



GAZİ ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ

sanat ve tasarım DERGİSİ | HAZİRAN 2018 SAYI: 21



Prof. Hasan Pekmezci'ye armağandır.



FA "KUŞLAR" II Pekmezci 1997

Kapak sayfasındaki kuş figürü detayı, Hasan Pekmezci'nin

1997 yılına ait "Kuşlar" isimli eserinden alınmıştır.

GSF

GAZİ ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ

SID sanat ve tasarım DERGİSİ | HAZİRAN 2018 SAYI:21

Adres: Gölbaşı Yerleşkesi Gölbaşı - ANKARA Tel: (312) 425 76 75 Fax: (312) 425 34 10

E-posta: sanattasarim2017@gmail.com Web Sitesi: <http://www.sanatvetasarim.gazi.edu.tr>

<http://dergipark.gov.tr/sanatvetasarim/>



Sahibi

Prof. Dr. İbrahim Uslan
Gazi Üniversitesi Rektörü

Editör

Doç. Dr. Fulya Bayraktar
Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

Editör Yardımcısı

Arş. Gör. Dr. Serra Erdem
Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Arş. Gör. Tülay Durmuş Özkul
Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

Yazı İşleri Müdürü

Okt. Özlem Binel Kavukçu
Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

Yayın Kurulu

Prof. Dr. Y. Selçuk Şener
Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Prof. Dr. Bekir Eskici
Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Prof. Tansel Türkdöğen
Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Prof. Çiğdem Demir
Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Doç. Deniz Onur Erman
Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Prof. Mehmet Yılmaz
Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Yrd. Doç. Dr. Hatice Tozun
Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

Kapak Tasarımı

ve İç Kapak Fotoğrafi

Prof. Çiğdem Demir
Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

İç Sayfa Tasarımı - Uygulama ve Elektronik Yayın Görevlileri

Arş. Gör. Behnan Giray Selçuk
Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Arş. Gör. Zeynep Pehlivan Baskın
Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Arş. Gör. Berkay Göçer
Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

Düzeltili

Arş. Gör. Özge Arslan
Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

İletişim

sanattasarim2017@gmail.com
dergipark.gov.tr/sanattetasarim

Hakem Kurulu

Ord. Prof. Dr. Arif Aziz- Azerbaycan Devlet Medeniyet ve İncenanat Üniversitesi
(Azerbaycan)

Ord. Prof. Dr. Ömer Eldarov - Azerbaycan Devlet Ressamlık Akademisi
(Azerbaycan)

Prof. Dr. Hakkı Acun - Gazi Üniversitesi Edebiyat Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Güler Akalan - Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Rahmi Atalay - Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Serpil Aygün Cengiz - Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi
(Türkiye)

Prof. Dr. Candan Dizdar Terwiel - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
(Türkiye)

Prof. Dr. Ziya Kenan Bilici - Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi
(Türkiye)

Prof. Dr. Fatma Cana Bilsel - Ortadoğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi

Prof. Dr. Mustafa Bulat - Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Alev Çakmakoglu Kuru - Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Canan Deliduman - Karatay Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım
Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Bekir Eskici- Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Pınar Göklüberk Özlü - Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi
(Türkiye)

Prof. Dr. Serdar Öztürk- Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi

Prof. Dr. Ali Osman Gündoğan - Muğla Üniversitesi Edebiyat Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Atilla İlkyaz - Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Hülya İzbölükoglu - TOBB Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve
Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Rahmi Karakuş - Sakarya Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Hakan Pehlivan - Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Hakan Poyraz - Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Edebiyat Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Mustafa Sever - Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Yaşar Selçuk Şener - Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Adnan Tepecik - Başkent Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. İncilay Yurdakul - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Mustafa Ağatekin- Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Zeliha Akçaoğlu - Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Şeniz Aksoy - Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi (Türkiye)

Prof. Canan Atalay - Çanakkale On Sekiz Mart Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Reşat Başar - İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Hatice Bengisu - Balıkesir Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Kaan Canduran - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Rıdvan Coşkun - Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Turhan Çetin - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Elif Çimen - Balıkesir Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Çiğdem Demir - Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Mümtaz Demirkalp - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Emine Yıldız Doyran - Düzce Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Prof. Refa Emralı - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Binnur Eraldemir - Çukurova Üniversitesi Eğitim Fakültesi (Türkiye)

Prof. Hayri Esmir - Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Emre Feyzoğlu - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Veysel Günay - İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Suat Karaaslan - Çukurova Üniversitesi Eğitim Fakültesi (Türkiye)

Prof. Sibel Kedik - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Cebrail Ötğün - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Ferhat Özgür - İstanbul Yeditepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Mümtaz Sağlam - Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Remzi Savaş - Nişantaşı Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Prof. Sevil Saygı - Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Aysel Soysaldı - Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Prof. Rifat Şahiner - Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Prof. Rüchan Şahinoğlu Altinel - Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Tansel Türkdöğün - Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Tevfik Fikret Uçar - Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Pelin Yıldız - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Mehmet Yılmaz - Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Levent Bayraktar - Yıldırım Beyazıt Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Dilek Akbulut - Gazi Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Gültekin Akengin - Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Şule Atılğan - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Aysun Altunöz Yonuk - Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Pelin Avşar - Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Fatih Başbuğ - Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Fulya Bayraktar - Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Günseli Bayraktutan - Başkent Üniversitesi İletişim Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Birsen Çeken - Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Muharrem Çeken - Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Gültekin Akengin - Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Serkan Güneş - Gazi Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Emine Koca - Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Bülent Salderay - Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Hürrem Sinem Şanlı - Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Lale Özgenel - Ortadoğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Aydan Özsoy - Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi (Türkiye)

Doç. Esra Aliçavuşoğlu - Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Ahu Antmen - Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Armağan Gökçeaslan - Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Doç. Tevfik İnanç İlisulu - Başkent Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Doç. Kaan Olguntürk - Bilkent Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Doç. Deniz Onur Erman - Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Feyza Özgündüğü - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Serdar Pehlivan - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Özden Pektaş Turgut - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Tolga Savaş - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Muna Silav - Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Nurbiye Uz - Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Yrd. Doç. Dr. Rüstem Bozer - Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi (Türkiye)

Yrd. Doç. Dr. Naz Börekçi - Ortadoğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Yrd. Doç. Dr. Attila Döl - Niğde Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Yrd. Doç. Dr. Şeyda Eraslan Taşpınar - Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Yrd. Doç. Dr. Göktuğ Günkaya - Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Yrd. Doç. Dr. V. Ertan Yılmaz - Kastamonu Üniversitesi İletişim Fakültesi (Türkiye)

Yrd. Doç. Dr. Aydın Zor - Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Yrd. Doç. Mustafa Akkaya - Trakya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Yrd. Doç. Aydın Aşkan - Anadolu Üniversitesi Eğitim Fakültesi (Türkiye)

Yrd. Doç. Hasan Başkıran – Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi (Türkiye)

Yrd. Doç. Yarkın Biçer - Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Yrd. Doç. M. Burcu Codur - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Yrd. Doç. Tansel Çeber - Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Yrd. Doç. Dr. Nalan Okan Akın - Niğde Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

Yrd. Doç. Zafer Lehimler- Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Yrd. Doç. Şansal Erdinç - Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Yrd. Doç. İsmail Tetikçi - Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi (Türkiye)

Yrd. Doç. Hatice Tozun- Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Yrd. Doç. Halime Türkkan - Başkent Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Yrd. Doç. Hüseyin Özçelik - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Yrd. Doç. Lütfi Özden - Düzce Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Yrd. Doç. Elif Varol Ergen - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Yrd. Doç. Önder Yağmur - Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Yrd. Doç. Ayşe Nahide Yılmaz- Düzce Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Yrd. Doç. Selçuk Yılmaz - Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

SID



SİD SANAT VE TASARIM DERGİSİ

Adres

Gölbaşı Yerleşkesi Gölbaşı - ANKARA Tel: (312) 425 76 75

Fax: (312) 425 34 10

E-posta: sanatvetasarim@gazi.edu.tr

<http://www.gsf.gazi.edu.tr>

e-ISSN 2149 - 6595

Her hakkı saklıdır. Makalelerin hukuki ve etik sorumluluğu yazarlarına aittir.

TÜBİTAK - ULAKBİM Sosyal Bilimler Veri Tabanı (SBVT) tarafından taranmaktadır.

Yayın İlkeleri

A) Yazım Kuralları

1. Yazım Dili: Dergide yayımlanacak yazının dili Türkçe ve İngilizcedir. Dergi Editörü yayımlanacak yazıların dil bütünlüğünü koruma adına, içeriğinde değişiklik yapmaksızın, her türlü müdahaleyi yapabilir.

2. Özet: Makalenin başında 100-150 sözcükten oluşan Türkçe ve İngilizce (Times 9 punto) "Özet" bulunmalıdır. Türkçe makalenin İngilizce başlığı olmalı ve Abstract'ın üstünde gösterilmelidir. Özetlerin altında, konunun özülle doğrudan bağlantılı Türkçe ve İngilizce anahtar sözcükler (en fazla 5 kelime) bulunmalıdır.

3. Biçim: Yazılar, en çok 6000 kelime olmak üzere, Microsoft Word programında Times yazı tipi kullanılarak, 12 punto ve 1,5 satır aralığıyla yazılmalıdır.

B) Görsel Kullanımı

* Görsel kelimesi makale içerisinde kullanılan Fotoğraf, Tablo, Şekil ve Çizim benzeri materyallere gönderme yapmaktadır.

1. Metinde görsel (fotoğraf, tablo, şekil ve çizim) sayısı en fazla 20 olarak düzenlenmelidir. Görseller, metnin içinde kullanılmasının yanı sıra ayrı dosya halinde de gönderilmelidir. Ayrı gönderilen görseller, metnin içindeki sıra numarasına göre numaralandırılmalıdır.

2. Görseller, 120 piksel/cm veya 304 piksel /inch çözünürlükte, tiff formatında ve çok temiz olmalıdır.

3. Metinde, görsel kullanılması durumunda, görsel künyesi (bilgi) görselin altında verilmelidir.

Sanat eseri için künye bilgisi aşağıdaki gibi olmalıdır:

Sanatçı adı, Yapıt adı (italik), tarih, malzeme/teknik, boyut (örneğe bkz.)

Pablo Picasso, Avignonlu Kızlar, 1907, Tuvalet Yağlıboya, 244 x 234 cm.

C) Kaynakça

1. **Metin içindeki** göndermeler parantez içinde (soyadı, tarih: sayfa no) şeklinde belirtilmelidir. Örnek: (Turani, 1982: 192). Üç satırdan az doğrudan alıntılar, satır arasında ve tırnak içinde; üç satırdan uzun doğrudan alıntılar ise satırın sağından solundan ikişer santimetre içinde, blok halinde, 9 puntuyla, tek satır aralığıyla tırnaksız verilmelidir.

2. Metin içinde kullanılmak istenen **internet kaynakları** dipnot şeklinde verilmelidir. Bunun dışında dipnot **yalnızca açıklamalar** için kullanılmalıdır.

3. Metin Sonu kaynakçasında görsel kaynaklar ayrı başlık altında verilmelidir.

Kaynakça:

Görsel Kaynaklar:

4. Makalede kullanılacak olan İnternet Kaynağı, **Toplam Kaynak Listesinin %10'**unu geçmemelidir.

5. Kaynaklar, metnin sonunda, yazarların soyadına göre alfabetik olarak 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.

6. Metin içinde yararlanılan ve belirtilen kaynakların hepsi, metin sonundaki Kaynakçada da yer almalıdır. Metin içinde belirtilmeyen hiçbir kaynak Kaynakçada gösterilemez. Kaynakçada yazar ve eser aşağıdaki gibi gösterilir:

Kitap

Timur, T. (2000). Toplumsal Değişme ve Üniversiteler. Ankara: İmge Kitabevi.

Çok Yazarlı Kitap

Gülesin, M., Güllü, A., Avcı, Ö. ve Akdoğan, G. (2013). CNC Torna ve Frezelerin Programlanması. Türkiye: ASİL Yayınevi

Çeviri Kitap

Hollingsworth, R. S. İlköğretimde Öğretim Yöntemleri (çev. S. Gürkan, E. Gökçen

ve M. N. Güler) Gazi Üniversitesi Yayınları. No:214.

Bir Kurumun Yazarı ve Yayımcısı Olduğu Kitap

Devlet Planlama Teşkilatı. (2005). Ekonomik ve Sosyal Göstergeler (1950-2004). Ankara: Devlet Planlama Teşkilatı.

Bir Editör (veya editörler) Tarafından Hazırlanmış Kitap

Sayan, F. ve Yıldız, Ş. (Editörler). (2006). Yaşam Boyu Öğrenme. Ankara: Gazi Eğitim Bilimleri Enstitüsü ve Pegem A Yayıncılık.

Bilimsel Dergi Makalesi

Bulut, H. (2001). "Kitle iletişim araçları ve suskunluk sarmalı", Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi, 32 (1-2), 1382-1385.

Kahraman R. C., Borman, C., Hanımgil, M., Özler, H., Perçin, D., ve Sergen, L. (1993). "Kroner kalp rahatsızlığının belirlenmesinde rol oynayan faktörler", Sağlık Psikolojisi, 12(2), 76- 80.

Yazarı Belli Olmayan Makale

Anonim.(Kasım 1994). "Çocukların yaşamında oyunun rolü", Eğitim ve Bilim,18 (92), 35-47.

Yayımlanmış Tez

Kirazoğlu, F. (2010). Metal-Yalıtkan-Yarıiletken Yapıların Elektrik Özelliklerinin Frekans ve Sıcaklığa Bağlı İncelenmesi, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Yayımlanmamış Tez

Küçükkebe, M. (2008). Batı ve Türk Müziği Üsluplarında Anlam Üretme Aracı Olarak Kemanın Sonolojik Analizi, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.

Söyleşi / Röportaj / Doğrudan İletişim

Güllü, A. (2012, 19 Aralık). Ferruh Bozbeyle ile Demokrasi Üzerine Söyleşi. Ferruh Bozbeyle'nin Evi, Ankara.

Ansiklopedi veya Sözlük

Türk Dil Kurumu. (1969). Türkçe Sözlük (Genişletilmiş Baskı). Ankara: TDK

Editörler Tarafından Yayına Hazırlanmış Bir Kitapta Makale ya da Bölüm

Gülmez, M. (2006). "Kesintisiz İnsan Hakları Öğretimi ve Eğitimi". F. Sayılan ve A. Yıldız. (Editörler). Yaşam Boyu Öğrenme. İkinci Baskı. Ankara. Eğitim Bilimleri Enstitüsü ve Pegem A Yayıncılık, s. 84-105. 35

Sempozyum Bildiri Metinleri

• Bildiri/Yayımlanmış

Köklü, N. (1996). "Üniversite öğrencilerinin istatistik kaygı puanlarına etki eden faktörler", A. Yıldız (Ed.).Devlet İstatistik Enstitüsü Araştırma Sempozyumu(ss. 73-84), Ankara.

• Yayımlanmamış

Köklü, N. (Kasım 1996). "Üniversite öğrencilerinin istatistik kaygı puanlarına etki eden faktörler", Devlet İstatistik Enstitüsü Araştırma Sempozyumu, Ankara.

İnternet Kaynağı

• Yazarı Belli Olan Makale

İnternet: Beach, D. (December, 2003). A Problem of Validity in Education Research. Qualitative Inquiry, Vol.9. Web: <http://qix.sagepub.com/cgi/reprint/9/6/859> adresinden 8 Ocak 2007'de alınmıştır.

• Yazarı Belli Olmayan

İnternet: From character to personality. (1999, Dec). APA Monitor, 30 (11). Web: <http://www.apa.org/monitor/dec99/ss9.html> 22 Ağustos 2000'de alınmıştır.

Sunuş

Sanat, felsefe, bilim gibi insanlık başarıları, kuşaktan kuşağa aktarılarak medeniyeti oluşturur. Bu nedenle bütün büyük medeniyetler kendilerinden önceki bilimi, felsefeyi, sanatı elde etmek ve buna kendi özgün katkılarını eklemek zorundadırlar. Ancak bunların oluşması da, aktarılması da kitlesel olarak gerçekleşmemektedir. Bunlar, ustadan çırağa aktarılırlar. Bu meşaleyi ustasından devralanlar, insanlığın yolunu aydınlatırlar. İnsanoğlu doğuştan bazı yetenekler getirirse de bunlar uygun bir ortam ve eğitim şansı bulunmadığı zaman açığa çıkamaz ve esere dönüşemez. Özellikle de sanat alanında, sanata yatkınlık ve kabiliyetten daha önemlisi, o kabiliyetin işlenmesidir. İşte bunu gerçekleştirenler de sanatın ustalarıdır. Bu nedenle, dergimizin bu sayısını, ustalara saygının sembolik bir ifadesi, sanat ve insanlık adına bir teşekkür olarak Prof. Hasan Pekmezci'ye armağan ediyoruz.

Prof. Hasan Pekmezci, sanatı bir medeniyet kurucu değer olarak ve olgun bir insan yetiştirme zemini olarak oluşturan özgün bir rol modelidir. Usta bir sanatçidir. Onun atölyesi sadece belli bir tekniğin öğrenildiği bir ortam değil, aynı zamanda insani ve estetik değerlerin bir arada oluşturulduğu ve paylaşıldığı bir yerdir. Bilginin ve yeteneğin sevgiyle ve emekle yeni ve özgün sanatçıların ve eserlerin doğması için yoğurulduğu bir yuvadır. Burada insan sevgisi ve gelecek nesiller için daha güzel bir dünya kurma idealleri yaşamaktadır. Sanat yoluyla topluma ve insanlığa seslenmek, sanatla düşünmek, sanatla insan olmak Prof. Hasan Pekmezci'nin hem pedagojisi hem de bağlandığı etik bir değer olarak görülmektedir.

Bu mütevazı armağanın onun yolunda gidecek olan gençler için bir şevk ve heyecan uyandırması umudu ile sayın Prof. Hasan Pekmezci Hocamızın daha uzun yıllar Türk sanatı ve kültürüne hizmet etmesini diler, emeği ve eserleri önünde saygıyla eğiliriz.

Doç. Dr. Fulya Bayraktar
Editör

- 27 “Bir Sanatçı ve Eğitimci olarak “Hasan Pekmezci”
Zeliha Kayahan
- 31 “Prof. Hasan Pekmezci’nin Eğitimci Kişiliği, Sanatı ve Hayatı
Üzerine”
“On Hasan Pekmezci’s Educator Personality, Art and Life”
Deniz Onur Erman
- 49 “Hasan Pekmezci ve Sanatı Üzerine”
“Hasan Pekmezci and on His Art”
Zeliha Kayahan
- 59 “Zenginleştirilmiş Görsellerin Kullanılmasının Sanat Tarihi Eğitimine
Katkısının Saptanması”
*“Determining the Contribution of the Use of Improved Views to Art
History Education”*
Zeynep Pehlivan Baskın
- 77 “Jenerik Tasarımında Maurice Binder’in Yeri
ve 007 James Bond Film Jenerikleri”
*“The Place of Maurice Binder on Generic Design and 007 James Bond
Movie Generics”*
İrem Bilgi

- 93 “Antik Dönemde Seramik Üretim Tekniklerine Dair İzler:
Rhodiapolis Örneği”
*“Traces of Ceramic Production Techniques in Antiquity: Rhodiapolis
Sample”*

Erdal Çetintaş

- 107 “Holivut Dergisi’nin Ön Kapak Tasarımları ve Türk Grafik
Tasarımı İçindeki Yeri”
*““Holivut Magazine’s Front Cover Designs and its Place in Turkish
Graphic Design”*

Serra Erdem

- 121 “Kültür Varlıklarının Korunmasının ve Algılanabilirliklerinin
Sağlanmasının Yönetmelik ve Hukuksal Boyutu: Malatya Karakaş
Konağı”
*“Conservation of Cultural Properties and the Administrative and
Legal Dimensions of Ensuring their Perceptibility: The Case of
Malatya Karakaş Mansion”*

Yüksel Gögebakan

- 143 “İspanya’da Geleneksel Quart Çömlekçiliği ve Siyah Pişirim”
“Traditional Quart Pottery and Black Firing in Spain”

Sibel Sevim

Cemalettin Sevim

Ezgi Hakan Verdu Martinez

- 163 “Öteki Olanın Temsili: Ruud van Empel’in Egzotik Dünyası”
“The Presentation of Other: The Exotic World of Ruud van Empel”

Burcu Günay Kaygusuz

- 175 “Yeni Film Dili: Amatör Video “Yeni Açılımlar””
“*New Film Language: Amateur Video “New Approaches”*”
Kağan Olguntürk
- 191 “Görsel Sanatlarda Malzemeye Düşünme Ve Sözel Olmayan Bilgi”
“*Material Thinking in Visual Arts and Non-Discursive Knowledge*”
Funda Susamoğlu
- 205 “Çocuklara Yönelik Etkileşimli E-Kitap Uygulamaları”
“*Interactive E-Book Applications for Children*”
Özden Pektaş Turgut
- 223 “Batı Resminde “Doğu” İmgesinin Oluşmasına Aracılık Eden Kadın Temsilleri”
“*Female Representations Mediating the Formation of “East” Imagery in Western Painting*”
Meryem Uzunoglu
- 245 “Fanilik Üzerine Yeniden Düşünüş”
“*Rethinking on Mortality*”
Burçin Ünal



Prof. Hasan Pekmezci

Bir Sanatçı ve Eğitimci olarak “Hasan Pekmezci”*

Derleyen: Arş. Gör. Dr. Zeliha KAYAHAN

1945 yılında Konya-Beyşehir-Üzümlü’de dünyaya gelen Hasan Pekmezci, ilkokuldan hemen sonra İvriz Öğretmen Okulu’nu kazanmıştır. Sonrasında açılan bir sınav ile kazandığı İstanbul Çapa Öğretmen Okulu Resim Semineri’ni birincilikle bitirmiştir. Bu okulda İlhami Demirci, Selahattin H. Taran, Hidayet Gülen, Enver Naci Gökşen gibi çok değerli eğitimci ve sanatçıların öğrencisi olmuştur. 1965 yılında Gazi Eğitim Enstitüsü Resim Bölümü’nü kazanmıştır. Adnan Turani, Turan Erol, Nevide Gökaydın, Hidayet Telli, Kayıhan Keskinok, Mürşide İçmeli, Muammer Bakır, Hamza İnanç, Nevzat Akoral, Mustafa Tömekçe gibi yetkin sanatçı-eğitmcilerin öğrencisi olmuş ve buradan sanatın günübürlük eğlence işi olmadığını, sanatın insan yaşamını saran sarmalayan en üst düzeyde insani etkinlik olduğunu özümleyerek mezun olmuştur.

Sanatçı, mezuniyetinden sonra Arifiye Öğretmen Okulu ve Çankırı Merkez Orta Okulu’nda öğretmen olarak çalışmıştır. Bu sırada kendi sanatsal gelişimini asla terk etmeyen sanatçı 1971 yılında Ankara Devlet Güzel Sanatlar Galerisi’nde ilk kişisel sergisini açmıştır.

1978’de Öğretmenler Kurulu kararı ile öğretmenlik yapmak üzere yetiştiği ve ideali olan Gazi Eğitim Enstitüsü Resim Bölümü’ne davet edilmiş ve 1987 yılına kadar bu kurumda görevini devam ettirmiştir. Ardından Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü Öğretim Üyeliği’ne, baskı resim atölyelerini kurmak ve bu dersleri vermek üzere atanmıştır. 1985 yılında Doktora-Sanatta Yeterlik, 1987’de Doçentlik ve 1995 yılında ise Profesör ünvanlarını almıştır.

Başta Devlet Resim Sergileri olmak üzere ülkemizde düzenlenen DYO, VAKKO, VİKİNG, İstanbul Sanat Bayramı ve İstanbul YENİ EĞİLİMLER’78-79, YUNUS EMRE, TPAO sergileri gibi belli başlı tüm sergi ve yarışmalara katılmıştır. 20’den fazla ödül kazanan sanatçı 1985 yılında Avrupa Kültür Forumu kapsamında açılan ve 25 ülkeden, 125 sanatçının katıldığı Budapeşte sergisine davet edilmiştir. Bu sergide bir yağlıboya tablosu Maca-

* Bu yazı 2011 yılında Ankara Sanayi Odası Sanat Galerisi’nde (ASO) düzenlenen Hasan Pekmezci’nin “Ey Zaman” isimli kişisel sergi kataloğu ve <http://www.hasanpekmezci.com/> adresinden derlenmiştir.

ristan Çağdaş Sanatlar Müzesi'nin daimi koleksiyonuna alınmıştır. 1989 yılında Uluslararası Şili Bienali'ne seçildi, eserleri bienal kataloğuna girmiştir. 1991 yılında 7370 eserin katıldığı Osaka Trienali'nde uluslararası jürice eserleri sergilenmeye değer görülen 150 sanatçıdan biri olur ve bu sergide Türkiye'yi temsil eden tek Türk sanatçısı olarak eseri bienal kataloğunda yer almıştır.

1967 yılından itibaren çocuk resimleri üzerinde özel çalışmalar ve araştırmalar yapan sanatçı Türkiye'de düzenlenen ulusal ve uluslararası çocuk resimleri yarışmalarının çoğunda danışman ve jüri üyesi olarak görev almıştır. Ülkemizde düzenlenen pek çok sempozyum, panel ve kongrelere katılmış pek çok dergide makaleleri yayınlanmıştır. Yine kendisi gibi sanatçı ve eğitimci olan eşi Şükran Pekmezci ile birlikte çocuk ve eğitim kitapları resimleyerek eğitime yönelik 5 yazı kitabı hazırlamıştır. 1981 yılında Milli Eğitim Bakanlığı'nın düzenlediği Temel Eğitim Okulları Türkçe ders kitapları illüstrasyon yarışmasında 14 ekip içinden yazar Beşir Göğüş ve eşi Şükran Pekmezci ile birlikte hazırladıkları 5 kitapla birinci olmuşlardır. Yine Milli Eğitim Bakanlığı adına desen ve serigrafi alanındaki ders kitaplarını hazırlamış serigrafi ve özgün baskı alanlarında iki kitap, 20 konuşma ve uygulamalı çalışmalarla bu alanın tanınması ve benimsenmesi için çaba harcamıştır.

Hasan Pekmezci bu güne kadar ülkemizde sanatın gelişmesi ve yaygınlaşması için gerek yurt içi gerekse yurt dışı birçok etkinlikte bulunmuştur. 56 kişisel sergi ve yüzlerce karma ve grup sergisinde eserleri yer almıştır. Dışişleri ve Kültür Bakanlığı düzenlediği yurtdışı sergilerinde çeşitli ülkelerde eserleri sergilendi. Türkiye'yi temsilen Atina, Selanik, Paris, Brüksel, Köln, Düsseldorf, Rotterdam, İslamabad, Kore, İhcheon ve Seul etkinliklerine ve sergilerine katıldı. Bu ülkelerin müze ve galerilerinde incelemelerde bulundu. Ayrıca adına kurulan "Pekmezci Sanatsal Gezi Grubu" ile Düsseldorf, Lahor, Lüksemburg, Amsterdam, Madrid, Toledo, Barselona, Roma, Floransa, Siena, Venedik, Milano, Lüksor, Kahire, İskenderiye, Varşova, Vilnius, Riga, Talin, Helsinki, Bremen, Hamburg, Lübeck, Berlin, Postdam, Dresden, Nürnberg, Münih, Küba, Fas, Çin, Hong Kong, Kazan-Rusya, Uganda, İran, Cezayir kentlerinde müze ve sanat merkezlerini görme/inceleme olanağı bulmuştur. Sanatçı, bugüne kadar 500'den fazla güzel sanatlar öğrencisini yurt dışına müze ve sanat merkezlerini gezmeye götürmüştür.

Çankaya Belediyesi Çağdaş Sanatlar Merkezi, Çağdaş Sanatlar Vakfı (ÇAĞ-SAV)'nın her yıl geleneksel olarak plastik sanatlar alanındaki başarıları, çalışmaları ve destekleri nedeniyle öne çıkan kişileri ödüllendirdiği "ÇAĞ-SAV Onur Ödülü"ne 2016 yılında Prof. Hasan Pekmezci layık görülmüştür.

Prof. Hasan Pekmezci'nin Eğitimci Kişiliği, Sanatı ve Hayatı Üzerine

Doç. Deniz Onur Erman

Makale Geliş Tarihi: 11.05.2018
Yayına Kabul Tarihi: 23.05.2018

Özet

Hasan Pekmezci; eğitimin bir insanın hayatını nasıl kökünden değiştirebileceğini kendi deneyimlemiş biri olarak eğitime tüm kalbiyle inanan ve öğrencilerini ilk günden beri ona emanet edilen kutsal değerler olarak gören bir eğitimcidir. Nitekim meslek hayatı boyunca da sayısız öğrenciyi ışık tutmuş, verdiği her derste gerek uygulama, gerek kuramsal açıdan öğrencilerinin ufkunu genişletmiştir. Diğer taraftan Pekmezci, Çağdaş Türk Sanatı'nın yetiştirmiş olduğu çok üretken bir sanatçıdır. Hayatının bir iz düşümü gibi olan resimlerindeki her leke, her renk, her figür gerçek, açık, dürüst ve yaşanmıştır. Onun eserlerinde sanatçının gerçeklerine zıt ve uyumsuz tek bir nokta bulunmaz. Sanatçının etkilendiği her şey apaçık esere dönüşmüştür. Eserlerindeki samimiyet gerçekliğinden ve yaşanmışlığından gelmektedir. Tıpkı Plekhanov'un sözündeki gibi; "İçeriği olmayan resim ruhsuz, bir ceset gibidir".

Anahtar Kelimeler: Hasan Pekmezci, Çağdaş Türk Resmi, Özgün Baskı, Kuş Figürü.

ON HASAN PEKMEZCİ'S EDUCATOR PERSONALITY, ART AND LIFE

Abstract

As someone who has personally experienced how education can dramatically change a person's life, Hasan Pekmezci is a whole-hearted educator who, from the first day, treats students as sacred valuables trusted to him. Accordingly, he has guided countless students throughout his professional life and has introduced them, both practically and theoretically, to new horizons in each and every lesson he has given. On the other hand, Pekmezci is one of the most productive artists of Contemporary Turkish Art. Every spot, color, and figure in his paintings are real, bare, sincere and alive. His works do not include even a single argument that is contrasting to or conflicting with the artist's reality. Everything that has impressed the artist has been transformed explicitly into his work. The sincerity of his work arises from authenticity and life experiences. As Plekhanov once said, "A painting without content is like a corpse with no soul."

Keywords: Hasan Pekmezci, Contemporary Turkish Painting, Printing, Bird Figure.

Giriş

Güzel sanatlar fakültesinde bir sanat öğrencisi için hangi bölümde olursa olsun atölyeler sadece bir derslik ya da bir eğitim alanı değildir. Atölye çok daha fazla anlam taşır. Tüm sanat öğrencileri bunu bilir. Sanat öğrencisinin evi gibi olur atölye. İçinde günlerini gecelerini, saatlerini, duygu yoğunluklarını, paylaşımlarını, aşklarını, öfkelerini bazen göz yaşlarını yaşadığı, ürettiği, tükettiği bir yuva olur. Gençcik öğrenci o atölyede büyür, olgunlaşır. Yeri gelir evinden çok vakit geçirir o atölyede. Duvarlarının her karışını, gıcırdayan kapısını, bozuk penceresini, ışığı titreyen floresan lambasını kendi odasından bile daha iyi tanır. Öğrenci atölyede aidiyet duyabilmelidir. Ait hissederse üretimi artar, motivasyonu artar. Kendi köşesinde bir yaşam alanı kurar ve orada üretir. Atölyenin tozu, kiri, damlatan musluğu bile özlenir uzak kalındığında. Çünkü orası ürettiğin, öğrendiğin, paylaştığın özel bir mekandır. Bazı hocalar için atölye, ders saatinde dersini verdiği, ama yaşamadığı bir eğitim alanıdır yalnızca, ama Hasan Pekmezci bulunduğu her yeri bir atölyeye dönüştüren, her atölyeyi de sıcak bir yuvaya çeviren, öğrencisi için bitmez tükenmez bir kaynak, ender karşılaşılan hocalardandır.

Hasan Pekmezci Hoca'nın elleri hep boyalıdır, o hep atölyede ve hep ayaktadır. Yüzü güler, sesi sıcak ve yumuşaktır. Eleştirileri yapıcıdır. Öğrencisini ezmez, onu üst basamaklara taşır. Etrafı öğrencilerle çevrilidir. O atmosfere girdiğiniz anda çalışmadan duramazsınız. Atölye sizi içine çeker ve hemen ait hissedersiniz kendinizi. Sanki yıllardır oradaymışsınız gibi, herkesi tanıyormuşsunuz ve onlarda sizi tanıyorlarmış gibi. Her sorunuza cevap bulabilirsiniz. Hasan Hoca'nın atölyesinde öğrenciler yalana, bahanelere, numaralara sığınmazlar, bilirler ki dürüstçe ve açıkça söyledikleri her söz dinlenir ve ciddiye alınır. Yemek yemez, oturmaz, dinlenmez. Çalışmayla beslenir. Onu dinlendiren şey üretmektir. Onu öyle görünce siz de yorulmaktan utanırsınız. Hasan Hoca, öğrenciden korkmaz, çekinmez. Öğrencisinin önünde çalışır. Bir sanat öğrencisi için hocasının çalışma ve üretme sürecine tanık olmak eğitimin en büyüğüdür. Öğrenci üreten ve çalışan hocayı ciddiye alır, ona inanır ve güvenir. Ünvanlar, egolar, titrler ve kibir yoktur onun atölyesinde. Üretmek, çalışmak ve paylaşmak vardır. Her malzemesini paylaşır, her bilgisini son damlasına kadar verir, siz yeter ki isteyin. "Bu da bana kalsın" demez. "Sen kimsin?" diye sormaz "Ne öğrenmek istiyorsun? Hadi başlayalım" der ve sen, o atölyenin büyüüne kapılıp içeriye süzülürsün. "Kim olursan ol gel, öğrenmek istiyorsan gel" mottosu ile yılların birikimini paylaşmaktan coşku duyar Hasan Pekmezci Hoca. Hasan Hoca'nın fakülteadaki odasının kilidi yoktur. Kapısı herkese açıktır. Öğrenmek isteyene, araştırmak isteyene, sormak isteyene sonuna

kadar açıktır. Kitapları, katalogları, arşivleri saklamaz kendine. Şiirlerle şiir tadında ders anlatır. Salt kitap bilgisiyle ürkütmez öğrencisini, yaşanmış örneklerle yaşatarak anlatır. Sorgulatır, düşündürür, yorum yaptırır. Tam da sanatın nasıl anlatılması gerektiği gibi. Hasan Hoca cep telefonu kullanmaz ama ona ulaşmakta hiç zorluk çekmezsiniz. Bir öğrencisinden e-posta aldığı anda hiç vakit kaybetmeden gece saat kaç olursa olsun dönüş yapar. "Öğrenci hocasını arıyorsa, e-posta atıyorsa ihtiyacı var demektir, bekletmemek gerek" der.

Bir sanat öğrencisinin en temel ihtiyaçlarından biri de kitap bilgisini gerçeği ile örtüştürebilmektir. Öğrenci senelerce kitaplarda gördüğü, derslerde öğrendiği, üzerine projeler hazırladığı sanat akımlarını, dünya müzelerini, büyük sanatçıları ve eserleri gözleriyle görmeden, bizzat yaşamadan ve deneyimlemeden özümseyememektedir. Tecrübe ile hayata aktarılamayan, havada kalan her bilgi unutulmaya mahkumdur. Hasan Hoca, sanat öğrencileri için kitap sayfalarındaki bilgilerin gerçek hayatla entegrasyonunu sağlama konusunda da ileri görüşlülüğü ile öncü bir akademisyen olmuştur. Hacettepe Üniversitesi'nde görev yaptığı dönemlerde başlattığı "Öğrenci Sanat Gezileri" ile yüzlerce sanat öğrencisi sanat tarihini Louvre Müzesi'nde, Rembrant'ın sanatını Amsterdam'da sanatçının atölyesinde görerek, Empresyonist ressamı Paris'te Montmartre sokaklarında dolaşarak ve yaşayarak öğrenme imkanı bulmuşlardır. 18 yaşında gencecik bir sanat öğrencisi için Van Gogh'u kitaplardan çıkaran, Renoir'ın tablolarındaki ışığı bizzat yaşatan, Pompidou'da Çağdaş Sanat'ın en yetkin örneklerini deneyimlemeyi sağlayan Hasan Hoca'nın bu sanat gezilerinin değeri paha biçilemezdir. Öğrenciler için uzakları yakınlaştıran, hayalleri elle tutulur hale getiren bu yoğun sanat gezileri büyük bir motivasyon kaynağı olmaktadır.

Hasan Pekmezci, eğitimin bir insanın hayatını nasıl kökünden değiştirebileceğini şahsen deneyimlemiş biri olarak eğitime tüm kalbiyle inanır ve tüm yatırımını eğitim üzerine yapar. 1945 Beyşehir-Üzümlü doğumlu olan Pekmezci köyde pek de kolay geçmediğini anlattığı hüzün dolu çocukluk yıllarında onu hayata sıkı sıkı bağlayan şeyin yine eğitim olduğunu her fırsatta vurgulamaktadır. Karşısına çıkan iyi öğretmenler Pekmezci'nin yeteneğini farkedip onu desteklemişler ve eğitim gördüğü okullar onu büyük bir donanımla hayata hazırlamışlardır. Pekmezci ilk resme yönelişini şu sözlerle anlatmakta. "İlk resim dersinde öğretmenimizin bir "Aslan oolum" sözü ile resme yöneldim. Bundan sonra her günüm resimle doldu. Bir süre sonra sınıfta adım "resimci çocuk" oldu. O gün öğretmenimiz "Böyle resim mi olur?" diye enseme bir şaplak indirseydi ne olurdu? Zaten alingan-kırılğan bir çocuk olarak ben yoktum. 'Bir sözün abad; bir sözün berbat ettiğinin', edebileceğinin somut bir örneğidir bu".

Pekmezci, 1958 senesinde İvriz Öğretmen Okulu'nu kazanır. Yaşam öyküsünün tamamen iyi okullar, başarılı eğitimciler sayesinde anlam kazandığından övgüyle bahseder. "Hepsi özverili, hepsi öğrenci ve okul odaklı, hepsi çağdaş, Cumhuriyetçi, Atatürkçü. Hepsi alanında idol. Her zaman minnetle andığım. Bizi biz yapan aydın insan kuşağı. Öğrenciyi varoluş nedeni sayan. Bizim yaşamımız boyunca temel ilkemiz bu insanlara layık-yaraşır eğitimci olabilmemiz." Henüz bir ilkokul öğrencisiyken öğretmeninden kıymet ve destek gören bir çocuğun eğitim basamaklarını tırmanırken eğitime gönül vermesi ve hayatının yönünü bu şekilde belirlemesi işte böyle başlamıştır. 1962'de İvriz Öğretmen Okulu'nun Orta kısmında başta Mehmet Karaman olmak üzere, İsa Başlıoğlu ve Namık Sevinç Arkun gibi nitelikli resim öğretmenlerinin yönlendirmeleri ile resim sevgisi daha da gelişir. Bu alana olan yoğun ilgisi nedeniyle sınavla İstanbul Çapa Öğretmen Okulu Resim Seminerleri'ne gönderilir ve bu eğitimleri birincilikle tamamlar. 1965 senesinde Gazi Eğitim Enstitüsü Resim Bölümü'nü kazanması Pekmezci için eğitiminin en önemli basamaklarından biri olur. Üniversitede Adnan Turani, Turan Erol, Nevide Gökaydin, Hidayet Telli, Kayıhan Keskinok, Mürşide İçmeli, Muammer Bakır, Hamza İnanç, Nevzat Akoral, Mustafa Tömekçe gibi yetkin sanatçı-eğitimci kadrosundan çok seyler öğrenerek ve özellikle sanatın günübirlik eğlence işi olmadığını, sanatın insan yaşamını saran sarmalayan en üst düzeyde insanî etkinlik olduğunu özümleyerek mezun olur. Öğretmenliğin önemine ve gerçek anlamda kutsallığına inanarak meslek hayatına başlar. İlk görev yeri olan Arifiye Öğretmen Okulu'nda öğretmen ve yönetici olarak özveri ile yedi yıl çalışır. Daha sonra Çankırı Merkez Ortaokulu'nda üç yıl öğretmenlik yapar. (<http://www.hasanpekmezci.com/biyografi>) Pekmezci'nin hayatında resim hep koruyucu kalkan olmuştur, bunun bilincinde olan eğitimciler ve eğitim sistemi sayesinde.

Bir ülkenin eğitim politikasının her bireye eşitlik sağlayan bir eğitimde eşitlik sistemi üzerine temellendirilmesi, imkansızlıklar içinde yaşayan bir köy çocuğu ile geniş imkanlar içinde yetişen kentteki çocuğu aynı sınıfta, aynı sırada yan yana eşit haklara sahip hale getirebilmektedir. Pekmezci ülkemizde köy enstitülerinin bunu sağlayan en değerli yapılanma olduğunu savunurken, bu değere sahip çıkamamamızın ve uzun ömürlü olamayışının üzüntüsünü de dile getirmektedir.

Hasan Pekmezci yalnız başladığı sanat ve eğitim serüvenine kendisi gibi sanatçı ve eğitimci olan eşi Şükran Pekmezci ile devam eder. İkisi de eğitime gönül vermiş eğitimci olmak için yaratılmıştır. Artık bu hayat yolunda tek başına değildir. Aynı dili konuşabildiği, aynı ilkelere ve düşüncelere sahip, her an onu destekleyen bir eşi vardır. "Karım-kocam" demeyi sevmez

Hasan Pekmezci, "Eşim" der. Yıllar önce İskilip'de tanımadıkları yaşlı bir amcadan duydukları bir söz çivi gibi çakılır beyinlerine. Hazine gibi bir sözdür bu; "İnsanın eşi nefesidir" demiştir İskilipli yaşlı amca. Pekmezci biribirlerine duydukları sevgi, saygı ve değeri bu sözle özetlerler biribirlerinin eşi ve nefesi olmayı seçerler. Bu bilgece seçilmiş üç kelime Pekmezci'nin aklını çok meşgul eder. Konuyla ilgili şunları dile getirir; " 'karı' sözcüğünde bir küçümseme, aşağılama, iteleme görürüm hep. Aynı şekilde 'koca' sözcüğünde de. Amirden, egemen birinden söz eder gibi. "Karım", "Kocam" sözcüğünde de malik olma, mal sahibi olma gibi bir itici anlam bulurum: "Ayakkabım, çantam" der gibi. Ama eş-eşim gibi sözcükleri baş tacı sayarım. Evlilik ve evliliğin getirdiği denklik, dayanışma, birlikte yaşamı paylaşma sözcüklerini biribirlerine eşdeğerlik olarak gördüğümden. Bu arada çok kaba gibi görülse de bir örneği her zaman veririm bir köy çocuğu olarak, gözlemlerimden yola çıkarak: "Eşi denk olmayan dövenden, hamur değil; çamur çıkar." (Görsel: 1,2,3,4)

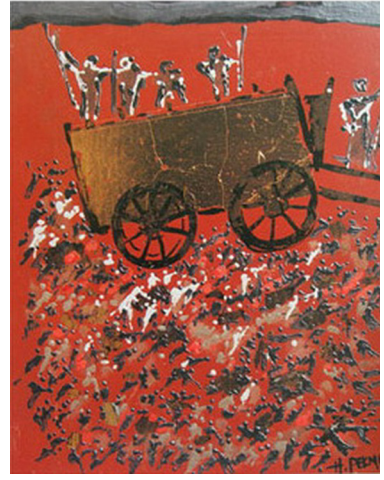


Görsel 1,2,3,4. Ankara Batıkent'te ev-atölyelerinde Hasan Pekmezci ve eşi Şükran Pekmezci ile.

1979 senesi geldiğinde Pekmezci ailesi artık dört kişidir. İki çocuklarıyla ele ele vermiş, dayanışma içinde çalışan ve üreten sevgi, saygı dolu bir aile kurmuşlardır. Bu tarihte Hasan Pekmezci yetiştiği ve ideali olan Gazi Eğitim Enstitüsü Resim Bölümü'ne Öğretmenler Kurulu kararı ile, öğretmen olarak davet edilir. Bu kurumda Serigrafi atölyesini kurarak çalışmalarına başlar. Sergiler, atölye çalışmaları, akademik çalışmalar ve ödüller beraberinde gelir. O da hayatı boyunca örnek aldığı ve hayatının bir noktasında elinden tutmuş ona yol göstermiş hocaları gibi kendi öğrencilerine yol gösteren bir üniversite hocasıdır artık. Öğrencilerini evlatlarından, torunlarından ayrı tutmaz Hasan Pekmezci. Her bir öğrencisinin sorumluluğunu kendi çocuğuymuşcasına sahiplenir. Çok hassas bir konudur bu onun için ve şu sözleriyle dile getirir hassasiyetini; "Öğrenci velinimetimizdir bizim. Biz öğrencilerimizi bize emanet edilen kutsal değerler olarak gördük ilk günden beri. Üzerine titrenmesi gereken, asla ihanet, hıyanet edilmemesi gereken gerçek anlamda kutsal değer. Onlara bu ulusun geleceği gözü ile bakmak, "İşte geldik, gidiyoruz"dan sonrasını emanet edebileceğimiz, onun güçlü, onun başarılı olmasını candan isteyeceğimiz emanet. Şu bir yaşam kuralıdır: Güçlü olmayan, güçlülerin ayakları altında kalmaya, ezilmeye, kul köle olarak kullanılmaya açıktır." İşte bu nedenle öğrencilerini bilgiyle, donanımla besler ve güçlü birer birey olmaları için özenle yetiştirir. Hasan Pekmezci için eğitimcilik gerçek bir bayrak yarışıdır, idolden idole taşınan ve çok ciddiye alınması gereken bir değerdir. 1987 senesinde Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü Öğretim Üyeliğine, Baskı Resim atölyelerini kurmak ve bu alanın derslerini vermek üzere atanır. Yeni bir kurum, yeni bir dönem başlar Hasan Pekmezci için. Bu dönemde eserleri artık Türkiye sınırlarını aşmaya başlar. Uluslararası pek çok sergi, yarışma ve çalıştaylara katılır. Yayımlanmış ders kitapları, akademik araştırma ve yayınları, sempozyum katılımları, kongre sunumları, jüri üyelikleri ile oldukça yoğun bir akademik hayatın içinde durmadan üretir. 1987 senesinde Doçent, 1995 senesinde Profesör ünvanlarını alır. Üniversitede görev yaptığı sürede akademik ve sanatsal çalışmalarının yanı sıra idari görevler de üstlenmiştir. Önemli kurumlarda sanat danışmanlığı yapmaktadır. ODTÜ Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümü'nde ve Başkent Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde de Baskı Resim Atölyelerini kurar ve alan derslerini yürütür. 2012 senesinde Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nden emekli olan Pekmezci, emekliliğinin ardından da bilgi ve birikimleri ile üniversite öğrencilerinin yolunu aydınlatmaya ve onlara ışık olmaya devam etmektedir. 2012 senesinden günümüze Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde Özgün Baskı Resim Atölyesi'ni kurmuş ve burada dersler vermektedir.

Hasan Pekmezci'nin resimleri onun hayatının bir iz düşümü gibidir. Eserleri

de kendisi kadar gerçek, açık ve dürüsttür. Her bir renk, her bir leke, tek tek her bir figür yaşanmış ve iz bırakmıştır. Ezbere değildir. Sanatçının gerçeklerine zıt, uyumsuz tek bir nokta bulamazsınız. Sanatçıyı etkileyen her şey apaçık esere dönüşmüştür. Eserlerindeki samimiyet gerçekliğinden ve yaşanmışlığından gelmektedir. Sanatçının şu sözleri konuyu açıklar niteliktedir; “Duygularım arasında yer bulmayan, zoraki, yapay, biçimsel oyunlar için resim yapmadım bu zamana kadar. Ne yapmışsam hayatıma değer, anısı olan, uyaran, yüreğimi buran, içimi acıtan; yeri geldiğinde ürküten, nefret ettiren ne varsa resimlerini yaptım, yaparım. Dahası şiir olarak, öykü-anı olarak yazarım.” (Görsel:5,6,7)



Görsel 5,6,7. Hasan Pekmezci'nin eserlerden örnekler. “İnsanlarımız”

Pekmezci resimlerini gruplara ayırmayı, kategorize etmeyi sevmez. "Zaman içerisinde eserlerimi araştıranlar, bu konuda yazı yazarlar olursa yapsınlar ama ben kategorize etmiyorum. Ancak resimlerimde dışavurumcu, sembolist, biraz öykücü özellikler ağır basar." sözleriyle kısaca özetliyor. Pekmezci'ye sanat anlayışı sorulduğunda; "Sanatın yaşamın izdüşümü olduğuna, yaşamdan beslenmesi gerektiğine içten inanan biriyim. Yaşamın her yönüyle bizim insani duyarlığımız içinde bulunduğu, bu iklimin, atmosferin bir bitki örtüsünü etkilemesi gibi duyarlığımızı etkilediğine inananlardanım. Dünya görüşüm de bu yöndedir. Kendi yaşamımın bütün evreleri, toplumsal sorunlar, dünya sorunları bizim duygu, düşünce ve eylem haritamızı ve yaşamı anlama, algılama ve sorgulama bilincimizi belirler. Bu nedenle resimlerime aldığım bütün temalar beni etkileyen, yaşamıma dahil olan alanlardan." sözleriyle açıklıyor sanat anlayışını. Hasan Pekmezci, sanat anlayışında belli kalıplara, kurallara, tarzlara saplanıp kalan ve bunun dışına çıkarsa eleştirileceğinden korkan bir sanatçı değil. Hayat karşısına ne çıkarırsa onu yaşayan ve etkilendiğini çekinmeden yansıtan bir sanatçı. Belli bir tekniğe, malzemeye, tarza saplanıp kalmıyor ve değişimden korkmuyor. Bugün Türk sanatının en büyük açmazlarından birinin de bu korku olduğunu eleştiriyor. "Sanat insanların 'bu benim tarzım, bundan başka bir şey yaparsam eleştirilirim' çekincesi bir saplantıdır. Şöyle düşünelim; bundan otuz yıl önce, yirmi yıl önce ben Hasan Pekmezci olarak aynı anatomik, duygusal, düşünsel yapı içinde miydim? Bırakın beni içinde yaşadığımız toplum otuz yıl, yirmi yıl önceki toplum mu? Otuz yıl önceki portremi ben tanıyamıyorum ki. Değişim kaçınılmazdır; duygusal, düşünsel, eylemsel. Öyleyse niye otuz yıl önce yaptığım resmi yapayım ki? Bunca duygusal, düşünsel, biyolojik, toplumsal değişim yaşanırken tarz, ekol, teknik saplantısına gireyim ki!" sözleri ile konuya açıklık getiriyor.

Hasan Pekmezci'nin resimlerinde kendi geçmiş yaşantıları, anıları ve izlenimleri kadar toplumun içinde bulunduğu durum ve toplumsal gerçekler de tüm gerçekliği ile mevcut. İzlediği bir tiyatro oyunundan aklında kalanları o gece hiç vakit kaybetmeden ve etkisini yitirmeden resmetmek istiyor. Savaşın izlerini, mültecilerin yaşam mücadelelerini, canlı bombaların kana buladığı Ankara Garı'ndan yüreğini yakan anları, küçücük yaşta kaybettiği annesini ve kardeşlerini, çocuk parkında ağlayan torununu, okuduğu bir şiiri de resmediyor. Resimleri haftalarca aylarca sürmüyor, yaşanan olayın etkisi tazeyken, henüz canlıyken aktarmayı tercih ediyor. Sanatçı bu süreç uzarsa etkisini yitireceğini, duygularının şiddetinin değişeceğini biliyor. Bu nedenle süratle çalışıyor. Hızlı çalışmak ona şevki, coşkusu bazen de acısı, öfkesi tazeyken yansıtabilme imkanı sağlıyor. Resimlerindeki zengin dokular, hızlı ve anlık görüntüler, yoğun lekesele değerler, boya katmanları hep bu coşkunun dışavurumları olarak karşımıza çıkıyor. Pekmezci konuyla

ilgili şunları dile getiriyor; "Resimlerimde içimden geldiği gibi betimlemeyi ilke edindim, sonradan düzeltmeler, makyajlamak gibi geliyor bana. Dahası duygusal tavrımın gerektirdiği anında oluşan rahatlığı hiç bozmak istemem. Bu çocuksu olabilir, deseni bozuk olabilir, anatomisi sakat olabilir. Benim "insan" diye betimlediğim insandan başka bir şey etkisi veriyorsa o zaman bozarım o resmi, sergilemem, bitirmem. "İnsan" etkisi veriyorsa, benim aklımdaki, beynimdeki konuyu ifade etmemi sağlıyorsa benim için yeterlidir. Aylarca bir resim üzerinde kesinlikle çalışmam. Duygularım, kaygım, heyecanım istem üzerindeyken, tavsamadan resmi bitirmek zorundayım. O duygudan uzaklaştığımda resim mekanikleşir, renkler, biçimler, lekeler oyunu olur ama benim iç dünyamı temsil etmez. Ben renkler, biçimler, lekeler, kompozisyon oyunları ile resim yapmam. İçeriği; bir sözü, bir özü, olmayan, kof bir gösteridir benim için bunlar." Plahanov'un özlü bir sözü ile destekliyor anlattıklarını; "İçeriği olmayan resim ruhsuz, bir ceset gibidir". Ayrıca Pekmezci, sanatçının değişken ruh halinin eserine yansımalarının doğallığını da vurguluyor; "Bugün huzurla resim yaparken betimlediğimiz konular, kullandığımız renkler, armoniler farklı bir yöne sürükler bizi. Ama kaotik bir günde o günün sancısına uygun bir konu, armoni, vücut tepkisi kendiliğinden oluşur. Bu okuduğumuz bir şiir olabilir, TV'den gördüğümüz trajik bir olay da. Tanığı olduğumuz bir uyarı da. Benim resimlerimde bu duyarlık her zaman vardı. 1970' te yaptığım bir resimde ananın tabutunu taşıyanları anlatmıştım; siyah-beyaz bir resim. 1980' lerde kardeş kavgalarını." (Görsel: 8,9,10)



Görsel 8. Pekmezci'nin "Can Kırıkları" isimli tiyatro oyunu sonrası izlenimlerini resmettiği çalışması (Solda)

Görsel 9. Pekmezci'nin 1970'de yaptığı, annesinin cenazesini anlattığı "Acı" isimli eseri.



Görsel 10. Pekmezci'ye ait bir çocukluk anısını anlatan resmi.

Türkiye'de pek çok eğitim kurumunda Özgün Baskı Resim Atölyeleri kurmuş ve teknik ağırlıklı bir disiplinin inceliklerini öğretmiş bir sanatçı olarak Hasan Pekmezci, tekniğin sınırlandırıcılığına da karşı çıkmaktadır. Salt tekniğe bağımlılığın bir anlamda tutuculuk olduğunu tüm içtenliğiyle savunur. İnsanın sanatsal duyarlılığının ve yaratıcılığının her türlü teknik sınırlılıkların önüne geçebilecek güçte olduğunu vurgulamaktadır. Resim de yapar, şiir de yazar, öykü de yazar, resimli günlükler de tutar. Yeni bir şey öğrenmekten korkmaz, yeni bir şey denemekten çekinmez. Belli bir alanın, disiplinin, tekniğin ya da malzemenin arkasına sığınmaz. "Teknik sadece bir araç. Bu nedenle teknik tutuculuğuna inanmayanlardanım. İnsan yaratıcılığı sınırsızdır, her olanağı bir başka amaç için de, özgün baskı için de kullanabilir. Belki de çok daha ilginç yollar keşfine zemin için. Ben özgürlüğün sanatın vazgeçilmezi olduğunu savunuyorsam buna değin ne varsa onu da savunurum. Her insanın çoklu disiplinleri denemesi, uygulaması yanlısıyım, at gözlüğü ile "sadece kendi işimi yaparım" bana göre değil. Ayrıca "Bir koltuğa birden fazla karpuz sığmaz" diyen anlayışa da karşıyım. Bununla ilgili iki saat konferans verebilirim. Bu söz insana, onun yetilerine saygısızlıktır. İnceleyin, Rönesans insanı çok yönlü insandır. "Polimatmen" çok yönlü, çok bilgili, filozof-alim insan tipidir." Sözleri ile konuya duyduğu hassasiyeti dile getirmektedir.

Pekmezci'nin resimlerinde sıklıkla karşılaşılan bazı imgeler vardır. Kuşlar, kafesler, merdivenler, saatler, ağaçlar, pencereler, kalabalık insan grupları, kuş yuvaları gibi. Bunların arasından öne çıkan kuş ve kafesleri, merdiven ve saatleri kendisine sordüğümüzde çok derin hikayeler çıkıyor karşımıza. Pekmezci, resimlerinde sıklıkla ele aldığı kuş ve kafes imgelerini 1970'lerin başından beri kullanmakta. Zaman zaman geri dönüşlerle betimlediği bu

konuların tamamen kendi anılarından beslendiğini söylüyor. Çok eskilere gidip, köyde geçen hüzünlü çocukluk anılarında sevecen, anaç, koruyucu bir ana figürü bulunmakta. Derme çatma bir ahşap evde, onu sahiplenmiş, koruyan kollayan İrez Ana. Pekmezci henüz küçücükken ona doğa sevgisini, canlıların eşitliğini, yaşam haklarını öğretmiş sevgi dolu bir Anadolu kadını o. Hala sesinin kulaklarında çınladığı, hürmetle adını andığı önemli bir kadın figürü. İşte Pekmezci'nin resimlerinde karşımıza çıkan o kuşlar ve kafesler bu kadar eskilere dayanmakta. Pekmezci resimlerindeki kuş kafesleri hakkında şunları söylüyor; "Kafeslerim aslında hep kırık döküktür, kuşlar için hapis yeri değildir; içine girip çıktıkları birer evdir, yuvadır. Kafes tamamen semboldür. Kuşlar dilerlerse benim betimlediğim kafesi bir ev-yuva olarak kullanabilirler." Pekmezci görkemli ağaçlar üzerinde kuş yuvalarını da sıklıkla kullanıyor. Uçan, konan, göçen hareketli kıpır kıpır kuşlar. Sanatçının geçmişiyile bağ kuran imgesel bir dil, günümüze yansıyan bir köprü. (Görsel: 11,12,13)



Görsel 11. Hasan Pekmezci'ye ait "Kuşlar" isimli yağlıboya resim, 1991 (Solda)
Görsel 12. Hasan Pekmezci'ye ait "Kafes ve Kuşlar" isimli serigrafisi resim, 1997 (Ortada)
Görsel 13. Hasan Pekmezci'ye ait "Kuşlar" isimli yağlıboya resim, 1993 (Sağda)

Kuşlar ve kafesleri gibi Pekmezci'nin resimlerinde gördüğümüz merdivenleri de sanatçının hayatında yer alan önemli anılardan yansımaktadır. Bir insanın zorluklar ve mücadele içinde tırmandığı yaşam merdivenin öyküsüdür özetle. Hedeflerine ulaşmak için, hayata tutunmak için, ulaştığı yerde kalabilmek için emekle, çabayla basamakları tek tek tırmanmasının öyküsüdür. Çocukluğunda köydeki bakkalın duvarında gördüğü bir resimden evrilerek sanatçının eserlerinde vazgeçilmez bir konu olmuş olan bu merdivenlerin hikayesini kendisinin şu sözleriyle öğrenmekteyiz " Öyküsü eski olmakla birlikte ellinci yaş dönemimde başladı, "Yaşam Merdivenleri" resimlerim. Bir merdivenin tepesine anlatılması güç mücadelelerle çıkabilmiş bir insan olarak, ta çocukluğumdaki Amed Emminin dükkanındaki merdivenin betimlediği gibi: Abalamıştım, çabalamıştım merdivene tırmanmak için.

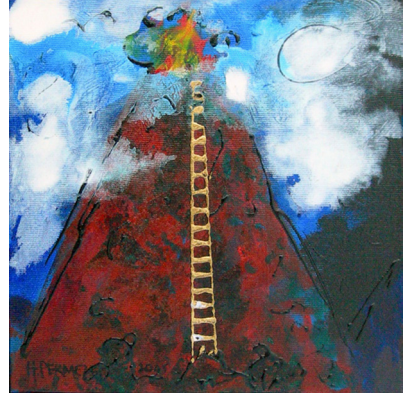
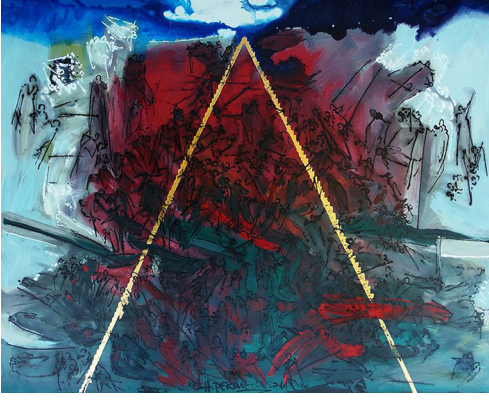
Devlet babanın elinde İvriz gibi bir ölkü ve ideal ocağında bilgi-bilinç-kimlik. Sonra yokluk içinde, İstanbul'da, Çapa'da ilk gençlik yılları. Sonra eşim olmuştı yanımda; sonra çocuklarım, tepeye çıktıkça başarılarımız, adımız-sanımız... En tepeye yani ellinci basamağa çıktığım yıl büyük kızımız uçmuştu yuvamızdan. "Dank etmişti" beynimize yaşamın bir başka gerçeği. Merdivenden iniş başlamıştı, yaşamla birlikte geri sayım, bir yandan da. Çok geçmedi, ikinci kızımız da uçup gidiverdiğinde "Hanya'yı-Konya'yı" anlamaya başlamıştık eşimle. "Edi-büdü" iki can kalıvermiştik evimizde. Daha bilinçli-daha duygusal, daha acımasız öz eleştiri ve sorgulamalarla. Geride kalan yılların birikimi, ağır yükü, iniş açısının eğimi; iniş hızını bilinmezle-menzile doğru alabildiğine artıran. Nasıl elli, altmış, yetmiş oluverdi dedirten. Sahi ne zaman 72 yaşına geliverdik?... Her merdiven resmim bireysel olarak benim, eşimin, ailemin; geride kalan her basamağı emekle, onurla tırmandığımız yaşam mücadelemizin betimlemesi, izi, belgesi, kanıtı. Bunların her biri sanatı, yaşamın bütün gözlemlerinin, anılarının, duyarlıklarının, sesli-sessiz, renkli-renksiz anlatımı, paylaşımı, deşifresi olarak gören biri için gece gündüz, dur durak bilmeden çalışma, sergiler dolusu resim yapma-yaptırma nedeni olamaz mı?" Pekmezci için resimlerinde kullandığı merdivenler yaşamın sorgulanması anlamını taşımakta. Özellikle altın yıldız ile vurguluyor merdivenlerini daha da pekiştirmek için "Yıldızlıdır merdivenlerim. Her adımı, her basamağı altın. Anlamını değerini vurgulamak için. Bu duygularımı Ahmet Haşim'in "Merdiven" şiiri daha çok tetikledi diyebilirim.

"Ağır ağır çıkacaksın bu merdivenlerden,

Eteklerinde güneş rengi bir yığın yaprak

Ve bir gün bakacaksın semaya ağlayarak"

Elli yaşımdan sonra yani inişe geçtikten sonra daha çok sevdim bu merdiven resimlerimi. Yaşamla sanatın birlikteliği; duyumsama ile betimleme..." (Görsel: 14,15,16)



Görsel 14. Hasan Pekmezci'ye ait "Yaşam Merdiveni" isimli tuval üzerine akrilik resim, 2011 (Sol Üstte)

Görsel 15. Hasan Pekmezci'ye ait "Yaşam" isimli yağlıboya resim, 2005 (Sağ Üstte)

Görsel 16. Hasan Pekmezci'ye ait "Yaşam" isimli karışık teknik resim, 2010 (Altta)

Hasan Pekmezci'nin son dönemlerde resimlerinde sıklıkla karşılaştığımız saat imgesi bize sanatçının zaman kavramını sorguladığı bir dönemin sanatsal yansımalarını hissettiriyor. "Akıp Giden Zamana Ağıt" isimli yazısının başında kaleme aldığı etkileyici şiiri konuyu özetliyor sanki;

"Kolundaki altın kol saati değildir değerli olan, onun tik takları içinde akıp giden saniyelerdir.

Kolundaki altın kol saatinin markasıyla, fiyatıyla değil; onun gösterdiği her saniyenin altın değerinde olduğunu anladığın zaman özgünmelisin.

Her Şeye bir bedel biçilebilir; ancak, geri getirilemeyecek, durdurulamayacak, değer biçilemeyecek tek Şey zamandır.

Ey insanoğlu, dũnyanın servetine de sahip olsan, bir saniyelik zamanı bile satın alamayacak kadar fakir ve aresizsin.

Bir insanı kırmak için bir saniye yeterlidir, ancak onu kazanmak için mrũnũz yetmeyebilir.

Sizi kimlik haline getiren, maddi servetiniz, yaŐadığınız uzun yıllar değil, bu yaşamın içini iz bırakan eserlerle doldurup, doldurmadığınız; hakkını verip vermediğinizdir."

Sanatçı, zamanın değerini ve insanın zaman algısının aslında nasıl da yanıltıcı olduğuna değiniyor ve resimlerindeki saatleri Şu sözlerle anlatıyor; "Saat, zaman yaŐımızla birlikte daha da anlam kazanan semboller, kavramlar. Çok hızla akıp giden, asla geri dönmeyen, milyonlar verilse dakikasını geri alamayacağımız muazzam bir değer. Bu durum belli yaşlarda farkına varılmayan ama farkına varıldığında da insanın bũtũn benliğini saran bir duygu. Bir zamanlar "Ooo daha oook zaman var" derken, bir zaman geliyor; geride kalan zamanın ne kadar azaldığı kaygısı, saatlerin akrep ve yelkovanlarının çok daha hızla dndũęũ bir duygu dũnyası baŐlıyor. Hatta panik yaŐatıveriyor insana. Bu nedenle saat/zaman kavramı benim çok önem verdiğim bir konu ve bũtũn duygularımı, yaŐamımı, yaşama bakıŐımı temsil ettiğine inandığım resimlerim." (Görsel:17,18,19)



Görsel 17-18-19. Hasan Pekmezci'ye ait "Zaman" isimli karışık teknik resimler, 2010.

Sanatın bir bütün olduğunu devamlı vurgulayan Hasan Pekmezci, hayatını resmin yanısıra başka sanatsal üretimlerle de zenginleştiren bir sanatçıdır. Öyküler yazar, çoğu kişinin bilmediği 200'e yakın şiiri vardır, çocuk resimleri inceler, resimli günlükler tutar, sanat eğitimci yanını sosyal sorumluluk projeleri ile birleştirir, çok okur, iyi bir koleksiyoncudur. Buradan donanımlı bir sanatçının çok yönlü üretimler içerisinde olmasının önemini de çıkarabilmekteyiz.

Değerli bir eğitmen, üretken bir akademisyen ve ülkemizin yetiştirdiği en değerli sanat insanlarından Hasan Pekmezci için başarının anlamını soruyorum. "Başarı çok sübjektif bir kavram ama temelinde tutku ile çalışma var. Mustafa Ayaz 'Ben yetenekli falan değilim, benim kadar çalışan herkes mutlaka güzel şeyler yapar' der. Michaelangelo' nun 'Bulduğum noktanın yüzde doksan dokuzu çalışma; yüzde biri yetenek' der. Sanat bir felsefe gerektirir. Buna yaşam felsefesi temel dayanaktır. Yaşam felsefesi olmayanın sanat felsefesi de olmaz. Çünkü felsefe sorgulamadır. Neden yaşıyoruz, niçin, nasıl sorgulamalarıyla anlam yükler yaşama. Neden?, niçin?, nasıl sanat? sorularına yanıt arayan, sorgulayan, kendini sorgulatandır, sanat. Yaptıklarını sorgulamayan, kendini yargılamayan sanatçı olamaz. Ressam olur, seramikçi olur, heykeltarihi olur, ama sanat sorgulamayla başlar. Bu nedenle sanat felsefesi kesinlikle sanat eğitiminin temel dayanağı olmalıdır, bütün eğitim kurumlarında. Tarih incelendiğinde batan imparatorlukların, devletlerin yıkılış nedenlerinin başında eğitim kurumlarından felsefe, mantık, bilim, fenin kaldırılması gelir. Toplum düşünmez, tabi olur, ümmet olur, kül köle yapmak isteyenlerin ilk işi bu alanları ortadan kaldırmak, dejenere etmektir. Çok çalışma, çok araştırma. Çok okuma, mutlaka yazma. Ama içtenlik, özgünlük, özgürlük. Fark yaratma. Benim olsun, beni temsil etsin ama kötü olsun, diyenlerdenim. Bana 'filancanın tekrarcısı' diyeceklerine çok kötü, berbat bir ressam desinler daha iyi. Başkalarının yaşamını anlatmak yerine insanın kendi yaşamını anlatması temel ilke olmalıdır. Başkalarının rolüne soyunmak, başkalarının kimliğine bürünmek demektir. Ben kendi kimliğim varken niye başkasına yamanayım ki. Başarıda özellikle sanat gibi çok hassas, kırılğan, duygusal yönü baskın alanlarda inatla, sabırla, mücadele içinde olma zorunluluğu var. İnsanın kendi kendisi ile yarışması, kendini her resimde aşma çabası. Bu nedenle 1958 yılından beri resmin içindeyim. Hiç ara vermediğimi kesinlikle söyleyebilirim. İlk resmim 1968'de satıldı. İki resim parası ile aldığım ilk şey Amerikan Neşriyat Bürosu kanalıyla ABD'den sanat kitapları getirtmek oldu. Türkiye'de sanat kitabı bulmak ne zordu o zamanlar. Ben başarılı sayanlardan değilim kendimi. Çok çalışan olarak bilinmeme rağmen, neredeyse 24 saatimi tam kullanma çabasında olmama rağmen. Randımanı düşük bir işletme gibi hissederim hep. tek olumlu yanımdır

alışkanlıklarım, elim boş durmamalı, çizmeli, karalamalı, oynamalı. Yazılı günlük tutarım yıllardır. Yazma eylemini çizme eyleminden ayrı düşünmem. Her gün mutlaka bir makale üzerinde çalışırım. Yarına yetişecekmiş gibi. yarın dersim varmış gibi araştırma yaparım. Bir alıntının kaynağını bulmak için sabahladığım çok olur, inatlaştığımdan. Şu an benden yirmi konferans isteseler hepsi hazır. 20 makale isteseler, hazır. Sergilemek için 500 resim isteseler hazır. yayınlamak isteseler 200 şiir, bir o kadar öykü-anı hazır. Buna rağmen daha sistemli çalışabilir, daha randımanlı üretebilirdim, diye düşünürüm öz eleştiri olarak."

Bu değerli söyleşinin sonuna doğru gelirken Hasan Pekmezci Hoca'ma üzerinde çalıştığı en son projelerini soruyorum. Sürükleyici bir kitap tadındaki bu keyifli sohbetimiz için teşekkürlerimi sunarken sanat öğrencilerine, genç akademisyenlere, sanatçılara ne gibi tavsiyeleri olabileceği sorusunu yöneltiyorum. "On-yirmi yıldır bir projem var, uykularımı kaçırın, bir türlü hayata geçiremediğim; 200x300 cm. boyutlarda 50 resimlik bir seri. Böyle resimleri çalışabilmek için büyük bir mekan bulmak çok zor. Bizde bazı konuları 'Sadece biz biliriz, biz yaparız' takıntıları var. Ben 'Bir insan eğer isterse her şeyi yapabilir, ama kendisi kadar. Herkes resim yapabilir, ama kendisi kadar-Picasso gibi değil. Herkes seramik yapabilir ama Füreya gibi Atilla Galatalı gibi değil, kendisi kadar. Yaşayabildiğim sürece eğitimciliğim, sanat alanım yaşama bağlılığım demektir. Yaşam herkes için 'Bir varmış bir yokmuş' oyunudur. Bu geride bırakılabilen eserlerle belki biraz daha uzayabilir ancak. Bu nedenle bizi sanata, iz bırakmaya yönlendiren her an sevgi ve saygı ile andığım bütün öğretmenlerimize minnet duygularımı sunuyorum. Biz birşeyler yapabilmışsek sadece onların sayesinde, bunun bilincindeyim. Bütün gençlerimiz iyiyi, güzeli, doğruyu, çağdaşlığı hak eden pırlantalarımızdır. Hepiniz umudumuzsunuz. Mutluluğunuz, başarılarınız sonsuz olsun."

Kaynakça*

* Bu yayının temel kaynağını makalenin yazarı Deniz Onur Erman tarafından 06.05.2018 ve 08.05.2018 tarihlerinde Prof. Hasan Pekmezci ile yapılmış olan sözlü ve yazılı röportajlar oluşturmaktadır.

Pekmezci, H. “Eşi İnsanın Nefesidir” (<http://www.hasanpekmezci.com/esi-insanin-nefesidir/>)

Pekmezci H. “Sanat alanı ister iki, ister üç boyutlu olsun, sanatçının mahremiyetidir.” <https://www.kultursanatharitasi.com/sanat-alani-ister-iki-ister-uc-boyutlu-olsun-sanatcinin-mahremiyetidir/>

Pekmezci, H. “Yaşamın Anlamı ve Yaşamak”(<http://www.hasanpekmezci.com/yasamin-anlami-ve-yasamak/>)

Pekmezci, H. “Yaşam Dedikleri / Eni Boyu Kavgaadır” <http://www.hasanpekmezci.com/yasam-dedikleri-eni-boyu-kavgadir>

Pekmezci, H. “21. Yüzyıla Doğru Türkiye’de Sanat” <http://www.hasanpekmezci.com/21-yuzyila-dogru-turkiyede-sanat/>

Pekmezci, H. “Yaşam Kısa, Sanat Sonsuz” <http://www.hasanpekmezci.com/yasam-kisa-sanat-sonsuz/>

<http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/TR,80267/vi-1980-sonrasi-sanat-gelismeleri.html>

Görsel Kaynaklar

1,2,3,4- Kişisel fotoğraf arşivi

5- (<https://www.brhd.org.tr/hasan-pekmezci-278>) (erişim: 10.05.2018)

6-7- (<http://www.hasanpekmezci.com/calismalari>) (erişim: 10.05.2018)

8-9- Kişisel fotoğraf arşivi

10-11-13- 03-26 Şubat 1994 Ankara, Emlak Sanat Galerisi sergi kataloğu.

12- 24 Ekim- 25 Kasım 2000, Ankara, İMKB Sanat Galerisi sergi kataloğu.

14- (https://wikimedia.org/Hasan_Pekmezci.jpg. (erişim: 11.05.2018)

15-16-17-18-19 http://www.artsnt.com/hasan_pekmezci.php (erişim 11.05.2018)

Hasan Pekmezci ve Sanatı Üzerine

Arş. Gör. Dr. Zeliha Kayahan

Makale Geliş Tarihi: 30.04.2018

Yayına Kabul Tarihi: 09.05.2018

Özet

1968 yılında Arifiye Öğretmen Okulu'na atanmasıyla profesyonel olarak sanat eğitimi hayatına başlamış olan ve günümüze kadar sanat/sanat eğitiminin içinde dinamik bir şekilde varlığını sürdüren Hasan Pekmezci, bu yıl sanat hayatının 50. yılını kutlamaktadır. Öğrenme ve öğretme dürtüsünün birlikteliğini hiçbir zaman taviz vermeden sürdüren Pekmezci, şüphesiz Çağdaş Türk Sanatı içerisinde yeri doldurulamayacak değerlerden birini teşkil etmektedir. Sanatçı, yaşamını sanata, sanatını da yaşamına dönüştürmüştür ve tüm değerlerini bu iki temel üzerine inşa etmiştir. Pekmezci için yaşamak da sanat da nefes almak demektir. Sanatçının “Yaşam Kısa Sanat Sonsuz” başlıklı makalesini elinize aldığınızda sizi karşılayan “Yaşamak güzel şey be kardeşim!” ilk cümlesi bu düşünceyi tümüyle destekler niteliktedir. Eserlerine bakacak olursanız aynı bu cümlelerin somut halini görmeniz mümkündür ve bizler biliyoruz ki hayatla ve sanatla mücadelesi hiç bitmemiş bir sanatçıdır Hasan Pekmezci. Kimilerine göre; bir sanatçı, bir sanat eğitimcisi, bir akademisyen, bir gezgin, bir şair, bir yazar, bir baba, bir eş, bir dost, bir arkadaş, bir destek, bir kaynak... Bu çalışma Pekmezci'nin sahip olduğu tüm bu kimlikler ile yaşama dair ortaya koyduğu mücadelelere ve bu mücadeleler sonunda oluşturduğu eserlerine odaklanacaktır. Böylece yeni nesil sanatçı adaylarına nasıl yaşamak/ üretmek gerektiğine dair bir anahtar bilgi sunmak amaçlanmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Çağdaş Türk Sanatı, Sanat, Hasan Pekmezci

HASAN PEKMEZCİ AND ON HIS ART

Abstract

Hasan Pekmezci, whose professional art education started in the year 1968 after he was assigned to Arifiye Teacher's Training School and continues to exist dynamically within art/art education until today, celebrates the 50th year of his life in art this year. Pekmezci, who continues the togetherness of learning and teaching motivation always without a sacrifice, is for sure constitutes one of the irreplaceable values in Contemporary Turkish Art. The Artist has turned his life to art and his art to his life, and built all his values on this two basis. For Pekmezci, both living and art mean to breathe. When you read the Artist's article with “Life is Short, Art is Forever” title, the first sentence you see which is “Life is beautiful fellas!” has the characteristics to completely support this opinion. If you review his works, it is possible to see the concrete form of this sentence, and we know that Hasan Pekmezci is an artist whose struggle with the life and art has never ended. According to some; an artist, an art educator, an academician, a traveler, a poet, an author, a father, a spouse, a friend, a true friend, a support, a source... This study will focus on all those identities that Pekmezci has and the struggles he put forward about life and the works he create at the end of those struggles. Thus, it is aimed to offer a key knowledge to new generation artist candidates about how to live/produce.

Keywords: Contemporary Turkish Art, Art, Hasan Pekmezci

Giriş

Shiller'e göre "Sanat, doğa'nın sağ elidir. Doğa bizi var etmiştir yalnızca, ama sanat bizi insan kılmıştır" (Shiller, 2001). İnsanoğlu yaşadığı çevre ile sarmalanmıştır. O çevrede şekillenir tüm düşünce yapısı. Bu şekillenme ile büyür, kendi potansiyelinin farkına varır ve bir anlamda kendisini var eder. Sanatçılar bu kendini var edebilme dürtüsünde başka bir dil kullanma yetisine sahip bireylerdir. Ezici'ye (2005) göre sanatçı, hayal kurma yetisi olan, bir duygu ve duyarlılık gücü bulunan kişidir. Ancak onun kesin bir tanımlamayla sanatçı niteliğine bürünmesini sağlayan algılama biçimi onun özgünlüğüdür. Bu anlayışla, her sanatçı kendi çevresine, kültürüne ait birikimlerini yeteneği ile doğru orantılı olarak eserlerine yansır.

Hasan Pekmezci, 1945 yılında Konya-Beyşehir-Üzümlü'de dünyaya gelmiş o çevreyle kişiliği şekil almıştır. Daha çok küçük yaşlarda eğitime olan ilgisi çevresi tarafından fark edilmiş iyi bir eğitim alma ve kendisini var edebilme sürecinde kendisine destek olunmuştur. Pekmezci, sahip olduğu potansiyelin bulunduğu çevre tarafından desteklenmiş olmasının karşılığını zaman içinde yaşadığı farklı çevrelerde oluşturduğu farkındalık algısıyla yanıtlar. Onun eserlerindeki çiçekler, kuşlar, ağaçlar doğa içerisinde farklı bir duygu derinliği ile gözlerimize yansır. Sanatçı bakmakla görmek arasındaki derin farkın peşindedir. Ayaydın'a (2016) göre her insanın doğup büyüdüğü yer onlar için bir yer edinir. Sanatçının yaşadığı bu yer edinme duygusu daha somut şekillenir. İnsanlar bakar ancak sanatçılar görürler.



Resim 1. Hasan Pekmezci, Doğa, 2006, D.Ü.Y.B., 50x35 cm

Doğanın somut nesnelere sanatçının onu yorumlama tarzıyla değişir/dönüşür. Theo Van Doesburg "Doğayı biçimlerinden soyutlayın, o zaman onun ruhuna erişirsiniz" düşüncesinin bir örneğidir Pekmezci'nin çalışmaları (Ayaydın,2016:67). Doğa isimli çalışmasına baktığınızda o mavi gökyüzü tanıdık gelir (Resim 1). Yer ve gökyüzü ayrımındaki diyagonal merdiven sizi bir yolculuğa çağırır ve izleyicide bilindik bir manzara duygusu yaratır. Diğer bir taraftan bilmediğiniz bir dünyayı tecrübe ediyormuşsunuz duygusu sizi sarmalar. Bu Pekmezci'nin yaratmış olduğu "kendi doğa" sına izleyiciyi davet etme yoludur. Pekmezci'ye göre:

Bir çiçek resmi yapan insanın o çiçeğin içine burnunu sokması, yaprakları arasında gezinmesi, dokunma duygusuyla onun doyumunu alabilmesi gerekli. Değilse yapılacak çiçek, teknik bir çizimden öteye gidemez. Botanikçiler bunun almasını yapmaktadır. Örneğin bir insanı çizerken; onun etiyile, kemiğiyle, bütün yaşamsallığıyla, canlılığıyla, ruhuyla, iletişim kurmadan çizilecek bir insan resmi de yine anatomi çizimcilerinin yaptığı bir eylem olarak kalacaktır. Sanatçı bunların hepsini duyumsayabilen, içinde, yüreğinde, beyninde kıvılcımlar oluşturabilen kişidir. Ancak böyle olursa yaptığı da sanat olur. Çünkü sanatçı, resmine konu edindiği her şeyin özüne, gizine inmesini bilen ve bunu anlatıma dönüştürebilme gücüne sahip olan insandır (Saydam, 2006: 65).



Resim 2. Hasan Pekmezci, Kuşlar, 2004, D.Ü.Y.B., 35x50 cm

Aynı mantıkla 2004 yılı Kuşlar isimli çalışmasında cıvıltıları duyabilirsiniz. Resmin üst kısmındaki mavi renk temiz bir gökyüzü kişinin psikolojisini doğrudan etkiler (Resim 2). Çoruhlu çalışmasında Pekmezci'nin mavi rengi kullanmasındaki anlamı şöyle dile getirir:

Bir anlamda gökyüzünü işaret etmek için kullandığı mavi rengin hâkimiyeti psikolojik olarak derinliği, sonsuzluğu, yalnızlığı ve hüznü çağrıştırmaktadır. İşte tam da bu nedenle mavi rengi tercih eden sanatçı bu rengin izleyicinin algısında yoğun bir duygulanım yaratmasından faydalanmıştır. Çünkü mavi koyulaştıkça yani siyaha yaklaştıkça insanın iç dünyasındaki derinliklere inerek keder ve hüznün gibi duyguları açığa çıkartarak izleyiciyi daha da içine almaktadır (Çoruhlu, 1995).



Resim 3. Hasan Pekmezci, *Yığınların Özlemi*, 1992, T.Ü.Y.B., 43x50 cm.

Pekmezci yaşadığı ülkenin toplumsal yapısını özümsemiş bir sanatçıdır. Düz'e (2010) göre "sanatı yaratan emekte mutlaka bir düşünce vardır". Kent ve kırsal yaşama dair farklılıklar Pekmezci'nin düşüncelerinden önce duygularına yansır ve sonrasında bu duyguları yüzeye yansıtır. Kent yaşamına dair kalabalık insan topluluklarının yanı sıra yalnızlaşan bireyselleşen insanları konu edinen sanatçı çok yönlü fırça darbeleri ve oluşturduğu renk lekeleri ile insanın duygu durumunu somutlaştırmaktadır. Sanatçı için çevreyi gözlemlemek en büyük beslenme kaynağıdır. Konu olarak, teknolojinin insan ve topluma baskısını, çarpık kentleşme olgusu, çevre sorunlarını işlenmekte ve vurgulamaktadır. İnsanın, kent, doğa ve teknoloji karşısındaki ezikliğini, bu eziklikten kurtulmanın çaresini,

güzelliğini, sevincini, korkusunu ve acısını paylaşmakta olduğunu söylemektedir sanatçı (Sertcan, 1992). Pekmezci:

Bazen Kızılay civarındaki binaların üstüne çıkıp alttaki kümelere bakmayı çok severim. İnsan, mimarı yapı, teknoloji konularını incelediğim dönemde epeyce fotoğraf çektim. İlk baktığınızda bir kalabalık vardır, ama insanın cismi pek yoktur. Dikkatle incelediğimizde hareketleriyle birlikte tek tek seçilmeye başlar. Bu belki bilinçaltına yerleşmiş bazı şeylerin anlatımı olabiliyor der (Saydam, 2006: 46).

Yığınların Özlemi isimli çalışması parçalara bölünmüş bir kompozisyonda soyut insan figürlerinin kent yaşantısı içerisinde olduğu görülmektedir (Resim 3). Pekmezci bu resminde ana renklerin dağılımında dengeli bir yaklaşım benimsemiştir. En geniş alanlardan olan sarı üzerinde yer alan soyut insan figürlerini resmin odağına koyarken en küçük alanları oluşturan kırmızı insanların resmin üst kısmında yer alan binalara bağlanmasında bir yardımcı görevdedir. Kompozisyon mavi rengi arka plana atarken yanlardaki siyahlar ilginin dağılmadan resmin bütününe yayılmasını sağlamaktadır.



Resim 4. Hasan Pekmezci, İnsanlarımız, 2011, T.Ü.Y.B., 110x110 cm

Sanatçının insan yığınlarını farklı bir şekilde ele aldığı diğer bir resim 2011 yılında yapmış olduğu İnsanlarımız isimli eseridir (Resim 4). Burada dikkat resmin merkezine çekilmektedir. Tam ortada yukarı doğru uzanan sarı merdiven bu merkezi bakışı güçlendirmektedir. Gri ve tonlarının baskın

olduğu çalışmada iki ana renk (kırmızı ve mavi) birbirine bağlama görevi insan yığınları ile sağlanmaktadır. Pekmezci kırmızı gibi aktif bir rengin kullanımında oldukça titizdir. Onun için en önemli olan resmin konusudur ve hiçbir biçim ya da rengin konunun önüne geçmesine izin vermez. Sanatçının ortaya koyduğu bu renk ve biçim dengelerinin kusursuzluğu onun ustalığının bir yansımasıdır.



Resim 5. Hasan Pekmezci, Çiçek Gibi, 1982, T.Ü.Y.B., 120x200 cm

Şiire ve edebiyata da meraklı olan sanatçının birçok şiiri ve öyküsü bulunmaktadır. “Bence sanatın bir alanıyla ilgilenip diğerlerine sırtını dönmek, bir çeşit at gözlüğüyle görmek, bakmak anlamına gelir” söylemiyle konuya dair görüşünü ortaya koymuştur (Saydam, 2006: 41). Çiçek Gibi adlı eserinde o şiirsel anlatıyı görmemiz mümkündür (Resim 5). Pekmezci sanatın diğer alanlarıyla kurduğu ilişkinin benzerini resim teknikleri ile de kurmaktadır. Farklı tekniklerin yarattığı etkileri keşfetmek ve yeni teknikler geliştirmek onun en bilindik uğraşlarından biridir. Bu sebeple anlatmak istediği duygu ve düşüncüyü ifade edebilecek teknik bilgi ve donanıma sahip olmanın rahatlığı ile eserlerini üretir. Pentür ve serigrafiyi hayatının bir parçası haline getiren Pekmezci; sanat üretme sürecinde küçük-büyük; kağıt-tuval ayrımı yapmadan üretir. Bunun yanında sanatçı, sanat eserinin oluşumu sırasında, tuvalin üzerine çizmeden, direkt olarak fırça ile resme başlar (Sertcan, 1992). Hasan Pekmezci, sanatın gizemi ve sanatçıyı durmadan üretmeye sevk eden özelliği hakkındaki düşünceleri şöyledir:

Benim için önemli olan; İnsan yaşamı kısa. Doğum ile ölüm arasında kısacık bir çizgi. Tarihsel süreç içinde hiç önemi olmayan bir zaman dilimi. Sanatın bu çizgiyi sonsuzluk çizgisine dönüştürebilmek özelliği ya da gizi beni sanata bağlayan en

önemli etmen olmuştur. Sanat, ölümsüzlük çizgisidir. Sanata bakışımızı belirleyen, yaşamımızı yönlendiren, sanatsal etkinliğimize ivme veren bu inanıştır (Saydam, 2006: 42).



Resim 6. Hasan Pekmezci, *Bir Çiçek Gibi*, 1982, T.Ü.Y.B., 97x90 cm.

Budapeşte Güzel Sanatlar Müzesi Daimi Koleksiyonu

Resimlerinde yaşamından, anılarından, dünyayı anlama ve sorgulama bilincinden kaygılar taşımaktadır. Yaşam Merdivenleri, Dağlar, Kuşlar-Kafesler, Kuş Yuvaları, Yaşam Labirentleri, Ey Zaman serisi, Gülhatmi Çiçekleri gibi resim serileri Pekmezci'nin yaşam öykülerinin görsel ifadesidir (Batur, 2016: 200). Özpolat'a (1992) göre Pekmezci'nin resimlerinde işlediği konular, yalnızca Türk toplumunun sorunları değil, tüm dünyanın ortak sorunu, ortak kaderi olması sebebiyle evrensel olduğu görüşündedir. Sanatçı 1982 yılında yapmış olduğu *Çiçek Gibi* isimli çalışmasının bir farklı versiyonunu 1985 yılında Avrupa Kültür Forumu kapsamında açılan ve 25 ülkeden, 125 sanatçının davet edildiği Budapeşte sergisinde sergilemiştir. Bu sergide *Bir Çiçek Gibi* isimli yağlıboya tablosu Macaristan Çağdaş Sanatlar Müzesi'nin daimi koleksiyonuna alınmıştır (Resim 6). Kayahan'a (2013) göre, Budapeşte Güzel Sanatlar Müzesi'nde alanında uzman bir Türk sanatçısının/akademisyeninın eserinin yaklaşık 30 yıldır yer alıyor olması ülkemiz ve sanat tarihimiz açısından büyük bir onurdur.

Sonuç ve Değerlendirmeler

Sanat bir anlamda insanın kendisini ifade etme biçimidir ve bireysel/toplumsal değişimler sanat alanında da yeni oluşumlara olanak tanımıştır. Bu anlamda geçmişin geleneğinden beslenen ve geleceğin kurgusu içinde filizlenen sanat ve sanatçı için üretim, dinamizmini hiç kaybetmeden bir yaşam alanı haline gelmektedir.

Bu yaşam alanı Çağdaş Türk sanat ve eğitimi açısından bir yapı taşı olan ve 50. sanat hayatını kutlayan Hasan Pekmezci'nin sanatında ve kişiliğinde kendisini gözler önüne sermektedir. Pekmezci'nin sanatı ve eğitimciliği her zaman insanı/bireyi özne konumunda tutmaktadır. Çünkü O'na göre ne sanat ne de sanat eğitimi yaşamdan ve bireyden kopuk olamaz. Tam da bu anlayışla Pekmezci, bireysel üretimlerinde de yaşamı, doğayı, insanları, memleket manzaralarını vb. resimlerinde çeşitlendirmiştir.

Eğitimciliğinin ve aktif sanat hayatının yanı sıra uzun yıllar öğretim üyesi olarak çalıştığı üniversitelerde de öğrencilerine verdiği akademik bilgilerin yanı sıra insancıl yaklaşımı sayesinde öğrencilerini her zaman etraflarında olup bitene duyarlı olmaya yöneltmiştir. Sanatçının bu tutumu sanat eğitimi alanında öğrencilerinin kendisinden sadece pentür, baskı resim, sanat tarihi vb. alanlarında değil aynı zamanda yaşama dair bir şeyler öğrenebilmek için meraklı zihinlerle beklediği keyifli atölye ortamlarını yaratmıştır.

Hasan Pekmezci'nin başarılı sanatsal/akademik kişiliğinin yanı sıra bireysel duyarlılığı sayesinde hem alandan hem de alandan olmayan birçok kişinin sanata ve sanatçıya dair bakış açısını değiştirmiş ve sanatın müzik, şiir, bale, opera vb. gibi her alanına dair bir duyarlılık kazanmasını sağlamıştır.

Kaynakça

Ayaydın, A. (2016). "Sanatın Doğası, Doğanın Sanatı ve Günümüz Sanat Eğitiminde Doğanın Yeri", 21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum Dergisi, (14), 65-74.

Batur, M. (2016). "Türk Resminde Günlük Yaşam Konulu Resimlerde Sembol", Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 8(14), 193-211.

Çoruhlu, Y. (1995). Türk Sanatı'nda Hayvan Sembolizmi. İstanbul: Seyhan Kitap.

Düz, N. (2010). "Çevrenin Sanatçı Yaratıcılığına Etkileri ve Sanat Eğitimi", Akademik Bakış Dergisi, Sayı: Web: <http://www.akademikbakis.org/eskisite/19/12.htm> adresinden 15 Nisan 2018'de alınmıştır.

Ezici, A. K. (2005). "Sanatçının Kişiliği ve Yaratma Psikolojisi", Anatolian Journal of Psychiatry, Sayı 6, 122-127.

Kayahan, Z. (2013). "Bir Tutku Müzesi; Budapeşte Güzel Sanatlar Müzesi", Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi, Sayı 23, 85-93.

Özpolat, S. N. (1992). Baskı Resim Sanatçısı olarak Hasan Pekmezci. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Ders Ödevi) Ankara.

Saydam, İ. H. (2006). Günümüz Sanat Eğitimi ve Sanat Eğitimi İçinde Prof. Dr. Hasan Pekmezci'nin Yeri, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, Konya

Schiller, F. (2001). İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup (çev: G.Aytaç) Kültür Bakanlığı Yayınları.

Sertcan, Ş. (1992). Hasan Pekmezci ve Sanatı. Yayınlanmamış Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi, Ankara.

Görsel Kaynakları

Resim 1: http://www.artsnt.com/hasan_pekmezci.php

Resim 2: http://www.artsnt.com/hasan_pekmezci.php

Resim 3: Saydam, İ. H. (2006). Günümüz Sanat Eğitimi ve Sanat Eğitimi İçinde Prof. Dr. Hasan Pekmezci'nin Yeri, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Selçuk Üniversitesi, Konya

Resim 4: http://www.artsnt.com/hasan_pekmezci.php

Resim 5: <https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Hasan.Pekmezci.1982.jpg>

Resim 6: Kayahan, Z. (2013). "Bir Tutku Müzesi; Budapeşte Güzel Sanatlar Müzesi", Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi, Sayı 23, 85-93.

Zenginleştirilmiş Görsellerin Kullanılmasının Sanat Tarihi Eğitime Katkısının Saptanması

Arş. Gör. Dr. Zeynep Pehlivan Baskın

Makale Geliş Tarihi: 15.05.2018
Yayına Kabul Tarihi: 30.05.2018

Özet

Araştırmanın amacı, sanat tarihi eğitiminde zenginleştirilmiş görsellerle (video) desteklenerek işlenen dersteki öğrencilerin başarıları ile anlatım metotlu (öğretmen merkezli, organize görüş, not alma, işiterek öğrenme temelli) ders işlenen sınıftaki öğrencilerin başarılarını kıyaslamak, sanat tarihi eğitiminde zenginleştirilmiş görsel kullanmanın öğrencilerin başarı oranlarına etkisini araştırmaktır. Araştırma tarama modelinde betimsel bir çalışmadır. Araştırmanın örneklemini Ankara Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Öğretmenliği Anabilim Dalı 2. Sınıf öğrencileri (1. Öğretim 34 öğrenci, 2. Öğretim 27 öğrenci) oluşturmuştur. Araştırma verileri 6 sorudan oluşan ön anket ve 5 sorundan oluşan son anket ile elde edilmiştir. Araştırmacı tarafından oluşturulan ön anketin ve son anketin geçerlilik ve güvenilirliği sağlanmış; uzman görüşü alınarak son hali verilmiştir. Ön anket ve son ankette kontrol grubu ile deney grubu arasında büyük oranda fark görülmemesiyle beraber; kontrol grubunun başarı oranının daha yüksek olduğu görülmüştür. Kontrol grubu deney grubuna göre ön ankette %5,8'lik bir fark ile başarı sağlarken, son ankette %1,6'lık bir fark ile başarısını sürdürmüştür.

Anahtar Kelimeler: Sanat Tarihi, Sanat Tarihi Eğitimi, Video.

DETERMINING THE CONTRIBUTION OF THE USE OF IMPROVED VIEWS TO ART HISTORY EDUCATION

Abstract

The aim of the research is to investigate and compare the achievements of "students in the class who are taught in art history teaching with enriched visuals (video)" and the achievements of the students with conventional method (teacher centered, organize view, note taking, hearing learning based). Research is a descriptive study in the screening model. Ankara Gazi University Gazi Faculty of Education Fine Arts Education Department Painting and Teaching Teacher Training Department 2nd grade students (34 day-time students, 27 evening-time students) form the sampling space of the study. The research data were obtained from the preliminary questionnaire consisting of 6 questions and the post-study questionnaire consisting of 5 questions. The validity and reliability of the preliminary and post-study questionnaire were ensured by the researcher and they have been formed by the researcher following reception of expert opinion. In the preliminary and final questionnaires, there was no significant difference between the control group and the experimental group; however the success rate of the control group was found to be higher. The control group achieved a success with a difference of 5.8% in the preliminary questionnaire according to the experiment group, and maintained its success with a difference of 1.6% in the last questionnaire.

Keywords: Art History, Art History Education.

Sanat ve kültürün medeniyetler için en üst düzeyde yaratı ürünleri ortaya çıkarması, söz konusu medeniyetlerin ne derece köklü ve soylu olduklarının da göstergesidir. Geçmişin sanat eserlerindeki formlar, desenler, yazılar hatta ustalık öyle doygun bir noktaya gelmiştir ki, modern dünyanın dahi bazen cevabını zor bulduğu, yeniden üretimlerinin neredeyse mümkün olmadığı bir zirve noktasıdır bu.

Sanat tarihinin öneminin kavratılmasında etkili araçlar kullanılması, sözkonusu yüksek medeniyetlerin kalıntılarının bugünün gençlerine doğru tanıtılmasında çok önemli bağlantı unsurlarıdır. Öğretim yaparken sadece kuru bilgi eşliğinde olmasından ziyade kullanılan görsellerin niteliğiyle, yaşayan müzelerle, drama gibi canlandırma teknikleriyle çok daha kolay ve etkili olacaktır. Bütün derslerde zengin materyallerin anlamaya ve öğrenmeye olumlu katkısı kaçınılmaz bir gerçektir. Hele sanat tarihi öğretiminde bir öğretmenin günümüzün teknolojik-görsel imkanlarını kullanmadan bir eğitim yapması kabul edilemez bir durumdur. Öğretmenin yanı sıra, derslik, program gibi eğitimin diğer bileşenlerinin çağa ayak uyduramaması ve gerisinde kalması kültür ve sanat hayatımızın ilerleyen dönemlerinde büyük gedikler açacaktır. Ünlü bilim adamı Einstein (2009, s. 97) "Bilgi sınırlıdır, düşselleme dünyayı kuşatır" demişti.

Sanat tarihi öğretmenin en avantajlı yönü; bugün küçük aletlerden en büyük mimari eserlere kadar çok geniş ölçüde görsel kalıntıları geride bırakmış olmasıdır. Bir dönemi, tarih aralığında konuşlandırırken görsel kaynaklar eğitimcinin en büyük yardımcısıdır. Okul içi uygulamalarda görsellerin daha da zenginleştirilmesi kullanılan ders araç ve materyallerinin kapasitesi ile de yakından ilgilidir. Örneğin bir başyapıtın sadece bir fotoğrafının olmasından ziyade oluş serüveninin görsel-işitsel veya hareketli görsel-işitsel araçlar olan animasyon, video gibi araçlarla canlandırılmış şekilde öğretimde kullanılması çok daha kalıcı bir etkiye yol açacaktır. Bu noktada hedef öğrenci kitlesinin öğrenme sitillerini eğitimcinin önceden bilmesi deneyimlerle yakından ilgilidir. Görüntü teknolojilerinin günlük yaşamda daha çok yaygınlaşması, daha zengin görsel ders materyali oluşturma gereğini ortaya çıkarmıştır. Evlerdeki, avuç içi bilgisayarlar, akıllı telefonlar, televizyonlar okul ötesinde de öğrenme fırsatları ortaya koymaktadır. Hatta 3D sanal ortam sağlayan "virtual reality" kaskları mekanların içerisinde geçmişçesine gezmemizi sağlayacak kadar ileri bir sunum ortamı sunmaktadır. İnternet ve bilgisayarlar sanal müze uygulamaları, mekanların içini ekrandan bütün detaylarıyla gösterme, büyüterek inceleme olanaklarına sahiptir. Söyleyebiliriz ki, hızla değişen bilgi ihtiyaçları ve buna bağlı olarak şekillenen teknoloji, öğretmenleri yüz yüze öğretmenin yanısıra, rehber durumuna da getirmiştir. Sanıldığı aksine sınıfta öğretmenin rolü azal-

mamış, aksine güncel teknolojik araçlar konusunda kendisini aktif tutan bir öğretici nitelik ortaya çıkmıştır.

Sanat tarihi dersleri bu güne kadar gerektiği ölçüde değerlendirilmemiştir. "Oysa tarih boyunca insanın yaratıp geliştirdiği sanat eserleri, ait olduğu toplumun kültür hazinesini oluşturmaktadır. Bunların öğrenilmesi milli şuru uyandırır ve destekler. Aynı zamanda bu bilinç, kültür varlıklarının korunması ve sonraki nesillere aktarılmasını sağlar" (Aslanapa, 1995: 14-15).

Altuner'in (2007: 2) aktarımına göre; bir bilim alanı olarak görülen sanat tarihini kitle eğitiminden ayırt etmemek gerekmektedir. Kronolojik tarih bilgisinin yanı sıra, tarihsel dönemlere ışık tutacak toplumsal, kültürel ve sanatsal bilgi ve donanım kazandıracak sanat tarihi dersleri (Yavuzoğlu, 2004: 59) eğitimin her aşamasında yer almalıdır. Sanat tarihi kültürel birikim isteyen bir alandır. Üniversitelerde sanat tarihi eğitimi verilebilmesi için ortaöğretimde de bu dersin verilmesi gerekmektedir (Ödekan, 2004: 20). Ayrıca, toplum olarak sanat tarihinin ne olduğunu bilmek ve dolayısıyla kültürümüzün farkına varmak kaçınılmaz bir zorunluluktur.

Bu bağlamda araştırmanın amacı sanat tarihi eğitiminde zenginleştirilmiş görsellerle (video, power point sunum) desteklenerek işlenen dersteki öğrencilerin başarıları ile anlatım metotlu (slayt gösterimi, öğretmen merkezli, organize görüş, not alma, işiterek öğrenme temelli) ders işlenen sınıftaki öğrencilerin başarılarını kıyaslamak, sanat tarihi eğitiminde zenginleştirilmiş görsel kullanmanın öğrencilerin başarı oranlarına etkisini araştırmaktır.

Yöntem

Bu bölümde araştırmanın modeli, örneklem, veri toplama araçları ve verilerin analizi bulunmaktadır.

Araştırmanın Modeli

Araştırma tarama modelinde betimsel bir çalışmadır. Ayrıca ön anket ve son anket yapılarak sonuçlar elde edilmiştir.

Araştırma da deney ve kontrol grubu bulunmaktadır. Deney grubunda ve kontrol grubunda müfredat olarak "Neoklasizm Dönemi" işlenmiştir. Deney grubuna "Schama's The Power of Art: Jacques Louis David, BBC Series" (Schama'dan Sanatın Gücü, Jacques Louis David, BBC Serisi) izletilmiştir. Video BBC yapımı, 59" 21' uzunluğunda, Jacques Louis David'in hayatını, Neoklasik Dönemi ve o dönemin siyasi ortamını anlatan belgeseldir. Kontrol grubunda ise Neoklasik Dönem, anlatım metotlu, klasik öğretim yöntemiyle işlenmiş, Neoklasik Döneme ait sanat eserlerinin slaytları

gösterilmiştir ve daha sonra yapılan anketlerle iki grup arasındaki başarı oranı kıyaslanmıştır.

Örneklem

Araştırmanın örneklemini Ankara Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Öğretmenliği Anabilim Dalı 2. Sınıf öğrencileri (1. Öğretim; 34 öğrenci, 2. Öğretim; 28 öğrenci) oluşturmuştur. Öğrencilerin tamamı anket sorularını cevaplandırmışlardır.

Veri Toplama Araçları

Araştırma ile ilgili literatür taraması yapılarak kavramsal veriler toplanmıştır. Ayrıca; araştırma verileri, alan uzmanları tarafından geliştirilen, 6 sorudan oluşan ön anket ve 5 sorudan oluşan son anket ile elde edilmiştir. Her iki ankette deney grubuna (2. Öğretim) ve kontrol grubuna (1. Öğretim) uygulanmıştır.

Verilerin Analizi

Verilerin analizi, araştırmanın amacı olan “Zenginleştirilmiş görsellerin sanat tarihi eğitimine katkısının saptanması” başlığı altında yapılmıştır.

Anket yoluyla elde edilen veriler yüzde olarak gösterilmiş ve değerlendirilmiş; öğrencilerin her soruya verdikleri cevap değerlendirilerek yüzdeleri alınmış ve sonuca ulaşılmıştır.

Bulgular ve Yorumlar

Bu bölümde ön anketten ve son anketten elde edilen bulgulara ve yorumlara yer verilmiştir.

Ön Anketten Elde Edilen Bulgular ve Yorumlar

Öğrencilerle ders işlenmeden önce konuya ilişkin genel bilgilerini ölçmek üzere ön anket uygulanmıştır. Ön Ankette yer alan 6 soru deney ve kontrol grubuna sorulmuştur. Ankette Neoklasik dönemin resimsel özellikleri, Neoklasik Dönemin ressamı, dönemin yaşandığı tarihte gelişen önemli siyasi olaylar çoktan seçmeli test yöntemi ile sorulmuştur. Öğrencilere Ön anket uygulanması, hazır bulunuşluluğu sağlamanın yanı sıra ders işlenmeden önce bu konuya dair bilgilerinin ölçülmesi bakımından önemlidir.

	Kontrol Grubu Ön-Test soru-1	Deney Grubu Ön-Test soru-1
Doğru	%29,5	%50
Yanlış	%70,5	%39,3
Boş	%0	%10,7

Tablo 1. Araştırmaya katılan öğrencilerin “Ön Anket 1. Soru”ya verdikleri cevabın yüzde dağılımı

Tablo 1’de deney ve kontrol grubu öğrencilerin ön ankette yer alan 1. Soruya verdikleri cevabın doğru, yanlış ve boş olarak yüzdeleri alınmıştır.

Ön ankette yer alan 1. Soru;

Aşağıdakilerden hangisi neoklasik dönemin resimsel özelliklerindendir?

- Belirgin fırça darbeleri
- Canlı renk kullanımı
- Kübik formlar
- Soğuk, pastel renk kullanımı

şeklindedir.

Deney grubunda yer alan 28 öğrencinin %50’si soruya doğru cevap, %39,3’ü yanlış cevap, %10,7’si ise boş cevap verirken; kontrol grubunda yer alan 34 öğrencinin %29,5’i doğru cevap, %70,5’i yanlış cevap vermiştir ve kontrol grubunda soruyu boş bırakan olmamıştır.

	Kontrol Grubu Ön-Test soru-2	Deney Grubu Ön-Test soru-2
Doğru	%70,5	%54,2
Yanlış	%29,5	%35,7
Boş	%0	%10,1

Tablo 2. Araştırmaya katılan öğrencilerin “Ön Anket 2. Soru”ya verdikleri cevabın yüzde dağılımı

Tablo 2’de deney ve kontrol grubu öğrencilerin ön ankette yer alan 2. Soruya verdikleri cevabın doğru, yanlış ve boş olarak yüzdeleri alınmıştır.

Ön ankette yer alan 2. Soru;

Horace Kardeşlerin Yemini ne anlatmaktadır?

- a) Savaşmaya giden üç kardeşin babalarına yemini
- b) Savaşmaya giden üç kardeşin krallarına yemini
- c) Savaş dönüşünde üç gencin krallarına selamı
- d) Zafer kazanmış üç gencin babalarına yemini

şeklindedir.

Deney grubunda yer alan öğrencilerden % 54,2 si soruya doğru cevap, %35,7 yanlış cevap, %10,1 ise boş cevap verirken, kontrol grubunda yer alan öğrencilerin %70,5’i doğru cevap, %29,5’i yanlış cevap vermiştir.

	Kontrol Grubu Ön-Test soru-3	Deney Grubu Ön-Test soru-3
Doğru	%41,2	%35,7
Yanlış	%58,8	%53,6
Boş	%0	%10,7

Tablo 3. Araştırmaya katılan öğrencilerin “Ön Anket 3. Soru”ya verdikleri cevabın yüzde dağılımı

Tablo 3’de deney ve kontrol grubu öğrencilerin ön ankette yer alan 3. Soruya verdikleri cevabın doğru, yanlış ve boş olarak yüzdeleri alınmıştır.

Ön ankette yer alan 3. Soru;

Aşağıdaki isimlerden hangileri Neoklasik Dönem ressamlarından?

- a) Joseph Mallord William Turner - Gustav Courbet

- b) Rembrandt Harmenszoon van Rijn - Michelangelo Merisi da Caravaggio
c) Cloude Monet-Edgar Degas
d) Jacques Luis David- Jean-Auguste-Dominique Ingres'dir.

Araştırmaya katılan öğrencilerden deney grubunda yer alan öğrencilerin %35,7'si doğru cevap verirken, kontrol grubundaki öğrencilerin %41,2 si doğru cevap vermiştir. Yine deney grubundaki öğrencilerin %53,6'sı soruya yanlış cevap verirken, kontrol grubundaki öğrencilerin %58,8 i yanlış cevap vermiştir. Kontrol grubunda cevabı boş bırakan olmazken, deney grubunda yer alan öğrencilerin %10,7'si boş bırakmıştır.

	Kontrol Grubu Ön-Test soru-4	Deney Grubu Ön-Test soru-4
Doğru	%85,3	%78,6
Yanlış	%14,7	%17,8
Boş	%0	%3,6

Tablo 4. Araştırmaya katılan öğrencilerin "Ön Anket 4. Soru"ya verdikleri cevabın yüzde dağılımı

Tablo 4'de deney ve kontrol grubu öğrencilerin ön ankette yer alan 4. Soruya verdikleri cevabın doğru, yanlış ve boş olarak yüzdeleri alınmıştır.

Ön ankette yer alan 4. Soru;

"Devrimi yapan kişiler sanatı kendi ideolojilerine göre şekillendireceklerdir, sanat toplum için olacaktır, dini konuların yerini tarihi konular alacaktır" Bahsedilen anlayış hangi dönem için geçerlidir?

- a) Rokoko
b) Empresyonizm
c) Neoklasisizm
d) Postempresyonizm'dir.

Araştırmaya katılan deney grubunda yer alan öğrencilerin %78,6'sı doğru cevap, %17,8'i yanlış cevap, %3,6'sında boş cevap vermiştir. Kontrol grubunda yer alan öğrencilerin ise %85,3'ü doğru cevap, %14,7'si yanlış cevap vermiş ve yine kontrol grubunda boş bırakan öğrenci olmamıştır. İki grupta da yer alan öğrencilerin ön ankette en yüksek başarı oranını bu soruda sağlamışlardır.

	Kontrol Grubu Ön-Test soru-5	Deney Grubu Ön-Test soru-5
Doğru	%73,5	%81,5
Yanlış	%26,5	%21,4
Boş	%0	%7,1

Tablo 5. Araştırmaya katılan öğrencilerin “Ön Anket 5. Soru”ya verdikleri cevabın yüzde dağılımı

Tablo 5’de deney ve kontrol grubu öğrencilerin ön ankette yer alan 5. Soruya verdikleri cevabın doğru, yanlış ve boş olarak ayrılmış ve yüzdeleri alınmıştır.

Ön ankette yer alan 5. Soru ;

1789 tarihinde hangi önemli olay meydana gelmiştir?

- İspanya İç Ayaklanması
- Empresyonizmin başlangıcı
- Fransız İhtilali
- Fotoğraf makinasının icadı

Deney grubunda yer alan öğrencilerin soruya %81,5'i doğru cevap, %21,4'ü yanlış cevap, %7,1'i ise boş cevap vermişlerdir. Kontrol grubunda ise %73,5 öğrenci doğru cevap, %26,5'i yanlış cevap vermiştir.

	Kontrol Grubu Ön-Test soru-6	Deney Grubu Ön-Test soru-6
Doğru	%53	%32,1
Yanlış	%44,1	%50
Boş	%2,9	%17,9

Tablo 6. Araştırmaya katılan öğrencilerin “Ön Anket 6. Soru”ya verdikleri cevabın yüzde dağılımı

Tablo 6’da deney ve kontrol grubu öğrencilerin ön ankette yer alan 6. Soruya verdikleri cevabın doğru, yanlış ve boş olarak yüzdeleri alınmıştır.

Ön ankette yer alan 6. Soru ;

Marat kimdir?

- Fransa Kralı
- Fanatik bir devrimci
- Ressam
- Mimar

şeklindedir.

Araştırmaya katılan öğrencilerden deney grubunda yer alan öğrencilerin %32,1’i doğru cevap verirken, kontrol grubundaki öğrencilerin %53’ü doğru cevap vermiştir. Yine deney grubundaki öğrencilerin %50’si soruya yanlış cevap verirken, kontrol grubundaki öğrencilerin %44,1’i yanlış cevap vermiştir. Deney grubunda yer alan öğrencilerin %17,9’u cevabı boş bırakırken, kontrol grubundaki öğrencilerin %2,9’u boş bırakmıştır.

Son Anketten Elde Edilen Bulgular ve Yorumlar

Öğrencilerle ders işlendikten sonra konuya hâkimiyetlerini ölçmek ve iki grup (deney ve kontrol) arasındaki konuya dair öğrenmişliği tespit edebilmek amacıyla son anket uygulanmıştır. Son ankette 5 soru bulunmaktadır ve ön ankette olduğu gibi bu sorular çoktan seçmeli testtir, her soruya ait 4 cevap şıklı bulunmaktadır. Ön ankette olduğu gibi konular Neoklasik dönemin resimsel özellikleri, Neoklasik Dönemin ressamları, dönemin yaşandığı

tarihte gelişen önemli siyasi olaylardır. Ön anketle, son anketin birbirini tekrar etmemesi için sorular revize edilmiş, aynı bilgiyi farklı cümleler ve yaklaşımlarla sorgulamıştır. Son ankete de ön ankette olduğu gibi deney grubundan 28 öğrenci, kontrol grubundan 34 öğrenci katılmıştır.

	Kontrol Grubu Son-Test soru-1	Deney Grubu Son-Test soru-1
Doğru	%100	%89,9
Yanlış	%0	%10,1
Boş	0%	%0

Tablo 7. Araştırmaya katılan öğrencilerin “Son Anket 1. Soru”ya verdikleri cevabın yüzde dağılımı

Tablo 7’de deney ve kontrol grubu öğrencilerin son ankette yer alan 1. Soruya verdikleri cevabın doğru, yanlış ve boş olarak yüzdeleri alınmıştır.

Son ankette yer alan 1. Soru ;

“Soğuk, pastel renk kullanımı, tarihi konuların işlenmesi, topluma mesaj verme kaygısı” hangi dönemin özellikleridir?

- Romantizm
- Neoklasizm
- Romantizm
- Empresyonizm

Son anket 1. Soruya deney grubunda yer alan 28 öğrencinin %89,9’u doğru cevap verip, %10,1’i yanlış cevap verirken, kontrol grubunda yer alan bütün öğrenciler doğru cevap vermiştir.

	Kontrol Grubu Son-Test soru-2	Deney Grubu Son-Test soru-2
Doğru	%88,2	%96,4
Yanlış	%11,8	%3,6
Boş	%0	%0

Tablo 8. Araştırmaya katılan öğrencilerin “Son Anket 2. Soru”ya verdikleri cevabın yüzde dağılımı

Tablo 8’de deney ve kontrol grubu öğrencilerin son ankette yer alan 2. Soruya verdikleri cevabın doğru, yanlış ve boş olarak yüzdeleri alınmıştır.

Son ankette yer alan 2. Soru aşağıda yer almaktadır.

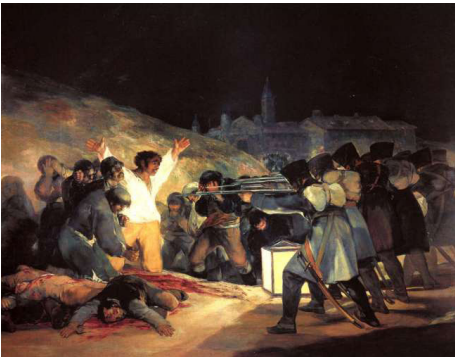
Aşağıdakilerden Hangisi Jacques Luis David’in, “Horace Kardeşlerin Yemini” isimli eseridir?



A



B



C



D

Deney grubunda yer alan öğrencilerin %96,4'ü soruya doğru, %3,6'sı yanlış cevap vermiştir. Kontrol grubunda yer alan öğrencilerin ise %88,2'si soruya doğru cevap verirken, %11,8'i yanlış cevap vermiştir. Her iki grupta da soruyu cevapsız bırakan öğrenci olmamıştır.

	Kontrol Grubu Son-Test soru-3	Deney Grubu Son-Test soru-3
Doğru	%97,1	%89,3
Yanlış	%2,9	%10,7
Boş	%0	%0

Tablo 9. Araştırmaya katılan öğrencilerin “Son Anket 3. Soru”ya verdikleri cevabın yüzde dağılımı

Tablo 9’da deney ve kontrol grubu öğrencilerin son ankette yer alan 3. Soruya verdikleri cevabın doğru, yanlış ve boş olarak yüzdeleri alınmıştır.

Son ankette yer alan 3. Soru ;

Fransız İhtilali hangi tarihte başlamıştır?

- a) 1867
- b) 1789
- c) 1769
- d) 1819’dur.

Deney grubunda yer alan öğrencilerin %89,3’ü 9. Soruya doğru cevap verirken, %10,7’si yanlış cevap vermiştir. Kontrol grubunda yer alan öğrencilerin ise %97,1’i doğru cevap verirken, %2,9’u soruya yanlış cevap vermiştir.

	Kontrol Grubu Son-Test soru-4	Deney Grubu Son-Test soru-4
Doğru	%97,1	%100
Yanlış	%2,9	%0
Boş	%0	%0

Tablo 10. Araştırmaya katılan öğrencilerin “Son Anket 4. Soru”ya verdikleri cevabın yüzde dağılımı

Tablo 10’da deney ve kontrol grubu öğrencilerin son ankette yer alan 4. Soruya verdikleri cevabın doğru, yanlış ve boş olarak yüzdeleri alınmıştır.

Son ankette yer alan 4. Soru ;

Neoklasisizm’de hangi dönemden etkilenme vardır?

- a) Antik Roma, Antik Yunan
- b) Barok
- c) Gotik
- d) Rönesans

Deney grubunda yer alan öğrencilerin hepsi bu soruya doğru cevap vermişlerdir. Kontrol grubunun da tamamı 1. Soruya doğru cevap vermişti (bkz. Tablo 7). Kontrol grubunda yer alan öğrencilerin ise %97’si soruya doğru cevap verirken, %2,9’u yanlış cevap vermiştir.

	Kontrol Grubu Son-Test soru-5	Deney Grubu Son-Test soru-5
Doğru	%97,1	%96,4
Yanlış	%2,9	%0
Boş	%0	%3,6

Tablo 11. Araştırmaya katılan öğrencilerin “Son Anket 5. Soru”ya verdikleri cevabın yüzde dağılımı

Tablo 11’de deney ve kontrol grubu öğrencilerin son ankette yer alan 5. Soruya verdikleri cevabın doğru, yanlış ve boş olarak yüzdeleri alınmıştır.

Son ankette yer alan 5. Soru ;

Jacques Luis David ‘in Marat’ın Ölümü isimli eserinde Marat neden küvet içinde resmedilmiştir?

- Banyo yapmayı sevdiği için
- Pieta’ya benzetilmeye çalışıldığı için
- Deri hastalığı nedeniyle küvette, ilaçlı suda zamanının çoğunu geçirdiği için
- Çalışkanlığına vurgu yapılmak istendiği için

Deney grubunda yer alan öğrencilerin %96,4’ü bu soruya doğru cevap verirken, %3,6’sı cevap vermemiş, boş bırakmışlardır. Kontrol grubunda yer alan öğrencilerin %97,1’i soruya doğru cevap verirken, %2,9’u yanlış cevap vermiştir.

Ön Anket ve Son Anketten Elde Edilen Bulgular ve Yorumlar

Ön anket ve son anketten elde edilen verilerin toplamına bakıldığı takdirde aşağıda yer alan sonuç çıkmaktadır.

(%)	Kontrol Grubu		Deney Grubu	
	Ön Anket	Son Anket	Ön Anket	Son Anket
Doğru	58.8	95.9	53	94.3
Yanlış	40.7	4.1	36.3	5
Boş	0.5	0	10.7	0.7

Tablo 12. Araştırmaya katılan öğrencilerin “Ön Anket ve Son Anket” için verdikleri cevapların yüzde dağılımı

Tablo 12 incelendiğinde; ön anket ve son ankette genel anlamda kontrol grubunun başarı oranının daha yüksek olduğu görülmüştür. Kontrol grubu deney grubuna göre ön ankette %5,8'lik bir fark ile başarı sağlarken, son ankette %1,6'lık bir fark ile başarısını sürdürmüştür.

Sonuç

Araştırmanın amacı belirtildiği üzere sanat tarihi eğitiminde zenginleştirilmiş görsellerle (video, powerpoint sunum) desteklenerek işlenen dersteki öğrencilerin başarıları ile anlatım metotlu (öğretmen merkezli, organize görüş, slayt gösterimi, not alma, işiterek öğrenme temelli) ders işlenen sınıftaki öğrencilerin başarılarını kıyaslamak, sanat tarihi eğitiminde zenginleştirilmiş görsel kullanmanın öğrencilerin başarı oranlarına etkisini araştırmaktır. Yapılan ön anket ve son anket uygulamasının sonucuna bakıldığı takdirde büyük oranda fark çıkmamakla beraber; zenginleştirilmiş görsellerle ders işlenen sınıfta başarı oranının anlatım metotlu sınıfa göre daha düşük olduğu görülmüştür. Bu araştırma ile öğretmenin öğrenciler üzerindeki öğrenmeye etkisi bir kez daha ortaya çıkmıştır. Dersi anlatan öğretmen öğrencileriyle deneyimlerinden kaynaklı bir güçlü diyalog içinde olması öğrenme durumunu etkili kılmaktadır. Kullanılan teknolojinin ya da görsellerin önemi, ancak bunları etkili kullanabilecek bir öğretmen ile ortaya çıkmaktadır. Aslında etkili öğrenme bütün bileşenlerin öğretmenin bir orkestra şefi gibi doğru yönetmesiyle harmonik bir hal almaktadır. Bilginin fikre ve uygulamaya dönüşmesi öğretmenin derste önemli bağlantıları yapması, dersler arasında bağlantılar kurması, güncel bilgiler vermesi onun sınıftaki rolünü daha da güçlendirecektir.

Bu araştırmada bilgi aktarımı konusunda; öğretmenin öğrencileriyle olan iletişimi, konuşması, ses tonu, göz teması, konuya hakimiyeti; teknolojinin, videonun ve görsellerin önüne geçmiştir. Hızla gelişen teknolojiye ayak uydurmak çağın getirdiği zorunluluklardan bir tanesi olsa da eğitim ve öğretim hayatında fiziksel donanımın ya da kullanılan görsellerin öğretmen kadar önemli olmadığı ortaya çıkmıştır.

Öneriler

Sınıf ortamında öğrencilere eğitici nitelikte video izletileceği takdirde videonun süresine dikkat edilip, kısa tutulabilir. Bu durum, ortamın karanlık olması ve öğrencinin pasif konumda yer alması nedeniyle konsantrasyonda bozulmalara sebep olabilmektedir. Eğer video uzun ise, arada bir video durdurulup, konuyla ilgili soru sorularla öğrencilerin ilgisi diri tutulabilir.

Kaynakça

Altuner, H. (2007). *Türkiye’de Ortaöğretim Müfredatındaki Sanat Tarihi Derslerinin Tarihi Süreç İçinde Değerlendirilmesi ve Avrupa Birliği Ülkeleriyle Karşılaştırılması*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Aslanapa, O. (1995). “Sanat Tarihi Derslerinin İlk Okullardan Başlanılarak Okutulmasının Önemi ve Gerekçeleri”. *Sanatsal Mozaik Dergisi*. 1(4), s.14-15.

Einstein, A. (2009). *Einstein on Cosmic Religion and Other Opinions and Aphorisms.*, Mineola, New York: Dover Publication

Ödekan, A. (2004). *Sanat Tarihi Eğitiminin Sorgulanması*. H. B. Konyar (Ed.), *Sanat Tarihi Eğitiminin İrdelenmesi (12-13 Mayıs 2004, Sempozyum Bildirileri)* (s. 19-22) içinde. İstanbul: Sanat Tarihi Derneği Yayınları.

Yavuzoğlu, N. (2004). *Sanat Tarihi Kimliğinden Hareketle*. H. B. Konyar (Ed.), *Sanat Tarihi Eğitiminin İrdelenmesi (12-13 Mayıs 2004, Sempozyum Bildirileri)* (s 57-62) içinde. İstanbul: Sanat Tarihi Derneği Yayınları.

Jenerik Tasarımında Maurice Binder'ın Yeri ve 007 James Bond Film Jenerikleri

Arş. Gör. İrem Bilgi

Makale Geliş Tarihi: 09.03.2018
Yayına Kabul Tarihi: 24.04.2018

Özet

Jenerik tasarımı, sinema sektöründe ileri düzeyde bir öneme sahip olan, tanımlı bir alan olarak görülmektedir. Film jenerikleri, izleyiciye film başlamadan önce filmin türü, konusu hakkında ipuçları sunmakta ve film hakkında merakının uyanmasını sağlamaktadır. Bu makalede, jenerik tasarımcısı Maurice Binder'in Dr. No'dan (1962) başlayarak Licence to Kill (1989) filmine kadar yapmış olduğu "007 James Bond" filmlerinin jenerik tasarımları ele alınmış, jeneriklerde kullanılan tekniklerle kurulan ortak tasarım dili anlayışı tespit edilmiş ve Binder'in grafik tasarım tarihine kattığı yenilikçi anlayış incelenmiştir. Özellikle tüm 007 James Bond filmlerinin açılışında kullanılan Gun Barrel (Silah Namlusu) görüntüsü ve Binder'in jenerik tasarımındaki dehası, döneminin teknolojisine göre dikkate değer buluşlar elde etmiştir.

Anahtar Sözcükler: Jenerik Tasarımı, Maurice Binder, James Bond, Grafik Tasarım, Hareketli Grafik

THE PLACE OF MAURICE BINDER ON GENERIC DESIGN AND 007 JAMES BOND MOVIE GENERICS

Abstract

Title design is considered as a defined area with advanced level of importance in movie sector. Movie titles offer viewers some tips about the type of the movie, its subject before the beginning and arouse curiosity about the movie. On this article, title designs of "007 James Bond" movies of title designer Maurice Binder starting from Dr. No (1962) till Licence to Kill (1989) movie are addressed. Especially the Gun Barrel image used for the opening parts of all 007 James Bond movies and the prodigy of Binder in title design obtained considerable inventions according to the technology of the era. A common design language understanding established with the techniques used in generics is found and the innovative understanding provided by Binder to graphic design history is examined.

Keywords: Title Design, Maurice Binder, James Bond, Graphic Design, Motion Graphic

Sinemada Jenerik Tasarımının Önemi

Jenerik tasarımı, bir film ya da televizyon programının başında seyirciyi izleyeceği ürüne hazırlamak ve bilgi vermek amacıyla oluşturulmuş, görüntü ve ses dizisidir. Seyirci, izlediği ürün hakkında bulmak istediği zorunlu bilgileri jenerikten almaktadır. Bu zorunlu bilgiler, programın ya da filmin oyuncularını, yönetmeni, yapımcı şirketi gibi teknik kadrosunu içerebilmektedir. Bu detayların dışında jeneriğin, izleyiciye film hakkında türü, konusu, içeriği gibi bilgileri doğru vermek durumunda olduğu düşünülmektedir. Bu doğrultuda hazırlanan jenerik, asıl amacına ulaşmaktadır.

Jenerik, hareketli grafiklerden oluşan güçlü bir ifadedir. Onlar filmin başlangıcıdır. İzleyiciyi gerek TV Programı, gerek film, gerekse animasyona hazırlar (Braha ve Byrne, 2011: 1). Başarılı ve etkin bir jenerik tasarımının, hem olması gereken zorunlu bilgileri izleyiciye aktarması hem de film hakkında ipuçları vermesi gerektiği düşünülmektedir. Bu çözümleme de, ancak jenerikte kullanılan görsel ve işitsel elemanların seyircinin algısını başarılı bir biçimde yönlendirmekle mümkündür. Bu elemanlar;

- tipografi,
- müzik,
- kamera açıları
- renk ve ışık

gibi, film ya da programın görsel kurgusuna uygun veriler olarak görülmektedir. Bu elemanların doğru kullanımı sayesinde jenerik, izleyiciye gerçek bir hazırlık sunmaktadır. Örneğin titreşim kamera hareketleri, sert müzik, keskin bir tipografi ve koyu renklerden oluşan bir jeneriğin, izleyiciyi "korku filmi"ne hazırladığı düşünülebilir. 007 James Bond filmlerinin de aksiyon ve macera konulu filmler olduğu göz önüne alındığında Maurice Binder'in bu duyguyu izleyiciye verdiği görülebilmektedir.

Jenerik Tasarımında Gelişen Yeni Tasarım Anlayışı

Sinema tarihinde ilk yıllara baktığımızda jenerik tasarımlarının sadece filmin adı, yönetmen, oyuncular, film stüdyosu gibi bilgilerin bulunduğu "title card" (başlık kartları)'ndan ibaret olduğu görülebilmektedir. Başlık kartları o yıllarda seyirciyi sadece filmin türü hakkında ipucu vermekteydi. Oysa günümüzde jenerik; filmin türü, konusu, karakterleri açısından en önemli verileri izleyiciye sunmaktadır. Böylece jenerik olmayan bir film düşünülmemekte ve jeneriği, bir sektör olarak ele almak gerekmektedir.

Jenerik tasarımının tanımlı bir alan olarak görülmesi 1950'li yıllarda başlamıştır.

1950'lerde Hollywood stüdyolarının mutlak hakimiyeti kırılmaya başladığında Otto Preminger, Alfred Hitchcock gibi yönetmenler birbirlerinden ve her yere nüfus eden televizyondan kendilerini farklı kılmak istiyorlardı. Kendilerini markalaştırmanın bir yolu da ayırt edici grafikler kullanmaktı. Carmen Jones (1954) bu görsel farklılaştırma yöntemini kullanan ilk filmlerden biriydi. Filmin akılda kalıcı grafik kimliğini, film jeneriği tasarımının öncülerinden olan Saul Bass yaratmıştı (Twemlow, 2008: 90).

Saul Bass'ın dışında jenerik tasarımı alanına farklı yaklaşımlar getiren tasarımcılar arasında Maurice Binder, Pablo Ferro, Kyle Cooper, Deborah Ross gibi isimler yer almaktadır.

Maurice Binder, 007 James Bond filmlerinin jenerik tasarımlarına Dr. No (1962) ile başlayarak License to Kill (1989) ile bitirmiştir. Bu 27 yıl boyunca tam 14 adet Bond filmi jeneriğine imzasını atmıştır. Aynı zamanda kariyeri boyunca Fathom, Billion Dollar Brain, Barbarella, The Grass is Greener'in de bulunduğu bir çok farklı filmin jeneriklerini tasarlamıştır. Maurice Binder, 007 James Bond filmi jeneriklerinde ortak bir görsel dil oluşturmuştur. Bu sayede jeneriklerin ilk sahnesinden itibaren Bond filmi olduğu seyirciye aktarılabilir. aktarılabilmektedir.

Maurice Binder'in 007 James Bond Film Jeneriklerinde Kullandığı Ortak Dil ve Görsel Teknikler

1. "Gun Barrel" Tekniği

1918 New York doğumlu olan tasarımcı Binder, 50'li yıllardan sonra İngiltere'de çalışmaya başlamıştır. Film endüstrisinde ilk tasarladığı jenerik, Stanley Donen'in 1958 yapımı "Indiscreet" adlı filmidir. 007 James Bond filmleri, konu ve içerik olarak aksiyon dolu, patlamalar ve silahların olduğu ve erotizm barındıran filmlerdir. Maurice Binder'in 007 James Bond filmlerindeki alameti farikasının; soyut ve erotik kadın silüetlerinin mor, kırmızı, mavi renkli arka planlara yansması olduğu söylenebilmektedir. Binder'in imzası sayılabilecek bir başka buluşu da; ilk olarak Dr. No filminde kullandığı, jenerikten önce, Bond filmleri için bir klasik haline dönüşmüş olan ve Gun Barrel tekniği adıyla bilinen "silah namlusu" görüntüsüdür (Krasner, 2008: 19) (Görsel 1). Bu "kült" haline gelmiş olan görüntü, izleyicinin silah namlusunun içinden bakmasıyla başlar, daha sonra ortaya çıkan Bond karakterini takip eder. Sonraki sahnede ise Bond karakteri, namluya ateş eder ve ekranın üstünden kan görüntüsü akmaya başlar.

Binder bu sahnede 38 mm'lik bir gerçek tabanca namlusunun içinden çekim yapmıştır. Bond karakteri her değiştiğinde Binder, namludaki Sean Connery, Roger Moore ya da Pierce Brosnan ile yeni bir çekim gerçekleştirmiştir.



Görsel 1. Maurice Binder Dr No filmi, Gun Barrel silah namlusu sahnesi, 1962

Binder, 1983 yılında Starlog dergisine verdiği bir röportajda, silah namlusu sahnesini elde ederken yaşadığı zorlukları şöyle aktarmıştır: "...Kamerayı bir türlü odaklayamıyordum. Ön tarafı netlediğimde arka, arka tarafı netlediğimde ön taraf odaktan çıkıyordu". Binder en sonunda Pinhole fotoğraf kamerası mekanizmasından esinlenerek doğru netlemeyi gerçekleştirmiştir (Mc Gregor, 1983).

Gun Barrel sahnesi Binder'in başlattığı bir gelenek haline gelmiştir. Tüm James Bond film serilerinin başlangıcındaki 15 sn görülmektedir ve ardından serideki her filmin jeneriği başlamaktadır. Binder'in jenerik tasarım tarihindeki tek buluşu Gun Barrel tekniği ile sınırlı kalmamıştır. Binder, kinetik tipografiyi başarılı bir biçimde kullanan tasarımcılardan biri olmakla birlikte, yansıtma, görüntü üzerine maskeleyme tekniklerini kullanmıştır.

2. Kadın Silüetleri

Görsel tasarımda nesnelere grafik haline getirmenin pek çok yolu vardır. Işığın nesnenin arkasında kullanımı ile oluşan silüeti, tasarım öğesi olarak işlenebilmektedir. Blank ve Garcia (1986:61) grafiklerle birleştirilmiş silüetlerin tam bir grafik kontrast aralığı sağladığını belirtmiştir.

007 James Bond filmlerinin her birinde ortak özellik olarak "Bond Kızları" mevcuttur. Filmlerde içerik bakımından aksiyon sahnelerinin yanı sıra Bond Kızları'nın bulunduğu erotik sahneler yer almaktadır. Binder, 007 James Bond filmleri serisinin jenerik tasarımında bu kadın figürlerini kullanmıştır. Tasarımcıya ait 007 James Bond filmi jeneriği 1962 yılında Dr. No (Görsel 2)'den itibaren bu figürler görülmektedir. Resim 3'de dans eden çıplak kadın silüetleri, Binder'in sıklıkla tercih ettiği kırmızı, mor ve mavi renkler kullanılarak yansıtılmıştır.



Görsel 2. Dr. No, 1962

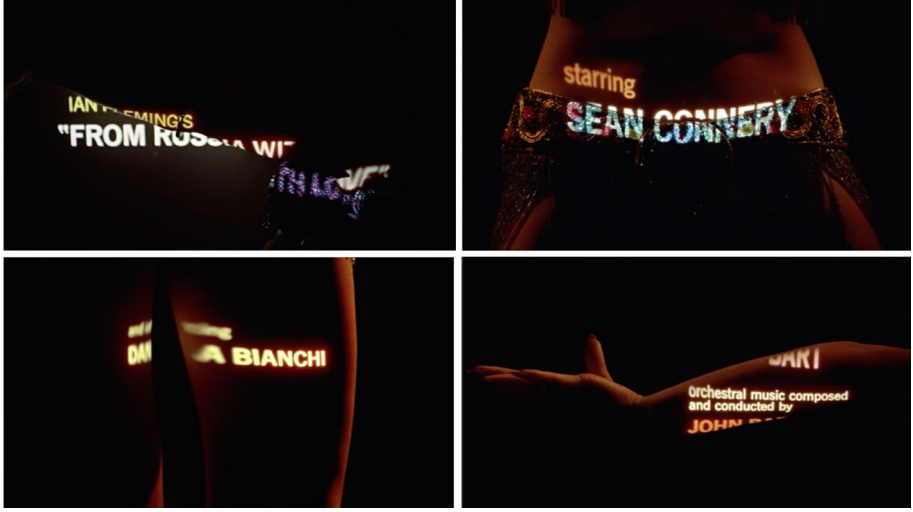


Görsel 3. Thunderball, 1965

3. Yansıtma

Maurice Binder, Bond serisinin jeneriklerine 1963 yılı yapımı *From Russia with Love* ve 1964 yılı yapımı *Goldfinger* filmleriyle ara vermiştir. Bu sırada Robert Brownjohn, 1963 yılında 007 James Bond serisinin *From Russia with Love* filminin jeneriğinde dans eden kadın oyuncunun vücudunu bir ekran gibi göstermiş ve projektör ile tipografiyi oyuncunun vücuduna yansıtmıştır (Görsel 4). Oyuncu, dans ederken çıplak vücutta zorunlu bilgilerin hem okunması hem de hareket etmesi gerekmektedir. Inceer (2007: 36) kadın oyuncunun yazıların net algılanması için dans ederken çok dikkatli hareket etmekte olduğunu belirtmiştir. Aynı zamanda Brownjohn ve ekibinin bu

tasarımda yüksek güçlü bir projektör, renkli camlar ve filtreler kullandığını belirtmektedir.



Görsel 4. *From Russia with Love*, 1963

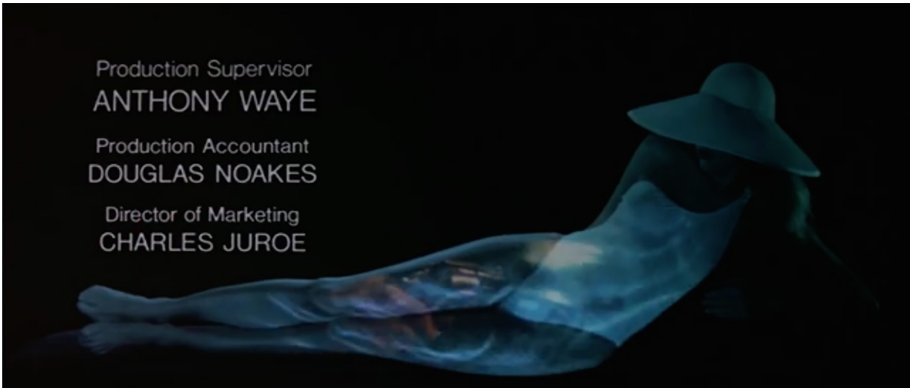
Brownjohn'un 1964 yılında Goldfinger film jeneriği tasarımı da aynı yansıtma tekniğini kullanmasının ardından 1983 yılında Binder, Octopussy filminde Brownjohn'a teknik bir gönderme yapmıştır. Binder bu filmin jeneriğinde 19 yılın ilerleyen teknolojisini kullanarak kadın vücudu üzerine lazer yansıtarak bir hikaye belirlemiştir (Görsel 5).

Octopussy filminin jeneriğinin genelinde kamera açıları close up (yakın plan) olarak kullanılmıştır. Oyuncunun vücudu bir arkaplan olarak kullanıldığı için adeta bir zemin işlevi görmektedir.



Görsel 4. *From Russia with Love*, 1963

Binder'in 007 James Bond filmleri serisinde kadın vücudunu zemin olarak kullandığı başka örnekler de bulunmaktadır (Resim 6) Tasarımcı, "The Living Daylights" filminin jeneriğinde lazerle yansıtma tekniği yerine projeksiyon kullanmıştır.



Görsel 6. *The Living Daylights*, 1987

1981 yapımı *For Your Eyes Only*, Binder'in jenerik tasarımında bir çok tekniği birleştirdiği bir film olarak sayılabilmektedir. Jeneriğin giriş kısmında ana karakter olan James Bond görüntüsü, kadın figürüne yansıtılarak kullanılmıştır (Görsel 7).



Görsel 7. *For Your Eyes Only*, 1981

Robert Brownjohn, 1963 yılında 007 James Bond film jeneriklerinde kadın figürlerine projeksiyonla görüntü yansıtma tekniğini uygulamış olsa da Maurice Binder ilerleyen yıllarda bu tekniği kendi yorumu ve profesyonelliği ile bir çok filmde uygulamıştır.

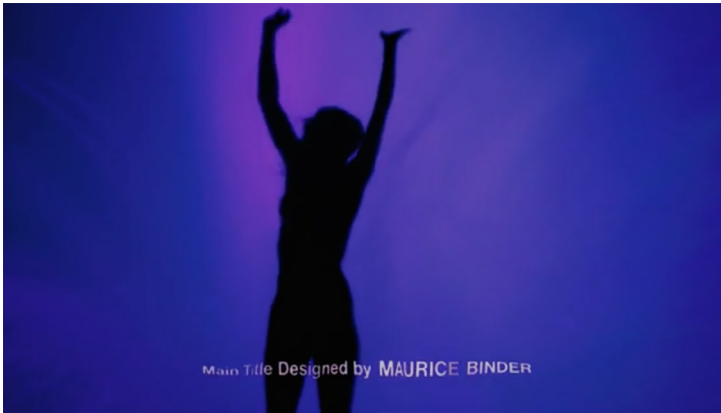
4. Tipografi

Jenerik tasarımında tipografi, film hakkında izleyiciye sunulması gereken ipuçlarını veren başlıca tasarım elemanlarından biri olarak görülmektedir. Bu bağlamda film jeneriklerinin filmin duygusunu yansıtabilmesi de tipografinin hareketiyle yönlendirilmektedir. Hillner (2009: 100), film jeneriklerinin hareketli grafiklerin ve geçişli tipografinin kökeni olarak görülmekte olduğunu belirtmiştir.

Binder, 007 James Bond filmlerinin jenerik tasarımlarında genel olarak serifsiz, majiskül ve beyaz renkte modern fontlar kullanmıştır. Tasarımcının font ile vermek istediği bu ortak tasarım dili anlayışı 007 James Bond filmleri için geleneksel sayılmaktadır. 1963 yılı yapımı *Thunderball* (Görsel 8) filminin jeneriğinde Binder, filmin konusuyla paralellik sağlayarak su altı temasını her grafiksel öğede kullanmıştır. Su altındaki harekete göre yavaş bulan ve bozulmalara uğrayan tipografik tarz daha sonra *Live and Let Die* (1973) film jeneriğinde kullanılmıştır (Görsel 9).



Görsel 8. Thunderball, 1965

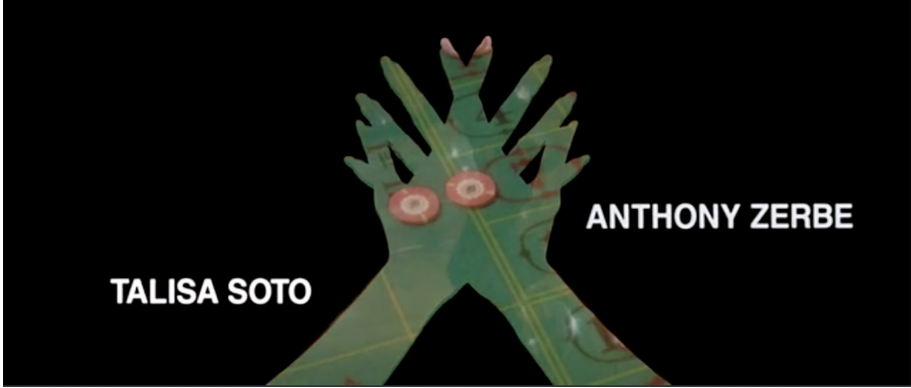


Görsel 9. Live and Let Die, 1973

5. Görüntü Üzerine Maskeleme

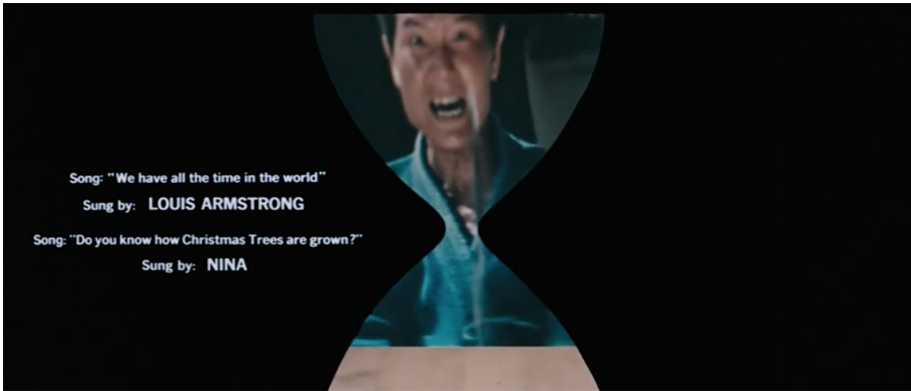
Maurice Binder'in 007 James Bond film jeneriklerinin tasarımlarında kullandığı maskeleme tekniğinin jenerik tasarım tarihine büyük katkısı olduğu söylenebilir. Binder, önceden uyguladığı görüntüleri silüet olarak kullanma tekniğini bu kez negatife çevirerek hareketli görüntüleri negatif

silüetlerin içine yerleştirmiştir. Licence To Kill (1989) (Görsel 10), On Her Majesty Service (1969) (Görsel 11), You Only Live Twice (1967) (Görsel 12), filmlerinin jeneriklerinde bu yöntem etkin olarak görülebilmektedir.



Görsel 10. Licence to Kill, 1989

Teknik olarak maskeleyme, bir imajın belirli kısımlarını gizleyerek bütünü parçalar halinde göstermektir. Örneğin "On Her Majesty's Secret Service" film jeneriğinin Görsel 11 'de görülen ekran alıntısındaki erkek görselinin olduğu fotoğraf, kum saati imajıyla maskelenmiş ve kum saati boyutlarının dışında kalan tarafı gizlenmiştir. Maskeleyme, geçmişteki manuel tasarımlardan günümüzde kullanılan bilgisayar programlarına kadar her zaman geçerliliğini korumuş bir yöntem olmasına karşılık Binder tarafından jenerik tasarımına farklı bir tarz getirmiştir.



Görsel 10. Licence to Kill, 1989



Görsel 12. *You Only Live Twice*, 1967

Sonuç

Sinema ve grafik tasarımın ortak alanı olarak görülen jenerik tasarımı hareketli grafik alanına katkı sağlayan önemli bir çalışma alanı olarak sayılmaktadır. Grafik tasarım tarihinde başlıca sayılabilecek jenerik tasarımcısı olan Maurice Binder, döneminin elverdiği teknolojiyle 007 James Bond filmlerinin jeneriklerini tasarlayarak günümüzde örnek teşkil eden eserler üretmiştir.

Maurice Binder'in tasarımlarını yaptığı 007 James Bond filmleri jenerikleri, 1962 yılından 1989 yılına kadar gelişen teknoloji ve yeni teknikler sayesinde farklılıklar göstermesine karşılık filmin tüm serileri için bir bütün halinde görünmektedir. Örneğin; önceki bölümlerde konusu geçen Gun Barrel tekniği bu teknolojik gelişmeler ile zaman içinde evrilmiş ve yeni teknikler uygulanarak modernize edilmiştir. 1980li yıllarda bilgisayar temelli tasarıma geçilmesi, Bond serisi jeneriklerinde farklı keşiflere yol açmıştır.

Aksiyon türü sinema dahilinde olan 007 James Bond filmlerinde, araştırmada da bahsi geçmekte olan "Bond Kızları", Binder tarafından jeneriklerde dans eden silüetler olarak kullanılmıştır. Binder, tasarımlarında sembolleştirdiği bu silüetleri genelde mor, lacivert, kırmızı ve mavi arkaplanlara yerleştirmiştir. Bu silüetleri görmemizin nedeni James Bond'un çapkın karakterinin filmlerde ön planda olmasıdır. Jenerik tasarımı açısından bakıldığında silüetler aracılığıyla film hakkında bu ipucu elde edilebilmektedir. 007 James Bond film jeneriklerindeki diğer ipuçları (silahlar, patlama sahneleri, kötü alışkanlıklara dair sahneler) izleyiciyi karşılaştığı film türüne hazırlamakta ve film hakkında merak uyandırmaktadır. Maurice Binder'in sağladığı tüm bu ipuçları, elde ettiği yeni tasarım teknikleriyle grafik tasarım tarihine katkı sağlamıştır.

Günümüzde pek çok sinema filmi serisinin jenerikleri ortak bir tasarım anlayışına sahip olarak görünmektedir. Ancak Maurice Binder'in, uzun yıllar çalıştığı 007 James Bond film serisinde kendi dönemi için sayılabilecek yenilikçi ve çağdaş bakış açısı bugün de geçerli kılınmaktadır.

Kaynakça

Blank, B. ve Garcia, M. (1986). *Professional Video Graphic Design the Art And Technology*. New York: Prentice Hall Press.

Braha, B. ve Byrne B. (2011). *Creative Motion, Graphic Titling for Film, Video, and the Web*. China: Elsevier.

Hillner, M. (2009). *Basics Typography 01 – Virtual Typography*. Singapore: AVA Publishing SA.

İnceer, M. (2007). *An Analysis of the Opening Credit Sequence in Film*. Doktora tezi. University of Pennsylvania, Pensilvanya.

Krasner, J. (2008). *Applied History and Aesthetics*. China: Elsevier.

Mc Gregor, D. (1983). *Maurice Binder: Sighting Down a Gun Barrel at 007*. *Starlog Dergisi*, Eylül (21).

Twemlow, A. (2008). *Grafik Tasarım Ne İçindir?*. İstanbul: Yem Yayın.

Görsel Kaynakları

Görsel 1: *Dr. No* filmi açılış jeneriği, 1962, Video <http://www.artofthetitle.com/title/dr-no/> adresinden 1 Mart 2018'de alınmıştır.

Görsel 2: *Dr. No* filmi açılış jeneriği, 1962, Video <http://www.artofthetitle.com/title/dr-no/> adresinden 1 Mart 2018'de alınmıştır.

Görsel 3: *Thunderball* filmi açılış jeneriği, 1965, Video <http://www.artofthetitle.com/title/thunderball/> adresinden 1 Mart 2018'de alınmıştır.

Görsel 4: *From Russia with Love* filmi açılış jeneriği, 1963, Video <http://www.artofthetitle.com/title/from-russia-with-love/> adresinden 1 Mart 2018'de alınmıştır.

Görsel 5: *Octopussy* filmi açılış jeneriği, 1983, Video <http://www.artofthetitle.com/title/octopussy/> adresinden 1 Mart 2018'de alınmıştır.

Görsel 6: *The Living Daylights* filmi açılış jeneriği, 1987, Video <http://www.artofthetitle.com/title/the-living-daylights/> adresinden 1 Mart 2018'de alınmıştır.

Görsel 7: *For Your Eyes Only* filmi açılış jeneriği, 1981, Video <http://www.artofthetitle.com/title/for-your-eyes-only/> adresinden 1 Mart 2018'de alınmıştır.

Görsel 8: *Thunderball* filmi açılış jeneriği, 1965, Video <http://www.artofthetitle.com/title/>

thunderball// adresinden 1 Mart 2018'de alınmıştır.

Görsel 9: Live and Let Die filmi açılış jeneriği, 1973, Video <http://www.artofthetitle.com/title/live-and-let-die> adresinden 1 Mart 2018'de alınmıştır.

Görsel 10: Licence to Kill filmi açılış jeneriği, 1989, Video <http://www.artofthetitle.com/title/licence-to-kill/> adresinden 1 Mart 2018'de alınmıştır.

Görsel 11: On Her Majesty 's Secret Service filmi açılış jeneriği, 1969, Video <http://www.artofthetitle.com/title/on-her-majestys-secret-service/> adresinden 1 Mart 2018'de alınmıştır.

Görsel 12: You Only Live Twice filmi açılış jeneriği, 1967, Video <http://www.artofthetitle.com/title/you-only-live-twice/> adresinden 1 Mart 2018'de alınmıştır.

Antik Dönemde Seramik Üretim Tekniklerine Dair İzler: Rhodiapolis Örneği

Öğr. Gör. Dr. Erdal Çetintaş

Makale Geliş Tarihi: 20.03.2018

Yayına Kabul Tarihi: 01.05.2018

Özet

Seramik, insanlık tarihi açısından en eski malzemelerinden biri olmasının yanı sıra üretildiği dönemin sosyolojisi kültürü ve teknik gelişimi açısından önemli bilgiler sunmaktadır. Bin yıllar boyunca, dünyanın büyük bölümünde yaygın olarak üretilen seramikler günümüzde son teknolojiye ayak uydursa bile, hala bazı konularda eski çağlara ait görüş, anlayış ve yöntemler geçerliliğini korumaktadır ve geleceğe ışık tutacak niteliktedir. Bu bağlamda; Anadolu kültür tarihi, özellikle arkeoloji dünyası için önemli bir bölge olan Likya, 19. yüzyıldan günümüze birçok gezgin, tarihçi, arkeolog ve bilim insanının araştırma yaptığı ve seramiklerin yoğun olarak bulunduğu bir bölge olmuştur. Likya Bölgesi'nin önemli kentlerinden birisi de Rhodiapolis antik kentidir. Bu çalışmada; Rhodiapolis kazılarında bulunan yerel seramik üretim atıklarının üretiminde izlenen şekillendirme ve pişirme yöntemlerine dair uygulama aşamaları incelenmiş ve günümüz üretim yöntemleriyle arasındaki benzerlik ve/veya farklılıklar değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Seramik, Üretim Tekniği, Rhodiapolis, Şekillendirme, Pişirme

TRACES OF CERAMIC PRODUCTION TECHNIQUES IN ANTIQUITY: RHODIAPOLIS SAMPLE

Abstract

Ceramic is one of the oldest materials in terms of human history, as well as the socio-cultural and technical development of the period of time it provides important information. For thousands of years, even if the latest technology is to adapt to today's, Ceramics produced widely in most parts of the earth, still, some of the old age views, understanding and methods remain valid and are capable of shed light on the future. In this connection; Anatolian cultural history, Lycia which is an important place especially for the world of archeology that many researchers and scientists have researched and where ceramic production are founded since the 19th century. The city of Rhodiapolis is one of the most important cities of the Lycia region. In this study; the application stages of shaping and firing techniques followed in the production of local ceramic production wastes in Rhodiapolis excavations have been examined and the similarities and/or differences between today's production methods have been evaluated.

Keywords: Ceramic, Production Techniques, Rhodiapolis, Shaping, Firing

Giriş

Toprağın pişirilmesiyle ortaya çıkan seramiğin, insanlık tarihinin en eski kültür kalıntılarında biri olduğu bilinmektedir. İnsanoğlunun her zaman toprakla iç içe yaşamasından dolayı, ana malzemesi kil olan seramiğin bulunması ve kullanılması kaçınılmaz olmuştur. Killerin kolay biçim verilmesi ve çevrede kolay bulunması yaygın kullanımını arttırmıştır. Tarihsel süreçte seramiklerin sadece günlük gereksinim kapları olarak kalmadığı; aydınlatmayı sağlayan kandiller, bina inşaatlarında kullanılan tuğla ve kiremitler, takı ve süs eşyaları, ölü küllerinin saklandığı kaplar ve lahitlerin yanı sıra, çocuk oyuncaklarına kadar geniş bir ürün yelpazesine sahip olduğunu göstermektedir (Erman, 2012: 20).

Arkeolojik kazı ve araştırmalarda bulunan pişmiş toprak kaplarının yapısı, biçimlendirme teknikleri, kap biçimleri ve yüzey görünümleri incelendiğinde, kullanıldıkları çağın gereksinimleri, ulaştıkları teknoloji düzeyi, beğenileri, farklı toplumların birbirleriyle olan ilişkileri, sosyal ve etnik farklılıkları ve yaşam süreçleri ile anlaşılabilir (Ökse, 1993: viii).

Seramik üretiminde şekillendirme elle, çarkta ve kalıpta olmak üzere üç farklı yöntem uygulanarak yapılmaktadır. Şekillendirme aşaması seramik üretiminin en önemli aşamalarından biridir. Antik dönemlerde yuvarlak formların çoğunlukla elle ve çarkta şekillendirildiği bilinmektedir. Çanak çömleklerin elle şekillendirilmesine ilk olarak Neolitik dönemde (M.Ö. 8000-5500) başlanmıştır. Bu ilk örnekler Ürdün, Irak ve İran'da rastlanmıştır. Diğer örnekler Sümer'de M.Ö. 3250 yıllarında, Mısır'da M.Ö. 2750 yıllarında görülür. Yunanistan'da ise elde üretim, Erken Bronz Çağı (M.Ö. 3000-2500) süresince uygulanmıştır. Aynı dönemlerde Kıbrıs ve Girit'te de el yapımı örnekler görülmektedir (Zengin, 2007:19). Çarkta şekillendirmenin tarihsel sürecine bakıldığında ise; çömlekçi çarkının ne zaman ve kimler tarafından icat edildiği bilinmemektedir. Fakat bilinen en eski çömlekçi çarkı Mezopotamya'daki Uruk yerleşiminde bulunmuştur ve M.Ö. 3500'lere tarihlenmiştir. M.Ö. 3000'li yıllarda çömlekçi çarkının Kuzey Mezopotamya'dan tüm Mezopotamya'ya, batı Hindistan'a, Suriye'ye, Mısır'a ve Ön Asya'ya yayılmış olduğu, arkeolojik kazılarla ortaya çıkarılmıştır. Anadolu'da ise çarklı çömlekçilik, ilk kez M.Ö. 3000-2000 yılları arasında Kayseri dolaylarında, Alişar'da, Boğazköy'de ve Troya'da görülmektedir. Antik dönemde çarklar, elle ve ayakla çevrilen olmak üzere iki çeşittir. Bunlar ağır tahtadan, pişmiş topraktan veya taştan yapılmış, yaklaşık 60 cm çapındaki bir disk şeklindedir. Ayakla çevrilen çömlekçi çarkı, ilk kez Yukarı Mısır'da Osiris kutsal alanının duvar kabartmalarında betimlenmiştir (Zengin, 2007: 20).

Pişirim, kil (seramik) bünmeyi kalıcı hale getirir. Seramik pişirim teknikleri incelendiğinde; açık pişirim olarak isimlendirilen en ilkel pişirim yönteminden odunlu pişirim uygulamalarının yapıldığı geniş kapasiteli fırınlara kadar pek çok örneği görebilmek mümkündür. Günümüzde Anadolu'da açık pişirim hala kullanılmakta olup, vazgeçilmeyen bir uygulama olarak varlığını sürdürmektedir.

Bin yıllar boyunca, antik dünyanın büyük bölümünde yaygın olarak üretilen seramikler günümüzde son teknolojiye ayak uydursa bile, hala bazı konularda eski çağlara ait görüş, anlayış ve yöntemler geçerliliğini korumaktadır ve geleceğe ışık tutacak niteliktedir. Bu bağlamda; Anadolu kültür tarihi, özellikle arkeoloji dünyası için önemli bir yer olan Lykia, 19. yy'dan günümüze birçok araştırmacı ve bilim insanlarının araştırma yaptığı bir bölge olmuştur. Güneybatı Anadolu'nun bu özgün coğrafyası ve kurulan yerleşim alanlarının çeşitliliği dikkate alındığında; arkeolojik olarak yaşama dair eserleri tüm ihtişamıyla sunmaktadırlar. Likya Bölgesi'nin önemli kentlerinden birisi olan Rhodiapolis, Likya'nın doğu sınırındaki son Likya kentidir. Bu kentte 2006 yılından beri yapılan bilimsel arkeolojik kazılar gerek Likya Bölgesi tarihi açısından gerekse de Klasik Dönem'den Bizans Dönemi'ne kadar Anadolu seramik kronolojisi açısından önemli bilgiler sunmaktadır (Görsel 1).

Rhodiapolis'te ele geçen seramik ürünler kazı dönemlerinde Doç. Dr. İsa Kızıgıt başkanlığında dönem ve çeşitlilik olarak incelenmiş ve gruplandırılmıştır. Roma dönemi seramik pişirme kapları ile Roma Dönemi tabakları, çanakları ve kâseleri üzerine bilimsel çalışmalar yapılmıştır (Fırıncı, 2010; Akın, 2012). Daha önce yapılan inceleme ve akademik çalışmalarda üretim atıklarının çeşitliliği göze çarpmıştır. Söz konusu buluntuların bol miktarda olması Rhodiapolis antik kentinin önemli bir seramik üretim merkezi olabileceği kanaatini güçlendirmektedir.



Görsel 1. Rhodiapolis seramiklerine ait bir örnek (M.Ö.4 yy)

Bu çalışmada, Rhodiapolis yerel seramik üretim atıkları ışığında; seramik üretiminde izlenen şekillendirme ve pişirme yöntemlerine dair uygulama aşamaları incelenmiş ve günümüz üretim yöntemleriyle arasındaki benzerlik ve/veya farklılıklar açıklanmıştır.

Rhodiapolis Seramik Atıkları

Rhodiapolis antik kenti kazılarında bulunan seramik üretim atıkları büyük çeşitlilik sunmaktadır. Bu atıklar seramik üretim teknikleri hakkında önemli ipuçları sergilemektedir (Görsel 2). Bölgede seramik üretiminin yapıldığını gösteren farklı formlarda ürünler de ele geçmiştir. Bilindiği gibi seramik üretimi şekillendirme ve pişirme olmak üzere iki ana bölüme ayrılmaktadır. Bu çalışmada, Rhodiapolis kazılarında ele geçen seramik üretim atıkları şekillendirme ve pişirme başlıklarında incelenmiş, formu anlaşılabilen parçalar seçilmiştir. Bu örnekler ışığında, hammadde çeşitliliği, şekillendirme, dip alma işlemi, pişirme, fırın onarımı gibi başlıklarda değerlendirmeler yapılmıştır.

Seramik Şekillendirme İşlemi

Seramik üretiminde şekillendirme; elle, çarkta ve kalıpta olmak üzere üç farklı yöntem uygulanarak yapılmaktadır. Şekillendirme aşaması seramik üretiminin en önemli aşamalarından biridir. Bu aşamada hazırlanacak seramik forma nihai şeklini vermek el becerisi ve deneyim gerektirir



Görsel 2. Rhodiapolis seramik üretim atıkları

Rhodiapolis seramik atıkları incelendiğinde; kazılarında bulunan amorf malzeme, iki ayrı seramik çamurundan oluştuğu kanısını uyandırmaktadır (Görsel 3). Bu özellikler, Rhodiapolis çömlekçilerinin ürünlerini bir tek kil yatağından almadıkları ve üretime göre farklı killere yararlandıkları düşüncesini önemli ölçüde desteklemektedir. Bunun yanında, ayrı killere üretilen seramiklerin aynı fırında eşit sıcaklıkta ve bir arada fırınlanmış

olabileceğini de düşündürmektedir.



Görsel 3. Farklı çamur kullanımına ait seramik buluntu

Seramik çalışmalarındaki üretimin aşamaları göz önüne alındığında, tabağın çarkta şekillendirilip kurumaya yakın bir aşamaya kadar bekletildiği, yani deri kıvamında iken ters çevrilerek ayak kısmının tıraşlandığı bilinmektedir. Seramik üretiminde genellikle metal bir kesici alet ile yapılan tıraşlama sonrası ürünlerden artan çamurlar, sert olduğu için ayrı bir kaba konulmakta ve bu kap içerisinde yumuşatılarak karıştırılmaktadır (Peter, 1997: 91). Rhodiapolis kazılarındaki bir diğer amorf malzeme örneği Görsel 4'de yer alan seramik buluntudur. Bu buluntunun; seramik şekillendirme işlemi tamamlandıktan sonra, kaide bölümünün tıraşlama sırasında artan çamurların bir kap içerisine bırakıldığı ve kabın formunu almış bir malzeme olduğu düşünülmektedir (Görsel 4).

Bu artıkların neden pişirildiği kesin olarak anlaşılamasa da, fırınlama aşamasında günümüz seramikçilerinin de kullanmakta olduğu fırın desteği ya da gözetleme deliği gibi fırın bölümlerinin seyyar kapağında kullanılmış olabileceği de güçlü bir olasılık olarak görülmektedir (Fraser, 2010: 145-146; Hasaki, 2002: 478; Kura, 1989: 144).



Görsel 4. Tıraşlamadan çıkan artıklara ait seramik buluntu

Şekillendirme aşamasında değerlendirilen bir diğer seramik buluntu örneği keçiye ait olduğu düşünülen ayak izinin bulunduğu seramik parçasıdır (Görsel 5). Söz konusu buluntu, kiremit ve tuğla gibi seramiklerin üretildiği alanlar ve işlikler hakkında bilgi verir. Bu işliklerin hayvan yetiştiricilerinin bulunduğu yere yakın ya da iç içe olabilecekleri düşüncesini güçlendirmektedir.

Ayrıca, kiremit ve tuğla üretiminde su yataklarına yakınlık ve kurutma işlemi için geniş alanlar gerektiğinden açık alanda üretim yapılması olasıdır. Sonuç olarak; Rhodiapolis çömlekçilerinin büyük olasılıkla şehir dışında kil ve su yataklarına yakın bir bölgede, açık ve düz alanda, hayvanların da bulunabileceği bölgede üretim yaptıkları görüşünü kuvvetlenmektedir.



Görsel 5. Dış mekâna dair seramik buluntu

Pişirme Aşamalarını Gösteren Üretim Atıkları

Rhodiapolis kazılarında fırınlama işleminde deforme olduğu düşünülen iç içe geçmiş çanak buluntusu ele geçmiştir. Bu buluntu incelendiğinde, çarkta şekillendirildiğinde deforme olduğu ya da bozulduğu tahmin edilen tabak kalıntıları olması muhtemel bir yapı sergilemektedir (Görsel 6). Ancak, buluntunun görünümü çamur çok yumuşak kıvamda iken yamultularak bir kenara bırakılan bu seramik parçasının neden pişirilmiş olduğu sorusunu akla getirmektedir.

Seramik çalışmalarındaki üretimin aşamaları göz önüne alındığında, tabağın çarkta şekillendirilip kurumaya yakın bir aşamaya kadar bekletildiği, yani deri kıvamında iken ters çevrilerek ayak kısmının tıraşlandığı ve tamamen kurutulduktan sonra fırınladığı bilinmektedir (Cosentino, 1997: 91; Birks, 1993: 60). Seramik üreticilerinin de bildiği üzere, deri kıvamına gelmiş ve tıraşlama yapılacak kadar kurumuş bir ürün bu kadar eğilmemektedir. Bu tür eğilme durumuna ancak fırında çok yüksek sıcaklıklarda pişirilmiş ürünlerde karşılaşılmaktadır (Fraser, 2010: 48). Ayrıca bu amorf



Görsel 6. İç içe geçmiş seramik çanak buluntu örneği

malzeme Rhodiapolis seramik üretiminde tabakların fırınlama işleminin üst üste konularak yapıldığını gösterir ve seramik üretimine ışık tutması açısından son derece önemlidir. Aynı zamanda iç içe geçmiş şekilde yapı sergileyen bu tabakların fırınlama işleminde bu yapıyı almış olması, antik dönemlerde seramik atölyesinin ve seramik fırınının bulunması ihtimalini de arttırmaktadır. Şimdiye kadarki süreçte Rhodiapolis kazılarında seramik fırın buluntusuna rastlanmamış olsa da, bu buluntuların varlığı seramik fırınının olabileceğini destekler niteliktedir.

Rhodiapolis'de 2006 yılı kazılarında bulunan diğer amorf malzemenin süzgeçli kap buluntusu olabileceği düşünülmüştür (Görsel 7). Seramik fırınlarında yüksek sıcaklığa ulaşan pişirimler sırasında malzeme üzerinde deformasyonlar meydana gelmektedir. Bu deformasyonlar ateşin ısı ve süresine bağlı olarak formda büyük değişikliklere neden olabilmektedir. Bulunan seramik parçasında meydana gelen bu eğilme hareketi, Rhodiapolis fırınlarının çok yüksek sıcaklıklara çıktığı ve bu derecede uzun süre kalabilecek kapasitede fırınlar olabileceği hakkında ipuçları vermektedir.



Görsel 7. Süzgeçli kap boyun kısmına ait seramik buluntu

Rhodiapolis kazılarında fırınlama sistemi ile ilgili olduğu düşünölen seramik Görsel 8'deki amorf malzemedir. Bu kap parçasında da pişirim sıcaklığı ve tekniğine bağılı olarak yüzeyde kırılma ve çatlakların oluştuğı düşünölmektedir. Seramik pişirimi sırasında, daha yoğun ateş alan bölgenin, günümüz yerel çömlekçilerinin deyimiyle "ateş vurması" denilen hatayı oluşturduğı bilinmektedir (Taşhomcu, 2014). Isı kaynağının hemen yakınına yerleştirilen seramik ürün, ateş koridorunun önünde kaldığı zaman ısının uzun süre aynı yönde akması ile seramik malzemenin aşırı erimesine neden olmaktadır. Benzer şekilde, Akdeniz Bölgesi Antalya ili Serik ilçesi yakınlarından alınan kil örneğı ile yapılan çalışmada, gazlı fırın ortamında "beg" diye isimlendirilen fırın ısı kaynağının karşısına gelen üründe meydana gelen deformasyon ve şekil bozukluğu gözlenmektedir (Görsel 9). İlginç olan bir başka konu ise, yine Akdeniz bölgesi kili ile yapılan bu seramiğin Rhodiapolis kullerinin pişiriminde olduğu gibi yeşil renkte olmasıdır.



Görsel 8. Fırınlama işleminde ateş vurmasına maruz kalmış seramik buluntu

Fırınlama işlemlerinde karşılaşılan teknik sorunlardan bir tanesi de kabarcık oluşumudur. Kabarcık oluşumu bazen kaynama olarak adlandırılır. Kabarcık oluşan alan, sayısız kraterler, baloncuklar ve iğne ile yapılmış gibi delikleri içerir. Bu hatanın genel nedeni, aşırı pişirmedir. Isıtma elemanlarına çok yakın yerleştirilen seramik ürünler aşırı oranda pişebilir. Ayrıca, seramik bünye olgunlaşma noktasına yaklaştığında çok hızlı pişirme de bu problemi ortaya çıkarabilir (Fraser, 2010: 87). Rhodiapolis antik kentinde kazılarda bulunan seramik parçası üzerinde oluşan kabarcıkların yüksek sıcaklıklardan kaynaklandığı sanılmaktadır. Bu buluntunun fırında oluşan yüksek sıcaklık etkisiyle ya da dengesiz alev akışından dolayı bu formda oluştuğı düşünölmektedir (Görsel 10)



Görsel 9. Fırınlama işleminde ateş vurması örneği (Günümüz uygulaması)



Görsel 10. Kabarcıklı seramik buluntu örneği

Seramiklerin pişirilmesi işleminde fırın yapıları da oldukça önemlidir. Rhodiapolis 2006 yılı kazılarında bulunan bir seramik örneğinin şekilsiz bir formda olması ilk bakışta neden pişirildiği konusunda soru işaretleri oluşturmuştur (Görsel 11). Bu seramik buluntunun açıklanması için Karacasu'da çömlekçilik yapan Ali Bardak ile görüşülmüş ve bir değerlendirilme yapılmıştır (Bardak, 2013). Ayrıca, literatürde ilkel fırınlarda ürün pişirimleri sırasında fırında sıvalarda dökülmeler olabildiği belirtilmiştir (Sevim, 1991: 41). Bu nedenle, Rhodiapolis buluntusu amorf malzemenin fırın iç sıvası olabileceği görüşü ağırlık kazanmıştır. Bu amorf örneğine ait benzer renkteki seramiklere Karacasu atölyesi çöplerinde de rastlanmıştır (Görsel 12). Bu buluntular ile Rhodiapolis çömlekçilerinin

kullandığı fırınların çok yüksek sıcaklık kapasitesine sahip olduğu ve uzun süreli yanma sağlandığı anlaşılmaktadır.



Görsel 11. Fırın sıvası buluntu örneği



Görsel 12. Karacasu fırın sıvası örneği (Günümüz uygulaması)

Sonuç ve Öneriler

Likya Bölgesi içinde Rhodiapolis antik kentinde bulunan üretim atıklarının çeşitliliği, yerel seramik üretim merkezinin olabileceği düşüncesini destekler niteliktedir. Özellikle seramik pişirme kapları ve Roma dönemi tabak, çanak ve kâse formlarının çeşitliliğinin yanı sıra buluntulardaki atıkların zenginliği, antik dönemdeki seramik üretiminde şekillendirme ve pişirme tekniklerinin açıklanabilmesi açısından oldukça önem taşımaktadır. Bu çalışmada; Rhodiapolis 2006 - 2012 yılları arasında yapılan kazı çalışmalarında ortaya çıkartılan yoğun miktardaki üretim atığı malzemeleri incelenmiş ve

günümüz seramik şekillendirme ve pişirim teknikleri ile ilgili benzerlik ve farklılıklar değerlendirilmiştir.

Seramik üretimde kullanılan kilin yapısı, şekillendirme ve pişirme yöntemleri onu üreten toplumun ulaştığı bilgi ve teknoloji seviyesinin göstergesi niteliğindedir. Rhodiapolis kazılarında bulunan seramik üretim atığı malzemeler ile günümüzde Akdeniz Bölgesi'nde bulunan çömlekçilik merkezlerindeki malzemelerin karşılaştırılması seramik geleneğinin coğrafi yayılımını da gösterecektir. Seramiklerin üretiminde benzerliklerin seramik geleneğinin nakledildiğinin en güzel örneğidir. Bu yüzden, seramik üretimindeki yöntemlerin antik dönemdeki buluntularla kıyaslanması geleneğin uygulanma süreci ve tarihlendirilmesi açısından çok önemlidir. Bu çalışmaya ek olarak; farklı antik kentlerde bulunan seramik buluntuların gerek arkeologlar gerekse seramik sanatçıların işbirliği ile tespit edilmesi ve incelemelerinin yapılması gerçekleştirilmelidir.

Kaynakça

- Akın, F. (2012). *Rhodiapolis Seramikleri Roma Dönemi Tabakları, Çanakları ve Kaseleri "2006-2011 Buluntuları"*, Yüksek Lisans Tezi, Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü, Antalya.
- Bardak, A. (2013,20 Nisan). *Seramik Fırınları Ve Çömlekçilik Üzerine Söyleşi*. Karacasu, Aydın.
- Birks, T. (1993). *The Complete Potter's Companion*. London: Conran Octopus Limited.
- Cosentino, P. (1997). *The Encyclopedia of Pottery Techniques*. Running Press Book Publishers.
- Erman, D.O. (2012). "Türk Seramik Sanatının Gelişimi: Toprağın Ateşle Dansı". *ACTA TURCICA*, 4(1): 18-33.
- Fırıncı, S. (2010). *Rhodiapolis Seramikleri Roma Dönemi Pişirme Kapları "2006-2009 Buluntuları"*, Yüksek Lisans Tezi, Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Antalya.
- Fraser, H. (2010). *Seramik Hataları ve Çözüm Yöntemleri* (çev. Z. Mete ve İ.Özkan), Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Hasaki, E. (2002). *Ceramic Kilns in Ancient Greece: Technology and Organization of Ceramic Workshops*, Doktora Tezi, University Of Cincinnati, Ohio.
- Kura H. (1989). *Endüstriyel Seramik Tasarımında Biçim ve Üretim Yöntemleri*, Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Ökse, A. T. (1993). *Önasya Arkeolojisi Seramik Terimleri*. İzmir: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Peter, C. (1997). *The Encyclopedia of Pottery Techniques*. London: Headline Book Publishing.
- Sevim, C. (1991). *İlkel Fırınlr*, Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Taşhomcu, A. (2014, 15 Mart). *Pişirim Üzerine Söyleşi*. Onur Seramik, Serik, Antalya.
- Zengin, F. E. (2007). *Antik Yunan Seramiklerinde Çömlekçilik Konulu Sahneler*, Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

Görsel Kaynakları

Görsel 1: Yazar tarafından çekilen fotoğraf, 2010

Görsel 2: Yazar tarafından çekilen fotoğraf, 2010

Görsel 3: Yazar tarafından çekilen fotoğraf, 2010

Görsel 4: Yazar tarafından çekilen fotoğraf, 2010

Görsel 5: Yazar tarafından çekilen fotoğraf, 2010

Görsel 6: Yazar tarafından çekilen fotoğraf, 2010

Görsel 7: Yazar tarafından çekilen fotoğraf, 2010

Görsel 8: Yazar tarafından çekilen fotoğraf, 2010

Görsel 9: Yazar tarafından çekilen fotoğraf, 2010

Görsel 10: Yazar tarafından çekilen fotoğraf, 2010

Görsel 11: Yazar tarafından çekilen fotoğraf, 2010

Görsel 12: Yazar tarafından çekilen fotoğraf, 2010

Holivut Dergisi'nin Ön Kapak Tasarımları ve Türk Grafik Tasarımı İçindeki Yeri*

Arş. Gör. Dr. Serra Erdem

Makale Geliş Tarihi: 13.04.2018
Yayına Kabul Tarihi: 27.04.2018

Özet

Sinema tarihini belgeleyen yazılı kaynaklar arasında, sinema dergileri büyük önem taşır. Sinema dergileri, sinema ve izleyici ile arasındaki en önemli görsel araçlardan biridir; üreticiyle potansiyel izleyici arasındaki ilişkiyi güçlendirmeyi amaçlayan bir araçtır. Bu etkinliğin devamlılığını sağlayan etkenler ve kültürel etkileşimler sinema dergilerinin önemini arttırmıştır. Sinema dergileri, tasarım olgusunun yeni yeni filizlenmeye başladığı bir ülkede, içeriğinde bulunan tasarım ilkeleriyle, yeni gelişen bir sanat dalı olarak sinemayı içerik ve biçim olgusuyla bütünleştirmeyi başarmış, bilinçli tasarım anlayışını yadsınamaz bir şekilde kanıtlamışlardır. Bu makalede, Holivut Dergisi'nin Türk grafik sanatına olan benzerlikleri ve ön kapaklarında uyguladığı tasarım anlayışının açıklanması ve bununla birlikte Türk grafik sanatının gelişiminde oynadığı rolün ortaya konulması amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Sinema Dergileri, Holivut, Ön Kapak Tasarımı, Türk Grafik Sanatı

HOLİVUT MAGAZINE'S FRONT COVER DESIGNS AND ITS PLACE IN TURKISH GRAPHIC DESIGN

Abstract

Cinema magazines hold an important role among written sources that authenticates cinema history. Cinema magazines, are one of the most important visual mediums between cinema and audience; they are a medium that aims to strengthen relation between the creator and potential audience. The cultural interactions and factors that ensure continuity of this activity has increased the importance of cinema magazines. In a country where the design phenomenon had begun to sprout, cinema magazines with their design principles, had succeeded to integrate cinema, a newly developed branch of art, with content and form, and had proved a sense of conscious design. Magazines should be considered as the key element in presenting and writing the history of cinema. This article aims to discuss the similarity of the Holivut magazine to the Turkish graphic art and disclosure of the design concept applied on the front covers and also aims to reveal its role in the development of Turkish graphic art.

Keywords: Cinema, Cinema Magazines, Holivut, Front Cover Design, Turkish Graphic Art

Arş. Gör. Dr. Serra Erdem, Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü, Ankara. E-posta: serra.erdem@hotmail.com

* Bu çalışma, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı Doktora Programı kapsamında, danışmalığını Prof. Dr. Kıymet Giray'ın yaptığı, Dr. Serra Erdem tarafından hazırlanan doktora tezinden üretilmiştir.

Giriş

Sinema görsel sanatların canlı, kesin görsel potansiyeline sahiptir ve büyük bir anlatı kapasitesi mevcuttur. Ayrıca sinemanın diğer bütün sanat dallarıyla çok yakın bir ilişkisi vardır. Sanatsal kimliğinin yanı sıra sinema, sektörel alanda çok büyük bir ticari hacme ulaşmıştır. Üretilen çoğu filmin hedef pazarı küreseldir. Sinema dergileri, bu sektörün hedef kitle ile arasındaki en önemli görsel araçlardan biridir; üreticiyle potansiyel izleyici arasındaki ilişkiyi güçlendirmeyi amaçlayan bir araçtır. Toplumların merakını ayakta tutabilmek için dergilerin geliştirdiği promosyon oluşumu çok önemlidir. Bu etkinliğin devamlılığını sağlayan etkenler ve kültürel etkileşimler sinema dergilerinin önemini arttırmıştır.

Sinema dergileri aynı zamanda, sinema tarihini belgeleyen yazılı kaynaklar arasında büyük önem taşır. Dergiler, sinemanın tanıtımının ve tarihinin yazılmasının önemli elemanı olarak ele alınmalıdır. Türk sinema tarihi literatürü ve bu dergilerin oluşumunda çok önemli bir yer tutan Türk grafik sanatının gelişim çizgisi de dergilerin tarih içinde gelişimine paralel olarak incelenir.

II. Meşrutiyet'in ilanından sonra sinemaya dair faaliyetlerde hissedilir bir gelişme olmuştur. II. Meşrutiyet'ten I. Dünya Savaşı'na kadar geçen süreçte, İstanbul'da birçok sinema salonu açılmıştır. Bu dönemde açılan çok sayıda sinema salonu sinema yayınlarının ortaya çıkmasını da beraberinde getirmiştir

Bu bağlamda; bu yıllarda sinema ile ilgili iki yayın karşımıza çıkar. Bu iki yayın 1923 yılına kadar sinema dalında yayımlanan dergiler olarak kalır.

Bu yayınlardan ilki "Sinema Gazetesi" (1914) adı altında yayımlanan ilk sinema gazetesi olarak kabul edilir. Haftada üç kez yayımlanan bu gazete, bilim ve sanat yazılarını da kapsamına alan bir sanat gazetesi niteliği taşır.

1914 yılında yayın hayatına başlayan "Ferah" dergisi de, ilk sinema dergisi olarak kabul edilir. Haftada üç kez yayınlanır. Ferah, sinemanın yanı sıra tiyatro ve Sanayi-i Nefise ile ilgili sanat haberlerine ve tanıtım yazılarına yer vermektedir. Sahib-i İmtiyaz'ın Kavakibizade Selahaddin'in, Müdür-i Mes'ul'ün İbrahim Halid'in olduğu dergi, İstanbul'da yayın hayatına atılmıştır (Evren, 1984: 136).

Ancak, I. Dünya Savaşı ülkemizin her alanını etkilediği gibi sinema dergiciliğini de etkiler. Bu nedenle de Cumhuriyetin ilan edildiği 1923 yılına kadar sinema dergilerinde bir süreli yayına rastlanmaz. 1923'te cumhuriyetin ilan edilmesiyle birlikte sinema dergilerinde hızlı bir artış görülür. Sinema ile

ilgili yazılar, bu döneme kadar tiyatro ve edebiyat dergilerinde az da olsa yer almıştır. Sinema, 1923'ten sonra Türk basınında kendisini bağımsız olarak göstermeye başlar. Özellikle Cumhuriyet'in ilanından, Latin harflerinin kabul edildiği 1928 yılına kadar geçen 5 yıl, sinema dergilerinin en hızlı artış yaptığı dönemdir. Bu dönemde yayımlanmış olan sinema dergileri hem Osmanlıca hem Fransızca olarak basılmıştır. Osmanlıca olarak basılan dergiler hem Arap harfleriyle, hem Latin harfleriyle basılması zorunluluğunu ortaya çıkarır.

Bu dönemde basılmaya başlanan sinema dergileri arasında Holivut dergisi ilk sıradadır. Holivut dergisi 20. yy.'ın ilk yarısının sonlarında çıkan en önemli dergidir. Bu dönemde Holivut (Hollywood) sözcüğünün sinemayla özdeşleştiği görülür. Ancak bu isim sadece dergilerde değil, günlük yaşamın diğer alanlarında da kendini gösterir. Farklı sınıfa hizmet götürmeyi amaçlayan kafelerden matbaa adlarına kadar bu isim kullanılmaya başlanır. İstanbul Holivut Matbaası'nda basılan Holivut dergisi de bu modanın ortaya çıkardığı örneklerden biridir.

Başmuhabirliğini Muammer Cahit'in üstlendiği haftalık Holivut dergisinde yer alan yazıların büyük bir çoğunluğu da dergiye adını veren Holivut üzerinedir. Örneğin 'Holivut Dünya Arasında', 'Holivut'tan Haberler', 'Holivut Sürprizi', 'Holivut Stüdyolarında', 'Holivut'un Ünlüleri' dergide yar alan başlıca başlıklardır (Evren, 1993: 138).

1931 yılında yayım hayatına başlayan bu dergi, 1936 yılına kadar yayımlanmaya devam etmiştir. Her Çarşamba yayımlanan Holivut dergisi, önceleri nüshası 10 kuruşa satılmış, sonraları 12,5 kuruşa satılmaya devam etmiştir.

Holivut Dergisi format olarak 32 santimetreye 23 santimetre olan dergi boyutunu seçmiştir. Derginin büyük boyutta olması seçilebilirliği açısından avantajlıdır.

Derginin yayınlanmaya başladığı 1931 yılı ön kapak tasarımları incelendiğinde süreç içerisinde görsel açıdan değişimler olduğu ortaya çıkar.

Dergilerin ön kapağında sayfanın üst bölümünde bir dikdörtgen alan yaratılmıştır. Bu alanda organik tipografi kullanılarak "Sinema Mecmuası" yazılmıştır. Yazı karakteri herhangi bir font ailesine mensup değildir. El ile tasarlanmıştır. Serifsiz (tırnaksız) harf karakterleri kullanılmış, harflerde herhangi bir gölgelendirme ve/veya kalınlaştırma yapılmamıştır.

Bu bölümün altında bulunan alan ikiye bölünmüştür. Sol tarafta fotoğraf bulunur. İlk senenin ilk sayısında oynayan filmlerden karelere yer verilmiş-

tir. Ancak diğer sayılarda film karelerine rastlanmaz. Fotoğraflar yabancı sinema sanatçılarının siyah-beyaz fotoğraflarıdır. Sağ tarafta derginin ismi yer alır. Derginin adı serifsiz (tırnaksız) harfler kullanılarak, yine el ile tasarlanmıştır. Kapakta kullanılan tek renk derginin adında mevcuttur; ve her sayıda farklı renkler kullanılmıştır. Bazı sayılarda yukarıda yazan "Sinema Mecmuası" yazısında da renklendirmeler yapıldığına rastlanır. Bu renklendirmeler derginin isminde kullanılan renkle paralel olarak aynı renkte tasarlanmıştır. Diğer yazılar ve fotoğraflar siyah-beyazdır. Derginin isminin hemen altında sağ alt köşede dikdörtgen bir alan yaratılmıştır. Bu alanda derginin künyesi yer alır. Bu künyede ilk sayıda derginin fiyatı, tarihi, yayım yılı ve sayısı yer almaktadır. Diğer sayılarda bu bilgilere ek olarak adres ve fotoğrafta görülen sanatçının ismi yer alır. Bazı sayılarda karşımıza çıkan fotoğraflar "Foto Süreyya" stüdyosundan temin edilmiştir. Bu durumlarda derginin künyesinin içinde bu durum "'Foto Süreyya Neşriyatından" ibaresiyle belirtilmiştir.



Görsel 1. Holivut No:2, 1931 (Solda)



Görsel 2. Holivut No:3, 1931 (Ortada)



Görsel 3. Holivut No:8, 1931 (Sağda)

Dergi yayım hayatının ikinci yılına girdiğinde kapakta değişiklikler göze çarpar. Bu değişikliklerden en belirgin olanı kapağın tamamen siyah-beyaz olarak basılmaya başlanmasıdır.

Kapağın en üst bölümüne yatay şekilde dikdörtgen bir alan tanımlanmıştır. Derginin ismi ve künyesi bu alanın içinde yer almaktadır. Derginin isminde yer alan yazı karakteri sadeleştirilmiş, arkasına gölgelendirme yapılmaya başlanmıştır. Derginin isminde tırnaksız harf karakteri tercih edilmiş, büyük harfler kullanılmıştır. Derginin künyesi ismin hemen altında yer alır.

Künyede derginin her ayın kaçında yayımlandığı hakkında bilgi veren “her ayın birinde onunda ve yirmisinde neşrolunur sinema mecmuası” yazısı ve bu yazının hemen yanında derginin fiyatı bulunur. Dergi künyesinde görülen derginin sayısı, tarihi ve basım yeri ile ilgili diğer bilgiler yeni kapak tasarımı ile birlikte derginin arka kapağında kullanılmaya başlar. Bu alanın hemen altında tam sayfa sinema yıldızlarının fotoğrafları yer alır. Bu fotoğraflar portre fotoğrafı olabileceği gibi çeşitli pozlandırmalar da kullanılmıştır. Fotoğrafların hemen altında fotoğrafı sanatçının ismi yer alır. Bazı pozlandırmalarda sanatçı isminin altında fotoğrafla ilgili bilgi veren kısa bir açıklama cümlesi de mevcuttur.



Görsel 4. Holivut No:4, 1932 (Solda)



Görsel 5. Holivut No:5, 1932 (Ortada)



Görsel 6. Holivut No:6, 1932 (Sağda)

Yeni ön kapak tasarımının 1932 yılı içerisinde değişikliğe uğradığını görür. Kompozisyonda bir değişiklik olmamasına rağmen görülen tek farklılık derginin isminindedir. Yazı boyutu ve karakteri tamamen aynı kalan derginin ismindeki değişiklik, siyah-beyaz olan yazının renklendirilmiş olmasıdır. Kullanılan rengin kırmızı olması, okuyucunun dikkatini çekmesi açısından önemlidir.

Siyah-beyaz fotoğraf kullanımı devam etmektedir. Ancak bazı sayılarda kapak fonunun mavi renk olarak tasarlandığı görülmektedir. Künye bilgilerinde bir değişikliğe rastlanmaz. Aynı şekilde kapakta kullanılan sanatçıların isimleri fotoğrafların altında yer alır. Kimi sayılarda kullanılan fotoğraflar Foto Süreyya fotoğraf arşivinden temin edilmiştir. Bu fotoğraflardan bazıları imzalı orijinal şekilde kullanılmıştır ve kapak resminde yer alır.



Görsel 7. HoliVut No:20, 1932 (Solda)

Görsel 8. HoliVut No:29, 1932 (Ortada)

Görsel 9. HoliVut No:30, 1932 (Sağda)

1933 yılına gelindiğinde kapak tasarımında fazla bir değişikliğe rastlanmaz. Derginin ismi 1932 senesinde kullanılan şekilde tasarlanmış, ancak renkte farklılığa gidilmiştir. Derginin isminde kullanılan kırmızı renk kullanılmamaya başlanmış, derginin ismi siyah-beyaz kalırken kapak fotoğrafında renkli fon ve fotoğraf kullanılmaya başlanmıştır. 1932'de dergi ismi renkli, kapak fotoğrafı siyah-beyaz kullanılırken, 1933'e girildiğinde bunun tam tersi bir tasarım anlayışı uygulanır. 1932 senesinde renkli olan derginin ismi siyah-beyaz, siyah-beyaz olan fotoğraflar ise renkli basılmaya başlanır. Künye bilgilerinde bir değişikliğe rastlanmaz. Aynı şekilde kapakta kullanılan sanatçıların isimleri fotoğrafların altında yer alır. Kapakta kullanılan fotoğraflarda portre kullanımı dikkat çekicidir. Bazı fotoğraflarda sanatçı isminin altında fotoğrafla ilgili bilgi veren kısa bir açıklama cümlesi de mevcuttur.



Görsel 10. Holivut No:40, 1933 (Solda)



Görsel 11. Holivut No:41, 1933 (Ortada)



Görsel 12. Holivut No:50, 1933 (Sağda)

Bu aşamadan sonra dergi yayım hayatının dördüncü senesine girdiğinde (1934) kapak tasarımında büyük bir değişiklik karşımıza çıkar. Kullanılan fotoğraf kapak alanını silme olarak kaplar. Yazı bu alana dağılır. Bunun yanı sıra önceki senelerde gördüğümüz portre fotoğraflar yerini boy fotoğraf kapaklarına bırakır. Aynı zamanda fotoğraflarda konu da tasarımın içine dahil olur. Baskıda siyah-beyaz tekniği yerine renkli baskı tekniği kullanılmıştır. Üst bölümde derginin ismi ve künyesi için oluşturulmuş alan kaldırılmıştır. Derginin ismi kapakta en üstte yer almaktadır. Ancak tek sayfa fotoğraf kullanımının tercih edilmesiyle isim ve fotoğrafta üst üste çakışmalar oluşturulmuştur. Bu çakışmalar küçük oranlarda olabileceği gibi dergi isminin büyük bölümünü kaplayacak şekillerde de kullanılmıştır. Buradan derginin artık markalaştığı sonucu çıkarılabilir. Derginin isminde kullanılan yazı karakteri diğer senelerde de olduğu gibi tırnaksız (serifsiz) karakterler kullanılarak oluşturulmuştur. Gölgeleme kaldırılmış, siyah renk ve kalın kullanılmıştır. İsmi altında künye bilgisine rastlanmaz.

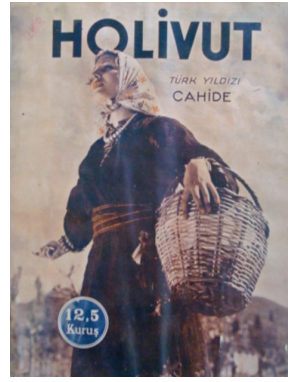
Kapak fotoğrafında kullanılan kompozisyona göre derginin fiyatı kapakta farklı alanlarda konumlandırılmıştır. Derginin fiyatı dairenin içine alınmış ve vurgulanacak şekilde kapakta yer almaktadır. Yine aynı şekilde kapakta kullanılan sanatçıların isimleri kullanılan kompozisyona göre farklı alanlarda konumlandırılmıştır. Kompozisyona göre kapağın sol veya sağ alt köşesinde klişeyi yapan kişinin adı ve fotoğrafın alındığı kişi ve/veya kurumun adı yazılmıştır. Bunun dışında bir metne rastlanmaz. Kapakta sadelik ön planda tutulmaya başlanmıştır.



Görsel 13. HoliVut No:29, 1934 (Solda)



Görsel 14. HoliVut No:30, 1934 (Ortada)



Görsel 15. HoliVut No:32, 1934 (Sağda)

1935'e gelindiğinde ön kapak tasarımında bir değişikliğe rastlanmaz. Ancak küçük eklemeler karşımıza çıkar. Bu tasarımda bir önceki seneye ek olarak derginin yayım senesi ve sayısı da eklenmiştir. Bu eklemeye derginin fiyatının yazıldığı gibi daire içerisine alınmıştır. Fiyat ve yayım yılının belirtildiği daireler, mavi fon üzerine beyaz harflerle yazılmıştır. Bu sayede okunabilirliği arttırılmıştır. Ayrıca bazı sayılarda derginin ismi renkli olarak basılmıştır. İsmi altına dergi ile ilgili "Dünya Objektifi" ibaresi eklenmiştir. Yine bir önceki senede olduğu gibi renkli baskı tekniği uygulanmıştır.



Görsel 16. HoliVut No:2, 1935 (Solda)



Görsel 17. HoliVut No:10, 1935 (Ortada)



Görsel 18. HoliVut No:11, 1935 (Sağda)

1936'ya geldiğinde yine tasarımda büyük bir değişikliğe rastlanmaz. Derginin yayım senesini ve sayısının içinde bulunduğu daire kaldırılmıştır. Derginin ismi farklı renklerde kullanılmaya başlanmıştır. Arka planla ilişkili olarak dergi isminde iki renk kullanıldığı görülür. Açık renk arka planda isim koyu renk yazılırken, koyu renk arka planda kırmızı kullanımı göze çarpar.



Görsel 19. Holivut No:6, 1936 (Solda)



Görsel 20. Holivut No:9, 1936 (Ortada)



Görsel 21. Holivut No:11, 1936 (Sağda)

1936 senesi içerisinde dergi yeni seri adı altında yayım yapmaya başlar. Yeni serinin kapak tasarımları incelendiğinde altıncı senede yayımlanan seriden hiçbir farkı olmadığı görülür.



Görsel 22. Holivut No:6, 1936 (Solda)



Görsel 23. Holivut No:9, 1936 (Ortada)



Görsel 24. Holivut No:11, 1936 (Sağda)

Derginin yayım yılına başladığı birinci sayısından son sayısına kadar ön kapakta herhangi bir reklam kullanımına rastlanmaz.

Sonuç

“Dergi grafik tasarımını değerlendirmenin ilk ve en önemli ölçütü ‘kimlik’ kavramıdır. Bir süreli yayının, yayın felsefesi, tarihi, yayınlayanın ya da yayınlayanlar topluluğunun dünyaya ve kültüre bakışı o yayının kişiliğini, özellikle de sanat tarihi içinde üslubunu oluşturur. Yayının kişiliğinin görünür ya da gösterilir hale gelmesine görsel kimlik diyoruz. Görsel kimlik süreli yayının, yayın hayatı boyunca okuyucu tarafından tanınmasına ve öteki yayınlardan ayırt edilmesine yarar. Derginin boyutları, kapağın ve iç sayfaların basıldığı kağıdın türü, dokusu, rengi, logo ve renk kullanımı, başlıklar, metinler, dipnotlar, resimaltı ve öteki bilgiler için yazı karakteri ve yazı büyüklüğü seçimi, layout yani sayfaya yerleştirme biçimi, bütün olarak tasarımın tavrı, görsel kimliğin bileşenleridir. Süreli yayının görsel kimliğinin oluşmasında ve okuyucunun zihnine yerleşmesinde en önemli unsurlar, süreklilik, tanınabilirlik ve tutarlılıktır. Bütün bu unsurlar bir arada, okuyucunun satın aldığı yayına güvenmesini sağlar. Okuyucu gazete standında duran dergiyi hiç bir özel çabaya gerek duymadan tanıyabilmelidir. Dolayısıyla derginin vitrini diye nitelendirebileceğimiz kapak bir yandan içindekileri haber verir; ama en önemlisi görsel kimliği tanımlar” (Karamustafa, 2001: 17-18). Görsel kimliği tanımlayan diğer önemli unsurlar ise derginin boyutu, kağıt kalitesi ve grafik tasarımıdır. Derginin görsel kimliği diğer bir deyişle onun dış göstergesidir. Dış göstergesi ne kadar etkili olursa okuyucu tarafından tercih edilebilirliği o derece artar.

Bu bağlamda Holivut Dergisi'nin Türk grafik tasarım içindeki yerini incelerken öncelikle kapak tasarımlarını ele almamız gerekir. Kapak bir derginin ambalajı gibidir; ve okuyucuya ulaşmada en etkili rolü oynar. Dergiyi okuyucuya tanıtan kapaktır. Kapaklarda ilk dikkat çeken özellik kapağın boyutudur. Boyut tercihleri kullanılan kağıdın kalitesine, gramajına, baskı tekniklerine ve dağıtım masraflarına göre seçilir.

Kapakta karşımıza çıkan bir diğer öğe; kapakta kullanılan görsellerdir. Kapağın renkli olarak basılması okuyucunun dikkatini çekmesi açısından önemlidir. Bunun yanı sıra dergiye daha kaliteli bir imaj sağlamaktadır. Böylece dergi daha fazla okuyucu kitlesine hitap eder; aynı zamanda da tirajını arttırır. Bu durum günümüz dergileriyle de aynı anlayışa sahiptir.

Dönemin renkli baskı kapakları Kenan Matbaası tarafından basılmaktadır. Maliyeti yüksek bu baskı tekniğini seçen Holivut dergisi aynı zamanda

dönemin en ünlü klişecisi Kenan Bey ile çalışmaktadır. Bu durum Holivut dergisinin yüksek kalitede bir dergi olduğu sonucuna bizi götürür. Yine bu değerlendirmeden çıkarılabilecek bir diğer sonuç ise Holivut dergisinin hedef kitlesinin genel anlamda yüksek gelirli okuyucular olduğudur.

Tarihsel süreç içerisinde logonun kimi zaman kapakta kullanılan figürün üstünde, kimi zaman da altında kullanılması görülür. Holivut dergisinin silme fotoğraf kullanılan bazı kapaklarında, fotoğrafta yer alan figür ve logo üst üste getirilmiştir. Bu, günümüz dergi kapaklarında da karşımıza çıkan bir özelliktir. Bu tip kapaklarda logo arka plansız kullanılmıştır. Renkli baskı tekniği kullanılarak basılan bu kapaklar okuyucunun dikkatini çekmektedir; ancak, logonun arka plansız kullanımı logonun etkisini ve görünürlüğünü kaybetmesine neden olabilecektir (Çam, 2000: 43). Dergi kapaklarında kullanılan tüm logolar, kapak fotoğrafına olabildiğince yer ayırarak ve kapanmasını önleyecek şekilde yerleştirilmiştir. Aynı zamanda sayfanın bir elemanı olarak da işlev görür.

Holivut dergi kapaklarında kullanılan logoların hepsi elle tasarlanmış fontlarla oluşturulmuştur. Her bir font bir dergiye ait özel karakterlerle yaratılmıştır. Bu da derginin görsel kimliğinin bireyselleşmesine ve tekleşmesine katkı sağlayarak bu dönemin üslup özelliği olarak karşımıza çıkar. Genel olarak bakıldığında Holivut dergi kapaklarındaki logo kullanımları, logoyu oluşturan font seçimleri ve kapak üzerine yerleşimiyle günümüzde kullanılan grafik tasarım ilkeleriyle benzeşmektedir.

Font kadar önemli bir diğer unsur da dergi isminin kapak tasarımı içindeki yerinin ve özgün tasarımının belirlenmesidir. Derginin kapaklarındaki dergi ismi genellikle sayfaların üst kısımlarına ve dergi kapaklarında kullanılacak olan görsellere daha fazla yer verecek şekilde yerleştirilmişlerdir. Ayrıca kapaklarda kullanılan kompozisyona göre logo için özel bir yer ayrıldığı saptanır. Grafik tasarım sanatında dengeleme olarak isimlendirilen bu ilke, Holivut dergisinde uygulanmıştır.

Derginin içeriğinin, kapakta kullanılan görselin ile uyumlu olması esastır. Bu bağlamda biçim ve içerik ilişkisi bir bütün olarak düşünülmelidir. Holivut dergisinde bu ilişki kurulmuş, kapakta biçimsel bütünleşme sağlanmıştır.

Dergi kapağındaki tasarım, fotoğraftaki figürden, kullanılan tipografiye ve kapak üzerinde belirtilen her unsura kadar belirlenen bir tasarım disiplini içerisinde çözümlenmesine dayanır. Bu bağlamda Holivut dergi kapaklarının belirli bir üslup içerisinde tasarlandıkları görülmektedir.

İçerik ve tasarımın yakalamış olduğu biçimsel uyum, Holivut dergisinde bir

kimlik yaratmıştır. Derginin görsel tasarımları okuyucuya ulaşmak için etkili ve doğru yolları kendi disiplini içerisinde yakalamış ve çözüme ulaştırmıştır. Bu dönemde görsel kimliğin ve üslubun önemsendiği grafik tasarımlar görölmektedir. Bu bağlamda, Holivut dergisinin grafik tasarım üslubu ve içerik açısından uyumlu olduğu sonucuna varılabilir.

Günümüz dergi tasarımlarıyla tamamen bağdaşan ve yayımlandığı dönemde halka yönelik bir alan olan sinemayı kendine konu edinen Holivut dergisi, tasarım ilkelerine öncülük etmesiyle Türk grafik tasarım sanatında oldukça önemlidir. Türk Sineması gelişme sürecinin ilk aşamasını belirleyen 1931-1936 yılları arasında yayınlanan Holivut dergisi, grafik düzeni, tipolojisi ve baskı tekniğiyle özgün bir dergicilik anlayışının ürünüdür.

Kaynakça

- Çam, A.T. (2000). *Türk Grafik Tasarımcıları LOGO*. İstanbul: Alternatif Yayıncılık.
- Erdem, S. (2017). *1928-1938 Yılları Arası Sinema Dergileri'nde Türk Grafik Sanatı'nın Gelişimi*, Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Evren, B. (1984). *Türkiye'de Dergiler Ansiklopediler (1849-1984)*. İstanbul: Gelişim Yayınları.
- Evren, B. (1993). *Başlangıcından Günümüze Türkçe Sinema Dergileri*. İstanbul: Korsan Yayıncılık.
- Karamustafa, S. (2001). *101 Dergi Düünden Bugüne Türkiye'nin Dergileri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Görsel Kaynakları

Görsel 1-23. Yazarın Arşivi

Kültür Varlıklarının Korunmasının ve Algılanabilirliklerinin Sağlanması ve Yönetimsel ve Hukuki Boyutu: Malatya Karakaş Konağı

Doç. Dr. Yüksel Gögebakan

Makale Geliş Tarihi: 20.12.2017

Yayına Kabul Tarihi: 04.05.2018

Özet

Neolitikten Tunç Çağına, Asurlulardan Hititlere, Urartulardan Bizanslılara kadar birçok farklı toplulukların/devletlerin yaşadığı ve kültürel izlerinin taşındığı Malatya ve çevresinde Anadolu Selçuklularla başlayan Türk hâkimiyeti Osmanlılarla devam etmiş ve Cumhuriyetle birlikte de günümüze kadar gelmiştir. Kentte tarihsel geçmişin izlerini taşıyan kültür varlığı konumunda olan eserlerin büyük bir çoğunluğu Geç Osmanlı ve Erken Cumhuriyet dönemine aittir. Osmanlı dönemine ait olan eserlerden birisi de 1875-1880 tarihleri arasında inşa edilen, dönemin kültürel izlerini taşıyan ve mimari yapılanması hakkında önemli bilgiler veren sivil mimarlık örneği olarak tescillenen Karakaş Konağı'dır. Tescilli kültür varlığı konumunda bulunan bu yapının korunması ve algılanmasının sağlanması ile ilgili olarak yapılan yönetimsel ve hukuki çalışmaların ortaya konulması, bu araştırmanın ana sorununu ve amacını oluşturmaktadır. Karakaş Konağı'nın fiziki yapısının korunması ve sağlıklı bir şekilde algılanabilmesi için yapılan yönetimsel ve hukuki yaklaşımlar, hem bölge hem de ülke olarak bu tür yapılara bakış bakımından aydınlatıcı bilgiler vermekte olup, örnek niteliği taşımaktadır.

Anahtar Kelimeler: Koruma, Kültür Varlığı, Malatya Karakaş Konağı

CONSERVATION OF CULTURAL PROPERTIES AND THE ADMINISTRATIVE AND LEGAL DIMENSIONS OF ENSURING THEIR PERCEPTIBILITY: THE CASE OF MALATYA KARAKAŞ MANSION

Abstract

One of the nations that have established domination in Malatya and its surrounding where many different communities/states from the Neolithic to the Bronze Age, from the Assyrians to the Hittites, from the Urartians to the Byzantines lived the Turkish period that started with the Anatolian Seljuks in the region continued with the Ottomans and has come until today with the Republic. The great majority of the historical buildings in the city having the feature of cultural property bearing the traces of the historical past belong to the Late Ottoman and Early Turkish Republican periods. One of the buildings belonging to the Ottoman period is Karakaş Mansion, which was constructed between 1875 and 1880, bears the cultural traces of the period, and has been registered as an example of civil architecture, giving important information about its architectural structure. To reveal the administrative and legal studies on the conservation of this structure with the feature of a registered cultural property and ensuring its perception constitutes the main question and purpose of this study. Administrative and legal approaches to conservation the physical structure of Karakaş Mansion and to perceive it in a healthy way provide enlightening information with respect to our point of view on these kinds of buildings both in the region and in the country and have an exemplary feature.

Keywords: Conservation, Cultural Property, Malatya Karakaş Mansion

Giriş

Pluwat doğal kaynaklar açısından fakir bir ada, bu yüzden ada sakinleri ihtiyaçlarını ancak öbür adalara yaptıkları seferler ile karşılayabiliyorlar. Adalılar Fransız hegemonyası altına girdikten sonra, Fransız hükümeti yerlilerin bütün ihtiyaçlarını kendi gemileri ile karşılamaya başlar; fakat Pluwatlılar yine eskiden olduğu gibi, ağaçtan oydukları kanolara binip bildiklerini okurlar. Yolcular arasında yalnız yetişkin erkekler değil, kadınlar, çocuklar ve yaşlılar da vardır. Bu yolculuklar ufak gezintiler değil, günlerce, bazen haftalarca süren, yüzlerce kilometreyi kapsayan seferlerdir. Böyle bir sefere katılan ünlü antropolog Thomas Gladwin, *East is a Big Bird* (Doğu Büyük Bir Kuştur) adlı kitabında, eğer bu seferler yapılmazsa Pluwatlıların ne geçmişi ne de geleceği olur, der (Sargun A. Tont, *Sulak Bir Gezegenden Öyküler*).

Kültür varlıkları, toplumların geçmişleri ve dolayısıyla da yaşanmışlıkları hakkında bilgi veren birer tarihi vesika olarak, gelecek kuşakların geçmişe ait değerler hakkında bilgi sahibi olmalarının yanında, onların, geleceği şekillendirmelerine de vesile olacak öneme sahiptirler. Bu eşsiz ve yeri doldurulamaz eserlerin korunması ve devamlılıklarının sağlanması bir toplumun varlık nedeni olduğu içindir ki, korunmaları ve devamlılıklarının sağlanması bir zorunluluk arz etmektedir. Hal böyle iken özellikle ülkemizde tarihsel ve kültürel değere sahip birçok kültür varlığı konumundaki eserlerin sağlıklı bir şekilde korunmadığı ya da korunamadığı üzücü bir gerçek olarak ortada durmaktadır. Korumada yaşanan bu durumun bir neticesi olarak, hem sosyal hem de hukuki bakımdan ciddi manada olumsuzlukların yaşandığını görülmektedir. Ülkemizin birçok bölgesinde olduğu gibi zengin tarihsel ve kültürel geçmişe sahip bir şehir olarak Malatya'nın ve çevresinin de, benzer olumsuzluklara maruz kaldığını germek mümkündür. Malatya civarındaki en eski höyüklerden birisi olan Caferhöyük'teki yerleşimin M.Ö. 7000'li yıllara kadar uzandığı düşünüldüğünde, bölgedeki tarihsel geçmişin ne kadar derin bir yapıya sahip olduğunu kendiliğinden ortaya çıkmaktadır. Bu veriler de bölgenin tarihsel ve kültürel anlamda çok zengin bir yapıya sahip olduğunu göstermektedir.

Malatya şehir merkezinde bulunan ve Osmanlı'nın son dönemine ait bir yapı olan Karakaş Konağı da, bu zengin miras hakkında ipuçları veren bir yapı olma özelliğine sahiptir. Tescilli kültür varlığı olarak envantere kayıtlı olan bu yapının yönetsel ve hukuki bakımdan yaşamış oldukları, ülkemizde kültür varlıklarının hak ettikleri değeri çok da göremediğini ortaya koymaktadır (Görsel 1). Yapının çevresinde sağlıklı kamulaştırmanın yapılmaması ve etrafına yapıyı ezecek nitelikte iş merkezlerinin/binaların inşa edilmesi, var olan olumsuz durum hakkında fikir vermektedir. Yapılan bu çalışmada, yapının etrafına inşa edilen iş merkezlerinin, kültür varlığı niteliği taşıyan



Görsel 1. Karakaş Konağı Güney Batı Cephesi (Solda)



Görsel 2. Karakaş Konağı Cephe Giriş/Kuzey Cephe Görünümü (Sağda)

bu tarihi yapının nasıl kaybolmasına, görünebilirliği ve algılanabilirliğinin ortada kalkmasına neden olduklarını göstermektedir. Yapının bulunduğu 1324 ada içerisinde yer alan 2, 3, 4, 5, ve 6 No.lu parsellerde yapılaşmaya gidilmiş ve bu yapılaşma neticesinde tescilli konağın etrafı adeta duvarlarla çevrilmiş gibi bir görünüme bürünmüştür. Aynı ada içerisinde bulunan ve yapının batı cephesini boydan boya kapatan 1 No.lu parselde daha önce yapılaşmaya gidilmemiş ve buradaki yapılaşma ile ilgili olarak bir çalışma yapılmış ve bu çalışma neticesinde ise, Adana ve Sivas Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulları mevcut parselde imar izni vermiş, bu imar izni de Malatya Belediyesi tarafından kabul görmüştür. Ancak Malatya İl Özel İdaresi, 1324 ada 1 No.lu parsel için verilen imar izninin iptali için Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Yüksek Kurulu'na itirazda bulunmuş ve Yüksek Kurul da bu itirazı haklı görerek adı geçen parseldeki imar iznini durdurmuş ve bunun neticesinde de olay yargıya intikal etmiştir. Yapılan hukuki mücadele çerçevesinde konuyla ilgili olarak bilirkişiye başvurulmuş olup, yazar da bu dava için belirlenen üç bilirkişiden birisi olmuştur. Bu çalışma; Karakaş Konağı'nın batı cephesinde bulunan 1324 ada 1 No.lu parselde ilgili olarak hazırlanmış olan bilirkişi raporundan yola çıkılarak hazırlanmıştır. Yapı ile ilgili olarak yönetsel ve hukuki alanda yaşananlar, ülkemiz açısından da bir örnek niteliği taşımaktadır.

Malatya Karakaş Konağı ve Yönetsel Bakımdan Koruma Sorunu

Malatya Niyazi Mısri Caddesi'nde bulunan ve Karakaşlı Hacı Mustafa Efendi tarafından 1875-1880 tarihleri arasında iki katlı kerpiç malzemeden inşa edilmiş olan Karakaş Konağı'nın esas girişi bahçeden verilen girişle sağlanmıştır (Görsel 2). Dikdörtgen planlı olan yapının boyutları 12,60x23,70 m'dir. Osmanlı dönemine ait bir sivil mimarlık örneği niteliği taşıyan yapı, bahçe tarafından yerden yaklaşık olarak 40 cm yükseklikte bir eyvana sahiptir. Bu durum aslında yapıya bir ferahlık sağlamaktadır.

Bu eyvanda aynı zamanda, girişin sağ tarafında, bir davlumbazlı ocak yeri de bulunmaktadır. Aynı eyvandan ahşap bir kapı ile 2 salon ve 6 odanın bulunduğu zemin kata geçilmektedir (Görsel 3).



Görsel 3. Karakaş Konağı Zemin Kat (Solda)



Görsel 4. Karakaş Konağı Güney Cephe Görünümü (Sağda)

Yapının birinci katına iki ayrı çıkış bulunmaktadır. Bunlardan birisi bahçe tarafından yapının doğusunda bulunmakta ve dışarıdan ahşap bir merdivenle sağlanmaktadır. Diğer çıkış ise ana giriş kapısının sağında yer alan ve yapının içinde bulunan ahşap merdivenli bölümdür. Bahçe tarafından yukarı kata çıkışı sağlayan merdivenin bulunduğu kısımda geniş bir eyvan mevcut olup balkon görünümündedir (Görsel 4). Buradan da yine ahşap bir kapı ile 2 salon ve 6 odadan oluşan birinci kata girilir (Görsel 5). Buradaki odalardan birisi ahşap çıkma ile caddeyi görür nitelikte olup genişletilmiştir. Yapıdaki genel görünüm tümüyle bahçe yönüne hakim bir durum arz etmektedir. Batı cephesi yüzeyinde bulunan çıkma kale görünümlü yapının cephe yüzeyinde bir hareketlilik sağlamaktadır (Görsel 1). Birinci kata çıkışı sağlayan diğer ahşap merdiven ise binanın içerisinde girişin sağ tarafında yer almaktadır (Görsel 6). Yapı orijinal görünümünü zamanla yapılan onarımlarla ciddi anlamda yitirmiştir (Görsel 7). 2000-2001 (Görsel 8) ve 2008 yıllarında (Görsel 1) restore edilen ve bir restorasyon çalışması da günümüzde (2017) devam eden konak, devrinin bağ evleri özelliğini tamamen üzerinde taşımakta ve geleneksel Malatya evleriyle ilgili olarak her yönüyle bilgi verir niteliktedir (Malatya Kültür Envanteri, 2014: 99). Konak, klasik anlamda bir Türk evi niteliği taşımasından dolayıdır ki, geleneksel Malatya konut mimarisi hakkında vermiş olduğu bilgi bakımından da önem taşımaktadır.



Görsel 5. Karakaş Konağı 1. Kat (Solda)

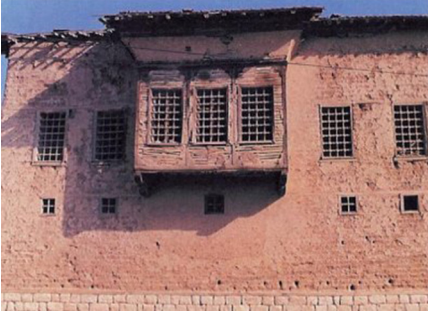
Görsel 6. 1. Kata Çıkışın Sağlandığı Merdivenli Görünümü (Sağda)

Tarihsel nitelik taşıyan bu konak, farklı dönemlerde yapılan restorasyonlarla ayakta tutulmaya çalışılmış; ancak çok yüksek bütçeli harcamaları yapılmasına rağmen tam anlamıyla kimliğini koruyamamış, ilk halinden/orijinalinden çok farklı bir görünüm kazanmıştır. Nitekim yapılan restorasyonlarda yapının genel görünümünde yaşanan büyük değişimler süreç hakkında bilgi verir niteliktedir.

Yapının ilk dönemlerine ait görseller, kültür varlığı konumundaki bu yapının onarımlarla nasıl bir değişime uğradığını göstermektedir. Nitekim 2000-2001 yıllarında yapılan onarımın yapının önceki görüntüsüyle hiçbir örtüşen yönünün olmaması gibi, 2008 yılında yapılan onarımın da daha önce yapılanla hiçbir benzerliği bulunmaktadır. Bu durum da yapının onarımında ne vahim hatalar yapıldığını ortaya koymaktadır.

Kültürel değere sahip bir yapının restore edilip edilmemesi de zaten koruma bilincinin şekillendiği 18. yy'dan itibaren devamlı tartışma konusu olmuştur. Nitekim İngiliz ressam ve sanat eleştirmeni John Ruskin (1819-1900) *The Seven Lamps of Architecture* (1849) adlı yapıtında, üslup birliğine ulaşmak için eklerin kaldırılması ve yerlerine, tam bilinmeyen, ama sözde ilk üsluba uygun tasarımların yapılması girişimlerini reddetmiş; hiçbir müdahalede bulunmamanın daha doğru olduğuna inanmış ve yapılan her müdahaleyi de yama olarak değerlendirmiştir (Ahunbay, 2014: 14). Yapıların onarılarak değiştirilmesine karşı çıkararak, sanat eserinin bugüne gelen biçimiyle korunması gerektiği ve eserle ilgili hiçbir şey yapılmamasının daha doğru olduğunu belirtmiş olup bu görüş yakın zamanda oldukça fazla taraf bulmuş ve modern zamanların en çok tercih edilen koruma anlayışı haline almıştır. Ruskin bu yaklaşımla ilgili olarak şunları söylemektedir:

Anıtlarınıza iyi bakınız; o zaman restorasyona gerek kalmayacaktır... Restorasyon bir yapının başına gelen en büyük felakettir. Öyle bir felakettir ki hiçbir şey kurtulamaz ve yok olanın kötü bir benzeri getirilir. Bu önemli konuda kimseyi aldatmayalım; nasıl ölüleri diriltmek olanaklı değilse, mimarlıkta da bir zaman muhteşem ve güzel olanı restore etmek olası değildir (Erder 1975'den aktaran Ahunbay, 2014: 14).



Görsel 7. Konağın Restorasyondan Önceki Görünümü (Solda)

Görsel 8. Konağın 2000-2001 Yıllarındaki Restorasyondan Sonraki Görünümü (Sağda)

Ruskin'e göre anıt zamanının yetebildiği sürece ayakta tutulmalı, sahte bir kopya onun yerine verilmemelidir. Burada aslında sanat eserine dokunulmaması/müdahalede bulunulmaması gerektiği görüşü ortaya konulurken, eser için hiçbir şey yapılmaması gerektiğini ifade etmiştir. Bu da yaklaşımın "Anti restorasyon" akımı olarak adlandırılmasına neden olmuştur. William Morris bu akımın çok daha geniş kitlelere ulaşmasına neden olmuştur. Morris yapılan restorasyonları şöyle eleştirmektedir:

Son elli yıldır (1827'den beri) adeta başka bir duyu gibi, tarihi sanat eserlerine yeni bir ilgi uyanmış; bu çalışma alanı dini, tarihi ve sanatsal merak konularından biri olmuştur. Bu zamanımızın tartışılmaz kazançlarından biridir. Ancak düşünüyoruz ki, eğer şu anda yapılmakta olan işlemler böyle sürerse, gelecek kuşaklar bu eserleri araştırmaya değer bulamayacaklar, ilgisiz kalacaklardır. Kanımızca son elli yılın restorasyonları daha önceki yüzyılların ihtilal, şiddet ve aşağılamalarının neden olduğu tahripten daha fazlasını yapmıştır (Harvey 1972'den aktaran Ahunbay, 2014: 15).

Karakaş Konağı da yaşamış olduğu restorasyon çalışmalarıyla orijinalliğini kaybetmiş, karakteristik özelliğini yitirmiştir. Yapının uzun bir dönemi barındıran üzerindeki yaşanmışlıklar tamamen ortadan kaldırılmış, onun yerine adeta maket görünümü, kusursuz olarak yapılmış bir görüntü ortaya konulmuştur. Karakaş Konağı'nın ayakta kalmasına katkı

sağlaması bakımından belli bir amaç doğrultusunda kullanılmasının yararlı olacağı düşünülmüş; ancak yapı hiçbir zaman böyle bir kullanıma sahip olmamıştır. İşte bu durum da devamlı konağın tahrip olmasına ve karakterindeki nadide yapının yok olmasına neden olmuştur. Aslında konak herhangi bir işlevsellik kapsamında kullanıma açılrsa idi belki de durum çok daha farklı olacaktı. Nitekim geçmiş, var olanı dondurmak, saklamak, çağın insanı için yaşanmaz duruma getirmek koruma değildir.

Çağı yakalayamayanların, günlerinden korkup kaçanların, sonunda düştükleri geçmiş özlemi, yaşamı durdurmaya kalkışmaya dek vardırımlarına neden olmaktadır (Bektaş, 2001: 23)... Boş kalan ev, insansız kalan ev yaşayamaz. Yaşamı koruyamayan hiçbir girişim, insanlık adına olumlu bir girişim olamaz. Bir kaplumbağa kabuğu, içinde canlı yoksa üzünç ver. Kuşaklar boyu kapalı tutulan bir yapı, onların kültürlerine girer mi? Kültürü yaşayabilmenin, onu yaşatabilmenin, çağdaşını yaratabilmenin yolları açık tutulmalıdır. Asıl korunacak olan bu yaratmadır. Bu da geçmişle bugünün, bugünle geleceğin ilişkilerinin sağlıklı, canlı, alış-veriş içinde; katkılara, yeni üretilere açık tutulmasıyla olanaklıdır (Bektaş, 2001: 24).

Ancak bir yapının belli bir amaç doğrultusunda kullanılması ile yapının bu amaç doğrultusunda orijinalliğini kaybettirilmesi (eklemelerde, çıkarımlarda bulunulması), etrafına yapının görünülebilirliğini olumsuz yönde etkileyen yapıların inşa edilmesi farklı şeylerdir. Genelde yapılan en büyük hata, böyle bir kültür varlığının kullanıldığı amaç doğrultusunda deforme edilmesi, nadide yapısının ortadan kaldırılması ya da yapının etrafına çeşitli ilavelerde bulunulmasıdır.

Konağın Restorasyonunda Yaşanan Bürokratik Süreç

Karakaş Konağı ile ilgili olarak Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından 2001 yılında restorasyon çalışmaları için 3 ayrı ihale sonucunda yaklaşık olarak 530 bin TL bir harcama yapılmış ve yapının Etnografya Müzesi ve Malatya Evi olarak kullanılmasına karar verilmiştir. 2003 yılında restorasyon neticesinde teslimi yapılan konağın (bu restorasyonda konağın çatısı yapılmamıştır), 2004 yılında Etnografya Müzesi olarak kullanılmasına yönelik çalışmalar devam ederken, çatısı olmamasından dolayı, daha doğrusu orijinalinde olan çatısının yapılamamasından dolayı, kerpiç binaya sular sızmış ve yapının kerpiç duvarları dökülmeye başlamıştır. Yapı tekrar çatısı ve iç dizaynı doğrultusunda onarılmıştır. Yani yapı aslında restorasyondan sonra daha hizmete girmeden dökülmeye başlamıştır.

Ana sorunlardan birisi de yapının görünümünü yani algılanabilirliğini sağlayan çevresiyle ilgili yaşananlardır. Yapının etrafındaki 2 bin 544 metrekare alanın kamulaştırmasının yapılması gerekmiştir. 2005 yılında

dönemin İl Kültür Müdürü yapı için 200 bin TL ödeneğe ihtiyaç olduğunu ve aynı zamanda konağın güvenlik görevlisi ihtiyacı olduğunu da belirtmiştir. Fakat kamulaştırma ile ilgili herhangi bir işlem yapılmadığı için, ortaya çıkan bu boşluğun da bir neticesi olarak, yapının çevresindeki boş alanlara iş merkezleri yapılmıştır. 2006 yılında İstanbul merkezli Malatya Eğitim Vakfı, konağı “Geçmişten Geleceğe Malatya Kültür Evi” olarak işletmek için talep etmiştir. Bu taleple ilgili olarak Kültür ve Turizm bakanlığı nezdinde girişimler devam ederken, konağın Milli Emlak Müdürlüğü tarafından Malatya İl Özel İdare Müdürlüğü’ne devri gündeme gelmiştir. Bir süre sonra konak, İl Özel İdaresi’ne devredilmiş ve yağmur suyunun konağın içine dolmasından dolayı Sivas Kültür ve Tabiat Varlıkları Koruma Kurulu’nun kararıyla Mayıs 2007’de çatısı yapılmıştır. 2007 yılında Malatya Valiliği, konağın Malatya geleneksel mahalli yemeklerinin sergileneceği, kültür ve sanat merkezi olarak turizm amaçlı kullanılacağını belirtmiştir. Bu yönde çalışmalar henüz sonuçlanmadan 2007 yılında İl Özel İdare’ye devri yapılan konak, bu defa da 2009 yılında Vakıf Müzesi olma talebiyle Kültür ve Turizm Bakanlığı’na devredilmiştir. Vakıf Müzesi olma talebini dikkate alan Bakanlık, konağı süresiz olarak Vakıflar Bölge Müdürlüğü’ne devretmiştir. Yapılacak 76 bin TL ödenekle müzeye dönüşmesi düşünülen yapının bu defa da Valilik tarafından Türkiye Seyahat Acentaları Birliği’ne (TÜRSAB) verileceği ve bununla da kurumun, Malatya’nın tarihi ve kültürel yerlerini tur kapsamına alacağı belirtilmiştir. Bu da tam netleşmeden bu defa konağın, 12 Ağustos 2011 tarihinde, Türkiye Barolar Birliğince restore edilerek Malatya Barosu binası olarak kullanılmasına karar verildiğini açıklamıştır. 23 Kasım 2011 tarihinde imzalanan protokolle konak 33 yıllığına Barolar Birliğine devredilmiştir. Baronun konağın onarımı için 192 bin TL gönderdiği ve binanın lokal ve hukuk merkezi olarak kullanılacağı belirtilmiştir. Ancak konak hizmete açılmadan Eylül 2013 yılında yeniden Barolar Birliğinden alınarak İl Özel İdaresi’ne 33 yıllığına kiralanması kabul edilmiş ve Barolar Birliğinin ödemiş olduğu 192 bin TL’nin Barolar Birliğine ödenmesi kararlaştırılmıştır.¹

Tüm bu yaşananlardan sonra ve milyonlarca lira para harcadıktan sonra konak, Kasım 2014’de Malatya Büyükşehir Belediyesi’ne devredilmiştir. Güvenliği sağlanamayan konakta uyuşturucu kullanımına kadar varan illegal amaçlı kullanımlar başladı. İşte bu durumun bir neticesi olarak da Nisan 2015’de bilinmeyen bir nedenle konakta yangın çıktı ve bu yangın sonucunda yapı büyük hasar görmüştür. Yaklaşık olarak 14 yıllık bir restorasyon dönemi yaşayan konakta meydana gelen hasar, tüm

¹ <http://tayproject.org/haberarsiv20142.html>

harcamaları boşa çıkarmış ve anlamsızlaştırmıştır. Yapıdaki güvenlik kameralarının çalışmamasından dolayı yangının neden kaynaklandığı tespit edilememiş; ancak mekânda kontrolün sağlanamamasından dolayı uyuşturucu bağımlıları tarafından bu yangının çıkarıldığı tahmin edilmektedir.² Konağın Malatya Büyükşehir Belediyesi'ne devrinden sonra da İmar ve Şehircilik Dairesi Başkanlığı Tarihi Mekânlar ve Kent Estetiği Şube Müdürlüğü tarafından Rölöve-Restitüsyon-Restorasyon projeleri hazırlandı bu projeler, Sivas Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu tarafından da onaylanmıştır. Yaklaşık bir yılda bitirilmesi düşünülen restorasyon Haziran 2016'da başlamıştır. Yapılan restorasyonla yangında zarar gören ahşap elemanların tamamen yenileneceği, duvarlarında beton kullanılan alanların -bu yapının orijinalliğini tamamen ortadan kaldıran bir durum oluşturmaktadır- aslına uygun Horasan harcıyla yenileneceği belirtilmiştir. Diğer taraftan yapının yaşamış olduğu iklimsel ve fiziki tahribattan dolayı, gerekli görülen yerlerinde aslına uygun olarak statik güçlendirmesinin de yapılacağı belirtilmiştir.³

Malatya Karakaş Konağı ve Hukuki Bakımdan Koruma Sorunu

Malatya İli Merkez İlçesi Niyazi Mahallesi'nde bulunan ve I. Grup Korunma derecesine sahip olan Karakaş Konağı, Adana Kültür ve Tabiat Varlıkları Koruma Kurulu'nun 01.06.1989 tarihli ve 356 sayılı kararı ile korunması gerekli kültür varlığı olarak tescil edilmiştir. 210 pafta 1324 ada 7 parselde yer alan Konağın koruma alanı, Adana Kültür ve Tabiat Varlıkları Koruma Kurulu'nun 11.12.2001 tarih ve 4471 sayılı kararı ile Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Yüksek Kurulu'nun 05.11.1999 tarih ve 664 sayılı İlke Kararı uyarınca belirlenmiştir. Adana Koruma Kurulu 14.07.2003 tarih ve 5212 sayılı kararında konağın etrafındaki yapılaşmayla ilgili şöyle bir tanımlama yapmıştır: Karakaş Konağı koruma alanında özel mülkiyete ait 210 pafta, 1324 adada yer alan 1-2-3-4-5 No.lu parsellerde h=12,50 metre, 6 No.lu parselde h=6,50 metre ve 1-2 No.lu parsellerde en az arka bahçe mesafesi 5 metre, 3-4-5 ve 6 No.lu parsellerde en az 3 metre olmak üzere kültür varlığı parsel sınırına yapı yaklaşma mesafesi olarak bırakılmasına karar vermiştir (Görsel 9-10). Burada kültür varlığı ile yapı arasındaki yapı yaklaşma mesafenin en az 3 metre olarak değerlendirilmesi mevcut kültür varlığının algılanabilirliğini olumsuz yönde etkileyen bir faktör olmuştur. Özellikle etrafta yer alan yapıların gabarisi, konakla mukayese edildiğinde, bu yapı yaklaşma mesafesinin kısalığını iyice gün yüzüne çıkarmaktadır. 1999 yılında 1324 ada 1 No.lu parselin sit alanı dışında kaldığı gerekçesiyle imar planında yapı nizamı bloku 5 kat olarak belirlenmişken, Adana Koruma Ku-

² http://www.malatyasonsoz.com.tr/haber-34590-_Karakas_Konagi_yandi.html

³ <http://www.malatya.bel.tr/icerik/18/2969/karakas-konagi-aslina-uygun-restore-ediliyor.aspx>

rule'nun bu kararına istinaden önceki planlardaki 5 katlı inşaat yoğunluğu 4 kata indirilmiştir. Konak etrafında 1 No.lu parsel hariç diğer parsellerde kurul kararı doğrultusunda yapılaşmaya gidilmiş ve kültür varlığı konumunda bulunan konağın gabarisinin çok üstünde bir görünüm ortaya çıkmıştır. Tescilli kültür varlığı olan konak, etrafındaki yapıların arasına sıkışıp kalmıştır (Görsel 11).



Görsel 9. Batı Cepheden Görünüm (Solda)

Görsel 10. Güney Doğu Cepheden Görünüm (Ortada)

Görsel 11. Güney Cepheden Görünüm (Sağda)

Sivas Kültür ve Tabiat Varlıkları Koruma Bölge Kurulu kurulduktan sonra Malatya Bölgesi Adana Bölge Kurulu'ndan ayrılarak bu kurulun çalışma kapsamı alanına girmiştir. Sivas Bölge Kurulu'nun 31.01.2007 tarih ve 345 sayılı kararı ile Niyazi Mahallesi'nde sit alanı dışında, taşınmaz kültür varlığı olarak tescilli Karakaş Konağı'na cephe veren 1324 ada 1 ve 2 parsellerde önerilen blok nizam 5 kat, 0,40/2,00 yapı yoğunluğuna haiz yeni yapılanma projesine ilişkin imar plan tadilatının uygun olduğuna karar verilmiş ve karar ekindeki plan bu haliyle Sivas Kültür ve Tabiat Varlıkları Koruma Bölge Kurulunca onaylanmıştır. Kurulun 31.01.2007 tarih ve 345 sayılı kararı ve Malatya Belediye Meclisi'nin 02.05.2007 tarih ve 83 sayılı kararına istinaden 1 No.lu parselin 330.39 m²'lik kısmı bedelsiz olarak 20.04.2009 tarihinde yol terkinin yapılmıştır.

Sivas Kültür ve Tabiat Varlıkları Koruma Bölge Kurulu 13.10.2011 tarih ve 31 sayılı kararla; Kurulun 31.01.2007 tarih ve 345 sayılı kararıyla onayla-

nan imar plan değişikliğinin daha sonra onaylanan Malatya Kent Bütünü Revizyon İmar Planı Çalışmaları kapsamındaki Merkez 3. Etap Revizyon İmar Planı'nda 31.01.2007 tarih ve 345 Kurul kararının aynen işlenecek uygun olduğuna karar vermiştir. Malatya İl Özel İdaresi tarafından 26.01.2012 tarih ve 867 sayılı yazı ile 2863 sayılı Yasa'nın 61. Maddesi gereğince, 1 No.lu parselde yapılaşmaya gidilmesi durumunda konağın kütle ve gabarisi ile uyumsuz bir görüntü oluşturacağı gerekçesiyle Yüksek Kurul'a itirazda bulunulmuş ve Kültür Varlıklarını Koruma Yüksek Kurulu da 07.02.2012 gün ve 21 sayılı kararı ile; Sivas Kültür ve Tabiat Varlıkları Koruma Bölge Kurulu'nun 13.10.2011 tarih ve 31 sayılı kararına karşı bu itirazı kabul ederek, Niyazi Mahallesi 1324 ada 1 No.lu parselde herhangi bir yapılaşmaya gidilmemesine karar vermiştir. Sivas Kültür ve Tabiat Varlıkları Koruma Bölge Kurulu'nun 13.10.2011 tarih ve 31 sayılı kararının Yüksek Kurul tarafından iptal edilmesinin gerekçesi olarak da tescilli Karakaş Konağı'nın kütle ve gabarisi ile uyumsuz bir görünümün ortaya çıkacağı yapının özgün değerini kaybedeceği gösterilmiştir. Ancak burada şöyle bir durum söz konusudur ki, Sivas Bölge Kurulu tarafından verilen imar Malatya Belediye Meclisi'nin 02.05.2007 tarih ve 83 sayılı kararıyla kabul edilmiş, Konağın bulunduğu adanın tamamında (1 No.lu parsel hariç) yapılaşma tamamlanmıştır. Sadece 1 No.lu parselde yapılaşma durdurulmuş olup bu da bir çelişki yaratmaktadır. Diğer parsellerdeki yapılaşma da en az 1 No.lu parselde önerilen yapılaşma kadar konağın kütle ve gabarisi ve algılanabilirliğini/görünebilirliği bakımından sıkıntı yaratmaktadır. Diğer parsellerde olmayan bir durum olarak da 1 parsel ile Konak (7 parsel) arasında 7 metrelik imar yolu ayrılmış, parselin Konak tarafından 5 ile 13,31 metre yaklaşma mesafesi belirlenmiştir. 1 No.lu parsel ile konağın etrafındaki diğer parseller arasındaki yaklaşma mesafeleri yapıların gabarisi de dikkate alındığında belli bir standart oluşturmamaktadır. Dolayısıyla aynı ya da farklı kurumların benzer durumlarda çok farklı kararlar verdikleri görülmektedir. Bu durum da gerek yönetsel gerekse hukuki açıdan belli bir standardın oluşmasına engel olmaktadır.

Nazım imar planında Karakaş Konağı'nın batısında yer alan 1324 ada 1 parselin ve doğusunda ki 1324 ada 2, 3, 4, 5, 6 sayılı parseller "Konut + Ticaret (K+T)" kullanımına ayrılmış; 1324 ada 1 parsel ile aynı adanın 2, 3, 4, 5 sayılı parsellerinin "Blok nizam 5 katlı Konut + Ticaret (K+T)" kullanımına ayrılmış ve yapılaşma hakları da TAKS:0,40-KAKS:2,00 olarak belirlenmiştir. Koruma Bölge Kurulu kararı ve Malatya Belediye Meclisi kararı ile 2007 yılında onaylanan imar planında 1324 ada 1, 2, 3, 4, 5, 6 No.lu parsellerde inşa edilecek yapılara ilişkin yapı yaklaşma mesafeleri şematik gösterildiği gibi çoğu yerde de ölçüleri gösterilmiştir. 1324 ada 2 parselde 5 metre çekme mesafesi bırakılarak 5 katlı binanın, aynı ada-

nın 3, 4, 5 sayılı parsellerinde 3 metre çekme mesafesi bırakılarak bitişik nizam 4 katlı ve aynı adanın 6 parselinde de bitişik nizam 2 katlı bina inşa edilmiş olup, konağın doğu tarafında yapılaşma tamamlanmıştır. Bu yapılaşma kültür varlığı konumundaki Karakaş Konağı'nın doğu, güneydoğu ve kuzeydoğu ekseninde görünebilirliğini/algılanabilirliğini olumsuz yönde etkilemiştir. İnşa edilen bu yapıların konak ile aralarındaki çekme mesafelerinin çok yetersiz oluşu ve bu yapılara verilen 4 ya da 5 kat bina yüksekliği, yapının kütle ve gabarisi ile uyumsuz bir yapılaşmanın ortaya çıkmasına neden olmuştur. Hatta bu yapılar Karakaş Konağı'nın çok yakın mesafelerden bile görünebilirliğini/algılanabilirliğini ortadan kaldırmıştır. Bu olumsuz durum yapının sadece batı, kuzeybatı ve güney batı ekseninde bir görünürlük kazanmasına imkan hazırlarken yeni inşa edilen yapı ile (1 No.lu parsel) bu cephelerden sağlanan görünürlük de tamamen ortadan kalkmıştır (Görsel 12-13).



Görsel 12. Cepheden Görünümü (Solda)



Görsel 13. Güney Batı Cepheden Görünümü (Sağda)

Malatya Belediyesi İmar ve Şehircilik Müdürlüğü'nün 11.05.2009 tarihli imar planına göre düzenlenen "İmar Çapı"nda 1 No.lu parsel için, blok nizamda ve bina yüksekliğinin 15,50 metre olacağı öngörülmüş olup, bu yükseklik konağın diğer tarafını kapatan yapılarla aynı ölçüdedir. İmar iznine göre; inşa edilecek olan yapının Karakaş Konağı'na cephe veren bölümünün kuzeyinde ve orta bölümünde 5,00 metre ve güneyinde 13,31 metre çekme mesafesi uygulanması ile arka bahçeyi oluşturan 17,00 metrelik yol tarafında 5,00 ve 9,93 metre çekme mesafesi bırakılması, parsel üzerinde inşa edilen yapının, konak üzerindeki imaj baskısını, konağın görünebilirliğini/algılanabilirliği üzerindeki olumsuz etkisini hiçbir şekilde değiştirmemektedir. İmar izni verilmiş olan diğer parsellerin konak üzerindeki olumsuz etkisi ortada iken konağın batı tarafını tamamen kapatacak parsel üzerine de imar izni verilmesi ve belirlenen ölçülerde bir bina inşa edilmesi

yapının yok edilmesi ile aynı anlamı taşımaktadır. Ancak burada şunu da belirtmek gerekir ki 1324 adanın 2, 3, 4, 5, 6 No.lu parsellerde konak ile arasında 5,00 ve 3,00 metre çekme mesafesi bırakılarak binalar inşa edilmiştir. Bu inşa edilen yapılara göre aynı ada 1 No.lu parselin çekme mesafesinin daha fazla olduğunu da belirtmekte fayda vardır. Yani diğer parsellere verilen yapı iznin yanında daha fazla çekme mesafesi bırakılan bir parselde inşa izninin verilmemesi de gelişki yaratmaktadır (Görsel 13).

Ülkemizde 2863 sayılı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu'nun [KTVKK] "Korunma alanı ile ilgili karar alma yetkisi" ara başlıklı 8 inci maddesine göre şu hüküm düzenlenmiştir:

Yedinci maddeye göre tescil edilen korunması gerekli kültür ve tabiat varlıklarının korunma alanlarının tesbiti ve bu alanlar içinde inşaat ve tesisat yapılıp yapılamayacağı konusunda karar alma yetkisi Koruma Kurullarına aittir....Korunma alanlarının tespitinde, korunması gerekli kültür ve tabiat varlıklarının korunması, görünümünün ve çevreleri ile uyumlarının muhafazası için yeteri kadar korunma alanına sahip olmaları dikkate alınır (KTVKK, 1983: madde 8).

"Korunma alanı: Taşınmaz kültür varlıklarının muhafazaları veya tarihi çevre içinde korunmalarında etkinlik taşıyan korunması zorunlu olan alanları,...." (Korunması Gerekli Taşınmaz Kültür Varlıklarının ve Sitlerin Tespit ve Tescili Hakkında Yönetmelik, 2012: madde 3) ifade eder.

Ayrıca Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Yüksek Kurulu'nun [KTVKYK] 5.11.1999 tarih ve 664 No.lu İlke Kararına göre, Sit Alanları Dışındaki Üzerinde Korunması Gerekli Taşınmaz Kültür Varlığı Bulunan Parsellerin, Koruma Alanı üzerinde olduğu belirtilmiştir. Bu kararda "Koruma alanı belirlenmemiş sit alanı dışındaki tescilli parsellerde, bu parselde komşu olan veya aralarından yol geçse dahi bu parselde cephe veren parsellerin koruma alanı olarak kabul edilmesine, bu alanlarda gelecekte yapılacak uygulamalarda aksaklıklara neden olunmaması için Koruma Kurulu'ndan karar alınmadan herhangi bir uygulama yapılamayacağına" hükmü düzenlenmiştir (KTVKYK, 1999).

Yukarıda adı geçen yasal düzenlemeler göstermektedir ki, ülkemizde "Koruma Alanı" tanımlaması yapılırken genel çerçevede hakkında bir sınırlamaya gidilmiş olup, asıl belirleyici ve karar verici makam olarak "Koruma Kurulları" gösterilmiştir. "Korunması gerekli kültür ve tabiat varlıklarının korunması, görünümünün ve çevreleri ile uyumlarının muhafazası için yeteri kadar korunma alanına sahip olmaları dikkate alınır" gibi çok net ve belirleyici olmayan tanımlamalar birçok sorunun yaşanmasına neden olmaktadır (Net tanımlamaların yapılması ise her eserin kendi özel durumu

söz konusu olduğundan dolayı da imkansızlaşmaktadır). Kurullar arasında ortak bir anlayış kabul görmez iken, bölge kurullarının almış olduğu bazı kararlar bir üst kurul olan Kültür Varlıklarını Koruma Yüksek Kurulu tarafından da reddedilebilmektedir. Yalnız ulusal alanda değil uluslararası alanda da “Koruma Alanı”, yani kültür varlığını oluşturan, görünebilirliğini/algılanabilirliğini belirleyen ve imaj görünümüne etki eden çevresel unsurlar çok önemsenmiştir. Ancak yapılan uluslararası antlaşmalarda da bu alanların belirlenmesi ile ilgili net kriterler oluşturulmamış/oluşturulmamış ve insiyatif üye ülkelere bırakılmıştır. Gerek Birleşmiş Milletler Eğitim, Bilim ve Kültür Örgütü [UNESCO] gerekse Uluslararası Anıtlar ve Sitler Konseyi [ICOMOS] tarafından konu ile ilgili birçok antlaşmalar yapılmış olup, ülkemiz de bu anlaşmalara imza atarak alınan kararları kabul etmiştir. Uluslararası geçerliliği ve bağlayıcılığı olan bu anlaşmalarda en çok dikkat çeken hususlardan bir tanesi kültür varlıklarının muhafaza edilmesi kadar, bu eserlerin, çevrelerinin, görünebilirliklerinin/algılanabilirliklerinin de aynı derecede önemsenmesidir. Nasıl taşınmaz bir kültür varlığının yerinden sökülerek başka bir yere götürülmesi ile yok edilmesi aynı değerlendirilmiş ise; bir eserin görünümünün/algılanabilirliğinin engellenmesi ile o eserin yok edilmesi de aynı görülmüştür.

UNESCO tarafından 1954 yılında kabul edilen Lahey Sözleşmesi’nde (Silahlı Çatışma Halinde Kültürel Varlığın Korunması Sözleşmesi) (1954: madde 4), bir kültür varlığının çevresindeki eserlerden olumsuz anlamda etkilenmesi bağlamında şu tespitler ortaya konmuştur: “Yüksek Akit taraflar....ülkelerinde bulunan kültürel varlıklarla bunların korunma tesislerini ve civarlarındaki yerleri ve eserleri... tahrip veya bozulmaya maruz bırakabilecek maksatlar için kullanmaktan sakınmak ve bu mallara karşı her türlü düşmanca davranıştan kaçınmak suretiyle işbu mallara riayeti taahhüt eder.”

UNESCO tarafından 1968 yılında kabul edilen Kamusal veya Özel Yapım Çalışmalarınca, Tehdit Edilen Kültürel Varlıkların Korunmasına İlişkin Tavsiye Kararı [KÖYÇTEKVKİTK], “Alınan önleyici ve düzeltici önlemler, kültürel varlıkların söz konusu varlıklara hasar vermesi veya bu varlıkları yok etmesi muhtemel kamusal ya da özel yapım çalışmalarından korunması amacını taşımalıdır” (KÖYÇTEKVKİTK, 1968: madde 8) görüşünü ortaya koymuştur. Aynı tavsiye kararında kültür varlığı konumundaki anıtların, tarihi kentlerin imar planlamasında belirleyici bir role sahip olması da ortaya konulmuştur:

Kentsel ya da kırsal merkezlerdeki tarihi bölgeler ve geleneksel yapı gruplarının (kültür varlıklarının)... ortam ve karakterini korumak için, tarihsel ve sanatsal değer

taşıyan yapıların yenilenebileceği ve yeni yapıların tip ve tasarımının yerleştirilebileceği ölçüde denetim uygulanması gibi düzenlemeler benimsenmelidir. Anıtların korunması, özellikle de tarihi kent ve semtlerde şehirlerin imarı için gerçekleştirilen iyi tasarlanmış tüm planların kesin şartı olmalıdır. Benzer düzenlemeler, söz konusu varlığın bağlantılarını ve karakterini korumak için, listelenmiş bir anıtı veya ören yerini çevreleyen alanı da kapsamalıdır (KÖYÇTEKVKİTK, 1968: madde 24-b).

1992 tarihinde ICOMOS tarafından kabul edilen Yeni Zelanda Tüzüğü (Kültürel Miras Değeri Taşıyan Yerlerin Korunması ile İlgili Tüzük) [IYZ] (1992: madde 6), "Bir yerin tarihi ortamı da o yer ile birlikte muhafaza edilmelidir" derken çevrenin kültür varlığının muhafazasındaki önemine dikkat çekmektedir. Aynı tüzük, tarihi bir yapının bulunduğu alanın genellikle o yapının kültürel miras değerinin ayrılmaz bir parçası (IYZ, 1992: madde 6) olduğunu ortaya koymakta ve bu çevresel unsurların ve yapıların durumunu da bağlayıcı bir hale getirmektedir.

Tarihi yapıların korunması ile ilgili olarak 1999 tarihli ICOMOS Burra Tüzüğü (Kültürel Öneme Sahip Yerlerin Korunması Amaçlı Avustralya) (1999: madde 8), "Tarihi bir alanın korunması, görsel düzenlemeleri ve tarihi dokuya katkıda bulunan diğer parçalarının da korunmasını beraberinde getirir. Nitekim yeni yapılanma, yıkım, izinsiz müdahaleler veya ortamı olumsuz yönde etkileyecek diğer değişiklikler uygun değildir" açıklamasıyla tarihsel ve kültürel değerlerin devamlılığının sağlanması için kültür varlığı konumundaki yapıların çevrelerindeki deki unsurların göz ardı edilemeyeceğine dikkat çekmektedir.

ICOMOS'un 2005 yılında kabul etmiş olduğu Miras Yapılarının, Ören Yerlerinin ve Alanlarının Muhafaza Edilmesi ile İlgili Xi'an Deklarasyonu'nda [MYÖYAMEİXD] "Miras yapıları, ören yerleri ve alanları ile ilgili mevzuat, düzenlemeler ve koruma, muhafaza etme ve idare etme ilkeleri, bu yerlerin etrafında, mekânın önemini ve ayırt edici özelliklerini yansıtan ve muhafaza eden bir koruma bölgesinin ya da tampon bölgenin kurulmasına katkıda bulunmalıdır" (MYÖYAMEİXD, 2005: Madde 6) tavsiyesinde bulunulmuştur. Aynı deklarasyon ayrıca "Miras yapıları, ören yerlerinin ve alanların bulunduğu mekanlar dahilindeki gelişmeler, bu yerlerin değerini ve ayırt edici özelliğini olumlu bir biçimde yorumlamalı ve bunlara katkıda bulunmalıdır" (MYÖYAMEİXD, 2005: madde 8) görüşünü ifade ederken benzer bir çok yaklaşımla aynı düşünceye sahip olduğunu da ortaya koymuştur..

ICOMOS tarafından kabul edilen 1931 tarihli Restorasyon Tüzüğü'nde (1931: madde 6), "Anıt ve geçirdiği dönemlere olduğu kadar çevresine de saygılı olunmalıdır. Anıtın çevresindeki yapıların yıkılarak uygunsuz bir

biçimde yalnız bırakılmasına veya çevresinin niteliği, kütlesi, üslubu ile rahatsız edici yapılarla sarılmasına engel olunmalıdır” ifadesi mekan, çevre ve koruma bağlamında yüzyılın başında bile bir hassasiyetin var olduğunu ortaya koymaktadır.

Kent, kültür varlığı ve koruma bakımından birçok eksikliği oradan kaldıran ve ICOMOS tarafından 1964 tarihinde kabul edilen Venedik Tüzüğü (1964: madde 6), “Anıtın korunması, ölçeği dışına taşmamak şartıyla çevresinin de bakımını içine almalıdır.... Kütle ve renk ilişkilerini değiştirecek hiçbir yeni eklentiye, yok etmeye, ya da değiştirmeye izin verilmemelidir” diyerek çevre ve bakım bakımından eserin çevreden ve çevrenin de eserden ayrı düşünülemeyeceğini ortaya koymaktadır.



Görsel 14 Cepheden Görünümü (Solda)



Görsel 15. Cepheden Görünümü (Sağda)

Mimari konumdaki bir kültür varlığının görünürlüğü/algılanabilirliği sadece 10 ya da 15 metrelik bir alandan sağlanamaz. İnşa edilen yapılar, her ne kadar Karakaş Konağı ile arasında yer yer farklı ölçülerde çekme mesafelerine sahip olsalar da, yapılara verilen yükseklikle, konağın algılanabilir cephesi tamamen ortadan kaldırılmıştır (Şekil 14-15). Kaldı ki kültürel açıdan değere sahip bir mimari yapının etrafındaki koruma alanının tespiti, sadece yapının görünebilirliğiyle ilgili olmayıp, yapı silüetinin olumsuz yönden etkilenmemesi ile de direkt bağlantılıdır. Kent silüetlerinin şekillendirilmesinde kültür varlığı konumundaki mimari yapılar belirleyici olmaktadır/olmalıdır. Öyle ki kültürel ve tarihsel değere sahip, farklı geleneklere ve düşünsel başarılarla şahit bu yapılar, dünyanın birçok kentinde -özellikle gelişmiş batılı ülke kentlerinde- ortaya çıkan panoramik görüntünün ana taşıyıcı unsuru olma özelliğine sahiptir. Ama maalesef ülkemiz bu hususta gelişmiş batılı ülkelerin göstermiş olduğu hassasiyete henüz tam anlamıyla ulaşamamıştır. Nitekim Dolmabahçe Sarayı'nın (İstanbul) arkasında bulunan ve hukuki açıdan kaçak/yasak olduğu sabit

görülen “Gökkafes” (yapı ile Saray arasındaki çekme mesafesi oldukça fazladır) adlı bina bu hususta güzel bir örnek olarak değerlendirilmektedir. Mevcut yapının yargı tarafından kaçak olarak değerlendirilmesinin, Saray ile arasındaki çekme mesafesiyle herhangi bir ilgisi olmayıp, asıl sorun kaçak yapının Saray silüeti üzerindeki imaj baskısı ile ilintilidir. Aynı durum tarihi İstanbul silüetini bozan gökdelenlerle de ilgilidir. Nitekim Tarihi Yarımada'nın arka tarafına (Zeytinburnu) inşa edilen ve Sultanahmet Cami, Ayasofya, Topkapı Sarayı ve diğer kültür varlığı konumundaki yapıları gölgede bırakan gökdelenlerin de bu yapılara uzaklığı çok fazla olup, asıl sorun bu gökdelenlerin mevcut yapılar üzerindeki imaj görünümüyle ilintilidir.

Sonuç

Uluslararası alanda yapılan ve dünya devletlerinin büyük çoğunluğu (ülkemiz dahil) tarafından da imzalanan anlaşmalar; kültür varlığının çevresinin de eserlerle aynı değere sahip olduğunu ortaya koyarken, bu eserlerin etrafında yapılacak olan yapılaşmalarla ilgili olarak herhangi bir kriter belirlememiş, asıl belirleyici kriterleri üye ülkelere bırakmıştır. Bu da birçok ülke açısından göreceli bir durumun oluşmasına imkân hazırlamıştır. Hatta aynı ülke içerisinde bile farklı uygulamaların yaşanmasına neden olmuştur. Nitekim ülkemiz açısından da Bölge Koruma Kurullarının almış oldukları kararlarda da bir birliklilik görülmediği ortadadır. Ancak gelişmiş ülkelerdeki örnekler incelendiğinde, kültürel değere sahip eserlerin etrafında herhangi bir yapılaşmaya izin verilmediği ve eserlerin dört tarafından, çok uzak mesafelerden de, algılanmasına imkân sağlandığı görülmektedir. İmar planlarında bu eserlerin çevresine inşa edilecek binaların çekme mesafeleri, kat yükseklikleri vb. birçok etken mevcut kültür varlığının pozisyonuna göre değerlendirilmiş ve bu eserlerin görünümünün engellenmesine yönelik hiçbir girişim kabul görmemiştir.

Mevcut imar durumu ile özgün ve tescilli bir yapı olan Karakaş Konağı'nın kütle ve gabarisi arasında uyumsuz bir yapılaşma ortaya çıkmış, yapının görünebilirlik/algılanabilirlik düzeyi ile birlikte yapı silüetinin olumsuz yönde etkilendiği görülmüş, bu yapılaşmanın imar mevzuatı ve kamu yararına fayda sağlamadığı gibi bununla beraber bir çevre kirliliği de yarattığı görülmektedir. Kültürel birikime sahip olan konak, kendi yüksekliğinin üstünde yapıların ortasında kalmış ve çevreden görünebilirliğini tamamen yitirmiştir. Bu durum gelecekte konağın başka amaçlar doğrultusunda kullanılma hedefine de ciddi anlamda zarar vermiş, konağı alıp daticari amaçlı kullanacak işletmeleri de olumsuz yönde etkilemiştir. Ancak burada şuna da dikkat edilmelidir ki, tescillenmiş olup özel mülke ait olan taşınmaz kültür varlıklarının sahiplerinin de kesinlikle mağdur edilmemesi gerekmektedir.

Kıymetli bir taşınmaz kültür varlığına sahip olan bir şahıs (çoğunlukla bu yapılar şehrin en çok rant getiren bölgelerinde bulunmaktadır) elindeki bu değerın menfaatlerinden de bir şekilde yararlanmalıdır. En azından o eserin kendisinden ya da bulunduğu arsasından yararlanamıyorsa da, bu taşınmazların değerlerinin karşılığının şahsa ödenmesi gerekmektedir. Öyle ki bir şahsın elinde bulunan ve çok fazla değere sahip olan taşınmaz kültür varlığını tescilleyip kişinin o eserden ve bulunduğu alandan yararlanmasını engellemek, kişisel hakların korunması bakımından da sıkıntı yaratmaktadır.

Kaynakça

- Ahunbay, Z. (2014). *Tarihi Çevre Koruma ve Restorasyon*. İstanbul: YEM Yayın.
- Bektaş, C. (2001). *Koruma Onarım*. İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- Burra Tüzüğü: Kültürel Öneme Sahip Yerlerin Korunması Amaçlı Avustralya-ICOMOS Tüzüğü. (1999). Erişim Adresi: <http://australia.icomos.org/wp-content/uploads/The-Burra-Charter-2013-Adopted-31.10.2013.pdf>
- Erder, C. (1975) *Tarihi Çevre Bilinci*, Ankara.
- Harvey, J. (1972). *Conservation of Buildings*, Londra.
- Kamusal veya Özel Yapım Çalışmalarınca, Tehdit Edilen Kültürel Varlıkların Korunmasına İlişkin Tavsiye Kararı. (1968). Erişim Adresi: http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=13085&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html
- Korunması Gerekli Taşınmaz Kültür Varlıklarının ve Sitlerin Tespit ve Tescili Hakkında Yönetmelik. (2012). T.C. Resmî Gazete, 28232, 13 Mart 2012.
- Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Yüksek Kurulu. (1999). 664 No.lu İlke Kararı, 05.11.1999.
- Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu. (1983). T.C. Resmi Gazete, 18113, 21 Temmuz 1983.
- Lahey Sözleşmesi: Silahlı Çatışma Halinde Kültürel Varlığın Korunması Sözleşmesi. (1954). T.C. Resmi Gazete, 12145, Kasım 1965.
- Malatya Kültür Envanteri (2014). Malatya İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü, Malatya.
- Miras Yapılarının, Ören Yerlerinin ve Alanlarının Muhafaza Edilmesi ile İlgili Xi'an Deklarasyonu. (2005). Erişim Adresi: <https://www.icomos.org/xian2005/xian-declaration.htm>
- Restorasyon Tüzüğü. (1931). Erişim Adresi: <http://www.restoraturk.com/index.php/ilgili-kanun-ve-mevzuat/345-carta-del-restauro-icomos-1931>
- Tont, S.A. (1999). *Sulak Bir Gezegenden Öyküler*. Ankara: TÜBİTAK Popüler Bilim Kitapları.
- Yeni Zelanda: Kültürel Miras Değeri Taşıyan Yerlerin Korunması ile İlgili Tüzük (1992). Erişim Adresi: <http://docplayer.biz.tr/37522326-icomos-yeni-zelanda-kulturel-miras-degeri-tasiyan-yerlerin-korunmasi-ile-ilgili-tuzuk-icomos-1992.html>

İnternet Kaynakları

İnternet: Kara Bahtlı Konak (2017) Web: <http://tayproject.org/haberarsiv20142.html> adresinden 06.07.2017'de alınmıştır.

İnternet: Karakaş Konağı Yandı (2017). http://www.malatyasonsoz.com.tr/haber-34590-_Karakas_Konagi_yandi.html adresinden 06.07.2017'de alınmıştır.

İnternet: Karakaş Konağı Aslına Uygun Restore Ediliyor

<http://www.malatya.bel.tr/icerik/18/2969/karakas-konagi-aslina-uygun-restore-ediliyor.aspx> adresinden 06.07.2017'de alınmıştır.

İnternet: Venedik Tüzüğü. (1964). Erişim Adresi:

http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR_0612886001496825607.pdf adresinden 06.07.2017'de alınmıştır.

Görsel Kaynakları

Görsel 1: <http://malatyahaber.com/haber/karakas-konaginda-onarim-basladi/> adresinden 18 Ekim 2017 tarihinde alınmıştır.

Görsel 2: Yazar tarafından çekilen fotoğraf, 2017

Görsel 3: Yazar tarafından çekilen fotoğraf, 2017

Görsel 4: Yazar tarafından çekilen fotoğraf, 2017

Görsel 5: Yazar tarafından çekilen fotoğraf, 2017

Görsel 6: Yazar tarafından çekilen fotoğraf, 2017

Görsel 7: <http://wowturkey.com/forum/viewtopic.php?t=92416&start=25> adresinden 20 Ekim 2017 tarihinde alınmıştır.

Görsel 8: <http://siu2015.inonu.edu.tr/> adresinden 15 Aralık 2017 tarihinde alınmıştır.

Görsel 9: Yazar tarafından çekilen fotoğraf, 2017

Görsel 10: Yazar tarafından çekilen fotoğraf, 2017

Görsel 11: Yazar tarafından çekilen fotoğraf, 2017

Görsel 12: Yazar tarafından çekilen fotoğraf, 2017

Görsel 13: Yazar tarafından çekilen fotoğraf, 2017

Görsel 14: Yazar tarafından çekilen fotoğraf, 2017

Görsel 15: Yazar tarafından çekilen fotoğraf, 2017

İspanya’da Geleneksel Quart Çömlekçiliği ve Siyah Pişirim

Prof. Sibel Sevim

Dr. Öğr. Üyesi Cemalettin Sevim

Doç. Ezgi Hakan Verdu Martinez

Makale Geliş Tarihi: 18.10.2016

Yayına Kabul Tarihi: 21.11.2016

Özet

Bu çalışma İspanya'nın Katalonya Bölgesi Girona şehrine bağlı olan ve siyah renkli karakteristik ürünleri ile tanınan seramik merkezi Quart'ın Siyah Çömlekçilik mirasını anlatan bir araştırmadır. 15 gün süren ve 2 katlı özel fırınlarda yapılan redüksiyonlu siyah pişirim günümüzde Quart'ta sadece birkaç atölyede sürdürülmekte olup, yaklaşık 300 yıllık siyah pişirim geleneği bu atölyeleri işleten aileler tarafından kuşaktan kuşağa aktararak günümüze taşınmıştır. Ayrıca yaklaşık 90 yıllık bir tuğla fabrikasının restore edilmesi ile 2010 yılında açılan La Terissa de Quart Müzesi, siyah pişirim geleneğini canlı tutmayı amaçlarken, çeşitli seramik etkinliklerine ev sahipliği yaparak bu geleneği tanıtmakta ve yeni kuşaklara aktarmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Seramik, Çömlekçilik, Siyah Pişirim, Gelenek

TRADITIONAL QUART POTTERY AND BLACK FIRING IN SPAIN

Abstract

This research is based on the Black fired pottery heritage of Quart village, in Girona city in Catalonia known with the characteristic black colored products. The reduction firing realized in 2 layered special kilns, during 15 days, is continued in only a couple of studios in Quart today; meanwhile this tradition is conveyed from generation to generation since 300 years being performed in family workshops and manufactories. With the aim to keep this tradition of black pottery alive, La Terissa Quart Museum has been established in 2010, after restoration of a 90 years old brick factory. This institution has been holding the mission of hosting many ceramic organizations transferring the tradition to new generations, by means of introducing black pottery and firing technique.

Keywords: Ceramic, Pottery, Black Firing, Tradition

Prof. Sibel Sevim Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü, Eskişehir.

E-posta: ssevims@anadolu.edu.tr

Dr. Öğr. Üyesi Cemalettin Sevim, Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü,

Eskişehir. E-posta: csevims@anadolu.edu.tr

Doç. Ezgi Hakan Verdu Martinez, Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü,

Eskişehir. E-posta: ehakan@anadolu.edu.tr

Giriş

Toplumlar varlıklarını sürdürebildikleri süreç içinde kendi kültürlerini ve geleneklerini oluştururlar. Gelenekler, geçmiş zamanda edinilmiş ve toplum tarafından benimsenerek kuşaktan kuşağa aktarılmış bilgi, davranış, alışkanlık, töre ve uygulamalardır. Bir başka ifade ile Tatar'ın da belirttiği gibi 'Gelenek, çoğu kere sıg ve genel geçer bir biçimde kavrandığı şekliyle örf ve âdetler değil, örf ve âdetler de içerisinde olmak üzere, bir tarihî-kültürel mirasın total haliyle bizzat kendisidir. Yani milletin hayatındaki ortak inanç ve pratiklerin düzenlenme biçimleridir' (Tatar, 2000, 199). Bu nedenle gelenekler, toplumlara birbirinden ayıran ve farklı kılan en önemli özelliklerdendir. Çömlekçilik sanatı da bu geleneklerden bir tanesi olup, içinde bulunduğu kültürün, zamanın ve mekânın, toplumsal yapının özelliklerini en net biçimde ortaya koyan işlevsel sanatlar arasında yer alır. Sanatın işlevselliği kullanılabilir olma özelliğinden kaynaklanmaktadır. Geleneksel sanatlarda bir objenin kullanılabilirliği ve kullanım özellikleri toplumun kültürüne bağlı olarak gelişerek, biçimlenir. Bu bağlamda Quart çömlekçiliği Katalan kültürüne has fonksiyonel siyah renkli formlarıyla seramik sanatında ve tarihinde geleneksel bir önem kazanmıştır.

İspanya'nın Katalonya Bölgesi Girona şehrine bağlı Quart köyü siyah renkli karakteristik ürünleri ile tanınan bir seramik merkezidir. İber yarımadasında ilk yerleşim yeri olan La Creueta'da rastlanan çömlek kalıntıları Quart'ta insan yaşamını kanıtlayan ilk izlerdir. Quart'ta neolitik çağa kadar uzanan seramik kültürü orta çağda kurulan üretim merkezlerinde devam etmiştir. Kayıtlara göre, Quart ürünlerinin 1312'de Girona'da vergiye tabi tutularak satıldığı bilinmektedir. Quart, siyah pişirim yapılarak karakteristik hale gelen ürünleri ile tanınan bir seramik merkezi olmuştur. Quart'ta seramikçiler birliği locası 1572 yılında kurulmuş ve 1988 yılında zanaatkarlar birliğine dönüşmüştür. 1484 e ait belgeler Pere ve Bartomeu Tauler'in Quart'ta üretim yaptığını, 1511 de La Bisbal'de, 1583'te ise Breda'da üretimin bulunduğunu kanıtlamaktadır (Quart müze kataloğu, s:3).

Geleneksel Quart Çömlekçiliği

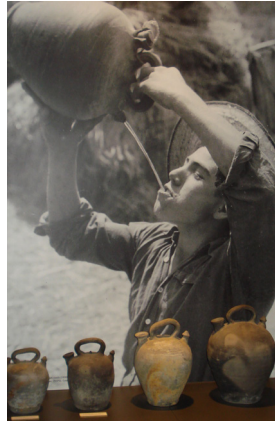
Quart'ta günümüze kadar uzanan çömlekçilik 18.yy. başında başlamıştır. En hareketli dönemlerinde bölgede atölye sayısı 30'a kadar çıkmıştır. 1960'lar geleneksel üretimler ve ticaretin endüstri ürünlerinden etkilendiği ve bölgede atölyelerin kapanmaya başladığı yıllar olmuştur. Quart'ın her yerine dağılan yaygın aile işletmelerinden bugün sadece 5 atölye ayakta kalabilmiştir. Bu atölyeler geleneksel üretimlerine devam ederek geçimlerini sağlarken, onlar sayesinde Quart'ta çömlekçilik ruhu da sürdürülmektedir. Günümüzde Quintana, Prats, Marco, Bonadona ve Mestres isimli 5 aile

atölyesi hala aktif olarak çalışmaktadır.

Gelenek, ihtiyaçları karşılayamaz hale gelince zaman içinde değerini kaybetmeye başlar. Kendi içerisinde sürekliliğine ilave olarak az da olsa bir değişimi taşır; gelecek de aslında ruhunu, bu değişen geleneklerden alır ve kabul görür (Tatar, 2000, 201). Quart'ta da değişen şartlara göre farklı üretimler yapılsa da, bölgede belli başlı geleneksel üretimler hakim olmuştur. Özellikle 19. yy.dan bu yana testi, küp gibi mutfak kapları, tuğla, çatı kaplaması, karo gibi inşaat malzemeleri ve bahçe seramikleri gibi çeşitli üretimler az da olsa değişerek yapılagelmiştir.

Bu üretimlerin yanı sıra yeme içme kültürünün gereksinimlerini karşılayan çömlek formları da üretilmiştir. Bu formlar suyu çıkarmak, taşımak, depolamak, zeytini salamura etmek, yağ ve şarap gibi sıvıları saklamak, yemek pişirmek ve servis etmek gibi ihtiyaçların yanında, çamaşır yıkama, yağ damıtma ve şarap yapımı gibi amaçlar için de kullanılmıştır.

Su taşımak için kullanılan testi formu bölgenin simgesi haline gelmiştir. Katalanca "cantir" İspanyolcada "botigo" olarak bilinen testi, İber yarımadasında geleneksel bir form olarak bilinmektedir. Formun su doldurulan ve içilen iki ağzı ve bunların ortasında tutmak için bir kulpu bulunur. Bu form Quart'ta da karakteristik bir form olarak günümüze dek üretilmiş ve kullanılmıştır. Günümüzde Quart'ta hem siyah pişirim hem de normal pişirimle üretilen örnekleri mevcuttur. İşlevsel olarak kullanımı devam etmediği için, dekoratif ve koleksiyon objesi olarak ilgi görmektedir. Quart'ın da bulunduğu Katalonya Bölgesinde yer alan Argentona çömlekçi yerleşim yerinde sadece bu testi türünün çeşitleri ve tarihini anlatan 400'den fazla formun yer aldığı zengin koleksiyonuyla Cantir Müzesi bulunmaktadır. Ayrıca La Bisbal'de yer alan seramik müzesinde de siyah pişirimle üretilmiş Cantir kültürünü anlatan bir bölüm bulunmaktadır.





Görsel 1-2. İspanya'ya özgü testi formu, botigo, cantir testi

Bu üretimlerin dışında yörede hayvanlara su vermek, yatağı ve ayakları ısıtmak, kestane kavurmak, bal peteğini kovandan ayırmak amacıyla arıları kaçırmak, hayvanları beslemek, kuş ve tavuklara su vermek, ahtapot yakalamak üzere bazı özel amaca yönelik üretilmiş pişmiş toprak formlar da dikkat çekmektedir. Ayrıca mimaride iç ve dış mekânda yer ve duvar kaplamaları, balkon ve merdiven korkulukları ve baca yapımında özel olarak üretilen formlar sıklıkla kullanılmıştır (Celio, 2014: 177).



Görsel 3. Katalonya'ya ait geleneksel formlar, cantir testiler, üst 2 sıra, kuşlara su vermek için kullanılan form (alt sırada üçüncü form), denizcilerin kullandığı geniş tabanlı su testileri (alt sırada ikinci form)



Görsel 4. Arı kovmak için tütsülük, Kuşlara su vermek için kullanılan form

Katalan toplumunun yanı sıra İspanya'ya mal olmuş tüm bu formlar, kültür ve gelenekler açısından önemli değerlerdir. Ancak günümüz dünyasının değişimi oldukça hızlıdır. Bu bakımdan geleneklerin değişimin hızına ayak uyduramadığı iddia edilebilir. Fakat bu iddiaya da temkinli yaklaşmak gerekir. Çünkü gelenek demek, sadece somut davranışlar ya da tarzlar demek değildir. Gelenek, aynı zamanda geleceğin inşası için elzem olan "ruh"tur. (Tatar, 2000, 201). İlerleyen zaman sürecinde çömlekçilik sanatındaki duraganlığın yanında endüstriyel üretimlerdeki hızlı gelişmeler, tüm geleneksel kapların yerini plastik, döküm metal gibi malzemelerin almaya başlamasına sebep olmuştur. 100 yıl öncesi gelenekleri günümüzde önemini yitirmiştir. Örneğin su soğutmak için testi Anadolu kültüründe de olduğu gibi İspanya'da da eski önemini ve yaygınlığını yitirmiş, bunların yerini termoslar almıştır. Bu gelişmelerle üretimlerinde yenilik arayışına giren atölyeler, çağdaş seramiklerin üretilmesine olanak sağlamıştır. Çömlekçilik sanatına ve ürünlerine zamanla ilgi azalırken, yeni tasarımlar ve teknik üstünlüğü olan modern seramik ürünler üretilmeye başlamıştır. Bu nedenle günümüzde azalan üretim içinde Quart'ta çömlekçilik sanatı genellikle yemek kapları, küp ve bahçe seramikleri üretimi biçiminde sürdürülmektedir. Her çömlekçi yöresinde olduğu gibi Quart'ta bölgeye ve kültüre dayalı özgün ürünler sınırlı olup satış oranları oldukça düşüktür 100 yıl önce çok yaygın olarak kullanılan ve yukarıda bahsedilen çeşitli formlar, günümüzde tercih edilmemekte, kullanımdan ziyade koleksiyonerler için, hatıra ve dekoratif amaçlı üretilmektedir.

Quart'ta çömlekçilik dört beş kişilik aile işletmeleri olarak beş kuşaktan beri süregelen yukarıda da bahsedildiği gibi Quintana, Prats, Marco, Bonadona ve Mestres atölyelerinde yapılmaktadır. Günümüzde üretilen ürünler kullanım amacına göre boyutlandırılmıştır. Bu ürünlerin başında mutfak kapları, testiler ve küpler gelmektedir. Atölye sahipleri ürünleri daha çok resto-

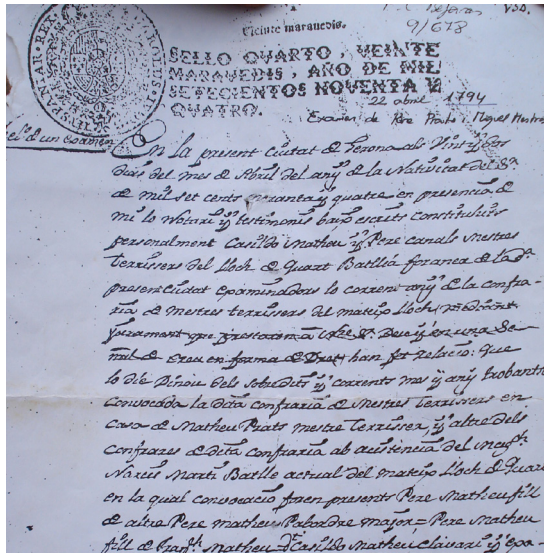
ranlara, şarap fabrikalarına ve bahçe dekorasyoncularına satmaktadırlar. Amerika Fransa ve hatta Türkiye'ye satılan büyük şarap küpleri şarabın kalitesini arttırdığından tercih edilse de talep beklenen düzeyde değildir. Quart, pişirim rengi siyah olan karakteristik ürünler ile tanınan bir seramik merkezi olmasının yanında 19.yy'ın başından itibaren kırmızı çamurun orijinal rengiyle de üretimlerin yapıldığı bilinmektedir. Marco ve Bonadona atölyeleri zor şartlar altında geleneksel üretim yapısına, özellikle de siyah pişirim tekniğine sahip çıkmaya çalışırken, Mestres çömlekçilikte gelenekselden çok, çağdaş üretime yönelmeler görülmekte olup, atölyede sadece sofraya ve mutfak kapları üretilmektedir. Ticari amaçlı üretilen bu ürünler çok renkli ve klasik üretimden farklıdır. Bunun nedeni günümüz kullanıcı kitlelerinin mutfaklarında çok renkli kaplar tercih etmeleri ve artık geleneksel kaplara ilgi göstermemelerinden kaynaklanmaktadır. Bu atölyede sınırlı sayıda yapılan özel üretimler çömlekçi tornasında yapılırken, seri üretimler ise yaş pres yöntemi ile (güveç, çanak, saksı, tabak ve küçük çerez kapları...) üretilmektedir. Geleneksel üretim yöntemlerinin etkisini yitirdiği görülen atölyede geleneksel ürünler gazlı fırınlarda 980-1000 °C'de pişirilmekte olup üretim, aynı aileden üç kişi tarafından yapılmaktadır. Atölyede farklı ülkelerden gelen siparişler üzerine yapılan butik üretimlerde ülkelere göre renkler seçilmektedir. Sırlama konusunda Yeni Zelanda için 12 farklı renkten oluşan geniş bir renk yelpazesi kullanılırken, Fransa için sarı yeşil mavi renkler tercih edilmektedir. Seri üretim süreçlerinde astar ve sır kullanarak değişik etkiler elde edilmesi amaçlanmaktadır. Kullanım amaçlı üretilen bu yeni tarz ürünlerin yanı sıra Mestres geleneksel ürünlerin replikalarını da yaparak geleneğin işlev dışında sürmesini sağlamaktadır. Eskiden sadece kırmızı çamurun rengiyle üretilen bazı fonksiyonel kaplar, günümüzde astarlarla renklendirilerek sipariş üzerine üretildiği görülmektedir.



Görsel 5. Atölye Mestres'te renkli cantirler, su testisi (Solda)

Görsel 6. Atölyesinde Josep Mestres ve elinde termoform görevi gören geleneksel testi formu (Sağda)

Önceden kendi lokal killerini kullanan atölye, rezervler tükendiği için artık şamotlu ve kırmızı çamur olmak üzere çamurlarını satın alarak üzerine dekor yapılabilecek iki farklı çamur türünü tercih etmektedir. Ürünün durumuna göre tek ya da iki pişirim yapılmaktadır. Renkleri, kurşunsuz şeffaf sır altında astar kullanarak elde ettiklerini belirten Josep Mestres, ayrıca sanatçıların üzerine resim yapmak üzere sipariş verdikleri formları da ürettiklerini belirtmektedir. 1740'ta ilk defa üretim yapmaya başlayan bu aile işletmesi, günümüzde beşinci kuşak tarafından sürdürülmektedir. Ailede çömlekçiliği sürdüreceği yeni bir nesil yetişmediği için atölye, günümüzde kapanma riski ile yüz yüze gelmiştir.



Görsel 7. 1794 yılına ait Atölye Mestres'e ait üretim belgeleri

Ceramiques Marco Quart'ta, Katalonya'da yer alan bir diğer atölyedir. 1473'te kurulan ilk atölyenin üretimi aynı yerde devam ederek 15. yüzyıldan günümüze ulaşmıştır. Marco ailesi, 19. yüzyıldan itibaren muhtemelen bölgenin en eski atölyesi olarak burada çalışmaya başlamış, günümüzde ise son kuşak olan JaumeMarco Cambo Pilar Alsina Marques tarafından üretim sürdürülmektedir. Jaume Marco ve babası sanatçılarla yaptığı işbirlikleriyle tanınmaktadır. Ünlü Katalan mimar Rafael Maso, 19. yüzyılda Noucentisme sanat akımıyla Girona ve çevresinde yaptığı mimari uygulamalarda bu atölyeyle işbirliği yaparak, her tasarladığı yapıya özgü mimari seramikler sipariş vermiştir. Bunun dışında İspanya'da ve Fransa'da çeşitli heykeltıraşlarla da çalışan Marco, geleneksel çanak çömlek üretiminin yanı sıra sanat seramikleri de üreterek atölyesinin çömlekçilik tarihini değiştirmiş

ve atölyeyi diğerlerinden ayrıcalıklı bir konuma getirmiştir. Atölyenin günümüz üretimleri daha çok müzelerdeki heykellerin replikaları biçiminde olup üretimlerinde kalıp yöntemi ve bölgeyle özdeşleşen siyah pişirim tekniği kullanılmıştır. Marco atölyesinde, çeşitli sanatçı ve heykeltıraşlarla işbirliği yapılarak Quart geleneğine çağdaş bir yaklaşım getirilmiştir.



Görsel 8. Atölye Marco, 1932, 3 kuşak bir arada aile fotoğrafı

Marco ve Bonadona çömlekçi atölyelerinde de Mestres'te olduğu gibi şablon torna ve pres yöntemi ile daha büyük boyutlu üretimler dikkat çekmektedir. Geleneksel form üretimlerinin devam ettiği bu atölyelerde boyları 1,5 metreyi aşan küpler, saksılar ve su kapları üretilerek geleneksel siyah pişirim uygulanmaktadır.



Görsel 9-10. Atölye Bonadona'da üretim, Quart



Görsel 11. Atölye Bonadona siyah ürünleri



Görsel 12. Atölye Bonadona ürünlerinde kullanılan marka mührü

Quart'ta üretilen ürünlerin şekillendirilmesinde genellikle seramik tornası, pres veya şablon yöntemi kullanılmaktadır. Bu ürünlerin üretim yöntemleri ve geleneksel yapılarının yanında bir diğer önemli özelliği ise siyah pişirim tekniğidir. Geleneksel bir üretim yöntemi olarak bilinen siyah pişirimde yaygın olarak odun kullanılmaktadır. Ürünlerin fırına yüklenmesinde ise; sırsız pişirilen ürünler yığma yöntemiyle, sırlı pişirilen ürünler ise raflarda veya özel pişirim kaplarının içerisinde fırına yüklenerek pişirim gerçekleştirilmektedir.

Çömlekçi fırınları genellikle birbirine benzer özellikler taşıyan çeşitli derecelerde pişirim yapan fırınlardır. Genel olarak geleneksel fırınlarda ülkelere ve bölgelere göre biçimsel, hacimsel ve kullanılan yakıtı göre bazı değişiklikler olsa da, amaç aynıdır. Geleneksel fırınların teknik özellikleri üretilecek ürünlerin özelliklerine göre tasarlanmıştır. Çömlekçi ürünleri genellikle 1000 °C civarında pişirilirken, yüksek ısı gerektiren bünyeler yüksek sıcaklıkta pişirim yapan fırınlarda pişirilirler. Burada önemli olan fırının yapımında yüksek ısıya dayanıklı malzemelerin kullanılmasıdır. Aksi halde fırında büyük deformasyonlar meydana gelebileceği gibi fırının ömrü çok kısılır. Geleneksel üretimde pişirim yapan fırınların teknik ve yapısal özelliklerinin yanında uygulanan pişirim teknikleri de çok önemlidir. Bu durum geleneksel özgün kılan özelliklerden biridir. Örneğin Türkiye'de güveç kültürü çok yaygındır ve açık dumanlı pişirim tekniğiyle üretilmiş geleneksel güveçler hala tercih edilmektedir.

Quart'ta Siyah Pişirim

Yaklaşık 300 yıllık çömlekçilik geçmişi olan Quart'ta da Türkiye'de olduğu

gibi buraya özgü pişirim tekniği olan siyah pişirimler sürdürülmektedir. Siyah pişirim uygulaması burası ile özdeşleşmiş olup yöreye ait bir kimlik oluşturmuştur. Günümüzde siyah pişirim Quart'ta iki atölyede Marco, Bonadona ve bunun dışında Verdu (Lleida)'da bir atölyede uygulanmaktadır. Siyah pişirim tekniği ile dumanlı pişirimi karıştırmamak gerekir. Dumanlı pişirim denetimsiz fırın ortamında, açık ortamlarda çukurlarda varil içerisinde yapılan rastlantısal pişirim işlemidir. Yanmanın iyi olduğu kısımlarda ürün, bünyenin hâkim olduğu oksitlerin rengini alırken, yanmanın tam olmadığı, bazı kapalı bölgelerde redüksiyondan ve dumandan dolayı farklı renk geçişleri oluşmaktadır.

Barcelona yakınındaki Verdu Katalan çömlek köyünde Quart'takine benzer siyah pişirim yapılmaktadır. Burada sırsız kapların siyah dumanlı pişirime tabi tutulduğu fırınlara Fas tipi fırın adı verilmektedir. Örneğin Roca Caus firması 1700 yılından bu yana aile geleneği olarak çömlekçiliği sürdürürken, eski bir Arap fırınına da korumuştur. Ürünlerin fırına dizilim aşamasında birbirine temas etmesiyle, açık gri renk efektleri oluşmaktadır.



Görsel 13. Atölye Roca Caus, siyah pişirim öncesi ve sonrası fırın, Verdu

Quart'ta ise genellikle homojen siyah renk istendiğinden, pişirim için ürünler üst üste dizilirken birbirine değmemesine özen gösterilmektedir.



Görsel 14. Atölye Bonadona'da fırında dizilmiş ürünler

Siyah pişirilen ürünlerin daha hijyenik olduğuna inanıldığı için özellikle yaz aylarında suyu soğuk tutan botigo kantir testileri kullanılmaktadır. Redüksiyonlu pişirim sırasında kilin içinde bulunan karbon ve oluşan kimyasal yapının bakterileri yok ederek gövdedeki gözenekleri temiz tuttuğuna inanılmaktadır (Hessenberg, 1994: 83).

Quart'tasiyah pişirimin gerçekleştirildiği fırınlar teknik olarak incelendiğinde; bu fırınlarda yer seviyesinin altında ateş bölgesi ile pişirim bölgesi arasında birçok delik ve fırın büyüklüğüne göre bir yükleme kapısı bulunmaktadır. Genellikle iki katlı olan fırınların üzerinde ayrıca fırının büyüklüğüne göre birden fazla delik yer alır. Merdivenle ulaşılan bu delikler, fırının ısı ve atmosferinin gözlemlenmesinde kullanıldığı gibi baca görevi de görmektedir. Siyah pişirimin en önemli özelliği fırın içinde ısı 1000 °C'ye ulaşıldıktan sonra, çok iyi bir şekilde önce ateşleme ağzının ve sonra bacanın dış hava ile temasının kesiliyor olmasıdır.



Görsel 15. Quart Müzesi, geleneksel fırın dış görünüm

Quart'ta siyah pişirim yapılacak olan ürünler özellikle kırmızı çamurdan biçimlendirilerek, kuruma esnasında bir bezle silinerek parlatılır. Bu işlem ürünlerde siyah parlak bir etki verilmesini sağlar. Fırının yüklenmesi esnasında ürünler, birbirini örtmeyecek veya fazlaca birbirine değmeyecek şekilde dizilerek yükleme işlemi yapılır. Fırının iç ve dış kısmında tuğlaların arası yaş çamurla sıvanarak izolasyon sağlanır. Yükleme tamamlanan fırın yakılmadan önce ağzı tuğla ile örülerek ıslak toprak, kum ve kalaslarla sıkıca hava almayacak şekilde kapatılır.

Ateşleme ve pişirim bölgesinden oluşan iki katlı fırın, yer seviyesinin altında kalan ateşleme bölgesinden odunla beslenerek, ateşlenir. Fırındaki ürünlerin arasında ilerleyen alevler ürünlerin arasından dolaşarak üstteki gözetleme görevi gören deliklerden çıkar. Tuğla parçası yardımı ile istenildiği kadar açılıp kapatılan bu delikler; aynı zamanda, alevlerin fırında homojen dolaşması, daha çok kalabilmesi, ısının fırın içindeki dağılımını kontrol edilmesi ve fırın içindeki hava akımının ayarlanmasına yardımcı olması için de kullanılır.



Görsel 16. İki katlı siyah pişirim fırın kesiti, Altta ateşleme bölümü, üstte ürün yükleme bölümü



Görsel 17. Fırının odunla alt bölgeden ateşlenmesi

Ustalar bu deliklerden bakarak yeterince odun yakılıp yakılmadığına da karar verirler. Fırın 1000 °C'ye geldiğinde geleneksel siyah rengin gerektirdiği atmosferi redüksiyon ile sağlamak için, oksijenin kesilmesi gerekmektedir. Bu aşamada kor halindeki közler ateşleme bölgesinden alınarak, uzaklaştırılır. Daha sonra fırına yaş odun yükleyerek önce fırının ateşleme ağzı, toprak ve kalaslarla hiç hava almayacak şekilde kapatılarak

ıslatılır. İkinci aşama olarak delikler seramik kırıkları, kum ile tamamen hava almayacak şekilde kapatılarak oksijensiz karbonlu indirgen ortam oluşturulur.



Görsel 18. Fırının üst deliklerin gözlem sonrasında aşamalar halinde kapaklarla ve kumla kapatılması

On beş gün süresince fırın kapalı tutularak karbonun ürünlerin içerisine kadar işlemesi sağlanır. Böylece ürünler karakteristik siyah rengini almaya başlar. Fırının soğutulmasıyla birlikte boşaltılması da oldukça zahmetlidir. Bu durum fırının büyüklüğüyle de ilgilidir. Pişirimle birlikte 15 gün geçtikten sonra, doldurma kapısından küçük bir delik açılarak, soğumanın hızlanması sağlanmaktadır. Bu arada yakma ağızındaki toprak ve kalaslar sökülerek yakma haznesinde kalan tam yanmamış odun kömürleri alınarak fırının tam olarak boşaltılacak sıcaklığa düşürülmesi sağlanır. Daha sonra fırın kapısındaki kalaslar ve izolasyon toprağı alındıktan sonra doldurma ağızı iyice açılarak fırından ürünlerin boşaltma işlemi yapılır.



Görsel 19. Fırından kömürlerin alınıp soğutulması

Kapağın açılması için kalasların ve toprağın alınması

Quart çömlekçi köyünde siyah pişirim sürecinin her aşaması incelendiğinde, bu teknikle pişirilen ve kültürün özelliklerini yansıtan ürünlerin, çok zorlu bir süreçle elde edildiği görülür. Bu zahmetli üretim süreciyle ortaya çıkan yöreye özgü siyah ürünler, kendine has metalik görünümün etkisiyle dikkat çekerken, diğer yöredeki ürünlerden ayrılmaktadır. Bu kadar zorlu süreç sonunda elde edilen ürünlerin kimliğinin kaybolmaması ve tekniğin sürmesi için gerekli tanıtımın yapılarak bu işlemin dünya kültür mirası olarak tanıtılması ve aktarılması gerekliliği ortaya çıkmaktadır.



Görsel 20. Atölye Bonadona, siyah pişirim sonrası fırından çıkan ürünler

Sonuç

Toplumların kültür ve gelenekleri yaşadığı, sürdürüldüğü ve kullanıldığı müddetçe varlığını sürdürmeye devam eder. Quart'ta uzun yıllar kullanılan ve gelenekselleşen siyah pişirim tekniği artık çömlekçilik sanatının güncelliğini yitirmesi ile yok olma aşamasına gelmiştir. Tekniğin tanıtılması ve geleneğin yaşatılması adına Quart'ta eski bir fabrika restore edilerek müze haline getirilmiştir. La Terissa de Quart müzesi 1926 yılında kurulan Can Ginesta tuğla fabrikasının üretim hattının orijinal haliyle korunmasıyla 2010 yılında açılmıştır. Açıldığı günden bu yana çeşitli seramik etkinliklerine ev sahipliği yapmaktadır.

Bu kapsamda seramikle ilgili çalışmalar bununla kalmayıp, 2016 Temmuz ayında da seramik sanatçılarına davet edildiği 1. Uluslararası Negra Seramik Sempozyumu, siyah pişirim tekniğinin seramik sanatçılarına tanıtılmasına ve uygulanmasına olanak sağlamıştır. Uluslararası platformda organize edilen bu sempozyum, Quart Belediyesi ve akademisyenlerin işbirliği ile gerçekleştirilmiştir. Geleneğin, kültür ve tekniklerin kaybolmaması adına

gerçekleştirilen bu organizasyon, çömlekçilik sanatının ve kültürünün geleceğe aktarılması adına olumlu, önemli bir gelişmedir.

Bu anlamda etkinlikleri kendi atölyesinde organize eden Jaume Marco Cambo Pilar Alsina Marques, yeni jenerasyonun aile üretimine katkı sağlamadığı ve bu geleneği sürdürmediğini belirtirken, kendisini ve eşinin seramik ile ilgili çeşitli projelere devam etmekte olduğunu açıklamıştır. Seramik Okulu La Bisbal ve El Sanatları Merkeziyle ortaklaşa sınır ötesi bir projesi hazırlamaktadır. Marco'nun Katalonya Sanat Derneği aracılığıyla, Escola Massana ile Siyah Seramik seminerleri düzenlemesi geleneksel Quart siyah çömleklerinin gelecekte sona ermemesi için gösterilen önemli bir çabadır. Gelenekler, kültürel, toplumsal değerler bu şekilde paylaşıldığı müddetçe yaşarlar gelişirler. Quart geleneği olan siyah pişirme yöntemi de kuşaktan kuşağa günümüze ulaştığı gibi, gelecek kuşaklara da aktarılarak, geliştirilmesi, seramik sanatına ışık tutmaya devam etmesi gereken bir değerdir.

Kaynakça

Celio, S. (2014). *La Alfareria Relacionado con Los Animales*. Barcelona: Burgos Seramik Müzesi Yayınları.

Hessenberg, K. (1994). *The Saw dust firing*. Philedelphia: Editor Emmanuel Cooper, Press Pennsylvania,

Tatar, T. (2000). *Gelenek ve Gelecek*. Sosyoloji konferansları Dergisi, İstanbul Üniversitesi, sayı 26., s. 199-215

Terrissa de Quart Seramik Müzesi Kataloğu, İspanya

Josep Mestres, Bonadona Seramik Atölyelerinde ve Quart seramik müzesinde yetkililerle yapılan röportajlar, Quart, İspanya

İnternet Kaynakları

www.museuterrissa.cat

<https://sortidesambgracia.com/2015/07/11/el-museu-de-la-terrissa-de-quart/>

www.museucantir.com

www.bonadona.cat

<http://ceramicarocacaus.com/>

Quart seramikçiler derneği web sitesi

<https://www.facebook.com/terrissersdequart/>

Görsel Kaynaklar

Görsel 1 ve 2. *La Bisbal Seramik Müzesi, İspanya Fotoğraf, yazar arşivi*

Görsel 3. *La Bisbal Seramik Müzesi, İspanya Fotoğraf, yazar arşivi*

Görsel 4. *La Bisbal Seramik Müzesi, İspanya Fotoğraf, yazar arşivi*

Görsel 5. *Atölye Mestres Quart Fotoğraf, yazar arşivi*

Görsel 6. Atölyesinde Josep Mestres, Quart Fotoğraf, yazar arşivi

Görsel 7. Atölye Mestres, Quart Fotoğraf, yazar arşivi

Görsel 8. Erişim Tarihi, 02. 08.2016 <https://www.facebook.com/ceramiquesmarco/photos/a.247282192103766.1073741829.178902072275112/255549137943738/?type=3&theater>

Görsel 9. Atölye Bonadona, Quart Fotoğraf, yazar arşivi

Görsel 10. Atölye Bonadona, Quart Fotoğraf, yazar arşivi

Görsel 11. Atölye Bonadona, Quart, Fotoğraf, yazar arşivi

Görsel 12. Atölye Bonadona, Quart, Fotoğraf, yazar arşivi

Görsel 13. Erişim Tarihi, 20. 09.2016 <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=3642859762909&set=pb.1616801798.-2207520000.1519646882.&type=3&theater>

Görsel 14. Atölye Bonadona, Quart, Fotoğraf, yazar arşivi

Görsel 15. Fotoğraf, yazar arşivi

Görsel 16. Çizim: Saime Dönmezer

Görsel 17. Erişim Tarihi, 10.08.2016 www.bonadona.cat

Görsel 18. Erişim Tarihi, 28.09.2016

<https://www.facebook.com/terrissersdequart/photos/pcb.1746435255629603/1746434195629709/?type=3&theater>

Görsel 19. Atölye Bonadona, Quart, Fotoğraf, yazar arşivi

Görsel 20. Atölye Bonadona Quart, Fotoğraf, yazar arşivi

Öteki Olanın Temsili: Ruud Van Empel'in Egzotik Dünyası

Dr. Öğr. Üyesi Burcu Günay Kaygusuz

Makale Geliş Tarihi: 16.01.2018

Yayına Kabul Tarihi: 04.02.2018

Özet

Sonsuz çeşitliliği ve güzelliği ile var olan bitki evren, uygarlık tarihi boyunca insanoğlunu da kendisine hayran bırakmıştır. Bu araştırma bitki evrenden bir gösterge olarak seçilen lotus çiçeğinin, mitler ile başlayan anlam yolculuğunu ve sanatta temsil boyutunu irdeleme düşüncesini taşımaktadır. Bu doğrultuda ilk olarak özellikle Doğu felsefesinde geniş yer tutan lotus ya da nilüfer çiçeğinin botanik tanımı ve onun sembolleşmesine yön veren parametreler ortaya konulmuştur. Ardındaki süreçte, birçok kültürde sonsuzluk, temizlik, bereket, ölüm/yeniden doğum gibi kavramlar atfedilen bu çiçeğin, mitlerden başlayarak günümüz sanatına uzanan seyri, çağdaş sanatçı Ruud Van Empel'in, kurguladığı egzotik doğa üzerinden sorgulanmıştır. Bu araştırma Doğu kültüründe bir gösterge olarak yer alan lotusu, Batılı bir sanatçının bakış açısından irdeleme düşüncesini taşımaktadır. Bu çalışma kapsamında, bir çiçeğin kültürel kodlamaları belirtilerek, onun günümüz sanatındaki yeri tek bir sanatçının eserleri üzerinden tarihsel (literatür tarama) yöntem kullanılarak açıklanacaktır.

Anahtar Kelimeler: Bitki Evren, Temsil, Lotus, Öteki, Ruud Van Empel.

THE PRESENTATION OF OTHER: THE EXOTIC WORLD OF RUUD VAN EMPEL

Abstract

The plant universe, with its infinite variety and beauty, admires human beings throughout the history of civilization. This research carries the idea that the lotus flower being selected as an indicator in the plant phase, the meaning journey starting with the myths and the representation dimension in art. In this direction, firstly botanical definition of lotus or lotus flower which has a wide place especially in Eastern philosophy and parameters which direct its symbolization have been put forward. In the process that followed, the flow of this flower, from myths to contemporary art, was questioned through the exotic nature of the contemporary artist Ruud Van Empel, attributed to concepts such as eternity, cleanliness, fertility, death / rebirth in many cultures. This research, as an indicator in Eastern culture, carries the thought of deliberation from the point of view of a Western artist. In this study, by specifying the cultural coding of a flower, its place in contemporary art will be explained using the historical (literature review) method through the works of a single artist.

Keywords: Plant Universe, Presentation, Lotus, Other, Ruud Van Empel

Giriş

Doğa, varolduğu zaman diliminden itibaren, sınırsız bir yaşam çeşitliliği ile sürekli devinim haline sahiptir. Doğanın bir parçası olan bitki evren de bakan kişide derin bir hayranlık ve dinginlik düşüncesi uyandırır. Çin’de minyatür bahçelerinin düzenini kaleme alan bir yazar “doğaya bakma sevgisi gibi genellemelerin pek çok uygarlıkta ortak olduğunu dolayısıyla herhangi bir tekil uygarlığa izafe edilebilecek özgül bir durumdan bahsedilemeyeceğini ifade eder (Stein, 1990: 49). Bunun en belirgin nedeni ise bitki evren içerisinde yer alan tüm canlıların kültürün bir parçası olmasından ötürüdür. Bu durumu Çiçeklerin Kültürü’nde Jack Goody şu sözleri ile ifade eder: “Çiçekleri ve bitkileri evcilleştirip yetiştirilebilir kılan insanoğlu, toplumsal yaşam içinde onları kullanır, hepsinden önemlisi ölümler, canlılar, ilahi varlıklar ve insanlarla ilişki kurmada, sürdürmekte ve sona erdirmekte hayatımıza anlam kattıkları için bitki evren kültürlenme sürecimizin bir parçasıdır” (Goody, 2010: 26). Bu saydığımız özelliklerden dolayı geçmişten itibaren estetik ve yaşam değerinin yanında, bitki evrene yalnızca dünyevi olanda değil, uhrevi yaşamda da özellikler atfedilmiştir.

Bitki evrenin uhrevi dünyadaki temsillerinden ilki nadide çiçeklerle donatılan Cennet Bahçesi inancıdır. Özellikle Doğu Felsefesi’nde yer alan ve ardından dinsel inanç düzeyine yükselen Cennet Bahçesi için, Mayer-Tasch Kur’an’dan alıntı yaparak “vaha özlemi ile yanan ve yüce tanrının lütfuna ermiş olan çöl evlatları için, sonsuz hazlarla dolu bahçeler sunulur” (Sarkowicz, 2003: 11) ifadesi ile bitki evrenin insanlık için bir ödül ve arzulan son nokta olduğunu gösterir. Kutsal kitaplarda yer aldığı gibi insanın kültürlenme sürecinin bir göstergesi olan bitkiler, sonsuz yaşam sembolü olarak adlandırılır.

Bitki evrene yüklenen anlam bir gelenek silsilesi ile ilerlerken onun içinde bazıları, diğerlerinden daha kutsal görülmüş olup, bu boyutuyla da sanatta temsil boyutu kazanmışlardır. Sanat tarihinin belli dönemlerinde (Hıristiyan Ortaçağ resimleri gibi) çiçeklerin yaptığı metaforik çağrışımlar nedeniyle, onlara alegorik olarak yaklaşılmıştır. Örneğin, “metaforik konulu resimlerde, rengi saflığın göstergesi olan beyaz zambak; manevi bir gösterge olarak; Bakire Meryem’i temsil ederken, gül ise seküler aşkı ve cenneti anımsatır” (Wheelock, 1961: 17). Bu saydığımız örnekler gibi çamurlu bir ortamda yetişmesine rağmen kendisini sürekli temiz kılmasını sağlayan çeperleri ile lotus, Doğu Felsefesi’nde kutsal kabul edilen ve temsil boyutu olan bir çiçektir.

Lotus ve Mitlerdeki Temsiliyeti

Lotusun kutsallığını kazanmasında onun biyolojik özelliklerinin ve yetiştiği ortamın etkili olduğunu düşünülür. Lotusa botanik açıdan yaklaşıldığında, doğada yer alan çiçeksiz bitkiler grubundan olan bu çiçek, geniş su birikintilerinin bulunduğu coğrafyalarda yaşar. "Su üzerine çıkan köklü bitkiler grubundan olan" (Şişli, 1980: 53) lotus; bataklık, sazlık, gölet gibi genellikle durgun suya sahip alanlarda yetişen, yapraklarındaki çeperleri sayesinde kir tutmayan ve kendisini dölleyerek var olan bir bitki türünü tanımlamaktadır. Kökleri ile dibe, yaprakları ile suya bağlı olan bu bitki Latince adı ile *Nymphae* familyasından gelmekte olup, yalnızca daha uzun gövde yapısı ve geniş yapraklarından dolayı nilüfer bitkisinden ayrılmaktadır. Bitkinin yüzeyinde yer alan çeperler, üzerinde kir tutmamasını sağlarken; lotur aynı zamanda hem dişil hem eril özelliği ile kendisini dölleyebilir. Bu özellikleri onun Doğu Felsefesi'nde kutsal bir bitki olarak görülmesini sağlar. H. P. Balvatsky'e "bu bitki, kutsal yeniden doğum ve evrende yaratılış arasında bir baştan çıkarıcılık sembolü olarak görülmektedir. Çünkü tohumları ile kendisini dölleme özelliğine sahip olan lotus, Hint ve Eski Mısır inançlarına göre yaratıcı tanrıların doğduğu çiçektir" (Balvatsky, 1892: 191). Bu çiçeğin, özellikle Budistler için kutsal olmasının özelliği yine biyolojik özelliğinde yatar. "Mevsimler bir döngü içinde hareket ederken, çiçekler de açıp ölürler. Ancak bitkilerin pek çoğu önce çiçek açıp, çiçeklerini döktükten sonra meyve verirken, lotus meyvesi olgunken çiçek açar. Bu nedenle lotus Budist rahipler için geçmişin, şimdinin ve geleceğin bir aradalığına sahiptir" (Günay, 2009: 12). Bitkinin biyolojik özelliğinin yansımalarını ilk olarak mitolojide bulmak mümkündür. Mısır hiyerogliflerinde "Şafakta sudan doğarak gece kendine kapanan güneşin bitkisi" (Balvatsky, 1892: 191) olarak tanımlanan çiçek bu yönüyle Güneş Tanrısı RA ile ilişkilendirilir. Sudaki ilk kaos ile Nun yükselirken, RA'nın ilk var olan olarak mavi lotustan doğduğu yine başka bir mitte RA'nın, henüz okyanusun derinliklerindeyken bir lotus tomurcuğunda hapsediği geçmektedir. Lotus, "dünyanın başlangıcından önce güneş Toumou'nun 'Gel bana' çığlığını duyduktan sonra açılan çiçekten güneş diskiyle birlikte çıkmış ve dolayısıyla da büyük lotustan çıkan tanrı olarak bilinmiştir" (Joret, 1897: 260). RA'nın yaşam kaynağı olan lotus, tanrılar ve bu dünyadaki temsilleri firavunlar için yalnızca ruhani bir güç değil, aynı zamanda cinselliğin ve tutkuların bitkisidir. Bitki tüketildiğinde kısa süreli cinselliği arttırıcı etkiye sahiptir. Bu yönünü Seawight, Turin Papirüsleri'ndeki görsellerle ilişkilendirir: "II.Ramses döneminde kadınların mavi lotus bitkisi

giyerek, kur yaptıkları gözlemlenir” demektedir (Günay, 2009: 11). Eski Mısır’ın ardından Hint mitolojisine bakıldığında Brahmanizm etrafında şekillenen öğretilerde yaratıcı tanrı Brahma, koruyucu tanrı Vişnu ve yıkıcı tanrı Şiva, mitlerde lotus çiçeğinin üzerinde oturarak temsil edilirler. Budist felsefede, ulaşılacak son mutluluk ya da cennet ülkesi olarak adlandırılan Sukhavati; lotus çiçeği üzerine kurgulanmıştır. Bu cennetin bulunduğu kutsal Meru Dağı çiçeğin ortasındaki dişil organı üzerine kuruludur ve onun özsuyu Budist insanın ruhunu temsil eder. Budist öğretilerle beslenen Hint Felsefesi’nde yer ve gök arasında bir köprü görevini üstlenen bu çiçek, Çin Felsefesi’nde ise ruhun dinleme alanıdır. “Kurumuş nilüfer yapraklarını oldukları gibi bırak, onlar bize sonbaharın ağrıtını anlatıyor” (Sarkowicz, 2003: 44) dizelerine de yansıdığı gibi doğanın sesine kulak veren bu uygarlık için lotus, Mahayana Budistleri’ne göre kadının bir güzellik kıstası olarak da görev yapar:

Geçmiş yüzyıllarda lotus pabuçlarının, Çinli kadınların güzelliğe ulaşmasında tek koşul olduğuna inanılırdı. Tang Hanedanlığı döneminde bir cariyeye, küçük ayakları ile altından yapılmış lotus platformu üzerinde dans ederek, sahip olduğu küçük ayakları ile imparatoru büyüler. Çinli kadınlar tarafından cariyenin imparatorun gözündeki değerinin, küçük ayaklara sahip olmasına bağlanarak, o zamandan itibaren genç kızların başparmakları kırılıp sargılanarak, lotus ayakkabısı adı verilen küçük ökçekli ayakkabılar giydirilirdi. Altın lotus ya da ayak dondurma geleneğinin temeli akıllı ve güzel beden; acı çekerek olgunlaşan bedeni işaret etmekteydi. Ayakkabının altında bulunan lotus kabartmaları ise, kızın bitkiyle özdeşleştirilmeye çalışılan dişiliğinin temsili konumundaydı. Pabuçların doğaya dokunuşu ile oluşan motif lotus ile anlam bulmuştur (Günay, 2009: 17).

Çiçeğin biyolojik özelliğinden dolayı yapılan bu anlam yüklemeleri ile şekillenen mitler, günümüz sanatını da besleyen bir kaynağa sahiptir. Güncel sanatta kullanılan bir çiçeği temsil boyutunda irdellemek istediğimizde, bu çözümlemede her türlü anlam ya da tasdik toplumsal pratikler dâhilinde biçimlenir. Örneğin bir çiçek, ayna, kadın ya da rengin imgeye dönüşmüş hali, sanatta gerçeğinden kimi zaman bağımsız işleyebilir. Sanatta temsil boyutunda yer alanların, gerçek yerine farazi bir üretim olması da mümkündür. Sanat tarihçi Richard Leppert’in bu durumu şu cümlelerle belirtir:

İmgelerin temsil ettiği şey, sadece kuruntu, arzu, rüya ya da fantezi dünyası olabilir (...) İster fotoğraf, ister film ya da video, isterse de resim olsun, imgelere baktığımızda gördüğümüz şey insan bilincinin ürünüdür. İnsan bilinci de kültür ve tarihin ayrılmaz bir parçasıdır. Bu bakımdan imge, maden cevheri gibi kazılarak

çıkarılan bir şey değil, belli bir sosyokültürel ortam içerisinde belli bir işlev görmesi için inşa edilen şeydir (Leppert, 2002: 14-22).

Kısacası sanatta üretim dinamiklerinin inşası tarih, coğrafik konum, toplum ve bireyler dâhilinde olduğundan temsilin de yansız olması düşünülemez. Dolayısıyla bu açıklamayı dar alana indirgeyip lotus gibi bir imge üzerine konuştuğumuz zaman, mitlerde onun adına atfedilmiş olan anlam inşalarına dokunmadan çağdaş sanattaki yerini sorgulamak temelsiz olabilir. Lotusun sunumları üzerine konuşurken ve onun şifrelerini çözmeye çalışırken ister istemez toplumsal pratiklerin ürettiği yakıştırmalar dâhilinde çağdaş sanattaki yorumlarına bakılmalıdır. Aynı zamanda araştırmanın çerçevesini sınırlamak açısından, eserlerini doğada var olanlar özellikle egzotik bitkiler üzerine kurmuş olan Ruud Van Empel ile sınırlı tutulmuştur. Bununla birlikte sanatçının çalışmaları reşit olmayan çocukların çıplak ya da yarı çıplak görüntülerinden oluştuğu için makalede bu görsellere yer verilmeden çözümlenmeler yapılmaya çalışılacaktır. Bitki evren, sanatçının üretim sürecinde öteki, kimlik, aidiyet, dişil-eril, sorgulamalarıyla var kınır. Empel'in fotoğraf ve dijital ortamda oluşan eserleri, görüntünün manipüle edildiği, sınırsız ve canlı renk ilişkileridir. Kendisi bitki evrenin mimetik bir temsilini yaratır. "Mimetik biçimin tipik özelliği, seyircinin en azından ilk bakışta imgeyi aslında temsil ettiği şeyin ta kendisi olarak algılanmasına yol açan olağanüstü doğalcılığıdır" (Leppert, 2002: 38). Empel bu doğalcılığı en ileri noktaya taşırken; tıpkı Hieronymus Bosch, Rachel Ruysch, Peter Brueghel gibi Flemenk atalarından aldığı ayrıntıya olan düşkünlüğü ile karşımıza çıkar. Dijital kolaj tekniği ile oluşan eserler, özellikle tropik ormanların ve sulak bölgelerin içinde yer alan çocuklardan oluşur. Bu çocukların suda yer alışları ve bakışları ile izleyici kendisini tekinsiz bir ruh hali içerisinde bulur. Empel'in son dönem serilerinden olan Evren ve Venüs, doğanın en dipsiz ve yeşil alanlarında, lotus bitkisinin çevresinde konumlanan kimi zaman yalnız kimi zaman ise birkaç çocuktan oluşur. Serilerde ortak olan husus, yabancı doğanın içinde tedirgin bakışlı, etnik kimliğe sahip çocukların seçilmiş olmasıdır.

Bu gölet ya da su birikintisi, çocuk bedenlere ve lotuslara ev sahipliği yaparken, bunu doğanın küçük olanı kuşatması olarak da görmek mümkündür. Doğanın içinde tek başına yer alan çocuklar bizi adeta Alman asıllı Jacob Grimm (1785–1863) ve Wilhelm Grimm (1786–1859) ya da Grimm Kardeşlerin fantastik öykülerinin bir sahnesine taşır. Bir Alman köyünde yaratıklar tarafından kaçırılarak, ormanın derinliklerinde hapis olan çocukları konu edinen Changelling/ Değişen adlı masalın alt katmanı olan vahşi doğa, çocuk bedenler ve onlara yüklenen yabancı cinsellik, Empel'in fotoğraflarında da temel noktalardır (Günay,

2009: 60).

Grimm masallarında, ergenlik öncesi çocuk kaçırma geleneği sıklıkla, onun saflığından faydalanma ve reşit olmamış temiz kanından beslenme düşüncesi gibi grotesk, şiddet ve tekinsizlik duygularını izleyiciye hissettirir. Çocuğun kendi yaşam alanının dışında kodlandığı bu tekinsiz ruh hali, Empel'in kayıp karakterlerinin de dayanak noktasıdır.

Doğanın sakin ve bakir alanlarında çocuklar masumiyet ve saflığın temsilidirler. Bu saflık sanatçı için cennet düşüncesi ile bir tutulur. "Manzara, çocuklar, hayvanlar, orman, yabani olan (...) Büyük olasılıkla sanatçı cennetini yaratmakta ve onun bu seçiminde arzu yer almaktadır, bilinçsiz bile olsa bu kurguları ortaya koyan şey arzu olmalı, cennetin arzusu..." (Heuvel, 2015: 21). Bu noktada cennet arzusu, zenci çocukların bir mabedi gibi duran su ve geniş lotus gövdeleriyle ilişkilendirilir. Lotusu mitlerde, tanrıların doğduğu çiçek anlamıyla düşündüğümüzde, Empel'in cennet arzusu düşüncesini, lotusu seçerek kuvvetlendirdiği görülür. Su, lotus ve çıplak beden üçlemesi üzerinden imgelerin işlevlerine doğru gidildiğinde, ilk olarak bakmak istediğimiz Venüs/ Venus isimli dijital kolaj seridir. Bu seride beyaz tene sahip bir kız çocuğu, doğanın ve insanın ilk tözü olan suda anlam bulur. Suyun dişil olan özelliği, Bachelard'ın şu cümlelerinde ifade bulur: "Lekesiz tertemiz bir su elde etmek istiyorsanız içine bakireleri atın" (Bachelard, 2006: 134). Bu açıdan, lotus ve kız çocuğu suyun saflık derecesini düşünsel olarak arttırır. Bu iki gösterge ile saflık kavramı sorgulanmakla birlikte, farklı açılımlar yapmak istediğimizde, seride dişil olana da kapılarını açan bir anlatım dili tercih edilmiştir. Çiçek açmak; yazın gelişinin ve doğanın uyanışının habercisi ise, felsefi olarak dişil olanın sunumudur.

Dil bilimsel bir yaklaşımla "Bir tomurcuk ve müjdecî olan çiçeğin İngilizce'deki başlıca anlamlarından biri 'öz'dür (essence). Hem Latince hem de Fransızca'da çiçek açmak (bloom) gibi zaman zaman yüzey (fleur d'eau gibi) anlamına gelir. Bunun altında yatan mantık, çiçeğin üreme organının olması ve bu amaca göre renklenip kokulanmasıdır; dolayısıyla; teşhir edilen şey aynı zamanda bir üreme organıdır. Yüzey aynı zamanda özdür ya da meyveyi ve tohumlarını ortaya çıkardığı zaman öyle olur. Belki de çiçeğin tenasülle olan bu ilişkisi nedeniyle kadınların adet görmeye ilgili aktivitesine çiçekler (flowers) adı verilmiştir yine bir bakirenin bekaretini kaybetmesi (deflowering) dir" (Goody, 2010: 30).

Empel'in çiçeklerinde açık ya da örtük biçimde sıkça ortaya konulan cinsellik, beyaz tenli bakışları izleyiciye dönük çıplak bir imge ile birleşir.

Bu anlamıyla lotus saflığın yanında henüz yaşanmamış cinsel arzuların da teşhiridir. Cinselliğin kodları ise ikisinin de ait olduğu suya dayanır. "Su tuykuyla mırıldandığı anda, suların analığa tapınma duygusu tutku ve içtenlik ortaya çıktığında süttür artık..." (Bachelard, 2006: 134). Venüs'e Jungcu yaklaşımla eğildiğimizde su; bilinçaltının yaratıcı simgesidir ve dışıl olan ile özdeşlik taşır. Dışıl olan yaşam suyunun kaynağıdır. Empel'in bu serinde seçimi olan çıplaklık, sanatsal bir temsil kategorisi olarak belirirken, Berger çıplaklık kavramını şu sözlerle ifadeler: "Kadının çıplaklığı bizzat kendi duygularının ifadesi değildir, aksine sanat eserinin sahibinin duygu ve taleplerine teslimiyetin göstergesidir. Soyunuk olmak tek başına olmaktır; fakat çıplak olmak ise başkaları tarafından görülmek ve kendisini tek başına olarak algılamamak demektir (...) Soyunukluk kendisini kendine açar. Çıplaklık ise sergilenir" (Berger, 1972: 52, 54). İmgenin kimin iktidarına sunulduğu sorunu açısından Empel'in kurgularına benzer bir yaklaşım sergileyen sanatçılardan Çinli fotoğraf sanatçısı Ren Hang (1987-2017), eserlerinde etnik kimliğe sahip olan bireyleri seçer. Pornografik bir anlatım diline sahip olan sanatçının çıplak bedenler ve lotus ile baskın kıldığı kurgularında, fetiş bir nesne olarak yer alan Uzak Doğulu kadınların bakışları izleyiciye dönüktür.

Empel'in gün ışığıyla beslenen eserlerine rağmen Hang fotoğraflarını gece ile birleştirir ki bu durum suyun şeffalığını da elinden alarak tekinsizlik katmanını arttırır. İzleyici kameranın ışığı ile bu kadraja katılır. Doğurganlığın, saflığın ve cinselliğin temsili iri lotus dalları, bedenleri örtmekte ya da başka bir okuma ile bedenle bakış arasına mesafe koymaktadır. Bu mesafe ise görünmeyene olan arzuyu körüklemektedir. Bu noktada sanat tarihçi Zeynep Sayın; "kendisiyle göz arasına mesafe koyan bir imge, gözle yetinmeyerek dokunulmak istenmektedir" (Sayın, 2003: 62) sözü ile sanat eserinde mesafenin kadının gizemini ve muammasını arttırdığı görüşündedir. Bedenler bir daire oluşturarak lotusu merkeze alıp bütünleşirler. Doğu kültürünün kutsal saydığı bir çiçek ve etnik kökenli kadın adeta toplumsal ve kültürel kodlamalardır. Bu kodlamalar bir anlamda Batı'nın öteki olana atfettiği erotik, gizemli olana da kapılarını açar. Leppert'e göre, "Ötekinin fiziksel bedeninin kaçınılmaz olarak uyandırdığı farklılık konusu Batı'daki görsel sanatlarda yüzyıllar boyunca olağanüstü çekici bir anlam olmuştur" (Leppert, 2002: 269). Bu ifadenin söylem etkisi açısından yarattığı imaj aynıdır: 'egzotiklik'... Bir çiçeğe ve bedene indirgenen egzotiklik... Hang'in eserlerinin temel dayanağı; çıplaklığın toplumsal tabularını yıkma düşüncesidir. Nitekim, Batılı bir izleyici için sanat tarihinde yüzyıllar

boyunca öteki olarak söylem diline kodlanmış olanlar, bu kodlamalarını devam ettirirler. Hang’de şahit olduğumuz etnik olan kavramı, Empel’e döndüğümüzde özellikle zenci çocuklar üzerinden irdelenir. Renk toplumsal olarak bir göstergedir ve içerisinde kültür hiyerarşisi barındırır. Bu kültürel kodlamaları kullanan Empel, World/ Dünya Serisi’nde karşımıza zenci çocuklar ile çıkar. Lotus ve zenci çocuklar gerçek gizemli ve tetikleyici bir bakış açısına kapılarını açarlar. Zenci çocuğun bakışı, fotoğrafın şahitlenmek isteyen anlık görüntüsünü elinden alarak sürekli yaşanan tekinsiz bir hal ile izleyiciyi baş başa bırakır. Vahşi doğa arasında gizlenen çocuğun bakışı; kendisine yabancı ve egzotik bir temsili de katar: lotus.

Yine Leppert’in şu savı zenci çocuklar ve lotus üzerinden düşünülebilir: “Derisinin rengine indirgenen şey egzotik olandır. Renk farklılığı tanımlar, arzuyu körükler, bedenlere olan iştahı arttırır. Ayrıca renk bir kültür hiyerarşisine işaret eder ve bunu da Batılı resim geleneğinin uzun tarihine yaptığı açık göndermelerle yapar” (Leppert, 2002: 271). Empel, Batı sanat geleneğinin Oryantalist bir bakış açısı ile yaklaştığı eserlere kimi zaman bir tepki olarak, zenci çocukları ele aldığını belirtir. Saflığın yalnızca beyaz çocuk bedenlerinde temsil edilen durumuna ve ikonografik sanat belleğimize karşı bir duruş olarak zenci çocukları kullanan sanatçı, buna rağmen sunumlarının alt okumalarında karşımıza çıkabilecek Oryantalist bir yaklaşıma da engel olamaz. Nitekim sanatın inşası boyutunda gerek sanatçı gerek ise izleyici yanlı bir bakış açısıyla hareket eder. “Sanat eserleri, alıcılara mütemadiyen aynı sinyali ya da sinyal kümesini gönderen radyo-televizyon vericileri gibi değildir. Anlam hem kullanıcı hem de yaratıcı tarafından dinamik olarak inşa edilir. Anlamın inşası, nesnelere tarihsel ve toplumsal özgül koşullar altında harekete geçirdiği bitimsiz bir üretimdir” (Leppert, 2002: 21). Bu anlamda Empel’in seçtiği imgeler üzerinde konuştuğumuzda, öteki olma durumlarını devam ettirmekte oldukları söylenebilir. Empel, eserlerinde çocuk imgesini hangi bağlamda kullandığını şu sözleri açıklar:

Henüz tam büyümemiş, karakterleri yerine oturmamış insanlar. Çocuklar birbirlerinin aynısıdır. Bu ayrılık sayesinde ben onları sembol gibi kullanabiliyorum, masumiyeti temsil etmeleri gibi., bununla birlikte çocukların bir karanlık tarafı vardır. Benim de anlatmaya çalıştığım dünyada güzel görülen herşeyin tehlikeli olabileceği. Doğayı ele alın, cennet gibi görülüyor olmasına rağmen vahşi bir orman. (Empel, 2011: 51).

Empel, yine zenci çocuk üzerinden kurduğu Moon/ Ay Serisi’nde izleyiciyi mitlere taşımaktadır. İsis ve Osiris’in oğlu olarak lotusun içinde dünyaya geldiğine inanılan Horus’un (Harpocrates) çocukken bu çiçeğin taç

yapraklarında geceleri gizlendiği mitlerde yer alır. Lotus ve çocuk arasındaki ilişkiyine çiçeğin biyolojik özelliğine dayanır. "Kendisini yeniden üretebilecek tohuma sahip olan bu bitkinin uzun sapı; çocuğun göbek bağı, yaşadığı Nil Nehri ise İsis'in döl yatağı olarak düşünülmüştür. Nil suyunu İsis'in döl yatağı ve bitki kökünün de plasenta olarak görülmesi, Eski Mısır mitlerinde, bitkinin çocuğun taşıyıcı olarak temsil edilmesini sağlar" (Günay, 2009: 64). Bu noktada eleştirmen, şu yorumda bulunur: "Başının üstünde bir hale gibi yer alan lotus çiçeği ile suyun ortasında tıpkı bir dini törendeymiş gibi elleri göğüs kafesinin üstünde yer aldığını belirtir" (Heuvel, 2009: 31). Kutsal bir çiçek gibi çocuğun başının üstünde yer alan lotus, yaydığı ışık ile onu hem belirgin kılmakta hem de koruduğunu göstermektedir.

Sonuç

Sonuç olarak, lotus ya da nilüfer bitkisi yalnızca doğada var olan bir canlı olmasının ötesinde mitlerde sıklıkla rastlanan bir çiçektir. O'nun sanattaki bu yolculuğu yalnızca mitlerle sınırlı kalmamış ve çağpdaş sanata da yansımıştır. Özellikle Doğu kültüründe geniş yer tutan bu çiçek dolayısıyla oryantalist bir nişane olarak sanat eserinde yer alır. Oryantalist bakış açısının temel düşüncesi, Batı'nın Doğu'yu yönetilmesi gereken, hayalci, romantik ve egzotik olarak gördüğüdür. Batı'nın ötekinin kültürüne ve yaşam biçimine yönelik tutumunda, O'nun hızla tüketim odaklı haline gelen yapısını yatar. Kendi açılımı genişletmek için Doğulu olana yönelen Batı, öteki olanı sanatına yansıtır. Öteki onun için, yeni bir ütopya ve gelecek için bir sığınak kurma alanıdır. Öteki olanla, kendi ideolojik ve kültürel ağına soluklanma alanı katmak isteyen bu düşünce, Doğunun kutsal olarak gördüğü değerleri de kendisine ekler. Bu noktada her daim fantastik yaratıklar, gizemli, doğaüstü güçler ve dişil olanla iliştilen Doğu'nun, mitlerle beslenen zenginliği, Batı için bir egzotiklik göstergesidir. Bu gösterge olma özelliğini kazanması çiçeğin biyolojik özelliğinden ileri gelir. Çiçek, tohumları ile kendi döllemesi ve yüzeyinde kir barındırmaması sebebiyle Doğu kültüründe kutsal kabul edilmiştir. Empel'in eserlerinde egzotik olan bu çiçek ve etnik kimliğe sahip çocuklar ile ifşa edilir. Çocukların izleyiciye olan bakışları ve ten renkleri ile hem cinsiyet hem de kimlik tartışmalarını beraberinde getirirler. Mitlerde dişil ve yaratıcı olan olarak kodlanan lotus, kendi yaşam alanına çocuk bedenlerini de dâhil ederek, çift katmanlı bir arzu edimi yaratır. İktidarın resme bakan gözlerde olduğu ve resimde yer alanların seyirlik bir nesne olarak var kılındığı Empel'in üretim sürecinde, kendisi bu hiyerarşik anlayışı yıkmak istese de gerek renklerin parlak ve göz alıcılığı, gerekse, çocukların

sunum tercihleri açısından tuzağa düşürücüdür. Nitekim, ister adına öteki, isterse de egzotik olan kavramları kullanılsın, bu tercih; bir kurgudur ve bu sanat nesnesi fiziksel olarak değil yalnızca zihinsel olarak erişilebilen bir dünyanın kapılarını izleyiciye açar. Bu egzotik cennet, yalnızca fantaziyle ulaşılabilen, onun dışında ulaşılamayan bir ütopya, bakışla yetinebilen bir temsil alanıdır.

Kaynakça

Bachelard, G. (2014). *Mekanın Poetikası* (çev. A. Tümertekin), İstanbul: İthaki Yayınları.

Berger, J. (1999). *Görme Biçimleri* (çev. Y. Salman), İstanbul: Metis Yayınları.

Blavatsky, H.P. (1888). *The Secret Doctrine, The Synthesis of Science, Religion and Philosophy*, Theosophical University Press.

Empel, R.V. (2011). *Ruud Van Empel Photoworks 1995-2010*, PhotoWorks International BV.

Goody, J. (2010). *Çiçeklerin Kültürü* (çev. M. Beşikçi), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Günay, B. (2009). *Bitki Evreninden Bir Gösterge Olarak Lotus ve Sanatsal Temsilleri, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.*

Heuvel, M. (2009). *Ruud Van Empel Photoworks 2006-08*, PhotoWorks International BV.

Leppert, R. (2009). *Sanatta Anlamın Görüntüsü / İmgelerin Toplumsal İşlevi* (çev.İ.Türkmen), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Sarkowich, H. (1998). *Bahçelerin ve Parkların Tarihi* (çev. E. Kayaoğlu). İstanbul: Dost Kitabevi.

Sayın, Z. (2003). *İmgenin Pornografisi*, İstanbul: Metis Yayınları.

Stein, R. B. (1981). *Charles Willson Peale's Expressive Design: The Artist in Hits Museum içinde prospects: The Annual of American Cultural Studies 6.*

Şişli, M.N. (1980). *Ekoloji*, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları.

Wheelock, A. K. Jr. (1989). *Stiil Life: Its Visual Appeal and Theoretical Status in the Seventeenth Century*, Washington, D.C.: National Gallery of Art.

Yeni Film Dili: Amatör Video “Yeni Açılımlar”

Doç. Kağan Olguntürk

Makale Geliş Tarihi: 04.05.2018

Yayına Kabul Tarihi: 17.05.2018

Özet

Amatör sinemacılar neredeyse sinema icad edildiği günden bugüne profesyonel yapımlara benzeyen filmler üretmenin peşinde oldular. Günümüzde gelişmiş, sofistike cihazlar ve teknolojiler sayesinde artık amatör film yapımcıları neredeyse profesyonel yapımlara yakın kalitede film üretimi yapabilmektedirler. Eski tarihe kıyasla oldukça düşük bütçelere profesyonele yakın kalitede görüntü çekebilen kameralar artık rahatlıkla edinilebilmektedir. Ayrıca ev bilgisayarları sayesinde film kurgusu da aynı rahatlıkla gerçekleştirilebilmektedir. Elbette çekim ve kurgu aşamaları film üretimi açısından önemlidir. Ancak film üretildikten sonra izleyici ile buluşabilmesi yapımcı ve yönetmen için en azından filmin tamamlanması kadar önemlidir. Bu konuda da yeni teknolojiler amatör film yapımcılarına yardım sağlamaktadır. Özellikle son bir kaç yılda ortaya çıkan “Youtube” ve “Vimeo” benzeri video paylaşım siteleri üretilen film yada benzeri videoların izleyici tarafından takip edilebilmesine olanak tanımaktadır. Bu sayede hem film üretim bütçeleri azalmakta hem de tamamlanan filmler izleyici ile hiç bir aracıya ihtiyaç duymadan buluşabilmektedir. Amatör film üreticilerinin sayısı ve ürettikleri film adedi profesyonel yapımcıların ürettikleri yapımların sayısının oldukça üzerinde olduğundan ve bu üreticilerin pek çoğu kompozisyon, kurgu kuramları, aydınlatma gibi temel film eğitiminden yoksun olduğu için farklı tür bir film dili ortaya çıkmıştır. Bu çok sayıdaki film ise izleyicide karşılığını bulmuş ve “Yeni Film Dili” ortaya çıkmıştır. Bu anlatımda bulunan düşük çözünürlüklü görüntüler, sarsıntılı kamera kullanımı yada devamla önem vermeyen kurgu biçimi ilk başta izleyici için takip edilmesi zor bir durum ortaya koysa da zamanla izleyici bu dili benimsemiştir. Belki de tarihte ilk defa profesyonel film yapımcıları amatör görünen filmler üretmeye başlamışlardır. “Paranormal Activity”, “Cloverfield”, “District 9” gibi filmler bu tür için örneklenmektedirler. Bu dil aynı zamanda belgesel sinema için kullanılan kimi kamera kullanım tekniklerini de içermektedir. Anlık gelişen kimi durumlarda belgesel sinemacı da sarsıntılı kamera kullanımına yada grenli görüntülere başvurabilmektedir. Bu yolla kurgu, belgesel ayrımı da bu dil sayesinde birbirine karıştırılabilmektedir. Aslında kurgu bir film olan “Apollo 18” filmi iyi bir örnek olarak kabul edilmektedir. Film’in araştırılma yapılmadığı sürece belgesel mi yoksa kurgu mu olduğu anlaşılmasamaktadır. Bu çalışma “Yeni Film Dilinin” belgesel türünde çekilmiş olan “Imposter” isimli filmin izleyicide nasıl olup da kurgu etkisi bırakabildiğini; ayrıca genel olarak vizyona girmeyen belgesel türü filmlerin “Yeni Film Dili” sayesinde vizyon filmleri ile nasıl boy ölçüşebildiğini tartışmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Yeni Film Dili, Video Sanatı, Belgesel Sinema, Amatör Video

NEW FILM LANGUAGE: AMATEUR VIDEO “NEW APPROACHES”

Abstract

Amateur filmmakers have been trying to demonstrate professionalism from the first day of the invention of the cinema. By the help of sophisticated equipment and technological improvements, amateur filmmakers are able to make near professional films. Compared to the past, it is much easier to approach high quality film cameras. Also it is possible to edit them at home by using a home computer. It is very important to be able to shoot and edit the film but also it is important to be able to share the film with an audience. Websites such as “Youtube” and “Vimeo” enable amateur filmmakers share their film with a great number of people. Low production and distribution costs increased the number of amateur productions. By the help of big production numbers in amateur film making, a new film language occurred. Most amateur filmmakers do not know much about composition rules, editing theories, or proper and creative lighting skills. Lack of these information caused the amateur look in the new film language. In the beginning it was not easy to follow stories of these low quality images, shaking camera movements, and lack of continuity editing. With time the audience successfully accepted this new way of storytelling. May be the first time in the film history, professional filmmakers started to make amateur like productions. “Paranormal Activity”, “Cloverfield”, “District 9” can be accepted as main examples. The new film language also can be used in documentary filmmaking. Shaking camera movements can be accepted as normal at an expected motion of the subject or low quality images can be accepted as normal because of the light intensity of the location. These approaches bring these two different genres close to each other. A fiction film like “Apollo 18” can be treated as a documentary. It is not possible to understand the genre of the film without checking the production notes. This paper studies how a documentary film named “Imposter” which uses the elements of “New Film Language” was able to find a way in a fiction dominated industry.

Keywords: New Film Language, Video Art, Documentary Cinema, Amateur Video

Giriş

Sinemacılar, sinemanın ilk yıllarından beri özellikle ilk izleme sonunda izleyicide duygusal bir etki uyandırmayı amaçlamışlardır. Özellikle devama dayalı kurgu yönteminin kullanıldığı bu anlatım biçiminde, izleyicinin kahramanla özdeşleşmesi, gerilimi yaşaması ve sonunda olayların çözüme ulaşması ile, ki bazı durumlarda çözümsüzlük de bir çözüm olarak kabul edilebilir, izleyici duygusal bir rahatlama kavuşur ve arzu edilen duygusal reaksiyonu verir.

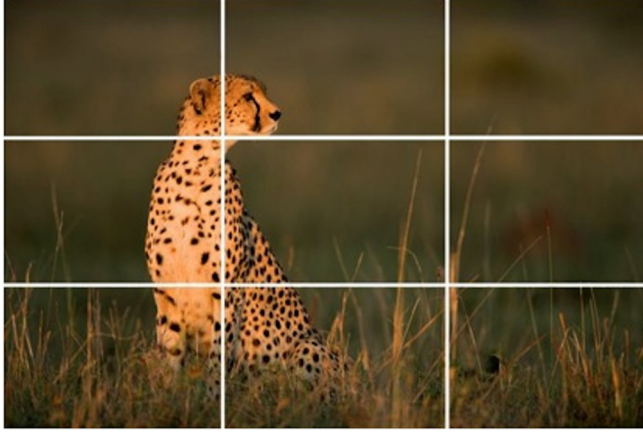
Bu reaksiyonu elde etmek için sinemacı pek çok farklı dinamiği yerine getirmek zorundadır. D.W. Griffith döneminden beri sinemacılar bu konu üzerinde çalışmaktadırlar. Sinemacı bu etkiyi elde edebilmek için kamera kullanımı, ses kaydı ve montajı ve aydınlatma gibi bileşenleri bir arada kullanır. Bileşenlerin doğru biçimde kurgulanması ise devama dayanan kurgu olarak isimlendirilir. Devama dayanan kurgu için anahtar kelime görünmezliktir. (Dancyger, 2002)

Bu kurgu sisteminde her karenin önemi bulunmaktadır. Kurgu sırasında hiçbir kare gereğinden fazla ilgiyi üzerine çekmemeli ve filmin doğal akışını takip etmelidir. Bu sırada dikkat edilmesi gereken kimi kompozisyon kuralları ve kimi grafik kuralları bulunmaktadır.



Görsel 1. D.W. Griffith

Kompozisyon kuralları temel olarak her planın son karesinin bir sonraki planın ilk karesiyle uyumu olarak tanımlanabilir. Önceki son karede bulunan ilgi noktası ile sonra gelen planın ilk karesindeki ilgi noktası örtüşmelidir. Ayrıca hareket uyumu ve ekran yönü ise diğer kompozisyon kuralları olarak isimlendirilmektedir.



Görsel 2. 1/3 Kuralı

Grafik kurallar ise parlaklık ve renk olarak isimlendirilmektedir. Ekran üzerindeki parlaklık ve renk kesinlikle kesme sırasında değişmemelidir. Aksi takdirde değişim izleyici tarafından fark edilecek ve izleyici film izlediğini fark ederek filmden uzaklaşacaktır.



Görsel 3. Parlaklık

Anlaşılacağı gibi devama dayanan kurgu sistemi yalnızca kurgu elemanlarına değil aynı zamanda çekim elemanlarının doğru kullanımına ihtiyaç duymaktadır. Sinemacı bu sistem dahilinde bütün yapım bileşenlerini birbirine uyumlu bir biçimde kullanmalı ve filmi bu şekilde tasarlamalıdır.

Bu sistemle gerçekleştirilen bir film izleyicide gerçek zaman ve mekan kavramlarının, filmsele zaman ve filmsele mekan kavramları ile yer değiştirmesine olanak tanıyacaktır. Bu sayede izleyici kendisine sunulan yapay dünyayı olduğu gibi kabullenecek ve arzu edilen reaksiyonu verebilecektir.

Yeni Teknolojiler ve Amatör Sinemaçılar

Özellikle 1990 ların sonunda geliştirilen DV teknolojisi video malzemesi kullanarak film üretenler için çığır açan bir gelişme oldu. DV teknolojisi time-code tabanlı çalışabilen bir kayıt sistemine sahipti. O döneme kadar yalnızca Beta-Cam kameralar bu kayıt tabanına sahipti ve bu kameralar fiyat olarak oldukça pahalı kameralardı. Gerek video-8, gerek daha gelişmiş bir model olan Hi-8 gerekse VHS türü amatör kayıt formatları time-code desteğine sahip olmadıklarından kare kare izleme ve kurgulama imkanı bulunmamaktaydı (Beacham, 1994). DV ve DV teknolojisinin profesyonel versiyonu olan DV-Cam ve DVC Pro versiyonları time-code tabanlı çalıştığından gerek lineer, gerekse bilgisayar tabanlı kurgu sistemleri ile uyumlu bir çalışma altyapısı sunuyorlardı. (Ascher ve Pincus, 2007)

Ayrıca özellikle firewire bağlantıya sahip bilgisayarlarda herhangi bir ekstra kart desteğine ihtiyaç duymadan görüntüleri bilgisayara aktarmak mümkün oluyordu.



Görsel 4. FireWire Kablo



Görsel 5. FireWire Kablo

Bu aktarım sayesinde video görüntüleri bilgisayar ortamına rahatlıkla aktarıldıktan sonra, herhangi bir amatör kurgu programı sayesinde kurgulanabiliyor ve yine aynı bilgisayar sayesinde internet ortamında paylaşılabilirdi.

Günümüzde artık kaset teknolojisinin sona ermesiyle bu süreç daha da hızlanmış ve kolaylaşmış bulunmaktadır. Neredeyse video kameraların ve yüksek çözünürlüklü video çekebilen fotoğraf makinalarının tamamı SD kart üzerine kayıt yapmaktadır. SD kart teknolojisi görüntülerin bilgisayar ortamına aktarım hızını da artırmıştır. DV ve HDV kaset teknolojisi döneminde bir saat uzunluğundaki görüntüyü bilgisayar ortamına aktarmak yine bir saat sürmekteydi ancak günümüzde bilgisayarların pek çoğu kart okuyucu donanımıyla üretilmektedir. Ayrıca kart okuyucusu bulunmayan bilgisayarlar içinse çoklu kart okuyucular çok uygun fiyatlara alınabilmektedir. Bu sayede bir saat uzunluğundaki görüntü birkaç dakika içinde bilgisayar ortamına aktarılabilir. Bu sayede amatör film üreticileri filmlerini çok düşük bütçelerle çekebilme, kurgulayabilmekte ve paylaşabilmektedirler.

Amatör film üreticileri profesyonel film yapımcı ve yönetmenlerine kıyasla film anlatım dili konusunda bilgi veya tecrübe eksikliğine sahiptirler. Bu eksiklik özellikle devama dayanan klasik film anlatım dili bakımından kendini göstermektedir. Amatör filmlerde genellikle kesme sırasındaki sıçramalara rastlanmaktadır. Kesme esnasındaki sıçrama bilindiği üzere izleyicinin kahramanla özdeşleşmesini engellemektedir. İzleyici film izlediğini fark eder ve yaşaması gereken gerilimi yaşayamaz ve bunun sonucu olarak da film sonunda beklenen duygusal reaksiyonu veremez. Neredeyse bütün film yönetmenlerinin kabul ettiği gibi bir film karesi oluşturulurken temel kompozisyon kurallarına uyulması gerekmektedir. Bir fotoğraf karesinin, televizyon görüntüsünün ya da bir film sahnesinin yaratılması asla

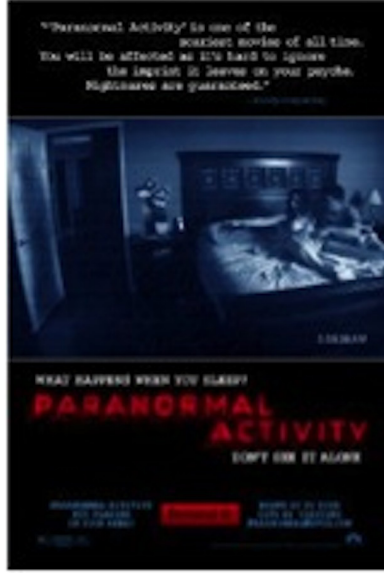
rastlantısal olarak gerçekleşmez. Aksine bilinçli, estetik açıdan doyurucu olma kaygısına dayanan görüntüsel etki yaratma çabasıdır (Künüçen, 2007). Amatör film üreticilerinin çoğunlukla temel film dili bileşenlerinden habersiz olmaları üretilen yapılarda böyle bir görsel bütünlüğün olmasını engellemektedir.

Ancak paylaşılan video oranının fazlalığı izleyicilerde farklı bir gerçeklik algısının ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Neredeyse her isteyen basit bir kamerayla hatta akıllı bir telefon yardımıyla çekebileceği seviyede bir film seyretmek doğası gereği filmin gerçek olduğu algısının izleyicide oluşmasını sağlamaktadır.

Aslında bu tür anlatım ilk başta “Blair Witch Project” isimli filmde kullanılmıştır. Amatör malzemenin henüz kullanılmaya başlanmasına karşın film 60.000 Dolar bütçesi ile dünya çapında yaklaşık 250.000.000 Dolar hasılat elde etmiştir.



“Blair Witch Project” isimli filmin elde ettiği ticari başarıdan sonra benzer filmler hızla üretilmeye başlandı. “Paranormal Activity” isimli film ise adeta bu türün imzası oldu. Filmin bütçesi “Blair Witch Project” isimli filme göre daha düşük ancak elde ettiği hasılat neredeyse aynıdır.



Görsel 7. *Paranormal Activity*

Bu filmlerin başarısı film yapımcılarında benzer filmler üretmenin kapılarını açmıştır. Profesyonel ekipmanlar kullanılmasına karşın filmler amatör gözükmekte filmler daha başlar başlamaz izleyici sarsıntılı kamera hareketleri, özensiz aydınlatma, sıçramalarla dolu bir görsellikle karşılaşmaktadır. Bu yöntem çoğunlukla korku ve bilim-kurgu türü filmlerde başarı göstermiştir. İzleyicinin kendi ekipmanını kullanarak benzer bir film çekebileceği bilgisi onda bir gerçeklik duygusunun da oluşmasına sebep olmaktadır. Bu duygunun neticesinde ise izleyici film izlediğinin farkında olmasına karşın izlediğinin gerçek olup olmadığı konusunda emin olamamaktadır. (Künüçen ve Olguntürk, 2012)

2011 yapımı "Apollo 18" isimli film başka tür açılımların "Yeni Film Dili" sayesinde mümkün olabileceğini ortaya koymuştur. Film bilinen son Ay görevi olan Apollo 17 den sonra gizli bir Apollo 18 görevi olduğunu ve bu görev sırasında neler yaşandığını ve Ay görevlerinin neden sona erdiğini anlatmaktadır. (Künüçen ve Olguntürk, 2016)



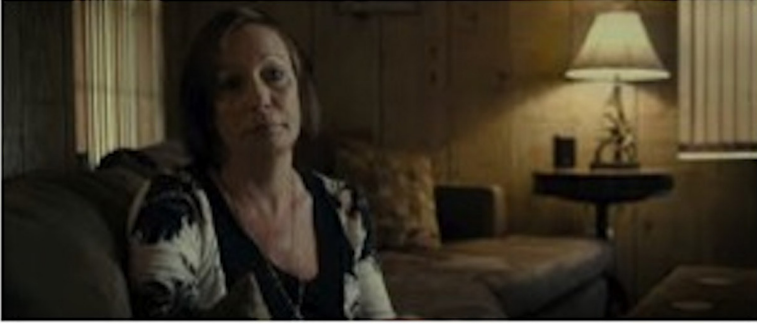
Film sanki Apollo görevi sırasında çekilen görüntülerin kurgulanması sayesinde oluşturulmuş izlenimi yaratmaktadır. İzleyici ister aynı zamanda film üzerine çalışan bir akademisyen, isterse film üreticisi, isterse de sıradan bir izleyici olsun filmin gerçek görüntülerden mi yoksa profesyonel bir ekip tarafından çekilen görüntülerden mi oluştuğu konusunda detaylı bir araştırma yapmadan bir karara sahip olamamaktadır.

Kurmaca bir filmin belgesel gibi bir anlayış yaratması belki de sinema tarihinde ilk kez belgesel bir filmin aynı tekniği kullanarak kurmaca egemen bir endüstride yer bulabilmesine olanak tanımıştır. İşte bu açıdan 2012 yapımı "Imposter" isimli film çok önemli bir yere sahiptir. Yönetmen Bart Layton tarafından çekilen film belgesel bir yapım olmasına karşın "Yeni Film Dilini" kullanması sayesinde vizyonda kendine yer bulabilmiş ve yaklaşık 23.000 Dolarlık bütçesine karşın yalnızca ABD'de yaklaşık 1.000.000 Dolarlık bir hasılat elde etmiştir. Bu rakam belgesel bir film için oldukça yüksek bir rakamdır.



Görsel 9. *The Imposter*

Film tıpkı “Yeni Film Dilini” kullanan bütün filmler gibi amatör bir kameradan çekilmiş olduğu izlenimi veren bir video görüntüsü ile başlamaktadır. Ve bir çocuk sesi tıpkı bize kendi çektiği bir video görüntüsünü açıklıyor gibi izlenenleri açıklamaktadır. “Yeni Film Dilinin” temel özelliklerinden biri olan bu uygulamanın bu filmdeki tek farkı bu sefer gerçek olmasıdır. Ancak izleyici eğer filmin künyesine dair bir bilgiye sahip değilse izlediğinin gerçek mi yoksa bu dili kullanan bir kurmaca film mi olduğu konusunda bir bilgisi olmayacaktır. Gösterilen video “Yeni Film Dilinin” değişmez bileşenleri olan sarsıntılı kamera kullanımını, özensiz aydınlatmayı, düşük kalitedeki görüntüleri ve plan değişiklikleri sırasında uzun siyah planları ihtiva etmektedir. Açılış sekansında konuşan çocuk bize evini göstermekte ve ailesi ile ilgili bilgiler aktarmaktadır. Son planda ise kamerayı kendisine çevirerek kendi kimliğini izleyiciye göstermektedir. Bu sekansın hemen arkasından ise 13 yaşındaki Nicholas Barclay isimli bir çocuğun San Antonio, Texas da kayb olduğu bilgisi izleyici ile paylaşılmaktadır. Arkasından klasik röportaj tekniği ile çekildiği izlenimini veren bir görüntüde orta yaşlı bir kadın “Birinin O’na bir şey yapmış olabileceğini düşünmek size kâbuslar gördürüyor” demektedir. Bu planın hemen ardından ise başka bir kadın kaybolan çocuğa medyanın ilgi göstermediğinden şikâyet etmektedir. Hemen arkasından ise “Üç Yıl, Dört Ay Sonra” ve “İspanya” yazısı ekrana gelmekte ve ardından siyah ekranda polis telsizleri duyulmaktadır.



Görsel 10. Nicholas Barclay'in Ablası

Bütün konuşmaların arasında ise kaybolan çocuğun resimleri izleyiciye gösterilmektedir. Ardından ise kaybolan çocuğa hiçbir görsel benzerliği olmayan bir genç ekrana gelmekte ve yaşanacaklarla ilgili bir takım bilgileri insanlarla paylaşmaktadır.



Görsel 11. The Imposter: Sol, Kaybolan Nicholas;
Sağ, Nicholas Olduğunu İddia Eden Genç

Filmin konusunun işlenme biçimi "Yeni Film Dili" 'nin neredeyse bütün bileşenlerini kullanmaktadır. Kullanılan dekor, aksesuar, aydınlatma teknikleri, eskiden çekilmiş olan arşiv görüntüleri hep bu yeni dili desteklemektedir. Ve belki de ilk defa izleyici gerçeğe dayanan bir belgesel film izlemesine karşın kurmaca bir film izleyip izlemediğine karar verememektedir.

Filmin devamında ise İspanya da bulunan ve Nicholas Barclay olduğunu iddia eden bir gencin öyküsü anlatılmaktadır. Film sırasında genç neden yeni bir kimliğe ihtiyacı olduğunu klasik bir röportaj tekniği ile anlatmakta, kullanılan paralel kurgu yöntemi ile ise çocuğu kaybolan ailenin bireyleri bu duruma ne kadar üzüldüklerini ve kaybolan çocuğu bulmak için neler yaptıklarını anlatmaktadırlar.



Görsel 12. *The Imposter*: Nicholas Olduğunu İddia Eden Genç



Görsel 13. *The Imposter*: Nicholas'ın Annesi

Röportajların aralarında ise kimi arşiv görüntüleri ve kimi yeniden canlandırmalar bulunmaktadır ancak bu canlandırmalar da yine aynı "Yeni Film Dilinin" dinamiklerinden faydalanmaktadır. Bu sayede filmin kurmacaya da belgesel türünün hangisinden biri olduğu konusunda izleyici bir karara varamamaktadır. Film gerçekten amatör ekipmanlar kullanılarak çekilmiş olup aynı zamanda gerçek arşiv görüntülerinden oluşmaktadır. Ancak "Yeni Film Dili" anlatım biçiminin izleyicide oluşturduğu algı sebebiyle bu durum izleyicide bir değişikliğe sebep olmamış ve film tıpkı bir kurmacaya

vizyon filmi gibi izleyici ile buluşabilmiş ve elde ettiği gişe hasılatında da anlaşılacağı gibi izleyici tarafından kabul de görmüştür.

Filmde Canlandırmalar Var ve Aynen Yeni Dili Kullanıyor

Film kimi planlarda uzun odaklı mercekler kullanarak net alan derinliğini azaltmakta kimi zaman ise kısa odaklı merceklerle perspektifte derinliği sağlamaktadır. Genelde sinemacılar özellikle diyalog ya da monolog çekimlerinde bu iki yöntemden sadece birini tercih etmektedirler. Ancak bu iki eğilimin ikisini birden kullanmak yine amatör bir eğilimin filmde hâkim olduğu izlenimini izleyicide oluşturmaktadır.

Film ilginç bir şekilde bir özel dedektifin kaybolan çocukla bulunan genç arasındaki belirgin farkı göstermesiyle farklı bir aşamaya geçmiştir. Zira bu farklılık kaybolan çocukla bulunan gencin kesin bir biçimde aynı insan olmadığını ortaya koymaktadır. Bu bilimsel kanıta rağmen ise aile bulunan gencin kaybolan Nicholas olduğunu iddia etmektedir.



Görsel 14. The Imposter: Konuyu Araştıran Dedektif

Filmdeki karakterlerin konuşma biçimleri ve gerek set tasarımı gerekse kamera kullanımı "Yeni Film Dili"'nin bütün özelliklerini kullanmakta ve izleyici tarafından bu sayede kabul görmektedir.

Sonuç

“Yeni Film Dili” bilinçli bir yaklaşımın sonucu olarak ortaya çıkmamakla birlikte, belki de tarihte ilk kez izleyicinin film izlerken ihtiyaç duyduğu gereksinimleri değiştirebilmiştir. Daha önce izleyici şansı olamayacak filmler bu anlatım dilinin izleyiciyle buluşabilmesi sonucu çok yüksek kitlelere ulaşabilmiştir. “Yeni Film Dili” ile anlatılan pek çok film, klasik film dilini kullanması sonucu izleyicide aynı etkiyi bırakamayacaktır.

“Imposter” isimli film ise bu noktada önemlidir zira bu dilin izleyicide oluşturduğu değişim sonrası belgesel film gibi görünen kurmaca filmlerin aksine bu türün dinamiklerini kullanan ve aksine kurmaca gibi görünen belgesel bir filmin vizyona girmesine ve izleyici ile buluşmasını sağlamıştır. Bu anlamda ilk örnek olması bakımından özel de bir yere sahiptir.

Bu çalışma ise “Yeni Film Dili”nin yalnızca kendine türünün anlatım diline sahip olan yapımlardan farklı olarak, farklı tür filmler için de nasıl bir açılım sağlayabildiğini anlatmaktadır. Belgesel ve kurmaca film anlatım sistemi farklılıklarının nasıl ortadan kalktığını ve bu iki türün aynı anlatım biçimini kullanarak nasıl benzer bir etki uyandırabileceğini çalışmaktadır.

Kaynakça

- Ascher, S., ve Pincus, E. (2007). *The Filmmaker's Handbook*. ABD: Plume Book.
- Beacham, F. (1994). *American Cinematographer Video Manual*. ABD: ASC Press.
- Dancyger, K. (2002). *The Technique of Film and Video Editing*. ABD: FocalPress.
- Künüğen, H. H. (2007). "The Role and Importance of Visual Communication Elements in Effective Communication / Görsel İletişim Öğelerinin Etkili İletişim Kurmada Rolü ve Önemi". Near East University, 7th International Educational Technology Conference (IETC 2007) (ss. 279-283). Northern Cyprus, 3-5 Mayıs.
- Künüğen, H. H., ve Olguntürk K. (2012). "Amateur Video and 'Apollo 18'". AIE 2012, The 5th Annual Conference of the Academy of Innovation and Entrepreneurship. Macau, China.
- Künüğen, H. H., ve Olguntürk K. (2016). *Yeni Film Dili: "Amatör Video"*. R. Şentürk (Editör). Dijital Sinema. Birinci Baskı. İstanbul. İnsan Yayınları, s. 111-142.

Görsel Kaynakları

- Görsel 1: http://www.vanderbiltcupraces.com/index.php/blog/article/the_d.w._griffith_1910_vanderbilt_cup_race_film_that_almost_was [23.02.2018]
- Görsel 2: <https://www.photovideoedu.com/Learn/Articles/jim-zuckerman-on-composition-the-rule-of-thirds.aspx> [23.02.2018]
- Görsel 3: <http://blog.epicedits.com/2008/12/30/exposure-blend-and-shine-be-reduced-photoshop-actions/> [23.02.2018]
- Görsel 4: <https://www.lifewire.com/what-is-firewire-2625918> [23.02.2018]
- Görsel 5: <http://www.alamy.com/stock-photo-firewire-400-and-800-ports-on-a-notebook-computer-48640252.html> [23.02.2018]
- Görsel 6: <http://www.imdb.com/title/tt0185937/> [01.03.2018]
- Görsel 7: <http://www.imdb.com/title/tt1179904/> [01.03.2018]
- Görsel 8: <http://www.imdb.com/title/tt1772240/> [01.03.2018]
- Görsel 9: http://t0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcROI GmaCst-h7BT7L9_fefEvEmkrB5JFbwC3SA5xk3KoNUdUgO4 [01.03.2018]

Görsel 10: <http://edauldcouldsonfilm.blogspot.com.tr/2016/10/the-imposter-weekly-film-analysis.html> [01.03.2018]

Görsel 11: <https://reelvision.wordpress.com/2015/11/05/film-focus-on-the-imposter-2012-by-emily-cook/> [01.03.2018]

Görsel 12: <https://reelvision.wordpress.com/2015/11/05/film-focus-on-the-imposter-2012-by-emily-cook/> [01.03.2018]

Görsel 13: <http://www.diamondnavan.com/pictures/the-imposter-picture107525.html> [01.03.2018]

Görsel 14: <https://reelvision.wordpress.com/2015/11/05/film-focus-on-the-imposter-2012-by-emily-cook/> [01.03.2018]

Görsel Sanatlarda Malzemeye Düşünme Ve Sözel Olmayan Bilgi

Dr. Öğr. Üyesi Funda Susamoğlu

Makale Geliş Tarihi: 14.02.2018

Yayına Kabul Tarihi: 13.04.2018

Özet

Görsel Sanatlar alanında malzeme olarak tanımlananın sınırları genişlerken, malzeme tercihi beraberinde çok katmanlı bir bilgi taşımaktadır. Araştırmanın amacı sözel dilin egemen olduğu hızlı iletişim çağında, malzemenin içeriğinde pratik yoluyla aktarılan sözel olmayan bilginin yapısını irdelemektir. Maddeselliğin merkezde olduğu, malzeme pratiğinin bir bilgi formu olarak ele alındığı “Malzemeye Düşünme” çalışmaları, disiplinlerarası yeni bir yaratıcı araştırma alanı olarak şekillenmektedir. Pratik yoluyla aktarılan bilgi türünde amaç sözel olmayan ve yapma eyleminin içeriğindeki “tacit” olarak ifade edilen bilgi türünü açığa çıkarmaktır. Konu üzerine çalışan çağdaş bilim felsefecisi Michael Polanyi'nin, nesnel ve kesin bilgi idealine getirdiği eleştirel çalışmaları, yaratıcı düşünme ve görsel sanatlar alanına da katkı yapmaktadır. Görsel sanatlar alanında sözel dilin ve malzemeye aktarılan örtük bilginin ilişkisi, 60'lar sonrasında günümüze örnekler üzerinden incelenmektedir.

Anahtar Sözcükler: Tacit, Polanyi, Pratik, Malzeme, Sanat

MATERIAL THINKING IN VISUAL ARTS AND NON-DISCURSIVE KNOWLEDGE

Abstract

While the boundaries of what is defined as material in the field of Visual Arts are widening, material preference is accompanied by a multi-layered knowledge. The aim of the research in the age of rapid communication dominated with verbal language is, examining the structure of non-discursive information that is conveyed through practicality in the context of the material. The study of “Material Thinking” is shaped as an interdisciplinary new field of creative research, in which materiality is centred and the material practice is considered as a form of information. The purpose of the knowledge conveyed through practice is to expose the non-discursive knowledge embedded in the act of making, defined as “tacit” knowing. Michael Polanyi, a contemporary philosopher working on the subject, contributes to the field of creative thinking and visual arts by his critical work discussing the ideal of objective and certain knowledge. The subject is investigated through examples of art work since the 60's till today, looking to the relation of verbal language and the implicit knowledge conveyed by material.

Keywords: Tacit, Polanyi, Practice, Material, Art

Görsel Sanatlar alanında malzeme olarak tanımlananın sınırları genişlerken, malzeme tercihi beraberinde çok katmanlı bir bilgi taşımaktadır. Araştırmanın amacı sözel dilin egemen olduğu hızlı iletişim çağında, malzemenin içeriğinde pratik yoluyla aktarılan sözel olmayan bilginin yapısını irdelemektir. Malzemenin içeriğindeki bilgi, duyuşsal olanaklar sunması yanı sıra, kalıcılık ömrü, tarihsel bağları, ilişkilendiği kültür, tekniğiyle insanları eyleme geçirme şekli ve dolaşıma girme biçimiyle katmanlaşmaktadır. Felsefeci Deleuze&Guattari malzemeyi, akış halindeki madde, olarak ele alır (Ingold, 2011: 4). Malzeme ile ilişkiye geçildiğinde, bu hareket halindeki maddenin akışının takibinin söz konusu olduğu ifade edilmektedir. Kazı yapan bir arkeolog, malasını toprağın farklı katmanlarını gözleyerek kullanırken 'eylem halindeki sezgi'nin devrede olduğu fikri ele alınmaktadır.

Tim Ingold antropoloji ve maddi kültür üzerine çalışan interdisipliner bir araştırmacıdır. Yaratıcı eylemin, en basit haliyle çizim yapmanın, malzemelerle ilişki içinde hareket halinde olmanın yarattığı algıya odaklanmaktadır. Malzeme merkezli bakış açısının günümüze katabileceği yeni olasılıklara ve algıda yaratacağı değişime dikkat çekmektedir. Malzemeler dünyasında hiç bir şey son bulmaz: her şey bir şey olabilir, bir şey olmak her zaman başka bir şey olmak üzere evrilmektedir. Objeler merkezli bakış açımızda bugün, bu konu 'geridönüşüm' olarak nitelendirilmektedir. Ama malzeme merkezli bakış açısı ile bu basitçe hayatın kendisidir (Ingold, 2011: 3). Malzemenin sürekli değişim içinde bir yapı olarak yaşam döngüsünün farkındalığını sağladığı ifade edilmektedir.

Maddeselliğin merkezde olduğu, malzeme pratiğinin bir bilgi formu olarak ele alındığı "Malzemeye Düşünme" çalışmaları, disiplinlerarası yeni bir yaratıcı araştırma alanı olarak şekillenmektedir. Sanat, tasarım, mimari, uygulamalı sanatlar ve performans sanatları alanlarını kapsamaktadır. Sözcüklerle transfer edilemeyen ve bir sürecin sonucunda açığa çıkan, pratiğin içeriğindeki bilgi araştırma alanını oluşturmaktadır. Paul Carter, Malzemeye Düşünme / Material Thinking kitabında bir fikrin vücut bulma sürecini alana özel çözüm üretme ve kolektif üretip düşünme pratiği ile ilişkilendirmektedir. Carter, alana özel olanın bedensel ve yerel ile olan bağına da dikkat çekmektedir. Yapan kişi, hem icra eden hem de aynı anda keşif yapan kişi olarak konumlanmaktadır (Carter, 2004: 1-15).

Görsel Sanatlar 70'ler sonrasında biçimci bakış açısından uzaklaşarak eyleme, ilişkişel olana evirildiği günümüzde; maddi olan ile bağı zayıflamakta ve içerik arayışı bağlam üzerine yoğunlaşmaktadır. Ann Temkin'in Form Düşünmektir/ Thinking is Form başlıklı Beuys incelemesinde 1960'larda

heykelin geleneksel malzemeleri olan bronz ve ahşap gibi malzemelerini terk ederek, heykel yapma eylemini performans ve aksiyonları etrafında kurmaya başlaması yanı sıra malzeme kullanımında belirgin bir dilin devamlılık gösterdiğinden bahsetmektedir. Bu yeni estetiğin öne çıkan temel malzemeleri keçe ve yağ ile Beuys, malzemenin sembolik anlam ve çağrışımlarını da kullanmaktadır. Yağ, bir taraftan hayati bir beslenme kaynağıyken, aynı zamanda çürümeye, toplama kamplarında yanan bedenlere, bedensel atığa işaret eder. Keçe sıcak, koruyucu bir izolatör olabilirken, fiber veya sıkıştırılmış saçtan oluşması nedeniyle, benzer bir ikili anlamla bedene referans vermektedir (Temkin ve Rose, 1993:15).

Keçe ve yağ malzeme olarak negatif ve pozitif çağrışımlar taşır, ikisi de iki uçta yapı olarak açık ve kapalı formdan oluşmaktadır. İki malzeme de amorfken, sıkıştırıldıklarında kütsel bir form kazanmaktadır. Temkin, Beuys'un heykel teorisini sıcak ve soğuk zıt kutupların uzlaşması olarak tanımlamaktadır. Termal değişim heykellerinde yağ ile çalışırken etkin bir prensip haline gelmektedir. Yaygın olarak farklı gündelik fonksiyonları olan bu malzemelerin sanat alanında kullanımı, aynı zamanda sanatın lüks bir mal rolüne muhalefet eden çağdaş tartışmanın içinde yer alır. Benzer bir yaklaşımla malzeme kullanımı, ABD'de süreç sanatında, İtalya'da Arte Povera akımında kendini göstermektedir (Temkin ve Rose, 1993: 15).

Modern sanatta hazır nesne kullanımı, sanatın beceri ile olan ilişkisinin yeniden tanımlanmasını sağlamıştır. El becerisi önceliğini yitirirken, beraberinde sanatçının hazır nesne ile bağlam yaratma becerisi ile sanatta beceri kavramının çerçevesinin yeniden tanımlanması söz konusu olur. Bugün malzeme odaklı uygulamalı sanatlarda da maddi pratiğin kavramsal yönü öne çıkmaktadır. Bir malzeme veya teknikte özelleşme, bu beceri ve bilginin ötesinde, alanlarının yarattığı kültürün ve geleneğin, sosyal bağlarını malzeme kavrayışlarının merkezine alarak üretim pratiği gelişmektedir. Sanatta malzeme olarak tanımlananın, hem fiziksel olarak hem de kavramsal olarak genişlediğini söylemek mümkündür. Bu genişlemeyi gözeterek, pratikle ilgili ve maddi olanın taşıdığı içerik tekrar bir ilgi alanı oluşturmaktadır.

Michael Polanyi ve Tacit¹ Kavrayış

Görsel sanatlarda malzemeyle düşünme pratiği, sürekli dönüşüm içinde bir kaynak olarak malzeme farkındalığı, çevre ve sürece duyarlı bir bakış açısı geliştirmektedir. Çağdaş sanatta ağırlıklı olarak, maddi pratik ve yarattığı

¹ Tacit kelimesi, latince kökenli "sessiz" anlamına gelen "tacitus" kelimesinden türemiştir. Türkçeye örtük, sözsüz, sessiz, söylenmeden anlaşılan, açıkça söylenmemiş gibi çevirileri karşımıza çıkmaktadır. Metin içinde tüm bu anlamların ortak kavranması adına çeviriden kaçınılmış ve ana metinde geçtiği şekilde kullanılmıştır.

kültür arkeolojik bir alan olarak kavramsallaştırılmaktadır. Dokunarak bakmak ve yaparak pratik yoluyla aktarılan bilgi türünde amaç sözel olmayan ve yapma eyleminin içeriğindeki "tacit" olarak ifade edilen bilgi türünü açığa çıkarmaktır. Konu üzerine çalışan çağdaş bilim felsefecisi Michael Polanyi'nin, nesnel ve kesin bilgi idealine getirdiği eleştirel çalışmaları, yaratıcı düşünme ve görsel sanatlar alanına da katkı yapmaktadır.

Polanyi 1958'de yayınladığı Kişisel Bilgi/ Personal Knowledge adlı kitabında, bilimsel bilginin sübjektif yönünü ve aslında her tür bilginin kişisel deneyime dayalı olduğu fikrini irdeler. Bilimin ilerlemesinde tacit kavrayışın, yeni olan bilgiyi tanımlamadaki rolünü ele almıştır. Henüz çözüme ulaşmadan, potansiyel taşıyan verimli bir soruyu veya problemi saptamanın tacit bir kavrayış yoluyla olduğunu dile getirmektedir. Bu nedenle kesin, net veriler üzerine dayanan modern bilimin işleyişine de bir eleştiri geliştirmektedir. Daha sonraki çalışması Tacit Boyut / The Tacit Dimension yayınında bu bilme halinin yapısını irdelemektedir. İnsanlık bilgisini yeniden ele alırken, anlatabildiklerimizden daha fazlasını bildiğimiz olgusundan başlamakta yım sözleriyle odak noktasını ifade etmektedir (Polanyi, 1966: 4). Basit bir örnekle milyonlar içinden tanıdığımız bir yüzü, henüz nereden tanıdığımızı bilmeden seçmemiz gibi; düşünme eyleminin her zaman kasıtlı olmak zorunda olmadığını ancak yapılandırılan bir formu olduğunu öne sürmektedir.

Tacit kavrayışın temel yapısı iki evreden oluşmaktadır. Yakınsal evre, detaylar içeren adını koyamadığımız bilgi, bizi uzakta olan evreye taşımaktadır. Öğeleri teker teker tanımlayamasak da, ortak amaçlarını kavramaya adım atarız. Uzakta olanın belirmesi sayesinde yakın olanı tacit olarak biliriz. Uzak evrenin sezilmesi ile yakın evreden başka bir şeye doğru devam edildiği fark edilmektedir (Polanyi, 1966: 9-10).

Polanyi (1966) Tacit Boyut çalışmasında; bir objeyi görme şeklimiz, bedenimizin içinden bazı eforların bilincinde olmamızla ayırt edildiğini ifade etmektedir. Eşlik ettiğimiz objenin pozisyonu, büyüklüğü, biçimi ve hareketinin bedenimizin içinde bir şeyler yarattığını fark ederiz. Diğer bir deyişle içinde bulunduğumuz bu içsel süreçler yoluyla, dışsal şeylerin özelliklerine ulaştığımızı, içeriden dışarıyı kavramaktan bahsetmektedir. Bedensel deneyimin, dışardaki şeylerin algılanmasına aktarımı, bu nedenle, tüm tacit bilmede bir boyutta bizden uzakta olanın anlamının aktarımının var olduğunu öne sürmektedir (1966: 14).

Örneğin bir alet kullandığımızda, onu uyguladığımız şeyler üzerindeki etkisinin, elimizde yarattığı etkinin anlamına eşlik ederek kavradığımız konusunu ele alır. Bedenimiz normalde dünyada bir obje olarak

algılamadığımız tek şeydir, ancak her zaman bedenimiz yoluyla katıldığımız dünya, beden üzerinden deneyimlenmektedir. Bedenimizi kullandığımız şekilde, bir şeyi başka bir şeye katılmak üzere kullandığımızda, bu şeylerin algısının değiştiğini ifade etmektedir. Bu anlamda tacit kavrayışın yakınsal aşamasında bir şeyin işlevini yerine getirdiğimizde, onu bedenimize katarız, ya da bedenimizi onu kapsamak üzere genişletiriz, böylece içinde ikamet etmiş olduğumuzu ifade etmektedir (Polanyi, 1966: 16).

Bugün sanatın eylem, katılım ve ilişkisellik üzerine konsantrasyonu, performans ve yerleştirmeler formunda izleyicinin içinde dolaşımına izin veren, kendi bedensel varlıkları üzerinden kavradıkları bir kurguyu tecrübe etmeleri ile yeni olanaklar sunmaktadır. Sanat izleyicisinin aktif katılımıyla şekillenen, eylem ve tecrübeye dayalı iletişim formu yanı sıra, sadece izleyicinin bakışını talep eden sanat formu da tacit kavrayış ile ilişkilenebilir. Henüz söze dökülmeden, kişisel deneyim ile kavranan örtük bilgi, sanatın iletişime geçme biçimi ve yapısı üzerine aydınlatıcı bir alan açmaktadır.

Bir Resim Nedir?

Polanyi'nin 1970 yılında yayınladığı "Bir Resim Nedir / What is a Painting?" makalesinde resim üzerinden sorduğu soru, görsel sanatın iletişim formuna ve görsel algının yapısına odaklanmaktadır. Tacit kavrayışın iki evreli formu, ilk evre odaksal farkındalık, ikincil evre alt algının devrede olduğu, iki ayrı katmandan oluşmaktadır. Gestalt'a paralel bir görüşle bütünden bağımsız parçalara baktığımızda bütünün dağıldığından, resmin yüzey üzerindeki boya tabakalarına dönüştüğünden bahsetmektedir. Ancak algının, resmin üzerine yapıldığı tuvalin varlığını, yani çerçevesinin ikincil farkındalıkla algılanması ile resmin kendine özgü kurgusunu kabul ederek onun içinde hareket ettiğini örnelemektedir.

Konuyu Roma St. Ignazio kilise tavan resmi örneğini ile ele alır, mimarının parçası olan taşıyıcı kolanlar resmin içinde devam ettirilmiş ve gök yüzüne açılma illüzyonundan oluşmaktadır. Ancak sadece mekanın merkezinde konumlandığımızda resim perspektif olarak doğru algılanmakta ve illüzyon gerçekleşmektedir. Polanyi, bakış açımızı değiştirdiğimizde oluşan perspektif deformasyonların, resmin üzerine yapıldığı yüzeyi alt algının kavrayamamasından kaynaklandığını savunmaktadır.



Görsel 1. Roma St. Ignazio Kilisesi, Jesuit Andrea Pozzo, 17.yy

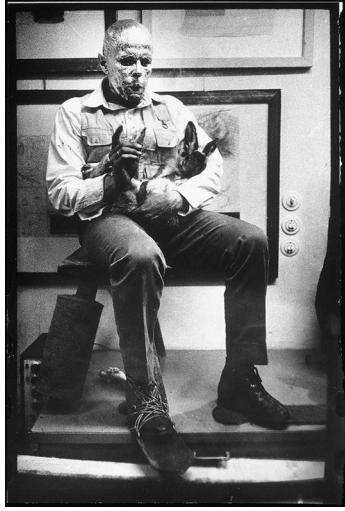
Altalgi, bir beceri yapısına sahiptir. Resmin üzerine yapıldığı yüzeyi, tuvali veya çerçeveyi alt algı ile kavradığımızda bu perspektif deformasyonun gerçekleşmediğini ve resmi kendi içinde değerlendirebildiğini ifade etmektedir. Polanyi'ye göre bu sonuç, algının deneyimin aktif şekillendirilmesi, bilginin takibi izlenmesi ile icra edildiğini örneklemektedir (Polanyi, 1970: 226-227).

Üstünde boya tabakaları bulunan tuvalin, birbirini tamamlayan parçalardan oluşan bir bütün olmasından ziyade, karşıt özelliklerin birleşiminden oluşmaktadır. Düz bir yüzeyde derinlik algısının (flat-depth), kendi içinde inşa ettiği yeni gerçekliğe vurgu yapmaktadır. Deneyimle oluşan bu somut durum, olgusal bir iletişimi değil, hiçbir şeyin doğru ya da yanlış olmadığı yeni bir kavrayışa işaret etmektedir. Doğa ötesi (transnatural) kavramını kullanırken, sanatın doğanın düzeninden farklı yeni bir yapı sunduğunu ifade etmektedir. 19 yy. Modern soyut sanatında, taklit ve temsil etme vurgusunun geri çekilerek, düz yüzey üzerine konsantrasyonun artması ile resmin kendi içinde yarattığı yeni düzene vurgu temel bir mesele olmuştur.

Polanyi (1970) aynı makalede, şiir ve drama alanlarında da benzer bir çelişik yapının mevcut olduğunu ifade etmektedir. Algıyı gündelik gerçeklikten izole etmek için yaratılan 'çerçeve' etkisi, sahne ile sağlanmaktadır. Malzemesi dil olan bir sanat formunun, şiir çerçevesi içinde, uyak, hatalı gramer kullanımı, tekrar yoluyla anlamın dağılması ve kelimenin sese dönüşmesi gibi düz yazının ötesinde, gündelik mantığın dışında yeni bir içerik ve anlam doğurduğunu vurgulamaktadır (1970: 230-232).

Ölü Bir Tavşana Resmi Nasıl Anlatırsın?

Bu bölümde 60'lar sonrasında sanatın anlatım formunda yaşanan değişim, sözel dilin ve malzemeyle aktarılan örtük bilginin ilişkisi örnekler üzerinden incelenecektir. 60'larda sanatta avangard hareketler, modern sanatın inşaa ettiği sınırları yeniden tanımlamak üzere harekete geçmiştir. Joseph Beuys'un 1965'de gerçekleştirdiği "Ölü bir tavşana resmi nasıl anlatırsın" performansı, sanatın doğrudan eylem ve onun deneyimine dönüştüğü, sanatçının 3 saat boyunca galeride kucağındaki ölü tavşana fısıldayarak dolaşmasıyla gerçekleşmiştir. Şaman ritüellerinden beslenen sanatçının yüzü bal ve altın ile kaplı, ayağında keçe bir tabanlık bağlıdır. Sanatçının görsel dilini oluşturan sıkça kullandığı bu ham malzemeler onun için doğanın verimli gücünü temsil etmektedir. Bugünün rasyonalist dünyasında sanatın başka bir düzende iletişim gücüne vurgu yapmaktadır.



Görsel 2. Joseph Beuys, *Ölü bir tavşana resmi nasıl anlatırsın*, 1965

Beuys'un önerdiği "toplumsal heykel" kavramı, sanatın toplumu dönüştürme gücüne, bizzat bir parçası olarak eyleme geçmek ve hayata karışmak üzerine kuruludur. Bireysel veya katılımcılarla birlikte gerçekleştirdiği performanslarında, izleyicinin aktif bir rol kazanmaktadır. Sanatın sürece dayalı, performans ve eylem ile güçlenen bağı tacit kavrayışın yaparak içinde ikame ederek kavrama boyutuyla ilişkilenebilir.

Aynı dönemde Kavramsal Sanat sözel dil ve görsel sanatlar arasında ortak bir alan açmıştır, metin sanatın doğrudan bir aracı ve kavramsal öznesi ha-

line gelmiştir. Joseph Kosuth'un ikonik çalışması "Bir ve Üç Sandalye", ahşap bir sandalye, sandalyenin fotoğrafı ve sandalye sözcüğünün sözlükten alınmış tanımının yanyana sunumundan oluşur. Kosuth, görsel algıdan dile, dilden kavrama uzanan zihinsel süreçlerin ardındaki dinamikleri irdeleyerek izleyiciyi felsefi bir sürece ortak etmiştir.

Yapısalcıların ve ardından Post-yapısalcıların dil merkezli eleştirel bakış açısı, bugün de çağdaş sanatın sözel dil ile kurduğu güçlü bağ göz ardı edilemez. Ayşe Erkmen'in Berlin'in Türk mahallesinde gerçekleştirdiği "Evde" çalışması, bir binanın dış cephesine yerleştirilen -mişli geçmiş zaman eklerinden oluşmaktadır. Anadili Almanca olan ikinci nesil Türklerin bakış açısıyla, kişinin bizzat tecrübe etmediği bir zaman kipine işaret etmektedir. Masal anlatımında kullanılan bu form kamusal alanda karşılaştığımızda, bizi dilin gündelik kullanım mantığından başka bir hisse sıçramamızı sağlamaktadır. Sözcüklerin eklere bölünmesi sayesinde sağlanan bu kırılma, Polanyi'nin şiiir alanında dilin kurlsız kullanımı ile sağlanan yeni anlam örneği ile paralellik göstermektedir.



Görsel 3-4. Ayşe Erkmen, *Evde*, 1994, Berlin.

Sanatın eylem ve mekân ile kurduğu ilişkinin katmanlaşması, alışılmış mekânlarından dışarıya açılımını doğurmuştur. Tuvalin yerini yeryüzünün aldığı minimalist sığırma, Arazi sanatı örneklerinde, obje ve mülkiyet fikrine muhalefet etmekte ve doğaya yapılan müdahalelerle şekillenmektedir. İskoçya'lı sanatçı Andy Goldsworth'un orman arazilerinde, dal parçaları, taş, buz ve yaprakları kullanarak oluşturduğu çalışmaları, çözülmeye bırakılan geçici yapılarıdır. Malzemeye düşünmenin alana özel çözüm üretme pratiği ve doğanın içinde doğal malzemelerle gerçekleştirilen geçici kurgular, sürece ve karşılaşmalara açık bir deneyime vurgu yapmaktadır.



Görsel 5. Andy Goldsworth, 1982 (Solda)



Görsel 6. Andy Goldsworth, 2014 (Sağda)

Britanyalı sanatçı Phyllida Barlow'un tanımsız istilacı yapıları da, binaların içinden dışarıya beklenmedik şekilde önümüze çıkmaktadır. Karton, bant, tahta, kumaş parçaları gibi ucuz ve tanıdık malzemelerle inşa ettiği sütrüktürleri için; "Riskli şeyleri, kendini ancak bir arada dengede tutabilen heykel hissini severim. Bir şeylerin düşmek üzere olması hissi ya da düşmüş olması ilgimi çeker. İşin neyle ilgili olduğunu pek bilmeden başlarım, ancak onu yaparken keşfederim" ifadesini kullanır².



Görsel 7-8. Phyllida Barlow, *Sculptural Acts*, 2012, Münih

Barlow, kafasında belirgin bir imge olmadan, inşa etme eyleminin izlendiği, yaparken keşfettiği bir performans olarak değerlendirir çalışmalarını. Günümüzde her alanda gerekçelendirme konusunda büyük bir talep olduğunu, gerekli olmayan, talep edilmeyen, bir mantığı olmayan bir şey yapmanın özgürleştirici olduğunu dile getirir³.

² İnternet: Irish Examiner. (2016, Mart). Web: <https://www.irishexaminer.com/breakingnews/entertainment/sculptor-phyllida-barlow-to-represent-britain-at-prestigious-venice-biennale-723734.html> 13 Şubat 2018'de alınmıştır.

³ İnternet: Carnegie International. (2013). Web: <http://ci13.cmoa.org/artists/phyllida-barlow> 13 Şubat 2018'de alınmıştır.



Görsel 9-10. Phyllida Barlow, *TIP*, 2013, Pittsburgh

Phyllida Barlow'un kaba saba malzeme kullanımı ve derme çatma inşa teknikleri çalışmalarının anıtsal boyutuyla çalışmaktadır. Sonuçta ortaya çıkan etki anti-anıtsal bir yapı doğurmaktadır. İncelenen tüm örneklerde ortaya çıkan yeni anlam, Polanyi'nin Tacit Boyut yayınının ikinci bölümünde ele aldığı 'oluşma', 'doğma' (emergence) kavramıyla ilişkilendirilmektedir.

Tacit bilginin iki evresi, detayları içeren yakınsal evre, kapsamlı anlamı içeren uzak evre, ayrı prensiplerle çalışan, gerçekliğin iki seviyesi gibi görülebilir. Üstte olan alttaki elemanların kendi içinde işleyiş kurallarına dayanır, ancak üst işleyiş altta olanın işleyişiyle izah edilemez. Tacit kavrayış bu iki evrenin birlikte kavrandığı bir eylemdir (Polanyi, 1966: 34). Katmanlar arası hiyerarşinin mantığı; üst katman ancak alt katmanda ortaya konmayan bir sürecin varlık kazanmasıyla oluşma, doğma özelliğini sağlar (Polanyi, 1966: 45). Orijinallik yeni değerler doğurduğunda, bunu tacit bir şekilde doğurur, ima yoluyla; açıkça yeni bir dizi değeri seçemeyiz, ama yaratıcı eylem veya sahiplenme yoluyla onları önerebiliriz, sözleriyle henüz tanımlanmamış, söze dökülmemiş, örtük bilginin yapısını ortaya koymaktadır (Polanyi, 1966: xi).

Sonuç

Görsel sanatlar çok uzun süredir, resmin çerçevesi dışına taşarak yerleştirme, performans, kamusal ve katılımcı sanat gibi alanlarda üretim verirken, izleyicinin sadece bakışını talep etmekten öte, sanatı deneyimlenen bir alana açmak üzere kafa yormaktadır. Yöntemler ve teknolojisi değişse de sanatın kendine özgü bir mantıkta iletişim kurma girişimi varlığını korumaktadır.

Bu konuda Polanyi "Bir resim nedir?" makalesinin sonuç bölümünde, sanatın bizi bu doğal olmayan bilgi alanına taşıma şeklinin, konusu hakkında bilgi vererek değil, onun içinde yaşamamızı sağlayarak gerçekleştirdiğini savunur. Sanatı gerçekleştirirken onu yapan kişinin içinde yaşadığı sürecin

paralelinde, yaşamsal bir deneyim aktarılmaktadır. Bu nedenle sanatsal bilginin entelektüel olmaktan öte varoluşsal olduğunu vurgulamaktadır. Sanatın genel olarak ikili uyumsuz yapının birleşiminden oluştuğu fikrini, bir parçanın iletişim kurma girişimi olduğu gibi, diğerinin de bu girişim ile çelişen artistik yapının birleşiminden oluştuğunu dile getirmektedir. Bu yeni bütün doğada ve temel insan ilişkilerinde bulunmayan özellikler doğurmaktadır (Polanyi, 1970: 235).

Sözel olmayan, pratiğin ve malzemenin içeriğiyle aktarılan bilgi türü bugün çağdaş sanatın kavram ve dil ile kurduğu yoğun ilişkinin aksi bir alana bakmakta ve bu bilinçli geri adım araştırmanın temel amacını oluşturmaktadır. Sözel dilin doğrudan egemen olduğu ve dolaşım hızı yüksek iletişim çağında, sanatın gündelik mantığı tersine çevirme biçimi irdelenmektedir. Bu çalışmada, deneyim ve süreci merkeze alan yaklaşımı ile görsel sanatların malzemeyle düşünme pratiğinin, dokunarak bakmanın sağladığı farkındalığın, bu vesileyle bireyin çevreyi algılama ve dönüştürmedeki aktif rolünü sanat yoluyla açığa çıkarma potansiyeli, bir olasılık olarak yeniden ele alınmaktadır.

Sanat pratiğinde, yaparak düşünmenin karşılıklı ilerleyişini gözlemek, belgelemek, anlamlandırmak ve ifade etme gayreti, kullanılan malzeme ve tekniğin ortaya çıkardığı yeni olanak, problem ve soruları üzerine bir içerik geliştirilmekte, sanatın pratik ile şekillenen alanını ve kendine özgü bilgi aktarma biçimini tanımlamamıza olanak sağlamaktadır.

Kaynakça

Carter, P. (2004). *Material Thinking: The Theory and Practice of Creative Research*. Melbourne: Melbourne University Press.

Ingold, T. (2011). *Redrawing Anthropology: Materials, Movements, Lines*. Surrey : Ashgate Publishing.

Polanyi, M. (1958). *Personal Knowledge: Towards a Post-critical Philosophy*. New York: Harper Torchbooks.

Polanyi, M. (1966). *The Tacit Dimension*. New York: Doubleday & Company Inc.

Polanyi, M. (1970). "What is a Painting?" *The British Journal of Aesthetics*, 10, 225-236.

Temkin, A. ve Rose, B. (1993). *Thinking is Form: The Drawings of Joseph Beuys*. London: Thames & Hudson Publishers.

Görsel Kaynakları

Görsel 1. Web: <http://lavieboheme2010.blogspot.com.tr/2013/09/the-tricks-of-santignazio.html> 13.Şubat.2018'de alınmıştır.

Görsel 2. Web: <https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/434.1997.9/> 13.Şubat.2018'de alınmıştır.

Görsel 3. Web: <http://www.imgrum.org/tag/turkishgrammar> 13.Şubat.2018'de alınmıştır.

Görsel 4. Web: <http://oyleveyaboyle.blogspot.com.tr/2011/02/> 13.Şubat.2018'de alınmıştır.

Görsel 5. Web: http://www.goldsworthy.cc.gla.ac.uk/image/?id=ag_02391&t=1 13.Şubat.2018'de alınmıştır.

Görsel 6. Web: <https://www.npr.org/2015/10/08/446731282/sculptor-turns-rain-ice-and-trees-into-ephemeral-works> 13.Şubat.2018'de alınmıştır.

Görsel 7. Web: <https://hausderkunst.de/en/explore/artists/phyllida-barlow> 13 Şubat 2018'de alınmıştır.

Görsel 8. Web: <http://www.highhousegallery.com/other-artists/phyllida-barlow/> 13 Şubat 2018'de alınmıştır.

Görsel 9. Web: <https://www.irisht Examiner.com/breakingnews/entertainment/sculptor-phyllida-barlow-to-represent-britain-at-prestigious-venice-biennale-723734.html> (13. Şubat.2018)

Görsel 10. Web: <http://ci13.cmoa.org/artists/phyllida-barlow> 13 Şubat 2018'de alınmıştır.

Çocuklara Yönelik Etkileşimli E-Kitap Uygulamaları

Doç. Özden Pektaş Turgut

Makale Geliş Tarihi: 22.05.2018
Yayına Kabul Tarihi: 30.05.2018

Özet

Matbaa ve bilgisayar teknolojilerindeki gelişmelere paralel olarak değişen yayıncılık biçimleri, günümüzde kâğıda bağımlı olmaktan çıkarak bilginin işlenmesinde, depolanmasında veya dağıtımında elektronik ortam araçlarının etkin kullanıldığı bir yapıya dönüşmüştür. Bunun yanı sıra hızlı tüketim alışkanlıkları, mobil cihazların artışı bir çok kitap, gazete, dergi gibi basılı ürünün, elektronik ortamda izlenmek üzere taşınabilir cihazlara ve akıllı telefonlara özel biçimde tasarlanması gerekliliğini de doğurmuştur. Dünyada giderek artan pazar payı ile elektronik kitaplar, basılı sürümlerine ciddi rakip oluşturacağı öngörülen yayıncılık sektörünün geleceği parlak mecrası olarak nitelendirilmektedir. E-kitap okuma cihazlarının çeşitliliği, donanım ve yazılım açısından sürekli eklenen gelişmiş özellikler sayesinde okuma alışkanlıkları biçim değiştirmiştir. Yetişkinlere yönelik çok sayıdaki e-kitap örneğinin yanı sıra özellikle çocuk okurları merkezine alan yayınevleri, edebiyat klasiklerinden eğitim içerikli öğretici yayınlara kadar bir çok kitabın etkileşimli tasarlanmış yeni uygulamalarını piyasaya sürmektedir. Alanın en dikkat çeken örnekleri, özellikle okul öncesi çocuklara yönelik hazırlanan etkileşimli hikaye kitapları ve öğretici dijital uygulamalardır. Bu çalışma alana yönelik tasarlanan örneklerin grafik tasarım ilkeleri çerçevesinde incelenmesini içermektedir.

Anahtar Kelimeler: E-Yayıncılık, E-Kitap, Etkileşimli Uygulamalar, Çokluortam Tasarımı

INTERACTIVE E-BOOK APPLICATIONS FOR CHILDREN

Abstract

As a parallel situation to the developments in printing & computer technology, publishing formats has been also changed regardless of paper and transformed into a new form. The structure of information has been turned to processed, stored and distributed actively by electronic media tools. Besides rapid consumer habits and increment of mobile devices; books, newspapers, printed products such as magazines needed to be designed in speciality to monitored electronically for mobile devices&smart phones. Electronic books with gradually increased market share described as a brilliant media which is projected to be a serious competitor to the printed version in the future of the publishing industry. The reading habits have been changed up to the variety of e-book reading devices and advanced features being added in terms of hardware & software formats. As well as the adult readers, publishers attach importance to the children publishing in the mean of educational content and well known literary classics that designed as interactive applications for mobile to serve in the market. The most prominent examples of this area are particularly interactive story books and educational digital applications for preschool children. This study includes the examination of specimens designed for the field according to the method of research from the framework of graphic design principles.

Keywords: E-Publishing, E-Book, Interactive Applications, Multimedia Design

Giriş

20. yüzyıl sonlarına doğru ortaya çıkan İnternetin, gelişen bir iletişim aracı olarak tüm dünyayı sardığı, hayatımızın hemen her alanına girerek yaygınlaştığı bir gerçektir. Bilgiye ulaşma, çoğaltma ve yayma konusunda sağladığı olanaklar ve kolaylıklar, bu teknolojiyi yayıncılık sektörü için de vazgeçilmez bir araç haline getirmiştir. Gerek yazılı basın, gerekse görsel medyanın pahalı yatırımlarına ihtiyaç duymadan, çok küçük maliyetlerle yazılı ve görsel iletişim araçlarının tüm özelliklerini içeren yapısıyla elektronik yayıncılık, kitle iletişiminde önemli bir alandır. Genel hatlarıyla “bilgisayar temelinde oluşturulan, depolanan, işlenen ve güncellenen bilginin seçilmiş bir izleyici grubuna aktarımı” (Kist, 1989) olarak tanımlanan elektronik yayıncılık, çoklu ortam özellikleri ve İnternet erişimi sayesinde iletişim sürecini etkileşimli hale getirmektedir.

Elektronik yayıncılığın basılı ortama göre en büyük gücü şüphesiz güncellenebilirliğidir. Değişen gündemin akışına bağlı olarak anında yenilenen haberlerin elektronik cihazlar aracılığıyla iletimi, elektronik kağıt teknolojisinin reklam-pazarlama-ürün tasarımı gibi alanlarda farklı şekildeki kullanımları gün geçtikçe çoğalmaktadır. Basılı yayıncılığın büyük sorunu olan malzeme, üretim ve stok maliyetleri, tamamen elektronik olarak işleyen matbaa süreci ve siparişe bağlı olarak üretim (print-on-demand) seçenekleri ile üstesinden gelinmeye çalışılmaktadır. Teknolojideki bu hızlı gelişmeler elektronik cihazları günlük yaşamımızın vazgeçilmez parçası haline getirmiş, bilgiye en hızlı ve kısa sürede ulaşma isteğine paralel olarak okuma-yazma alışkanlıklarının da değişimine sebep olmuştur. Günümüzde e-gazeteler, e-dergiler ve e-kitapların kullanılabilirliği, yaygınlığı basılı ortamdaki benzerleriyle rekabet edecek duruma gelmiştir.

Dijital medya olarak nitelendirilen, internet üzerinden dağıtılan her türlü görsel - işitsel içerik ve uygulamalarının 2018 yılında dünya genelinde 120,880 milyon dolarlık bir pazara ulaşacağı ön görülmektedir. Dünya’da 50 ülkeye ait dijital medya kullanım verileri (İnternette indirilen dijital videolar, çevrimiçi izlenen film, dinlenen müzik ve oyunları, e- yayın içeriklerinin tümü) kaynak alınarak yapılan araştırmada, pazarın en geniş bölümünü video oyunlar oluştururken, elektronik yayıncılık 2022’e kadar devam edeceği ön görülen istikrarlı artışı ile 2016 yılından bu yana konumunu korumaktadır¹.

2018 yılı sonlarında 17,952 milyon dolarlık pazara ulaşacağı tahmin edilen elektronik yayıncılığın öne çıkan alt mecraları e-kitap, e-gazete ve e-kağıt

¹ Digital Media. (2018). Web: <https://www.statista.com/outlook/200/100/digital-media/worldwide> adresinden 18 Mayıs 2018’de alınmıştır.

olarak tanımlanmaktadır. Alt alan verilerinin karşılaştırıldığı araştırma sonuçlarına göre ise e-kitap 11.862 milyon dolar ile e-yayıncılık pazarında lider olma özelliğini korumaktadır².

Elektronik Kitap Kullanımı

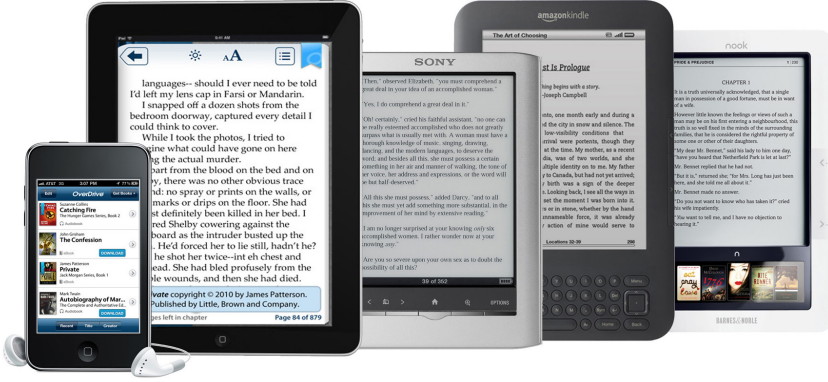
15. yüzyılda Johannes Gutenberg'in hareketli hurufatı keşfetmesi ve devamında gelişen matbaanın sayesinde el yazması eserlerin basılarak kitaplaştırılması süreci, üretim ve dağıtımındaki hız yayıncılığın en önemli devrimidir. 19. yüzyılda gerçekleşen basım teknolojilerindeki yenilikler ve bilgisayar temelinde yürüyen matbaa sürecine paralel olarak yayıncılık anlayışı da zaman içerisinde değişerek, kâğıda bağımlı olmaktan çıkıp elektronik biçimlerde sunulmaya başlanmıştır. Bu sektörün lider mecrası elektronik kitap alanındaki en çarpıcı dönüm noktası ise tarihe atıfta bulunarak isimlendirilen Gutenberg Projesi'dir. Proje kapsamında, telif süresi dolmuş, yayınlanmasında ve dağıtımında sorun olmayan kitapların yer aldığı dijital bir kütüphane oluşturulmuştur. Ağırlıklı olarak dünya klasikleri ve akademik yayınlardan oluşan kütüphanede 50,000'nin üzerinde kitap konu başlıklarına göre kategorilere ayrılmış, ücretsiz biçimde indirilmesine veya çevrimiçi okunmasına olanak verilmektedir.

E-kitapların ortaya çıkışı ve kullanımı ile ilgili ilk gelişmeler 1987 yılında bilgisayar oyunları üreten bir firma olan Eastgate Systems'in Michael Joyce'un "Afternoon" adlı kitabını diskette yayınlaması ve 1990 yılında Serendipity Systems'in "PC-Book" isimli e-kitap görüntüleme programını geliştirmesiyle ortaya çıkmıştır. 1992 yılında ise, e-kitaplar metin tabanlı DOS ortamından, grafik tabanlı Windows ortamındaki edisyonlara dönüştürülmüş ve daha kolay okunabilecek bir biçime kavuşturulmuştur. E-kitap teknolojisindeki bu gelişmeleri 1993 yılında BiblioBytes'in internet üzerinden e-kitap satmak üzere ilk web sitesini kurması, 1994 yılında e-kitap formatının metinden HTML'e geçişi ve aynı yıl içerisinde The Fiction Works adlı ilk e-kitap yayıncı şirketinin kurulması izlemiştir (Anameriç ve Rukancı, 2003: 150).

1990'lar sonrasında gelişen internet altyapısı ve HTML ile biçimlenen web sayfalarının doğuşu, içerik sunumunun dazenginleşmesine yönelik çalışmaları hızlandırmıştır. Başlangıçta internet üzerinden bilgisayar aracılığıyla erişilen ve okunan düz metin biçimindeki e-kitaplar zaman içerisinde değişerek yaratılan yazılım desteği ile özel cihazlarda görüntülenecek biçimlerde çeşitlenmiştir. Bu dönemde birçok yayınevi&firma e-kitap okuyucu donanımlar geliştirerek dijital yayıncılığa ciddi yatırımlarda bulunmuş, kitap endüstrisinin gelişimine katkı sağlamıştır. 2000'li yıllardan itibaren kullanımı yaygınlaşan elektronik kitapların özellikle üretim maliyetlerinin

² ePublishing. (2018). Web: <https://www.statista.com/outlook/204/100/epublishing/worldwide> adresinden 10 Mart 2018'de alınmıştır.

düşük olması, kullanıcılar ve yazarlar açısından sağladığı avantajlar sebebiyle yayıncılık pazarındaki etkisi de giderek artmıştır. Devam eden süreçte e-kitap okuma cihazlarının yazılımsal ve donanımsal olarak üretiminde aşama kaydedilmiş, çok çeşitli marka&model piyasaya sürülmüştür. Yıllar içerisinde bir çok e-kitap okuyucu varlık göstermesine karşın zaman içerisinde bazı modeller teknolojik gelişmelere yenik düşerek piyasadan kalkmıştır. Bugün en çok tercih edilen e-kitap okuyucular arasında Amazon Kindle, Barnes & Noble Nook, Kobo sayılabilir. Ayrıca kitap okuma amacı temelinde çalışmasının yanı sıra çoklu ortam özellikli Apple Ipad, Google Nexus 7 ve çeşitli markaların Android işletim sistemine sahip tabletleri gibi çok amaçlı cihazlarda bulunmaktadır (Görsel 1). Kindle, Nook gibi birincil görevi e-kitap görüntüleme olan cihazların büyük çoğu monokromatik siyah/beyaz e-mürekkep ekranlara sahiptir. Bu sayede LCD renkli ekrana sahip rakiplerine oranla, göz yormayan ekran, metinlerdeki yazı tipinin daha iyi görüntülenmesi ve uzun pil ömrü konforunu okurlarına sunmaktadır. Aynı cihazlarda ikincil olarak gazete ve dergi abonelikleri yapılabilmekte, müzik dinlenebilmektedir



Görsel 1. E-kitap okuyucu cihazlar ve tabletlere ait görüntüler.

Elektronik kitabın tanımlanması konusunda çok çeşitli kaynaklarda farklı görüşler bulunduğundan; e-kitabın donanım mı, yazılım mı yoksa içerik mi ya da bunlardan birkaçının bileşimi olup olmadığı noktasında da kavram çeşitliliği mevcuttur. Önder'in konuyla ilgili çalışmasında farklı görüşlere yer verdiği e-kitap tanımlarından bir kaçışu şekildedir; Weber ve Cavanaugh'un tanımına göre (2006) "masaüstü bilgisayarlar, dizüstü bilgisayarlar/elde taşınabilen aletlerde (Personel Digital Assistant - PDA) görüntülenebilen ve resim, animasyon, ses, müzik, video ve hiperlinkleri içeren çoklu model özellikleri sağlayan elektronik yayındır." Armstrong, Edwards ve Lonsdale

(2002) "herhangi bir elektronik metnin -büyüklüğüne ve yapısına bakılmaksızın (sürelî yayınlar da dahil) - ekranı bulunan herhangi bir aygıt için (elde taşınabilen veya masaüstü) elektronik (ya da optik) olarak hazır bulundurulmasıdır." Morgan'a (1999) göre, "e-kitap özel tasarlanmış taşınabilir aletlerde elektronik verinin okunmasını sağlayan yazılım ve donanım kombinasyonudur." (Akt. Önder ve Atılğan, 2010:176).

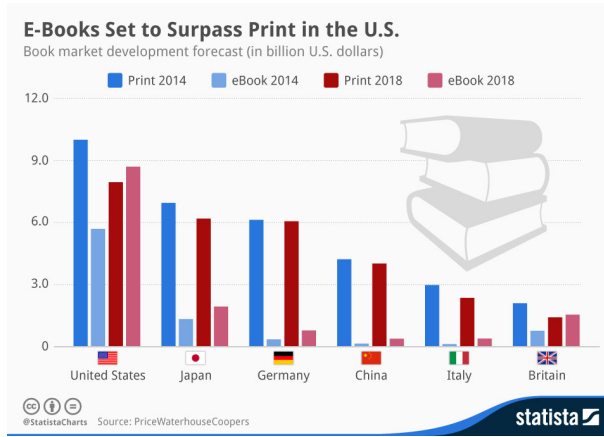
Bunlar ve daha bir çok ifadenin ışığında bugünün e-kitabına ait genel bir tanım gerekirse; ekrana sahip herhangi bir aygıtta, özel yazılımlar sayesinde görüntülenebilen, donanımın sağladığı okur dostu olanaklara ek olarak ara-bul, işaretleme, not alma, sözlük gibi gelişmiş zengin metin özelliklerin de yer aldığı, çoklu ortam öğeleri ile ileri düzey işlevlere sahip elektronik bir içeriktir. Daha gelişmiş biçimlerinde ise basılı kitapların tüm özelliklerinin yanı sıra ses, görüntü, film, çoklu ortam becerileri ve etkileşimli bağlantıları da içeren sayısal formata çevrilmiş medya biçimidir.

E-kitaplar yayımcı - yazar - okur açısından bir çok olumlu özelliğe sahiptir. Yayımcılar ve/veya dağıtımcılar e-kitaba basılı yayınlara göre daha az bütçe ayırmakta, yayın listelerini ve yazar sayılarını sürekli geliştirebilmektedir. Basılı ve elektronik kitap karşılaştırıldığında e-kitabın avantajları arasında üretim maliyetlerinin düşük olmasının yanı sıra satış kaynaklı maddi kayıp risklerini en aza indirmesi, depolama/dağıtım giderlerini ortadan kaldırması sayılabilir. Yazarlar açısından yorucu ve masraflı olan kitap yayınlama sürecini ise kolaylaştırarak, istediği içerik ve sayfa sayısındaki eserini okurlarıyla paylaşabilme şansını vermektedir. Bunun yanı sıra kitap metninde düzeltme ve/veya güncelleme gereği olduğunda, kitabın en son baskısı yeni içeriğiyle yayınlanabilmektedir. Okurlar açısından avantajı ise; bugün bir çoğu ücretsiz veya abonelik sisteminde çalışan 7/24 erişime sahip web sitelerinden indirilen farklı konulardaki onbinlerce e-kitabın bir arada olduğu dijital kütüphaneye sahip olarak tümünü her an yanında taşıyabilmesidir. Okuduğu kitap üzerine istediği kadar not alıp, kelimeleri renkli vurgulayabilmekte, çevrimiçi/çevrimdışı sözlükten kelime anlamı sorgulayabilmekte, yazının büyüklüğünü, rengini, sayfa biçimini en rahat okuyacağı şekilde kişiselleştirebilmektedir. Ayrıca sesli okuma özelliği bir çok görme sorunu olan okura kolaylık sağlayabilmektedir.

E-kitapların sahip olduğu avantajlı yönlerin yanı sıra dezavantajlarından bahsetmek gerekirse; kullanıcının hem yazılım hem de donanım kullanımı hakkında gerekli bilgi ve beceri gerekliliği, cihazların pil kapasitesinin sınırlı olması, ekrandan okumanın zorlukları, bilginin güvenilirliği ve telif sorunları sayılabilir. Konuyla ilgili Walton'ın (2007: 96) basılı ve elektronik kitabın kıyaslanmasına ait yorumu şu şekildedir; "e-kitap basılı kitaba

göre daha mı avantajlıdır? sorusuna basitçe hem evet hem hayır cevabı verilebilir. E-kitaplar; dijital, taşınabilir, aranabilir, ölçeklendirilebilir olması ile avantajlı; göz yorması, okunma zorluğu, ekran bağımlılığı gibi özellikleri ile dezavantajlıdır. Burada yapılacak karşılaştırmanın kullanıcının bakış açısı tarafından değerlendirilmesi en doğrusudur.” Sonuçta e-kitaplar temel olarak güncellenebilirlik, taşınabilirlik, evrensel erişim ve çoklu ortam özellikleri ile kullanıcı için yepyeni ve heyecan verici bir deneyim yaşama şansı verdiği şüphesizdir.

Economist’te yayımlanan Pricewaterhouse Coopers’ın 2014 yılındaki veriler ışığında 2018 tahmini rakamlarını içeren kitap pazarının gelişimi hakkındaki araştırmasına göre (Görsel 2); ABD’de halen 5.7 milyar dolarlık güce sahip olan e-kitap endüstrisi ve 10 milyar dolarlık basılı kitap pazarına ait rakamların, 2018 yılında 7.9 milyar dolar (e-kitap) ve 8.7 milyar dolar (basılı kitap) olarak değişeceği tahmin ediliyordu³. Bugünün teknolojik gelişmeleri tüketicinin kitap okuma şekli de dahil olmak üzere hayatında mobilize yönde önemli değişikliklere neden oldu. Medya tüketim alışkanlıklarındaki bu değişim, kitap endüstrisini de doğrudan etkileyerek e-kitap satışlarının küresel kitap satışlarının yaklaşık dörtte birini oluşturduğu, 2018 yılı sonunda 20 milyar dolar gelir getirmesi beklenen verimli bir pazar seviyesine çıkarmıştır⁴.



Görsel 2. Basılı kitaplar ve e-kitap pazarı oranları grafiği

³ E-Books Set to Surpass Print in the U.S. (2015). Web: <https://www.statista.com/chart/2823/book-market-development-forecast/> adresinden 18 Mayıs 2018’de alınmıştır.

⁴ E-books - Statistics & Facts. (2018). Web: <https://www.statista.com/topics/1474/e-books/> adresinden 10 Mart 2018’de alınmıştır.

Findler (1997: 23); elektronik medyanın gelişimini ve zaman içerisindeki biçimlenişini, kendiliğinden ve bağımsız olarak değil geleneksel medyanın başkalaşım geçirmesi ile ortaya çıktığını ayrıca iletişim sistemlerinin bir bütün olarak incelendiğinde eski biçimlerinin yok olmadığını, değişmeyi ve uyum sağlamayı sürdürdüğünü savunmaktadır. Buradan yola çıkarak gelecekte basılı kitapların tamamen yerini e-kitaplara bırakacağını düşünmek hayali olsa da, günümüzde artan oranda talep gördüğü bir gerçektir. Sadece okuma amaçlı roman, deneme, şiir içerikli kitaplar değil eğitim amaçlı bir çok yayın da elektronik biçime dönüştürülmekte hatta bazı üniversiteler öğrenci ders kitapları için dijital kütüphanelerini oluşturmaktadır. Ayrıca metin beraberinde ses, görüntü, canlandırma, çoklu ortam ve etkileşim özelliklerine sahip örneklerin giderek artması, bu mecralar için artık okunabilen yerine izlenebilen ifadesini dilimize yerleştirmiştir. Rogers (2001) ve Soules (2008) tarafından yapılan çalışmaların sonuçları da öğrencilerin elektronik ders kitaplarının etkileşimli ve kişisel kullanıma uygun olmalarını istediklerini, PDF veya HTML türündeki metin ağırlıklı e-kitaplara ilgi duymayarak, arama seçeneklerinin sunulduğu, kişiselleştirilebilir arayüze sahip ve etkileşimli öğeler içeren e-kitapları tercih ettiklerini göstermektedir. Etkileşimden uzak e-kitapların günümüz öğrencisinin beklentilerini karşılamadığı ve bu tür kitaplarda yer verilebilecek canlandırmalar, oyunlar, video görüntüler, kısa filmler, karikatürler ve fotoğraflar gibi etkileşimli öğeler ile farklı öğrenme stillerine sahip öğrencilerin en uygun öğrenme ortamını oluşturmaları kolaylaşacaktır (Akt. Öngöz, 2011: 153).

Kitap, çocuğun gelişim sürecinde bütünleyici bir araç olarak okul öncesi yıllardan başlayarak bilişsel ve dilsel gelişimine katkı sağladığı gibi duygusal ve sosyal yönden gelişimine de destek vermektedir. Bu nedenle; içerik ve dil yönünden nitelikli çocuk kitabı yazımı, resimlemesi ve sunumu son derece önem taşımaktadır (Çatal, 2008: 158). Bugün ise taşınabilir cihazların yaygınlaşması, etkileşim özelliklerine sahip ürünlerin çoğalması ve çevresel uyarıcıların artışı çocukların gerek eğitici gerekse eğlendirici amaçlı yeni uygulamalara olan merakını arttırmaktadır. Bu amaçla araştırmacılar, çocukların sorgulama becerisini yükselten, yaratıcılıklarını geliştiren eğitici-öğretici etkileşimli uygulamalar, oyunlar ve yeni hikaye anlatım biçimlerinin geliştirilmesine ağırlık vermektedir. Özellikle okul öncesi ve ilköğretim çağındaki çocukların eğitimine yönelik hazırlanan elektronik kitapların sayısındaki artış, bu kitapların üretim sürecinde uzman görüşlerin liderliğinde, hassas ve dikkatli bir çalışmanın önemini gözler önüne sermektedir. Araştırmacının bundan sonraki bölümü belirtilen hedef kitleye yönelik yayınlanan e-kitap uygulamalarından seçilenlerin, resimleme tekniğinden tipografik düzenlemesine, etkileşim özelliklerinden çoklu ortam öğelerinin kullanımına kadar grafik tasarım açısından incelenmesi

ve değerlendirilmesine ait sonuçları içermektedir.

Çocuklara Yönelik Etkileşimli E-Kitap Uygulamaları

Kültürel, sanatsal, bilimsel, edebi içerikli çok çeşitli konuda tasarlanan çoklu ortam özellikli e-kitap uygulamaları sayesinde okul öncesi çağındaki çocuk, kendisine yönelik hazırlanan bir kitabı dinleyebilme, izleyebilme, kontrol edebilme ve ebeveyni ile birlikte okuyabilme olanağına sahiptir. Bu uygulamaların çoğunda sunulan metinlerin oku - dinle eylemlerinin bir arada yapılabilmesi, hikaye metinlerinin alt yazı üzerinden takibi, ebeveynin okuma ses / görüntülerini kaydedilmesi gibi özellikler çocuğun dil gelişimini olumlu yönde etkilemektedir. E-kitaplar, farklı yaş gruplarından çocuklara göre çok çeşitli içeriklerde bulunabilmekle beraber, özellikle 0-6 yaş aralığındaki küçük çocuklara yönelik tasarlanan etkileşimli uygulamaların sayısı oldukça fazladır. Okul öncesi için etkili bir eğitim materyali olan bu dijital uygulamalardan taşınabilir cihazlara yönelik ücretsiz indirilebilen, yaratıcı tasarım ve başarılı etkileşim özelliklerine sahip iyi örnekler gün geçtikçe artmaktadır. Bu çeşit uygulamaların bilinen e-kitaplardan farklı olarak çocuğun öğrenme becerilerini ve hayal gücünü geliştirecek nitelikteki içerik, resimleme, canlandırma, ses/müzik, tasarım öğelerine ve iyi tasarlanmış etkileşim yapısına sahip olması esastır.

4-8 yaş grubuna yönelik Cinderella örneği (Görsel 3) resimleme, canlandırma ve özgün müzik tasarımı ile 2011 & 2012 yıllarında sayısız ödüllere sahip başarılı bir uygulamadır. Kitabın açılışındaki tercihler ile hikaye istenirse çocuk tarafından okunabilmekte, istenirse yazılım tarafından seslendirilerek okunan kelimelerde renk vurgusu ile ses-yazı eşleşmesi sağlanmaktadır. Klasik hikayenin anlatımı sırasında beliren etkileşimli uygulama ekleri, okurun Cinderella'ya mutfağı temizlemesinden, baloya hazırlanmasına kadar farklı sahnelerde yardımcı olması istenmektedir. Böylece, çocukların sayfa içerisindeki tüm görsellere dikkat etmesi ve onlarla etkileşimde bulunarak hikayeye katkısı beklenmektedir. İlgiyi üst seviyede tutarak, çocuğun hikayenin parçası olabilmesi amacıyla cihazın yerleşik kamerasından alınan okura ait görüntü yer yer hikayenin uygun görsel parçalarına (ayna gibi) dahil edilmektedir. Bu örnekte olduğu gibi dijital kitaplarda metne ek olarak ses, görüntü ve canlandırma gibi çoklu ortam özelliklerinin kullanımı çocukların hayal dünyasının gelişiminin yanı sıra olayları, başlangıcı ve sonucu yerli yerine koyarak anlatma becerisinin kazandırılmasında da etkin rol oynamaktadır. Yaşına uygun seçilmiş bir e-yayının etkileşim özellikleri, hikayeye adapte edilmiş geliştirici uygulamaların çocuğun yaratıcılığının gelişimine katkısı büyüktür.



Görsel 3. "Cinderella" e-kitap uygulaması arayüzü.

Çocukların merak ettikleri herşeyi dokunarak keşfetmesi Rom and The Whale of Dreams isimli uygulamanın temelini oluşturmaktadır. Hikaye kimsenin rüya görmediği Numia adındaki topraklarda yaşayan Rom isimindeki çingene prens ve onun düşlediği kelebek kanatlı, aslan patili bir balinanın maceralarını anlatmaktadır. Kitap resimleme, seslendirme, müzik ve etkileşim tasarımı açılarından başarılıdır. Çalışmaya ait görselden (Görsel 4_sol) anlaşılacağı üzere tümü siyah-beyaz renkte tasarlanan sayfanın üzerinde çocuğun parmağını gezdirdiği alanlar renklenerek basit ama çarpıcı bir etkileşim tecrübesi yaşatmaktadır. Bu şekilde sayfadaki diğer renkleri keşfetme heyecanı ve kontrol gücünün kendinde olduğunun bilincindeki çocuk, kitaptaki tüm görseller üzerinde tek tek düşünüp hafızasına kaydetmektedir. Kitap uygulaması tipografik düzenleme bakımından riskli bir örnektir çünkü görsel tasarımda tercih edilen metin düzenlemesi her sahnede fazla değişkenliğe sahiptir bu durum zaman zaman takip-okuma zorluğuna neden olabilmektedir (Görsel 4-Sağ). Bunun yanı sıra hikayenin uygun noktalarında okuyan sesin yer yer heyecanlı/korkutucu vurgu değişimi, cümlelerin arka plan sesine göre hareketlenmesi ise ilgi çekicidir.



Görsel 4. "Rom and The Whale of Dreams" e-kitap uygulaması arayüzü.

Goodnight Safari örneğinde (Görsel 5) Afrika'da yaşam süren hayvanlar aleminden kesitler resmedilmektedir. Seçilen canlıların temel türlerine ait özelliklerin betimlendiği basit hikayenin her cümlesinden sonra ilgili bölüme ait bir soru kalıbıyla çocuğun kitaba katkısı beklenmektedir. "Zürafanın akşam yemeğini yemesine yardımcı olur musun?" sorusuna cevap veren kullanıcı ekrandaki zürafaya tıklayarak ağaç yapraklarına ulaşmasını sağlamakta, hikayenin akışına dahil olmaktadır. Karışık renkli, savana arka plan temalı görsel düzenlemeye sahip hikayede yer alan "Zebra'nın annesini bulmasına yardımcı olur musun?" soru cümlesi ile çocuk arabul komutlarını geliştiren bir etkileşim deneyimi yaşamaktadır. Örnekte görüldüğü gibi okuma eylemi oyun ile birleştirildiğinde çocuğa sıkılmadan, ilgisini en üst seviyede tutacağı bir öğretim becerisi yaşatılabilir. Böylece çocuk gelecekte okuma eylemini, oyuncaklarından alışkın olduğu etkileşim becerisi ile paralellik kurarak keyif aldığı bir aktivite olarak hatırlayacaktır.



Görsel 5. "İyi Geceler Safari" e-kitap uygulaması arayüzü

Elektronik görüntü alanı olan ekran, insan gözünün yaptığı sınırlandırmaya benzer şekilde, yatayda daha fazla, dikeyde daha az uzunluk içeren bir yöneliştir. E-kitapların görüntülenme ortamı ekranlar, akıllı telefonlar, tabletler ve bilgisayarlara kadar çok çeşitli boyutta ve çözünürlüğe sahip biçimde olabilirler. Kitapta kullanılan yazı karakterlerinin temel özellikleri, resimleme ve renk paleti tercihi ise bu çeşitliliğe göre her cihaz için özel olarak belirlenmelidir. Yayın ortamına özel tasarlanan çalışma, doğru boyut ve yeterli boşluk anlayışı ile metnin ve görsellerin hızlı algılanmasına, kolay takip edilmesine hizmet eder. Ayrıca sayfadaki görsel ve yazınsal her öge tekil olarak doğru tasarlandığı kadar, birbirleriyle oluşturduğu uyum anlamında da sayfanın tasarım bütünlüğüne katkı sağlamalıdır. Çilek Dünyası isimli kitaba ait görsellerde (Görsel 6) sayfadaki resimlemenin yatay&dikey durumuna göre tercih edilen tipografik düzenleme ve boşluk anlayışı farkı göze çarpmaktadır. Soldaki görselde dikeye yakın kompozisyondaki

resimleme dar metin sütunu ile birlikte kullanılmıştır. Parçalar ayrı ayrı etkili ve rahat algılanır görünmesine karşın, metnin resimleme ile yumuşak bir geçiş sağlamaması, beyaz zeminin tasarlanmış bir alan olarak kullanılmaması sayfadaki tasarım bütünlüğünü zayıflatmaktadır. Sağdaki görselde ise metin, resimlemenin eşlikçisi ve aynı zamanda bütünün parçası olma hissini başarılı biçimde vermektedir. Bunun yanı sıra metinde kullanılan satırların uzunluğu ve her sayfada değişken olması önemli bir hatadır. Çünkü “yazı karakteri ölçüsü ne olursa olsun bir metinde satır başına boşluk dahil 50-80 karakter karşılığı yaklaşık 8-12 sözcük algılanabilmektedir. Bu değerlere bağlı olarak paragraf genişliği hesaplanır. Paragrafdaki satır uzunluğu satır arası boşluğa ve takibe etki etmektedir.” (Samara, 2005: 37).

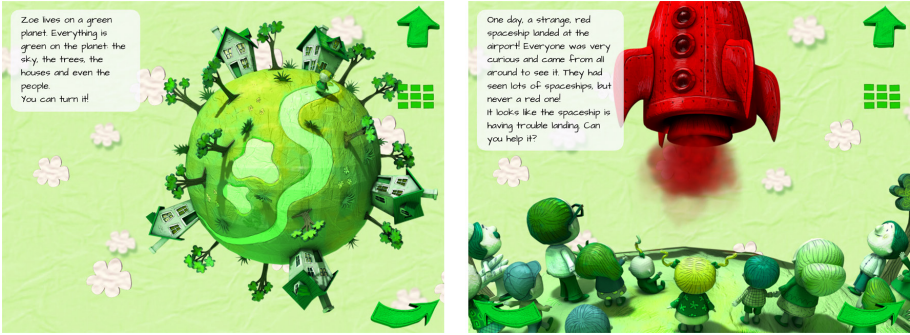


Görsel 6. “Çilek Dünyası” e-kitap uygulaması arayüzü.

Sayfa tasarımı, bilginin okunabilir, ilgi çekici ve etkili biçimde düzenlenmesidir. Bir yayın sadece içeriğiyle değil, sayfa düzenleme biçimiyle de kendini tanıtır ve okutturur. Bu sebeple yazı, fotoğraf, resimleme gibi tasarım öğelerinin yayımlanacağı ortamın özellikleri çerçevesinde nasıl tasarlandığı ve sunulduğu büyük önem taşımaktadır. Tüm bu öğelerin birbiriyle ilişkisi ise kitabın görsel kimlik biçimini olumlu/olumsuz etkilemektedir. İyi bir çocuk kitabı, konusu doğrultusunda görselleştirilen resimlemelerle, çocuğu bilgilendirmeyi, eğitmeyi, fantezi ve düş kurdurmayı amaçlar niteliktedir. Resimleme sanatçısı ve öğretim üyesi Nazan Erkmen'e göre; “duygu yüklü illüstrasyonlar çocukta ona katılma duygusunu uyandırır. Sanat değeri olan resimlemeler çocukta okuma dürtüsünü oluşturacaktır. Çocuk bu resimlemelerin altını, sayfanın devamını okumak isteyecektir. Sağlam sezgilere ve eleştirel gözlemlere sahip olan çocuklardaki entelektüel oluşumlar ancak kaliteli resimlerin yardımı ile güçlenecektir.”⁵ Resimli çocuk kitapları yazılı ya da yazısız olsun, çocuğun metni daha hızlı ve doğru algılamasına, içeriğin hedefe daha kolay ulaşabilmesine hizmet etmektedir.

⁵ Çellek, T. (2003) *Kitap Resimlerinin Canı Nazan Erkmen (Röportaj)* Web: <http://www.tulaycellek.com/tulayleser.asp?id=268> adresinden 20 Şubat 2017'de alınmıştır.

Tasarımda görsel iletişim imgelerinin kurgusunda hedef kitlenin hangi yaş aralığında olduğunun belirlenmesi son derece önemlidir. Burdan yola çıkarak tasarlanan kitap tasarımları yaşa uygun yönlendirmeler içermeli, kullanılan komutlar anlaşılır ve hatırlanması kolay, aynı zamanda etkileşimi yüksek seviyede, dikkat çekici ve ilgi uyandırıcı olmalıdır. Zoe's Green Planet örneğinde (Görsel 7) yeşil bir gezegende yaşayan Zoe ve ailesinin kırmızı gezegenden gelen yeni dostlarıyla tanışması ve yaşadıkları resmedilmektedir. Tasarım öğelerinden rengin ayrıştırıcı etkisinin çarpıcı şekilde kullanımı, resimleme dili'nin özgünlüğü, düğmelerin tasarımı ve seçilen okuma sesinin etkisi ile kitap başarılı bir örnektir. Yönlendirme düğmeleri, çocuğun rahatlıkla kullanabileceği büyüklükte göze çarpmakta, verilen komuta ait eylemin doğal yönünü destekleyecek biçimdeki minik hareketlere sahip, doğru bir etkileşim tasarımıdır. Sayfadaki hikaye metninin sonunda "yer küreyi çevirebilirsin!", "mekişin uçmasına yardım edermisin?" gibi temel soru/komutlar ile okurun etkileşime girmesi gereken görsel elemanlara ve eylemlere uygun bir yönelim sağlanmaktadır. Çocuğun dikkatini çekmek ve ilgisini kitap üzerinde toplamak amacıyla kitabın sesli okunması sırasında sayfadaki resimleme öğeleri üzerine tıklama sonucu ses, hareket, renk değişimi gibi doğru etkileşim davranışları bulunmaktadır. Hikayenin akışında ilgili sahneler arasına yerleştirilen küçük bulmaca/yarışmalı oyunlar ise kitabı çocuk için ilgi çekici hale getirmektedir.



Görsel 7. "Zoe'nin Yeşil Gezegeni" e-kitap uygulaması arayüzü.

Okunabilir tipografi bilgi iletiminde en büyük araçtır. Özellikle metni okutmanın temel unsur olduğu kitap sayfası tasarımında tipografik seçim ve uygulama biçimi büyük önem taşımaktadır. Tipografi bilgi ve mesajın amacına uygun bir biçim diliyle iletilmesinin yanı sıra bir biçim, kimlik, görsel bir dil olabilme gücüdür. Yazının biçiminden rengine, satır/harf arası boşluk düzeninden görsel öğeler ile ilişkisine kadar her detay sayfa tasarımının parçasıdır. Amacına uygun tasarlanmamış metin düzenlemesi, algıda, okumada, içerik iletiminde ve kitabın görsel etkisinde kayıplara

sebeptir.

Ekrana yönelik tasarımlar özel yazı karakteri seçimi gerektirmekte, basılı yayınlarda rahatça okunan tırnaklı (serifli) yazı karakterlerinin ince detayları, ekranın görüntü işlemlerinden kaynaklanan bozulmalar nedeniyle elektronik yayınlarda okuma sorunları oluşturabilmektedir. Bunun gibi mecralarda mutlaka okunurluğu yüksek, harf anatomileri ve boşlukları ekrana özel düzenlenmiş mümkünse tırnaksız yazı karakterleri tercih edilmelidir. Sayfada kullanılan yazı karakteri, puntosu, harf ve satır arası boşluklarının doğru planlanması kolay okunurluğun temel ip uçlarıdır. Bu tipografik öğeler kitabın hitap ettiği yaş grubuna, metnin oluşturduğu gri yoğunluğuna ve birlikte yer aldığı resimlemeye göre değişiklik gösterebilir. Ayrıca harf ölçüsü belirlenirken, ekran yüzeyi ile göz arasındaki mesafe dikkate alınarak harf büyüklüğünün sözcük sayısını algılamaya etkisi unutulmamalıdır. Ekranın parlak bir ışık zemin olması, e-kitaptaki metinlerin uzun süre bakıldığında gözü yormayan büyüklükte ve rahat okunan bir yazı tipinde olmasını zorunlu hale getirir.

Metni oluşturan cümlelerin çok uzun olmaması çabuk konsantrasyon dağılımına sahip çocuk okurlar için özellikle dikkat edilmesi gereken diğer bir noktadır. Başarılı bir okunabilirlik adına metnin bulunduğu alan, yazının ölçüsü, satırların uzunluğu, sütunların yapısı ve sayfa içindeki boşluklar dikkatle hesaplanmalıdır. Küçük Kaz Cambaz İstanbul'da örneği (Görsel 8) sayfa tasarımı; yazı karakteri, renk seçimleri, zemin-metin ilişkisi açısından değerlendirildiğinde yukarıda bahsedilen bir çok noktada eksikleri göze çarpmaktadır. Tırnaklı seçilen yazı karakteri ile düzenlenen metinde cümlelerin zaman zaman kavisli bazen düz yerleşimi, hizalamanın sola ve sağa sürekli değişken yapısı okumayı zorlaştırmaktadır. Metinlerin sütun genişlikleri, sayfadaki boşluklara yerleşimi ve görseller ile ilişkisi açısından doğru tasarlanmaması sebebiyle hikayenin okuma yönüne dair ciddi bir karmaşa mevcuttur. Resimlemenin detayları ve arka plan renkleri arasında cümleler zor algılanmaktadır. Yazı büyüklüklerinin belli bir standarta sahip olmaması, seçilen yazı karakterinden kaynaklı düzenlenmemiş ligatür (ardışık kullanıldıkları zaman, anatomik problemler oluşturan karakterlerin bağları - örneğin f ve l harflerinin yan yana kullanımında fl bitişik yeni bir form oluşması), vurgu amacıyla aynı anda hem büyük/küçük punto hemde normal/kalın biçim kullanımına dayalı ciddi okunma sorunları dikkati çekmektedir.



Görsel 8. "Küçük Kaz Cambaz İstanbul'da" e-kitap uygulaması arayüzü.

Ekrana yönelik bir tasarım için seçilen her rengin algı üzerindeki psikolojik etkisinin anlamını bilmek önemlidir. Renk seçimi, hedef kitlenin yaşına, resimlenecek kitabın türüne, olay örgüsünün geçtiği yer/zamana göre değişiklik göstermektedir. Özellikle çocuklara yönelik bir çalışmada canlı&parlak renk kullanımı, renklerin kontrast ve uyumuna dikkat edilmelidir. Ayrıca renklerin sıcak/soğuk ve açık/koyu oranları farklı mesajları iletmek ya da vurgulama gibi ayrı amaçlar için kullanılabilir. Metnin düzenlemesinde renk kullanımı açısından açık ton zemin üzerinde koyu renk yazı seçimi, koyu ton zemin üzerinde açık renk yazıya oranla daha rahat okunur. Bu sebeple arka plan rengi veya dokusu içinde kaybolmayan bir yazı tipi, renk seçimi dikkat ve özenle çalışılmalıdır.

Sonuç

Birçok ortak özelliği paylaşan basılı ve elektronik ortam yayınları, yayının sunulduğu ortama, bilginin üretimine ve güncellenme biçimine göre kendine özgü temel farklılıkları da içermektedir. Elektronik kitaplar ise her tür bilgisayar, taşınabilir e-kitap okuyucu ve akıllı telefonda kısaca ekrana sahip cihazda okunmak üzere tasarlanmış, çeşitli avantajları olduğu kadar geliştirilmesi gereken noktaları da bulunan basılı kitapların yerini almaktan çok onun yanında pozitif bir seçenek olarak algılanmalıdır. Günümüzde e-cihazların küçük yaşlardan itibaren çocukların yaşamında etkin rol oynaması, uyarınların çeşitliliği ve her daim yeni olanı keşfetme merakı sayesinde iletişim alışkanlıklarının değişim ve gelişimi kaçınılmazdır. Bu süreçte geleceğin okurları olan çocuklara yönelik eğitici-öğretici e-kitap ve dijital uygulamaların doğru içerik&görsel tasarıma sahip, kişisel gelişimlerine katkı sağlar bütünlükte üretilmesi önemlidir. Özellikle etkileşim tasarımının öne çıktığı bu tip uygulamalarda çocuklara ait tepki ve davranış biçimlerinin detaylı şekilde araştırılıp, yapılan çalışmanın bu doğrultuda hedef kitleye doğru aktarılması gerekir.

Araştırmada tasarım açısından incelenen çocuklara yönelik kitap uygulamaları göstermiştir ki; resimleme dilindeki çeşitlilik ve özgünlük, hayal gücünü arttırıcı kompozisyon anlayışı, etkileşim özelliklerinin doğru ve yerinde kullanımı ile başarılı çalışmalara imza atmak mümkündür. Çocuklara yönelik eğitici ve hikaye anlatımlı kitap uygulamaları e-yayın dünyası için etkili bir pazardır. Peki bu başarılı çalışmaların kullanıcı açısından tercih edilmesinde ana unsur nedir? İncelenen başarılı örneklerin hemen hepsinin arkasında; yazarlar ile birlikte alan uzmanı kişilerden seçilen ocuk gelişimcilerin, eğitimcilerin, görsel tasarımcıların, illstratrlerin ve editörlerin oluşturduğu kalabalık bir ekibin uzun zaman & emek alan çalışması yatmaktadır. Ortaya çıkan kitap uygulamasının kalitesi, başarıya ulaşması noktasında yayıncı kuruluşlara da özel uzmanlık gerektiren bu alanlara yeterli bütçeyi ayırma ve gereken çalışma zamanının tanınması noktasında büyük görevler düşmektedir. Yapılan bu çalışmada sunulan önerilerin amacı, yakın gelecekte kendi dilimizde yazılmış, özgün resimlemelere ve etkili tasarımlara sahip, kaliteli içerikteki başarılı e-yayınlara sayısının ülkemizde artmasıdır.

Kaynakça

- Anameriç, H., Rukancı, F. (2003). "E-kitap Teknolojisi ve Kullanımı", *Türk Kütüphaneciliği Dergisi*, 17 (2), 147-166.
- Çatal, D. (2008). "Elektronik Çocuk Kitapları", *Sanat Yazıları*, 18, 155-165.
- Fidler, R. (1997). *Mediamorphosis: Understanding New Media*. California: Pine Forge Press.
- Kist, J. (1989). *Electronic Publishing*. M. Eraut (Ed.). *International Encyclopedia of Educational Technology* (4). Oxford. Pergamon Press, s.600-608.
- Önder, I., Atılğan N. (2010). *Elektronik Kitap ve Gelişim Süreci.*, Umut Al & Zehra Taşkın (Ed.). Prof. Dr. İrfan Çakın'a Armağan. Ankara. Atalay Matbaacılık, s.175-183.
- Öngöz, S. (2011). *Bir Öğrenme - Öğretme Aracı Olarak Elektronik Kitap.*, Zülfü Genç (Ed.). *5th International Computer & Instructional Technologies Symposium Proceedings Book*. Elazığ. Fırat Üniversitesi Matbaası, s.150-155.
- Samara, T. (2005). *Publication Design Workbook*. U.S.A.: Rockport Publishing.
- Walton, W. E. (2007) *Faculty and Student Perceptions of Using E-Books in a Small Academic Institution.*, Hugh A. Thompson (Ed.). *ACRL Thirteenth National Conference Proceedings*. Baltimore. MD, s. 92-99.

İnternet Kaynakları

İnternet: *Digital Media*. (2018).

Web: <https://www.statista.com/outlook/200/100/digital-media/worldwide> adresinden 18 Mayıs 2018'de alınmıştır.

İnternet: *ePublishing*. (2018).

Web: <https://www.statista.com/outlook/204/100/epublishing/worldwide> adresinden 10 Mart 2018'de alınmıştır.

İnternet: *E-Books Set to Surpass Print in the U.S.* (2015).

Web: <https://www.statista.com/chart/2823/book-market-development-forecast/> adresinden 18 Mayıs 2018'de alınmıştır.

İnternet: E-books - Statistics & Facts. (2018).

Web: <https://www.statista.com/topics/1474/e-books/> adresinden 10 Mart 2018'de alınmıştır.

İnternet: Çellek, T. (2003) Kitap Resimlerinin Canı Nazan Erkmen (Röportaj)

Web: <http://www.tulaycellek.com/tulay/eser.asp?id=268> adresinden 20 Şubat 2017'de alınmıştır.

Görsel Kaynakları

Görsel 1. E-kitap okuyucu cihazlar ve tabletlere ait görüntüler (E-book readers and tablets). Good E Reader. <http://goodereader.com/blog/digital-library-news/are-e-readers-or-tablets-better-for-library-ebooks>. Erişim: 15 Şubat 2016.

Görsel 2. Basılı kitaplar ve e-kitap pazarı oranları grafiği (E-books Set to Surpass Print in the U.S). Statista. <https://www.statista.com/chart/2823/book-market-development-forecast>. Erişim 15 Şubat 2016.

Görsel 3. "Cinderella" e-kitap uygulaması arayüzü. Nosycrow. <http://nosycrow.com/apps/cinderella>. Erişim: 20 Şubat 2017.

Görsel 4. "Rom and The Whale of Dreams" e-kitap uygulaması arayüzü. BelMontis Publication. <http://www.romandthewhale.com>. Erişim: 12 Mart 2017.

Görsel 5. "İyi Geceler Safari" e-kitap uygulaması arayüzü. Polk Street Press. <http://www.polkstreetpress.com/apps-books/goodnight-safari>. Erişim: 12 Mart 2017.

Görsel 6. "Çilek Dünyası" e-kitap uygulaması arayüzü.

(Morpa Kültür Yayınları – www.morpa.com.tr) Erişim: 20 Şubat 2016.

Görsel 7. "Zoe'nin Yeşil Gezegeni" e-kitap uygulaması arayüzü. Square Igloo. <http://www.squareigloo.net/en/apps>. Erişim: 17 Şubat 2017.

Görsel 8. "Küçük Kaz Cambaz İstanbul'da (The Istanbul Adventure with Bruce the Goose) e-kitap uygulaması arayüzü. Manolin. <http://manolin.com.tr/apps/> Erişim: 20 Şubat 2016.

Batı Resminde “Doğu” İmgesinin Oluşmasına Aracılık Eden Kadın Temsilleri

Dr. Öğr. Üyesi Meryem Uzunoğlu

Makale Geliş Tarihi: 06.07.2017
Yayına Kabul Tarihi: 16.11.2017

Özet

Oryantalist resim repertuarı içinde Batılılar için büyümlü bir gizemi olan harem yaşantısı önemli bir yer tutmaktadır. Bu resimlerde doğulu bir dekor içinde ve doğulu kostümler giymiş olan egzotik güzellerin biçimsel kökenleri ise Batılı resim geleneğindeki Venüs temsillerine dayanmaktadır. Ingres, Delacroix ve Gerome gibi Oryantalist sanatçıların harem sahnelerinde betimledikleri “tutsak” kadınlar, Doğu’yu vahşi, ilkel ve şehvet düşkünü olarak göstermek için oldukça uygundur. Böylece bilinçaltında “kurtarıcı” olarak kendini konumlandıran Batılı erkek özne, hem eylemini meşrulaştıracak hem de iktidarını imleyecektir. 19. yüzyılın sonlarına doğru kendi medeniyetini sorgulamaya başlayan Batı’da Doğu’ya olan oryantalist ilgi azalmış ve harem sahneleri popülerliğini yitirmiştir. Bu süreçlerde farklı ifade arayışlarına giren Avrupalı sanatçılar, daha önce ilkel ve vahşi olarak tanımladıkları Doğulu toplumların kültür ve sanat formlarını kullanarak modern sanata yön vermişlerdir. Modern sanatın önemli isimlerinden Henry Matisse ise “Odalık” serisinde İslam sanatındaki bezeme mantığını kullanarak kurguladığı resim mekânında bu Doğulu “tutsak” kadını, merkezi bir motife dönüştürmek suretiyle yalnızca biçimsel bir öge konumuna indirgemmiştir. Böylece Oryantalist söylem içerisinde “Doğu” imgesinin kurulmasına ve yaygınlaşmasına aracılık eden kadın figürünün ifade ettiği anlamın içi boşaltılmıştır. Bu çalışmada oryantalistin tanımı yapılacak; tarihsel süreçte Doğu-Batı ilişkisinin kültür ürünlerindeki yansımalarına değinilecek; öteki üzerinden kendini tanımlama biçimi olarak oryantalist resimlerdeki ideolojik bağlam üzerinde durulacak ve oryantalist resim geleneği içinde kadın temsilleri aracılığı ile Doğu imgesinin nasıl şekillendiği incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Oryantalizm, Doğu İmgesi, Harem, Odalık, Venüs Şablonu

FEMALE REPRESENTATIONS MEDIATING THE FORMATION OF “EAST” IMAGERY IN WESTERN PAINTING

Abstract

The harem experience, which is a magical mystery for the Westerners in the Orientalist painting repertoire, has an important place. In this paintings, the formal origins of exotic beauties, in an oriental décor and dressed in oriental costumes, are based on Venus representations in the Western painting tradition. The “captive” women in the harem stages, described by Orientalist artists Ingres, Delacroix and Gerome are well suited to show the East as brutal, primitive and lustful. Thus, the Western male subject, who positions himself as a “savior” in the subconscious, will both legitimize his action and will be his power. Towards the end of the nineteenth century, Orientalist interest in East decreased in the West, which began to question its civilization, and the popularity of the harem scenes was lost. In this process, European artists who have been searching for different expressions have directed modern art by using the culture and art forms of Oriental societies they have described as primitive and savage. Henry Matisse, one of the most important figures of modern art, has reduced this Oriental “captive” woman into a mere formative element by transforming it into a central motif in the painting place, which he created using embellishment logic in Islamic art, in the Odalisque series. Thus, in the Orientalist discourse, the meaning expressed by the female figurine who mediates the establishment and spread of the “East” image has been evacuated. In this study Orientalism will be defined; in the historical process, the reflections of the East-West relationship in cultural products will be referred to; it will focus on the ideological context in Orientalist paintings as a way of defining itself through the other; and through the representation of women in Orientalist painting tradition it will examine how it shaped the image of the East.

Keywords: Prototype Design, Interface Design, Prototype Techniques, Interaction Design

Bu araştırmanın bağlamını oluşturan “Oryantalizm” kavramı Batı dillerinde güneşin doğduğu yer anlamına gelen orient kelimesinden türetilmiştir. 19. yüzyıl ortalarında Fransız yazar Teophile Gautier'nin yazılarında Doğu coğrafyalarını konu alan bir resim türünü kavramsallaştırmak için kullanılmaya başlayan Oryantalizm, zamanla Batı'nın Kuzey Afrika kıyılarından Orta Asya steplerine tüm Osmanlı İmparatorluğu topraklarını, zaman zaman da Hindistan yarımadasını içine alan İslam dünyası karşısındaki doktrinleri tanımlayan genel bir kavram olarak benimsenmiştir (Germaner, İnankur, 1989: 9). Oryantalizm, Doğu insanların dinlerini, dillerini, kültürlerini ve tarihlerini inceleyen Batı kökenli ve Batı merkezli araştırma alanlarının tümünü kapsamaktadır (Çırakman, 2003: 119). Edward Said 1978 yılında yayınlanan kitabında oryantalizmi, Batı'nın kendi kimliğini ifade etmesinin, kendisini tanımlayıp eylemini meşrulaştırmasının dolayımı, ideolojik ve kültürel yolu olarak tanımlamıştır (Uluç, Soydan, 2007: 37).

Kendini tanımlamak için “ötekine” duyulan ihtiyaç, insanlık tarihi kadar eski bir olgudur. Üstelik sadece Batı'lı aklın bir yönelimi olduğunu iddia etmek mümkün değildir. Hayatı rasyonalize etme çabası olarak da anlaşılabilir bu durum Batı'da zamanla sistematik hale gelmiş ve Doğu ile Batı arasında gerilimli bir ilişkinin oluşmasına neden olmuştur. Bu iki dünya arasında daima var olan kültürel alışverişi siyasi ihtilaflar ve savaşlar kadar ticari ilişkiler de körüklemiş; “öteki” etrafında oluşturulan mitler, edebi eserlere olduğu kadar ressamların yapıtlarına da konu olmuştur. 72. Venedik dükü Giovanni Mocenigo ressam Gentile Bellini'yi Fatih'in tablosunu yapmak üzere İstanbul'a göndermiş; Costanza De Ferrara 1481'de Fatih'in madalyonunu yapmış; Titian ise 1530 yılında, Kapitülasyonlar olarak bilinen Osmanlı-Fransız ittifakını başlatan Kanuni Sultan Süleyman ile I. François'nın birlikte portrelerini boyamıştır. Rembrandt ve Hans Holbein'in eserlerinde de Doğu'ya ilişkin imgeler bulunmaktadır. 1558 yılında yapılmış Melchior Lorich'e ait olduğu söylenen çizimlerde ise bir haremde müzik yapan ve dans eden bir kadın görülmektedir (Denny, 1983: 271).

Gerek Doğu gerekse Batı sanatında önceden beri yabancı kültürlerle ait olumsuz, komik, kötü yada çirkin imgelere rastlamak da mümkündür. Ancak Denny, Batılı sanatçılar için Doğu imgesinin farklı kültürlerle duyulan önyargılardan daha karmaşık sebeplere bağlı olabileceğini ifade etmektedir (1983: 266). Oryantalist sanat kapsamına giren eserlerdeki ırkçı, cinsiyetçi ve kültürel önyargıları barındıran imajlar, 19. yüzyıldan itibaren sömürgeci söylemin bir parçası haline gelmiştir. Fakat Oryantalizm sadece Doğu üzerine bir söylem olarak anlaşılmalıdır. Asıl tuzak “Doğu” diye bir başka yer üzerine bir söylemin ortaya çıkmış olmasıdır. Foucault'cu bir yaklaşımla Oryantalist kurguyu bilgi-iktidar ilişkisi üzerine yapılanmış bir

aygıt olarak ele alan Said, Doğu'nun ve Doğulu'nun bilgisini üretmeksizin Batının sömürgeci, emperyalist bir güce dönüşemeyeceğini iddia etmektedir. Öte yandan bu bilgi, emperyalist ilerlemenin sağladığı olanaklarla toplumsal bağlamda tekrar tekrar üretilmiştir. Edebi, iktisadi, akademik, ahlaksal vb. kurumlar aracılığıyla oluşturulan söylemde "Doğu" farklı bir yer olarak işaretlenmiştir. Bu söylem içinde "farklı" olanı damgalayarak kendinin zıddı olan bir "öteki" üreten Batı, yerleştiği merkezi konumun üstünü örtterek kendini "evrensel" bir bilgi öznesi kılmıştır. Böyle bir bilgi toplumsal katmanlara nüfuz edip bir boşluğu doldurduktan ve yansızlığı kesinleştikten sonra söylemsel mekana da hakim olmuştur (Keyman, 1999: 31-33). Bu nedenle Doğu ile ilgili verilen beyanatlar, takınılan tavırlar ve yapılan benzetmeler, bir hükmetme şekli, üstünlük sürdürme taktiği ve Doğu üzerinde otorite kurma çabası olarak yorumlanmaktadır (Said 1998: 14). Doğu etrafında oluşturulan tüm klişeler, Batı'nın Kuzey Afrika ve Ortadoğu topraklarına yönelik sömürgeci eylemlerini haklı gösterip meşrulaştırma çabasının araçları olarak görülebilir (Güçsav, 2012:12). Öte yandan oryantalist sanatçıların bu ideolojinin taşıyıcılığını bilinçli bir şekilde yaptıklarını söylemek her zaman mümkün olmayabilir. Batının ürettiği bilginin evrensel bir bilgi olduğu ön kabulü ile kendilerini merkezi bir yere konumlandıran sanatçılar için Doğu zaten farklıdır ve doğal olarak ötekidir.

Oryantalist resim repertuarı içinde İslam dinine ait ritüeller, gündelik yaşam sahneleri ve Batılılar için büyümlü bir gizemi olan harem yaşantısı yer almaktadır. Walter B. Denny'ye göre oryantal imgeler, Oryantalist sanatı üç ana başlıkta incelememizi gerektirmektedir (1983: 266). Bunlardan biri Belgesel Oryantalizm'dir; bu çerçevede olgular, kişiler ve olaylar gerçekte olduğu gibi ele alınır. İlgi genellikle politik figürlerde özellikle de padişahlardadır. Kısmen dini pratikler, düğünler ve kutlamalar da eserlere konu olmuştur. Politik Oryantalizm'de Doğu ve Doğu'yla ilgili imgeler, dini ve politik mesajlar vermek üzere kullanılmıştır. Denny, bu mesajların genellikle İslam karşıtı olduğunu dile getirmektedir. Egzotik Oryantalizm'de ise sanatçılar Doğu'ya ait imgeleri, duyguları ortaya çıkarmak ve konuları canlandırmak için kullanmışlardır. Oryantalist bütünün en dikkat çekici bölümü olan Egzotizm'in tarihsel gerçekliğe, kadın duyarlılığına, iyi beğeni ölçütlerine, ırksal eşitlik ve kültürel hoşgörü kavramlarına karşı bir saldırı içerdiği söylenebilir (Denny, 1983: 266).

Doğulu bir dekor içinde ve Doğu tarzı kostümleri ile egzotik olanı temsil eden harem kadınının biçimsel kökenleri Batılı nü resim geleneğindeki Venüs temsillerine dayanmaktadır. Esasen Roma mitolojisindeki aşk ve güzellik tanrıçası Venüs, Erken Rönesans'tan itibaren Batı resmine konu olmuştur. Giorgione'nin "Uyuyan Venüs" isimli eserinden sonra çoğunlukla

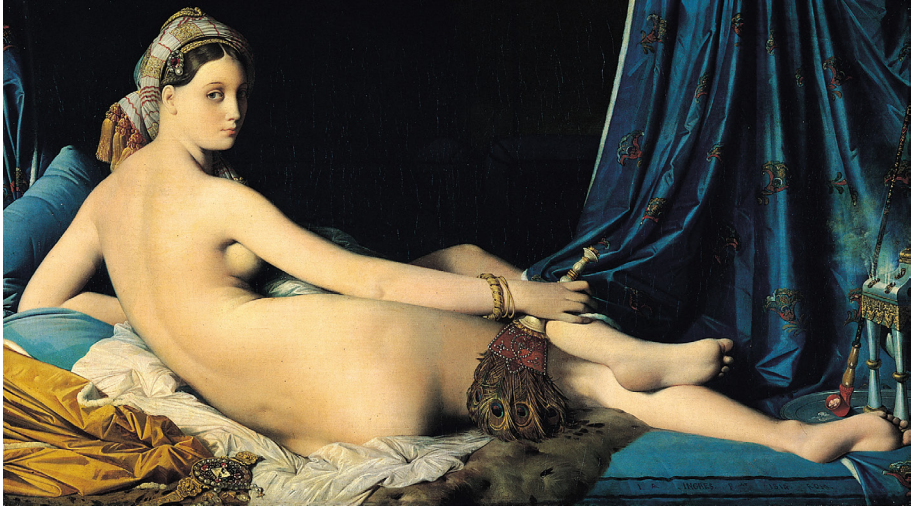
resim düzlemine paralel bir döşek üzerinde tembelce uzanan nü figürlerin çeşitli varyasyonları yapılmıştır. Zamanın güzellik anlayışına uygun olarak betimlenen bu kadınlar, zengin kumaş kıvrımları arasında yatarlarken, bir elleri başlarının arkasına uzanmış diğer elleri ise cinsel uzuvlarını örtecek şekilde konumlandırılmışlardır. Genellikle, yüzleri izleyiciye dönük olan bu kadınlar izlendiklerinin farkındadırlar. Bazen dayandıkları yüksek yastıklar, bazen de başlarının arkasına uzanan kolları nedeniyle bedenleri hafifçe yukarıya kalkarak resim düzleminde diyagonal bir hareket oluştururlar. Çoğunlukla iç mekanda betimlenseler de arka plandaki bir pencere, kemer ya da kapı gibi bir açıklıktan görünen doğa manzarası, espası ufuk çizgisine değin uzatır. Bu resimlerde Venüs'e bazen Cupid, bazen Ares, bazen Satir eşlik etmekte; bazen de hepsi birlikte betimlenmektedirler. Titian, Velazquez, Rubens, Goya, Cabanel ve Manet gibi belli başlı sanatçıların da katkısıyla yüzyıllar içinde oluşan bu Venüs şablonu, çıplaklığın ayıp ve günah sayıldığı erkek egemen Batı kültüründe, nü betimlere toplumsal bir meşruiyet kazandırmıştır. Erkek sanatçılar tarafından erkek izleyiciler için üretilen Venüs betimlemeleri yakın döneme kadar yaşamın içindeki çıplaktan farklı olarak konumlandırılmıştır.

Ondokuzuncu yüzyıldan itibaren Venüs şablonu Oryantalist gelenek tarafından devralınmıştır. Esasen Batı kültüründe yüzyıllar içinde çok iyi tanımlanmış olan bu şablon, Doğu'yu tensel şehvet düşkünü olarak göstermek için çok uygundur... Ondokuzuncu yüzyılda sömürgeci niyetlerle Doğu'ya yönelen Batı, eylemini meşrulaştırmak ve haklı göstermek için bilim ve edebiyatı olduğu kadar resim sanatını da araştırmış; ve oluşturduğu "öteki" söyleminin toplumsal yapının tüm katmanlarına nüfuz etmesini sağlamıştır. Oryantalist resimlerde kan ve kılıçla simgelenen Doğu, barbar ve despotik bir toplum olarak Batı'nın fethetmesi ve medeniyet götürmesi gereken bir yer olarak işaretlenmiştir.

Doğu-İslam coğrafyasının sömürgeleştirilme sürecinde, "harem" in kalın duvarları arasında yaşayan ya da "peçe" nin ardında gizlenen kadın, Batılı erkek özne için her daim gizemini korumuştur. Doğulu kadının bu görünmezliği ve dolayısıyla ulaşılmazlığı fethettiği toprağı kontrol etme ve ona hakim olma arzusunda olan sömürgeci öznenin merakının fanteziye dönüşmesine neden olmuştur. Bilinçdışının devreye girdiği karmaşık bir süreç işaret eden bu durum, Denny'nin Egzotik Oryantalizm başlığı altında ele aldığı eserlerin arka planına açıklık getirmektedir. Odalık temasının işlendiği oryantalist eserlerde cinsel obje konumuna indirgenen kadınlar, sınırsız bir dişilik ve şehvet sunarlar ve hakimiyet altına girmeye istekli görünürler. Doğu ile ilgili bu cinsel imgelem, Batı'nın sömürgeci çıkar ve arzularından bağımsız değildir. Bu resimlerde basit, sefil ve boyun eğen olarak sunulan

kadınlar, içinde yaşadıkları İslam coğrafyasını da simgelemektedirler. Dolayısıyla harem temasını işleyen resimlerde, kendini idare etmekten aciz olan Doğu'yu fethederek hakimiyet altına alma ve yönetme arzusunun meşruiyeti, örtülü bir şekilde ifade edilmektedir.

Ondokuzuncu yüzyılın ilk yıllarında Gros ve Girodet'nin, Napolyon için gerçekleştirdikleri savaş resimleri ile başlayan Fransa'daki Doğu ilgisi, kısa sürede romantizmin etkisi ile Oryantalizm modasına dönüşmüştür. Bu süreçte gerçekleştirilen resimler çoğunlukla imgeseldir; sanatçılar Doğu'ya yapılan seyahatlerde çekilen fotoğraflardan yola çıkarak Fransa'da bulabildikleri egzotik eşyalarla oluşturdukları kompozisyonları lokal renkler kullanarak boyamışlardır. Bonington ve Ingres gibi büyük ustalar aslında Doğu'ya hiç gitmemişlerdir. Oryantalist sanatçıların en önemli esin ve bilgi kaynağı edebi yapıtlar ve gezi anıları olmuştur. Delacroix ise Doğu'ya yalnızca bir kez kısa bir seyahat yapmıştır. Sanatçı, "Sakız Adası Katliamı" ve "Sardanapalus'un Ölümü" adlı eserlerini Fas ziyaretinden önce gerçekleştirmiştir. Ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde gizemli Doğu düşüncesi, artık sanatçılara egzotik resimler boyamak için bir bahane oluşturmaya başlamıştır (Needham, 1982: 339).



Resim 1. Jean Dominique Ingres, Büyük Odalık, 1814, tüy. 162x91 cm.

Sanat yaşamı boyunca Doğu ile ilgili pek çok eser üreten Jean Dominique Ingres'in Doğu hakkındaki bilgisi, Avrupa edebiyatının efsanevi anlatımları ve Lady Mary Montagu'nün 1763'te yayınlanan mektuplarının da içinde olduğu seyahat notlarına dayanmaktadır (Güçşav, 2012: 62). Sanatçının

1814'te boyadığı "Büyük Odalık" isimli eserde resim düzlemine paralel olarak konumlandırılmış bir yatak üzerinde uzanan bir nü betimlenmiştir. Kadrajın neredeyse tamamını kaplayan bu çıplak kadın arkadan gösterilmiş olmasına rağmen yüzünü izleyiciye dönmüştür. Sol dirseğinden destek alarak arkasında duran büyük yastığa dayanmak suretiyle gövdesini yukarıya doğru kaldırması yatay kompozisyonda diyagonal bir hattın oluşmasına neden olmuştur. Sağ elinde tavus kuşu tüylerinden yapılmış bir yelpaze tutmaktadır. Ayakucundaki gümüş tepsinin üzerinde uzun saplı bir pipo ile buhurdanlık durmaktadır. Buhurdanlıktan çıkan duman odada bir tütsünün yakıldığını düşündürür. Genç kadının muhtemelen resim zamanından biraz önce üzerinden çıkarıp yatağın üstüne bıraktığı kıyafetler ile kürkün bir kısmı görülmektedir. Kumaş yığının arasında değerli taşlarla süslü bir altın kemer dikkati çekmektedir. Sağ taraftan kadraja giren mavi renkli ağır perdenin ucunu sağ eliyle zarifçe kavramış olan çıplağın izleyiciye yönelen bakışları bu mahrem anın biraz sonra sona ereceğini ima eder.

Tüm tenselliğine rağmen son derece zarif bir görüntüsü olan figürün başındaki değerli taşlarla süslenmiş türbanı ve etrafındaki Doğulu nesnelere, yapıtı oryantalist bütünün içine dâhil eder. Oysaki Ingres'in eseri biçimsel olarak, uzanan Venüs geleneğini takip etmektedir. Sanatçı Velazquez'in Aynalı Venüs'ünde olduğu gibi modelini sırtından göstermek suretiyle izleyici ile arasına bir mesafe koymuştur. Öte yandan Ingres burada figürün anatomisini alabildiğine zorlamıştır. Modelin büyük bir yay çizen sırtı olağandan çok daha uzundur; boyun hiç kasılmadan başın o denli büyük bir açı ile çevrilmesi ise imkânsızdır. Sağ kol, sola nazaran oldukça uzundur. Diğerinden daha uzun olan sol bacağın kalça ile birleşmesi de imkân dâhilinde görünmemektedir. Dahası çıplağın ne yüzünde ne de bedeninde zorlandığını ya da kasıldığını gösteren en ufak bir işaret bulunmamaktadır. Tüm bu detaylar, onun sadece tenden ibaret olduğunu, bedeninde hiç kemik bulunmadığını düşündürür.



Resim 2. Jean Auguste Dominique Ingres, Köle ve Odalık, 1842, tüy, 76x105cm.

Ingres 1842 tarihli "Köle ve Odalık" adlı eserinde uzanan Venüs geleneğini Doğulu "öteki" olarak modern bir bağlama taşımıştır. Resmin ön planında soldan sağa doğru bir diyagonal oluşturacak şekilde uzanan çıplak kadın figürünün Giorgione ve Tiziano'nun Venüs figürleri ile bağları oldukça açıktır. Ancak "Büyük Odalık"tan yaklaşık 28 yıl sonra gerçekleştirdiği bu eserde odalığın çıplaklığını açık seçik sunmayı yeğlemiştir. Genç kadının beyaz teni ve kızıl saçları onun Batılı olduğunu ima etmektedir. Biraz arkada oturmuş müzik aleti çalan kadın ve ahşap korkulukların gerisinde ayakta duran siyahi erkek figürünün giysileri mekânın bir harem olduğunu düşündürürken ön plana yerleştirilmiş nargile, biraz arkada sağda duran ibrik ve Türk halıları bu fikri desteklemektedir. Kırmızı sütunun arkasından ufuk çizgisine doğru uzanan dış mekândaki atmosferik etkiler Ortadoğu'nun çöl ikliminden ziyade Kuzey ülkelerinin ışığını yansıtmaktadır. Bahçedeki havuzun kenarında betimlenmiş figürlerin neşeli dinamizmi ise iç mekândaki mahrem sessizlikle karşıtlık oluşturur. İkili karşıtlıkların şekillendirdiği bu kurgusal gerçekliğin aslında Ingres'in fantezi dünyasının bir ürünü olduğu ifade edilebilir. Böylece Batılı erkek öznenin kurduğu erotik fanteziler, uzak-taki gizemli Doğu imgesi üzerine giydirilerek meşrulaştırılmıştır.



Resim 3. Jean Auguste Dominique Ingres, Türk Hamamı, 1862, tüybu, çap:108cm.

Ingres'in Türk Hamamı (1862) adlı eseri, yaklaşık bir buçuk asır önce eşi Fransa'nın İstanbul Büyükelçisi olan Lady Mary Wortley Montagu'nün yazdığı bir mektupta tasvir ettiği hamam sahnesinden yola çıkarak yaptığı bilinmektedir. Resmin ön planında hafif solda betimlenmiş olan türbanlı figürü, sanatçı daha önce "Valpinçonlu Yıkanan" (1808) adlı eserinde de kullanmıştır. İzleyiciye sırtı dönük olduğu halde yere bağdaş kurarak otur-

muş olan bu kadın ud çalmaktadır. Kompozisyonun içine sıkıştırılmış yirmi yedi adet kadın figürünün çıplak oluşu ve geriye doğru gidildikçe atmosferin buğulu bir görünüme bürünmesi, sol taraftan kadraja giren havuz ve karşı duvardaki nişin içine yerleştirilmiş çini vazo gibi detaylar, mekânın Türk hamamı olduğunu düşündürmektedir. Öte yandan bembeyaz tenleri, iri göğüsleri ve dolgun vücutlarıyla erotik pozlar vermiş olan bu kadınların pek çoğu Ingres'ın diğer resimlerinden devşirilmiştir. Bir eğlence anı betimlenmiş olmasına rağmen huzursuz bir durağanlık resmin tüm atmosferine yayılmış gibidir. Richard Leppert, resmin ne Türk hamamı, ne Türk kültürü ne de Türk tarihi ile bir ilgisi bulunmadığını ifade etmektedir. Ona göre Ingres'ın "Türk Hamamı" adlı eseri, Ortadoğu'yu yasak cinsellik ve ilkelikle özdeşleştirip oryantalizmin kaynağı olarak sunmaya çalışan bütün o Batı fantezilerinin bir araya geldiği bir kurgudur (2009: 314).

1820'lerin başlarından itibaren oryantalist nitelikli temalarla ilgilenmeye başlayan Eugene Delacroix'nın Batı'daki edebi ve görsel betimlerden, özellikle de Ingres'ın 1819 Salonu'nda sergilenen "Büyük Odalık" adlı eserinden etkilendiği düşünülmektedir. Öyle ki bu sergiden kısa bir süre sonra yaptığı bir desen ile Büyük Odalık arasındaki benzerlik çok açıktır. Her iki eserde de sırtı dönük olan modelin başı izleyiciye doğru çevrilmiş; yatağın üzerine uzanan bacakları ise çapraz bir vaziyette gösterilmiştir. Ancak Delacroix'nın uzanan figürü daha gerçekçi betimlenmiştir.

Delacroix sanat yaşamı boyunca beş adet "odalık" resmi gerçekleştirmiştir. Bunlardan dördü, uzanan Venüs geleneğine uygun biçimde resim düzlemine paralel ya da hafifçe diyagonal bir hat oluşturacak şekilde bir yatak ya da döşek üzerinde uzanan nü betimlemeleridir. Sanatçının kadraja yerleştirdiği bir kaç Doğulu nesne dışında bu betimlemeleri erotik Venüs imgelerinden ayırmak pek mümkün değildir. Sadece 1857'de boyadığı son "Odalık" resminde, yarı giyinik olan figür bir divanda oturmaktadır. Ancak Delacroix'nın egzotik Doğu ile ilgili en tanınmış eseri, bu odalıklar değil, Cezayirli Kadınlar'dır. 1832'deki Kuzey Afrika seyahatinden iki yıl sonra boyadığı resim, 1834 Salonu'nda sergilenmiş ve belgesel bir gerçeklik duygusuna sahip olduğu için büyük bir ilgi görmüştür. Sanatçı Cezayir'deyken iki gün ziyaret etme fırsatı bulduğu bir haremde onlarca eskiz yapmıştır. Delacroix'nın "Cezayirli Kadınları"ı kurgularken bu eskizlerden yararlandığı bilinmektedir. Güçsav, sanatçının yaptığı eskizleri bir hayli değiştirmiş olsa da ayrıntıların belgesel doğruluğunu korumaya özen gösterdiğini belirtmektedir (2012: 90).



Resim 4. Eugene Delacroix, *Cezayirli Kadınlar*, 1834, tüy. 180x229cm.

Resim iç mekanda dört kadın figürünün betimlendiği detaylı bir harem sahnesidir. Kompozisyonun solundaki üç figür, neredeyse farklı açılardan poz vermiş tek bir model izlenimi verecek kadar birbirine benzemektedir. Ayakta betimlenen tek figür ise kadrajın sağındaki siyahi hizmetçidir. Arkadan görünen hareket halindeki bu kadın, mekanın dışına çıktığı izlenimi verir. Siyahi kadının üzerindeki kıyafetler, diğer figürlerin kostümlerine nazaran daha sadedir. Hemen yanında biraz geride yerde oturan genç kadın, başına arkadan siyah bir eşarb bağlamış, kulağının üzerine de pembe bir gül yerleştirmiştir. Beyaz uzun gömleğinin üzerine pembe bir yelek geçirmiş, altına ise altın sırmalarla işlenmiş yeşil bir şalvar giymiştir. Profilden betimlenen bu figür yere doğru bakmakta ve elinde nargilenin sapını tutmaktadır. Onun hemen sağında kompozisyonun merkezinde rahat bir tavırla oturan kadın ise cepheden betimlenmiştir. Hafifçe sağa çevirdiği başında siyah bir eşarb bulunmaktadır. Ancak boynuna açık turuncu renkli bir fular bağlamıştır. Şeffaf organze bluzunun üzerinde işlemeli bir yelek bulunmakta, göğsünü bir kaç sıra gerdanlık süslemektedir. Mavi desenli şalvarı da üzerine doladığı çizgili eteği de ağır ve gösterişli kumaşlardan yapılmıştır. Kendi aralarında sohbet eden bu kadınların önünde bir nargile, içinde nargile kömürü bulunan küçük bir sepet ve iki farklı çarık terlik bulunmaktadır. Resmin solunda yerde uzanan kadın figürünün duruşu ise Venüs betimlemelerini anımsatır. Ön planda ve diğerlerinden biraz daha ayrı konumlanmış olan bu figürün üzerindeki gösterişli kıyafetler haremdeki statüsünün diğerlerinden daha yüksek olduğunu düşündürmektedir. Bakışları izleyiciye yönelmiş olan bu genç kadın da diğerleri gibi başına siyah renkli bir eşarp bağlamıştır. Ancak onun eşarbi üzerinde altın yaldızlı zarif süslemeler bulunmaktadır. Kulağını iri küpeler, boynunu ise dört dizi inci kolye süslemektedir. Beyaz gömleğinin üzerine altın yaldızlarla süslenmiş turuncu bir ceket geçirmiş, yeşil

şalvarının üzerine ise altın yaldızlı şeritleri olan bordo bir kumaş dolamıştır. Sağ bileğinde bir halhal, ayağında ise kırmızı bir çarık terlik bulunmaktadır.

Odanın her tarafına yayılmış olan egzotik nesnelere ve birbirine çok yakın konumlanmış kadınlar, neredeyse kadrajın tamamını doldurmaktadır. Sanatçı odanın yan duvarını kadrajın sol tarafında bir diyagonal oluşturacak şekilde konumlandırmış, ancak figürlerin biraz gerisinde sağ taraftan kadraja giren perde ile köşenin görünmesini engellemiştir. Zemindeki seramik karoların üzerinde çeşit çeşit kilim ve halılar ile rengarenk işlemeli yastık ve minderler bulunmaktadır. Tavana kadar seramik karolarla kaplanmış olan yan duvarda bir gömme dolap bulunmaktadır. Dolabın hafifçe aralanmış olan kapağında, rafların üzerinde cam eşyalar olduğu seçilir. Hemen üzerindeki nişin içine de cam eşyalar yerleştirilmiştir. Nişin solunda yüksekçe bir yere eğimli bir ayna asılmıştır. Aynanın altın yaldızlı gösterişli çerçevesi, bu kalabalık mekanda Batıyı çağrıştıran tek ayrıntıdır. Kadrajın sol üst köşesindeki girintiden mekana süzülen ışık, burada küçük bir pencere olduğunu düşündürmektedir. Pencerenin bu kadar yüksekte bulunması bu loş mekana yoğun bir kapalılık hissi verir ve haremde çağrıştırdığı mahremiyet duygusunu güçlendirir.

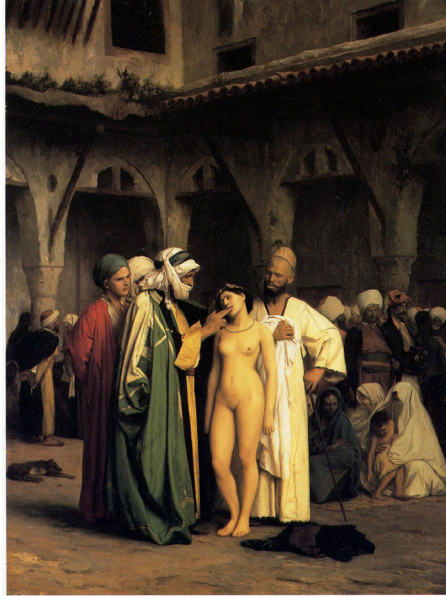
Güçşav, Cezayirli Kadınlar sergilendiğinde o zamana dek Avrupalılar için gizemli bir yer olan haremde inandırıcı bir betimi olarak kabul edildiğini ifade etmektedir (2012: 93). Bunun nedeni, gerek figürlerin üzerindeki kostümlerin, gerek odadaki nesnelere ve gerekse mekânın mimari özelliklerinin ayrıntılı bir biçimde betimlenmiş olmasıdır. Öte yandan sanatçının resme verdiği Cezayirli Kadınlar ismi etnografik bir niteliğe işaret ederken "harem" yerine appartement (daire) ifadesini kullanması, farklı bir okuma talep ettiğini düşündürmektedir. Ancak Güçşav, "Cezayirli Kadınlar"ın bir tanıklık resmi olduğunu düşünmemize engel olan bir kaç hususa dikkati çekmektedir. Neticede Delacroix konuk olduğu haremde bir yabancıdır. Dolayısıyla ait olmadığı bu mekândaki gündelik işleyişe tanıklık etme ihtimali oldukça azdır. Üstelik kendisine poz veren kadınların islami kuralların katı bir şekilde uygulandığı bir coğrafyada müslüman geleneklerine aykırı bir durum içinde bulunmaları nedeniyle üzerlerinde baskı hissediyor olmaları çok muhtemeldir. Ayrıca Kuzey Afrika gezisine resmi bir heyetle birlikte katılan Delacroix'nın Fransa'nın emperyal niyetleri ile ilgili bir eleştirel tutum içinde olmadığı da bilinmektedir. Bu gezi esnasında karşılaştığı Doğu'nun gerçekliğinden ne kadar etkilendiğini ifade etse de Delacroix'nın içinde yaşadığı ve kendisini şekillendiren Fransız kültüründen bağımsız olarak Doğu'ya bakabilme ihtimali oldukça zayıftır. Bu ihtilafli hususlar, "Cezayirli Kadınlar"ın nesnellliğini göreceli hale getirmektedir. Sonuç olarak Delacroix, belgesel görünümlü bu eseri aracılığı ile Avrupalı

izleyicilerin zihinlerinde yer eden Doğu imajının gerçekçi bir görünümünü sunmuş olmaktadır (Güçsav, 2012: 97-98).

Gerçekçilik akımının yükselişiyile birlikte Oryantalizm yeniden canlanmış ve Doğu'ya seyahat eden sanatçılar, gittikleri yerlerde uzun zaman geçirmeye başlamışlardır. Buralarda yaptıkları sayısız taslağın yanı sıra belleklerini desteklemek için fotoğraflardan da yararlanmışlardır. Bunun nedeni kısmen Paris salonlarında kabul görebilmek için mimari yapılar ve insan figürlerinin gerçeğe uygun betimlenmesi yönündeki akademik eğilimdir (Needham, 1982: 339).

Ondokuzuncu yüzyılda Fransa'nın en tanınmış ve başarılı ressamlarından biri olan Jean Leon Gerome 1856-1880 yılları arasında defalarca Orta Doğu'ya seyahat etmiş, Filistin, Suriye, Sina, Kahire ve İstanbul'da sayısız taslak çizmiş, fotoğraflar çekmiş ve otantik objeler toplamıştır. Sanatçı Fransa'daki atölyesinde bu materyallerden yola çıkarak eserlerini üretmiştir. Gerome'un sayısı beşyüze varan yapıtlarının üçte ikisi oryantal konulardan oluşmaktadır. Siyah-beyaz fotoğraf teknolojisinin yeni gelişmekte olduğu bu dönemde sanatçının fotoğraf bazlı eserleri, gerçeklik yanılsamasını güçlendirmiş; kullandığı canlı renkler fotoğrafla rekabet etmesini kolaylaştırmıştır (Leppert, 2002: 318).

Jean Leon Gerome, 1867 yılında gerçekleştirdiği "Köle Pazarı" adlı eserde



Resim 5. Jean Leon Gerome, Köle Pazarı, 1867, tüyb. 63.5 x 84.8 cm.

Orta Doğu'da bir alış-veriş ritüelini canlandırmaktadır. Resmin merkezinde ayakta duran çıplak kadının beyaz teni, onun Batılı olduğunu imlemektedir. Hemen arkasındaki erkek figürün elinde bulunan beyaz giysi genç kadının bakire olduğunu düşündürür. Başını sola eğmiş olan bu kadının edilgen hali, altın yıldızlarla süslü yeşil bir kostüm giymiş olan Doğulu erkeğin dişlerini muayene etmek için dudaklarına uzanan elinden rahatsızlık duymadığını ima etmektedir. Mekandaki diğer figürlerin tamamı "giyinik"tir. Ancak bedenlerinin büyük bir kısmını örten giysilerinin izin verdiği ölçüde görünen koyu tenleri, Batılı izleyiciye onların "ötekiler" olduğunu düşündürür.

Köle pazarı gibi bir konu, içinde ahlaki iletler barındırıyor olmakla birlikte kompozisyondaki erotik çağrışımlar resmin ikili okumalara açık bir kurgu olduğunu düşündürmektedir. Bu resimlerde bir yandan Doğulu erkekler miskin ve tembel olarak gösterilirken bir yandan da Ortadoğu, Batılı erkek izleyicinin fantezilerini süsleyen bir hayal diyarı olarak sunulmaktadır. Leppert'a göre bunun nedeni erkeksi siyasal hâkimiyetlerden oluşan Batılı benliğin kültürel üstünlüğünü ilan ve ispat etme çabasıdır (2002: 356).

Ondokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru Oryantalist resimler yapılmaya devam edilse de eleştirmenler, birbirinin kopyası gibi duran bir resimsellik ve yinelemelerden yakınmaya başlamışlardır. Rosenthal, 1893'de Fransa Oryantalist Ressamlar Derneği'nin kurulmasını, artık yalnızca akademik bir tarz olarak yaşam bulan Oryantalizm'in sonunun gelmesi olarak yorumlamaktadır (Needham, 1982:340).

Ondokuzuncu yüzyıl boyunca Oryantalist bir ilgiyle Doğu'ya yönelen Batı, iki boyutlu ve şematik özellikler gösteren Doğu ve İslam sanatını, geçmiş Rönesans'a dayanan natüralist geleneğin içinden algılamayı yeğlemiş ve perspektiften yoksun olduğu için ilkel ve geri olarak değerlendirmiştir (Azman, 2012: 188-189). Ancak 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Avrupalı sanatçıların ilgisi, egzotik Doğu'dan Doğu sanatına doğru kaymıştır. Bu dönemde Doğulu nesnelere, gerçekçi oryantalistlerin yaptığı gibi, sözde Doğulu dekorun bir parçası olarak kullanılmaya devam etse de, Doğu sanatının biçimsel öğeleri yeni bezeme biçimleri yaratmakta kullanılmaya başlamıştır (Güçşav, 2012:160). Eduard Manet, Claude Monet, Camille Pissaro, Alfred Sisley gibi İzlenimci sanatçılar kendilerinden öncekiler gibi Doğu'nun büyümesi ile ilgilenmemişlerdir. Sığ ve katı buldukları realist biçimden uzaklaşarak modern kent yaşamı ve doğayı en basit ve en cazip haliyle gösterebilme çabası, onları Oryantalizmin uzağına itmiştir. Doğu'ya olan ilgileri ise bir kaç istisna dışında Delacroix'e duydukları hayranlığın ötesine geçememiştir (Lemaire, 2001: 256).

1867'de Japonya'nın Dünya Sergisi'ne katılmasıyla birlikte Avrupalılar Ja-

pon sanatı, el sanatları ve özellikle de Japon baskılarının inceliği ve eşsiz güzelliği karşısında hayrete düşmüşler ve giderek büyüyen Japon çılgınlığı Japonizm adında bir sanatsal hareketin başlamasına yol açmıştır. Modern dönemin ilk ustaları Japon sanatını deneyimlerken onun mantığını ve ilkelerini anlamaya çalışmışlar; sembolik olarak gösterilen ve bazen basitçe ortadan kalkan perspektif ile temsil biçimini esnetebileceklerini farketmişlerdir (Lemaire, 2001: 282). Pasifik kültürüne yönelik ilgi ise giderek "köklere dönme" ve daha fazla doğal yaşam arzusuna dönüşmüştür. Eski Mısır heykelleri ve alçak rölyefleri ile siyah Afrika'nın heykel ve maskalarının etkisi, diğer egzotik unsurlarla bir araya gelerek Batı sanatının yönünün değişmesinde etkili olmuştur.

Modern sanatın kaynakları arasında Doğu'nun müslüman toplumları da bulunmaktadır. İran minyatürlerinden Türk çinilerine, dokuma ve halılara kadar geniş bir yelpazede bu etkiyi hissetmek mümkündür. Natüralist ifade geleneğinden uzaklaşmak isteyen Batılı sanatçılara yüzey problemlerini aşma konusunda Doğu resminin şematizmi yardımcı olmuş; ön görünüşe dayalı bilimsel perspektiften vazgeçilmesi devrim niteliğinde sonuçlara yol açmıştır (Azman, 2012: 188-189). 1900'lerin erken tarihlerinden itibaren Paris ve Münih gibi kentlerde gerçekleştirilen İslam Sanatları sergileri, Avrupalı sanatçıların Doğu estetiğini keşfetmeleri için fırsatlar sunmuştur (Lemaire, 2001: 287). Alman sanat tarihçi Julius Lessing, 1878'de Paris'te düzenlenen Dünya Fuarı'ndan bahsederken "...her ne zaman Avrupalı hayal gücü körelmeye başlasa ve Avrupa sanatı gerileme eğiliminde olsa Doğu sanatının Batılı sanatçının fantazisini beslemek için bütün tazeliği ile ortaya çıktığını" dile getirmektedir (Güçsav, 2012:160). Gerçekten de Avrupa resminin tıkanıdığı noktada sömürge ülkelerin sanatı, Batılılara geniş ölçüde ilham kaynağı olmuştur. Ancak Modern dönem sanatçıları arasındaki yaygın eğilim, Doğu sanatını Batı sanatı içinde eritme anlayışıdır (Shiner, 2004: 402-408).

Fovların en ünlü üyesi Henry Matisse, pek çok modern sanatçı gibi Doğu ve İslam sanatlarına özellikle de minyatür, çini ve halı dokumalara ilgi duymaktadır. 1906 ve 1912 yılları arasında Cezayir ve Fas'a yaptığı geziler Matisse'e ilham vermiş; Doğu sanatı ve estetiği, soyut dekoratif bir mekân anlayışı geliştirmesinde etkili olmuştur (Altıntaş, 2014: 75). Ancak, bu süreçte ürettiği eserler, yaşam deneyimleri sonucu edindiği izlenimleri yansıtır. Matisse, sanatı için yeni bir yöntem arayışında olmasına rağmen Batılı resim geleneği ile bağlarını tamamen koparmamıştır. Zaten bu süreçteki amacı efsanevi bir Doğu yaratmak değildir. Batı sanatını Doğululaştırmak yerine Doğu'dan aldığı fikirleri Batılılaştırma eğilimindedir (Lemaire, 2001: 298). Batı sanatı, perspektif ilkeleri, ışık ve renk ilişkileri kullanılarak oluştu-

rulan hacim ve derinlik yanılması üzerine yapılandırılmıştır. Oysaki İslam sanatı üç boyut etkisini yadsımaktadır. Bu iki gelenek arasındaki ihtilaf, Matisse'in resimlerinde figür ve zemin arasındaki ihtilafı beslemiştir. Sanatçı 1910'lu yıllarda İslam minyatürlerinin ilkelerini uygulayarak gerçekleştirdiği resimlerinde bezemelerle süslenmiş mekânda betimlediği figürleri arka planla kaynaştırmaya yeltenir. Ancak giysilerle örttüğü insan bedenlerinin oylumlarını gizlemek, üç boyutlu figür ve iki boyutlu resim düzlemi arasındaki ihtilafı gidermeye yeterli olmaz (Güçsav, 2012: 163-164).

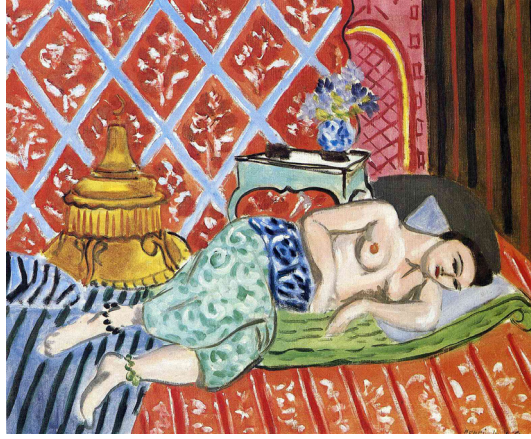
Matisse, 1920'li yıllarda Odalık konulu yaklaşık elli adet resim üretmiştir. Sanatçının Kuzey Afrika gezilerinden yaklaşık on yıl sonra başladığı bu seri, Ondokuzuncu yüzyıl Oryantalist resim geleneğinin bir devamı olarak düşünülebilir. Bu gelenek içerisinde çok iyi tanımlanmış olan odalık figürü, onun resimlerinde merkezi bir motife dönüşmüştür. Ingres, Delacroix ve Gerom'un eserlerinden aşına olduğumuz Doğulu nesnelere de Matisse'in resimlerinde tekrar tekrar kullanılmıştır. Sanatçının yirminci yüzyılın başlarında artık önemini yitirmiş ve birbirinin kopyası haline gelmiş olan oryantalist resimlere yönelmesi ve bunların başat figürü olan odalık gibi bir konuyu tekrar tekrar resimlemesi hayli ilgi çekicidir. Oysaki Matisse'in resimlerinde hayatın içindeki gerçekliğe koşut yeni bir gerçeklik yaratmak istediği bilinmektedir. Fovist döneminden itibaren en temel meselesi resim yüzeyinde düzlük ve derinlik arasındaki ihtilafı çözümlenmek olan Matisse, bu doğrultuda hem biçimi deforme etmeye yönelmiş, hem stilize biçimler kullanmış, hem de renk ilişkilerini görsel algıyı zorlayacak şekilde kullanmayı denemiştir. Konu ise onun için bir araç olmaktan öteye gitmemiştir.

Matisse, "Odalık" serisinde düzlük ve derinlik arasındaki ihtilafı gidermek için İslam sanatının bezeme mantığını kullanmaya yönelir. Çünkü İslam estetiğinde uzam, yüzey tarafından belirlenmekte; yüzey ise motif tekrarı ile elde edilen bezemelerden oluşmaktadır. Sanatçı ton geçişleri kullanmadığı renkli yüzeylerde motif tekrarlarından oluşan bezemeler aracılığı ile derinlik etkisi oluşturma çabasına girer. Çoğunlukla çıplak ya da yarı çıplak betimlenmiş olan figürlerin tenindeki tonalite uygulamasının neden olduğu hacim etkilerini bertaraf etmek için ise kalın konturlar kullanır. Figür ve zemin arasında uzlaşma varma çabası bu resimlerde Doğu estetiği ile Cezanne etkilerini yan yana getirmiştir. Ancak İslam sanatlarının etkisi arttıkça konu ve içerik önemini yitirir. Bildiğimiz anlamda bir "nü" olmaktan çıkan "odalık" figürü, giderek merkezi bir motife dönüşür ve kompozisyonun diğer elemanlarını bir arada tutan itici bir kuvvet gibi görünmeye başlar (Güçsav, 2012:167).

Matisse'in Doğu sanatı ile kurduğu ilişkinin merkezinde "tekrar" ilkesi

bulunmaktadır. Tekrar ederek bezemeyi oluşturan motifler, sıradüzensel anlamlarını kaybedip merkezi önemini yitirirken içleri de boşalmaktadır. Artık her bir motif yüzeyi oluşturan bezemenin eşit öneme sahip bir bileşenidir. Ancak Matisse'in resimlerindeki bezeme mantığı yüzey örüntüsü ile sınırlı değildir. Sanatçının "Odalık" serisindeki tüm eserlerine bir bütün olarak bakıldığında odalık figürlerinin adeta birbirinden türediği; piriç semaver, ahşap sehpa, çiçek vazosu, odalığın üzerine uzandığı şilte ve başını koyduğu yastık gibi eşyaların ise tekrar tekrar kullanıldığı görülür. Matisse İslam sanatının bezeme mantığını daha da ileriye taşımış ve gündelik eşya ve insan figürlerini birer motife dönüştürmüştür. Böylece Oryantalist gelenek içinde çok iyi tanımlanmış olan odalık figürü de Doğulu nesnelere anlamlarını yitirmiş ve içerikten yoksun birer bezeme unsuru haline gelmişlerdir (Güçsav, 2012:168).

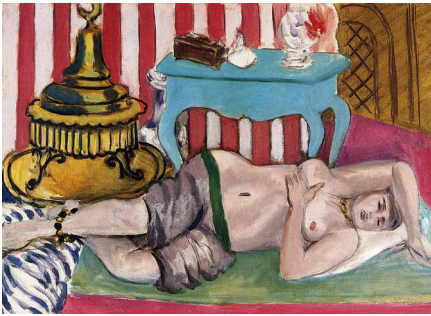
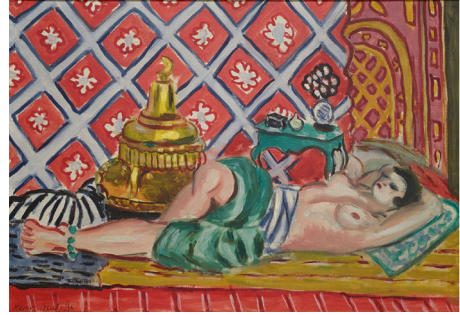
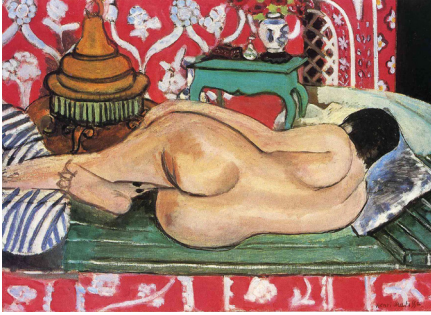
Sanatçının 1925 ve 1927 yıllarına tarihlenen beş adet Odalık resminin her



Resim 6. Henry Matisse, Yeşil Şalvarlı Mavi Kuşaklı Uzanan Odalık, 1927, tüybu, 98x130cm.

birinde resim düzlemine paralel bir döşek üzerine uzanmış yarı çıplak bir figür betimlenmiştir. Hepsi de birbirinden türemiş gibi görünen bu resimlerde sanatçı aynı şablonu kullanmıştır. Yatay düzlemde ikiye ayrılan bu resimlerin üst kısmı arka planı, alt kısmı ise zemini oluşturmaktadır. Resim düzleminin alt yarısına yerleştirilen nülele arka plan arasında, piriç bir semaver ile -üzerinde içinde çiçekler olan seramik bir vazo ve kapaklı bir kutu olan- ahşap bir sehpa bulunmaktadır. Arka plan ise dikey düzlemde üç yüzeye ayrılmıştır. Bu yüzeylerin her biri farklı motiflerle bezenmiştir. Kadrajın solundaki en geniş olan yüzey dörtgenlere bölünmüş ve her birinin merkezine çiçek motifi yerleştirilmiştir. Kırmızı zemin üzerindeki bezemelerde beyaz ve mavi rengin kullanıldığı bu yüzeyin sağ kenarındaki

oylumlar kalın konturlarla vurgulanmıştır. Bu vurgu arka plandaki yüzeyler arasında ön arka ilişkisi olduğunu göstermektedir. Arka planın ortasındaki bölümde dikkati çeken kemer motifinin üçte birlik kısmı, soldaki yüzeyin arkasına girdiği için görülmemektedir. Kemerin içi kırmızı çizgilerle dörtgenlere bölünmüş, dışında ise irili ufaklı geometrik desenler kullanılmıştır. Beş Odalık resminde de ufak tefek değişikliklerle tekrarlanan bu yüzey sanatçının ... tarihinde boyadığı Mağribi Paravanı adlı eserde kullandığı paravanı anımsatmaktadır. Dolayısıyla bu bölümün bir paravan, sağındaki yüzeyin ise paravanın üzerine örtülmüş bir kumaş olduğu sonucu çıkarılabilir. Kırmızı, siyah ve yeşil renkli dikey şeritlerden oluşan en sağdaki tanımsız yüzey ise biraz daha geride algılanmaktadır. Ön planı oluşturan alt kısımdaki bezemeler, belli belirsiz bir perspektifle zeminin geriye doğru gitmesine katkı sağlamaktadır. Bu bölümde yatağın ya da zeminin üzerine serilmiş bir şilte ve üzerindeki yastıklara başını dayayıp uzanmış olan bir figür betimlenmiştir.



Resim 7. Henry Matisse, Arkadan Görünen Uzanan Odalık, 1927, tüyb, 66x92cm. (Sol Üstte)

Resim 8. Henry Matisse, Uzanan Odalık, 1926, tüyb, 38.4x54.9cm. (Sağ Üstte)

Resim 9. Henry Matisse, Yeşil Kuşaklı Odalık, 1926-27, tüyb, 50.8x64.8cm. (Sol Altta)

Resim 10. Henry Matisse, Kırmızı Armonili Uzanan Odalık, 1927, tüyb, 38.4x55cm. (Sağ Altta)

Her birinin ayak bileklerinde halhal olan bu figürler, bir yandan Ingres'ın odalıklarını çağrıştırır bir yandan da Venüs temsilleri ile bağlantı kurar. Matisse'in odalıklarından üçünün üzerinde göbeği açıkta bırakan ve dizlere kadar uzanan şalvar bulunmaktadır. Arkadan betimlenen odalık bu beşlinin içinde tamamıyla çıplak olan tek figürdür. Beşinci odalığın üzeri ise beyaz bir kumaşla kısmen örtülmüştür. Hepsinin ayaklarının altında koyu mavi renkli çizgileri olan beyaz bir çarşaf bulunmaktadır. İzleyici ile göz teması kurmayan bu içe kapalı odalıklar, Monet'nin Rouen Katedrali serisini düşündürür. Matisse, yatağa uzanan modelinin uyku halindeyken değişen hareketlerini betimlemiş gibidir.

Fovist döneminden itibaren sıcak-soğuk ve kontrast renk ilişkilerini resim yüzeyinin düzlüğünü vurgulamak için kullanan Matisse, aynı yöntemleri bu seride de uygulamakla birlikte ikili karşıtlıkları birbiri içinde eritmeyi denemiştir. Natüralist geleneğin yüzyıllar içinde olgunlaştırdığı derinlik ve form yanılması, üç boyut etkisini yadsıyan İslam estetiğinin ilkelerini kullanarak oluşturmaya çalışmıştır. Odalık resimlerinde ton geçişleri ya da açık-koyu ilişkileri kullanılmamasına rağmen bezemeli yüzeyleri oluşturan motifler, uzam ya da oylum etkisi verecek şekilde organize edilmiştir. Tonlitenin neden olduğu hacim etkisi ise yalnızca odalıkların giysilerden açıkta kalan bedenlerinde hissedilmektedir. Matisse hacim etkisini yok ederek figürle mekânı birbiri içinde eritmek için bedeninin etrafını kalın konturlarla çevrelemeyi denemiştir. Böylece yüzeyle kaynaşan figür, Batı sanatında yüzyıllardan beri koruduğu öncelikli konumunu yitirmiştir. Matisse, tüm yüzeyin bezemelerle kaplı olduğu bu resimlerin bütünlüğü içerisinde nesnelere gibi figürleri de birer motife dönüştürmüştür.

Fovizmin öncüsü ve Modern sanatın en önemli ustalarından biri olan Matisse'in artık önemini yitirmiş ve sıradanlaşmış olan oryantalist resim geleneği içindeki bir konuya yönelmiş olması hayli ilgi çekicidir. Öte yandan Matisse'in resimlerindeki odalıklar Ingres, Delacroix ve Gerome gibi oryantalist sanatçıların harem sahnelerindeki kadınlardan oldukça farklıdır. Buldukları mekânın içinde adeta kaybolan bu kadınlar erotik çağrışımlar yapmaktan oldukça uzaktır. Oryantalistlerin resimlerinde Doğulu erkeklerin cinsel haz nesnelere olarak gösterilen; dolayısıyla bir yönüyle Batının emperyalist emellerine ahlaki gerekçe oluşturan başka bir yönüyle de bu emelleri süsleyen egzotik güzellerin devri artık kapanmıştır. Çünkü 20. yüzyılın erken tarihlerinden itibaren Batı, içine kapanmış ve kendi medeniyetini sorgulamaya başlamıştır. Bu süreçte yeni ifade arayışlarına giren Avrupalı sanatçılar için Batı dışı toplumların kültür ve sanat formları bir çıkış noktası olmuştur. Yüzyıllar içinde geliştirdikleri natüralist sanat geleneğini aşabilmek için, Doğu'nun biçim anlayışını Batı sanatı içinde eriterek ve ken-

dilerine mal etmişlerdir. Modern dönem ustalarının resimlerinde “Doğu” artık içeriği değil biçimi belirleyen bir unsur olarak karşımıza çıkar. Matisse de Doğu sanatının yöntemlerini kullanarak “odalık” imgesini biçimsel bir ögeye dönüştürmüş ve içeriğini boşaltarak anlamını feshetmiştir.

20 yüzyıl Batı sanatında doğu toplumlarına yönelik “oryantalist” ilginin kaybolması Matisse’in “Odalık” resimleri ile görünür hale gelmiştir. Ancak ironik bir şekilde “oryantalist” söylem bu süreçte Batı dışı toplumlar tarafından devralınmıştır. 18. yüzyıldan itibaren sömürgeleştirilen ya da Batı karşısında güç kaybederek gerileyen Doğu toplumları, Batının merkezi konumu kabullenmiş ve kendilerini Batı üzerinden tanımlamaya başlamışlardır. Bu toplumlarda modernleşme ile batılılaşma bir tutulmuş ve toplumsal kurumlar yenilenirken Batı örnek alınmıştır. Batı medeniyetinin üstünlüğü konusundaki gizli mutabakat ise yerel kültürün ötekileştirilmesine ve yerel konulara içselleştirilmiş bir oryantalizmin perspektifinden bakılmasına neden olmuştur.

Kaynakça

- Altıntaş, Osman, "Matisse'in Eserlerinde Oryantalizm", *İdil Dergisi* 3.11.2014
- Azman, Ayşe, "Oryantalistlerin İstanbul'undan Bienalin İstanbul'una", *Sosyoloji Dergisi*, 3. Dizi, 24. Sayı, 2012/1
- Çırakman, Aslı, "Oryantalizmin Doğusu ve Oryantalist Bilgi", *Toplumsal Tarih Dergisi*, İstanbul 2003
- Denny, Walter B. (1983), "Orientalism In European Art*": *The Muslim World*, 73: 262–277. doi:10.1111/j.1478-1913.1983.tb03268.x
- Germaner, Semra; İnankur, Zeynep, *Oryantalizm ve Türkiye, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yayınları*, İstanbul, 1989
- Güçsav, Gonca, Odalık, Görünmeyeni Sergilemek, (çev. Evren Yılmaz), *Yapı Kredi Yayınları*, İstanbul, 2012
- Keyman, Fuat; Mutman, Mahmut; Yeğenoğlu, Meyda, *Oryantalizm, Hegemonya ve Kültürel Fark içinde Oryantalizmin Gölgesi Altında: Batı'ya Karşı İslam*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1999
- Lemaire, Gerard-Georges, *The Orient in Western Art*, Könemann, Köln, 2001
- Leppert, Richard, *Sanatta Anlamın Görüntüsü*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2002
- Needham, Gerald, "Orientalism in France", *Sanat Dergisi*, Sayı 42, Bölüm 4, 1982
- Said, Edward. "Oryantalizm (Doğubilim) Sömürgeciliğin Keşif Kolu", (çev. Nezh Uzel), İrfan Yayıncılık, İstanbul, 1998
- Shiner, Larry, *Sanatın İcadı Bir Kültür Tarihi*, (çev. İsmail Türkmen), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004
- Uluç, Güliz; Soydan, Murat, "Said, Oryantalizm, Resim ve Sinemanın Kesişme Noktasında Harem Suare" *Bilig*, Yaz, s:42: 35-53, 2007

Görsel Kaynakları

Resim 1: Jean Dominique Ingres, Büyük Odalık, 1814, tüyb. 162x91 cm.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean_Auguste_Dominique_Ingres,_La_Grande_Odalisque,_1814.jpg

Resim 2: Jean Auguste Dominique Ingres, Köle ve Odalık, 1842, tüyb, 76x105cm.

<https://www.tarihnotlari.com/wp-content/uploads/2013/04/odalisque-with-female-slave-1842-by-jean-auguste-dominique-ingres.jpg>

Resim 3: Jean Auguste Dominique Ingres, Türk Hamamı, 1862, tüyb, çap:108cm.

<https://www.thinglink.com/scene/726503934453088257>

Resim 4: Eugene Delacroix, Cezayirli Kadınlar, 1834, tüyb. 180x229cm.

http://mironovacolor.org/articles/style_evolution/romantism.html

Resim 5: Jean Leon Gerome, Köle Pazarı, 1867, tüyb. 63.5 x 84.8 cm.

http://allart.biz/up/photos/album/G/Jean_Leon_Gerome/jean_leon_gerome_64_slave_market.jpg

Resim 6: Henry Matisse, Yeşil Şalvarlı Mavi Kuşaklı Uzanan Odalık, 1927, tüyb, 98x130cm.

<https://www.baskiloji.com/kanvas-tablo/68806/a-nude-lying-on-her-back-1927#>

Resim 7: Henry Matisse, Arkadan Görünen Uzanan Odalık, 1927, tüyb, 66x92cm.

<https://www.baskiloji.com/kanvas-tablo/69131/reclining-nude-back-1927#>

Resim 8: Henry Matisse, Uzanan Odalık, 1926, tüyb, 38.4x54.9cm.

<http://www.artribune.com/wp-content/uploads/2017/04/Henri-Matisse-Reclining-Odalisque-1926.jpg>

Resim 9: Henry Matisse, Yeşil Kuşaklı Odalık, 1926-27, tüyb, 50.8x64.8cm.

<https://www.baskiloji.com/kanvas-tablo/68812/odalisque-with-green-scarf#>

Resim 10: Henry Matisse, Kırmızı Armonili Uzanan Odalık, 1927, tüyb, 38.4x55cm.

<https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1999.363.44>

Fanilik Üzerine Yeniden Düşünüş

Öğr. Gör. Dr. Burçin Ünal

Makale Geliş Tarihi: 17.04.2018
Yayına Kabul Tarihi: 14.05.2018

Özet

Antik Çağlardan günümüze uzanan süreçte, kültürden kültüre farklılık gösteren; mezar taşları, özel lahitler, anıt mezarlar, piramitler, ölüyü gömme, mumyalama, resmini, heykelini yapma hatta ölü bedeni fotoğraflama vb. çabaların hemen hemen hepsinin ölüm ve ölüm sonrası üzerine konuşlanan inanç, ritüel ve düşünüşlerin ürünü olduğu söylenebilir.

Ölümün kaçınılmaz ve ertelenemez olması gerçekliği, bir yandan ölüm sonrası yaşam inancının ortaya çıkması ve evrenleşmesinde etkili olurken, diğer yandan ise yaşamın gelip geçiciliğine karşı itici bir güç, bir direnç geliştirerek zamanı daha iyi değerlendirme, daha üretken olma, gelecek zamana kendinden kalıcı bir şeyler bırakma adına farklı yaratımların ortaya konmasında da etkili olmuştur. Bu makalenin konusu olan “fanilik üzerine yeniden düşünüş”, ölüm temasının farklı alanlarda ölüm ve ölüm sonrası üzerine yaklaşımları, ölümlü olmanın bilinci ve problematiği bağlamında ele alınarak, geçicilik(fanilik) etkisinin çağdaş sanata yansımaları -bu alanda çalışmaları olan sanatçılar ve yapıtları- çerçevesinde irdelenerek, değerlendirilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Ölüm, Ölüm Sonrası, Fanilik Bilinci, Sanat ve Geçicilik, Sonsuzluğu Düşlemek

RETHINKING ON MORTALITY

Abstract

In the process of extending from ancient times to daily, almost all of works/efforts that are tombstones, private sarcophagi, monumental tombs, pyramids, burial, mummification, painting and sculpture of dead body, even dead body photographing etc. with their communal, cultural, time-wise differences can be said to be products of beliefs, rituals and thoughts that are based on death and post-mortem. The fact that death is inevitable and cannot be postponed, on the one hand, becomes effective in the emergence and universalization of the belief of post-mortem life. On the other hand, it is a propulsive force against the passing of life, a better evaluation of time by developing resistance and by being productive. In that respect, it has also been effective in bringing about different creations on behalf of generating something permanent. This article's issue, "rethinking on fanaticism", evaluates the effects of being transient (temporal) on contemporary art- the artists and works of this field- by considering the approaches on death and post-mortem in the context of consciousness and problematic of being mortal.

Keywords: Death, Post-Mortem, Consciousness of Mortality, Art and Temporality, Dream of Infinity

İnsanlık tarihi boyunca gizleri ile büyük bir muamma olarak ele alınan, çözümlenemeyen yegane sorunsal, değişmezdir ölümlü olmak. Buna bağlı olarak gelişen ölümlü olma bilinci ise faniliğin, sınırlı yaşamsallık üzerindeki kontrolü, baskısı ve beraberinde getirdiği kaygı, yok oluş, hiçlik, acı, yas gibi duyguların yadsınması ya da içsel zorunluluktan kaynaklanan bir olumlamanın gerekliliğini de çoğu zaman beraberinde getirir.

Ölüm ve ölümden sonraki yaşam hakkındaki inançlar kültürden kültüre farklılık göstermesine rağmen, özellikle eski kültürlerde ölen kişiye veda etmek, onu onurlandırmak veya atalarının anılarını canlı tutmak adına sembolik yaratımlar içerir. Bu yaratımlar ağırlıklı olarak anma, hatırlatma amaçlı temsili formlar ve heykellerin yanı sıra ölüm sonrası farklı inançlara bağlı olarak ritüel objelerden, ölen kişinin bedenini muhafaza amacıyla özel inşa edilen mezarlara ve mezar içindeki kişiye özel eşyalara kadar farklılık gösterir. Hayatın sonlu olmadığı fikrini açık eden en önemli göstergelerden biri de defin sırasında mezar içine yerleştirilen eşyaların bir kısmının, kişinin yaşarken kullandığı eşyalar veya diğer tarafa yapılan yolculuğunda ona yardımcı olacak işlevsel eşyalar olmasıdır. Ölene ait tüm bu içerenler aynı zamanda kişinin nasıl yaşadığı, nasıl gömüldüğü hakkında hatta hayattayken gücünü ve zenginliğini gösteren bir tür belgelemenin de günümüze aktarılması adına önemli doneler içerir.

Çoğu eski kültürde (İnkalar, İskitler) olduğu gibi Antik Mısır'da da, ölümün hayatın sonu olmadığına fakat yeni bir hayata geçiş olduğuna inanılmaktadır. Bu amaçla bedenin diğer yaşama hazırlanması ve korunması, sonraki hayatta beden-ruh ilişkisinin bağlantısı için çok önemlidir. Bedenin korunma işleminin bu denli önemli olması, öldükten sonra ruhun hâlâ yaşamaya devam etmesi ve bedenin de ruhun evi olduğuna inanmalarından kaynaklanmakta ve bu amaçla da ölüye mumyalama işlemi uygulanmaktaydı (Görsel 1). "Klasik Antik Çağda, muhtemelen M.Ö.4000 öncesi en büyük ölçülerde mumyalamayı geliştiren ve onu 30 yüzyıldan fazladır kullanan eski dünya kültürü antik Mısırdır" (Bajracharya ve Magar, 2006:555). Mumyalama işlemi bittikten sonra beden özenle, özel tabutlara yerleştirilir, ruhun bedeni tanınması için tabutun üzerine ölüyü betimleyen yüz maskesi veya tasviri yapılır ve son olarak mumya, kurgan adı verilen mezar odalara yerleştirilmektedir. Farklı kültürlerde de örneklerine rastlanan mumyalar (Şili'deki Chinchorro siyah mumyaları) ve kurganlar görülsede, bunların Antik Mısır'da olduğu

gibi sonraki yaşam için beden-ruh ilişkisi gözetilerek yapıldığına dair kesin bir bulgu yoktur¹. Yine de ölünün ardından ritüelleşen tüm eylemler ve bu eylemlerde kullanılan kişisel veya temsili tasarı nesnelere tasvir yeteneğinin gelişmesinde önemli katkı sağladığı söylenebilir. Tıpkı ölünün gömülme şekline ve kültürel/dinsel inanışlara göre, geçmişten günümüze ulaşan lahit, kurgan, ziggurat, piramit ve anıt mezar çeşitlerinin mimarideki gelişimin birer göstergesi olması gibi.



Görsel 1. Kraliçe Hatşepsut 'un Mumyası, M.Ö. 1458 tarihine ait, 1903, Krallar Vadisi (bulunuşu) (Solda)

Görsel 2. François Carlo Antommarchi, Napoléon'un Ölüm Maskı, Musée de l'Armée, Paris. (Sağda)

Ölen kişiyi sonsuz kılmak, gömüleceği yerden, gömülme şekline, gömülürken ölü bedene yapılan tüm işlemlere kadar hem ölen hem de -ardındakiler- yaşayanlar için her daim ölüm sonrası kalıcılık arayışlarını içerir. Özellikle ölen kişinin yüzünü tarihe aktarmak temsili olarak kalıcı kılmak da bu arayışlardan biridir. Bu amaçla sadece mumyalama değil, ölüm maskesi de bir o kadar eskiye tarihlenir. "Ölüm maskesi, malzemesi balmumu veya alçı olan, ölen kişinin yüzünden alınan kalıptır. Mısır'da portre heykeltraşlarına yardımcı olarak hizmet sunan ölüm maskeleri son birkaç yüzyıldır ölünün hatırasını saklı tutmak için kullanılmaktadır². Mısır'da, Antik Roma'da ölüm maskeleri, farklı tekniklerle de olsa kimi zaman ritüelin zorunlu bir parçası, kimi zaman da temsili olarak kullanılmaktaydı. Ortaçağ insanlarında da benzer şekilde mask uygulamaları devam etmesine rağmen özellikle İngiltere'de, "...kralların, kraliçelerin ve diğer önemli şahsiyetlerin ölümü üzerine, maskeleri yapılır, gerçeğe yakın temsili şekilde giydirilir, sokaklar boyunca taşınarak tam da Romalıların yaptığı gibi teşhir edilirdi" (Gibson, 1985:1785). 13. yüzyıldan

¹ <http://www.nationalgeographic.com.tr/makale/kurutulmus%2C-tuzlanmis%2C-batakliga-atilmis-mumyalar/2723>

² <https://www.britannica.com/topic/death-mask>

bu yana mezarlarda ya da ölenin temsilini içeren büst ve heykellerde ölüm maskeleri heykeltıraşlar için bir hayli yardımcı unsur haline gelir. Ancak Antik Çağ'da, İngiltere ve Fransa'da sadece kraliyet ailelerinin cenazelerinde gerçek ölüm maskeleri kullanılmaktaydı. İngiltere'de III. Edward'ın maskı en eski Avrupa örneği olarak bilinirken, Fransa'da bu sayının çok az olmasının baş nedeni Fransız İhtilali sırasında çoğunun yok edilmiş olmasından kaynaklanır³. Zaman içinde ölüm maskeleri ruhani inanış ya da cenaze ritüelinin ayrılmaz bir parçası olmaktan çıkarak ölenin son hatırası -bir zaman yaşamış olmasının- izlerini taşıyan yegâne kalıntı olarak görülmeye başlanır (Görsel 2). Rönesans ve sonrasında ise ölüm maskeleri yaygın bir şekilde yerini siparişe dayalı muazzam gerçeklikteki yağlıboya portrelere bırakır. Bu portreler öyle canlı ve gerçekçidir ki tıpkı bir fotoğraf gibi detaylandırılır⁴. Fakat asıl çığır açıcı yenilik fotoğraf makinesinin icadı ile yaşanır. Post-mortem fotoğraflar (hatıra portresi veya memento mori olarak da bilinen), fotoğrafın icadıyla memento mori (ölümü hatırla) temasını tekrar günceller⁵ (Görsel 3-4). Post-mortem fotoğrafçılığın hayata girmesi ve kısa sürede hızla yaygınlaşmasında en önemli rol, muhtemelen ölümün evrensel, yadsınamaz bir gerçeklik barındırmasıdır. Kronolojik olarak el alınacak olursa;

Post-mortem fotoğraflar ilk kez Viktorya döneminde İngiltere'de görülür. Daha sonra Avrupa'nın geri kalanına ve Amerika Birleşik Devletleri'ne yayılır.(...)Bugün, ölümlerin fotoğraflarını çekme pratiği negatif çağrışımlara sahipken, Viktorya çağında,onların anılarına gerçek bir saygı duruşunu temsil etmekteydi. (...)Paradoksal olarak bu post-mortem fotoğraflar, bedeni çürümeden önce, "ölünün",son "yaşam resmini" elde etmek için bir şans sunmaktaydı. (Borgo, Licata, ve Iorio, 2015: 104).

Fotoğrafın ilk başarılı biçimi olan daguerreotype⁶, ayrıntılı bir resim ve başlarda pahalı bir lüks olarak görülürken bu buluşun yaygınlaşmasıyla, fotoğraf maliyeti ve haliyle ücretinde de düşüşler olur. Bu da; ölünün yakınlarının yağlı boya portrelerini yaptırmayı veya fotoğrafın sağladığı imkânlardan faydalanmayı sadece soyluların sahip olduğu bir ayrıcalık

³ <https://www.britannica.com/topic/death-mask>² <https://www.britannica.com/topic/death-mask>

⁴ <https://science.howstuffworks.com/science-vs-myth/afterlife/death-mask1.htm>³ <https://www.britannica.com/topic/death-mask>² <https://www.britannica.com/topic/death-mask>

⁵ <http://www.victorian-era.org/victorian-post-mortem-photography.html>

⁶ Daguerrotype (Fr. Daguerreotype): Fotoğrafçılıkta, bir fotoğraf elde etmede kullanılan ilk başarılı yöntem ve yöntemin sonucunda ortaya çıkan görüntü (Bkz. <http://www.milliyetsanat.com/haberler/sanat-terimi/daguerrotype/328>). Teknik olarak, gümüş nitrata ışığa duyarlı hale getirilen bakır levhaların, camera obscura içinde 10 ila 20 dakika pozlanarak, cıva buharına tabi tutulup geliştirilmesiyle fotoğrafik görüntü elde etmeyi içerir (Bkz. <http://vikimiy.com/tr/Dagerreyotipi>).

olmaktan çıkararak, orta sınıf halkın da bu imkânlardan faydalanmasını sağlar ve böylelikle fotoğrafı, ölenin resmini kalıcı olarak koruyabilmenin tek yolu olan portresini yaptırmak kadar pahalı olmaktan da çıkar. Aténé Mendelyté'nin, "Death (in the Eye) of the Beholder: An Encounter with Victorian Post-mortem Photography" isimli makalesinde bahsettiği üzere fotoğraf ve post-mortem fotoğraflar arasında bağlam ve teknik bakımdan farklar vardır.

Herhangi bir sosyokültürel ya da metinsel olarak kodlanmış bilgiden yoksun saf bir psikolojik etki olarak Victorian Post-mortem fotoğrafçılığıyla karşılaştırmak elbette estetik sorununu gündeme getirmektedir. Mendelyté, nesnenin tarihi ve bağlamını göz önünde bulundurarak, fotoğraf ve postmortem fotoğraf arasındaki nüansları sıklıkla Roland Barthes'in fotoğrafın görüntüsel kalitesinin elzemliği üzerine fikirleri ile bağlantılı kurarak irdeler. Resimler doğaları gereği bir zamanlar nesnenin ölümsüzlüğünü ortaya koyarken diğer yandan ise aslında onun ölümlülüğünün (geçmişliliği) somutlaştırılmasını da görünür kılar. Bu anlamda postmortem fotoğraflarda, fotoğrafın doğallığı görünmez, çoğu zaman yas ritüelinin bir parçası hatta yaslı aile tarafından sonrasında da kullanılan bir tür işlevsellik barındırır. Bu fotoğraflar sadece ölen kişinin temsiliyeti olan bir anma nesnesi ya da onun vasıtasıyla yaşayanlar için üzerinde mevcut bir aidiyet oluşturmanın yolu değil, bir anlamda da öznelleştirme ve temsilin yapılandırılmasıyla ihlal halindeki güvenli pozisyonları bir nevi yeniden tahsis edendir (Mendelyté, 2012: 86-90).



Görsel 3. Kızlarını Kaybeden Ailenin Post-Mortem Fotoğrafı, Victoria Dönemi (Solda)



Görsel 4. Ölen Kız Çocuğu (yerde yatan) ile Ailenin Post-Mortem Fotoğrafı, Victoria Dönemi (Sağda)

Post-mortem (ölüm sonrası) fotoğraflamanın altında yatan sebepleri, salt olarak fotoğraf makinesinin icadıyla ortaya çıkan yeni bir olgu olarak nitelendirmek doğru bir yaklaşım olmaz. Arketipine bakıldığında ölü bedeni mumyalamaktan, Rönesans ile yağlı boya portrelerinin yapılmasına hatta memento mori (ölümü hatırla) teması ile sanatta bir dönem ayrı bir kategori olarak Vanitas (Latince: "kibir"), adı altında tanımlanmasında da oldukça kült bir yapılanma içerir.

Memento mori (ölümü hatırla), Latince olup, kökeni bir Antik Roma mitine dayanmaktadır. Ancak Antik Çağ insanlarından 20.yy. başlarına kadar ölüm sadece avuntu gereksinimi yaratan depresyon, çöküntü olmaktan ziyade iyi, anlamlı ve erdemli bir hayat sürmek için en güçlü motivasyon kaynağı olarak görülmeye başlanır. İnsanlığa ölümlü olduğunu hatırlatan semboller, simgeler, yazılar, biblolar, resim ve heykeller, sanatçılar tarafından ölüm temasını içeren varyasyonları çoğaltırken, Avrupa'da özellikle Hıristiyanlar tarafından kiliselerde, mezarlarda ve seçkin büyük mimari yapılarda bu varyasyonlar ön planda tutulur. Vanitas, zamanla, dünya üzerindeki doğal yaşamın, dünyevî zevklerin geçiciliği ve var olan her şeyin bir gün son bulma mecburiyeti üzerine kurulu bir sanat kategorisi haline gelir (Görsel 5). Collins, *Sculpture Today* isimli kitabında Vanitas'ın sanat tarihsel çıkışı ve günümüzde hâlâ geçerliliğini koruyan bir tema olmasına şu şekilde açıklık getirir;

Zevklerin geçiciliği 15. ve 17. y.y.'lar arasında Avrupa natürmortu, özellikle Hollandalı ressamlar arasında oldukça favori bir konuydu. Vanitas olarak tanımlanan bu tür 'ölümü hatırla' teması ile kırık testiler, çiçekler, meyveler, mumlar, parlak balonlar sıklıkla kullanılan ve insanın ölümlüğüne işaret eden sembollerdi. Günümüzde sanatçılar Vanitas'a yeniden döndüler fakat zamanımıza daha uygun sembollerle, bunlar arasından geleneksel bazıları ise hâlâ kullanılmaktadır. Bir bin yıldan diğerine dönüşen tema onların çağdaş gücünü verebilmektedir(Collins, 2007: 198).



Görsel 5. David Bailly, *Vanitas Sembolleri ile Otoposte*, 1651, Yağlı Boya Ahşap, 65 x 97,5 cm, Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden

Daha önce olduğu gibi, çağdaş Vanitas uyarlamaları sadece nesnelere değil, aynı zamanda sembolik olarak -zaman içinde onlara kodlanmış-hatırlattıkları benzer düşüncelerle de aynı doğrultuda işler. Yüzyıllar ötesinden çağdaş yaklaşımları arasında sadece bazı farklılıklarla; bir yandan yaşamın kısalığı ve tüm dünyevi zevklerin geçiciliğine yeniden vurgu yaparken diğer yandan ise sadece öğreti olarak bir sonraki yaşam üzerine değil, 'gün' içinde yaşamsal verileri yeniden düşünüşü de içeren yaklaşımlar, malzemeler ve pratikler üzerine yoğunlaşır.

Collins, geçicilik etkisini ön plana çıkaran malzeme tercihinde organik ve çürümeye referans veren sebze, meyvelerden, anlık etkileşim yaratan veya tepkimeye giren kimyasal maddelere, kısa ömürlü; ateş, duman, barut kullanımından parfümün uçuculuğuna kadar farklı kullanım ve ifade olanakları olduğundan bahseder. Arte Poveracıların bir kısmının çalışmalarında organik malzemelerin, yiyeceklerin ve belli besin gruplarının kullanımını yine bu geçicilik etkisiyle ilişkilendirir⁷. Yaklaşım bakımından da; organik malzemelerle yapılan işler aynı zamanda, süreç ile ilgili fikir verir ve değişim, büyüme, bozulma, tüketim, ölüm gibi kavramları içerir. Ancak ilerleyen yıllarda kullanılan materyallerle çürüme, bozulma süreçlerini kullananların yeniden sadece faniliğe; yeryüzünde canlı olan her şey üzerinde kaçınılmaz bir son olan evrensel gerçekliğe vurgu yaptığı görülür.

1986'da, Helen Chadwick 'Değişkenlik' ismini verdiği karışık yerleştirme ile her şeyin değişmek zorunda olduğu bir dünyada, fiziksel tatminin, sevincin, zevklerin çok hızla son bulduğunu, insanların tüm deneyimlerinin, isteklerinin bir gün bir balon gibi sönmek zorunda kalacağını üstünde duran Vanitas düşüncesini çağdaş bir yaklaşımla yeniden görünür kılar (Görsel 6). Sanatçının karışık enstalasyonunda ön kısmı oluşturan muazzam görüntüyü sağlayan yerleştirmedeki parlak kürelerin arkasından görünen sütunu ise ikinci odada yer almakta olan "Leş" isimli çalışmasıdır (Görsel 7). İki metre yüksekliğindeki cam kule içine yerleştirilen çürüyen bitkisel maddelerden oluşan çalışma, sergileme boyunca kendi sürecini oluşturan, zamanla daha da çürüyerek yer değiştiren ve yeni organizmalar yaratarak organik bir tür gübre haline almaya başlar. Chadwick, cam kule (sütun) içindeki materyallerin seviyesini korumak için her gün çalışmaya müdahale ederek, kontrol altında tutsa da, sergileme sırasında beklenmedik bir şekilde sütunda oluşan çatlak paniğe yol açar⁸. Çatlaktan çıkan atıklar ve

⁷ Collins, a.g.e., 198² <https://www.britannica.com/topic/death-mask>

⁸ <https://alchetron.com/Helen-Chadwick>

sızan kötü koku kısa süre de tüm galeriyi sarar, tıpkı sona gelinen süreçte sonun şimdiki zamana, sonu önceleyen köklerini yavaş yavaş salması gibi.



Görsel 6. Helen Chadwick, *Değişkenlik*, 1986, Enstalasyon (Solda)

Görsel 7. Helen Chadwick, *Leş*, 1986, Organik malzeme, plexi/cam (Sağda)

Benzer yaklaşımla, James Lee Byars'ın, 1989 heykelinin yeniden kurgulanmasıyla ortaya koyduğu "Gül Tablonun Mükemmelliği" isimli çalışma, yaklaşık olarak 40 inç çapında ve 3000'den fazla kırmızı gülle bezenmiş bir küreden oluşur. Gösterimde iken taze olan güller, sonrasında kuru, kahverengi bir hal alır ve dünyanın en büyük keseciğini andırırken etrafa hafif bir koku verir⁹. Bu anlamda, çalışmada geçicilik, geçişkenlik, evrensellik, mükemmellik ve sonrası gibi kavramlar kendini doğal yollarla hissettirir (Görsel 8). Çalışmanın tam da durduğu, işaret ettiği yer, aslında olmak ve ölmek denilen iki uçtaki arada kalan alanı, üzerine asıl düşünülmesi gereken yeri betimler gibidir. Çalışmanın küre şeklinde olması üzerinde yaşanan yerküreye, güllerin mükemmel dizilimi, görüntüsü ve kokusu mükemmeliyet kavramını o an üzerinden tariflerken, diğer yandan kısa bir süre sonra çürüyerek bozulacağını bilmek de bu olasılığın imkânsızlığını düşündürür.

⁹ <https://www.nytimes.com/1999/09/03/arts/art-in-review-james-lee-byars.html>



Görsel 8. James Lee Byars, *Gül Tablonun Mükemmelliği*, 1989, Küre , 3333 Kırmızı Gül

Vanitas tasvirlerinde diğer tüm semboller arasından; ağırlıklı olarak, farklı çeşitlemeleriyle ön plana çıkan sembol kurukafalardır. Bu sembolün çağdaş bir yaklaşımı da Damien Hirst'in; ölüm ve insanları ölümün (teşhirinin) izleyicileri olarak farklı şekilde konumlandığı işleridir. Ancak, Hirst'in, ana ilham kaynağını oluşturan ölüm temasını işlediği tüm çalışmaları içinde en ikonik parçası olan 18.yüzyıldan kalma Avrupa-Akdeniz kökenli bir erkeğin orijinal kafatasından alınan platin kalıp üzerine işlenmiş 8601 adet elmastan oluşan "Tanrı aşkına" isimli çalışmasıdır (Görsel 9). Bu çalışmanın, yüksek maliyetle yapılmasının ötesinde olası değerinin çok üstünde fiyatlandırılmasıyla çağdaş sanat piyasasında sansasyonlara da sebep olmuştur¹⁰.



Görsel 9. Damien Hirst, *Tanrı Aşkına*, 2007, Platin, elmas, insan dişi, 17,1x12,7x19,1 cm.

¹⁰ http://content.time.com/time/specials/packages/article/0,28804,2028282_2028286_2028491,00.html

Sanatçının ölümün temsili formlarından kafatasını bu defa çok çarpıcı şekilde kullanmasından önce de aynı tema ile ilgili çok sayıda çalışması yer almaktadır. Bu bağlamda kurguladığı eskizleri memento gravürlerinde tasvir edilen ölüm hatırlatıcıları işlevini gören kafatasları, dev akvaryumlardaki formaldehitte muhafaza edilen ölü hayvan figürleri, yaşamın geçici doğasını yansıtan çiçekleri, kısa yaşam süreleriyle sadece faniliği değil aynı zamanda yaşam döngüsüne de eşlik eden metamorfoz ve dirilişi temsil eden kelebekleri hepsi birbirini ve ilham aldığı ana hattaki ölüm temasını besler niteliktedir.

Geçicilik/fanilik bilinci, birey yaşamı üzerinde farklı etkilere yol açar, bunlardan ilki değersizleştirme diğeri ise inat ve inanç ile yaşama tutunmaktır. Ölümle ilgili gizli ön plana çıkardığı ölüm korkusu zaman zaman ileri geleceğe (sonsuzluk) dair umut besleme, ölümü yadsıyarak mantığa dayanmayan inançlar veya düşünce sistemi geliştirme ya da yadsımanın en uç örneği olan fikirlere katılma, benimseme şeklinde olabilir. Ölümün, insanlık tarihi boyunca vazgeçilmez ve evrensel bir tema olmasında, ölüm korkusu ve bu korkunun yarattığı çaresizlik oldukça etkilidir. Fakat yaşam süresi boyunca sırf bu korkuyla yaşamak da anlamsızdır, korkunun acımasız yaptırımına kapılıp, yaşamları etkisi altına almasına izin vermenin yerine umudu koymak denenebilir. Fani olma korkusunun yol açtığı yaşamsal yaptırımlara direnmenin başında ise yaşamdan sonra da bir şekilde var olabilme isteği ve tamamen yok olmaya karşı direnç geliştirme gelir ki, çoğu duygulanım, eylem, düşünüş ve üretimin temelinde bu itici güç vardır. Benzer şekildeki görüşü, Victor Brombert, Fanilik Üzerine Düşünceler isimli kitabında şu şekilde dile getirir;

Belki de bütün düşünce ve sanat eylemi kaynağını dolaylı olarak fanilikten alıyordu. Bu noktada bir kez daha, doğrulanması mümkün olmasa da André Malraux'nun insanı heyecanlandıran esrarengiz sözleri geliyor akla; mağarasının taş duvarına bizon çizen ilk insan, hem kendisinin hem de bizonun fani olduğunun farkındadır, ama aynı zamanda bu ilk sanatçı fani hayvanı tasvir etmenin bir bakıma "hiçliğimizi yadsımak" anlamına geldiğini de sezmiş gibidir (Brombert, 2016: 215).

Çoğu zaman ölümün karşılığı olarak görülen 'hiçlik' kavramı ise, olumsuzlamanın ötesinde bir öğretici içerme durumu da yaratabilir. Heidegger'e göre hiçliğe, ölüme dair kaygının deneyimlenmesi yoluyla erişim sağlanır ve "Heidegger tarafından ölümün tarifi bir olasılık ortaya koyar, olasılık-olmayanın olasılığı. Hiçlik ölüm içinde düşünülür. Ölümde Heidegger'i büyüleyen şey, hiçliği düşünme olasılığını bulmasıdır" (Levinas, 2011: 69) .

Fakat asıl öğretisi, yaşamsal öğretilerdir yani var olmak ve ölmek arasında kalan o en işler, iki uç arasındaki en geçirgen aralıkta edinilen. Bir canlı için var olmak, ölümlü olmayı da beraberinde getirir tersten bir okumayla döngüsel bir durumdan da bahsedilebilir. Bazı düşünürlerin ölümü hayata anlam yüklemesi, felsefe ve şeylerin özünü ilişkilendirmesine karşın Brombert, Friedrich Hegel’de ise varoluşsal akış yerine özle ve varlıkla ilişkilendirildiğinden bahseder. “Hegel Mantık Bilimi kitabında kelime oyunu yaparak, Weseni (Oluş), geçmiş zaman kipindeki hâli gewesenle (olmuş), yani çoktan ölmüş olanla ilişkilendirir. Oluş, olmuş olan şeydir” (Brombert, 2016: 214).

Christian Boltanski’nin, ölümü ana tema olarak kullandığı



Görsel 10. Christian Boltanski, Ölü İsviçreli Rezervi, 1990, Enstalasyon, Siyah-beyaz fotoğraflar, Metal Kutular, Lambalar

enstalasyonlarından biri olan “Ölü İsviçreli Rezervi”, bir zaman var olup sonrasında olmayan ve olandan artakalan kişisel ya da hafızada anısal çağrışımları olan eşyalarla, olayları (döneme veya kültüre ait) kullanarak izleyiciyle yakından ilişki kurar (Görsel 10). Anıtsal özelliği de içinde barındıran duvar şeklinde örülü, metal teneke kutulardan oluşan form, bir tür anıt/mabet etkisi yaratırken, İsviçre’nin günlük gazetesinden temin ettiği ölüm ilanları ve ölen kişilere ait fotoğraflar ardında saklanan sembolik detaylar, çalışmada çok yönlü anlam katmanları yaratır. Metal kutular, sanatçının yaşadığı döneme ait olarak, insanların özel eşyalarını ya da önemli belgelerini saklamak için kullandığı geleneksel bir uygulamaya atıf yapan bisküvi teneke kutularından oluşur. Fotoğrafların, bir zaman yaşamış olan bir insanın temsili yerine geçmesi, fotoğraflara tutulan lambanın ışığının, ölen kişinin ardından anısına yakılan muma mı yoksa sorgu sırasında

stres/işkenceye maruz bırakmak için kullanılan lambalara mı refere ettiği kestirilemez. Bu anlamda, çalışmada kullanılan her materyal, her formun anlam dağarcığında birbiriyle paslaşan çağrışımlar yarattığı görülür.

Var olmak-ölmek (yok olmak) fiziki bir varlığa işaret etmenin ötesinde ele alındığında, arada kalan yaşam, yaşamayı öğrenmek, gerçek bir var oluş amacına ne derece yaklaşıldığıyla ilgilidir. Tuhaftır ki; oysa ölüm ,ölen kişi için, sonrası öğrenilemeyecek kadar keskindir, o ancak başkasının ölümüne tanıklık eden ikinci, üçüncü şahıslar için bir öğreti, anlam ve asıl deneyimlenenden bağımsız bir gerçeklik içeriyor olabilir. "Ölüm, sadece yaşamayı engellemekle kalmaz, aynı zamanda insanın ölüm olmaksızın bir insan olamayacağını, büyük hayatlar yaratanın, onlara bu şevki, heyecan ve gücü verenin ölümün bu gizli varlığı olduğunu da anlarız. Bu durumda denilebilirki ölmeyen, yaşamaz da" (Jankelevitch, 2012:16). Bir insanın (yakın veya sevilen) ölümüne tanıklık etmek, ölüm ve sonrası üzerine yeniden düşünmeyi ve ondan öğrenilecek, adına paylaşılacak tüm şeylerin de başlangıç noktasını oluşturur.

İsimsiz (Yatak), 1991 isimli çalışma, çalışmalarının çoğunda kayıp, aşk, ayrılık ve ölüm gibi karmaşık temalarla ilgilenen Gonzalez-Torres'in, sevgilisi Ross Laycock (AIDS kurbanı)ile paylaştığı yatağın büyük ölçekli fotoğrafından oluşan ve oldukça kişisel içeriğe sahip bir iştir (Görsel 11). New York'un farklı bölgelerindeki reklam panolarına yerleştirilen görselde iki yastık ve toplanmamış çift kişilik bir yatak bulunmaktadır. Yatakta ve yastıkta kalan bedensel girinti izleri ve kırışıklıklar, hâlâ sıcaklığını ve iki kişiye ait özelin mevcudiyetini koruyan o aidiyet duygusunu "şimdi/ şu an" ve "sonra" ilişkisi üzerinden zarifçe hissettirir. Eşcinsel ilişki, bir kısım tarafından -kabullenilebilir- hoşgörülle karşılanan bir ilişki olarak tanımlansa da Batı kültürünün çoğunluğunda hâlâ homofobi yaygındır. Sanatçının özelini kamusal alanda ve herkesin görebileceği bir teşhir alanı olan reklam panolarında sergilemesi de bu anlamda hem naif, şiirsel, aşırı duygu yüklü hem de aykırı bir tavır içerir.



Fanililiğin yarattığı bilinç, bireyi bir şekilde kontrolü dışında gelişen ve
Görsel 11. Felix Gonzalez-Torres, *İsimsiz(Yatak)*, 1991, Baskı çıktı(Boyutları değişken),
NY

yaşadığı zamanı kuşatan ölüm korkusu ile yüzleşmek zorunda bırakır. Ölümlü olma bilincinin yarattığı bu korku bir zaman sonra kronikleşecek olan kaygı durumunu da beraberinde getirir. Bu durum karşısında tavır ve duygulanım bakımından insanlar iki keskin noktada, uçta durur.

Ölüm duygusu olan insanla bu duyguya hiç sahip olmayan arasında, iletişimi mümkün olmayan iki dünyanın uçurumu açılır; bununla birlikte ikisi de ölür; fakat biri ölümden habersizdir, ötekiyse bunu bilir; biri sadece bir anda ölür, ötekiyse sürekli ölmektedir(...). Biri sanki ebedymiş gibi yaşar; öteki devamlı olarak ebediyetini düşünür ve bunu her düşüncesinde inkâr eder (Cioran, 2016: 15).

Sanatçı Andres Serrano'nun, "Morg", isimli fotoğraf serisi, ölümlü ilgili fikirleri ve insanların onunla olan ilişkisini araştırır (Görsel 12-13). Morg ile bağlantılı olamayacak kadar doğal güzellikleriyle fotoğraflanan bedenler ve kişisel gizliliğin korunması adına yüzlerinin örtülmesi (kısmen veya tamamen), anonimliği sağlamanın yanı sıra, ışık-gölge efektlerinin etkili bir şekilde (barok etkisi) kullanılmasıyla da ölümlerin ardındaki gizi

daha da kuvvetlendirir. Sanatçının, çalışmasında ölümü tüm çıplaklığıyla detayları yumuşatarak gözler önüne sermesine rağmen yine de serideki her çalışmasının ismini ölüm sebebi ile eşleştirerek sunması ise iki uç arasında ironi oluşturur. Çalışmalarda, Serrano'nun kişisel duygusallıktan uzak profesyonel bir şekilde fotoğrafladığı bedenler, onu alımlayanlarda aynı etkiyle karşılık görür mü bilinmez, fakat sanatçının amacı duygusal etki yaratmaktan uzak olsa da, ölüm zaten kendinden korku, acı, hüznün ve ayrılık duygusunu en derininden içerendir.



Görsel 12. Andreas Serrano, Morg(Cinayet), 1992, Fotoğraf Baskı (Solda)
Görsel 13. Andreas Serrano, Morg(AIDS İlişkili Ölüm), 1992, Fotoğraf Baskı (Sağda)

Geçici/fani olmanın bilinci, yaşam-ölüm, beden-ruh ilişkisi üzerinden ele alındığında ölümün, beden varlığı ile sınırlı olup olmadığı, tinsel olanın -zihinsel olan ile- bilinçle ilişkilendirildiğinde, bilincin bedensel yok oluştan bağımsız da var olabilirliliğini yeniden ve yeniden düşünmek evrensel bir sorunu, her yeni günün asıl sorunsalı olarak günceller. Bu da, çoğu zaman, ölümün yaşamı sınırladığı, sonlandırdığı, yokluğa ve bazen de hiçliğe işaret etmesinin çok ötesinde muğlak bir durum olarak ölümden sonra, ölümü deneyimleyen kişi dışındakilerin onun gizemine ulaşamayacağı fikrini güçlendirir. Yine de ölümden sonra beden kadar tinsel olanın, bilincin de yok olacağı ya da varlığını sürdürebileceğine ya da asla sürdüremeyeceğine dair kesin bir veri bulunmamaktadır.

Sonuç

Ölümü, evrensel hatta, yaşamla ilgili tüm alanlarda baş sorunsal haline getiren en önemli şeylerden biri -muhtemelen- insanoğlunun, ölümlü olmayı özdeşleştirdiği 'hiçlik', 'yok olma' bir daha olmama' durumu ve yaşamını sürekli bu durumu yadsıyarak sürdürmesine rağmen yine de

ve sonunda, ölümün çözümlenemeyecek/sonlandırılmayacak olduğunu -yani aslında fani olduğunu- bilmesidir.

Oysaki evrensel geçiciliği kabullenmek, süreli yaşam içerisinde güzel, kusursuz, haz verici ya da önemli bulunan hiçbir şeyi sırf yok olmaya mahkûm olduğu için daha az güzel, keyifsiz ve değersiz hale getirmez. Duygulanım bakımından yok olamayacak kadar eşsiz bulunan 'şeye' atıf, göreceli bir durum yaratır. Eşsizliğinden ve yarattığı etki alanından bağımsız bir şekilde geçici olmaya ve bir daha olmamaya direnen her şeyin, ona yüklenen anlamlar dışında var olmaya devam etmesi-sadece kendi olarak bile- başlı başına mutlak bir değer yaratır. Böylece ister süreli bir ömre sahip insanoğlu ister daha uzun süre evrende kalmayı kendi olarak başaran madde varlıklar olsun, her var olan şeyin bir gün sonlu/yok olacağını bilmek sadece yaşayanlar için yaşamının her anında muazzam bir "ideal zaman" yani "şimdiki zaman" yaratır. Fanilik üzerine yeniden düşünmek; o her şimdiki zamanda, keşfedilmesi için, içinde sadece kişiye özel anlar, planlar, yaptırımlar ve nitelikli bir hayat için fırsatlar saklar ki, fani olmayı bu kadar eşsiz kılan da budur. Diğer bir deyişle; ölümden sonra sonsuzluğa ulaşmak mümkünse bunun kökleri her insan için sınırlı yaşam süresi içinde, o "hâlâ yaşıyor olduğu şimdiki zamanda" saklıdır.

Kaynakça

- Bajracharya S., Magar A. (2006). *Embalming: An Art of Preserving Human Body*. Kathmandu University Medical Journal, 4(16), 555
- Brombert, V. (2016). *Fanilik Üzerine Düşünceler-Tolstoy'dan Primo Levi'ye* (çev. A. Terzi), İstanbul: Kolektif Kitap
- Cioran, E.M. (2016). *Çürümenin Kitabı* (çev. H. Bayrı), İstanbul: Metis Yay.
- Collins, J. (2007). *Sculpture Today*. London: Phaidon Press
- Gibson, I.I.J.M. (1985, 21-28 December). *Death Masks Unlimited*. British Medical Journal, 291, 1785
- Jankelevitch, V. (2012). *Ölümü Düşünmek* (çev. Y.R. Demir). İstanbul: MonoKL Yay.
- Levinas, E. (2011). *Tanrı, Ölüm ve Zaman* (çev. I. Ergüden), Ankara: Dost Kitabevi Yay.
- Mendelyté, A. (2012/Summer). *Death (in the Eye) of the Beholder: An Encounter with Victorian Post-mortem Photography*. SYNÆSTHESIA Communication Across Cultures. Communications Journal. 1(3), 86-90

İnternet Kaynakları

- Daguerrotype. <http://www.milliyetsanat.com/haberler/sanat-terimi/daguerrotype/328> , <http://wikimya.com/tr/Dagerreyotipi> (Erişim Tarihi: 29.05.2018)
- Death Mask. <https://www.britannica.com/topic/death-mask> (Erişim Tarihi: 04.01.2018).
- Helen Chadwick. <https://alchetron.com/Helen-Chadwick> (Erişim Tarihi: 29.05.2018).
- Kurutulmuş, Tuzlanmış, Bataklığa Atılmış Mumyalar. <http://www.nationalgeographic.com.tr/makale/kurutulmus%2C-tuzlanmis%2C-batakliga-atilmis-mumyalar/2723> (Erişim Tarihi: 29.05.2018).
- Melania Borgo, M., Licata, M., Iorio, S. (2015). *Post-mortem Photography: the Edge Where Life Meets Death?*. De Gruyter Open. HSS V.2. <https://www.degruyter.com/>

downloadpdf/j/hssr.2016.5.issue-2/hssr-2016-0016/hssr-2016-0016.pdf (Erişim Tarihi: 25.03.2018)

Smith, R., Art in Review; James Lee Byars. <https://www.nytimes.com/1999/09/03/arts/art-in-review-james-lee-byars.html> (Erişim Tarihi: 29.05.2018).

Tharoor, I., Damien Hirst's For the Love of God. http://content.time.com/time/specials/packages/article/0,28804,2028282_2028286_2028491,00.html (Erişim Tarihi: 29.05.2018).

Victorian Post Mortem Photography <http://www.victorian-era.org/victorian-post-mortem-photography.html> (Erişim Tarihi: 29.05.2018).

Wright, E., How Death Masks Works. <https://science.howstuffworks.com/science-vs-myth/afterlife/death-mask1.htm> (Erişim Tarihi: 29.05.2018).

Görsel Kaynakları

Görsel 1. Kraliçe Hatşepsut'un Mumyası. <http://www.abc.net.au/news/2007-06-27/the-mummified-body-of-queen-hatshepsut/82932> (Erişim Tarihi: 25.03.2018)

Görsel 2. François Carlo Antommarchi, Napoléon'un Ölüm Maskı. <http://www.look4ward.co.uk/weird/death-mask-as-a-way-to-preserve-history-and-breathe-life-into-the-dead/> (Erişim Tarihi: 25.03.2018)

Görsel 3. Kızlarını Kaybeden Ailenin Post Mortem Fotoğrafi. <http://listverse.wpengine.netdna-cdn.com/wp-content/uploads/2012/10/Deadgirlwmomspops.jpeg> (Erişim Tarihi: 25.03.2018)

Görsel 4. Ölen Kız Çocuğu ile Ailenin Post Mortem Fotoğrafi. https://www.oddee.com/item_98883.aspx/18/ (Erişim Tarihi: 25.03.2018)

Görsel 5. David Bailly, Vanitas Sembolleri ile Otoportre, 1651. <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/b/bailly/selfport.html> (Erişim Tarihi: 29.03.2018)

Görsel 6. Helen Chadwick, Değişkenlik, 1986. <https://theartstack.com/artist/helen-chadwick/of-mutability> (Erişim Tarihi: 10.04.2018)

Görsel 7. Helen Chadwick, *Leş*, 1986. <https://theartstack.com/artist/helen-chadwick/carcass>
(Erişim Tarihi: 10.04.2018)

Görsel 8. James Lee Byars, *Gül Tablonun Mükemmelliği*, 1989. <https://theartstack.com/artist/james-lee-byars/spherical-perfection-the-rose-table-of-perfect-1988> (Erişim Tarihi: 10.04.2018)

Görsel 9. Damien Hirst, *Tanrı Aşkına*, 2007. <http://deskarati.com/2012/10/12/damien-hirst/> (Erişim Tarihi: 13.04.2018)

Görsel 10. Christian Boltanski, *Ölü İsviçreli Rezervi*, 1990. <http://astropartner.su/painters/Boltanski.html> (Erişim Tarihi: 13.04.2018)

Görsel 11. Felix Gonzalez-Torres, *İsimsiz (Yatak)*, 1991. http://designs.vn/tin-tuc-trao-luu-nghe-thuat-nghe-thuat-vi-niem-conceptual-art-la-gi-_16704.html#.WszrNLRWr58
(Erişim Tarihi: 13.04.2018)

Görsel 12. Andreas Serrano, *Morg (Cinayet)*, 1992. <http://www.beautifuldecay.com/2013/09/13/andres-serranos-powerful-images-death/> (Erişim Tarihi: 13.04.2018)

Görsel 13. Andreas Serrano, *Morg (AIDS İlişkili Ölüm)*, 1992. http://www.marthagarzon.com/contemporary_art/2012/10/body-and-spirit-andres-serrano/ (Erişim Tarihi: 13.04.2018)

