıda baskıresim örneklerini içermiştir. Bu baskılardan etkilenen Paul Gauguin, Van Gogh, Edgar Degas, Eduard Munch olmak üzere birçok sanatçı başarılı ağaç baskılar üretmişlerdir.

15. yüzyılda Johannes Gutenberg'in dökme harfleri geliştirmesi ve matbaayı keşfinden sonra (1450) Avrupa'da baskı alanında yeni bir çağın başlamasıyla birlikte, kalıp kitaplar yavaş yavaş terk edilmiştir. Ancak daha sonraki dönemlerde ağaç baskı, bir sanat dalı olarak bağımsız bir şekilde kendini göstermeye başlamıştır. Gravür sanatının doğuşu, Gutenberg dönemindeki gelişmelerin bir sonucudur; 15. yüzyılın ikinci yarısından sonra baskı teknikleri hızla yayılmış, kurşun-kalay karışımı ve bakır kalıplardan baskılar yapılmıştır. Bu dönemde, Almanya ve İtalya'da kalburlama (crible) yöntemi kullanılıyordu; madeni levhanın üzeri çekiçlenerek sayısız noktacıklar oluşturulmaktaydı. Daha sonra levha boyanarak, üzerine kâğıt bastırılıyordu. Elde edilen baskılarda dövülen yerler beyaz, rölyef olan yüzey siyah çıkıyordu. Aynı levha, oyukları mürekkeple doldurulup yüzeyi temizlenerek basıldığında, oyuntular siyah, diğer kısımlar ise beyaz olarak çıkıyor ve bir öncesine zıt bir baskı daha elde ediliyordu. Bu baskıları yapan kişilerin, günümüz anlamıyla sanatçı olmayıp, asil kişiler veya kilise emrinde çalışan zanaatçılar oldukları bilinmektedir (Gölönü, 1979: 72,73). Ayrıca, kalburlama yöntemiyle yapılan bu baskı türünün, İntaglio denilen çukur baskı (gravür) tekniğinin de temelini oluşturduğu söylenebilir.

Taşbaskının keşfedilmesi ise, 18. yüzyılın başlarında olmuştur. 1796'da Münih'de, Alois Senefelder (1771-1834) taşbaskıyı rastlantı olarak keşfettiğinde, basit bir tiyatro yazarıydı. Senefelder'in tek çabası yazdığı eserleri daha ucuza mal edebilmektir. Lito'nun (bir tür kireç taşı) yağ ve suya duyarlılığını fark eden Senefelder, taşbaskı üzerindeki çalışmalarına devam etmiş ve 1806 yılında Baron von Aretin ile birlikte Gleissner et Cie isimli Senefelder Litografik Basımevi'ni kurmuştur (Atar, 1995: 70,71). 1810 yılında Senefelder'in basımevinde, ilk renkli taşbaskı denemesi yapılmış ve bu teknik, eski ustaların eserlerinin çoğaltılmasında kullanılmıştır (Atar, 1995: 101). Taşın üzerine resmetmek, teknik yönden, ağaç ve metal oymadan daha kolaydır. Bu nedendir ki, yeni bir anlatım ve çalışma yöntemi olan taşbaskı pek çok sanatçı tarafından tercih edilmiştir. Özellikle 19. yüzyıl sanatçıları taşbaskıya ilgi duymuş ve etkili yapıtlar ortaya koymuşlardır. Örneğin, Fransız sanatçı Honoré Daumier'ye (1808-1879) ait 4000'in üzerinde taşbaskıları vardır. O dönemde taşbaskı yapıtları üreten sanatçılar olarak Gustave Dore, Paul Gavarni, Eugène Delacroix, Théodore Géricault, Francisco Goya ve daha sonraki yıllarda Henri de Toulouse Lautrec, Edouard Manet, Edgar Degas, Edvard Munch, Käthe Kollwitz gibi isimler sayılabilir.

Serigrafi, şablon baskı, elek baskı adlarıyla da anılan ipek baskı yönteminin, ilk kez nerede ve nasıl uygulandığı tam olarak bilinmemekle beraber bu tekniğin Çin ve Japon kaynaklı olduğu düşünülmektedir. Ancak, kesin bir bilgi olmamasına karşın kimi kaynaklarda, ipek baskı tekniğinin 17. yüzyıldan günümüze kadar uygulandığı ve geliştiği belirtilir. Kimi kaynaklara göre de, ipek baskının tarihi, şablon baskılarla başlatılabilir. Şablon baskıların tarihi oldukça eskidir. Bu yöntemle ilgili olarak çeşitli kaynaklarda, bin yıl kadar önce Romalılar, Eski Mısırlılar, Çinliler ve Japonlarda duvar, yer, tavan süslemeleri ile çömlekçilikte ve dokuma bezemelerinde şablon tekniğinin kullanıldığını gösteren kanıtların olduğundan söz edilmektedir. Ayrıca, Japonların tasarımlarında, birbirlerinin tam eşi olan iki kâğıdı şablon halinde kestikleri ve insan saç tellerini birinci şablonun bütün yüzeyini ve şablon parçalarını kapsayacak bir biçimde ve onun üzerine de ikinci parçayı tam yüz yüze gelecek şekilde yapıştırdıkları bilinir.

Böylece arada kalan saç telleri ile şablonun tüm parçalarını bir arada tutmayı sağlamış oluyorlardı (Mara, 1979; akt. Pekmezci, 1992: 9,11). Daha sonraki dönemlerde, teknikteki değişimler ve gelişmeler sonucu, insan saçından yararlanılarak yapılan şablon baskı yönteminin yerini ipek dokumalı elekler almıştır. O dönemlerde Avrupalıların, ticari ilişkiler nedeniyle Japon kültürü ile ilgilenmeye başlaması ve Uzakdoğulu göçmenlerin Amerika'ya gelmesiyle birlikte, 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra ipek baskı, Avrupa ve Amerika'ya gelmiştir. 1930'lara kadar ticari ve tekstil amaçlı kullanılan ipek baskı, her iki ülkede de paralel olarak gelişme göstererek, sanatçılar için bir ifade biçimine dönüşmüştür (Pekmezci, 1992: 12). 19. ve 20. yüzyılda Roy Linchtenstein, Robert Rauschenberg, Tom Wesselman, Hans Arp, Mortenscu, Antony Wellenis, Fritz Winter, John Bellany, Kate Whiteford, Peter Havson, Joe Tilson, Eduardo Paolozzi, Pablo Picasso, Marc Chagall ve Raoul Dufy gibi sanatçılar, bu baskı tekniğiyle başarılı yapıtlar üretmişlerdir. Ancak ipek baskıyı zirveye taşıyan, Pop Art'ın önemli temsilcisi Andy Warhol olmuştur.

Görüldüğü üzere, insanlık tarihi kadar eski olan baskı teknikleri, Matbaa'nın keşfi ve Fotoğraf'ın bulunuşu gibi tarihi olay ve teknolojik gelişmeler, yeni baskı tekniklerinin gelişmesini, dolayısıyla özgün baskıresim sanatının gelişimini sağlamıştır. Geliştirilen yeni özgün baskıresim teknikleri sanatçılar tarafından ayrı ayrı ya da iç içe kullanılarak, farklı gelişim aşamaları kaydederek sanatsal anlamıyla günümüze kadar gelmiştir.

Yöntem

Bu araştırmada, eylem araştırması deseni kullanılmıştır. Eylem araştırmasının eğitim alanındaki araştırmaların amacı, sınıf, program ya da tüm okuldaki mevcut durumun değişimi ya da gelişimini sağlamaktır. Bu anlamda araştırmacı, birebir araştırmanın içinde yer alan öğretmen rolünü üstlenerek eylem planlarıyla araştırmayı gerçekleştirmiştir.

Çalışma Grubu: Bu araştırmada uygulama öncesinde; 2010-2011 eğitim öğretim yılı Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Öğretmenliği Heykel Anasanat Dalı öğrencilerinden

Seçmeli Sanat Atölye (SSA) Özgün Baskıresim dersini alan 7 öğrenci ve 2010-2011 eğitim öğretim yılında SSA Özgün Baskıresim dersini veren 1 öğretim üyesi. Uygulama sürecinde ise; 2011-2012 eğitim öğretim yılı, Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Öğretmenliği Programı 3. sınıf Grafik Anasanat Dalı öğrencilerinden SSA Özgün Baskıresim dersini alan 17 öğrenci araştırmaya katılmıştır ancak araştırmanın uygulamaları tüm öğrencilere uygulanmasına karşın, 15 Şubat 2012 tarihli eylem araştırması geçerlik komite toplantısında alınan kararla, araştırmanın verileri 9 odak öğrenci üzerinden elde edilmiştir.

Veri Toplama Aracı: Araştırmada, kişisel bilgi formu, video kayıtları, yarı-yapılandırılmış görüşmeler, gözlem, araştırmacı günlüğü, öğrenci günlükleri, sergi ve müze çalışma kağıtları, sergi ve müze ara-bul kağıtları kullanılmıştır.

Bulgular ve Yorumlar

Araştırmacı, eylem araştırmasını planlamadan önce, Resim-İş Öğretmenliği Lisans Programı'na göre, SSA Özgün Baskıresim dersinin, içeriği ve uygulamadaki durumunun ne olduğunu ortaya koymak için Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Resim-İş Öğretmenliği Programında okutulan SSA Özgün Baskıresim dersini 4 hafta süreyle gözlemlemiş ve araştırmaya katılan öğrenciler ve öğretim elemanı ile yarı-yapılandırılmış görüşmeler gerçekleştirmiştir. Gözlem ve görüşmeler, eylem araştırması uygulaması tarihinden, bir eğitim-öğretim yılı öncesi olan 2010-2011 yılının Güz yarısında gerçekleştirilmiştir. Öğretim elemanı ve öğrenciler olmak üzere toplam 8 katılımcının görüşleri ve araştırmacı gözlemi betimsel analiz yöntemiyle değerlendirilmiştir. Görüşmelerden aktarılan özgün ifadelerde, parantez içinde verilen her bir harf, özgün baskıresim dersini veren öğretim elemanını ve öğrencileri temsil etmektedir.

SSA Özgün Baskıresim dersinde tek bir öğrenme ortamının kullanıldığı belirlenmiştir. Kullanılan öğrenme ortamı, baskıresim tekniklerinin öğretimi için hazırlanan atölye ortamıdır. Atölye ortamı en fazla 10 kişilik bir gruba çalışma imkanı vermektedir. Öğrenme ortamında, dersi

alan öğrenci sayısının fazla olmasından kaynaklanan, kimi eksikliklerin varlığı düşünülmektedir. Bu duruma yönelik görüşme yapılan bir katılımcının görüşlerine yer vermek yerinde olacaktır;

Ben çok verimli çalışmadım kendi adıma. Stres altında çalışıyoruz hepimiz. Ben on iş yetiştirmeye çalışıyorum. Çünkü bir gün açık oluyor atölye. Diğer günler çalışmamak bizi geriyor ve yoruyor. Gün içerisinde o gaz kokusu, hani fiziksel anlamda yetersiz bir yer. Vakit sınırlı, işler yoğun, çalışmak gerekiyor ve fiziksel ortam buna pek el vermiyor. Kalabalık. Sıra bekliyoruz, birbirimizin işini yetiştirmek... O yapıyor, ondan sonra sana sıra geliyor... (A), (St. 112-117).

SSA Özgün Baskıresim dersi bir dönemlik bir ders olduğundan tüm baskıresim tekniklerinin öğretilmesi olanaksız olduğu gözlenmiştir. Eylem araştırmasının gerçekleştirildiği Gazi üniversitesinde, öğretim elemanının görüşme sırasında aktardıkları bu durumun ortaya konması açısından anlamlıdır:

Bölümümüzde yalnızca gravür atölyesi şu anda çalışır halde ve onun üzerine gravür atölyesinde ben, hem yüksek baskı yaptırıyorum hem gravür çalışması yaptırıyorum fakat gravür çok uzun bir zaman istediği için ana sanat atölye derslerinde yaptırmak zorundasınız. Seçmeli sanat atölyesinde yaptıramıyorsunuz (G), (St. 9-11).

Diğer katılımcılarla yapılan görüşmelerde linol baskıresim tekniğini tek kalıptan siyah-beyaz ve yine tek kalıptan eksiltme yöntemiyle renkli olarak öğrendikleri anlaşılmaktadır: “Linolyum baskıyı öğrendik. Linolyum üzerine yapmak istediğimiz deseni çiziyoruz. Daha sonra onu oyduk oyma kalemleriyle. Onu matbaa mürekkebiyle boyadık. Daha sonra kağıt üzerine bastık” (M), (St. 18-21). Gözlem ve görüşmelerden elde edilen verilere göre SSA Özgün Baskıresim ders içeriği yüksek baskı tekniği ile sınırlandırılmıştır. Malzeme olarak linol kalıplar kullanılarak siyah-beyaz çalışmaların yanı sıra renkli çalışmalar da gerçekleştirilmektedir.

SSA Özgün Baskıresim dersi her ne kadar 2 saat kuram,

2 saat uygulama olarak görünse de, araştırmacı, dersin daha çok uygulama ağırlıklı olarak işlendiğini gözlemlemiştir. Bu bağlamda, derste kullanılan yöntem daha çok gösterme ve anlatma yöntemidir. Dersin öğretim elemanı ile yapılan yarı-yapılandırılmış görüşme, araştırmacının gözlemine doğrulamaktadır:

Öğrencilere hem anlatma hem gösterme yöntemini uyguluyorum. Dersin kuramsal kısmını onların araştırması gerektiğini düşünüyorum. Çünkü bizim dersimiz teknik ağırlıklı olduğu için daha çok kendilerinin araştırması gerektiğini, üniversal sistemde ilgi duydukları alanda kendilerinin araştırmalar yapmaları gerektiğini söylüyoruz (G), (St. 52-59).

Yapılan görüşmelerde, katılımcıların ders sürecinde galeri ya da müze gibi mekanları gezmedikleri bulgulanmıştır. Bu tür mekanların ders kapsamına alınabilmesi ve bu mekanların gezilmesi hakkındaki görüşleri alındığında, katılımcıların beşi böyle bir gezi düzenlemesinin yararlı olabileceğini düşündüğünü ve ders kapsamında olması gerektiğini, ikisi ise bunun yararlı olacağını ancak mutlaka ders kapsamında olması gerektiğini belirtmiştir. Bu durumda her iki düşünceyi yansıtan ifadeler yer vermek yerinde olacaktır:

Baskıresim ile ilgili sergi gezmedim, gezme ihtiyacı da hissetmedim açıkçası. Gezilmeliydi aslında. Bizim kendimiz araştırmalıydık. Hocanın şurada şu var, gidin gezin gibi bir şey söylemesi gerekmiyordu. İlgimi çekmediği için, ben daha çok kendi adıma konuşayım. İlgimi çekmediği için, şurada özgün baskıyla ilgili şurada şu sergi varmış hadi gideyim demedim (R), (St. 107-110). Bunlar kişiyi geliştiren şeyler, sergi olsun, böyle gezi filan olsun... bunlar yararlı şeyler bence. Çok güzel olur. Ders kapsamında gezmek daha iyidir. Çok da güzel olur (M), (St. 164-170).

Yukarıda aktarılan betimsel ifadeler, SSA Özgün Baskıresim dersinin içeriği ve uygulamadaki durumuna ilişkin bulguları ortaya koymaktadır. Araştırmanın uygulama sürecine gelindiğinde, eylem araştırması kapsamında olası eylem planları tasarlanmış ve

süreç etkinlik bazında ele alınmıştır. Ders süreçleri, öğrenme materyalleri ve atölye dışı öğrenme ortamları temel alınarak birbirine grift bir yapıyla sarmalanmış etkinliklerden oluşmaktadır; Ders Tanıtma Etkinliği, Sergi Etkinliği, Müze Etkinliği, Sanat Tarihi Etkinlikleri ve Atölye Dışı Özgün Baskiresim Tekniklerinin Öğretimi Etkinliği. Bu anlamda araştırmanın uygulama süreci dokuz hafta olarak belirlenmiştir. Etkinliklere ait haftalık plan aşağıdaki tabloda yer almaktadır.

Tablo 1: Haftalık Etkinlik Planı¹

10.02.2012 Cuma	Ders tanıtma etkinliği, yazılı izin, kişisel bilgi formu
11.02.2012 Cumartesi	<i>Türkiye’de Baskiresim Bakmak</i> sergi etkinliği, Eskişehir.
17.02.2012 Cuma	<i>Türkiye’de Baskiresim Bakmak</i> adlı sergi kapsamında sanat tarihi şeridi oluşturma etkinliği
16.03.2012 Cuma	MOMA ve IMOGA sanal müze
09.03.2012 Cuma	Atölye dışı <i>Özgün Baskiresim</i> tekniklerinin öğretimi (Araştırmacının video sunumu)
16.03.2012 Cuma	Atölye dışı <i>Özgün Baskiresim</i> tekniklerinin öğretimi (Öğrenci sunumları)
17.03.2012 Cumartesi	IMOGA Müze Gezisi, İstanbul.
30.03.2012 Cuma	Tematik baskiresim tarih şeridi oluşturma
06.04.2012 Cuma	Atölye dışı <i>Özgün Baskiresim</i> tekniklerinin öğretimi (Tekniğin Olanaklarıyla Çoğaltılan Resim)

Tablo 1: Haftalık Etkinlik Planı¹

Aşağıda etkinlik başlıklarıyla verilen bulgularda, öğrencilerden aktarılan özgün ifadeleri yine öğrencilerin kendisinin belirlediği rumuzlar temsil etmektedir.

Ders Tanıtma Etkinliği’nde, dersinin tanımını yapmaya yönelik olarak araştırmacı, öğrencilere kimi sorular sormuştur. Bu sorular öğrencilerin kendilerinde var olan bilgileri temel alınarak sorulmuştur. Sorular şöyledir: ‘Sizce, baskiresim ne olabilir?, Baskiresim tekniklerinden bildiklerinizin adlarını ve nasıl uygulandıklarını kısaca paylaşır mısınız?, Baskiresimlerin altında yazan numaralar ne anlama gelmektedir?, Daha önce hiç baskiresim yaptınız mı?’. Öğrencinin sorulara ilişkin fikir yürütebilmesi için, araştırmacı rehber konumunda küçük ip uçları vermiştir.

İlk dersin sonunda, öğrencilerle dersin hemen ertesi günü olan 11.02.2012 tarihinde araştırmacının gerçekleştirmek istediği ilk eylem planı hakkında konuşulmuştur. Araştırmacı, öğrencilerle birlikte gerçekleştirmek istediği Anadolu Üniversitesi Çağdaş Sanatlar Müzesi gezi planı için öğrencilerle yüz yüze

tanışmadan önce telefon ile iletişim kurarak bu planından söz etmiştir. Araştırmacının gerçekleştirmek istediği etkinliğin zamanına ve öğrencilerin katılımına ilişkin endişeleri araştırmacı günlüğüne yansımıştır:

İlk ders olduğu için derse çok az kişinin geleceği endişesini duyuyordum. Çünkü atölye hocası: ‘Bir iki kişi ancak gelir, bu hafta pek öğrenci bulamazsın’ demişti. Duyduğum endişe nedeni ile öğrencilerin sınıf temsilcisine ulaştım ve kendimi tanıtarak cuma günü ilk dersimizi yapacağımızı ve ertesi günü bir müze gezisi planladığımı söyledim. Öğrencilerinin tümüne ulaşabilmem için, öncelikle telefon numaralarının kendisinde olup olmadığını sordum. Öğrenci temsilcisi de; ‘Bizim bir mail grubumuz var. İsterseniz oradan herkese haber verebilirim’ dedi. Bu sözleri duyunca mutlu oldum ve endişem yerini rahatlamaya bıraktı... (A.G. 10.02.2012).

Sergi Etkinliği’nde, Eskişehir’de açılmış ‘Türkiye’de Baskiresim Bakmak’ adlı sergi kapsamında eylem planları gerçekleştirilmiştir. Sergi etkinliği, iki günlük ders süresince tamamlanacak bir ders olarak tasarlanmıştır. İlk hafta, 11.02.2012 (cumartesi) haftasonu etkinliği, ikinci hafta *Türk Baskiresim Tarihi* adıyla 17.02.2012 (cuma) tarihli etkinlik olarak gerçekleştirilmiştir. İkinci hafta gerçekleştirilen ders, haftasonu müzede gerçekleştirilen dersin devamı niteliğindedir.

Haftasonu etkinliğinde öğrencilere müze gezi olanağı sunulmuştur. Öğrenciler, araştırmacının sağladığı ulaşım aracı ile sabah Ankara’dan Eskişehir’e doğru 09:30’da yola çıkmış ve saat 12:20’de Anadolu Üniversitesi’ne ulaşmışlardır. Üniversite bünyesi içinde bulunan Çağdaş Sanatlar Müzesi’nin düzenlemiş olduğu *Türkiye’de Baskiresim Bakmak* adlı sergi kapsamında öğrencilerin, başlangıcından günümüze kadar Türk baskiresim sanatçılarının özgün yapıtlarını yakından görebilme olanağı olmuştur. Bu etkinliğin genel amacı, öğrencileri dönemin başında ders için güdülemek ve baskiresim konusunda herhangi bir öğrenim görmeden ön bilgilerinin yapılandırılmasını sağlamaktır. Özel amacı ise, öğrencilerin Türk baskiresim tarihini krolonjik bir sıralamayla sosyal bir öğrenme ortamında öğrenebilmelerine olanak sağlamaktır.

Araştırmacı, bu etkinlik için birer öğrenme materyali olarak *Sergi Çalışma Kağıdı* ve *Ara-Bul Kağıdı* hazırlamıştır. Öğrenme ortamına (sergi ortamı) girmeden önce araştırmacı tarafından hazırlanan *Sergi Çalışma Kağıdı* öğrencilere dağıtılmıştır. Araştırmacı, öğrencilerden çalışma kağıdında yer alan ilk maddeye ilişkin düşüncelerini yansıtmasını istemiştir. Bu çalışma kağıdı bir anlamda yansıtıcı günlüktür.

Öğrenciler, sergi çalışma kağıdındaki ilk maddeye ilişkin düşüncelerini yansıtıktan sonra sergi ortamına girmişlerdir. Öğrencilerden, sergi ortamına girdiklerinde neler hissettiklerini yansıtabilecek, 2. madde olan '*Sergi ortamına girdiğimde.....hissettim*' cümlesini tamamlamaları istenmiştir. Ellerindeki sergi çalışma kağıdında, duygularını, düşüncelerini ve eleştirilerini yansıtmasını sağlayacak toplam 12 maddelik boşluk doldurma cümleleri vardır. Sergi sırasında, öğrencilerin zihninde hem arkadaşlarına, hem kendilerine, hem de araştırmacıya soracakları sorular oluşmuştur. Odak öğrencilerden kimilerinin bu etkinliğe ilişkin çalışma kağıtlarına yansıtıkları 1.,2. ve 4. maddelere ilişkin düşüncelerinden örnekler ve frekans analizi aşağıda verilmiştir:

1. Madde: Sergiyi gezmeden (öğrenmelerimi gerçekleştirmeden) önce (neler/nasıl) dünya çapında kullanılan baskı teknikleri ile ortaya konmuş eserleri inceleyip teknikler hakkında bilgi sahibi olacağımızı ve bu alanda ortaya eser koyan sanatçıları inceleyeceğimizi düşünüyorum (Ted Mosby, 11.02.2012).

2. Madde: Sergi ortamına (öğrenme ortamı) ilk girdiğimde yapıtların üzerinde anlamlarını çözmek için düşüneceğimizi hissettim (Ted Mosby, 11.02.2012).

<i>Yanıtlar</i>	<i>F</i>
Önemli sanatçıların yapıtlarını inceleme fırsatı	8
Yapıtların anlamlarını çözebilmek için düşünme fırsatı	6
Ortamın heyecan yaratması	5
Metal gravür tekniğini beğenme ve merak duyma	4
Kimi baskıresim tekniklerini uygulama isteği	4
Toplam	27

Tablo 2: *Sergi Çalışma Kağıdı Frekans Analizi*

Tablo 2'de görüldüğü üzere, dokuz odak öğrenciden sekizi, "Önemli sanatçıların yapıtlarını inceleme fırsatı", altısı ise "Yapıtların anlamlarını çözebilmek için düşünme fırsatı" bulduklarını ifade etmişlerdir. Tablodaki bu önemli bulgu, araştırmacının zihninde 'öğrencilerin nasıl daha iyi öğrenebilecekleri'ne dair bir soru oluşturmuş ve daha sonraki haftalarda gerçekleşecek olan *Müze Etkinliği*, araştırmanın eylem planları arasına girmiştir.

Sergi sırasında öğrencilere, ikinci çalışma kağıdı olarak *Ara-Bul Kağıdı* dağıtılmıştır. Bu kağıtlarda sergide yer alan yapıtlardan görseller ve sorular bulunmaktadır. Öğrencilerin kağıtta yer alan baskıresim sergi ortamında araması ve bulması istenmiştir. Öğrencilerin üst düzey bilişsel etkinlik gerçekleştirmelerini gerektiren çalışmalar ara-bul kağıtlarıyla yapılmıştır. Burada amaç, hem öğrencinin yapıtı keşfetmesini sağlamak, hem de yapıtı inceleyerek yorumlamasına olanak tanımaktır. Ara-bul kağıdındaki kimi sorular, sergi gezisinde yanıtlanması gereken sorulardır. Kağıtta yer alan bir sorunun araştırılması gerektiği için bu kağıtların gelecek derste araştırmacı tarafından toplanacağı belirtilerek, söz konusu soruyu yanıtlamaları için araştırma yapmaları istenmiş ve öğrencilere altı günlük süre verilmiştir. Bu etkinlikte, öğrenciler Türk baskıresim tarihinin gelişim ve değişimini kronolojik bir sıralamayla görerek keşfetmişlerdir.

Sergi ortamında öğrencilerle, sergi üzerine konuşulmuş ve bazı sorgulamalarda bulunulmuştur. Araştırmacı, öğrencilerin gün içinde yaşadıkları öğrenmelerine ilişkin günlük tutmaları için birer kağıt dağıtmış ve günlük tutmalarını sağlamıştır. İki ayrı odak öğrencinin günlüklerine yansıyan ifadelerine aşağıda yer verilmiştir:

Bugün sergiyi gezmeden önce nasıl bir sergi olacağı konusunda en ufak bir fikrim yoktu. Sergi salonunu gezmeye başladığım zaman baskıresim konusunda yavaş yavaş bir fikir edinmeye başladım. Baskıresmin çok çeşitli teknikleri olduğunu öğrendim, bu tekniği kullanan tanıdığım birçok sanatçı olduğunu öğrendim. Daha önce baskıresim yapma hususunda çok fikrim yokken şimdi hem daha bilinçliyim hem de birkaç

baskıresim tekniğini denemek için sabırsızlanıyorum. [...] Sergi gezerken doldurduğum formlar, bazı eserleri daha da derinden incelememi sağladı. Umarım ilerleyen zamanlarda özgün baskı konusunda birçok deneyimim olur (Ö.G. Charlotte, 11.02.2012).

Daha önce içinde olmadığımız, olmadığımız bir uygulamanın içinde olduğum için bir öngörü sahibi değildim. Çağdaş Sanatlar Müzesi'nin önünde bir şeyler düşünmeye ve bilgi yönünden bir şeyler elde edebileceğimi hissettim [...] (Ö.G. Attila, 11.02.2012).

Haftasonu gerçekleştirilen öğrenme materyalleri ve atölye dışı öğrenme ortamındaki etkinliğin öğretim süreci, yukarıda anlatıldığı biçimiyledir. Çağdaş Sanatlar Müzesi'ndeki sergi etkinliği, öğrencilere bir baskıresim sanatçısı ile yüz yüze tanışma olanağı sunmuştur. Öğrenciler, baskıresim sanatçısı *Hayri Esmer*'in yapıtlarını müzede inceleme olanağı bulmuşlardır. Ayrıca öğrenciler, diğer sanatçıları ve yapıtlarını keşfetmişler, sanatçıların yapıtını ve biçimini tanımışlardır. Bu anlamda, yapılandırmacı öğrenme yaklaşımının keşfetme özelliğinin araştırmacı tarafından öğrencilere yaşatıldığı ve yapılandırmacı öğrenme yaklaşımının salık verdiği sosyal öğrenme ortamında öğrenmelerin gerçekleştiği söylenebilir.

Müze Etkinliği, sanal olarak ve gerçek müze ortamında bulunarak müzede etkinlikleri gerçekleştirme olarak iki açıdan ele alınmıştır. *Sanal Müze ve IMOGA Müze Gezisi* adlı etkinlik, üç günlük ders süresince tamamlanacak bir ders olarak tasarlanmıştır. İlk hafta, 16.03.2012 (Cuma) *Sanal Müze Gezisi* etkinliği olarak, ikinci hafta *IMOGA Müze Gezisi* adıyla 17.03.2012 (Cumartesi) tarihli etkinlik olarak gerçekleştirilmiştir. *Sanat Tarihi Etkinliği* başlığı altında ayrıntılı biçimde anlatılacağı üzere, müze gezisi sonrası 30.03.2012 (Cuma) tarihinde gerçekleştirilen *Tematik Baskıresim Tarihi* adlı etkinlik, haftasonu müzede gerçekleştirilen dersin devamı niteliğindedir. Başka bir deyişle *Müze Etkinliği*, *Sanat Tarihi Etkinliği* ile bağlantılıdır. Bu nedenle, etkinlikler birbiriyle sarmal bir biçimde geliştirilmiş ve sonuçlandırılmıştır. Gerçekleştirilen eylem planları da bu doğrultuda uygulamaya konmuştur.

Öncelikle öğrencilerin ön bilgilerini açığa çıkarma ve girilecek olan öğrenme yaşantılarına yönelik bağlamı oluşturmak üzere daha önce geçmiş oldukları müze ya da müzeler ile ilgili yaşadıkları deneyimlerden söz etmeleri istenir. Araştırmacı rehber olarak, 'Müze gezilerinizden sonra aklınızda ne(ler) kaldı?, Müzelerde eğitim yapıldığını biliyor musunuz?, Müzede gördüğünüz eğitimlerde neler yapılıyordu?' gibi açık uçlu düşünmeyi uyarıcı sorularla öğrencilerin neler bildiklerini açığa çıkarmaya çalışmıştır.

11.02.2011 tarihinde yapılan baskıresim sergi gezisi ile bir bağlantı kurup kurmadıkları sorulmuştur. Bağlantı kurdukları, öğrencilere *nasıl?* sorusu yöneltilmiştir. Bu anlamda araştırmacı ve öğrenciler birbirleriyle paylaşımda bulunmuşlardır. Öğrencilerin hazırladıkları sunumlara geçmeden önce araştırmacı IMOGA dışında belirlediği MOMA sanal müzesini gezdirmiş ve müzelerdeki baskıresimlerle ilgili etkileşimli etkinlikleri (animasyonlar) öğrencilere göstermiş ve onlara uygulamıştır (Bkz. MOMA.org | Interactives | Projects | 2001 | What is a Print?).

Öğrencilerin derse hazır gelmelerini sağlamak amacıyla bir önceki hafta öğrenciler, kendi belirledikleri kişilerle ikiye ayrılarak gruplara ayrılmıştır. Bir paylaşım ortamı sağlanarak *İstanbul Grafik Sanatları Müzesi* hakkında bilgi vermeleri istenmiştir. Ders dışında hazırladıkları grup çalışmalarını sunmaları ve grupların kendi belirledikleri sırayla IMOGA müzesini sanal olarak gezdirmeleri istenmiş, gruplar belirledikleri yerli-yabancı sanatçı ve yapıtı hakkında edindikleri bilgileri ve araştırmacının ödev olarak verdiği bir baskı türünü grup çalışması olarak sunmuşlardır.

Her bir grup belirledikleri bir sanatçı ve yapıtını IMOGA'nın sanal müzesinden bulmuş ve öğrenme ortamındaki diğer öğrencilere yansı aracılığıyla göstermişlerdir. Grup, hem seçtiği sanatçı ve yapıtı hakkında bilgi vermiş, hem de araştırmacının verdiği baskı teknikleriyle ilgili animasyonlu sunumlar gerçekleştirmişlerdir. Böylelikle öğrenciler yedi farklı sanatçı ve yapıtını tanıırken, yedi farklı tekniği de kuramsal anlamda öğrenmişlerdir.

Gerçekleştirilen bu etkinliğe örnek oluşturması

açısından, 7. grubun incelediği sanatçı ve yapıtına ilişkin video kayıtlarından yansıyan ifadelere aşağıda yer verilmiştir.

Ted Mosby: Hocam sanatçı hakkında bilgi verdikten sonra yapıtla ilgili öznel yorumlarımıza geçmek istiyoruz.

Araştırmacı: İkinizin ortak yorumu mu?

Barney Stinson: Önce Ted söylesin, sonra ben söylerim.

Ted Mosby: Kadınların doğasında masum, hassas ve narin bir yapıda olmalarının yanı sıra yüzlerine takındıkları maskelerle, bu narin hassasiyetlerinin üstünü örterek, erkeklerle aynı seviyede güç ve dayanıklılık sergilediklerini, ama içten içe hala kırılğan bir yapıda olduklarını anlatıyor bence.

Barney Stinson: Kadınların görünüşte masum varlıklar olduğunu düşünmemize rağmen, yüzlerindeki maskeleri çıkardıkları zaman erkeklerden kurnaz, içten pazarlıklı olduklarını düşündürüyor bu resim bana. Bu yapıta baktığımda ve gerçek hayatta erkeklerin daha masum varlıklar olduğuna inanıyorum.

Odak öğrencilerden Barney Stinson ve Ted Mosby, sanal müzeyi gezerken inceledikleri resimlerden Burhan Uygur'a ait *Bahar Sevincinden Yaz Hüzününe* isimli yapıtı seçerek, yapıt hakkında öznel yorumlarını dile getirmişlerdir. Tüm gruplar genel olarak, kimi kaynaklardan edindikleri bilgilerin dışında öznel yorum ve eleştirileriyle sunumlarını gerçekleştirmiştir.

Öğrenme materyallerinin ve atölye dışı yapılan çalışmaların sonuçlarını öğrenci günlükleri açık bir şekilde ortaya koymaktadır. Bu anlamda, gerçekleştirilen sanal müze etkinliğinin sonunda, gün içinde yaşadıkları öğrenmelerine ilişkin günlük tutmaları için öğrencilere birer kağıt dağıtılmış ve günlük tutmaları sağlanmıştır. Aşağıda söz konusu günlüklerden alıntılara yer verilmiştir.

[...] Her bir grubun araştırmış olduğu farklı baskı çeşitlerini dinlemek benim açımdan çok faydalı oldu. Birçok farklı bilgi ve teknik öğrendim (Ö.G. Kül Hece, 16.03.2012).

Caveman rumuzlu öğrenci günlüğünde, etkinliğe ilişkin yorumlarının yanı sıra, kendi grupları için öz eleştiride bulunmaktadır:

Baskı tekniklerini ve nasıl uygulandığını öğrendim. Uygulama aşamasında en azından neler kullanılacak ve hangi sırayla uygulanacak bir bilgim var.[...] Teknik sıkıntılar çekmemize rağmen konuya hakim olduğumuzu düşünüyorum. Kendi grubum için biz aslında biraz daha yalın ve basit anlatabilirdik [...] Teknik bilgi açısından ve eser inceleme konusunda donanımımız iyi, belki ifade edememiş olabiliriz. Genel grupların soracağımız sorulara yanıtlar vereceğini düşünmüyorum (Ö.G. Caveman, 16.03.2012).

SSA Özgün Baskıresim dersinin öğretim sürecindeki 6. haftanın sonunda (17.03.2012), sanal müze gezisinin devamı olarak IMOGA müze gezisi tasarlanmıştır. Araştırmacı, daha önceden renkli olarak çoğalttığı IMOGA müzesinin amblemini öğrencilere göstermiştir. 'Sizce, IMOGA'nın ambleminde neden el imgesi kullanılmış?' sorusunu öğrencilere yöneltmiştir. Öğrenciler çoğunlukla bunun el izinden yola çıkılarak baskı tekniğine bir gönderme olduğu konusunda hemfikirlerdir. Araştırmacı, bu etkinlik için öğrenme materyali olarak *Müze Çalışma Kağıdı* ve *Ara-Bul Kağıdı* hazırlamıştır. Öğrenme ortamına (müze ortamı) girmeden önce araştırmacı tarafından hazırlanan *Müze Çalışma Kağıdı* öğrencilere dağıtılmıştır. Araştırmacı, öğrencilerden çalışma kağıdında yer alan ilk maddeye ilişkin düşüncelerini yansıtılmalarını istemiştir. Bu çalışma kağıdı bir anlamda yansıtıcı günlüktür.

Öğrenciler, müze çalışma kağıdındaki ilk maddeye ilişkin düşüncelerini yansıttıktan sonra müze ortamına girmişlerdir. Öğrencilerden, müze ortamına girdiklerinde neler hissettiklerini yansıtabilecek, 2. madde olan 'Müze ortamına girdiğimde.....hissettim' cümlesini tamamlamaları istenmiştir. Ellerindeki müze çalışma kağıdında, duygularını, düşüncelerini ve eleştirilerini yansıtılmalarını sağlayacak toplam 14 maddelik boşluk doldurma cümleleri vardır. Müze gezisi sırasında, öğrencilerin zihninde hem arkadaşlarına, hem kendilerine, hem de araştırmacıya soracakları sorular oluşmuştur.

Odak öğrencilerden kimilerinin bu etkinliğe ilişkin çalışma kağıtlarına yansıttıkları 10.,11. ve 12. maddelere ilişkin düşüncelerinden örnekler ve frekans analizi aşağıda verilmiştir.

10.madde: Müzeyi gezerken yabancı baskiresim sanatçıları hakkında Türk sanatçılara göre daha özgür olduklarını düşündüm. Çok güçlü bir kurgu yeteneğine sahip olduklarını, fantastik dünyaları olduğunu düşünüyorum (Kül Hece, 17.03.2012).

11.-12. madde: Müzeyi gezerken arkadaşım/ arkadaşlarımda Eskişehir sergi gezisine göre daha ciddi bir şekilde araştırma ve gözlem yaptıklarını görüyorum. Araştırmacının ise, bizlere ve eserlere büyük bir ilgi duyduğunu gözlemliyorum (Barney Stinson, 17.03.2012).

Tablo 3: Müze Çalışma Kağıdı Frekans Analizi

<i>Yanıtlar</i>	<i>F</i>
İmoga'nın zengin bir müze olduğunu düşünme	7
Sergi gezisine oranla müzeyi daha bilinçli gezme	6
Sanal müzede gördükleri eserlerin orijinalini görme heyecanı	4
Metal gravür tekniğini beğenme ve merak duyma	3
Öğrendiği baskiresim tekniklerinden yapılan eser görme isteği	3
Müze sahibi olan sanatçı ile tanışma isteği	2
Türk ve yabancı sanatçıların sanatsal üretimini karşılaştırma	1
Toplam	26

Tablo 3'de görüldüğü üzere, dokuz odak öğrenciden yedisi, İmoga'nın zengin bir müze olduğunu düşünmektedir. Altı öğrenci ise, sergi gezisine oranla müzeyi daha bilinçli gezdiklerini ifade etmiştir. Bu bulgular temelinde, araştırmada yapılan Müze Etkinliğinin devamı niteliğinde eylem planları düşünülmüş ve sonraki haftalarda uygulanmıştır. Ayrıca, müzede öğrencilere *Ara-Bul Kağıdı* dağıtılmıştır. Ara-bul kağıdındaki sorular, öğrencilerin müzeden seçecekleri sanat yapıtını eleştirebilmeleri için rehber niteliğindedir.

Öğrenciler, müzede gördükleri ve inceledikleri



Fotoğraf 1. Atilla'nın Müzede Seçtiği Temalı Baskiresmi İnceleyen Çekilen Fotoğrafı.

baskiresimlerden birisini seçmiş ve ara-bul kağıdındaki sorular çerçevesinde incelemiştir. Odak öğrencilerin tümü müze koleksiyonundan seçtikleri baskiresimlerin kimlik bilgilerini vermiştir. Günümüz sanat eğitimi yaklaşımı, öğrencinin sanat yapıtı karşısındaki yorumu ve eleştirisini öne çıkararak iç gözlemi önemser (Swift ve Steers, 2006: 17). Bu anlamda öğrenciler, araştırmacının ara-bul kağıdında verdiği dokuz soruyu kendi iç gözlemlerine dayalı olarak yanıtlamışlar ve inceledikleri yapıta ilişkin yargıya varmışlardır. Kimi öğrenciler seçtiği sanat yapıtının betimlemesini ayrıntılı biçimde verirken, kimisi kendi yorumunu detaylandırarak anlatmıştır. Caveman rumuzlu odak öğrencinin, Fevzi Karakoç'a ait ve 1987 tarihli litografisi için Ara-Bul kağıdına aktardığı yorumlara yer vermek örnek oluşturacaktır. Caveman, resimde yarış atlarıyla birlikte jokeyleri gördüğünü ve bir yarış sahnesinin betimlenmiş olduğunu söylemektedir. Plastik öge olarak çizgiyi kullanarak insan figürlerinin hareketli gösterildiğini belirtmektedir. Atlar ve jokeyler arasında bağlantının olduğunu, turuncu renk ile belirgin hale getirilmiş jokeyin bindiği atın yelesinin siyah renk lekesi ile diğer atlardan ayırdığını ifade etmektedir. Yarışın galibinin belli ve gücün kazananda olduğunu düşünerek iktidar teması ile bağlantı kurmaktadır.

Araştırmacı, öğrencilerin sosyal bir öğrenme ortamı olan müzeye ilişkin duygu ve düşüncelerini ifade etmelerini

istemiştir. Bu anlamda, öğrencilerin bir özgün baskıresim sanatçısı ile tanışmaları ve onunla söyleşi yapabilmeleri olanağı bulmaları önemli bir bulgu olarak görülmektedir.

[...] İmoga'yı ilk önce, Ankara'dayken sanal olarak gezmiştik. Eserleri internet üzerinden görmüştük. Ama o gördüğümüz eserleri gelip bir şekilde canlı görmek daha bir keyif verici oluyor. Bir baskı sanatçısı tanımış ve onunla söyleşi yapmış olduk. Süleyman Saim Tekcan. Sanatçının kısaca sanat hakkındaki fikirlerini, hayatını öğrenmiş ve sohbet etmiş ve fotoğraf çektirmiş olduk. Çok keyif vericiydi. Sanat sözlüğünde ismi yer alan, kaliteli bir sanatçıyla tanışmak gerçekten iyi bir deneyimdi" (Ö.G. Charlotte, 17.03.2012).

Benim için günün en önemli olayı çok değerli sanatçılarımızdan biri olan, sevgili Süleyman Saim Tekcan ile tanışmak oldu. Onca sanat eserini görüp, yorumladıktan sonra yüz yüze görmek ve ufucuk da olsa sohbet edebilmek büyük bir fırsattı. Üstelik hala çok heyecanlıyım. Benim için çok önemli bir gün oldu bugün [...]. Ama ben hala çok heyecanlıyım!" (Ö.G. 13, 17.03.2012).

Sanat Tarihi Etkinlikleri'nde, Türkiye'de Baskıresim Bakmak adlı sergi etkinliğinin devamı niteliğindeki ders, "Türk Baskıresim Tarihi" adlı etkinlik kapsamında gerçekleştirilmiştir. Dersin öğretim süreci aşağıda ayrıntılı biçimde verilmiştir:

Araştırmacı, bir sanat tarihi şeridi hazırlamış ve öğrenme ortamına bu şeridi asmıştır. Öğrencilerin Türk baskıresim sanatçıları ve yapıtlarını tanıyabilmeleri için 1950'den günümüze kadar 10'ar yıllık aralıklara bölümlenmiştir. Başka bir deyişle şerit, 1960, 1970, 1980 ve sonrasını içeren tarihleri belirtir bir şekilde biçimlendirilmiştir. Ayrıca, dönemin belirli siyasi olaylarını içeren bilgilerin yer aldığı sanat tarihi şeridi sınıfa asılmıştır. Her ne kadar araştırmacı tarafından böyle bir sanat tarihi şeridi oluşturulmuş olsa da, öğrencilerin sergi kapsamında inceledikleri ve daha sonrasında da araştırdıkları sanat yapıtlarının görselleri şerit üzerine öğrenci tarafından yerleştirildiği için, sanat tarihi şeridi öğrenciler tarafından

beraberce oluşturulmuştur. Araştırmacı yalnızca, söz konusu tarihler ile ilgili Türkiye'de yaşanan sosyo-politik, eğitim, sanat vb. durumlarla ilgili olarak öğrencilere kısa bilgiler vermiştir.



Fotoğraf 2. Öğrencilerin Hazırladığı Türk Baskıresim Tarihi Şeridi.

Araştırmacı, öğrencilerin sergi gezisi sırasında Ara-Bul kağıtları aracılığıyla inceledikleri yapıtların görsellerini sanat tarihi şeridine yerleştirmelerini istemiştir. Öğrenciler, sanat tarihi şeridi üzerinde yapıtlar ve sanatçıları hakkında bilgiler vermişlerdir. Sanat tarihi şeridi tamamlandığında araştırmacı: 'Sanat tarihi şeridini incelediğinizde 1960'dan bu yana Türk baskıresim tarihinde nasıl bir gelişim ve değişim görüyorsunuz?' sorusunu sorarak, bu sorunun üç başlıkta; sanatçı, baskıresimdeki temalar ve baskıresim tekniği başlıkları altında değerlendirilmesi gerekliliğini vurgulamıştır. Öğrencilerden, bu sorular temelinde genel bir değerlendirme yapmaları ve 1950'den bu yana Türk baskıresim tarihinde nasıl bir gelişim ve değişim gördükleri konusunda düşüncelerini paylaşmaları istenmiştir. Böylelikle öğrenciye kendi bilgisini sınama ve oluşturma sorumluluğu verilmiştir. Burada amaç, öğrencilere hem özgün baskıresim sanatçıları tanıtmak, hem de yapıtlarını tanıtarak hangi biçimde yapıtlar ürettiklerini keşfetmelerini sağlamak; ayrıca, öğrencilerin atölye uygulamalı çalışmaları başlamadan önce, onlara baskıresim tekniklerinin neler olduğunu sezinletebilmektir² Araştırmacı, çalışma grubuna bir yarıyıl boyunca SSA özgün baskıresim dersini verdiği için, öğrencilere uygulamalı olarak üç farklı baskıresim tekniği öğretmiştir. Ancak, bu araştırmanın amacı öğrenme materyalleri ve atölye dışı uygulamalar olduğundan, söz konusu bulgulara makalede yer verilmemiştir.

Araştırmacı, araştırma kapsamında öğrencilerle

gerçekleştirilen *Türkiye’de Baskiresme Bakmak* adlı sergi gezisi ve sanat tarihi şeridi için *Etkinlik Değerlendirme Formu* dağıtmıştır. Araştırmacı, yapılan bu etkinliklerin değerlendirmesini öğrencilerin yapmalarını istemiştir. Bu form 11 adet 5’li likert tipi sorudan oluşmaktadır.

Tablo 4: ‘Türkiye’de Baskiresme Bakmak’-
Etkinlik Değerlendirme Analizi

	Değerlendirme Maddeleri	Ortalama
1.	<i>Türkiye’de Baskiresme Bakmak</i> adlı sergi etkinliği kapsamındaki dersi yararlı buldum.	5
2.	<i>Türkiye’de Baskiresme Bakmak</i> adlı sergi etkinliğini, daha önceki yaşadığım sergi deneyimlerimden farklı buldum.	4,5
3.	Daha önce hiç duymadığım baskiresim tekniği adını öğrendim.	4,6
4.	Pek çok Türk baskiresim sanatçısının adını öğrendim.	4,8
5.	<i>Türkiye’de Baskiresme Bakmak</i> adlı sergi etkinliği, bende baskiresme karşı merak uyandırdı.	4
6.	Ara-Bul kağıdında çalışmamı gerçekleştirirken zorluk yaşadım.	2,2
7.	<i>Türkiye’de Baskiresme Bakmak</i> adlı sergi etkinliği sonrası yaptığımız sanat tarihi şeridi çalışmamı çok yararlı buldum.	4,4
8.	Sanat tarihi şeridi çalışmasında, yapıtın tarihsel yerini belirlemede zorlandım.	1,2
9.	Türk baskiresmin tarihsel süreçteki gelişimi ile ilgili bilgi sahibi oldum.	4,6
10.	Türk baskiresmin tarihsel süreçteki değişimini fark edebildim.	4,8
11.	Öğrenmenin müze, galeri (sosyal öğrenme ortamı) gibi farklı öğrenme ortamlarında gerçekleşebildiğini fark ettim.	4,8
	Toplam	44,9

Değerlendirme:0.00-1.00: Çok kötü, 1.01-2.00: Kötü, 2.01-3.00: Orta, 3.01-4.00: İyi, 4.01-5.00: Çok iyi

Yukarıdaki çizelgeye göre odak öğrenciler en çok *Türkiye’de Baskiresme Bakmak* adlı sergi etkinliği kapsamındaki dersi yararlı bulmuşlardır. Formdaki 1. maddeye ‘Kesinlikle Katılıyorum’ oranı %100’dür. 4. ve 10 maddelerine katılım oranı eşittir. Bu anlamda ‘Pek çok Türk baskiresim sanatçısının adını öğrendim’ ve ‘Türk baskiresmin tarihsel süreçteki değişimini fark edebildim’ maddelerine ‘Kesinlikle Katılıyorum’ oranı %88,9 iken ‘Katılıyorum’ oranı %11’dir. ‘Öğrenmenin müze, galeri (sosyal öğrenme ortamı) gibi farklı öğrenme ortamlarında gerçekleşebildiğini fark ettim’ maddesine %44 oranında ‘Kesinlikle Katılıyorum’ denirken, ‘Katılıyorum’ oranı %55’tir. Bu bağlamda öğrencilerin 4.,10. ve 11. maddeler ile ilgili oldukça olumlu karara sahip oldukları belirlenmiştir. Öğrencilerin, formda yer alan 1, 2, 6, 7 ve 8. maddelere katılım nedenleri sorulmuştur. Etkinlik değerlendirme formu analizi sonucu 1. maddeye ilişkin olarak öğrenciler, sanatçı ve eserler hakkında bilgi edinme, orjinal baskiresimleri görme ve inceleme şansı, baskiresim ve tekniği hakkında bilgi edinme, kuramsal bilgiyi görsellerle destekleme ve aldığı sanat eğitiminin yararını

fark etme gibi kazanımlarının olduğunu ifade etmişlerdir. 2. maddeye ilişkin olarak öğrenciler, gerçekleştirilen bu sergi etkinliğinin daha önce yaşadığı sergi deneyimlerinden farklı bulduğunu ifade etmişlerdir. Öğrenciler bunun nedenlerini; ilk defa özgün baskiresim sergisi görme, ara-bul çalışma kağıdının yararı, kronolojik olarak özgün baskiresim tarihini gözleme, teknik çeşitlilik ve özgün baskiresimlerin teknik olarak birbirinden farklılığı olarak, 6. madde ile ilgili olarak öğrencilerin kimileri, ara-bul kağıdında çalışmasını gerçekleştirirken inceledikleri özgün baskiresmin anafırını bulmada ve çalışma kağıdında sorulan kimi soruların yanıtını bulamama gibi zorlukları yaşadıklarını dile getirmiştir. Kimi öğrenciler ise, incelediği özgün baskiresmi yorumlarken zorlanmadığını, ara-bul çalışma kağıdındaki görsellerin etkinliği kolaylaştırdığını ve sergi etkinliğinin ara-bul kağıdıyla eğitici ve eğlenceli olduğunu ifade ederek herhangi bir zorluk yaşamadıklarını belirtmişlerdir. Formun 7. maddesine ilişkin olarak öğrenciler, oluşturdukları sanat tarihi şeridi çalışmasını yararlı bulduklarını ifade etmişlerdir. Öğrenciler, özgün baskiresimleri tarihine göre inceleme fırsatı bulduklarını, sanatçılar hakkında bilgi edindiklerini, farklı özgün baskiresimleri bir arada görme olanağı bulduklarını ve sergide gördüklerini özümstediklerini ve bu anlamda ayrıntılı bilgi sahibi olduklarını, sergide gözden kaçan ya da farkedilmeyen özgün baskiresimleri görme imkanını yeniden yakaladıklarını, özgün baskiresimlerin yapıldığı dönemin olaylarına göre baskiresimlerdeki temaları fark ettiklerini, dönemden etkilenen çalışmalarını bir arada gördüklerini, özgün baskiresmin tarihsel gelişimini kronolojik olarak görebildiklerini, sergi etkinliğini değerlendirme açısından verimli olduğunu ve son olarak da anlatımda deneyim kazandıklarını ifade etmişlerdir. 8. madde olan, ‘Sanat tarihi şeridi çalışmasında, yapıtın tarihsel yerini belirlemede zorlandım’ ifadesi için tek bir öğrencinin dışında tüm öğrenciler ‘Kesinlikle Katılmıyorum’u işaretleyerek nedenlerini sıralamışlardır. Öğrenciler, sergi etkinliği sırasında ara-bul kağıdına aldıkları notlardan, tarih şeridinde bulunan belirteçlerden, araştırma yaptıkları için incelediği eserin tarihi ile ilgili bilgisinin olmasından, dönemini bildiği bir sanatçı ve belirgin bir dönem yapıtı olmasından kaynaklı olarak

herhangi bir zorluk yaşamadıklarını ifade etmişlerdir. Tek bir öğrenci, araştırma yapmadığı için sanat tarihi şeridi çalışmasında, yapıtın tarihsel yerini belirlemede zorlandığını belirtmiştir.

Değerlendirmede bulunan kimi odak öğrencilerinin kendi ifadelerinden doğrudan alıntılara aşağıda yer verilmiştir.

Charlotte rumuzlu odak öğrencisi, ‘Türkiye’de Baskıresim Bakmak adlı sergi etkinliği kapsamındaki dersi yararlı buldum’ maddesini, ‘Kesinlikle Katılıyorum’ olarak işaretlemiş ve bunun nedenini şöyle açıklamıştır: “Özgün baskıresim konusunda fikir sahibi oldum ve birçok özgün baskıresim sanatçısı ve özgün baskıresim tekniği öğrenmiş oldum” (Charlotte, 17.02.2012).

13 rumuzlu odak öğrencisi ise, ‘Türkiye’de Baskıresim Bakmak sergi etkinliği sonrası yaptığımız sanat tarihi şeridi çalışmasını çok yararlı buldum’ maddesini, ‘Katılıyorum’ olarak işaretlemiş ve verdiği yanıtın nedenini, “Sergiden sonra, sergiye dönük olarak tarih şeridi çalışması yapmak hem gördüklerimizi özümsemeyi, hem de ayrıntılı bilgi sahibi olmayı sağladı” olarak açıklamıştır (13, 17.02.2012).

Müze Etkinliği çerçevesinde öğrencilerin arbul çalışma kağıdı ile gerçekleştirdikleri çalışmanın devamı niteliğindeki ders, 30.03.2012 tarihinde *Tematik Baskıresim Tarihi* adlı etkinlik kapsamında gerçekleştirilmiştir.

Dersin ilk dakikalarında araştırmacı, daha önceden ders materyali olarak hazırladığı temalı baskıresim tarihi şeridini öğrenme ortamındaki duvara asmıştır. Dersin ilerleyen saatlerinde her bir öğrenci, IMOGA baskıresim müzesinde tema çerçevesinde seçtiği yapıtları yansıya yansıtmıştır. Öğrenciler, seçtikleri yapıt ve sanatçısı hakkında bilgi vermiş ve yapıtla ilgili eleştirilerini arkadaşlarıyla paylaşmışlardır.

Sunumunu yapan her öğrenci, duvarda asılı olan tematik baskıresim tarihi şeridi üzerine, incelediği yapıtın bir kopyasını yerleştirmiştir.



Fotoğraf 3. Tematik Baskıresim Tarihi Şerit Çalışması.

Böylelikle tüm öğrenciler müzeden seçilen bir kısım yapıtın hangi tema çerçevesinde incelendiğini şerit üzerinde bütünlüklü olarak görme olanağı bulmuştur. Ayrıca farklı tarihlerde, farklı tekniklerle yapılmış baskıresimlerin benzer temalarla işlendiği öğrencilerin dikkatini çekmiştir. Etkinlik sonunda öğrenciler günlük tutmuşlardır. Öğrencilerin gün içindeki yaşantılarını yansıttıkları günlüklerin birinden alıntı yapmak yerinde olacaktır:

[...]Her bir arkadaşım sırayla çıkıp neden bu çalışmayı seçtiğini ve çalışmanın onlar için neler ifade ettiklerini belirtti. Çalışmadaki renk, kompozisyon, plastik öğeler vb. elemanlardan bahsetti. Ayrıca seçilen eserin sanatçısı hakkında bilgiler de verildi. [...] herkes incelediği eseri, hocamızın duvara asmış olduğu sanat tarihi şeridine astı. Bu çalışma sayesinde birbirinden farklı çalışma ve sanatçı tanımış oldum. Farklı tarihlerde ne çok benzer tema kullanılmış onu gördüm (Ö.G. Kül Hece, 30.03.2012).

Atölye Dışı Özgün Baskıresim Tekniklerinin Öğretimi Etkinlikleri'nde, araştırma kapsamında, özgün baskıresim tekniklerinin öğretimine ilişkin olarak bazı kuramsal çalışmalar gerçekleştirilmiştir. Bu çalışmalar, özgün baskıresim sanatı üzerinden yapılan tartışmaları, öğrencilerin özgün baskıresim konularına ilişkin hazırladıkları ders planlarını ve araştırmacının öğrencilere sunduğu özgün baskıresim tekniklerini aşama aşama gösteren video sunumlarından oluşmaktadır.

- Tekniğin Olanaklarıyla Çoğaltılan Resim

06 Nisan 2012 tarihinde, *Sanatta Biriciklik* kavramı üzerinden baskıresmin orijinalliğinin sorgulanmasına

ilişkin tartışmalar gerçekleştirilmiştir. Öncelikli olarak, bu kavram üzerine öğrencilere zaman verilerek düşünceleri istenmiştir, sonra kavramın daha da anlaşılabilir olması için Walter Benjamin'in *Pasajlar* adlı kitabında bulunan *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı* adlı makalesinin eşlemleri öğrencilere dağıtılmıştır. Öğrencilerin okuyabilmesi ve üzerine düşünebilmeleri için 15-20 dakikalık bir süre verilmiştir. Öğrenciler, okudukları makale üzerine düşüncelerini birbirleriyle paylaşmışlardır. *Sanatta Biriciklik* üzerine yapılan bu tartışmalarda öğrencilerin, baskıresim üzerinden biriciklik kavramının tartışılabilmesi için araştırmacı, aşağıda yer alan sorular yöneltmiştir: 'Bir yapıtı, yapıt yapan özellikler nelerdir?, Sanatçı tarafından üretilen baskıresim bir çoğaltmadır. Çoğaltılmışlar, biricik (tek) olan pentür resimden daha mı değersizdir?, Sanat yapıtının değeri biricikliğe göre değişir mi? Başka bir deyişle Sanat yapıtına değeri veren onun biricikliği midir?, Baskıresim ne kadar çoğaltılırsa, değeri o kadar düşer... yargısı hakkında ne düşünüyorsunuz? Örneğin 10 adet basılmış bir baskıresim mi yoksa 100 adet basılmış olan mı daha değerlidir?, Baskısı alınan resimlerin ilk basılmışları ile son basılmışları arasında değer farkı var mıdır? Örneğin, bir baskıresmin 1. baskısı ile 80. Baskısı.'

Soru-yanıt biçiminde kavramın tartışılması öğrencilerde geçmiş bilgilerinden de yararlanma olanağı tanımıştır. Örneğin, 'Sanatçı tarafından üretilen baskıresim bir çoğaltmadır. Çoğaltılmışlar, biricik (tek) olan pentür resimden daha mı değersizdir?' sorusuna verilen yanıtlara ilişkin öğrenme ortamındaki video kayıtlarından yansıyan yanıtlar şöyledir:

13: Hayır, değersiz değildir.

Araştırmacı: Neden böyle düşündün?

13: Çünkü, kalıbı da sanatçı hazırlıyor. Sanatçının tekrar tekrar basması onun sanat değerinin azaldığını göstermez ki.

Barney Stinson: Sanatçının hazırlaması önemli olan. Baskıyı da sanatçı hazırlıyor yağlıboyayı da.

Kabasakal: Önemli olan teklik kavramı sanırım.

Yağlıboyanın tek olması, onun gözde olmasını sağlıyor. Diğerinden bir sürü var çünkü. Tek olması, bir tane olması onu daha değerli kılıyor.

Caveman: Baskı yaparken bile zaman tutmadığı için, örneğin bir baskı yaptıktan sonra ikinci baskıyı yaparken zaman tutmadığı için o da özgün sayılabilir bence. Sadece kalıp aynı. Hiç bir fark yok bence teklik anlamında. Yağlıboya da tek, baskıresim de tek aslında.

Öğrencilerin, bu konudaki düşünceleri ve tartışmaları oldukça önemlidir. Çünkü, bu konu üzerine görüş birliğine varamayan yabancı ya da yerli kimi sanatçı tartışmalarının yer aldığı dergi ve makaleler³ vardır.

'Sanat yapıtına değeri veren onun biricikliği midir?' sorusuna verilen yanıt ise, sanat yapıtının tek olması gerekliliğine ilişkin inançtır. Bu konuda öğrenciler düşüncelerini şöyle paylaşmışlardır.

13: Baskıresim ayrı bir emek istiyor, ayrı bir bilgi ve birikim istiyor. Aslında insanların bunu bilip, bunları fark etmesi gerekiyor. Yani ama çoğunluk olarak baktığımızda zaten sanat izleyicisi Türkiye'de çok az. Onun dışında halka sorduğunuzda diyecek ki, bundan milyonlarca var ama yağlıboya tek diye düşünüp, baskıresmin değerinin düşük olmasını sağlayabilir. Ama bana göre düşürmemesi lazım. Gerçekten çok başka emek istiyor.

Barney Stinson: İnsanlar bir resim kendisinde olsun isteyebilir. Görüyoruz baskıresimde 100 ya da 110 tane basabiliyorlar. Ama kendisinde bir adet olsun isteyebilir. Örneğin birilerinde aynı resimden görmüştür bunu istemeyebilir.

Öğrencilerin düşünceleri, baskıresmin teknik olarak çoğaltılabilir olmasından dolayı değerinin düştüğüne ilişkin yargıların varlığını kabul etseler de, çoğu öğrenci bireysel olarak bu görüşe katılmadıklarını ifade etmişlerdir. Araştırmacı, 'Baskısı alınan resimlerin ilk basılmışları ile son basılmışları arasında değer farkı var mıdır?' sorusunu öğrencilere yönelterek örnek ermiştir. Örneğin,

bir baskıresmin 1. baskısı ile 80. baskısı arasında değer farkı var mıdır? Öğrenciler, değer farkı olamayacağını söyleyerek, bu konuda görüş birliğine varmışlardır.

Charlotte: Hayır, bence yoktur. Hepsini aynı çünkü.

Aslı: Sonuçta hepsini orjinal olarak kabul ediyorsak, arasında fark olmaması lazım.

Caveman: Alıcısı tarafından her zaman üzerine para koyup satabiliyor. Bence birinci ya da sonuncu fark etmez.

Öğrenme ortamında gerçekleşen bu tartışmalarda, özgün baskıresim üzerinden baskı tekniği sorgulanmış, tekniğin olanakları ile çoğaltılan resmin orjinalliği, değeri, sanat piyasası, sanat alıcısı ve sanatçı bağlamında yorumlarda bulunulmuştur. Öğrenciler gerçekleştirilen bu tartışmalar ile ilgili iki odak öğrencinin günlüklerine yansıyan düşüncelere aşağıda yer verilmiştir.

Tartışma konusu güzeldi [...] bu konu üzerine çok uzun süre tartışabilirim ve insanların bilgilerini de dinlerim. Sanat tartışmalı dersimiz ilgimi çekiyor (Ö.G., Caveman, 06.04.2012). Dersimizin bir bölümünü Sanatta Biricilik kavramına ayırdık. Sanat eserinin çoğaltılabiliyor olmasının onlara değer kaybettirmeyeceğini düşünüyorum ben (Ö.G.,13, 06.04.2012).

Öğrencilerin günlüklerine yansıyan ifadelerden, gerçekleştirilen bu tartışmaların yararlı bulunduğu ilişkin ip uçları vermektedir.

• Özgün Baskıresim Tekniklerinin Öğretimine Yönelik Video Sunumları

a) Öğretim Elemanının Sunumu

Araştırma sahası olarak seçilen özgün baskıresim dersi seçmeli olduğundan, öğrencilerin tüm baskıresim tekniklerini uygulamalı olarak bir dönemde öğrenebilmeleri olanaklı değildir. Ayrıca, atölyenin fiziki şartları litografi, serigrafi gibi bazı tekniklerin öğretimi için yetersiz kalmaktadır. Ancak araştırmacı, kuramsal

olarak bu tekniklerin öğretilebileceğini düşünmüştür. Bu amaca yönelik, 09.03.2012 tarihinde öğrencilere, litografi, serigrafi, ağaç ve metal gravür baskıresim tekniklerinin uygulama aşamalarını gösteren video sunumları hazırlamış ve öğrencilere sunmuştur. Ancak tüm bu tekniklerin ayrıntılı olarak sunumu bir sonraki hafta olan 16 Mart 2012 tarihinde öğrencilere bırakılmıştır. Araştırmacının video sunumları ile ilgili öğrencilerin olumlu düşünceleri günlüklere yansımıştır:

Metal gravür oldukça ilgimi çekti. Çok aşamalı bir iş gibi görünüyor ama çok etkili. Video çekimlerinden de olsa görmek, fikir edinmek çok iyi oldu (Ö.G. Ted Mosby, 09.03.2012).

Bugün dersimize ilk olarak hocamızın bizler için araştırmış olduğu baskı çeşitlerinin yapım aşamasını gösteren videoları izleyerek başladık. İlk olarak Taş Baskı tekniği hakkında bilgiler alarak başladık. Hocamız taş baskı yapım aşamalarını, tekniğin uygulanışı ve tüm ayrıntıları hakkında bilgiler verdi. Bize kendisinin taş baskı tekniği ile yapılmış çalışmalarını gösterdi. Atölye imkanlarımız kısıtlı olduğu için bu teknikleri yapamamak bile video olarak izlemek çok faydalı oldu (Ö.G. Kül Hece, 09.03.2012).

Bugün hep merak ettiğim ve çok beğendiğim litografi baskı çeşidinin taş baskı olduğunu öğrendim. Bu baskı çeşidinin, nasıl yapıldığını bilmiyordum ve aşamalarını öğrendim. Oldukça zahmetli bir teknik olduğunu öğrendim (Ö.G. 13, 09.03.2012).

b) Öğrenci Sunumları

Özgün baskıresim tekniklerinin öğretimine ilişkin sunumlar, 16 Mart 2012 tarihinde öğrencilerin *Müze Etkinliği* çerçevesinde gerçekleştirdikleri grup çalışmalarının ürünleridir. İkişerli olarak oluşturulmuş her grup, bir baskıresim tekniğini animasyonlu ya da video sunumu olarak diğer gruplara sunmuştur. Video temsili kayıtlardan yansıyan konuşmalar şöyledir:

Ted Mosby: Arkadaşlar sizlere Collagraph tekniğini bir animasyon yardımıyla anlatacağım.

Atilla: Eğlenceli o zaman.

Barney Stinson: Kolay bir teknik ve eğlenceli.

Ted Mosby: Türkçe kaynak bulamadık, yabancı kaynaklardan çeviri yaptık. Zaten daha çok yurt dışında uygulanan bir teknik, sanırım Türkiye’de pek uygulanmıyor. Değil mi hocam?

Araştırmacı: Evet, pek fazla uygulanmıyor, o nedenle bu konuda yerel örnek çalışma ve araştırma yazısı bulmakta güçlük yaşamamız doğal.

Öğrencilerin gün içinde tuttıkları günlükler incelendiğinde, derste kullandıkları video ve animasyonların, baskiresim tekniklerini kavramada etkili olduğu düşüncesi ortaya çıkmaktadır.

Bazı teknikleri daha ayrıntılı inceleme fırsatı bulduk bu derste. Videolar ve animasyonlar ile baskı tekniklerinin anlatımı için yaptığımız sunumlar, bu işi kavramamızda daha çok yardımcı oldu (Ö.G. Ted Mosby, 16.03.2012).

Araştırmacı, öğrencilerin kendi yaptıkları sunumların önemini duyumsadıklarını düşünmektedir.

Atölye Dışı Öğrenme Ortamları ve Materyalleriyle İşlenen Derse İlişkin Düşünceler

SSA Özgün baskiresim dersinde, atölye dışındaki öğrenme ortamları ve materyalleriyle gerçekleştirilen derse ilişkin, öğrencilerle yapılan görüşmelerden elde edilen veriler Tablo 5’de verilmiştir.

Tablo’da görüldüğü gibi araştırma kapsamında işlenen dersi en çok ‘tartışmalı olması’ ve ‘eleştirel olması’ olarak betimlenmiştir. Odak öğrencilerin bu konudaki betimlemelerini nasıl ifadelendirdiklerini yansıtmak yerinde olacaktır. Örneğin, *Atilla* rumuzlu odak öğrenci, “Ders tempo içerisinde, bilgi aktarımının ve uygulamanın, bunun yanında her bir öğrencinin kendini ifade edebildiği ve eleştirel dönüt alabildiği bir ders oldu” (St.9-11) şeklinde ifade etmiştir. *Kül Hece* ise, “Herkes görüşlerini açıkça belirtti ve tartışma ortamında birbirlerimizin

görüşlerimizi dinleyerek derslerimizi geçirdik” (St.37-38) biçiminde kendisini ifade etmiştir.

Tablo 5: İşlenen Dersin Betimlenmesi

Betimleme	F
Tartışmalı olması	5
Eleştirel olması	5
Farklı öğrenmelerin gerçekleşmesi	4
Verimli ve yoğun olması	4
Motive edici olması	4
Bakış açısında ve fikirlerde farklılık yaratması	4
Özgün tasarım yapabilme becerisi kazanma	4
Uygulamalı ve kuramsal olması	3
Farklı baskı tekniklerinin öğrenilmesi	3
Disiplinlerarası çalışılması	3
Farklı öğrenme mekanlarının olduğunu farketme	3
Keyifli olması	3
Kendini ifade edebilme olanağı sağlaması	2
Öğrenci merkezli olması	2
Toplam	49

Ders kapsamında farklı baskı tekniklerinin öğretilmesine ilişkin Barney Stinson, “Bir tane baskı tekniği öğrenmeyi beklerken, neredeyse bütün teknikler hakkında bilgi sahibi olduğumu düşünüyorum” (St.10-13) cümlesini kurmuştur. Stinson’un böyle düşünmesinin nedeni, uygulamalı olarak öğrendiği tekniklerin dışında, kuramsal çalışmalarda, müze ve sergi etkinliklerinde gördükleri özgün sanat yapıtları üzerine inceleme ve araştırma yapmalarından kaynaklıdır.

Dersin işlenişinde müze ve sergi galerisi ortamlarında öğrenme yaşantılarının deneyimlenmesinden kaynaklı olarak üç öğrenci, farklı öğrenme ortamlarının varlığını farkettiklerini ve bu ortamların dersin işlenişinde farklı bir durum yarattığını dile getirmektedirler. *Charlotte* rumuzlu odak öğrencinin bu konu hakkındaki düşüncesi ve kendini ifade edişi oldukça özgündür; “Anadolu Üniversitesi Çağdaş Sanatlar Müzesi’nde farklı bir *Charlotte*’tım. İmoga’da farklı. Her yeni ders yeri bir şey öğretiyordu [...]” (St.21-25).

Sonuç

Araştırmada öncelikli olarak, SSA Özgün Baskıresim dersinin programdaki yerine ve işlenişine ilişkin durum belirleme çalışması yapılmış ve ardından araştırmanın uygulama boyutunda, Özgün baskıresim dersine yönelik öğrenme materyalleri ve atölye dışı öğrenme ortamları yeniden düşünülerek farklı etkinlikler çerçevesinde dersler işlenmiştir. Bu etkinlikler, *Ders Tanıtma Etkinliği*, *Sergi Etkinliği*, *Müze Etkinliği*, *Sanat Tarihi Etkinlikleri* ve *Atölye Dışı Özgün Baskıresim Tekniklerinin Öğretimi Etkinliği*'dir. Bu etkinliklerin sonuçlarını açıklamadan önce, eylem araştırmasının sistematik bir süreç olduğunu ve eylem planlarının haftalık olduğunu belirtmek gerekmektedir. Bu sistematik süreçten dolayı, yapılan uygulamaları ve eylemleri sürekli olarak denetim altında tutmak amacıyla, nitel araştırma ve alan uzmanlarından oluşan üç kişilik geçerlik komitesi oluşturulmuştur. Yapılan uygulamaların ardından düzenli olarak toplanan komite, araştırmacının gerçekleştirdiği uygulamalara yönelik görüş ve önerilerde bulunmuştur. Eylem planlarının hazırlanmasında genellikle haftalık olarak toplanan komitenin görüşleri göz önünde bulundurulmuştur. Komitenin görüş ve önerileri doğrultusunda, öğrencilerin nasıl daha iyi öğrenebileceğine yönelik eylem planları gözden geçirilerek gerekli görülen noktalarda eylemlerde değişikliğe gidilmiştir.

Ders Tanıtma Etkinliği'nde, özgün baskıresim tanıtımaya yönelik öğrencilere sorular yöneltilmiş, konu ile ilgili yerli ve yabancı kaynakların incelenmesi sağlanmıştır. Dersin hemen ertesi günü yapılacak olan *Türkiye'de Baskıresim Bakmak* adlı sergi için gezi planı yapılmıştır. Ders tanıtma etkinliğinde yapılanlar, öğrencilerin merak ve heyecan duyumsamalarına neden olmuştur.

Sergi Etkinliği sırasında araştırmacı, öğrencilerin duygu ve düşünce dünyalarını devindirerek, ilk defa karşılaştıkları özgün baskıresim sergisinde keşif sürecini yaşamalarını istemiştir. Öğrenciler *Ara-Bul Kağıtları*'ndaki yapıt eşlemiyle, sergide yer alan orjinal yapıtı, Eskişehir Çağdaş Sanatlar Müzesi'nde aramış ve bulduğu orjinal yapıtı bire bir görerek, yönlendirici sorular yardımıyla inceleme ve keşfetme olanağı bulmuştur. Bu anlamda

etkinlik, öğrencilerin Türk özgün baskıresim tarihinin gelişim ve değişimini kronolojik bir sıralamayla görerek keşfetmeleri ile sonuçlanmıştır.

Sergi Etkinliği'nde kullanılan *Sergi Çalışma Kağıdı* ile öğrenciler, sergiyi gezmeden önce ve sonra ne/ler düşündüklerini duyumsama fırsatı yakalamışlardır. Ayrıca her bir öğrenci, en çok hangi yapıtı ve hangi baskıresim tekniğini beğendiğinin farkına varmış, pek çok orjinal özgün baskıresim yapıtını sanatçısının ve tekniğinin adını görerek öğrenmiştir. Bu anlamda, araştırmanın en başında öğrencilerin konuya karşı ilgi duymaları ve güdülenmeleri sağlanmıştır.

Sergi Etkinliği'nde öğrenciler, özgün baskıresim sanatçısı olan *Prof. Hayri Esmer* ile tanışmış ve sanatçının sergideki yapıtı üzerine konuşma olanağı bulmuşlardır. Öğretmen adaylarının bir sanatçı ile tanışmaları ve konuşmaları, onlarda özgün baskıresimle ilişkin coşku duyumsamalarına neden olmuş ve bu durum ileride yapılacak etkinlikler için onları güdülemiştir.

Ancak öğrenciler, *Sergi Etkinliği*'nde kullandıkları *Ara-Bul ve Çalışma Kağıtları*'ndaki bazı soruları, zor geldiğinden boş bırakmışlardır. Bunun üzerine yapılan eylem planıyla sorular yeniden gözden geçirilmiş ve incelenen yapıtlara nasıl bakılması gerektiği üzerine öğrencilerle konuşulmuştur.

Müze Etkinliği, *Müze Öncesi*, *Müze ve Müze Sonrası* olarak müze eğitimi çerçevesinde planlanmıştır. Müze öncesi etkinliği sanal müze çalışmaları biçiminde gerçekleşmiştir. Araştırmacı, öğrencilerin yedi gruba ayrılmasını sağlayarak öğrenme ortamındaki diğer katılımcılara sanal müze gezdirmelerini sağlamıştır. Gruplar, hem sanal müzeden seçtikleri sanatçı ve yapıtı hakkında bilgi vermiş, hem de araştırmacının verdiği baskı teknikleriyle ilgili animasyonlu sunumlar gerçekleştirmişlerdir. Böylelikle, öğrenciler yedi farklı sanatçı ve yapıtını tanıırken, yedi farklı tekniği de kuramsal anlamda öğrenmişlerdir. Ayrıca sanal müze etkinliği, IMOGA müze gezisi için bir ön çalışma niteliğinde olduğundan öğrencilerin Türkiye'nin tek özgün baskıresim müzesi IMOGA'ya karşı ilgi duymalarına olanak sağlamıştır.

Müze öncesi yapılan sanal müze etkinlikleri, IMOGA müze gezisinde gerçekleşen etkinlikleri daha da başarılı kılmıştır. Öğrenciler müzeye girdiklerinde, çoğu yapıtın hangi sanatçıya ait olduğunu bildiklerini ifade etmiştir.

Müze etkinliğinde kullanılan *Ara-Bul Kağıdı*, sergi etkinliğinde kullanılanlardan biraz farklıdır. Bu etkinlikte herhangi bir sanatçının yapıtı öğrenciye buldurtulmamış, öğrenci kendi özgür iradesine ve beğenisine göre inceleyeceği sanat yapıtını seçmiştir.

Sergi ve Müze Etkinliği'nde kullanılan yönlendirici ara-bul kağıtları ile öğrencilerin yapıtları inceleme ve eleştirmeleri, onların eleştirel ve yansıtıcı düşünme becerilerinin devindirildiği sonucuna varılmıştır.

Müze Etkinliği'nde, öğrencilerin IMOGA Müzesi kurucusu ve özgün baskıresim sanatçısı *Prof. Süleyman Saim Tekcan* ile tanışmaları, sanatçıyla söyleşi yapmaları ve onun müzedeki atölyesini görmeleri, onların özgün baskıresim alanında yapılan çalışmalara karşı daha da ilgili olmalarına neden olmuştur.

Müze sonrası etkinlikler ise, *Sanat Tarihi Etkinliği* ile sarmal olarak düşünülmüştür. Öğrencilerin IMOGA Müzesi'nde tema odaklı olarak seçtikleri ve inceledikleri özgün baskıresim yapıtları, *Tematik Baskıresim Tarihi* adlı çalışmanın gerçekleşmesiyle sonuçlanmıştır. Bu etkinlikte, öğrenciler farklı tarihlerde, farklı tekniklerle yapılmış baskıresimlerin benzer temalarla işlendiğini sanat tarihi şeridi üzerinde görme olanağı bulmuş, yerli ve yabancı özgün baskıresim sanatçı ve yapıtını tanımışlardır.

Sanat Tarihi Etkinlikleri'nde, öğrenciler 1950'den günümüze kadar 10'ar yıllık aralıklara bölümlendirilmiş *Türk Özgün Baskıresim Tarih Şeridi* oluşturmuşlardır. Bu etkinlik, öğrencilerin tarih içinde yer etmiş Türk özgün baskıresim sanatçıları ve yapıtlarını tanımaları ile sonuçlanmıştır.

Öğrencilerin, *Türkiye'de Baskıresim Bakmak* adlı sergi etkinliği ve sanat tarihi etkinliğini değerlendirmeleri, *Etkinlik Değerlendirme Formu* ile sağlanmış, öğrencilerin dersi oldukça yararlı buldukları sonucuna varılmıştır.

Öğrencilerin, *Sergi Etkinliği ve Müze Etkinliği* gibi sosyal öğrenme ortamında öğrenmelerini gerçekleştirdikleri sonucuna varılmıştır.

Atölye Dışı Özgün Baskıresim Tekniklerinin Öğretimi etkinliğinde kuramsal olarak baskı tekniklerinin öğretimi gerçekleştirilmiştir. Bu çalışmalar araştırmacının ve öğrencilerin sunduğu atölye çekimlerini içeren video kayıtları ve animasyon sunumlarıyla gerçekleşmiştir. Bu anlamda öğrenciler, ders sürecinde uygulamalı olarak öğrenemedikleri baskı tekniklerini görmüş ve tanıma fırsatı yakalamıştır. Ayrıca, yapılan özgün baskıresimleri, baskı tekniğinden kaynaklı olarak sanat yapıtı niteliğinde değerlendirilmediği ya da değerinin düşürüldüğüne ilişkin sanatta biriciklik kavramı üzerine tartışmalar gerçekleştirilmiştir. Bu tartışmalar sonucunda öğrenciler, özgün baskıresimlerin de, diğer pentür resimleri gibi birer sanat yapıtı niteliğinde ve kendine özgü sanat değerinin olduğu düşüncesini taşıdıkları sonucuna varılmıştır.

Araştırmadan elde edilen bulgular, etkinlikler kapsamında öğrencilerin özgün baskıresim çalışmalarına daha eleştirel bakabildiklerini ve öznel yorumlarını özgürce dile getirdiklerini göstermiştir. Öğrenciler, özgün baskıresim özelinde estetik, eleştiri ve sanat tarihi açısından yeterli düzeyde bilgilenerken, baskıresim tekniklerinin oluşum, olanak ve gelişim süreçleriyle birlikte dönem, yapıt, sanatçı ilişkisini tartışabilme yeterliğine geldikleri sonucuna varılmıştır. Bu sonuçların elde edilmesi, uygulamalı olarak verilemeyen baskıresim tekniklerinin animasyonlu sunumlar eşliğinde kuramsal olarak verilmesiyle, sergi ve müze etkinliklerinde öğrencilerin orjinal yapıt incelemeleri ve pek çok sanatçı tanımlarıyla, kronolojik ve tematik sanat tarihi şeridi çalışmasıyla, çoğaltılmışlar olarak adlandırılan baskıresimlerin özgünlüğünün sorgulanmasıyla gerçekleştirilmiştir.

Baskıresim gibi teknik üretimin çok fazla ön plana çıktığı derslerde, tekniğin olanaklarının salt öğrenilmesinin ve uygulanmasının yeterli olduğu yanılgısına düşmemek adına, baskıresim eğitiminde kuram ve uygulamanın biraradalığı önem taşımaktadır. Bu anlamda ne tek başına uygulama, ne de tek başına kuramsal eğitim, bir yapıtın

üretiminde yeterli değildir ve yapıtı üretecek kişiye yeterli düzeyde bilgi ve beceri kazandırmayacaktır. Bu anlamda, yapılan araştırmaya baskıresim derslerinde öğrenciye uygulamalı olarak öğretilen baskıresim teknikleri ve bu tekniklere yönelik araç-gereçlerin kullanımı, kullanılan malzemenin olanakları, atölye ortamının fiziksel yeterliği vb. konuların yanı sıra kuramsal anlamda baskıresim eğitimindeki eksikliklerin giderilebileceği bir araştırma olarak bakılmalıdır. Kuramsal boyutuyla araştırmada kullanılan öğrenme materyallerini, *yazılı, görsel* ve *işitsel* unsurlar olarak sınıflandırmak mümkün olabilir; *Yazılı Unsurlar*: Sergi ve müze etkinliğinde ara-bul kağıtlarıyla gerçekleştirilen çalışmalar, *Sanatta Biriciklik* kavramı üzerine yazılı olarak dağıtılan ve sonrasında öğretilen ortamında öğrencilerin okuduğu, tartıştığı Walter Benjamin'in Pasajlar adlı kitabındaki *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı* adlı makalesi. *Görsel Unsurlar*: Müze ve Sergi gezileri oldukça önemli görsel unsurlardır. Baskıresim tekniklerine yönelik video sunumlarının yanı sıra tematik ve kronolojik sanat tarihi şeritleri de birer görsel unsur olarak değerlendirilmelidir. *İşitsel Unsurlar*: Müze ve Sergi etkinliklerinde sanatçılarla tanışma ve söyleşi gerçekleştirme. Öğrenme ortamlarında gerçekleştirilen eleştirel tartışmalar ve yapıt incelemeleri, *Sanatta Biriciklik* kavramı üzerine yapılan tartışmalar. Bu unsurlar ele alındığında, baskıresim atölyelerinde teknik öğretime yönelik uygulamalı çalışmaların yanı sıra eleştirel ve disiplinlerarası çalışmaların yapıldığı, bireyin öznel yorumunun önem kazandığı ve görsel okur yazarlığın öncelendiği bir eğitimin olanaklı kılınabileceği düşünülmektedir. Araştırma sonucunda, öğrenme materyalleri ve atölye dışı öğrenme ortamlarıyla özgün baskıresim eğitiminin etkili bir şekilde verilebileceği sonucuna varıldığı düşünülmektedir.

Notlar

- 1- Eylem araştırması sürecinde görsel kültür ve uygulama çalışmaları da gerçekleştirilmiştir. Ancak makalenin amacı dışında gerçekleştirilen bu çalışmalara haftalık etkinlik planında ve makalede yer verilmemiştir.
- 2 Eylem araştırmacı sürecinde baskıresim atölyesinde uygulamalı olarak üç ayrı baskıresim tekniği öğretilmiştir,

ancak bu makale atölye dışı çalışmaları kapsadığından burada konu edilmemiştir.

3 Bkz. Atagök, Tomur; (1981) Özgün Baskı Sanatçıları Önemli Bir Konuyu Açıklıyor, "Serigrafi Tekniği". *Sanat Çevresi Dergisi*, Sayı 33.

Kaynakça

- Akalan, G. (2000). *Gravür*. İstanbul: Kale Seramik Sanat Yayınları.
- Akalan, Güler (2011). Baskıresim Sanatçısı ve Gazi Üniversitesi Öğretim Üyesi ile Özgün Baskıresim atölyesinde yapılan görüşme, Ankara: 12 Kasım.
- Aslier, M. (1989). Grafik Sanatlar. *Sandoz Bülteni*, 33.
- Atagök, T. (1981) Özgün Baskı Sanatçıları Önemli Bir Konuyu Açıklıyor, "Serigrafi Tekniği". *Sanat Çevresi Dergisi*, Sayı 33.
- Atar, A. (1995). *Başlangıcından Günümüze Taşbaskı*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Gölönü, G. (1979). *Kazı Resim*. İstanbul: Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayını, 68.
- Hobson, J. M. (2007). *Batı Medeniyetinin Doğulu Kökenleri*. Çev: Esra Ermert., İstanbul: YKY.
- İçmeli, M. (1987). Ağaç Baskıresminin Özgün Baskıresimdeki Yeri, *Türkiye'de ve Almanya'da Ağaç Baskı Sanatı*, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, No:6, 55-62.
- Koçak, G. (2002). Ukiyo-e, *Anadolu Sanat*, 31, (13), 141-147.
- Özsezgin, K., Aslier, M. (1989). Başlangıcından Bugüne Kadar Çağdaş Türk Resim Sanat Tarihi. *Tiglat yay Cilt:4*, 137.
- Pekmezci, H. (1992). Özgün Baskı Yöntemi Olarak Serigrafi'nin Tarihçesi ve Gelişimi. *HÜGSF Sanat Yazıları V.*, (13),79-89.
- Ross, J.; Ross, T. & Romano, C. (1990). *The Complete Printmaker: Techniques, Traditions, Innovations*. The Free Press, New York.
- Saff, D., Sacilotto, D. (1978). *History and Process Printmaking*. Orlando: Harcourt Brace Jovanovich College Publishers.
- Swift, j.; J. Steers (2006). "A Manifesto for Art in Schools". *Art Education Postmodern World*. Edt. Tom Hardy. USA: Intellect.

Thiem, G. (1987). Yüzyıl Alman Ağaç Baskı Sanatı Konulu Dia Gösterisi İçin Giriş, *Türkiye’de ve Almanya’da Ağaç Baskı Sanatı*, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, No:6, 87-101.

Görsel Kaynaklar Listesi

Fotoğraf 1. *Atilla*’nın Müzede Seçtiği Temalı Baskıresmi İncelerken Çekilen Fotoğrafı (Fotoğraf: Ayben Kaynar Tanır).

Fotoğraf 2. Öğrencilerin Hazırladığı Türk Baskıresim Tarihi Şeridi (Fotoğraf: Ayben Kaynar Tanır).

Fotoğraf 3. Tematik Baskıresim Tarihi Şerit Çalışması (Fotoğraf: Ayben Kaynar Tanır).

Türkiye’de Güzel Sanatlar Fakültelerinde Lisans Düzeyinde Seramik Eğitim-Öğretim Programları Hakkında Durum Analizi ve Değerlendirmeler

Mustafa AĞATEKİN

Özet

Türkiye’de seramik eğitimi akademik anlamda ilk olarak 1929 yılında, o günkü adıyla Sanayii Nefise Mektebi (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi) bünyesinde açılan Dekoratif Sanatlar Bölümü’nün kurulmasıyla vermeye başlamıştır. 2000’li yıllarda seramik sektöründe meydana gelen gelişmelere paralel olarak üniversite düzeyinde eğitim veren kurum sayısında ciddi bir artış gözlemlenmiştir. Bugün ise Türkiye’deki üniversitelerde seramik eğitim ve öğretim programlarına bakıldığında, lisans düzeyinde eğitim veren 21 program bulunmaktadır. Bu programlardan 9’unda seramik eğitiminin yanı sıra cam eğitimini de içeren bütünlük eğitim programları yer almaktadır. Araştırma kapsamında bu okullardan aktif olarak eğitim verenler incelenmiş, kurulma aşamasında bulunanlar kapsam dışı bırakılmıştır. Bu kapsamda 21 kurumun verilerine internet siteleri ve kişisel elektronik postalar aracılığıyla erişim sağlanmış, bu kurumlardan da 19’unun bilgilerine ulaşılmıştır. Bu araştırma Türkiye’deki üniversitelerde lisans düzeyinde verilen seramik eğitim ve öğretim programlarının incelenmesi, içerik ve ders dağılımları sonucunda ortaya çıkan eğilimler kapsamında elde edilen verilerin değerlendirilmesi ve lisans düzeyinde seramik eğitimi hakkında bir durum analizi ve değerlendirme yapabilmek amacıyla gerçekleştirilmiştir. Bu kapsamda araştırmada Türkiye’de lisans düzeyinde seramik eğitimi veren bölümlerde okutulan, sekiz yarıyıllık katalog formatındaki ders programları incelenmiştir. Araştırma, lisans eğitimi süresince bölümlerde verilen seramik eğitiminin hedeflerine ulaşım ulaşmadığının ölçme ve değerlendirmesinin yapılabilmesi, aynı zamanda ders programlarının izlenmesi ve güncellenerek seramik eğitiminde belirli düzeyde kalite standartlarının yakalanabilmesi için önem taşımaktadır. Ülkemizde seramik eğitim ve öğretimi için bu izleme ve değerlendirmelerin periyodik olarak her kurumda yapıldığını söylemek iyimserlik olsa da, önümüzdeki süreçte Yükseköğretim Kalite Kurulu tarafından ulusal düzeyde başlatılacak çalışmalarla kurumsal değerlendirmelerin artması, uzun vadede olumlu gelişmeleri de beraberinde getirecektir.

Anahtar Sözcükler: Türkiye’de Seramik Eğitimi, Seramik Eğitim Programları, Sanat Eğitimi, Seramik Eğitimi Durum Analizi.

Evaluation and Analysis of Undergraduate Ceramics Education Programmes Offered by Fine Arts Faculties in Turkey

Abstract

Ceramics education in Turkey at academic level dates back to the establishment of Department of Decorative Arts in 1929 at Sanayii Nefise Mektebi (today, Mimar Sinan Fine Arts University). In parallel with the developments in ceramics sector in 2000s, the number of institutions offering ceramics education at university level has considerably increased. Today, there are 21 programs providing ceramics education at university level in Turkey. 9 of these programs offer integrated educational programs which involve glass education as well as ceramics education. Within the scope of this study, the programs that are still in the early phases of their establishment procedures were excluded from the study and the ones that actively continue their educational programs were examined. These 21 programs were accessed via emails and their official websites and the data about 19 of them were obtained. This study aims to examine ceramics education programs at undergraduate level in Turkey within the context of the tendencies observed in terms of content and course distributions. It also aims to do an overall evaluation and situation analysis of undergraduate ceramics education in Turkey. To achieve this purpose, the course programs prepared in 8-semester catalogue format and followed by the departments of ceramics were examined. The study is significant in that it provides insights for evaluating and measuring whether ceramics education offered in undergraduate programs reach their goals or not, and valuable data is obtained to monitor or update these programs to achieve certain quality standards. Although it might be a bit optimistic to claim that such monitoring and evaluations are carried out periodically in each institution, the increase in the number of institutional evaluations, which will be fueled by the attempts to be initiated by Higher Education Council at national level in the near future, will lead to positive developments in the long term.

Keywords: Ceramic Education in Turkey, Ceramic Education Programmes, Ceramic Education, Ceramic Education Analysis.

Giriş

Türkiye'de Güzel Sanatlar Fakültelerinde lisans düzeyinde seramik eğitim-öğretim programları hakkında durum analizi ve değerlendirmeler konulu bu araştırma, ülkemizde seramik sanatı, tasarımı ve eğitimi konusunda kurumların hedefledikleri eğitim-öğretim programlarının mevcut durumunu görmemizi sağlayacak yeterli sayıda araştırma yapılmaması problemine odaklanılarak hazırlanmıştır. Değişen koşullar ve gelişmeler içerisinde bu programlar hakkında yeni öneriler geliştirilebilmesi ya da güncellenmesi için var olan durumun değerlendirilmesi bir zorunluluktur. Bu zorunluluktan hareketle araştırmada, Türkiye'deki üniversitelerde lisans düzeyinde verilen seramik eğitim ve öğretim programlarının incelenmesi, içerik ve ders dağılımları sonucunda ortaya çıkan eğilimler kapsamında elde edilen verilerin değerlendirilmesi ve lisans düzeyinde seramik eğitimi hakkında bir durum analizi ve değerlendirme yapabilmek amacıyla gerçekleştirilmiştir. Bu kapsamda araştırmada Türkiye'de lisans düzeyinde seramik eğitimi veren bölümlerde okutulan, sekiz yarıyıllık katalog formatındaki ders programları internet kaynakları üzerinden incelenmiştir.

Türkiye'de seramik eğitimi, akademik anlamda ilk olarak 1929 yılında, o günkü adıyla Sanayii Nefise Mektebi (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi) bünyesinde açılan Dekoratif Sanatlar Bölümü'nün kurulmasıyla verilmeye başlamıştır. Sonrasında, 1952'de Ankara'da *Gazi Muallim Mektebi ve Terbiye Enstitüsü* (Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi) ve 1957'de yine İstanbul'da *Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu* (Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi) içinde sürdürülen eğitimlerle bu kurumlar Cumhuriyet Dönemi Türkiye'sinde seramik eğitiminin öncüleri olmuşlardır. Seksenlerin sonuna doğru sırasıyla Hacettepe, Anadolu ve Dokuz Eylül Üniversiteleri bünyesinde açılan seramik bölümleri de bu gelişime önemli katkılar vermiştir.

2000'li yılların başlarından itibaren kapasitede yakalanan artış ile Türk Seramik Sektörü dünyada önemli bir oyuncu haline gelmiştir. İhracatta Türkiye seramik kaplama malzemeleri sektöründe dünya ihracat sıralamasında 5. sırada, üretimde dünyada 9., Avrupa'da ise 3. sırada yer almaktadır. 2013 yılında miktar olarak 102 milyon m²'lik bir ihracata ulaşan kaplamalı malzemelerde yılsonu 606 milyon doları aşmıştır. Seramik sağlık gereçlerinde ise 10 milyon adete

yaklaşan satış ile ihracatta Avrupa birincisi, dünya dördüncüsü olan sağlık gereçleri kategorimiz 203 milyon dolar ile yılsonu kapanışı yapmıştır. Sektörün işyeri sayısı ve istihdamında ise üretimde, yardımcı sanayide, tasarımda, satış ve pazarlamada ve uygulamada doğrudan ve dolaylı olarak istihdam edilen kişi sayısı 220.000 kişinin üzerindedir. İnşaat sektöründeki gelişmeye paralel olarak son 20 yılda sektörde serbest rekabete dayalı üretim yapan şirket sayısı ve üretim miktarı hızla artmıştır (Endüstri Otomasyon, 2016).

2000'li yıllarda seramik sektöründe yukarıda meydana gelen gelişmelere paralel olarak üniversite düzeyinde eğitim veren kurum sayısında ciddi bir artış gözlemlenmiştir. Bu eğilim 1980'li yıllardan itibaren seramik sektöründeki büyümenin seramik eğitimi alanında olumlu bir yansıması olarak değerlendirilebilir.

Bu yıllarda aşağıdaki Tablo-1'de verilen, aralarında Akdeniz, Selçuk, Erciyes, Sakarya ve Dumlupınar Üniversitesi gibi kurumların da olduğu 15 yeni seramik/seramik ve cam programı eğitim ve öğretime başlamıştır.

Bugün ise Türkiye'deki üniversitelerde seramik eğitim ve öğretim programlarına bakıldığında lisans düzeyinde eğitim veren 21 program bulunmaktadır. Bu programlardan 9'unda seramik eğitiminin yanı sıra cam eğitimini de içeren bütünlük eğitim programları yer almaktadır. Bu araştırma kapsamında yer alacak birimler seçilirken aktif olarak seramik eğitim ve öğretimi veren kurumlar dikkate alınmıştır. Ayrıca araştırmada 21 programdan 2'si, güncel verilerine ulaşamadığı için değerlendirme dışında bırakılmıştır.

Başladığı günden bugüne özellikle 2000'li yıllardan sonra yaygınlaşmaya başlayan seramik eğitim ve öğretiminde geline nokta, dersler bazında verilen eğitim ve öğretime ilişkin bir değerlendirme yapıldığında, genel anlamda uygulamaya ve uzmanlaşmaya dayalı bir eğitim modelinin benimsendiği görülmektedir. Bu durum kurumlarda verilen dersler ve içerikleri irdelendiğinde açık bir şekilde görülmektedir. Bu kapsamda araştırmada Türkiye'de lisans düzeyinde seramik eğitimi veren bölümlerde okutulan sekiz yarıyıllık katalog formatındaki ders programları incelenmiştir. Bu incelemelerde okutulan dersler; ders adı ve içeriği bağlamında değerlendirilmek yoluyla önce iki ana gruba ayrılmıştır. Bu gruplardan bir tanesi branş dersleri ikincisi de diğer dersler şeklinde gruplandırılmıştır. Bu dersler

Tablo 1: Türkiye'de lisans düzeyinde eğitim veren seramik bölümleri ve kontenjanları (Veriler 2015 ÖSYM Sınav Kılavuzu'ndan alınmıştır).

ÜNİVERSİTE	BÖLÜM	KONTENJAN
Abant İzzet Baysal Üniversitesi	Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik	25
Akdeniz Üniversitesi	Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik	20
Anadolu Üniversitesi	Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik	30
Atatürk Üniversitesi	Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik	10
Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi	Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Seramik ve Cam Tasarımı	20
Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi	Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik	30
Çankırı Karatekin Üniversitesi	Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik	15
Dokuz Eylül Üniversitesi	Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik ve Cam Tasarımı	20
Dumlupınar Üniversitesi	Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik	30
Erciyes Üniversitesi	Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik ve Cam Tasarımı	10
Hacettepe Üniversitesi	Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik ve Cam	30
İnönü Üniversitesi	Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Seramik	15
Kocaeli Üniversitesi	Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik	15
Marmara Üniversitesi	Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik ve Cam	30
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi	Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik ve Cam Tasarımı	15
Mersin Üniversitesi	Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik	15
Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi	Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik ve Cam	30
Sakarya Üniversitesi	Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik ve Cam	20
Selçuk Üniversitesi	Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik	15
Süleyman Demirel Üniversitesi	Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik ve Cam	15
Uşak Üniversitesi	Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik	15

değerlendirilirken ilk önce lisans eğitiminin ilk iki ve son iki yılda okutulan ders sayıları ve kredileri araştırılmıştır.

Branş dersleri kapsamında yer alan derslerin uygulama ağırlıklı olup, mesleki eğitime giriş ve bu anlamda bilgi ve becerilerin artırılmasına odaklanan dersler olduğu görülmüştür. Bunlar arasında adlandırmalarda farklılıklar olsa da müfredatta bu grup derslerin; yüksek kredi oranına sahip genel olarak ikinci sınıftan itibaren verilmeye başlandığı görülmektedir. Branş derslerinin en yoğun verildiği üçüncü ve dördüncü sınıflarda bu derslerin, özellikle olarak ayrıştırmış şekilde verildiği dikkat çekmektedir. Bu derslerin ders saati sayısı ve kredileri diğer derslere göre baskınlık göstermektedir. Araştırmada branş dersleri belirlenirken bu dersler; alana yönelik laboratuvar ve atölye uygulamalarını kapsayan (Seramik Temel Eğitimi, Seramik Teknolojisi, Endüstriyel Seramik, Dekor Teknikleri vb.) dersler şeklinde gruplanarak değerlendirilmiştir.

Diğer dersler kapsamında ise genellikle teorik ağırlıklı, temel tasarım ve sanatsal becerilerin yanında, alana yönelik

teorik ve destekleyici bilgiyi geliştiren, kültürel anlayışı arttırmayı hedefleyen, sanatın çeşitli alanlarını da (görsel sanatlar, müzik, drama ve dans gibi) kapsayan dersler yer almaktadır. Bu dersler arasında ayrıca; Teknik Resim, Sanat Tarihi, Yabancı Dil, Sanat Kavramları, Temel Tasarım, Temel Sanat Eğitimi vb. dersler sayılabilir.

Branş dersleri ayrıca kendi içerisinde oluşan eğilimlere göre de değerlendirilmiştir. Bu kapsamda müfredatlarına ulaşılan 19 bölümde yer alan branş dersleri, ders adlarına ve içeriklerine göre incelenmiş ve bu derslerin şu şekilde gruplaştıkları görülmüştür; sanatsal içerikli dersler, endüstriyel içerikli dersler, teknoloji içerikli dersler, dekor içerikli dersler ve bilgisayar destekli tasarım içerikli dersler.

Tablo-2'ye göre, ilk iki yıl içerisinde diğer derslerin ortalama 18 ders olarak açıldığı, branş derslerinin ise ortalama 13 ders civarında kaldığı görülüyor. Bu dağılıma göre

Tablo 2: Lisans eğitiminin ilk iki yılı içinde müfredatta yer alan dersler.*

FAKÜLTELER	BRANŞ DERSLERİ	DİĞER DERSLER
	Toplam ders sayısı ve ECTS (AKTS) kredileri	Toplam ders sayısı ve ECTS (AKTS) kredileri
Abant İzzet Baysal Üniv. GSF Seramik	Toplam 15 ders ve 59 kredi	Toplam 19 ders ve 61 kredi
Akdeniz Üniversitesi GSF Seramik	Toplam 12 ders ve 48 kredi	Toplam 28 ders ve 72 kredi
Anadolu Üniversitesi GSF Seramik	Toplam 10 ders ve 54 kredi	Toplam 21 ders ve 66 kredi
Atatürk Üniversitesi GSF Seramik	Toplam 16 ders ve 85 kredi	Toplam 12 ders ve 36 kredi
Bilecik Şeyh Edebalı Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Seramik ve Cam Tasarımı	Toplam 18 ders ve 66 kredi	Toplam 21 ders ve 54 kredi
Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi GSF Seramik	Toplam 14 ders ve 65 kredi	Toplam 23 ders ve 55 kredi
Çankırı Karatekin Üniversitesi GSF Seramik	Toplam 13 ders ve 57 kredi	Toplam 21 ders ve 69 kredi
Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik ve Cam Tasarımı	Toplam 16 ders ve 50 kredi	Toplam 17 ders ve 58 kredi
Dumlupınar Üniversitesi GSF Seramik	Toplam 10 ders ve 53 kredi	Toplam 18 ders ve 67 kredi
Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik ve Cam Tasarımı	Toplam 11 ders ve 56 kredi	Toplam 19 ders ve 64 kredi
Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik ve Cam	Toplam 14 ders ve 54 kredi	Toplam 17 ders ve 66 kredi
İnönü Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Seramik	Toplam 12 ders ve 51 kredi	Toplam 17 ders ve 48 kredi
Kocaeli Üniversitesi GSF Seramik	Toplam 15 ders ve 66 kredi	Toplam 15 ders ve 54 kredi
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik ve Cam Tasarımı	Toplam 25 ders ve 126 kredi	Toplam 30 ders ve 85 kredi
Mersin Üniversitesi GSF Seramik	Toplam 14 ders ve 49 kredi	Toplam 26 ders ve 71 kredi
Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Seramik ve Cam	Toplam 15 ders ve 56 kredi	Toplam 24 ders ve 64 kredi
Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik ve Cam	Toplam 9 ders ve 53 kredi	Toplam 14 ders ve 67 kredi
Selçuk Üniversitesi GSF Seramik	Toplam 14 ders ve 72 kredi	Toplam 7 ders ve 48 kredi
Uşak Üniversitesi GSF Seramik	Toplam 18 ders ve 67 kredi	Toplam 19 ders ve 53 kredi

*Tablo-2'de, üniversitelerin ilgili fakültelerindeki dersler ve kredilerle ilgili olan bilgilere ait kaynakça 'Fakülteler' başlığı altında parantez içinde numaralandırılmıştır; makalenin sonunda 'İnternet Kaynakları' başlığı altında bu kaynaklar listelenmiştir.

tercihen destekleyici nitelikteki derslerin birinci ve ikinci sınıfa yayıldığı görülmekle birlikte bu 18 derslik ortalamanın yarısından çoğunun birinci sınıf programları içinde verildiği saptanmıştır.

Tablo-3 de de görüldüğü gibi, eğitimin son iki yılında diğer derslerin sayısı ortalama 9 dersle sınırlı iken, açılan branş dersi sayısı ortalaması 17'ye ulaşmaktadır. Branş derslerinde bazı kurumlarda ders sayısı az gibi görünse de kredilerinin yüksek olması uzmanlaşmaya dayalı bir eğilimin olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla lisans düzeyinde seramik eğitiminde son iki yıl içinde özellikli bir ayrışmanın olduğu ve bu ayrışmanın da mesleki yeterliliklerin artırılmasında önemli katkılar sağladığı söylenebilir. Ancak bu eğilimin kurumlar bazında öğrenim hedefleri ve çıktıkları

açısından değerlendirilmesi, ayrı bir araştırma konusu olmakla birlikte bir zorunluluk olarak da görünmektedir.

Branş derslerinde gruplaşma eğilimleri 4 yıllık periyotta değerlendirildiğinde, ortaya çıkan verilerin sanatsal, endüstriyel, teknoloji, dekor ve bilgisayar destekli tasarım içerikli derslere göre ağırlıklı oranları Tablo-4-5-6-7 ve 8'de gösterilmiştir. Bu verilerde branş derslerinin zorunlu ve seçmeli/ mesleki seçmeli statülerinde verildiği ancak her grubun branşlaşma için farklı statüdeki dersleri tercih ettiği gözlenmiştir.

Sanatsal içerikli derslerin kredilerine bakıldığında; lisans eğitimi süresince zorunlu statüde ortalama 8 ders, mesleki seçmeli/seçmeli ders statüsünde ise ortalama 6 dersin

Tablo 3: Lisans eğitiminin son iki yılı içinde müfredatta yer alan dersler.

FAKÜLTELER	BRANŞ DERSLERİ	DİĞER DERSLER
	Toplam ders sayısı ve ECTS (AKTS) kredileri	Toplam ders sayısı ve ECTS (AKTS) kredileri
Abant İzzet Baysal Üniv. GSF Seramik	Toplam 20 ders ve 92 kredi	Toplam 6 ders ve 28 kredi
Akdeniz Üniversitesi GSF Seramik	Toplam 28 ders ve 86 kredi	Toplam 14 ders ve 34 kredi
Anadolu Üniversitesi GSF Seramik	Toplam 18 ders ve 90 kredi	Toplam 8 ders ve 30 kredi
Atatürk Üniversitesi GSF Seramik	Toplam 16 ders ve 92 kredi	Toplam 10 ders ve 28 kredi
Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Seramik ve Cam Tasarımı	Toplam 12 ders ve 68 kredi	Toplam 14 ders ve 52 kredi
Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi GSF Seramik	Toplam 18 ders ve 98 kredi	Toplam 8 ders ve 22 kredi
Çankırı Karatekin Üniversitesi GSF Seramik	Toplam 28 ders ve 124 kredi	Toplam 12 ders ve 32 kredi
Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik ve Cam Tasarımı	Toplam 19 ders ve 91 kredi	Toplam 17 ders ve 29 kredi
Dumlupınar Üniversitesi GSF Seramik	Toplam 18 ders ve 95 kredi	Toplam 8 ders ve 25 kredi
Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik ve Cam Tasarımı	Toplam 28 ders ve 108 kredi	Toplam 8 ders ve 12 kredi
Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik ve Cam	Toplam 16 ders ve 84 kredi	Toplam 8 ders ve 36 kredi
İnönü Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Seramik	Toplam 16 ders ve 70 kredi	Toplam 6 ders ve 14 kredi
Kocaeli Üniversitesi GSF Seramik	Toplam 14 ders ve 70 kredi	Toplam 22 ders ve 50 kredi
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik ve Cam Tasarımı	Toplam 4 ders ve 84 kredi	Toplam -
Mersin Üniversitesi GSF Seramik	Toplam 20 ders ve 94 kredi	Toplam 13 ders ve 26 kredi
Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Seramik ve Cam	Toplam 28 ders ve 102 kredi	Toplam 7 ders ve 18 kredi
Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik ve Cam	Toplam 12 ders ve 79 kredi	Toplam 9 ders ve 41 kredi
Selçuk Üniversitesi GSF Seramik	Toplam 11 ders ve 86 kredi	Toplam 14 ders ve 34 kredi
Uşak Üniversitesi GSF Seramik	Toplam 16 ders ve 98 kredi	Toplam 10 ders ve 22 kredi

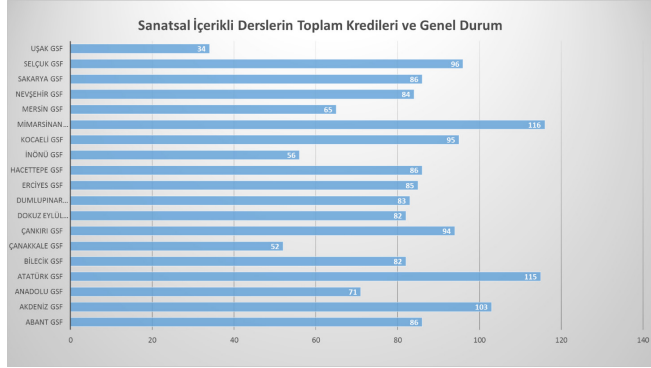
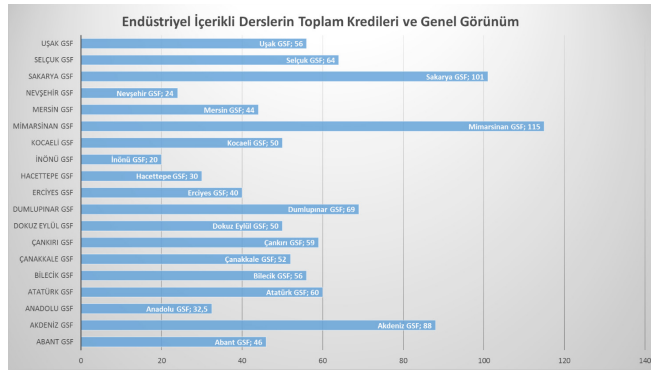
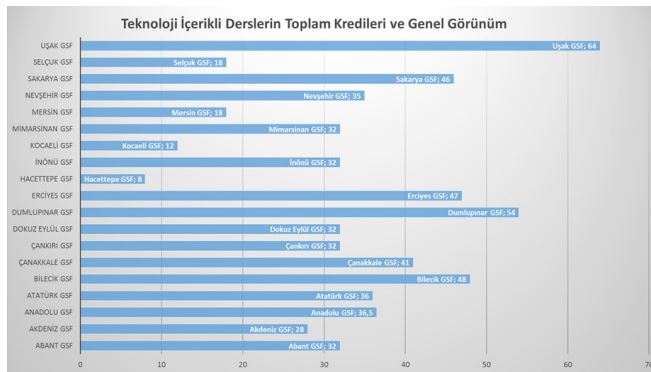
Tablo-3'de, üniversitelerin ilgili fakültelerindeki dersler ve kredilerle ilgili olan bilgilere ait kaynakça 'Fakülteler' başlığı altında parantez içinde numaralandırılmıştır; makalenin sonunda 'İnternet Kaynakları' başlığı altında bu kaynaklar listelenmiştir.

programlar içerisinde yer aldığı görülmüştür. Bu grupta derslerin daha çok eğitimin son iki yılı içerisinde verildiğini de söylemek gerekir. Tüm birimlerdeki sanatsal içerikli derslerin ortalaması alındığında; lisans eğitimi süresince bu derslerin kredi ortalamasının 84 civarında olduğu görülmektedir (Tablo-4). Lisans eğitimleri süresince sekiz yarıyılılık dönemde bir öğrencinin 240 kredi alma zorunluluğu düşünülürse, sanatsal içerikli derslerin tüm derslerin %35'lik bölümünü kapsadığı söylenebilir.

Endüstriyel içerikli derslerin kredilerine bakıldığında ise; lisans eğitimi süresince zorunlu statüde ortalama 3 ders, mesleki seçmeli/seçmeli ders statüsünde ise ortalama 5 dersin programlar içerisinde yer aldığı görülmüştür. Bu grupta derslerin daha çok eğitimin son iki yılı içerisinde verildiğini de söylemek gerekir.

Tüm birimlerdeki endüstriyel içerikli derslerin ortalaması alındığında; lisans eğitimi süresince ortalamanın 56 kredi civarında olduğu görülmektedir (Tablo-5). Lisans eğitimleri süresince sekiz yarıyılılık dönemde bir öğrencinin 240 kredi alma zorunluluğu düşünülürse, endüstriyel içerikli derslerin tüm derslerin %23'lik bölümünü kapsadığı söylenebilir.

Teknoloji içerikli derslerin kredilerine bakıldığında, lisans eğitimi süresince zorunlu statüde ortalama 5 ders, mesleki seçmeli/ seçmeli ders statüsünde ise ortalama 3 dersin programlar içerisinde yer aldığı görülmüştür. Bu grupta derslerin daha çok eğitimin son iki yılı içerisinde verildiğini de söylemek gerekir. Tüm birimlerdeki teknoloji içerikli derslerin ortalaması alındığında, lisans eğitimi süresince ortalamanın

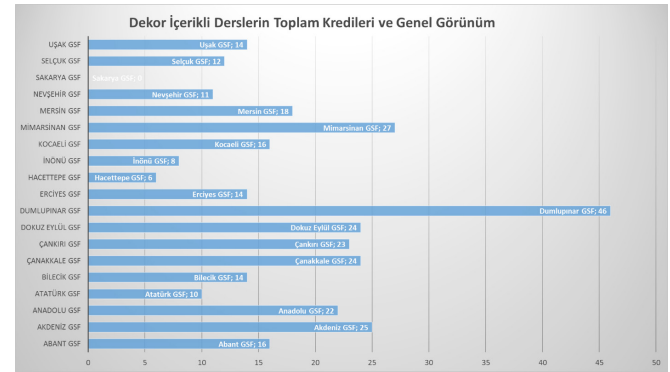
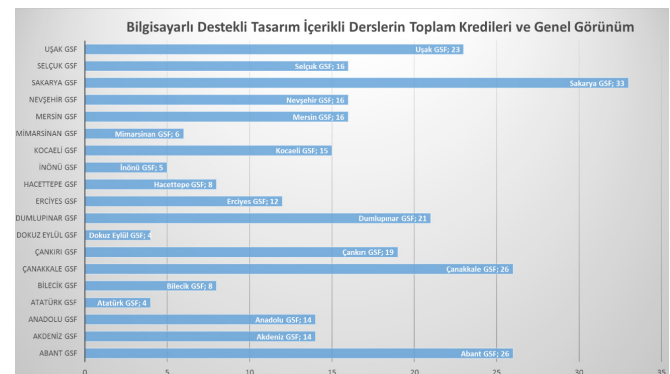
Tablo 4: Lisans eğitiminde sanatsal içerikli derslerin kredileri ve birimler bazında dağılımı.**Tablo 5:** Lisans eğitiminde endüstriyel içerikli derslerin kredileri ve birimler bazında dağılımı.**Tablo 6:** Lisans eğitiminde endüstriyel içerikli derslerin kredileri ve birimler bazında dağılımı.

34 kredi civarında olduğu görülmektedir (Tablo-6). Lisans eğitimleri süresince sekiz yarıyılık dönemde teknoloji içerikli dersler tüm derslerin %14'lük bölümünü kapsamaktadır.

Dekor içerikli derslerin kredilerine bakıldığında ise; lisans eğitimi süresince zorunlu statüde ortalama 2 ders, mesleki seçmeli/seçmeli ders statüsünde ise ortalama 2 der-

sin programlar içerisinde yer aldığı görülmüştür. Bu grupta derslerin daha çok eğitimin son iki yılı içerisinde verildiğini de söylemek gerekir. Tüm birimlerdeki dekor içerikli derslerin ortalaması alındığında; lisans eğitimi süresince bu ders ortalamasının 17 kredi civarında olduğu görülmektedir (Tablo-7). Bu da Lisans eğitimi süresince sekiz yarıyılık dönemde %7'lik bir bölüme denk düşmektedir.

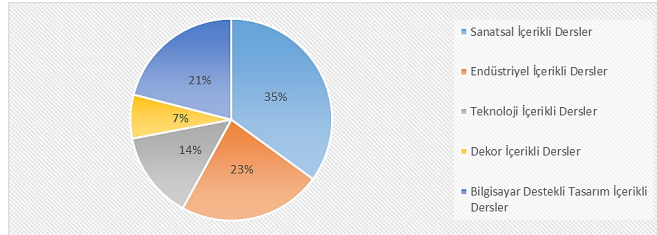
Son olarak bilgisayar destekli tasarım içerikli derslerin kredilerine bakıldığında; lisans eğitimi süresince zorunlu statüde ortalama 2 ders, mesleki seçmeli/seçmeli ders statüsünde ise ortalama 2 dersin programlar içerisinde yer aldığı görülmüştür. Bu gruptaki derslerin de yine daha çok eğitimin son iki yılı içerisinde verildiğini de söylemek gerekir. Tüm birimlerdeki bilgisayar destekli tasarım içerikli derslerin ortalaması alındığında; lisans eğitimi süresince ortalamasının 15 kredi civarında olduğu görülmektedir (Tablo-8). Lisans eğitimleri süresince sekiz yarıyılık dönemde, bilgisayar destekli tasarım içerikli derslerin tüm derslerin %21'lik bölümünü kapsadığı söylenebilir.

Tablo 7: Lisans eğitiminde dekor içerikli derslerin kredileri ve birimler bazında dağılımı.**Tablo 8:** Lisans eğitiminde bilgisayar destekli tasarım içerikli derslerin kredileri ve birimler bazında dağılımı.

Sonuç

Bu veriler doğrultusunda Türkiye de lisans düzeyinde seramik eğitimi veren birimlerin branş derslerinin kredilerine göre ağırlıklı dağılımı aşağıda verilmiştir (Tablo-9). Güzel Sanatlar Fakülteleri Seramik Bölümlerinin eğitim ve öğretim hedefleri bağlamında seramik programlarında ortaya çıkan bu dağılıma göre, genel eğilimin sanatçı ve tasarımcı yetiştirme yönünde bir eğitim programı yapılaşması şeklinde olduğu söylenebilir. Bunun yanı sıra bilgisayar destekli tasarım ve endüstriyel içerikli derslerin oranlarına bakıldığında; kurumların sektörün beklentilerine duyarsız olmadığı ve bu anlamda programlarını revize ederek uyumlandığı yönünde bir yorum da yapılabilir. Ancak bilgisayar destekli tasarım derslerinin seramik sektöründeki önemi ve gelişmeler göz önünde bulundurulduğunda gerek ders sayısı, gerekse krediler bakımından yeterli olmadığı da rahatlıkla söylenebilmektedir. Şüphesiz ki bu grupların her biri kendi içinde daha özellikli olarak incelenip değerlendirilebilir ve bu anlamda bir çalışma seramik eğitim-öğretiminin nitelik yönünden zenginleşmesi ve gelişmesi, belirli bir düzeyde kalite standardının oluşması için bir zorunluluk olarak görülmektedir.

Tablo 9: Branş derslerinin lisans eğitimi süresince ağırlıklı olarak dağılımı.

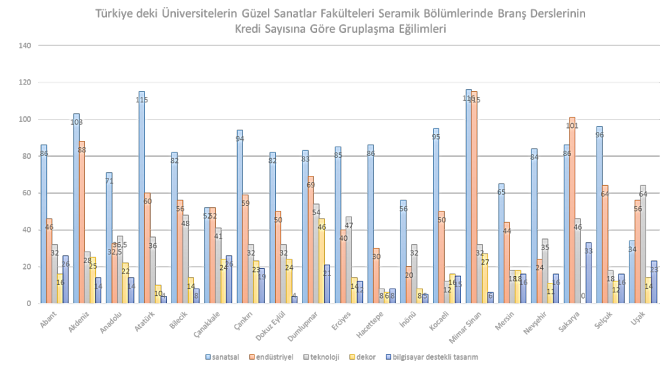


Ayrıca, branş derslerinde gruplaşma eğilimleri değerlendirildiğinde, branş derslerinin zorunlu ve seçmeli/mesleki seçmeli statülerinde verildiği, ancak her grupta branşlaşma için farklı statüdeki dersleri tercih ettiği gözlenmiştir. Statülerine göre okutulan ders sayılarına bakıldığında, sanatsal içerikli derslerde branşlaşma eğiliminin daha çok zorunlu derslerle ortalama olarak, zorunlu 8 ders, mesleki seçmeli/seçmeli 6 ders, endüstriyel içerikli derslerde ise mesleki seçmeli/seçmeli derslerle ortalama, zorunlu 3 ders, mesleki seçmeli/seçmeli 5 ders şeklinde bir dağılım görülmektedir. Ayrıca, teknoloji içerikli derslerde

branşlaşmanın zorunlu derslerle ortalama 5 ders zorunlu, 3 ders mesleki seçmeli/ seçmeli şeklinde, dekor içerikli ve bilgisayar destekli tasarım içerikli derslerde ise her iki statüden eşit sayıda derslerle ortalama 2 ders zorunlu, 2 ders mesleki seçmeli/seçmeli şeklinde verilmeye çalışıldığı anlaşılmaktadır. Bu noktada dikkat çeken temel sorunlardan biri, açılan derslerle ilgili eğitim öğretim sürecini etkin bir şekilde yürütebilecek yeterli sayıda ve nitelikte eğitici kadrosunun var olup olmadığıdır. Eğitim kadrosunun eğitimsel performanslarının izlenmesi ve değerlendirmesi, kurumların eğitim öğretim programlarının istenilen hedeflere ulaşmasında çok önemli bir parametre olarak durmaktadır. Bu nedenle bu anlamdaki yeterlilikler önem kazanmaktadır. Ayrıca kurumlarda eğitim-öğretim kadrolarının nicelik ve nitelik olarak sürdürülebilirliğinin sağlanması, eğitim amaçlarının ve öğrenme çıktılarına ilişkin taahhütlerin de güvence altına alınması anlamına gelmektedir.

Araştırma sonuçlarına göre kurumların seramik eğitim ve öğretiminde uyguladıkları ders programlarındaki dağılıma bakıldığında, farklı eğilimler içinde oldukları görülmektedir. Tablo-10 da ortaya çıkan grafik, mevcut durumu ortaya koyması bakımından branşlaşma eğilimlerine göre kurumların eğitim öğretim hedeflerinin kıyaslanarak, yeniden değerlendirilmesine olanak verecektir.

Tablo 10: Türkiye'deki üniversitelerin güzel sanatlar fakültesi seramik bölümlerindeki branş dersi kredilerinin gruplaşma eğilimlerine göre dağılımı ve mevcut durum.



Araştırmada elde edilen veriler doğrultusunda kurumlar bazında daha doğru bir değerlendirme yapabilmek için iç (akademik, idari çalışanlar, öğrenciler) ve dış (işverenler, mezunlar, meslek örgütleri vb.) paydaşlar üzerinden ayrıca bir araştırmanın yapılması, eğitim öğretim prog

ramlarında hedeflenenlerin ve ders programları bazında belirlenen eğilimlerin çıktılarının daha doğru okunmasını sağlayacaktır. Lisans eğitimi süresince verilen seramik eğitiminin bilgi, beceri ve yetkinlik düzeyini görebilmenin en önemli yolları arasında bu paydaşlarla yapılacak anket, periyodik toplantı, panel vb. çalışmaların yapılması sayılabilir. Buralardan elde edilecek her tür verinin analizi, programların eğitim amaçlarına ilişkin hedeflerine ulaşır ulaşmadığı noktasında önemli bir gösterge olacaktır. Bu veriler aynı zamanda ders programlarının izlenmesi ve güncellenmesi için de büyük önem taşımaktadır. Ülkemizde seramik eğitim ve öğretimi için bu izleme ve değerlendirmelerin periyodik olarak her kurumda yapıldığını söylemek iyimserlik olsa da, önümüzdeki süreçte Yükseköğretim Kalite Kurulu tarafından ulusal düzeyde başlatılacak çalışmalarla kurumsal değerlendirmelerin artması, uzun vadede olumlu gelişmeleri de beraberinde getirecektir.

İnternet Kaynakları

- <http://gsf.ibu.edu.tr/index.php/ogrenci-2/ders-programlari>
(Erişim tarihi:3 Mayıs 2015)
- <http://gsf.akdeniz.edu.tr/wp-content/uploads/2016/03/seramik.pdf>
(Erişim tarihi: 3 Mayıs 2015)
- <https://www.anadolu.edu.tr/akademik/fakulteler/194/seramik-bolumu/dersler> (Erişim tarihi:3 Mayıs 2015)
- <http://seramikvecam.bilecik.edu.tr/Dosya/Arsiv/DERS%20PROGRAMLARI/SERAM%C4%B0K%20VE%20CAM.pdf>
(Erişim tarihi:3 Mayıs 2015)
- http://ebs.comu.edu.tr/Ders_Plani.aspx?bno=1502&bot=2018
(Erişim tarihi:3 Mayıs 2015)
- http://gsf.karatekin.edu.tr/seramik_bolumu.asp
(Erişim tarihi: 7 Mayıs 2015)
- <http://www.deugsf.com/sayfa/ogretim-planlari-82800.html>
(Erişim tarihi:7 Mayıs 2015)
- <https://birimler.dpu.edu.tr/app/views/panel/ckfinder/userfiles/7/files/20142015GuzDonemiDersprogramipreview.pdf> (Erişim tarihi:7 Mayıs 2015)
- <http://guzelsanat.erciyes.edu.tr/ders.ASP?BASSEC=Seramik&ALTBOLUM=1>
(Erişim tarihi:7 Mayıs 2015)
- <http://www.gsf.hacettepe.edu.tr/seramik/?lang=tr>
(Erişim tarihi:8 Mayıs 2015)
- <https://www.inonu.edu.tr/tr/cms/seramik/dersler/232>
(Erişim tarihi:8 Mayıs 2015)
- <http://dersprogramlari.sabis.sakarya.edu.tr/>
(Erişim tarihi:8 Mayıs 2015)
- https://www.selcuk.edu.tr/guzel_sanatlar/seramik/bolum_dersleri/tr (Erişim tarihi:8 Mayıs 2015)
- <http://www.endustriotomasyon.com/tr/icerik/sayfa/seramik-sektorunde-avrupa-1.si> (Erişim tarihi:10 Mayıs 2015)

Robert Schumann's Song Cycle Frauenliebe und Leben (A Woman's Life and Love): An Interpretive Guide for Singers

Pınar UÇMAN KARAÇALI*

Abstract

In this study Robert Schumann's song cycle Frauenliebe und Leben is analyzed in terms of interpretation. It includes pointers for a singer to make the piece more expressive and meaningful. On a piece of music, the markings that are made by the composer are very important and should be followed carefully. But the singer will need more for a perfect song interpretation, because the composers do not indicate how diction is to be used as an interpretive tool. The rhythms, the sounds of the language and their correct use, as well as small details such as an expressive breath in between phrases or words are also left to the singer. Over the years, there have been many published works by vocal coaches and voice teachers on how to interpret vocal compositions that detail which approaches are useful and appropriate and which ones are not. This work offers a comprehensive analysis of each song in the cycle based on the ideas of these coaches as well as the author's own singing experience with these songs.

Keywords: Frauenliebe und Leben, Robert Schumann, Vocal Guide. Song Cycle, Singing Lieder.

Robert Schumann'ın Frauenliebe und Leben (Bir Kadının Hayatı ve Aşkı) Şarkı Dizisi: Şancılar İçin Yorum Rehberi

Özet

Bu çalışmada Robert Schumann'ın şarkı dizisi Frauenliebe und Leben yorum açısından incelenmiştir. Çalışma şancıların eseri daha ifadeli ve anlamlı söyleyebilmesi için ipuçları içerir. Bir müzik eserinin üzerinde, besteci tarafından belirtilmiş olan ifadeler çok önemlidir ve dikkatlice takip edilmelidir. Ancak mükemmel bir şarkı yorumu için şancı daha fazlasına ihtiyaç duyar, çünkü besteciler diksiyonun bir yorum aracı olarak nasıl kullanılması gerektiğini belirtmezler. Ritimler, dilin sesleri ve doğru kullanımları, hatta müzik cümleleri veya kelimeler arasında alınan yorumu güçlendirici bir nefes gibi küçük detaylar şancıya bırakılmıştır. Yıllar içinde, vokal eserlerin yorumlanması üzerine hangi yaklaşımların kullanışlı ve uygun olduğunu, hangilerinin olmadığını detaylandırılan ses koçları ve şan pedagogları tarafından yayınlanmış birçok çalışma bulunmaktadır. Bu çalışma şarkı dizisindeki her şarkının ses koçlarının görüşlerine ve yazarın bu şarkılar üzerine kendi deneyimlerine dayanan kapsamlı bir incelemesini sunmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Frauenliebe und Leben, Robert Schumann, Şan Rehberi, Şarkı Dizisi, Lied Söyleme.

Introduction

Musical compositions are the reflections of composers' ideas, feelings and their souls. It is a universal language that composers use to express themselves. In their songs, composers communicate with the singers only through the notes, the use of harmony, rhythms, musical phrases, text, musical terms and dynamic nuances that they add to the score. Without an interpreter their works are not alive. An interpreter is therefore required to understand and deliver what the composer has imagined for that particular piece. An interpreter makes a piece come alive, but while doing so, they are not completely free: They have to follow what the composer has prescribed on the score. They cannot add things other than what the composer has asked for nor alter them. The best interpretations are invariably the ones where the singer meticulously reflects the composer's directions (Pierre Bernac, 1978). While some singers add extra nuances to the compositions to convey a sense of personal touch such as portamentos, glissandos and technical interpretations such as approaching a note under the pitch, such deviations from the composer's directions are considered fallacious and amiss (Pierre Bernac, 1978).

Still, there are certain things that singers can do to make a piece more sentimental and alive without contesting the composer's artistic vision. These include personal contributions to the interpretive experience such as bringing out the text by using a correct diction and making correct accents on the words and notes, since the sounds of the language play an important role in creating a song's atmosphere (John Moriarty, 1975). Diction can further be used to emphasize meanings and feelings. A singer can also use different vocal colors according to the text. For instance, if the text describes the murmuring trees, as is the case with many of Debussy's songs, the singer can use a softer voice with a warm color to create the corresponding effect. Finally, breathing at the right spot helps and supports correct phrasing.

In this work, suggestions have been made on phrasing, the use of diction, correct accents, and nuances while being loyal to the composer's directions for the piece. These include using different vocal colors according to the text and interaction between the voice part and the piano

part, since Schumann's piano writing is more than just an accompaniment to the voice. It has a dominant place in the cycle compared to the songs of other composers before Schumann (Carol Kimball, 1996).

Frauenliebe und Leben – a Woman's Life and Love

Robert Schumann (8 June 1810- 29 July 1856) was a German composer who is one of the most influential figures of the Romantic era. He left law school to pursue a career as a pianist but unfortunately he had a hand injury that ended his dream; but then he focused on composing. Before composing his lieder (songs) he had written most of the large piano works that brought him fame such as *Papillons*, *Davidsbündlertänze*, *Toccata*, *Fantasia in C*, *Arabeske*, *Humoreske*, *Novelletten*, *Carnaval*, *Fantasiestücke*, *Kinderzenen*, *Etudes symphoniques*, and his three piano sonatas. In 1840, the year of his marriage to Clara Wieck was his 'song year' and *Frauenliebe und Leben Op.42* was composed in that year along with his many other great song cycles and collections such as *Dichterliebe Op. 48 Nos.1-16*, *Liederkreis Op.39 Nos.1-12* and *Myrthen, Op.25*.

In June 1840, Robert Schumann and Clara were fighting Clara's father in the law courts for their right to marry. It took until May, 1841; to have Wieck (Clara's father) sentenced to 18 days in prison. There was the wedding to plan and a home to find. All the while, Schumann's thoughts were entirely preoccupied with the psychology of women because he was in love with Clara. At that time Schumann was looking at the poems by Chamisso (cf.No.40). After a year Carl Loewe had set the same poems to his Opus 60, Schumann started composing his *Frauenliebe und Leben* as his wedding gift for his beloved Clara (Dietrich Fisher Dieskau, 1988:89). In these songs Clara appears as girl, bride, wife, mother and widow. Schumann omitted the final Chamisso poem, wherein the now-grandmother tells the joys and sorrows of her life to her granddaughter (Carol Kimball, 1996:89).

Female singers probably give more performances of *Frauenliebe und Leben* than of all other Schumann Lieder. In this cycle, there is an appeal about the progression from bride to mother to widow, because it speaks directly to the joys and sorrows of womanhood. Also the genius of Schumann's music attracted me to this cycle as a performer

myself. The cycle has been criticized on several accounts because of the poetry. First of all, Chamisso's poetry is not of the highest quality. As early as 1874, Theodor Storm wrote to Paul Heyse about these poems: 'Mörrike once told me how distasteful were these poems to him, and those are exactly my sentiments' (Dietrich Fisher Dieskau, 1988:89). Secondly and more importantly, when viewed in contemporary social understanding, the idea of a woman's entire being revolving only around her husband and her position as a wife goes against women's role in society today (Carol Kimball, 1996:88).

Analysis of the Song Cycle

In this section, each song in the cycle is reviewed and analyzed in terms of meaning, use of diction and musical elements of interpretive significance.

1. *Seit ich ihn gesehen*

The translation of the songs from German goes as follows: (Eric Sams, 1993) and (Dover Publications, INC 1981:244)

Seit ich ihn gesehen

Seit ich ihn gesehen
Glaub' ich blind zu sein;
Wo ich hin nur blicke,
Seh' ich ihn allein;
Wie im wachen Traume
Schwebt sein Bild mir vor,
Taucht aus tiefstem Dunkel,
Heller nur empor.
Sonst ist licht und farblos
Alles um mich her,
Nach der Schwestern Spiele
Nicht begehrt' ich mehr,
Möchte lieber weinen,
Still im Kämmerlein;
Seit ich ihn gesehen,
Glaub' ich blind zu sein.

Since I saw him

*I believe I have gone blind;
Wherever I look,*

*I see only him;
His image floats before me like a waking dream,
Emerging brighter and brighter out of the deepest
darkness.
Everything else around me is lightless, colorless,
No longer drawn to the games of my sisters,
I would rather weep quietly in my little room.
Since I first saw him,
I believe I have gone blind.*

Seit ich ihn gesehen opens the cycle in an atmosphere of adoration. This is a small portrayal of a young woman's love and devotion. The first three bars should be felt as one phrase although there is a pause mark. The breath in the second phrase should be taken quietly and unobtrusively. At the beginning of the piece Schumann indicates that the sustaining pedal carries the tone to the third beat without an interruption although there is a pause. This should be a clue for the singer in her interpretation of pauses through-

Figure 1. Vocal line should treat the breaks the same way as the piano part, without interrupting the line for a breath.

out the song (Gerald Moore, 1981:25) (Figure 1).

According to Eric Sams research in his book 'The Songs of Robert Schumann', he found out in a letter written by Schumann to Clara in January 1838 that Schumann has a 'Clara theme' that he used in almost all of his works. It is a combination of notes:

C – B – A – G# – A

C – L – A – R – A

In the song *seit ich ihn gesehen* we see a couple of these CLARA motives in measures 10-11, on the words 'Bild mir vor', and in measures 26-27, on the word 'Kämmerlein' (Eric Sams, 1993:23), (Figure 6)

Singers sometimes destroy the inherent dignity of

this song by tearing it into sentimental bits and pieces, sausageing of the vocal line and with diminuendos on each note 'lamentably, moaning often heard' (Miller, Richard, 1999:85). An honest vocal timbre and a good legato provide the most expressive performance of this Lied.

2. *Er, der Herrlichste von allen*

Er, der Herrlichste von allen

Er, der Herrlichste von allen,

Wie so milde, wie so gut!

Holde Lippen, klares Auge,

Heller Sinn und fester Muth.

So wie dort in blauer Tiefe,

Hell und herrlich, jener Stern,

Also er an meinem Himmel,

Hell und herrlich, hoch und fern.

Wandle, wandle deine Bahnen;

Nur betrachten deinen Schein,

Nur in Demuth ihn betrachten,

Selig nur und traurig sein!

Höre nicht mein stilles Beten,

Deinem Glücke nur geweiht;

Darfst mich niedre Magd nicht kennen,

Hoher Stern der Herrlichkeit!

Nur die Würdigste von allen

Darf beglücken deine Wahl,

Und ich will die Hohe segnen,

Viele tausend Mal.

Will mich freuen dann und weinen,

Selig, selig bin ich dann,

Sollte mir das Herz auch brechen,

Brich, o Herz, was liegt daran?

He is the finest of all men

He is the finest of all men,

How gentle and loving he is!

Sweet lip, bright eye,

Clear head, true heart.

As stars shine in the blue depths of the sky, bright and glorious,

So he is a star in my sky, bright and glorious, high and far

Go on your way,

Just let me gaze on your brightness; Humbly to think of that is

All my sorrow and all my joy.

Heed not my silent prayer

Said for your happiness;

You must not know so lowly a maid as I am, you high and bright star!

Only the finest of all women is worthy of your choice;

And she shall have my thousand fold blessing.

And I shall be glad and weep,

The treble line of the piano and the voice sing their shared line of joy and adoration. Under it the strong bass octaves seem to represent lover himself (Eric Sams, 1993:130). One of the most effective moments in the entire cycle is at 'nur in Demut' on the 24. and 25. measures: The crescendo to a sudden piano dynamic. The singer should do the same dynamic nuances with the piano part (Figure 2) The singer should deliver the word 'Demut' with a slight emphasis on the initial consonant (d) and sing it with a warmest and most tender timbre possible without slowing down until the bar 27-28 (Richard Miller, 1999:86).



Figure 2. The singer should do the same dynamic nuances with the piano part with a slight emphasis on the initial consonant (d) on the word 'Demuth'.

When done properly this song has some magical moments in it. This song is the one when the contemporary woman has most problems dealing with Chamisso's poetry, since humility is a clear implication.

In this song we can see 'Schumann the pianist'. He wrote little ornamentations (gruppettos) for the voice that is mostly used in piano writing. These ornamentations are called the Chambonnières ornament (Eric Sams, 1993:131), (Figure 3). Jacques Champion de Chambonnières (1600-1672), a French harpsichordist and a composer created a table of ornaments for the keyboard performers which

included symbols with their realizations (Roland Jackson, 2005). In my opinion, interpretively in this song they represent the young lady's adoration for her lover. Furthermore slowing the pace is recommended so that these small notes (32nd of the 'turn') can be heard well.



Figure 3. Chambonnières ornament.

3. Ich kann's nicht fassen

Ich kann's nicht fassen

Ich kann's nicht fassen, nicht glauben,

Es hat ein Traum mich berückt;

Wie hätt' er doch unter allen

Mich Arme erhöht und beglückt?

Mir war's, er habe gesprochen:

'Ich bin auf ewig dein!'

Mir war's ich träume noch immer,

Es kann ja nimmer so sein.

O laß im Traume mich sterben,

Gewieget an seiner Brust,

Den seligsten Tod mich schlürfen

In Thränen unendlicher Lust.

I can not grasp it

I can not grasp it or believe it,

It must be a dream;

How, from all others

He has chosen and blessed poor me.

It must have been in a dream that I heard him say 'I am yours forever!'

It seemed to me I was still dreaming

It can't possibly be true.

O let me die in this dream

Cradled in his arms,

Let me enjoy the most blissful death

Weeping with endless joy.

Schumann wrote this song in declamatory style, its breathless tempo, and repeating phrases over and over

portrays the young woman's excitement and confusion. Many singers start this song dynamically piano because it has been done in that way in almost every recording (Richard Miller, 1999:88). This is a happy song although it is in c minor and Schumann indicates a 'forte' dynamic for the singer and the pianist as well. This is a song that should burst with joy and energy; there is no place for whispers in this song. The measures 17-36 should be slower, legato and dynamically contrasting with the entrance of this song (Figure 4).

Figure 4. The measures 17-36 should be slower, legato and dynamically contrasting with the entrance of this song.

The song ends surprisingly with a C Major chord. Interpretively, this means that she finally started to believe that it really happened, that it is not a dream anymore and her dream did become true. Note that a sudden change from a minor key to a major one typically indicates the occurrence of something positive and happy in the music, since major tones creates a more positive atmosphere (Wayne Chase, 2006). In my opinion in the setting of this song, such a change from minor to major can only be associated with the realization of a blissful event. Moreover, in many recordings I heard singers, especially in this song they tend to attack the note that have longer value, first with a straight tone then adds the vibration. This is a pop style technique that is not appropriate in lieder interpretation.

4. Du Ring an meinem Finger

Du Ring an meinem Finger

Du Ring an meinem Finger,

Mein goldenes Ringlein,

Ich drücke dich fromm an die Lippen,

Dich fromm an das Herze mein.

Ich hatt' ihn ausgeträumt,
 Der Kindheit friedlich schönen Traum,
 Ich fand allein mich, verloren
 Im öden, unendlichen Raum.
 Du Ring an meinem Finger,
 Da hast du mich erst belehrt,
 Hast meinem Blick erschlossen
 Des Lebens unendlichen Werth.
 Ich will ihm dienen, ihm leben,
 Ihm angehören ganz,
 Hin selber mich geben und finden
 Verklärt mich in seinem Glanz.
 Du Ring an meinem Finger,

You, ring on my finger

*You, ring on my finger,
 My little gold ring,
 I press you devoutly to my lips
 Devoutly to my lips, to my heart.
 I woke from the peaceful dream of childhood,
 I found myself alone
 Forsaken in an infinite barren space.
 You, ring on my finger,
 Then you began to teach me
 You opened my eyes to infinite, deep value of life.
 I shall live to serve him, live for him,
 Belong to him completely
 Surrender myself and become transfigured in the light
 of his love.
 You, ring on my finger,*

The whole atmosphere of this song is much calmer and grounded compare to the songs before which were lighter and fantasizing. Also, the vocal register is lower in this song which indicates to me that she is portrayed as a more mature woman. Singing this song with a flowing tempo helps the singer because there are long and legato lines and not many breaks to take a good breath. A flowing tempo also shows the beautiful melody that the piano part has; otherwise the phrase loses its direction. The soprano

voice in the accompaniment moving in unison with the vocal line should not be emphasized; it is the alto voice that is of more important (Gerald Moore, 1981:30) (Figure 6).

The higher pitches in this song should not be false stressed such as 'Du Ring AN meinEM Finger' and also in bar 5 'Ich drücke DICH fromm an DIE Lippen' On the contrary these quiet phrases need velvety smoothness and they should have curves not sharp angles (Figure 6). This can be achieved with an absolute legato and equal breath pressure on each note. In measures 8 and 9 'an das Herze mein' and also 'endlichen tiefen Werth' Clara theme appears again (Figure 6).

The musical score for the first system of the song 'You, ring on my finger' is shown. It consists of three systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The first system covers measures 1-4, the second system covers measures 5-8, and the third system covers measures 9-13. The lyrics are written below the vocal staff. The piano part features a prominent alto line that moves in unison with the vocal line. The score is in G major and 3/4 time.

Figure 6. The alto line in the piano part should be emphasized. In addition, the higher pitches in the voice line should not be false stressed.

In Schumann songs, the piano part is as important as the vocal part, it is not just an accompaniment for the singer. Especially in this cycle there are many places in almost every song that piano either continues the singer's lines or completes them. For example in the first song in measures 15-17 piano repeats the singer's thoughts, in the second song in measures 25-27 piano part continues to sing the melody while the singer pauses briefly for a breath (Figure 7).



Figure 7. In the first song, piano repeats the singer's thoughts on the measures 15-17.

5 Helft mir, ihr Schwestern

Helft mir, ihr Schwestern

Freundlich mich schmücken,
Dient der Glücklichen heute mir.
Windet geschäftig mir um die Stirne
Noch der blühenden Myrte Zier.
Als ich befriedigt, freudigen Herzens,
Sonst dem Geliebten im Arme lag,
Immer noch rief er, sehnsucht im Herzen,
Ungeduldig den heut'gen Tag.

Helft mir, ihr Schwestern,
Helft mir verscheuchen eine thörichte Bangigkeit;
Daß ich mit klarem aug' ihn empfangen,
Ihn, die Quelle der Freudigkeit.
Bist, mein Geliebter, du mir erschienen,
Giebst du mir Sonne deinen Schein?
Laß mich in Andacht,
Laß mich in Demuth,
Laß mich verneigen dem Herren mein.
Streuet ihm, Schwestern,
Streuet ihm Blumen,
Bringet ihm knospende Rosen dar.
Aber euch, Schwestern,
Grüß' ich mit Wehmuth,
Freudig scheidend aus eurer Schaar.

Help, dear sisters

*Help, dear sisters,
Be friendly and help me adorn myself
Be of service today to happy me.
Busily wind about my forehead
The wreath of blossoming Myrtle.
When I rested, in peace and joyful at heart*

*When I lay in my beloved's arms,
He would call with impatient heart for this wedding
day.*

*Help me sisters,
Help me to banish foolish fears*

*So that I can receive him with clear eyes
Him, the fountain of happiness.*

*My beloved, have you appeared before me
Are you giving me your warmth, sun?*

Let me in worship,

Let me in humility,

Let me bow down to my lord and master.

Strew flowers, sisters,

Strew flowers before him

Bring him budding roses.

But you, my sisters,

I greet with melancholy,

As I joyfully depart from your circle.

After the lyric and calm *Du Ring an meinem Finger* comes the wedding day. One can sense through its busyness the excitement of the bride; can picture her helpers stir around her, making last minute adjustments to the wedding gown. The tempo of this piece is fast (72 for half note). Therefore, if the singer can breathe in every four bar, it really helps the piece to move without an interruption. Also, giving importance on some words instead of all of them, of course without sacrificing the diction, helps the piece to move as well and gives that breathless quality to the piece. For example: In the opening phrase we have 'Helft mir, ihr Schwestern, freundlich mich schmücken, dient der Glücklichen heute mir'. Pronouncing each word equally slows down the piece and takes away the 'breathless quality' but if we stress only the words 'Helft, schwestern, schmücken, dient, heute' it gives a direction to the phrase and the vocal line becomes more flowing (Figure 8). This tempo and technique should be sustained until measure 41, the phrase 'Aber euch, Scwestern'. There should be a *ritardando* since she say goodbye to her sisters. There is also a lot of chromaticism in the piano part that slowing down brings it out.

Ziemlich schnell. 5.

1. Measure 2. 3. *mf* 4. 5.

Hilft mir, ihr Schwestern, freundlich schmücken, dient der Glücklichen

6. 7. 8. 9. 10.

heu - te, traurig, windet geschäftig mir und die Stirne noch der blühenden Myr - the Zier.

Immer mit Pedal.

Figure 8. Please stress only the words 'Hilft, schwestern, schmücken, dient, heute'.

The piano postlude is written in the style of a wedding march and should be slower than the first tempo (52 for a half note). The piano postlude strangely enough is in the same key as Wagner's bridal chorus in *Lohengrin* (Eric Sams, 1993:135). Many think that the piano postlude's march tune was an inspiration for Wagner for his bridal march (Figure 9).

ritard. 47. 48. 49. 50. 51. 52.

eu - rer Schaar.

ritard.

dim.

Figure 9. Bridal march at the end of this song.

6. Süsster Freund

Süsster Freund

Süsster Freund,
 Du blickest mich verwundert an,
 Kannst es nicht begreifen,
 wie ich weinen kann;
 Laß der feuchten Perlen ungewohnte Zier
 Freudig hell erzittern in den Auge mir.
 Wie so bang mein Busen,
 Wie so wonnevoll!
 Wüßt' ich nur mit Worten,
 Wie ich's sagen soll;
 Komm und birg dein Antlitz
 Hier an meiner Brust,
 Will in's Ohr dir flüstern alle meine Lust.

Weißt du nun die Thränen,
 Die ich weinen kann?
 Sollst du nicht sie sehen,
 Du geliebter Mann;
 Bleib' an meinem Herzen,
 Fühle dessen Schlag,
 Daß ich fest und fester nur dich drücken mag.
 Hier an meinem Bette hat die Wiege Raum,
 Wo sie still verberge meinen holden Traum;
 Kommen wird der Morgen, wo der Traum erwacht,
 Und daraus dein Bildniß mir entgegen lacht, dein
 Bildniss!

Dear friend

Dear friend,
 You look at me in surprise,
 You cannot understand
 Why I weep.
 Let the unaccustomed glory of wet pearls
 Tremble with joyous brightness in my eyes.
 How anxious my heart feels,
 Yet how blissful;
 If only I knew
 How to say it in words.
 Come and hide your face
 Here on my breast,
 Let me whisper all my joy.
 Now do you know
 Why I am crying?
 Should you not see my tears,
 my beloved husband;
 Stay by my heart,
 Feel how it beats;
 Let me hold you closer, closer.
 Here by my bedside there is room for a cradle,
 Silently hiding my blissful dream;
 And one morning the dream will wake
 And look at me laughing with your eyes. Your likeness!

In this song, she intimately tells her husband of her pregnancy. After five songs in flat keys, the tonality of G major is striking. It means something new and unexpected.

It is also a turning point that divides the cycle's first poems of girlish charm from the mature woman that she became.

This song starts with an augmented interval in the vocal line and repeated six times. This augmented interval sometimes sound like weakness such as in the beginning of the song and sometimes as a compassion. The interpretation of this interval is related to the text underneath it and it should be sung with a different intention and meaning. Otherwise repetition of this interval the same in each time it comes (6 times throughout the song) may sound boring. This is the most intimate of all the songs in this cycle. The vocal color should be as warm as possible. The vocal writing can be classified neither as recitative nor as arioso, yet it is both.

Measures 20-21 'will ins Ohr dir flüster'n' should have a color imitative of whispered secret joy. Therefore, the high note should sound as pianissimo as possible (Gerald Moore, 1981: 34). The change to C-major in the piano interlude shows that young wife summons up courage to tell her secret. After the interlude, both voice and piano part becomes very intimate and passionate. The tempo and the volume should increase gradually to sustain this passionate moment.

7. *An Meinem Herzen, an meiner Brust*

An meinem Herzen, an meiner Brust

An meinem Herzen, an meiner Brust,
Du meine Wonne, du meine Lust!
Das Glück ist die Liebe, die Lieb' ist das Glück,
Ich hab's gesagt und nehm's nicht zurück.
Hab' überschwenglich mich geschätzt
Bin übergücklich aber jetzt.
Nur die da säugt, nur die da liebt
Das Kind, dem sie die Nahrung giebt;
Nur eine Mutter weiß allein,
Was lieben heißt und glücklich sein.
O, wie bedaur' ich doch den Mann,
Der Mutterglück nicht fühlen kann!
Du lieber, lieber Engel, du!
Du schauest mich an und lächelst dazu,
An meinem Herzen, an meiner Brust,
Du meine Wonne, du meine Lust!

Instead of using a lullaby setting, Schumann chooses a quick rocking tempo. The vocal phrases are set syllabically and rhythmically repetitive as if she is baby-talking. The tempo should not be too fast at the beginning because it will get faster towards the end. In measures 26-30 the singer may sing almost staccato, imitating the piano part since the tempo becomes very fast 'noch schneller' in this part (Figure 10).



Figure 10. The singer may sing almost staccato, imitating the piano part

The piano postlude at the end describes the play between the mother and the child. Chamisso may also upset today's man by saying 'How I pity a man, who cannot know the joy a mother has'. This line is a proof that these poems had not be written to offend women; the roles of women and men was just different back in 1840.

8. *Nun hast du mir den ersten Schmerz getan*

Nun hast du mir den ersten Schmerz getan

Nun hast du mir den ersten Schmerz getan,
Der aber traf.
Du schläfst, du harter, unbarmer Mann, den
Todesschlaf.
Es blicket die Verlass'ne vor sich hin,
Die Welt ist leer.
Geliebet hab' ich und gelebt,
Ich bin nicht lebend mehr.
Ich zieh' mich in mein Inn'res still zurück,
Der Schleier fällt,
Da hab' ich dich und mein verlornes Glück,
Du meine Welt!

Now for the first time you have hurt me

Now for the first time you have hurt me, But this hurt is grievous;

*Hard, pitiless man, you are sleeping the sleep of death.
The forsaken woman just sits and stares,
The world is empty.
I have lived and loved,
Now no life is left in me.
I withdraw silently into my inmost soul; The veil falls.
There I have you and my past happiness,
You my whole world!*

In striking contrast to the joy of previous scene, newly widowed looks at her husband's body. This is an intensely dramatic song, unrelieved in mood until the final postlude. The singer may feel exposed during this song since there is not enough support comes from the piano and also most of the vocal part consists of repeated single notes. Piano part has long chordal notes and since it is a percussive instrument the sound gets weaker and weaker. The only thing that will sustain the intensity of this song is keeping the beat exact at all times (although this song has recitative qualities) and a perfect diction from the singer. For example: 'Ersten Schmerz' (first hurt), 'traf' (cruel), 'harter unbarmherziger Mann' (hard, pitiless man) must be sung with cutting articulation (Gerald Moore, 1981: 37). Singing on the consonants also really help to deliver sforzandos such as in 'Nun hast du'. Elongating and resonating the consonant 'N' before the vowel 'u' helps the singer to achieve the 'sforzando' mark better since making sforzandos in the middle register of the voice is more difficult compared to the high register (Figure 11).



Figure 11. Entrance of this song should be sung with cutting articulation on the consonants.

The intensity of the drama should continue until the highest point in the song 'die Welt ist leer, ist leer' (the world is empty, is empty). Schumann repeats the word 'empty' and the singer should chose which one to give more emphasis because both of them shouldn't be accented. The

choice of which 'leer' is accented is a matter of taste: The first 'leer' appears more important on the music as the note value of the first 'leer' is longer and it has a crescendo mark above it. The second 'leer' should be cut with an exhaustion of pain (Figure 12).



Figure 12. Interpretation of the repeated word "leer" should be different in each time.

Then the dynamic volume and intensity should drop gradually as she withdraws herself silently. The last phrase before the piano postlude 'da hab' ich dich...' should have the warmest and quietest sound. This is the part where the audience holds its breath and it should be treated carefully in order to not to lose the magic of this moment.

In the piano postlude the theme of the first song is played in its entirety. How to interpret this long postlude is completely up the performer. The singer should continue to act even though she is not singing because these are still her thoughts.

Conclusion

In this cycle Schumann not only expressed the meaning of the words with his music but also he was sensitive about creating a completely feminine atmosphere with the quality of the harmony and tone. The dynamic markings are mostly gentle and soft and it only gets louder when the character becomes more passionate. Also, the choice of tonalities that he made indicates that this cycle has many feminine qualities. Because it is believed that 'sharp' keys have hard and 'flat' keys have soft qualities in sound (Dietrich Fisher Dieskau, 1988: 89). Schumann composed numbers 1, 2, 3, 4, 5 and 8 in flat-keys; and only numbers 6 and 7 in sharp keys. This cycle is a true work of art which has many beautiful, passionate and magical moments in it. But it is the duty of the singer to bring out these special moments. Therefore singers must analyze each song they sing in detail in terms of harmony, rhythm, diction, composer's markings, meaning of the text and the historical

context. These songs will always have a special place in the repertoire.

Bibliography

- Bernac, Pierre, (1978). *The Interpretation of French Song*, United States: WW Norton Co.
- Chase, Wayne (2006). *How Music Really Works: The Essential Handbook for Songwriters, Performers, and Music Students*, Vancouver: Roedy Black Publishing.
- Dieskau, Dietrich Fisher (1988). *Robert Schumann Words and Music*, translated by Reinhard G. Pauly, Portland, Oregon: Amadeus Press.
- Dover Publications, INC (1981). *Robert Schumann Selected Songs for Solo Voice and Piano*, New York.
- Jackson, Roland (2005). *Performance Practice, A Dictionary Guide For Musicians*, New York: Routledge
- Kimball, Carol (1996). *Song, A Guide to Style and Literature*, Washington: PST... INC.
- Miller, Richard (1999). *Singing Schumann: An Interpretive Guide for Performers*. New York: Oxford University Press.
- Moore, Gerald (1981). *Poet's Love*, London: Hamish Hamilton.
- Moriarty, John (1975). *Diction*, Boston: EC Schirmer.
- Sams, Eric (1993). *The Songs of Robert Schumann*, London: Faber and Faber.

Barbershop Müziği ve Popüler Kültürde Pratiği

Gönenç HONGUR*

Medya Kültürü, Popüler Kültür

1. Giriş

Kökenleri, etkileri ve günümüze kadar geçen zaman içindeki gelişimine dair çok az sayıda akademik araştırma yapılmış olmasına rağmen Barbershop (kelimesi kelimesine çevrildiğinde, Türkçe’de *berber dükkanı* anlamına gelir) şarkı söyleme pratiği Abbott’un (1992: 289) deyiimiyle “en büyük Amerikan icatlarından biridir”. Genel itibariyle vokal müzik ve müteakip akapella quartet grupları üzerinde derin etkiler bırakmış olan Barbershop müziği halen dünya çapında canlı bir biçimde icra edilmektedir. Bu inceleme barbershop şarkı söyleme pratiğinin müzikal öğeleri, genel karakteristikleri, kökleri ve gelişiminin tarihsel bir değerlendirmesinden sonra Amerika Birleşik Devletleri’ndeki Barbershop Armonisi Derneğinin (*Barbershop Harmony Society* ya da SPEBSQSA)¹ ve özellikle popüler kültürün bu özgün şarkı söyleme stiline korunma ve geliştirilmesindeki rollerini tartışmaktadır.

2. Barbershop Armonisi: Müzikal Karakteristikleri

Ayrıncı nitelikleri arasından vurgulanmak istenene göre Barbershop Kuartet (*Barbershop Quartet*), Barbershop Söyleme (*Barbershop Singing*), Barbershop Armonisi (*Barbershop Harmony*) gibi çeşitli şekillerde adlandırılan Barbershop, Amerika Birleşik Devletleri’nin kültürel çeşitliliğinin dünya müziğine ve müzik dünyasına sunduğu en büyüleyici müzik biçimlerinden biri olarak kabul edilir. Ayling (2004: 53-54) caz, Amerikan müzikali, ve rock and roll’un Amerikan müziğinin simgeleri olduğunu ve Barbershop kuartet müziği icrasının da belirgin şekilde bu Amerikan müzik janrları arasında olması gerektiğini belirtiyor.

Barbershop birinci tenor, ikinci tenor, bariton ve bas olarak

dört sesli ve öncelikli olarak dominant, eksiltilmiş (diminished 7th) ve yarım eksiltilmiş (half-diminished 7th) yedili, arttırılmış (augmented 6th) altılı akorları olmak üzere triton akorları kullanan ve homofonik müzikal örgüyle biçimlendirilen eşsiz bir vokal müzik janrıdır. Bir çok koro yöneten, uluslararası hakemlik görevlerinde bulunan, kuartetler çalıştıran ve sayısız şarkı besleyip aranje eden Barbershop kuartetinin önemli araştırmacılarından Val J. Hicks (2001) major yedililer, bemolleştirilmiş dokuzlular ve 13lü akorların biçimsel olarak Barbershop armonisine uygun olmadığını belirtiyor.

Her bir sesin özel bir fonksiyona sahip olduğu Barbershop kuartet icrasında esas melodi ikinci tenor tarafından icra edilir. Birinci tenor esas melodiyi üst sestem armonize etme görevini yürütürken bas, akorların kök ve beşinci derecelerini seslendirerek altyapı kurar. Bariton ise esas melodinin üst ya da altında akoru tamamlar. 1830’la 1895 yılları arasında ortaya çıkan birçok popüler şarkıların ‘Do’dan Do’ya’ melodik yapısıyla oluştuğundan ve bu durumun şarkıların dizinin pes temel sesinde (tonik veya ‘do’) başlama ve bitme eğiliminde olması anlamına geldiğinden bahseden Hicks (1988: 4), bu türdeki şarkıların bas şarkıyı asıl ses aralığının dışına ittiğine ve onu tonal alanın pes seslerinde yalnız kalarak söylemeye zorladığına değiniyor. Hicks 19.yüzyılın sonlarına doğru bas ve birinci tenora görevlerini daha etkili bir şekilde yerine getirmeleri için alan açan ‘sol’dan sol’e’ şarkıların ortaya çıktığını belirterek her bir sesin barbershop kuartete özgü işlevi konusuna tarihsel açıdan açıklık getirmiş oluyor. Hicks’in açıklamasını doğrulayacak yönde bir ekleme yapan Ayling (2004: 54), dominant merkezinde kurulan şarkıların, melodinin birinci tenor tarafından, onu üst sestem armonize

eden tenor partisiyle (birinci tenor) birlikte söylenmesine olanak sağladığına işaret ediyor. Diğer taraftan Barbershop performansı geleneksel olarak erkek etkinliği olarak kabul edilmekle birlikte, 1940'lı yıllardan beri hem erkek hem de kadın grupları tarafından benimsenmektedir. Yine de Henry (2005: 25) bugün Barbershop söyleyen kadınların bile ses tanımlamalarını tenor, bariton ve bas şeklinde yapmasını Barbershop'un erkek performansı ile ilişkisinin hala oldukça güçlü bir şekilde devam ediyor oluşuna yormayı tercih ediyor.

Henry'nin (2000) 250'den fazla erken dönem Afro-Amerikan ve beyaz kuartetin transkripsiyon ve kayıt örneğinden faydalanarak ortaya çıkardığı doktora tezinde gösterdiği gibi, barbershop müziğinin temel unsurları genel itibarıyla siyah müziğin yerleşik gelenekleriyle, özellikle de Afro-Amerikan müziğiyle çok yakından ilgilidir (8). Henry (2005: 25), Barbershop kuartet gruplarının, ölçü vuruşunu kontrol altında tutabilmek için 'ritmik iticiler' (*rhythmic propellants*) olarak adlandırılan bir dizi teknik geliştirdiğinden bahseder. Barbershop müziğinin tipik özelliklerinden biri olan soru-cevap da (*call and response*) aynı zamanda ritmik iticilerden biridir. Çeşitli soru-cevap teknikleri olmasına rağmen en yaygın olanı, armoni partilerinin (birinci tenor, bariton ve bas) ikinci tenor tarafından söylenen herhangi bir müzik cümlesini tekrarladığı türdür. Bir çok ünlü barbershop şarkısı neredeyse tamamen bu tip soru-cevap modelini temel alır. Barbershop müziğine özgü ikinci önemli unsur ise 'yankılama' ya da basitçe 'eko' (*echo*) dur. Bu terim, müzikal bir cümlenin sonunda, melodinin bir notayı tuttuğu veya es yaptığı ve diğer seslerin müzik cümlesinin sözlerini tekrarlayarak oluşan boşluğu doldurduğu ve tempoyu koruduğu durumları tanımlamak için kullanılır (Henry, 2005: 25). Barbershop müziğinin bir başka önemli bileşeni ise 'swipe' (Türkçe'de yürütmek, geçirmek, sert vuruş anlamlarına gelir) adlı tekniğin kullanımıdır. Bu, bir veya daha fazla ses partisinin bir tondan diğerine geçerken diğer ses partisi ya da partilerinin (genellikle melodik hattın) aynı notayı tuttuğu bir tür akor ilerleyişidir. Hicks'e (2001) göre *swipe* enstrümantal eşliği yerine geçer. Ayrıca kelime anlamı olmayan nidalar (*fills*), süslemeler (*tiddlies*), beşliler çemberi ilerlemesi üzerine kurulan dikey armoni ve hızlı akor değişimleri, rubato tarzı, ağırlaştırılıp yavaş-

latılan sonlar (*tags*) ve falsetto söyleme gibi diğer birçok müzikal unsur barbershop tarzını temsil eden önemli özellikler olarak kabul edilir.

3. Barbershop Kuartetleri: Kökenleri ve Gelişimi

Birçok Amerikalı için bir barbershop kuartet akapella tarzında şarkı söyleyen, çizgili gömlekleri, hasır şapkaları, papyon ve büyük bıyıklarıyla tamamen aynı şekilde giyinen renkli ve züppe bir görünüme sahip dört 'beyaz' erkek şarkıcı grubunu temsil eder. Öte yandan bu eğlenceli görüntü, bu şekliyle doğmamıştır ve barbershop müziğinin başlangıcıyla pek uyuşmamaktadır. Bugün beyaz şarkıcılar tarafından domine edilse de, barbershop müziğinin öncüsü olan 'yakın armoni' tarzı, sahip oldukları az sayıda sosyalleşme seçenekleri arasında sokaklarda veya berber salonlarında biraraya gelip (berberlik 19. yüzyılda çoğunlukla siyahlar tarafından yapılırdı) şarkıları armonize etmek olan amatör siyah müzisyenlerin ürünüdür. Lornell (2001: 148), 20. yüzyılın başında Amerika Birleşik Devletleri'nde berber dükkanlarının mahallelerde armonize şarkılar söylemek için toplanılan mekanlar olduğunu, berber dükkanlarının dönemin Barbershop pratiğinin bir nevi gayriresmî ve saygın karargahları gibi çalıştığını belirtiyor. Hicks (1988: 2), bazen birinin, hatta berberin kendisinin bir şarkıyı söylemeye başladığını ve iki ya da üç müşterinin melodiyi söyleyerek değil melodiyle uyumlu tonları seslendirerek performansa katıldığını anlatarak Barbershop müziğinin pratiğe nasıl geçirildiği konusuna açıklık getiriyor.

Başlangıcına dair farklı tahminlere dayalı çok sayıda teori ortaya atılmış olan Barbershop'un Afro-Amerikan bir müzik janrı olduğuna ve köklerinin "barbershop" kelimesinin henüz icat edilmediği 19. yüzyılın ortalarına kadar uzandığı düşünülmektedir. Ayling (2004: 54) Amerika'da barbershop gruplarının varlığının Dan Emmet'in Virginia Minstrellerinin popüler olduğu 1843 yılı kadar eskiye gittiğinin bilindiğini belirtiyor. Öte yandan bir dönem Barbershop müziğinin kökenlerini haritalamak için yapılan bazı girişimlerde, Robert Stebbins, Sigmund Spaeth ve C.T. 'Deac' Martin gibi tarihçi ve yazarlar bu türü 17. yüzyılda İngiltere'deki berber dükkanlarında yapılan beyaz müzik geleneği ile ilişkilendirmek istemişti. Barbershop müziğine adadığı tezinde kendisini bu tartışmaya katılmaktan alıkoyamayan James Earl Henry ise (2000: 11), Elizabeth

döneminde İngiltere müziğinin Amerikan barbershop karakterinin benzersiz, homofonik ve yakın armoni sesini karakterize eden çok az müzikal nitelik içermekte olduğunu ve barbershop müziğinin sadece Amerika Birleşik Devletlerine ait olabileceğini göstermişti. Ayrıca İngiliz kaynakları yalnızca enstrümantal müzikten bahsetmekteydi ve Barbershop müziğinin kökenleri konusunda var olan az sayıda kaynak Barbershop müziğinin esin kaynağını Amerika Birleşik Devletleri'ne dayandırmaktaydı.

Yine Barbershop müziğinin tarihini akademik olarak dikkate alan az sayıdaki araştırmacıdan biri olan Lynn Abbott, 20. yüzyılın başlarındaki ilgili kaynakları ve Afro-Amerikan müzisyenlerin anılarını kapsamlı bir şekilde araştırarak barbershop müziğiyle ilgili en kapsamlı makalelerden birini ortaya çıkarmıştır. Abbot (1992) müzikal bir terim olarak 'barbershop'a en eski atıf yapan 1910 yılına ait bir şarkıdan esinlenerek yazdığı "Play That Barber Shop Chord": A Case for the African-American Origin of Barbershop Harmony" ("Çal Şu Barber Shop Akorunu": Barbershop Armonisinin Afro-Amerikan Kökenine Dair Bir Vaka") başlıklı makalesinde "Afro-Amerikan tarihi literatüründe berber salonlarında erkek kuartet icrası meselesi ve daha sonra *barbershop* olarak adlandırılacak özel armonizasyon stiliyle ilgili çokça kaynak olduğundan bahseder (Abbot, 1992: 289). Siyah araştırmacı James Johnson Weldon'ın anılarından aktarım yapan Lornell de bu noktada 19. yüzyılın sonlarında siyah topluluklar arasında görülen dört sesli armonik şarkı icrasına dair oldukça net bir resim sunuyor:

Herhangi bir yerden dört siyah genç erkek ya da çocuğu aldığımızda bir kuartete sahip olma ihtimaliniz yüzde doksandır. Bir tanesi ana melodiyi söylerse, diğerleri de doğal olarak diğer armonik sesleri bulacaktır. Gerçekten de, Amerika Birleşik Devletleri'ndeki bütün siyah erkek gençlerin kuartet gruplarına bölündüğü söylenebilir. Ben on beş, kardeşim on üç yaşındayken bir kuartette şarkı söylemekteydik ve diğer quartetlerle rekabet halindeydik. Beyaz berber gibi bir şeyin Güney'de bilinmediği günlerde, her berberin kendi kuarteti ve boş zamanlarını dükkanında 'armonizasyon' yaparak geçiren gençler erkekleri vardı (Vincent 1970, aktaran Lornell, 2001: 147-148).

Barbershop ilham verici macerasına kendine özgü yakın armoni stiline profesyonel müzisyenler tarafından

kullanılmasıyla başladı. Henry (2005: 24) minstrel şovları, vodvil turneleri ve kayıt stüdyosunun barbershop müziğinin sırasıyla uğradığı mekanlar olduğunu ve 20. yüzyılın ilk yirmi yılında barbershop müziğinin popüleritesinin zirvesine ulaştığını vurguluyor. Bununla birlikte, 1920'lerin sonu, çeşitli nedenlerden dolayı barbershop müzik tarzının düşüşünün başlangıcıydı. Sahneye ilk olarak ragtime çıktı. Diğer taraftan cazın popüleritesi de hızla artıyordu. Birçok siyah Barbershop müzisyeni swing ve gospel müziğine ilgi duydu. Ayrıca Ayling'e göre (2004: 55) popüler söz yazarları arasında Barbershop armonisine hiç de uygun olmayan minor yedili akorları kullanmaya doğru bir eğilim vardı. Diğer taraftan mikrofon, elektrikli müzik aletleri, film ve radyo gibi teknolojik ilerlemeler insanların bir yandan akustik müziğe ilgisinin azalmasına neden olurken öte yandan onların çok daha farklı ve uzak müzik pratikleriyle tanışma fırsat ve olasılıklarını 20 yıl öncesine göre çok daha fazla arttırıyordu. Hicks, 1938 yılına geldiğinde 50 yıl öncesine kıyasla çok az sayıda profesyonel ve amatör barbershop müzisyeni kaldığını belirtiyor. (Hicks 1988, aktaran Ayling, 2004: 55).

1920'lerden sonra barbershop pratiğini neredeyse yok olmanın eşiğine getiren tüm bu toplumsal dinamiklerin, Owen C. Cash ve Rupert Hall isimli barbershop müziği meraklısı iki işadamınının çabalarıyla 1938 yılında Tulsa, Oklahoma'da kurulan Amerika'da Barbershop Quartet İcrasını Koruma ve Cesaretlendirme Derneği (*Society for the Preservation and Encouragement of Barbershop Quartet Singing in America - SPEBSQSA*) tarafından yeni bir akıma dönüştürüldüğü söylenebilir. Bu noktada *SPEBSQSA*'nın kendisini Amerika'daki beyazların bir derneği gibi ve "Barbershop armonisinin yarı-resmi bir emanetçisi ve standart belirleyicisi olarak hızla yeniden tesis ettiğini" belirtmek gerekir (Abbott, 1992: 296).

Hemen çalışmalarına başlayan derneğin ilk icraatlarından biri 1939 yılından beri kesintisiz olarak düzenlenen ulusal Barbershop kuartet yarışmasını organize etmek oldu. Siyahların üyeliğine izin vermeyen topluluk dört siyah tarafından oluşturulan Grand Central Red Caps isimli kuarteti de 1941 yılında düzenlenen yarışmanın finaline kabul etmemişti. Barbershop müziğini Elizabeth dönemi İngiltere'si ve dolayısıyla 'beyaz ırkla' ilişkilendirme çaba

ları aşağı yukarı aynı tarihlere denk düşmektedir. Derneğin ilk politikaları siyahlar arasında barbershop müziğine yabancılaşma hissini arttırdı. 2000 yılında beyaz üyeler SPEBSQSA'nın %96.8'ini oluşturuyordu (Averill, 2000: 343). SPEBSQSA'ların mevcut ırk politikalarının kuruluş yıllarındakilere oranla büyük ölçüde iyileştiğini kabul eden Abbott (1992: 297), buna rağmen "Grand Central Red Caps'ın yarışma dışı bırakılması gibi olayların derneğin barbershop tarihi vizyonunu Afro-Amerikan kuartet icrasının zengin mirası olmaksızın kurmaya yettiği" tespitini yapmayı ihmal etmiyor .

Barbershop müzik pratiği asıl yaratıcılarının yokluğunda da olsa SPEBSQSA'nın kuruluşundan sonra yeni bir döneme girdi. Topluluğun her yıl düzenlenen yarışmalarına dayanan yeni müzik etkinlikleri kamuoyunun barbershop müziği ve pratiğine karşı duyduğu ilgi ve talebi arttırdı. Son 78 yılda derneğin üye sayısı ülke çapında önemli derecede artış gösterdi. SPEBSQSA tarafından 1999 yılında yayınlanan verilere göre Amerika Birleşik Devletleri ve Kanada'daki üyelerin toplamı 34.000'e yakındı (Henry, 2000: 25). *Sweat Adelines International* (SAI) ve Uluslararası Kadın Barbershop Şarkıcıları Derneği (*International Organization of Women Barbershop Singers [Harmony, Inc.]*) kadın barbershop dernekleri olarak sırasıyla 1945 ve 1959 yıllarında kuruldu. Buna ek olarak İngiltere, İrlanda, Almanya, Hollanda, Avustralya, Yeni Zelanda, Japonya, İskandinavya ve Güney Afrika ve bir çok başka ülke ve bölgede SPEBSQSA ve SAI'ye bağlı dernekler kuruldu.

Birçok meraklı kişi ve kurumların Barbershop müziğinin aktif bir şekilde hayatta kalmasındaki rolü göz ardı edilemeyecek derecede önemli olsa da bu özel pratiğin, eskimenin çok daha hızlı ve acımasız bir biçimde gerçekleştiği günümüzde varlığını koruyabilmesinde sıklıkla dikkatlerden kaçan bir başka dinamik var: popüler kültür. Tabii ki bu noktada tartışmayı televizyon veya diğer popüler kültür ürünlerindeki görünüm ve temsilinin barbershop kuartet müziğinin varlığı ve devamı açısından neden olumsuz olmadığı sorusu üzerinden yürütmek gerekiyor.

4. Barbershop Müziği ve Popüler Kültür

Akademik hatırı sayılır bir bölümünde veya kültürü tanımlama ve içeriğini belirleme yetkilisi kimliğiyle toplumsal alanda varlığını sürdüren yüksek kültür içinde, ana-

kım medya araçlarının herhangi birinde görünen bilimsel, sanatsal ya da kültürel bir fikir ya da değer, ağırlıklı olarak 'popülerleşme, 'popülerleştirme' veya 'kitleleşme' gibi genellikle ilk izlenimin pek de olumlu olmadığı kavramlarla değerlendirmeye alınmaktadır. Bu durumda bu kavramların bir taraftan herhangi bir bilginin sıradan insanlar tarafından anlaşılabilir hale getirilmesi sürecini ima eden tarafları görünür olurken diğer taraftan da sıradışı insanların varlığına dair açıklık kazandırılmayı bekleyen savları şekillenmektedir. Bu noktada yüksek kültür, hidronik ısıtma sistemlerinden küresel ısınmanın etkilerine kadar her şeye hızla vakıf olabilme yetkinliğinde olan ve bir meseleyi kavramak için herhangi bir basitleştirme ihtiyacı duymayan insan sınıfının var olup olmadığı sorusuyla karşı karşıya kalmaktadır.

Popülerleşmeye maruz kalan bir unsurun basit ve açık bir görünüme sahip olmasına rağmen keşfetmeye değer ve karmaşık olma olasılığı daima yüksektir. Öte yandan akademi veya yüksek kültür tarafından bir şekilde göz ardı edilen bir ürünün kitlesele medya tarafından istihdam edilerek 'manipülasyona' uğramasının sorumluluğunu nereye yüklemek gerekir? En azından sıradan bir popüler kültür ürünü olarak 'sıradan' insanın dikkatini çeken fakat bu sıradan akademinin aynı ürünü popüler kültürün basit bir parçası olarak tanımlamasına zemin hazırlayan faktörlerin bir araya gelmesinde tek zanlı kültür endüstrisi olamaz. Zira popüler kültürün, herhangi bir kültürel hammaddeyi öncesinde sıkı bir akademik analizden geçmediği için işlemeyi ertelemesi beklenemez. Öyle bile olsa özellikle yüksek kültür ancak popüler kültürün varlığıyla varolmayı sürdürebildiği için sahip olduğu popüler kültür algısı değişmeyecek ve herşey başladığı noktaya dönecektir.

Anaakım medyanın sahip olduğu niteliklerin kitlesele medya araçlarının kendisinde dahi eleştiri konusu olabildiği günümüzde artık popüler kültür ve kitlesele medyanın tek hedef olarak kalarak kültür endüstrisi merkezli eleştiri geleneğini tatmin etmesi mümkün görünmüyor. Gelişen otokritik özellikleriyle popüler kültür ve 'popülerleşme' kavramı önemli bir evrimsel aşamada ve her ikisi de akademik çevrelerle pek çok alanda işbirliği yapmaya hazır bir görüntü sergiliyor. Sık sık olguların çarpıtılmasından ve saptırılmasından sorumlu olmakla suçlansa da popüler

kültür bazen değerleri gün ışığına çıkarabilen bir araç işlevi görebiliyor ya da Barbershop müziğinin hikayesinde olduğu bir çok değer dönüştürerek de olsa, ki dönüşmemesi tamamen kaybolma riskini de arttıracaktır, toplumsal mecra-ya nüfuz edip yayılmasına yardımcı olabiliyor.

Barbershop müziğinin popülerleşme süreci 19. yüzyılın sonlarında minstrel şovlarıyla başladı ve profesyonel müzisyenlerin bu janra adaptasyonu ve kayıt teknolojisinin 20. yüzyıl başlarındaki tırmanışı ile devam etti. Öte yandan SPEBSQSA'nın yarattığı "dört şımarık beyaz erkek şarkıcı"ya dayanan folklorik imge ve *The Harmonizer* gibi çok iyi organize edilen yarışmalar ve yayınlar Barbershop kuartetin tanıtımına önemli derecede katkıda bulundu. Öte yandan 1930'ların sonunda SPEBSQSA'nın gayretleriyle ayakta kalmayı başaran Barbershop müziği 1980'lerde yeni bir arkadaş edindi: Televizyon. Değeri yeterince takdir edilmemiş ya da en azından pek tartışılmamış olsa bile televizyon hem yeni meraklılar kazandırarak hem de mevcut icracıları bu gelenekten kopmamak konusunda cesaretlendirerek Barbershop müziğinin hayatta kalmasına gizli bir güç olarak katkıda bulundu. Barbershop Armoni Derneği ve Televizyon bu benzersiz tarzın bir başka korunması ve teşviki için birbirleriyle bağlayıcı bir anlaşmaları varmış-çasına çalıştı.

Zaman ve mekân kavramları 20. yüzyılın başından beri elektronik iletişim teknolojisinin etkisiyle olmadığı kadar hızlı bir değişim içinde. Artık 21. yüzyılın başında insanların hızlı ve uzun mesafe iletişim için çok sayıda alternatifleri var. Bin yıllardır yaşadığımız gezegenin boyutuna dair bilgi ve hareket hızımız arasında kurulan orantıya dayanarak inşa edilen zaman ve mekan algımız, son 130 yılın elektrik, elektronik ve dijital olanaklarıyla birlikte merkezi sinir sistemimizi zorlayacak derecede hızla değişiyor. Belki de McLuhan'ın 'bilincin teknolojik simülasyonu' olarak tanımladığı, duyularımızı ve sınırlarımızı çeşitli iletişim kanallarıyla genişletmeye devam ederken varacağımız, bilmenin yaratıcı sürecinin ortaklaşa ve kitlesel olarak tüm insan toplumuna yayıldığı yeni bir aşamaya yaklaşıyoruz (McLuhan 1964, aktaran Berry, 2002: 239-240).

Televizyonun izleyicilerin düşünce ve davranışlarının biçimlenmesine önemli bir etkiye sahip olduğunu kabul etmek ve yüksek hızlı veri iletimi ile birlikte içinde ya-

şadığımız bilgi çağında bazı uyarıcıların bir diğerinin ya da diğerlerinin büyüüp gelişmesine neden olabileceğini hesaba katmak önemli görünüyor. Bir müzikal mefhumu yönelik bir uzmanlık ya da ilgi söz konusuysa, bu merakın ardında kritik bir uyarıcının var olma ihtimali yüksektir. Bu uyarıcı, bir restoranda çalınan bir müzik olabileceği gibi, televizyon ya da bir video oyununda var olan bir müzik görüntüsü veya performansı da olabilir. Bazen uyarıcı belirli bir müzik türünün meraklılarından biri olan bir arkadaşla yapılan bir sohbetle ortaya çıkar. Çoğu uyarıcı da eğlence ya da sosyalleşme amacıyla düzenlenen etkinlikler sırasında ortaya çıkar. Örneğin Stiffler (2003) doktora tezinde barbershop müziği ile üç yıldır, üniversitede bir oda arkadaşının kendisinin bu şarkı stiliyle tanıştırdığından beri ilgilendiğini, arkadaşının kendisine şarkı öğretme çabalarının sonuç vermediğini ancak Barbershop armonisinin kıymetini bilmeyi öğrettini anlatarak bu konuda doktora tezi yazma fikrinin nasıl doğduğuna açıklık getiriyor (vi). Öte yandan Tagg (2006: 163) televizyon ve televizyon müziğinin insanların hem sosyal hem de entelektüel faaliyetlerindeki rolünü şöyle tarif ediyor:

Ortalama bir batılının duyduğu tüm müziğin yaklaşık üçte biri televizyon yoluyla gelmesine rağmen televizyon müziği ciddi bir araştırma alanı olarak ihmal edilmiştir. Televizyon yapımcılığının lojistiği müziklerin ucuz ve hızlı üretilip elde edilmesini ve hedeflenen ruh hali ve çağrışımların etkili ve net olarak iletilmesini talep etme eğiliminde olduğu için televizyon, gündelik yaşamda müzikal "anlam"ın incelenmesi için oldukça uygun bir alandır.

Popüler kültür ve icatları Barbershop müziği açısından da genel beklentilerden farklı bir rol oynadı ve muhtemelen izleyicilerinin müzik yaşamları üzerinde olumlu bir etki yarattı. 1980'li yılların ortalarından sonra başta the Simpsons, Friends, Scrubs, Family Guy, Mystery Science Theater 3000, The Suite Life of Zack and Cody, Diagnosis Murder, The Marvelous Misadventures of Flapjack ve diğer bir çok popüler televizyon şovlarının birçok bölümünde barbershop kuartetleri ortaya çıkmaya başladı. Bu mecra-daki temsillerin çoğunda Barbershop müziği profesyonel Barbershop şarkıcıları tarafından icra ediliyor, müzik arkaplanda bırakılarak işlevi sınırlandırılmıyor, aksine otuz saniyelik bir süre için de olsa bağımsız olarak ve izleyiciye

başka herhangi bir dikkat dağıtıcı unsur verilmeksizin icra edilmesi sağlanıyordu. Örneğin bir hastanede çalışan doktorlar ve diğer çalışanların yaşamlarını konu alan, 2001 ile 2010 yılları arasında yayınlanan Emmy ve Peabody ödüllü Amerikan komedi-dram dizisi *Scrubs*'ta, hastanenin dört çalışan ı tarafından oluşturulan ve dizinin birçok bölümünde yer alan barbershop kuartetin performansları *The Blanks* isimli gerçek bir barbershop kuartetin üyeleri tarafından canlandırılıp icra edilmekteydi. Barbershop müziğinin TV'deki imgesi oldukça etkilidir ve gerçek performansına güçlü bir şekilde bağlıdır. Buna ek olarak, bu görüntülerin yalnızca TV tarafından değil, DVD ve internet gibi diğer medya araçlarıyla da yaygınlaştırıldığı akıldta tutulmalıdır.

5. Sonuç

Barbershop tarzı şarkı söyleme performansının müzikal özellikleri göz önüne alındığında barbershop armonisinin bir taraftan dünya çapında yeni meraklılara ulaşarak gelişimini sürdürürken diğer taraftan temel ve ayırıcı özelliklerini mümkün olduğunca koruyarak eşine az rastlanır bir örnek sunduğu söylenebilir. Ayrıca Barbershop geleneğinin devam ettirilmesindeki rollerini düşünecek olursak popüler kültür ve kitle iletişim araçlarının çağımızın “kötü çocukları” olmayabileceğini iddiasını çekinmeden ortaya atabilmemiz gerekir. Popüler kültür endüstrisi, Barbershop kuarteti imgesini zamanla değiştirdi, ki bu da türe önemli katkı yaptı, ancak bu eşsiz stilin müzikal özüne (beyaz kültüre mal etme çabalarının başarıya az çok ulaşmış olduğu gerçeği hariç) dokunmadı. Barbershop müziğinin kitlesel medyadaki temsili her zaman gerçekteki pratiğine eşdeğerdi ve TV ve diğer kitle iletişim araçları Barbershop geleneğini yapısına zarar vermeden iyileştirme imkânı sağladı. Barbershop kuartetinin popülerleşmesi yüz yıldan daha uzun zamandır hiçbir zaman sona ermemiş olsa da, üslubun temel karakteristikleri popülerleşmesinden bağımsız kaldı. Bu hem Barbershop müziğinin kendisinin hem de popüler kültür sanayisiyle birlikte Barbershop Armoni Derneği'nin (Barbershop Harmony Society) önemli çabalarının ortaya çıkardığı dikkat çekici bir başarıdır.

Notlar:

1 Barbershop Armoni Derneği resmi ve tarihsel olarak “Amerika'da Barber Shop Kuartet İcrasını Koruma ve Cesaretlendirme Derneği A. Ş.” (*The Society for the Preservation and Encouragement of Barber Shop Quartet Singing in America, Inc.* - SPEBSQSA) olarak isimlendirilir.

Kaynakça

- Abbott, Lynn (1992). “Play That Barber Shop Chord: A Case for the African-American Origin of Barbershop Harmony”, *American Music* 10(3): 289-325.
- Averill, Gage. (2000). Review of Robert A. Stebbins, *The Barbershop Singer: Inside the Social World of a Musical Hobby* (Toronto: University of Toronto Press., 1996), *Ethnomusicology* 44(2): 341-343.
- Ayling, Benjamin C. (2000). *An Historical Perspective of International Champion Quartets of the Society for the Preservation and Encouragement of Barber Shop Quartet Singing in America, 1939-1963*, Doctoral dissertation, The Ohio State University.
- ____ (2004). “An Historical View of Barbershop Music and the Sight- Reading Methodology and Learning Practices of Early Championship Barbershop Quartet Singers, 1939-1963” *International Journal of Research in Choral Singing* 2(1): 53-59.
- Berry, Mark (2002). “Music, Postmodernizm, and George Rochberg's Third String Quartet Lochhead”. *Postmodern Music/Postmodern Thought*, eds. Judith Irene Lochhead and Joseph Henry Auner. *Studies in Contemporary Music and Culture*, v. 4. New York: Routledge.
- Henry, James Earl (2000). *The Origins of Barbershop Harmony: A study of Barbershop's Musical Link to Other African American Musics as Evidenced Through Recordings and Arrangements of Early Black and White Quartets*, Ph.D. dissertation, Washington University, Missouri.
- ____ (2005). “Barbershop Quartets.” In W. K. McNeil, ed., *Encyclopedia of American Gospel Music*, 24-27. New York: Routledge.

- Hicks, Val J. (1988). *Heritage of Harmony*. Kenosha, WI: SPEBSQSA, Inc. 10
- _____. “Barbershop” 2001. In Stanley Sadie, ed., *The New Grove Dictionary of Opera*. Grove Music Online. <http://www.oxfordmusiconline.com> (29.09. 2016).
- Lornell, Kip (2001). “One Hundred Years of Black Gospel Quartet Singing”. *American Popular music: New Approaches to the Twentieth Century*, eds. Rachel Rubin and Jeffrey Paul Melnick, Amherst, MA: University of Massachusetts Press, p: 141- 171.
- Stiffler, Matthew W. (2003). *Harmony in four parts: Barbershop Music and Mormon Culture in Northern Utah*, M.S. dissertation, Utah State University, Utah.
- Tagg, Philip (2006). “Music, Moving Images, Semiotics, and the Democratic Right to Know.” *Music and Manipulation: On the Social Uses and Social Control of Music*, eds. Brown, S., & Volgsten, U. 2006. New York: Berghahn Books. 163- 186.

YAYIN İLKELERİ

Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, sanatı konu edinen bilimsel makaleleri duyurmak amacıyla uluslararası standartlarda yayımlanan hakemli bir dergidir. İlk sayısı Temmuz 2007'de yayımlanan **yedi**, Kış/Ocak ve Yaz/Temmuz olmak üzere yılda iki kez yayımlanmaktadır.

yedi ağırlıklı olarak *Güzel Sanatlar* ile ilişkili alanlardaki makaleleri yayımlamakla birlikte, *Sosyoloji, Sanat Tarihi, Halkbilim, Felsefe, Arkeoloji ve Müzecilik, Edebiyat Araştırmaları, Dil Bilimi, Mimarlık ve Tasarım, Eğitim Bilimleri, İletişim Bilimleri, Antropoloji* vb. Sosyal ve Beşeri Bilimlere ait alanlardan sanatı ve sanata ilişkin kültürel ve toplumsal problemleri konu edinen makalelere de yer verir. Ayrıca, ilgili alanlarda son 3 yıl içinde yayımlanmış *kitaplara ilişkin değerlendirme/tanıtım yazıları, sergi ve proje tanıtım yazıları* ve alanında katkısı olduğu düşünülen yabancı dilden *özgün makalelerin Türkçe çevirileri* de derginin yayın kapsamı içindedir.

Makalelerin **yedi**'de yayımlanabilmesi için, daha önce bir başka yerde yayımlanmamış veya yayımlanmak üzere kabul edilmiş olması gerekir. Bilimsel bir toplantıda sunulmuş ancak basılmamış bildirilerden üretilmiş makaleler, bu durum dipnotta açıkça belirtilmek koşuluyla kabul edilebilir. Çeviri makalelerin yayımlanabilmesi için çeviri metin ile birlikte özgün makalenin yazarından ya da hak sahibinden alınacak izin yazısının da gönderilmesi zorunludur.

Dergi, yayımlandığı tarihten itibaren bir ay içerisinde Yayın Kurulu tarafından belirlenen yurt içindeki kütüphanelere ve indeks kurumlarına gönderilir.

İNDEKS BİLGİLERİ

Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi 6. Sayıdan (YAZ/TEMMUZ 2011) başlayarak **TÜBİTAK-ULAKBİM** Sosyal ve Beşeri Bilimler Veri Tabanı (**SBVT**) ile **EBSCO** uluslararası veritabanı tarafından taranmaktadır.

MAKALELERİN DEĞERLENDİRİLMESİ VE YAYIN SÜRECİ

Yayın için gönderilen makalelerin değerlendirilmesinde akademik tarafsızlık ve bilimsel nitelik en önemli ölçütlerdir. **Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi**'ne gönderilen tüm makaleler, önce Yayın Kurulu'nca dergi yayın ilkelerine uygunluk ve nitelik bakımından ön incelemeye tabi tutulur. Yayın kurulu, gönderilen bir makaleyi yayımlayıp yayımlamama, gerekli gördüğü durumlarda makale üzerinde düzeltmeler yapma hakkına sahiptir. Yapılan ön inceleme sonucunda yayına uygun bulunmayan makale değerlendirme sürecine alınmayarak yazarına bilgi verilir. Eksiklikleri varsa düzeltilmesi ve tekrar gönderilmesi için yazarına iade edilir. Yayına uygun bulunan makale, değerlendirilmek üzere ilgili alandaki iki hakeme gönderilir. Hakemler, gönderilen makaleleri yöntem, içerik ve özgünlük açısından inceleyerek yayına uygun olup olmadığına karar verirler. Hakem raporlarından biri olumlu, diğeri olumsuz olduğu takdirde, yazı, üçüncü bir hakeme gönderilir. Yazarlar, hakemlerin ve Yayın Kurulunun eleştiri-

ri ve önerilerini dikkate almalıdırlar. Katılmadıkları hususlar varsa, gerekçeleriyle birlikte itiraz etme hakkına sahiptirler. İki hakemden **yayımlanabilir raporu** alan makale Yayın Kurulu tarafından **uygun görülen bir sayıda** yayımlanmak üzere programa alınır ve yazarı bilgilendirilir. Hakemlerin isimleri gizli tutulur ve raporlar beş yıl süre ile saklanır. Makalenin yayımlanmasının ardından yazarına makalenin yer aldığı sayıdan 3 adet gönderilir.

Yazarın isteği durumunda, “yayına kabul yazısı” yalnızca hakem değerlendirme sürecini olumlu biçimde tamamlamış ve Yayın Kurulunca “yayımı uygundur” kararı alınmış makaleler için verilir.

Değerlendirme sürecinden geçerek yayımlanması kabul edilen yazıların telif hakkı *Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi*'ne devredilmiş sayılır. Bu nedenle yazılarla birlikte yayın haklarının **Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi**'ne devredildiğine ilişkin bir sözleşmenin bulunduğu “makale sunum formu”nun da doldurulup gönderilmesi gerekmektedir.

Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi'nde yayımlanan yazılardaki görüşlerin ve çevirilerin bilimsel, etik ve yasal sorumlulukları yazarlarına aittir. Yazı ve fotoğraflardan, kaynak gösterilerek alıntı yapılabilir. Ancak, yayımlanan yazılar dergi yönetiminin yazılı izni olmaksızın başka bir yerde (basılı olarak ya da internet ortamında) yeniden yayımlanamaz. **yedi**'de yayımlanması kabul edilen tüm yazıların telif hakları Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'ne devredilmiş sayılır. Dergiye yazı gönderen tüm yazarlar bu ilkeleri kabul etmiş sayılır.

YAZIM DİLİ

Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi'nde yayımlanan yazıların yazım dili Türkiye Türkçesi veya İngilizce'dir.

YAZIM KURALLARI

Makalelerin, aşağıda belirtilen yazım kurallarına göre yazılmasına özen gösterilmelidir. Yapılan ön incelemede yazım kurallarına uymadığı tespit edilen makaleler düzeltilmesi için yazarına iade edilir ve yayım programına alınmaz.

1. Ana Başlık: İçerikle uyumlu, onu en iyi ifade eden bir başlık olmalı, 16 punto ve **koyu** harflerle yazılmalıdır. Makalenin başlığı sözcüklerin ilk harfi büyük olacak biçimde yazılmalı ve en fazla 10-12 sözcük arasında olmalıdır.

2. Yazar ad(lar)ı ve adres(ler)i: Yazar(lar)ın ad(lar)ı ve soyad(lar)ı ana başlık altında **koyu** harflerle yazılmalı; yazar(lar)ın varsa görev yaptığı kurum(lar), haberleşme ve e-posta adres(ler)i ilk sayfada yazar soyadı ile ilişkilendirilecek dipnotda (*) simgesi ile belirtilmelidir.

3. Özet: Makalenin başında, konuyu kısa ve öz biçimde ifade eden ve en az 75, en fazla 150 sözcükten oluşan Türkçe “özet” ve İngilizce “abstract” bulunmalıdır. Özet içinde, yararlanılan kaynaklara, şekil ve çizelge numaralarına değinilmemeli dipnot kullanılmamalıdır. Türkçe ve İngilizce özetleri altında bir satır boşluk bırakılarak, en az 5, en çok 8 sözcükten oluşan anahtar sözcükler (*keywords*) verilmelidir. Türkçe makalenin İngilizce başlığı olmalı ve *abstract*'in üstünde gösterilmelidir.

4. Ana Metin : A4 sayfa boyutunda (29,7x21 cm.), MS Word programı, *Times New Roman* yazı karakteri ile, 12 punto ve 1,5 satır aralığıyla yazılmalıdır. Sayfa kenarlarında üst 3 cm., alt 3 cm., sol 3 cm., sağ 3 cm. boşluk bırakılmalı ve sayfalar numaralandırılmalıdır. Yazılar özet, *abstract*, şekil ve tablo yazıları da dahil 6.000 (altıbin) sözcüğü geçmemelidir. Metin içinde vurgulanması gereken kısımlar, koyu değil eğik harflerle ya da tek tırnak içinde yazılmalıdır. Metinde tırnak işareti+eğik harfler gibi çifte vurgulamalara asla yer verilmemelidir.

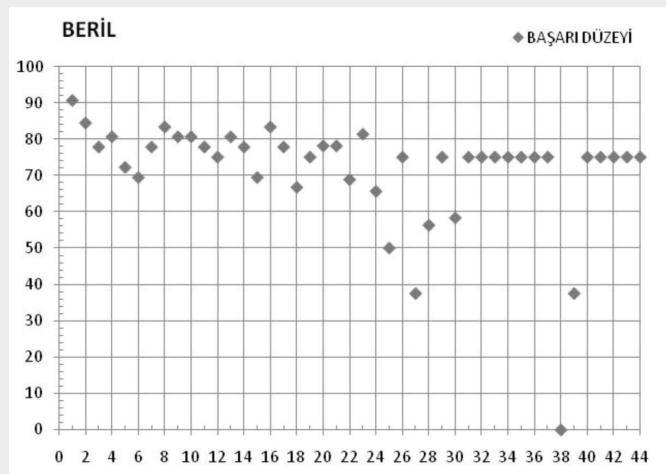
5. Bölüm Başlıkları: Makalede, düzenli bir bilgi aktarımı sağlamak üzere ara ve alt başlıklar kullanılabilir ve gerektiği takdirde başlıklar numaralandırılabilir. Makaledeki tüm ara ve alt başlıklar 12 punto ile sözcüklerin yalnız ilk harfleri büyük, koyu karakterde yazılmalı; alt başlıkların sonunda iki nokta üst üste konulmamalı ve bir satır sonra devam edilmelidir.

6. Tablolar ve Şekiller: Tabloların numarası ve başlığı bulunmalı, siyah-beyaz baskıya uygun hazırlanmalıdır. Tablo ve şekiller ayrı ayrı sırasayısı verilerek numaralandırılır. Tablo çiziminde dikey çizgiler kullanılmamalıdır. Yatay çizgiler ise yalnızca tablo içindeki alt başlıklar birbirinden ayırmak için kullanılmalıdır. Tablo numarası üste, tam sola dayalı olarak dik (normal); tablo adı ise, her sözcüğün ilk harfi büyük olmak üzere eğik (italik) yazılmalıdır. Tablolar metin içinde bulunması gereken yerlerde olmalıdır.

Tablo 1: Bergama'da ritüeller için kiralanılan çalgı/müziyen toplulukları

	KDT TAKIMI	ORGCU / KLAVYECİ	DÜMBEKÇİLER
Müziksel Üretim Araçları	Klarinet (<i>Girinata</i>) Davul Trompet (Boru)	Org/Klavye MD CD çalar Taşınabilir bilgisayar	Def /Tef Darbuka/Dümbek
Etniklik	Roman	Roman - Roman Olmayan	Roman
Cinsiyet	Erkek	Erkek(ağırlıklı) ve Kadın	Kadın
İcra Biçemi	Çalgısal (ağırlıklı) ve Sözel	Çalgısal ve Sözel	Yalnızca Sözel
İcra Edilen Müzik Tipi	Canlı Müzik	Canlı ve Kaydedilmiş Müzik	Canlı Müzik
Kültürel Temsil	Kırsal - Geleneksel	Kentsel - Modern	Kırsal - Geleneksel
Etkinlik Alanları	Düğün (Evlilik ve Sünnet); Festival/Şenlik; Asker Uğurlama; Halk Danslarına Eşlik; Dinleti/Konser; 'Disko'	Düğün (Evlilik ve sünnet ritüellerinin <i>Nişan ve Kına Gecesi</i> aşamaları ile sınırlı)	Düğün: Evlilik ritüeli sınırlı.

Şekil numaraları ve adları şeklin hemen altına ortalı şekilde yazılmalıdır. Şekil numarası eğik yazılmalı, nokta ile bitmeli, hemen ardından sadece ilk harf büyük olmak üzere şekil adı dik yazılmalıdır.



Şekil 4. Beril'in 44 tartım kalıbındaki başarı düzeyleri.

7. Görseller: Yazı içerisinde resim, fotoğraf ya da özel çizimler varsa bu belgeler kısa kenarı 10 cm olacak şekilde 300 ppi'da (300

pixel per inch kalitesinde) taranmalı, JPEG formatında kaydedilmeli, ayrıca metin içinde kullanılan tüm görsel gereçler makaleye ek olarak JPEG formatıyla gönderilmelidir. İnternette indirilen görsellerin de 10 cm -300 dpi kurallarına uygun olması gerekmektedir. Görsellerin adlandırılmalarında, şekil ve çizelgelerdeki kurallara uyulmalıdır. Dergi editörlüğü, teknik olarak problemlili ya da düşük kaliteli resim dosyalarını yeniden talep edebilir ya da makaleden tümüyle çıkartabilir. Kaynak olarak kullanılacak görüntülerin kalitesinden ve yayımlanıp yayımlanmamasından yazar(lar) sorumludur.

Görsel numaraları ve adları görsellerin hemen altına ortalı şekilde yazılmalıdır. Görsel tipi ve numarası eğik yazılmalı (*Resim 1.*; *Şekil 1.*), nokta ile bitmeli, hemen yanından sadece ilk harf büyük olmak üzere görsel adı dik (normal) yazı karakteri ile yazılmalıdır.

Makalede yer verilen tüm görsellerin künye ve atıf bilgilerinin, KAYNAKÇA'nın sonuna **Görsel kaynaklar** başlığı altında verilmesi unutulmamalıdır.



Resim 10. Nikolai M. Suetin, 'Süprematist Kahve Takımı' (Rostovsky, 1990:139).

Şekil, çizelge ve resimlerin kullanıldığı sayfa sayısı 10'u geçmemeli, işgal ettikleri alan yazının üçte birini aşmamalıdır. Şekil, çizelge ve resimler istenirse aynen basılabilecek nitelikte olmak şartı ile metin içindeki yerlerine yerleştirilebilirler. Yerleştirmede sorun yaşayan yazarlar, bunlar için metin içinde aynı boyutta boşluk bırakarak içine şekil, çizelge veya resim numaralarını yazabilirler. Bu durumda makalede kullanılacak görseller makale akışına göre numaralandırılarak ayrı bir dosya olarak gönderilmelidir.

8. Dipnot: Dipnot kaynak göstermek için kullanılmamalı, dipnot kullanımına yalnızca açıklayıcı ek bilgileri için başvurulmalı ve otomatik numaralandırma yoluna gidilmelidir. Dipnotlarda kaynak göstermek için, metin içi kaynak gösterme yöntemleri kullanılmalıdır.

9. Alıntı ve Göndermeler: Yazar ister doğrudan ister dolaylı olarak yapmış olsun, tüm alıntılara göndermede bulunmalıdır. Göndermeler için **asla dipnot kullanılmamalı**, tüm göndermeler parantez içinde ve aşağıdaki örneklerdeki gibi yazılmalıdır. Beş satırdan az doğrudan alıntılar satır arasında, beş satırdan uzun alıntılar ise satırın solundan 1,5 cm. içeride, blok olarak ve 1,5 satır

aralığıyla yazılmalıdır. Satır arasındaki doğrudan alıntılar tırnak içinde verilmeli ve dik (normal) yazı karakteri ile yazılmalı; beş satırdan uzun olup ayrı paragraf olarak gösterilen doğrudan alıntılar ise tırnak işareti kullanılmadan dik (normal) yazı karakteri ile verilmelidir. Her iki alıntıda da italik yazı karakteri **kullanılmamalıdır**.

Gönderme ve alıntı gösterim biçimleri:

Tek yazarlı çalışmanın geneline yapılan göndermelerde; (Tunalı, 1996).

Tek yazarlı çalışmanın alıntı yapılan belirli bir yerine göndermelerde; (Yükselsin, 2010:15) .

İki yazarlı çalışmalara göndermelerde; (Yükselsin ve Küçükebe, 2010:676).

İkiden fazla yazarlı yayınlarda yalnızca ilk yazar soyadı ile; (McAdams vd., 1990:182) biçiminde gösterilmeli kaynakçada diğer yazarlarının ad soyad bilgileri de verilmelidir.

Yayın tarihi olmayan yapıtlarda ve yazmalarda yalnızca yazarların adı; (Seydi:15)

Yazarı belirtilmeyen ansiklopedi vb. yapıtlarda ise kaynağın ismi, varsa cilt ve sayfa numarası yazılmalıdır:

(Brittanica 8, 2010:189)

Metin içi alıntıda, gönderme yapılan yazarın adı veriliyorsa kaynağın sadece yayın tarihi yazılmalıdır:

Belkıs (2010:59), bu konuda “.....”nu belirtir.

İkinci kaynaktan aktarılarak yapılan alıntılar ise aşağıdaki örneklerdeki gibi yazılmalı ve kaynakçada asıl kaynak da belirtilmelidir:

Kaemmer (1993:9)'un da ifade ettiği gibi “.....” (Yükselsin 2009: 453'den).

ya da;

“.....” (Kaemmer 1993:9, Yükselsin 2009:453'den).

Kişisel görüşmeler, metin içinde soyadı ve tarih belirtilerek gösterilmeli, ayrıca kaynaklarda da belirtilmelidir.

“Gerekirse kaset alıp çalışıyoruz. Müşteriye karşı yok, yok” (Ürün 1997).

10. Kaynakça: Makalede gönderme yapılan tüm kaynaklar kaynakçada gösterilmek zorundadır. Gönderme yapılmayan kaynaklara asla yer verilmemelidir. Metnin sonunda, aşağıdaki örneklere göre gösterilmeli ve yazarların soyadına göre **abecesel/alfabetik** olarak sıralanmalı, ancak türlerine göre gruplandırılmadan yazılmalıdır. Kaynaklar, bir yazarın birden fazla yayını olması halinde, yayımlanış tarihine göre sıralanmalı; bir yazara ait aynı yılda basılmış yayınlar ise (1980a, 1980b) şeklinde gösterilmelidir. Çevrimiçi (*online*) veritabanlarından indirilerek kullanılmış basılı kaynakların internet adresleri ve erişim tarihleri de gösterilmelidir.

Kitaplar

Foucault, Michel (2007). *Cinselliğin Tarihi*, çev: Hülya Uğur Tanrıöver, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Özer, Yetkin (2002). *Müzik Etnografisi*. İzmir: Dokuz Eylül Yayınları.

Saygun, A. Adnan (1936). *Türk Halk Musikisinde Pentatonism*, İstanbul: Numune Matbaası.

_____ (1937). *Rize Artvin ve Kars Havalisi Türkü, Saz ve Halk oyunları Hakkında Bazı Malûmat*, İstanbul: Nümune Matbaası.

_____ (1949a). "Le Recueil et la Notation de la Musique Folklorique", *Journal of the International Folk Music Council* (1):27-33.

_____ (1949b). "Halk Türkülerinin Derlenmesi", *Müzik Görüşleri* (1):3-4.

Kitapçı Bölümler

Bohlman, Philip V. (2008). "Returning to the Ethnomusicological Past". *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, ed. Gregory F. Barz – Timothy J. Cooley, USA: Oxford University Press, s:246-270.

Makaleler

McAdams, S., Winsberg, S., Donnadieu, S., De Soete, G., and Krimphoff, J. (1995). "Perceptual Scaling of Synthesized Musical Timbres: Common Dimensions, Specificities, and Latent Subject Classes", *Psychological Research* 58:177-192.

Nattiez, Jean-Jacques (1983). "Some Aspects of Inuit Vocal Games", *Ethnomusicology* 27(3):457-475.

Tezler

Küçükbebe, Murat (2008). *Batı ve Türk Müziği Üsluplarında Anlam Üretme Aracı Olarak Kemanın Sonolojik Analizi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Gazetede yayınlanan bir makale ya da haber

Kumcu, Erkan (2006). "Yapısal Değişimin Boyutları", *Hürriyet*, 16 Şubat, s. 8.

İnternet kaynakları

İnternette elde edilen verilerin kaynakları mutlaka gösterilmeli ve Kaynakçada erişim adresi ve erişim tarihi belirtilerek verilmelidir. Erişim adresi olarak kaynağın yer aldığı web sayfasının adresi (ana sayfa) değil, kaynağın/verinin doğrudan görüntülediği adres verilmelidir. Bu adres kaynaklarda künyeden bir satır alta gösterilmeli ve MS Word programının otomatik köprü eklemesi durumunda köprü kaldırılmalıdır.

<http://www.tdkterim.gov.tr/bts/> (Erişim tarihi: 04.10.2011).

Umunç, Himmet (2007). "Spenser'in Beden Alegorileri", *Yazında ve Çeviride Beden*, Akşit Göktürk'ü Anma Toplantısı (15-17 Mart 2006) İstanbul Üniversitesi. Erişim tarihi: 04.10.2011

<http://www.idea.boun.edu.tr/LINKS/7.pdf>

Kişisel görüşmeler

Ürün, Kadir (1997). Cümbüş çalıcısı ve şarkıcı Kadir Ürün (dölcü) ile çalgıcı kahvesinde yapılan görüşme, Edirne: 15 Temmuz.

Görsel Kaynaklar

Makalede yer verilen tüm görsellerin listesi, Kaynakça'nın sonuna **Görsel kaynaklar** adıyla eklenecektir. Basılı kaynaklardan alınan görseller dışında internet kaynaklarından edinilen görsellerin adresleri yalnızca burada aşağıdaki gibi gösterilecektir.

Resim 1. Nikolai M. Suetin, 'Süpermatist Kahve Takımı' (Rostovsky, 1990:139)

Resim 2. Claude Monet, "Monaco Kıyısı", 1884, 75x94 cm, Stedelijk Müzesi, Amsterdam.

<http://www.wikipaintings.org/en/claude-monet/the-corniche-of-monaco> (Erişim Tarihi: 04.12.2011).

YAZILARIN GÖNDERİLMESİ

Yukarıda belirtilen ilkelere ve yazım kurallarına uygun olarak hazırlanmış yazılar, “makale sunum formu” ile birlikte e-posta yoluyla **yedi.dergisi@gmail.com** adresine gönderilebilir.

Gönderilen yazılarda metin içinde kullanılan tüm görsel (resim, fotoğraf vb.) gereç ayrıca 7’inci maddede belirtilen resim kurallarına göre düzenlenerek JPEG formatıyla gönderilmelidir.

Çevirisi yapılmış makalelerin değerlendirmeye alınabilmesi için özgünlerinin ve makale sahibinden (asıl yazar ve/veya hak sahibi yayınevi) izin yazılarının da gönderilmesi zorunludur.

Ön inceleme ve hakem değerlendirmesi doğrultusunda geliştirilmek ve/veya düzeltilmek üzere yazarlarına geri gönderilen yazılar, gerekli düzeltmeler yapılarak en geç bir ay içinde tekrar dergiye ulaştırılır.

İletişim Bilgileri:

“YEDİ: SANAT, TASARIM ve BİLİM DERGİSİ” Yayın Sekreterliği

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Güldeste Sokak No:4, 35320 Balçova / İZMİR

Tel: (0-232) 412 90 08 Faks: (0-232) 412 33 39

Web Sayfası: <http://gsf.deu.edu.tr/index.php/yedi-dergisi> **e-posta:** yedi.dergisi@gmail.com

