



ANADOLU ÜNİVERSİTESİ YAYINLARI No: 3836  
Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınları No: 20

# sanat&tasarım

## art&design

**ANADOLU ÜNİVERSİTESİ SANAT & TASARIM DERGİSİ**

ANADOLU UNIVERSITY JOURNAL OF ART & DESIGN

**CİLT / VOLUME 8 - SAYI / NUMBER 2 - ARALIK / DECEMBER 2018 ISSN: 2146-7692**

## **ÖNSÖZ**

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü olarak yayımladığımız Sanat&Tasarım Dergisi'nin 15. sayısıyla sizlerle birlikte olmaktan ve paylaşmaktan büyük bir mutluluk duyuyoruz. Sanat/tasarım alanında yayın yapan ve ULAKBİM, EBSCO gibi önemli indeksler tarafından taranan dergimizin hedefleri doğrultusunda sizlerin de katkılarıyla geliştirerek yayınlarımıza devam etmek istiyoruz. Her sayımızda olduğu gibi titiz çalışmalar sonucunda basıma hazır hale getirdiğimiz dergimizin bu sayısında 8'i derleme, 6'sı araştırma olmak üzere 14 makaleye yer verdik. Dergimize yazı göndererek katkı sağlayan yazarlarımıza, özverili, titiz değerlendirmeleriyle desteklerini bizden esirgemeyen editör ve hakemlerimize; yayın kuruluna, emeği geçen herkese, özellikle Prof. Dr. Münevver ÇAKI'ya teşekkürlerimi sunuyorum... Saygılarımla,

*Prof. Rahmi ATALAY*

*Baş Editör*

*Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü*

## **FOREWORD**

We, as the Graduate School of Fine Arts of Anadolu University, are happy to present you the 15th issue of Art & Design Journal. We are determined to continue publishing qualified articles, with your continuous support, in the fields of art and design, all aligned with the objectives of Art & Design Journal indexed in prestigious databases such as ULAKBİM and EBSCO. This issue included fourteen articles in total, eight reviews and six research articles, prepared for publishing after the rigorous work of our team. On that note, I would like to extend my gratitude to our writers for their articles; to our editors and referees for their time and effort they put in evaluating the articles; to the editorial board and to all those who put in their time and effort in the publishing process with my special gratitude extended to Prof. Dr. Münevver Çakı.

*Prof. Rahmi ATALAY*

*Editor in Chief*

*Director of the Graduate School of Fine Arts*

# ANADOLU ÜNİVERSİTESİ SANAT & TASARIM DERGİSİ

## ANADOLU UNIVERSITY JOURNAL OF ART & DESIGN

**Sahibi:** Anadolu Üniversitesi adına, **Rektör Prof. Dr. Şafak Ertan ÇOMAKLI**

**Owner:** On behalf of Anadolu University, **Rector Prof. Dr. Şafak Ertan ÇOMAKLI**

**Yayın Yönetmeni:** (Sorumlu Müdür) / **Publications Director:** Nida **ERKAL**

**Yayın Yönetmeni Yardımcısı:** / **Publications Director Assist.:** Gaye **KÖSTENCE** / Ebru **ÖZEN**

**Halkla İlişkiler** / **Public Relations:** Sıdıka **ATEŞ**

**Dizgi** / **Typest:** H. Irmak **ARTAN** / B. Taha **MURAT**

**Kapak Tasarımı** / **Cover Design:** Öğr. Gör. Cemalettin **YILDIZ**, Arş. Gör. Deniz **DALMAN**

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

*Anadolu Üniversitesi Sanat & Tasarım Dergisi, dünyanın en kapsamlı akademik tam metin dergi ve benzeri kaynak veri tabanlarından biri olan EBSCO Bilgi Hizmetleri ile elektronik lisans işbirliğine girmiştir. Sanat & Tasarım Dergisi EBSCO ve ULAKBİM veri tabanlarında yer almaktadır.*

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

*Anadolu University Journal of Art & Design has entered into an electronic licensing relationship with EBSCO Information Services, the world's most prolific aggregator of full text journals, magazines and other sources. Journal of Art & Design can be found on EBSCO and ULAKBİM's databases.*

**Yazışma Adresi** / **Adress:**

Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü

Sanat & Tasarım Dergisi Sekreteryası

Yunussemre Kampüsü 26470 Tepebaşı - **ESKİŞEHİR**

**e-mail:** sanattasarim@anadolu.edu.tr

**Web adresi:** <http://www.std.anadolu.edu.tr>

**ISSN:** 2146-7692

**Baskı Tarihi:** ARALIK 2018

Anadolu Üniversitesi Basımevi Tesislerinde 500 Adet Basılmıştır.

# ANADOLU ÜNİVERSİTESİ SANAT & TASARIM DERGİSİ

## ANADOLU UNIVERSITY JOURNAL OF ART & DESIGN

### DERGİ EDITÖRLERİ

Baş Editör / Editor-in-Chief : *Prof. Rahmi ATALAY*

Editör / Editor : *Doç. Nurbiye UZ*

Editör / Editor : *Doç. Hüseyin Bülent AKDENİZ*

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

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü 26470 Eskişehir-TÜRKİYE

Tel/Phone: +90 222 335 05 80 dahili / ext: 4178

Faks/Fax: +90 222 335 79 43

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

### ALAN EDİTÖRLER KURULU / FIELD EDITORIAL BOARD

*Prof. A. Mümtaz SAĞLAM / Dokuz Eylül Üniversitesi*

*Prof. Dr. Adnan TEPECİK / Başkent Üniversitesi*

*Prof. Dr. Aslı YAZICI / Bartın Üniversitesi*

*Prof. Ayşe Gülriz GERMEN / Anadolu Üniversitesi*

*Prof. Ayşe SEZER / Akdeniz Üniversitesi*

*Prof. Ayşe Sibel KEDİK / Hacettepe Üniversitesi*

*Prof. Dr. Alper ÇABUK / Eskişehir Teknik Üniversitesi*

*Prof. Ayşe Müge BOZDAYI / TOBB Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi*

*Prof. Dr. Aytakin CAN / Selçuk Üniversitesi*

*Prof. Ayten SÜRÜR / Arel Üniversitesi*

*Prof. Dr. Bahadır GÜLMEZ / Anadolu Üniversitesi*

*Prof. Burak KAPTAN / Eskişehir Teknik Üniversitesi*

*Prof. Burak TÜZÜN / Hacettepe Üniversitesi*

*Prof. Burcu KARABEY / Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi*

*Prof. Bülent ALANER / Anadolu Üniversitesi*

*Prof. Dr. Candan DİZDAR TERWIEL / Hacettepe Üniversitesi*

*Prof. Caner KARAVİT / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi*

*Prof. Dr. Ebru GÖKDAĞ / Anadolu Üniversitesi*

*Prof. Emel ŞÖLENAY / Anadolu Üniversitesi*

*Prof. Emre FEYZOĞLU / Hacettepe Üniversitesi*

*Prof. Dr. Erol ALTINSAPAN / Anadolu Üniversitesi*

*Prof. Erol İPEKLİ / Anadolu Üniversitesi*

*Prof. Eylem ÖNDER BAŞARIR / Hacettepe Üniversitesi*

*Prof. Fatma AKYÜREK / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi*

*Prof. Dr. Ferhat ÖZGÜR / Yeditepe Üniversitesi*

*Prof. Gülbin KOÇAK / Anadolu Üniversitesi*

*Prof. Dr. Gülçin YAHYA KAÇAR / Gazi Üniversitesi*

*Prof. Güldane ARAZ AY / Anadolu Üniversitesi*  
*Prof. Gülen EGE SERTER / Anadolu Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Güler GÜNŞOY / Anadolu Üniversitesi*  
*Prof. Hayri ESMER / Anadolu Üniversitesi*  
*Prof. Hikmet SOFUOĞLU / Anadolu Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Hüseyin ERYILMAZ / Anadolu Üniversitesi*  
*Prof. İnsel İNAL / Kocaeli Üniversitesi*  
*Prof. Dr. İsmail ATEŞ / Hacettepe Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Lale DİLBAŞ / Yaşar Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Lale KABADAYI / Ege Üniversitesi*  
*Prof. Leyla VARLIK ŞENTÜRK / Anadolu Üniversitesi*  
*Prof. Melis Oktuğ ZENGİN / Nişantaşı Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Meltem YILMAZ / Hacettepe Üniversitesi*  
*Prof. Mustafa AĞATEKİN / Anadolu Üniversitesi*  
*Prof. Mustafa YURDAKUL / Başkent Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Münevver ÇAKI / Anadolu Üniversitesi*  
*Prof. Dr. N. Aysun YÜKSEL / Anadolu Üniversitesi*  
*Prof. Namık Kemal SARIKAVAK / Hacettepe Üniversitesi*  
*Prof. Nazan SÖNMEZ / Hacettepe Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Nesrin ÖNLÜ / Dokuz Eylül Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Nesrin KALYONCU / Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi*  
*Prof. Nilüfer ERGİN DOĞRUER / Marmara Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Nuray ÖZASLAN / Eskişehir Teknik Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Nurhan TEKEREK / Bursa Uludağ Üniversitesi*  
*Prof. Oytun EREN / Anadolu Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Ozan Evrim TUNCA / Anadolu Üniversitesi*  
*Prof. Pınar GENÇ / Anadolu Üniversitesi*  
*Prof. Dr. R. Hakan ERTEP / Yaşar Üniversitesi*  
*Prof. Refa EMRALİ / Hacettepe Üniversitesi*  
*Prof. Rıdvan COŞKUN / Anadolu Üniversitesi*  
*Prof. S. Sibel SEVİM / Anadolu Üniversitesi*  
*Prof. Saim HAKAN DÖNMEZER / Anadolu Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Sema DOĞAN / Hacettepe Üniversitesi*  
*Prof. Serla BALKARLI / Anadolu Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Server ACİM / İnönü Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Seval YAVUZ / Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi*  
*Prof. Sevim SELAMET / Anadolu Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Simber ATAY / Dokuz Eylül Üniversitesi*  
*Prof. Soner GENÇ / Anadolu Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Şebnem ÜNAL / İstanbul Üniversitesi*  
*Prof. Şemsettin EDEER / Anadolu Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Şükran ŞAHİN / Ankara Üniversitesi*  
*Prof. T. Fikret UÇAR / Anadolu Üniversitesi*  
*Prof. Tansel TÜRKDOĞAN / Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi*

Prof. Dr. Turhan **ÇETİN** / Hacettepe Üniversitesi  
Prof. Dr. Uğurcan **AKYÜZ** / Yakındoğu Üniversitesi  
Prof. Dr. Uğur **TÜRKMEN** / Afyon Kocatepe Üniversitesi  
Prof. Yasemin **YAROL** / Atatürk Üniversitesi  
Prof. Dr. Zeki **ATKOŞAR** / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Zeliha **AKÇAOĞLU** / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Dr. Zeliha **DEMİREL GÖKALP** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Dr. Ali **ÖZTÜRK** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Ardan **ERGÜVEN** / Marmara Üniversitesi  
Doç. Arman **ARTAÇ** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Dr. Aysen **ÇELEN ÖZTÜRK** / Osmangazi Üniversitesi  
Doç. Dr. Baki **DUY** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Burak **BASMACIOĞLU** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Buket **ACARTÜRK** / Sakarya Üniversitesi  
Doç. Burcu **DÜNDAR VENNER** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Doç. Burcu **EVREN YAZICI** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Dr. Bülent Aydın **ERTEKİN** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Dr. Bülent **SALDERAY** / Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi  
Doç. Cafer **ASLAN** / Eskişehir Teknik Üniversitesi  
Doç. Dr. Ceren Bulut **YUMRUKAYA** / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Doç. Çağlar **OKUR** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Dilek **ALKAN ÖZDEMİR** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Dilek **KIRATLI** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Elif **AĞATEKİN** / Bilecik Şeyh Edebalı Üniversitesi  
Doç. Emre **HOPA** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Ezgi **HAKAN V. MARTINEZ** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Fethi **KABA** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Hale **BASMACIOĞLU** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Hasan **BAŞKIRKAN** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Doç. Dr. Hüseyin Fırat **ŞENOL** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Kaya **KILIÇ** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Kemal **TİZGÖL** / Akdeniz Üniversitesi  
Doç. Kemal **ULUDAĞ** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Lale **DEMİR ORANSAY** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Lerzan **ÖZER** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Doç. Lilian Maria **TONELLA TÜZÜN** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Melike **TAŞÇIOĞLU** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Metin **İNCE** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Dr. Mustafa **SEKMEN** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Necla **COŞKUN** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Dr. Osman **TUTAL** / Eskişehir Teknik Üniversitesi  
Doç. Ömer Kutay **GÜLER** / Kütahya Dumlupınar Üniversitesi  
Doç. Özden **PEKTAŞ TURGUT** / Hacettepe Üniversitesi  
Doç. Dr. Sezer **CİHANER KESER** / Yüzüncü Yıl Üniversitesi

Doç. Seyhan **YILMAZ** / Kastamonu Üniversitesi  
Doç. Şenol **AYDIN** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Dr. Türel **EZİCİ** / Hacettepe Üniversitesi  
Doç. Yüksel **ŞAHİN** / Eskişehir Teknik Üniversitesi  
Doç. Zehra **SAK BRODY** / Yaşar Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Başak **ÜRKMEZ** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Canan **ULUYAĞCI** / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Candan **GÜNGÖR** / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Cemalettin **SEVİM** / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Çiğdem **TAŞ ALİCENAP** / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Derya **ATİK KARA** / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Ebru **BARANSELİ** / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Ekrem **KULA** / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Engin **KAPKIN** / Eskişehir Teknik Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Emre **TÜFEKÇİOĞLU** / Eskişehir Teknik Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Ercan **YILMAZ** / Trakya Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Elif **GÜNEŞ** / Atılım Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Fatma Engin **ALPOLAT** / Çukurova Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Füsun **CURAOĞLU** / Eskişehir Teknik Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Füsun **ÖZPULAT** / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Gözde **YAŞAR** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi İlkay **AKBUDAK** / Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Mehtap **UYGUNGÖZ** / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Meltem **GÜRBÜZ** / Mersin Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Melahat **ALTUNDAĞ** / İzzet Baysal Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Nurdan **KÜÇÜKHASKÖYLÜ** / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Nurşen **DİNÇ** / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Özgü **ÖZTUNA** / Akdeniz Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Özlem **KOÇYİĞİT** / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Özlem **MUMCU UÇAR** / Eskişehir Teknik Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Sadettin **AYGÜN** / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Selçuk **YILMAZ** / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Dr Tolga **YAYALAR** / Bilkent Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Zülfikar **SAYIN** / Hacettepe Üniversitesi  
Öğr. Gör. Çağdaş **ALAPINAR GENÇAY** / Anadolu Üniversitesi  
Öğr. Gör. Işıltan **ATAMAN TİRYAKİ** / Anadolu Üniversitesi  
Öğr. Gör. Serkan **GÖNENÇ** / Mersin Üniversitesi  
Öğr. Gör. Ozan **EVRUK** / Bilkent Üniversitesi  
Öğr. Gör. Yiğit **AYDIN** / Bilkent Üniversitesi  
San. Öğr. Elm. Ekrem **ÖZTAN** / Hacettepe Üniversitesi



## ANADOLU ÜNİVERSİTESİ SANAT & TASARIM DERGİSİ

ANADOLU UNIVERSITY JOURNAL OF ART & DESIGN

### GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ SANAT & TASARIM DERGİSİ

YAYIN İNCELEME VE DEĞERLENDİRME KURULU (Hakem Listesi)  
PUBLICATION SURVEY AND ADVISORY BOARD (Review Board)

- Prof. Dr. Ahmet Hakkı TURABİ / Marmara Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Ali ERGUR / Galatasaray Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Ali Muhammet BAYRAKTAROĞLU / Trakya Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Alper ÇABUK / Eskişehir Teknik Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Aslı YARAR GÖNENÇ / İstanbul Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Aslı YAZICI / Bartın Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Aslıhan ÜNLÜ / Dokuz Eylül Üniversitesi*  
*Prof. Ata Yakup KAPTAN / Ordu Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Ateş ARCASOY / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Aysu AKALIN / Gazi Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Ayşe Müge BOZDAYI / TOBB ETÜ Üniversitesi*  
*Prof. Ayşegül İZER / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi*  
*Prof. Ayşe Sibel KEDİK / Hacettepe Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Aytekin CAN / Konya Selçuk Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Bahadır GÜLMEZ / Anadolu Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Barış ÇOBAN / Doğuş Üniversitesi*  
*Prof. Bedri KARAYAĞMURLAR / İstanbul Aydın Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Belkıs ULUSOY NALCIOĞLU / İstanbul Üniversitesi*  
*Prof. Burcu KARABEY / Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi*  
*Prof. Bülent ALANER / Anadolu Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Bülent GÜNŞOY / Anadolu Üniversitesi*  
*Prof. Caner KARAVİT / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Candan DİZDAR TERWIEL / Hacettepe Üniversitesi*  
*Prof. Cebrail ÖTGÜN / Hacettepe Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Cihan IŞIKHAN / Dokuz Eylül Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Cihat AŞKIN / İstanbul Teknik Üniversitesi*  
*Prof. Çiğdem DEMİR / Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi*  
*Prof. E. Yıldız DOYRAN / Düzce Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Ebru GÖKDAĞ / Anadolu Üniversitesi*  
*Prof. Elvan Ö. ADANIR / İzmir Ekonomi Üniversitesi*  
*Prof. Emel ŞÖLENAY / Anadolu Üniversitesi*  
*Prof. Eylem ÖNDER BAŞARIR / Hacettepe Üniversitesi*  
*Prof. Demet AKKILIÇ / Hacettepe Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Ferhat ÖZGÜR / Yeditepe Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Fethiye ERBAY / İstanbul Üniversitesi*  
*Prof. Görkem ÇALGAN / Bursa Uludağ Üniversitesi*  
*Prof. Günay ATALAYER / Marmara Üniversitesi*

Prof. Dr. Gül **ÖZTURANLI** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Prof. Dr. Gülay **HASDOĞAN** / Ortadoğu Teknik Üniversitesi  
Prof. Gülbin **KOÇAK** / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Güldane **ARAZ AY** / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Gülen **EGE SERTER** / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Dr. Gülgün **KÖROĞLU** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Prof. Güzin **GÖNÜL** / İstanbul Üniversitesi  
Prof. Dr. H. Yakup **ÖZTUNA** / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Prof. Dr. Havva **ALKAN BALA** / Selçuk Üniversitesi  
Prof. Dr. Halil **AKDENİZ** / Işık Üniversitesi  
Prof. Dr. Halil **BUTTANRI** / Osmangazi Üniversitesi  
Prof. Halil **YOLERİ** / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Prof. Hayri **ESMER** / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Hikmet **SOFUOĞLU** / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Dr. İbrahim Yavuz **YÜKSELSİN** / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Prof. Dr. İsmail **YARDIMCI** / Uşak Üniversitesi  
Prof. Kaan **CANDURAN** / Hacettepe Üniversitesi  
Prof. Dr. Kemal **ÖZMEN** / Hacettepe Üniversitesi  
Prof. Dr. Kerem **KARABOĞA** / İstanbul Üniversitesi  
Prof. Dr. Lale **ALTINKURT** / Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi  
Prof. Dr. Lale **KABADAYI** / Ege Üniversitesi  
Prof. Dr. Levend **KILIÇ** / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Leyla Ersin **EKMEKÇİLER** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Prof. Leyla **VARLIK ŞENTÜRK** / Anadolu Üniversitesi  
Prof. M. Kamerhan **TURAN** / Başkent Üniversitesi  
Prof. Dr. Mehmet **YILMAZ** / Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi  
Prof. Dr. Melis **OKTUĞ ZENGİN** / Nişantaşı Üniversitesi  
Prof. Dr. Meral **NALÇAKAN** / Eskişehir Teknik Üniversitesi  
Prof. Dr. Meral **SERARSLAN** / Selçuk Üniversitesi  
Prof. Dr. Mete **ÇAMDERELİ** / İstanbul Ticaret Üniversitesi  
Prof. Dr. Metin **BALAY** / Yeditepe Üniversitesi  
Prof. Dr. Mevlüdiye **ŞİMŞEK** / Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi  
Prof. Dr. Murat **GÜL** / İstanbul Teknik Üniversitesi  
Prof. Mustafa **AĞATEKİN** / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Dr. Mustafa **ŞENYEL** / Eskişehir Teknik Üniversitesi  
Prof. Dr. N. Aysun **YÜKSEL** / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Namık Kemal **SARIKAVAK** / Hacettepe Üniversitesi  
Prof. Necla **RÜZGAR KAYIRAN** / Hacettepe Üniversitesi  
Prof. Dr. Nedim **GÜRSES** / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Neslihan **PALA** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Prof. Nesrin **ÖNLÜ** / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Prof. Nuray **YILMAZ** / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Prof. Dr. Nurhan **TEKEREK** / Bursa Uludağ Üniversitesi  
Prof. Dr. Oğuz **ADANIR** / Dokuz Eylül Üniversitesi

Prof. Dr. Oktay Cem **ADIGÜZEL** / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Oytun **EREN** / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Dr. Ömer **ADIGÜZEL** / Ankara Üniversitesi  
Prof. Dr. Ozan **EVRİM TUNCA** / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Pelin **HALKACI AKIN** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Prof. Pelin **YILDIZ** / Hacettepe Üniversitesi  
Prof. Pınar **GENÇ** / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Refa **EMRALI** / Hacettepe Üniversitesi  
Prof. Rıdvan **COŞKUN** / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Dr. Sacit **PEKAK** / Hacettepe Üniversitesi  
Prof. S. Sibel **SEVİM** / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Dr. Safa **YEPREM** / Marmara Üniversitesi  
Prof. Saim **HAKAN DÖNMEZER** / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Dr. Selçuk **HÜNERLİ** / İstanbul Üniversitesi  
Prof. Serla **BALKARLI** / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Dr. Seval **YAVUZ** / Mustafa Kemal Üniversitesi  
Prof. Sevim **SELAMET** / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Dr. Sevin **AKSOYLU** / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Soner **GENÇ** / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Dr. Songül **KARAHASANOĞLU** / İstanbul Teknik Üniversitesi  
Prof. Dr. Suat **GEZGİN** / İstanbul Üniversitesi  
Prof. Dr. Suat **KARAASLAN** / Çukurova Üniversitesi  
Prof. Şemsettin **EDEER** / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Şeniz **AKSOY** / Gazi Üniversitesi  
Prof. Şeniz **DURU** / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Prof. Dr. Şükran **ŞAHİN** / Ankara Üniversitesi  
Prof. Dr. Şeyda **ÇILDEN** / Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi  
Prof. T. Fikret **UÇAR** / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Tansel **TÜRKDOĞAN** / Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi  
Prof. Dr. Tülin **SAĞLAM** / Ankara Üniversitesi  
Prof. Dr. Türev **BERKİ** / Hacettepe Üniversitesi  
Prof. Dr. Türkan **GÖKSAL ÖZBALTA** / Ege Üniversitesi  
Prof. Dr. Uğur **TÜRKMEN** / Afyon Kocatepe Üniversitesi  
Prof. Dr. Uğurcan **AKYÜZ** / Yakın Doğu Üniversitesi  
Prof. Ümit **İŞGÖRÜR** / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Prof. Dr. Velittin **KALINKARA** / Pamukkale Üniversitesi  
Prof. Dr. Yavuz **AKBULUT** / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Yasemin **YAROL** / Atatürk Üniversitesi  
Prof. Dr. Zekiye **SARIKARTAL** / Mardin Artuklu Üniversitesi  
Prof. Zeliha **AKÇAOĞLU** / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Dr. Zeynep **MERCANGÖZ** / Ege Üniversitesi  
Prof. Zibelhan **DAĞDELEN** / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Doç. A. Gülüm **ÖTENEL** / Başkent Üniversitesi  
Doç. A. Feyza **ÖZGÜNDOĞDU** / Hacettepe Üniversitesi

Doç. Ahu **ANTMEN** / Marmara Üniversitesi  
Doç. Dr. Alpaslan **DUYSAK** / Kütahya Dumlupınar Üniversitesi  
Doç. Dr. Ali **ERİM** / Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi  
Doç. Dr. Arda **EDEN** / Yıldız Teknik Üniversitesi  
Doç. Ardan **ERGÜVEN** / Marmara Üniversitesi  
Doç. Dr. Arif **DEMİR** / Yıldırım Beyazıt Üniversitesi  
Doç. Armağan **GÖKÇE ARSLAN** / Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi  
Doç. Dr. Arzu **ÇAHANTİMUR** / Bursa Uludağ Üniversitesi  
Doç. Dr. Asu **KARADUT** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Dr. Ayfer **UZ** / Trakya Üniversitesi  
Doç. Dr. Aysun **ALTUNÖZ YONUK** / Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi  
Doç. Ayşe Dilek **KIRATLI** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Dr. Ayşe **OKVURAN** / Ankara Üniversitesi  
Doç. Dr. Ayşegül **GÜÇHAN** / Yeditepe Üniversitesi  
Doç. Dr. Ayşen **ÇELEN ÖZTÜRK** / Osmangazi Üniversitesi  
Doç. Dr. Baki **DUY** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Dr. Başak Burcu **TEKİN** / Melikşah Üniversitesi  
Doç. Dr. Beste **TIKNAZ MODİRİ** / İstanbul Üniversitesi  
Doç. Bilge **SAYIL ONARAN** / Hacettepe Üniversitesi  
Doç. Buket **ACARTÜRK** / Sakarya Üniversitesi  
Doç. Burak **BASMACIOĞLU** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Burcu **DÜNDAR VENNER** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Doç. Burcu **YAZICI** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Dr. Burçin **TÜRKCAN** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Bülent **ÇINAR** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Doç. Dr. Can **KARADOĞAN** / İstanbul Teknik Üniversitesi  
Doç. Dr. Cem **ÖNERTÜRK** / Necmettin Erbakan Üniversitesi  
Doç. Dr. Cenk **GÜRAY** / Yıldırım Beyazıt Üniversitesi  
Doç. Ceren Bulut **YUMRUKAYA** / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Doç. Ceylan **KABAKÇI** / Hacettepe Üniversitesi  
Doç. Çetin **ERGAND** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Doç. Çetin **TÜKER** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Doç. Didem **ERTEN BİLGİÇ** / Kocaeli Üniversitesi  
Doç. Dilek **ALKAN ÖZDEMİR** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Duygu **KAHRAMAN** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Düriye **KOZLU** / Osmangazi Üniversitesi  
Doç. Ebru **GÜNER CANBEY** / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Doç. Elif **AĞATEKİN** / Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi  
Doç. Elif **TARAKÇI AKYAR** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Doç. Dr. Elif Yeşim **KÖSTEN** / Kocaeli Üniversitesi  
Doç. Dr. Emet Egemen **ASLAN** / Selçuk Üniversitesi  
Doç. Dr. Emine Nur **OZANÖZGÜ** / Hacettepe Üniversitesi  
Doç. Ensar **TAÇYILDIZ** / Eskişehir Teknik Üniversitesi  
Doç. Dr. Erdal **AYGENÇ** / Yakındoğu Üniversitesi

Doç. Dr. Erdem **ÇÖLOĞLU** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Ersoy **YILMAZ** / Çankırı Üniversitesi  
Doç. Ezgi **GÖNLÜM YALÇIN** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Ezgi **HAKAN MARTİNEZ** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Dr. Evren **KARAYEL GÖKKAYA** / Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi  
Doç. Dr. Fatih **AKBULUT** / Ondokuz Mayıs Üniversitesi  
Doç. Dr. Fatma **ENGİN ALPAT** / Çukurova Üniversitesi  
Doç. Fethi **KABA** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Dr. Filiz **ÇEVİK TAN** / Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi  
Doç. Gonca **ERİM** / Bursa Uludağ Üniversitesi  
Doç. Gözen Güner **AKTAŞ** / TOBB Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi  
Doç. Hale **BASMACIOĞLU** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Hasan **BAŞKIRKAN** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Doç. Dr. Hasan **KIRAN** / Yüzüncü Yıl Üniversitesi  
Doç. Dr. Hasibe **Zeynep ÇİLİNGİR** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Dr. Hatıra **AHMEDLİCAFER** / Hacettepe Üniversitesi  
Doç. Dr. Hüseyin Fırat **ŞENOL** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. İzzet **NAZLIKA** / Hacettepe Üniversitesi  
Doç. Kadir **SEVİM** / Şeyh Edebali Üniversitesi  
Doç. Kemal **ULUDAĞ** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Kemal **TİZGÖL** / Akdeniz Üniversitesi  
Doç. Lale **DEMİR ORANSAY** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Dr. Levent **MERCİN** / Kütahya Dumlupınar Üniversitesi  
Doç. M. Fatih **KARAGÜL** / Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi  
Doç. Melda **ÖNCÜ YILDIZ** / Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi  
Doç. Melike **TAŞÇIOĞLU** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Metin **İNCE** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Dr. Mustafa **HAYKIR** / Trakya Üniversitesi  
Doç. Nadire Şule **ATILGAN** / Hacettepe Üniversitesi  
Doç. Dr. Nazlı Eda **NOYAN** / Bahçeşehir Üniversitesi  
Doç. Necla **COŞKUN** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Dr. Nilay **ERTÜRK** / Eskişehir Teknik Üniversitesi  
Doç. Dr. Osman **DEMİRBAŞ** / İzmir Ekonomi Üniversitesi  
Doç. Dr. Osman **TUTAL** / Eskişehir Teknik Üniversitesi  
Doç. Dr. Ozan **BAYSAL** / İstanbul Teknik Üniversitesi  
Doç. Dr. Ömer Kutay **GÜLER** / Kütahya Dumlupınar Üniversitesi  
Doç. Özden **PEKTAŞ TURGUT** / Hacettepe Üniversitesi  
Doç. Dr. Özgül **GÖK** / Karabük Üniversitesi  
Doç. Dr. Özgür **SOĞANCI** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Özlem **SÜMER** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Dr. Pelin **AVŞAR KARABAŞ** / Hitit Üniversitesi  
Doç. Dr. Pelin **ŞAHİN TEKİNALP** / Hacettepe Üniversitesi  
Doç. Dr. Rabia **KÖSE DOĞAN** / Selçuk Üniversitesi  
Doç. Dr. Reyhan **ALTINAY** / Ege Üniversitesi

Doç. Dr. S. Kağan **KORAD** / Bilkent Üniversitesi  
Doç. Sedef **ACAR** / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Doç. Dr. Selçuk **GÜLDERE**/ Hacettepe Üniversitesi  
Doç. Semih **KAPLAN** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Dr. Seyhan **YILMAZ** / Kastamonu Üniversitesi  
Doç. Dr. Sezer **CİHANER KESER** / Yüzüncüyıl Üniversitesi  
Doç. Dr. Sezin **TANRIÖVER** / Bahçeşehir Üniversitesi  
Doç. Sezin **TÜRK KAYA**/ Bursa Uludağ Üniversitesi  
Doç. Dr. Suzan Duygu **ERİŞTİ** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Tevfik İnanç **İLİSULU** / Başkent Üniversitesi  
Doç. Dr. Tolga **TÜZÜN** / İstanbul Bilgi Üniversitesi  
Doç. Tuğcan **GÜLER** / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Doç. Tuğrul Emre **FEYZOĞLU** / Hacettepe Üniversitesi  
Doç. Dr. Türel **EZİCİ** / Hacettepe Üniversitesi  
Doç. Ufuk Tolga **SAVAŞ** / Hacettepe Üniversitesi  
Doç. Dr. Umut **BEŞPINAR** / Orta Doğu Teknik Üniversitesi  
Doç. Dr. Ünal **İMİK** / İnönü Üniversitesi  
Doç. Yeşim **ZÜMRÜT KARAMAN** / Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi  
Doç. Dr. Yusuf **YILDIZ** / Balıkesir Üniversitesi  
Doç. Yüksel **ŞAHİN** / Eskişehir Teknik Üniversitesi  
Doç. Z. Didem **ERKEN** / Kocaeli Üniversitesi  
Doç. Dr. Zehra **SAK BRODY** / Yaşar Üniversitesi  
Doç. Zuhal **ARDA** / Selçuk Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Abdülkadir **CANDEMİR** / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Aşlı **EKİCİ** / Selçuk Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Arif **ATAMAN** / Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Aygün **DİNÇER KIRCA** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Bahar M. **PEHLİVAN** / Akev Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Begüm **KÖSEMEN** / Marmara Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Begüm Özden **FIRAT** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Betül **DEMİR KARAKAYA** / Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Burcu **AYAN ERGEN** / Yeditepe Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Burak **KARABULUT** / Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Canan **ULUYAĞCI** / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Cemalettin **SEVİM** / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Ceren **UZUN UYSAL** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Çiğdem **TAŞ ALİCENAP** / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Derya **UZUN AYDIN** / Batman Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Devrim Deniz **EROL** / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Dicle **ÖNEY** / Sakarya Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Doğan **ARSLAN** / Medeniyet Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Duygu **SÖKEZOĞLU ATILGAN** / Afyon Kocatepe Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Ebru Mine **SONAKIN ÇELİKER** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Ebru S. **BARANSELİ** / Anadolu Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Ebru **OKUYUCU** / Afyon Kocatepe Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Ece **KANIŞKAN** / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Efe **TÜRKEL** / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Emre **TÜFEKÇİOĞLU** / Eskişehir Teknik Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Emre **ZEYTİNOĞLU** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Engin **KAPKIN** / Eskişehir Teknik Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Elçin **ÜNAL ÖNEY** / Adnan Menderes Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Ercan **YILMAZ** / Trakya Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Erhan **BİROL** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Esra **BERKMAN** / Anadolu üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Ezgi **BABACAN** / Necmettin Erbakan Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Fatma **KORKUT** / Ortadoğu Teknik Üniveritesi  
Dr. Öğr. Üyesi F. Müjde **GÖKBEL** /Kastamonu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Feray **ÜNLÜ** / Atılım Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Figen **IŞIKTAN** / Akdeniz Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Filiz **ADIGÜZEL TOPRAK** / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Funda **ALTIN** / Ordu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Funda **SUSAMOĞLU** / Hacettepe Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Füsun **CURAOĞLU** / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Göktürk **YILDIZ** / Kocaeli Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Gözde **YÜKSEL** / Necmettin Erbakan Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Gülnur **DURAN** / Marmara Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Gülsen **TEZCAN KAYA** / Sakarya Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Hanife **YÜKSEL** / Akdeniz Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Hakan **ERKILIÇ** / Mersin Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Hakan **ERTEM** / Marmara Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Hakan **ŞENSOY** / İstanbul Teknik Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Hakkı **BAŞGÜNEY** /Nişantaşı Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Hatice Kübra **ERGİN** / Harran Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Hüseyin **ÖZÇELİK** / Hacettepe Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi İlhan **HASDEMİR** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi İmge **TİLİF** / Aydın Adnan Menderes Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi İnci Oya **COŞKUN** / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi İlkay **AKBUDAK** / Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi İpek **MEMİKOĞLU** / Çankaya Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi İpek **TORUN** / Bahçeşehir Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Kaya **KILIÇ** / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Kürşad **TERCİ** / Yaşar Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Leyla **KUBAT** / Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Ali **ALTIN** / Eskişehir Teknik Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet **SARIKAHYA** / Afyon Kocatepe Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Mehtap **UYGUNGÖZ** / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Mine **AKTAŞ POYRAZ** / Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Murat **ERTÜRK** / Sakarya Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Nazlı Gülgün **ELİTEZ** / Sakarya Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Nevzat **ATALAY** / Kocaeli Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Nilgün **SALUR** / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Nihat Sezer **SABAHAT** / Ordu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Nurdan **KÜÇÜKHASKÖYLÜ** / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Nurşen **DİNÇ** / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Oktay **KÖSE** / Süleyman Demirel Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Onur **TÜRKMEN** / Bilkent Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Ömer Emre **YAVUZ** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Özge **KANDEMİR** / Eskişehir Teknik Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Özge **USLUCA** / Mersin Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Özge **ÜNLÜTÜRK** / Adli Tıp Kurumu Başkanlığı  
Dr. Öğr. Üyesi Özgü **ÖZTURAN** / Akdeniz Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Özlem **KOÇYIĞİT** / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Özlem **MUMCU UÇAR** / Eskişehir Teknik Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Özlem **ÖZKAL** / Özyeğin Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Pınar **ÇALIŞKAN GÜNEŞ** / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Pınar **GÜZELGÜN** / Sakarya Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Sadettin **AYGÜN** / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Sadık **TUMAY** / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Seher **TETİK IŞIK** / Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Selçuk **YILMAZ** / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Selvihan **KILIÇ ATEŞ** / Balıkesir Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Semiha **ALTIER** / Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Semiha **KARTAL** / Trakya Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Sevcan **SÖNMEZ** / Yaşar Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Sevgi **TAŞ** / Afyon Kocatepe Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi S. Evren **YÜKSEL** / Selçuk Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Şenol **KUBAT** / Şeyh Edebali Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Tuna **UYSAL** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Umut **SÜDÜAK** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Vedat **KAÇAR** / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Veli **MERT** / Mersin Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Yıldız **GÜNER** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Zafer **LEHİMLER** / Atatürk Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Zeynep **ERTUĞRUL** / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Zülfikar **SAYIN** / Hacettepe Üniversitesi  
Öğr. Gör. Ash Giray **AKYUNAK** / Yaşar Üniversitesi  
Öğr. Gör. Bülent **ÜNAL** / Atılım Üniversitesi  
Öğr. Gör. Cemalettin **YILDIZ** / Anadolu Üniversitesi  
Öğr. Gör. Danyal **MANTI** / Anadolu Üniversitesi  
Öğr. Gör. Dr. Dilek **ŞENER** / Hacettepe Üniversitesi  
Öğr. Gör. Fırat **ARAPOĞLU** / Kemerburgaz Üniversitesi  
Öğr. Gör. Işıl **TÜFEKÇİOĞLU PARLAK** / Hacettepe Üniversitesi



Öğr. Gör. Kadircan **ÖZDEMİR** / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Öğr. Gör. Mehtap **AŞICIOĞLU** / Anadolu Üniversitesi  
Öğr. Gör. Dr. Murat **GÜREL** / Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi  
Öğr. Gör. Neslihan **YAŞAR** / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Öğr. Gör. A. N. Nihan **TURNAGÖL** / Hacettepe Üniversitesi  
Öğr. Gör. Ozan **EVROK** / Bilkent Üniversitesi  
Öğr. Gör. R. Utku **ÖZKANOĞLU** / Akdeniz Üniversitesi  
Öğr. Gör. Serkan **GÜNENÇ** / Mersin Üniversitesi  
Öğr. Gör. Sezin **KARA** / Kütahya Dumlupınar Üniversitesi  
Öğr. Gör. Tolga **YILMAZ** / Eskişehir Teknik Üniversitesi  
Öğr. Gör. Yücel **GÜRSAÇ** / Anadolu Üniversitesi  
Öğr. Gör. Bengisu **KELEŞOĞLU** / Anadolu Üniversitesi  
Öğr. Gör. Ömer Faruk **BAYRAKÇI** / Eskişehir Osmangazi Üniversitesi

# İÇİNDEKİLER / CONTENT

MAKALELER / ARTICLES

Sayfa / Page

## GİYİM MODASINDA KÜLTÜREL KİMLİĞİN ÖRNEKLERİNDEN; MOLA APLİKELERİ

EXAMPLES OF CULTURAL IDENTITY IN FASHION; MOLA APPLIQUES

*Dr. Öğr. Üyesi / Assist. Prof. Selda KOZBEKÇİ AYRANPINAR*

*Derleme*

**20-40**

## ÇALGI DERSLERİNDEKİ ÖĞRETMEN-ÖĞRENCİ İLETİŞİMİNDE “TRANSAKSİYONEL ANALİZ EGO DURUMLARI”

“TRANSACTIONAL ANALYSIS EGO STATES” IN TEACHER-STUDENT COMMUNICATION IN MUSICAL INSTRUMENT LESSONS

*Dr. Ersin TURHAL Prof. Dr. Nesrin KALYONCU Doç. Dr. / Assoc. Prof. Dr. Ayla KEÇECİ* *Araştırma Makalesi*

**42-65**

## İZMİR’İN GÖRSEL TARİHİNİ OLUŞTURAN FOTOĞRAFÇILAR

PHOTOGRAPHERS MAKE UP THE VISUAL HISTORY OF İZMİR

*Doç. Dr. / Assoc. Prof. Dr. Işık SEZER*

*Derleme*

**66-74**

## MİMARLIK VE RESSAMLIK ARAKESİTİNDEKİ BİR SANATÇI: HUNDERTWASSER

AN ARTIST IN INTERSECTION OF ARCHITECTURE AND PAINTING: HUNDERTWASSER

*Dr. Öğr. Üyesi / Assist. Prof. Selda AL ŞENSOY*  
*Dr. Öğr. Üyesi / Assist. Prof. Buket ÖZDEMİR IŞIK*

*Araştırma Makalesi*

**76-94**

## PRİMİTİVİZM VE GÜNÜMÜZ SANATINA ETKİLERİ

PRIMITIVISM AND ITS EFFECT ON CONTEMPORARY ART

*Doç. /Assoc. Prof. Berna OKAN*

*Derleme*

**96-109**

## TASARIM KAVRAMINDA YAŞANAN ÖZE DÖNÜK PARADİGMA DEĞİŞİMİ VE MEKÂN TASARIMINA YÖNELİK AÇILIMLARI

A PARADIGM SHIFT IN THE DESIGN CONCEPT TOWARDS ITS ORIGIN AND ITS EXPANSIONS FOR THE SPATIAL DESIGN

*Dr. Öğr. Üyesi / Assist. Prof. Özge KANDEMİR*

*Derleme*

**110-127**

## HEGEL’İN EFENDİ KÖLE DİYALEKTİĞİNİN BARBARA KRUGER’İN ESERLERİNDE BAĞIMLI VE BAĞIMSIZ ÖZBİLİNÇ GÖSTERGELERİ İLE ÇÖZÜMLENMESİ

THE ANALYSIS OF HEGEL’S MASTER-SLAVE DIALECTIC IN BARBARA KRUGER ARTWORKS VIA DEPENDENT AND INDEPENDENT SELF-CONSCIOUSNESS INDICATORS

*Doç. Dr. / Assoc. Prof. Dr. Tuba GÜLTEKİN Ezgi TOKDİL*

*Araştırma Makalesi*

**128-144**

**THE IMPORTANCE OF HORTICULTURE THERAPY AND GARDENING FOR OLDER ADULTS IN NURSING HOME**  
**HUZUR EVİNDEKİ YAŞLILARA YÖNELİK HORTİKÜLTÜREL TERAPİNİN VE BAHÇECİLİĞİN ÖNEMİ**

*Dr. Öğr. Üyesi / Assist. Prof. Sima POUYA*

*Derleme*

**146-166**

**EBRÛ SANATI VE BİR RİTÜEL DENEYİMİ OLARAK EBRÛ YAPIMI**  
**ART OF EBRU AND MAKING EBRU AS A RITUAL EXPERIENCE**

*Dr. Öğr. Üyesi / Assist. Prof. Can CEYLAN*

*Araştırma Makalesi*

**168-182**

**İNSAN - MEKAN ETKİLEŞİMİNDE SAĞLIK YAPILARI VE MEKANIN İYİLEŞTİRİCİ ROLÜ**  
**HEALTHCARE FACILITIES IN THE HUMAN AND PLACE INTERACTION AND THE HEALING ROLE OF PLACE**

*Arş. Gör. / Res. Asist. Elif ÖZGEN*

*Derleme*

**184-195**

**YENİ NESİL DİJİTAL OKUMA DENEYİMİ VE E-KİTABIN GELECEĞİ**  
**NEW GENERATION DIGITAL READING EXPERIENCE AND FUTURE OF E-BOOK**

*Dr. Öğr. Üyesi / Assist. Prof. Murat ERTÜRK*

*Erhan ÜZÜMCÜ*

*Araştırma Makalesi*

**196-205**

**ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATINDA İMGE OLARAK BÖCEK KULLANIMI**  
**USAGE OF INSECT AS IMAGE IN CONTEMPORARY CERAMIC ART**

*Dr. Öğr. Üyesi / Assist. Prof. F. Müjde GÖKBEL*

*Derleme*

**206-224**

**60 YAŞ ÜSTÜ SOSYAL MEDYA KULLANICILARININ KULLANICI ARAYÜZÜ DENEYİMLERİNİN İNCELENMESİNE**  
**YÖNELİK BİR ARAŞTIRMA ÇALIŞMASI**  
**A RESEARCH STUDY TO INVESTIGATE USER INTERFACE EXPERIENCES OF SOCIAL MEDIA USERS, OVER THE AGE OF 60**

*Dr. Öğr. Üyesi / Assist. Prof. Ebru BARANSELİ*

*Soner KAYA*

*Öğr. Gör. / Lect. Mine ŞEN*

*Araştırma Makalesi*

**226-249**

**CUMHURİYETİN İLK HEYKELTIRAŞLARINDAN RATİP AŞİR ACUDOĞU: YAŞAMI VE ANITLARI**  
**RATİP AŞİR ACUDOĞU, ONE OF THE FIRST SCULPTORS OF THE REPUBLICAN PERIOD: HIS LIFE AND MONUMENTS**

*Dr. Öğr. Üyesi / Assist. Prof. Ercan YILMAZ*

*Derleme*

**250-265**

# GİYİM MODASINDA KÜLTÜREL KİMLİĞİN ÖRNEKLERİNDEN; MOLA APLİKELERİ

**Dr. Öğr. Üyesi Selda KOZBEKÇİ AYRANPINAR\***

## ÖZET

*Her toplumun, tarihsel serüveni içinde, kültürel özelliklerini ve beğenilerini aktaran, kendi milli bünyesine uygun olarak gelişen el sanatları, tekstil tarihinde olduğu gibi moda dünyasında da yerini almıştır. Mola applikeyle desenlendirilmiş kumaşlar giysi koleksiyonlarında ve ev tekstilinde farklı şekillerde kullanılmakta veya bir sanat eseri değeri taşıyabilmektedir. Bu çalışmada; tekstil sanatında önemli bir yere sahip ve yeni yeni gelişme gösteren mola applike sanatının, Panama Atlantik kıyısındaki San Blas adalarında yaşayan Kuna halkının geleneksel kimliğini korumak için, kültürlerinin etnik kökenine değer verildiği ve el sanatlarının önemli bir parçası olduğu üzerinde durulacaktır. El ve aklın bir araya getirildiği bu süreç içinde, Mola örneğinde, geleneksel tekstil sanatlarının moda tasarımcılarına da ilham kaynağı olabileceği görülmektedir. Farklı desen ve renklere sahip mola aplikeleri örneğinde, geleneksel bir tekstil sanatının günümüz giysi tasarımlarında kullanılabileceği gözler önüne serilmek istenmektedir.*

**Anahtar Kelimeler:** El Sanatları, Tekstil Teknikleri, Mola, Moda, Tasarım

---

\*Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarım Bölümü, Moda Giyim Tasarımı Anasanat Dalı, İzmir, E-posta: skozbekci@gmail.com

# EXAMPLES OF CULTURAL IDENTITY IN FASHION; MOLA APPLIQUES

Assist Prof. Selda KOZBEKÇİ AYRANPINAR\*

## **ABSTRACT**

*Within the historical adventure of each society, the handicrafts formed in accordance with their national texture and conveying their cultural features and tastes stand out in the fashion world as well as textile history. The fabrics patterned with mola applique can be used in clothes collections and in home textile in various ways and are considered to have artwork value. Having great significance in textile art and been improving recently, the mola applique as well as its being a fundamental part of the hand crafts and appreciating ethnic origins of their cultures in order to protect the traditional identity of Kuna Indians of the San Blas islands off the coast of Panama will be emphasized in this study. During this process in which mind and body are united, it is seen that traditional textile arts can also inspire fashion designers as in mola example. In mola appliques example in various colours and patterns, it is aimed to show that a traditional textile art can be employed in contemporary clothing designs.*

**Keywords:** Handcrafts, Textile techniques, Mola, Fashion, Design

---

\*Dokuz Eylül University, Faculty of Fine Arts, Department of Textile and Fashion Design, Fashion Apparel Design, İzmir / TURKEY  
E-mail: skozbekci@gmail.com

## 1. GİRİŞ

Tekstil, yüzyıllar boyu kültürler arasındaki etkileşimde ön plana çıkmış, materyal, form, teknik ve tasarımsal boyutta yeniden yorumlanarak toplumların özelliklerini günümüze taşıyan kültürel unsurların başında yer almıştır. Geçmişten bugüne tekstil ürünleri ve giysilerdeki etkiyi ve sembolizmi güçlendirmek, vurguyu arttırmak için çeşitli süsleme tekniklerinden destek alınmıştır. Bu tekniklerden biri de, aplikedir. Aplike çeşitli dikiş teknikleriyle, ayrıntılı tasarımlar oluşturmak için bir zemin üzerine, farklı renklerde kumaşların ve süs eşyalarının düzenlenmesi anlamına gelir. Aplike ürünlerinin yaratılmasında kullanılan kumaş türünde bir sınırlama yoktur ve hatta dokuların çeşitliliği söz konusu olabilir. Nakışla da desteklenerek boyut kazandırılabilir. Zemin kumaşına boyut ve doku katan bir yüzey tasarım tekniği olan aplikenin, ilk kullanımına dayanılarak yıpranmış alanları güçlendirmek veya deliklere karşı bir yama işlevi taşıdığı düşünülse de yüzyıllar boyunca birçok kültür tarafından kullanılan yaratıcı bir sanat biçimine dönüşmüştür. Tekstilde applike bazen Anadolu geleneğinde kırkyama/kırkpare/parça işi olarak bilinen Patchwork ile karıştırılmaktadır. Her iki teknik de, kumaş parçalarının tek bir parça oluşturmak için farklı dikiş teknikleriyle dikilerek geri kazanılmasından kaynaklansa da, tamamen ayırt edilebilir. Anadolu geleneğinde kırkyama/kırkpare/parça işi (Patchwork), tek bir kumaş deseni oluşturmak için birlikte dikilmiş çeşitli kumaşları ifade eder.

Tekstil tarihinde önemli bir yere sahip olan aplikenin, kültürler içindeki kullanım amacı ve sembolik anlamları zamanla değişim göstermiş, toplum yapılarına göre şekillenmiştir. Bu yapısal şekillenme içinde, kullanılan teknik ve özgün tasarımların yaratıldığı en iyi örneklerden biri Mola aplikeleridir. Yaklaşık yüz elli yıldır uygulanan mola applike, ters applike tekniğine örnek gösterilebilir. Mola, özellikle Panama Atlantik kıyısındaki San Blas adalarında yaşayan, Kuna yerli halkı tarafından yapılan, oldukça renkli, karakteristik, tasarımda orijinal ve karmaşık, kendine özgü yerel bir el sanatıdır.

Zaman alıcı ve titiz bir dikiş tekniği gerektiren mola aplikeler, kendine has renkleri, dokunuşu ve desenlerin çeşitliliği ile oldukça dikkat çekicidir. Bu noktadan çıkışla çalışmada, farklı desen ve renklere sahip mola applike örneklerinin günümüz giysi tasarımlarında kullanılabilirliğine dikkat çekilmek istenmektedir. Çalışmada, mola applike özellikleri için yöntem olarak kaynaklar incelenip kaynak taraması yapılmış; yerel mola aplikeleri, giysi ve aksesuar tasarım detaylarında kullanıldığı görsellere yer verilmiştir.

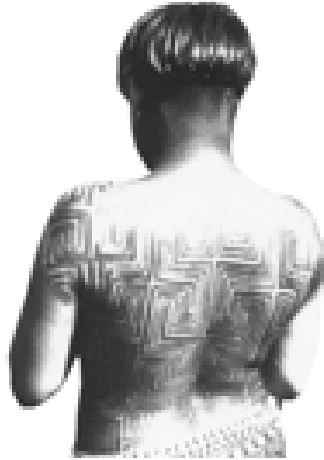
Mola aplikelerin bilinirliğinin ve dolayısıyla kullanımının az olduğu düşünüldüğünde, estetik görünüm bakımından oldukça değerli ve moda tasarımcılarının koleksiyonlarında kullanabileceği farklı bir teknik olduğu görülmektedir. Bu gün giyilebilir teknoloji ön planda iken aynı zamanda tasarımcılar geleneksel tekstil tekniklerinden de yararlanmaktadır. Günümüz tasarımcıları güncel, tekstil ve hammaddeleri ile ilgili teknolojik gelişmeleri kullanarak kendi kültürlerinden gelen geleneksel applike tekniklerini yeniden yorumlamaktadırlar. Bu geleneksel teknikler duyguları ve ifade etmek istenenleri desen ve renklerle aktaran sözsüz iletişim dili olarak geçmişin görsel zenginliklerini kullanmada önemli rol oynamaktadır. Bu önem doğrultusunda çalışmada; vücut boyama geleneğini yaşatmak için ortaya çıkan, geleneksel bir

teknik olan mola aplikleri örneğinde, geleneksel bir kumaş sanatından yola çıkılarak, tasarımın ilke ve yöntemleri doğrultusunda hazırlanan modern giysi koleksiyonlarının, Paris, Milano, Londra gibi önemli dünya podyumlarında yer alabileceğine dikkat çekilmek istenmiştir.

## 2. MOLA BLUZU VE MOLA APLİKE

Bugün Kuna Yala olarak bilinen, Panama Atlantik kıyısındaki San Blas takımadaları kıyı bölgelerinde yaşayan Kuna yerli halkı, sözel ve görsel sanatlarıyla ön planda olan, sahip oldukları kültürlerin her yönüyle kesişen ve dünya görüşleriyle bağlantılı, estetik bir sistem yaratmışlardır. Her öğenin manevi boyutu vardır. Her görev etkileyici yaratıcılık ve ayırt edici bir estetik ile yürütülmektedir (Bartra, 2003, s.47). Kuna yaşamının her yönünü zenginleştiren etkileyici kültürleri, mola aplikeler üzerinde görülen desenler onların ideolojilerini ve dünyalarını yansıtır. Mola terimi Kuna dilinde bluz anlamına gelmesine karşın zamanla, parlak renklerin kullanıldığı ve imgesel bir yaratıcılığa sahip olan bluzun ön ve arka korsaj bölümlerini oluşturan ve mola tekniğinin uygulandığı parçalar için kullanılmaya başlanmıştır.

İspanya'nın, Orta Amerika kıyılarına yerleşmeye başladığı ve egemenlik kurmak için seferler düzenlediği 1500'lü yıllarda San Blas adaları, Katolikliğe dönüştürme girişiminde bulunan İspanyol istilacıları tarafından büyük ilgi görmüştü. Bu süreçte Kuna yerli halkı kimliklerinin bir göstergesi ve özerklik ihtiyacının bir parçası olarak, dış görünüşlerine bir vurgu yapma ihtiyacı hissetmişlerdi. Başlangıçta bu, hem erkekler hem de kadınlar tarafından renkli pigmentlerle bütün vücutlarını boyayarak gerçekleştirilmiştir (Görsel 1). Boyalı üst bedenlerini çıplak bırakan erkekler altlarına geleneksel peştamal, kadınlar ise pamuklu dokumadan yapılmış etek giyerlerdi (Görsel 2). 16. Yüzyılda Fransız Protestanlarının Kuna yerli halkı arasında kendi dinlerini yaymaya başlamasıyla birlikte, Kuna kadınlarını göğüslerini örtmek için teşvik etmişlerdi. Aynı zamanda yerli halka kumaş ve dikiş araçlarını tanıtarak ticari bir ortamın oluşmasını sağlamışlardı.



Görsel 1. Kuna yerli halkı vücut boyaması Görsel 2. Kuna kadınları

1800'lü yıllarda ise, genel olarak yerli vücut boyamasının giysi üzerine aktarılması, ilk önce picha denen diz ya da bileğe kadar uzanan etek üzerinde görülmüştü (Görsel 3). “Kuna kadınları uzun eteklerinin alt kenarını geniş desen ve sembollerle süslemeye başlamış ve bu sanat formu on dokuzuncu yüzyılın ortalarına kadar devam etmiştir” (Shaffer, 1985, s.4). Sonraları Kuna kadınları uzun tunik bluzlar giymişlerdi. Vücut boyamalarında kullandıkları geometrik ya da imgesel formlar böylece kumaş üzerine boyanmaya başlanmıştı.



*Görsel 3. Kuna yerli halkına ait picha denen diz ya da bileğe kadar uzanan etek*

1900'lerin başına gelindiğinde uzun bluzlar, eteğin üzerine giyilen modern mola bluzuna benzeyecek şekilde gelişme gösterdi. Herrera'nın (2012, s.800) araştırmalarına göre var olan en eski belgelenmiş mola, 1909'da Eleanor York Bell tarafından toplanmıştır ve şimdi Washington D.C.'de Smithsonian Enstitüsü'nde bulunmaktadır. “Kısa bluz, etek, şal ve kuşaktan oluşan bugünkü çok parçalı kıyafetlerine kademeli olarak geçiş yapan Kuna kadınları, renkli molaları aracılığıyla, bedenlerine bir kez daha sembolik tasarımlar yerleştirmişlerdir” (Shaffer, 1985, s.4). Mola bluzlarını, dikdörtgen kesimli etek, baş ve omuzlarını örtecek büyüklükte yine dikdörtgen bir eşarp tamamlar. Eşarp her zaman parlak kırmızı ve sarı, etek genellikle yeşil, sarı veya koyu mavidir (Görsel 4). Kuna kadınları, geleneksel altın burun halkaları, kolyeler, küpeler, el ve ayak bileklerine doladıkları, küçük parlak renkli boncuk dizilerini, giysilerini tamamlayan aksesuarlar olarak kullanırlar (Görsel 5). Yanaklarını yuvarlak formda kırmızı boyarlar. Burnu, bir kadının güzelliğinin önemli bir parçası olarak gören Kuna kadınları, burun kemiğinin üzerinden aşağıya doğru, kalemle çizerek, ince hat oluşturup dikkat çekici hale getirirler (Görsel 6).





*Görsel 4. Geleneksel giysileriyle Kuna kadımları*

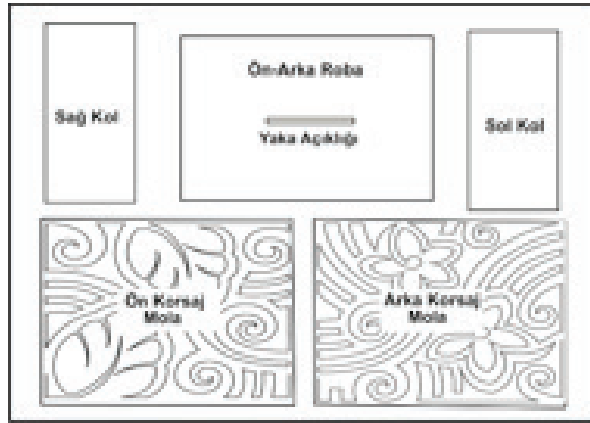


*Görsel 5. Kuna kadımları el ve ayak bileklerinde geometrik desenli, boncuklardan oluşan aksesuarlar kullanırlar  
Görsel 6. Kuna kadımları, burunlarını ön plana çıkarmak için burun kemiklerinin üstüne siyah çizgi çekerler*

Needlework Through History: An Encyclopedia adlı kaynaktan edinilen bilgiye göre, Kuna bluz modeli muhtemelen 16.yy Fransız protestanları olan Huguenot giyiminden alınmıştır (Leslie, 2007. s.172). Kuna bluzu, ön ve arka omuzlar üzerinde uzanan bir roba, kısa büzgülü ya da pilili kollar ve robadan bedene uzanan tamamlayıcı renkli ve temalı görüntülere sahip ön ve arka mola aplikeler olmak üzere beş dikdörtgen parçadan oluşur. Araştırma sırasında elde edilen kaynaklardaki görseller incelenerek çizilen mola bluz teknik çiziminde de görüldüğü gibi bluz tamamen geometrik bir formdan oluşmaktadır (Çizim 1). Yaka için dikdörtgen omuz parçasının ortasında bir boyun açıklığı meydana getirilir ve kenarları zıt bir renk biye ile temizlenir. Yine görsellere dayanılarak oluşturulan mola bluz kalıp parçaları kol evi ve yaka oyuntusu olmaksızın düz hatlardan oluşmaktadır (Çizim 2).



Çizim 1. Mola Bluz Teknik Çizimi (Selda Kozbekçi Ayranpınar)



Çizim 2. Mola Bluz Kalıp Parçaları (Selda Kozbekçi Ayranpınar)

Kaynak araştırmalarında incelenen görseller göz önünde bulundurulduğunda bluzların, kemer gibi bedeni saran ön-arka korsaj parçasını oluşturan mola aplikelerin aynı olmadığı dikkat çekmiştir. Ancak genellikle birbirleriyle ilgili konulara ve temelde aynı renklere sahiptir. Benzer desenler boyut, şekil ve renkte küçük farklılıklar gösterir. Kol ve roba kumaşı farklı olmalıdır. Baskılı kumaş çok sık kullanılmıştır. Eğer düz renk kullanılmışsa, genellikle temel renk veya moladaki renklerle zıtlık oluşturan bir renk tercih edilmiştir. Roba ve mola parçayı birleştiren dikişler genellikle dekoratif şeritlerle süslenmiştir (Görsel 7).



Görsel 7. Kuna kadınları tarafından farklı stillerde molalar giyilmektedir

Kuna yerli kadınları, günlük giyim olarak kullandıkları geleneksel kıyafetlerinin bir parçası olan mola bluzlarında uyguladıkları mola applike tekniği ile son yüzyıl içinde gelişen yeni bir sanat yaratmışlardır. Bluzun korsaj bölümünü oluşturan ve mola tekniğinin kullanıldığı bu parçalar en az 3 olmak üzere 7- 8 kat kumaştan oluşur. Bir mola applike parçası genel olarak, 38 ila 45 santimetre genişliğinde ve 25 ila 34 santimetre eninde olur. Bu ölçüler, mola bluzunun bir kadının gövdesine sıkıca oturması içindir. Yirminci yüzyılın başlangıcından itibaren eski molaların daha büyük, çoğunlukla 65 cm'nin üzerinde genişliğe sahip olduğu görülmektedir (Marks, 20169, s. 32).

Kuna kadınlarının bir gurur nesnesi olarak taşıdıkları mola bluzları, Kuna kültürünün önemli bir parçasıdır. Kadınlar için mola yapmak, onur kazanma ve toplumda yer edinerek, ayakta kalmanın en önemli yollarından biridir. Bu kadınların bir mola yaratmak için kullandığı dikiş araçları, pamuklu kumaş, iğne ve küçük bir makastır. Nakış ile ince ayrıntılar oluşturulur. Yerli bir sanat formu olan mola bugün üretilen en çeşitli ve heyecan verici tekstillerdendir.

Birçok etnolojik, antropolojik, doğal tarih, tekstil, kültür tarihi, dünya kültürü gibi müzelerde çeşitli mola örnekleri yer almaktadır. Bartra'nın Crafting Gender adlı çalışmasından edinilen bilgilere göre, en eski ve en önemli örnekler New York Amerikan Hint Ulusal Müzesi, Smithsonian Enstitüsü koleksiyonlarında bulunmaktadır. Yirminci yüzyılın başından itibaren, müzelerde toplanan molalar, Kuna kültür tarihinin incelenmesinde kilit taşı olmuşlardır. On dokuzuncu yüzyılın sonundan itibaren, etnik giysiler çerçevesinde, yerinde incelenmeye başlanmıştır. Bazı müzeler, kendi küratörleri veya başkaları tarafından bu parçaların hızla toplanmasına sponsorluk yapmıştır. Birçok müzedeki mola koleksiyonları, akademik saha çalışmaları ve San Blas adalarına düzenlenen bilimsel incelemeler yapıldıktan sonra edinilmiştir (Marks, 2016, s. 33).

Kuna estetiği ve güzellik kavramları üzerine yapılan çalışmalar neticesinde, Kuna'nın yetenek ve üretkenliğe değer verdiği, süreklilik ve değişime ilgi duyduğu açıkça görülüyor. Kaliteli mola için Kuna kriterleri; teknik sürecin ustalıklı manipüle edilmesi, desenin görünürlüğü, uygun konu ve kabul edilebilir renk kombinasyonlarının kullanımı üzerine kuruludur. Kadınlar bu süreci iyi yönettikleri zaman, istedikleri çağdaş tasarımın neredeyse tamamını uygulayabilmektedirler. Çağdaş çizgide, standartlara uygun bluzlar oluşturmak için çeşitli mola tekniklerini birleştirerek ve eski tasarımlardaki unsurları ekleyerek, renk kombinasyonlarını değiştirerek denemeler yapmaktadırlar (Bartra, 2003, s. 50).

## 2.1. Mola Applike Tekniği

Bir tür ters applike tekniği olan mola aplikeler önemli kültürel geleneklerdendir. Bu önemli tekstil geleneği aynı anda sürekliliği ve değişimi temsil eder. Molalar, Panama'nın kuzey kıyısındaki 300'den fazla adadan oluşan San Blas Takımadaları'nda Kuna yerli halkı tarafından yapılan en önemli zanaattır. On dokuzuncu yüzyılın sonlarında, Kuna kadınları vücut boyama desenlerini el dokuması kumaşlara aktarmaya yönelik yöntemler denemeye başladılar. İthal

kumaşlar üzerine çizilen desenler kesilip çıkarılarak, detaylı ve ayrıntılı mola aplikeleri dikerek içinde bir sanat biçimi olan eşsiz bir bluz tarzını yaratmışlardır. Yıllar geçtikçe kadınlar yüzlerce mola desenini geliştirmişler ve bunları gerçekleştirmenin daha yaratıcı yollarını araştırmışlardır (Görsel 8). Kaç kat kumaş kullanıldığı, görünmez dikiş özelliği, kesilen kenarların düzgün kıvrılması ve genişliği, eğimli kenarlarda köşelenme oluşmaması, nakış gibi ekstra ayrıntıların eklenmesi, tasarımın genel sanatsal üstünlüğü ve renk düzenleri, bir mola kalitesini belirleyen faktörlerdir.



*Görsel 8. Mola yapma yeteneği Kuna kadınları arasında bir statü kaynağıdır*

Mola yapımı karmaşık bir süreçtir. Elle desen çizme, ters applike ve nakış işlemlerini parlak renkli kumaşın çoklu katmanları üzerinde gerçekleştiren bir mola applike parçasını tamamlamak, haftalar hatta aylar sürebilir. Karmaşık desenler, alt katmanlardaki renkleri açığa çıkarmak için kumaşın üst katmanlarından kesilerek en alt kata kadar inilir. Mola applike tekniği uygulamasında, en az 3 kat olmak üzere 7-8 kat kumaş parçası birbiri üzerine konur ve kaymaması için teğel dikişi ile sabitlenir. En üst kumaş katının üzerine uygulaması yapılacak bir desen çizilir ve çizilen desen, alttaki kumaş katmanlarındaki renkler ortaya çıkacak şekilde ince uçlu bir makasla kesilir. Kumaşın kesilen kenarı bitmiş bir kenar oluşturmak için küçük dikişler kullanılarak döndürülür. Kesilerek içe döndürülen kenarlar titiz bir el dikişiyle, üst tabakaya uyan iplikle dikilir (Görsel 9). Böylece dikişler görünmez olur. Bu işlem büyük bir dikkatle yapılmalı sanki dikişsiz ve kesik kenar yokmuş gibi görünmelidir. Hatların eşit, ince ve eşit aralıklı olması gerekir. Doldurulmamış geniş alanlar olmamalıdır. Bu işlem her bir renk katı ortaya çıkacak şekilde uygulanır.



*Görsel 9. Mola Applike. Amanda Miller*

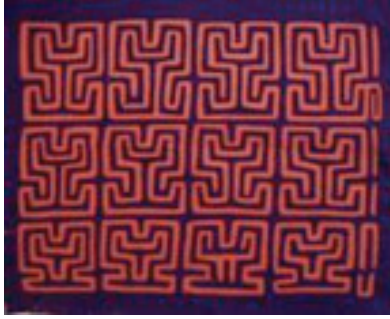
Bir mola yapmak için, kaliteli ve parlak, pamuklu, dikdörtgen kumaşa ihtiyaç vardır. Genellikle çok parlak kırmızı, sıcak turuncu ya da siyah renkli kumaş kullanılır. Kullanılan baskın renkler kırmızı, mavi, sarı, turuncu ve beyazdır. Kontrastlık önemlidir, aynı rengin tonları birbirinin üstünde yer almaz. Mavi ve yeşil gibi yakın aralıktaki renkler aynı kabul edilir, birlikte kullanılmaz. Zaman içinde yeşiller ve neon renkler de dahil olmak üzere diğer renkler eklenmiştir. “Kırmızı ya da açık kadmiyum kırmızısı, vişne çürüğü ya da koyu kök kırmızısı, turuncu, siyah hemen hemen sadece en üst katman için kullanılır” (Shaffer, 1985, s.6). Renkler dikkat çekici ve estetik bir kombinasyonla bir araya getirilirler. Kuna kadınları tarafından seçilen renkler canlı ve parlaktır, ancak her zaman dikkatli bir denge içerisinde kullanılır (Görsel 10). “Çok katlı mola aplikelerin ikinci, üçüncü ve diğer katlarını oluşturan renkler ise limon sarısı, kadmiyum sarısı, koyu sarı, kadmiyum açık kırmızı, kök sarısı, kiraz kırmızısı, mor, eflatun, pas yeşili, zümrüt yeşili, yağ yeşili, prusya mavisi, beyaz” olarak sıralanabilir (Shaffer, 1985, s.6).



Görsel 10. Parlak renklere sahip mola örneği

Nakış, hayvan gözlerini, tüylerini, çiçek tohumlarını ve ön plana çıkması istenen detayları göstermek için deseni geliştirmek üzere sık sık kullanılır. Desenlerde paralellik ve küçük detaylar, asimetrik inceltmeler, doldurulmuş alanlar, süslemeler molalarda göz önünde bulundurulacak temel ölçütler olarak değerlendirilmektedir.

Birkaç farklı mola çeşidi vardır. İki renkli dolayısıyla iki katmanlı molalara mugan (Görsel 11) denmektedir. Bu, yapılan mola türünün ilk örneğidir ve desenler muhtemelen picha denen iç eteklerin üzerine boyananlara benzemektedir. İki katmanlı bu molalar, takımadaların birçoğunda daha popülerdir. Genellikle geometrik desenler kullanılmaktadır. Üç ve daha fazla renkli molalara, obo galet denir. “Obo galet, desenin ortaya çıkarılması oldukça zor, bir o kadar da prestijli bir mola türüdür. Her katı oluşturan desen özelliği, genel bir taslak oluşturan taban ile bütünleştirilmiştir. (Görsel 12). 1930 ve 1940’lardaki fotoğraflarda en sık görülen tiptir. Ancak popülerliğini ve önemini hala korumaktadır. Genellikle merkezi bir figüre ve onunla bağlantılı desenlere ve birçok farklı teknikle boşlukların doldurulduğu alana sahiptirler” (Graburn, 1976, s. 179).



Görsel 11. İki renkli mola 'mugan'



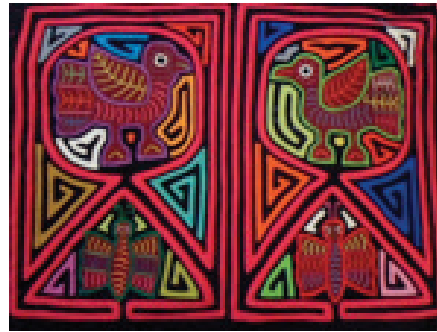
Görsel 12. Çok renkli mola 'obo galet'

## 2.2. Mola Desenleri

Kuna tasarım düzeni, boşlukların tamamen doldurulması, ince detayları tekrarlama, asimetri, görünürlük, karmaşıklık ve ilgi çekici bir konuyu içeren desenler, teknik sürecin ustaca yönetilmesine ve işin içeriğine dayanır (Bartra, 2003, s. 60). Kuna görsel düzenleme kavramları, desenlerin genel olarak iki yönlü dengelenmesi ve tüm alanların doldurulmasının gerekliliğini önermektedir. Bir mola applike parçasının sağ ve sol yanları az ya da çok simetriktir. Merkezi ana figürler, çevresinde dengeli dağılım ve arka plandaki dolgu elemanları birleşerek dikkat çekici bir desen oluşturur (Görsel 13). İncelenen görseller dikkate alındığında mola applike parçalarının genelde dikey eksene veya çeyrek parçalara ayrılmış olduğu gözlenmiştir. Desenler genellikle Kuna için ritüel sayılar olan dört veya sekizli kümeler halinde görülür (Görsel 14). İlk bakışta molalar sıklıkla simetrik görünse de, kadınlar aşlında desenin şekli, dış çizgilerin rengi veya dolgu motiflerindeki değişimle asimetriyi vurgularlar (Görsel 15). Tekrarlar mola desenlerinde önemli bir unsur oluşturmaktadır. Soyut desenler, üçgen, daire gibi geometrik desenler ve kesikler boşlukları doldurmak üzere tekrarlanır.



Görsel 13. Merkezi ana figürlü mola örneği



Görsel 14. Dörtlü kümelmiş mola örneği



*Görsel 15. Simetrik görünmesine karşın renk ve dolgu motiflerindeki farklılık asimetrik görünümü vurgular*

Desenlerin kaynakları yaratıcının hayal gücünden, doğasından, kültürel veya dini geleneklerinden ve dış dünyadan alınır ve birçok tasarım mizah ve ironi unsurlarıyla bezelidir. (Deacon, 2014, s. 118). 1920'den günümüze koleksiyonlarda, en basit geometrik çizgilerden, hareket, gerçekçilik ve perspektif içeren ilgi çekici karmaşık resimsel desenlere kadar dikkate değer bir dizi motifin yer aldığı görülmektedir (Bartra, 2003, s. 61). Bartra'nın (2003, s. 61) belirtildiği gibi, bugün yapılan pek çok mola da ilk dönem kullanılan desenler tekrar kullanılmaktadır. İlk dönem kullanılan bu desenlere "sergan" denmektedir. Sergan, deseni ifade eder ve "eski" ya da "geçmişten kalan" anlamına gelmektedir. Kısmen tropik bölgelerde, pamuklu kumaşların iklim şartlarına bağlı olarak bozulmasından dolayı ve bir kadın genellikle molası ile birlikte gömüldüğünden, Kuna Yala'da çok az sayıda eski mola örnekleri ele geçmiştir. Bu da ilk dönem ve sonrasına ait mola teknik ve desen örneklerinin sınırlı olmasına, çağdaş molalarla karşılaştırma imkanının kısıtlanmasına neden olmaktadır.

Deacon'ın (2014, s. 117) War Imagery in Women's Textiles adlı kitabında aktarılan bilgiye göre, Teena Jennings molalarda kullanılan beş desen kategorisini belirlemiştir. Labirent stili, yuvarlatılmış eğrilerle ya da daha köşeli geometrik, doğal bir tarzda yapılan karmaşık tasarımları içerir. Bu labirent tarz için orijinal ilhamın Kuna vücut resim geleneğinden gelmesi muhtemeldir. Vücut boyama tasarımları ile bazı mola tasarımları arasında, özellikle iki renkli geometrik molalar arasında benzerlikler vardır (Görsel 16) (Graburn, 1976, s. 170). Zikzak ve labirent gibi fazlasıyla girintili-çıkıntılı, kısa ve köşeli çizgilerden oluşan bu karmaşık desenlerin uygulaması ustalaşmış bir yetenek gerektirir (Görsel 17).



*Görsel 16. Geometrik desenli labirent mola örneği*



*Görsel 17. Labirent mola uygulaması*

Merkezi motif düzenlemesinde ana desen genellikle merkezi olarak yer alır ve onu çevreleyen detaylardan her zaman daha büyüktür. “Bir mola üzerinde merkezi bir figür varsa, ancak alt boşluklar merkeze bağlı geometrik desenler ile doldurulursa, dolgu bisu-bisu olarak adlandırılır. Boş alan bırakmamak üzere en popüler doldurma tekniğine tas-tas denir” (Graburn, 1976, s. 175) (Görsel 18). Desenler, günlük yaşamda bulunan yerel bitki örtüsü ve hayvanlar veya nesnelere içerebilir. Tarihsel konulu yapılan molalar ise Kuna köy yaşamı, mitoloji ve dini imgelerin tasvirlerini içerir. Bir diğer desen teması ise dini içeriklidir. “Günümüzde Kuna son yıllarda misyonlaştırılmaya tabi tutulsa da, çoğu kaynaklardan elde edilen bigilere göre bir çeşit bağdaştırıcı dini takiben, çoğunluğu hala aborijinal inançlara sahiptir. Onlar, maddi kültür de dahil olmak üzere, yaşamın diğer yönleriyle olduğu gibi, dini fikirlerde de her sistemin sunduğunun en iyisini alarak bir düzen kurmuşlardır” (Graburn, 1976, s. 178).



*Görsel 18. Mola aplikelerin en büyük özelliği yüzeyde boş alan bırakmamaktır*

Olağanüstü olarak adlandırılan son stil, tipik olarak birkaç kategoriden veya çağdaş popüler kültürden gelen unsurların bir birleşimidir. Mola aplikeler yıllar içinde çok değişim göstermiştir ve bugün kullanılan çok çeşitli desenler vardır. Başlangıçta, mola daha soyut ve geometrik çizgilere sahipken, bugün Kuna yerli halkının dünya hakkındaki bilgisi arttıkça, mola desenlerindeki çeşitlilik de artmaktadır. Mola applike desenlerinde çoğunlukla tabiat motifleri kullanılmış olsa da, törenlerden alınmış, gerçeklikten soyutlanmış, geleneksel motifleri de birçok mola panellerinde görmek mümkündür. Panama ve diğer yakın çevreye seyahatler Kunalar üzerinde çeşitli izlenimler bırakmıştır. Gittikleri şehirlerde gördüklerinin bir kısmını molaların üzerindeki desenlerde yorumlayarak farklı görsel etkiler yaratmışlardır. Mola desenlerinde amaç, istenen mesajın karşı tarafa iletilmesi ise o zaman harfler ve rakamlar tasarımın ana noktası olarak kullanılmıştır. Büyük hayal gücü ve üstün dikiş becerileri ile mola applike tekniği, Kuna kadınlarının en etkili görsel dili olmuştur. Kunalar, dış etkilere direnerek, kendi kültürlerinin çoğunu korurlar ve sanatları bunun bir ifadesidir. Geleneksel yaşam biçimlerini korumakta, olağanüstü kültürel esneklik ve süreklilik göstermektedir. “Yine de eklektiktirler ve kültürel kriterlerine uyması için yabancı unsurların ifade sanatlarına dahil olmalarına karşı gelmezler. Misyonerler, antropologlar, doktorlar, askeri personel, barış gücü gönüllüleri ve son zamanlarda turistler Kuna Yala’ya yeni fikirler ve malzemeler getirmişlerdir” (Bartra, 2003, s. 64). Ticaret mallarıyla dolu tekneler yıllardır Kuna Yala’ya gelmektedir. Bu durum çağdaş molalar için güncel desenler demektir. Bu molaların birçoğu, kibrit kutuları, sigara paketleri ve gıda



etiketleri gibi parçalardan kopyalanan görüntülerin yanı sıra, kanal bölgesinden adaya getirilen spor kahramanları ve diğer popüler kültür figürleri de içermektedir. Birçok askeri amblem, Amerikan bayrakları, uçaklar ve savaş gemileri (Deacon, 2014, s. 118), dergilerden gördükleri ve iyi bilinen ürünlerin siyasi sloganları, reklam düzenleri ve ticari markalar mola desenleri içinde yer almaktadır. Futbol, basketbol ve beyzbol gibi sporlar, roketler ve uzay kapsülleri gibi bugünün çizgileri de desene yön vermektedir. Bugünkü molalar, geleneksel ürünlerin genel görünümüne ve renklerine sahip olmakla birlikte, modern dünyanın Kuna yaşam biçimine olan etkisini de göstermektedir ( Shaffer, 1982, s. 5).

Kuna kültürünün dışındaki daha belirgin figüratif desenlere sahip mola bluzların 1920'lerden bu yana koleksiyonlarda yer aldığı dikkat çekmektedir. Yabancı nesnelere, ambalaj etiketleri, kitaplar ve kartlara dayanan ve Kuna halkı ile ilişkilendirilen çoğu mola türünün 1940'larda çok popüler olduğu ve gelişerek yayıldığı görülmektedir. Ürün tanıtım etiketlerini kopyalayarak bunları yerel harflerle birleştirmişler ve yeni desenler yaratmışlardır. 1980'lerin başında, geçmiş tasarımlara dayanan mola desenlerine ek olarak modern dünyanın görselleriyle yeni mola desenleri yaratma konusundaki bakış açılarını geliştirmişlerdir (Bartra, 2003, s. 54).

### 3. GİYİM MODASINDA MOLA TEKNİĞİ

Giysi, hem soyut hem de somut göstergelere dayanan bir iletişim biçimidir. Dünya modasının merkezi olduğu kabul edilen Batı dışındaki kültürlerin kıyafet geçmişi de uzun bir tarihe sahiptir ve Kuna mola bluzları gibi, Batılı olmayan giysilerin de moda olduğunun anlaşılması nispeten yenidir. Batı dünyasında yaygın olan ve modanın, ulus ötesi olduğu bir dünyada, farklı kültürlerin giysileri ve tekniklerinin kimlik ve etnik kökenini tanımlamaya devam ettiği görülmektedir (Marks, 2016, s. 30). Kuna kadınlarının kıyafeti, özellikle Kuna kimliğini yaratmanın bir yolu olarak gelişirken, Kuna yerel kıyafetinin tarihini inceleyerek, geçmişte ve bugünkü kültürel ve ekonomik üretimi düzenleyen mekanizmaların yanı sıra, kültürlerin ve bireysel yaşamların, geleneksel çizgilerini koruyarak giysi tarzlarına güncel yaklaşımlar sağlamada etkilerini görmek mümkündür (Görsel 19).



Görsel 19. Geleneksel giysili Kuna kadını ve çocuğu

Marks'ın (2016, s. 30) açıkladığı gibi moda, 'herhangi bir zamanda ve yerde bir grup insan tarafından benimsenen elbise ve görünüm stillerini değiştirme' olarak tanımlanır. Bu tanımda üç unsur vardır; Zamanla değişim kavramı, insan grupları tarafından bir stil benimsenmesi ve modanın mekana özgü doğasıdır. Kuna kadınlarının elbiseleri kültürlerindeki değişimlerle birlikte, dış etkenlere yanıt olarak gelişmiştir. İspanyolların 1500'lü yıllarda San Blas takımadalarına gelmesiyle başlayan ve on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında Fransızların Panama Kanalını inşa etmesiyle birlikte değişim sürecinin devam ettiği batı çizgilerinden etkilenme, Kuna geleneksel giysisini şekillendirmiştir. Yerli halkın, dış etkilenmeleri benimseyip kolaylıkla kabullenmelerine karşın, onların modern formlardaki ve yenilikçi yaklaşımlardaki seçimlerini, güçlü geleneklerinin yönlendirdiği görülmektedir. Mola bluzunun orijini, tarihi, etnoloji, antropoloji, dilbilim ve kültürel araştırmalar da dahil olmak üzere birçok alanda derlenen çalışmalar, kültürel kimliklerini açıklamada destek olabilir (Marks, 2016, ss. 45-46). Mola bluz, Kuna kadın kıyafetinin, bir parçası haline geldiğinde, mola aplikelerinde kullanılan desenler, seçilen malzemeler, ebat ve renk bakımından incelendiğinde Batı modasından etkilenmeye başladığı düşünülmektedir. Ayrıca Graburn (1976, s. 171), giysinin önemli bir parçası olan başörtünün yerli olduğunun aksine, büyük olasılıkla İspanyol kökenli olabileceğini açıklamaktadır.

Kültürel kimliğin en belirgin örneklerinden olan mola aplikelerinin birçok kullanımını vardır. En önemli kullanımları da, tekstil sanatçıları tarafından yaratılan sanatsal çalışmaları, giysi, ayakkabı ve çanta tasarımlarında görülmektedir. Tasarımın sınırlarını sorgulayan ve zorlayan, geçmiş, geleceği ve şimdiyi aynı potada eritmeye çalışan, Batılı moda tasarımcıları tasarım anlayışlarını hep ileriye taşımış, yeni artistik çizgiler yaratmak için çalışmalarında işin emek kısmını ve teknolojiyi bir arada özümsemişlerdir. Teknolojik gelişmelere kayıtsız kalamayan, kumaş ve giysilerdeki manipülasyonlara önem veren bu tasarımcılar, zaman zaman geleneksel tekstil tekniklerine ya da biçimlerine önem vermişler, tanıtmak ve yaşatmak için hazırladıkları özel koleksiyonlarla dünya podyumlarında ses getirmişlerdir. Geleneksel tekniklere duyulan özlem ve bu tekniklerin yeniden canlandırılmaya çalışılması, applike (kaplama/kapatma desen) tekniğinin de dönem dönem gündeme gelmesine ve önemli tasarımcıların koleksiyonlarında yer almasına neden olmuştur. 1900'lü yıllardan itibaren Elsa Schiaparelli, Franco Moschino, Gianni Versace, Bob Mackie ve Christian Francis Roth gibi birçok moda tasarımcısı, tasarımlarında kökleri milattan öncesine dayanan applike tekniğini kullanarak yeni koleksiyonlar yaratmışlardır. Güncel kumaşlarla birlikte farklı malzeme ve tekniklerle yorumladıkları applike çeşitlerini koleksiyonlarında kullanan Tsumori Chisato, John Rocha, Holly Fulton, Delpozo ve Nguyen Cong Tri gibi tasarımcılar sezona damgasını vuran dikkat çekici koleksiyonlarla moda haftalarında yer almışlardır. Kolombiya asıllı tasarımcı Ameli Toro ise üç boyutlu applike ve ters applike gibi farklı teknikleri birleştirerek, etkileyici desenleri ve parlak renkleriyle mola aplikelerini, 2011 ilkbahar/yaz koleksiyonu ile moda dünyası içinde giysi tasarımlarında yer veren ilk tasarımcı olmuştur. Geleneksel bir yüzey düzenleme yöntemi olan mola applikelyi sanatsal çalışmalarında kullanan çağdaş tekstil sanatçıları Elizabeth Hankes, Anna Bonarou gibi günümüz moda tasarımcıları Ameli Toro, Nicola Miller ve Mara Hoffman da, kaynak aldıkları

Kuna yerel desenlerini ve yerel mola tekniğini kullanarak yepyeni hazır giyim koleksiyonları oluşturmuşlardır.

Bir tür ters applike olmasına karşın, teknik özellikleri dolayısıyla bilinirliğinin ve dolayısıyla kullanımının az olduğu düşünüldüğünde mola aplikeler, 2011 yılıyla birlikte moda dünyasına girmiştir. 200 yılı aşkın bir süredir Kuna kadınları tarafından bugün hala büyük bir özen ve dikkatle yapılan mola aplikeler, turistler dışında ilk kez Ameli Toro sayesinde adaların dışına çıkmıştır. Toro, kültürüne ait geleneksel bir tekniğin yaşatılmasına olanak sağlamak için, mola aplikelerini batı moda dünyasına tanıtarak, Paris, Londra, Milano gibi batının önde gelen podyumlarında yer alabileceğine dikkat çekmek istediği düşünülebilir.

Moda dünyasına yepyeni giysi ve kumaş tasarımları kazandıran modacı Ameli Toro, ilk kez 2011 yazı için kullandığı, karmaşık desenlerle kesilmiş çok sayıda kumaş tabakasından oluşan ve ters bir applike türü olarak düşünülen molaları dünya podyumlarına taşımıştır (Görsel 20). Kuna kadınının geleneksel kıyafetleri ve mola aplikeleri dönem dönem tasarımlarının dayanak noktası olmuştur.



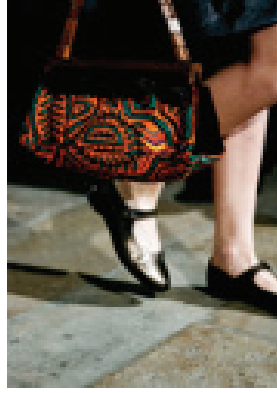
*Görsel 20. Ameli Toro, 2011 İlkbahar/yaz koleksiyonu*

Kültürel ve zanaat mirasının korunmasına öncülük eden modacılar olan Ameli Toro, 2016-2017 sonbahar/kış koleksiyonu ile Avrupa ve Amerika podyumlarında büyük ses getirmiş, özel el işçiliği ile işlenen mola tekniği, dış giyim parçalarıyla görkemli bir etki yaratmıştır (Görsel 21). Bogoto Moda Haftası'nda sunduğu kış koleksiyonuyla, yaklaşık 200 yıllık bir tarihi yolculuk yaparak mola aplikelerini podyumlara taşımıştır. Tasarımcının geleneksel bir teknikle minimal çizgileri birleştirdiği koleksiyonunda; siyah, gri, yeşil ve koyu kiraz kırmızısı gibi sonbahar renklerini bir araya getirdiği görülmektedir. Saten, şifon kumaşlar yanında yünlü ve ipekli kumaş birlikte kullanarak, Kuna molalarını çiçek baskıları ve firfir dokularla birleştirmiştir.



*Görsel 21. Amelia Toro, 2016-2017 sonbahar/kış Koleksiyonu, Bogota Moda Haftası*

Eşsiz ve göz alıcı tasarımlar sunan Toro'nun giysi koleksiyonunu tamamlayan mola tekniğinin kullanıldığı çantalar da podyumda büyük ilgi gören parçalar arasında yer almıştır (Görsel 22).



*Görsel 22. Amelia Toro, 2016-2017 sonbahar/kış Koleksiyonu, Bogota Moda Haftası*

Tasarımlarında biçim, desen ya da renk zıtlıklarına yer veren Nicole Miller için mola aplikeleri önemli detaylarından biridir. Zıt renklerin kullanımı, 2017 ilkbahar/ yaz hazır giyim koleksiyonuna ilham kaynağı olmuştur (Görsel 23). Mola applike desenlerine özgü vücut boyama detaylarına sahip geometrik çizgileri temsil eden, güncel yorumlarla, yeni görsel etkiler içeren tasarımlar yaratmıştır.



*Görsel 23. Nicole Miller, 2017 ilkbahar/ yaz hazır giyim koleksiyonu*

Genellikle mayo koleksiyonlarıyla moda haftalarında yer alan Mara Hoffman da, mola applike ve desenlerine 2013 ilkbahar/yaz hazır giyim koleksiyonunda yer veren genç tasarımcılardandır (Görsel 24). Hoffman, bu koleksiyonuyla mola applike parçalarının en önemli detaylarından biri olan, yüzeyde boşluk kalmaksızın kumaşın her yerinin desenle doldurulmasının gerekliliğine vurgu yaparak, simetrik desen düzeni oluşturmuştur.



Görsel 24. Mara Hoffman 2013 ilkbahar/yaz hazır giyim koleksiyonu

Kuna yerli halkı tarafından üretilen renkli mola aplikeler, kendine özgü bir tekstil tasarım ürünü biçimidir ve bu özgün yaratıya sahip tekstiller sadece giysi koleksiyonlarında değil, tamamlayıcı bir unsur olan ve kadınlar tarafından da her zaman büyük ilgi gören, el yapımı çanta, ayakkabı ve cüzdan gibi çeşitli aksesuarlara da dahil edilmiştir (Görsel 25). Tasarımcı Yasmin Sabet'in 2016 ilkbahar/yaz koleksiyonu için hazırladığı çanta koleksiyonu Kuna, yerli halkına ait geleneksel mola tekniğini renk ve desenleriyle ön plana çıkartmıştır (Görsel 26).



Görsel 25. Mola kullanılmış çanta, çizme ve babet örnekleri



Görsel 26. Yasmin Sabet, Portföy Çanta, 2016 İlkbahar/ yaz koleksiyonu

## SONUÇ

Tekstil sanatında önemli bir yere sahip mola, giyim modasında yeni yeni görülmeye başlamıştır. Kuna halkının geleneksel kimliğini korumak için, kültürlerinin etnik kökenine değer verildiğine ve el sanatlarının önemli bir parçası olduğuna atıf yapar. Bugün dünyada; birçok tekstil, kültür ve tarih müzelerinde sergilenen mola koleksiyonları, günümüzde pek çok sanatçı ve tasarımcıya ilham kaynağı olmuştur. Geleneksel molalarda yer alan tasarımların kökenleri ve anlatımlar, 200 yıl öncesi vücut boyama detaylarını temsil etse de, güncel yorumlarla yeni görsel etkilerin kullanılmış olması, yeni bir sanat biçiminin oluşumuna zemin hazırlar gibi görünmektedir.

Değişen toplum yapısı ve yaşam tarzı, yeni keşifler, teknolojinin hızla ilerlemesi ve bütün bunlarla çevrelenen ve sınırları zorlayan giyim modası, hayatımızın ayrılmaz bir parçası olmakla birlikte, büyük bir endüstriyel sektöre dönüşmüş bir kavramdır. Dünya çapında yer alan tasarımcılar da yeni yaratılarıyla, insan vücudunda eşsiz bir yaklaşım sergilemiş ve son teknoloji ürünü malzemeler kullanmışlardır. Geçmişten bugüne giysilerdeki etkiyi ve sembolizmi güçlendirmek, vurguyu arttırmak için gelişen teknolojiyi, özgün tasarımlarıyla birleştiren ve estetik görünüme farklı boyutlar kazandıran yeni nesil tasarımcılar moda dünyasının dikkatini çekmektedir. Bunun yanı sıra, geleneksel teknikleri kullanarak, muhteşem güzellikteki tasarımları dünya podyumlarına taşıyan, yaratılarını, çağdaş medya ve etnik duyarlılıklarla birleştiren tasarımcılar da, beceri ve hayal güçlerini, bugünün yaşam tarzıyla birlikte, çağdaş- eski süreçlerle bir araya getirme çabasındadırlar.

Her toplumun, tarihsel serüveni içinde kültürel özelliklerini ve beğenilerini aktaran el sanatları, tekstil tarihinde olduğu gibi moda dünyasında da yerini almıştır. Bir gelenek olarak nesilden nesile aktarılan zanaat bilgisinin, genç kuşakta da ilgi uyandırması, geleneğin barındırdığı potansiyeli keşfetmesi, geleneksel bir malzemeyi ya da tekniği, alışılmamış kullanım alanları dışında kullanmayı hedeflemesi, geçmişten gelen pek çok teknik ve uygulamanın kısa süre içerisinde unutulmasına ya da yok olmasına mani olacaktır. Sanatsal ve kültürel ifadelerdeki sonsuz potansiyeli ile mola gibi kadın kimliğinin ve kültürel hayatta kalmanın uluslararası bir simgesi haline gelmiş ve henüz çok bilinmeyen geleneksel tekstil teknikleri, bu alanda eğitim alan genç kuşak ve tasarımcılara yeni ufuklar açacaktır. El ve aklın bir araya getirildiği bu süreç, tasarım öğrencilerine ve tasarımcılara, teknolojik gelişmelerle birlikte, günümüzde kullandığımız nesnelere ve tekniklerde zanaata, yani elin dokunduğu öğelere dönüşü yaşatacaktır.

## KAYNAKLAR

- Bartra, E. (2003). *Crafting Gender: Women and Folk Art in Latin America and the Caribbean*. London: Duke University Press.
- Deacon, Deborah A. ve Calvin, Paula E. (2014). *War Imagery in Women's Textiles: An International Study of Weaving, Knitting, Sewing, Quilting, Rug Making and Other Fabric Art*. Nort Carolina: Mc Farland&Company, Inc., Publishers.
- Gillow, J. ve Sentance, B. (2006). *World Textile*. London: Thames & Hudson.
- Graburn, Nelson H. (1976). *Ethnic and Tourist Arts: Cultural Expressions from the Fourth World*. London: University of California Press.
- Herrera, María –Sobek. (2012). *Celebrating Latino Folklore: An Encyclopedia of Cultural Traditions*. 2. Cilt. California: ABC&Clio.
- Marks, D. (2016). *Molas: Dress, Identity, Culture*. USA: University of new mexico pres.
- O'Halloran, K. (1998). *Hands-On Culture of Mexico and Central America*. Portland: Walch Publishing.
- Paine, S. (2008). *Embroidered Textiles*. London: Thames & Hudson.
- Schoeser, M. (2012). *Textiles*. London: Thames & Hudson.
- Shaffer, Frederick W. (1982). *Mola Design Coloring Book*. USA: Dover Publications.
- Snodgrass, Mary Ellen. (2014). *World Clothing and Fashion: An Encyclopedia of History, Culture, and Social Influence*. New York: Routledge.
- Triston, Julia ve Lombard, Rachel. (2014). *Contemporary Appliqué: Cutting edge design and techniques in textile art*. London: Batsford.

## GÖRSEL KAYNAKLARI

- Görsel 1. Kuna yerli halkı vücut boyaması <https://museudainconfidencia.wordpress.com/indigenas> (Erişim tarihi; 10.11.2017)
- Görsel 2. Kuna kadınları (Marks, 2016, s. 31)
- Görsel 3. Kuna yerli halkına ait picha denen diz ya da bileğe kadar uzanan etek. (Graburn, 1976, s. 174)
- Görsel 4. Geleneksel giysileriyle Kuna kadınları <http://lasletrasdelquillero.blogspot.com.tr/2015/02/el-reino-compartido-de-eduardo-galeano.html> (Erişim tarihi; 10.11.2017)
- Görsel 5. Kuna kadınları el ve ayak bileklerinde geometrik desenlerden oluşan boncuklardan oluşan aksesuarlar kullanırlar <http://design-junkie.com/index.destinations-in-central-and-south-america-for-traditional-textiles-to-decorate-your-bohemian-home/> (Erişim tarihi: 10.03.2017)
- Görsel 6. Kuna kadınları, burunlarını ön plana çıkarmak için burun kemiklerinin üstüne siyah çizgi çekerler <http://design-junkie.com/index.destinations-in-central-and-south-america-for-traditional-textiles-to-decorate-your-bohemian-home/> (Erişim tarihi: 10.03.2017)
- Görsel 7. Kuna kadınları tarafından farklı stillerde molalar giyilmektedir. (Marks, 2016, s. 36)
- Görsel 8. Mola yapma yeteneği Kuna kadınları arasında bir statü kaynağıdır. (Sheila, 2008, s. 124)
- Görsel 9. Mola Aplike. Amanda Miller. <http://the-littlest-thistle.com/2014/04/finish-along-quarter-1-tutorial-week> (Erişim:10.02.2017)
- Görsel 10. Parlak renklere sahip mola örneği [http://artesaniadescolombia.com.co/PortalAC/Noticia/colombia-artesanal-el-universo-cuna-desde-las-molas\\_9048](http://artesaniadescolombia.com.co/PortalAC/Noticia/colombia-artesanal-el-universo-cuna-desde-las-molas_9048) (Erişim tarihi; 11.10.2017)
- Görsel 11. İki renkli mola 'mugan' <https://traderbrock.com/products/kuna-indian-hand-stitch-orange-blue-classic-mola-panama> (Erişim tarihi; 11.10.2017)
- Görsel 12. Çok renkli mola 'obo gale' <http://www.svbaraka.com/molamania.htm> (Erişim tarihi; 11.10.2017)
- Görsel 13. Merkezi ana figürlü mola örneği <http://www.svbaraka.com/molamania.htm>(Erişim tarihi; 11.10.2017)
- Görsel 14. Dörtlü kümelmiş mola örneği <https://traderbrock.com/products/copy-of-kuna-indian-classic-design-mola-art-panama>(Erişim tarihi; 11.10.2017)

Görsel 15. Simetrik görünmesine karşın renk ve dolgu motiflerindeki farklılık asimetrik görünümü vurgular (Marks, 2016, s. 31)

Görsel 16. Geometrik desenli labirent mola örneği <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mola> (Erişim tarihi; 12.01.2018)

Görsel 17. Labirent mola uygulaması [http://artesaniadecolombia.com.co/PortalAC/Noticia/colombia-artesanal-el-universo-cuna-desde-las-molas\\_9048](http://artesaniadecolombia.com.co/PortalAC/Noticia/colombia-artesanal-el-universo-cuna-desde-las-molas_9048)(Erişim tarihi; 12.01.2018)

Görsel 18. Mola aplikelerin en büyük özelliği yüzeyde boş alan bırakmamaktır. <https://hoodmuseum.dartmouth.edu/learn/k-12-educators/educator-resources/learning-to-look/molasa>(Erişim tarihi; 12.01.2018)

Görsel 19. Geleneksel giysili Kuna kadını ve çocuğu <http://www.panart.com/molamisc1.html> (Erişim tarihi: 10.03.2017)

Görsel 20. Amelia Toro, 2011 İlkbahar/yaz koleksiyonu <http://ameliatoro.com/> (Erişim tarihi: 3.04.2017)

Görsel 21. Amelia Toro, 2016-2017 sonbahar/kış Koleksiyonu, Bogota Moda Haftası <http://ameliatoro.com/> (Erişim tarihi: 3.04.2017)

Görsel 22. Amelia Toro, 2016-2017 sonbahar/kış Koleksiyonu, Bogota Moda Haftası <http://ameliatoro.com/> (Erişim tarihi: 3.04.2017)

Görsel 23. Nicole Miller, 2017 ilkbahar/ yaz hazır giyim koleksiyonu <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2017-ready-to-wear/nicole-miller/slideshow/collection#14> (Erişim tarihi; 12.01.2018)

Görsel 24. Mara Hoffman 2013 ilkbahar/yaz hazır giyim koleksiyonu <https://www.vogue.com/fashion-shows/resort-2013/mara-hoffman/slideshow/collection>(Erişim tarihi; 12.01.2018)

Görsel 25. Mola kullanılmış çanta, çizme ve babet örnekleri <http://www.panart.com/molamisc1.html> (Erişim tarihi: 3.04.2017)

Görsel 26. Yasmin Sabet, Portföy Çanta, 2016 İlkbahar/ yaz koleksiyonu <https://www.fashionnoiz.com/designers/molasa>(Erişim tarihi; 12.01.2018)

Çizim 1. Mola Bluz Teknik Çizimi (Selda Kozbekçi Ayrarınmar)

Çizim 2. Mola Bluz Kalıp Parçaları (Selda Kozbekçi Ayrarınmar)





# ÇALGI DERSLERİNDEKİ ÖĞRETMEN-ÖĞRENCİ İLETİŞİMİNDE “TRANSAKSİYONEL ANALİZ EGO DURUMLARI” \*

**Dr. Ersin TURHAL\*\***

**Prof. Dr. Nesrin KALYONCU\*\*\***

**Doç. Dr. Ayla KEÇEÇİ\*\*\*\***

## ÖZET

*Bu araştırma, Eric BERNE'nin “Transaksiyonel Analiz (TA) Kuramı”na dayanmaktadır. Çalışma; bir Anadolu Güzel Sanatlar Lisesinde, bireysel çalgı derslerindeki öğretmen-öğrenci iletişimde kullanılan “ego durumlarını” ve “transaksiyonları” belirlemek amacıyla yapılmıştır. Çalışma grubu, araştırmanın yapıldığı lisede görev yapan çalgı öğretmenleri (N=15) ile öğrencilerin (N=83) tümünü kapsamaktadır. Araştırma verileri, Arı (1989) tarafından geliştirilen “Ben Durumları Ölçeği” kullanılarak toplanmıştır. Araştırma sonucunda, öğretmenlerin “Koruyucu Ebeveyn” ve “Yetişkin” ego durumlarını ağırlıklı olarak kullandıkları saptanmıştır. Öğrenciler kendilerine göre “Koruyucu Ebeveyn”, öğretmenlerine göre ise “Uygulu Çocuk” ego durumlarını ağırlıklı olarak kullanmaktadır. Her iki taraf da en az “Eleştirel Ebeveyn” ego durumunu kullanmaktadır. Öğretmen ve öğrenci iletişimde, “tamamlayıcı transaksion” gerçekleştiği saptanmıştır*

**Anahtar Kelimeler:** Çalgı Dersi, İletişim, Transaksiyonel Analiz (TA) Kuramı, Ego Durumları, Transaksiyonlar

\*Bu makale; Abant İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde yapılan, “Çalgı Eğitiminde Öğretmen-Öğrenci İletişiminin ‘Transaksiyonel Analiz Ego Durumları’ Açısından İncelenmesi: Bir Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi Örneği” isimli Yüksek Lisans Tezinden oluşturulmuştur.

\*\*Şht. Hüseyin Gültekin Bilim ve Sanat Merkezi, Ankara / TÜRKİYE, ersinturhal@gmail.com

\*\*\*Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi ABD, Bolu / TÜRKİYE, kly00nega@gmail.com

\*\*\*\*Düzce Üniversitesi Sağlık Bilimleri Fakültesi Hemşirelik Bölümü, Düzce / TÜRKİYE, aylakececi@gmail.com

# “TRANSACTIONAL ANALYSIS EGO STATES” IN TEACHER-STUDENT COMMUNICATION IN MUSICAL INSTRUMENT LESSONS\*

Dr. Ersin TURHAL\*\*

Prof. Dr. Nesrin KALYONCU\*\*\*

Assoc. Prof. Dr. Ayla KEÇECİ\*\*\*\*

## ABSTRACT

*This research is based on Eric BERNE’s “Transactional Analysis (TA) Theory”. The study was carried out to determine the “ego states” and the “transactions” in terms of Transactional Analysis, which are mainly used in teacher-student communication in one-to-one musical instrument lessons at an Anatolian Fine Arts High School in Turkey. Research sample was consisted of all music students (N=83) and the instrument instructors (N=15) at the school. The research data were collected by “The Ego States Scale” developed by Arı (1989). The results indicated that the teachers mainly use “Nurturing Parent” and “Adult” ego states. The students use mainly “Nurturing Parent” ego state according to themselves, and “Adapted Child” according to their teachers. Both of the groups use “Critical Parent” ego state least. It was found that “complementary transaction” occurred in the teacher-student communication.*

**Key Words:** Musical Instrument Lesson, Communication, Transactional Analysis (TA) Theory, Ego States, Transaction

---

\*This article is based on master thesis titled “The Analysis of Teacher-Student Communication in Instrumental Training in Terms of Transactional Analysis Ego States: An Example of Anatolian Fine Arts High School” completed in the Institut for Social Sciences at Abant İzzet Baysal University.

\*\*Şehit Hüseyin Gültekin Science-Art Center, Ankara / TURKEY, ersinturhal@gmail.com

\*\*\*Abant İzzet Baysal University Faculty of Fine Arts, Bolu / TURKEY, kly00nega@gmail.com

\*\*\*\*Düzce University Faculty of Health Sciences Nursing Department, Düzce / Turkey, aylakececi@gmail.com

## 1. GİRİŞ

İnsan ilişkilerinin temelinde yer alan iletişim, öğrenme-öğretme sürecinde öğretmen-öğrenci ve öğrenci-öğrenci arasındaki ilişki ve etkileşimde belirleyici roller oynar. İletişime dair tüm değişkenler bireylerin amaçlanan davranışları kazanmalarını ve öğrenmelerini etkileyeceğinden, derslerde olumlu bir iletişim ortamının sağlanması ve sürdürülmesi sürecin ana hususlarından birisidir (Buntak, 2015; Demirel, 2002; Keçeci, 2007a, 2007b; Vogt, 2015). Öğretimin merkezinde iletişim yeteneği yer aldığından, öğretmenler öğrencileri ile iletişim kurmadığında bilgi aktarımının sağlanmasını ve derslerin etkili bir şekilde gerçekleşmesini beklemek mümkün olamayacaktır (Şahin, 2004).

Uygulamalı öğrenme-öğretme yaşantılarını kapsayan çalgı dersleri de, iletişimin birçok ögesini içinde barındıran hassas süreçlerden oluşmaktadır (Zhukov, 2012). Bu derslerdeki iletişim; öğretim programı, öğretim metodu, çalma tekniği vb. diğer unsurlar kadar önem arz etmektedir. Çalgı dersleri, öğretmen ve öğrencinin birebir gerçekleştirdiği ve üçüncü bir kişi derse dâhil olmadığından yakın ilişki içinde oldukları bireysel derslerdendir. Bu derslerdeki iletişim ve etkileşimin yaptığı etki, doğurduğu problemler veya çözüm yaklaşımları geleneksel biçimdeki toplu derslerden oldukça farklıdır. Toplu derslerde birden çok birey arasında dolaylı ve dolaysız olarak gerçekleşen ağ örüntüsüne sahip iletişimden farklı olarak; burada mesafeler azalmakta, sadece iki kişi arasında doğrudan ve yoğun bir iletişim yaşanmaktadır (Klier, 1998). Böylece iletişim; ders sürecinde veya sonrasında başarılı bir performansı olduğu kadar öğrencinin güdülenme, dikkat, çözümleme vb. bilişsel ve ruhsal süreçlerini de derinden etkileyebilecek bir faktör olarak karşımıza çıkmaktadır (Herbst, 2014; Klier, 1998; Özmenteş, 2013). İletişim süreçlerindeki etkisi %60'lara varabilen (Atabek, 1998), bireysel çalgı derslerinde öğretimde önemli roller oynayan (Hofer, 2000; Kurkul, 2007; Simones, Rodger ve Schroeder, 2015), ancak aynı zamanda sözcüklerin anlamlarını değiştirme (Buntak, 2015) ve "çifte mesaj" (Cada, 1999: 8) iletme gücü yüksek olan sözsüz (non-verbal) iletişim de bu tür derslerde kişiye odaklı olarak algılanabilmekte ve kişiye doğrudan etki etmektedir. Ayrıca, Klier'in (1998) vurguladığı gibi; müziksel iletlerin mekândan ve iletişimden soyutlanamaması sonucunda müziğin duygulara doğrudan etki etmesi ortama dâhil olmakta ve çalgı derslerindeki iletişimi karmaşıktırılmaktadır. Bunlara ek olarak, cinsiyet veya öğrenci yeterlilik düzeyi gibi değişkenler de bu iletişim süreçlerini oldukça etkilemektedir (Simones, Rodger ve Schroeder, 2015; Zhukov, 2012).

Bu bağlamda, bireysel çalgı derslerinde öğretmen ve öğrenci arasındaki sözel ve sözel olmayan iletişiminin olumlu veya olumsuz sonuçları toplu ders ortamlarına kıyasla daha fazla ortaya çıkabilmekte, etkileri dolaysız olarak yaşanabilmekte, olası olumsuz sonuçların başında ise iletişim çatışmaları gelmektedir. Çatışmaların asıl anlamı ya da amacının, diğer insanlarla olan ilişkilerde ve davranışlarda kişisel eksiklere ve zayıflıklara dikkat çekmek olduğu; bunun fark edilmesinin de, insan ilişkilerinde kabul edile gelmiş ve kalıplaşmış düşüncelerin, davranışların ve normların yeniden gözden geçirilmesini sağlayabileceği belirtilmektedir (Klier, 1998). Cada'ya (1999) göre, çalgı öğrenme sürecinin başarısını öğrenci-öğretmen iletişiminin kalitesi belirlemektedir ve bu kaliteye ulaşmak, farkında olmadan yapılan hatalarla başa çıkılmasıyla

mümkündür. Öğretmenlerin öğrencileriyle iletişimde kullandıkları cümlelerin bir kısmı, ilk bakışta öyle görünmese de negatif anlamlar içerebilmektedir; çünkü çoğu kez, kurulan bu cümlelerin öğrencilere nasıl söylenmiş olduğu üzerinde düşünülmemektedir (Cada, 1999; Gordon, 1993). Cada (1999), bu hususa dikkat çekmekte; çalgı derslerindeki iletişimde mesaj letmenin, mesajı algılama/açıklamanın ve mesajların öğrenciler üzerindeki etkilerinin çok yönlülüğünü ortaya koymaktadır. Ayrıca, bazı egzersizler ile öğretmenlerin kendi söz, ses, jest ve mimikleri üzerinde düşünüp; kendi söylediklerinin nasıl algılandığını empatik olarak fark etmelerinin dersler için faydalı olacağını ve çatışmalara yardımcı olabileceğini de belirtmektedir.

Eğitim yaşamını sürdüren bireylerde iletişim sorunlarının yoğun olarak yaşandığı evrelerden birisi ergenlik dönemidir. Bireyler ergenlik döneminde biyo-fizyolojik, biyo-psişik, sosyal vb. pek çok sıkıntılarını yanı sıra; iletişim konusunda da dikkate değer sorunlarla uğraşmaktadırlar (Dinçel, 2006; Gaskar ve Özyazıcıoğlu, 2014; Köseleler, 2006). Köseleler'in (2006) *Lise Öğrencilerinde İletişim Kaygısı* konulu araştırmasına göre; erkek öğrencilerin %77,8'i, kız öğrencilerin ise %87,2'si öğretmenleriyle olan iletişimlerinde çeşitli kaygılar yaşadıklarını düşünmektedirler. Öğrencilerin iletişim kaygıları ise öğretmenlerin ses tonu, bakışlar, yaş, cinsiyet, kullandıkları kelimeler ve uyguladıkları öğretim yöntemleri gibi değişkenlerden kaynaklanmaktadır (a.g.e.). Böylesine sorunlar, okul ortamlarında iletişim biçimlerine, dikkati yoğunlaştırmaya, öğrenme hızına, başarıya vb. etki edebilecek potansiyele sahiptir. Bundan dolayı; yapılan bazı araştırmalarda ergenlik döneminin özellikleri dikkate alınarak iletişim sürecinde uygun yaklaşımların ortaya konulması ve ortaya çıkabilecek sorunları çözerek öğrenci performansının ileriye götürülmesi önerilmektedir (Uluç, 2006; Yılmaz, 2006).

Ergenlik dönemindeki bireyler iletişim esnasında çok çeşitli faktörlerin etkisinde kaldıklarından, bu döneme denk gelen çalgı derslerindeki iletişim de hassas bir konu olarak öne çıkmaktadır. Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi (AGSL), Türkiye'de ergenlik dönemi yaş grubuna mesleki müzik eğitimi verilen kurumlardan birisidir. AGSL öğrencileri, gelişimin kritik dönemlerinden birisi olan ergenlik çağında çalgı eğitimine başlamakta; öğrenimleri zarfında üçer yıllık Piyano ve Bağlama eğitimi ile birlikte dört yıllık Çalgı Eğitimi dersinde diğer bir çalgıyı da seçerek (Keman, Viyola, Viyolonsel, Gitar, Flüt, Ut, Kanun vb.) üç çalgının eğitimini almaktadırlar (MEB, 2017)<sup>1</sup>. Bu çalgı dersleri bireysel ders biçiminde işlenmekte ve öğretmen ile öğrenci arasında kurulan yoğun iletişime dayanmaktadır.

Bu bağlamda; Anadolu Güzel Sanatlar Liselerinde yürütülen çalgı derslerindeki öğretmen-öğrenci iletişimi, tarafımızdan araştırılması gereken önemli bir husus olarak görülmektedir. İletişim süreçleri ve ortamları birçok değişkeni olan karmaşık yapılar olduğundan, böylesine bir araştırmayı çok farklı bakış açılarından yola çıkarak yapılandırmak mümkündür. Araştırmamızda, çalgı derslerindeki iletişim öğretmen ve öğrenci bakış açısından birlikte değerlendirilmek istendiğinden; kişiler arası iletişimde karşılıklı görüşleri ve etkileşimleri ele alması sebebiyle Eric BERNE'nin (1910-1970) "Transaksiyonel Analiz (TA) Kuramı" temel alınmıştır.

<sup>1</sup>Araştırmanın yapıldığı öğretim yılında; öğrenciler Piyano ile birlikte Türk veya Batı Müziği çalgılarından birisini seçmek kaydıyla, her dönem iki çalgının eğitimini almaktadırlar (MEB, 2007).

Berne, insan kişiliği ile birlikte kişiler arası iletişim ve etkileşimi gözleme, betimleme, çözümleme ve anlamaya; bu yolla ortak yaşamı daha iyi yapılandırmaya yardımcı olacak modeller sunan Transaksiyonel Analiz Kuramını 1960'lı yıllarda geliştirmiştir (Berne, 1961; Der Spiegel, 1967; Liechti-Genge, 2015). Kurama adını veren “transaksiyon”, kişilerarası iletişimde sözlü veya sözsüz bir uyarıcı ve bir tepkiden oluşan sosyal davranış birimini ifade etmektedir (Akkoyun, 2007; Berne, 1975). TA bağlamında; iletişim ortamlarında olup bitenler, sistematik ve insanı olumlu olarak ele alan insancıl bir yaklaşımla analiz edilmektedir (Akkoyun, 2007). Kuramın üç temel sayıltısı ise, “herkes ne yaparsa yapsın, kim olursa olsun değerlidir, anlamlıdır ve önemlidir [...]; herkesin düşünme kapasitesi vardır [...]; yaşamında ne olacağına herkes kendisi karar verir” (Akkoyun, 2007: 5-6) şeklinde ifade edilmektedir. Berne (1961, 1966), insan davranışları ile iletişim süreçlerini ve kişiler arası ilişkilerin çözümlenmesini, “ego durumu” adı verilen yapılaraya dayanarak açıklamaya çalışmaktadır. TA kuramında “Ego Durumları”, “Transaksiyonlar”, “Yaşam Pozisyonları”, “Yaşam Senaryosu”, “Temas İletileri”, “Psikolojik Oyunlar” gibi çok sayıda alt boyut bulunmaktadır (Akkoyun, 2007; Berne, 1961, 1975; Glöckner ve diğ., 2011; Hay, 2015; Keçeci, 2007a; Solomon, 2003)<sup>2</sup>. Elinizdeki bu çalışmada, çalgı derslerindeki iletişimde öğrenci ve öğretmenlerin kullandıkları *ego durumları* ve buna bağlı oluşan *transaksiyonların* saptanmasına odaklanılmıştır.

Berne, TA kuramında temel aldığı *ego durumu* kavramının, “fenomenolojik olarak tutarlı bir duygu sistemi, operasyonel olarak ise tutarlı davranış kalıpları takımı olarak tanımlanabileceğini” (1966: 23) ifade etmekte; “daha pratik anlamda ise, ilgili davranış kalıpları takımının eşlik ettiği duygular sistemi” (a.g.e.) olduğunu belirtmektedir. Berne (1961, 1966, 1975), insanın yaşamı boyunca geçirdiği öznel yaşantılarının/deneyimlerinin ve davranışlarının ego durumlarını belirlediğini, ego durumlarının da kişiliği oluşturduğunu savunmaktadır. TA kuramına göre, ego durumları yapısal ve fonksiyonel analiz olmak üzere, birbirine bağlı iki sınıflamada ele alınmaktadır. İnsan kişiliğini üç temel kategoride inceleyen *yapısal analize göre kişilik*; “Ebeveyn (E)”, “Yetişkin (Y)” ve “Çocuk (Ç)” ego durumlarından oluşmaktadır. Bu üç temel ego durumu, Berne (1961, 1966, 1975), Akkoyun (1995, 2007), Glöckner ve diğerlerine (2011) dayanarak şöyle özetlenebilir: *Ebeveyn ego durumu*; bireyin yaşamı boyunca etkileşimde bulunduğu ve gözlemlediği ebeveyn figürlerinden edindiği, içselleştirdiği veya taklit ettiği duygu, düşünce ve davranışların karmaşık bütünüdür. *Yetişkin ego durumu*; daha çok yaşanan ana odaklanan, geçmiş deneyimlerine dayanarak imkânları ve olasılıkları görebilen, gerçekçi ve diğer iki kategoriden özerk duygu, düşünce ve davranışların karmaşık bütünüdür. *Çocuk ego durumu* ise çocukça davranış veya olgunlaşmamışlık anlamına gelmeyip; bireyin geçmişte “yaşama başetmek üzere kendi potansiyelini işe koşarken kendisinin oluşturmuş olduğu ve çocukluğundan da izler taşıyan” (Akkoyun, 2007: 16) duygu, düşünce ve davranışların karmaşık bir bütünüdür.

<sup>2</sup>TA kuramının alt boyutları ve kavramlarına ilişkin uygulama örnekleri de içeren açıklama ve tanımlar için bkz. L. Schlegel (1993). *Handwörterbuch der Transaktionsanalyse*. Freiburg: Herder.

Ego durumlarının dışarıya karşı psikolojik işlevlerine/rollerine göre ele alındığı *fonksiyonel analize göre kişilik* ise beş bölümde sınıflanmaktadır: Bu sınıflamada “Yetişkin (Y)” ego durumu aynı kalırken, Ebeveyn (E) ego durumu “Koruyucu Ebeveyn (KE)” ve “Eleştirel Ebeveyn (EE)”; Çocuk (Ç) ego durumu da “Doğal Çocuk (DÇ)” ve “Uygulu Çocuk (UÇ)” şeklinde alt kategorilere ayrılır (Akkoyun, 2007; Berne, 1966, 1975). Berne’nin Ebeveyn ve Çocuk ego durumları için kullandığı farklı kavram ve sınıflamalar da bulunmaktadır: Çocuk ego durumu, “Doğal Çocuk”, “Uygulu Çocuk” ve “Asi Çocuk” şeklinde üçe; “Ebeveyn” ise, “Koruyucu veya Doğal Ebeveyn” ve “Kontrol Edici Ebeveyn” olarak ikiye ayrılmıştır (Berne, 1975: 32-33). Berne’nin kategorileri sonraki yıllarda TA kuramcıları tarafından da çeşitlendirilmiştir, ancak günümüzde yaygın kabul gören yukarıda serimlediğimiz beşli sınıflamadır (Glöckner ve diğ., 2011; Hay, 2015; Kahler, 1978). Çalışmamızda da beşli sınıflama temel alınmıştır ve fonksiyonel analiz bağlamındaki bu ego durumları Berne (1966, 1975), Solomon (2003) ve Akkoyun (2007) temel alınarak şöyle özetlenebilir: *Koruyucu Ebeveyn* toplumsal değerlere bağlıdır ve “ilgili, özen gösterici, bağışlayıcı, destekleyici, izin verici, şefkatli, koruyucu ve endişeli” (Akkoyun, 2007: 22) özelliklerle kendisini göstermektedir. Düzeni işaret eden, ilkeli, inatçı, yargılayıcı nitelikler taşıyan *Eleştirel Ebeveyn*, “ebeveynlerden öğrenilen önyargılı düşünceler, duygular ve inançları” (Solomon, 2003: 15) bünyesinde barındırır. *Doğal Çocuk*; kişinin fiziksel ihtiyaçlarını gözetten, spontane duygu ve davranışlara sahip olan, duygusal, içinden geldiği gibi davranan, hareketli, yaratıcı niteliklere sahip olan, kişiliğin eğitilmemiş yanıdır. *Uygulu Çocuk* ise, büyürken içselleştirilen ebeveyn mesajlarıyla uyumlu ve adapte olmaya eğilimli olup; toplum normlarını kabul ederken boyun eğmenin yanı sıra isyan etme davranışları ile de kendini gösterebilir.

*Transaksiyonlar*, kuramın diğer bir alt boyutunu oluşturur. “Kişilerarası iletişimde bir uyarıcı ve bir tepkiden oluşan birime, transaksyon (iletişim işlemi) adı verilmektedir” (Akkoyun, 2007: 37). TA kuramında “tamamlayıcı”, “çapraz” ve “gizil (ikili)” olmak üzere üç transaksyon türü bulunmaktadır ve bunlar Berne (1975), Akkoyun (2007) ve Hay’e (2015) dayanarak şöyle özetlenebilir: İletişimde birey, mesajı gönderdiği veya mesajı gönderirken hedeflediği ego durumundan cevap alıyorsa *tamamlayıcı transaksyon* oluşur. Bu transaksiyonda iletişim, genellikle çok az veya hiçbir çatışma olmaksızın sürdürülebilmektedir. *Çapraz transaksyon*, bireyin gönderdiği mesaj hedeflemediği veya beklenmeyen bir ego durumundan cevaplandığında oluşur ve buna bağlı olarak genellikle yanlış anlamayla sonuçlanır. *Gizil (ikili) transaksiyonda* ise; iletişimde kişilerin kullandığı sözel iletilerle birlikte sözel olmayan iletiler gibi içinde gizli bir mesaj olan iki farklı ego durumundan, aynı anda hem sosyal hem de psikolojik düzeyde iki farklı mesaj gönderilir. Hay’in (2015) belirttiği gibi, dile dökülemeyen ancak açıkça ifade edilen mesaja dâhil edilen bu gizli iletiler de, iletişim ortamını büyük ölçülerde etkilemektedir.

Alan yazında, gelişimin kritik bir döneminde bulunan lise öğrencilerinin TA ego durumları ile sınav kaygı düzeyleri (Meşe, 2016), karar stratejileri (Kaçar, 2008) veya bağlanma stratejileri (Keler, 2008) vb. arasındaki ilişkileri inceleyen çeşitli çalışmalar bulunmasına rağmen; TA kuramının çalgı dersleri bağlamında ele alındığı bir araştırmaya rastlanmamıştır. Kaynak taramaları, müzik ve transaksyonel analize ilişkin araştırmalarda, TA kuramının müzik derslerinden ziyade terapi bağlamında ele alındığını göstermektedir. Örneğin Arnold (1975), çalışmasında

müzik terapisi ile TA arasında bir bağ kurmuş ve TA kuramının temel kabullerinden birisi olan “insanların iyi olduğu” sayılısının terapinin hedefleri ile paralellik gösterdiğini vurgulamıştır. Ayrıca, müziğin Çocuk ego durumunu harekete geçirebilecek bir güce sahip olduğu, farklı araştırmalarda belirtilmektedir (Arnold, 1975; Bullard, 2011). Bullard (2011) tarafından yapılan ilginç bir çalışma ise, intihar düşüncesi taşıyan bireylerin tedavisinde müzik terapisinin kullanımını üzerinedir. Bullard, Yetişkin ego durumu kullanan bireylerde intihar eğilimi düşük bulunduğundan; müzik terapisinin problem çözmeye, eleştirel düşünmeye ve duyguları tanımaya dönük doğasının Yetişkin ego durumunu şekillendirmeye yardımcı olacağını ifade etmektedir. TA kuramının müzik bölümü öğrencilerinin duygu yönelimleri açısından ele alındığı güncel bir araştırmada ise Guliyev (2017), öğrencilerin “yaklaşma duygu gereksinimi” ile Eleştirel Ebeveyn ego durumu arasında negatif, Koruyucu Ebeveyn arasında pozitif; “kaçınma duygu gereksinimi” ile Eleştirel Ebeveyn ego durumu arasında pozitif, Koruyucu Ebeveyn arasında negatif ilişkiler bulmuştur. Wheeler (1981) ise, müzik terapisi ve psiko-terapi kuramları arasındaki ilişkiyi incelediği çalışmasında; müzik yapma eyleminin spontane ve yaratıcı niteliklerinin, Çocuk ego durumunu etkinleştirmek için müzik terapistlerince kullanıldığını bildirmiştir. Wheeler ayrıca, çalgı öğrenmek için gerekli disiplini geliştirmek gerektiğinde Yetişkin ego durumunun; müziksel grup faaliyetlerini yürütmek ve başkalarına yön vermek gerektiğinde de Ebeveyn ego durumunun etkinleştirilebileceğini belirtmiştir.

TA ve müzik ilişkisini inceleyen çalışmaların bazı sonuçlarına dayanarak, TA kuramında tanımlanan ego durumlarının çalgı derslerinde farklı işlevlerle kullanılma potansiyeline sahip olduğunu söylemek mümkündür. Çalgı derslerindeki iletişimde devreye giren ego durumlarının tespiti; sadece öğretmen ve öğrencilerin birbirlerine yönelik algılarının ve psikolojik konumlanmalarının açığa çıkmasını sağlamakla kalmayıp, bunların derslerde öğrencinin çalgısında gelişimi için amaçlı olarak kullanılma kapasitesini de ortaya koyabilir. Ayrıca, ego durumlarının ve transaksyonların belirlenmesiyle; iki kişinin katıldığı bireysel çalgı derslerindeki iletişimin niteliği hakkında fikir edinilebilecek, özellikle de iletişim çatışmaları açısından sahip olunan potansiyel belirlenebilecektir. Bu çerçevedeki saptamalar, derslerde önceden gerekli düzenlemelerin yapılması, gerekiyorsa önlemlerin alınması ve öğretmenlerce uygun davranışların öne çıkarılması yoluyla, olası iletişim sorunlarını aşmaya ve önlemeye önemli katkılar yapabilir.

Yukarıda oluşturulan kuramsal ve düşünsel bağlamda, araştırmamızın ana sorusu “Anadolu Güzel Sanatlar Liselerinde yürütülmekte olan çalgı derslerinde öğretmen ve öğrencilerin iletişimde kullandıkları *ego durumları* ve bunlara bağlı oluşan *transaksyonlar* nelerdir?” şeklinde formüle edilmiştir. Ayrıca ego durumlarının bazı sosyo-demografik ve çalgı çalmaya ilişkin değişkenlere göre fark gösterip göstermediğinin ve çalgı dersi başarısı ile arasında ilişki olup olmadığının tespit edilmesi de amaçlanmıştır. Türkiye’de çalgı eğitiminde iletişimin kuramsal ve uygulamalı olarak ele alındığı araştırmaların eksikliği ve sınırlılığı göz önüne alındığında, araştırmamızın çalgı eğitiminde iletişim unsuruna dikkat çekmeye katkı getirmesi ve bu sahadaki çalışmaları teşvik etmesi de beklenmektedir.



## 2. ARAŞTIRMA YÖNTEMİ

### 2.1. Araştırma Modeli

Bu araştırma; çalgı öğretmenlerinin ve öğrencilerinin, bireysel çalgı derslerinde iletişim kurarken ağırlıklı olarak kullandıkları ego durumlarını belirlemek amacıyla “tarama modeli” kullanılarak yapılmıştır. Çalışma grubuna ve çalgı öğrenme-öğretme süreçlerine herhangi bir deneysel müdahalede bulunulmaksızın, var olan durum saptanmıştır.

### 2.2. Çalışma Grubu

Araştırma grubunu; Türkiye'nin Batı Karadeniz Bölgesi'nde yer alan Anadolu Güzel Sanatlar Liselerinden birinde, 2008-2009 Eğitim-Öğretim Yılında görev yapan çalgı öğretmenleri ve bireysel çalgı derslerini alan öğrencileri oluşturmaktadır. Bu AGSL; bölgede yer alan kendi türündeki diğer liselere göre daha fazla öğretmen ve öğrenci sayısına sahip olması ve eğitimi verilen çalgıların çeşitlilik göstermesi (Piyano, Keman, Viyola, Viyolonsel, Flüt, Bağlama, Ut) gerekçeleriyle seçilmiştir.

Araştırmada okulun tüm öğretmen (N=15) ve öğrencilerine (N=83) ulaşılmıştır. Öğretmenler grubunun %66,7'si kadın, %33,3'ü erkek öğretmenlerden oluşmakta olup; bu öğretmenlerin %53,3'ü 31 yaş ve altı, %46,7'si de 31 yaşın üzerindedir. Öğrencilerin %77,1'i kız, %22,9'u erkek öğrenciden oluşmakta olup; %3,1'i 15 yaşında, yine %3,1'i 16 yaşında, %27,7'si 17 yaşında ve %12,1'i de 18 yaşındadır. Araştırma bulguları sadece çalışma grubunu tanımlamakta olup, bulgular üzerinden genellemeye gidilmemiştir.

### 2.3. Verilerin Toplanması

Araştırmada, “Öğrenci Bilgi Formu”, “Öğretmen Bilgi Formu” ve “Ben Durumları Ölçeği” olmak üzere üç ayrı veri toplama aracı kullanılmıştır. Bunların ilk ikisi, alan yazına dayanılarak araştırmacılar tarafından oluşturulmuştur. Bu formlar; katılımcıların çeşitli sosyo-demografik özelliklerinin (yaş, cinsiyet, medeni durum, kardeş sayısı, çalışma yılı vb.) ve çaldığı çalgılar, çalgısını seçme biçimi, çalgı eğitimi alma süresi, ailede çalgı çalan kişiler vb. değişkenlerin saptanmasına yönelik sorular içermektedir.

“Ben Durumları Ölçeği”<sup>3</sup> Arı (1989) tarafından geliştirilmiş olup, insanı niteleyen 95 sıfattan oluşmaktadır. Ölçeğin uygulanması esnasında, sıfat listesinden kişinin kendisini -veya değerlendirdiği kişiyi- tanımlayan sıfatları seçip işaretlemesi gerekmektedir. Bundan dolayı, ölçekteki her bir sıfattan sadece uygun olanlar işaretlenmektedir. Sıfat listelerinden oluşan ego durumları ölçekleri daha önce Williams & Williams (1980) gibi araştırmacılar tarafından geliştirilmiştir. Ancak bu ölçekler kültürel farklardan dolayı işe koşulamadığından; Arı, bu ölçeklerdeki dışsal niteliklerden de yararlanarak Türk kültürüne uygun yeni bir ölçek geliştirmiştir. Arı'nın Türkçe sıfatları temel alarak oluşturduğu “Ben Durumları Ölçeği” nde yer alan alt ölçeklerin iç tutarlılık katsayıları, EE için  $r = .95$ ; KE için  $r = .93$ ; Y için  $r = .96$ ; DÇ için  $r = .89$  ve UÇ için  $r = .91$  olarak bulunmuştur (Arı, 1989: 84). Ölçeğin güvenirlik katsayısı ise,  $r = .87$ 'dir (a.g.e.: 85).

<sup>3</sup>Arı'nın (1989) ölçeği için “Ego Durumları Ölçeği” nitelemesi de kullanılmaktadır.

“Ben Durumları Ölçeği”, üniversite öğrencileriyle yapılan bir araştırmada geliştirilmiş olsa da; sadece sıfatlardan oluşan kısa tanımlı bir ölçek olması ve soyut işlemler aşamasında bulunan lise öğrencilerinin bu sıfatların anlamlarını kavrayabilecek bilişsel düzeyde olmaları sebepleriyle, lise öğrencilerine de uygulanabilir bir ölçek niteliğindedir. Veri toplama işleminden önce yaptığımız pilot uygulama da, ölçek sıfatlarının büyük çoğunluğunun (%87,68’inin) lise öğrencileri tarafından anlaşılabilirdiğini göstermiştir. Anlaşılması güç sıfatlar için ise açıklayıcı bir liste hazırlanarak bu güçlük giderilmiştir. Ayrıca Kaçar (2008), Keler (2008) ve Meşe (2016) de lise öğrencileriyle yapmış oldukları araştırmalarda, Arı’nın ölçeğini sorunsuzca kullanabilmişlerdir.

Veri toplama sürecinde, yazılı izinler alındıktan sonra öncelikle “Ben Durumları Ölçeği”nde kullanılan sıfatların anlaşılabilirliğini test etmek amacıyla, denk bir lisede 15 kişi ile deneme uygulaması yapılmıştır. Deneme uygulaması sonunda; çalışma grubuna gerekli açıklamaları yapabilmek üzere anlaşılması güç bazı sıfatlar tespit edilip, bu sıfatlar ve anlamlarını içeren bir liste hazırlanmıştır. Ardından verilerin toplanmasına geçilmiş; seçilen AGSL’nin öğrenci ve öğretmenlerine araştırmanın amacı açıklanmış, formlar ve ölçekler tanıtılmış ve çalgı derslerinin bitiminde uygulama yapılmıştır. Katılımcılardan, çalgı derslerindeki iletişimi göz önünde bulundurarak ölçeği doldurmaları ve bu sıfat listesinden uygun olan sıfatları seçip işaretlemeleri istenmiştir. Öğretmenler hem kendilerini hem de öğrencilerini, öğrenciler de hem kendilerini hem öğretmenlerini değerlendirerek; iki ayrı ölçek doldürmüşlerdir. Ölçeğin uygulanması sırasında bir araştırmacı katılımcıların yanında bulunmuş, anlaşılması güç sıfatlarda ve işlemlerde gereken açıklama ve destek sağlanmıştır. Veri toplama sürecinde herhangi bir sorunla karşılaşmamıştır.

#### 2.4. Verilerin Analizi

“Ben Durumları Ölçeği”nin kendine özgü puanlama ve hesaplama işlemleri bulunmaktadır ve bunlar sırasıyla şöyle özetlenebilir (Arı, 1989): Ölçekteki her sıfatın, her bir ego durumu için 0-4 arasında değişebilen beş ayrı standart değeri vardır. Ölçek verileri işlenirken, katılımcıların işaretlediği her sıfat bu standart beş puanla puanlanır. Ardından her bir ego durumu için toplam ham puanlar bulunup; bu puanlar, ilgili alt ölçeklerden elde edilebilecek en yüksek ham puana bölünür. Elde edilen bu puanlar toplanarak, toplam puan (M) bulunur. Alt ölçekler için elde edilen puanların her biri toplam puana bölünerek, katılımcının ego durumları puanları elde edilir. Arı, bu işlemleri aşağıdaki şekilde formülleştirmiştir (Arı, 1989: 88):

$$\text{Birinci Düzey: } \frac{XEE}{[\text{öA} \times EE]} = K_1 \quad \frac{XKE}{[\text{öA} \times KE]} = K_2 \quad \frac{XY}{[\text{öA} \times Y]} = K_3 \quad \frac{G \times DÇ}{[\text{öA} \times DÇ]} = K_4 \quad \frac{G \times UÇ}{[\text{öA} \times UÇ]} = K_5$$

$$\text{İkinci Düzey: } K_1 + K_2 + K_3 + K_4 + K_5 = M$$

$$\text{Üçüncü Düzey: } \frac{K_1}{M} = EE \text{ p} \quad \frac{K_2}{M} = KE \text{ p} \quad \frac{K_3}{M} = Y \text{ p} \quad \frac{K_4}{M} = DÇ \text{ p} \quad \frac{K_5}{M} = UÇ \text{ p}$$

Formüllerde yer alan simgelerin anlamları ise aşağıdaki gibidir (Arı, 1989: 88-89):

<b>EE</b> =Deneğin işaretlediği sıfatların EE için toplam puanı	<b>Y P</b> =Deneğin <u>BDÖ</u> 'nden aldığı Y ben durumu puanı
<b>[ÖA EE]</b> =Ölçeğin EE ben durumundan alınabilecek en yüksek puan (=177)	<b>DÇ</b> =Deneğin işaretlediği sıfatların DÇ için toplam puanı
<b>EE P</b> =Deneğin <u>BDÖ</u> 'nden aldığı EE ben durumu puanı	<b>[ÖA DÇ]</b> = Ölçeğin DÇ ben durumundan alınabilecek en yüksek puan (=180.2)
<b>KE</b> =Deneğin işaretlediği sıfatların KE için toplam puanı	<b>DÇ P</b> =Deneğin <u>BDÖ</u> 'nden aldığı DÇ ben durumu puanı
<b>[ÖA KE]</b> =Ölçeğin KE ben durumundan alınabilecek en yüksek puan (=215.8)	<b>UÇ</b> =Deneğin işaretlediği sıfatların UÇ için toplam puanı
<b>KE P</b> =Deneğin <u>BDÖ</u> 'nden aldığı KE ben durumu puanı	<b>[ÖA UÇ]</b> =Ölçeğin UÇ ben durumundan alınabilecek en yüksek puan (=187.4)
<b>Y</b> =Deneğin işaretlediği sıfatların Y için toplam puanı	<b>UÇ P</b> =Deneğin <u>BDÖ</u> 'nden aldığı UÇ ben durumu puanı
<b>[ÖA Y]</b> =Ölçeğin Y ben durumundan alınabilecek en yüksek puan (=222.6)	

\*BDÖ: Ben Durumları Ölçeği

Verilerin işlenmesi aşamasında; yukarıdaki formüller Excel programında kodlandıktan sonra, "Ben Durumları Ölçeği"nde işaretlenmiş olan sıfatların numaraları girilerek, katılımcıların ego durumu puanları bulunmuştur. Ardından SPSS programında veriler işlenmiş; öncelikle öğretmen ve öğrencilerin kendilerini ve birbirlerini değerlendirmesine yönelik verilerin betimsel istatistikleri yapılmıştır. Ego durumlarının sosyo-demografik özelliklere ve çalgı çalmaya ilişkin değişkenlere göre fark gösterip göstermediğini saptayabilmek için, verilerin normal dağılım gösterdiği değişkenlerde parametrik testlerden Varyans Analizi (ANOVA) ve İlişkisiz Örneklem t-testi; normal dağılım göstermediği değişkenlerde ise non-parametrik testlerden Kruskal-Wallis H ve Mann-Whitney U testleri kullanılmıştır. Ego durumlarının cinsiyet değişkeni ile ilişkisi Spearman Korelasyon, çalgı dersi başarısı ile ilişkisi ise Pearson Korelasyon kullanılarak belirlenmiştir. Öğrencilerin ego durumlarının çalgıya ilişkin değişkenlere göre farkı incelenirken; kişinin karşı taraftan algılanışını ortaya çıkarmak amacıyla öğrencilerin kendi ego durumları algısı değil, öğretmen algısına göre öğrenci ego durumları temel alınmıştır. Analizlerde anlamlılık düzeyi ise  $p < 0.05$  olarak belirlenmiştir. Analizlerde farkın anlamlı çıktığı durumlarda etki büyüklüğü de hesaplanmış olup; Cohen's d formülüne göre etki büyüklüğü "küçük:  $d = .20$ , orta:  $d = .50$ , büyük:  $d = .80$ " (Cohen, 1988: 40) sınırları temel alınarak yorumlanmıştır.

### 3. BULGULAR

#### 3.1. Öğretmenlerin Kullandıkları Ego Durumları

Tablo 3.1'de sunulan betimsel istatistik sonuçları, öğretmenlerin öğrencileri ile iletişimlerinde hemen her ego durumunu kullandıklarını göstermektedir. Bununla birlikte; öğretmenler kendi algılarına göre ağırlıklı olarak Koruyucu Ebeveyn ( $\bar{X} = ,2325 \pm ,016$ ) ve

Tablo 3.1. Öğretmenlerin Kullandıkları Ego Durumları

Değerlendiren kişiler		EE	KE	Y	UÇ	DÇ
Öğretmenler (N=15)	$\bar{X}$	,1661	<b>,2325</b>	<b>,2297</b>	,1789	,1929
	SS	,028	,016	,013	,027	,039
Öğrenciler (N=83)	$\bar{X}$	,1734	<b>,2246</b>	<b>,2247</b>	,1839	,1935
	SS	,036	,023	,014	,014	,022

\*EE=Eleştirel Ebeveyn, KE= Koruyucu Ebeveyn, Y=Yetişkin, UÇ= Uygulu Çocuk, DÇ=Doğal Çocuk

Yetişkin ( $\bar{X} = ,2297 \pm ,013$ ), en az olarak da Eleştirel Ebeveyn ( $\bar{X} = ,1661 \pm ,028$ ) ego durumlarını kullanmaktadırlar. Öğrencilerinin algısına göre ise; öğretmenler ağırlıklı olarak Yetişkin ( $\bar{X} = ,2247 \pm ,014$ ) ve Koruyucu Ebeveyn ( $\bar{X} = ,2246 \pm ,023$ ), en az olarak da Eleştirel Ebeveyn ( $\bar{X} = ,1734 \pm ,036$ ) ego durumlarını kullanmaktadırlar.

#### 3.2. Öğrencilerin Kullandıkları Ego Durumları

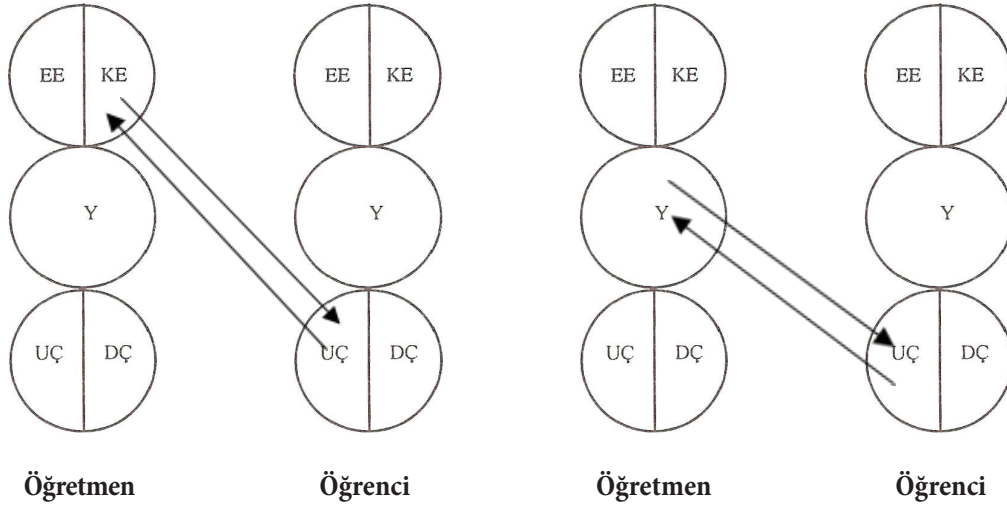
Tablo 3.2'de sunulan betimsel istatistik sonuçları, öğrencilerin öğretmenleri ile iletişimlerinde hemen her ego durumunu kullandıklarını göstermektedir. Bununla birlikte; öğrenciler kendi algılarına göre ağırlıklı olarak Koruyucu Ebeveyn ( $\bar{X} = ,2265 \pm ,023$ ), en az olarak da Eleştirel Ebeveyn ( $\bar{X} = ,1639 \pm ,031$ ) ego durumlarını kullanmaktadırlar. Öğretmenlerinin algısına göre ise; öğrenciler ağırlıklı olarak Uygulu Çocuk ( $\bar{X} = ,2117 \pm ,043$ ), en az olarak da Eleştirel Ebeveyn ( $\bar{X} = ,1709 \pm ,04$ ) ego durumlarını kullanmaktadırlar.

Tablo 3.2. Öğrencilerin Kullandıkları Ego Durumları

Değerlendiren kişiler		EE	KE	Y	UÇ	DÇ
Öğrenciler (N=83)	$\bar{X}$	,1639	<b>,2265</b>	,2133	,1867	,2097
	SS	,031	,023	,016	,021	,031
Öğretmenler (N=15)	$\bar{X}$	,1709	,2094	,2078	<b>,2117</b>	,2002
	SS	,04	,028	,026	,043	,048

\*EE=Eleştirel Ebeveyn, KE= Koruyucu Ebeveyn, Y=Yetişkin, UÇ= Uygulu Çocuk, DÇ=Doğal Çocuk

### 3.3. Öğretmen-Öğrenci İletişiminde Oluşan Transaksiyonlar



Şekil 3.1. Öğretmen-Öğrenci Arasında Gerçekleşen Tamamlayıcı Transaksiyon

Ego durumlarına ilişkin bulgular; öğrencilere göre öğretmenlerin Yetişkin ve Koruyucu Ebeveyn, öğretmenlere göre öğrencilerin ise Uygulu Çocuk ego durumlarını ağırlıklı olarak kullandıklarını ortaya koymuştur. Buradan hareketle; öğretmen-öğrenci iletişimde Yetişkin-Uygulu Çocuk/Uygulu Çocuk-Yetişkin ve Koruyucu Ebeveyn-Uygulu Çocuk/Uygulu Çocuk-Koruyucu Ebeveyn *tamamlayıcı transaksiyonunun* gerçekleştiği saptanmıştır (bkz. Şekil 3.1).

### 3.4. Öğretmenlerin Bazı Sosyo-Demografik Özellikleri ve Ego Durumları

Öğretmenlerin kendi ego durumu algılarının *cinsiyet* değişkenine göre fark gösterip göstermediğini belirleyebilmek için, Mann-Whitney U Testi yapılmıştır (bkz. Tablo 3.3). Test sonuçları cinsiyet bakımından anlamlı bir farka işaret etmemekle birlikte; Koruyucu Ebeveyn alt ölçeğinde  $p=,05$  bulunması sebebiyle ( $U= -1,961$ ,  $p=,05$ ), ilişki analizi yapılmasına ihtiyaç duyulmuştur. Spearman Korelasyon Analizi sonucunda, cinsiyet ile Koruyucu Ebeveyn ego durumu arasında, erkekler lehine pozitif yönlü orta düzeyde bir ilişki olduğu saptanmışsa da ( $r_s=0,524$ ,  $p=,045$ ); etki büyüklüğü düşüktür ( $d=,45$ ). Ayrıca, kadınlar Koruyucu Ebeveyn ile aynı ağırlıkta Yetişkin ego durumunu da kullanmaktadırlar.

Tablo 3.3. Öğretmenlerin Cinsiyeti ve Ego Durumu Algıları

Cinsiyet	Erkek (n=5)		Kadın (n=10)		U	p
	$\bar{X}$	SS	$\bar{X}$	SS		
EE	,15	,04	,17	,02	-1,594	,111
KE	,24	,03	,23	,01	-1,961	,050
Y	,23	,02	,23	,01	-0,981	,327
UÇ	,18	,01	,18	,03	-,123	,902
DÇ	,20	,04	,19	,04	-,245	,806

\*EE=Eleştirel Ebeveyn, KE= Koruyucu Ebeveyn, Y=Yetişkin, UÇ= Uygulu Çocuk, DÇ=Doğal Çocuk

Tablo 3.4'de de görüldüğü gibi; öğretmenlerin kendi ego durumu algılarının *yaşa* göre farkını saptamak üzere Mann-Whitney U Testi yapılmış ve istatistiksel olarak anlamlı bir fark bulunmamıştır ( $p > ,05$ ).

Tablo 3.4. Öğretmenlerin Yaşı ve Ego Durumu Algıları

Yaş	31 ve ↓(n=8)		32 ve ↑(n=7)		U	p
	$\bar{X}$	SS	$\bar{X}$	SS		
EE	,16	,03	,17	,03	-,116	,908
KE	,23	,01	,23	,02	-,232	,817
Y	,23	,01	,23	,20	-0,579	,562
UÇ	,18	,01	,18	,04	-,232	,817
DÇ	,20	,03	,19	,05	,000	1,00

\*EE=Eleştirel Ebeveyn, KE= Koruyucu Ebeveyn, Y=Yetişkin, UÇ= Uygulu Çocuk, DÇ=Doğal Çocuk

Tablo 3.5'de de görüldüğü gibi; öğretmenlerin kendi ego durumu algılarının *medeni duruma* göre farkını saptamak üzere Mann-Whitney U Testi yapılmış ve istatistiksel olarak anlamlı bir fark bulunmamıştır ( $p > ,05$ ).

Tablo 3.5. Öğretmenlerin Medeni Durumları ve Ego Durumu Algıları

Medeni durum	Evli (n=9)		Bekâr (n=6)		U	p
	$\bar{X}$	SS	$\bar{X}$	SS		
EE	,16	,03	,17	,03	-1,180	,238
KE	,24	,02	,23	,02	-1,062	,288
Y	,23	,01	,23	,01	-0,826	,409
UÇ	,19	,03	,17	,02	-1,180	,238
DÇ	,18	,05	,20	,02	-0,590	,555

\*EE=Eleştirel Ebeveyn, KE= Koruyucu Ebeveyn, Y=Yetişkin, UÇ= Uygulu Çocuk, DÇ=Doğal Çocuk

Tablo 3.6'da da görüldüğü gibi; öğretmenlerin kendi ego durumu algılarının *çocuk sahibi olma durumuna* göre farkını saptamak üzere Mann-Whitney U Testi yapılmış ve istatistiksel olarak anlamlı bir fark bulunmamıştır ( $p > ,05$ ).

Tablo 3.6. Öğretmenlerin Çocuk Sahibi Olma Durumları ve Ego Durumu Algıları

Çocuk sahibi	Yok (n=9)		Var (n=6)		U	p
	$\bar{X}$	SS	$\bar{X}$	SS		
EE	,17	,03	,16	,03	-1,180	,238
KE	,23	,02	,24	,02	-1,180	,238
Y	,23	,01	,23	,02	-1,415	,157
UÇ	,17	,02	,19	,03	-0,944	,345
DÇ	,20	,02	,18	,06	-0,708	,479

\*EE=Eleştirel Ebeveyn, KE= Koruyucu Ebeveyn, Y=Yetişkin, UÇ= Uygulu Çocuk, DÇ=Doğal Çocuk

Tablo 3.7'de de görüldüğü gibi; öğretmenlerin kendi ego durumu algılarının *öğrenim duruma* göre farkını saptamak üzere Mann-Whitney U Testi yapılmış ve istatistiksel olarak anlamlı bir fark bulunmamıştır ( $p > ,05$ ).

Tablo 3.7. Öğretmenlerin Öğrenim Durumu ve Ego Durumu Algıları

Öğrenim durumu	Lisans (n=6)		Yüksek Lisans (n=9)		U	p
	$\bar{X}$	SS	$\bar{X}$	SS		
EE	,16	,03	,17	,03	-0,826	,409
KE	,24	,02	,23	,02	-1,180	,238
Y	,23	,01	,23	,01	-,236	,814
UÇ	,19	,03	,17	,02	-1,769	,077
DÇ	,18	,05	,20	,03	-1,062	,288

\*EE=Eleştirel Ebeveyn, KE= Koruyucu Ebeveyn, Y=Yetişkin, UÇ= Uygulu Çocuk, DÇ=Doğal Çocuk

Tablo 3.8'de de görüldüğü gibi; öğretmenlerin kendi ego durumu algılarının çalışma süresine göre farkını saptamak üzere Mann-Whitney U Testi yapılmış ve istatistiksel olarak anlamlı bir fark bulunmamıştır ( $p > ,05$ ).

Tablo 3.8. Öğretmenlerin Çalışma Süresi ve Ego Durumu Algıları

Çalışma süresi	10 ve ↓(n=8)		11 ve ↑(n=7)		U	p
	$\bar{X}$	SS	$\bar{X}$	SS		
EE	,16	,03	,17	,03	,000	1,000
KE	,23	,02	,23	,02	,000	1,000
Y	,23	,01	,23	,02	-1,180	,238
UÇ	,19	,03	,17	,03	-1,180	,238
DÇ	,19	,04	,20	,04	-0,590	,555

\*EE=Eleştirel Ebeveyn, KE= Koruyucu Ebeveyn, Y=Yetişkin, UÇ= Uygulu Çocuk, DÇ=Doğal Çocuk

### 3.5. Öğrencilerin Bazı Sosyo-Demografik Özellikleri ve Ego Durumları

Tablo 3.9'da da görüldüğü gibi; öğrencilerin kendi ego durumu algılarının *yaşa* göre farkını saptamak üzere Varyans Analizi (ANOVA) yapılmış ve istatistiksel olarak anlamlı bir fark bulunmamıştır ( $p > ,05$ ).

Tablo 3.9. Öğrencilerin Yaşı ve Ego Durumu Algıları

Yaş	15 (n=25)		16 (n=25)		17 (n=23)		18 (n=10)		F	p
	$\bar{X}$	SS	$\bar{X}$	SS	$\bar{X}$	SS	$\bar{X}$	SS		
EE	,16	,03	,16	,03	,17	,04	,18	,04	,863	,464
KE	,23	,02	,23	,02	,22	,02	,22	,02	1,095	,356
Y	,21	,02	,21	,02	,21	,02	,22	,02	,579	,631
UÇ	,19	,02	,19	,02	,18	,02	,18	,03	1,060	,371
DÇ	,21	,02	,21	,03	,22	,03	,20	,05	1,315	,275

\*EE=Eleştirel Ebeveyn, KE= Koruyucu Ebeveyn, Y=Yetişkin, UÇ= Uygulu Çocuk, DÇ=Doğal Çocuk

Tablo 3.10'da da görüldüğü gibi; öğrencilerin kendi ego durumu algılarının *cinsiyete* göre farkını saptamak üzere İlişkisiz Örneklem t Testi yapılmış ve istatistiksel olarak anlamlı bir fark bulunmamıştır ( $p > ,05$ ).

Tablo 3.10. Öğrencilerin Cinsiyeti ve Ego Durumu Algıları

Cinsiyet	Erkek (n=19)		Kız (n=64)		t	sd	p
	$\bar{X}$	SS	$\bar{X}$	SS			
EE	,17	,02	,16	,03	-1,027	81	,308
KE	,22	,02	,23	,02	1,195		,236
Y	,21	,01	,21	,02	,853		,396
UÇ	,19	,02	,19	,02	-1,069		,288
DÇ	,21	,03	,21	,03	,442		,660

\*EE=Eleştirel Ebeveyn, KE= Koruyucu Ebeveyn, Y=Yetişkin, UÇ= Uygulu Çocuk, DÇ=Doğal Çocuk

Tablo 3.11'de de görüldüğü gibi; öğrencilerin kendi ego durumu algılarının *kardeş sayısına* göre farkını saptamak üzere Kruskal-Wallis H Testi yapılmış ve istatistiksel olarak anlamlı bir fark bulunmamıştır ( $p > ,05$ ).

Tablo 3.11. Öğrencilerin Kardeş Sayısı ve Ego Durumu Algılar

Kardeş sayısı	Yok (n=6)		1 tane (n=31)		2 tane (n=27)		3 tane (n=12)		4 ve ↑ (n=7)		sd	X <sub>KW</sub>	p
	$\bar{X}$	SS	$\bar{X}$	SS	$\bar{X}$	SS	$\bar{X}$	SS	$\bar{X}$	SS			
EE	,15	,03	,17	,03	,17	,03	,15	,03	,16	,03	4	6,622	,157
KE	,24	,02	,22	,03	,22	,02	,24	,02	,23	,02		6,636	,156
Y	,21	,01	,21	,01	,21	,02	,22	,01	,22	,01		1,944	,746
UÇ	,18	,01	,18	,02	,19	,03	,19	,01	,19	,03		2,971	,563
DÇ	,22	,02	,22	,03	,21	,04	,20	,02	,20	,03		4,567	,335

\*EE=Eleştirel Ebeveyn, KE= Koruyucu Ebeveyn, Y=Yetişkin, UÇ= Uygulu Çocuk, DÇ=Doğal Çocuk

Tablo 3.12'de de görüldüğü gibi; öğrencilerin kendi ego durumu algılarının *anne öğrenim durumuna* göre farkını saptamak üzere Kruskal-Wallis H Testi yapılmış ve istatistiksel olarak anlamlı bir fark bulunmamıştır ( $p > ,05$ ).

Tablo 3.12. Öğrencilerin Annelerinin Öğrenim Durumu ve Ego Durumu Algıları

Anne öğrenim durumu	İlkokul (n=17)		İlköğretim (n=32)		Lise (n=29)		Lisans (n=5)		sd	X <sub>KW</sub>	p
	$\bar{X}$	SS	$\bar{X}$	SS	$\bar{X}$	SS	$\bar{X}$	SS			
EE	,16	,04	,16	,02	,17	,04	,14	,02	3	2,952	,399
KE	,23	,03	,23	,02	,22	,03	,24	,01		3,035	,386
Y	,22	,01	,21	,02	,21	,02	,21	,01		,336	,953
UÇ	,19	,02	,19	,02	,18	,03	,20	,02		4,684	,196
DÇ	,20	,04	,21	,02	,22	,03	,21	,01		1,201	,753

\*EE=Eleştirel Ebeveyn, KE= Koruyucu Ebeveyn, Y=Yetişkin, UÇ= Uygulu Çocuk, DÇ=Doğal Çocuk



Tablo 3.13'de de görüldüğü gibi; öğrencilerin kendi ego durumu algılarının *baba öğrenim durumuna* göre farkını saptamak üzere Kruskal-Wallis H Testi yapılmış ve istatistiksel olarak anlamlı bir fark bulunmamıştır ( $p > ,05$ ).

Tablo 3.13. Öğrencilerin Babalarının Öğrenim Durumu ve Ego Durumu Algıları

Baba öğrenim durumu	İlkokul (n=7)		İlköğretim (n=28)		Lise (n=36)		Lisans (n=12)		sd	$X_{KW}$	p
	$\bar{X}$	SS	$\bar{X}$	SS	$\bar{X}$	SS	$\bar{X}$	SS			
EE	,16	,03	,16	,02	,17	,03	,17	,04	3	2,211	,530
KE	,23	,02	,23	,02	,23	,02	,22	,03		1,142	,767
Y	,21	,01	,21	,02	,21	,02	,21	,03		,581	,901
UÇ	,19	,02	,19	,02	,18	,03	,18	,02		2,880	,410
DÇ	,21	,02	,21	,02	,21	,03	,22	,05		1,707	,635

\*EE=Eleştirel Ebeveyn, KE= Koruyucu Ebeveyn, Y=Yetişkin, UÇ= Uygulu Çocuk, DÇ=Doğal Çocuk

### 3.6. Çalgıya İlişkin Değişkenler ve Öğrencilerin Ego Durumları

Tablo 3.14'de yer alan Kruskal-Wallis H Testi sonuçlarına göre; öğrencilerin ego durumları, *çaldığı çalgıyı seçme biçimine* göre anlamlı fark göstermektedir ( $X_{KW} (sd=2, n=83) =7,512, p=,023, p < ,05$ ). Araştırmaya katılan öğrencilerin %62,65'i çalgısını kendisi seçmiştir. Çalgısını kendi isteğiyle seçen öğrenciler, Uygulu Çocuk ego durumunu daha az kullanmaktadırlar. Çalacağı çalgıyı kendi isteği ile seçmenin UÇ ego durumuna etkisinin orta düzeyde olduğu söylenebilir ( $d=,63$ ).

Tablo 3.14. Öğrencilerin Çalgısını Seçme Biçimi ve Ego Durumları

Çalgı seçme biçimi	Kendi istedi (n=52)		Seçmek zorunda kaldı (n=8)		Öğretmeni önerdi (n=23)		sd	$X_{KW}$	p
	$\bar{X}$	SS	$\bar{X}$	SS	$\bar{X}$	SS			
EE	,17	,04	,18	,03	,18	,04	2	2,444	,295
KE	,23	,02	,22	,02	,22	,03		2,297	,317
Y	,23	,01	,22	,02	,22	,02		5,179	,075
UÇ	,18	,01	,19	,01	,19	,02		7,512	,023
DÇ	,19	,02	,19	,02	,19	,02		,026	,987

\*EE=Eleştirel Ebeveyn, KE= Koruyucu Ebeveyn, Y=Yetişkin, UÇ= Uygulu Çocuk, DÇ=Doğal Çocuk

Tablo 3.15'de de görüldüğü gibi; öğrencilerin ego durumlarının *aile bireylerinin çalgı çalma durumuna* göre farkını saptamak üzere Kruskal-Wallis H Testi yapılmış ve istatistiksel olarak anlamlı bir fark bulunmamıştır ( $p > ,05$ ).

Tablo 3.15. Aile Bireylerinin Çalgı Çalma Durumu ve Ego Durumları

Aile bireylerinin çalgı çalma durumu	Yok (n=52)		Eğitim alarak çalan (n=11)		Eğitim almadan çalan (n=20)		sd	$X_{KW}$	p
	$\bar{X}$	SS	$\bar{X}$	SS	$\bar{X}$	SS			
EE	,17	,04	,17	,03	,18	,03	2	2,480	,289
KE	,23	,03	,23	,02	,22	,02		2,808	,246
Y	,22	,01	,23	,01	,23	,01		3,650	,161
UÇ	,19	,01	,18	,01	,18	,01		2,495	,287
DÇ	,19	,02	,19	,03	,19	,02		1,248	,536

\*EE=Eleştirel Ebeveyn, KE= Koruyucu Ebeveyn, Y=Yetişkin, UÇ= Uygulu Çocuk, DÇ=Doğal Çocuk

Tablo 3.16'da da görüldüğü gibi; öğrencilerin ego durumlarının *çaldıkları çalgıya* göre farkını saptamak üzere Varyans Analizi (ANOVA) yapılmış ve istatistiksel olarak anlamlı bir fark bulunmamıştır ( $p > ,05$ ).

Tablo 3.16. Öğrencilerin Çaldıkları Çalgılar ve Ego Durumları

Çaldığı çalgı	Keman (n=37)		Viyola (n=15)		Çello (n=14)		Diğer (n=17)		F	p
	$\bar{X}$	SS	$\bar{X}$	SS	$\bar{X}$	SS	$\bar{X}$	SS		
EE	,18	,04	,17	,02	,16	,03	,18	,03	1,076	,364
KE	,22	,03	,23	,01	,23	,02	,22	,02	0,726	,540
Y	,23	,01	,23	,01	,22	,02	,22	,01	1,923	,133
UÇ	,18	,01	,18	,02	,19	,01	,19	,01	,241	,867
DÇ	,19	,02	,19	,04	,20	,04	,19	,04	1,330	,271

\*EE=Eleştirel Ebeveyn, KE= Koruyucu Ebeveyn, Y=Yetişkin, UÇ= Uygulu Çocuk, DÇ=Doğal Çocuk

Tablo 3.17'de de görüldüğü gibi; öğrencilerin ego durumlarının *çalğı eğitimi alma süresine* göre farkını saptamak üzere Varyans Analizi (ANOVA) yapılmış ve istatistiksel olarak anlamlı bir fark bulunmamıştır ( $p > ,05$ ).

Tablo 3.17. Öğrencilerin Çalgı Eğitimi Alma Süresi ve Ego Durumları

Çalgı eğitimi alma süresi	1 yıl (n=15)		2 yıl (n=18)		3 yıl (n=20)		4 yıl (n=20)		5 yıl ve üstü (n=10)		F	p
	$\bar{X}$	SS	$\bar{X}$	SS	$\bar{X}$	SS	$\bar{X}$	SS	$\bar{X}$	SS		
EE	,17	,04	,19	,03	,16	,04	,17	,04	,18	,03	1,156	,337
KE	,25	,02	,22	,02	,23	,03	,23	,03	,22	,02	,864	,489
Y	,23	,01	,22	,01	,23	,02	,22	,02	,23	,01	,978	,424
UÇ	,19	,01	,18	,01	,18	,02	,18	,01	,18	,01	,391	,815
DÇ	,19	,01	,19	,02	,20	,02	,20	,01	,19	,02	1,733	,151

\*EE=Eleştirel Ebeveyn, KE= Koruyucu Ebeveyn, Y=Yetişkin, UÇ= Uygulu Çocuk, DÇ=Doğal Çocuk

Öğrencilerin ego durumları ve dönem sonu çalgı dersi notları arasındaki ilişkiyi belirlemek için yapılan Pearson Korelasyon Analizi sonucuna göre ise, pozitif yönlü zayıf düzeyde anlamlı bir ilişki olduğu saptanmıştır. Piyano ders başarı notu yüksek olanların Yetişkin ( $r = ,324$ ;  $p = ,003$ ,  $p < ,05$ ) ego durumunu, diğer çalgı derslerindeki başarı notları yüksek olanların ise Koruyucu Ebeveyn ( $r = ,408$ ;  $p = ,000$ ,  $p < ,05$ ) ve Yetişkin ( $r = ,405$ ;  $p = ,000$ ,  $p < ,05$ ) ego durumlarını daha fazla kullandıkları saptanmıştır.

#### 4. SONUÇ ve TARTIŞMA

Araştırmanın yapıldığı Anadolu Güzel Sanatlar Lisesinde, *çalğı derslerinde öğretmenlerin ağırlıklı olarak kullandıkları ego durumlarına* ilişkin öğretmen ve öğrencilerin algılamaları aynı yöndedir: Öğretmenlerin, hem kendi hem de öğrencilerinin değerlendirmelerine göre çalgı derslerinde ağırlıklı olarak Koruyucu Ebeveyn ve Yetişkin, en az olarak da Eleştirel Ebeveyn ego durumlarını kullandıkları saptanmıştır. Keçeci'nin (2007b) üniversite düzeyinde yaptığı çalışmaya göre; öğretim elemanları, kendi öz değerlendirmelerine göre Koruyucu Ebeveyn ve Yetişkin, öğrenci değerlendirmelerine göre ise Yetişkin ego durumlarını ağırlıklı olarak kullanmaktadırlar. Diğer taraftan Akbağ ve Deniz (2003), yine üniversite öğretim elemanı ve öğretmen adaylarının birbirlerine yönelik algılarını TA çerçevesinde inceledikleri çalışmada; idealize

edilmiş öğretim elemanının ağırlıklı olarak Koruyucu Ebeveyn ve Yetişkin ego durumlarını kullanmasının düşünüldüğünü, var olan/gerçek öğretim elemanlarının ise ağırlıklı olarak Eleştirel Ebeveyn ego durumunu kullandığını saptamışlardır. Araştırmamızda ulaşılan sonuç; Keçeci'nin tespitlerinin yanı sıra, Akbağ ve Deniz'in ideal öğretim elemanı ego durumuna ilişkin bulgusuyla da paralellik göstermektedir. Elde edilen bu sonucun Türk toplum yapısıyla ilişkili olabileceği; diğer bir ifadeyle, Türk toplumunun geleneksel yapısını yansıtmakta olduğu söylenebilir. Türk toplumu ile ilgili yapılan araştırmalar, kolektivist (toplulukçu) bir yapısı olduğunu ortaya koymaktadır (Çukur, de Guzman ve Carlo, 2004; Kozan, 1993; Varan, 2005). Kolektivist yapı; yakın ilişkiler kurma, koruma, gözetme, grup uyumunun bireysel uyumdan daha önemli olması vb. özellikleri içermektedir (Kozan ve Ergin 1998; Tan Şahin, 2007). Türk kültüründe bir başkasını ayıplama ve rencide etme, genellikle beğenilmeyen özellikler olarak belirtilmekte; Varan ve çalışma arkadaşlarının (2008) vurguladığı gibi, ebeveynlerin kabul etme tutumları eleştirmenin önüne geçmektedir. Çalgı öğretmenlerinin öğrencileri kollayıcı ve destekleyici bir biçimde Koruyucu Ebeveyn ego durumunu kullanmaları ve öğrencilerini rencide edebilecek eleştirel tutum ve davranışlardan kaçınmaları bu yapıya uygun davranışlar olarak açıklanabilir. Ayrıca, bireyci batı toplumlarında Ebeveyn yanı sıra Yetişkin ego durumunun da desteklendiği bilgisinden hareketle (Akkoyun, 1995); öğretmenlerin Koruyucu Ebeveyn ile beraber Yetişkin ego durumunu da sergilemeleri, kültürümüzün toplulukçu yapı ile bireyci bir yapı arasında yer aldığı ya da geçiş yaşadığı yönündeki görüşlerle (Öner ve Yılmaz, 2001) paralellik gösterebilir.

Çalgı derslerinde *öğrencilerin ağırlıklı olarak kullandıkları ego durumları*; kendi görüşlerine göre Koruyucu Ebeveyn, öğretmenlerinin görüşlerine göre ise Uygulu Çocuk olarak bulunmuştur. Her iki tarafın algılamalarına göre, öğrencilerin en az kullandıkları ego durumu Eleştirel Ebeveyn'dir. Keler (2008) de liseli ergenlerle yaptığı çalışmada, benzer şekilde öğrencilerin kendilerine göre ağırlıklı olarak Koruyucu Ebeveyn, en az olarak Eleştirel Ebeveyn ego durumunu kullandıklarını belirlemiştir. Yürütülen bazı çalışmalarda; kadınlarda Koruyucu Ebeveyn ve Uygulu Çocuk (Tüfekçi, 2008), bazılarında ise Uygulu Çocuk (Kaçar, 2008; Keler, 2008; Şamatacı, 2013) ego durumunun anlamlı olarak daha yüksek olduğu saptanmıştır. Araştırmamızda, çalışma grubunun %77'sini kız öğrencilerin oluşturduğu dikkate alındığında; Koruyucu Ebeveyn ego durumuna ilişkin bulgu, cinsiyet değişkenine bağlanabilir. Öte yandan, öğretmenlerin öğrencilerin ağırlıklı olarak Uygulu Çocuk ego durumunu kullandıklarını görmeleri, Akbağ ve Deniz (2003), Kaçar (2008) ve Keler'in (2008) bulgularıyla paralellik göstermektedir. Araştırmamızda ulaşılan bulgu, öğretmenlerin öğrencilerini kendilerinden istenen veya beklenen davranışları gerçekleştiren bireyler olarak algıladıklarını düşündürmektedir. Bu sonuç eğitim sistemimizde hakim olan anlayışlara bağlanabilir. Şöyle ki; birçok eğitim sisteminde olduğu gibi Türk eğitim sisteminde de öğrencilerden öğretmen tarafından verilen görevleri yapması, yönergeleri izlemesi ve var olan normlara uygun bir şekilde davranması beklenmektedir (Atıcı, 2001). Böylece, öğretmenlerin öğrencilerin ego durumlarına ilişkin algıları, geleneksel eğitim anlayışındaki rollerin bir uzantısı olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca; ağırlıklı olarak kız öğrencilerin yer aldığı çalışmada, toplumsal cinsiyet rollerinin de bu sonuca katkı sağlamış olabileceği düşünülmektedir.

Öğretmen ego durumlarında öğretmen ve öğrencilerin algıları birbiriyle örtüşürken; öğrenci ego durumlarında iki tarafın algıları çelişmekte, öğrenciler öz değerlendirmelerinde öğretmenlerinden farklı olarak, derslerde çoğunlukla Koruyucu Ebeveyn ego durumunu kullandıklarını düşünmektedirler. Bu durum çeşitli sebeplere bağlanabilir: Bunlardan birincisi, öğrencilerin kendilerini değerlendirirken nesnel bir yaklaşımdan uzaklaşmış olabilecekleri ihtimalidir. Kağıtçıbaşı, böyle bir sübjektiviteyi “olumluluk yanılgısı” (Kağıtçıbaşı, 2003: 225) olarak tanımlamakta ve bu kavramı, bireyin kendisi hakkında olumsuzdan çok olumlu değerlendirmeler yapma eğilimi olarak açıklamaktadır. Olumlu düşünme, dışa dönük birey olma ve olumsuz özelliklerini azaltma yönünde çaba sarf eden ergenlerin (Eryılmaz, 2010); kişisel değerlendirmelerinde olumluluk yanılgısına düşmüş olabilecekleri söylenebilir. İkinci sebep, sosyal öğrenme kuramı (Bandura, 1986) bağlamında açıklanabilir: Yetişkinleri izleyerek aktif gözlem yoluyla davranış oluşturan ergenler, öğretmenlerini model alıyor olabilirler. Bu durumda, kendilerini onlarla özdeşleştirme ve onlar gibi davranma eğilimi gösteren öğrencilerin ego algıları da bundan etkilenebilir. Üçüncü bir ihtimal ise; öğrencilerin ölçeği cevaplama esnasında ders bağlamındaki iletişimi düşünerek yanıtlamak yerine, genel bir bakış açısıyla yaklaşp günlük yaşamdaki duygu, düşünce, tutum ve davranışlarını dikkate alarak yanıtlamış olabilecekleridir.

Araştırmamızda, çalgı derslerindeki öğretmen-öğrenci iletişiminde Koruyucu Ebeveyn-Uygulu Çocuk/Uygulu Çocuk-Koruyucu Ebeveyn ve Yetişkin-Uygulu Çocuk/Uygulu Çocuk-Yetişkin *tamamlayıcı transaksyonunun* gerçekleştiği saptanmıştır. Tamamlayıcı transaksyonların oluşması, kişilerarası iletişimin çok az veya hiçbir çatışma olmadan sürmesini sağladığından (Akkoyun, 2007); bu sonuç araştırmanın yapıldığı Anadolu Güzel Sanatlar Lisesinde çalgı derslerindeki iletişimin niteliği, sürekliliği, etkililiği ve işlevselliği açısından ipuçları vermekte, bireysel derslerde olumlu iletişim ve etkileşim ortamlarının sağlanmış olduğunu düşündürmektedir.

Çalgı öğretmenlerinin bazı sosyo-demografik özellikleri ve ego durumu algıları; *yaş, cinsiyet, medeni durum, çocuk sahibi olma, öğrenim durumu ve çalışma süresi* değişkenlerine göre anlamlı fark göstermemiştir. Keçeci (2007b) de araştırmasında, hemşirelik eğitimi veren öğretmenlerin yaşı, çocuk sahibi olma durumu gibi değişkenler ile ego durumları arasında anlamlı bir fark saptamamış; ancak öğretim üyelerinin çalışma yılları ile öğrenciye göre ego durumları arasında anlamlı fark saptamıştır. Elinizdeki bu çalışmada çalışma süresine göre fark tespit edilememiş olması; öğretmenlerin çalışma yılı farklarının, Keçeci'nin araştırma grubundakilere göre daha düşük olmasına bağlanabilir. Araştırmamızda *cinsiyet* değişkeninde istatistiksel açıdan anlamlı fark bulunmamakla birlikte; etki büyüklüğü düşük olsa da, Koruyucu Ebeveyn ego durumunda erkekler lehine pozitif yönlü orta düzeyde bir ilişki saptanmıştır. Erkek öğretmenlerin ağırlıklı olarak Koruyucu Ebeveyn ego durumunu kullanması; erkeklerin koruyucu, kollayıcı, geçindirici vb. kimlik özelliklerinin (Demren, 2003) bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Ayrıca bulgular, kadın öğretmenlerin Koruyucu Ebeveyn yanı sıra Yetişkin ego durumunu da eşit oranda sergilediklerini göstermiştir. Bu tespit, ülkemizde kadınların iş hayatına gittikçe daha fazla girmeleri ve böylece geleneksel rollerinden sıyrılmaya başlamalarına (Gönüllü ve İçli, 2001); buna bağlı olarak da erkek egemen bir toplumda günlük yaşamın sorunsallarıyla baş etmede erkeklere kıyasla daha fazla strateji geliştirmek ve çözüm üretmek zorunda kalmaları nedeniyle

Yetişkin ego durumuna daha fazla başvurmalarına bağlanabilir. Bu bulgu; kadın öğretmenlerin gerçek duruma odaklandıkları, nesnel verileri işleyerek problem çözmeye çalıştıkları, daha ras-yonel ve mantıklı bir ego durumu ile iletişime katıldıkları yönünde ipuçları vermektedir.

Çalgı öğrencilerinin ego durumu algıları da; *yaş, cinsiyet, kardeş sayısı, anne ve babalarının öğrenim durumu* değişkenlerine göre anlamlı fark göstermemiştir. Araştırmamızda; özellikle kardeş sayısı değişkeninin ego durumlarını etkileyebileceği önyargısı oluşmuş olsa da, araştırma sonucunda bu yönde bir bulgu elde edilmemiştir. Öğrencilerin iletişim becerilerini, duygularını, davranışlarını ve hatta başarılarını etkileme potansiyeli oldukça yüksek olan kardeş sayısı değişkeninin (Gaskar ve Özyazıcıoğlu, 2014; Gelbal, 2008; Kapçı ve diğ., 2009; König, 2008; Yılmaz, Yılmaz ve Karaca, 2008) neden fark yaratmadığı veya bu mekanizmaların müzik eğitimi alan ergenlerde nasıl işlediği, tarafımızdan başlı başına bir araştırmada derinlemesine incelenmesi gereken bir husus olarak görülmekte ve bu yönde araştırma yapılması önerilmektedir.

Öğrencilerin ego durumları *aile bireylerinin çalgı çalma durumu, çaldıkları çalgılar ve çalgı eğitimi alma süresi* değişkenlerine göre anlamlı fark göstermemiş; sadece öğrencilerin *çaldıkları çalgıyı seçme biçimine* göre anlamlı fark bulunmuştur. Çaldığı çalgıyı kendi isteğiyle seçen öğrenciler, Uygulu Çocuk ego durumunu daha az kullanmaktadır. Kaçar (2008), lise öğrencilerinin karar stratejileri ve TA ego durumları arasındaki ilişkiyi araştırmış; bağımlı karar verme stratejisi kullanan öğrencilerin en çok Uygulu Çocuk, mantıklı/sistemik karar verme stratejisini kullanan grubun da Yetişkin ego durumu özelliği taşıdığını belirlemiştir. Araştırmamızda elde edilen sonuçlar, Kaçar'ın (2008) araştırmasıyla paralellik göstermektedir. Derin (2007) tarafından yürütülen bir araştırmada ise, AGSL'deki öğrencilerin %53'ünün çaldığı çalgıyı isteyerek seçmediği için başarısız oldukları ifade edilmiştir. Bu durum göz önüne alındığında, öğrencilerin çaldığı çalgıyı kendisinin seçmesinin iletişim sürecine olumlu katkıları olabileceği; araştırmamızda tespit edilen ego durumları ve transaksyonların olumlu nitelik taşımasının başlıca sebeplerinden birisinin de öğrencilerin çoğunluğunun çaldığı çalgıyı kendisinin seçmesi olabileceği düşünülmektedir. Bu yöndeki uygulamalar; isteyerek seçilen çalgıya daha fazla çalışılacağı varsayımından hareketle, ders başarısını da artırabilir.

Öğrencilerin dönem sonu *çalgı dersi notları* ile ego durumları ilişkisine bakıldığında; Piyanonotları yüksek olan öğrencilerin Yetişkin, diğer çalgı notları yüksek olanların ise Koruyucu Ebeveyn ve Yetişkin ego durumlarını daha fazla kullandıkları saptanmıştır. Bu tespit, araştırmamızdaki diğer olumlu değerlendirmeleri doğrular nitelikte olup; ders başarısı yüksek öğrencilerin amaçlı olarak çalışmalarına eğildiğini ve güncel duruma odaklanarak yapılması gerekenlere yoğunlaştığını düşündürmektedir.

Tüm bu sonuçlara dayanarak; araştırmanın yapıldığı Anadolu Güzel Sanatlar Lisesindeki çalgı derslerinde kullanılan ego durumlarının ve oluşan transaksyonların, öğretmen-öğrenci iletişim ve etkileşimini olumlu yönde etkileyecek nitelikte olduğu düşünülmektedir. Bu sonuç, çalgı derslerinde öğrencilerin özellikle motivasyon, egzersiz gücü ve azmi ile performans başarısını etkileyecek olan öğretmen-öğrenci iletişiminin, olumlu bir atmosferde sürdürülmesiyle ilgili ipuçları vermektedir. Bu bağlamda; araştırmanın yapıldığı okulda, bireysel ders formatında yürütülen

çalğı derslerinde öğretmen ve öğrencilerin yaşaması muhtemel olan iletişim çatışmalarının oluşmasının, kontrolsüz seyrinin ve yoğunluğunun düşük olacağı yorumlanmaktadır.

Araştırmamız sadece bir okulda yapıldığından ve öznel değerlendirmeler nedeniyle psikolojik boyut taşıdığından, bu bulguların başka çalgı derslerine ve benzer gruplara genellenmesi uygun olmayacaktır. Ancak, bu araştırma sonuçları bireysel çalgı derslerindeki iletişim bağlamında önemli ipuçları verdiği için; bazı çıkarımlar yapılması ve öneriler getirilmesi mümkündür. İletişim sorunlarının ve çatışmalarının yaşandığı bireysel çalgı derslerinde, ego durumları analizi yoluyla öğretmen ve öğrencilerin birbirlerine yönelik algıları saptanarak; çatışmaların kökeninde, birbirleri karşısında devreye giren ego durumlarının rolünün olup olmadığı incelenebilir. Yine, transaksyonların saptanması; mesajı iletme ve mesajı açıklama esnasında oluşabilecek problem noktalarının bilinçli bir şekilde irdelenmesi yoluyla çözüm üretilmesine katkı sağlayabilir. Ebeveyn ego durumu müzik çalışmalarında liderlik gerektiren durumlarda önerildiğinden (Wheeler, 1981) ve etkili bir eğitim ortamında Koruyucu Ebeveyn ve Yetişkin ego durumlarının kullanılması vurgulandığından (Akbağ ve Deniz, 2003; Keçeci, 2007b), öğretmenlerin çalgı derslerinde bu ego durumlarına sık başvurmaları önerilebilir. Wheeler (1981) tarafından çalgı öğrenmede disiplin için tavsiye edilen, Akbağ ve Deniz'in (2003) ideal öğrenci tanımında yer bulan ve araştırmamızda öğrencilerin çalgı seçimi kararlarında ve ders notlarında olumlu rolü saptanan Yetişkin ego durumunun; çalgı derslerinde, dağınık ve düzensiz çalışma alışkanlığı olan öğrencilerde amaçlı olarak teşvik edilerek yapılandırılması önerilir. Bu çerçevede; Freed (1971, 1976)'in çocuk ve gençleri anlamaya, yaşa özgü ihtiyaçlarını betimlemeye, TA bağlamında iletişime ilişkin özelliklerini ve durumlarını ortaya koymaya yardımcı olacak çalışmalarından yararlanılabilir. Bu bağlamda; öğrencilere olumlu alışkanlıklar kazandırmak üzere, çalgı pedagogları ve TA terapistleri ile ortak araştırma projeleri geliştirilebilir. Yine, "özgünlük" ve "yaratıcılık" gibi özellikleri içinde barındırması sebebiyle sanat eğitiminde ihtiyaç duyulan Doğal Çocuk ego durumunun öğrencilerde az görülme nedenleri, gelecekte yapılacak araştırmalarda ele alınabilir.

## KAYNAKÇA

- Akbağ, M. ve Deniz, L. (2003). Öğretim elemanı ve öğretmen adaylarının birbirlerine yönelik algıları: transaksyonel analiz açısından bir değerlendirme. *Kuram ve Uygulamada Eğitim Bilimleri Dergisi*, 2(3), 263-293.
- Akkoyun, F. (1995). Transaksyonel analiz ve yetişkin olmak. *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, 28(1), 1-11.
- Akkoyun, F. (2007). Psikolojide işlemsel çözümleme yaklaşımı. *Transaksyonel analiz*. Ankara: Nobel.
- Arı, R. (1989). Üniversite öğrencilerinin baskın ben durumları ile bazı özlük niteliklerinin ben durumlarına, atılğanlık ve uyum düzeylerine etkisi (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Arnold, M. (1975). *Music therapy in a transactional analysis setting*. *Journal of Music Therapy*, 12(3), 104-120.
- Atabek, M. (1998). Eğitim ve beden dili. *Öğretmen Dünyası*, 19(226), 29-31.
- Atıcı, M. (2001). Yüksek ve düşük yetkinlik düzeyine sahip öğretmenlerin sınıf yönetimi stratejileri. *Kuram ve Uygulamada Eğitim Yönetimi*, (28), 483-499.
- Bandura, A. (1986). *Social foundations of thought and action: a social cognitive theory*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall.
- Berne, E. (1961). *Transactional analysis in psychotherapy a systematic individual and social psychiatry*. New York: Grove Press.
- Berne, E. (1966). *Games people play. The psychology of human relationships*. New York: Grove Press.
- Berne, E. (1975). *What do you say after you say hello? The psychology of human destiny*. London: Corgi Books.
- Bullard, E. (2011). *Music therapy as an intervention for inpatient treatment of suicidal ideation*. *Qualitative Inquiries in Music Therapy*, (6), 75-121.
- Buntak, I. (2015). *Nonverbale kommunikation im unterricht (Yayımlanmamış Diploma Tezi)*. Zagreb Üniversitesi, Zagreb.
- Cada, S. (1999). *Von der kunst der paedagogischen kommunikation*. *Üben und Musizieren*, (4), 6-12.
- Cohen, J. (1988). *Statistical power analysis for the behavioral sciences*. 2. Baskı, Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.
- Çukur, C.Ş., De Guzman, M.R. ve Carlo, G. (2004). Religiosity, values, and horizontal and vertical individualism-collectivism: a study of Turkey, the United States, and the Philippines. *The Journal of Social Psychology*, 144(6), 613-634.
- Demirel, Ö. (2002). *Planlamadan değerlendirmeye öğretme sanatı*. Ankara: Pegem Yayıncılık.
- Demren, Ç. (2003). Erkeklik, ataerkillik ve iktidar ilişkileri. A. Akın (Ed.), *Toplumsal Cinsiyet, Sağlık ve Kadın içinde* (s. 33-44). Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları.
- Der Spiegel. (1967). *Gesellschaft-Psychologie. Gebotene spiele*. (21), 143-148.
- Derin, U. Y. (2007). Anadolu güzel sanatlar lisesi müzik bölümü öğrencilerinin çalgı seçim yöntemi, karşılaşılan sorunlar ve çözüm önerileri (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Dinçel, E. (2006). *Ergenlik dönemi gelişimsel ödevleri ve psikolojik problemler (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi)*. Ankara Üniversitesi, Ankara.
- Eryılmaz, A. (2010). Ergenler için öznel iyi oluşu artırma stratejileri ölçeğinin geliştirilmesi. *Türk Psikolojik Danışma ve Rehberlik Dergisi*, 4(33), 81-88.
- Freed, A. M. (1971). *TA for kids*. Sacramento: Jalmar Press.
- Freed, A. M. (1976). *TA for teens and other important people*. Sacramento: Jalmar Press.
- Gaskar, S. ve Özyazıcıoğlu, N. (2014). Anadolu sağlık meslek lisesi öğrencilerinin iletişim becerileri. *Güncel Pediatri Dergisi*, (1), 20-25.
- Gelbal, S. (2008). Sekizinci sınıf öğrencilerinin sosyoekonomik özelliklerinin Türkçe başarısı üzerinde etkisi. *Eğitim ve Bilim Dergisi*, 33(150), 1-13.
- Glöckner, A., Marona, K., Becker, A., Schmid, B. et al. (2011). *Was ist transaktionsanalyse? Konstanz: Deutsche Gesellschaft für Transaktionsanalyse*.

- Gordon, T. (1993). *Etkili öğretmenlik eğitimi*. (Çev.: E. Aksay ve B. Özkan). İstanbul: YA-PA.
- Gönüllü, M. ve İçli, G. (2001). Çalışma yaşamında kadınlar: aile ve iş ilişkileri. *C.Ü. Sosyal Bilimler Dergisi*, 25(1), 81-100.
- Guliyev, E. (2017). *Müzik bölümü öğrencilerinin duygu gereksinimleri ve kişilik özellikleri üzerine bir araştırma* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Hay, J. (2015). *Eğitmenler için transaksyonel analiz*. (Çev.: Olca Sürgevil Dalkılıç). Ankara: Nobel.
- Herbst, S. (2014). *Sprache im instrumentalunterricht. Eine untersuchung über inhalt und funktion mündlicher kommunikation im klavierunterricht* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dortmund Teknik Üniversitesi, Dortmund.
- Hofer, M. (2000). *Nonverbale kommunikation im instrumentalunterricht. Üben und Musizieren*, (5), 12-18.
- Kaçar, B. (2008). *Lise öğrencilerinin karar stratejileri ve transaksyonel analiz ego (ben) durumlarının bazı değişkenler açısından incelenmesi* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Kağıtçıbaşı, Ç. (2003). *Yeni insan ve insanlar*. İstanbul: Evrim Yayınevi.
- Kahler, T. (1978). *Transactional analysis revisited*. Little Rock, AR: Human Development Publications.
- Kapçı, E.G., Uslu, R.İ., Akgün, E. ve Acer, D. (2009). İlköğretim çağı çocuklarında duygu ayarlama: Bir ölçek uyarlama çalışması ve duygu ayarlamayla ilişkili etmenlerin belirlenmesi. *Çocuk ve Gençlik Ruh Sağlığı Dergisi*, 16(1), 13-20.
- Keçeci, A. (2007a). *Hemşirelik eğitiminde iletişime yeni bir yaklaşım: transaksyonel analiz*. *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*, 4(2), 1-12. <https://www.j-humansciences.com/ojs/index.php/IJHS/article/viewFile/214/255> (Erişim tarihi: 15.03.2017).
- Keçeci, A. (2007b). *Hemşirelik yüksekokulu öğrencileri ve öğretim üyeleri arasındaki iletişimin transaksyonel analiz ego durumları açısından değerlendirilmesi* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- Keler, H. (2008). *Liseli ergenlerin transaksyonel analiz ego durumları ile bağlanma stilleri arasındaki ilişkinin incelenmesi* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara, Üniversitesi, İstanbul.
- Klier, J. (1998). *Liebe, hass, furcht, zuneigung, demütigung. Zum gefaehrlichen verhaeltnis zwischen lehrer und schüler. Üben und Musizieren*, (2), 6-11.
- Kozan, M.K. (1993). *Cultural and industrialization level influences on leadership attitudes for Turkish managers*. *International Studies of Management and Organization*, 23(3), 7-17.
- Kozan, M.K. ve Ergin, C. (1998). *Preference for third party help in conflict management in the United States and Turkey*. *Journal of Cross-Cultural Psychology*, 29(4), 525-539.
- König, K. (2008). *Brüder und schwestern*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Köseler, A. (2006). *Lise öğrencilerinde iletişim kaygısı* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Onsekiz Mart Üniversitesi, Çanakkale.
- Kurkul, W.W. (2007). *Nonverbal communication in one-to-one music performance instruction*. *Psychology of Music*, 35(2), 327-362.
- Liechti-Genge, F. (2015). *Eric Berne und die geschichte der transaktionsanalyse*. Zürich: Eric Berne Institut Zürich. [http://www.ebi-zuerich.ch/cm\\_data/Geschichte\\_der\\_TA\\_-\\_letzte\\_Fassung.pdf](http://www.ebi-zuerich.ch/cm_data/Geschichte_der_TA_-_letzte_Fassung.pdf) (Erişim tarihi: 16.04.2017).
- Meşe, S. (2016). *Üniversite sınavına hazırlanan ve özel dershanelere devam eden lise son sınıf öğrencilerinin kendilerinde algıladıkları ego durumları ile sınav kaygı düzeyleri arasındaki ilişkinin incelenmesi* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Arel Üniversitesi, İstanbul.
- Milli Eğitim Bakanlığı [MEB]. (2007). *Anadolu güzel sanatlar lisesi haftalık ders çizelgeleri*. *Tebliğler Dergisi*, 70(2601), 877-879.
- Milli Eğitim Bakanlığı [MEB]. (2017). *Milli Eğitim Bakanlığı ortaöğretim kurumları haftalık ders çizelgesi*. *Tebliğler Dergisi*, 80(2717), 1548-1572. <http://tebligler.meb.gov.tr/index.php/tuem-sayilar/viewcategory/85-2017> (Erişim tarihi: 16.06.2017).
- Öner, B. ve Yılmaz, S. (2001). *Anne ve baba gözüyle 'çocuk eğitimi'*. *Bir sosyal temsil ön çalışması*. *Kriz Dergisi*, 9(1), 39-46.
- Özmenteş, S. (2013). *Çalgı eğitimde öğrenci motivasyonu ve performans*. *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi*, 2(2), 320-331.
- Schlegel, L. (1993). *Handwörterbuch der transaktionsanalyse. Saemtliche begriffe der TA praxisnah erklart*. Freiburg:



Herder.

Simones, L.L., Rodger, M. ve Schroeder, F. (2015). *Communicating musical knowledge through gesture: piano teachers' gestural behaviours across different levels of student proficiency*. *Psychology of Music*, 43(5), 723-735.

Solomon, C. (2003). *Transactional analysis theory: the basics*. *Transactional Analysis Journal*, 33(1), 15-22.

Şahin, Ç. (2004). *Farklı kültürlerdeki öğrencilerin eğitimi için eleştirel davranışlar ve yöntemler*. *Milli Eğitim*, 162(Bahar), 7-15.

Şamatacı, G. (2013). *Romantik ilişkilerde affetme: transaksyonel analiz ego durumları açısından bir inceleme (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi)*. Marmara Üniversitesi, İstanbul.

Tan Şahin, K. (2007). *İşlem maliyeti yaklaşımı'nın kültürel temelleri*. *Yönetim*, 18(58), 12-22.

Tüfekçi, S. (2008). *Romantik ilişkilerde genç yetişkinlerin aşka ilişkin tutumları ve kişilik özellikleri: transaksyonel analiz ego durumları açısından bir değerlendirme (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi)*. Marmara Üniversitesi, İstanbul.

Uluç, Ç. (2006). *Güzel Sanatlar Liselerinde keman eğitiminde karşılaşılan sorunlar ve çözüm önerileri (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi)*. Trakya Üniversitesi, Edirne.

Varan, A. (2005). *Relation between perceived parental acceptance and intimate partner acceptance in Turkey: Does history repeat itself?* *Ethos*, 33(3), 414-426.

Varan, A., Rohner, R.P. ve Eryüksel, G. (2008). *Intimate partner acceptance, parental acceptance in childhood, and psychological adjustment among turkish adults in ongoing attachment relationships*. *Cross-Cultural Research*, 42(1), 46-56.

Vogt, R. (2015). *Kommunikation im unterricht*. Weinheim: Beltz.

Wheeler, B. (1981). *The relationship between music therapy and theories of psychotherapy*. *Music Therapy*, 1(1), 9-16.

Williams, K.B. ve Williams, J.E. (1980). *The assessment of transactional analysis ego states via the adjective checklist*. *Journal of Personality Assessment*, 44(2), 120-129.

Yılmaz, G. (2006). *Güzel sanatlar lisesine yeni başlayan piyano öğrencilerinin biyolojik, psikolojik ve müzikal yönden incelenmesi (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi)*. Trakya Üniversitesi, Edirne.

Yılmaz, E., Yılmaz, E. ve Karaca, F. (2008). *Üniversite öğrencilerinin sosyal destek ve yalnızlık düzeylerinin incelenmesi*. *Genel Tıp Dergisi*, 18(2), 71-79.

Zhukov, K. (2012). *Interpersonal interactions in instrumental lessons: teacher/student verbal and non-verbal behaviours*. *Psychology of Music*, 41(4), 466-483.

# İZMİR'İN GÖRSEL TARİHİNİ OLUŞTURAN FOTOĞRAFÇILAR

**Doç. Dr. Işık SEZER\***

## ÖZET

*Makale kapsamında, İzmir'in görsel tarihini oluşturan öncü fotoğrafçılar ve ilk fotoğraflardan 1960'lı yıllara uzanan görsel süreç incelenmiştir.*

*İzmir coğrafi konumu, kültürel yapısı ile tarihin her döneminde önemli ve öncü vasfını koruyan bir şehir olmuştur. 8-16 Şubat 1840 yılında Goupil Fesquet tarafından ilk kez fotoğrafları çekilen İzmir şehri, Türkiye Cumhuriyeti kurulana dek çok sayıda yabancı uyruklu fotoğrafçıya ve fotoğraf stüdyosuna ev sahipliği yapmıştır. Bu süreçte çekilen fotoğraflar, pazarlanan fotokartlar ve kartpostallar sayesinde İzmir'in görsel tarihi oluşmaya ve kültürel kimliği dünya ile paylaşılmaya başlamıştır. İzmir'de stüdyoları olan Rubellin, Svoboda, Bonfils ve İstanbullu Abdullah Biraderler, Pascal Sebah, Policarp Jolier ve vb. tarafından çekilen fotoğraflar, Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde İzmir hakkında bize önemli bilgiler sunmaktadır. Cumhuriyetin ilanı sonrasında Hamza Rüstem, Resne Fotoğrafhanesi'nin kurucusu Rahmizade Bahaettin Bediz, Fikri Göksay ve Mustafa Kapkın stüdyolarında yetişen çok sayıda genç fotoğrafçı, kendi stüdyolarını açarak kentten kültürel kimliğine katılmışlardır.*

**Anahtar Kelimeler:** Kent fotoğrafı, Fotokart, Kartpostal, Kent Arşivi, Fotoğraf Stüdyosu

\*Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Bölümü İzmir/Türkiye  
ozdal1991@gmail.com

# PHOTOGRAPHERS MAKE UP THE VISUAL HISTORY OF İZMİR

Assoc. Prof. Dr. Işık SEZER\*

## ABSTRACT

*Within the scope of the article, pioneering photographers from İzmir's visual history and visual process from the first photographs to the 1960s were investigated.*

*İzmir has been an important and pioneering city in terms of geographical location, cultural structure, which preserves the qualities in every period of history. İzmir was first photographed by Goupil Fesquet in February 8-16 1840. Until the foundation of the republic of Turkey, İzmir has hosted many foreign national photographers and photo studios. Since then, the cultural history of İzmir has begun to be established via visual forms like photos, photo cards and postcards which have been shared with the world. With photograph studios in İzmir, images captured by photographers like Rubellin, Svoboda, Bonfils, Abdullah Frères, Pascal Sebah, Policarp Jolier etc, from Istanbul, we get information about the the last period of the Ottoman Empire and İzmir. After the proclamation of the Republic, many young photographers who apprenticed in studios like Hamza Rustem, Rahmizade Bahaeddin Bediz, the founder of photographic studio Resne, Fikri Göksay and Mustafa Kapkın, opened their own studios and contributed to the city's cultural identity.*

**Keywords:** *City Photography, Photocard, Postcard, City Archive, Photo Studio*

## 1. GİRİŞ

Fotoğraf var olan gerçekliği hızla kaydetmesi, yaygınlığı ve anonim yapısı ile süreç içerisinde görsel tarih ve belleğin, arşivlerin oluşmasını sağlayan en önemli araçtır. Bu nedenle icad edildiği 1839 yılından bugüne tüm dünyada kentsel belgelenin vazgeçilmez bir unsurudur. 1850'lerin sonunda, başarılı ve çok yönlü bir fotoğrafçı olarak ün kazanan Charles Marville 1862'den itibaren, Paris şehrinin resmi fotoğrafçısı olarak, "III. İmparator Napolyon ve baş şehir plancısı Baron Georges-Eugène Haussmann tarafından başlatılan radikal modernizasyon programının özelliklerini belgeledi" (www.metmuseum.org). Avrupa ve Amerika'da hızla gelişen resmi ve ticari kent fotoğrafları üretimi kısa sürede tüm dünyayı kapsadı. Osmanlı İmparatorluğu'nda Sultan II. Abdülhamid'in sarayda fotoğraf stüdyosu kurducağı derecede fotoğrafa olan ilgisi, fotoğrafçılığın sarayın himayesinde gelişmesini sağlamıştır. Sultan II. Abdülhamid'in 33 yıllık yönetimi süresince (1876-1909) bütün Osmanlı imparatorluğu toprakları, kent dokuları ve mimari zenginlikleri, arkeolojik ve doğal kaynakları, hastaneleri, fabrikaları vb. yanı sıra kültürel özellikleri ile de fotoğraflanmıştır. Saray ahalisinden, devlet memurlarına, mesleklerden azınlıkların giysilerine tüm Osmanlı toprakları görsel kayıt altına alınmıştır. Saraya bağlı olarak çalışan Abdullah Biraderler (Kevork, Hovsep, Vichen), Vasilaki Kargopoulo, Pascal Sebah, Bogos Tarkulyan vd. tarafından oluşturulan Yıldız Sarayı Fotoğraf Albümleri, dünyanın en önemli fotoğraf koleksiyonlarının başında gelmektedir. Sözü edilen koleksiyon "İslam Tarih Sanat ve Kültür Araştırma Merkezi'ne bağlı IRCICA Kütüphanesi'nde yapılan ilk tespitte göre, mükerrerler dahil 962 albümde toplanmış, 38599 kareden meydana gelmiştir. Fotoğrafçı ve fotoğrafhane olarak ise ilk tespitlere göre varılan adet 263' dür." (Kocaişık vd. 2015:504). 2000'li yıllardan itibaren çeşitli seçkilerle kitaplaştırılan bu fotoğraflar, resmi görsel tarihimiz adına önemli bilgiler içermektedir.

### 1840 – 1900 Arası İzmir Fotoğrafçıları

Osmanlı imparatorluğunun gözde liman şehirlerinden olan İzmir, fotoğrafın icadından itibaren sürekli görüntülenen ve çok sayıda fotoğraf stüdyosuna ev sahipliği yapmış bir şehirdir. İzmir'in ilk fotoğrafları, öncü daguerreotype kullanıcıları Frederic Goupil Fesquet tarafından 08-Şubat-1840 tarihinde İena gemisinin güvertesinden çekilmiştir (Kocaişık vd.2015:504). Fesquet'in, ressam Horace Vernet (1789-1863) ve Charles Marie Bouton ile gerçekleştirdiği Mısır, Beyrut, İstanbul gezisinin fotoğrafları 'Voyages d'Horace Vernet en Orient'(Görsel1) başlıklı seyahat güncesinde ve daha sonra Paris'de N.P.Lerebours tarafından 1840-44 periyodunda uzak doğuya düzenlenen çeşitli gezilere ait fotoğrafların yer aldığı 'Excursions Daguerriennes: Vues et Monuments Les Plus Remarquables du Globe' (Paris, 1841-42) albümlerinde yer almıştır (Görsel 2).



Görsel 1. Goupil-Fesquet, 1843



Görsel 2. P.N.Lerebours, 1842, *Excursions Daguerriennes: Vues et Monuments Les Plus Remarquables du Globe*,

1843 yılında Maxime du Champe İzmir, Efes ve Manisa'nın fotoğraflarını çekerek İstanbul'a geçmiştir. Bu seyahatin fotoğraflı kitabı 1848 yılında 'Souvenirs et Peysages d'orient: Smyrne, Ephese, Magnesie, Constantinapol' (Kocaişik vd. 2015:504) adıyla Paris'te yayınlanmıştır.

İzmir'in kozmopolit yapısı fotoğrafın kent genelinde benimsenmesinde ve talep edilmesinde etkili olmuştur. Levantine Heritage Foundation'a bağlı olarak Fabio Tito ve forum üyelerinin 2010 yılında yayınladıkları araştırmaya göre 1860-1922 yılları arasında İzmir'de Levantenlere ait "62 fotoğraf stüdyosunun" (levantineheritage.com) faaliyet gösterdiği tespit edilmiştir. Fotoğraf stüdyoları çoğunlukla portre ve ticari fotoğraf alanında hizmet vermektedirler "Frenk Sokağı ile Gül Sokağı'nda yoğunlaşan fotoğrafçıların, bazı ilanlarda fiyat tarifesi ile sundukları hizmetin türüne ve ayrıntılarına ilişkin kısa bilgilere de rastlanmaktadır. Örneğin, Michel adı ile kaydedilmiş olan ve Gül Sokağı 47 numarada olduğunu anlaşılan fotoğrafçı, ½ düzinesi ¼ Mecidiye'den hatıra portre fotoğrafları ve 1 Lira'ya doğal büyüklükte portreler bastığını belirtmiştir" (Daşcı 2012:3). Bu stüdyolar arasında yer alan Svoboda ve Rubellin ayrıca İzmir kentini ve çevresini de fotoğraflıyorlardı. Rus kökenli Alexander Svoboda İzmir'de 1850 yılında stüdyosunu açmıştır. Avrupalı aristokratların doğu Akdeniz ve kutsal toprakları kapsayan "grand tour" seyahatleri için hazırladığı albümlerin yanı sıra "Seven Churches of Asia" (1869) albümü oldukça ilgi görmüştür. Svoboda'nın fotoğrafları sıklıkla ahşap oyma yöntemi ile çoğaltılarak 'Le Tour du Monde'(http-3) gibi dergilerde de yayımlanıyordu (Görsel 3). Fransız kökenli olan Rubellin 1860 yılında İzmir'de stüdyosunu kurmuş, ticari işlerin yanı sıra İzmir çevresi ve antik kent fotoğraf albümleri ile tanınmıştır. 1900 yılında stüdyo "Rubellin pere et fils" (http-4) adıyla faaliyetlerine devam etmiştir (Görsel 4).



Görsel 3. Svoboda,1865,Liman ve Sarı Kışla



Görsel 4. Rubellin,1878,Eşrefpaşa Türk Mezarlıkları

İzmir’de stüdyoları olan Felix ve Adrien Bonfils de İzmir manzaralarını kaydediyorlardı. Dönemin fotoğraf teknolojisi, fotoğrafın kaydedileceği cam ve metal plakalar, kaydetme ve sabitleme solüsyonlarını hazırlamak için gerekli kimyasallar ve ekipman ile yaklaşık insan boyutunda bir Daguerreotype aracıdır. Bu kadar araç gerecin taşınması için yerine göre at arabası ve fotoğraf çekimlerinin gerçekleştirilebilmesi için de en az bir asistana ihtiyaç vardır. Tüm bu zorluklara üretilen fotoğrafların biricik olması da eklenince, günümüze ulaşan cam levha vb. kayıtların her anlamda değerini arttırmaktadır.

1895 yılında İstanbul’da çerçevci dükkanı işleten Max Fruchterman’ın ek gelir amacıyla bastırıldığı “İstanbul fotoğraflarını kapsayan ilk kartpostal serileri” (Sandalcı 2000:6) büyük ilgi görmüş, kısa sürede bütün Avrupa’ya yayılmıştır. Bu ticari başarının bir sonucu olarak İstanbullu fotoğrafçılar Pascal Sebah, Abdullah Biraderler, Policarpe Jollier İzmir’in fotoğraflarını da çekmişler, bu fotoğraflar fotokart ve kartpostal serilerinde kullanıldığı gibi Yıldız Saray Albümleri’nde de yer almışlardır.

Fotoğraflar ağırlıklı olarak İzmir’in genel görünümü, Konak, Liman bölgesi, Kemeraltı, Kordon, Karşıyaka bölgelerinde ve bağlı ilçelerinde çekilmiştir. Kent manzaralarına ilaveten kentin sosyal yaşamı, meslekler, kıyafetler de fotoğraflanmıştır.

Fotoğrafın Osmanlı topraklarına gelişinden günümüze İzmir kentine ait fotoğraflara, belgelere ve bu kaynaklardan üretilmiş yayınlara İzmir Büyükşehir Belediyesi Ahmet Piriştina Kent Arşivi ve Müzesi’nde düzenli bir şekilde ulaşmak mümkündür. Ancak çoğu fotoğrafı çeken kişinin kimliği belli değildir. Bu konuda 1997 yılında Prof. Dr. Çınar Atay tarafından Suna İnan Kırak Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Enstitüsü Fotoğraf Koleksiyonu’ndan derlenen fotoğraflarla hazırlanan “19. Yüzyıl İzmir Fotoğrafları” kitabı önemli bir kaynaktır. İzmir Büyükşehir Kültür Yayınlarından çıkan Seyhun Binzet koleksiyonundan Sabri Yetkin, Fikret Yılmaz tarafından hazırlanan “İzmir Kartpostalları 1900” kitabı da bu döneme ışık tutan önemli kaynaklardandır.

## Cumhuriyet Dönemi İzmir Fotoğrafçıları

09 - Eylül - 1922 Türk askerlerinin İzmir'i alması ile son bulan Kurtuluş Savaşı'nın sevinci yaşanırken 13-18 Eylül tarihlerinde yaşanan Büyük İzmir Yangını kentin yarısının yok olmasına sebep olmuştur. Cumhuriyet dönemi İzmir'i gözler önüne seren fotoğrafları ile tanınan Hamza Rüstem (Girit 1876), 1924 yılında İzmir'de fotoğraf stüdyosu açan ilk Türk olarak kayıtlara geçmiştir. Rüstem, Bursa'da askeri mühendislik eğitimi sırasında Jön Türklük suçlaması ile yargılanmış, cezasını çekmek için bugün Libya sınırlarında bulunan Fizan'a jandarma eşliğinde giderken, yolda kaçmış ve sadece üzerindeki kıyafetler olduğu halde Girit Kandiye'ye sığınmıştır. Bahaettin Bediz Fotoğrafhanesine (1896) çırak olarak girmiş ve kısa sürede kalfalığa yükselmiştir. 1909-1924 yıllarında Girit'te Fotografion Bahaeddin Hamza Rüstem stüdyosunu yöneten Hamza Rüstem, 1924 yılında İzmir'e döner ve Bahaettin Fotoğrafhanesi Sahibi Hamza Rüstem ünvanı ile fotoğrafhanesini açar. 1927 yılında ustası Bahaettin Bediz'in İzmir'e taşınmasında etkili olur ve ünvanını "Hamza Rüstem" (Rüstem 2007) olarak değiştirir (Görsel 5,6).



Görsel 5. Hamza Rüstem, Efes



Görsel 6. Hamza Rüstem, Konak, İzmir

1926-1935 yılları arasında İzmir Valiliği ve 1925-1928 yıllarında aynı zamanda belediye başkanlığı görevini de sürdüren Vali Kazım Dirik Paşa döneminde, İzmir hızlı bir kalkınma süreci yaşamıştır. "18-Nisan-1927 tarihinde Vali Kazım Paşa, İzmir Ticaret Odası ve Belediye yetkilileri ile yapılan toplantı sonunda, 4-25 Eylül tarihleri arasında bir sergi düzenlenmesi kararı alındığını açıklamıştır" (Atilla 2000:6). 4-Eylül-1927 tarihinde bugünkü Mithatpaşa Endüstri Meslek Lisesi salonlarında '9 Eylül Sergisi' adıyla ilk sergi açılmıştır. Bu sergiyi 80 bin kişi izlemiş, katılanlar arasında 72 yabancı şirket de yer almıştır. 1928'de açılacak olan ikinci '9 Eylül Sergisi' için "belediyenin 24 bin afiş ve el ilanı bastırması, postanelerin "İkinci İzmir 9 Eylül Sergisine İştirak Ediniz" damgası kullanması" (Atilla 2000:6) sergiye verilen önemin kanıtıdır. Bu çabaların sonucunda 9 Eylül sergisine 150'den fazla yabancı şirket başvurmuştur. Bu sergiler kapsamında İzmir Belediyesi tarafından yayımlanan "İzmir Albümü" Foto Resne'nin fotoğrafları ile sergiye katılan tüm yabancı heyetlere ve belediyelere takdim edilmiştir (Görsel7). Henüz harf devrimi (24-Kasım-1928) gerçekleşmediği için fotoğraf alt bilgileri Fransızca ve Osmanlıca olarak verilen albüme 'Smyrne se Florissant' (Gelişen/Bayındır İzmir) alt başlığı kullanılmıştır. Albüme yer alan 60 adet fotoğraf kapsamında, İzmir'in resmi kurumları, fabrikaları, hastane ve eğitim kurumları, ören yerleri ve bağlı belediyelerin manzaraları yer almaktadır. Fotoğrafları çeken Foto Resne'nin sahibi Bahaettin Rahmi Bediz (1875-1951) Girit Kandiye'de 1896-1908

yıllarında fotoğrafçılık yapmış, Girit'in 6-Kasım-1908'de Yunanistan'a katılması ile fotoğrafhanesini çırağı Hamza Rüstem'e 'Fotografion Bahaeddin Hamza Rüstem'(Rüstem 2007) ünvanı ile devrederek İstanbul'a göçmüştür. 1909 yılında "Babalı caddesi no;59 Serveti Fünun Matbaası Karşısı" (Ak 2004:75) adresinde 'Resne Fotoğrafhanesi'ni açarak İstanbul'da ilk Türk fotoğraf stüdyosunun sahibi olur. Bediz'in çok kültürlü kimliği, yabancı dil bilmesi, ileri görüşlülüğü ile ilk fotoğraf okulu kurma girişimi ve "1924 yılında Ankara İktisad ve Ticaret Vekaletine Türkiye'de fotoğraf film ve kağıdı üretimi için fabrika kurması için kendisine yardım edilmesini talep eden gerekçeli bir rapor yazmıştır"(Ak 2004:93). Ancak bu girişimler sonuçsuz kalmıştır. Bahaettin Rahmi Bediz İstanbul'daki stüdyosunu 1909-1927 yılları arasında çalıştırmış, işlerin kötü gitmesi nedeniyle devrederek İzmir'e taşınmıştır. İzmir'de 1927-1936 yılları arasında 2. Beyler sokak, Ahenk çıkmazında Resne Fotoğrafhanesini çalıştırmıştır. Aynı zamanda İzmir Arkeoloji Müzesi fotoğrafçılığı ve Bergama, Efes, İzmir kazı fotoğrafçılığı görevlerini de sürdürmüştür. Bu yıllarda kullandığı atölye zarflarının bir kaşesinde "En kıdemli Türk fotoğrafhanesidir. Tarih-i Tesisi 1896. 1917 İstanbul Hilal-i Ahmer Sergisi Madalyası. 1927 İzmir 9 Eylül Sergisi Altın Madalyası kazanmıştır" (Ak 2004:128) yazmaktadır. Resne fotoğrafhanesi ve Hamza Rüstem'in yanında yetişen çok sayıda genç İzmir'in çeşitli semtlerinde kendi stüdyolarını açarak fotoğraf kültürünün yaygınlaşması ve kentin sosyal hayatının zenginleşmesinde etkili olurlar.



Görsel 7. İzmir Albümü, Resne Fotoğrafhanesi,1928



Görsel 8. İzmir Albümü, Resne Fotoğrafhanesi,1928

İzmir'i 1930'lardan itibaren ticari amaçla fotoğraflayanlardan Cemal Yalkış ve Ethem Ruhi Tağa paha biçilmez görsel tarih materyalleri bırakmışlardır. 'Foto Cemal' ya da sadece 'Cemal' imzalı eski İzmir fotoğraflarının sahibi olan Cemal Yalkış, "1927 Akhisar manevralarında Mustafa Kemal Atatürk'ün ilk fotoğraflarını çekmiştir. 1.Kolordu ve 57.Tümen'in de fotoğrafçılığını yapan Yalkış'ın fotoğrafları daha sonra 1.Kolordu tarafından albüm haline getirilmiştir" (Ak 2001:123). Kemeraltı'nda 1938 senesinde açtığı "Foto Cemal Kitabevi Kırtasiye Kartpostalcılık Fotoğraf Amatör İşleri" adlı dükkân, 1981'e kadar hizmet vermiştir. Cemal Yalkış'ın İzmir fotoğrafları, kendi derlemesi olan "Kalbim Ege'de Kaldı" ve İzmir Ticaret Odası tarafından hazırlanan "Cama Yazılan Tarih" (Tatlıbal 2015) isimli albümlerde toplanmıştır (Görsel 9).



Ethem Ruhi Tağa (Tatlıbal 2015) ise eskiden Yolbedesteni olarak bilinen, Kemeraltı'nda şimdiki Mirkelamoğlu ve Selvili Hanların bulunduğu bölgede fotoğrafçı olarak çalışmıştır. 1942 yılında İzmir'de fotoğraf stüdyosu açan ressam Hüseyin Fikri Göksay (1909-1994) portre fotoğrafçılığında yeni bir anlayışın önderliğini yapmıştır. 1948 yılında iki sayı yayınlanabilen "Fotoğraf Dergisi"ni (Ak 2001:120) çıkardı. Fotoğraf sanatının sevilmesi ve yayılmasında büyük katkılarda bulunmuştur (Görsel10).

1943 yılında Karşıyakada ilk stüdyosunu açan Mustafa Kapkın (1924-1975), portre fotoğrafçılığının beraberinde "1952'de su altı fotoğrafçılığı ve filmciliğine başlamıştır. Kapkın'ın su altı fotoğrafları ilk kez 18-Eylül-1953 tarihinden başlayarak Hürriyet gazetesinde altı hafta süreyle yayınlanmıştır"(Ak 2001:281). Su altı arkeolojisine ait fotoğrafları Hayat Mecmuası ve National Geographic vb. yerli yabancı çok sayıda yayında yer almıştır. Ticari amaçla düzenli olarak gerçekleştirdiği İzmir kentine ait fotoğraf serileri, kent görünümünün beraberinde ören yerleri, fabrikaları vb. havadan fotoğrafları da kapsamaktadır (Görsel 11).



Görsel 9. Yalkış, Kordon, İzmir, 1960



Görsel 10. Fikri Göksay, İzmir



Görsel 11. Mustafa Kapkın,

## SONUÇ

Makale kapsamında yapılan araştırma sürecinde İzmir'in 1840 yılında itibaren düzenli olarak fotoğraflandığı ortaya çıkmıştır. İzmir'in çok kültürlü yapısı sayesinde yabancı fotoğrafçıların stüdyolarını uzun yıllar işletmeleri kentin görsel hafızasının oluşmasında ve korunmasında önemli bir etkidir. Süreç içerisinde büyük oranda fotoğrafın yitip gitmesine rağmen koleksiyonerlerin azimli çabaları ile İzmir'in her dönemine ışık tutan görüntülerine ulaşmamız mümkün olmaktadır. Ahmet Piriştina Kent Arşivi ve Müzesi, Suna İnan Kıraç Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Enstitüsü Fotoğraf Koleksiyonu bu alanda temel kaynaklardır. Bunların yanı sıra Hamza Rüstem, Mustafa Kapkın vd. fotoğrafçılarımızın kişisel arşivlerinin düzenlenip paylaşımına açılması İzmir'in yakın tarihine ışık tutacaktır.

Cumhuriyet sonrası İzmir'de faaliyet gösteren fotoğraf stüdyoları portre, gelin, düğün, reklam çekimlerinin beraberinde kartpostal, takvim ve ajandalar için kent fotoğrafları üretiyorlardı. Ticari amaçla üretilen bu fotoğraflar zaman içinde İzmir'in görsel arşivinin birer parçası olmuşlardır. 1980'li yıllardan itibaren kartpostal, takvim ve ajanda talebindeki azalmalar bu amaçla fotoğraf üretiminin de zamanla yok olmasına neden olmuştur. Günümüzde ise İzmir Büyükşehir Belediyesi'nin resmi görevlileri tarafından İzmir kenti düzenli olarak fotoğraflanmaktadır.

## KAYNAKÇA

- Ak, S. A. (2000), *Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Fotoğrafı*, Remzi K., İstanbul,
- Ak, S. A. (2004), *Girit'ten İstanbul'a Bahaeddin Rahmi Bediz, İletişim yay. İstanbul*,
- Atay, Ç. (1997), *19. Yüzyıl İzmir Fotoğrafları*, AKMED, Antalya,
- Atilla, A. N. (2000), *Gelişen İzmir, İzmir Büyükşehir Belediyesi Kültür yay, İzmir*,
- Öztuncay, B. (1992), *James Robertson: The Pioneer of Photography in the Ottoman Empire*, Eren Yayıncılık, İstanbul
- Daşcı, S. (2012), "1893–1896 İzmir Ticaret Yıllıklarında Adı Geçen Sanatçılar ve Sanatla İlgili Meslekler Üzerine Bir Değerlendirme" *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi Journal of the Human and Social Science Researches | Cilt.1, Sayı:3*
- Kocaşık, D. Sinanlar Uslu, S. (2015), "Sultan II.Abdülhamid Albümlerinin Yıldız sarayı ve yapıları ekseninde incelenmesi", *Uluslararası Güzel Sanatlar Bilimsel Araştırma Günleri*, 8-10 Nisan / April 2015
- Rüstem, M. (2007), "Phographeion Bahaeddin Hamza Rustem ,Bilinen Dünyanın ticari hayatı en uzun Fotoğrafhanesi'dir" <http://www.lozanmubadilleri.org.tr/arastirma/phographeion-bahaeddin-hamza-rustem-mert-rustem/> (Erişim Tarihi:01-09-2017)
- Tatlıbal, E. (2015), "Kemeraltı'nın Fotoğrafhane Kültürü", <http://www.egemeclisi.com/haber/22900/kemeraltinin-fotografhane-kulturu.html> (Erişim Tarihi:02-09-2017)
- Yetkin, S. ,Yılmaz, F. (2003), *İzmir Kartpostalları 1900, İzelman, İzmir*,
- <https://www.metuseum.org/exhibitions/listings/2014/charles-marville> (Erişim Tarihi: 07-09-2017)
- <http://www.acgart.gr/ACG-COLLECTION/ARTISTS/R/RubA/RubA-bio.htm> (Erişim Tarihi:01-09-2017)
- <http://www.apikam.org.tr/Bagimsiz/muze-hakkinda> (Erişim Tarihi:05-09-2017)
- <http://www.fotokritik.com/forum/konu/33393/yitirdigimiz-fotografcilar> (Erişim Tarihi:07-09-2017)
- [www.levantineheritage.com/note86.htm](http://www.levantineheritage.com/note86.htm) (Erişim Tarihi:07-09-2017)
- [http://www.getty.edu/research/tools/guides\\_bibliographies/photography\\_greece/photographers.html](http://www.getty.edu/research/tools/guides_bibliographies/photography_greece/photographers.html) (Erişim Tarihi:06-09-2017)

## GÖRSEL KAYNAKÇASI

- Görsel 1. Goupil-Fesquet, Frédéric Auguste Antoine. *Voyage d'Horace Vernet en Orient rédigé par M. Goupil Fesquet, Paris, Challamel [1843].(Hellenic Library - Alexander S. Onassis Public Benefit) Foundation* (Erişim Tarihi: 05-08-2017)
- Görsel 2. P.N.Lerebours, 1842, *Excursions Daguerriennes: Vues et Monuments Les Plus Remarquables du Globe*, (Erişim Tarihi: 05-08-2017)
- Görsel 3. Svoboda,1865, *Liman ve Sarı Kışla, Cam negatiften albümin baskı,28,2 x 26,5 cm. Atay, Çınar, 1997, 19. Yüzyıl İzmir Fotoğrafları, AKMED, Antalya, Sf:15*
- Görsel 4. Rubellin,1878,*Eşrefpaşa Türk Mezarlıkları ve Sarı Kışla, Cam negatiften albümin baskı, 25, 9x20, 9 cm. Atay, Çınar, 1997,19. Yüzyıl İzmir Fotoğrafları, AKMED, Antalya, Sf:22*
- Görsel 5. *Hamza Rüstem, Efes, Mert Rüstem Koleksiyonu*
- Görsel 6. *Hamza Rüstem, Konak, İzmir, Mert Rüstem Koleksiyonu*
- Görsel 7. *İzmir Albümü, Resne Fotoğrafhanesi,1928, Atilla, A. Nedim, 2000, Gelişen İzmir, İzmir Büyükşehir Belediyesi Kültür yay, İzmir*
- Görsel 8. *İzmir Albümü, Resne Fotoğrafhanesi,1928, Atilla, A. Nedim, 2000, Gelişen İzmir, İzmir Büyükşehir Belediyesi Kültür yay, İzmir*
- Görsel 9. Cemal Yalkış, *Kordon,İzmir,1960, http://turistdergisi.com/index.php/2016/11/13/izmir-kordonun-bilmeyen-fotograflari/* (Erişim tarihi: 21-09-2017)
- Görsel10. *Fikri Göksay, İzmir, http://wowturkey.com/forum/viewtopic.php?p=2781293* (Erişim Tarihi: 09-09-2017)
- Görsel 11. *Mustafa Kapkın, Karşıyaka, Ahmet Kapkın Koleksiyonu*



# MİMARLIK VE RESSAMLIK ARAKESİTİNDEKİ BİR SANATÇI: HUNDERTWASSER

Dr. Öğr. Üyesi. Selda AL ŞENSOY\*

Dr. Öğr. Üyesi. Buket ÖZDEMİR IŞIK\*\*

## ÖZET

Mimarlık farklı disiplinlerin etkileşiminden oluşabileceği gibi, sanatın değişik dallarından da etkilenmektedir. Özellikle resim sanatı ile ilişkili olduğu ve tarihin her döneminde farklı biçimde kullanımıyla ortaya çıktığı görülmektedir. Resim kompozisyonu oluşturmada ve mimari tasarım gerçekleştirmede tasarımcıların başvurduğu temel ölçütler temel tasar elemanları ve temel tasar ilkeleridir. Ressam ve mimar olan Hundertwasser'ın resim ve mimari alandaki çalışmalarında büyük benzerlikler bulunmaktadır. Bu bağlamda Hundertwasser'ın resim ve mimari eserleri arasındaki ilişki temel tasarım eleman ve ilkeleri doğrultusundaki analizlerle ortaya konulmuştur. Sanatçının resimlerinde ve yapılarında ağırlıklı olarak kullanmış olduğu temel tasar ilke ve elemanları çalışmalarında irdelenmiştir. Çalışmada görsel nesnelerin grafik ve istatistiksel analizleri yapılmıştır. İstatistiksel analiz aşamasında katılımcı anket yöntemi uygulanmıştır. Katılımcılardan her bir eser için 1 ile 6 arasında (en çok etkili:1 – en az etkili:6) değer vermeleri istenmiş ve SPSS analiz programı ile One Way ANOVA testi uygulanmıştır. Yapılan çalışmada mimar ve ressam Hundertwasser'ın resim ve mimari eserlerinde özellikle temel tasar elemanlarından renk ve çizgi-yön öğelerini, temel tasar ilkelerinden ise tekrar ve birlik öğelerini daha çok kullandığı ortaya çıkmıştır. Bu çalışmada ressam ve mimar Hundertwasser'ın resim ve mimari eserleri incelenmiş, temel tasar ilke ve elemanları açısından değerlendirilen öğelerin iki farklı disiplin arasındaki benzerlikleri analiz edilmiştir. Ayrıca resim ile mimarlık arasında kurulan ilişkinin, tasarımcıların yaratıcılıklarını arttırmada etkili olacağı düşünülmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Hundertwasser, Mimarlık, Resim Sanatı, Temel Tasar Eleman ve İlkeleri.

\*Avrasya Üniversitesi, Mühendislik-Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, Trabzon / TÜRKİYE, seldaal@ktu.edu.tr

\*\*Avrasya Üniversitesi, Mühendislik-Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, Trabzon / TÜRKİYE, ozdemirbuket@gmail.com

# AN ARTIST IN INTERSECTION OF ARCHITECTURE AND PAINTING: HUNDERTWASSER

Assist. Prof. Dr. Selda AL ŞENSOY\*  
Assist. Prof. Dr. Buket ÖZDEMİR IŞIK\*\*

## ABSTRACT

*Architecture may be a consequence of interaction of different disciplines and may also be influenced by art branches. It seems that architecture has been particularly associated with painting and has appeared in a different usage in every period of history. The key criteria that designers base on while devising painting composition and architectural design are basic design elements and principles. The studies conducted in two fields by Hundertwasser, both an artist and an architect, bear a great resemblance. In this sense, the link between Hundertwasser's painting and architectural artworks is revealed by means of analysis carried out in accordance with basic design elements and principles. The basic design elements and principles that the artist mainly applied on his paintings and architectural works were examined in his designs. In the study, visual objects were analyzed by graphical and statistical analysis. In the statistical analysis, participatory survey method was employed. The participants were asked to give points from 1 to 6 for each of the art and architectural works (the most effective: 1 – the least effective: 6), One Way ANOVA test through SPSS analysis program was applied. It has been revealed that the architect and painter Hundertwasser especially used color, line and direction items as design elements; repetition and unity as the basic design principles in his paintings and architectural works more often. The study focused on the paintings and architectural works by Hundertwasser, an artist and an architect, and the similarities between two different disciplines of objects evaluated in terms of basic design principles and elements were analyzed. Beside this, it is believed that the relation established between painting and architecture will be helpful for designers to enhance their creative ability.*

**Key Words:** Hundertwasser, Architecture, Painting Art, Basic Design Elements And Principles.

---

\*Avrasya University, Faculty of Engineer and Architecture, Department of Architecture, Trabzon / TURKEY, seldaal@ktu.edu.tr

\*\*Avrasya University, Faculty of Engineer and Architecture, Department of Architecture, Trabzon / TURKEY, ozdemirbuket@gmail.com]

## 1. GİRİŞ

Bazı disiplinler vardır ki farklı disiplinlerle yakından ilişkili olup, onlardan beslenir ve bu nedenle de birçok ortak yönü bulunur. Mimarlık da bu disiplinlerden biri olup, pozitif bilimlerle yakından ilişkili olmakla beraber sanatla da güçlü bir bağ kurmaktadır. Hatta mimarlığın, sanatın bir dalı olduğu düşüncesi de oldukça yaygındır. Sanatın mimari alanda esin kaynağı olmasıyla birlikte, üretilen projelerin kalitesi artarken, önceden kurgulanmış ve denenmiş proje, yapı ve mekan örnekleri de sergilenmektedir (Köse Doğan, 2016). Mimarlık ve sanat arasındaki ilişkiyi; Le Corbusier, “Mimarlık her şeyden önce sanattır” diye tanımlarken, Auguste Perret de “Mimarlık, mekânı örgütleme sanatıdır” düşüncesini savunmaktadır. Alman filozof Hegel’e göre “Mimarlık bütün sanatların anasıdır”. F. L. Wright ise Hegel gibi, mimarlığı ana sanat olarak benimsemiştir (Hasol, 2013). 1562 yılında Floransa’daki akademinin kurucularından Giorgio Vasari’ye göre ise, resim ve heykelle birlikte “en güzel sanatlar”dan biri mimarlıktır. Daha sonraları bunlar “güzel sanatlar” başlığı altında toplanmıştır (Masiero, 2006). Masiero’nun (2006) çalışmasında sanatın çok sayıdaki tanımı (yaratım, dışavurum, karşılıklılık, bilinç, dil, form verme tarzı olarak sanat) göz önüne alındığında, bunların her birinin mimarlık için belirli geçerliliğe sahip olduğunu savunmaktadır. Bu bağlamda sanat ve mimarlık arasında güçlü bir ilişkinin olduğu söylenebilir. Son elli yıldır birçok sanatçı resmi, heykeli ve filmi, onları çevreleyen mimari ile ilişkiye sokarken aynı süre zarfında da birçok mimar, görsel sanatlarla uğraşmaya başlamıştır. Bazen işbirliği, bazense rekabet biçimini alan bu karşılaşma, kültürel ekonomide imge oluşturma ve mekânı şekillendirmenin ana ortamı haline gelmiştir (Foster, 2015).

Sanat ve mimarlık ilişkisi içerisinde düşünülebilecek ilk benzerlik; sanatın estetik bir olgu ve yaşantı, mimarlığın ise bu olgu ve yaşantı için yaratılan bir mekân ve çevre olmasıdır. Mimari-deki zenginlik, sanatın çevreye öznel düzeyde getirdiği değerleri çevrede nesnel olarak yansımasıdır (Erzen, 1976). Yakın bir zamana kadar, öncü bir mimarlığın ön koşulu, kuramla iç içe olmaktan geçerken, son zamanlarda bunun yerini, sanatla bağ kurma gereği almıştır. Bu ilişki çoğu zaman stratejik açıdan kayda değerdir. Örneğin; Zaha Hadid kariyerine Rus Süpermatizmi ve Konstrüktivizmine yönelerek başlamıştır, Diller Scofidio+Renfro da, mimarlığı farklı sanat çeşitleriyle (kavramsal sanat, performans sanatı, feminist sanat ve temellük sanatı) kaynaştırmıştır. Minimalizmden etkilenen tasarımcılar için de sanatla mimarlığın ilişkisi aynı ölçüde temeldir; minimalistlerin sanat nesnesini çevresindeki mimariyle ilişkiye sokmaları gibi, bu mimarlar da, yüzey ve biçime ilişkin minimalist bir duyarlılık geliştirmiştir (Foster, 2015). Sanatsal gelişimi anlamada ve yansıtmada resim sanatının diğer sanat dalları arasında daha ön planda olması, birçok sanat akımının resim sanatı üzerinden gelişerek dünyaya yayılması, mimarının resim sanatı ile olan ilişkisinin diğer sanat dallarıyla olan ilişkilerinden daha güçlü olmasına neden olmaktadır. İki disiplin arasındaki ilişki ekonomik, sosyal ve kültürel gelişmeler ışığında gelişmiş ve değişmiştir (Köse Doğan, 2016).

Farklı disiplinlerin kesişim noktasında bulunan mimarlığın sanatın bir kolu olan resim ile ilişkisi tarihin her döneminde farklı biçimlerde karşımıza çıkmaktadır. İnsanoğlunun ilk barınaklarından olan mağaraların duvarlarına çizdiği resimler, resim ile mimarlık ilişkisinin ilk

ortaya çıkışı olarak kabul edilebilir. Bu şekilde resim sanatının somut mekan ile buluşmasının mağara duvarları sayesinde olduğu söylenebilir. İnsanın nesnelere ve kavramlarla olan ilişkisi ilkel insandan günümüze sürekli değişime uğrayarak geldiği için; resimde mekan kavramı da sürekli yeni anlatım biçimleri ve göstergeleri ile ifade edilmiştir. Resim yapma becerisinin insanlık tarafından keşfedilişi ateşin ve tekerleğin bulunmasından bugünkü bilimsel gelişmelere kadar etkili olmuştur (Çoşkun, 2006). Resim ve mimarinin en önemli ortak öğelerinden biri “mekan” kavramıdır. Mekan ve mekan anlayışı, başta mimarlık olmak üzere, plastik sanatların, felsefenin, psikolojinin, fiziğin en temel konularından olmuştur. 1890'lara kadar kelime olarak mimarlık disiplininde bulunmayan mekan, Alman araştırmacılar arasında yapılan estetik tartışmalar çerçevesinde literatürde yerini almıştır (Forty, 2000). Rönesans'la artan bilimsel çalışmalar, 'yer' odaklı ve sınırlanmış bir mekân düşüncesinin yerini, sonsuz ve homojen bir mekân anlayışına bırakmasına neden olmuştur. Özellikle Platon ve Aristoteles'in teorileri Rönesans dönemindeki mekan anlayışını etkilemiştir (Jammer, 1993).

Günümüzde mimari ile resim arasındaki ilişki resim eserinin içinde yer alan mekan ile resmin içindeki mekan olarak iki ana perspektif altında değerlendirilebilmektedir. Tasarımcılar mekanda istedikleri psikolojik etkiyi yaratmak için resimlerden yararlanmaktadır. Resim ile mimari birleşince mekan farklı anlamlar kazanmakta böylelikle kullanıcının mekan algısı da etkilenmektedir. Sanat ile doğrudan ya da dolaylı olarak etkileşim içinde bulunan mimari ile resmi ortak noktada birleştiren en önemli unsurlardan biri de tasarım olgusudur. İki alanda da üretilen eserlerin görsel değerlere sahip olması ve değerlerin oluşumunda tasarım faktörünün büyük rol oynaması mimari ve resim sanatı arasındaki benzerliklerdendir. Bu bağlamda, çalışma kapsamında mimarlık ve resim ilişkisi, Hundertwasser'ın çalışmalarında her iki disiplinin tasarım sürecinde temel tasarım ilke ve elemanlarının somut olarak nasıl uygulandığı konusu ele alınmıştır.

### **1.1. Resim ve Mimarlıkta Temel Tasarım Eleman ve İlkeleri**

Tasarım, bir projenin ya da, bir eserin zihinde düşünülen halidir. Kağıt üzerine çizilmek ya da başka bir tarzda anlatılmak suretiyle tasarı halini alır. Yani düşünülen "bir şeyin" zihinde tasarlanan şekli olan tasarımın kalemlerle ya da herhangi bir yolla ifade edilirken aldığı ilk şekle tasarı denir. Tasarı ise, tasarımın önce tasarı haline gelip daha sonrasında geliştirilip bir amaca hizmet edebilecek, bir düşünce ve fikir ürünü olarak ortaya çıkması, alışlagelenden ve daha önceden yapılmış olanlardan farklılık göstermesidir (Güngör, 2005). Tasarım çoğu zaman karmaşık ve çelişkili bir süreç içerisinde gerçekleşir. Tasarım probleminin ayrıntıları belli olsa bile sürecin nereye gideceği bilinmez. Tasarım öğrenimi, herhangi bir tasarım probleminin analiz noktalarını bilmek ve ilişkiler sistemini kavrama olanağı veren çözümlerin arayışı içine girmeyi gerektirir (Bielefeld ve El Khouli, 2014). İşte bu noktada devreye giren "Temel Tasarım Eleman ve İlkeleri" mimarlık ve resim başta olmak üzere sanatın birçok dalında eser yaratma sürecinde kullanılan araçlardır. Resim kompozisyonu oluşturmada ve mimari tasarım gerçekleştirilmede tasarımcıların başvurduğu temel ölçütler olan temel tasarım eleman ve ilkeleri bu bölüm kapsamında her iki disiplinden örnekler verilerek açıklanmıştır.

### 1.1.1. Temel Tasar Elemanları

Tasar elemanlarının sayısı güzel sanat dallarının özelliğine göre artırılıp azaltılabilir. Çalışma kapsamında temel tasar öğelerinden resim ve mimarlık alanında sıkça rastlanan “nokta, çizgi-yön, biçim, aralık-ölçü-oran, doku ve renk” elemanlarına yer verilmiştir (Tablo 1).

**Nokta:** Nokta genel olarak uzaydaki konumu saptar ve boyutsuzdur. Bundan dolayı durağan, yönsüz ve merkezidir. Her ne kadar nokta, kavramsal olarak, biçimsiz ve şekilsiz gözükse de görüş alanımıza girdiğinde varlığı hissedilebilmektedir. Çevresinin merkezinde, nokta hareketsiz ve dinlenme halinde olsa bile çevresindeki öğeleri düzenleyerek alanda egemenliğini oluşturur. Noktanın konumunun evrende açık olarak belirlenmesi için, noktanın sütun, dikilitaş veya kule gibi düşey çizgisel bir öğe halinde, izinin yatay düzleme düşürülmesi gerekmektedir (Divanlıoğlu, 1997).

**Çizgi-yön:** Bir plan düzleminde tekil boyutta birbirine bağlı noktalar serisi çizgiyi oluşturur. İki nokta arasındaki doğru hareketi bir rota olup, çizginin yönünü ortaya çıkarır (Kırcı, 2016). Çizilen bir çizgi çok ince bir kalınlığa sahiptir ve bu özelliği çizginin uzunluğu boyunca yönelimini ortaya koyar. Çizginin eğri ya da düz, sürekli ya da kesik olması çizginin gerçekliliğini ortadan kaldırmaz (Holtzschue, ve Noriega, 1997). Farklı biçim, yön, ölçü ve aralıktaki çizgiler farklı etki oluşturdukları için tasarlama da çizginin bu özelliğinden yararlanılmaktadır. (Öztuna, 2007).

**Biçim:** Biçim bir tasarda rol oynayan en önemli elemanlardan biridir. Biçimle birlikte tasarım tasar haline geçerken, çevre çizgileri belirlenir ve biçimin kabuğu ortaya çıkar. İki ve üç boyutlu cisimler de böylece biçimleri oluşturmaktadır (Güngör, 2005). Biçim, düşüncenin sözcüklere dökülmesi gibi duygu ve düşünceleri anlatan bir eleman olarak her şey demektir (Tansuğ, 1988). Asal geometrik biçimler olan kare, üçgen, dikdörtgen ve dairenin birbirleriyle keşişimi, birbirine eklenmesi, çıkartılması, hatta biçimsel deformasyon işlemi üç boyutlu olarak yapılırsa biçim hacimsel boyut kazanır (Kırcı, 2016).

**Aralık-ölçü-oran:** Aralık bir tasar da elemanların birbirlerine göre uzaklıklarına denir. Aralık birbirine yaklaştıkça uyum, uzaklaştıkça zıtlık artar. Bir tasardaki en büyük aralık, en küçük aralığa zıttır (Divanlıoğlu, 1997). Bir araya gelen farklı büyüklükteki biçim, mekan ya da kitlelerin dengelenmesinde aralıklardaki farklılığın önemi büyüktür. (Güngör, 2005). Tasarımda ölçü, kullandığımız nesnelerin birbirine olan büyüklük-küçüklük oranlarıyla ilgilidir. Oran, ölçüler arasındaki bağlantıların ilişkisini açıklar (Atmaca, 2014). Kusursuzluğu yakalamak için ölçü ve oranın çözümlenmesi, gerçekliği ifade edeceğimiz çalışmalarda çok önemlidir. Ölçü ne kadar doğru ve orantılı olursa, tasarım da o kadar gerçekçi ve sanatsal nitelik kazanmış olur (Graves, 1951).





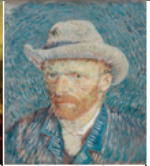

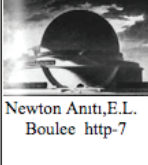



**Doku:** Cismin yüzeyindeki sert ya da yumuşak pürüzler o cismin dokusunu ortaya koyar ve nesnelerin dış görünüşlerindeki farklılıklar dokusal özellikleriyle oluşurlar (Divanlıoğlu, 1997; Atmaca, 2014). Doku türleri ve yarattıkları sert, pürüzsüz, yumuşak, geçirgen, sıcak ya da soğuk vb. etkilerden yapının iç mekanlarında olduğu kadar cephe yüzeylerinde de yararlanılmaktadır.



Bu etkileri elde etmekte malzeme seçimi ve oluşturulan boşluklar oldukça önemlidir (Kırcı, 2016).

**Renk:** Renk, farklı cisimlerden yansarak gelen ışınların görsel idrakte oluşturduğu duygu olup tasar öğelerinin en önemlilerinden biridir (Divanlıoğlu, 1997; Tepecik, 2002). Renkler oluşumlarına göre ana renkler (kırmızı, mavi, sarı), ara renkler (turuncu, yeşil, mor) ve tarafsız renkler (beyaz, siyah, gri) olmak üzere üçe ayrılırlar (Divanlıoğlu, 1997). Kırmızı ile yeşil, sarı ile mor, turuncu ile mavi gibi karşılıklı duran renkler birbirini tamamlayan kontrast renklerdir (Kırcı, 2016). Ara renkler ise ana renklerin kesişimlerinden oluşmaktadır.

Tablo 1. Resim ve Mimarlıkta Temel Tasar Elemanları Örnekleri

	NOKTA	ÇİZGİ VE YÖN	BİÇİM	ARALIK-ÖLÇÜ-ORAN	DOKU	RENK
RESİM	 Georges Seurat http-1	 Piet Mondrian http-2	 Bedri Rahmi Eyüpoğlu http-3	 Leonardo da Vinci http-4	 Van Gogh http-5	 Kazimir Maleviç http- 6
MİMARLIK	 Newton Anıtı, E.L. Boulee http-7	 Casa Mila, Antoni Gaudi (Al, 2012)	 Chiericati Sarayı, Palladio http-9	 Cafe de Unie, J.J.P Oud (Al,2012)		

### 1.1.2. Temel Tasar İlkeleri

Tasar meydana getirmekte kullanılan tasar elemanları bazı ilkeler doğrultusunda bir araya getirilirler. Tasar meydana getirmekte kullanılan bu ilkeler; koram, egemenlik, denge, birlik, tekrar, uyum ve zıtlıktır. Bu ilkeler aşağıda açıklanmış ve Tablo 2'de resim ve mimarlık alanından örnekler sunulmuştur.

**Koram:** Temel tasar ilkelerinden olan koram, iki zıt uçlar arasında oluşturulan düzenli bir değişim kademelenmesidir. Eksensel, merkezsel ve çevresel olmak üzere üçe ayrılır. Zıtlık sadece bir eleman bakımından olabileceği gibi birden çok eleman açısından da olabilir (Güngör, 2005).

**Egemenlik:** Bir tasarda kullanılan öğelerden birinin ya da birden fazlasının, diğer öğelere ölçü, renk, doku ve benzeri temel tasar elemanları bakımlardan üstünlük sağlamasına egemenlik denir. (Divanlıoğlu, 1997). Bir tasar içinde belirlenen elemanı egemen yapmak için boyut, biçim ve konum konusunda farklılık ve zıtlık yaratmak etkili olmaktadır (Kırcı, 2016).

**Denge:** Biçimler, biçim grupları ya da cisimler arasında konum ya da diğer öğeler bakımından dengeli bir yerleşim sağlanması şekline denge denir (Güngör, 2005). Bu oluşum içinde uyum ve düzen kavramları önemlidir. Elemanların, biçim, renk gibi görsel ağırlıklarının eşit olması ya da bütünde eşit güçteki elemanların kullanımıyla görsel güç denge hissi artar. Bazen denge direkt olarak simetri ya da dolaylı olarak asimetri yoluyla oluşturulabilir. (Holtzschue ve Noriega, 1997).

**Birlik:** Birlik, farklı cisimlerin, mekanların ya da yapıların bir araya gelerek dengeli bir bütün meydana getirmesidir. Birbirine zıt olan elemanlar bile birlik meydana getirirlerken bir uyuşma ve düzen içinde olmalıdır. Birliğe genel olarak 3 yoldan gidilir. Bunlar; uygunluk, zıtlık, egemenlik ve değişkenlik yoludur (Güngör, 2005).

**Tekrar:** Bir öğenin aynen ya da çok yakın özellikte olarak birden fazla sayıda kullanılması şeklidir. Birbirinin çok yakını elemanlar yan yana geldiklerinde yadırganmadıklarından dolayı aralarındaki benzerlik birleştirici bağ görevi yapar. Bu bakımdan tasarım oluşturmada tekrar çabuklaştırıcı rol oynar ve tam tekrar, tekrar ve değişken tekrar olmak üzere 3 türü vardır (Güngör, 2005).

**Uyum ve zıtlık:** Tasarım elemanları arasındaki ölçü, biçim, renk, değer, doku, yön ve aralıkların benzerliği ya da yakınlığına uyum denir. Tasarımda karşıt güçlerin uzlaşması sonucunda uyum oluşur. Uyum birlik kavramının önemli bir birleşeni olup bir düzenlemede yer alan elemanlar arasında birden çok ya da tamamen uygun tarafların bulunmaması halidir. Eğer elemanlar arasında birçok bakımdan uygunluk yoksa zıtlık, hiçbir bakımdan uygunluk yoksa buna da aykırılık denir (Güngör, 2005; Kırcı, 2016).

*Tablo 2. Resim ve Mimarlıkta Temel Tasarım İlkeleri Örnekleri*

	KORAM	EGEMENLİK	DENGE	BİRLİK	TEKRAR	UYUM VE ZITLIK
RESİM	 Salvador Dali http-10	 Wassily Kandinsky http-11	 Pablo Picasso http-12	 Kazimir Maleviç http-13	 Gustav Klimt http-14	 Hundertwasser http-15
MİMARLIK	 Sidney Opera Bin. J. Utzon http-16	 BCP Merkez Ofis, Varabyeu http-17	 O. Niemeyer, L. Costa http-18	 Amsterdam Sokak Silueti (AI, 2012)	 Arap Enstitüsü, Jean Nouvel (AI, 2012)	 Villette P. Folie N8, Tschumi http-19

## 1.2. Ressam ve Mimar Olarak Hundertwasser

Hundertwasser, eserlerinde renk ve form kullanımları ile dikkati çeken sıra dışı bir ressam ve mimardır. 1928'de Viyana'da Friedrich Stowasser olarak dünyaya gelmiştir. 1939 yılında Viyana'da Montessori okuluna başlamış ve burada resme duyarlılığı öğretmenleri tarafından fark edilmiştir. 1948 yılında Viyana Güzel Sanatlar Akademisi'ne girmiş, ancak 3 ay sonra, doğal yeteneğini bastırdığı düşüncesiyle akademiyi terk etmiştir. 1949 yılında isminin içindeki 'sto' Slovanca'da 100 anlamına geldiğın için ismini, Almanca karşılığı 'hundert' ile değiştirmiş ve 'Hundertwasser' adını almıştır. Sanatçı, pek çok farklı ülkelerde bulunmuş ve tanıştığı yeni kültürlerden çalışmalarında beslenmiştir. 1950'lerden sonra mimari tasarım çalışmalarına ağırlık veren Hundertwasser, eğitim yapıları, apartman blokları, endüstri yapıları ve eğlence merkezleri gibi farklı işlevli binalar tasarlamasının yanında, ülke tanıtım posterleri, posta pulu, bayrak tasarımları da yapmıştır. Ayrıca birçok manifestosu olan sanatçı/mimarın deneme türünde yazıları da bulunmaktadır. Hundertwasser, 2000 yılında kalp krizi nedeniyle yaşamını yitirmiştir (Kraftl, 2010; Spennemann, 2000 Hundertwasser, 1997, http-20).

Eserlerine bakıldığında ilk bakışta, 20. yy ressamlarından Klimt, Schiele ve Klee'den etkilediği düşünülen Hundertwasser'ın resim çalışmaları Jugendstil (Genç uslu), Seccesionstil (Art Nouveau'nun Alman versiyonu) ve Sürrealizm (Gerçeküstücülük) akımlarının izlerini taşımaktadır. Sanatçı 1954'den sonraki çalışmalarında gerçeküstücülük akımının Otomatizm kavramından esinlenerek eserlerini geliştirmeye başlamıştır. Sanatçının eserlerinde kendisinden çok, sanat eserini görenin ve izleyenin tecrübesine odaklanan 'Trans-Otomatizm' in etkileri görülmektedir. Bu akımlar sadece tuval üzerinde kalmamış sanatçının mimari eserlerinde de etkili olmuştur (Kraftl, 2010). Hundertwasser'ın resimlerinde iki biçim grubu dikkati çekmektedir. Bu gruplardan biri doğaya ait öğelerden oluşurken diğer grup ise; ev, pencere, bahçe çiti gibi mimari sembolleri içermektedir. Biri canlı doğanın diğeri ise insan ürünlerinin sembollerinden oluşan bu iki farklı biçim grubu, sanatçının resimlerinde birbirleriyle çok iyi bütünleşmiştir. Schmied (1997) de Hundertwasser'ın resimlerinin arkasında yatan uyumu, sanatçının eserlerinde çocuğa özgü lekeye benzer biçimlere ve doğaya ait öğelere yer vermesiyle açıklamaktadır (Hundertwasser, 1997). Hundertwasser'ın resimlerinde sıkça rastlanılan bir form olan spiral, ressama göre insanın yaşam döngüsünü temsil etmektedir. Spiral, doğum ve ölümü iki yönde göstermektedir. Spiralin merkezi doğum olarak kabul edildiğinde, insan büyüdükçe spiralın yayları da büyümekte, ölüme yaklaştıkça spiralın yayları durgun su dalgaları gibi gözden kaybolmaya başlamaktadır. Doğumun, spiralin dış kısmında yer aldığı düşünüldüğünde spiral iç kısımlara doğru gittikçe güçlenmekte, küçülmekte ve sonunda ise yok olmaktadır. Bu güçlenme insanın yaşamını, yok olma ise ölümü temsil etmektedir (http-21) Çalışmalarında, genel olarak yoğun ve parlak renkleri içeren geniş bir renk yelpazesi tercih eden ressam, sıcak ve soğuk renkleri yan yana kullanarak spiralin hareketliğini daha iyi vurgulamaktadır. Ayrıca, ressam gümüş ve altın renklerine de çalışmalarında yer vermektedir. Resim sanatının yanı sıra, çevre, barış, ekoloji gibi konularla da ilgilenen Hundertwasser, yaşamı boyunca bu tür temalara ait birçok aktiviteye katılmış, 1950'lerden sonra yöneldiği mimarlık alanındaki çalışmalarında da bu konulara öncelik vermiştir. Parlak renkler ve organik formlar kullanarak yaptığı resimleri,

mimarlığına da yansıtarak alışılmışın dışına çıkmıştır. Herhangi bir mimarlık eğitimi almamış olmasına karşın, Avusturya, Almanya, Amerika, Japonya ve Yeni Zelanda gibi ülkelerde kendi tarzını oluşturarak farklı bina türlerini tasarlamıştır (Hundertwasser, 1997). Hundertwasser ilk başlarda yapıların üzerine resim yaparken, sonraki yıllarda resim yapmak için bina inşa etmeye başlamıştır (Spennemann, 2000). Bina tasarımlarında biyomorfik formlar ve renkli seramikler kullanan Hundertwasser'in mimari tarzı, kendinden yıllarca yıl önce yaşamış İspanyol mimar Antoni Gaudí'ye benzemektedir. Hundertwasser'in mimari stili, Gaudí gibi yapının doğayla uyumu üzerine odaklanan bir tasarım anlayışına sahiptir. Bu bağlamda, Hundertwasser insan ve doğayı ön planda tutan binalar tasarlamıştır (Görsel 1).



Görsel 1. Hundertwasserhaus, Hundertwasser, Viyana

Hundertwasser, mimari çalışmalarında ağaçlar, eğrelti otları ve diğer yabani bitkiler gibi doğal öğelerden esinlenmiştir. Hundertwasser'in modern mimarlık üzerine yaptığı eleştiri yazılarının çoğu, işlevselliğin getirdiği düz çizgiler, Bauhaus ve Le Corbusier'in makine estetiği üzerinedir. Keskin çizgili, ölü görünümlü siluetlerin Bauhaus'un yüz kızartıcı hatırası olduğunu savunmaktadır (Hundertwasser, 1997). Hundertwasser, modern mimarinin cansız görüldüğünü ve düz çizgilerinin ise yaratıcılığa engel olduğunu iddia etmektedir. Mimara göre, modern binalar, kullanıcılarının sağlık ve huzurlarını olumsuz yönde etkilemektedir (Restany, 2001). Modern mimarinin düz çizgili yapılarını hasta binalar olarak tanımlayan Hundertwasser, mimarların görevinin doğayla uyumlu sağlıklı yapılar yapmak olduğunu savunmaktadır. Bu bağlamda, Hundertwasser çalışmalarında, sanatçı yönünü kullanıp mevcut binaların cephelerini yeniden tasarlayarak veya yeni projeler üreterek hasta binaları iyileştiren yapı doktoru olarak çalışmıştır. Hundertwasser mimarisinin sanatsal sunumları, kinayeli, mitolojik ve adeta başka bir dünyaya aittir. Kentsel mekan renkli ve desenli bir fantastik kurguyla kaplanmıştır (Hundertwasser, 1997).

Hundertwasser, doğayla uyumlu hümanistik tasarımlarını sadece doğa dostu ekolojik materyaller, biyomorfik tasarımlar ve insanın antropometrisine uygun oranlar kullanarak gerçekleştirmemiş; ayrıca kişisel tasarım yaklaşımı olan renkli cepheler, çevreyle etkileşim ve yeşil doğayla yapının içine taşıyarak da sağlamıştır (Chernyshova ve Permyakov, 2013). Hundertwasser'in mimari ürünlerinin genel özelliklerine bakıldığında, parlak renkler, organik formlar, insan ile doğanın uyumu, bireysellik, cephelerdeki dalgalı çizgiler, düz olmayan zeminler, eğrisel dış ve iç duvarlar, birbirine benzemeyen ve farklı hizalanan pencereler ve rengârenk mozaikler ön plana

çıkılmaktadır. Mimarın tasarımlarının yapının ait olduğu toplumun mimarisinden farklı olması, Hundertwasser'in eserlerini özgün kılmaktadır. Hundertwasser'in en bilinen yapısı, Viyana'nın simgelerinden biri de olan Hundertwasserhaus'dur. Yapımı 1986 yılında tamamlanan Hundertwasser Konutu düşük gelirli insanlar için tasarlanan 52 daireyi içeren bir sosyal konut ünitesidir. Tasarımı Mimar Joseph Krawina'ya ait olan binanın sanat yönü tamamen Hundertwasser'e aittir. 19. yy konutları ile çevrili bir bölgede yer alan toplu konutun etrafında bulunan 20. yy da inşa edilen modernist sosyal konutlar ile arasında keskin bir zıtlık bulunmaktadır. Çatısında yeşil örtü ve içinde ağaçlar bulunan, rengârenk cepheli apartman bloğunun etrafındaki zemin döşemesinde hafif engebeler bulunmaktadır. Hundertwasser "engebeli zeminlerin ayaklar için melodi" olduğunu ifade etmektedir. Yerleşkedeki bazı konutlar tek katlı, bazıları ise iki katlı, bir kısmı çimenle kaplı, ağaçlı terasları varken birkaçının ise balkonları bulunmaktadır. Terasların bazıları, kış bahçesi, çamaşırhane ve çocuk oyun odaları da ortak kullanımlı mekanlardır (Kraftl, 2010) (Görsel 2).



Görsel 2. Hundertwasserhaus, Viyana







Konut, her şeyden önce kişisel yaşam mekanıdır ve sahibinin yaşam tarzını yansıtır, bu nedenle de sahibinin yaşadığı mekanın içini ve dışını kişiselleştirmesine izin vermelidir. Böyle bir yaklaşımın kentin görünümünü tahrip ettiği ve sistematik olmadığı düşünülebilir, fakat böyle bir yaklaşım hümanistiktir ve yerleşim yerindeki mimari akımın analiz edilmesine izin vermektedir (Chernyshova ve Permyakov, 2013). Hundertwasser, konutu bireyselleştirmeye yönelik düşüncesini şu sözlerle açıklar, "Kiralık dairede oturan biri, penceresinin dışına sarkıp, kolunun erişebildiği yere kadar duvar sıvasını kazıyabilmelidir. Ve yine eline uzun bir fırça alıp, dışarıda kolunun uzanabildiği yere kadar her yeri boyamasına izin verilmelidir. Böylece sokaktan gelip geçen herkes, orada hapsedilmiş, köleleştirilmiş, standartlaştırılmış birinden farklı birinin yaşadığını görebilir." (Hundertwasser, 1990). Hundertwasser, Viyana'daki bu yapısı ile bir binanın yaşayanları ile birlikte gelişebileceğini, farklı karakter ve kültürdeki konut kullanıcılarının istek ve uygulamalarına binanın entegre olabileceğini göstermiştir (Elton, 2008).

## 2. MATERYAL-METOT

### 2.1. Materyal

Hundertwasser'ın resim ve mimari ürünleri arasındaki ilişkiyi saptamak için, sanatçının her iki disiplindeki çalışmalarından 3'er eser seçilmiştir. Eserlerin seçiminde, çalışmaların temel tasarım eleman ve ilkelerini barındırmasına dikkat edilmiş, mimari eserlerin birden fazla cephesi olduğu halde, bazısı cephe, bazısı perspektif veya bütünü gösteren fotoğraflardan bir tanesi ile sunulmuştur. Eserlerin ulaşılabilen, çekilebilen veya en bilinen cephelerine ait olan imajlar bu çalışmanın materyali olarak belirlenmiştir. Seçilen bu eserler ve kimlik bilgileri Tablo 3'te verilmiştir.

Tablo 3. İncelenen Resim Ve Mimari Eserlerin Kimlik Kartları

Resim Eserleri		Mimari Eserler	
 Eser No: 1	Eser adı : Irinaland Over the Balkans Yapım yılı : 1969 Yapım yeri: Roma Stil : Transotomatizm Figüratif Ebat : 365x510 mm Koleksiyon: KunstHaus Wien, Viyana Kaynak : http-22	 Eser No: 2	Yapı adı : Hundertwasser Haus Yapım yılı : 1983-1986 Yapım yeri : Viyana Kaynak : http-23
 Eser No: 3	Eser adı : Grass For Those Who Cry Yapım yılı: 1975 Yapım yeri: Viyana Stil : Transotomatizm Figüratif Ebat : 650x920 mm Koleksiyon: - Kaynak : http-24	 Eser No: 4	Yapı adı : Maishima Incineration Plant Yapım yılı : 1997-2000 Yapım yeri : Osaka/ Japonya Kaynak : http-25
 Eser No: 5	Eser adı : Blobs Grow in Beloved Gardens Yapım yılı: 1975 Yapım yeri: Viyana Stil : Transotomatizm Figüratif Ebat : 380x380 mm Koleksiyon: - Kaynak : http-26	 Eser No: 6	Yapı adı : The Forest Spiral of Darmstadt Yapım yılı : 1998-2000 Yapım yeri : Darmstadt/ Almanya Kaynak : http-27

### 2.2. Metot

Seçilen eserler, temel tasarım elemanları olan; nokta, çizgi, yön, biçim, aralık, ölçü, oran, doku ve renk, temel tasarım ilkeleri olan; koram, egemenlik, denge, birlik, tekrar, uyum ve zıtlık başlıkları altında grafik anlatımla görsel olarak analiz edilmiştir. Analiz aşamasında katılımcı anket yöntemi uygulanmıştır. Ankete katılanların temel tasarım eğitimi almış olmalarına dikkat edilmiş ve bu dersi önceden almış olan (mimar, iç mimar, peyzaj mimari, şehir bölge plancısı) 53 kişi ile anket çalışması gerçekleştirilmiştir. Katılımcılardan sanatçının resim ve mimari açı-

dan her bir resmi için 1 ile 6 arasında temel tasar ilke ve elemanları açısından eser üzerindeki etkiye göre sıralama yapmaları istenmiştir. Anket verileri SPSS Statistics 24 analiz programı ile değerlendirilerek, temel tasar dersini almış olan kişilerin bakış açısından sanatçının hangi ilke ve elemanları, eserlerinde daha çok kullandığı ortaya çıkarılmıştır.

### 3. BULGULAR

Verilerin çözüm ve yorumlanmasında frekans değerlerine bakılmıştır. One Way Anova (tek yönlü varyans analizi) ve ki-kare testi kullanılmış ve yapılan bütün analizlerde güvenlilik düzeyi %95, anlamlılık düzeyi ise  $p \leq .05$  olarak alınmıştır. Uzman katılımcılarla yapılan anket çalışması kapsamında toplam 53 kişi ile görüşülmüştür. Kişisel bilgilere ilişkin sorulara verilen yanıtların frekansları incelendiğinde; katılımcıların %69.8'inin bayan, %30.2'sinin ise bay olduğu belirlenmiştir. Yaş dağılımına bakıldığında; 23-28 yaş arasında %37.7, 28-33 yaş arasında %28.3, 33-38 yaş arasında %18.9, 43-48 yaş arasında %9.4 ve 38-43 yaş arasında %5.7 katılımcı bulunduğu saptanmıştır. Mesleklere ilişkin frekans değerlerini açısından; katılımcıların %58.5'inin mimar, %34'ünün peyzaj mimarı, %5,7'sinin iç mimar ve %1,9'unun şehir plancısı olduğu tespit edilmiştir. Mesleki deneyim süresi değerlendirildiğinde; ankete katılanların %39.6'sı 1-5 yıl arası, %35.8'i 6-10 yıl arası, %13.2'si 11-15 yıl arası %5.7'si 16-20 yıl arası ve %5.7'si 21-25 yıl arası bir deneyime sahip oldukları saptanmıştır.

Tablo 4'te görüldüğü üzere, Hundertwasser'in resim eserleri ile temel tasar elemanları arasındaki ilişkinin one-way anova testi ile karşılaştırılmasını gösteren dağılım incelendiğinde; anlamlı bir farklılık ortaya çıkmıştır. Bu farklılık temel tasar elemanları açısından 1 nolu eserde sırasıyla renk (md:2.264), çizgi-yön (md:2.962), biçim (md:3,491); 2 nolu eserde sırasıyla çizgi ve yön (md: 2.66), biçim (md:3.340), doku (md:3,415); 3 nolu eserde ise sırasıyla biçim (md:2.736), çizgi ve yön (md:3.226), renk (md:3,283) faktörlerinin etkili olmalarından kaynaklanmaktadır. 3 esere genel olarak bakıldığında 1 nolu eserdeki renk faktörü 2.264 ortalama farklılık düzeyi ile Hundertwasser'in resim eserlerindeki en etkili temel tasar elemanı olduğu, 2. sırada 2.66 ortalama farklılık düzeyi ile 2 nolu eserdeki çizgi ve yönün, 3. sırada ise 2.736 ortalama farklılık düzeyi ile 3 nolu eserdeki biçimin geldiği göze çarpmaktadır.

**Tablo 4.** Hundertwasser'in Resim Eserleri İle Temel Tasar Elemanları Arasındaki İlişkinin One-Way Anova Testi

	Kişi			
	Sayısı	Ortalama	Std. Sapma	Std. Sapma Hatası
eser1nokta	53	4,66	1,951	,268
eser1çizgi ve yön	53	2,96	1,675	,230
eser1biçim	53	3,49	1,187	,163
eser1aralık ölçü oran	53	3,75	1,191	,164
eser1doku	53	3,87	1,415	,194
eser1renk	53	2,26	1,723	,237
eser2nokta	53	4,19	1,840	,253
eser2çizgi ve yön	53	2,66	1,901	,261
eser2biçim	53	3,34	1,427	,196
eser2aralık ölçü oran	53	3,72	1,446	,199
eser2doku	53	3,42	1,646	,226
eser2renk	53	3,68	1,638	,225
eser3nokta	53	4,40	1,633	,224
eser3çizgi ve yön	53	3,23	1,625	,223
eser3biçim	53	2,74	1,558	,214
eser3aralık ölçü yön	53	3,42	1,460	,201
eser3doku	53	4,00	1,653	,227
eser3renk	53	3,28	1,823	,250

Tablo 5’de görüldüğü gibi, Hundertwasser’in resim eserleri ile temel tasar ilkeleri arasındaki ilişkinin one-way anova testi ile karşılaştırılmasını gösteren dağılım incelendiğinde; anlamlı bir farklılık bulunmuştur. Bu farklılık temel tasar ilkeleri açısından 1 nolu eserde sırasıyla egemenlik (md:2.547), uyum ve zıtlık (2.962), birlik (3,604); 2 nolu eserde sırasıyla egemenlik (md: 3.170), denge (md:3.283), uyum ve zıtlık (md:3,396); 3 nolu eserde ise sırasıyla tekrar (md:2.792), uyum ve zıtlık (md:3.094), egemenlik (md:3,415) faktörlerinin etkili olmalarından kaynaklanmaktadır. 3 esere genel olarak bakıldığında 1 nolu eserdeki egemenlik faktörü 2.547 ortalama farklılık düzeyi ile Hundertwasser’in resim eserlerindeki en etkili temel tasar ilkesi olduğu 2. sırada 2.792 ortalama farklılık düzeyi ile 3 nolu eserdeki tekrar ilkesinin, 3. sırada ise 2.962 ortalama farklılık düzeyi ile 1 nolu eserdeki birlik ilkesinin geldiği göze çarpmaktadır. 2 nolu eserde ilk üç sırada yer alan egemenlik, denge, uyum ve zıtlık ilkeleri katılımcılara göre eserde hemen hemen aynı oranda etkili olduğu dikkati çekmektedir.

**Tablo 5.** Hundertwasser’in Resim Eserleri İle Temel Tasar İlkeleri Arasındaki İlişkinin One-Way Anova Testi

	Kişi Sayısı	Ortalama	Std. Sapma	Std. Sapma Hatası
eser1koram	53	4,04	1,891	,260
eser1egemenlik	53	2,55	1,760	,242
eser1denge	53	4,00	1,387	,190
eser1birlik	53	3,60	1,485	,204
eser1tekrar	53	3,85	1,574	,216
eser1uyum ve zıtlık	53	2,96	1,629	,224
eser2koram	53	3,85	1,875	,258
eser2egemenlik	53	3,17	1,751	,241
eser2denge	53	3,28	1,657	,228
eser2birlik	53	3,43	1,513	,208
eser2tekrar	53	3,83	1,464	,201
eser2uyum ve zıtlık	53	3,40	1,945	,267
eser3koram	53	4,15	1,965	,270
eser3egemenlik	53	3,42	1,834	,252
eser3denge	53	3,89	1,325	,182
eser3birlik	53	3,66	1,427	,196
eser3tekrar	53	2,79	1,459	,200
eser3uyum ve zıtlık	53	3,09	1,842	,253

Çalışmada, Hundertwasser’in mimari eserleri ile temel tasar elemanları arasındaki ilişkinin one-way anova testi ile karşılaştırılmasını gösteren dağılım incelendiğinde; anlamlı bir farklılık bulunmuştur (Tablo 6). Bu farklılık temel tasar elemanları açısından 4 nolu eserde sırasıyla renk (md:2.887), aralık-ölçü-oran (md:2.906), biçim (3,113); 5 nolu eserde sırasıyla çizgi ve yön (md: 2.849), renk (md:3.075), doku (md:3,415); 6 nolu eserde ise sırasıyla çizgi ve yön (md:2.547), doku (md:3.094), aralık-ölçü-oran (md:3,377) faktörlerinin etkili olmalarından kaynaklanmaktadır. 3 esere genel olarak bakıldığında 6 nolu eserdeki çizgi ve yön faktörü 2.547 ortalama farklılık düzeyi ile Hundertwasser’in resim eserlerindeki en etkili temel tasar elemanı olduğu, 2. sırada 2.849 ortalama farklılık düzeyi ile 5 nolu eserdeki yine çizgi ve yönün, 3. sırada ise 2.887 ortalama farklılık düzeyi ile 4 nolu eserdeki rengin geldiği göze çarpmaktadır.



Tablo 6. Hundertwasser'in Mimari Eserleri İle Temel Tasar Elemanları Arasındaki İlişkinin One-Way Anova Testi

	Kişi Sayısı	Ortalama	Std. Sapma	Std. Sapma Hatası
eser4nokta	53	4,64	2,039	,280
eser4çizgi ve yön	53	3,89	1,410	,194
eser4biçim	53	3,11	1,423	,195
eser4aralık ölçü oran	53	2,91	1,522	,209
eser4doku	53	3,55	1,671	,229
eser4renk	53	2,89	1,476	,203
eser5nokta	53	4,43	1,824	,251
eser5çizgi ve yön	53	2,85	1,622	,223
eser5biçim	53	3,60	1,446	,199
eser5aralık ölçü oran	53	3,62	1,417	,195
eser5doku	53	3,42	1,737	,239
eser5renk	53	3,08	1,796	,247
eser6nokta	53	4,23	1,888	,259
eser6çizgi ve yön	53	2,55	1,917	,263
eser6biçim	53	3,53	1,250	,172
eser6aralık ölçü oran	53	3,38	1,197	,164
eser6doku	53	3,09	1,632	,224
eser6renk	53	4,21	1,657	,228

Hundertwasser'in mimari eserleri ile temel tasar ilkeleri arasındaki ilişkinin one-way anova testi ile karşılaştırılmasını gösteren Tablo 7 dağılımı incelendiğinde; anlamlı bir farklılık olduğu ve bu farklılığın temel tasar ilkeleri açısından 4 nolu eserde sırasıyla tekrar (md:2.245), birlik (md:3.00), uyum ve zıtlık (md:3,604); 5 nolu eserde sırasıyla egemenlik (md: 3.075), tekrar (md:3.208), uyum ve zıtlık (md:3,283); 6 nolu eserde ise sırasıyla tekrar (md:2.887), birlik (md:3.113), denge (md:3,623) faktörlerinin etkili olmalarından kaynaklandığı sonucu çıkmıştır. 3 esere genel olarak bakıldığında 4 nolu eserdeki tekrar faktörü 2.245 ortalama farklılık düzeyi ile Hundertwasser'in mimari eserlerindeki en etkili temel tasar ilkesi olduğu 2. sırada 2.887 ortalama farklılık düzeyi ile 6 nolu eserdeki yine tekrar ilkesinin, 3. sırada ise 3.00 ortalama farklılık düzeyi ile 4 nolu eserdeki birlik ilkesinin geldiği göze çarpmaktadır. 5 nolu eserde ilk üç sırada yer alan egemenlik, tekrar, uyum ve zıtlık ilkeleri 2 nolu esere benzer şekilde katılımcılara göre hemen hemen aynı oranda etkili olduğu dikkati çekmiştir.

Tablo 7. Hundertwasser'in Mimari Eserleri İle Temel Tasar İlkeleri Arasındaki İlişkinin One-Way Anova Testi

	Sayısı	Ortalama	Std. Sapma	Std. Sapma Hatası
eser4koram	53	5,06	1,473	,202
eser4egemenlik	53	4,15	1,692	,232
eser4denge	53	3,28	1,231	,169
eser4birlik	53	3,00	1,359	,187
eser4tekrar	53	2,25	1,343	,184
eser4uyum ve zıtlık	53	3,26	1,666	,229
eser5koram	53	4,43	2,043	,281
eser5egemenlik	53	3,08	1,627	,224
eser5denge	53	3,51	1,353	,186
eser5birlik	53	3,49	1,339	,184
eser5tekrar	53	3,21	1,524	,209
eser5uyum ve zıtlık	53	3,28	1,965	,270
eser6koram	53	4,02	1,845	,253
eser6egemenlik	53	3,70	1,771	,243
eser6denge	53	3,62	1,596	,219
eser6birlik	53	3,11	1,450	,199
eser6tekrar	53	2,89	1,637	,225
eser6uyum ve zıtlık	53	3,77	1,728	,237

Ayrıca ki-kare testi uygulanarak katılımcıların cinsiyet, yaş, meslek ve mesleki deneyimlerinin Hundertwasser'in eserleriyle ilgili temel tasarım eleman ve ilkeleri bağlamında verdikleri cevaplar arasında anlamlı bir ilişki olup olmadığına bakılmış, anlamlılık düzeyi  $p \leq .05$  göre anlamlı bir farklılık bulunmamıştır.

Seçilen eserler temel tasarım elemanları olan; nokta, çizgi, yön, biçim, aralık, ölçü, oran, doku ve renk başlıkları altında Tablo 8'deki gibi görsel analizleri yapılmıştır.

**Tablo 8.** Hundertwasser'in Resim Ve Mimari Eserlerinde Temel Tasar Elemanları

	NOKTA	ÇİZGİ VE YÖN	BİÇİM	ARALIK-ÖLÇÜ-ORAN	DOKU	RENK
ESER 1						
ESER 2						
ESER 3						
ESER 4						
ESER 5						
ESER 6						

Yapılan analizler sonucunda, Hundertwasser'ın mimari ve resim eserlerindeki temel tasarım elemanlarının kullanılmasına ilişkin elde edilen genel veriler aşağıdaki gibi özetlenmiştir (Tablo 9):

**Tablo 9. Hundertwasser'ın Resim Ve Mimari Eserlerinde Temel Tasar Elemanları Açısından Değerlendirilmesi**

<b>Nokta</b>	Ressam, resimlerinde nokta elemanı kimi zaman noktalar topluluğu olarak zemin anlatımında kullanırken, kimi zaman ise biçimlerin içinde tek bir nokta ögesi olarak kullanmıştır. Nokta elemanı, resimlere göre daha büyük ölçekli olan mimari eserler üzerinde incelendiğinde ise yapı cephelerindeki süslemeler ve bazı pencere formları nokta ögesi olarak değerlendirilebilir.
<b>Çizgi ve Yön</b>	Düz çizgi kullanmayı reddeden Hundertwasser'ın resim ve mimari eserlerinde düz olmayan eğrisel çizgiler dikkati çekmektedir. Genel olarak yatay yöndeki çizgileri kullanan sanatçı, bazı çalışmalarında düşey çizgilere de yer vermiştir. Ayrıca, ressam çalışmalarında sıkça kullandığı spiral formu oluşmasında çizgilerden faydalanmıştır.
<b>Biçim</b>	Dik açılı formları kullanmaktan kaçınan Hundertwasser, resimlerinde ve binalarında genellikle doğaya ait organik formları kullanmayı tercih etmiştir. Resimlerinde sıkça kullandığı soğan kubbeler, spiral formlara binalarında da rastlanmaktadır. Pencere, ev, bahçe çiti vb. gibi mimari öğelere resimlerinde yer veren sanatçı, mimari yapılarında da olabildiğince dairesel biçimler ve eğrisel yüzeyler kullanmıştır.
<b>Aralık-Ölçü-Oran</b>	Sanatçının resimlerinde ve bina cephelerinde sıkça kullandığı eğrisel çizgiler arasında net bir ölçüsü olmayan aralıklar bulunmaktadır. Resimlerinde kullandığı spiral formlar, resim ve mimari eserlerindeki pencere boyutları belli oranlarda büyüyüp küçülmektedir.
<b>Doku</b>	Ressamın resimlerindeki nokta ve çizgi toplulukları, farklı renk kullanımları doku oluştururken, bina cephelerinden dışarı taşan yeşil öğeler, farklı boyuttaki pencere tekrarları, renk kullanımları ve yüzey çizgileri ise mimari yapılarında doku oluşturmaktadır.
<b>Renk</b>	Hundertwasser'ın çalışmalarının ana kurgusunu oluşturan renk elemanı, resim ve mimari eserlerinde geniş bir yelpazeye sahiptir. Sanatçı, sıcak ve soğuk renkleri bir arada kullanarak eserlerindeki formların vurgusunu artırmıştır.

Seçilen eserler temel tasarım ilkeleri olan; korum, egemenlik, denge, birlik, tekrar, uyum ve zıtlık başlıkları altında Tablo 10'daki gibi görsel analizi yapılmıştır.

**Tablo 10. Hundertwasser'ın Resim Ve Mimari Eserlerinde Temel Tasar İlkeleri Açısından Değerlendirilmesi**

	KORAM	EGEMENLİK	DENGE	BİRLİK	TEKRAR	UYUM VE ZITLIK
ESER 1						
ESER 2						
ESER 3						
ESER 4						
ESER 5						
ESER 6						

Yapılan analizler sonucunda, Hundertwasser'ın mimari ve resim eserlerindeki temel tasarım ilkelerinin kullanılmasına ilişkin elde edilen genel veriler aşağıdaki gibi özetlenmiştir (Tablo 11):

Tablo 11. Hundertwasser'ın Resim Ve Mimari Eserlerinde Temel Tasar İlkeleri Açısından Değerlendirilmesi

<b>Koram</b>	Resimlerinde kullandığı biçimlerin büyükten küçüğe veya küçükten büyüğe sıralanması, renk kullanımı, çizgi kalınlıkları ve aralıkları ile koram ilkesini yakalayan Hundertwasser, mimari eserlerinde de belli oranlarda alçalan kat yükseklikleri ile koram oluşturmuştur.
<b>Egemenlik</b>	Hundertwasser resim ve mimari eserlerinde boyut, biçim ve renk farklılığı ile egemenlik oluşturmuştur.
<b>Denge</b>	Sanatçının hem resim hem de mimari eserlerinde bir denge eksenini olduğu söylenebilir. Bu denge ekseninin her iki yanındaki öğeler genellikle farklı biçim ve boyutlara sahiptir.
<b>Birlik</b>	Hundertwasser resim ve mimari eserlerinde uyum, zıtlık ve egemenlik yollarını kullanarak birlik ilkesini uygulamıştır. Genellikle çalışmalarında hareketli (dinamik), fikir ve üslup birliği türüne rastlanmaktadır.
<b>Tekrar</b>	Eğrisel çizgiler, farklı boyutlardaki pencereler, dairesel formlar, spiraller ve renkler Hundertwasser'ın resim ve mimari eserlerinde tekrar eden öğelerdir.
<b>Uyum ve Zıtlık</b>	Uyum ve zıtlığın birlikte veya ayrı ayrı görüldüğü sanatçının eserlerinde sıcak-soğuk renklerin bir arada kullanımı, organik formların yanında daha bilenen geometrik formların, yatay ve düşey yönelmenin bir arada kullanılması, şekil zemin ilişkisi zıtlık oluştururken, eğrisel çizgilerin ve organik formların bir arada olması, sadece sıcak veya sadece soğuk renklerin kullanımı, doğayı çalışmanın içine alınması uyum oluşturmaktadır.

#### 4. SONUÇ

Farklı disiplinlerin ortak bir paydada buluşarak birlikte çalışmaları durumunda ortaya çıkan ürünlerin çeşit ve kalitesi artar. Mimarlık, tarih boyunca birçok sanat dalı ile etkileşim ve iletişim içinde bulunmaktadır. Mekanı şekillendirmede ve toplum kültürünü oluşturmada sanat-mimarlık ilişkisi önemli bir yere sahiptir. Bunlardan resim ile mimarlık arasındaki ilişki ise en belirgin ve dikkat çekici olanıdır. Bu kapsamda çalışma ile mimarlık ve resim ilişkisi, mimar ve ressam olan Hundertwasser'ın çalışmaları üzerinden değerlendirmeler yapılarak irdelenmiştir. Yapılan istatistiksel ve görsel analizler sonucunda Hundertwasser'ın resim ve mimari eserlerinde temel tasarım eleman ve ilkelerinin hemen hepsinin belirgin bir şekilde kullanıldığı fakat “renk, çizgi ve yönün” temel tasarım elemanları, “tekrar ve birliğin” temel tasarım ilkeleri olarak her iki disiplinde de daha etkili oldukları tespit edilmiştir. İki farklı disiplin arasındaki ortaklıkların arandığı bu çalışmada, temel tasarım ilke ve elemanlarının iki alan için ortak araçlar olduğu saptanmıştır. Bu bağlamda, resim alanı ile mimarlık alanı ortak araçlar kullanarak hem analiz edilebilir hem de uygulanabilir sonucuna ulaşılmıştır. Ayrıca resim ile mimarlık arasında kurulan ilişkinin, tasarımcıların yaratıcılıklarını arttırmada etkili olacağı düşünülmektedir.

## KAYNAKÇA

- Al, S., (2010). *Kişisel fotoğraf arşivi*.
- Al, S. (2012). *Kişisel fotoğraf arşivi*.
- Atmaca, A. E. (2014). *Temel tasarım*. Nobel Akademik Yayıncılık Eğitim Danışmanlık.
- Bielefed, B., El Khoul, S., (2007). *Adım adım tasarım fikirleri*. V. Atmaca (Çev.). 3. Baskı. İstanbul: Yem Yayınları.
- Chernyshova, A. P. ve Permyakov, M. B. (2013). *Architectural town-planning factor and color environment*. *World Applied Sciences Journal*, 27 (4), 437-443.
- Coşkun, N. (2006). *Resmin değişen ifadesi ve mekânla ilişkisi*. *Anadolu Sanat Dergisi*, ss.55-61.
- Divanlıoğlu, H. D. (1997). *Temel tasar tasarım öge ve ilkeleri*. İstanbul: Birsen Yayınevi.
- Elton, L. (2008). *Complexity, universities and the arts*. *Journal Of Writing In Creative Practise*, 1 (3), 205-209.
- Erzen, J.N. (1976). *Eğitimin estetik süreç olarak yorumu ve mimarlık eğitimi*. *ODTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 2 (2), 175-185.
- Forty, A., (2000). *Words and buildings: a vocabulary of modern architecture*. London: Thames & Hudson Ltd.
- Foster, H. (2011). *Sanat mimarlık kompleksi*. S. Özaloğlu (Çev.), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Graves, M. (1951). *The art of color and design*. New York: MC Graw: Hill Book Company.
- Güngör, H. (2005). *Görsel sanatlar ve mimarlık için temel tasar*. 3. Baskı. İstanbul: Patates Baskı.
- Hasol, D. (2013). *Mimarlık yasaları ve mimarlık politikalarında kültür, sanat, mimarlık üçlüsü*. *Güney Mimarlık*, 13, 22-24.
- Holzschel, L. and Noriega, E. (1997). *Design fundamentals for the digital age*. New York, USA: John Wiley and Sons Inc.
- Hundertwasser, F. (1990). *Window dictatorship and window right*. [Http://www.hundertwasser.at/Pdf/Fensterrecht\\_Eng.Pdf](http://www.hundertwasser.at/Pdf/Fensterrecht_Eng.Pdf) (Erişim tarihi: 23.02 2014)
- Hundertwasser, F. (1997). *Hundertwasser architecture: for a more human architecture in harmony with nature*. Cologne: Taschen.
- Jammer, M. (1993). *Concepts of space: the history of theories of space in physics*. New York: Dover Publications.
- Kırcı, N. (2016). *Mimarlığa ilk adım*. Ankara: Minel Yayın.
- Köse Doğan, R. (2016). *Resim ve mekân arasındaki ilişki: ilham veren projeler*. *Online Journal of Art and Design*, 4(2), 48-65.
- Kraftl, P. (2010). *Architectural movements, utopian moments:(in)coherent renderings of the Hundertwasser-Haus*. Vienna, *Geografiska Annaler: series B. Human Geography*, 92 (4), 327-345.
- Masiero, R. (2006). *Mimaride Estetik*. F. Genç (Çev.). Ankara: Dost Kitabevi.
- Öztuna, H. Y. (2007). *Görsel iletişimde temel tasarım*. İzmir: Tıbyan Yayıncılık.
- Restany, P. (2001). *The power of art. Hundertwasser: the painter-king withthe 5 skins*. Cologne: Taschen.
- Schmied, W. (1997). 'Editorial introduction'. in Hundertwasser, F. *Hundertwasser architecture: For a more human architecture in harmony with nature*. Cologne: Taschen.
- Spennemann, D. H. R. (2000). *Hundertwasser: art, architecture and heritage in Bad Soden, Germany*. *The Journal of Architecture*, 5(2), 117-136.
- Tansuğ, S. (1988). *Sanatın görsel dili*. 3. Baskı. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tepecik, A. (2002). *Grafik sanatlar*. Ankara: Detay Yayıncılık.

## İNTERNET KAYNAKLARI

- http-1: [https://www.artble.com/artists/georges\\_seurat/paintings/la\\_chahut](https://www.artble.com/artists/georges_seurat/paintings/la_chahut) (Erişim Tarihi: 01.02.2018)
- http-2: <http://www.artnet.com/artists/piet-mondrian/ohne-titel-3-works-9Ywh4XAjTFgsLM4egVg6DA2> (Erişim Tarihi: 01.02.2018)

http-3: <https://resimbiterken.wordpress.com/2014/03/> (Erişim Tarihi: 01.02.2018)

http-4: <http://wisetoast.com/35-most-famous-paintings-of-all-times/> (Erişim Tarihi: 01.02.2018)

http-5: <https://www.tiqets.com/en/amsterdam-c75061/van-gogh-museum-skip-the-line-p974079> (Erişim Tarihi: 01.02.2018)

http-6: <https://tr.pinterest.com/edithpetrucci/malevic/> (Erişim Tarihi: 01.02.2018)

http-7: <http://v3.arkitera.com/v1/gununsorusu/2001/10/03.htm> (Erişim Tarihi: 01.02.2018)

http-8: <https://pixabay.com/tr/guggenheim-m%C3%BCzesi-new-york-abd-2707258/>  
(Erişim Tarihi: 01.02.2018)

http-9: <https://tr.pinterest.com/pin/513340057512258274/> (Erişim Tarihi: 01.02.2018)

http-10: <http://salvadordaliprints.org/the-temptation-of-st-anthony/> (Erişim Tarihi: 01.02.2018)

http-11: <http://www.theartstory.org/artist-kandinsky-wassily.htm> (Erişim Tarihi: 01.02.2018)

http-12: <http://www.pablocassio.net/garcon-a-la-pipe/> (Erişim Tarihi: 01.02.2018)

http-13: <https://www.arttbla.com/kanvas-tablolar/klasik-sanat-eserleri/kazimir-malevich-duzenlemeler-yapan-kadin-soyut-abstract-yagli-boya-klasik-sanat-kanvas-tablo/7653> (Erişim Tarihi: 01.02.2018)

http-14: <https://adairjones.wordpress.com/ontologies/gustav-klimt-the-tree-of-life-stoclet-frieze-c-1909-detail/> (Erişim Tarihi: 01.02.2018)

http-15: <http://365inpictures.blogspot.com.tr/2011/04/85365-hundertwasser-painting.html> (Erişim Tarihi: 01.02.2018)

http-16: <https://www.linkedin.com/pulse/can-your-enchanted-piece-art-perform-asset-class-ilan-brant> (Erişim Tarihi: 01.02.2018)

http-17: <https://tr.pinterest.com/overtecture/architecture-misc/> (Erişim Tarihi: 01.02.2018)

http-18: <http://www.as-coa.org/events/brazil-briefing-update-reforms-and-investment-environment> (Erişim Tarihi: 01.02.2018)

http-19: [ps://c2.staticflickr.com/8/7085/26322880834\\_26f43c8b05b.jpg](ps://c2.staticflickr.com/8/7085/26322880834_26f43c8b05b.jpg) (Erişim Tarihi: 01.02.2018)

http-20: <http://www.hundertwasser.at/english/hundertwasser/biographie.php>  
(Erişim Tarihi: 23.02.2014)

http-21: [http://www.hundertwasser.at/english/oeuvre/malerei/malerei\\_diespirale.php](http://www.hundertwasser.at/english/oeuvre/malerei/malerei_diespirale.php)  
(Erişim Tarihi: 06.04.2014)

http-22: <http://www.passion-estampes.com/encadrements/cadre-hundertwasser-691.html> (Erişim Tarihi: 07.02.2014)

http-23: <http://www.mts-vienna.com/guide/vienna/what-to-visit/hundertwasserhaus/>  
(Erişim Tarihi: 29.02.2014)

http-24: <http://www.hundertwasser.at/showpic.php> (Erişim Tarihi: 07.02.2014)

http-25: <http://outsiderjapan.pbworks.com/w/page/38961442/Waste%20Management> Erişim Tarihi: 07.03.2014)

http-26: <http://www.inspirationgreen.com/hundertwasser.html> (Erişim Tarihi: 07.03.2014)

http-27: <https://www.atlasobscura.com/places/waldspirale> (Erişim Tarihi: 17.02.2018)

## GÖRSEL KAYNAKLARI

Görsel 1: Al, S. (2012). *Kişisel fotoğraf arşivi*.

Görsel 2: <https://bkpk.me/the-hundertwasserhaus-in-vienna/> (Erişim Tarihi: 16.08.2017)



# PRİTİVİZM VE GÜNÜMÜZ SANATINA ETKİLERİ

Doç. Berna OKAN\*

## ÖZET

*Sanatın nasıl ve neden ortaya çıktığı konusunda değişik görüşler vardır. İnsanların sanatı, içgüdüsel ihtiyaç ve istekleri için mi, vahşi hayvanlarla mücadele için mi yoksa bereket beklentisi için mi yarattıkları görüşleri hâkimdir. İnsanın ilk olarak doğanın gücü karşısında korumasızlığından, acizliğinden dolayı yöneldiği sanatsal çabalar, bugün günümüz sanatçısı tarafından farklı yaklaşımlar ile devam etmektedir. Bu yaratım, ilkel insanda tamamen inanç boyutunda iken, günümüz sanatçısında kendini ifade etmenin bir ifadesidir*

*Günümüz sanatçısı ve Primitif dönem sanatçısı arasındaki amaç farkına rağmen, günümüz sanatçısının doğada aradığı ve sanatında yansıttığı büyü ve aura ilkelerde gözlemlediğimiz etkiye eş değerdedir. Her iki yorumlayıcı, kendi amaçları ve inançları doğrultusunda doğaya anlam katmışlardır. Primitif sanat yaşamın görkeminden çok insanın ve yaşamın özünü ifade eder. Biçim anlayışı, anlamı yansıtma, yorumlama gücü ve yalnızlığın hissettirdiği gerilim duygusu günümüz sanatçısını da etkilemiştir. Günümüz sanatına ve ilkel toplum sanatına baktığımızda formu biçimleme tutkusunun farklı temellere dayandığını söyleyebiliriz. Temelde yatan sebeplerin farklılığına rağmen ilkelerin biçim anlayışı, yakaladıkları sadelik ve soyutlama yeteneği bugünün sanatçısını etkilemiştir.*

**Anahtar Kelimeler:** Primitif Sanat, Günümüz Sanatı, Yorum, Biçim, Soyutlama

---

\*Kültür ve Turizm Bakanlığı, Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü, Hipodrom /ANKARA  
kaya\_okan@yahoo.com



# PRIMITIVISM AND IT'S EFFECT ON CONTEMPORARY ART

Assoc. Prof. Berna OKAN\*

## **ABSTRACT**

*There are various opinions on how and why art appeared. Among them stands out whether human created art for basic instinct or to struggle with wild animals, or with the hope for more abundance. At the very beginning, the inclination to art was the result of humans being helpless and vulnerable as opposed to the power of nature. Now, this inclination to art continues with different approaches to making art. For primitive people, art meant faith; on the other hand, for contemporary artists, art is a way of self- expression.*

*Contemporary artists and primitive artists differ in aims; yet, they both look for the same thing in the nature and reflect the same magic and aura through their art. Both cotemporary and primitive artists contribute to nature and its meaning for human with their aim and faith. Primitive art expresses the essence of life rahter than brilliancy of life. Contemporary artists are also inspired by primitive art's understanding of form, pureness and the way it reflects meaning. When compared, the passion to make art are based on different instincts for contemporary and primitive art. Despite these different reasons, pirimitive artists' strong ability about form mentality, simplicity, and abstraction have influenced contemporary artists.*

**Key Words:** Primitive Art, Contemporary Art, Interpret, Shape, Abstraction

---

\*Ministry of Tourism and Culture, Administration of Fine Arts, Hipodrom /ANKARA  
kaya\_okan@yahoo.com

## 1. GİRİŞ

İlkel toplum sanatı günümüzde birçok sanatçıyı etkilemektedir. Worringer'e göre insanın evren karşısında aldığı tavır sonucunda yaratımlar ortaya çıkar. İlkel sanatta insan, doğa ile kendisi ve doğanın kendi içinde barındırdığı her şey arasında benzerlik ve özdeşlik kurarak İmge ve büyü'nün gücü ile doğayı evcilleştirme çabası içerisine girmiştir. Primitif sanatta resim, heykel sanatsal bir etkinlik değil, güçlü inançların, umutların, korkuların anlatımıdır. Primitif sanat, doğa ve doğanın gücü karşısında onu kendi gereksinimleri doğrultusunda değiştirme amacı gütmüştür. Doğasal güçler böylelikle bir konumdan başka bir konuma dönüştürülmüştür. Primitif sanatta sanatçının bakış açısı hiçbir zaman gerçekçi değildir, kavramsaldır; yani şeylerin gözle görünen değil, saf zihnin bütünsel idraki ile anlaşılan en öz ve en temel yanlarını yansıtmaya çalışır.

Günümüzde Primitivizme karşı olan ilgi sanatçıların sosyal hayatın baskılarından, kurallardan ve kısırlaştırıcı basmakalıp fikirlerinden uzaklaşmak yoluyla dünyaya yeni ve saf bakışla bakmak ihtiyacından kaynaklanır. Günümüz sanatçıları, çağdaş uygarlığa tepki olarak, saflığa, bilgisizliğe, Enfantilizm'e (çocuğa özgü görüşe) yönelmişlerdir. Klee, gibi sanatçılar için bu sanat ürünleri bilinçsiz güçler ve primer öğeler taşıdıkları için önem taşırlar. Apollinaire, sanatçıların primitif halkların sanatlarına duydukları ilginin kaynağında estetiğin yattığına inanır. 'Kuşkusuz, çağdaş sanatçı primitif sanat ürünlerinden zaman zaman esinleniyor, aslında primitif sanat biçimlerini belirleyen kuralları tanımaya çalışıyordu (Wentick, 1979; 10).

Primitif sanatta tamamen kontrollü bir sanatsal üretim söz konusudur. Üretimler özellikle sabır isteyen bir çalışma süreci gerektirir. Picasso ve Dubuffet gibi sanatçılar primitif sanattan çok etkilenmişlerdir. 'Art Brut' koleksiyonu oluşturan Dubuffet, özellikle 'toplum-dışı' ve 'öteki' denilen kesimin eserlerine önem vermiştir. Batı tarz estetiğin es geçtiği değerleri ve materyalleri sanatına dâhil eden Dubuffet, 'ötekilerin sanatına yönelerek bir tür hakikat arayışı içinde olmuştur.

## 2. PRİMİTİF SANAT VE SİMGE

Primitif sanat ürünü ister bir tapınma aracı ister fonksiyonel bir nesne olsun o kültürün içinde yaşayan insanlarca algılanan bir anlam taşır ve simgeseldir. Günümüz sanatçısı, tinsel bir gereksinim ürünü olan taklit niteliği taşımayan gözle görünenle değil akılla duyumsanan bir sanatın peşinde idi.

Primitif dönem sanatçısı için sanata yön veren belirli oranlar, ölçüler, duruşlar vardı. Bu kurallar, formüller sanatçının içinde yaşadığı yaşam felsefesine aittir. Tüm kurallar, sanatçının tereddütsüzce kabul edip, özümsemiştiği kurallardı.

Primitiflerin biçim anlayışları yalınlık üzerine yoğunlaşmıştır. Görsel olmaktan çok düşseldir. Vurgu ve abartma sıklıkla kullanılırken, ilgi uyandırmayan öğeler kompozisyondan çıkarılmıştır. Primitif dönem sanatçısı için sanat, gerçekçi olma zorunluluğu taşımaz.

Worringer, insanoğlunun doğa ile bütünleşme isteğine bağlı olarak soyut düşünceler geliştirdiğine dikkat çekmiştir. Kişinin kendisini dünya ile özdeşleştirme, bütünleşme isteği, güven duygusu ile insan ve dünya arasında panteistlik bir bağın varlığını düşündürmekte ise de, soyutluğa duyulan gereksinim, asıl olarak dünya ile karşı karşıya kalan insanın iç dünyasındaki gizli huzursuzluktan köken almaktadır. Primitif dönem İnsanı dış dünyanın çözemediği karmaşık yapısından endişe ve korku duyarak, huzur ve sessizliğe kavuşmak için büyük bir istek duymaktaydı. Sanatta buldukları potansiyel mutluluk, kendilerini dünyanın maddi zevklerine adamayı değil de fırsatları değerlendirerek soyut anlamlar yükleyerek ölümsüzleştirmeyi amaçlıyordu. Böylelikle insanoğlu sürekli değişkenlik gösteren doğa karşısında kendisini güvende hissetmeye çalışmıştır.

Worringer'e göre insanoğlu dış dünya fenomenlerini ne denli az anlarsa ve dış dünyaya kendini ne denli az yakın bulursa güçlü ve soyut bir güzellik yaratma dürtüsü o denli güçlü olur. Primitif dönem sanatçısı doğa kanunlarını anlamaya çalışmaz aksine bu fenomenlerin kendisini yönettiği ve bu fenomenlerde kaybolduğunu düşündüğü için onları keyfilik ve kaostan arındırmaya çabalar ve bunlara boyun eğer.

Sanatı bir simge sistemi olarak gören Claude Levi-Strauss, sanatın toplumsal yaşam ile yakından bağlantılı olduğunu söyler. İlkel uygarlıkların sanatında her nesne yalnızca yaratıcısı tarafından değil, tüm insanlar tarafından kolaylıkla algılanabilecek simgelerle ifade edilmiştir. Bir sanat ürününün kolektif bir işlevi vardır. Ortak simgeler olmaksızın iletişimden söz edilemez.

İlkel toplumların soyutlama gücünün aşkınlığı daha çok toplumsal nedenlerle ilintilidir. Avcı avını ne kadar iyi gözlemler ve biçime dönüştürürse avının ruhuna da o derece hâkim olabilirdi. Ava giderken kendisini korumasını, kollamasını istediği tanrıçayı da yanına alıyordu. Tanrıça, onun için kutsal olduğu kadar ürkünç ve gizemliydi. Çünkü o doğuruyor ve bir canlı meydana getirebiliyordu.

Worringer'e göre ilkel toplum insanını yaratıma götüren ve bir içtepi olan 'kendiliğinden şey' duygusu, günümüz sanatçısını da soyut sanat yapmaya götüren duygudur. Ancak binlerce yıllık insan zekâsı gelişimi ve rasyonalist bilgi birikimi sonucu oluşan 'bilme' kavramından dolayı bugünkü 'kendiliğinden şey' duygusu bilinçli edinimdir. Artık uygarlığın gelişmesi ile insan, evren hakkında yeterince bilgiye sahiptir. Worringer bu konuda şöyle der; 'İlkel toplumlar evren hakkındaki bilgisizliklerinden ötürü soyut sanata gittikleri halde, uygar toplumlar daha başka nedenlerden soyut sanata giderler, çünkü onlar bilim ve uygarlığın gelişmesi ile evren hakkında yeterince bilgiye sahiptirler' (Tunalı, 1983, 142).

İlkelerde gördüğümüz bu soyutlama kapasitesinin içgüdüsel bir yaratım olduğunu ve soyut biçimleri zihnin müdahalesi olmadan yarattıklarını söyleyebiliriz. Enis Batur'a göre; 'Dış dünyanın fenomenlerinin karmakarışık iç ilişkileri ve akışı karşısında rahatsızlık duyan bu halklara derin bir dinginlik ihtiyacı egemen olur. Onların sanattan elde etmeyi umdukları mutluluk, kendilerini dış dünyanın nesnelere yansıtma, onlarda kendi kendinden haz duyma isteği değil, dış dünyanın tek tek nesnelere keyfilikten ve görünüşteki rastlantısallığından kurtarma, onları soyut biçimlere yaklaştırarak ebedileştirme ve böylece görünüşlerden uzak bir dinginlik

noktası, bir sığınak bulma olanağında saklıdır. En güçlü dürtüleri, öyle denebilirse, dış dünyanın nesnelere kendi doğal bağlamlarında varlığın sonu gelmeyen akışından çekip almak, onları hayata bağımlılıklarından, yani kendilerine ilişkin keyfi ve varsa hepsinden kurtarıp saflaştırmak, onları zorunlu ve dayanıklı kılmak, mutlak değerlerine yaklaştırmaktır' (Batur, 1997, 279).

Bu güzellik anlayışı, yalın çizgi ve onun saf geometrik düzenlilik içinde gelişimi, primitif-arkaik yapının sağlamlığı ve kararlılığı günümüz sanatçısını biçim anlayışı yönünden çok etkilemiştir.

Günümüz sanatçısını en çok meşgul eden sorunlarından biri olan 'biçim' olgusunu artık iç dünyanın dış dünyaya karşı üstünlüğü şekillendirmektedir. Artık dünya duyuşsal olarak bilinçle kavranan bir dünyadır. 'Ben' ile kavranan ve ifade edilen her şey objeyi doğal görünüşünden uzaklaştırır ve bu uzaklaştırma ne kadar fazla olursa Theo Von Doesburg'a göre estetik deneme o derece güçlü olur. Anthony Storr bu konu ile ilgili olarak şöyle der; '...nesnenin fiziksel niteliğinden uzaklaşma, biçimsizliği damıtarak ortaya yalın, sınırlı, sabit, kalıcı, evrensel geçerliliği olan bir şey çıkarma. Neolitik sanatçı, değişebilir ve geçici etkinlikleri yansıtan değil, daha çok değişmeyen bir sistem içinde İnsanların birbirleriyle ve kozmosla olan ilişkilerini yansıtan bir biçimler dünyası istiyordu. Amaç yaşamın içeriğini örtbas etmek değil, ona egemen olmak, onun fiziksel üstünlüğünü yaratma isteminin gücüne, insanın dünyasına biçim ve yön verme dürtüsüne teslim olmaktı. Dolayısıyla, benliği nesneden uzaklaştırma ya da koparmanın bir sonucu olarak simge doğar' (Storr, 1992, 58).

İlkel toplumda simge, toplum yaşamının vazgeçilmez bir parçasıdır. Levi-Strauss'a göre; 'Sanat yapıtının gösterge rolü ona yüklenen sosyolojik işlevle önem kazanır. Bu toplumlarda sanat, sadece onu yaratan değil, onu izleyen herkesçe anlaşılabilen simgelerden oluşur. Her imge ve simgenin değişimine paralel olarak toplulukta da değişimler gerçekleştiği için yaratılan imgeyi algılayan birey eş zamanlı düşünsel anlamlandırma düzleminde tutabiliyordu. Çağımız sanatında yaratılan imgelerin büyük bir kısmı eş zamanlı yaşantıdan değil, daha çok sanatın tarihi içinden çıkarılan İmgeler olduğu için ilkel toplulukta ortaklık kolayca sağlanamaz' (Strauss, 1995, 159).

### 3. PRİMİTİF SANAT VE İMGE

İmge yaratma eylemi ilkel insanın istem dışı, toplum yaşamının bir parçası, yaşamı kolaylaştırmanın bir yolu olarak yaptığı bir etkinliktir. Bundan dolayı sanatın simge ile başladığını söyleyebiliriz, Öyle ki İlkel topluluk için akbaba betimlemeli bir totemin akbabayı ifade etmesi için mutlaka onun kopyası olması gerekmez. Bu yırtıcı kuşun kendisini hatırlatacak küçük bir ayrıntısı; gagası, tüyü, pençesi simgeleştirmek istenen düşüncenin anlatılması açısından yeterlidir. Şamanın görevi gerçeği nesneleştirmektir; hem dışsal doğa hem de öznellik aynı akıbeta maruz kaldı, çünkü yabancılaşmış bir yaşam bunu gerektiriyordu. Sanat, bireyin doğadan koparılarak, özellikle toplumsal düzeyde tahakküm altına alınmasını sağlayan kavramsal bir dönüşüm ortamı yaratmıştır. Sanatın insan duygularını sembolleştirip yönlendirme yetisi her iki hedefi de gerçekleştirmiştir.

Ritüelin doğasında da görüldüğü gibi, iş bölümünün bir uzantısı olarak, dünya sanat aracılığıyla dolaylandırılmalıdır. Gerçek nesne ve onun özgünlüğü ritüel de ortaya çıkmaz; törensel ifade koşullarının değişime açık olabilmesi için, bunun yerine soyut bir nesne kullanılmaktadır. Oscar Wilde, sanatın yaşamı taklit etmediğini, yaşamın sembolizmi izlediğini ve tabii sembolizmi üreten şeyin deforme edilmiş yaşam olduğunu söylemiştir. Sanatın başlıca işlevi, duyguları nesneleştirmek ve böylece kişinin motivasyonlarını ve kimliğini bir sembole veya bir metafora dönüştürmektir.

#### 4. GÜNÜMÜZ SANATI VE PRİTİTİVİZM

Jean Dubuffet'in duvar resimleri, günümüz sanatçıların primitif eğilimlerini gösteren önemli örneklerdendir. Sanatçının 1946 yılında yaptığı 'portre' adeta çocuk resimlerine benzer. Bu çizimde anatomik bir mükemmellik göremeyiz. Belirsiz parçalardan oluşan figür, teknik olarak tarih öncesi duvar resimlerinde kullanılan tekniğe benzer bir teknik kullanmıştır. Kenneth Armitage'in 'Sculpture of two breast' adlı bronz çalışması bize antik Yunan mezarlarını hatırlatır. Geçmişte antik Yunan mezarları, phallus ve portrelerle süslenmekteydi.

Paleolitik Devre ait kadın heykelleri insanoğlunun temel aktivitelerinin bir parçasıdır ve avlanma eyleminde önemli bir rol oynarlar. Bu dönemde yapılan kadın heykelleri toplumun güvenliğini temin eden, hayvanlardan ve doğasal güçlerden koruyucu bir nitelik taşır. Bu heykellerin en önemli imajlarından biri de bereketi sembolize etmeleri ve ayinlerde kullanılmalarıdır. Bu heykeller, kadın anatomisinin güçlü bir stilizasyonunu temsil ederler. Üremeye ait uzuvların abartılması esnasında göğüsler, kalçalar ve genital organlar özellikle vurgulanan detaylardır. Vücudun diğer kısımları adeta ihmal edilmiştir. Yüz de genellikle detaysız bir biçimde şekillendirilmiştir.

Doğanın yaratıcı imajını sembolize eden ana tanrıça imgesi pek çok inanç sisteminde kutsiyet kazanmış ve günümüze taşınmıştır. Hititler'de Arinna'nın Güneş Tanrıçası'nın (M.Ö 1400-1300), kucığında emzirdiği Horus ile İsis tasvirleri daha sonra Meryem ve İsa tasvirlerine de ilham verecektir. Roma'da Priscilla Katakombu'nda yer alan ve üçüncü yüzyılın ilk yarısına tarihlenen bir fresk ise, kucagındaki bebek İsa'yı emziren, Tanrı Anası Meryem (Theotokos) tasvirinin ilk örneğidir. Batı sanatı tarihinde bu ilk örnekten günümüze dini betimlemelerden bağımsız, anne-çocuk imajının kullanıldığı sayısız örnek vardır. Salt anne-çocuk imgesi üzerinden tasarlanan bu kurguların beslendiği kaynak ise şüphesiz kolektif hafızanın derinliklerindeki ana tanrıça imajıdır.

Prehistorik çağda insanoğlunun en çok yonttuğu figürlerden biri kadın bedenidir. Bu bağlamda en eski yontular MÖ 40000-35000'e tarihlenen Almanya'daki Hohle Fels ve MÖ 28000-25000'e ait Avusturya'daki Willendorf Venüsleridir. Anadolu'da ise özellikle yerleşik hayata geçilen Neolitik dönemde Hacılar (MÖ 8500-5500) ve Çatalhöyük'te (MÖ 6500) bulunan oturan, uzanan ve ayakta pek çok örneğine rastlanan heykellerde doğurganlık, iri memeler, dolgun bir karın ve üçgen konturla vurgulanan cinsel organla ifade edilmiştir.

Ana tanrıçaya kimi zaman yanında ya da üstünde oturduğu, kimi zaman da kollarında tuttuğu bir leopar eşlik eder. Leoparla birlikte betimleme daha sonra Sümer’de, yavrusunu emziren yılan ya da kertenkele başlı ana tanrıça ve Ege’de Artemis betimlemelerindeki Hayvanların sahibesi (Potnia Theron)’nde de karşımıza çıkar.

Brassai’nin ‘Black Venüs adlı çalışması da günümüzde bereket idollerinin yeni bir yorumlamasıdır. Detaylardan arındırılmış bir titizlikle biçimlendirilen taştan kadın figürünü başın, kolların ve bacakların olmadığı bütün içinde eriyerek soyutlanmıştır.

Afrika’da bulunan 185 cm. uzunluğundaki ahşap direk aslında kadın figürünün basitleştirilmiş bir temsilidir. Bunu biçimin ortasında göğüs olarak değerlendirebileceğimiz formlardan da anlayabiliriz. Bereket tanrıçasına olan saygının bir anıtı olarak kabul edebileceğimiz bu yaklaşımda kadın aynı şekilde topluluğun güvenliğini temin eden bir varlık olarak simgeleştirilmiştir.

Bu konuyu semboller yoluyla ele alan bir başka sanatçı da Erwin Wurm’ dur. 2014 tarihli 168cm. Yükseklikteki Anne/ Mutter’ adlı yapıtı, sıcak su torbası ile zihinlerdeki genel anne imgesinin en yalın anlatımlarından biridir. Wurm annesinden, ‘Evin dengesini sevgiyle korumaya çalışan, sevecen, sıcak ve mahcup biriydi’ sözleriyle bahseder. Su ise yaşamın kaynağıdır. Wurm’un Anne’si ise barındırdığı sıcak su ile çocuklarına hayat veren ve koruyan şefkatli annedir. Bu yapıtlar sanatçıların tanrıça imgesini genetik kodlarla taşınan kültürel süzgeçten geçirip yaşam deneyimleri ile harmanlayarak sunmasına örnektir. Kucağında yavrusu ile anne imajının çağdaş yorumları da bu açıdan değerlendirilmelidir.

Ron Mueck, Londra National Galerî’nin 2000-2002 yılları arasında katıldığı konut programı sonunda, müzede yer alan anne ve çocuk resimlerini referans alarak küçük bir sergi açmıştır. Bu sergide yer alan 2002 tarihli 2,5 metrelik ‘Hamile Kadın’ heykeli ile 2001 tarihli, 30cm.’lik ‘Anne ve Çocuk’ yapıtı, doğum sonrası yaşanan tuhaf karşılaşma anını dondurur. Henüz göbek bağından ayrılmamış bebek annesinin karnı üstüne yatırılmış, anne ise yere bastığı yumrukları ile kasılmaları o an sonlanmış, hayatındaki yenilik karşısında şaşkın ve gergin kalakalmıştır. Figürlerin boyutunu küçülterek, annenin yavrusuyla paylaştığı mahremiyetin bozulmasını engellediği gibi kadını da yalnızlaştırır. Hamile kadını devleştirerek, salonu dolduran, izleyici karşısında bir ilaheye, ana tanrıçaya dönüştüren Mueck, izleyeni bu anne adayına hayran bıraktığı gibi, doğum yapan kadını küçülterek yaşadığı tedirginliği ve yalnızlığı ortaya koyar. Öte yandan, 2013’te ürettiği 113cm. yüksekliğe sahip ‘Alışveriş Poşetleriyle Kadın’ heykeli bir anne ve bebeğinin yaşamını betimler. İki elinde torbalarla, alışveriş yapmış annenin gözleri ufka doğru dalgın, düşünceler içindedir. Bebek ise iletişim kurduğu yegâne varlık olan annesine bakar. Modern insanın karmaşık ruh halini sadece boyutlarla değil derin yüz ifadeleriyle de yansıtan Mueck’in bu işi, kent hayatının gündelik telaşları içerisinde dahi olsa annenin yavrusuyla bozulmayan mahremiyetini vurgular.



**Görsel 1.** Ron MUECK, *Alış Veriş Poşetleri ile Kadın*, 44x18x12, Karışık Teknik, 2013, Courtesy Hauser and Wirth/ Anthony d'Offay, London

İlkel kabile yaşamında dans ve şarkının eğitimin bir parçası olduğu ve bu seremonilerde maskların kullanıldığını düşünülmektedir. Topluluğun koruyucu ruhunu temsil eden bu masklar işlevsel bir göreve sahip idiler. Başın etrafını süsleyen saç abartılı ve gösterişli bir biçimde şekillendirilmiştir. Aslında bu süsleme bize kadın genital organını çağrıştırmaktadır. Caroline Lee'nin 'La Femme comme il faut' adlı metal çalışması sanatçının kadın figürüne biraz alaylı, biraz fantastik yaklaşımıdır. Caroline Lee'nin çalışmasında figür detaylardan arındırılmıştır. Kadın genital organı, İlkel masklardan hayli etkilenmiş olan sanatçının yorumu ile biçimlendirilmiştir.

Eski Maya uygarlığına ait 'Uzanan Figür' adlı çalışma, Henry Moore'un 'Uzanan Figür' adlı çalışması ile yakın bir etkilenim içerisindedir. Moore burada geometrik soyutlamadan kaçınmıştır. Daha çok doğasal form yapısından hareket eden sanatçı, bilinçli bir yaklaşım ile eski uygarlıkların biçimleme tarzını kullanmıştır. Moore, taşın doğal yapısını bozmadan yarattığı eserlerinde taştan bir figür yapmak istemez. Figürü sezinlettiren bir yontu oluşturmak ister. XX. Yüzyılın sanatçılarna, ilkelerin sanatında bulunan değerlere ilişkin yeni bir anlayış kazandıran yaklaşımlardan biri de Moore'un bu yaklaşımı olmuştur.

Paleolitik Döneme ait 'Marble Head' adlı çalışma, oldukça sade bir yaklaşım içerisinde gerçekleştirilmiştir. Aynı zamanda bir yüzü ve keman gövdeli İdollerini anımsatan çalışma oldukça semboliktir. Heykellerinde detaylardan kaçınan Brancusi'de antik sanattan oldukça etkilenmiştir. Onun sade, pürüzsüz, cilalanmış yüzeyleri dinginlik ve sessizlik yayarlar. Jacob Epste-

in, Brancusi'nin çalışmaları için sanatçının kullandığı aşırı stilizasyonu ve nesnelerin tanımlanabilirlik özelliklerini kaybetmelerini eski uygarlıkların sanat yaklaşımına bağlamıştır. Bir şeyi doğrudan göstermek yerine onu sezinletmeye çalışmayı herhangi bir nesnenin bir konumdan başka bir konuma dönüşebileceği düşüncesini modern sanata kazandıran ilkel toplum sanatı, Brancusi'nin heykellerinde, kuşun ulaşılmazlığını yalın ve sade formlarda yakalamıştır. Sembollerle görüşlerin ötesine geçmek, çağrışımlar yoluyla çözümlenmeler yaratmak, biçimlendirdiği formları sadeleştirirken, tanınır yanlarını da ihmal etmemiştir. Brancusi, yapıtın dış güzelliğinden çok düşüncenin önemli olduğunu vurgulamıştır. Bu yüzden figürasyonu kademeli olarak bırakarak soyut çalışmaya başlamıştır. Düz yüzeyli, yalın formlar kullanmıştır.

Çalışmalarında 1920 sonları ve 1930 başları özellikle İspanya'ya özgü mitolojik ve törensel imgeler kullanan Picasso, boğa, kadın, Minotaurus'un simgesel güçleri ile kendi arasında özdeşlik kurmuştur. Berger, Picasso ile ilgili olarak şöyle der; 'Picasso, imge yoluyla kendisini bir başka yaratığa dönüştürmüş, kendisini o yaratığın vücudunda ve gücünde yaşamıştır (Berger, 1992; 54).

1909-1914 yılları arası Avrupa sanat dışında arayışlara başlayan Modigliani tıpkı Picasso, Brancusi ve Lipchitz gibi kendisine taze bir perspektif sunan Afrika ve Hint sanatlarından etkilenmiştir. Yerli maskları onun büst çalışmalarını etkilemiştir. Modigliani Afrika sanatındaki hisleri en az elementle dışa vurumun etkisinde kalmıştır.

Tarih öncesi çağlara ait tanrıça buluntuları, kalıntıları Yunan ya da Rönesans döneminin idealize edilmiş olan figürlerinden son derece farklı bir estetik anlayışını ortaya koyarlar, tarih öncesi çağlara ait bir figür olan tanrıça, bir ilah ve tinsel geleneğin bir simgesidir. Fiziksel biçimde kalıtsal değerleri kodlanmış durumdadır. Yaşam veren organları abartılarak ifade edilmiştir. Ancak bu abartma ve çıplaklık baştan çıkarıcı bir unsur değildir. Tamamen kutsal bir nitelik taşır.

İlk çağ uygarlıklarında tanrıçanın gücünün simgesi olan 'vulva' günümüzde yeni yorumlarla yeniden kullanılmıştır. 'Centralised focus'(merkezleştirilmiş odak) terimi, Judy Chicago'nun 1970'lerin başında yaptığı işlerde ortaya çıkan vajina formlarının simgesel anlamları ile ilintilidir. Georgia O'Keefe'nin kadın kimliğinin karanlıkta kalan yanlarını aydınlatma çabalarına göndermede bulunur. Lippard şöyle der: 'şimdi açıkça görülüyor ki, birçok kadın sanatçı, kadın gövdesinin bir eğrilemesini sıklıkla merkezî bir delik ile tanımlamaktadırlar'.

Geçmiş yüzyıllardan günümüze uzanan anne imgesi çağdaş sanatta da varlığını sürdürmeye devam eder ve sanatçıların kişisel tarihlerinden beslenerek çeşitlenir. Anish Kapoor, 1985 tarihli 'Dağ Olarak Anne' ve 1989 tarihli 'Boşluk Olarak Anne' adlı yapıtlarında annenin sahip olduğu doğurganlığı, özgün üslubu ile ele almıştır. Kırmızı konik formun üzerinde vulva formunda iki delik açtığı bir dağ ve içindeki boşluğu gösterdiği mavi bir yumurta, sanatçının doğadaki en temel ipuçları ile oluşturduğu ana tasvirleridir.





**Görsel 2.** Anish KAPOOR, *Bir Dağ Olarak Anne*, 140x275x105cm., tahta tutkallı alçı ve toz boya, 1985, Walker Art Center, Minneapolis

Heykeltıraş Louise Bourgeois'ın yaptığı ilk formlar, tanrıça simgelerinin metamorfozunu yansıtır. Onun bu formları tarih öncesi dönem ile bağlantı kurmamızı sağlayan simgesel formlardır. Sanatçı 'Eserlerimde daima cinsel bir unsur olmuştur... Bazen tümüyle kadın şekillerine odaklanırım bulutlara benzeyen meme kütlelerine ancak, çoğu zaman düşleri ve benzetmeleri kaynaştırırım erkeklik organına benzeyen memeler, etkin edilgin yapıtlar çıkarırım ortaya' der (Gadon, 1989, 223). Bourgeois için sanatın psikolojik bir işlevi vardır. Onun için sanat yapmak, kişiyi kaygıya sürükleyen var oluşumuzla ilgili, bilinçaltına yerleşmiş ruh hallerine somut bir şekil vererek onları içimizden atma işlemidir. Sanatçının temel bir motifi olan annesini örümcekle özdeşleştiren Louis Bourgeois ise desenler ve kumaş heykellerle ürettiği hamile bedenler ve Artemisvari çoğalttığı memeler üzerinden doğum ve kadın üzerine pek çok yapıt üretmiştir. 1999'da Tate Modern'in Unilever serileri için ürettiği ve başka birçok kalıcı koleksiyonda yeniden üretimleri bulunan 'Anne' heykeli, halı restorasyonu yapan annesine adanmıştır. Sanatçının zihnindeki, yuvayı ören anne imajı çelik, bronz ve mermerden dev bir örümcek olarak biçimlenir.



**Görsel 3.** Louis BOURGEOIS, *Örümcek*, 9271X8915X10236mm., 1996, Tate Modern, London

Mendiata, Çocukluğunu öksüzler yurdunda geçirmiş bir sanatçıdır. Ölüm ile ilgili işler yapar. Yaşam ve ölüm arasındaki ince çizgiyi belirleyen bu çalışmalar da kadın bedenini sıklıkla kullanır. Sanatçı, performance'larında çalışmalarını doğada gerçekleştirip aynı ortamda bırakır. Mendiata, kadın bedeni ile toprağı özdeşleştirir. Mendiata, ana yurdu Küba'ya döndüğünde, uzun süre Küba isyancılarına sığınak görevi gören ve bir zamanlar kutsal kabul edilen, Havana'nın batısındaki dağlık arazide yer alan Jaruco'da kadın tasvirlerini kireç taşı mağaraların duvarlarına kazımıştır. Toprak'tan yaptığı heykelleri, artık yalnızca toprağa dönüşü değil aynı zamanda ana yurda dönüşü de simgelemektedir. Tarihte kadının simgesel güçlerine ithafın gerçekleştirdiği çalışmalarında Mendiata, ne geçmişe ait bir sanatı yeniden yaratmış ne de onun günümüzdeki öncülüğünü yapmıştır; daha çok son derece kişisel ve özgün olan yaratıcı deneyimi sayesinde yeni bir anlayış geliştirmiştir.

Marc Quinn ise eserlerinde güzellik anlayışını sorgulamak için mermer yontuya başvurur. Antik Yunan heykelinin malzeme dilini kullanarak engelli bedenler yapar ve böylece ideal normun dışında tutulan bedenleri anıtlılaşmış olur. Bu bağlamda doğuştan kolsuz bir bedene ve kısa bacaklara sahip olan sanatçı Alison Lapper'ın heykelini hamile iken doğal boyutlarında yapan metrelik yeni bir versiyon üretmiştir. 'Mermer, kahramanları anmak için kullanılan bir materyal ve bu insanlar bana yeni bir kahraman türü gibi görünüyor- onlar dış dünyayı fethetmek yerine, kendi iç dünyalarını fethedip hayatlarını hakkıyla yaşamaya devam eden kişiler. Bence onlar insanlığın çeşitliliğini kutluyorlar. Çoğu anıt geçmiş olayları anıyor; Hamile Alison, insanlığın gelecekteki olasılıkları hakkında bir çalışmasıdır.

Quinn'in yaşadığımız dünyadaki güzel ve çirkin sorgusunu farklı bir boyutta gerçekleştiren Patricia Piccinini, izleyenleri sevme ve iğrenme gibi zıtlıklarla yüzleştirir. Bunu yaparken de, onları biyo-teknolojik buluşların, genetik modifikasyonların gelecekte insanlığa sunabileceği olası dünyaya hazırlar. Sanatçı 2005 tarihli 'Koca Anne' adlı heykeli, anne bebeği emziren hibrid bir varlıktır ve 175cm boyundadır, silikon, fiberglas, poliüretan ve insan saçı ile yaratılmıştır. Piccinini'nin 'Koca Anne'si, Pablo Picasso'nun 1951 tarihli 'Babun ve Yavrusu' assamblajını anımsatır. Piccinini, 2011 yılında İstanbul'da da sergilenmiş olan 'Koca Anne' hakkında yazarken Afrikalı bir arkadaşının kız kardeşinin, bebekken bir anne babun tarafından kaçırılış hikâyesinden bahsederler. Babunların, bebekleri öldüğü zaman onları parçalanana dek kollarında taşıdıkları ya da çektikleri acıyı bastırabilmek için başka bir bebekle avunmaları fikri onu çok etkilemiştir. 'Bence bu hikâye bize, evlat kaybetmenin acısı ve kederi karşısında türler arasındaki farklılıkların o kadar da önemli olmadığını anlatıyor. Evlat sevgisi konusundaki ortaklığımız genetik farklılıkların o kadar da önemli olmadığını anlatıyor. Evlat sevgisi konusundaki ortaklığımız genetik farklılıklarımızdan daha çoktur. Hatta genetik farklılıklar arasında çok küçük. Bunu gerçekten güzel buluyorum'. Piccinini'nin birçok yaptığı annenin çoğuna duyduğu şefkat duygusunu aktarır.

## SONUÇ

Sanat, bütün insan yaşamından beslenen bir gerçekliktir. Dolayısıyla, sosyal ve psikolojik amaçlara hizmet eder. Ayrıca, bilinçli olarak belirlenmeyen hatta sanatçının kendisinin de farkında olmadığı kolektif mitleri yansıtan unsurları da ifade eder. Bazı duygusal ifadeler, sanat eserleri sanatçının yaşadığı döneme damgasını vurur ve bazıları sonraki nesilleri de harekete geçirir. Böylelikle sanat eserleri incelendiğinde bazı özelliklerin zaman, mekân ve sanat ekolüne endeksli, bazılarının ise belli bir sanatçıya özgü olduğu görülmektedir. Dolayısıyla, herhangi bir resmin, heykelin, enstalasyonun yorumu, kültürel yapılanmaya paralel olarak ortaya çıkan daha derinlerdeki motiflere de başvurmayı gerektirir.

Batı-dışı sanat objelerinin ancak etnolojik bir operasyon sonrası, bilginin gücüyle okunur kılınarak sunulmasının kökeninde Zanaatın düşünce ile işlemde geçerek 'sanat' haline gelmesi pratiği vardır. Bu anlamda Batı, işlemde geçirdiği etkileşimleri estetik sanat nesnesine dönüştürür. Antropolog, Gell, Batı-dışı estetik sistemlerinin tarifinin, bir sanat 'antropoloji' si oluşturamayacağını düşünürken kültürlerarası bir estetik teorisinin inşasındaki güçlüklerle de dikkat çeker. Gell, yaptığı çalışmalarda, 'tribal sanatı' olarak adlandırılan bazı objelerin, yerliler tarafından farklı amaçlarla yapıldığını, dolayısıyla bunu yapan kişilerin bu objelere estetik bir değer yüklediğini gözlemler. Aynı zamanda, sembolik sanat teorilerinin, bu objelere 'anlam ve iletişim' gibi özellikler yüklemesinin de hatalı olduğunu, sanatın bir 'yapma' hali olduğunu düşünür. Özellikle Polinezya ve Markizlilerin sanatını incelerken, daha yayılmış, daha geniş bir kavrayış halinin mümkün olacağı görüşündedir. Sanat tarihinin yapısındaki, dışsallaştırıcı ve kolektivist sürece karşı, bu türden bir düşünüş biçimini önerir.

Antropolog Sally Price'a göre; Batılı olmayan sanatın, Batılı izleyicinin kendi sanatını değerlendirdiği standartta değerlendirilmeyi hak ettiğini düşünmektedir. Batı-dışı kültürlerde de sanat bizimkinden çok da farklı değildir; yine yetenekli, yaratıcı sanatçılar tarafından üretilmektedir. Price, her kültürün, kültür-kökenli bir estetiğin olduğunu ve antropolojinin her kültürün estetiğinin özündeki karakteristik özellikleri tanımlaması gerektiğine inanmaktadır. Böylece kültürlerden kültüre değişen estetik öze ilişki kurarak, Batı-dışı sanatçının doğru biçimde değerlendirilebileceğini düşünmektedir. Price, en donanımlı izleyicinin bile bütünüyle çıplak bir göze sahip olmadığını, sanatı Batılı kültürel eğitimin penceresinden gördüğünü ve bu yüzden de çoğunlukla Primitiflerin ayrımcı bir gözle tasnif edildiğini dile getirir.

Önemli antropologlardan, Boas ve Malinowski Batının ilerlemeci bakışını reddederler çünkü onlara göre, 'dünyanın her yerinde insanların kendilerine ait bir geçmişi, düzeni ve kültürü vardır; herkes birer bireydir ve kendi bireysel stratejilerini takip eder' (Marcus, 1995; 18).

Batılı geçmişe bakarken ve gelişimleri incelerken, sanat tarihinin metotlarının, özellikle primitif sanata bakışla beraber yeni açılımlar kazandığını söylemek mümkündür. Primitif sanata olan bakışın ise çoğunlukla fonksiyonel olduğunu ve vurgu yaptıkları toplumun pratikleri, ritüelleri ve seremonileri vesilesiyle bu bağın kurulduğunu söyleyebiliriz.

Birçok eleştirmen, felsefeci ve estetikçi, geniş ve sağlam bir alana yayılan bir sanat teorisi için çalışmalar yapmışlardır. Bu sırada Picasso ve Brancusi'nin Afrika Sanatıyla olan ilişkilerini anlamaya ve çözümlenmeye de çalışmışlardır. 1907'den başlayarak Trucadero'daki Afrika Sanatı koleksiyonunda bolca vakit geçiren Picasso'nun, sanat anlayışının bir anda değişmiş olması ilginçtir. Burada gördüğü Afrika heykelleri, sanatın dekoratif imajlarının sunumu değil, algılanan dünya ve yaratıcı zihin arasında olduğunu ona hatırlatmıştır. Antropolog, Gell ise daha çok sanat eserlerinin gömülü olduğu sosyal ilişkilere vurgu yapmıştır ve sanat eserlerini, estetik ve kültürel değerler üzerinden veya görsel kodlar olarak düşünmez; onları daha çok hareket sistemleri olarak tanımlar. Dolayısıyla, sanat eserlerini sembolik ifadelerinden çok kendilerini gerçekleştirme gücü olan nesnelere olarak görür. Tam da bu yüzden, bu eserler yaşayan birer canlıdır.

## KAYNAKÇA

- Batur, E. (1997). *Modernizm Serüveni*. İstanbul: Yapı Kredi Yay.
- Berger, J. (1992). *Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı*. İstanbul: Metis Yay.
- Gell, A. (1998). *Art and Agency*. Oxford: Clarendon Press
- Gombrich, E.(1996). *The Primitive Value in Art*. Phaidon Press
- Kulaçoğlu, B. (1992). *Tanrılar ve Tanrıçalar*. İstanbul: Anadolu Medeniyetleri Müzesi Yay.
- Storr, A. (1992). *Yaratma Dürtüsü*. İstanbul: Yayınevi Yay.
- Strauss, L., C. (1995). *İrk, Tarih ve Kültür*. İstanbul: Metis Yay.
- Tunalı, İ. (1983). *Felsefenin Işığında Modern Resim*. İstanbul: Remzi Kitabevi
- Wentick, C. (1979). *Modern and Primitive Art*. Phadion Press Limited, Oxford, Great Britain
- Gadon, E. (1989). *The Once and the Future Goddess: A Symbol Our Time*. The Aquarion Press
- Worringer, W.(1985). *Soyutlama ve Özdeşleşim*. İstanbul: Remzi Kitabevi

## İNTERNET KAYNAKÇASI

- [http://www.vatican.va/roman\\_curia/pontifical\\_commissions/archeo/italiano/documents/rc\\_com\\_archeo\\_doc\\_20011010\\_cataccrist\\_it.html](http://www.vatican.va/roman_curia/pontifical_commissions/archeo/italiano/documents/rc_com_archeo_doc_20011010_cataccrist_it.html). (Erişim: 26.01.2017)
- <http://www.zeit.de/zeit-magazin/2015/31/erwin-wurm-rettung>. (Erişim: 6.01.2017)
- <https://www.theguardian.com/artanddesign/2006/aug/06/art2>. (Erişim: 4.07. 2017)
- <http://marcquinn.com/artworks/single/alison-lapper-8-months>. (Erişim: 12. 05.2017)
- <http://marcquinn.com/artworks/single/mother-and-child-alison-and-parys>. (Erişim:22.11.2017)
- [http:// www.patriciapiccinini.net/writing/50/55/109](http://www.patriciapiccinini.net/writing/50/55/109). (Erişim: 9.03.2017)

## GÖRSEL KAYNAKÇASI

- Görsel 1: <https://sameoldart.tumblr.com/post/55136644707/ron-mueck-at-the-fondation-cartier>. (Erişim: 15.08.2018)
- Görsel 2: [cebrailotgun.blogspot.com/2013/10/yapt-okuma-anish-kapoor-bir-dag-olarak-html](http://cebrailotgun.blogspot.com/2013/10/yapt-okuma-anish-kapoor-bir-dag-olarak-html). (Erişim: 15.08.2018)
- Görsel 3: <https://tr.pinterest.com/pin/30983364934> (Erişim:15.08.2018)

# TASARIM KAVRAMINDA YAŞANAN ÖZE DÖNÜK PARADİGMA DEĞİŞİMİ VE MEKÂN TASARIMINA YÖNELİK AÇILIMLARI

Dr. Öğr. Üyesi Özge KANDEMİR\*

## ÖZET

Günümüzde farklı alanların kapsamına giren tasarım kavramının temelde ne olduğunun anlaşılmasına duyulan ihtiyacın giderek arttığı görülmektedir. Bu nedenle, tasarım kavramının kökeninin ne olduğunun ve özünün ne anlama geldiğinin sorgulanarak anlaşılması, yaşanacak tasarım sürecinin yapısını, tasarım sürecini etkileyen faktörleri ve açığa çıkan/çıkacak olan sonuç ürünlere yönelik yaklaşımı belirlemede giderek önem kazanmıştır. Tasarım kavramına yönelik değişen yaklaşım, tasarım araştırmaları alanı içerisinde günümüzde “paradigma değişimi” olarak nitelendirilen öze dönük bir yönelim göstermektedir. Bu çerçevede ele alınan çalışmada “Tasarım Kavramı” irdelenerek kavramın özünün yakalanması ve bu özün barındırdığı alt açılımların belirlenerek ortaya konulması hedeflenmiştir. Tasarım Kavramına yönelik sorgulamaların doğurduğu, paradigma değişimi olarak nitelendirilen yaklaşım biçiminin mekân tasarımı için yeni ve yeniden ortaya çıkardığı kavramlar belirlenerek aktarılmaya çalışılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Tasarım Kavramı, Paradigma Değişimi, İnsan Odaklı Tasarım, Tasarım Deneyimi, Mekân Tasarımı

---

\*Eskişehir Teknik Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi İç Mimarlık Anasanat Dalı, Eskişehir /TÜRKİYE  
ozgekandemir@anadolu.edu.tr

# A PARADIGM SHIFT IN THE DESIGN CONCEPT TOWARDS IT'S ORIGIN AND IT'S EXPANSIONS FOR THE SPATIAL DESIGN

Assist Prof. Özge KANDEMİR\*

## **ABSTRACT**

*It is seen that the need to understand the concept of design used by different disciplines has been increased. For this reason, understanding what the origin of the design concept is and what its essence means is getting more and more important to determine the structure of the design process, the factors affecting the design process, and the approach towards the end products. This changing approach to the design concept tends to its essence which is described as a paradigm shift within the field of design research nowadays. Thus, the aim of this study is to capture the essence of design concept, to determine its expansions, and then put forward them through examining. On this direction, the concepts, which are revealed over again by the approach defined as a paradigm shift are tried to be indicated for the spatial design in this article.*

**Key Words:** *Design Concept, Paradigm Shift, Human-Centered Design, Design Experience, Spatial Design.*

## 1. GİRİŞ:

'Karmaşık bir toplumsal faaliyet' (Hardt, 2006) olarak nitelendirilen tasarım, terim olarak *etkinliklerini ve sonuçlarını belirleyen* pek çok tanım ve açıklama içermektedir (akt. Irbite, 2014, 412). Fakat günümüzde tasarım kavramının ne olduğu ve nasıl ele alınması gerektiğine yönelik sorgulamaların, nesnellik ve rasyonelliğe dayanan pozitivist bilimsel bir yaklaşım yakalama çabasından giderek uzaklaşarak, bir disiplin yaratmaya yönelik olduğu görülmektedir. Bu değişim, tasarım araştırmaları alanı içerisinde "paradigma kayışı" olarak nitelendirilmektedir. Tasarım kelimesi iki halde kullanılmaktadır: ilki somut bir biçimde sonuç ürüne karşılık gelen *isim* ve diğeri de soyut olup sürece karşılık gelen fiil halidir. Tasarım kavramının fiil halinin günümüzde giderek, süreç tarafından tanımlanan stratejik düşünce ile de ilişkilendirilir hale geldiği görülmektedir. Temelde bu kayış tasarım araştırmalarını uzun bir dönem kelime karşılığı olarak kullanılan sonuç ürün/end product (isim) yaratma hedefinden uzaklaştırarak, sürece (fiil) ve süreci etkileyen faktörlerin anlaşılmasına yönelmektedir.

Rodriguez L. & Peralta (2014, 2) bir problem çözme faaliyeti olarak nitelendirilebilen tasarım sürecinin, problem çözme (problem-solving) "yaklaşımı" tarafından 'tanımlanabileceğine' vurgu getirmektedir. Bu bağlamda Muratovski, tasarımın artık günümüzde yapmaktan ziyade bir *düşünce alanı* olarak görüldüğünü dile getirmektedir (Muratovski, 2015, 119). Bu doğrultuda pek çok alan için ortak bir çatı oluşturan tasarım kavramının özünün sorgulanarak anlaşılmasına ve tasarımcının düşünme yollarının bu doğrultuda geliştirilmesine yönelik duyulan ihtiyacın arttığı görülmektedir. Ele alınan çalışma kapsamında ise tasarım kavramına yönelik elde edilen verilerin irdelenerek mekân tasarımı özelinde sorgulanması ve alt açılımlarının belirlenerek ortaya konulması hedeflenmektedir.

Dohr ve Portillo (2011, 2), tasarım alanında yaşanan değişimi ve bu değişimin iç mekân tasarımına yönelik yansımalarını şöyle dile getirmektedir: "Tasarım uzun bir dönem isim ya da obje bir diğer ifadeyle de *ürün* olarak tanımlanmıştır. Bu bakış açısıyla biçim ve mekân ya da stil ile ilgili konuşuruz. Tasarımda malzemelerin, maddenin ve düzenlemelerin benzersizliğini önemseriz. Oysaki tasarım aynı zamanda, bir *fil*, mekânsal düzenlemelere rehberlik eden ilkeleri düzenlemeye yönelik bir *işlemdir*. Bu bağlamda ise tasarımcılar iç mekânda nasıl yaratırlar ve mekânı nasıl organize ederlere ilişkin "düşünmeyi" önemsiyoruz... Burada işlem, tasarımcı düşüncüyü ve karar vermeye-eyleme rehberlik eden yaratıcı problem çözümünü kapsamaktadır".

Günümüzde yaşanan toplumsal değişimler ve teknolojik gelişmelerin genel olarak tasarımcıların ele aldığı konuların doğasını ve onlarla başa çıkma yollarını değiştirdiği görülmektedir. Tasarımcıların günümüzde karmaşık, bulanık, öngörülemeyen ve değerleri çoğulcu olan konularla uğraşmak zorunda kaldıklarını dile getiren Jonas (1996, 242) bu konuları tanımlı olmayan "ill-defined" konular olarak nitelendirmiş, karmaşık problem alanlarının tanımlanması ve analizi için tasarım araçlarına ve metotlarına ihtiyaç olmadığını vurgulamıştır. Jonas'ın ifadesiyle "Artık "gerçek" ihtiyaçlar ya da problemlere "gerçek" çözümler bulunmamaktadır... Tasarımın yükümlülükleri, neredeyse mesleki konulardan, eski yaklaşımların artık tatmin edici görülmediği, tanımlı olmayan problemlere yönelerek değişmektedir.



Bu çerçevede uzun bir süre mimarlık ve planlamaya yönelik rasyonel bir model yaratmaya çalışan Christopher Alexander (1964, akt. Cross, 2007, 42):

*“Kendimi alandan ayırıştırıyorum... ‘tasarım metotları’ olarak adlandırılacak çok az şey var. Binalar nasıl tasarlanırla ilişkili söylenebilecek yararlı hiçbir şey yok. Bundan böyle asla literatürü dahi okumayacağım... Söyleyebilirim ki bunu unut, her şeyi unut”* ifadesini kullanmıştır.

Rittel ve Webber (1973, 160) aynı yıllarda bu duruma ilişkin şöyle bir açıklamada bulunmuştur: “Planlamacıların ilişkili olduğu problem türleri olan toplumsal problemler tabiatı gereği bilim adamlarının ve de bazı mühendislerin ilgili oldukları problemlerden farklıdır. Planlama problemleri doğası gereği kötü huyludur. Burada kötü huylu terimini “kötü huylu” (yumuşak huyluya karşıt), “kısır döngülü” (daire gibi) ya da “aldatıcı” (cüce cin) ya da “saldırgan” (bir kuzunun uysallığının aksine bir aslan gibi) benzeri anlamda kullanıyoruz”.

Tüm bu açılımlar ve sorgulamalar çerçevesinde Kant ve Newell (1984, 109), tasarım ve diğer zor problem çözüme eylemlerinin “keşif anları” *moments of discovery* tarafından noktalandığını ifade etmiştir. Bu durum belirgin bir hazırlık yapılmaksızın, çözüm girişimi sırasında önemli rol oynayacak yeni bilgilerin ani ortaya çıkışı olarak tanımlanabilmektedir. Bunlar, Kant and Newell’ e göre yeni ve önemli bir şeyin aniden “görüldüğü” anlardır. Bu anların ise problem çözüme eyleminin sınırlandırılmayan, değişen dinamiklerini ve değişken yapısını ortaya koyduğu görülmektedir.

Bu doğrultuda çok farklı şekillerde açığa çıkan her bir tasarım probleminin benzersiz olup, öngörülemez, formüleştiremez bir yapıda olduğu, çözüm yollarının da eleştirel bir yaklaşımla çoklu girdilere, araştırmaya, çok kanallı düşünme eylemine, sorgulamalara ve sentezlere ihtiyaç duyduğu görülmektedir. Tasarım kavramı ve tasarlama eyleminin algılanışına yönelik yaşanan paradigmatik değişim, tasarım eğitiminin varoluş amacının da sorgulanarak varoluş biçiminin yeni ve yeniden kurgulanmasını gerekli kılmaktadır. Bu gereklilik tasarım eğitiminde, kesinlik içeren, doğrusal olarak ilerleyen düşünme yollarından uzaklaşarak, esnek olabilen, açık sonlu, belirsizlikler taşıyan ve çağrışımlarla döngüsel olarak ilerleyen düşünme biçimlerine dayanan, yaratıcı yeni yolların aranmasına yöneliktir. Değişim önce düşünce biçiminde yakalanmalıdır. Bu noktada tasarımcı düşüncenin geliştirilmesi tasarım eğitiminin ana hedeflerinden biri olmalıdır. Lawson (1990, 96)’ın da dile getirdiği gibi tasarım ile ilgili pek çok soru sorulabilir, tasarımcının zihninin içinde neler gittiğine ilişkin mesele çok zor fakat en ilginç ve hayati bir meseledir.

Bu doğrultuda ele alınan çalışmada öncelikle paradigma kavramının ne olduğuna yer verilerek, tasarım kavramının kavranışını ve ele alınışını uzun bir süre etkileyen pozitivist paradigmaya değinilecektir. Pozitivist paradigma, tasarlama eylemine yönelik temel yaklaşımlarıyla ortaya konularak, bugün dünyada gerçekleştiği giderek kabul gören paradigma değişiminin varlığı, unsurları ve göstergeleri ortaya konulacaktır. Ardından paradigma değişiminin hatırlanmasını ve anlaşılmasını hayati hale getirdiği tasarım kavramının kökeninin ne olduğu ve özünün ne anlama geldiği sorgulanacak, tasarlama eyleminin amacının temelde ne olması gerektiği üzerinde durulacaktır. Elde edilen verilerin ön plana çıkardığı kavramların mekân tasarımına yönelik

ana öğretileri ortaya konulacaktır. Bu çerçevede obje odaklı tasarım anlayışını geride bırakarak, günümüzde ön plana çıkan insan odaklı tasarım yaklaşımının önemine dikkat çekilerek, mekân tasarımına yönelik girdileri sorgulanacaktır. İnsan odaklı tasarımın özünün ve tasarım problemlerinin kavranması ve yaratıcı çözüm yollarının aranmasında çıkış noktasını deneyim kavramı oluşturmaktadır. Bu doğrultuda ele alınan çalışmada deneyim ve soyut-somut bileşenleriyle mekânsal deneyim kavramları incelenecek, deneyim kavramı, tasarımın ve mekân tasarımcısının ana edimi olan bir araya getirme eylemi üzerinden değerlendirilecektir.

## 2. PARADİGMA DEĞİŞİMİ

Temelde yapısalcı dilbiliminden ödünç alınmış bir kavram olan paradigma terimi, Kuhn (1982, 9-10)'nın çalışmalarında birbiriyle yarışan farklı bilimsel yaklaşımlara karşılık gelmektedir. Kuhn'nun ifadesiyle paradigma "belli bir topluluğun üyeleri tarafından paylaşılan inançların, değerlerin, tekniklerin bütünü temsil eden" bir terimdir (Kuhn, 1982, 162). Paradigmaların varlığının, dünyanın farklı şekilde görülmesine, çözümlenecek sorunların belirlenerek ortaya konulmasına, çözüm yollarının oluşturulmasına yönelik yaklaşımlarıyla önemli oldukları düşünülmektedir.

Yeni paradigmaların açığa çıkmasının gelişimci bir süreç doğrultusunda, devrimsel nitelikli değişimlerle olanaklı hale geldiği, değişen dünyada, değişen değerlerle birlikte hâkim paradigmanın yerine, bir yenisinin geçtiği dikkat çekmektedir. Genel olarak paradigma değiştiği zaman hem problemlerde hem de önerilen çözümlerin geçerliliğini belirleyen ölçütlerde de önemli farklar meydana gelmektedir. Ortaya çıkan paradigmaların bilim alanları (fen bilimleri ve sosyal bilimler) kadar tasarım alanlarını da etkilediği, tasarım kavramının ediminin ve araçlarının yeni ve yeniden sorgulanmasını gerekli kıldığı görülmektedir. Bu doğrultuda, bu gün dünyada yaşanan paradigma değişiminin, pozitivist (positivism) dayanan paradigmadan karmaşıklık teorisine (complexity theory) dayanan yeni bir paradigmaya doğru olduğu ve tasarım alanlarını temelde etkileyen sorgulamalar yarattığı gözlenmektedir.

Bir eğitimci olarak 21. yy için tasarım eğitiminin yapısını teorik, metodolojik ve etik açıdan sorgulayan Alain Findeli, bir paradigma değişimi içinde olduğumuzu dile getirmektedir. Mevcut paradigmamızın pek çok şekilde karakterize edilebilir ve gerçekten de karakterize edilmiş olabileceğini ifade eden Findeli (2001, 5)'ye göre bu paradigmanın ana özelliklerini ise: metafizikle temellenen materyalist yaklaşım; pozitivist sorgulama yöntemleri ve onun agnostikçi (bilinmezci), düalist dünya görüşü oluşturmaktadır. Wang (2010, 180)'ın ifadesiyle Pozitivizmin, tasarım eğitimi için bir paradigma olarak kabul edilmesi, tasarımın, öznel, irrasyonel ve nihayetinde esrarengiz ve betimlenemez doğasını asla tanımlanamaz ve açıklanamaz hale getirmektedir.

Tasarım tarihçisi Victor Margolin, tasarımın başlangıcından bu yana, seri üretim için ürünlerle biçim verme sanatı olarak algılandığından, tüketici kültürüne sıkıca yerleştirildiğini (Margolin, 1998, 83), Sanayi Devrimi'nden bu yana, egemen tasarım paradigmasının pazara yönelik olduğunu ve alternatiflere pek dikkat gösterilmediğini dile getirmiştir (Margolin ve Margolin, 2002, 25).

Bu doğrultuda Findeli tasarımın, günümüz ekonomik modellerin, ticaretin ve pazarın ihtiyaçlarına karşı reaktif olduğunu, proaktif olması ve yeni çerçeveler benimsemesi gerektiğine dikkat çekmiştir (Findeli 2001, 17).

Tasarım endüstrisi ve eğitiminin geliştirilmesinde mevcut paradigmanın değiştirilmesinin önemine dikkat çeken Irbite (2014, 414), temelde paradigma değişiminin, bir düşünce biçiminden ya da kavramsal çerçeveden bir diğerine geçiş olduğunu dile getirmiştir. Burada tasarımcılar değişimin etmenleridir; çünkü tasarımın stratejik önemi yalnızca sorunları çözmek değil onları tanımlamaktır. Tasarım paradigmaları artık yalnızca geleneksel tasarım alanlarında tasarım çözümleri veya tasarım problemi çözme ile ilgili değildir. Daha sistematik hale gelecek tasarımcı düşünce, bir paradigma değişimini mümkün kılmaktadır.

Tasarım eğitimi üzerine araştırmalar yapan Tsungjuang Wang (2010, 174)'ın deyimiyle tasarım eğitimi değiştirme olasılığı, disiplin için önerilen şu anki baskın pozitivist paradigmanın yerine geçen ve karmaşıklık teorisinin son zamanlardaki gelişimine dayanan yeni paradigma doğrultusunda oluşacak, paradigma değişimi ile mümkün olabilecektir. Wang'a göre, tasarım eğitiminin değiştirilmesi ise tasarım teorisinin ve uygulamasının Alain Findeli (2001)'den ödünç aldığı ifadeyle pedagojik ve sosyokültürel olarak "karmaşılaştırılması" anlamına gelmektedir. Bu tür değişiklikler, tasarım epistemolojisinin yeniden düşünülmesini, sistematik tasarım süreçlerinin daha fazla farkına varılmasını ve projeleri ve etkinlikleri tasarlamak için çok disiplinli yaklaşımların benimsenmesini içermektedir.

Karmaşıklık ve Eğitim üzerine yaptığı araştırmalarında Kuhn, karmaşıklık teriminin, bir düşünce tarzını veya bir paradigmatik yaklaşımı ifade ettiğini dile getirmektedir. Kuhn'a göre başkaları bunu Karmaşıklık Teorisi olarak adlandırmaktadır... Karmaşıklık şemsiye bir tanım oluşturmaktadır. Bu tanım kapsamında araştırmacılar, bilimsel kuramların, bazı olayların katotik veya rastgele görünmesine rağmen aslında daha büyük tutarlı bir işlemin parçası olduğu görüşünü paylaşan bir dizi yeni bilimsel teoriyi gruplandırmaktadır (Kuhn, 2008, 178). Yapayın Bilimleri adlı çalışmasında Herbert Simon ise özde karmaşıklığın, görünür kaos içindeki gizli örüntüyü bulmaya yönelik olup, basitlik için sadece bir maske olduğunu belirtmiştir (Simon, 1996, 1).

Bu bağlamda Findeli, Bauhaus okulu eğitmenlerinden Moholy-Nagy'nin tasarım sürecinin ve projesinin karmaşıklığı diye adlandıracağımız şeyin farkında görünerek, bu noktada "çağımızın anahtarının, her şeyin ilişkili olduğunu görmek (görebilmektir) olduğunu vurguladığını belirtmiştir. Findeli'nin ifadesiyle de gerçekte nesnenin görünür bir varlığı bulunurken, ilişkiler özünde görünmezdir (Findeli, 2001, 10-11). Bu noktada tasarım eğitimi bir sistem teorisine ihtiyaç duymaktadır. Bu teori, yalnızca planlanmış artefaktların değil, tasarımcıların iç dünyaları ile kullanıcı (lar) arasındaki ve de toplumlar ile biyosfer arasındaki karşılıklı görünmez ilişkilere olanak tanıyacak ve bu ilişkileri anlayacak yapıda olmalıdır. Böyle bir paradigmada, tasarlama eyleminin sonucu, bir soruna çözüm değil, değerlerin ve olanakların açık bir ufku haline gelecektir. Başka bir deyişle, hem tasarım metodolojisi hem de tasarım eğitiminin sonucu, daha önce olduğundan farklı olarak daha karmaşık ve anti-rasyonel hale getirilecektir.

Bu yeni paradigmaya yaygın olarak verilen ad ise karmaşıklık teorisidir (Findeli, 2001, akt. Wang, 2010, 178).

Karmaşıklık kavramı ve açılımlarına yönelik anlatıların ise genel olarak, pozitivistin doğa ve toplumsal hayata yönelik önerdiği rasyonel, doğrusal, objektif yaklaşımlarına alternatif; esnek, açık uçlu bakış açısı ortaya koyduğu dikkat çekmektedir. Fakat karmaşıklık teorisinin özelliğe ve yaratıcılığa değer verirken, objektifliği ve rasyonelliği de göz ardı etmediği, bu iki öge arasında dengenin sağlandığı bütünlük bir yaklaşımı benimsediği görülmektedir. Bu doğrultuda karmaşıklık teorisinin, genelde eğitimi, özelde ise tasarım eğitimi, doğruyu bulma ve davranışı kontrol etmeye yönelik problem çözme eylemi olarak algılamadığı, aksine eğitime, açık uçlu keşif süreci olarak yaklaştığı görülmektedir. Burada keşfedilmesi, farkına varılması ve sorgulanması beklenen ise ‘ilişkiler’dir. Tasarım eğitimde problemler ve çözümlerinin odak olmaktan çıkarılıp, tasarım kavramının özünün hatırlanarak sorgulanması, bu özün sorumlu olduğu bağlamın unsurlarına yönlendirilmesi temel gereklilik haline gelmiştir.

Ele alınan çalışma kapsamında bu doğrultuda öncelikle tasarım kavramının özünün ve temel ediminin ne olduğuna yönelik açılımlara yer verilecektir. Ardından bu özün insana, doğal/yapılı çevreye ve aralarındaki ilişkiye yönelik sorumluluklarına, bir başka ifadeyle de açılımlarına, bu gün tasarım alanlarında ele alınan ve başlı başına birer çalışma ve araştırma konusu olan kavram karşılıklarıyla genel olarak yer verilecektir.

### 3. TASARIM KAVRAMI

Simon tasarımın mevcut durumları, tercih edilenlerle değiştirmeyi amaçlayan eylem planları yapan herkes tarafından gerçekleştirildiğini ifade ederek, mühendislik okulları, mimarlık, iş, eğitim, hukuk ve tıbbın tasarımıyla ilişkili olduğunu dile getirmiştir (Simon, 1996, 111). Bu doğrultuda günümüzde çok farklı disiplinlerin kullanımına giren tasarım kavramının sorgulanarak temelde ne olduğunun anlaşılmasına duyulan ihtiyacın giderek arttığı görülmektedir. Değişen dünyada tasarıma ilişkin katı bir tanım arayışına gitmektense; tasarıma yönelik araştırmaya, katılıma ve dünyayla ilişkili öğrenme eylemine gereksinim duyan daha büyük bir resmin varlığının farkına varılması daha önemli bulunmaktadır. Bu doğrultuda tasarım kavramının özünün ne olduğunun algılanması ve bu özün nelere ihtiyaç duyduğunun belirlenmesi temel gereklilik olarak görülmektedir.

Mitchman'ın ifadesiyle tarihsel olarak, tasarımın her zaman olmadığı ve dolayısıyla buna ihtiyaç duyulmadığı açıktır. Örneğin, doğada tasarım süreci gerçekleşmemektedir. Modern bilime göre, doğa ya kör kararlılıkla ya da rastgele değişimlerle doğmaktadır (Mitcham, 1995, 174). Bu çerçevede Papanek, sürekli bir biçimde değişen, son derece karmaşık varlığımızı, içinde düzen arayarak, durmaksızın anlamaya çalıştığımızı dile getirmiştir. Papanek'e göre doğada bir şeylerin keyfini çıkarmamızın nedeni, kolaylık, basitlik, zariflik ekonomisini ve oradaki temel doğruyu görmemizdir. Fakat örüntü, düzen ve güzellik açısından zengin olan tüm bu doğal şablonlar, *'insanlığın karar verme sürecinin sonucu değildir'* ve bu nedenle tasarım tanımının ötesine geçmektedir. Onları “tasarım” olarak adlandırabiliriz, sanki insanlar tarafından yaratılan bir

araçtan veya eserden söz ediyormuşuz gibi. Fakat bu, konuyu saptırmak olup, doğada gördüğümüz güzelliği, sürece yordduğumuz bir şey olduğu için sıklıkla ‘anlamayız’ (Papanek, 2004, 4).

Bu noktada Mitchma, köken olarak tasarımın *design*, İngilizce bir kelime olup, Latin *designare*’den türetildiğini dile getirmektedir. Bu terim, Latince de işaret etmek, belirtmek, betimlemek, becermek olup, Fransız tasarımcılar için ise, göstermek ya da işaret etmek ve de bir eylem ya da çok küçük bir eylem için planlama yapmak olarak tanımlanmaktadır. Bununla birlikte, ne Yunancanın, ne de Latincenin “tasarım” in modern sözcüğüne tam olarak karşılık gelen herhangi bir kelime içermediği dikkat çekmektedir (Mitcham, 1995, 173). Krippendorff’a göre ise, tasarım kelimesinin kökenine bakıldığında Latin de+signare’ye kadar geriye gitmekte olup, bir şey yapmak, bir işaretle onu ayırt edici, önemli hale getirmek, diğer şeylerle, sahibiyile, kullanıcısıyla ya da tanrı ile olan ilişkisini tayin etmek anlamına gelmektedir (Krippendorff, 1989, 9). Krippendorff daha sonraki yıllarda bu kavramı herhangi bir kullanım, kullanıcı, yapan ya da sahip olan kişi için önemli hale getirmek, ayırmak, ayrı kurmak olarak nitelendirmiştir. Ona göre bu orijinal anlamlarına dayanarak söyleyebilmektedir ki:

“Tasarım şeylere (diğerleri için) anlam vermektir” (Krippendorff, 2006, xiii, 2007,3)

Tasarımcı ve tasarım eleştirmeni Victor Papanek, 1972 yılında yayınladığı çığır açan “Gerçek Dünya için Tasarım” *Design for the Real World* adlı kitabında bütün insanların tasarımcı olduğunu ifade etmiştir. Papanek’e göre yaptığımız tek şey, neredeyse daima tasarımdır, çünkü tasarım tüm insan etkinliklerinin temelidir. Herhangi bir eylemin istenen ve öngörülebilir bir amaç doğrultusunda planlanması ve düzenlenmesi, tasarım sürecini oluşturur... Tasarım destansı bir şiir, bir duvar resmi, bir başyapıtın resmedilmesi, bir konçerto yazılmasıdır. Ancak tasarım, aynı zamanda masanın çekmecesini temizlemek ve yeniden düzenlemek, darbeli bir diş çekmek, elmalı turta pişirmek, arka bahçede bir beysbol oyununda kenarlar seçmek ve bir çocuğu eğitmektir... Tasarım “anamlı” bir düzen için ortaya konulan bilinçli ve sezgisel bir çabadır (Papanek, 1985, 3-4). Tasarım anlamlı olmalıdır. Ve ‘anamlı’, ‘güzel’, ‘çirkin’, ‘sevimli’, ‘iğrenç’, cazibeli, ‘gerçekçi’, ‘belirsiz’, ‘soyut’ ve ‘hoş’ gibi ifadelerin yerini almaktadır (Papanek, 2004, 6).

Apple’in kurucu ortaklarından olup, ortaya koyduğu yenilikçi teknolojileriyle tanınan Steve Jobs’un deyimiyle de çoğu insanın sözlüğünde tasarım kaplama demektir. İç dekorasyon. Perdeler ve kanepe kumaşı. Fakat Jobs’a göre hiçbir şey tasarımın anlamından uzak olamaz. Tasarım, ürünün veya hizmetin birbirini izleyen dış katmanlarında kendisini ifade eden, insan yapımı bir yaratılışın temel ruhudur (Steve Jobs, 2000, akt. Buchanan, 2000, 2). Bu çerçevede Hesket’e göre tasarım, özüne yönelik olarak: ihtiyaçlarımızı karşılamak ve yaşamımıza “anlam vermek” üzere doğada emsali olmayan yollarla çevremizi biçimlendirme ve oluşturmaya yönelik insan kapasitesi olarak tanımlanabilmektedir (Hesket, 2002, 7). Heidegger bu bağlamda şeylerin anlam yarattığına vurgu getirmiştir. İnsanoğlu şeylere anlam vermekle sorumludur. İnsanoğlu kendine ve diğer şeylere anlam verir. İnsan olgusu bulunduğu her şeye dair anlam oluşturabilir fakat buna karşın eğer bir şeye dair anlam oluşturamıyorsa onunla buluşmamış demektir (Sheehan, 2011, 1-16.).

Kazmierczak'a göre de tasarım bir tetikleyici olup, bir obje değildir. Tasarım anlam yaratmak için bir ara yüz ya da basitçe anlamın tasarlanmasıdır. "Anlam", tasarım ile ilişki kurulduğunda alıcıda oluşan düşünceyi temsil etmektedir. Tasarım malzemesinde ve kavramsal yapıda basit ya da karmaşık olabilir fakat bütünde birer ara yüzdürler (Kazmierczak, 2003, 48). Bu durum tasarım eylemini öncelikli olarak objeye dayalı maddesel bir varlık yaratma ediminden uzaklaştırıp, insan odaklı oluşumlar yaratmaya yönlendirmektedir. Redström (2006, 123)'in ifadesiyle eğer tasarım fiziksel form yaratma kaygısında olursa konusu maddi objedir. Buna karşın şuan görülmektedir ki artan bir oranda tasarım kullanıcısı ve onun deneyimlerine yönelmiştir.

Bu çerçevede günümüzde giderek tasarımın insan-merkezli olduğunun kabul edildiği görülmektedir. Bu, tasarımın aynı zamanda sosyo-kültürel bir aktivite olduğunun ve bağlamdan ayrı tutulamayacağına da kabul edilmesidir. Benzel'in ifadesiyle "bağlam" terimi Latin kökenli, yapı (fabric) anlamına gelen textus ve dokumak (weave) anlamına gelen "texere" den gelmektedir. Latin *contextus* birlikte dokumak "weaving together" anlamındadır. Bu yüzden "context" bağlam, bütüne yönelik sistemli bir metot, tutum ya da örüntü (patern) oluşturma eylemi aracılığıyla varlığı kabul eden, birbirine geçmiş parçalardan oluşan bütünlük oluşturmaktadır" (Benzel, 1997, 15). Bu çerçevede bağlam, temelde herhangi bir varlığı karakterize etmek için kullanılabilen her türlü bilgi anlamına gelirken, kişiye, yere ya da objeye ilişkin verilerden oluşabilmektedir. Mekân tasarımında ise anlamın yaratılabilmesinde kişiye, yere ve de objeye ilişkin bağlamsal verilerin farkına varılarak tasarım sürecine dâhil edilmesi temel gerekliliktir.

Bağlamsal verilerin tespit edilip, mekân tasarımında birer veri olarak değerlendirilebilmesinin ise farklı disiplinlerin ortaya koyduğu araştırmaların farkına varılmasını, disiplinler arası çalışmaların yapılmasını gerektirdiği görülmektedir. Bu noktada Margolin, tasarımın, tarihsel olarak metalara şekillendirme sanatı olarak tanınması oranında, tasarımcıların mühendislik, doğa bilimleri ve sosyal bilim alanındaki diğer profesyonellerle çalışmayı sağlayacak bilgi türlerine ilgisiz kaldıklarını dile getirmiştir. Margolin (1998, 86-87)'nin deyişiyle:

*...tasarım, hem ideoloji hem de faaliyetler açısından durgunluk halinde olma izlenimini veriyor... Biri, çevre, refah, doğal afetler ve trafik gibi sayısız ciddi sorunlara kafa yorarken, tasarımın sadece seyretmek için ayrıldığı izlenimi ediniliyor. Ve işler bu halde bırakılırsa, hiçbir şey gerçekleşmeden zaman geçecek. Zamanın ana akışına bağlı olmak ve önemli bir rol olarak planlamada başarılı olmak için, tasarımın amaçlarını yeniden tanımlaması ve kendisi için yeni bir organizasyonel yapı oluşturmaya ihtiyacı vardır.*

Sonuç olarak tasarım kavramının tanımına ve de bu tanımların barındığı temel amacına yönelik açıklamaların, geçmişten günümüze dünyada yaşanan yaklaşım değişikliğinin tanıklığını yaptığı görülmektedir. Bu noktada Lefebvre'nin kavram tanımlarına yönelik yaklaşımı değerli hale gelmektedir. Lefebvre (2014, s. 39)'nin ifadesiyle "tanımların ve kopuşların sonsuz çokluğu bunları güvenilir kılmaktadır". Bu noktada zamandan ve mekândan bağımsız biçimde, bir kavrama yönelik temelde hatırlanmaya değer olanın onun "özü" haline geldiği görülmektedir. Bu noktada Husserl (1950, akt. Schrag, 2006, s. 208) "Her edimsel cogito'nun (düşünce'nin) özü-nün onun her zaman bir- şeyin bilinci olması" olduğunu ifade etmektedir. Bu ise tasarlama eyleminin altında yatan bilincin, bir diğer ifadeyle onun temel ediminin- amacının farkına

varılmasını gerekli kılmaktadır. Çalışma kapsamında yapılan taramalar sonucunda elde edilen veriler doğrultusunda görülmektedir ki, tasarım kavramı ve onun eyleme dönüşmüş hali, temelde doğada var olmayan, insana özgü bir eylem olup, genellenemeyen problemlere, özgün ve biricik çözümler geliştirmeye yönelik bir düşün eylemi olarak değerlendirilmelidir. Bu düşün eyleminin altında yatan bilincin bir diğer ifadeyle de amacın ise ele alınan tasarım problemine yönelik olarak, şeyler arasındaki ilişkilerin doğurduğu anlamlı bütünlüklerin açığa çıkarılması, kurgulanması, oluşturulması, yaratılması olduğunun farkına varılması gerekmektedir.

Genelde tasarım kavramına ve eylemine yönelik elde edilen veriler ve değerlendirmelerin bir tasarlama eylemi olan “Mekân tasarımı” için de temel olduğu bilinmelidir. Mekân tasarlama eylemi de bir tasarım probleminin çözülmesine ilişkin veriler arasında anlamlı ilişkiler kurgulamaya yöneliktir. Lefebvre (2014, s.108)’nin ifadesiyle de “Mekân bir şey olmasa da, şeyler (nesnelere ve ürünler) arasındaki ilişki kümesidir”. Bu bağlamda tasarım kavramına yönelik elde edilen verilerin, mekân tasarımı özelinde ilişkisel olarak ön plana çıkardığı alt açılımlarının farkına varılarak sorgulanması önemli hale gelmektedir.

#### 4. MEKAN TASARIMINA YÖNELİK AÇILIMLAR

Auguste Blanqui (1872: 57) “Yıldızlara göre sonsuzluk” *Eternity According to the Stars* adlı çalışmasında kum saatine gönderme yaparak “Yeni’nin her zaman eski, eskinin her zaman yeni” olduğunu ifade etmiştir. Benzer bir biçimde tasarım alanında yaşanan paradigma değişimi, tasarım eyleminin özünün barındırdığı değerlerin fark edilmesini gerekli hale getirmiştir. Bu çerçevede ele alınan çalışmada yaşanan paradigma değişiminin Mekân Tasarlama eylemi için de yeni-yeniden önemli hale getirdiği değerlerin ortaya konulması önemli bulunmaktadır. Bu doğrultuda burada insan odaklı tasarım, tasarım deneyimi ve bir araya getirme eylemleri, tasarımcıların üzerinde düşünmesi gereken değerler olarak ortaya konulmaktadır.

##### 4.1. İnsan Odaklı Tasarım

Bugün dünyada tasarım alanında yaşanan paradigma değişimi, her bir tasarım probleminin her daim farklı şekillerde açığa çıkan yapısıyla; genellenemez, benzersiz, öngörülemez, formüleleştirilemez olduğuna dikkat çekmektedir. Bu noktada, tasarım problemlerine ilişkin çözüm oluşturan mutlak bir yöntem önermeyen İnsan Odaklı Tasarım’ın, tasarım probleminin koşullarına göre şekillenen yapısıyla tasarımcı için önemli olduğu görülmektedir. Temelde “İnsan Odaklı Tasarım” *Human Centered Design*, tasarım sürecinde insanı odak noktasına koyan, doğrudan ya da dolaylı olarak insandan elde ettiği psiko-sosyal ve fiziksel verilerle (birey-grup özellikleri: ön deneyimleri, algıları, tercihleri, hayalleri, istek ve beklentileri, gereksinimleri, eğilimleri, davranış biçimleri, vb.) hareket eden bir yaklaşım ortaya koymaktadır. Bu yaklaşımın özü:

*“kullanıcının tasarıma değil, tasarım sürecinin kullanıcıya adapte edilmesidir”.*

Burada tasarımcı, tasarım sürecinde veri olarak değerlendirmeye almadığı kullanıcıyı, sonuç tasarımı belirli şekillerde kullanmaya zorlamak yerine; her yönüyle kullanıcıyı tanımaya, onun algı ve deneyimlerine dayalı olan potansiyel davranış ve kullanım şekillerini keşfetmeye yönelmektedir. İnsan odaklı tasarımın odaklandığı temel sorun, cevap oluşturmaktan öte elde edilen verilerle problemi tanımlamak bir diğer ifadeyle de “tasarım problemini tasarlamak”tır.

Burada tasarımcı, tasarım problemine ilişkin tanımı ve kapsamı genellenebilir, önsel “apriori” kabullerle oluşturmamaktadır. Problemin tanımı, çözümün parçasını ve aynı zamanda çözümün yolunu oluşturmaktadır (Bknz, Krippendorff, 2007, Tim Brown, 2008, IDEO, 2015, vb.). Bu yapısıyla disiplinler arası bir bakış ve yaklaşımı gerektiren insan odaklı tasarımın, çok farklı açılardan ortaya konulan tasarım probleminin çözümüne ilişkin sonuç ürünün; amacına, kullanıcıya ve çevresine daha uygun hale getirilmesine yönelik olarak değerlendirildiği görülmektedir.

Bu doğrultuda insan odaklı tasarım, problem çözümlere topluluklar ile tasarlamak, hizmet edeceğimiz insanları derin bir biçimde anlamak, fikirleri zihninde kurmak ve insanların gerçek ihtiyaçlarına dayanan yenilikçi yeni çözümler yaratmak için şans elde etme yolu önermektedir (IDEO, 2015, 9). Bu bağlamda Norman & Verganti (2014, 88)’nin ifadesiyle “insan veya kullanıcı odaklı tasarım, kesin bir metotlar serisi değildir fakat şu varsayılmaktadır ki, yenilik kullanıcıya yakın olmayla ve eylemlerini gözlemlemeyle başlamalıdır”. Brown (2008, 86)’nın ifadesiyle insan odaklı tasarım, ethosu (karakteri) ile kişiye yenilikçi eylemler spektrumunu aşıl原因 bir metodoloji sunmaktadır. Bu doğrultuda yenilikçilik; anlama ve insanların ne isteğinin ve yaşamlarında nelere ihtiyaç duyduklarının, üretilen, paketlenen, pazarlanan, satılan ve desteklenen belirli ürünlerden neyi sevip sevmediklerinin doğrudan gözlemlenmesi yoluyla güçlendirilmektedir”.

İnsan odaklı tasarım yaklaşımında elde edilen verilerin ise temelde tasarım süreci sonucunda ulaşılması hedeflenen anlamlı ilişkiler bütünü oluşturmaya yönelik değerlendirildiği görülmektedir. Bu noktada Krippendorff insan odaklı tasarımın, kullanıcılar ya da diğer ilgili kişiler için “anlamlı” olan artefaktlar (bknz. TDK. İnsan eliyle oluşturulmuş, yapay yapı veya görünüm) oluşturmaya yönelik olduğunu dile getirmektedir. Krippendorff İnsan odaklı tasarımın, bu yönde tasarımcı için teşvik edici olduğunu; tasarımcıların ise bunu desteklemese bile en azından kullanıcının anlayış ve arzularını kabullenmek durumunda kaldığını belirtmektedir. Bu durum (a) diğer insanlar nasıl düşünürü, içinde yaşarken sürekli bir biçimde inşa etme işlemi gerçekleştirdikleri dünyadaki eylemlerini nasıl savunduklarını dinlemeyi (b) tasarım sürecine aktif bir biçimde katılmalarına yönelik olarak tasarımın ilgili kişilerinin sürece dâhil edilmesini gerektirmektedir (Krippendorff, 2007, 4).

Bu çerçevede İnsan odaklılığı, tasarım ve araştırmaya yönelik bir yaklaşım olarak adlandıran Krippendorff (2004, 8-9) bu yaklaşımda davranış ve anlayışın birlikte gittiğine, artefaktların kullanımının, kullanıcıların onları nasıl algıladığından ayrılamaz olduğuna, dünyalarında onlarla nasıl ilişkili olduklarına yönelik önermelerin ciddiyetle değerlendirilmesi gerektiğine dikkat çekerek, buna yönelik özü şöyle ifade etmektedir:

*“İnsanlar şeylerin fiziksel özelliklerine tepki göstermemekte fakat onlar için ne anlama geldiğiyle ilgilenmektedirler”.*



İnsan odaklı tasarım yaklaşımının odak noktasını oluşturan anlamlandırma eyleminin ise deneyim yoluyla gerçekleştiği görülmektedir. Etkileşim yoluyla kazanılan deneyimler, anlamlandırma eylemi olarak açığa çıkmaktadır. Yapısalcı yaklaşımlara göre bilgi ve fikir bireyde, bireyin kendisi için anlamlı ve önemli olan deneyimler açığa çıkardığı durumlarda oluşabilmektedir. Bu noktada deneyim kavramının temelde ne olduğunun anlaşılmasının, anlam yaratma ediminde olan tasarlama eylemi için hayati bir önem taşıdığı görülmektedir. Günümüzde Dohr ve Portillo (2011, 2)'nin ifadesiyle de tasarımcılar, eğitimciler, sakinler ve de kullanıcılar tasarımı, deneyim olarak görmektedirler... Tasarımı deneyim olarak tanımlamak için odak noktasını tümüyle fiziksel olan varlıklardan, içlerin ya da mekânların insani “anımlar”ına kaydırmak gerekmektedir. Bu duyumla tasarım yapmak, ilişkiseldir. Öğeler, oluşumlar, roller ve insanlar arasındaki bağlantılarla ilişkilidir. Bu noktada tasarım deneyimi, daha derin ve daha geniş tasarım anlayışını bir bütün olarak sunmaktadır.

#### 4.2. Tasarım Deneyimi

En genel ifadeyle deneyim ise, herhangi bir organizmanın çevresi ile etkileşimi sonucunda organizmada kalan «iz» olarak tanımlanmaktadır. Bu izler, kalıcı davranış değişiklikleri olup, dışarıdan gözlenebilen ya da gözlenemeyen her türdeki tepkiyi içermektedir. Çevre etkileşimiyle kazanılan bu kalıcı izler bir diğer ifadeyle de deneyimler, bireyde “anlamlandırma” eyleminin gerçekleşmesinde belirleyici olmaktadır. Bu bağlamda anlam ve gerçekleşme aracı olduğu görülen deneyimin, tasarım kavramının özüne yönelik algılanması ve eylem olarak gerçekleştirilmesinde önemli olduğu görülmektedir.

Lefebvre (2016, s.100)'nin ifadesiyle “içerik ve anlamın tükenmez” yapısının, anlam yaratma aracı ve ortamı oluşturan deneyim kavramını pek çok disiplinin odak noktası haline getirdiği gözlenmektedir. Fakat düşünce tarihçisi Martin Jay (2012, s.28), Deneyim Şarkıları (*Songs of experience*) adlı kitabında, deneyim kavramının zengin tarihine ve anlamına yer verirken, temelde “deneyim” gibi uzun ve karmaşık bir tarihe sahip bir sözcük söz konusu olduğunda, vaktinden evvel gerçekleşen anlam kapanmalarının, sözcüğün yaşadığı serüvenlerin hakkını veremeyeceğine dikkat çekmektedir.

Bu farkındalıkla deneyim kavramının kavranabilmesine yönelik olarak tarihçi Joan Scott (1991) ve antropolog David Scott (1992), Robert Desjarlais (1994, 1997), Cheryl Mattingly (1998)'nin çalışmalarında deneyim kesin bir biçimde antropolojide teorize olan “ortak bir duyum” olarak karakterize edilirken (akt. Throop, 2003, 220), Merleau-Ponty, çoğunlukla, bir çeşit “anlam” (anlamlandırma) ya da “duyum” (sezme) olarak tanımladığı deneyimin içeriğini, semantik bir içerik olmayıp daha çok, onları bulduğumuzda ve elverişli koşullarda onlarla başa çıktığımızda, bizim için şeylerin sahip olduğu sezgisel tutarlılık olarak görmektedir (Carman, 2012, x).

Benjamin ise deneyimi, geleneğin yarattığı ve aktardığı “ortak bir anlam dizgesi” içerisinde oluşan bir “bütünlük” olarak nitelendirmektedir. Tekil yaşantılar bu bütüne bağlı olarak anlamlı hale gelmektedir. Buna göre deneyim, ortak anlam dizgesi içerisinde «dünyayla kurduğumuz

ilişkiyi», «dünyayı görme biçimimizi» ifade etmektedir (Benjamin, 1991, akt. Çörekçiöğlü, 2010, 424). Bu bağlamda Merleau-Ponty deneyimle ilişkili olarak şu noktalara dikkat çekmektedir: deneyim yaşanmış somutlaştırmalardan ayrı tutulamaz, deneyim gözlemciyi manzaradan ayıracak yoruma açık mesafede konumlandırılmaz. Deneyim; özne, beden ve dünyası arasındaki olağanüstü ilişkiyi unutan yüksek düşünce yoluyla algılanamaz (Merleau-Ponty, 2012, xxxi). Deneyimi temelde bilinçle ilişkili kılan Merleau-Ponty'e göre, bir bilinç olmak ya da daha doğrusu bir deneyim olmak; dünyayla, bedenle ve başkalarıyla içsel bir iletişim kurmayı, onların yanında olmaktan ziyade onlarla birlikte olmayı gerektirmektedir (Merleau-Ponty, 2016, s. 145).

Merleau-Ponty'nin felsefesinin insan bedenini, deneyimin merkezi haline getirdiği; insan bedenini ise soyut-somut, fiziksel-bilişsel yönleriyle birlikte değerlendirdiği görülmektedir. Benzer bir biçimde Pallasmaa, dünyaya bütün bedensel varoluşumuzla baktığımızı, dokunup, dinleyip, ölçtüğümüzü dile getirirken, deneyim dünyasının bedenini merkezi etrafında örgütlenip eklendiğini ifade etmektedir (Pallasmaa, 2011, s.80). Bu çerçevede deneyimin oluşabilmesinin temel koşulunun; şey ile insan bedeni (fizyolojik, psikolojik ve algısal bütünlüğü içinde) arasında kurulan dolaysız etkileşim, ilişkilene ve iletişim olduğu görülmektedir.

Bu noktada deneyimin, kişinin kendi dünyasıyla eylem aracılığıyla girdiği diyalogdan ortaya çıkan bir hikâye olduğunun (Hassenzahl, 2010); insanların bir olaydan (*episode*) geçtikten sonra anlam yaratma sürecine girdiğinin; kelimenin tam anlamıyla kendi kendilerine (ve başkalarına) hikâyeler anlattıklarının (Baumeister&Newman, 1994) (akt. Hassenzahl vd., 2013, s. 22) farkına varılması ilgi çekicidir. Bu kapsamda deneyimin genel sorunlardan ziyade özgül sorunlara, evrensellerden ziyade tikellerle ilişkili olduğuna, kolektif ve değiş tokuş edilebilir değil, kişisel ve aktarılamaz olduğuna değinen Jay (2012, s.24), deneyim kavramını nasıl tanımlarsak tanımlayalım, başına geldiği kişinin önceki gerçekliğini çoğaltan, onu zaten nasılsa öyle bırakan bir şey olmadığını; terimin anlamlı olması için bir şeylerin değişmesi, yeni bir şeyin meydana gelmesi gerektiğini vurgulamaktadır.

Dohr ve Portillo tasarım deneyimi hakkında bilgili olmak için ise, hem kişi ve hem de yerin anlaşılmasının gerekli olduğuna dikkat çekmektedir (Dohr ve Portillo, 2011, 2). Bu noktada Heidegger (akt. Malpas, 2006, 6) “deneyimin: kendimizi “orada” dünyada, yerde hâlihazır bulmak” olduğunu belirtmektedir. Bu çerçevede bilinmektedir ki deneyim, sosyal, psikolojik, kültürel, tarihsel bağlamı içerisinde mekân kavramını kendine özgü bir karakter taşıyan “yer” kavramına dönüştürmektedir. Bir diğer ifadeyle mekân, deneyim yoluyla bir yer haline gelmektedir.

Norberg-Schultz, Mekân'ı (space), yeri (place) meydana getiren bileşenlerin üç boyutlu organizasyonu olduğu ifade ederken, yer kavramını, yaşamın gerçekleştiği mekân olarak tanımlamakta ve yer kavramının, ayırt edici nitelikleri olan mekân kavramına karşılık geldiğini ifade etmektedir (Norberg-Schultz, 1984, 5-6). Salomon Bochner da iddia etmektedir ki Yunanlılar mekânı topos olarak sadece yer aracılığıyla anlamaktadırlar. Heidegger ayrıca iddia etmektedir ki Yunanlılar “mekânı” anlatmak için her hangi bir kelimeye sahip değillerdi. Bu ise rastlantı değildir; *mekânsal olanın deneyimlenmesi yerin (topos) deneyimlenmesidir...* (akt. Malpas, 1999, 24). Heidegger'in ifadesiyle de “mekânlar” matematiksel olarak kavranan “mekânla” değil, in-

san deneyimi yoluyla kavranan “yer” ile varlık bulmakta; yerler tıpkı şeyler ve binalar gibi öncelikle kullanım ve deneyim yoluyla algılanabilmektedir (akt. Sharr, 2010, s. 53-54).

Heidegger’in mekânın onu bir nesneye dönüştüren ve nesne olarak algılatan görsel ve soyut değerlerle değil; öncelikle duygulara yönelik ele alınması gerektiğine ilişkin vurgularda bulunması da dikkat çekicidir. Bu noktada Pallasmaa’nın da ifadesiyle, bir mimarlık yapıtı bir dizi yalıtılmış retinal resim olarak deneyimlenmez, tastamam kaynaşmış maddesel, cisimsel ve tinsel özülle (Pallasmaa, 2011, s.14), maddi ve ruhani mevcudiyetiyle bütünüyle cisimleşmiş olarak deneyimlenir (Pallasmaa, 2011, s.56). Böylelikle mimarlık deneyimi, dünyayı bedenle en yakın temasa getirmektedir (Pallasmaa, 2011, s.74). Bu çerçevede mekânın deneyimlenmesinde gözün ve de görmenin başat bir veri ya da hedef haline getirilmemesinin; görme duyusunun yalıtılmaksızın diğer duyularla etkileşime girmesine olanak tanınmasının önemli olduğu görülmektedir. Beden, bütün soyut-somut, fiziksel-zihinsel yönleriyle birlikte deneyimi olanaklı hale getirmekte, bu doğrultuda değerlendirilmeyi gerektirmektedir.

Bu noktada Proust ve Wordsworth’ dan Davidson ve Heidegger’a kullanılan kaynaklar dizisi ortaya koymaktadır ki, yerin önemi, yeri deneyimlememize değil yerdeki deneyime dayanmaktadır (Malpas, 1999, i). Yerdeki deneyimlerin ise bir yeri vareden soyut (gelenekler, değerler, anılar, anlatılar, semboller, ritüeller, festivaller, dokular, renkler, kokular vb.) – somut (doğal-yapılı çevreye ilişkin fiziksel veriler) değerlerden oluşan bütünle, bedenin girdiği etkileşim sonucunda açığa çıktığı görülmektedir. Bu etkileşimin ise, insan için bir araya gelmeyi, tasarımcı için ise bir araya getirmeyi gerektirdiği bilinmelidir.

### 4.3. Bir Araya Getirme Eylemi

Margolin’in ifadesiyle tasarım, nesnelere biçim vermeye yönelik egemen paradigmadan ayrıştırıldıktan sonra, tasarımcıların projeye ne gibi katkıda bulunduğunu açıkça ortaya koymak gerekmektedir (Margolin, 1998, 86). Bu noktada Heidegger’a göre mekân tasarımının ve dolayısıyla da tasarımcının varoluş amacının bir araya getirme eylemi olduğu görülmektedir. Bu çerçevede “Köprü” Heidegger için bir nesne, bir ürün olmaktan çıkarak bir kavrama bir düşünme aracına dönüşmektedir. Heidegger’ın ele aldığı şekliyle köprü, görsel bir sonuç ürün yaratmanın ötesinde, tasarlama eyleminin ve açığa çıkan ürünün gerçekte ne olduğu-olması gerektiği üzerinde düşünme, sorgulama aracı olarak değerlendirilmektedir. Bu doğrultuda kavramsal olarak bir köprü, görselleştiren, sembolize eden, bir araya getiren ve çevreyi bütünleşmiş bir bütün haline getiren bir “yapı” oluşturmaktadır. Heidegger (1971, 150)’ın ifadesiyle:

*“Köprü, akıntı üzerinde huzur ve güç içinde salınmaktadır. Köprü sadece orada bulunan yakaları birbirine bağlamamaktadır. İki yaka köprü akıntının üzerinden geçtiği zaman yaka olmaktadır. Köprü tasarımsal olarak onların birbirinden uzakta olmalarına sebep olur. Bir yaka, diğerinden köprü tarafından uzaklaştırılır. İki kıyı, akarsu boyunca, arazinin üstündeki iki farksız sınır çizgileri olarak da uzanmazlar. Kıyılarla köprü, akıntıya birini taşır, diğeri ise arkalarında uzanan peyzajı genişletir. Köprü, akıntıya, iki yakaya ve araziye komşuluk tanımlamaktadır. Peyzajın akıntının etrafında bir araya gelmesi gibi köprü de dünyayı etrafında bir araya getirmektedir”.*

Köprü Heidegger'ın deyimiyle bir "şeydir" ve gerçekte öğelerin bir araya gelmesidir. Köprü, eğer doğru bir köprüyse asla sadece bir köprü olmayıp, bir semboldür. Eğer köprü sadece bir köprü olarak algılanırsa bir ifade olarak görülemez. *Köprü bir şeydir ve o kadardır. O kadar?* Bu şey öğeleri bir araya getirmektedir (Heidegger, 1971, 151). Bu noktada Merleau-Ponty (2005, s.27), bir "şeyin" ise, farklı duylara yönelik nitelikleri düşünsel bir bireşimle bir araya getiren bir sistem olduğunu ifade etmektedir.

Heidegger katedraller yerine çeşitli köprü türlerini, şey örnekleri olarak kullanmıştır. Buradaki şeyler düşünüp, parlamamaktadır (Dreyus ve Spinosa, 1997, 168). Heidegger için binalar (mimarlık) da masadan farklı bir obje değildir, her ikisi de şeyler olup benzerdir. Çünkü onlar günlük yaşam içindeki öğelerle insanları ilişkilendirmekte, insanlara kendilerini dünya içinde yönlendirmelerine yardım etmektedir. Heidegger için şeyi inşa etmek –her hangi bir şey gibi- ayrı tutulmuş bir nesne olarak değil, dokunulabilir ve hayale açık bir deneyim olarak algılanmalıdır (Sharr, 2007, 46). Dolayısıyla Heidegger köprüyü kuramsal olarak örnek vermektedir. Bir köprü'nün bir şey olarak nasıl bir araya getirme ve öğeleri yerleştirme konusunda rol oynayabileceğini, böylelikle bir mekânı nasıl bir yer haline getirebileceğini ortaya koymaktadır. Norberg-Schulz (1984, 18)'un deyimiyle de binaların varoluşsal amacı da, sunulan çevredeki olası anlamları ortaya çıkartmak anlamına gelen, bir alanı yer haline getirmektir. Burada da köprü varlıkları, "yer" olarak tanımlanabilecek bir "konumda" bir araya getirmektedir

Bu noktada genel olarak Pallasmaa (2011, s. 56), bir mimarlık yapıtının hem fiziksel hem de zihinsel yapıları bir araya getirerek kaynaştırdığını dile getirirken, Lefebvre (2016, s.125)'nin yer kavramına karşılık kullandığı görülen toplumsal mekânın formunu; buluşma, kendiliğindenlik ve bir araya gelme olarak değerlendirdiği, toplumsal mekânın bir noktada, bu noktanın etrafında fiili ya da olası bir araya gelmeyi içerdiğini ifade etmektedir. Norberg-Schultz'a göre ise,

*Mimarlık "varoluşsal mekânın somutlaştırılması"dır. Somutlaştırma ise, "bir araya getirme" ve nesne kavramları ile açıklanmaktadır. Nesne kelimesi ise aslında bir araya gelmeyi gerektirir ve bir şeyin anlamı neyi bir araya getirdiğinden ibarettir. "Bir nesne dünyayı bir araya getirmektedir" (Norberg-Schultz, 1984, 5).*

Bir araya getiriş probleminin; genelde tasarımının, özelde ise mekân tasarımının temel problemini oluşturduğu görülmektedir. Bu bir "şey" için soyut ile soyutun, somut ile somutun ve de soyut ile somutun bedenle bir araya getiriliş problemidir. Bu problemler mekânın-insanın-eylemin tüm yönleriyle nasıl bir araya getirileceğine ilişkin olup, öncelikle tasarlamanın düşün eylemi olduğuna açıklık getirmektedir.

## SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Deleuze (akt. Colebrook, 1998, s. 22-35)'un ifadesiyle temelde bir "kavram", bir sözcük değildir; bilinen, varsayılan ve deneyimlenenin ötesinde düşünme yollarının yaratılmasıdır. Bir diğer ifadeyle kavramlar şeylere iliştilen temsili adlar olmayıp; düşünme yönelimi veya yönü üretmektedir. Yeni sorunlar ve yeni anlam ortamları yaratan kavramlar kışkırtıcı, düşünme biçimlerini sarıncı, etkisiz kılıcı yapısıyla, kişileri farklı görme biçimlerine ve yeni deneyim olasılıkları yaratmaya yönlendiren bir yapı sergilemektedir. Ele alınan çalışma kapsamında da "Tasarım Kavramı" bu çerçevede bu eylemi gerçekleştirenler özellikle de mekân tasarımcıları için sorgulamaya alınmıştır.

Tasarımın günümüzde en iyi ifadeyle bir meslek değil, bir tutum olarak (Findeli, 2001, s. 16) olarak değerlendirildiği görülmektedir. Fakat bu tutumun tarihi süreçte değişime uğradığı, günümüzde ise bu değişimin tasarımın özünü tekrar yakalamaya yönelttiği görülmüştür. Bu farkındalıkla ele alınan çalışmada tasarım kavramının ele alınışa yönelik yaşanan değişim Paradigma değişimi olarak ortaya konulmuştur. Burada tasarım disiplini etkisi altına alan Pozitivist paradigmanın yerini Karmaşıklık teorisine bırakmaya başladığı; tasarım alanlarının nesnel bir ürün yaratma ediminden, çok yönlü düşünme ve ilişkiler üzerine odaklanma yönünde evrildiği görülmüştür. Bu kayış tasarım kavramının özünün yeniden keşfedilmesini gerekli kılmıştır. Tasarım kavramının özde anlamlandırma eylemiyle ilişkili olduğu, tasarımcının ise anlamlı ilişkiler kurmakla yükümlü olduğu görülmüştür.

Burada tasarım kavramının algılanmasına ve gerçekleştirilmesine yönelik tasarımcıya veri teşkil edecek bu verilerin, mekân tasarımı ve tasarımcısı için de temel olduğu gözlenmiştir. Tasarım kavramının günümüzde değişen algılanış biçiminin hatırlattığı bu özün, Mekân tasarımı eyleminin özünün de hatırlanmasının önünü açtığı görülmüştür. Bu doğrultuda tasarım kavramına yönelik değişen paradigma yaklaşımın mekân tasarımına yönelik açılımları; insan odaklı tasarım, tasarım deneyimi ve bir araya getirme eylemleri üzerinden değerlendirilmiştir. Bu üç alt başlığın mekân tasarımının ana ediminin ortaya çıkarılarak görünür hale getirilmesinde önemli oldukları belirlenerek temel değerleriyle ortaya konulmuştur.

Sonuç olarak ele alınan konuya yönelik yapılan literatür taramaları uzun süren ve titizlikle gerçekleştirilen bir keşif, analiz ve sentez sürecinin sonucu olup, temelde mekân tasarımının öncelikle biçimsel değil, düşünsel üretime yönelik bir eylem olduğunun farkına varılması, hatırlatılmasına yönelik gerçekleştirilmiştir. Burada genel olarak tasarımın, özelde de mekân tasarımının bir düşünme eylemi olup, bu eylemin sorumluluk ve hedeflerinin olduğu ortaya konulmaya çalışılmıştır. “Düşün, yapma eyleminden önce gelmelidir” görüşü hem çalışmaya başlamanın etkisini hem de sonuçta varılan noktayı açığa çıkarır hale gelmiştir.

## KAYNAKÇA

- Benzel, K. F. (1997) *The Room in Context. Design beyond boundaries*. New York: McGraw-Hill.
- Blanqui, L. A. (2009) *Eternity according to the stars* (Çev: M. H. Anderson). *CR: The New Centennial Review*, 9 (3), 3-60.
- Brown, T. (2008). "Design Thinking." *Harvard Business Review*. June: 84-95.
- Buchanan, R. (2000). "Good Design in the Digital Age". *AIGA Journal of Design for the Network Economy | Volume 1, Number 1*.
- Carman, T. (2012). *ForeWord. Phenomenology of Perception*. Oxon: Routledge.
- Colebrook, C. (1998), Gilles Deleuze. *Bagimsis Kitaplar*.
- Cross, N. (2007). *Designerly Ways of Knowing*. Basel: Birkhäuser GmbH.
- Çörekçioğlu, H. (2010). *Parçalanmış Politik Birliği Yeniden Kurmak: Hikaye Anlatımı. Özgürlük, Eşitlik ve Kardeşlik. Birinci Uluslararası Felsefe Kongresi, Bursa*.
- Dohr, J. and Portillo, M. (2011). *Design Thinking for Interiors. Inquiry + Experience+ Impact*. New Jersey: John Wiley & Sons, Inc.
- Dreyus, H. L. and Spinoza, C. (1997). *Highway Bridges and Feasts: Heidegger and Borgmann on How to Affirm Technology*. *Man and World* 30: 159-177.
- Findeli, A. (2001). *Rethinking Design Education for the 21st Century: Theoretical, Methodological, and Ethical Discussion*. *Design Issues: Volume 17, Number 1 Winter*.
- Hassenzahl, M., Eckoldt, K., Diefenbac, S., Laschke, M., Len, E. and Kim, J. (2013). "Designing Moments of Meaning and Pleasure. Experience Design and Happiness" *International Journal of Design*. Vol 7, No 3. 21-31.
- Heidegger, M. (1971). *Poetry, Language, Thought*. New York: Harper Collins Publishers.
- Hesket, J. (2002). *Toothpicks and Logos Design in Everyday Life*. New York: Oxford University Press.
- IDEO, (2015). *The Field Guide to Human-Centered Design*. <https://www.ideo.com/work/human-centered-design-toolkit/>
- Irbite, A. (2014). "The Importance Of The Paradigm Shift In The Development Of Design Industry And Design Education". *Proceeding of the International Scientifical Conference May 23th - 24th, 2014 Volume II*.
- Jay, M. (2012). *Deneyim Şarkıları, Evrensel Bir Tema Üzerine Modern Çeşitlemeler*. Çev: Barış Engin Aksoy. Metis Yayınları, İstanbul.
- Jonas, W. (1996). "System Thinking in Industrial Design". *Proceeding of System Dynamics* 96, July 22-26, 1196, Cambridge, Massachusetts. Pp. 241-244.
- Kant, E. and Newell, A. (1984). "Problem Solving Techniques for the Design of Algorithms," *Information Processing and Management, Volume 20, Issues 1-2*, Pp. 97-118.
- Kazmierczak, E. T. (2003). "Design as Meaning Making: From Making Things to the Design of Thing." *Design Issues: 19, 2: 45-59*.
- Krippendorff, Klaus. (1989). "On the Essential Contexts of Artifacts" or on the Proposition that "Design is Making Sense (of Things)." *Design Issues* 5,2: 9-39.
- Krippendorff, Klaus. (2004). "Intrinsic Motivation and Human-Centered Design" *Theoretical Issues in Ergonomic Science*, 5,1: 1-12.
- Krippendorff, Klaus. (2006). *The Semantic Turn: A New Foundation for Design*. Published by CRC Press Taylor & Francis Group.
- Krippendorff, Klaus. (2007). *Design Research, an Oxymoron? Design Research Now Essays and Selected Projects* Basel: Birkhauser, 67-80.
- Kuhn, L. (2008) "Complexity and Educational Research: A Critical Reflection" *Complexity Theory and The Philosophy of Education*. Ed. Mark Mason. Wiley-Blackwell .Pp. 169-180.
- Kuhn, T. S. (1982) *Bilimsel Devrimlerin Yapısı*, Çev. Niliüfer Kuyuş. Birinci Baskı. Alan Yayıncılık, İstanbul.
- Lawson, B. (1990). *How Designers Think. The Design Process Demystified. Second Edition*, Oxford: An Imprint of Butterworth-Heinemann Ltd.

- Lefebvre, H. (2014). *Mekanın Üretimi*. Çev. Işık Ergüden. Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Malpas, J. E. (1999). *Place and Experience. A Philosophical Topography*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Malpas, J. (2006). *Heidegger's Topology: Being, Place, World*. Cambridge: The MIT Press
- Margolin V. (1998). *Design for a Sustainable World, Design Issues, Vol.14, No.2, Pp.83-92*.
- Margolin V. and Margolin S. (2002). A "Social Model of Design: Issues of Practice and Research, Massachusetts Institute of Technology" *Design Issues: Vol.18, No. 4 Autumn*.
- Merleau-Ponty, M. (2005). *Algılanan Dünya*. Çev: Ömer Aygün. Metis Yayınları, İstanbul.
- Merleau-Ponty, M. (2012). *Phenomenology of Perception*. Oxon: Routledge.
- Merleau-Ponty, M. (2016). *Algının Fenomonolojisi*. Çev: Emine Sarıkartal ve Eylem Hacımuratoğlu. İthaki Yayınları, İstanbul.
- Mitcham, C. (1995). *Ethics into Design, Discovering Design, Explorations in Design Studies*. Ed. Richard Buchanan, Victor Margolin. Thu University of Chicago Press, Chicago and London, Pp. 173-189.
- Muratovski, G. (2015). *Paradigm Shift: Report on the New Role of Design in Business and Society*, Tongji University and Tongji University Press.
- Norberg-Schultz. C. (1984). *Genius Loci, Towards a Phenomenology of Architecture*. New York: Rizzoli International Publications, INC.
- Norman, D. A. And Verganti, R. (2014). *Incremental and Radical Innovation: Design Research Versus Technology and Meaning Change*. *Design Issues* 30,1:78-96.
- Pallasmaa, J. (2011). *Tenin Gözleri*. Çev: Aziz Ufuk Kılıç. YEM Yayınları, İstanbul.
- Papanek, V. (1985). *Design for the Real World: Human Ecology and Social Change*, Thames and Hudson Ltd; 2 edition.
- Papanek, V. (2004). *Design for the Real World, Human Ecology and Social Change*, Thames & Hudson Ltd.
- Redström, J. (2006). "Towards User Design? On the Shift from Object to User as the Subject of Design." *Design Studies* 27, 2: 123-139.
- Rittel, Horst W. and Webber, Melvin M. (1973). "Dilemmas in a General Theory of Planning" *Policy Sciences* 4: 155-169.
- Rodriguez L. & Peralta, C. (2014). "From Product to Service Design: A Thinking Paradigm Shift" [www.FORMakademisk.org](http://www.FORMakademisk.org), Vol.7, Nr.3, 2014, Art. 5, 1-27.
- Schrag, Calvin O.(2006). *Heidegger Felsefesinde Fenomonoloji Varlık Bilim ve Tarih*. Çev. Serdar Şen. ÇTTAD, V/13. Ss. 205-215.
- Sharr, A. (2007). *Heidegger for Architect*. Taylor & Francis Group.
- Sharr, A. (2010). *Mimarlar için Heidegger*. Çev: Volkan Atmaca. Yem Yayınları, İstanbul.
- Sheehan, T. (2011). "Astonishing! Things Make Sense!" *Gatherings*, 1: 1-16.
- Simon, H. (1996). *The Sciences of the Artificial - 3rd Edition* 3rd Edition, MIT Press.
- Throop, C. J. (2003). "Articulating Experience" *SAGE Publications* 3,2: 219-241.
- TDK. *Türk Dil Kurumu, Büyük Türkçe Sözlük*.  
[http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_bts&view=bts&kategori1=veritbn&kelimesec=21743](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&view=bts&kategori1=veritbn&kelimesec=21743)
- Wang, T. (2010). *A New Paradigm for Design Studio Education*. *JADE* 29.2.2010. 173-183.

# HEGEL'İN EFENDİ KÖLE DİYALEKTİĞİNİN BARBARA KRUGER'İN ESERLERİNDE BAĞIMLI VE BAĞIMSIZ ÖZBİLİNÇ GÖSTERGELERİ İLE ÇÖZÜMLENMESİ

Doç. Dr. Tuba GÜLTEKİN\*  
Ezgi TOKDİL\*\*

## ÖZET

Araştırmada Hegel'in bilinç ve özbilinç kavramları üzerinden Efendi-Köle diyalektiği analiz edilerek mutlaklaşma, özgürleşme ve kendinin bilincinde olma durumları Hegel'in tarih yorumu etkisinde incelenmektedir. Ardından sanat alanında özbilincin devreye girdiği dönem ve sanat yaratımlarında eleştirel söylem dili araştırmaya dahil edilerek, sanatçının kendisi etrafındaki gerçeklik karşısında geliştirdiği farkındalık ve ortaya konulan sanat eserleri ile bilinçli bir başkaldırı gerçekleştirilmesi ve bunun sanat tarihindeki yansımaları olan farklı dönemlere ait sanat hareketleri eleştirel bilinç odağında yeniden yorumlanmaktadır. Bu farkındalığa bir başkaldırı niteliği taşıyan feminist söylem dili ve eleştirel bilincin sanat alanında göstergeleri Barbara Kruger örneğinde analiz edilmektedir. Barbara Kruger'ın çalışmaları Hegel'in Efendi-Köle diyalektiği bağlamında incelenerek örnekleme alınan çalışmalar ve mekan tasarımları ile yazı-görsel figürlü kolaj tasarımları bağımlı ve bağımsız özbilinç göstergeleri ile çözümlenmektedir. Araştırmanın yöntemi evren ve örneklem üzerinde yapılan betimsel bir araştırmadır. Benzeşim modelinden yararlanılan araştırmada ilişkiyel tarama modelinde karşılaştırma türü tarama yöntemi kullanılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Hegel, Efendi-Köle Diyalektiği, Barbara Kruger, Feminist Söylem, Eleştirel Bilinç, Özbilinç

\*Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Resim-İş Öğretmenliği Bölümü, İzmir / TÜRKİYE  
tp.gultekin@gmail.com

\*\*Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, İzmir / TÜRKİYE  
ezgi.tokdil@gmail.com



# THE ANALYSIS OF HEGEL'S MASTER-SLAVE DIALECTIC IN BARBARA KRUGER ARTWORKS VIA DEPENDENT AND INDEPENDENT SELF-CONSCIOUSNESS INDICATORS

Assoc. Prof. Dr. Tuba GÜLTEKİN\*  
Ezgi TOKDİL\*\*

## ABSTRACT

*The paper starts with an attempt to analyze Hegel's master-slave dialectic on the basis of the concepts of consciousness and self-consciousness within the context of Hegel's interpretation of history, accompanied by major terms such as absolutism, liberation and self-consciousness. The next step to take is to include the moment self-consciousness steps in the field of art, as well as critical discourse in artistic creations; in order to pave the way for a reinterpretation of the following-regarding critical consciousness as focus: 1. The awareness that the artist develops against the reality surrounding her/him, 2. To put a rebellion into practice via the art works performed, and, 3. The major movements in art belonging to the different eras of art history, which are reflections of the mentioned rebellion. The further analyses in the field of art include feminist rhetoric as a rebellion to the awareness mentioned, along with language and critical awareness in the sample of Barbara Kruger. Analyzing Barbara Kruger's works within the context of Hegel's master-slave dialectic provides us with the possibility of examining sampled works, space designs and collage designs with the written-visual figures, with regard to dependent and independent self-consciousness indicators. The method of research is a descriptive study on the basis of universe and of the sample. In the study, using the affinity model, the comparison type screening method was used in the relational screening model.*

**Key Words:** Hegel, Master-Slave Dialectic, Barbara Kruger, Feminist Discourse, Critical Consciousness, Self Consciousness

---

\*Dokuz Eylül University, Buca Faculty of Education, Department of Painting-Crafts, İzmir / TURKEY  
tp.gulteкин@gmail.com

\*\*PhD Candidate, Dokuz Eylül University, Institute of Educational Sciences, Department of Fine Arts Education, İzmir / TURKEY  
ezgi.tokdil@gmail.com

## 1. GİRİŞ

Hegel, Efendi-Köle diyalektiğinde varoluşsal süreci bağımlı ve bağımsız özbilinçler kavramlarıyla ifade etmiştir. Ona göre, toplumsal yapı içerisinde insan ya efendi konumunda ya da köle konumunda yer almaktadır. Efendi kendisi ve etrafındaki dış gerçeklik karşısında farkındalık geliştirerek öteki (köle) ile savaş içerisine girmiş ve savaştan çekilmeyerek köle üzerinde üstünlük elde etmiştir. Köle ise hayatta kalma korkusuyla bu savaşta geri adım atan ve efendinin üstünlüğünü kabul eden insandır.

Tarihsel olarak geçmiş incelendiğinde gerek toplumsal yapılar ve yönetim biçimleri, gerekse sosyal alanlar Hegel'in efendi ile köle ilişkisinin farklı göstergelerini sunmaktadır. Toplumsal sınıf farklılıklarının yanında kadın erkek ilişkilerine bakıldığında da söz konusu diyalektik yaklaşım eskiden olduğu gibi bugün de geçerliliğini korumaktadır. Hegel'in de ifade ettiği gibi taraflardan biri köle diğeri efendi rolünü üstlenmekte ve bir diğeri üzerinde üstünlük mücadelesine girilerek onu ötekileştirme, soyutlama, dışlaştırma ve özbilincini bastırma yoluna gitmektedir. Kökleri 17. yüzyıl Fransa'sına kadar uzansa da kadın erkek eşitliği konusunda en önemli başkaldırıları ve eylemler 19. ve 20. yüzyılda gerçekleşmiş ve feminizm felsefeden sanata kadar her alanda eleştirel bir bilinç yapısının ve varoluş hakkında farkındalık geliştirmenin savunusunu yapmıştır.

Sanat alanında da postmodern süreç olarak adlandırılan dönemde feminist sanatçılar bu yönde farklı girişimler içerisine girmiş ve eserler üretmişlerdir. Bu sanatçıların bazıları, feminizm akımının temel savunusunda olduğu gibi kadına atfedilen temel rolleri reddetme ve onun özgür olmadığını meşru gösterecek düzenlemeleri yıkma yolunda çalışmalar yaparken, diğerleri kadının erkek egemen dünyadaki konumu ve onun nasıl temsil edildiği, bilincin nasıl bastırıldığı ile ilgili çalışmalar yapmışlardır. Bu sanatçılar arasında Barbara Kruger, eleştirel söylem dili ve yazı ile görseli bir araya getirdiği afiş ve kolajlarıyla önemli bir yer tutmaktadır. Araştırmanın üçüncü bölümünde örnekleme alınan Barbara Kruger çalışmaları üzerinde feminist hareketin somut göstergeleri ayrıntılı olarak incelenmektedir.

## 2. HEGEL VE EFENDİ KÖLE DİYALEKTİĞİ

Hegel Efendi-Köle diyalektiği üzerine düşüncelerini bilinç ve özbilincin doğuşu sorunundan yola çıkarak açıklamaktadır. Hegel'e göre kendi bilincinde olan bir varlık olarak insan özbilinçtir ve bu nedenle de bilinç özbilinçten önce var olur (Bumin, 2010, s. 28). "Varlığın sözle açıklamasının, özbilinç aşamasından önce gelen bu ilk aşamasında varlık, henüz, daha sonra özbilincin işe karışması yoluyla doğacak olan özne-nesne karşıt terimleriyle kavranacağı gibi, insansız, nesnel dış dünya, ya da doğa değildir" (Bumin, 2010, s. 28). Hegel'e göre insan varlığı edilgen bir şekilde seyrettiğinde onu değiştiremez, yalnızca nesnede erir. "Burada insan, ne kendi seyretme edimini, ne de diğer yönleriyle kendini düşünemez...İnsanı 'ben' demeye götürecek olan, onu yalnızca varlığı açıklamaya /açınlamaya iten bu seyirsel tavır değil, ..istektir" (Bumin, 2010, s. 29). İstek yoluyla insan kendine geri dönebilir ve bu nedenle istek özbilincin zorunlu bir önkoşulu ve ona giden yolun başlangıcıdır. İnsan 'ben' demeye başladığında ve bunu istediğinde

Hegel'in ünlü Efendi- Köle diyalektiği ortaya çıkmaktadır. Yani 'ben' diyen bilinç kendi kendisinin farkına varmıştır ve böylelikle özbilincinin konumuna gelmeyen insanlar üzerinde üstünlük elde etmiştir. Ancak köle olarak ifade edilen insanlar da özbilince sahiptir. Bumin'e göre, "İstek yalnızca insanı kendine geri döndürerek 'ben' demesini sağlamaz, ayrıca nesneyi yalnızca seyretmemesini, onun üzerinde etkide bulunmasını, ona ulaşım tüketmesini, onu kendinin sanmasını sağlar" (2010, s. 29).

Hegel diyalektiğinde insan ya efendi ya da köle durumundadır. Köle ile efendi arasındaki fark ilkinin yalnızca kendi üzerinde bir özbilince sahip olması, diğerinin dış gerçeklik karşısında bunu duyumsaması ve bunu değiştirmesidir. Böylece ona verili olan dış gerçeklik insanın bilincinde olumsuzlanır ve bu nesnel gerçeklik bilinçte yeni bir gerçeklik yaratarak, bu yeni gerçekliği içselleştirir, kendi öznel gerçekliğini yaratır. Bu nedenle Hegel'e göre insanı yani "özbilinci yaratan istek böyle bir kendini kabul ettirme isteği ve ondan kaynaklanan eylemdir" (2010, s. 31). Dolayısıyla iki farklı bilinç ortaya çıkmaktadır; "biri özü kendi-için-olmak olan bağımsız bilinç, öteki ise özü bir başkası için yaşamak ya da var olmak olan bağımlı bilinçtir; birincisi Efendi, ikincisi Köledir" (Hegel, 2004, s. 136'dan aktaran Kiraz, 2011, s. 155). Kiraz'ın aktarımıyla; "... ben öteki'yi yok etmek zorundadır. Hegel'in tanınmayı ve tanınmanın diyalektik yapısını ele aldığı 'Köle Efendi Diyalektiği'nde de Efendi Köle'yi öldürmez. Çünkü Efendi 'bağımsız bir özbilinc' olmayı Köle'nin 'bağımlı bir özbilinc' olarak var olmasına borçludur" (Hegel, 2004, s. 136'dan aktaran Kiraz, 2011, s. 155).

Görüldüğü gibi köle varoluşu ile bütünleşir, yani dış gerçekliği, nesnel varlığı edilgen bir şekilde seyretmektedir. Efendi ise verili gerçekliği aşmayı seçen kişidir. Verili gerçekliğin aşılması için eyleme geçmek aynı zamanda dolaylı olarak bilinçler arasında bir savaş da doğurur ve savaş sonucunda iki taraftan biri mutlaka kendini geri çekerek kölelik durumunu kabul eder. "Hegel'e göre, 'kendini kabul ettirme' isteğinin yol açacağı eylem, bilinçler arası ilişkinin bu aşamasında, savaştan başka bir şey olamaz. O halde, ... özbilincin doğuşu kaçınılmaz olarak özbilinçler arası ilişkiden geçecek ve bu ilişkinin ilk biçimi, yine kaçınılmaz olarak, 'kendini kabul ettirme uğruna savaş' olacaktır" (2010, s. 36). Ancak köle ve efendi arasında mutlak bir güç ilişkisi olmadığından dolayı efendi her zaman özbilincinin farkında olmalı ve köle durumunda olan insanların özbilinçleri hakkında farkındalıklarının önüne geçmelidir. "Efendinin köleyi kendisi gibi gördüğü anda tarihin sonu gelmiş olacaktır. Çünkü tarih bir köle efendi diyalektigidir ve böyle bir durumda artık köle, efendi olmak için mücadele etmeyecektir" (Günay, 2003, s. 135).

Bumin'e göre; "kendini diğer özbilinçlere kabul ettirmek için "ölesiye savaş" aşamasında ve yine, biyolojik varlığının ortadan kalkma olasılığı karşısında duyacağı ölüm korkusu, köleyi, kölelik durumunu kabul etmeye iten başlıca neden olacak ve böylece Köle-Efendi diyalektiğinde büyük bir önem taşıyacaktır" (2010, s. 31). Bunun yanında Hegel diyalektiğinde unutulmaması gereken bir diğer nokta da, köle durumunda olan insanın elindeki ya da hayatını kaybetme korkusu karşısında savaşta geri çekilmesi hem onu kölelik konumuna mahkum etmekte, hem de seçim yapma yetisi bakımından özbilinc olması yolunda katkı sağlamaktadır. Bu yolla; "Hegel'in

ifade ettiği gibi, ‘özbilinç, saf özbilinç olarak kendisi için hayatın özsel (temel) bir şey olduğunu öğrenir’” (Hegel, 1980, s. 115’den aktaran Bumin, 2010, s. 33). Böylelikle efendi ile köle arasında değişken bir zemin ortaya çıkmaktadır. Özgürlüğü tanımayan bilinç olarak köle, başlangıçta yalnızca soyut bir düşünce olarak onu anımsamaktadır. Bunu değiştirmek isteyen ve kendi kendisinin farkına varan bilinç efendi karşısında eyleme geçtiğinde, kölenin özgürlük bilinci önce düşünsel zeminde gerçekleşecektir. “Bu yolla köle hiçbir toplumsal praksise başvurmadan, yani kendisinin özgür bir insan olduğuna dair edinmiş olduğu bilinci diğerlerine kabul ettirerek nesnel bir hakikat durumuna geçirmeyi denemeksizin, içinde yaşadığı çelişkiyi düşünsel düzlemde ortadan kaldıracak ve özgür olduğunu bildiği halde özgür olmadan yaşamasını meşrulaştıracak türde dünya görüşleri geliştirme işine girişecektir” (Bumin, 2010, s. 53).

Tarihsel açıdan bakıldığında insanlığın deneyimlediği tüm yaşantı birikimleri efendi köle diyalektiği ile örtüşmektedir. Bu ikili diyalektik sürekli bir savaş halinde var olmakta, ancak taraflardan biri gönüllü olarak savaştan çekilmekte, köle konumuna yerleşmekte ve diğerinin üstünlüğünü tanımaktadır. “Sosyolojik anlamda ‘sınıf çatışması’, sınıf ve statü farklılıkları ve bunların ortadan kalkıp kalkmayacağı konusu da ‘Köle Efendi Diyalektiği’nin içerdiği ‘tanınma’ kapsamında ele alınabilir” (Kiraz, 2011, s. 156). Söz konusu üstünlük savaşı yaşamın her alanında günümüz modern toplumlarda dahi yaşanmaktadır ve modernleşme ile teknolojik gelişmeler her ne kadar bilinçler arasındaki ayrımı ortadan kaldırmış gibi görünse de tersine bu ayrım ve savaş yalnız yönetim biçimlerinde değil, her alanda ve düşünce sistemlerinde varlığını sürdürmektedir.

İnsanın özgür olduğunu bildiği halde özgür olmamasını meşrulaştıracak türde dünya görüşleri geliştirmesi, etrafındaki nesnel gerçeklik karşısında şüpheli ve olumsuzlayıcı olması, bunun sonucu eleştirel bir bilinç ve söylem diline sahip olması sanat alanında ve diğer tüm yaşam alanlarında yeni ifade biçimlerinin ortaya çıkması ile sonuçlanmıştır. Toplumsal sistemler genel hatlarıyla incelendiğinde toprağa dayalı bir yönetim biçimi olan feodalizmin Hegel’in Efendi-Köle diyalektiği ile karşılıklı örtüştüğü, toprak sahiplerinin efendiliklerini devam ettirmeleri için köle statüsündeki bireylere ihtiyaç duyduğu bir dünya düzenini yaşattığı görülmektedir. Ardından gelen kapitalist paradigma ise farklı bir söylemle gene Efendi-Köle diyalektiğini devam ettirmiş, efendi para ve sermaye uğruna kölenin özbilincini ortadan kaldırmıştır. Özgür bir toplumda özgür olmadan yaşayan birey gene piyasayı yönlendiren para ve sermaye sahiplerinin kölesi konumunda yaşamak zorunda kalmıştır. Kapitalizmin enformasyonist toplumlara evrildiği son yıllarda da gene eşitsiz bir toplum yapısı görülür, ancak bu kez bu eşitsizlik bilgi ve enformasyon ile sağlanmaktadır. Temelde bakıldığında, her dönemde ve toplumsal düzende efendi köle ilişkisi görülmekle birlikte kavramlar alt kategorilerine açılmış ya da kapsam ve sınırlılıkları farklılaşmıştır. Bunun yanında Hegel’in de ifade ettiği gibi köle ve efendi arasındaki ilişki mutlak bir değişmezlik olarak var olmamaktadır. Her zaman özbilincinin farkında olan birey efendi konumuna gelebilir, ancak bunun için var olan temel toplum yapısına karşı farkındalık geliştirmesi, kendi kendisinin farkında olması gerekir. Kapitalizm sermayeye sahip olan her insanın efendi konumunda yer alabileceğini özellikle vurgularken (ve böylelikle kölenin efendi için daha da fazla çalışması sağlanmış ve efendinin mevcut gücü giderek daha da

artmıştır), bilgi toplumlarında çalışma ve sermaye birikiminin yerini hız ve teknoloji çağında bilgiyi elinde tutan efendiler almıştır. Köle, efendi konumuna gelmek için sürekli değişen bir dünyada yeni bilgi üretmek zorunda ve üretilen yeni bilgi yeni toplumun efendileri tarafından kendilerine yaramayan bilgiler olarak toplumun beğenisine sunulmaktadır. Bu yeni toplumda efendi konumunda yer alan bireylerin kendi varlıklarını sürdürebilmeleri elde ettikleri bilgileri değerleri ölçüsünde kendilerine saklamakla ve kendi izin verdikleri derece ve zamanda topluma sunmaları ile gerçekleşmektedir. Bu toplumun köleleri ise efendi konumuna yükselmeyi arzulayan ve sürekli olarak yeni bilgi arayışında olan özbilinçtir.

Görüldüğü gibi Hegel'in diyalektik söylemi, her dönem ve toplumsal sistemde varlığını farklı isimler ve görüngüler altında sürdürmektedir. Bunun sonucu olarak, sınıf çatışmaları, statü farklılıkları dün olduğu gibi bugün de varlığını sürdürmekte ancak bu ikili ilişki karşısında bilincin eleştirel söylemi giderek değişmektedir.

### 3. HEGEL'İN DİYALEKTİĞİNDE FEMİNİST ELEŞTİRİ

Hegel'in diyalektik yaklaşımında efendi ve köle olarak ifade edilen karşıt kutuplar, toplumsal yapıya ve kadın erkek ilişkilerine bakıldığında benzer bir ikilik ve ötekilik durumunun yansımalarına dönüşmektedir. Hegelci efendi köle durumu birebir yansımasa da birbiri üzerinde egemenlik kurmaya çalışan bilincin karşılıklı savaşımı sosyolojik yönden de var olmaktadır. Erkek egemen bir toplum yapısı ve kadının erkeğin ötekisi olması durumu, erkeğin efendi konumuna taşınması ve buna karşılık kadının başkaldırısı, kadın özbilincinin kendini sorgulaması, kendini kabul ettirmesi ve bilinçler arasında yaşanan çatışma toplumsal yapılarıdaki ilişkilere benzer bir süreçle tarih içinde yer almıştır. Tekeli'ye göre; "Kadınların erkekler karşısında ikincilliğinin nedeni toplumlarda oluşturulan örf ve adetler, mitolojiler, dinsel teori ve pratikler ile ideolojilerdir. Bunları erkekler yaratmış ve kadınlara dayatmışlardır" (Tekeli, 1987, s. 157-177'den aktaran Yörük, 2009, s. 71). Bunun sonucunda verili bir gerçekliği yaşamaya mahkum edilen kadın yaşamı edilgen bir pozisyondan seyretmiştir. Belirli bir bakışla yaklaşılacak kadın, sonradan yaratılan bir teorinin bir nesnesi haline gelmiş, ötekileştirilmiştir. Varoluşçu feminizmin kurucusu ve en önemli temsilcisi Simone de Beauvoir; "bunun "öteki" olmayı reddeden, ötekiliğin kendilerini ilke ya da model olarak gören erkekler tarafından kadına yüklenen bir durum ya da özellik olduğunu düşünür: Erkek, kadını öteki ve alışılmadık dışında olan, kendi olmayan ve ancak erkek ile ilişkisi bağlamında var olabilen olarak tanımlar" (Cevizci, 2012, s. 683'den aktaran Coşkun K., 2016, s. 229).

Kadın öznenin ona verili olan bu düzeni sorgulayarak özbilinç konumuna gelmesi, kölelik (ikincilik) konumunu kabul etmemesi, nesne ve dış gerçekliğin kadının kendi gerçekliğine, öznel gerçekliğine dönüşmesi kapitalist paradigma ve modernizm boyunca devam etmiştir. "Feminizm, erkeklere kamusal alanın -iş, spor, savaş, hükümet- sorumluluğunu verirken, kadınları ev içinde ücretsiz çalışmaya, yani köleliğe mahkum eden, aile hayatının bütün yükünü onların sırtına bindiren toplumsal işbölümünün sorgulanmasıdır. 'Kadınları aşağı, bağımlı, ikincil konumda tutan bütün iktidar yapılarına, yasalara, geleneklere baş kaldırılmasıdır' (Watkins 1996, s. 5'ten aktaran Yörük, 2009, s. 63). Feminist eleştiri kadına dair tüm ikincil rolleri reddetmiş

ve erkek egemen bir toplum düzeninin tam aksini savunmuştur. “Beauvoir kadınların kurtuluşunun, varoluşçu bir anlayıştan hareketle, onları birer “kendinde varlık” (nesne) ile “başkası için varlık” arasında bir yerlerde tutmaya çalışan her türlü uygulamaya karşı çıkararak, kadınların da aynen erkekler gibi ve onlar kadar, “kendisi için varlık” olduklarını ortaya koymalarından geçtiğini söyler” (Coşkun K., 2016, s. 238). Bu anlamda modernizm, kadına ilişkin atfedilen tüm rollere başkaldırıldığı, özgür ve eşitlikçi bir toplum yapısı savunusunun, kadına verilen tüm ötekiliklerin ve nesne konumunun eleştirildiği bir dönemi başlatmıştır. Kozlu’ya göre; (2009, s. 1). “Demokrasinin, kentleşmenin, endüstriyel devrimin ivme kazandığı ve hızlı bir biçimde değiştiği bir dönem olan 20. yüzyıl, aynı zamanda kadınlar ve öteki olarak adlandırılan grupların daha insanca haklar elde edebilmek için mücadele ettikleri ve eylemler yaptıkları bir dönemdir” Tüm bu gelişmeler sanat alanında yeni bir ifade biçiminin oluşması için gerekli olan zemini hazırlamıştır.

Araştırma kapsamında feminist söylemin sanat alanına dahil edilmesine bakıldığında öncelikle aralarında savunular bakımından bazı temel farklılıklar vardır. Öncelikle feminizmin kökleri 17. yüzyıla kadar uzansa da en önemli gelişmelerin ve tartışmaların yaşandığı dönem modernizm olmuştur. Feminist söylem ve feminist eleştiri sanata ise 21. yüzyıl postmodern dönem kapsamında dahil edilmiştir. Manifestolar bakımından da aralarında bazı farklılıklar görülmektedir. Modernist feministler kadın erkek eşitliğini savunurken, postmodern feminizm bu eşitlikte kadının ikincil konumundan kurtulamadığını belirtmiştir. “Postmodern feministler kadın merkezli bir anlayışla, siyasal, politik, kültürel ve toplumsal yapıyı eleştirmişler ve kadın yanlı yaklaşımlar oluşturmuşlardır. Modernizmin kadın erkek savunusu içinde, ataerki yapının, pratikte korunan yönünü eleştirmişlerdir” (Kozlu, 2009, s. 8).

Sanatta postmodern süreç temelde dış gerçekliğin, verili düzenin bir eleştirisidir. Feminist sanatçılar da bu eleştirel söylemin peşinden ilerlemiş, ancak tematik olarak kadın üzerine yoğunlaşarak; “...erkeklerden ayrı olarak, birbirine benzeyen kitle kültürü ve yüksek sanat içinde kadınların ütopyik (içinde bulunan dönemlerin etkileriyle kimi zaman kutsal, kimi zaman cinsel bir obje kimi zaman ise varlığı sadece ev içerisinde tanımlanan... vb) imajlarını” eleştirmişlerdir (Kozlu, 2009, s. 6). Bazı feminist sanatçılar ‘kadınlığın ayırıcı yönlerini’ ortaya çıkarmaya çalışırken (Antmen, 2008, s. 2), diğerleri bu ayrımların ne zaman ve nasıl inşa edildiği, kadın bilincinin nasıl ikincil konuma taşındığı gibi sorulardan yola çıkarak eserler üretmişlerdir (Freland, 2008, s. 128). “Birinci kuşak feministler kadının özgül üretimlerine yönelirken, ikinci kuşak feministler erkek egemen bir dünyada kadının nasıl temsil edildiğiyle ilgilenirler” (Özdoğan, 2010, s. 113).

Postmodern süreç kapsamında erkek egemen bir toplum yapısına eleştirel bir dille yaklaşan ve yazınsal imgelerle görselleri bir araya getirerek göndermeler yapan sanatçılar arasında Barbara Kruger bu anlamda önemli bir yere sahiptir. “Kruger, kadın bedeninin fiziksel özelliklerine odaklanmak yerine kadın üzerindeki bir takım kültürel kodların sanatsal çözümlemesine yönelmiş, çalışmalarında erkek egemen düşünsel yapıları eleştirel göndermelerde bulunmuştur” (Sağlık, 2013, s. 44). Onun çalışmalarında aynı zamanda tüketim kültürüne, toplumsal sisteme

ve medyanın gerçekliği çarpıtın ikiyüzlülüğüne de bir başkaldırı söz konusudur. Yılmaz'a göre: "Sanatçının izleyici ile doğrudan iletişim sağlayan kısa ve açıklayıcı biçimde ifade ettiği bu metinlerinde, toplum, ekonomi, siyaset, cinsiyet ve kültür bir eleştiri içinde sentezlenmektedir" (Yılmaz, 2006, s. 319'dan aktaran Saygı, 2016, s. 90).

Kruger'in "You Are a Very Special Person" isimli çalışmasında (Görsel 1); bir kral tacı temsil edilmiştir ve bu temsille özel olmak durumu arasında ilişki kurulmuştur. Selmanpakoğlu'na göre; (2015, s. 516). "... Kral olmanın ya da herhangi bir taç sahibi olmanın bizi özel yapması, dahası birşey yapması arasındaki ilişkidir buradaki Temsil edilen gerçeklik kadın bilincine gönderme yaparken, kral tacı ile erkek imgesi vurgulanmış ve paradoksal bir yaklaşım elde edilmiştir. Kruger'in çalışması, erkek egemen bir toplumda metalaştırılan, ötekileştirilen, özbilincinin farkında olması 'kral' ya da diğerleri tarafından engellenen kadın bilincine yapılan bir müdahaledir.



Görsel 1. Barbara Kruger, "Untitled (You are a very special person)", 235.59 x 320.04 cm, Photographic silkscreen on vinyl, 1995, The Broad, Los Angeles

Hegel'in bağımlı özbilinç ve bağımsız özbilinç olarak ifade ettiği iki karşıt kutup, efendi ile köle ilişkisi, Kruger'in çalışmasında gerçekliğin temsili olarak farkında olma durumu haline dönüşmüş ve kölelik konumunda, ona yüklenen her türlü toplumsal statünün farkında olan fakat toplumsal gerçeklik kapsamında bunu meşrulaştıran kadın imgesine gerçekliğin duyurulması halini almıştır. Erkek bağımsız bir özbilinç konumunda yer alabilir, ancak kadın kendisi hakkında farkındalık geliştirerek ve "özel bir insan olduğunun" farkına vararak kendisini özbilinç konumuna taşıyabilir ve bağımsız bir varlık olarak yaşayabilir. Kruger'in çalışmasında yer alan manifesto budur.



Görsel 2. Barbara Kruger, "Untitled (I shop therefore I am/ Alışveriş yapıyorum, öyleyse varım!)", 125x125 cm., Screenprint on vinyl, 1987, The Museum of Modern Art, Manhattan

Kruger'in "*I Shop Therefore I am (Alışveriş Yapıyorum Öyleyse Varım)*" isimli çalışmasında (Görsel 2); gene ben olma durumlarına eleştirel bir yaklaşım söz konusudur. Ben alışveriş yaptığım, kapitalizme katkı sağladığım, toplumsal sistem içerisinde tüketici olarak yer aldığım sürece ben olurum, bir birey konumuna gelirim mesajı iletilmektedir. Doğrudan izleyene sunulan gerçeklik barındırdığı yan anlamlar ve gizli mesajlarla eleştirel ve sorgulayıcı bir dile sahiptir. Selmanpakoğlu'na göre; "Kruger'in çalışması, öznenin, kapitalist sistem içinde "tüketici" olarak varoluş kimliğine gönderme yapar. Irk, etnisite, din vs. zaten tüketim metaları olarak sistem tarafından kullanılsa da, odak kimlik tüketici olmasıdır. Böylece insanı vareden ve var ederken de belli bir tanım içine hapseden kimlik politikasını, fantazisini onaylamış olur" (2015, s. 520). Aktarmak istediği gerçeklik aslında, toplumun ve sistemin taleplerini yerine getirdiğin sürece, 'ben'in diğer bilinç durumlarını görmezden geldiğin ve kendi gücünün farkına varmadığın zaman yalnızca belirli eylemlerle, yani Efendi'nin senden talep ettiği şeyleri yerine getirerek Köle konumunda kalacağıdır. Bu nedenle kadın özbilincinn farkına varmalı ve bağımlı bir bilinç konumundan kurtulmalıdır. Warner'a göre ise, *Alışveriş Yapıyorum Öyleyse Varım* mesajında, "varlıktan kast edilen "ben" oluşturmaktır. Kişi, benliğine ancak alışveriş yaparak kavuşabilmektedir. "Sen tükettiğin şeysin" sloganının yaygın olarak kullanılmasıyla gelişen bu benlik ya da varoluş duygusu insanların bilinçaltına işlemektedir" (Warner, 1990, s. 726-742'den aktaran Dede, 2015, s. 29). Bu aynı zamanda sistemin yaratmak istediği etkidir. Böylece kadın bağımlı bir bilinç durumundan 'ben' olma durumuna ulaşmak için alışveriş yapmaya yönlendirilmekte, ama aslında bu yönelim onu tam olarak bağımlılığın merkezine yerleştirmektedir.



Görsel 3. Barbara Kruger, "Untitled (We don't need another hero)", 276.54 x 531.34 x 6.35 cm, Silkscreen on vinyl, 1987, Whitney Museum of American Art, New York.

"*We Don't Need Another Hero (Başka Bir Kahramana İhtiyacımız Yok)*" isimli çalışması da (Görsel 3), sanatta feminist hareketin önemli göstergelerini sunmaktadır. Kadının güçlü olduğunu, bağımsız bir bilinç olarak da yaşamsal varoluşta yer alabileceğini, 'öteki'ne, bir başkasına ihtiyacı olmadığını vurgulamaktadır. Bu çalışmada Kruger'in feminist hareketin başlarında kadın erkek eşitliğini savunan manifestonun aksine, kadının erkeğe ihtiyaç duymaması sloganı üzerinde, kadını yüceltme yoluna gitmiş ve dengeyi kadınsal çizgiye çekerek, kadının üstünlüğüne gönderme yapmıştır. 'Biz' olarak ifade ettiği topluluk tüm insanlığın ötekileştirilmiş kadınlarıdır ve her türlü dil, din, ırk ayrımı yapılmadan kendi farkındalıklarını geliştirmeleri üzerine eleştirel bir söylem diliyle mesaj görsellik ve tipografik etki ile vurgulanmıştır.





Görsel 4. Barbara Kruger, "Untitled (I know you are, but what am I? / Kim Olduğunu Biliyorum, Ama Ben Kimim?)", 45.72 x 60.96, Silkscreen on vinyl, 1988

Owens'a göre Kruger; "Your/My ya da diğer çalışmalarında kullandığı I/You gibi dile ait temsilleri" özneyi değiştirmek için kullanmıştır" (Owens, 2001, s. 236-237'den aktaran Kozlu, 2009, s. 12). Yani ben ve öteki, kadınlar ve erkekler, efendi ile köle ilişkisine gönderme yaparak, böyle bir ilişkinin ve diğeri üzerinde üstünlük kurmaya çalışan insan figürünün ya da toplumsal yapılar ve sistem dayatmalarının yalnızca bir kurgudan ibaret olduğunu, bireyin özgür olduğunu ve özgür olduğunu bildiği halde ona dayatılan toplumsal rolleri yaşamak zorunda olmasına nedenler bulmak yerine, özne konumuna gelebilmek için kendi varoluşsal gerçekliğinin farkına varmasının gerekliliğini temsil etmektedir. Özüdoğru sanatta feminist hareketi tanımlarken feminist sanatın; "sınırlarını erkeklerin koyduğu ve kaidelerini erkeklerin belirlediği bir sanat dünyasında kadın temsillerinin yarattığı stereotipleri" sorguladığını belirtmiştir (Özüdoğru, 2010, s. 114). Barbara Kruger'in de kadına dair ortaya koyduğu çalışmalar bu kadın algısını rahatsız edici bir gerçekliğe taşıyarak temsil etmektedir. Gouma-Peterson ve Mathews'in ifade ettiği gibi; (2008, s. 37). "Temsil, önceden belirlenmiş toplumsal cinsiyet kavramlarını yeniden sunarak farklılığı inşa eder; bu kavramlar, tüm kurumlarımızı şekillendirir ve ideolojimizin ve inanç sistemimizin temelinde yer alır. Aynı durum erkek ve kadın kimliği hakkındaki kültürel tanımlarımız için de geçerlidir".

Kruger; "I Know You Are, But What Am I (Kim Olduğunu Biliyorum, Ama Ben Kimim?)" isimli çalışmasında (Görsel 4); bu kez erkek figürü üzerinden 'ben ve sen' (I / You) ilişkisine yaklaşmıştır. Erkek imgesinin kendini bağımsız bir bilinç olarak görmesi fakat kadın algısının bağımlı olarak görülmesi diyalektiğini, toplumun eşitsizlik ve cinsiyet ayrımından sorgulamıştır. Aktarılmak istenen ileti, erkeğin kadın üzerindeki baskın rolü, eleştirel bir yaklaşımla ve ironik söylem diliyle karşıt söylenceyi doğurmuş ve Kruger, kadının karşı cins ya da toplumsal düzen karşısında edilgen konumda yer almasını basit tipografik unsurlarla ve

ben sen karşıtlığıyla vurgulamak istemiştir. Bu aktarım feminizmin yanında aynı zamanda sınıfsal eşitsizliğine, alt-üst sınıf diyalektiğine ya da iktidar-güç ilişkisine de dolaylı yoldan gönderme yapmaktadır. Kapitalizmin sermayeyi elinde tutan figürlerinin (efendi), kendileri için sermaye sağlayan sınıf (köle) üzerinde kazandığı savaşın ve Hegel'in bağımlı ve bağımsız bilinç olarak ifade ettiği özbilinçlerin yansımaları da görülmektedir. Erkek figürünün temsili (takım elbiseli) ve takındığı yüz ifadesi (dudak bükme) iletilmek istenen mesajın ironik diline vurgu yapmakta ve bağımlı bilinç konumunda yer alan bireyin bu gerçeklik karşısında geliştirmesi gereken farkındalığı saf gerçeklik olarak ortaya çıkarmaktadır.

Kruger gene toplumsal sistem içinde kadına atfedilen rolleri eleştirel ve kendine özgü söylem diliyle aktardığı "*Is This My Only Purpose (Bu Yapmam Gereken Tek Şey Mi?)*" isimli çalışmasında (Görsel 5), kadın figürünü yemek yapma eylemi içerisinde betimlemiştir. Tarih boyunca erkeğin bağımsız olarak gerçekleştirdiği eylemler ve çalışma görevlerinin karşısına yerleştirilen kadının erkeğe bağımlı ve ev içerisindeki görevleri feminist sanat hareketi içerisinde farklı sanatçılar tarafından seçilen ve eleştirel bir yaklaşımla vurgu yapılan temel konulardan biri olmuştur.



Görsel 5. Barbara Kruger, "Untitled (Is this my only purpose?/Bu yapmam gereken tek şey mi?)", 1992

Barbara Kruger bu gerçekliği, modern toplumlardan bir sahne yerine tarihsel olarak eski olduğuna gönderme yaparak ve bu göndermenin kadın figürünün giyiminden ve mutfak algısının tanımlanmasından anlaşılacağı bir perspektif ve kompozisyon içerisine yerleştirerek, bu algının (bağımlı bilinç konumunun) modern toplumlarda dahi devam etse de artık terk edilmesi gereken bir gerçeklik olduğuna vurgu yapmaktadır. Bunun için de kadının erkeğin ona yüklediği toplumsal roller karşısında edilgen olan rolünün tersine dönmesi ve ona biçilen rolü kabul etmemesi gerekmektedir. Gornick'in de ifade ettiği gibi; "Kadınlar, bütünlüğe ulaşmak için... bir hamle yaparak kendi deneyimlerinin merkezine ulaşmalı ve hayatlarını değiştirmek istiyorlarsa, bu deneyimi bilinç düzeyine çıkarmalıdır. Kadınlar, daima kim ve ne olduklarını daha net olarak görmeye, daha kesin olarak hatırlamaya, ve tam olarak tanımlamaya çalışmalıdırlar" (Gornick, 1973, s. 112'den aktaran Peterson ve Mathews, 2008, s. 34). Yani kadın, tarih

boyunca bastırılan ‘ben’ deme özgürlüğüne ve özbilincine sahip olmalı ve böylece karşıt cins / öteki / efendi ile savaş içerisine girerek, kendisini bir özbilinç olarak var etmeli, efendi karşısında üstünlük elde etmeli ya da efendinin onun varlığını tanımasını sağlamalıdır. Bu bakımdan Kruger’in bu çalışmada, feminist söylemin iki farklı kuşağını da temsil ettiği; hem kadın erkek eşitliğini, hem de kadının erkek karşısındaki üstünlüğünü betimlediği görülmektedir.



Görsel 6. Barbara Kruger, "Untitled (It's all about me / I mean you/ I mean me / A world of vanity)", 1992

Kolaj tekniğini kullanarak özellikle 1960'ların Pop Sanat hareketine ve onun herşeyi alınıp satılan bir meta nesne haline getirilen kapitalizm eleştirisine gönderme yaptığı, bunun yanında gene toplumsal gerçeklik karşısında eleştirel bir dil geliştirdiği; "It's All About Me (Hepsi Benim hakkımda)" isimli çalışması (Görsel 6), Kruger'in feminist söyleminin kadın merkezli manifestosunu diğer çalışmalarda olduğu gibi ortaya çıkarmaktadır. "Hepsi benim hakkımda/ Seni kastediyorum/ Ben demek istedim" dilsel ifadelerinin yer aldığı afişte Kruger, ben-sen ilişkisini bu kez kadın-erkek ilişkisi üzerinden değil, izleyici ile etkileşim yoluyla ifade etmiş ve bu yolla doğrudan olmayan ve dolaylı olarak ifade ettiği cinsiyet rollerine gönderme yapmıştır. Bu bağımlı bilinç durumunu yaşayan tüm kadınları tanımlarken aynı zamanda onların bütünsel olarak bir gerçekliği deneyimlediği ve toplu bir eylemsel yapının gerekliliği konularına vurgu yapmıştır. Hegel'in Efendi-Köle diyalektiğinde olduğu gibi kadının efendi konumuna gelebilme için ona verilen gerçekliği aşmasının gerektiği ve bunun farkında olarak karşıt eylemle savaşa girmesinin onu bağımsız bilinç konumuna taşıyabileceği mesajı görsel imgeler ve dilsel göstergelerle izleyiciye aktarılmıştır.



Görsel 7. Barbara Kruger, "Untitled (You're not yourself /Sen kendin değilsin)", 27.3 x 18.1 cm, Photograph and type on paper, 1981, Mary Boone Gallery, New York

*You Are Not Yourself (Sen Kendin Değilsin)* ifadelerinin yer aldığı çalışma (Görsel 7), gene sanatta feminist hareket kapsamında değerlendirilebilecek bir yaratımdır. Afiş niteliği taşıyan çalışmada iletilmek istenen mesaj izleyiciye doğrudan sözcükler aracılığıyla gönderilmekte ve kadın figürü üzerinden toplumun tüm kadın bilincine duyurulmaktadır. "Sen Kendin Değilsin" söylemiyle aktarılmak istenen, kadın imajının ona karşıt cins ve toplumsal düzen tarafından yüklenen bir anlayış olduğu, özgür ve eşitlikçi bir toplum için Hegel diyalektiğinin karşıtların savaşı ve özbilinç durumuna gelme halinin kadın tarafından bilinçli olarak sezilmesi ve yaşanması gereken bir eylem olduğudur. "... her nasılsa baştan beri var olan, sabit, dolayısıyla en azından tarihin belli bir noktasında bağlamıyla ilgi kurulmaksızın gün yüzüne çıkarılabilecek bir kadınlığın izinin sürülmesi"nin gerekliliği Kruger'in incelenen çalışmasında da göstergeler arasından temsil edilen gerçekliktir (Peterson ve Mathews, 2008, s. 69). Bu gerçeklik çalışmanın dilsel göstergeleri ile aktarıldığı kadar görselin parçalanmışlığı, yapısöküm yaklaşımı bakımından da dile getirilmektedir.

Kruger ötekilik yaklaşımını dile getirdiği afiş ve kolaj çalışmalarının yanında aynı eleştirel bilinçle mimari ölçekte mekan yerleştirmeleri, yazı giydirmeleri de yapmıştır (Görsel 8-9). Bu çalışmalarda Kruger, diğer çalışmalarında olduğu gibi yalnızca kadın sorunlarına dikkat çekmek yerine, tipografinin ve metinsel dilin güçlü etkisini kullanarak bütünsel olarak cinsiyet ayrımına, biçilen rollere, toplumsal düzene ve efendi-köle ilişkisine göndermeler de bulunmuştur.



Görsel 8. Barbara Kruger, "Untitled (It's our pleasure to disgust you)", Installation view, 1991, Mary Boone Gallery, New York



Görsel 9. Barbara Kruger, "Between Being Born and Dying" interior installation, 2009, Lever House Gallery, New York

## SONUÇ

İncelemeler sonucunda, Hegel'in Efendi- Köle diyalektiği olarak tanımladığı birbiri üzerinde üstünlük elde ederek bağımlı bilinç konumundan bağımsız bilinç konumuna taşınan insan algısı ve onun varoluş sürecinin, tarih boyunca her alanda varlığını sürdürdüğü ve gücü elinde tutan tarafın karşıt olanı ötekileştirme ve bağımlı duruma getirme yoluna gittiği görülmüştür. Hegel'in de ifade ettiği gibi taraflardan biri yapılan savaşta kendini geri çekmiş ve bağımlı olmayı bilinçli olarak kabul etmiştir. Bu onun aynı zamanda yaşama karşı edilgen bir konumda yer almasına da neden olmuştur. Değişen çağ, yaşanan düşünsel ve toplumsal gelişmeler, bu bağımlılığın mutlak zorunluluk olmadığı savunusunu gündeme getirmiş ve özellikle toplumsal cinsiyet alanında feminizm hareketi kadın erkek eşitliğini savunarak kendini var etmiş, daha da ileri giderek kadını erkekten üstün bir konuma taşımaya çalışmıştır.

Sanat alanına bakıldığında da postmodern dönem kapsamında özellikle 1960'lardan sonra feminizmin görsel sanat eserlerinde yer aldığı görülmektedir. Bu çalışmalar çoğunlukla kendi varoluşsal kimliklerinin farkında olan, bu anlamda özbilinç konumunda yer alan kadın sanatçılar tarafından başlamış, ortaya konulan çalışmalar da bu anlamda toplumsal bir farkındalık geliştirme adına önemli bir görev üstlenmiştir. Bu sanatçılar arasında Barbara Kruger, feminist hareketin ikinci kuşağında yer almış ve kadınlık durumları yerine dilsel göstergelerden yararlandığı çalışmalarında, onun ötekileştirilmesi algısına eleştirel bir biçimsel dille yeni bir yorum getirmiştir. Kruger yalnızca cinsiyet sorunları ile değil, aynı zamanda toplumsal eşitsizliğin her yönüne vurgu yaparak toplumsal bilincin farkındalığına yönelik önemli bir görev üstlenmiştir.

Son olarak, feminist hareket içinde yer alan tüm çalışmaların görünürde yalnızca belirli bir sorunu gündeme getirmek amacıyla ortaya konulmalarına karşılık temelde tüm bu sorunların ötesine geçerek sanatın amacı (sanat-toplum ilişkisi) ve toplumsal düşünce (felsefe-sosyoloji-psikoloji ilişkisi) gibi önemli konuları sorgulayarak bilinç düzeyine taşıdıkları sonucuna ulaşmıştır.

## KAYNAKÇA

- Antmen, A. (2008). *Sanat cinsiyet (Haz. Antmen, Ahu)*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bumin, T. (2010). *Hegel- Bilme Problemi, Efendi-Köle Diyalektiği, Praksis Felsefesi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Cevizci, A. (2012). *Felsefenin kısa tarihi*. İstanbul: Say Yayınları.
- Coşkuner K., C. (2016). *Simone de Beauvoir: Ötekiliğin kabulü. Beytulhikme an International Journal of Philosophy*. 6(2): 227-243.
- Dede, E. (2015). *1960 sonrası tüketim kültürünün sanata yansımaları. Dokuz Eylül Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*. 3(4): 17-46.
- Freeland, C. (2008). *Sanat Kuramı (Çev. Demir, Fisun)*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Gornick, V. (1973). *Toward a definition of female sensibility. The Village Voice'den aktaran Peterson, T. ve Mathews, P.* (2008). *Sanat cinsiyet, sanat tarihi ve feminist eleştiri (Haz. Antmen, Ahu)*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Günay, M. (2003). *Felsefe tarihinde insan sorunu*. İzmir: İlya Yayınevi.
- Hegel, G. W. F. (1980). *La Phenomenologie de l'Esprit (Fr.Çev. Hyppolite, J.)*. Aubier'den aktaran Bumin, T. (2010). *Hegel-Bilme Problemi, Efendi-Köle Diyalektiği, Praksis Felsefesi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Hegel, G. W. F. (2004). *Tinin görüngübilimi (Çev. Yardımlı, Aziz)*. İstanbul: İdea Yayınevi'nden aktaran Kiraz, S. (2011). *Yabancılaşmanın kökeni üstüne. FLSF Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı 12, s. 147-169*.
- Kiraz, S. (2011). *Yabancılaşmanın kökeni üstüne. FLSF Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı 12, s. 147-169*.
- Kozlu, D. (2009). *Modernizm sonrası postmodern hareket içinde kadının yeri. ART-E Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*.
- Owens, C. (2001). *Discourse of Others: Feminist and Postmodernism (1983), Art and Feminism, (Ed: Helena Reckitt, Peggy Phelan)*. Hong Kong: Phadion Press Ltd'den aktaran Kozlu, D. (2009). *Modernizm sonrası postmodern hareket içinde kadının yeri. ART-E Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*.
- Özudoğru, Ş. (2010). *Feminist sanata iki farklı yaklaşım: Gerilla kızlar ve Cindy Sherman. Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi. Sayı 6, s. 111-133*.
- Peterson, T. ve Mathews, P. (2008). *Sanat cinsiyet, sanat tarihi ve feminist eleştiri (Haz. Antmen, Ahu)*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sağlık, E. (2013). *Kamusal alanda kadınlık hallerinin temsili. Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi. Sayı 24, s. 41-52*.
- Saygı, S. (2016 ). *Kamusal alanda sözcüklerle sanat. Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi. Sayı 29, s. 87-99*
- Selmanpakoğlu, C. (2015). *Gerçekliğin kimlik kurgusuna ajansal sanat girişimi. Sanat, Gerçeklik ve Paradoks Uluslararası Sanat Sempozyumu, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi. s. 513-526*.
- Tekeli, Ş. (1987). *Kadınlar için yazılar. İstanbul: Alan Yayıncılık'tan aktaran Yörük, A. (2009). Feminizm/ler. Sosyoloji Notları Dergisi. Sayı 7, s. 63-76*.
- Watkins, A. S., Rueda, M. ve Rodriguez, M. (1996). *Yeni başlayanlar için feminizm (Çev. Arıkan, Ö.)*. İstanbul: Milliyet Yayınları.
- Warner, W. (1990). *The resistance to popular culture. Oxford University, American Literary History*. 2 (4) 726-742'den aktaran Dede, E. (2015). *1960 sonrası tüketim kültürünün sanata yansımaları. Dokuz Eylül Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*. 3(4): 17-46.
- Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden postmodernizme sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Yörük, A. (2009). *Feminizm/ler. Sosyoloji Notları Dergisi. Sayı 7, s. 63-76*.

## GÖRSEL KAYNAKÇASI

Görsel 1. Barbara Kruger, *Untitled* ( You are very special person)  
<http://www.artnet.com/artists/barbara-kruger/untitled-you-are-a-very-special-person-a-6X3gyezl1uTx8SPCKmyMuA2>  
(Erişim: 28.05.2017)

Görsel 2. Barbara Kruger, *Untitled* (I shop therefore I am / Alışveriş yapıyorum öyleyse varım)  
[http://www.spruethmagers.com/artists/barbara\\_kruger@viewq42](http://www.spruethmagers.com/artists/barbara_kruger@viewq42) (Erişim: 18. 05. 2017)

Görsel 3. Barbara Kruger, *Untitled* (We don't need another hero) <https://www.sartle.com/artwork/untitled-we-dont-need-another-hero-barbara-kruger> (Erişim: 18. 05. 2017)

Görsel 4. Barbara Kruger, *Untitled* (I know you are, but what am I? / Kim olduğumu biliyorum ama ben kimim?)  
<http://www.theworldsbestever.com/2012/06/08/pee-wee-herman-in-a-barbara-kruger-style/> (Erişim: 18. 05. 2017)

Görsel 5. Barbara kruger, *Untitled* (Is this my only purpose? / Bu yapmam gereken tek şey mi?)  
<http://restlessmindsandconstantfetishes.tumblr.com/post/83950895819/fruitbodies-is-this-my-only-purpose-barbara>  
(Erişim: 28.05.2017).

Görsel 6. Barbara Kruger, *Untitled* (It's all about me / I mean you / I mean me / A world of vanity)" <https://tr.pinterest.com/pin/122512052343416517/> (Erişim: 18. 05. 2017)

Görsel 7. Barbara Kruger, *Untitled* (You're not yourself / Sen kendin değilsin)  
[http://www.nytimes.com/slideshow/2017/02/13/t-magazine/the-pictures-generations-greatest-hits/s/pictures-generation-slide-MYOG.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/slideshow/2017/02/13/t-magazine/the-pictures-generations-greatest-hits/s/pictures-generation-slide-MYOG.html?_r=0) (Erişim: 18. 05. 2017)

Görsel 8. Barbara Kruger, *Untitled* (It's our pleasure to disgust you)" <https://tr.pinterest.com/mariekazalia/ed-ruscha-etc/>  
(Erişim: 18. 05. 2017)

Görsel 9. Barbara Kruger, *"between being born and dying"* Interior installation  
<http://twilightstarsong.blogspot.com.tr/2011/05/art-y-farty-friday-barbara-kruger.html> (Erişim: 28. 05. 2017)





# THE IMPORTANCE OF HORTICULTURE THERAPY AND GARDENING FOR OLDER ADULTS IN NURSING HOME

Dr. Öğr. Üyesi Sima POUYA\*

## ABSTRACT

*Horticulture is the cultivation of fruits, flowers, and vegetables. This is used as a therapeutic approach. Horticultural activities may be a new strategy for the elderly to promote mental, social and cognitive functioning. Over the past few decades, horticulture has been used as a suitable treatment for elderly in long-term care centers while gardening is still not used as a treatment for the elderly in Turkey. The aim of the study was to review the benefits or the positive effects of horticultural therapy on elderly in nursing homes. The study also provides some helpful design solutions to promote the creation of such spaces in nursing homes especially in Turkey. Horticulture requests of elderly individuals in nursing homes need to be met in a way allowing easy access of individuals in nursing homes. The importance of the horticulture in this organization must be understood and adopted.*

**Keywords:** Gardening, Horticulture therapy, Elderly, Nursing Home, Well-being, Turkey

---

\*İnönü University School of Fine Arts and Design Department of Landscape Architecture Landscape Design Subdivision  
Malatya / TURKEY, sima\_pouya2002@yahoo.com

# HUZUR EVİNDEKİ YAŞLILARA YÖNELİK HORTİKÜLTÜREL TERAPİNİN VE BAHÇECİLİĞİN ÖNEMİ

Assist. Prof. Sima POUYA\*

## ÖZET

*Bahçecilik, meyve, çiçek ve sebze yetiştiriciliğidir. Bu terapötik bir yaklaşım olarak kullanılmaktadır. Bahçivanlık faaliyetleri, yaşlılar için zihinsel, sosyal ve bilişsel işlevlerini geliştirmek amacıyla yeni bir strateji oluşmaktadır. Uzun vadeli bakım merkezlerinde yaşlılara yönelik, bitki yetiştirmek bir tedavi olarak kullanılırken, Türkiyede hala böyle bir gelişmeye rastlanmamaktadır. Bu derleme çalışmanın amacı, huzurevlerindeki bahçivanlık etkinliklerin yaşlılar üzerindeki yararlarının ve olumlu etkilerinin incelemesidir. Ayrıca, özellikle huzurevlerinde bahçivanlık için uygun alanların tasarımına yönelik bazı tasarım kriterlerini sunmaktadır. Huzurevlerindeki yaşlı bireylerin hortikültürel talepleri bireyi zorlamadan karşılayabilecek biçimde organize edilmesi gerekmektedir. Dış mekânların bu organizasyon içerisindeki önemi mutlaka anlaşılmalı ve benimsenmelidir.*

**Anahtar Kelimeler:** Bahçecilik, Hortikültürel Terapi, Yaşlı, Huzur Evi, İyileşme, Türkiye

---

\*İnönü Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Peyzaj Mimarlığı Bölümü Peyzaj Tasarımı Anabilim Dalı  
Malatya / TÜRKİYE, sima\_pouya2002@yahoo.com

## 1. INTRODUCTION

A number of elderly is rising. Since diseases and disorders that impair functional abilities are common among older people, the likelihood of elderly living in nursing homes also increases (Figure 1).

The elderly in the nursing home show a lot of negative features among the common features in the nursing home is the loss of autonomy and self-confidence, loneliness and despair of depression and dementia (Boerlage et al. 2008, Tse et al. 2012, Drageset et al. 2013, Dahlkvist, et al, 2016; Rappe, 2005).

Going and living in a nursing home is a difficult experience for many older people. This is likely to be more damaging to those who are currently losing their health or illness, illness, dependency and limited social and material resources. Establishment of nursing homes is aimed at helping older people who cannot act independently. However, moving older people to these places is a change in the living environment that can lead to a reduction in socialization with the family and the community and to reduce physical activity and enhance their loneliness understanding. The physical activity of the elderly in the nursing home is much lower than in their homes. In the nursing home, the elderly encounter changes in everyday life, social networks, and support. When they leave their homes, these people are confronted with the loss of their family homes, and neighbors (Perveen, 2013; Tse et al. 2012; Gerritsen et al, 2004; MacRae, 1996; Kane et al, 2003).

Individuals in nursing homes have expressed feelings of loss of freedom, loss of control, loneliness, and feelings of failure in life. Residents also confirmed the loneliness of the nursing home and said they were surrounded by strangers and sick people. Such negative feelings about living in a nursing home have harmful effects on their health, and lead to poor quality of life (Perveen, 2013; Tse et al. 2012; Gerritsen et al, 2004; MacRae, 1996; Kane et al, 2003).

Researches has shown that the quality of life of nursing home residents can be significantly improved by making the nursing home seem not like an institution but like home-while delivering custodial care and needed medical care on a continual basis. Though the elderly would prefer to be at home, if they need significant help with the activities of daily living and continuous monitoring, the nursing home is a better environment.



Figure 1. Example of nursing home

Creating an environment that delivers aesthetic pleasure and the possibility of diverse activities as well as socializing opportunities can increase the quality of life in these places (Figure 2) (Rappe, 2005).

The positive impact of contacting nature with activity in the green area on the physical and mental health of all age groups, especially the elderly, is something that has been proven by a large number of recent studies Ulrich, 1984; Sherman et al, 2005; Stigsdotter, & Grahn, 2002; Pouya et al, 2015; Pouya & Demirel, 2015; Ulrich et al, 1991; Marcus & Barnes, 1999, Rappe, & Kivelä, 2005). One of the most important and effective activities in this field is horticulture (Rae, 2014; Shaw, 2015; Clatworthy et al, 2013). For decades, horticulture has been used as a treatment for people with disabilities and needs, including adults with physical and mental disabilities, children with disabilities, the elderly and prisoners. Horticulture can stimulate emotions in people. Because plants rely on human care to grow (Moshfegh et al, 2015; Perveen, 2013).

Nursing homes, for meeting the needs of the elderly for their welfare and care in Western cultures often due to cultural differences in Turkey it is not a preferred solution. However, the change in the lifestyles of today's living conditions, gradually in the public and private nursing homes in Turkey has led to a continual rise. However, when the perspective of spatial organization analyzed, the number of successful examples in Turkey is rather limited. According to "Nursing Home and Elderly Care and Rehabilitation Centers Regulation for Nursing Homes" (2001) there are some principles related to common use and private use in the interior space, but there is no relevant approach to external space design or activities. However, the fact that spending time in outer space directly affects the quality of life in the elderly is often noticed especially recently (Oğuz et al, 2010).

Providing care for the elderly in Turkey, which is lower in comparison with developed countries due to cultural differences, and this nursing home is provided by the central government. With regard to the reduction of social assistance, residents of nursing homes face many problems, including psychological disorders such as isolation, depression, and loneliness, that the most common of which is depression (Şenol et al, 2013).



*Figure 2. Gardening in the nursing home by elderly*

## Method

This research aims to develop and adopt planning and design strategies in Turkey in order to contribute to the literature on gardening and horticulture in nursering homes which there is not yet sufficient study and data. Although the topic of horticulture and its importance in mental and physical well-being is highly researched by researchers, the distinction of this paper is to examine the importance of these types of activities in nursing homes. On the other hand, providing some helpful design solutions to promote the creation of such spaces in nursing homes specially in Turkey.

## Nursing Homes In Turkey

The older population is growing worldwide. In Turkey, the proportion of the 65-year-old population increased to 4.3% in 1990, 7.5% in 2000, 7.2% in 2010 and 7.7% in 2012. As for the TURKSTAT population forecast, while the population growth rate was 11.2 per thousand in 2013, It will reduce it to 8.4 per thousand in 2023. It seems that the reason for this is a rapid decline in fertility and an increase in life expectancy. The demographic structure is gradually changing. For example, rural-urban migration has increased, the traditional family structure has been replaced by the nuclear family, women have started to play a more active role in working life. Fertility rates dropped to 2.23 in comparison with the previous year. According to the TURKSTAT estimates, the number of old people will multiply (Lök et al, 2017; Bekaroğlu et al, 1991).

Table 1. shows the percentage distribution of age groups within the overall population over the years from 1935 to 2000. We see that, in our country, the share of the elderly population within the overall population has remained under 5 per cent until the end of the 20th century. According to the 2000 census results, the population aged 65 and over, which was 3.858.949, represented 5.7 per cent of the overall population. Calculations based on the assumption that current demographic trends would continue signify that the 21st century will be a century of the elderly also in Turkey, in parallel to the expectation in the whole world. It is expected that together with the changing age structure, the elderly population will gain importance on social, demographic and economic terms also in Turkey, especially in the second half of the century. According to the Turkish Statistical Institute projections, the elderly population counted as 3.9 million in the 2000 Census is forecasted to represent 19 per cent of the overall population by 2050 (State Planing Organization, 2007).

Table 1. Percentage Distribution of Age Groups within the Overall Population, Census Results

Year	Total Population	Age Groups (percentage)		
		0-14	15-64	65 years and above
1935	16.158.385	41.4	54.7	3.9
1940	17.820.950	42.1	54.3	3.5
1945	18.790.174	39.5	57.1	3.3
1950	20.974.188	38.3	58.4	3.3
1955	24.064.763	39.3	57.3	3.4
1960	27.754.820	41.2	55.2	3.5
1965	31.391.421	41.9	54.1	4.0
1970	35.605.176	41.8	53.8	4.4
1975	40.374.719	40.6	54.8	4.6
1980	44.736.957	39.1	56.1	4.7
1985	50.664.458	37.6	58.2	4.2
1990	56.473.035	35.0	60.7	4.3
2000	67.803.927	29.8	64.5	5.7

The first order of elderly services in Turkey belong to a nursing home within the framework of social security and social services programs. Elderly care services are carried out by the Social Services and Child Protection Agency (SHÇEK) in Turkey. In 1956 the General Directorate of Social Services was established and the State has been held responsible for the planning and execution of the services that are brought to life by this date. With the Social Services and Child Protection Agency (No. 2828) enacted in 1983, this institution directly undertook all duties related to the elderly freshman. The most important services related to elderly welfare are institutional care (nursing home), elderly counseling centers and home care services. There are a total of 239 nursing homes in Turkey (Aylaz et al, 2005; Çohaz, 2010; Ardahan, 2010).

Persons who are deprived of physical and social aspects are taken to nursing homes but they are 60 years of age or older in mental and spiritual health who are deprived of physical and social well-being but who can meet their daily needs independently (such as eating, drinking, and toilet), do not have a severe illness or disability requiring continuous medical care and treatment.

In addition to meeting the daily needs of older people living in nursing homes, it is also important to make medical care and treatments, to help solve psychological and social problems, to develop social relations, to evaluate their time, also by taking into account the food expenditure rates and health status, all necessary services are provided in coordinated fashion by specialists such as doctors, nurses, social workers, psychologists, dietitians and physiotherapists to ensure that they are fed properly (Perveen, 2013; Tse et al. 2012; Gerritsen et al, 2004; MacRae, 1996; Kane et al, 2003).

### Nature and Health Benefits for Older Adults

Older people benefit from engagement with outdoor environments in three main ways: participation in outdoor physical activity, better mental health and function, and social interaction with others. Table 2. is a review of the literature - a listing of studies that makes it abundantly clear why older adults need access to nearby nature (Wolf & Housley, 2016; Nelson et al, 2007).

Table 2. Nature and Health Benefits for Older Adults (Wolf & Housley, 2016)

Physical Activity and Mobility	Regular participation in moderate physical activity generates substantial benefits for older people's health. Those who are more active may delay the onset of changes associated with aging and common chronic diseases. Participating in physical activity also improves balance and muscle strength, preventing accidental falls, a major cause of disabilities in older people. For older people, simply walking outside and staying outdoors for a brief time is beneficial. Gardening is an activity that contributes to overall health and perceived well-being. And even non-aerobic activities have positive effects on well-being.
Mental Health & Well Being	The connection between nearby nature and active living has been studied extensively. Recent studies have focused on the relationships between nature encounters and mental health, cognitive function, and mood. Simply walking through a natural space or engaging in a calm activity, such as enjoying a patch of flowers or birdwatching, can support mental health and well-being. Here are some of the research highlights
Essential Social Connections	Older people have much to share and contribute in their communities. Ensuring their access to community green spaces, parks, and walkways provides a wealth of physical, mental and social benefits that not only benefit each individual but also improves community quality of life. At the neighborhood level, having nearby nature facilitates informal social interactions. Residential common spaces having more trees and vegetation are associated with increased use of common spaces and stronger neighborhood social ties. Urban parks and greening projects can help create the environments that facilitate social contacts and community attachment.
Cognitive Function & Dementia	A number of cognitive impairments, collectively termed dementia, afflict older persons. For example, some older people were impaired by Alzheimer's disease and some degree of depression. Nature is an abundant source of sensory experiences and provides dementia patients with opportunities for relaxation, physical activity, connection to cultural heritage, enjoyment and stimulation of the senses. Assisted living interventions that promote normal household life, encourage independence and mobility, and incorporate natural elements (including plants, trees, animals, daylight) in the lives of people with dementia are generally recommended. For those experiencing depression, a garden-walking program with a reflective journaling component can contribute to significant reduction in depression levels. Participants in one study greatly benefited from "being away" from daily pressures, experiencing the beauty of the garden, focused self-reflection and feeling gratitude.

### Definition of Horticulture Therapy

Horticulture as "the arts and the science of plant growth, including flowers, fruits, vegetables, and trees and shrubs that lead to the development of people's minds and feelings and the enrichment and health of civilization" (Figure 3) (Relf et al., 1992). Horticultural treatment (HT) is a recovery process in which plants and horticulture activities are utilized to improve the body, mind, and morale of the people. According to the dictionary, horticulture is derived from the hortus, meaning a garden and culture is culture in the dictionary as soil cultivation; the development, improvement or modification of the mind, feelings, interests, behaviors, tastes, ideas, customs, skills, art, etc., (Perveen, 2013; Tse et al. 2012).





*Figure 3.* Horticulture of elderly people

It is argued that HT is one of the most effective treatments for people of all ages, backgrounds and abilities. The terms “Horticultural therapy” and “therapeutic horticulture” are defined as the process of interaction between individuals and plants or gardens. “ HT is the professional use of the plants as an environment through which certain specific clinical goals are realized.” HT is a process where individuals can continue to recover by using plants and horticulture. It is achieved through direct or inactive involvement (Perveen, 2013; Simson, S., & Straus, 1997; Haller & Kramer, 2006).

### **Therapeutic horticulture or horticultural therapy**

Horticulture are used as a method of treatment for different age groups of people in different environments to promote health, well-being and social cohesion. Over the past few decades, horticulture has been used as a suitable treatment for people with disabilities and various needs, including adults with physical and psychological disabilities, disabled children, poor people, and prisoners (Perveen, 2013; Rappe, 2005; Davies, 1998; Sempik et al, 2003).

Research has shown that patients and the elderly have health and well-being when exposed to plants. Centers that work with the elderly population use garden sites in their landscape as part of their health interventions (Barnicle and Midden, 2003; Bassen and Baltazar, 1997; Rappe and Kivela, 2005; Collins & O’Callaghan, 2008). These efforts are carried out with various forms of inactive fun to active group activities, such as the production and cultivation of the plants, which have shown that it increases the emotional health and participation of the elderly (Collins & O’Callaghan, 2008). Horticulture is an activity that many older people enjoy doing (Figure 4). The majority (90%) of nursing home residents surveyed in one of the studies reported that they enjoyed gardening in the past. Many have regretted leaving their homes and horticulture activities (Rothert and Daubert, 1981; Collins & O’Callaghan, 2008).



*Figure 4. Horticulture is beneficial for older people because it is an enjoyable form of exercise; increases levels of physical activity and helps mobility and flexibility; encourages the use of all motor skills; improves endurance and strength; helps prevent diseases*

“Horticulture is one of the progressive advancements of previous Americans and as a therapeutic activity that increases physical and mental health. They found that older people who live in a health facility for long periods of time and do not have exercise satisfaction are less. However, people who participated in horticulture activities had a significant increase in self-esteem due to passive contact with plants and active participation (Barnicle, 2003).

Horticulture is widely accepted as an activity for the elderly. In general, horticultural groups are effective in improving social performance, self-efficacy. In a horticulture program, participants have learned to work with plants in a healthy, professional or recreational setting. In general, there is evidence that a program conducted in an outdoor environment often shows positive results compared to the indoor environment. Horticulture is defined as art and science of the growth of flowers, fruits, vegetables, trees and shrubs, and, leads to the development of people’s minds and feelings, enrichment and the health of communities. Advantages of horticulture on the level of physical abilities can help to increase muscle strength, improve motor skills and improve balance (Perveen, 2013).

### **Horticulture in the nursing home**

The moving and living in a nursing home is a difficult experience for many people (Aylaz et al, 2005; Çohaz, 2010; Ardahan, 2010). The quality of life in a nursing home is lower than other places. Long-term care for older people is often accompanied by loneliness, social isolation and feeling of worthlessness (Perveen, 2013; Tse et al. 2012; Gerritsen et al, 2004; MacRae, 1996; Kane et al, 2003).

This issue is likely to be more difficult for those who currently have a health problem or illness, pain, dependency, and social and material resources. Nursing homes are built for older people who cannot act independently. Nevertheless, living in a nursing home leads to a change in the living environment, which can lead to a decline in socialization with the family and society, reduced physical activity and increased perceptions of loneliness. The problems of independence and security are shared by the inhabitants.

According to Gren (1991), an older person in institutional care often takes on an inactive role as a dependent. In addition, the design of nursing homes is often very important, which can exacerbate isolation, loneliness, and loss of ability and identity (Rappe, 2005; Perveen, 2013).

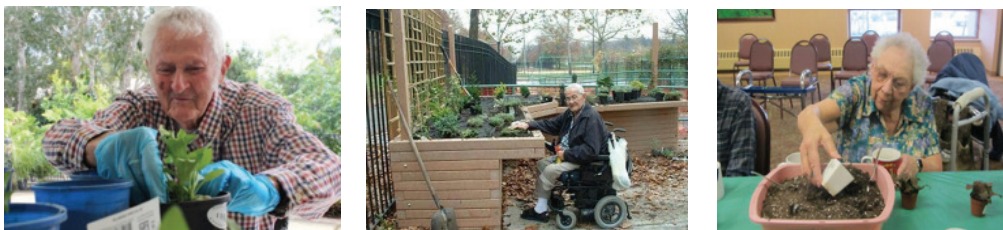
An individual with special needs is a person who might benefit from participation in horticultural activities or from viewing plants and landscape, but who requires special adaptations or modifications for this to occur. These special adaptations may be required because of physical, mental, or social limitations that prohibit the individual from acting on his or her own without assistance.

Enabling or accessible gardens are public and private gardens can be made significantly more useful to individuals with disabilities. This involves more appropriate design and the incorporation of tools, techniques, and plant material selected to enhance gardening for elderly people (Relf & Dorn, 1995).

Over the past 20 years, in nursing homes, health centers, and daycare centers for the elderly, they have been designing gardens that specifically address the physical, cognitive, emotional and spiritual needs of the elderly. Powell Lawton's behavioral psychoanalysis, conducted in the 1970s and 80s, emphasized that the environment could have major effects on people with cognitive impairment (Garcia, 2014).

One of the positive effects of plants on the functional and cognitive abilities of elderly people has an effect on their psyche through observation of garden and horticulture. Studies have shown that exposure to plants can create positive emotions and reduce mental stress as well as increase the emotional and cognitive health of the elderly (Rappe, 2005).

The studies show that the protective effect of horticulture and other activities such as knitting can be due to the stimulation of cognitive functions. It was shown in a diminution that Dutch elderly men, who were horticulturists, showed a lower risk of cardiovascular disease than those who were less active. Horticulture independently has a positive correlation with total cholesterol, HDL cholesterol, and systolic blood pressure. Participation in horticulture, such as sport, decreases with a growth of age. Transfer to residential care has led to a significant reduction in the range and frequency of horticultural activities in relation to living in an independent home. Stein (1997) noted that through horticulture, residents of nursing homes were able to create new memories and new meanings for their lives (Perveen, 2013; Rappe, 2005; Davies, 1998; Sempik et al, 2003).



*Figure 5. Garden beds, equipment and tools can all be modified if necessary, so older people can create a garden that is interesting, accessible and productive*

Horticulture is a kind of breeding of a living creature, and one of the things that make the elderly a better quality of life is to feel useful. Plants need daily care for their growth, and this activity makes them feel good in the elderly. Those who are often worried and nervous about their future health are more hopeful and more relaxed by seeing the growth of plants (Lewis 1996; Blake, & Mitchell, 2016).

Horticulture can stimulate feelings in person (Figure 6). Because plants need essential human care to their grows. Lewis (1996) states that horticulture is particularly effective for those who believe they are affiliated with others. This is a way of giving a sense of responsibility and independence, especially for those who think that these features have been lost due to illness, disability or commitment. Horticulture can then play an important role in increasing self-esteem too. The physical activity of the elderly in the nursing home is much lower than that of people living in their own independent homes. In nursing homes, the elderly encounter changes in everyday life, social networks, and support. Older people may feel that they have lost their families and neighbors when leaving conventional homes (Perveen, 2013).

Residents of nursing homes have pointed to the loss of control, loneliness, and feeling of failure in nursing homes. Such negative feelings about living in a nursing home have harmful effects on their health and lead to poor quality of life. The new approach to caring for the elderly can prevent mortality due to spatial changes and also increase the quality of life of the elderly. It has been pointed out that horticultural activity may be a good strategy to increase physical and cognitive performance as well as socialization in the elderly.

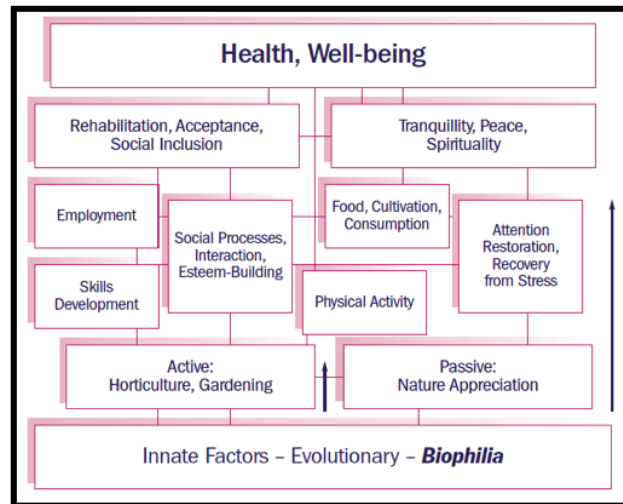


Figure 6. Health and Well-being Through Nature and Horticulture (Aldridge & Sempik, 2002).

Dementia is a long-term condition that affects the health of the individual, personal circumstances, and family life. Alzheimer's disease is the most common form of dementia and usually occurs in people over the age of 70. Early dementia begins before the age of 65. Dementia also has a great influence on the relationship between the individual and his family and friends. Physical

activity with long-term memory can increase the sense of familiarity and control in the elderly (Tse, 2010; Woods et al, 2012; Rappe, & Topo, 2007; Rappe, & Lindén, 2002; Garcia, 2014).

A number of studies about horticulture therapy have shown the benefits of horticulture activities for dementia patients. Detweiler et al. (2012) concluded that garden therapy is effective in reducing pain, improving attention, reducing stress, reducing drug intake, and reducing depression. Jarrot and Gigliotti (2010), in a case study of 8 nursing homes, showed that groups participating in horticultural activities showed better adaptive behavior. Yasukawa (2009) similarly, the level of communication, interaction, and the ability of patients with Alzheimer who were involved with horticulture for three months is better than others (Tse, 2010).

### **Design consideration of horticulture gardens**

In designing and creating horticultural gardens, the essential principles used by designers in terms of various sources are briefly summarized as follows.

In a space designed as a garden for the elderly, it is necessary to consider the users' physical and emotional safety. In design should ensure the accessibility of all residents in nursing homes. The designer should design spaces with physical and emotional comfort to elderly, causing them to tend to stay in the garden and interact with others. Designs should create comfortable places for walking and sitting that encourage their social interactions (Figure 7). Elements in the garden should, as far as possible, divert the elderly from stress and avoid using foreign objects and elements. Outstanding points in the design of horticulture garden in nursing homes is the availability and interaction with the plants. In order to create a sense of relaxation, designer should have better creates spaces as possible as to create nature sounds, such as water, plants and animals sound (Foke et al, 2017; Marcus, C. C., & Barnes, 1999; Marcus, C. C., & Sachs, 2013; Souter-Brown,2014; Marcus & Francis, 1997)



*Figure 7. Raised beds are generally 3'-4' wide and as long as desired. However, depending on the individual's strength and endurance, it would be wise to limit the length of the bed to 10 or 20 feet to prevent overexertion in circling the bed*

The entrance to the garden must be specified so that the user can find it easily. The starting point and end of the garden are recognizable. It is recommended secondary entry for personnel or repairs and emergency entry. This entry should not be visible. Install sign for informative

purposes and user guide. They can be located near the entrance as the focal point. Providing storage for tools and materials used for horticulture activities. Provide water resources to support horticultural activities.

Planning a raised garden is understanding the needs and abilities of the gardeners. The garden area should be as small as possible to adequately meet these needs. As the garden size increases, the fun of horticulture tends to change to drudgery. All of the raised beds or planters should be easily accessible and arranged in a fashion to fit together as an attractive landscape unit. Avoid the tendency to line up little garden plots in rows resembling graveyards. Trees and shrubs can be used to enclose one or more sides of the raised garden site, providing both privacy and a pleasing backdrop, but avoid shading the garden with excessive plantings. Beds and planters can be designed to fit individual needs. (Url 11).

For interactions and working with the plants, gardening beds should be used at different heights of the boxes. Plants should be available to all users. Used paving should be simple and adaptable to wheelchairs, with a minimum width of 1/2 m. The surfaces should not be slipped during wetting and should be designed without reflection of consistent color. Avoid the distance between the tiles (except expansion joints) (Foke et al, 2017; Marcus, C. C., & Barnes, 1999; Marcus, C. C., & Sachs, 2013; Souter-Brown,2014; Marcus & Francis, 1997).

Provide at least one bench every 5 meters along the route. This not only enables users to regularly keep track of the rest, but also provide a visual indication to encourage them to walk more. Provide different types of seats in the desired spaces. Provide chairs right or opposite each other for social interactions. Between the tile and the chair, design a hard surface with a width of at least 0.6 meters. Also, pay attention to the color contrast between the chair and the hard surface. Create a disabled wheelchair near the embedded bench. Establishing suitable shelters for 10 to 12 people in special circumstances such as barbers. Align the rails along the track to help people move and maintain balance. It is better to have these rails fitted at different heights (Foke et al, 2017; Marcus, C. C., & Barnes, 1999; Marcus, C. C., & Sachs, 2013; Souter-Brown, 2014; Marcus & Francis, 1997).

The designer is required to create a shadow in the areas designed for horticulture so that they do not shine directly from the sun. This can be done by installing appropriate canopies. These canopies simultaneously provide the necessary light for plant growth. The shape and form of the work chairs for horticulture are also important points in design that should be taken into consideration. These seats should allow easy use and mobility of the elderly. Drinking water springs and toilet bowls at the garden level should have proper access and be available for all types of elderly people (Foke et al, 2017).

Plants, flowers, and vegetables used for horticulture should be selected properly. There are several criteria for choosing plants (Table 3). Sensory features in plant selection are among the most important issues. (Figure 8). Hot colors example of red and orange stimulate the mind, while cold colors like blue and purple create a sense of calm in the elderly. The tissue of plants is also understood through tactile sense, and plants with soft and interesting tissues are considered

by the users. The smell and aroma of plants are also important in choosing species. Some smells awaken past memories. Some smells occur by touching leaves or crushing plants. Plants that attract birds and other living organisms provide a good opportunity to see sighting. Stay as far away as possible from poisonous plants or barbs in horticulture. To educate and raise the information of users, it is possible to provide a guide for use or information required through labels (Foke et al, 2017; Marcus, C. C., & Barnes, 1999; Marcus & Sachs, 2013; Souter-Brown, 2014; Marcus & Francis, 1997)

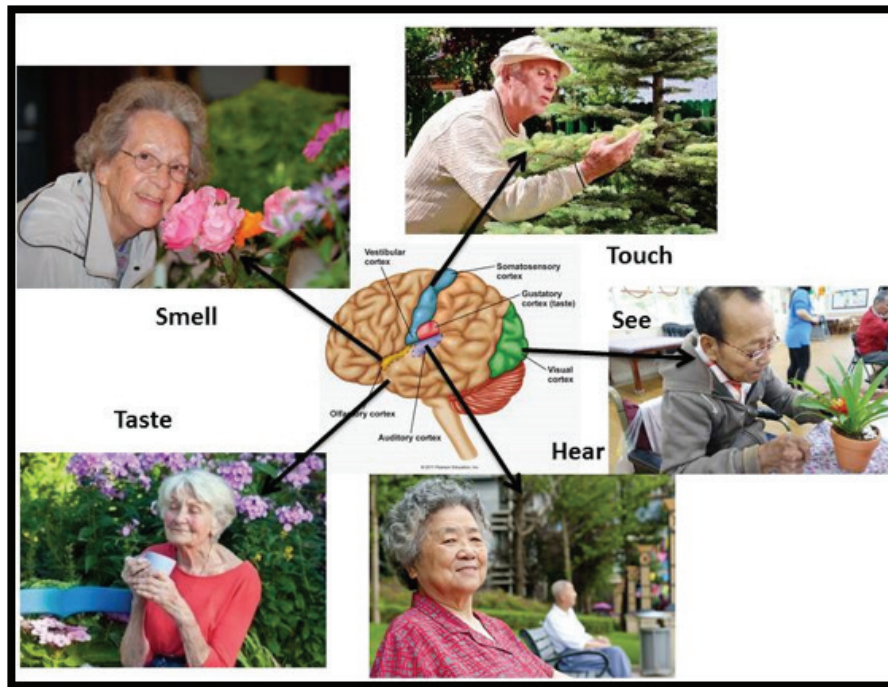


Figure 8. Stimulation of five senses in horticultural therapy

Table 3. Examples of plants that can be featured in therapeutic gardens for their different characteristics

Examples Of Plants For Colour		Examples Of Plants For Texture		Examples Of Fragrant Plants	
<i>Arundo donax</i> 'Versicolour'	<i>Graptophyllum pictum</i> 'Tricolour'	<i>Pennisetum advena</i> 'Rubrum' (Red Fountain Grass)	<i>Leucophyllum frutescens</i> (Barometer Bush)	<i>Gardenia mutabilis</i> (Thai Gardenia)	<i>Aloysia virgata</i> (Sweet Almond Verbena)
<i>Bridelia ovata</i> (variegated)	<i>Aglaonema</i> cultivars	<i>Dalbergia latifolia</i> (Black Rosewood)	<i>Argyrea nervosa</i> (Elephant Climber)	<i>Cananga odorata</i> var. <i>fruticosa</i> (Dwarf Ylang Ylang)	<i>Uvaria grandiflora</i> (Red Hot Poker)
<i>Cyathula prostrata</i> (Purple Hookweed)	<i>Syngonium</i> cultivars	<i>Ficus villosa</i> (Villous Fig)	<i>Licuala grandis</i> (Ruffled Fan Palm)	<i>Pleiocarpa mutica</i> (Kanwene)	<i>Vallisneria spiralis</i> (Bread Flower)
<i>Hibiscus rosa-sinensis</i> 'Cooperi'	<i>Planchonella obovata</i> (Sea Gutta)	<i>Conocarpus erectus</i> var. <i>sericeus</i> (Silver Buttonwood)	<i>Calathea</i> cultivars	<i>Gardenia jasminoides</i> (Cape Jasmine)	<i>Ocimum basilicum</i> (Basil)
<i>Ipomoea batatas</i> 'Margarita' (Margarita Sweet Potato Vine)	<i>Saraca indica</i> (Asoka Tree)	<i>Microsorium musifolium</i> 'Crocodyllus' (Crocodile Fern)	<i>Pellionia repens</i> (Rainbow Vine)	<i>Magnolia figo</i> (Banana Shrub)	<i>Citharexylum spinosum</i> (Fiddlewood)
<i>Dillenia excelsa</i> (Simpoh Lak)	<i>Trachelospermum asiaticum</i> cultivars	<i>Orchidantha fibriata</i>	<i>Ipomoea quamoclit</i> (Cypress Vine)	<i>Ixora finlaysoniana</i> (Siamese White Ixora)	<i>Quisqualis indica</i> (double-petalled)
<i>Clerodendrum thomsoniae</i> (Bleeding Heart)	<i>Hamelia patens</i> (variegated) (Variegated Firecracker)	<i>Petrea volubilis</i> (Sandpaper Vine)	<i>Tetracera indica</i> (Fireweed)	<i>Wrightia religiosa</i> (Water Jasmine)	<i>Tarenna fragrans</i> (River Tarenna)
<i>Plectranthus scutellarioides</i> cultivars (Coleus)		<i>Pilea mollis</i> 'Moon Valley'		<i>Jasminum sambac</i> cultivars (Arabian Jasmine)	
Examples Of Plants Associated With Local Cultural Memory		Examples Of Edible Plants		Examples Of Plants For Attracting Fauna	
<i>Psidium guajava</i> (Guava) * Kampung home garden	<i>Adenanthera pavonina</i> (Saga) *Seeds are a symbol of love	<i>Annona squamosa</i> (Custard Apple)	<i>Averrhoa bilimbi</i> (Belimbing)	<i>Afgekia sericea</i> (Silky Afgekia)	<i>Asclepias curassavica</i> 'Silky Yellow' (Milkweed)
<i>Tamarindus indica</i> (Tamarind) * Kampung home garden	<i>Carica papaya</i> (Papaya) *Kampung home garden	<i>Centella asiatica</i> (Indian Pennywort)	<i>Platostoma palustre</i> (Chin Chow)	<i>Rhodomyrtus tomentosa</i> (Rose Myrtle)	<i>Cratogeomys cochinchinensis</i> (Kayu Arang)
<i>Nepenthes rafflesiana</i> (Pulasan) * Kampung home garden	<i>Hymenocallis speciosa</i> (Spider Lily) * Habitat of fighting spiders	<i>Coffea arabica</i> (Arabica Coffee)	<i>Lansium domesticum</i> (Langsat)	<i>Etilingera elatior</i> (Torch Ginger)	<i>Calotropis gigantea</i> (Giant Milkweed)
<i>Manihot esculenta</i>	<i>Artocarpus</i>	<i>Leptospermum</i>	<i>Kaempferia</i>	<i>Callerya</i>	<i>Cheilocostus</i>



(Tapioca) * Kampung home garden	<i>heterophyllus</i> (Jackfruit) * Kampung home garden	<i>madidum</i> ssp. <i>sativum</i> (Weeping Tea-Tree)	<i>galanga</i> (Sand Ginger)	<i>reticulata</i> (Evergreen Wisteria)	<i>speciosus</i> (Crepe Ginger)
<i>Syzygium aqueum</i> (Jambu Ayer) * Kampung home garden	<i>Ipomoea batatas</i> (Sweet Potato) *Kampung home garden & commonly used in local cuisine	<i>Basella alba</i> 'Rubra' (Red Ceylon Spinach)	<i>Plectranthus amboinicus</i> 'Variegatus' (Variegated Indian Borage)	<i>Aristolochia acuminata</i> (Dutchman's Pipe)	<i>Gomphrena globosa</i> 'Fireworks' (Bachelor's Button)
<i>Manilkara zapota</i> (Chiku) *Kampung home garden	<i>Punica granatum</i> (Pomegranate) *Symbol of good luck in Chinese culture	<i>Tagetes lucida</i> (Sweetscented Marigold)	<i>Persicaria hydropiper</i> (Laksa Leaf)	<i>Leea rubra</i> (Pucok Merah)	<i>Odontonema cuspidatum</i> (Cardinal's Crest)
<i>Impatiens balsamina</i> (Balsam) *Kampung home garden	<i>Azadirachta indica</i> (Neem Tree) *Signifi cance in Hinduism	<i>Gnetum gnemon</i> (Belinjau)	<i>Piper nigrum</i> (Common Pepper)	<i>Rothea myricoides</i> 'Ugandense' (Blue Butterfl y Bush)	<i>Flacourtia inermis</i> (Thornless Rukam)
<i>Pandanus amaryllifolius</i> (Pandan) *Kampung home garden & commonly used in local cuisine		<i>Clitoria ternatea</i> (Butterfly Pea)		<i>Ficus deltoidea</i> (Mistletoe Fig)	

## RESULTS

Various studies showed the benefits of horticultural garden and horticulture as a mediating role for patients' physical functioning such as pain relief, increased balance, emotional or psychological functions such as reducing stress and modulating stimulation, cognitive functions and activities and promoting social participation, or avoiding social isolation or loneliness. These various forms of benefits are important factors for improving the quality of life, as well as reducing long-term care costs in the nursing home.

Horticulture is widely accepted as an activity for the elderly. In general, horticultural groups are effective in improving social performance, self-efficacy. In a horticulture program, participants have learned to work with plants in a healthy, professional or recreational setting. Studies have shown that exposure to plants can create positive emotions and reduce mental stress as well as increase the emotional and cognitive health of the elderly. The authors state that the protective effect of horticulture and other activities such as knitting can be due to the stimulation of cognitive functions.

Plants need daily care for their growth, and this activity makes them feel good in the elderly. Those who are often worried and nervous about their future health are more hopeful and more relaxed by seeing the growth of plants. This is a way of giving a sense of responsibility and independence, especially for those who think that these features have been lost due to illness, disability or commitment. Horticulture can play an important role in increasing self-esteem too. The physical activity of the elderly in the nursing home is much lower than that of people living in their own independent homes. In elderly homes, the elderly encounter changes in everyday life, social networks, and support.

According to a survey conducted in a nursing home in Turkey (Oguz et al, 2010), 85% of respondents are in favor of spending time in the garden and there was no significant difference between the sexes in this respect. 55% of the participants said they would enjoy planting themselves in the garden. Before these individuals settled in the nursing home it is determined that they are engaged in such activities. Participants who don't want to be deal gardening in the nursing home, due to health problems, these activities can't be accepted were identified during verbal negotiations (Oğuz et al, 2010).

In a space designed as a garden for the elderly in nursing homes, it is necessary to consider the users' physical and emotional safety. Designs should create comfortable places for walking and sitting that encourage their social interactions (Figure 9). Elements in the garden should, as far as possible, divert the elderly from stress and avoid using foreign objects and stomachs. Designer to create a sense of relaxation should create sounds of nature, including water, plants, and animals (Figure 10). The entrance to the garden must be specified so that the user can find it easily. For interactions and ease with the plants, gardening beds should be used at different heights of the boxes. Plants should be available to all users (Figure 11). The designer is required to create a shadow in the areas designed for horticulture. This can be done by installing appropriate canopies. Plants, flowers, and vegetables used for horticulture should be selected properly. Sensory features in plant selection are among the most important issues. To educate and raise the information of users, it is possible to provide a guide for use or information required through labels.



*Figure 9. Designs should create comfortable places for walking and sitting that encourage their social interactions*



*Figure 10. Designer to create a sense of relaxation should create sounds of nature, including water, plants, and animals*



*Figure 11. For interactions and ease with the plants, gardening beds should be used at different heights of the boxes. Plants should be available to all users*

Residents of nursing homes have the feeling of loss of control, loneliness, and feeling of failure in nursing homes. Such negative feelings about living in a nursing home have harmful effects on their health and lead to poor quality of life. The new approach to caring for the elderly can prevent mortality due to spatial changes and also increase the quality of life of the elderly. It has been pointed out that horticultural activity may be a good strategy to increase physical and cognitive performance as well as socialization in the elderly.

In today's increasingly aging societies, to improve the quality of life at an advanced age living environment specially designed for the elderly are needed. Horticulture programme as an activity can increase in self-confidence, self-esteem and hence improve the quality of life in nursing homes. Although this issue is important on a global scale, taking necessary precautions especially in Turkey and for the establishment of spatial standards the required breakthroughs should be initiated as soon as possible. In developed countries as the lively surroundings of the elderly, the understanding of institutional structure like nursing homes has begun to be abandoned, where elderly people can feel themselves at home and live more independently, and "elderly settlement areas" in which service centers are located have begun to be established. Horticulture requests of elderly individuals in nursing homes without the force of the individual in a way that can meet, it needs to be organized. The importance of the horticulture in this organization must be understood and adopted.

There are not enough studies about the effects of the horticulture on the physical and mental health of the elderly. Although this research is intended to develop recommendations on the organization of horticulture activities, for aging and environment interaction requires a multidisciplinary approach. The co-operation of related occupational groups on the way of increasing quality of life in old age, both in terms of design and planning, as well as improving health and welfar more efficient and effective results will emerge.

## REFERENCES

- Aldridge, J., and Sempik, J. (2002). *Social and therapeutic horticulture: evidence and messages from research. centre for child and family research evidence. issue6*
- Ardahan, Y. D. D. M. (2010). Yaşlılık ve huzurevi. *Sosyal Politika Çalışmaları Dergisi*, 20(20), 25-32.
- Aylaz, R., Güneş, G., ve Karaoğlu, L. (2005). Huzurevinde yaşayan yaşlıların sosyal, sağlık durumları ve günlük yaşam aktivitelerinin değerlendirilmesi. *İnönü Üniversitesi Tıp Fakültesi Dergisi* 12(3)177-183.
- Barnicle, T., and Midden, K. S. (2003). *The effects of a horticulture activity program on the psychological well-being of older people in a long-term care facility. HortTechnology*, 13(1), 81-85.
- Bassen, S., and Baltazar. V. (1997). *Flowers, flowers everywhere: Creative horticulture programming at the Hebrew Home for the Aged at Riverdale. Geriatr. Nurs.* 18:53-56.
- Bekaroğlu, M., Uluutku, N., Tanrıöver, S., and Kirpinar, I. (1991). *Depression in an elderly population in Turkey. Acta Psychiatrica Scandinavica*, 84(2), 174-178.
- Blake, M., and Mitchell, G. (2016). *Horticultural therapy in dementia care: a literature review. Nursing Standard.* 30(21), 41-47.
- Boerlage A.A., Van Dijk M., Stronks D.L., de Wit R. and van der Rijt C.C.D. (2008) *Pain prevalence and characteristics in three Dutch residential homes. European Journal of Pain* 12(7), 910- 916.
- Clatworthy, J., Hinds, J., and M. Camic, P. (2013). *Gardening as a mental health intervention: a review. Mental Health Review Journal*, 18(4), 214-225.
- Collins, C. C., and O'Callaghan, A. M. (2008). *The impact of horticultural responsibility on health indicators and quality of life in assisted living. HortTechnology*, 18(4), 611-618.
- Çohaz, A. (2010). *Türkiye'de yaşlı ve yaşlılara sunulan bakım hizmetleri. Akademik Geriatri Kongresi. Gazimağusa, KKTC.*
- Dahlkvist, E., Hartig, T., Nilsson, A., Högberg, H., Skovdahl, K., and Engström, M. (2016). *Garden greenery and the health of older people in residential care facilities: a multi-level cross-sectional study. Journal of advanced nursing*, 72(9), 2065-2076.
- Davies, S. (1998). *Development of the profession of horticultural therapy. In: Simson, S. P. and Straus, M. C. (eds.) Horticulture as therapy. Principles and practice. New York, Timber Press. pp. 3-20.*
- Detweiler, M.B., Sharma, T., Detweiler, J.G., Murphy, P. F., Lane, S., Carman, J., Chudhary, A. S., Halling, M.H., and Kim, K.Y., (2012). *What is the evidence to support the use of therapeutic gardens for the elderly?. Psychiatry investigation*, 9(2),100-110.
- Drageset J., Eide G.E. and Hysten Ranhoff A. (2013) *Anxiety and depression among nursing home residents without cognitive impairment. Scandinavian Journal of Caring Sciences* 27(4), 872- 881.
- Foke, A, Sia, A, Li Min, C., Tang, D., Lim, I., Pungkothai, K., Kwok. L. Ng, M., Kheng, C., Biying, S., Weijing, S., Xin Kai, T., Tin Keat, V., Meng Tong, Y., (2017). *Design Guidelines For Therapeutic Gardens In Singapore, NParks' Publication.*
- Garcia, C. (2014). *The Benefits of Memory Gardens at Nursing Homes. Retrieved June 2015, <http://studio-sprout.com/files/The-Benefits-of-Memory-Gardens-at-Nursing-Homes.pdf>*
- Gerritsen, D. L., Steverink, N., Ooms, M. E., and Ribbe, M. W. (2004). *Finding a useful conceptual basis for enhancing the quality of life of nursing home residents. Quality of Life Research*, 13(3), 611-624.
- Haller, R. L., and Kramer, C. L. (2006). *Horticultural therapy methods: Connecting People and Plants in Health Care, Human Services, and Therapeutic Programs, Second Edition. Pennsylvania, Haworth Press.152.*
- Jarrott, S., and Gigliotti C. (2010). *Comparing responses to horticultural based and traditional activities in dementia care programs. American Journal of Alzheimer's Disease and Other Dementias*, 25:657.
- Kane, R. A., Kling, K. C., Bershadsky, B., Kane, R. L., Giles, K., Degenholtz, H. B., Jiexin L., and Cutler, L. J. (2003). *Quality of life measures for nursing home residents. The Journals of Gerontology Series A: Biological Sciences and Medical Sciences*, 58(3), M240-M248.
- Lewis, C.A., (1996). *Green nature/human nature: the meaning of plants in our lives. UN iversity of Illinois Press, Urbana.*
- Lök, N., Öncel, S., Özer, Z., ve Buldukoğlu, K. (2017). *Institutional Services for Dementia Care in Turkey. Current Approaches in Psychiatry/Psikiyatriye Güncel Yaklaşımlar*, 9(4).

- MacRae, P. G., Asplund, L. A., Schnelle, J. F., Ouslander, J. G., Abrahamse, A., and Morris, C. (1996). A walking program for nursing home residents: effects on walk endurance, physical activity, mobility, and quality of life. *Journal of the American Geriatrics Society*, 44(2), 175-180.
- Marcus, C. C., and Barnes, M. (Eds.). (1999). *Healing gardens: Therapeutic benefits and design recommendations*. New Jersey, John Wiley & Sons.
- Marcus, C. C., and Sachs, N. A. (2013). *Therapeutic landscapes: An evidence-based approach to designing healing gardens and restorative outdoor spaces*. New Jersey, John Wiley & Sons.
- Marcus, C. C., and Francis, C. (Eds.). (1997). *People places: design guidelines for urban open space*. New Jersey, John Wiley & Sons.
- Moshfeghi, G., Rezabakhsh, H., and Danesh, E. (2015). Effectiveness of horticulture therapy on depression. *Advances in Nursing & Midwifery*, 24(86), 8453-8453.
- Nelson, M.E., Rejeski, W.J., Blair, S.N., Duncan, P.W., Judge, J.O., King, A.C., Macera, C.A. and Castaneda-Sceppa, C., (2007). Physical activity and public health in older adults: recommendation from the American College of Sports Medicine and the American Heart Association. *Circulation*, 116(9), p.1094.
- Oğuz, D., Çakıcı, I., Sevimli, G., ve Özgür, Ş. (2010). Yaşlı bakım evlerinde dış mekân tasarımı, *Yaşlı Sorunları Araştırma Dergisi*, 3(1-2), 23-33.
- Perveen, F. (2013). *Effects of Horticulture Therapy for Elderly With Dementia in an institutional setting*. Degree Thesi, Arcada School, Human Ageing and Elderly services.63.
- Pouya, S., and Demirel, Ö. (2015). What is a healing garden?. *Mediterranean Agricultural Sciences*, 28(1).
- Pouya, S., Bayramoğlu, E., and Demirel, Ö. (2015). Investigation of healing garden design methods. *Kastamonu Üniversitesi Orman Fakültesi Dergisi*, 15(1), 15-25.
- Rae, D. (2014). *Gardening and horticulture in Horticulture: Plants for People and Places, Volume 3* (pp. 1309-1340). Springer, Dordrecht.
- Rappe, E., and Topo, P. (2007). Contact with outdoor greenery can support competence among people with dementia. *Journal of Housing for the Elderly*, 21(3-4), 229-248.
- Rappe, E., and Lindén, L. (2002, August). Plants in health care environments: experiences of the nursing personnel in homes for people with dementia. In XXVI International Horticultural Congress: Expanding Roles for Horticulture in Improving Human Well-Being and Life Quality 639 (pp. 75-81).
- Rappe, E. (2005). *The influence of a green environment and horticultural activities on the subjective well-being of the elderly living in long-term care*. Academic Dissertaion. University Of Helsinki Department Of Applied Biology Publication no. 24. Helsinki
- Rappe, E., and Kivelä, S. L. (2005). Effects of garden visits on long-term care residents as related to depression. *HortTechnology*, 15(2), 298-303.
- Relf, D. (1992). *Human Issues In Horticulture*, Hort Technology, 2(2), 159-171.
- Relf, D., and Dorn, S. (1995). *Horticulture: Meeting the needs of special populations*. Hort Technology, 5(2), 94-103.
- Rothert, E.A. and J.R. Daubert. (1981). *Horticultural therapy for nursing homes, senior centers, retirement living*. Chicago Hort. Soc., Glencoe, IL.
- Sempik, J. Aldridge, J. and Becker, S. (2003). *Social and therapeutic horticulture: evidence and messages from research*. Thrive and Centre for Child and Family Research, Loughborough University.
- Simson, S., and Straus, M. (1997). *Horticulture as therapy: Principles and practice*. Florida, CRC Press.
- Shaw, S. (2015). Gardening and mental health. *Sibbaldia: the Journal of Botanic Garden Horticulture*, (13), 3-13.
- Sherman, S. A., Varni, J. W., Ulrich, R. S., and Malcarne, V. L. (2005). Post-occupancy evaluation of healing gardens in a pediatric cancer center. *Landscape and Urban Planning*, 73(2-3), 167-183.
- State Planing Organization (2007). *The Situation of Elderly People in Turkey and National Plan of Action on Ageing*. TR Prime Ministry.1-133
- Stein, L. K. (1997). Horticultural therapy in residential long-term care: applications from research on health, aging and institutional life. In: S. E. Wells (ed.). *Horticultural therapy and the older adult population*. New York, The Haworth Press, Inc. pp. 107-124.

Stigsdotter, U., and Grahn, P. (2002). What makes a garden a healing garden. *Journal of therapeutic Horticulture*, 13(2), 60-69.

Souter-Brown, G. (2014). *Landscape and urban design for health and well-being: using healing, sensory and therapeutic gardens*. Abingdon, Routledge.

Şenol, V., Soyuer, F., and Argün, M. (2013). Quality of life of elderly nursing home residents and its correlates in Kayseri. A descriptive-analytical design: A cross-sectional study. *Health*, 5(02), 212.

Tse M., Leung R. and Ho S. (2012) Pain and psychological wellbeing of older persons living in nursing homes: an exploratory study in planning patient-centred intervention. *Journal of Advanced Nursing*, 68(2), 312-321.

Tse, M. M. Y. (2010). Therapeutic effects of an indoor gardening programme for older people living in nursing homes. *Journal of clinical nursing*, 19(7-8), 949-958.

Ulrich, R. S. (1984). View through a window may influence recovery from surgery. *Science*, 224(4647), 420-421.

Ulrich, R. S., Simons, R. F., Losito, B. D., Fiorito, E., Miles, M. A., and Zelson, M. (1991). Stress recovery during exposure to natural and urban environments. *Journal of environmental psychology*, 11(3), 201-230.

Woods, B., Aguirre, E., Spector, A. E., and Orrell, M. (2012). *Cognitive stimulation to improve cognitive functioning in people with dementia*, London, The Cochrane Library.

Wolf, K., and Housley, E. (2016). *The benefits of nearby nature in cities for older adults*. Annapolis, MD: The TKF Foundation.

Yasukawa, M., (2009). *Horticultural Therapy for the Cognitive Functioning of Elderly People with Dementia*, *International Handbook of Occupational Therapy Interventions*, DOI: 10.1007/978-0-387-75424-6\_46, c Springer Science + Business Media, LLC 2009,pp431-436.

## WEB REFERENCES

URL 1. <http://www.classichits.ie/parent-nursing-home-christmas-boylan-podcast-4fm/> (accessed February 9, 2018).

URL 2. <http://www.adananinesi.com/haber/genclerden-huzurevine-ziyaret-7593.html> (accessed February 9, 2018).

URL 3. <https://www.botanic.org/about-us-mission-statistics/horticultural-therapy/> (accessed February 9, 2018).

URL 4. <http://www.disabilitycounsel.net/blog/2012/10/gardening-with-a-disability/> (accessed February 9, 2018).

URL 5. <http://www.turkstat.gov.tr/Start.do;jsessionid=95y1bT0ZJpGqshLyThQkfpKrr6sLKfhwLKW8JcMT8LJXsRpKn sBl-684137023> (accessed March 25, 2018).

URL 6. <http://my.chicagobotanic.org/education/therapy/the-benefits-of-outdoor-spaces-for-the-elderly/> (accessed February 9, 2018).

URL 7. <http://www.abc.net.au/news/2016-05-05/horticultural-therapy-helps-dementia-patients/7376424> (accessed February 9, 2018).

URL 8. <https://tr.pinterest.com/pin/378302437424529918/> (accessed February 9, 2018).

URL 9. <http://teichgardens.com/services/Horticultural%20Therapy%20Gardens.html> (accessed February 9, 2018).

URL 10. <https://www.straitstimes.com/singapore/health/healing-power-of-communal-gardening-gardening> (accessed March 29, 2018).

URL 11. <https://www.seniorsnews.com.au/news/community-notices-coffs-coast-and-clarence-valley/3243701/> (accessed March 28, 2018).

URL 12. <https://www.nparks.gov.sg/gardens-parks-and-nature/therapeutic-gardens/therapeutic-horticulture-programmes> (accessed March 20, 2018).



# EBRÛ SANATI VE BİR RİTÜEL DENEYİMİ OLARAK EBRÛ YAPIMI

**Dr. Öğr. Üyesi Can Ceylân\***

## ÖZET

*Son dönemde öne çıkan klâsik sanat dallarından biri olan ebrû, ilgi gören bir sanat olmasının yanında, bu sanatı gerçekleştiren kişiler açısından da önemli özellikler taşımaktadır. Ebrû'ya ilgi gösterenler, bu sanata gerek bireysel gerekse sosyal bir faaliyet olarak bakmaktadırlar. Bireysel açıdan hem popüler hem de klâsik bir sanat olmasının etkisi olduğu söylenebilir. Ancak ebrû ile ilgilenmenin, ebrûyu bir uğraş, hobi ya da profesyonel iş olarak görmenin sosyal birliktelik açısından birçok sebep ve sonucu vardır.*

*Ebrûyu, ilgisinin tek başına olduğu tekne başı ortamının ötesinde, sosyal antropolojik açıdan tekrarlanan ve paylaşılan bir faaliyet olarak ele aldığımızda, ebrû yapmanın ritüel taraflarını görebiliriz. Bireyi diğer bireylerle bir araya getiren, hem yaparken hem de sergilerken paylaşılan bir ortam sağlayan ve bu ortam içinde zaman-mekân birlikteliğini ortaya çıkarıp kişilere soyut hâller ve mânevî hisler tecrübe ettiren Ebrû sanatı, ebrûcuya hem tekrarlanamayan bireysel deneyim hem de sosyal bir birliktelik kurma ve yaşanmışlığa sâhip olma imkânı vermektedir.*

*Ebrû sanatı ve ebrûcular, kültürel antropolojinin önemli bir araştırma alanı olan ritüeller açısından el değmemiş bir konudur. Bu makalede ebrû yapımının her aşaması, bu aşamaların ebrûcu tarafından deneyimlenmesi ve sosyal bir ortamda paylaşılmasını ele alıp; bu hususları kişisel deneyim ve gözlemlerden yararlanarak “ritüel” anlayışı ile ortaya konulmaktadır.*

**Anahtar Kelimeler:** Ebrû, Ritüel, Kültürel Antropoloji, Sosyokültürel Hayat

---

\*İstanbul Medipol Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Reklam ve Halkla İlişkiler Bölümü İstanbul / TÜRKİYE  
canceylan@medipol.edu.tr



# ART OF EBURU AND MAKING EBURU AS A RITUAL EXPERIENCE

Assist. Prof. Can Ceylan\*

## **ABSTRACT**

*Ebru, as one of the branches of classical art that have recently stood out, in addition to being attractive, has some features which are significant for those who are in this branch of art. Those who are interested in Ebru consider it both as a personal and social activity. From personal point of view, it is not only a popular but also a classical art. However, the interest in ebru as a social activity has many causes and effects as a hobby and a profession.*

*Beyond Ebru maker's personal experience in front of the basin, when we can consider Ebru as an activity that is repeated and shared, we can see its aspects as a ritual. Ebru provides the participants with a common space both in making and exhibiting. It exposes time and space unity while making the makers with some abstract states and spiritual rehearsals. Ebru also provides the ebru makers with opportunity to have personal experience and feel the sense of social togetherness, which is indeed a one time experience.*

*Art of ebru and ebru makers are not researched from ritual perspectives in cultural anthropology. In this paper, every stage of making ebru and how these stages are experienced by the maker and how they are shared in a social setting are explained. These issues are approached from a ritual point of view considering the personal experiences and observations.*

**Key Words:** *Ebru, Ritual, Cultural Anthropology, Sociocultural Life*

---

\*Istanbul Medipol University, School of Communication, Department of Public Relations, İstanbul / TURKEY  
canceylan@medipol.edu.tr

## 1. GİRİŞ

Ebrû sanatı günümüzde, popülerlik kazanmış bir sanat dalıdır. Bir kâğıt sanatı olarak yapılagelen ve koleksiyonlardaki en eski ebrû kâğıdı üzerinden yapılan tespite göre târihî geçmişi 15. yüzyıla (Barutçugil, 2001, s.35) kadar dayanan ebrû, bir sanat dalı olmasının yanı sıra, kültürel, sosyal ve dinî motifleri de içinde barındırmaktadır. Ebrû artık sâdece ciltçilik ve hüsn-ü hat gibi sanat dallarının yan dalı olmanın ötesinde, başta Hikmet Barutçugil olmak üzere çağdaş sanatçıların yenilikçi yaklaşımları ile müstakil bir sanat dalı hâline gelmiştir. Resim, çinicilik, ahşap, tekstil gibi alanlarda da kullanılan ebrû, giderek daha merak edilen ve öğrenilmek istenen bir sanat dalı hâline gelmektedir. Ebrû sanatına artan bu ilgi, öğretilmesi için düzenlenen faaliyetlerin artması; hem öğretici ve öğrenici hem de kullanılan malzeme açısından bir muhit oluşmasına sebep olmaktadır. Bu özelliği ile sosyal ve kültürel antropolojinin ilgisini çeken ebrû sanatı, bu bilimin araştırma teknikleri ile ele alınacak özelliklere sâhiptir.

Sosyal antropolojide önemli bir kavram olan ritüel, özellikleri itibarıyla ebrû sanatının gözlemlenmesine uygun bir alt yapı sunmaktadır. Toplumsal hayâtın devamlılığını sağlayan olayların belli bir düzen içinde tekrarlanmasında ritüellerin önemli rolü vardır. Toplumsal hayâtın vazgeçilmezi olan sanatın hemen her dalının icrâsında ritüel özellikler görülebilir. Bir sanat dalı olarak ebrûnun kendi disiplini içinde gelişerek devam etmesinde, bu sanatın icrâsına ritüel açısından bakmakta yarar vardır.

Bu makalede, önde gelen ebrû sanatçıları arasında bulunan Hikmet Barutçugil'in kendi ebrû atölyesinde düzenlediği kurslardaki ebrû deneyim ve on yılı aşkın gözlemlerimden elde ettiğim veriler ışığında, ebrû yapımında ne tür ritüel özellikleri olduğu anlatılmaktadır. Fakat belirtmem gereken önemli husus vardır. Aşağıda aktarılan deneyim ve gözlemlerin amacı, bir ebrû sanatının târihî geçmişi ve ebrû yapımı konusunda yazılı bilgi vermek değil, ebrû yapımında ritüel özelliği taşıyan unsurların aktarılmasıdır.

## 2. RİTÜELLERE TEORİK ÇERÇEVEDEN BAKIŞ

Latince 'ritus' kelimesinden gelen ritüel, kökeni itibarıyla "özel durum" ya da "özel bir hususiyeti olan numune" oluşturma özelliğine sâhip uygulama demektir. Bu uygulama, hem kişisel hem de sosyal olabilir, ancak ritüeller genel olarak bireylerin tek başlarına tekrâren yaptıkları eylemlerden çok, bir topluluğun parçası olarak yer aldıkları eylemleri işâret eder. Bir bireyin örneğin her sabah belli saatte kalkması, işe gitmek için hazırlanırken aynı şeyleri yapması, aynı gazeteyi alması, aynı otobüse binmesi, aynı radyo istasyonundan sabah haberlerini dinlemesi, işe başlamadan önce muhakkak çay ya da kahve içmesi, bilgisayarını açtıktan sonra ilk önce e-postalarını kontrol etmesi gibi eylemler o kişinin çalışma günlerindeki ritüeli sayılabilir. Bunları her ne kadar tek başına yapsa da, paylaştığı sosyal bir ortam da vardır. Millî ve/veya dinî bayramlar, özel günlerdeki kutlamalar, âile ve/veya şirket yemekleri, tutulan futbol takımının maçlarını arkadaşlarla birlikte seyretmek için eylemler de ritüellere verilecek örneklerdendir.

Sosyal antropoloji literatüründe ritüel konusundaki çalışmalara bakıldığında değişik tanımlamalarla karşılaşırız. Bâzi çalışmalarda evlilik, cenâze, festivaller, hac, günah çıkarma, millî bayramlar, kurban, ibâdet, büyü seansları, tedâvi seansları, hediyeleşme, meditasyon gibi eylemler, ritüel olarak tanımlanırken (Grimes, 1985, v-vi), bâzi çalışmalarda selamlaşma çeşitlerinden mimik gibi sözel olmayan iletişim şekilleri de (Bell, 1997, s.94) ritüel kapsamında araştırılmaktadır.

Sosyal hayâtımızda gerek etrâfımızda olup biten, gerek bizzat yaptığımız şeyleri genellikle yapılageldikleri için, sorgulamadan yaparız. Bunların çoğunluğunun sebebi, içinde doğup büyüdüğümüz çevrenin bize yüklediği gerçeklerdir. Bu gerçeklerin bâzıları sıradan ve güncel eylemlerken, bâzıları da sistematik, takvime dayalı ve toplumsal açıdan işlevseldir. Bunlara genel bir adlandırmayla ritüel diyebiliriz. Tören, merâsim gibi kelimelerle de tanımlanan bu olaylar, sosyal yapı içinde önemli rol oynarlar, çünkü sosyal hayâta yapısal ve işlevsel özellikler katarlar ve uygulandıkları toplumlara birleştiricilik ve devamlılık özelliği verirler. Ritüeller uygulandıkları toplulukların mensuplarına bir bilgi bütünlüğü sunarlar. Edinilen bu bilgi bütünlüğü, tatbik eden kişilere güven hissi verir. Daha çok dinî içerikli eylemler olduğu kabul edilen ritüeller, hem sosyal hayâta bireyler arasında hem de nesiller arasında bilgi aktarımı ve bilgi devamlılığı (DeMarinis, 1996, s.237) için vazgeçilmez unsurlardır.

Ritüeller, uygulayanlara disiplin veren rutinlerdir. Gün içinde belirli saatlerde belirli şeylerin yapılması, kişinin özel bir dikkat gerektirmeden plânlı olmasına imkân verir. Kişiyi yapacağı esas şeye hazırlar ve olumlu bir şartlanma sağlar. Böylece kişi, birbirini tâkip eden eylemler içinde, yapacağı işe doğal olarak konsantre olur. Karl Marx'tan Sigmund Freud'a, Franz Kafka'dan Beethoven ve Mozart'a (Currey, 2014) kadar birçok ünlü yazar, müzisyen ve düşünürün, kişisel ve sosyal hayatlarında hemen her gün ritüel şeklinde yaptıkları rutinleri olduğu bilinir. Dinî ibâdetlerin ve kutlamaların da belli zamanlar ve mekânlarda yapılmasının, bu faaliyetlerin insan hayâtının normal akışında yer etmiş olmasında etkili olduğu söylenebilir.

Ritüeller, Michael B. Aune'nin belirttiği gibi hem gözlemcileri, hem uygulayıcıları hem de yorumcuları için heyecan ve öznellik unsurlarını içerir. (Baune, 1996, s.149) Bir şeyi heyecan ile yapmak, öncelikle o işten beklentinin maddî olmadığını gösterir. Maddî bir beklenti olmadan, hayâtı renklendirmek, anlamlandırmak ve daha yaşanır kılmak için yapılan şeylerdeki başat unsur, o şeylerdeki heyecan niteliğidir. Kişi, heyecan duyduğu şeye dikkat eder ve öncelik verir; sosyal hayattaki plânını ona göre yapar. Hatta uzun vâdeli kariyer plânını heyecan duyduğu şeylerde uzmanlaşmak üzere yapar. Heyecan, kişiye kendini iyi hissettirir; mutluluk ve enerji verir. Zorla yapılan iş, kısa zamanda yorgunluk, bitkinlik, iç sıkıntısı ve gerginlik sebebi olurken, heyecan kişinin zamânı unutmasına, daha doğrusu zamânın izâfiyetini hissetmesini sağlar. Heyecan, elbette öznel bir şeydir; kişiden kişiye değişir. Hatta aynı kişi için zaman ve mekân unsurlarının da duyulan heyecâna etkisi vardır. Bu yüzden ritüellerin belli zaman ve mekânlarda yapılması, ritüelden duyulan heyecâna etkiler. Zaman ve mekân, aynı kişiyi farklı etkilerken, aynı zaman ve mekânı paylaşanlar farklı heyecanlar tecrübe edebilir. Bu yüzden bu heyecanların nesnellik niteliği açısından sorgulanması mümkün değildir. Zâtî ve keyfî

nitelikleri sebebiyle ritüeller, duygusal ve öznel. Bu özellikleri Clifford Geertz'in din tanımı ile birleştirdiğimizde ritüeller, birer dinsel eylemdir. Geertz, din tanımını şöyle yapmaktadır:

“Bir din, bir simgeler dizgesidir; insanlarda güçlü, yaygın ve uzun süre kalıcı ruhsal durumlar ve güdülenimler oluşturacak biçimde hareket eder; bunu başarmak için genel bir varoluş düzenine ilişkin kavrayışları formüle eder ve bu kavrayışları öyle bir gerçeklik havası ile bezeler ki ruhsal durumlar ve güdülenimler eşsiz bir biçimde gerçekçi görünür” (Geertz, 2010, s.112).

Geertz'in bu din tanımı, birçok kişinin din anlayışının sınırlarını zorlayabilir. Ancak Geertz, genel bir bakış açısıyla insanın hayatına anlam veren, hayatı bir disipline sokan ve kişinin hayatındaki her şeye simgesel bir başlık oluşturan her şeyi din olarak tanımlamaktadır (Geertz, 2010, s.113-122). İnsanın hayatındaki her şey o insan için bu simgesel başlık altında anlam kazanır; her şeye bu simgesel başlığın çerçevesinden bakar. Ritüeller, bu simgelerin zaman ve mekân boyutunda somutlaştığı ve gerçekleştiği eylemlerdir. Bu yüzden birçok dinî sistem gibi örneğin İslâmiyet de inananların hayatlarında ibâdet olarak adlandırılan namaz, oruç, hac, kurban gibi ritüeller üzerinden tanımlanır.

### 3. BİR RİTÜEL OLARAK EBRÛ

Bu araştırmanın konusu, ebrû sanatının sosyal bir ritüel olarak değerlendirilmesidir. Bir kişinin her şeyi tek başına yapabileceği gibi, birden fazla kişinin aynı mekânı paylaşarak ortaklaşa ve hatta belli bir iş bölümü içinde yapacağı ebrû, ayrıntılı bir ritüel olarak anlatılabilecek en zengin sanat dallarından biridir. Uzun bir târihî geçmişe sâhip olmasına rağmen, Türkiye'de birkaç ebrû sanatçısının özverili çabalarıyla özellikle 1990'lı yıllarda gündeme gelmeye başlayan ebrû sanatı, günümüzde ilk akla gelen klâsik Türk-İslâm sanatlarından biridir. Bireysel olarak ya da paylaşılarak yapılan bir sanat dalı olan ebrûnun ritüel niteliğine sâhip olduğu gösterilmiştir.

Bir ritüel olarak öne çıkarılacak olan ebrû yapımı, 2000 yılından itibaren, ebrû ustası Hikmet Barutçugil'in atölyesinde bizzat deneyimlediğim ve daha sonra bu çalışmanın hazırlanması amacıyla, antropolojik bir araştırma metodu olarak katılımlar üzerinde yapılan gözlemlerin de bir sonucudur.

#### 3.1. Ebrû Ritüelinin Safhaları

Ebrû yapımını bir ritüel olarak ele alırken, ritüelin merkezinde ebrû teknesi bulunmaktadır. Ebrû terminolojisinde “tekne açmak” olarak bilinen eylem, ebrû ritüelinin en somut unsurudur. Bunun sebebi, hocam Hikmet Barutçugil'in sık sık tekrarladığı gibi, kendi teknesini açmayan kişinin ebrû yapıyorum demesi doğru değildir ve tekne açmadan, ebrû yapmak mümkün değildir. Bu yüzden ebrû teknesi merkezinde ele alınan ritüel, ön hazırlık, hazırlık, ebrû yapımı ve yapım sonrası olarak dört evreye ayrılmaktadır.

##### 3.1.1. Ön Hazırlık

Her ritüelde olduğu gibi ebrû yapımı da bu konuda usta birinin yönlendirmesi ve gözetiminde yapılmalıdır. Burada ritüellerdeki otoritenin (Stortz, 1996, s.123-127) işlevi ve önemi söz konusudur. Ebrû ritüelindeki ön hazırlık safhası, ebrû yapımında kullanılacak malzemele-

rin tedârîğinden oluşmaktadır. Ebrû yapımı safhasından hemen önce yapılan ve “tekne açma” olarak tanımlayabileceğimiz hazırlık safhasından önceki bu safha, ebrû ritüelinin bir gözlemci tarafından görülmeyecek safhasıdır.

Ön hazırlık safhası, ebrû yaparken kullanılan tekne (Görsel-1), bız (Görsel-2, toz boya (Görsel-3), kitre ve fırça (Görsel-4), atkuyruğu kılı (Görsel-5), taraklar (Görsel-6), öd ve kâğıt başta olmak üzere diğer yan malzemelerin bir araya getirilmesidir.



*Görsel 1. Ebrû Teknesi*



*Görsel 2. Ebrû yapımında kullanılan bızlar*



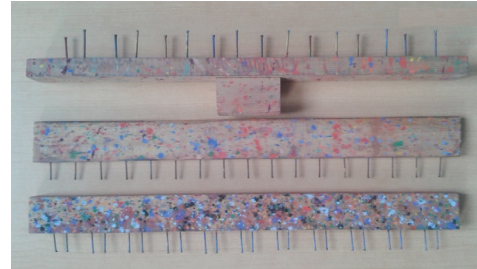
*Görsel 3. Ebrû yapımında kullanılan toz boyalar ve el taşı*



*Görsel 4. Ebrû yapımında kullanılan kitre ve fırça*



*Görsel 5. Ebrû fırça yapımında kullanılan atkuyruğu kılı*

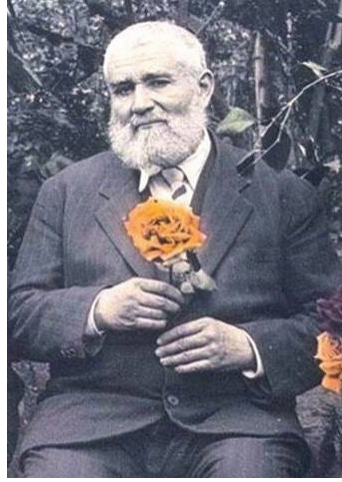


*Görsel 6. Ebrû yapımında kullanılan taraklar*

Ebrû malzemeleri günümüzdeki popülerlik sebebiyle kolay bulunmaktadı. Şimdi ise kırtasiyelerde kullanıma hazır ebrû setleri bile vardır. Ancak daha önceki dönemlerde toz boyalar, güzel renkli topraklardan ebrûcular tarafından bizzat hazırlanmaktaydı. Hikmet Barutçugil'in “ebrûnun sihirli sıvısı” olarak adlandırdığı öd ise, ebrû sanatçıları tarafından mezbahalardan bin bir güçlkle karşılanırdı. Ebrû teknesindeki suya kıvam veren malzemelerden en çok kullanılanı kitre ise, bir ağaç sakızı olarak doğadan toplanırdı. Şimdi ise birçok yerde bu malzemeleri

toplu hâlde bulmak mümkündür. Ancak malzemelere bu kadar kolay ulaşmak, ebrû ritüelinin havasını bozmaktadır. Ebrû yapacak kişi malzemelerin hazırlanmasına ne kadar çok dâhil olursa, ebrû yapımından ve ortaya çıkacak eserden duyacağı heyecan ve o eserin ebrûcuda oluşturacağı öznellik ve âdiyet duygusu o kadar yüksek olacaktır.

Ebrû fırçası yapımında kullanılacak dallar – tercihen gül dalları – uygun uzunlukta kesilir ve düzgün bir şekilde kuruması için dikenleri temizlenip düzine olarak balya hâlinde bağlanır. Ebrûcuların fırçada gül dallarını tercih etmesi, ebrû sanatı ile gül yetiştiriciliği arasında bir yakınlığa sebep olmuştur. Bunun en bilinen örneği, hem bir ebrucu hem de bir gül yetiştiricisi olan Necmettin Okyay (1883-1976)'dır. (Görsel-7) Gül dalının tercih edilmesinin sebebi, esnekliği yüzünden kolay düzleştirilebilmesidir. Ancak gül dalının tercih edilmesinde mânevî ve İslâmî açıdan dinî bir sebep de bulunmaktadır. Gül, İslâm kültüründe Hz. Muhammed'i temsil etmektedir. Gül dalları tercih edilerek âdetâ Hz. Muhammed'in sembolik varlığına işâret edilmektedir.



*Görsel 7. Necmettin Okyay*

Gül dalları, bahar ve yaz döneminde çiçek vermiş, esnekliğini kaybetmemiş, serçe parmağı kalınlığındaki dallardan seçilir. Yaklaşık yirmi gün süren kuruma döneminde balya belli aralıklarla çözülüp gül dalları elle düzleştirilir ve yeniden sıkıca bağlanır. (Görsel-8) Fırça yapımı için gerekli kuruluğa ulaşan dalların uç kısmındaki kabuk, fırça yaparken atkuyruğundan yapılan kıllarının sıkıca bağlanabilmesi için soyulur. (Görsel-9) Böylece at kılların ebrû yaparken teknedeki suyun yüzeyine dökülmemesi sağlanır. Fırçalar, özel birbağlama şekli uygulanarak hazırlanır.



*Görsel 8. Ebrû fırça yapımında kullanılan gül dallarının kurutulması*

Gül dalları kururken toz boyalar da çeşitli şekillerde ezilir. Bu ezme, klâsik ebrû yapımında “dest-i seng” (el taşı) (Görsel-3) denilen kendine has bir şekli olan mermer ile yapılır. Bir renk toz boyanın ezilmesi, her seferinde üç-dört saat olmak üzere yirmi-yirmi beş saat sürebilir. Boya ezmeye ara verildiğinde boyalar kuruyabilir ama bu boyanın kıyamına zarar vermez. Toz boyaların ezilmesi sırasında etrâfın kirlenmemesi için kapalı ve sık kullanılmayan, tercihen atölye ortamları tavsiye edilir. Hem böylece, ritüeller için önemli bir unsur olan bu işe özel bir mekân da oluşturulmuş olur.



*Görsel 9. Ebru fırçası yapımında kullanılan gül dallarının fırça yapımı için hazırlanması*

Boylar ve fırçalar hazırlanırken, ön hazırlık safhasının son adımı olarak, sıra kitrenin eritilmesine gelir. 35x50 cm’lik ebrû teknesini yaklaşık 2 cm. derinliğinde dolduracak kadar suya, göz kararı ile avuç içini dolduracak kitle eklenir. Bu miktar, kitrenin kalitesine göre değişebilir. Bu değişkenlik, ebrû ritüelinin özellikle yapım aşamasında her an deneyimlenir. Bu da ebrûnun karakteristik bir özelliğidir.

### **3.1.2. Hazırlık**

Ebrû ritüelinin hazırlık safhası, ebrû yapım aşamasından hemen önceki safhadır. Bu safha, tekne açma safhasıdır. Ebru teknesi açılacak ortamın, kapalı olması gerekir. Aksi takdirde rüzgârın getirdiği toz zerrecikleri teknedeki suyun yüzeyine düşebilir ve boyalar suyun yüzeyinden kâğıda alındığında estetik olmayan beyaz boşlukların oluşmasına sebep olabilir. Ebrû yaparken kullanılacak masa ya da sehpa, daha sonra temizlenmesi kolay olsun diye büyük bir örtü ya da gazete kâğıtlarıyla örtülür ve diğer malzemeler yerleştirilir, (Görsel-10).



*Görsel 10. Ebru yapılacak ortamın kurulması*

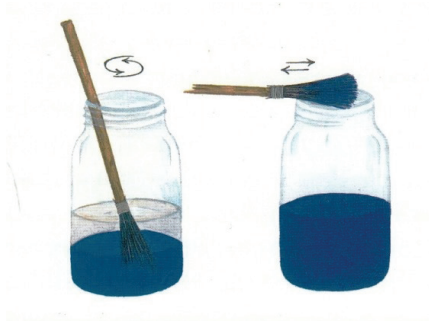
Hazırlık safhasının önemli adımlarından biri, eritilen kitrenin kıyamaştırdığı suyun tekneye dökülmesidir. Kitre doğadan toplanan bir malzeme olduğu için, içinde yabancı maddeler olabilir. Bu maddelerin ebrû teknesine düşmesini engellemek için, kitreli suyu tekneye dökülürken ince bir kumaş kullanılarak süzülür. Daha sonra kitreli suyun kıvam ayarı yapılır. Bu ayarın yapılması, zamanla elde edilecek bir tecrübeyi gerektirmektedir. Tek başına tekne açmak, ebrû yapımından bu yüzden çok önemlidir ve Van Gennep'in tâbiriyle bir "geçiş ritüeli" (van Gennep, 1965) olarak görülebilir. Hikmet Barutçugil, bir ebrûcunun işinde usta olması için kendi açtığı teknede en az 3000 ebrû yapmış olması gerektiğini sık sık belirtmektedir.

Tekne içindeki kitreli su istenen kıvama geldiğinde, su içinde oluşacak hava kabarcıklarının giderilmesi için su, dinlenmeye bırakılır. Bu kava kabarcıkları, boyalar kâğıda alınırken kağıt yüzeyinde istenmeyen beyaz boşluklar oluşturduğu için alınmaları gerekir. Su yüzündeki hava kabarcıkları boyalar su üzerine atılırken de oluşabileceği için dikkat edilmelidir. Su dinlendirilmeye bırakıldığında, buharlaşmadan dolayı yüzeyde süt kaymağı gibi bir kitre tabakası oluşabilir. Bunu engellemek için bu dinlendirme sırasında teknenin üstü kâğıtla örtülür. Bunun için ebrû kâğıdı yerine, daha kalitesiz ve ucuz oldukları için gazete kâğıtları tercih edilir. Ön hazırlık safhasında tedârik edilmesi gereken malzemeler arasında bolca gazete kâğıdı da bulunmaktadır.

Ritüelin hazırlık safhası ile ebrû yapım safhası arasında belli bir sınır yoktur. Çünkü hem boyaların hem de kitreli suyun son ayarları, ebrû yapım safhasında yapılır. Kitreli suda istenen kıvam elde edildikten sonra, diğer boyaların ayarlarına bakılır ve ebrû yapım safhasına geçilir.

### 3.1.3. Ebrû yapımı

Ebrû ritüeli, ritüelin gözlemlenebilir ve tecrübe edilebilir safhası olan hazırlık safhasının hemen ardından, ebrû yapım safhası ile devam eder. Bu safha, ebrû yapımını dışarıdan izleyenlerin ritüeli gözlemlemeye başladıkları safhadır. Kitreli su ebrû teknesine dökülmüş ve kıvam ayarı yapılmıştır. Boyalar, fırça ve/veya biz vâsıtasıyla teknedeki suyun yüzeyine atılacak şekilde hazırlanmıştır. Sırada fırçaya boya alma vardır. Fırçadaki boyanın miktarı, boyanın su yüzeyinde vereceği tepkiyi etkiler. Fazla boya yüzeyi doldurur ve başka renklere yer kalmaz. Az boya ise boyanın su yüzeyinde istenen yayılmayı yapmamasına sebep olur. Bu yüzden fırça boyaya batırıldıktan sonra fazla boyanın fırçada kalmaması için hep fırça aynı kenarı kavanozun ağzına gelecek şekilde sürülür. (Görsel-11) Fırçanın kıllarının etrâfa boya sıçratmamasına dikkat edilir.



Görsel 11. Ebrû fırçasına boya alınması



### 3.1.3.1 Ebrû Duâsı

Ebrû'nun klâsik Türk-İslâm sanatlarından biri olması bu sanatın yapılmasının bir ritüel kimliğine sâhip olmasında etkileri olmuştur. Bunun sebeplerinden biri de, ebrû yapımı sırasında okunan “Ebrû duâsıdır”. Ebrû yapacak kişi, âdetâ namaz kılma ciddiyetiyle abdest aldıktan sonra şu duâyı eder:

*Bismillahirrahmanirrahim,*

*İlâhi yâ Rabbi! Ezeldeki hükmüne uygun olarak bu tekne de zuhûr edecek olan nakışların, Hilkat'in nakışlarında meknuz olan Hikmet'ini idrâken âciz olan bu fakirin nefsini teshir edip de enânîyetini azdırmasına izin verme!*

*Nefsimi, senin gibi bir Hâlik olma vehminden de, bu vehmin tevlid edeceği bir şirk-i hafiden de, hubb-ı riyasetten de koru, yâ Hâfız!*

*Fakiri 'Lâ fâile illallah' sırrının edebîyle techiz et! Bu tekne başındaki mesaiyi Senin zikrinle taltif ve sana olan kulluğumun bir nişanesi olarak kabul et!*

*Destur yâ Hakk!*

Ebrû yapacak kişi tek başına olacağı gibi, tekne başında birçok kişi varsa bu kişiler toplu hâlde bu duâyı edebilir. Bu duânın amacı, ritüele mânevî ve ruhânî bir hava, ibâdet ciddiyeti vermektir, ama bu duâyı yapmak zorunlu değildir.

Bu duânın metninde, “En güzel isimler (Esmâü'l Hüsna) Allah'ındır. O halde O'na o güzel isimlerle dua edin.” (Araf Suresi,180 ) âyeti sebebiyle İslâm inancında ve İslâm kültüründe önemli bir yeri olan Esmâ-yı Hüsna'ya (Allah'ın 99 İsmi) göndermeler vardır. Ezel, Hüküm, Hâlik, Hikmet, Hâfız, Hakk gibi kavramlarla Allah'ın sıfatları ile sanattaki yaratıcılık arasında bir irtibat kurulmaktadır. Böylece, yukarıda Clifford Geertz'in din tanımında değinildiği gibi, semboller sisteminin bir örneğini görmüş oluruz. İslâm'ın en önemli şartı olan namazın farzlarından olan abdest alınarak ve besmele çekilerek başlanan bu duâyı okuyan kişi, kendinden “ben” olarak bahsetmeyerek bir sanatçı olarak kendini Allah'ın yanında önemsiz bir varlık olarak görmektedir. Ayrıca tasavvufta önemli bir prensip olan “Lâ fâile illallah” (Allah'tan başka fâil yoktur) lafzını söyleyerek, İslâm'daki en önemli inanç olan Allah'ın tek yaratıcı, yâni tek tanrı olduğu inancını yaptığı bu sanatın içine de dâhil etmektedir. Ebrû teknesi başında edilen bu duâ, ebrû yapımının bir sanat icrâsı olması yanında, dinî içerikli bir ritüel benzeri bir niteliğe sâhip olduğunu göstermektedir. Bu duânın edilmesiyle, ebrû ritüelinde tam anlamıyla ebrû yapımı safhasına geçilmiş olur. Ebrû teknesi etrâfındaki kişilerin, tecrübe ve kabiliyetlerine göre yaptıkları ebrûlar ortaya çıktıkça, ritüelin genel özellikleri de görülmeye başlanır. Ebrû teknesindeki suyun yüzene atılan boyaların belli bir kompozisyon verildikten sonra gelinen aşama, ebrûnun hem salt bir sanatsal eylem hem de bir ritüel olarak en önemli aşamasıdır, çünkü artık kâğıt suyun yüzeyine yerleştirilecektir. Bu aşama, birçok ebrûcunun en çok heyecanlandığı aşamadır.

Kâğıt, tekneden tamâmen alınana kadar, boyaların kâğıt üzerinde nasıl gözükeceği kesin olarak bilinemez. Ebrucu her sürprize hazır olmalıdır. Beklemediği kadar güzel bir görüntü ile karşılaşacağı gibi, beğenmeyeceği bir görüntü de olabilir. Aslında teknik anlamda ebrünün yapılması birkaç dakika sürer. Fakat ebrû yapım süreci bir bütün olarak düşünülmalıdır. Ebrûyu hem bir sanat dalı hem de bir ritüel yapan bu süreçtir. Ebrû yapımı sâdece boyanın suyun yüzeyi atılması ve daha sonra kâğıt üzerine alınması olsaydı, bir sanat dalı olup olmadığı tartışılabilirdi. Ayrıca bu eylemin ritüel olma özelliği olmazdı. Ebrûyu hem bir sanat dalı hem de târîhî bir sanat dalı yapan onun ritüel özellikleridir. Zirâ, bir konuyu ritüel olarak ele alıp kültürel analiz yapmak, o konuyu din, kültür ve insanlık dinamikleri açısından yeni dinamikler kazandırmaktadır (Bell, 1997, ix).

Öncelikle ebrû yapımı ritüeli kapsamında, çıkan sonuca verilen tepkiden söz etmek gerekir. Tekneden alınan kağıtta görülen ebrûya verilen olumlu ya da olumsuz etki, benim ebrû yapım tecrübelerim ve gözlemlerim sırasında edindiğim veriler sonucunda önem arz ettiği anlaşılmaktadır. Örneğin, hocam Hikmet Barutçugil'in öğrencilerinin verdiği olumsuz tepkilerden sonra, onları uyarması dikkat çekici bir unsurdur. Hikmet Barutçugil'in Japon araştırmacı Masaru Emoto'nun *Suyun Gizli Mesajı* (2012) adlı çalışmasından verdiği bilimsel referanslarla desteklediği bilgi uyarınca, sudan çıkan ve göze hoş gelmeyen bir ebrûya verilen olumsuz tepki, su üzerinde olumsuz bir etki oluşturabilmektedir. Bu, ebrucunun yapacağı diğer ebrûları da olumsuz etkileyebilmektedir. Hikmet Barutçugil, bu yüzden tekne başındakilere olumsuz düşüncelerden kurtulmalarını tavsiye etmektedir.

Belli bir yapı içinde icrâ edilmesi, fizikî olarak gözlemlenebilmesi, belirli bir sıra tâkip edilmesi, belli hareketlerin sürekli tekrarlanması, belli bir standartlarının olması, geleneksel özellikler içermesi, sembolik unsurların bulunması, somut ve gözlemlenebilir özelliklerin yanında soyut ve duygusal niteliklerinin olması ve yapan kişilerde mutluluk, yaratıcılık gibi duygulara sebep olması için işlevleri (Grimes, 1990, 14) yerine getirmesi gibi başlıklar altında toplanabilecek bu özelliklerle, ebrû yapımı bir ritüel olmanın birçok özelliğini taşımaktadır.

Hikmet Barutçugil'in atölyesinde yaklaşık iki saat boyunca tekne başına altı-yedi kişinin ebrû yaptığı çalışmalarda her bir kişi ortalama üç-dört ebrû yapmaktadır. (Görsel-12) Tekneyi kullananlar, dönüşümlü olarak tekne başına gelmekte ve yaptıkları ebrûları kurumaları içinde hazırlanan yerlere yerleştirmektedir.



Görsel 12. Tekne başında ebru yapımı

### 3.1.4. Yapım sonrası

Tekneden ıslak şekilde alınan ebrû kâğıtları, birbirlerine karışmaması için ebrûnun ismi ve günün târihi yazılarak kurutulmaya bırakılmaktadır. Genellikle bir sonraki atölye gününde almak üzere atölyede bırakılan ebrûlar, kurumaya bırakıldıktan sonra, her bir tekneyi kullanan ekip, teknedeki suyun boşaltılıp teknenin temizlenmesi, kullanılan fırçaların kavanozdan çıkartılıp temizlenmesi, kavanozların kapaklarının kapatılıp kaldırılması ve diğer temizlik işlerini yine iş bölümü içinde yapmaktadır. Bu işlemlerin yapılmasıyla ebrû ritüeli tamamlanmaktadır.

Ritüelin, ebrû yapım safhasında hem ebrucuların hem de teknedeki suyun dinlenmesi için çay arası verilmektedir. (Görsel-13) Bu sırada aynı tekneyi kullanarak ortak bir faaliyet içine giren ebrûcuların, sosyal bir ortam içinde buldukları duygusu da tecrübe edilmektedir.



Görsel 13. Ebrû yapımı sırasındaki sosyal ortam

## 4. EBRÛ RİTÜELİNİN YAN ETKİLERİ

Ritüellerin ister dinî ister din dışı kültürel eylemler olsun, bu ritüelleri tecrübe eden kişiler üzerinde kısa ya da uzun süreli etkileri olmaktadır. Kısa süreli etkiler, daha çok duygusal tepkilıvfer olurken, uzun süreli etkiler kişilerin kişisel ve sosyal hayatlarındaki değışikler şeklinde gözlemlenebilir. Örneğin İslâm'da namaz ibadetinin gereği olarak alınan abdest, kişilerde temizlik konusunda bir hassâsiyet oluşturmaktadır. Diğer bir örnek olarak Ramazan ayında tutulan oruç sebebiyle, iftar yemeğinin genellikle diğer zamanlara kıyasla daha kalabalık sofralarda yenmesi, birlikte yemek yemek kültürünü geliştirmektedir.

Ebrû ritüelinin yukarıda belirtilen dört safhasında da belli etkilerinin olduğu tarafından deneyimlenmiş ve gözlemlenmiştir.

*Maddiyatı ön plâna çıkarmama:* Modern dünyânın en belirgin özelliklerinden biri olan maddiyatı öne çıkarma, ebrû yapım faaliyetinde gönüllülük esâsına dayanan ve maddî bir karşılık beklemeden yapılan bir faaliyet olmasıyla sebebiyle görülmemektedir. Kişinin, bu faaliyeti bilinçli bir ritüel algısıyla yapmıyor olsa bile, yukarıda belirtilen ritüel olma özellikleri sebebiyle, ebrû yapımı, kişileri maddî hesaplar olmadan heyecan duydukları bir eyleme yönlendirmektedir. Maddî bir beklentinin olmaması bir yana, ebrû yapmak ve bu ritüelin bir parçası olmak için kişiler, para ve zaman harcamaktadırlar.

*Plânlı hareket etme:* Ebrû bir ritüel anlayışı içinde yapılıyor olması ve tekne başına geçip boyaları suyun yüzeyine atmadan önce uzunca bir öz hazırlık ve hazırlık safhalarının olması, ebrû yapan kişinin plânlı hareket etme alışkanlığını kazanmasına zemin hazırlamaktadır. Kişi, kazandığı bu alışkanlığı kişisel ve sosyal hayatına yansıtabilmektedir.

*Sabır:* Ebrû ile ilk karşılaşan biri, onu çok kolay bir eylem zannedebilir. Ama yukarıda anlatmaya çalıştığım gibi, ebrû yapımı için gerekli olan hazırlıklar, ebrû yapmak isteyen kişinin sabırlı olmasını gerektirmektedir. Saatlerce süren boya ezme eylemi, kolay sıkılan birinin, kendini sabırlı olma konusunda terbiye etmesi için bir fırsattır. Hatta özellikle teknedeki kitreli suyun ve boyaların ayarlarında yaşanan her hangi bir aksaklık, saatler süren bir hazırlığın boşa gitmesine ve bu hazırlığı yapan kişinin moralinin bozulmasına sebep olabilir. Bu gibi durumda olumsuz tepki vermek yerine, bir dahaki sefere daha dikkatli olmayı kendine telkin edebilen bir ebrucu, bu telkini bireysel ve sosyal hayatta karşılaşılabilecek başka olumsuzluklara karşı da kullanmayı öğrenebilir.

*Sükûnet:* Ritüelin ebrû yapımı safhasında tekne başına geçen bir ebrucunun kafasında konsantrasyonunu olumsuz etkileyen fikirler ve hesaplar varsa muhtemelen istediği ebrûları yapamayacaktır. Bu sıkça gözlemlendiğim bir durumdur. Ancak insanın göz zevkine hitap eden ebrûlar yapmak için, ebrûcu renk seçimini iyi yapmalı, boyaların ayarlarına dikkat etmeli ve son aşamada kağıdı tekneye yerleştirirken özen göstermelidir. Bunun için hem iç hem de dış sükûnet ve huzur gereklidir. Bu yüzden Hikmet Barutçugil'in atölyesinde her zaman rahatlatıcı bir müzik çalmaktadır. Ritüele dâhil olan ebrûcular, ortak bir noktada buluşarak, renklerin yaratıcılığı teşvik edici özelliğini kullanarak ve yaşamın temel kaynağı olan suyun çok önemli bir rol oynadığı bir sanat faaliyeti içinde bulunmaktadırlar. Zaman ve mekânın ortak payda olduğu, aynı amaçla ve gönüllü bir şekilde bir araya gelen insanlar, dışarıdaki dünyânın koşuşturmasının aksine sâkin bir ruh hâlini tecrübe etmektedir. Bunu deneyimleyen kişilerin, bu ritüelin dışındaki hayatlarında da benzer duyguları aramaları yüksek ihtimâldir.

*Müsbet düşünme:* Tasavvuf kültüründe tevekkül olarak adlandırılan davranış şekliyle, insanlar hazırlık sürecinde sarf ettikleri çabanın karşılığını doğal olarak almak isteyeceklerdir. Ancak sonuç beklemedikleri gibi çıkmayabilir. Hazırlık sürecinde, tekne açarken, boya ayarlarını yaparken ne kadar dikkatli olursak olalım, boyalar suya atılıp kâğıda alındıktan sonra hayal kırıklığına uğramamak gerekir. Bu ebrû yapımının deneyimleyen kişiye kazandırdığı bir alışkanlıktır. Böylece sosyal hayatımızda karşılaştığımız beklenmeyen olumsuzluklara karşı daha dirençli oluruz.

*Kıskançlık değil gıpta:* Ebrû yapımı sürecinde aynı ortamı paylaşan kişilerin yaptıkları bâzı ebrûlar diğerlerinden güzel olabilir. Hatta tek başına ebrû yaparken daha önce görüp taklit etmek istediğimiz ebrûları yapamayabiliriz. Bu gibi durumlarda haset ve kıskançlık yerine, başka güzel ebrûları bizim için güzel örnek olarak telakki etmek, sosyal hayatta başkalarının başarılarına bakışımızı olumlu hâle getirmede yardımcı olacaktır.

*Zamâna riâyet ve başkalarının hakkına saygı:* Ritüeller sırasında edilen alışkanlıkların toplumsal hayatta önemli bir sorun olan bencilliğin üstesinden gelinmesinde etkili olduğu

bilinmektedir. (Aune, 1996, 157) Eğer birçok ebrú kursunda ve ebrú atölyesinde olduğu gibi başkalarıyla paylaşılan bir ortamda ebrú yapılıyorsa, tekne açma sırasında bütün hazırlık ve ayarları belli kişilerin yapması ve diğer kişilerin geç gelip hemen ebrú yapım aşamasına dâhil olması hem zamânâ riâyet hem de başkalarının hakkını saygı göstermemek olacaktır. Ayrıca ebrú yapımı sırasında, tekne başında hangi rengi kullanılacağı, ne tür bir ebrú yapılacağı gibi konularda kararsızlık yaşamak ve gereğinden fazla zaman geçirmek de ebrú yapımı sırasında istenmeyen bir durumdur. Bu konulara duyarlı olmak ve bunu bir alışkanlık hâline getirmek, sosyal hayattaki ilişkilere de katkı sağlayacaktır.

*Bilgi aktarımı ve kültürel devamlılık:* Ritüellerin bilgi aktarımı ve kültürel devamlılık sağladığını belirtmiştik. (DeMarinis, 1996, 237) Ebru atölyelerine katılan kişilerin belki de tek ortak noktaları ebrúya olan ilgileridir. Farklı sosyal çevre, eğitim düzeyi, ekonomik düzey, dünya görüşü, etnik köken, din ve hatta dil gibi özelliklere sâhip kişilerin bir araya gelebildiği ebrú atölyelerinde, insanlar ritüellerin toplum hayâtı üzerindeki etkilerinden biri olan kültürel devamlılığı tecrübe etmektedirler. Usta bir ebrúcudan belli bir program ve disiplin içinde öğrenilen bilgiler aktarılmakta ve sosyokültürel devamlılık sağlanmaktadır. Bunun yanında kültürlerarası iletişim yâni kültürleşmenin örnekleri yaşanmaktadır.

## SONUÇ

Ritüellerde gelenekselleşmiş uygulamaların olması, bu uygulamaları duymuş olana heyecan, deneyimleyen veya gözlemleyenlere de güven hissi vermektedir. Böylece hem katılanlar hem de gözlemleyenler târihi bir sürecin parçası veya şâhidi olduklarını hissederler. Zamânın sınavını aşmış, deneyimlenerek eksikliklerinden arındırılmış, güçlü bir yapısı (Martin, 1996, 29-31) olan bir uygulama niteliğindeki ritüel, bu özelliği ile katılımcılar ve gözlemcilerin hayâtında iz bırakır. Ritüellerin toplumun üyeleri için önemli olmasında bu izlerin rolü çok büyüktür. Her ritüel, “geçiş ritüeli” (Gennep, 1965) kadar değişime olmasa da, kendine has zaman ve mekânda yapılan ritüeller, yapıldıkları konuya önem verilmesine sebep olur. Doğum, ölüm, evlilik, ergenlik, sünnet, okula başlama, mezûniyet gibi sosyal olayların önemini kaybetmeden devam etmesinde ritüeller önemli rol oynar. Çünkü ritüele konu olan örneğin bir evlilik töreni, bu ritüelin öznesi olan kişiler ve bu ritüelde etkin rol alan kişilerin hâfızalarında yer eder. Bunu da sağlayan bu ritüel sırasında yaşanan olayların zaman ve mekân bağlamında anlatılabiliyor olması ve bir geleneğe dayanmasıdır. Damat ve gelin daha önce başkalarının düğününde gözlemledikleri şeyleri benzer şekilde kendileri de yaşarlar. Yaşayacakları şeyleri bilmeleri onlara güven verir. Böylece ritüeller gelenekleri tekrarlar ve geleneklerin devamlılığını ve kültürel birikimin aktarılmasını sağlar.

Ebrú yaparken giyilen önlükten kullanılan malzeme ve araçlara; yapım öncesi, yapım sırası ve yapım sonrası süreçlere ritüel açısından bakmak da, deneyimlenen ve gözlemlenen şeylerin kişiler üzerindeki etkilerini görmeyi sağlamaktadır. Ebrú sanatına meraklı kişiler, bu sanatın arka plânında büyük bir geleneğin ve bilgi aktarım sürecinin olduğu gördüklerinde, bu geleneğin câzibesiyile ebrúya daha ciddi yaklaşır. Geleneksel ebrúnun en önemli ustalarından biri olan Mustafa Düzgünman tarafından yazılan *Ebrúnâme* (Barutçugil, 2008, 270-272) gibi şiirlerle edebi bir hüviyet kazanan bu ciddiyet, ebrú sanatının devamlılığında da hayâti bir rol oynar.

## KAYNAKÇA

- Aune, M. B., (1996). *The Subject of Ritual*. M. B. Aune ve V. DeMarinis (Ed.), *Religious and Social Ritual – Interdisciplinary Explorations içinde*. Albany: State University of New York Press.
- Barutçugil, H. (2001). *Suyun Rüyası Ebru-Yaşayan Gelenek*. İstanbul: Ebristan Yayınları
- Barutçugil, H.(2008). *Battaldan Baruta Ebruvan*. İstanbul: Ebristan Yayınları.
- Bell, C. (1997). *Ritual – Perspectives and Dimensions*. Oxford: Oxford University Press.
- Currey, M. (2014). *Günlük Ritüeller – Büyük Eserlerin Yaratıcıları Nasıl Çalışır?*(çev.: T. Er, S. Kayır) İstanbul: Kolektif Kitap.
- DeMarinis, V. (1996). *A Psychotherapeutic Exploration of Religious Ritual as Mediator of Memory and Meaning*. M. B. Aune ve V. DeMarinis (Ed.), *Religious and Social Ritual – Interdisciplinary Explorations içinde*. Albany: State University of New York Press.
- Emoto, M. (2012). *Suyun Gizli Mesajı*. (Çev: Y. Hancıoğlu). İstanbul: Kuraldışı Yayınları.
- Geertz, C. (2010). *Kültürlerin Yorumlanması*. (Çev: H. Gür). Ankara: Dost Kitapevi.
- Grimes, R. L. (1985). *Research in Ritual Studies*. Metuchen: Scarecrow Press.
- Grimes, R. L. (1990). *Ritual Criticism: Case Studies in Its Practices, Essays on Its Theory*. Columbia: University of South Carolina Press.
- Martin, J. H. (1996). *Bringing the Power of the Past into the Present*. M. B. Aune ve V. DeMarinis (Ed.), *Religious and Social Ritual – Interdisciplinary Explorations içinde*. Albany: State University of New York Press.
- Stortz, M. E. (1996). *Ritual Power, Ritual Authority*. M. B. Aune ve V. DeMarinis (Ed.), *Religious and Social Ritual – Interdisciplinary Explorations içinde*. Albany: State University of New York Press.
- Van Gennep, A. (1965). *The Rites of Passage*. (Çev: M. Vizedom). London: Routledge and Kegan Paul Ltd.

## GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 1, 7, 10, 12, 13: Ebristan Arşivi. [www.ebristan.com](http://www.ebristan.com)

Görsel 3, 4, 11: Barutçugil, Hikmet (2001). *Suyun Rüyası Ebru-Yaşayan Gelenek*. EbristanYayınları. İstanbul.

Görsel 2, 5, 6, 8, 9: Can Ceylan kişisel ebru arşivi



# İNSAN - MEKAN ETKİLEŞİMİNDE SAĞLIK YAPILARI VE MEKANIN İYİLEŞTİRİCİ ROLÜ\*

Arş. Gör. Elif ÖZGEN\*\*

## ÖZET

Sağlık yapıları, toplumsal bilinçte olumsuz çağrışımları olan mekanları içermektedir. Bu anlamda algının kırılması ve toplumsal olarak, duygusal bağ kurulmasına izin verecek ortamların oluşturulması bilincin yön değişimini desteklemektedir. Toplumda özellikle devlete ait sağlık kurumlarının mekan algısı, sınırlı kapasite ve imkanlarla hizmet sunulmasına ilişkindir. Yetersizlik düşüncesi, durumu; akademik ve hizmetli personel, hasta ve hasta yakınları yani tüm kullanıcılar için olumsuz psikolojik duygular uyanmasına sebep olmaktadır. Ancak kapasite, hız, imkan problemlerinin çözümüne ilişkin uygulamalar, Endüstri Devrimi'nden günümüze miras kalan bir mekan biçimlenişinin sonucu olarak görülebilir. Hastane tasarımcılarının, insanı nesne olarak algılama eğiliminden uzaklaşarak; iyileşmenin yalnızca doktor ve tıbbi aletlerin varlığından çıkartılıp, bütüncül olarak ele alması gereklilik halini almıştır. Çalışma hastane yapıları üzerinden iyileştirme mekanları ile ilgili teorik altyapı oluşturularak, insan ve mekan etkileşiminin iyileşme üzerindeki etkisini incelemektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Sağlık Yapıları, Terapötik Çevre, İyileştirme Mekanları, İnsan ve Mekan, Deneyim.

\*Makalenin özet çalışması 2. Uluslararası Mühendislik, Mimarlık ve Tasarım Kongresi (2017)'de elektronik özet kitabında yayımlanmıştır

\*\*Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi İç Mimarlık Ve Çevre Tasarımı Bölümü, Ankara / TÜRKİYE  
elif.ozgen@hacettepe.edu.tr



# HEALTHCARE FACILITIES IN THE HUMAN AND PLACE INTERACTION AND THE HEALING ROLE OF PLACE\*

Res. Asist. Elif ÖZGEN\*\*

## ABSTRACT

*Healthcare facilities include places that have negative associations on social perception. Breaking such a perception and enabling creation of places allowing people emotionally connected with them will support the change in perception. The perception of place regarding the society and especially the state organizations pertain to the fact that healthcare services are being provided with limited capacity and facilities. Considerations and conditions of ineffectiveness lead to emergence of negative psychological emotions on all of the users including academic and service staff, as well as patients and their relatives. However, the practices on the resolution of capacity, speed and capability issues can be regarded as the result of the formation that was inherited from the Industrial Revolution to these days. It is inevitable for hospital designers to eliminate their tendency to perceive humans as machines. They should indeed reconsider healing holistically by leaving the idea that healing is only connected to the availability of doctors and medical equipment. The study examines the effect of human and spatial interaction on healing by establishing the theoretical background of the healing places through hospital structures.*

**Key Words:** *Healthcare Facilities, Therapeutic Environments, The Places of Healing, Human and Place, Experience.*

---

\*The article is based on a conference presentation, but it was published only abstract version on "4th International Congress on Engineering, Architecture and Design (19 -20 May 2017, Kocaeli, Turkey)"

\*\*Hacettepe University, Faculty of Fine Arts, Department of Interior Architecture & Environment Design, Ankara / TÜRKİYE  
elif.ozgen@hacettepe.edu.tr

## 1. GİRİŞ

Günümüz sağlık yapıları; artan nüfus ve merkezi arazi yetersizlikleri sebebi ile karakteristik bazı özellikleri kaybetmiştir. Özellikle Endüstri Devrimi sonrası yapılaşma düzeyi organizasyonla yeni bir kurgu ile biçimlenmeye başlamıştır. Döneme ait değişikliklere hızla adaptasyon sağlamaya çalışılmıştır. İyileştirme mekanlarının toplumsal algısını değiştirmiş ve yerine; daha çabuk tüketilebilir, yapının işlevini yerine getirmesinin yeterli bulunduğu, kullanıcıların aidiyet kurulabilecek bir yaklaşımdan uzak olduğu bir anlayışa dönüştüğü düşünülmektedir. Bu anlamda çalışma; sağlık yapıları üzerinden tarihsel süreçle insan ve mekan etkileşimi üzerinden değerlendirilmiş, yer kavramı ile sağlık yapıları üzerine yapılacak çalışmalar için gelişime katkıda bulunması hedeflenmiştir. “Yer” kavramı ve sağlık yapıları tarihsel süreci literatür bilgileri ile açıklanmış ve niteliksel yöntem ile tarihsel model üzerinden kurgu oluşturulmaya çalışılmıştır.

Florence Nightingale, sağlık kurumlarında rahatlama sağlayacak ve sıkıntıyı azaltacak objelerin iyileştirici yararlarıyla ilgili önseziye yaklaşık 150 yıl önce sahiptir. Nightingale (1860)'da “Güzel objelerin, obje çeşitliliğinin, özellikle rengin parlaklığının hastalığındaki etkisi zorlukla fark edilir. Bu tür istekler çoğunlukla hastaların ‘hayal gücünden kaynaklanan istekler’ olarak değerlendirmede bulunmuştur. Fakat çoğunlukla ‘hayal gücünden kaynaklanan istekler’, iyileşmeleri için gerekli olan şeylerin en önemli göstergeleridir. Ve eğer hemşireler bu ‘hayal gücünden kaynaklanan istekler’i yakından takip edebilseler iyi olurdu... Hastaların bir demet canlı-renkli çiçek karşısındaki büyük sevinçlerini asla unutmuyacağım. Bana yabancı çiçekler gönderildiği andan itibaren iyileşmemin daha hızlı olduğunu hatırlarım.” olarak değerlendirmede bulunmuştur.

Tarihsel süreç içerisinde; aidiyet hissinin günümüze yaklaştıkça azaldığını, yerin ruhunun kaybolarak yalnızca bir hastane, sağlık merkezi, termal vb. olarak yapının değerlendirildiğini görmekteyiz. Bu durum kullanıcıda hizmet olarak bir an önce mekanı terk etme hissi doğurmaktadır. Eysel nitelikli, duyumsanabilir mekan algısı ile yıkılabilecek bir takım olumsuz duygular; yapım sürecinde hızlı karar alma, uzman yardımı almamak gibi çeşitli sebeplerden göz ardı edilmektedir.

Sağlık yapıları tasarımının topluma değer katacak, şekillendirecek kuvvete sahip, maliyeti büyük ölçekte etkilemeyecek bir zenginlik olduğunu unutmamak gerekir. Topluma, şehre, bireylere ait iyileştirme mekanları, sağlıklı nesiller yetişmesine fırsat tanıyacaktır.

Sonuç olarak, çalışma terapötik çevrelerin kendisinin iyileşmeye olumlu etkide bulunması üzerinde yoğunlaşmaktadır. Sağlık mekanları tarihsel, kültürel, ekonomik, coğrafi, politik, toplumsal, zihinsel, algısal, deneyimsel, görsel vs. katmanlarıyla şekillenmektedir. Disiplinler arası bu kavramların tasarımda ortak bir noktada değerlendirileceği teorik altyapı ile geleceğin sağlık yapısı bilgi birikimine katkı sağlamak amaçlanmaktadır.

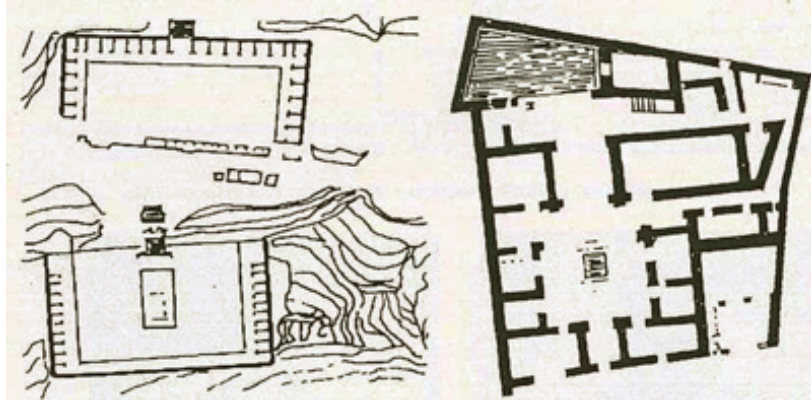
## 2. İYİLEŞTİRME MEKAN KAVRAMI

İyileşme (healing) bireyin kendini tamamıyla iyi hissetme hali olarak görülebilir. Bu kavram ruhsal, fiziksel ve sosyal bütünlüğü içerdiği gibi aynı zamanda çalışan kişiler için, iş yeri olarak

kurgulanan iyileşme mekanlarının olumsuz etkilerden soyutlanması gerekliliğini de karşılamaktadır. İyileştirme mekanları ise; hastalıkları önlemeye yardımcı, iyileşme sürecini hızlandıran, tıbbi uygulamalara destek olabilecek güçte mekanların yaratılması süreci olarak değerlendirilebilir. Başka bir deyişle; terapötik çevrelerin kendisi iyileşme sürecine katkıda bulunmalıdır.

Tasarımın insan ruhuna verebileceği heyecan, umut ve diğer olumlu duygular kişisel 'iyi olma' durumu üzerine kurulu sağlık felsefesinin temeli olarak görülebilir (Ergenoğlu, 2006).

İyileştirme kavramını hastanelere ait tarihsel süreç içerisinde incelemek, mekansal okumalara imkan tanıyabilir. İlk hastaneler, konukseverliğin (hospitality) mekanı olarak karşımıza çıkmaktadır. Tıbbi bir uygulama olmaksızın sağlık bakımı; müzik, şiir, din ve güzel sanatlarla ilişkilendirilmiştir. Tarihsel iyileştirme sürecinde, sağlık yapıları geleneksel yöntemlerle ev ortamında hastanelere referans olmuştur. Antik Yunan'da hastaların tedavi mekanları hekim evleridir. Sağlık yapılarına ilk örnek, MÖ 5. yy'da yapılan 'Akslepios' adı verilen, etrafı hasta odaları ile çevrili revaklı avlulardan oluşan yapılar kabul edilmektedir (Aydın, 2009).



Görsel 1. M.Ö. V. yy' da yapılan Akslepios ve Pompei kazılarında bulunan cerrah evi

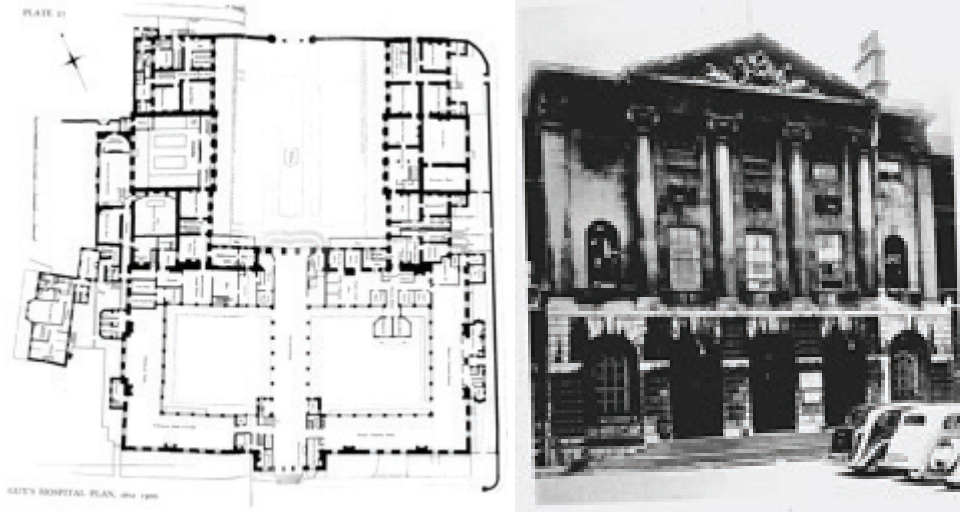
Batılı toplumlarda ise hastaneler Hristiyanlığın başlangıcıyla birlikte faaliyete geçmiştir. Yani inanç ve iyileşme arasında bağ kurma ihtiyacı söz konusudur. Ortaçağ öncesi hastane yapılarına ait mekan ve algısı iyileştirici bir etkiye sahip olmaktan çok hastaların ölümü bekledikleri bir istasyonla ilişkilendirilebilir. Hastalıkların bulaşıcı olduğuna dair farkındalığın bulunmadığı, tüm hasta grubunun aynı mekan içerisinde tedavi edilmeye çalışıldığı ve hastalık durumunu artıracak etkileri olduğunu söyleyebileceğimiz bir mekan algısından söz etmek mümkündür.

Avrupa'daki ilk hastane, Fransa'da kurulan tanrının evi anlamına gelen 'Hotel Dieu' dur. 16. yy'dan başlayarak hastanelerin toplumsal gerek ve zorunluluk sonucu gelişmeye başladıkları görülmektedir (Eren, 1989). Döneme ait sağlık yapılarının biçimleniş ve işleyiş kurgusu din adamlarının etkisine, şifacı bir yaklaşımdadır.

18. yy ile dünyada büyük değişiklikler meydana geldi. Her alanda olduğu gibi sağlık bilimlerinde ve mimaride de büyük değişiklikler ortaya çıkmaya başladı. Bunlar arasında; sağlık alanında tedavinin hızlanması için temiz hava, gün ışığı gibi dış etkenlerin öneminin gün geçtikçe

kavranması ile biçimleniş dereceli olarak farklılaşmaya başlamıştır. Bir çeşit tecrübe ve gözlem metodu ile tedavi süreci değerlendirilerek mekansal kurgu oluşturulmuştur. Mimari ve biçimlenişle ilgili olarak ise; Endüstri Devrimi ile tüm yapı tiplerinde olduğu gibi iyileştirme mekanları biçimlenişi de farklılaşmaya başladı. Neredeyse yüzyıllık bir süreç ile yeni cesur dünya insanlarına hızlandırılmış mekanlar yaratılma yarışına tüm dünya dahil olmak zorunda kaldı. Bu izleri farklı coğrafyalarda, gelecek nesillerimize miras olarak bıraktığımızı ve yeni izler bırakmaya devam ettiğimizi kabul etmek, zor ancak doğru bir adım olacaktır.

İlk tıbbi hastane bu dönemin başında 18. yy'da kurulmuştur. 18. yy'da inşa edilen sağlık yapıları, hem Avrupada hem de Amerika'da, 'blok' tip olarak bilinen, dış görünüşleri, diğer kamu binalarına ve büyük konutlar benzeyen strüktürlere dönüşmüştür. Blok tip hastane yapılanmasını, ayrıklı birimlerden oluşan mekansal denemeler izlemiştir.



Görsel 2. Blok tip hastane örneği, Guy's Hospital plan ve görünüşü, Londra.

19. yüzyıl itibari ile hastaneler artık hasta iyileştirmeye değil, tıbbi bilgiyi arttırmaya, araştırmaya ve incelemeye yarayan kurumlar olarak görünmeye başlanmıştır. Bu gelişmeler "Pavyon" plan tipinin ortaya çıkmasını ve hastane binası, dış koridorlarla bağlanan çoklu ünitelere dönüşümü beraberinde getirmiştir. Teknik buluşlar ve ekonomik değişimler hastane binalarının şeklini etkilemeye başlamıştır. Bu değişimler arasında asansörün düşey bir taşıma aracı olarak ortaya çıkması ve arsa değerlerindeki artış olarak başlıca gelişmeler arasında belirtilebilir (Erdoğan, 2006). Sağlık bilgisi zamanla gelişme göstermiş olsa da mekana dair iyileştirme kurgusu malesef güç kazanamamıştır. Asansörün kullanılmaya başlaması terapötik ortamların yatay biçimlenişinin dikey olarak kurgulanmasına yol açmıştır. Özellikle iç ve dış mekan iletişimine izin veren yaşanabilir mekan algısı bu gelişme ile büyük değişiklik göstermiştir.



Görsel 3. Pavyon plan tipi örneği, Taylor & Stevens's The Beverly Hospital, Boston

Pavyon sisteminin büyük alanlara ihtiyaç duyması sebebi ile “mono blok” sistemi T, Y ve H tip olarak gelişim göstermiştir. Pavyon plan tipinde çok sayıda koridorla birbirine uzanan ve birleşen, daha çok yatayda kurgulanan tasarım anlayışı; mono blok plan tipi ile tek merkez üzerinde kurgulanmaya başlamıştır. Bu durum; doğal aydınlatma ve havalandırma problemlerinin daha az arazi ihtiyacıyla çözümüne yönelik bir adım olarak görülebilir. Ancak mono blok sisteme geçişle, tanımlanan probleme optimum bir çözüm bulunduğunu söylemek zordur. Belki de; evsel nitelikte başlayan sağlık yapıları sürecinin, beklenmedik şekilde niteliğinden uzaklaşması ve “insan için” var olma durumundan kopmasının ardından aranan bir yakınlaşma çabası olarak nitelendirmek daha yerinde olacaktır.

Günümüze yaklaştıkça; gerçekleşen değişimler sonucunda, arsa değerlerinin değişimi ve hastane birimlerinin büyüyen kapasitelerinin artma ihtiyacı ile yapılaşma süreci “gökdelen” hastane sistemlerini ve sağlık kampüslerini doğurmuştur. Gökdelen hastaneler ile beraber; aslında yalnızca “konut” olarak kullanırken dahi hissettirdiği yalnızlaştırma durumundan sıyrılamamıştır. Sonrasında ihtiyaçlar ve sağlık yapılarında teknik altyapının sağlanması dışındaki gereklilikler zorunlu bir biçimde kendini dışa vurmuştur. Böylelikle dikeyde ve tek parça olarak tasarlanmış bir yapı olarak düşünülmesi fikrinden, nispeten yatayda ve çoklu yapılardan oluşan bir bütün olarak şekillenmeye başlamıştır. Gerçekleşen bu değişim üzerinde; çevre ve insan ilişkisinin üzerine duyarlılığının her geçen gün artması etkilidir. Günümüzde tasarım yaklaşımı; sürdürülebilir nitelikte, iç ve dış mekan bağlantısını kopartmaktan kaçınan sağlık kampüsleri olarak değişim göstermektedir. Özünde gerçekleşen değişimlerin sebeplerine baktığımızda; toplumsal, kültürel, bilimsel, siyasi pek çok yenilikle ve doğa ile insan arasındaki ihtiyaçlarla ilişkilidir. Özellikle sağlık mekanlarının psikolojik ihtiyaçlara cevap vermesi ve mekanın da bu duruma katkıda bulunduğu dair çalışmalar yeni kabul edilebilir bir hal almıştır.

Sonuç olarak tarihsel iyileşme süreci, evsel nitelikte başlamış, mikrop kavramının kabulü ile büyük değişiklikler göstererek hem mekan hem de teknik anlamda farklılaşmaya başlamıştır. Sağlık biliminin gelişimi ile hastaneler; blok tip, ayrı birimlerden oluşan mekânsal denemeler, gökdelen hastanelere kadar çok çeşitli biçimlenişlerde gerçekleştirilmiştir. Günümüzde ise ilk örneklerde rastladığımız konukseverliği merkez alan mekan anlayışının karşılığını, sağlık

kampüsleri, sağlık köyleri olarak görmekteyiz. Geçmişten bugüne tarihsel iyileştirme mekanlarına ait olumlu nitelikler korunarak duyumsanabilir mekan oluşumuna katkı sağlanabileceği düşünülmektedir.

### 3. İNSAN – MEKAN ETKİLEŞİMİ VE İYİLEŞTİRME

İnsan ve mekan ayrılmaz, yaşamsal bir bütünü içermektedir. Bu ihtiyaç temel anlamda barınma ile başlasa dahi, durumun çok daha ötesinde yer almaktadır. Maddesel etkileşim ancak nesne, kişi ve mekanlar arasında bağlantısız ve durağan bir ortamı oluşturmaya yetecek güçtedir. Halbuki insan ve mekan etkileşimi madde aracılığında değerlendirilecek bağ ile sınırlı değildir. Aksine insan zihinsel bir örüntüyle, zaman ve mekanın ötesine yolculuğu mümkün kılabilir.

Türkiye coğrafyasına ait kavramların anlamsal değişimleri, insan etkileşimi ile ilgili açık bir değişimi tanımlamaktadır. Hasta olmak ve iyileşmek karşıt kavramları üzerinden, hastaneler şifa kelimesi ile ilişkilendirilmekteydi. Şifa TDK'ya göre; Bedensel veya ruhsal bir hastalığın son bulması, hastalıktan kurtulma, onma olarak tanımlanmaktadır. Aynı kaynak şifahaneyi; hastane olarak tanımlamıştır. Hasol (2008) ise; tımarhane, darüşşifa olarak açıklar ve yapı tipi bakımından medreseleri andırdığını belirtir. Türkiye coğrafyası şifahanelerine bakıldığında çoklu işlevin bir avlu etrafında birleştirilerek sosyal bir mekan oluşumuna izin verir nitelikte biçimlendiğini görmekteyiz. İç ve dış algısının insan-mekan etkileşimine destek olduğu duyumsanabilir mekan kurgusunun şifa verici niteliği başlıca özelliğini yansıtmaktadır. Geçmişten günümüze şifa algısı hasta algısına dönüşmüş ve mekan isimleri kullanıcı algısı doğrultusunda oluşmuştur.

Sağlık yapılarının hasta barındıran yer anlamından şifa veren mekan anlamına dönüşmesi için; mekan ve deneyim ilişkisi, tasarımcı için iki boyuttan fazlasını ifade etmelidir. Yaşam beş duyu organı ile algılanabilecek, çok boyutlu bir çevrede süregelmekte ve tasarımcı zamansal ve durumsal üretkenlikleri de bu kurgu içerisine dahil ederek düşünmelidir. Tasarımda iki boyutlu çalışma, algılama çabası kullanıcı için yaşanabilir sonuçlar doğurma konusunda yetersiz kalacaktır.

Türkçede, “yer” kelimesi, neredeyse dünya üzerindeki ve gök altındaki her coğrafi, mekansal durumu tanımlamak için kullanılabilir. Fakat gündelik dilde ve konuşmalarda “yer”, İngilizcedeki “place”e eşdeğer anlamını en çok “ev”de buluyor gibi değerlendirilmektedir. Türkçede yerleşilen, ikamet edilen mekan için sürekli “ev” e gönderme yapıldığı buna bir örnek olarak gösterilebilir: “burası ev gibi, sıcacık!”, “kendini evinde hisset”, yurt anlamında“ sonunda kendi evime döndüm”, bölge-kent parçası yerine “evime geldik, işte bu mahalle...”. Bütün bu açıklamalara rağmen, aslında “yer” konusu ve kelime anlamı çok karmaşıktır. Pratikte, insanların neyin yerine “yer” kelimesini kullandıklarını ayırt etmek, takip etmek neredeyse imkânsızdır. Fakat şu bir gerçektir ki, “mekan” ve “yer” kelimeleri, benzerlik, yakınlık ve birlikteliklerine rağmen, farklı anlamlara çağrışım yaparlar (Gürkaş ve Barkul, 2012).

Bir “yer” inşa etme eylemi ise; çok daha zorlu ve detaylı bir disiplinlerarası bilgi alışverişini ve süreci kapsamaktadır. Fransız fenomenolog Merleau-Ponty(1962)'nin ifadesi bu durumu kanıtlar niteliktedir: “Yaşadığım daire içerisinde yürüdüğümde, çevremde bana kendilerini sunan

çeşitli görünümünün bana aynı şeymiş gibi görünmesi mümkün değildir; eğer ki ben onların kendi daireme dair olduklarını bilmez ve kendi hareketlerimin ve bedenimin farkında olmazsam. Tabii ki; düşünsel anlamda yaşadığım dairenin bir planını oluşturup bir kağıda çizebilirim; ancak bu durumda da objelerin birlikteliğini bedensel deneyimim olmadan kavrayamam.”

Sağlık yapılarının insan etkileşimi göz önüne alınarak; büyük ölçekte topluma kazandırmak ve bulunduğu coğrafyaya, ülkeye, şehre ait kılmak, hastane algısını önemli yönde değiştirmeye yardımcı olabilecektir. Toplumbilimcilerin, mekanda olanlara, toplumsal vakalarla olan ilişkisi, mekansal oluşumların bunlar üzerindeki etkisinin arka planda kalmasına sebep olabilir. Benzer biçimde mimarlar da, mekansal oluşumların fiziksel nitelikleri arasında sıkışıp kalırken toplumsal üretim biçimlerinin mekansallığını açıklayamayabilirler. O yüzden; disiplinler arası bir yerde duran toplum-mekan, ne toplumbilimciler ne de mimarlar tarafından üniter bir yaklaşımla okunabilir. Toplum - mekan parçalanamaz bir bütünü ifade etmektedir. İç içe geçmiş bir örüntünün parçaları olarak değerlendirilmelidir (Gürkaş ve Barkul, 2012). Mekanın yalnızca tekil bir bakış açısı ile ele alınması yalnızca fiziksel olanın düşünüldüğü, mekanda zihinsel ve deneyimsel pratiklerin kaybedilmesi anlamına gelecek, tasarımcı için; iyileşme ortamına ait en önemli kriterlerden biri göz ardı edilmiş olacaktır. Doğru tasarlanmış bir mekan toplumda yer bulma olanağına sahiptir. Bireyler sağlık sorunları olmasa dahi sosyal mekan olarak algıladıkları, ait hissettikleri mekanları hayatlarına katacaktır. Çocukluktan itibaren hastanenin korkutucu yanını yaşamış, bahçe duvarından içeriye zorla itilmiş nesillerin iyileştirme mekanlarına olumlu bakması pek mümkün değildir. Ancak topluma kazandırılmış bir hastane ve dış mekanı insani değerleri doğru ölçüde kavramaya yardımcı olabilecek güçtedir. Teratöpic çevrenin bütünsel değerlerle ele alındığı bir dış mekan, sosyal bir dokuya müsade edebilir. Doğru tasarım ve uygulamalarla günümüz sağlık yapısı algısı yeni nesillere ve belki de yüzyıl sonraki insanlığa olumlu hissettiren kodlarla geçiş yapacaktır.

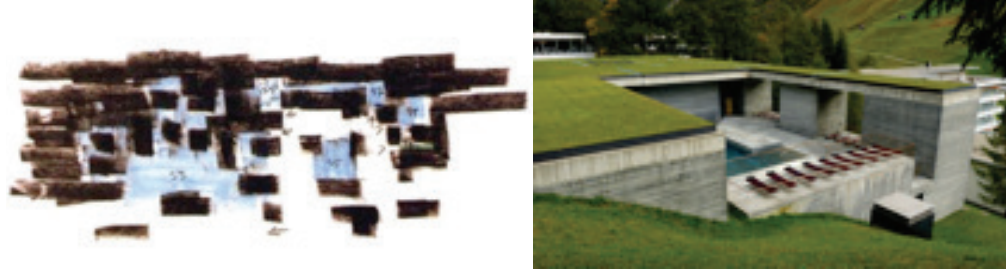
Sağlık yapıları; hastaların yatarak veya ayakta tedavisi için elverişli mekanlar olmanın yanı sıra, sosyal ortamlar oluşturabilen, ortaklaşa eylemlerin gerçekleştirildiği bir merkez olma eğilimindedir. Ortaklaşa kullanıma açık mekan tanımları için ise; sürdürülebilir bahçeler, dinlenme alanları, bekleme alanları, beceri stüdyoları, oyun alanları ve daha bir çok eylem merkezli tasarım gerçekleştirilebilir.

Terapötik çevreler, kullanıcıları kontrol ederek ve sadece işlevsel olarak ‘işin’ yapılmasını sağlamak yerine, ‘benlik’ duygularının tanınmasını sağlamalı ve bu yolla iyileşme sürecine katkıda bulunmalıdır (Ergenoğlu, 2006). “Aidiyet” ve “benlik” duygularının oluşturulması için insan ve mekan etkileşimi zorunluluk halindedir. Yerin ruhunun gözden kaçırılarak yalnızca işlev olarak ele alınan yapı, duyumsanabilir olmaktan çok uzak olacaktır. Bu yalnızca sağlık yapıları için değil, tüm yapıları çevre için ayırıcına varılması gereken bir durumdur.

İnsan - mekan etkileşimi aynı zamanda pek çok ikili ve karmaşık ilişkiyi içermektedir. İç-dış, insan-doğa, madde-madde ötesi gibi. 20 yy başlarında, psikologlar sanat ile sağlığın arasındaki ilişkiyi fark ederek bu konu üzerine araştırmalar yapmaya başladılar. Sonuç olarak sanatın, kişinin kendini anlamasına yardım ettiğini, depresyon ve stresle ilgili semptomları azalttığını ve

olumsuz düşüncelerin kaybolmasını neden olduğunu kaydetmişlerdir (Door ve Lantz, 2003). Mimar Ulrich ve arkadaşları (2004)'da özellikle sanatın hastalar üzerinde doğrudan iyileştirici etkisi olduğunu belirtmektedir. Ayrıca kullanıcı deneyiminin yüzeysel olarak değerlendirilmesinden çok özüm senerek, sanat eserleri ve doğa elemanlarıyla bir bütün olarak değerlendirilmesi gerekmektedir. Sanat eserleri ve çalışmaları psikolojik anlamda hastalar üzerinde, iyileşmeyi kolaylaştırıcı bir etkiye sahiptir. Geçtiğimiz 10 yıl içerisinde, yapılan araştırmalarla psikologlar sanat ile sağlığın arasındaki ilişkinin üzerinde daha çok durmaya başlamıştır. Örneğin; doğayla temasın (bitkiler, peyzaj düzenlemeleri ve hayvanlar gibi), stres, kolesterol, ağrı ve hastanede kalış süresini azalttığı ve kan basıncını düşürdüğüne dair araştırmalar da yürütülmüştür (Frumkin, 2001).

Modern mimari yaklaşımın, anahtar kelimelerinin; deneyim ve etkileşim kavramlarından uzak olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Günümüzde bu kavramlar üzerine yoğunlaşan araştırmacılar, mimarlar ve tasarımcılar, gerçekleştirilmiş projeleri ile yaşayan örnekler sunmaktadır. Bu noktada Mimar Peter Zumthor ve yaklaşımından örnek vermek daha açıklayıcı olacaktır. Bilgin (2016)'in tanımıyla; Zumthor'un yaklaşımı, insanların doğrudan duyularına değmek ve dokunmak üzerine tasarlanmış işlerinin bütün dünya tarafından merakla izlenmesi, hareket, söz ve imge dolaşımı üzerine kurulu bir dünyada duyuların uyarılmasına yönelik bir ihtiyacın da paylaşıldığı anlamını taşımaktadır. İsviçre'de bulunan Vals'de gerçekleştirilen termal yapı mimarın yaklaşımının somut bir örneğidir. Yapı tasarımı, taş ve suyun doğrudan duyuları uyarması üzerine kurgulanmıştır. İyileştirme ortamı olarak değerlendirilebilecek "The Therme Vals" yer kavramı ve dolayısıyla insan - mekan etkileşimi konusunda yeni ufuklar açmaktadır.



Görsel 4. Therme Vals konsept çalışması ve görünüşü, İsviçre

Psikoloji insanların normal davranışları yanı sıra onların bilinç durumlarını, yaşantılarını, çevre koşulları ile davranışların etkileneşmesini ve davranışlar arasındaki bireysel farklılıkları inceleyen, kuşkusuz yaratıcı davranışlar da onun konusu içine girmektedir. Bu bakımdan yaratıcılığın psikolojik araştırmalara konu teşkil etmesi de çok yenidir. Yaratıcılığın psikolojik bir kavram halinde ortaya çıkması ve araştırmalara konu olması ancak 1950'lerden sonra gerçekleşmeye başlamıştır (Güney, 2011). Kısaca; yaratıcılık ve sanat çalışmaları çok yeni araştırma konusu olmaya başlamıştır. Günümüz hastane tasarımlarında sanat çalışmalarını destekleyecek mekansal gerekliliklerin alt yapısı hazırlanmalıdır. İnsan - mekan etkileşimi pek çok disiplinin bir arada çalışması sonucu, ivme gösterecek kurgulara imkan sağlar niteliktedir.



Antropolog Augé (1995)'nin süpermodernite yaratısı olarak nitelendirdiği çalışmalarının birinde, “Örneğin Amerika'nın herhangi bir kentinde, herhangi bir Starbucks'ta, kente yabancı birisinin, tadını bildiği bir kahve içmesi ve tanıdık, daha öncekilere benzer mekanda, bir koltukta oturması, ona anlık bir “yer” hissi uyandırabilir. Benzer deneyimi kendi ülkesinde yaşamıştır ve bu anının canlanması kişiye tanıdık bir hissi yaşattığı için yabancılığını azaltan, “yer”inde – “ev”inde hissettiren bir anlama, deneyime dönüşmektedir. Mekanın “yer”e dönüşmesi, aslında akıldaki “yer”in canlanması, vücut bulmasıdır. Aynı şekilde, yine dünyanın her yerinde prototipler şeklinde üretilen Ikea mobilya mağazalarında da, farklı kentlerde hatta ülkelerde, evindeki çalışma masasının aynısına bakmak, aynı yatağa uzanmak, kişiyi mekansız – mekanın ötesinde fakat “yer”inde hissettirebilir. “ olarak değinmiştir. Deneyime dönüşebilecek mekan kurguları ile tanıdık bir his uyandırmak yabancılaşmayı kırmaya yardımcı olarak değerlendirilebilir.

## SONUÇ

Hastane tarihsel sürecine ait referansların takibi ile, evsel nitelikte ve aidiyetle iyileşme kavramı süreci arasında bir bağlantı bulunmaktadır. Çalışmada bu bağlantı hastanelerin evsel nitelikten uzaklaşarak fabrikalaşmayla ilişkilendirebilecek biçimde, algısının değişimi üzerindedir. Ev; bilinen, deneyimlenen ve devamlı olarak tecrübe edilmeye olanak tanıyan bir mekan olarak değerlendirilmektedir. Ev – evsel yaklaşımın, insan – mekan etkileşimi konusunda iyileşme ortamına destek sağlayacağı düşünülmektedir.

Bachelard (1994)'da çocukluk döneminden hatırlanan evin, sonraları dışarıyla ilişki kurmamızı sağlayan ilk dünya, ilk evren olduğunu söyler (Gürkaş ve Barkul, 2012). Her kişi doğduğu andan itibaren kendisine bir “yer” edinir. İlk “yer” bilincin hatırladığı ilk ev olma durumundadır. Kişi engel durumundan dolayı bedensel anlamda sınırlı hareket kabiliyetine sahip olabilir. Engel durumunun varlığı, beş duyu organından herhangi birinin alıcılarının niteliğini yitirmesi sebebi ile bedeninin mekan ile ilişkisini zayıflatacaktır. Maddesel olan ile mekanın temasının azami ölçülere düşmesi yalnızca maddesel anlamda niteliği kaybetmesine yol açacaktır. Zenginliğin nitelikten çok niceliğe, aidiyete, deneyime açık olması bedensel anlamda yitirilenlerin önemini kaybetmesine yardımcı olmaktadır. Kişinin zihninde yarattığı “yer” ile kurduğu ilişki boyutunu bilmek olası değildir fakat kişinin zihninde bir “yer”i olduğunu söylemek mümkündür. Bu sebeple çalışma, iyileşme mekanları tasarımlarının merkezinde de “yer” olarak kurgulanması fikri üzerinde yoğunlaşmaktadır.

İyileştirme mekanlarına ait yapılan araştırmaların sonucunda ortaya çıkan pek çok tasarım kriteri, tablosu, verisi mevcuttur. Mimari dilde somutlaştırmaya ihtiyaç duyulan niteliklerin yalnızca maddesel olarak sınıflandırılması doğru bir yaklaşım olmayacaktır. Bütüncül bir yaklaşımda bulunarak insan ve mekan ilişkisinde, etkileşimin artmasını destekleyecek tasarım fikirlerinin oluşmasına önerilerine katkıda bulunmak günümüz tasarımcıları için bir gereklilik olarak görülmelidir. Ayrıca doğal elemanların tasarımda önemli rol oynadığı günümüz hastane yapılarında, özellikle de devlet kurumlarında daha çok iç mekan yaratmak ve iş potansiyeli (böylelikle de sermaye) artışı hedeflenerek dış mekan kurgusunun azami seviyeye çekilmesi olumsuz sonuçlar doğurma potansiyeli de unutulmamalıdır.

Özellikle kamusal alanlarda; kullanıcı merkezli tasarımlar ve aidiyet fikrinin yerini maddesel bir takım yeni düşüncelerin alması sürecin bir sonucu olarak değerlendirilebilir. Gereksinimler, teknoloji, savaşlar, Endüstri Devrimi, imkan ve imkansızlıklar yapılaşma sürecini hızlandırmıştır. 18. yy ile dengelerin değişimi ile iyileşme mekan ihtiyacı, fazla ancak yetersiz olduğu için hızlı karar ve sonuçlar ortaya çıkmıştır. Hızlı bir biçimde isteğe yanıt verme davranışının, günümüze rehabilite edilmeden kurgulanan bir yapılaşma problemini taşıdığını söyleyebiliriz. Kartezyen anlayışa sahip, dokunmaktan çekindiğimiz kütle mekanlarının bugün toplumun büyük kısmına hizmet ettiğini (etmeye çalıştığını) söylemek yanlış olmayacaktır. Sonuç olarak; insanı yalnızca gören bir varlık olarak değerlendirmek doğru bir yaklaşım değildir. İnsan mekanı çok boyutlu olarak algılar, deneyimleriyle eşleştirir ve anlamlar yükler. Mekanın sesi, kokusu, atmosferi, hissi ve çok daha fazlası bir arada düşünülmelidir. Kısacası, parlak ve pahalı granitlerin üzerinde yürüyen bir hasta için zemin yalnızca zemindir. Ancak kullanıcıyı, mekan ile etkileşimini düşünmeden projeyi gerçekleştiren firma ve tasarımcı için anlamı; doyumsuz maddesel hırsın devamı ve bilincinde olmaksızın geleceğe bırakılmış bir “hasta-ne” binasıdır. Tasarımcılar; insanlara kaygı ve korku hissettiren sağlık mekanları yerine; kendilerini ait hissedecekleri, mekan ile etkileşim kurabilecekleri ve sosyal hayatlarının bir parçası olabilecek güçte mekan yaklaşımları ile topluma fayda sağlayabilecek bir konumdadır. Mekan maddi kaygılardan etkilenmeksizin iyileştirici güce sahip olabilir.

## KAYNAKÇA

- Adams, A. (2008). *Medicine by Design The Architect and the Modern Hospital, 1893–1943, Architecture, Landscape, and American Culture Series, University of Minnesota Press, Minneapolis.*
- Augé, M. (1995). *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, (Çev. J. Howe), Verso, New York.
- Aydın, D. (2009). *Hastane Mimarisi İlkeler ve Ölçütler. Konya: Mimarlar Odası Konya Şubesi.*
- Bilgin, İ. (2016). *Mimarın Soluğu Peter Zumthor Mimarlığı Üzerine Denemeler*, Metis Yayıncılık, İstanbul.
- Bolak, O. (1950). *Hastanelerimiz: Eski Zamanlardan Bugüne Kadar Yapılan Hastanelerimiz Tarihi ve Mimari Etüdü*, İstanbul Matbaacılık, İstanbul.
- Bressani M, Grignon M. (2012). *The Bibliothèque Sainte- Geneviève and “Healing Architecture.”* In: Béliet C, Bergdoll B, Le Coeur M, editors. *Henri Labrouste: structure brought to light*. New York: Museum of Modern Art, 94-123.
- Door, E. & Lantz, L. (2003). *Rudolf von Laban: The “Founding Father of Expressionist Dance”* *Dance Chronicle* 26.1.
- Ergenoğlu Sungur, A. (2006). *Sağlık Kurumlarının İyileştiren Hastane Anlayışı ve Akreditasyon Bağlamında Tasarımı ve Değerlendirilmesi*. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Doktora Tezi.
- Ergenoğlu, A. , Aytuğ A. (2007). *Sağlık Kurumlarında Değişen Paradigmalar ve İyileştiren Hastane Kavramının Mimari Tasarım Açısından İrdelenmesi*, YTÜ Mimarlık Fak. E – Dergisi, Cilt 2, Sayı 1.
- Frumkin, H. (2001). ‘Beyond toxicity: Human health and the natural environment’, *American Journal of Preventive Medicine*, 20(3), 234-240, USA.
- Güney, M. (2011). *Sanat ve Psikiyatri, Öz baran Ofset Matbaacılık, Ankara.*
- Gürkaş, T., E. ve Barkul, Ö. (2012). *Yer Üzerine Kavramsal Bir Okuma Denemesi*, *Sigma* 4, 1-11, Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Doktora Tezlerinden Üretilmiş Yayınlar, İstanbul.
- Lefebvre, H. (1991). *The Production Of Space*, Blackwell, USA.
- Hasol, D. (2008). *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*, YEM Yayın, İstanbul.
- Marcus, C.C., Barnes, M. (1999). *Healing Gardens*. John Wiley&Sons; s.323–382, U.S.A.
- Merleau-Ponty, M. (1962). *Phenomenology of Perception*, Humanities Press, New York.
- Nightingale, F. (1860). *Notes on Nursing - What it is, and what it is not*, London, Harrison.
- Özgen, E. (2016). *Hastane ve Sağlık Yapıları Üzerine, Sanat ve Doğa Faktörü ile Mekan Biçimlenişi*, III. Uluslararası Güzel Sanatlar Bilimsel Araştırma Günleri Sempozyumu Bildiri Kitabı.
- Seamon, D. (1979). *A Geography of the Lifeworld*; St. Martin’s, New York.
- Tuan, Y.F. (1997). *Space And Place: The Perspective of Experience*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Ulrich, R. S. , Quan, X., Joseph, A., Zimring, C., Choudhary, H. (2004). *The Role of the Physical Environment in the Hospital of the 21 st Century: A Once-in-a-Lifetime Opportunity*.
- URL1 - [british-history.ac.uk](http://british-history.ac.uk), Erişim Tarihi: 05.06.2018.
- URL2 - [wikiarquitectura.com](http://wikiarquitectura.com), Erişim Tarihi: 10.06.2018.

## GÖRSEL KAYNAKLAR

- Görsel 1: Terzioğlu, A. (1964). *Modern Hastane İnşaatı*, *Arkitekt Dergisi Sayı: 1964-03 (316)*, 126-128.
- Görsel 2: URL1 - [british-history.ac.uk](http://british-history.ac.uk), Erişim Tarihi: 05.06.2018.
- Görsel 3: Adams, A. (2008). *Medicine by Design The Architect and the Modern Hospital, 1893–1943, Architecture, Landscape, and American Culture Series, University of Minnesota Press, Minneapolis.*
- Görsel 4: URL2 - [wikiarquitectura.com](http://wikiarquitectura.com), Erişim Tarihi: 10.06.2018.

# YENİ NESİL DİJİTAL OKUMA DENEYİMİ VE E-KİTABIN GELECEĞİ

**Dr. Öğr. Üyesi Murat Ertürk\***  
**Erhan Üzümcü\*\***

## ÖZET

*Son zamanlarda sıkça karşılaşılan, e-kitaba yönelik geliştirmelerin olması gereken düzeyde olmadığına yönelik tartışmalar, e-kitabın geleceğini gündeme getirmiştir. Böylece e-kitap ve e-kitabın getirdiği dijital okuma deneyimine yönelik yararlı bir tartışma ortamı doğmuştur. E-kitap geliştirmeleri sonucunda ortaya çıkan hibrit kitap, etkileşimli dijital anlatı gibi yeni biçimlerin, sosyal okuma deneyimine yönelik deneysel yaklaşımların okurun okuma alışkanlıkları üzerindeki etkilerini kapsar. Tasarımcıların da içerisinde bulunduğu yayıncılık sektöründeki aktörlerin bu alışkanlıklar üzerine eğilmesi ve kendine pay çıkarması gerekir.*

*Bu çerçeveden yola çıkarak makalede, yeni nesil dijital biçimlerin getirdiği dijital okuma deneyimi ve bu deneyimi tasarlayan başlıca aktör olan tasarımcının rolüne değinilmiş, dijital yayıncılık alanında araştırma ve uygulama için gerekli sektörel ve akademik araştırmaların, yenileşime açık anlayışın ve bilgi alışverişinin gerekliliğine vurgu yapılmıştır.*

**Anahtar Kelimeler:** *Dijital Yayıncılık, E-Kitap, Epub3, Dijital Okuma Deneyimi, Dijital Okuma Deneyimi Tasarımcısı.*

---

\*Sakarya Üniversitesi Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Sakarya / TÜRKİYE, merturk@sakarya.edu.tr

\*\*TEYTAG: Elektronik Yayıncılık Tasarım Araştırma Grubu, teytag@gmail.com

# NEW GENERATION DIGITAL READING EXPERIENCE AND FUTURE OF E-BOOK

Assist. Prof. Murat Ertürk\*  
Erhan Üzümcü\*\*

## **ABSTRACT**

*Discussions that the recent developments in the e-book are not at the necessary level brings the future of e-book on the agenda. Thus, a useful discussion environment has emerged for the e-book and digital reading experience of e-book. The hybrid book, interactive digital narrative, and experimental approaches to the social reading experience that emerged as the results of e-book developments have an impact on reading habits. It is necessary for the actors in the publishing sector, including the designers, to focus on these habits and give a credit to themselves.*

*Holding this approach in this paper, digital reading experience that emerges from the next generation of digital formats and the role of the designer who is the main actor in designing this experience are explained, and the necessity of sectoral and academic research, open innovation and information exchange for research and application in the field of digital publishing are emphasized.*

**Key Words:** Digital Publishing, E-Book, EPUB3, Digital Reading Experience, Digital Reading Experience Designer.

---

\*Sakarya University Faculty of Art Design and Architecture, Sakarya / TURKEY merturk@sakarya.edu.tr

\*\* TEYTAG: Electronic Publishing Design Research Group, teytag@gmail.com

## 1. GİRİŞ

İngiltere merkezli Hachette Yayınevi'nin başkanı Arnaud Nourry bir röportajında, e-kitapların elektronik olmasının dışında baskı ile aynı şey olduğunu ve hiçbir yaratıcılık, gelişme göstermediğini söyleyip, e-kitapları *aptal bir ürün* olarak değerlendirmiştir (Flood, 2018). Bu yazıya cevap, Erin Kelly'nin The Guardian'da yayımlanan yazısı ile gelmiş; Kelly, Kindle'in Whispersync özelliği ile okuyucunun kolaylıkla bir kitabı okuma ya da dinleme seçenekleri arasından birini seçebildiğini söyleyerek bunların okuma deneyimine yönelik geliştirmeler olup olmadığını sormuştur (Kelly, 2018). Ayrıca herhangi bir okuma sisteminde (reading system, RS), metni büyütebilmeyi *sessiz bir devrim* olarak nitelendirirken grafik, ses ya da animasyon varsa, onun artık bir kitap değil; bir bilgisayar oyunu ya da bir film olduğunu belirtmektedir. Benzer olarak tüketici araştırma firması Portigal Danışmanlık'tan Steve Portigal de, okuma davranışlarımızı değiştirdiğini vurguladığı iPad'in yenilikçi ve dijital olduğunu ancak bir kitap olmadığını belirtir (Kostick, 2011, s. 137). İlk okuyuşta sert bir eleştiri gibi gözükmesine rağmen, röportajının özünde Nourry, yayıncılık sektörüne bir öz eleştiri getirerek dijital okuma deneyimine yönelik geliştirmelerin olması gereken düzeyde olmadığını belirtir. Craig Mod ise, e-kitabın neden gelişmeyi bıraktığını sorgulayarak Amazon gibi endüstri devlerinin e-kitabın geliştirilmesinde çok fazla ilerleme kaydedemediğini belirtir (Mod, 2015). Tüm bu görüşler, e-kitabın mevcut durumu hakkında bilgi vermektedir.

Genelde yurt dışında karşılaşılan bu tür tartışmalar, dijital yayıncılığın olgunlaşması bağlamında konuyu doğru bir yörengeye sokma ihtimali taşıdığından önemlidir. E-kitap ve türevlerine odaklanan dijital yayıncılık alanı birbirini etkileyen teknik konuların tam olarak çözülmediği bir kısır döngü içerisine girmiştir. Yayıncılık sektörünün e-kitaba yönelik tutumu, fiyat politikası, eğitime yönelik ders kitaplarının (textbook) içerik üretim ve uygulama zorlukları, telif hakları gibi bazı teknik konularla birlikte sadece metin ağırlıklı e-kitapların üretilmesi ve bu durumun yol açtığı e-kitabın basılı kitabın dijital sürümü olduğu algısı gibi etmenler, e-kitabın gelişimine engel olmaktadır. Her ne kadar EPUB3 biçimi okuma deneyimi açısından farklı platformlarda aynı ve başarılı sonuçlar verse de, her okuma sisteminin görüntüleme (render) performansının aynı olmaması sorunu yayıncıları etkileyen bir başka teknik konudur. Bu önemli teknik konulara ek olarak sadece metinsel biçimlendirmeye dayalı (CSS) düz yazı içeriklerin dışında, javascript ile geliştirilmiş öncü tasarım ürünlerinin üretilmesine izin vermeyen *kapalı ekosistemler*, e-kitabın gelişimini sınırları keskin hatlarla belirlenmiş bir alana çekmektedir. Yalnız iOS işletim sistemine uygun ya da sadece Kindle okuma sisteminde görüntülemeye izin veren bir ekosistem, *açık yenileşime* (open innovation) uzak ve platformun izin verdiği ölçüde yenilikçidir. Kapalı ekosistemlerle çalışan tasarımcılar tipografi ve sayfa düzeni seçenekleriyle sınırlı üretimler yapabilmelerinden, özellikle e-kitap ekosistemlerinin kapalı doğasının tasarımcıları ve okuyucuları incitmesinden bahseden Mod, günümüzdeki dijital yayıncılık platformlarının çoğunun kapalı ekosistemler olmasını ve güncellenme süreçlerinin uzun sürmesini eleştirir (Mod, 2015).

Tüm bu etmenlere, dijital yayıncılığın akademiye ve tasarım eğitimine konumlandırılmasında geç kalınması gibi unsurlar eklendiğinde, dijital yayıncılık alanında teorinin emekleme döneminde kaldığı, örnek tasarımlar üzerinden okuma deneyimi tartışmalarının çokça yapılmadığı bir ortam belirlemektedir. Okuma sistemlerinin görüntüleme performansını ölçecek test amaçlı teknik e-kitapların üretilmesi, sadece çalışma boşluğunu doldurmuştur. Dijital okuma deneyimi, okurun davranışlarına odaklanarak geri bildirimlerle geliştirilen ve evrilen bir tasarım sürecine girememiştir.

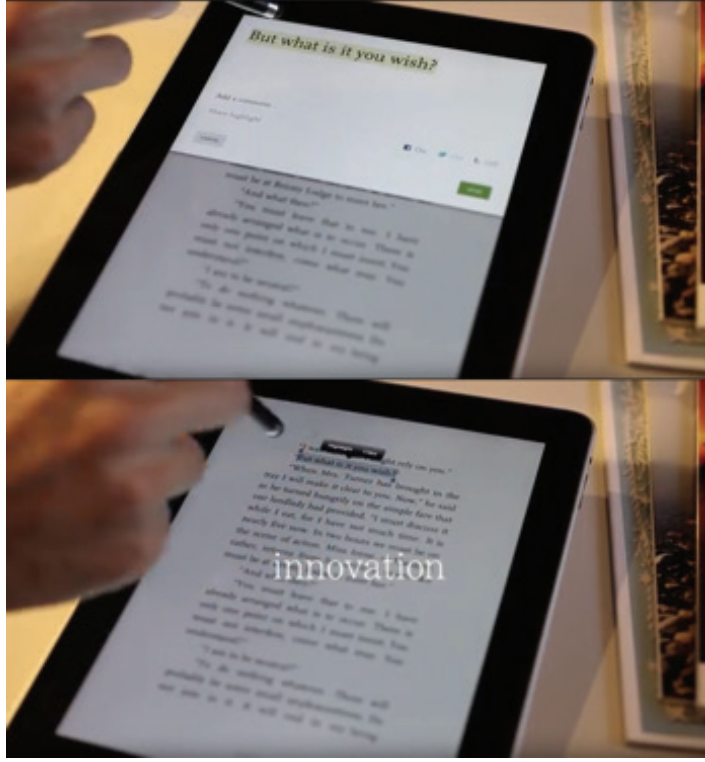
Genelde basılı kitabın tasarımında tasarımcılar, yüzyıllardır süregelen kitabın fizikselliğini kullanarak kağıt üzerinden okuma alışkanlığına görsel zenginlik katmakta, kağıt materyali ile biçimsel olasılıkları denemektedir. Ancak içinde yaşadığımız zaman dilimi, kitabın değil; içeriğin sağladığı okuma pratiğinin tasarlanmasını gerektirir. Bu gerekliliği İngiltere’de bulunan Hachette Yayınevi’nden George Walkley, 2014 yılında okurun tek işlevli e-okuyuculardan daha yetenekli, çok işlevli cihazlara geçmesiyle, bu değişimin okuma alışkanlıklarında ne gibi bir etkisi olacağı sorusuyla vurgulamıştır (Flood, 2014). Yeni nesil dijital okuma deneyimi, bahsi geçen kavramlardan daha geniş ve kendine has özellikleri içeren bir pratiği kapsamaktadır. Bu deneyimi tasarlayan tasarımcının problemi, ekran ile etkileşimi artan okur üzerinde yeni davranışların oluşturulmasını içeren geniş perspektifli bir üretim sürecini içerir. Bir dijital yayının okuma deneyiminin istenilen düzeye gelebilmesi için de, tasarımcının yeteneklerini belirli bir alanda yoğunlaştırması ve uzmanlaşması gerekir. Örneğin özellikle EPUB çalışmaları, dönüşüm sürecindeki yayıncılık sektörüne yeni mesleki roller getirmiş, *EPUB Geliştirici (EPUB Developer)* ve *EPUB Tasarımcısı (EPUB Designer)* kavramları kullanılmaya başlanmıştır. EPUB Geliştirici öncelikle görüntüleme genelgeçerlerinin oluşması ve yayın içeriğinin okuma sistemlerinde en iyi şekilde görüntülenmesi için çalışmış; EPUB genelgeçeri olarak tanımlanan XHTML5 yapısının kesinleşmesiyle birlikte EPUB tasarımcısı, genelgeçere uygun *metinsel biçimlendirme (CSS ile grafik düzenleme)* ile uğraşmıştır. Bu mesleki tanımlara ek olarak özünde deneyimi tasarlayanlara yönelik *dijital okuma deneyimi tasarımcısı (digital reading experience designer)* gibi bir kavramın gerekliliği ortaya çıkmıştır. Kostick, e-okuyucuların getirdiği yeni işlevler ve deneyimler olduğunu belirtip okurların buna hazır olup olmadığını sorgular ve tasarımcılarının bunları okurlara göstermek zorunda olduğunu belirtir (2011, s. 138). Bunu yapacak olanlar ise, dijital okuma deneyimi tasarımcılarıdır; e-kitap biçimlerine ve okuma sistemlerine hakim olduklarından dolayı, ekrana yönelik deneyim geliştirici içerik üretebilir; okur deneyimini test ederek (user experience, UX) ilham verici tasarım prototiplerini geliştirebilir. İçinde bulunduğumuz zaman dilimi, dijital okuma deneyimi tasarımcısı için “geleneksel kitap okuma deneyiminin sosyal (ve diğer) yönlerini kopyalayarak, referanslayarak ve değiştirerek dijital okuma deneyimini geliştirmek için fırsatlar sunmaktadır” (Kostick, 2011, s. 137). Bu fırsatlar, okuma pratiğini gerçekleştirmek için *yardımcı teknolojileri (assistive technology, AT)* kullanmak zorunda olan engelli okurlara *erişebilirlik* seçeneklerini sunmayı da kapsar. DAISY Konsorsiyumu (Digital Accessible Information System) ve Amerikan Yayıncılar Birliği (Book Endustry Group) görme bozukluğu ve disleksi olan kişilerin de dijital okuma deneyiminden faydalanması için EPUB biçiminin yeteneklerini hangi okuma sistemlerinin ne kadar oranda karşıladığını

ölçmek amacıyla test kitapları üretmektedir. Bilhassa son dönemde erişebilirlik konusu, Daisy Konsorsiyumu'nun hazırladığı EPUB test uygulaması (ACE - Accessibility Checking Tool)<sup>1</sup> ile tekrar gündeme gelmiştir. Böylelikle üretilen EPUB3 biçiminin, görme bozukluğu ve disleksi olan okurlara uygun tasarlanıp tasarlanmadığı bu test aracı ile kontrol edilebilmektedir.

Temelde e-kitap statik ve/veya dinamik bileşenlerden oluşur. Statik bileşen “bir e-kitap metinsel ve/veya diğer içerik türleriyle dijital bir nesne”, dinamik bileşen ise “e-kitabı kağıt eşdeğeri yerine daha interaktif ve dinamik hale getiren teknolojiye bağlı özellikler”dir (Sigarchian vd., 2015, s. 105). Yazının başındaki Kelly'nin dinamik bileşenleri içeren bir kitabın aslında artık kitap olmadığını vurguladığı cümleler doğrultusunda, e-kitap kavramının doğrudan dijitale çevrilmiş statik nesnelere barındıran bir türe doğru küçüleceği; ses, video, animasyon, interaktif grafik bileşenler (widget) ve belki yakın gelecekte koku gibi birden fazla duyuya hitap eden öğeleri barındıran türe ise başka bir tanımlamanın gerekeceği söylenebilir. Bu anlamda son zamanlarda kullanılan ve e-kitabın getirdiği yeni nesil okuma deneyimine vurgu yapan *hibrit kitap* (hybrid book) kavramından söz edilebilir. Eğitimciler, öğrenciler ve kitap yazarları arasında etkileşimli bir öğrenme ortamı geliştirmeyi amaçlayan hibrit kitap, geleneksel basılı kitapların ve sanal eğitim ortamının sunduğu çoklu kullanımların en iyi kombinasyonunu ifade eder (Anastasiades, 2003, s. 1). Hibrit kitabın tanımından, daha çok e-kitabın öğrenme ortamındaki kullanımına işaret ettiği anlaşılabilir; Anastasiades (2003, s. 2), *Kitabın Geleceği, Geleceğin Kitabı* adlı yazısında okurun ilgi duyduğu alanların derinliklerine inmek amacıyla hibrit kitabın onları etkileşimli bir ortama erişmelerini sağlayacağından bahseder. Sigarchian vd. (2015, s. 106) ise, hibrit kitabın fiziksel ve/veya dijital dünya ile etkileşimi kolaylaştıran bir e-kitap biçiminde olabileceğini ya da dijital içerik kullanılarak zenginleştirilmiş bir kağıt kitabının şeklini alabileceğini varsayarak kavramı eğitim ile sınırlamamayı yeğler. Bu aşamada e-kitabın kazanacağı olası yetenekler ile dönüşeceği şey, EPUB ya da PDF gibi dijital biçimlerin gelişimi ve yetenekleri üzerinden mi tartışılacaktır? Yoksa okurun e-kitabı günlük hayatında kullanımına bağlı olarak konumlandırması üzerinden mi? İlk seçenekte, sonundaki rakamlarla düzeyi vurgulanan bir dijital biçim, konuyu teknolojinin, kodlama ve görüntüleme performansının teknik sınırları içine çekebilir. İkinci seçenekte ise, okurun kendisinin, çevresinin ve e-kitap ile kurduğu ilişkinin dönüşmesini, tasarımcının dijital okuma deneyimine yönelik yeni bir konum almasını gerektirebilir. Değişen unsurlar, birden fazla duyuya hitap edebileceğinden okumayı tetikleyecek örnek tasarımlar üzerinde durulmalı; tasarım sürecinde değişen unsurları tekrar anlamlandırarak yeni deneyimlere yönelmeli ve disiplinler arası çalışma yöntemiyle prototipler sunulmalıdır. Tasarımcıların odaklanması gereken nokta ise, *dijital okuma deneyiminin tasarımı* olmalıdır.

<sup>1</sup><https://inclusivepublishing.org/toolbox/accessibility-checker/>





Görsel 1. Readmill adlı uygulamanın tanıtımından bir görüntü.

## Dijital Okuma Deneyimi ve Tasarımı

Dijital okuma deneyimi, yalnızca yayın içeriğinin görsel tasarımını değil, aynı zamanda biçimi ve biçimi görüntüleyen okuma sistemi ile birlikte okurun davranışlarını da içine alan bir tasarım yolculuğunun tasarlanmasını, iyileştirilmesini kapsar. Okuma sistemlerinde deneyimin tasarlanması deneysel biçimlerin oluşmasına yol açmış ve çeşitli yeni örnekler ortaya konmuştur. 2011 yılında açık ve bağımsız bir platform oluşturmak için yola çıkan *Readmill* (bkz. Görsel 1) adlı uygulama, roman ve hikaye gibi metin ağırlıklı EPUB2 biçimini görüntülemeye yönelik yeni bir okuma deneyimi fikri ile öne çıkmıştır. Bu okuma sisteminin özelliği, birçok okurun metinlere eş zamanlı yorum ekleyebilmesine, yazarı ya da altı çizilen metni eleştirebilmesine ya da yorumlarıyla katkı sağlayabilmesine olanak sağlayan çapraz platformlu *sosyal bir okuma deneyimi* sunmasıdır. Metnin yanında yorumların yazılabilmesi ve e-kitabı okuyan herkes tarafından yapılan yorumların görülebilmesi, okurların yapılan yorumları takipçileriyle paylaşabilmeleri, bunun bildirim ile duyurulması okuma sistemini sosyal bir platforma dönüştürmesi açısından *Readmill*'i diğer uygulamalardan ayıran önemli özelliklerdendir. Böylece yazar, yayınevi, editör ve dağıtımçı gibi geleneksel yayıncılığın aktörlerinden bağımsız ve açık web anlayışına dayalı demokratik bir yapının kurulmasını da sağlamıştır. Ancak 2014 yılında, platform kapitalizminin kurbanı olmuş, Dropbox'ın uygulamayı satın almasının akabinde kapatılmıştır (Hoffelder, 2014).



Görsel 2. Philips Hue Disney StoryLight adlı uygulamanın tanıtımından bir görüntü.

Dijital okuma deneyiminde okurun davranışları ile gelişen dinamik içerik yapısına odaklanan diğer bir kavram ise *etkileşimli dijital anlatı*'dır (*interactive digital narrative*). Koenitz, etkileşimli dijital anlatıyı dijital ortamlarda olası anlatıları içeren, bilgisayarlı sistem olarak uygulanan, anlatıları aktaran ürünlerle somutlaşan ve katılımcı bir süreç boyunca deneyimlenen etkileyici anlatı biçimi olarak tanımlar (2015, s. 91). Sigarchian vd. ise, bir tür hibrit kitap modeli olarak gördüğü Philips Disney StoryLight (bkz. Görsel 2) adlı etkileşimli dijital anlatı örneğine değinir (Sigarchian vd., 2015, s. 107). Bu oldukça basit örnekte, ekranda yeşil renkte bir canlı belirlediğinde, okur etkileşimli örneğe dokunarak ortam aydınlatmasının yeşil renkte yanmasını sağlamakta, ortam ışığı içeriğe uyumlu olacak şekilde değişmektedir.

Random House'dan Dan Franklin, The Guardian'a verdiği demeçte, yer tabanlı (location-based) hikaye anlatımı, gerçek ve açık oyun etkileşimi, artırılmış gerçeklik ve dijital doğumlu (born-digital) kurguların daha fazla dikkat çektiğini belirterek *Device 6* gibi yeni anlayışların ticari olarak da başarı getirebildiğinden bahseder (Flood, 2018). iOS için İsveçli oyun geliştiricisi Simogo'nun geliştirdiği metin tabanlı *Device 6*<sup>2</sup> adlı uygulama, bir dizi bulmaca aracılığıyla okura rehberlik etmek için metin, hareketli görüntü, resim ve ses kullanarak edebiyat ile oyunu birleştirmektedir. Okur, sürekli bir akış halinde bulunan iki boyutlu yüzey üzerinde ilerleyerek içerikle etkileşime girmektedir. Okuru pasif halden çıkartarak keşfetmeye yönelten kurgusuyla etkileşimli dijital anlatılar, okurun da tasarımcının da rollerini, alışkanlıklarını değiştirmektedir. Bu değişim, okuma ve izleme eylemlerinin birbirine karıştığı bir deneyim sunmaktadır. Oyun temelli bir kurgu olduğundan uygulama, okuru içine çekmekte, ona keşif yapacağı, ancak sınırlarını tasarımcının belirlediği bir alan sunmaktadır. Tasarımcı, yazarın tanımladığı içeriğe etkileşimli özellikler katarak okura yeni bir okuma deneyimi sağlamakta, böylelikle içeriği aktaran pasif rolünden sıyrılabilir. Anlatıya olası yeni boyutlar ekleyebilen tasarımcı, okurun hayal sınırlarını genişletebilmekte ve okura yazarın dışında ilham verebilmektedir.

<sup>2</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=-VdeB9\\_q9nU](https://www.youtube.com/watch?v=-VdeB9_q9nU) (Erişim Tarihi: 25.3.2018)

Basılı kitap ile başlayan sürecin e-kitap, hibrit kitap ve etkileşimli dijital anlatı gibi yeni kavramları, okuma sistemlerini ve bu okuma sistemlerinin getirdiği deneyimleri ortaya çıkardığı görülmektedir. Yeni biçimlerin ortaya çıkması, yazının başında da değinilen e-kitabın artık kabına sığmaz dinamik bir kavrama dönüştüğünü gösterir. Daly ise, bu dönüşüme okur penceresinden bakarak yeni hikaye anlatımı biçimlerinin, okuyucuları yeni yollar seçmeye teşvik edebileceğinden ya da okuyucunun anlatıya derinlemesine girmesine izin verebileceğinden, dikkatli bir keşif yoluyla gizli motivasyonları açığa çıkarabileceğinden bahseder (Garrish, 2011, s. 191). İşaret ettiği hususa ek olarak Daly, bu cümleleriyle deneyimletenin yani okuma deneyimi tasarımıcısının özelliklerini de detaylandırmış olur. Okuma deneyimi tasarımı, okurun bakış açısını keşfetme yoluyla genişletmektedir. Yeni anlatım biçimlerinin başta içerik sağlayıcıya, yazılımcı ve tasarımcı olarak *deneyimleten* ekibe ve okur olarak *deneyimleyene* olası etkileri olduğundan, yayıncılık sürecinin aktörlerinin içinde olduğu disiplinlerarası bir e-kitap üretimi sürecini gerektirir. Örneğin yayıncı, editör ve deneyim tasarımı ile birlikte çalışacak olan yazar, içeriğini kalın kapaklı değişmez bir nesnenin içinde kalacak şekilde değil; ışık, ses, hareket, üç boyut gibi etkileşimli öğelerle destekleneceğini düşünerek yeni ifade arayışlarına girebilir; okuma, yazma ve dinleme eylemlerine seçimli yer vererek eserini yazabilir. Bir eser, okur tarafından okunabilir, izlenebilir ve dinlenebilir nitelikte olabilir. Bu anlamda, yazının başında değinilen ana fikir son derece yerindedir. Ortaya çıkan ürün ve ürünün yaşatacağı okuma *deneyimi* artık somut bir nesne olarak kitap değil, soyut bir kavram olarak deneyimdir. Tasarımcının evreni, somut nesnelere tasarlamaktan soyut kavramları tasarlamaya doğru evrilmektedir.

## SONUÇ

Dijital yayın tasarımı, görsel iletişim tasarımının alt alanlarından biridir. İçerisinde bulunduğumuz mobil ekran çağında, arayüz tasarımı, yönlendirme tasarımı, yayın tasarımı gibi görsel iletişim tasarımı alanlarının çoğunda anahtar sözcük, deneyimdir. Tasarımcıların rollerinin ürün tasarlamadan ötesinde ürünün yaşatacağı deneyimi tasarlamaya doğru evrildiği görülmektedir. Türkiye Elektronik Yayıncılık Tasarım ve Araştırma Grubu TEYTAG, *okuma deneyimine odaklı yeni biçim tasarımların* üzerinde çalışılması gerekliliğini vurgulamış (Üzümcü, 2017); e-production adındaki EPUB3 odaklı bir çalışma grubu ise, Twitter'da kullandıkları *ePrdctn* etiketiyle duyurdukları, e-kitapların geliştirilmesi ve üretilmesiyle ilgili tartışmalara adanmış bir forum kurmuşlardır (ePrdctn, tarihsiz). Gelişim gösteren teknik konuların ardından şimdi odaklanılması gereken asıl konu, dijital okuma deneyiminin tasarlanması ve erişebilirlik seçenekleri de dikkate alınarak okura sunulmasıdır. Dijital okuma deneyiminden herkesin eşit oranda yararlanabilmesi için yayının gerekli erişebilirlik özelliklerini taşıması gereklidir. Bu amaçla Uluslararası Dijital Yayıncılık Forumu'nun (The International Digital Publishing Forum, IDPF) desteğiyle hizmet veren EPUB Onaylama Aracı (EPUB Validator)<sup>3</sup> ve EPUB3 Destek Sistemi'nden (EPUB 3 Support Grid)<sup>4</sup> yararlanılması, üretilen EPUB'ın teknik genelgeçerlerinin evrensel uyumluluğa sahip olması açısından önemlidir.

<sup>3</sup> <http://validator.idpf.org>

<sup>4</sup> <http://www.epubtest.org>

Bir disiplin olarak *dijital okuma deneyimi tasarımı* kavramının üzerine akademik düzeyde eğitim ve araştırma çalışmalarının yapılması, dijital yayıncılık alanının gelişimi için gereklidir. Bu nedenle üniversitelerin ilgili bölümlerinde lisans ve lisansüstü düzeyde dijital yayıncılık derslerine yer verilmesi, bu derslerde e-kitap yayıncılığının altın genelgeçeri olan EPUB3 gibi hem biçimlerin hem de okuma sistemlerinin gelişimine katkı sağlayacak olan deneysel tasarım araştırmalarının yapılması, örnek modellerin üretilmesi ile kullanıcı deneyiminin test edilerek geri bildirimlerin alınması gerekli literatürün oluşmasının başlıca gerekliliklerindedir.

## KAYNAKÇA

Anastasiades, P. S. (2003). *The Future of the Book, the Book of the Future* <https://www.computer.org/csdl/proceedings/icalt/2003/1967/00/19670246.pdf> (Erişim Tarihi: 21.02.2018).

ePrdctn (tarihsiz). <https://wiki.mobileread.com/wiki/EPrdctn> (Erişim Tarihi: 21.02.2018).

Flood, A. (2014, 10 Ocak). *Digital publishing: the experts' view of what's next*, <https://www.theguardian.com/books/2014/jan/10/digital-publishing-next-industry-revolution>, (Erişim Tarihi:25.03.2018).

Flood, A. (2018, 20 şubat). *Ebooks are stupid, says head of one of world's biggest publishers*, <https://www.theguardian.com/books/2018/feb/20/ebooks-are-stupid-hachette-livre-arnaud-nourry> (Erişim Tarihi: 21.02.2018).

Garrish, M. (2011). *What Is EPUB 3?*, Kaliforniya: O'Reilly Media

Hoffelder, N. (2014, 4 Nisan). *Readmill is Shutting Down*, <https://the-digital-reader.com/2014/04/04/readmill-is-shutting-down-what-to-do-next/> (Erişim Tarihi: 25.03.2018).

Kelly, E. (2018, 21 şubat). *Ebooks are not 'stupid' – they're a revolution*, <https://www.theguardian.com/books/2018/feb/21/ebooks-are-not-stupid-theyre-a-revolution-erin-kelly> (Erişim Tarihi: 23.03.2018).

Koenitz, H. (2015). *Interactive Digital Narrative: History, Theory and Practice*, New York: Routledge

Kostick, A. (2011). *The Digital Reading Experience: Learning from Interaction Design and UX-Usability Experts*, *Publishing Research Quarterly*, 27 (2), s. 135–140. <https://doi.org/10.1007/s12109-011-9206-7> (Erişim Tarihi: 06.04.2018).

Mod, C. (2015, 1 Ekim). *Future reading*, <https://aeon.co/essays/stagnant-and-dull-can-digital-books-ever-replace-print> (Erişim Tarihi: 29.03.2018).

Sigarchian, H. G., Meester, B. D., Salliau, F., Neve, W. D., Logghe, S., Verborgh, R., Mannens, E., Walle, R. V., Schurman, D. (2015). *Hybrid Books for Interactive Digital Storytelling: Connecting Story Entities and Emotions to Smart Environments*. H. Schoenau-Fog, L. E. Bruni, S. Louchart, S. Baceviciute (Ed.), *Interactive Storytelling içinde* (s. 104-116), Kopenhag: Springer.

## GÖRSEL KAYNAKLAR

Görsel 1. <https://www.youtube.com/watch?v=992-AxNY1ko> (Erişim tarihi: 25.03.2018)

Görsel 2. [https://www.youtube.com/watch?v=F\\_dmzSOPhGA&t=163s](https://www.youtube.com/watch?v=F_dmzSOPhGA&t=163s) (Erişim Tarihi: 25.03.2018).

# ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATINDA İMGE OLARAK BÖCEK KULLANIMI

Dr.Öğr. Üyesi F. Müjde GÖKBEL\*

## ÖZET

*Sanatçılar içinde yaşadıkları çağdan, toplumdan, siyasi ve kültürel değişimlerden, kendi deneyimlerinden ve aynı zamanda doğadan etkilenerek eserlerini ortaya koyarlar. Her sanatçı, etkilendiği ve beslendiği olgu, durum ya da varlığı, zihinsel ve duygusal süzgeçlerinden geçirerek kendine özgü bir anlatım biçimi ile farklı malzemeleri kullanarak sanat yapıtına dönüştürmektedir.*

*Makale kapsamında, çağdaş seramik sanatında yer alan seramik böceklerden bir kısmı incelenmiştir. İlgili konu, eser üretme noktasında alternatif bir tema olduğu düşüncesinden hareketle ele alınmıştır. Araştırmada, yerli ve yabancı sanatçıların çalışmalarından böcek imgesini ele alış biçimleri göz önünde bulundurularak örneklere yer verilmiştir.*

*Sonuç olarak insanların algısında öncelikle rahatsız edici hisleri öne çıkaran böceklerin, sanatçılar tarafından farklı şekilde ele alınarak yorumlandığı görülmüştür. Bazı sanatçıların böcek figürünü soyutlayarak onlara metaforik bir anlam yükledikleri, kimi sanatçıların ise bu metaforik anlamla birlikte böcek figürünü hoş, sevimli, üzgün, yorgun gibi hallerde göstererek anlatmak istedikleri durumlar üzerinde ironi yaptıkları gözlemlenmiştir.*

**Anahtar Kelimeler:** Seramik, Çağdaş Sanat, Form, Seramik Böcek

---

\*Kastamonu Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Seramik ve Cam Bölümü, Kastamonu / TÜRKİYE  
mgokbel@kastamonu.edu.tr

# USAGE OF INSECT AS IMAGE IN CONTEMPORARY CERAMIC ART

Assist. Prof. F. Mjde GKBEL\*

## **ABSTRACT**

*The artists present their works influenced by the period they live in, the society, political and cultural changes and their experiences as well as nature. Each artist transforms the fact, state or being influencing himself into a work of art by using different materials in a way that is unique and expressive through mental and emotional strains.*

*In the scope of article, ceramic insects on contemporary ceramic art have been examined. This issue has been addressed with the thought that it is an alternative theme at the point of producing works. In the article, it has been given examples from the works of local and foreign artists considering their approaches to the image of insect.*

*As a result, it is seen that insects, which arise primarily disturbing feelings in people's perception, are rendered differently by artists. It is seen that some artists have abstracted the insect figurine and loaded them metaphorical meanings. It can be said that some artists irony over the situations they want to describe by showing this insect figurine in a pleasant, charming, manner and the like with this metaphorical meaning.*

**Key Words:** Ceramics, Contemporary Art, Form, Ceramic Insect

---

\*Kastamonu University, Fine Arts and Design Faculty, Ceramic and Glass Department, Kastamonu / TURKEY  
mgokbel@kastamonu.edu.tr

## 1. GİRİŞ

Doğa ve toplumsal olaylar sanatçı için önemli birer kaynaktır. İnsan ile doğa fiziksel ve duygusal olarak sürekli etkileşim halindedirler. Bu etkileşim, insanoğlunun duygusal ve fiziksel ihtiyaçları doğrultusunda oluşur. Sanat eserleri ise bu duygusal ihtiyaçların bir parçası olarak kendini gösterir.

Hiç kuşku yok ki sanat ve sanatçı, geçmişten günümüze kadar her dönemde doğadan, toplumsal olay ve olgulardan beslenmiştir. Bir esin kaynağı olan doğa, sanat tarihi boyunca sanatçıların eserlerinde kullanacağı malzemenin özünü oluşturmuştur. Somut bir gerçekliğe sahip olan doğa, soyut bir gerçeklikle sanatçı tarafından farklı bakış açılarıyla yeniden yorumlanmıştır.

Sanatçı, bireysel duygu ve sezgi birikimlerinin yansımasıyla somut gerçekliğin bir ifadesi olarak bireysel anlamda doğaya bir anlam yüklemiştir. Paul Klee, bu konudaki düşüncelerini şu şekilde dile getirmiştir; “Sanatçı, doğa ile sürekli bir şekilde (kaçınılmaz) diyalog halindedir.” (Renkçi, T. 2016) Doğaya bakış açısındaki ayrımlar sanatsal ifadedeki ayrımları da beraberinde getirmiştir. Sanatçılar metafor yoluyla sezgisel bir kavrayışla bilinen ve görünenden daha önce görülmemiş olanı ortaya çıkarmışlardır (Boynukalın, A. R. 2017).

İçinde yaşanan dünya, sanat üretimlerinin karşılığını gündelik hayat içinde arayan, gerçeğin kopyalarından oluşan temsili bir dünyanın yaratılması yerine, bu üretimlerin sonuçlarının doğaya ve insan yaşamına katkısını irdeleyen ve bu üretimlerin hayata ve doğaya kazandırdıklarını gösteren sanatçılarla doludur (Umay, Z. 2016).

Sanatçı toplum içinde yaşayan bir birey olarak eserlerinde sadece kendisi ile ilgili olanları değil, yaşam ve varoluşla ilgili çatışmalarını da yansıtır. Sanatçıyı harekete geçiren birçok uyararla birlikte asıl ortaya koymak istediği, eserleriyle varoluşunu duyumsamak ve bunun uzun yıllar sürmesini sağlayabilmektir (Uysal, A. 2006).

Eski çağda insanların canlılara bakışı daha derin ve nitelikliydi. Doğayı ve canlıları sürekli anlamaya çalışan insanlar doğayla kopmaz bir bağ içerisinde onları yüceltiyor, onda bir gizem, bir ruh olduğuna inanıyorlardı. Bu durum kimi medeniyetlerde insanları o canlıya tapınmaya itmiş, kimi medeniyetlerde ise tapınma olmasa da aşırı yüceltme ve sembolleştirmeye götürmüştür. (<http://www.sanatduvari.com/ismiyle-musamaha-bir-canli-bok-bocegi/>) (Erişim Tarihi:14.07.2017) Bunun en güzel örneklerinden biri de Latince ismiyle Scarabaeus' tur (Görsel 1).





*Görsel 1. III. Amenhotep ve Kraliçe Tiye'nin "Evlilik Scarabaeus'u", Sırlı Fayans, 2,8 x 5 x 7 cm. M.Ö. 1390-53, Mısır, Fotoğraf: Stephen Sandoval. New York, Brooklyn Müzesi'nde sergilenmektedir.*

Yumurtalarını yuvarlanarak şekillendiren ve gübre topları halinde taşıyan bu canlı, eski Mısır dininde yer alan önemli simgelerden bir tanesidir (http 2) . Eski Mısır Uygarlığında sanatta, dinde, mitolojide, söylencelerde Kutsal Mısır böceğinin önemli bir yeri vardı. Ölümsüzlüğün simgesi, ölümden sonra da yaşamın delili olarak algılanan Scarabaeus, yumurtalarını dışkısının içerisine bırakır ve başı Doğu'ya dönük bir şekilde arka ayaklarıyla söz konusu topağı, toprağın içerisinde iterek yuvasına götürür. Topak incelendiğinde geometrik küreye taş çıkartacak mükemmellikte yuvarlak olduğu görülmektedir. Mısırlılar' a göre, yuvarlanan topak, güneşin gökteki hareketini, topaktan çıkan scarabaeus ise ölümden sonra dirilişi simgeler (http 3) .

Uygarlık tarihine bakıldığında böcek imgesinin kemik, metal, değerli taş ve tekstil gibi farklı malzemelerle yapılarak mimari yapı unsuru, nazarlık, muska, takı ve benzeri şekilde tinsel anlamlar yüklenerek karşımıza çıktığı görülmektedir (Görsel 2) .



*Görsel 2. Üzerinde Scarabaeus yer alan Pektoral, M.Ö. 1292-1070, Mısır Walters Sanat Müzesi'nde sergilenmektedir.*

İnsanlık tarihinin en önemli ibadet yapılarından biri olan, Şanlıurfa' ya 15 km. uzaklıkta bulunan ve arkeolojik olarak Çanak Çömlek Öncesi Neolitik A Dönemine (M.Ö 9.600 – 7.300) ait olan Göbeklitepe' de, bir tepe üzerine inşa edilmiş halde boyları 3 ila 6 metre arasında değişen T biçiminde sütunlar bulunmuştur. Arkeologlar bu sütunların yüzeylerinde görülen el ve kol tasvirleri nedeniyle stilize edilmiş insan figürü olduklarını düşünmektedirler. Ayrıca söz konusu taş sütunlar üzerine işlenmiş çeşitli hayvan tasvirleri ve soyut semboller de bulunmaktadır (http 4) . Bu figürler arasında kabartma halinde bir de akrep figürü yer almaktadır (Görsel 3). Bazı arkeologlara göre bu hayvan figürleri tapınağı ziyaret eden farklı kabilelerin sembolü olarak nitelendirilmektedir (http 5) .



*Görsel 3. Göbeklitepe Tapınağı'nda yer alan stel üzerindeki akrep kabartması, M.Ö. 10.000, Şanlıurfa, Göbeklitepe*

Sanat eserleri imgeleri temsil etmektedir. Duyu yoluyla alımlanan imgelerin her bireyde oluşturduğu etki farklıdır. Buna bağlı olarak ortaya çıkan yansımaları da farklıdır. (Bayav, D. 2009) Böcek imgesinin uygarlık tarihindeki yeri yukarıda da söz edildiği gibi oldukça geniştir. Çağdaş sanat açısından bakıldığında böcek figürü ve imgesi resim, heykel, mimari, tekstil, seramik ve benzeri disiplinlerde karşımıza çıkmaktadır.

## **2. ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATINDA İMGE OLARAK BÖCEK KULLANIMI**

Doğa ile kaçınılmaz bir diyalog halinde olan sanatçı, içinde yaşadığı toplumda meydana gelen sosyo-ekonomik ve kültürel olayları kendi iç dünyasında farklı şekilde özümser. Bu durum her sanatçıda farklı şekilde meydana gelir. Ayrıca bireysel deneyimler, kişinin duygusal yaklaşımı ve benzeri etkenler de her eserde farklı şekilde ortaya çıkar. Sanatçı ve eseri arasında dinamik bir yapı mevcuttur. Eser ortaya konulana değin sanatçı hem malzemeyi hem çevresel etkenleri hem de bireysel birikimini sorgulamaktadır. Eser ortaya çıktıktan sonra da dinamizm devam etmektedir. Sanatçı, ifade etmek istediği olgunun izleyicisiyle buluşmasını yakından takip eder. Böcek imgesinin ele alınma nedenleri arasında farklı formları, renkleri ve davranışsal biçimleri gibi özellikleri sayılabilir. Yukarıda sözü edilen dinamizmin bir parçası olarak bu makalenin konusu olan böcek imgesi ile çalışan sanatçıların eserleri incelendiğinde böcek imgesinin her sanatçı tarafından farklı şekilde kullanıldığı görülmüştür.

Buket Acartürk uzun süredir farklı misyonlar yükleyerek karınca figürleri yapmaktadır. Türk sanatçı, kişisel kaygı ve düşüncelerini, toplumsal alanda söylemek istediklerini sanatsal alanda biçime dönüştürmektedir. Karıncaları özellikle örgütlü yaşam biçimleri ve disiplinleri nedeniyle seçmiş olan sanatçı, “Tohum-Takas” isimli projesinde buğday başağı taşıyan karıncaları ile yeryüzünün yoksulluk ve beraberinde en temel sorunu olan açlık durumuna dikkat çekmek istemiştir (Görsel 4).



Görsel 4. “Tohum Takas” Projesi, 1,5 m2, 2014

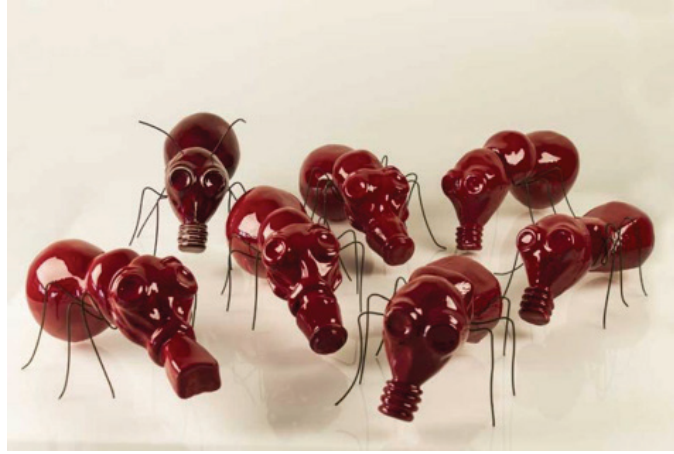
Yaşanan toplumsal değişim ve dönüşümlerin etkisi ile yeniden yorumladığı karıncalarını izleyicilerle buluşturan sanatçı, “Sınana Sınana” isimli sergisinde meydan kavramını temsil ederken gaz maskeli karınca figürleri ile baskıya direnmenin serüvenini simgelemektedir (Görsel 5-6-7). Aidiyet duygusunu güçlendiren, meydanlara, haksızlıklara, baskılara ve insanların bir amaç uğruna “bir-aradalığına” karınca figürleri ile göndermede bulunan seramik sanatçısı Buket Acartürk, insanlık serüveninin tarihsel, toplumsal ve siyasal deneyimlerini kendi bilimsel ve sanatsal süzgecinden geçirerek “Sınana Sınana” adlı sergisinin her parçasında yansıtmaya çalışmıştır (http 6).



Görsel 5. “Çarşı” 80 cm2, 2014



Görsel 6. "Sınana Sınana" İsimli Seramik Sergisinden, 40 m2, 2014

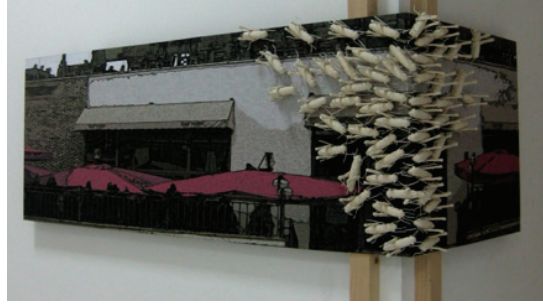


Görsel 7. "Sınana Sınana" İsimli Seramik Sergisinden, Her Birim: 20x25x35 cm, 2014

Böcek imgesini kullanan Türk sanatçı Bahar Arı Dellenbach ise; çalışmalarında sosyal, siyasi ve kültürel konular hakkında eleştirel bir bakış açısı ortaya koymaktadır. Çevre kirliliği, doğanın yıkımı, savaş gibi sosyal konular, tüketim kültürü ve benzeri temalar üzerinde durmaktadır. Sanatçının kimi eserlerinde sembolik, ilginç, tuhaf ve rastgele nesnelere kullandığı görülmektedir. Böylelikle malzeme olarak ele aldığı obje ve tema, izleyiciyi öz eleştiri yapmaya itmektir. Her proje genel olarak birkaç bileşenden oluşur. Seramik malzeme işin merkezidir. Çoğunlukla siyah veya beyaz rengi kullanan sanatçı, zaman zaman anlamı güçlendirmek, dikkat çekmek ve izleyiciyi şaşırtmak için farklı renk ve malzemeler de kullanmaktadır (http 7).

"Sanatsal Yaratımda Popüler Kültürün İzleri, Kişisel Yorum ve Uygulamalar" başlıklı Sanatta Yeterlik Eseri Çalışması Sergisinde yer alan eserinde, tüketim kültürünün, adeta içgüdüsel hale gelen yaşam tarzının mekânlardaki yansımaları vurgulanmak istenmiştir. Metal malzeme üzerine bir kafe görüntüsü ile renkli fon oluşturulmuş, seramikten üretilmiş, altları miknatıslı çekirgeler ise fon üzerine yerleştirilmiştir. Birbirinin kopyası olan renksiz çekirgeler, bir sürüyü andıran

şekilde tıpkı tüketime odaklanan insan yığınları gibi kafenin kapısına yığılmışlardır (Görsel 8-9) . (Bahar Arı Dellenbach ile Eserleri Üzerine Röportaj) (Röportaj Tarihi: 05.07.2017) Sanatçının “Gölge” isimli çalışmasında seramiğin yanı sıra yardımcı malzeme olarak metal ve plastik kullandığı görülmektedir. Sanatçı, sineğin yere yansıyan kendinden büyük gölgesi ile ironi yapmaktadır (Görsel 10-11). “Musibet” isimli çalışmasında bir grup insan yer almaktadır. Tekdüzeliliği ifade edercesine aynı pozisyonda duran insan yüzlerinden bir tanesinin üzerinde bulunan sinek sebebiyle rahatsızlık duygusu gözlemlenmektedir. Aynı grupta yer alan diğer bireylerin sabit ifadeleri ile söz konusu eserde toplumda yer alan umursamazlık, görmezlikten gelme durumları da anlatılmaktadır (Görsel 12-13).



Görsel 8. “İstila” 135x60x50 cm, 2009



Görsel 9. “İstila” Detay, 135x60x50 cm, 2009



Görsel 10. “Gölge” 15x15x5 cm, 2011



Görsel 11. “Gölge” Detay, 15x15x5 cm, 2011



Görsel 12. "Musibet" 50x50x10 cm, 2016



Görsel 13. "Musibet" Detay, 50x50x10 cm, 2016

Bir diğer Türk Sanatçı Perihan Şan Aslan doğanın önemli bir parçası olduğunu düşündüğü böcekler üzerinde uzun süre çalışmıştır. Böcekler doğadaki tüm hayvan türlerinin önemli bir bölümünü oluşturmaktadır. Bu çeşitlilik çok sayıda farklı biçim, renk ve dokunun var olduğu anlamına gelmektedir. Aslan'ın bu konuya yönelmesinin sebeplerinden biri de söz konusu çeşitliliğidir. Sanatçı, yaptığı çalışmaların bir kısmını böcek biçimlerini soyutlayarak bir kısmını ise doğadan algılayıp zihninde biriktirdiği böcek imgesini yeniden kurgulayarak gerçekleştirmiştir. Aslan için soyutlamalarda yalın, çarpıcı bir biçime ulaşmak önemlidir. Formlarını oluştururken böceklerin temel özelliklerini seçip geometrik birimlere indirgeyerek bu özellikleri ön plana çıkarmaya çalışmıştır (Görsel 14). Böceklerin renklerini vurgulamak için raku gibi farklı redüksiyon pişirim tekniklerini de çalışmalarında kullanmıştır (Görsel 15).



Görsel 14. "İsimsiz" 55x28x30 cm, 2004



Görsel 15. "Mavi Böcek" 40x35x10 cm, 2004

Böcek imgesini yeniden kurgularken böceklerin hareketleri ve böcek kavramının insan üzerinde oluşturduğu psikolojik çağrışımları da göz önünde bulunduran sanatçı, böceklerin insanlar tarafından en çok tahrip edilen canlı türlerinden biri olduğunu ve böcek denildiğinde ilk akla gelen kavramlardan birinin de öldürmek olduğunu söylemektedir. Özellikle ters dönmüş böcek formlarını üretirken ölüm- öldürmek kavramları ve Kafka'nın "Dönüşüm" adlı romanında kendini dev bir böceğe dönüşmüş olarak bulan kahramanı Gregor Samsa dan ilham almıştır (Görsel 16-17) (Perihan Şan Aslan ile Eserleri Üzerine Röportaj) (Röportaj Tarihi: 05.07.2017).



Görsel 16. "İsimsiz" 50x100x15 cm, 2004



Görsel 17. "İsimsiz" 250x100x15 cm, 2004

Pınar Genç, eserlerinde böcek imgesini kullanan Türk sanatçılar arasındadır. Bazı böceklerin sahip olduğu çarpıcı renkler ve anatomik özellikleri sanatçının dikkatini çekmiştir. Tabak formu üzerinde çalıştığı böceklerin canlı renklerini lüster tekniği ile ortaya koyan Pınar Genç' in gerçekçi çalışmalarının yanı sıra fantastik bir yaklaşımla ortaya koyduğu eserleri de mevcuttur (Görsel 18-19).



Görsel 18. "Sinek" R:28 cm, 2010





*Görsel 19. "Kabuksuz" R:28 cm, 2010*

Soner Genç, eserlerinde böcek imgesini kullanan Türk sanatçılardan biridir. Böcek imgesini kullandığı çalışmalarını transfer yöntemi ile gerçekleştiren Genç, farklı böcek türlerini, kara-kalem desen oluşturduktan sonra sır üstü çıkartmalarını kendisi hazırlamaktadır. Siyah-beyaz tonlardaki çalışmalarında doğadan aldığı farklı böcek türleri görülmektedir. Tabakların iç yüzünde belli bir düzende (sıralı, üst-üste) oluşturduğu kompozisyonlarda böcek imgeleri çarpıcı şekilde ön plana çıkmaktadır (Görsel 20-21-22-23).



*Görsel 20. "İsimsiz" R:28 cm, 2009*



*Görsel 21. "İsimsiz" R:28 cm, 2009*



*Görsel 22. "İsimsiz" R:28 cm, 2009*



*Görsel 23. "İsimsiz" R:28 cm, 2009*

Son dönem çalışmalarında günümüz sosyal konularına, özellikle de “tüketim” konusuna dikkat çeken Türk sanatçı Dilek Alkan Özdemir, karıncalarla simgелendirdiği düzenlemede bu konuyu ele almıştır (Görsel 24-25). Sanatçı, karıncaların birbirlerini takip ederek yuvaları ve buldukları yiyecek arasında gidip gelen bir davranış sergilediğini ve insanoğlunun da aslında karıncalar gibi hemen hemen hayatının büyük bir kısmını alışveriş merkezleri, işyerleri ve evleri üçgeninde geçirdiğini ifade etmektedir (Dilek Alkan Özdemir ile Eserleri Üzerine Röportaj) (Röportaj Tarihi: 02.03.2018).



Görsel 24. “Karıncalar” Düzenleme, 50x140x75 cm, 2017



Görsel 25. “Karıncalar” Düzenleme Detay, 50x140x75 cm, 2017

Görsel 26-27-28-29’da görülen Firdevs Müjde Gökbel’ e ait çalışmalar, böcek imgesine yer verilen diğer örneklerdendir. Bilinçaltında özellikle korku, ürkme, kaygı, tiksinti gibi duyguları uyandıran böcekler ele alınmıştır. Bu türden hislerin izleyici açısından bakıldığında daha uyarıcı olduğu düşünülmektedir. Bu düşünceden hareketle böceklerden öncelikle sinek türü seçilmiş, insana özgü duygu hallerinin yanı sıra yaşamında başına gelebilecek durum ve olaylar sinek figürü üzerinden çalışmalarda yansıtılmaktadır. Bu figürler çoğunlukla mizahi bir yaklaşım sergilemektedir.

Tüm canlılar ölümlüdür. Böcek denildiğinde ilk aklı gelen şey, şüphesiz ölüm ve öldürme olgularıdır. Ölüm olgusunun işlendiği sineklerde mizahi bir yaklaşım mevcuttur. İnsanlarda

rahatsızlık hissine neden olan sinekler, eninde sonunda öldürülmeye mahkûmdurlar. Bu çalışmalarda ölüm ve öldürme olgusunun istemsiz şekilde hoş karşılandığı tek canlı türünün böcekler olduğunu düşünülmektedir. Mizahın pozitif etkili yönü kullanılmış “Öldürmeyen Yoktur” isimli seramik sergisinde buna dikkat çekilmektedir.



Görsel 26. “Ertuğrul” un Ayakkabısı” 32x35 cm, 2017



Görsel 27. “Kader” 45x35 cm, 2017

Bazı eserlerde böceğin en rahatsız edici kısmı olduğunu düşünülen bacaklar ön plana çıkarılmaktadır. Bazılarında ise insana özgü ifade ve mimiklerin belirgin bir şekilde ortaya konulduğu görülmektedir. Bu yorumlarla seramik malzemenin plastik dilini vurgulanarak, izleyicinin dikkatini çekmesi için eserlerde canlı renkler kullanılmış olup çiçek, puantiye ve benzeri bezemelere yer verilmiştir.



Görsel 28. “Karasinek-I” 15,5x21x14 cm, 2016



Görsel 29. “Yerler Kaygandı” 22x19x17 cm, 2017

İngiliz sanatçı Anna Collette Hunt, izleyiciyi böcek figürleriyle yarattığı dünyasına çekmek için malzeme olarak kil kullanmaktadır. Yarattığı alan kimi zaman evren kimi zaman ise evrenin küçük bir parçası olabilmektedir. İzleyiciler sanatçının eserlerindeki gizli detayları katmanlı yüzeylerde aramakla yükümlüdür. Gerçekleştirdiği kabartmalı illüstrasyonlara dokunma ya da meraklı bir şekilde cezbedici makaslıböceği (geyik böceği) tutma isteğini inkâr etmek zordur (Görsel 30). Yüzeylerde yakalanan sahneler ve kompozisyonlar, tarihi ihtişam ve geçmiş gele-

neklerden bahsederken daha yakından incelendiğinde karanlık duygularınızı kulağınıza nazikçe fısıldamaktadır.

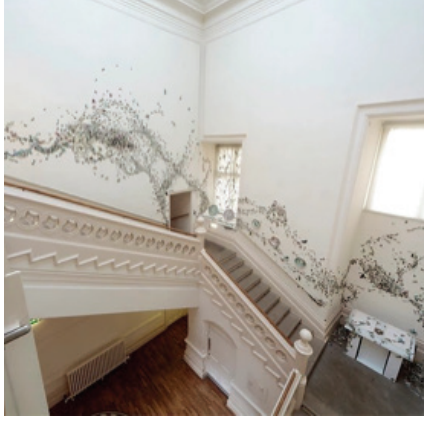


Görsel 30. "Beetle" 14x20 cm, 2016

Sanatçı, gittiği yerlerde karşılaştığı nesnelere etkilenerek eserler üretmektedir. Bu nesne mermer bir büst, mobilya veya hayvan postu olabilmektedir. Yakalamak istediği etkiyi arttırmak için ölçülerle oynamaktadır. Görsel derinlik ise seramik yüzey üzerinde renk, işaretler, transferler ve lüster uygulamalarıyla sağlanmaktadır. Nihai nesnelere ise sevindirici, merak uyandırıcı ve izleyicisini ömür boyu büyüleyecek zengin bir varlık sergilemektedir. Stüdyo koleksiyonlarının yanı sıra 2012 yılında Nottingham Kalesi'nde geniş ölçekli bir enstalasyon da gerçekleştirmiştir. Nottingham Entomoloji (Böcekbilim) koleksiyonunu inceledikten sonra kendi masalını yazmaya karar veren Hunt, zihninde canlandırdığı hikâyesini çamur üzerinde canlandırmaya başlamıştır. Bir yılın içerisinde Nottingham Kalesi'ni adeta istila eden 10.000 adet seramik böcekten oluşan güzel ve unutulmaz bir sürü yapmıştır. İzleyici, hikâyenin ve enstalasyonun gaddar güzelliğinin tadını çıkarmaya çalışarak masalının içine girmeyi başarmıştır. İlgili yapıt ulusal ve uluslararası izleyicisi tarafından halen büyük bir heyecan ve merakla ziyaret edilmeye devam etmektedir (Görsel 31-32-33) ([http 8](http://8)).



Görsel 31. "Stirring the Swarm" Enstalasyonundan Görünüm, Birimler: 2-20 cm aralığındadır. Nottingham Kalesi, 2012



**Görsel 32.** "Stirring the Swarm" Enstalasyonundan Görünüm, Birimler: 2-20 cm aralığındadır. Nottingham Kalesi, 2012



**Görsel 33.** "Stirring the Swarm" Enstalasyonundan Görünüm, Birimler: 2-20 cm aralığındadır. Nottingham Kalesi, 2012

Amerikalı sanatçı Laura Zindel, eserlerinde böcek imgesine yer veren diğer sanatçılardan biridir. Sanatçının doğaya ve tasarıma gösterdiği ilgi, geçen yüzyılın başında ortaya çıkan Arts & Crafts hareketi tarafından savunulan, materyallerin biçim ve gerçeğin sadeliği ilkesine dayanmaktadır. Sanatçının imge kullanımı ve desenleriyle oluşturduğu yaklaşımının temelinde bu yöntemleri övme ve dekoratif sanat dünyasıyla alakalı olarak koruma amacı bulunmaktadır. Arts & Crafts hareketinin pragmatizmasının aksine Zindel, 17. yüzyılda Avrupa' da başlayan sanat hazineleri ve doğal dünyanın harikaları ile dolu olan Viktorya Dönemi vitrinlerine (Cabinets of Curiosities) ilgi göstermiştir. Saplantılı bir bağlılık ile dolaplara yerleştirilen bu nesnelerin eklektik zenginliği, Zindel' in sanatına verdiği yanıtta açıklanamayan ilkel bir şeye dokunmaktadır. Sanatçının tutkusu, elle ve endüstriyel üretim yöntemleri ile gerçekleştirilen ürünlerin kendine özgü etkisini birleştirmektedir. Ortaya çıkan ürünler doğal yaşamın güzelliklerini, merakını ve çeşitliliğini yansıtmaktadır (Görsel 34-35-36-37) ([http 9](http://9)).



**Görsel 34.** "Scarab Beetle" 5.25" x 5.25" x 7", 1998



**Görsel 35.** "Goliath Beetle" 6", 2010



Görsel 36. "Honey Bee" 10" x 21" x 2", 1998



Görsel 37. "Cicade" 4.25", 1998

## SONUÇ

Eser üretme noktasında, duyuyla algılanan ya da bilinçaltında yer alan imgelerin önemli bir yere sahip olduğu görülmektedir. Sanatçı, zihnindeki imgeleri sanat eserinde yansıtmaktadır. Her türlü imge, sanat eserine kaynaklık edebilmektedir. Makalenin konusu olan böcek imgesi tarihsel süreçte incelendiğinde geçmişinin çok eskiye dayandığı görülmektedir. Tarih boyunca böcek imgesi, farklı disiplinlerde karşımıza çıkmaktadır. Geçmişten bu yana böcek figürünün tercih sebepleri arasında kutsal kabul edilmeleri, mistik ve bilimsel alandaki yerinin ön plana çıkması, ayrıca doğayı keşfetme gibi nedenler olduğu söylenebilir.

Bu çalışmada ulusal ve uluslararası alanda seramik eserlerinde böcek imgesine yer veren Türk ve yabancı sanatçılardan bazılarının eserleri incelenerek söz konusu sanatçıların böcek imgesini neden ve nasıl ele aldıkları tartışılmıştır. İncelenen eserlerde böcek imgesi iki ve üç boyutlu olarak karşımıza çıkmaktadır. Genellikle insanların algısında rahatsız edici duygular uyandırdığı düşünülen böcek imgesi, sanatçılar tarafından hem biçimsel hem de yaşam şekilleri açısından incelenmiştir.

Sonuç itibarıyla bazı sanatçıların böcek figürünü soyutlayarak onlara metaforik anlam yükledikleri görülmüştür. Kimi sanatçıların ise bu metaforik anlamla birlikte böcek figürünü hoş, sevimli, üzgün, yorgun gibi hallerde göstererek anlatmak istedikleri durumlar üzerinde ironi yaptıkları gözlemlenmiştir. Aynı zamanda doğal yaşam biçimleri ile seramik sanatçılarına ilham kaynağı olan böceklerden örneğin çekirgeler; tüketim kültürüne, karıncalar; yoksulluk, açlık, örgütlü yaşam biçimleri ve disiplinleri nedeniyle toplulukların bir aradalığına, sinekler ise; korku, ürkme, kaygı, tiksinti gibi duyguların yanı sıra ölüm ve öldürme olgularına işaret etmektedir. Renk, doku ve biçim çeşitliliği ile böcek imgesinin sanatçılar için zengin bir kaynak olduğu görülmektedir.

## KAYNAKÇA

- Bayav, D. (2009). *Resim Sanatında Ve Sanat Eğitiminde İmge*, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt 11, Sayı:2, 106.
- Boynukalın, A. R. (2017). *Çağdaş Sanatta Doğanın Metaforik Dönüşümü*, İdil Dergisi, Cilt 6, Sayı 32, Volume 6, 1321.
- Renkçi, Taştan, T. (2016). *Sanat, Doğa ve Teknoloji Ekseninde Sanatçılar ve Yapıtlar*, İdil Dergisi, Cilt 5, Sayı 19, Volume 5, 171.
- Ümay, Z. (2016). *Sanatın Hayat Hayatın Sanat İle Ortaklığı*, İdil Dergisi, Cilt 5, Sayı 23, Volume 5, Issue 23, 1007.
- Uysal, A. (2006). *Sanatçının Kimlik Arayışı*, Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Dergisi, Sayı 19, 116.
- Bahar Arı Dellenbach ile Eserleri Üzerine Röportaj (Röportaj Tarihi: 05.07.2017)
- Dilek Alkan Özdemir ile Eserleri Üzerine Röportaj (Röportaj Tarihi: 02.03.2018)
- Perihan Şan Aslan ile Eserleri Üzerine Röportaj (Röportaj Tarihi: 05.07.2017)

## İNTERNET KAYNAKLARI

- http 1: <http://www.sanatudvari.com/ismiyle-musamaha-bir-canli-bok-bocegi/> (Erişim Tarihi:14.07.2017)
- http 2: <https://www.britannica.com/topic/scarab> (Erişim Tarihi: 20.02.2018 )
- http 3: <http://www.sanatudvari.com/ismiyle-musamaha-bir-canli-bok-bocegi/> (Erişim Tarihi:14.07.2017)
- http 4: <http://xn--gbeklitepe-ecb.com/> (Erişim Tarihi: 21.01.2018)
- http 5: <https://onedio.com/haber/dunyanin-ilk-tapinagi-gobeklitepe-hakkinda-bilmemiz-gerekenler-339697> (Erişim Tarihi: 14.07.2017)
- http 6: <http://buketacarturk.blogspot.com.tr/2014/01/> (Erişim Tarihi: 07.07.2017)
- http 7: <http://www.baharari.com/artist-statement.html> (Erişim Tarihi: 07.07.2017)
- http 8: <http://www.annacollettehunt.com/about> (Erişim Tarihi: 14.07.2017)
- http 9: <http://www.laurazindel.com/about-laura-zindel/> (Erişim Tarihi: 14.07.2017)

## GÖRSEL KAYNAKLARI

- Görsel 1: <https://media1.britannica.com/eb-media/97/132897-004-21A15120.jpg>
- Görsel 2: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/1/10/Egyptian\\_\\_Pectoral\\_with\\_Scarab\\_-\\_Walters\\_4291\\_%282%29.jpg/644px-Egyptian\\_-\\_Pectoral\\_with\\_Scarab\\_\\_Walters\\_4291\\_%282%29.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/1/10/Egyptian__Pectoral_with_Scarab_-_Walters_4291_%282%29.jpg/644px-Egyptian_-_Pectoral_with_Scarab__Walters_4291_%282%29.jpg)
- Görsel 3: [http://gobeklitepe.info/wp-content/uploads/Gobeklitepe\\_Galeri\\_008.jpg](http://gobeklitepe.info/wp-content/uploads/Gobeklitepe_Galeri_008.jpg)
- Görsel 4: Buket Acartürk Kişisel Arşivi
- Görsel 5: Buket Acartürk Kişisel Arşivi
- Görsel 6: Buket Acartürk Kişisel Arşivi
- Görsel 7: Buket Acartürk Kişisel Arşivi
- Görsel 8: Bahar Arı Dellenbach Kişisel Arşivi
- Görsel 9: Bahar Arı Dellenbach Kişisel Arşivi
- Görsel 10: Bahar Arı Dellenbach Kişisel Arşivi
- Görsel 11: Bahar Arı Dellenbach Kişisel Arşivi
- Görsel 12: Bahar Arı Dellenbach Kişisel Arşivi
- Görsel 13: Bahar Arı Dellenbach Kişisel Arşivi
- Görsel 14: Perihan Şan Aslan Kişisel Arşivi

- Görsel 15: Perihan Şan Aslan Kişisel Arşivi  
Görsel 16: Perihan Şan Aslan Kişisel Arşivi  
Görsel 17: Perihan Şan Aslan Kişisel Arşivi  
Görsel 18: Pınar Genç Kişisel Arşivi  
Görsel 19: Pınar Genç Kişisel Arşivi  
Görsel 20: Soner Genç Kişisel Arşivi  
Görsel 21: Soner Genç Kişisel Arşivi  
Görsel 22: Soner Genç Kişisel Arşivi  
Görsel 23: Soner Genç Kişisel Arşivi  
Görsel 24: Dilek Alkan Özdemir Kişisel Arşivi  
Görsel 25: Dilek Alkan Özdemir Kişisel Arşivi  
Görsel 26: Firdevs Müjde Gökbel Kişisel Arşivi  
Görsel 27: Firdevs Müjde Gökbel Kişisel Arşivi  
Görsel 28: Firdevs Müjde Gökbel Kişisel Arşivi  
Görsel 29: Firdevs Müjde Gökbel Kişisel Arşivi  
Görsel 30: [http://www.annacollettehunt.com/gallery?lightbox=image\\_x7e](http://www.annacollettehunt.com/gallery?lightbox=image_x7e)  
Görsel 31: <http://www.annacollettehunt.com/gallery?lightbox=imagenhs>  
Görsel 32: <http://www.annacollettehunt.com/gallery?lightbox=image1q2v>  
Görsel 33: <http://www.annacollettehunt.com/gallery?lightbox=imagebdf>  
Görsel 34: <http://www.laurazindel.com/utensil-cup-scarab-beetle/>  
Görsel 35: <http://www.laurazindel.com/tumbler-goliath-beetle/>  
Görsel 36: <http://www.laurazindel.com/fish-platter-honey-bee/>  
Görsel 37: <http://www.laurazindel.com/mug-cicada/>





# 60 YAŞ ÜSTÜ SOSYAL MEDYA KULLANICILARININ KULLANICI ARAYÜZÜ DENEYİMLERİNİN İNCELENMESİNE YÖNELİK BİR ARAŞTIRMA ÇALIŞMASI

Dr. Öğr. Üyesi Ebru S. Baranseli\*  
K. Soner Kaya\*\*  
Öğr. Gör Mine Şen\*\*\*

## ÖZET

İnternet teknolojilerinin gündelik hayatın vazgeçilmez bir parçası haline gelmesi, farklı özelliklerdeki kullanıcıların ihtiyaçlarına yönelik arayüz tasarım alternatiflerini gündeme getirmiştir. Her yaş grubundan insanın kullanımına açık olan sosyal medyanın arayüz tasarımları için, farklı yaş gruplarına yönelik farklı tasarım çözümlerine ihtiyaç duyulmaktadır. SnapChat gibi uygulamalarda olduğu gibi sadece arayüz tasarımı farklılaştırılarak belli yaş gruplarından oluşan hedef kitleye ulaşmak mümkün olabilmektedir. Arayüz tasarımları özelleştirilerek sadece belli özellikteki insan topluluklarına hizmet verebilmektedir. Bu bağlamda farklı yaş gruplarının kullanıcı arayüz tasarımları ile olan etkileşimleri, ihtiyaçları ve karşılaştıkları zorlukları belirlemek önem kazanmıştır. Bu ihtiyaçların belirlenmesi adına, 60 yaş üstü sosyal medya kullanıcılarının demografik özelliklerinin, sosyal medya ve kullanıcı arayüz tasarımları ile ilgili tutumlarına yönelik bir araştırma yapmak bu makalenin amacıdır. Araştırma sürecinde belirlenen hedef kitleden 137 sosyal medya kullanıcılarına sosyal medya etkileşimleri ve ihtiyaçları ile ilgili sorular yöneltilmiş, çıkan sonuçlar araştırmada yanıtları aranan 4 soru üzerinden yorumlanmıştır. Araştırmada öne çıkan sonuçlardan biri, 60 yaş üstü kullanıcıların, sosyal medya sitelerini, bağlandıkları cihazlar üzerinden yakınlaştırmaya ihtiyaç duymalarıdır. Sosyal medya uygulamalarında arkaplan renklerinin sadeliği, metinlerin daha büyük görünmeleri bu yaş grubu kullanıcılar için önemli kriterler olarak değerlendirilmektedir. Bu araştırma sonucunda farklı yaş gruplarına yönelik arayüz tasarımları ihtiyacı ve bu arayüzlerin kişiselleştirme özelliğine sahip olması gerekliliği ön plana çıkmıştır.

**Anahtar kelimeler:** Kullanıcı arayüz tasarımı, 60 yaş üstü, Sosyal medya, Kullanıcı deneyimi, Kişiselleştirme

\*Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Bölümü, Eskişehir / Türkiye ebaranseli@anadolu.edu.tr

\*\*Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Grafik ASD, Eskişehir / Türkiye ksonerkaya@gmail.com

\*\*\*Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fakültesi, Reklamcılık ve Halkla İlişkiler Bölümü, Eskişehir / Türkiye msen@anadolu.edu.tr

# A RESEARCH STUDY TO INVESTIGATE USER INTERFACE EXPERIENCES OF SOCIAL MEDIA USERS, OVER THE AGE OF 60

Assist. Prof. Ebru S. Baranseli\*

K. Soner Kaya\*\*

Lecturer Mine Şen\*\*\*

## ABSTRACT

*The fact that internet technologies become an indispensable part of everyday life has brought attention to the needs of different users' interface design requirements. The interface designs of social media that are openly used by people from every age group require different designs for different age groups. Just as in applications like SnapChat, it is possible to reach a target group composed of certain age groups by differentiating the interface design. Interface design can be customized to serve specific niches. In this context, it is important to identify the interactions, needs and challenges of different age groups with user interface design. In order to determine these needs, it is the aim of this paper to conduct a survey of the attitudes of social media users over the age of 60 on their demographic, social media and user interface design. The target set in the research process was directed to 137 social media users with questions about social media interactions and their needs, and the results were interpreted through four questions that formed the basis of the research. One of the key findings of the survey is that users over the age of 60 need to zoom in on their social media sites through the devices they are connected with. In these social media applications, the background colors are considered to be the most important criteria for the users of this age group. As a result of this research, the necessity of customized interface designs for different age groups and the necessity of having the personalization feature of these interfaces became evident.*

**Key Words:** *User interface design, Elderly, Social media, User experience, Personalizing*

---

\*Anadolu University, Faculty of Fine Arts, Department of Graphic Design, Eskişehir / TURKEY, ebaranseli@anadolu.edu.tr

\*\* Anadolu University, Faculty of Fine Arts, Department of Graphic Design, Eskişehir / TURKEY, ksonerkaya@gmail.com

\*\*\* Anadolu University, Faculty of Communication Sciences, Department of Public Relations and Advertising, Eskişehir / TURKEY  
msen@anadolu.edu.tr

## 1. GİRİŞ

İnternetin genel kullanıcıya açılmasıyla birlikte kullanıcı arayüzleri de çeşitli ihtiyaçlara göre şekillenmeye başlamış, web 2.0 ile birlikte sosyal medyanın günlük hayatın bir parçası haline gelmesi kullanıcıların çeşitlenmesini sağlamıştır. Her yaştan, her coğrafyadan, internet bağlantısı olan herkes sosyal medya kullanıcısı haline gelmiştir. Farklı yaş gruplarından gelen bu kullanıcıların arayüzle etkileşimleri de farklıdır. Yeni medyanın kitlesizleştirme özelliği göz önüne alınacak olursa, bireysel ihtiyaçların öne çıktığı bu dönemde, altmış yaş üstü kullanıcıların sosyal medya kullanım deneyimleri sırasındaki ihtiyaçlarının neler olduğu, arayüz etkileşiminin sunduğu kolaylık ve zorlukların belirlenmesi bu çalışmanın temel problemidir.

Yapılan literatür taramasında, 60 yaş üstü sosyal medya kullanıcılarının sosyal medya etkileşimleri özelinde araştırmaya ve konuyla doğrudan ilgili Türkçe bir çalışmaya rastlanmamıştır. Dolayısıyla bu çalışma 60 yaş üstü internet kullanıcılarının ihtiyaçları konusunda bir tartışma başlatmak ve sonraki çalışmalara Türkçe kaynak oluşturmak amacına da hizmet edecektir. Bu araştırma; arayüz tabanlı iletişim ortamı olan yeni medyanın 60 yaş üstü kullanıcılar tarafından nasıl algılandığı ve bu kullanıcıların sosyal medya ağları aracılığıyla iletişim kurarken nasıl etkileşime girdikleri, alışkanlıkları ve ihtiyaçlarının belirlenmesine katkı sağlaması hedeflenmiştir.

Bu amaç doğrultusunda aşağıdaki soruların yanıtları aranacaktır.

1. 60 yaş üstü sosyal medya kullanıcıları hangi sosyal ağları daha çok kullanmaktadır?
2. 60 yaş üstü kullanıcılar sosyal medyayı hangi amaçlarla kullanmaktadır?
3. Kullanıcı arayüzü tasarımları 60 yaş üstü kullanıcılar için hangi iyileştirmeleri gerektirir?
4. Sosyal medya kullanıcı arayüzü tasarımlarında yaş, gelir seviyesi, eğitim, sayısal ortam deneyimi vb. faktörlerin sosyal medya kullanılabilirliğine etkileri nelerdir?

### Sosyalleşen Yeni Medya ve Çeşitlenen Kullanıcılar

1980'li yıllarda kişisel bilgisayarların, 1990'lı yıllarda ise internetin yaygınlaşmaya başlamasıyla internet, erişim, çevrimiçi-çevrimdışı olma, gezgin olma gibi birçok kavram günlük hayatın parçası haline gelmiştir. İnternetin genel kullanıcıya ulaşmasının ilk adımı Tim Berners-Lee tarafından, CERN'de (The European Organization for Nuclear Research / French Conseil Européen pour la Recherche Nucléaire) Enquire projesi üzerinde çalışırken bilgisayarların birbiri ile iletişimini desteklemek üzere geliştirilen ağ, www ile ortaya çıkmıştır (Berners-Lee, 1989). Web 2.0 dönemiyle birlikte gelişen sosyal medya ise, kullanıcılar tarafından içerik üretilmesine, diğer kullanıcılarla paylaşılmasına olanak tanıyan ağlardan oluşur. Kullanıcı etkileşimine dayalı sosyal medya; forumlar, bloglar, wikiler, paylaşım siteleri, sosyal ağ siteleri ve mikro-blog siteleri de kapsar (Nash, 2009, s. 6). Kullanım amaçlarına göre Bloglar, Sosyal ağlar, İçerik toplulukları, Forumlar/İlan tahtaları ve İçerik toplayıcılar olmak üzere 5 farklı kategoriye ayırabiliriz. (Constantinides ve Fountain, 2008, s. 233). Sosyal medya kavramı ve araçları yaygınlaştıkça farklı özelliklerdeki kullanıcılara ulaşılmış ve kullanıcı çeşitliliği artmıştır.

Sosyal medya ve internet kullanımı üzerine araştırmalar yapan İngiliz WeAreSocial ajansı 2017 verilerine göre, Türkiye’de 16-64 yaş arasında internet kullanıcısı olan nüfus, günde ortalama 3 saat 47 dakikasını masaüstü cihazlar üzerinden, 2 saat 59 dakikasını ise mobil cihazlar üzerinden internette geçirmektedir. Bu kullanıcılar günde ortalama 3 saat 1 dakikalarını ise sosyal medyaya ayırmaktalar. Aynı ajansın istatistiklerine göre dünya nüfusunun ortalama %37’si sosyal medya kullanmaktadır. Aktif sosyal medya kullanıcısı ile ülke nüfusu karşılaştırıldığı Türkiye’nin %60’ı sosyal medya (Facebook) kullanıcısı olduğu sonucu çıkmıştır. 2016 Aralık ayında Facebook tarafından yapılan açıklamaya göre sitenin aylık 1,86 milyar aktif kullanıcısı bulunmaktadır. Bu kullanıcıların 1,73 milyarı siteye mobil cihazlardan erişmektedirler. Fotoğraf paylaşımı ve sergilemesi özeline hizmet veren, Instagram’ın ortalama aylık kullanıcısı 600 milyondur. İlk dönemlerinde sadece mobil cihazlar üzerinden mesajlaşma servisi olan fakat daha sonra Facebook tarafından satın alınmasıyla birlikte sosyal ağ özellikleri de eklenen Whatsapp’ın ise 1,2 Milyar (şubat 2016) aylık aktif kullanıcısı vardır (Facebook, 2016). Amerika Birleşik Devletleri’nde 2005-2016 yılları arasında yapılan araştırmalara ve Facebook sitesinden alınan 2016 verilerine göre 2016 Kasım ayı itibari ile 60 yaş üstü nüfusun en az %34’ sosyal medya kullanmakta ve bu oran giderek artmaktadır (Pew Research Center, 2016). İnternet kullanıcılarının Web 2.0 teknolojisi ile içerik üreticisi haline gelmesinin bir sonucu olarak sosyal medya kullanımı her yaş grubundan insanın ilgisini çeker hale gelmiştir.

British Columbia Teknoloji Enstitüsü’nde dijital öğrenme platformları ve ğrenci-ğretim yesi ilişkisi bağlamında 2009 yılında yapılan bir araştırmada cep telefonu, eposta ve evrimii mesajlaşma programlarının kullanımında deneyime dayalı öğrenme tercihinin dijital okuryazarlık, bağlılık ve yakınlık ihtiyacının belli bir nesle ait olduğuna dair çok az fark bulunmuştur (Bullen vd., 2009, s. 10). Çalışmadan hareketle, öğrenme eyleminin zamandan ve mekandan bağımsızlaşarak daha demokratik bir hale geldiği dijital öğrenme platformlarında, her yaş grubundan insanın arayüz tasarımı ile etkileşimi genelinde olmasa da benzer kullanıcı deneyimlerine sahip oldukları söylenebilir. İspanya’da, 2014’te 20-76 yaş arası 238 akıllı telefon kullanıcısı 1 ay gözlenerek, 2015’te ise 55-81 yaş arası  odak grup ile yapılan 24 kişilik bir araştırma gösteriyor ki Whatsapp, her iki yaş grubu içerisinde en popüler mobil uygulamadır (Rosales, Fernandez-Ardvol, 2016, s. 27). İki yıla yayılmış bu araştırma da gösteriyor ki mobil cihaz ve uygulamalar farklı yaş grupları arasında yaygınlaşmaktadır. Bu durumda farklı yaş gruplarının kullanıcı deneyimleri üzerine araştırmaları gerektirmektedir. Arayüz kullanıcı deneyimi araştırmaları kullanıcıların içerik ve etkileşim anlamında ihtiyaçlarının belirlenmesi için elzem çalışmalardır.

Slovenya’da yapılan bir çalışmaya göre, yaşlı kullanıcılar için cep telefonları sosyal ağ kullanımını için önemli bir role sahiptirler. Ek olarak çalışma yaşlı kullanıcılar için hem yüzyüze, hem de mobil cihazlar üzerinden sosyalleşmenin birbirini tamamlayan iki durum olduğunu göstermektedir (Petrovie vd., 2015, s. 653). Avustralya’da yaşlı kullanıcıların mobil cihaz seçme ve kullanma alışkanlıklarını inceleyen bir diğer projenin bulguları göstermiştir ki (Nguyen, 2015, s. 7); bu cihazları seçerken, satın alırken ve kullanırken aile ve arkadaşlarından yardım alan yaşlılar için mobil iletişim teknolojileri aynı zamanda bağımsız olarak yaşamaları anlamında

önemli bir pay sahibidir. Nesnel bir bakış açısı ile, akıllı telefon kullanım alışkanlıklarında öznel kullanım amaçları açısından farklılıklar bulunur. Böylesi farklılıklar, yaşlandıkça kişisel çıkarların ve iletişim kalıplarının evrimini yansıtmaktadır. (Neugarten, 1996, s.56). Dolayısıyla, genel olarak internet kullanıcılarının yaş aldıkça hem içerik hem de içeriğe ulaşırken kullandıkları ortama yönelik ihtiyaçlarının değiştiğini söylemek yerinde olacaktır.

Engelli kullanıcılar için bilgisayar sistemlerinin kullanılabilirliğini ve erişilebilirliğini iyileştirmeye yönelik birçok standart yönerge geliştirilmiştir. Yaşlı yetişkin kullanıcılar engelli bireylerle aynı kategoride olmamalarına rağmen zaman içinde doğal yaşlanma sürecinden kaynaklanan bazı özel ihtiyaçlar doğmaktadır. Bu nedenle engelli bireyler için yapılan iyileştirmelerin benzerleri veya onların yetkisine bırakılmış kişiselleştirme özelliklerinin artırılması veya bunların makine öğrenmesi yetisine sahip yazılımlar tarafından fark edilerek önerilmesi yaşlı yetişkin bireylere de fayda sağlayacaktır. Towson Üniversitesi'nde, yaşlı yetişkinlerin sosyal medya deneyimlerinin incelendiği bir araştırmada, odak grup üzerine yapılan deneyler göstermiştir ki, bu kullanıcılar sosyal medya sitelerinde sayfa düzeni, sayfa yeniden boyutlandırması, metin boyutları ve gezinme ile ilgili bilgisayar ve internet kullanım tecrübeleri ile doğru orantılı olarak çeşitli güçlükler yaşamaktadırlar. Aynı araştırma 19 sosyal medya sitesinin incelenmesi ile elde edilen sonuçlara göre, Web İçeriği Erişilebilirlik Rehberi (WCAG) kullanılabilirlik standartlarını birçok sosyal medya sitesinin taşımadığı göstermiştir (Arfaa vd, 2014, s.21).

Ortalama 65 yaşından sonra insanlar çalışma hayatını bırakıp emeklilik dönemine geçmektedirler. Çevrelerinde gerçekleşen değişimlere ayak uyduramama ve sosyal dışlanma, sağlık sorunlarına neden olabilmektedir. Çevrimiçi sosyal medya siteleri bu sorunların aşılmasında ve bu insanların sosyalleşmesinde etkin rol oynayabilir. Ancak sosyal medya kullanıcı arayüzlerinde tutarsız ve karmaşık arayüz tasarımları bu yaş grubu kullanıcılarının sosyal medyayı benimsemesini engellemektedir. Alman Federal Eğitim ve Araştırma Bakanlığı'nın da desteklediği bir araştırmaya göre çevrimiçi sosyal medya kullanıcı arayüzü elemanlarının 55-75 yaş grubu kullanıcılar için daha uygun hale getirebileceğini göstermektedir (Boll vd., 2017, s. 3725).

Meksika Ensenada Bilimsel Araştırma ve Yüksek Öğrenim Merkezi (CICESE)'nde 2013 yılında 'Tlatoque' adlı sosyal medya uygulamasının yaşlı yetişkinler tarafından kullanılması ve etkilerinin gözlenmesi üzerine bir araştırma yapılmıştır. Araştırma sonuçlarına göre, yaşlı yetişkin kullanıcıların sosyal medya kullanıcı deneyimleri iyileştirilerek, aile bireyleri ile iletişiminin, geleneksel iletişim kanalları gibi sosyal ilişkilerinde tamamlayıcı rol oynayıp bu ilişkileri kuvvetlendirdiği görülmüştür (Cornejo vd., 2013, s.889). CICESE'de yapılan araştırmada araştırma ekibi tarafından tasarlanıp geliştirilen Tlatoque, yaşlı yetişkinlerin Facebook'da bağlantıda olduğu aile bireyleri, akraba ve arkadaşlarının Facebook durum güncellemelerini, yaşlı yetişkin kullanıcılara bildirmekte ve onların hislerini/tepkilerini karşı tarafa iletebilmesini kolaylaştıracak bazı geliştirmeler içermektedir. Araştırma ekibi, ilgili çalışmada sosyal medya kullanımında yaşlı yetişkin nüfusun bir azınlık olmaktan çıkıp, daha genç yaş grubu kullanıcılarda olduğu gibi yaygınlaşmasının, onların aile bireyleri ve sosyal çevresi ile iletişimlerinin daha sağlıklı ve güçlü olacağını belirtmişlerdir.

Yaşlı yetişkin nüfusun sosyal medya kullanımı ile ilgili araştırmalar, bilgi işleme ve idrak etme üzerine pozitif etkileri olduğunu göstermiştir. Bu etkiler göz önüne alındığında sosyal medyanın bu yaş grubu için eğitim amaçlı da kullanılabilmesi sonucu ortaya çıkar (Quinn, 2018, s.5). Bu durumda birçok yaşlı insanın bağımsız olarak yaşayabilme yeteneklerini korumak için teknolojiye güvenmesi ve rahatça adapte olması gerekir. Yaşlı yetişkinlerin sosyal medya kullanımı üzerine yapılan çalışmalar sosyal medya katılım sürelerinin arttığını, bu durumun farklı destek mekanizmalarının geliştirilmesiyle giderilebileceğini önermektedir (Kueider, vd. 2012, s.?). 2013 yılında bu konuda yapılan çalışma göstermektedir ki web siteleri yaşlı yetişkinlerin ihtiyaçlarına yönelik, özel olarak tasarlanmadıkları sürece sadece yazı boyutunu büyütme gibi standart çözümler sunmaktadırlar. Aynı çalışma Facebook gibi sosyal medya sitelerinin de yaşlı dostu tasarım alternatifleri sunmaları gerektiğinin altını çizmektedir (Chou, vd. 2013, s.933). Sosyal medyanın yaşlı yetişkinlerin refahına yönelik iyileştirici etkisinin artması adına tasarımcıların da bu kullanıcıların bilişsel ihtiyaçlarına yönelik özel çalışmalara yönelmelerini gerektirmektedir.

Sosyal medyanın yaygınlaşması aynı zamanda bu ortamın kullanımı için bilgisayar, tablet, akıllı cep telefonu gibi araçları da çeşitlendirmiştir. Farklı araçlar, etkileşim biçimi değiştirdiğinden farklı kullanıcı arayüzleri gerektirirler. Bilgisayarlarda ve mobil cihazlarda duyarlı web tasarımı ile esnek bir yapıya sahip arayüzler, ekran ölçüsüne göre şekillenmektedir, bu tasarım anlayışına duyarlı (responsive) tasarım denir (Marcotte, 2010, s.1). Ancak duyarlı tasarım farklı kullanıcı ihtiyaçlarının karşılanması anlamında yeterli değildir. Özel ihtiyaç gruplarına yönelik özel uygulamalar dışında da herkes tarafından yoğun olarak kullanılan uygulama ve sosyal ağlarda da alternatif, kişiselleştirmeye açık arayüz seçeneklerine ihtiyaç vardır. Örneğin görme, işitme ve benzeri kısmi veya tam duyu kayıpları gibi durumlarda, ya da kullanıcının ellerini kullanamadığı kalıcı veya geçici durumlar gibi farklı ihtiyaçlara yönelik, kişiselleştirilebilen arayüz tasarım alternatifleri gereklidir.

### **Kullanıcı Arayüzü Tasarımı ve Sosyal Medya Kullanıcıları**

İnsan-bilgisayar etkileşimi söz konusu olduğunda kullanıcı arayüzü; kullanıcıyla bir bilgisayar ya da hipermedya sistemi arasında etkileşim sağlayan donanım ve yazılım olarak tanımlanmaktadır. (Cotton ve Oliver, 1997, s.112). Kullanıcı arayüzü tasarımını, sosyal medyada ve bunun gibi diğer sayısal ortamlarda kullanıcıların amacına en etkin şekilde ulaşmasını, etkileşime girmesini sağlayan bir grafik tasarım ürünü olarak tanımlayabiliriz.

Diğer yandan arayüz tasarımı, bir ürünün ayrıntılı görünüm ve duygusu üzerinde yoğunlaşırken, etkileşim tasarımı çok daha kapsamlı bir çaba, insanların teknoloji ile elde etmeyi istedikleri hedefleri anlamaları ile ilgilidir (Jones ve Marsden, 2006, s. 4). Kullanıcı arayüzü bilgisayar teknolojisinin yaygınlaşmasıyla birlikte kullanılabilirliği ve işlevselliği artırmak için zaman içinde ihtiyaçlara göre yeniden geliştirilir. Çok katmanlı bir yapıya sahip olan arayüz tasarımı, görsel tasarımın genel ilke ve elemanlarından faydalanarak, yeni medya platformlarının etkileşim temelli ortamı için çözüm üretme amacı taşımaktadır (White, 2011, s. 81). Dolayısıyla arayüz tasarımlarının, kullanıcıların herhangi bir teknik bilgisi olmadan da internet hizmetlerini

kullanması için genel tasarım kurallarına uygun şekilde, kullanıcı ihtiyaçları ve deneyimleri göz önünde bulundurularak tasarlanması gerekmektedir. Çok disiplinli bir alan olan arayüz tasarımı grafik tasarımın da evrimleşmesine neden olmuştur. Dijital devrimle gelen yeni cihazların, elektronik mikrosistemlerin ortaya çıkması grafik söylemde de teknolojik dönüşümleri beraberinde getirmiştir (Tapia, 2003, s. 5)

İyi bir kullanıcı arayüz tasarımı kolay, doğal ve sistemle kullanıcı arasında etkileşimi teşvik eden, kullanıcıların sistemin talepleri yerine getirmelerine izin veren bir yapıda olması gerekmektedir (Stone vd. 2005, s. 6). İnsan merkezli bilgisayar teknolojileri; bilişsel psikoloji, sosyoloji, antropoloji, felsefe, bilgi bilimleri gibi sosyal ve beşeri bilimler alanlarındaki araştırma ve konseptlerle beslenen, aynı zamanda teknik ve disiplinler arası bir alandır (Dix, 2009, s. 1323)

Yeni medyanın yaygın araçlarından biri olan sosyal medya, yeni medyanın ayırt edici özelliklerinden biri olan arayüz tabanlı iletişim ortamı sunar. Kullanıcılar, arayüz ve fiziksel dünyadan referansla tasarlanmış ikonlar aracılığı ile iletişim kurarlar. Kullanıcı deneyimi farklı yaş gruplarına göre de değişkenlik gösterir. Emeklilerin ATM cihazlarını, görme engellilerin web sayfalarını kullanamaması, avuç içi bilgisayarları kullanırken karşılaştığımız güçlükler, televizyon kumandalarını kullanırken bileğimizin ağrması, bu arayüzleri tasarlayan tasarımcıların eksik yaklaşımından kaynaklanmaktadır (Acartürk, 2004). Kullanıcı dostu olmayan tasarımlar kullanıcıyı ürün veya hizmetten uzaklaştıracak, ürünlerin hedef kitleye ulaşmasına engel olacaktır.

Arayüz, farklı yaş gruplarından kullanıcıların ihtiyaçları göz önüne alınarak tasarlandığında, kullanılabilirlik ve verimlilik artacaktır. Farklı yaş grupları veya bireysel kısıtlar web ve mobil uygulamalarda kullanıcı açısından arayüz tasarımını çok daha önemli bir hale getirir. Arayüzün hedef kitesinden farklı yaş gruplarına ve ihtiyaçlara karşılık verecek şekilde, donanımdan bağımsız alternatiflerle tasarlanması gerekmektedir. Bu ihtiyaçlar, farklı cihazlar ve arayüz tasarımları için kullanıma açılmadan önce yapılan kullanıcı deneyim testleri ile daha net bir şekilde belirlenebilmektedir. Tasarım kuralları, kullanılabilirlik özellikleri ile ilgili olarak hem donanım hem de yazılım tasarımı için eşit derecede önemlidir. Arayüz tasarımı projenin ve hedef kitlenin ihtiyaçları gözetilerek tasarlanmalıdır.

Sadece sosyal medyada değil, sayısal ya da fiziksel tüm ortamlar için kullanılabilirlik kriterleri önemlidir, arayüz tasarımcıları tasarımlarını yaparken bu kriterleri göz önünde bulundurmalıdır. Kriterler kullanıcı ihtiyaçlarına göre aşağıdaki şekilde sıralanabilir. (ISO 9241-11, 1998)

- **Kullanılabilirlik (Usability):** Kullanıcıların belirli ortamlarda belirli hedeflere ulaşması için tasarlanan ürünün verimliliği.
- **Etkililik (Effectiveness):** Kullanıcıların belirli ortamlarda belirli hedefleri gerçekleştirebilecekleri doğruluk ve eksiksizlik.
- **Etkinlik (Efficiency):** Elde edilen hedeflerin doğruluğuna ve eksiksizliğine bağlı olarak harcanan kaynaklar.
- **Memnuniyet (Satisfaction):** Sistemin kullanıcıları ve kullanımından etkilenen diğer insanlar üzerindeki konforu ve kabul edilebilirliği.



Kullanılabilirlik standartları göz önüne alındığında, kullanıcı arayüzü tasarımlarının da bu standartlara sahip olması farklı yaş gruplarına sunulacak hizmetlerin kullanılabilirliğini artıracığı söylenebilir.

### **Araştırmanın Amacı**

Bu çalışmada sosyal medya kullanan 60 yaş üstü kullanıcıların, sosyal medya arayüz tasarımları ile etkileşimlerinin ölçülmesi, hangi sosyal ağları daha çok kullandıkları, sosyal medyayı daha çok hangi amaçlarla kullandıkları, kullanıcı arayüzü tasarımlarının 60 yaş üstü kullanıcılar için hangi iyileştirmeler gerektirdiği, sosyal medya kullanıcı arayüzü tasarımlarında demografik özelliklerin sosyal medya kullanılabilirliğine etkilerinin belirlenmesi amaçlanmıştır.

### **Araştırmanın Sınırlılıkları ve Kısıtları**

Araştırma ISO-9241-11 kriterlerinden sadece kullanılabilirlik kriterinin irdelenmesi üzerinde yoğunlaşmıştır. Çalışma Eskişehir’de yaşayan 60 yaş üstü sosyal medya kullanıcıları ile sınırlıdır. Literatürde yaşlılık ölçütü değişkenlik göstermekle birlikte Dünya Sağlık Örgütü 2017 yılında yayınladığı Dünya Yaşlanma ve Sağlık Raporunda sunulan içerikte yaşlanma ve sağlık ile ilgili olarak 60-65 yaş ve üstü insanlar üzerinden değerlendirilme yapılması nedeni ile çalışmada yaşlılık ölçütü 60 yaş ve üstü katılımcılar ile görüşülmüştür.

Çalışmada, yazılım ve arayüz değerlendirmeleri için geliştirilen standart anketler kullanılmamış ve sosyal medya arayüz kullanılabilirliğini ölçmeye yönelik hazırlanan anket kullanılmamıştır. Bu noktada amaç sadece, katılımcıların sosyal medya sitelerinin deneyimlenmesi ve arayüz tasarımı kullanımına yönelik ilgili görüşlerin belirlenmesidir.

### **Araştırma Metodolojisi**

Bu çalışmada 60 yaş üstü sosyal medya kullanıcılarının arayüz değerlendirmeleri betimsel olarak açıklanmak amaçlanmıştır. Araştırma amaçlarının değerlendirilmesine yönelik olarak nicel araştırma desenlerinden genel tarama modellerinden biri olan ilişkisel tarama modeli kullanılmıştır. Tarama modeli, geniş kitlelerin görüşlerini özelliklerini betimlemeyi hedefleyen araştırmalardır. Tarama araştırmalarının amacı genellikle araştırma konusu ile ilgili var olan durumun fotoğrafını çekerek bir betimleme yapmaktır. Bu amaca yönelik olarak tarama araştırmalarında genellikle geniş bir kitleden araştırmacı tarafından belirlenen cevap seçenekleri kullanılarak bilgi toplanır (Büyüköztürk, v.d, 2012, s.177). İlişkisel Tarama Modelleri, iki ve daha çok sayıdaki değişken arasındaki değişimi ve/veya derecesini belirlemeyi amaçlayan çalışmalardır (Karasar, 2005, s.81-82).

### **Araştırmanın Örnekleme Süreci**

Araştırmanın ana külesini Türkiye’de yaşayan 60 yaş üstü sosyal medya kullanıcıları oluşturmaktadır. Eskişehir ilinde yaşayan 60 yaş üstü kişilerin sayısı TÜİK 2016 verilerine göre 133.264’tür. Araştırmanın örnekleme, Eskişehir’de yaşayan 60 yaş üstü sosyal medya kullanıcıları olarak belirlenmiştir. Bilginin avantajlı bir şekilde elde edilmesini sağlayan veya en iyi durumda bulunan birimlerin seçilmesini içeren amaçsal örnekleme yöntemi kullanılarak 137 ki-

şeye ulaşılmıştır. Amaçsal örnekleme yönteminde en uygun ve en kolay şekilde erişilebilir olan belirli hedef gruplardan bilgi edinme amaçlanır. Bu örnekleme yöntemi, istenen bilgiyi sağlayabilen belirli özellikteki insanlarla sınırlıdır, çünkü ya belirli özelliğe sahip olan kişiler sadece onlardır, ya da araştırmacı tarafından belirlenen bazı kriterlere uygun kişilerdir (Sekaran, 2008). Amaçsal örnekleme olasılıklı olmayan bir örnekleme yöntemidir. Birimlerin seçilmesinde olasılıklı seçim kuralları ve formülasyon kullanımı gerektirmemektedir. Eskişehir’de yaşayan tüm 60 yaş üstü kişilerden örneklem seçimi yerine sosyal medya kullanan 60 yaş üstü kişiler ile görüşmenin tercih edilmesi, amaçsal örnekleme yönteminin kullanılma sebebinin oluşturmuştur. Görüşülecek kişilerin belirlenmesinde farklı yaş gruplarından bireyler ile görüşülmesi amaçlanmıştır. Çalışma farklı yaşlardaki en uygun ve görüşmeyi kabul eden bireyler ile gerçekleştirilmiştir. Örneklemin veri toplama aracı olarak anket yöntemi kullanılmıştır. Çalışmanın amacında sosyal medya kullanıcıları olmasından dolayı verilerin toplanmasında çevrimiçi anket formu kullanılması tercih edilmiştir. 147 anket formu uygulanmış ve 137 geçerli ankete ulaşılmıştır.

### **Veri Toplama Yöntemi**

Veri toplama araştırma problemi gereği gerçek kullanıcılardan veri toplanması amacıyla kullanıcı arayüzü tasarımı ve sosyal medyada 60 yaş üstü kullanıcılar üzerine 21 sorudan oluşan dijital anket hazırlanarak uygulanmıştır. Anket formu demografik, sosyal medya kullanımı, kullanıcı deneyimi görüşleri, arayüz tasarımı görüşleri ve açık görüş olmak üzere beş bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde katılımcıların demografik bilgileri, ikinci bölümde sosyal medya kullanım durumları, cihaz sahipliği ve sosyal medya kullanım amaçları sorulmuştur. Üçüncü bölümde kullanıcı deneyimi (UX) ile ilgili görüşlere katılım durumları, dördüncü bölümde kullanıcı arayüz tasarımı (UI) ile ilgili görüşlere katılım durumlarına yönelik ifadeleri yer almıştır. Üçüncü ve dördüncü bölümlerde ölçülmek istenen ifadeler 5’li Likert tipi ölçek (1: Kesinlikle Katılmıyorum, 5: Kesinlikle Katılıyorum) biçimindedir. Beşinci bölümde ise anket dışında karşılaştıkları başka bir sorun olma durumunu ölçen açık uçlu soru yer almaktadır.

Çalışmada kullanılan anket formunun dördüncü ve beşinci bölümündeki ifade soruları, konu uzmanı iki akademisyenin görüşleri dikkate alınarak hazırlanmıştır. Kullanıcı arayüz tasarımıya yönelik oluşturulan ifadelerin ölçek güvenilirliği Cronbach’s Alpha katsayısı kullanılarak 0,87 bulunmuştur. Kullanıcı deneyimine yönelik oluşturulan ifadelerin ölçek güvenilirliği Cronbach’s Alpha katsayısı kullanılarak 0,84 bulunmuştur. Her iki ölçek için geçerli güvenilirlik düzeyine ulaşılmıştır. Bilindiği üzere Cronbach  $\alpha$  katsayısının 0.70 ve üzerinde olduğu ölçüm araçları güvenilir kabul edilmektedir. Bir diğer ifade ile bir soru setinin güvenilir olması, saha çalışmasının tesadüfi hatalardan arındırılmış olduğunu, deneklerin aynı soruları, aynı şekilde algıladıklarını dolayısıyla, farklı kişiler ile yapılan anket çalışmalarının birbiriyle tutarlı olduğunu göstermektedir (Krippendorff, 1980). Araştırma sürecinde literatürde bulunan İngilizce ve Türkçe kaynaklar, yapılan anket sonuçlarına göre değerlendirilmiş, bulgular araştırmanın problemi ve amacı doğrultusunda yorumlanmıştır.

## Bulgular

Çalışmanın uygulaması SPSS 21 paket programı kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Çalışmada yer alan katılımcıların gelir dağılımı Tablo 1’de sunulmuştur. Tablo incelendiğinde en çok gelir dağılımının % 46,6 aylık gelirinin 1000₺-2000₺ arasında olduğu belirlenmiştir.

Tablo 1: Katılımcıların Gelir Dağılımları

Gelir	Frekans	%
500- "	2	1,5
500" -1000"	7	5,1
1000" -2000"	63	46
2000" -4000"	40	29,2
4000" -6000"	13	9,5
6000+"	12	8,8

Anket katılımcılarından toplamda %31,4’ü lisans ve lisansüstü eğitim seviyesinde olmakla birlikte, % 5,8’i eğitimsiz okur-yazar, en yüksek katılım oranı olarak % 24,8’i ise lise düzeyinde eğitime seviyesindedir. Bulgular Tablo 2’de verilmiştir.

Tablo 2: Katılımcıların Eğitim Düzeyleri

Eğitim	Frekans	%
Eğitimsiz Okur-Yazar	8	5,8
İlkokul	19	13,9
Ortaokul	20	14,6
Lise	34	24,8
Önlisans	13	9,5
Lisans	32	23,4
Lisansüstü	11	8

Çalışmaya katılan kişilerin yaşlarının aritmetik ortalama değeri 63.8 ve standart sapması 3,47 olarak bulunmuştur. Yaş dağılımlarına ait bir gruplandırmaya gidilmiş ve gruplandırmada gözlemlerdeki birim sayıları dikkate alınarak Tablo 3’de verilen gruplandırma kullanılmıştır. 71-81 yaş grubunda araştırma kapsamında ulaşılabilen kişi sayısı 7 kişi olmuştur. Bu yaş grubundan sosyal medya kullanan katılımcı sayısına ulaşma zorluğu bu sayının az olması durumunu oluşturmuştur. Katılımcı sayısının artması sonuçları etkileyecektir.

Tablo 3: Katılımcıların Yaş Dağılımları

Katılımcıların Yaş Dağılımı		
Yaş	Frekans	%
60-61	46	33,6
62-63	41	29,9
64-70	43	31,4
71-81	7	5,1

Tablo 4’de katılımcıların internet erişimi bulunan cihaz sahipliklerine ait veriler yer almaktadır. Buna göre anket katılımcılarının %92’si internet erişimi olan bir mobil telefona, %73’ü ise bilgisayara, % 35,8’i tablete sahiptir.

Tablo 4: Katılımcıların İnternet Erişimi Bulunan Cihaz Sahipliği

<b>Katılımcıların internet erişimi bulunan cihaz sahipliği</b>		
<b>Cihaz</b>	<b>Frekans</b>	<b>%</b>
Telefon	126	92
Bilgisayar	100	73
Tablet	49	35,8
Akıllı TV	32	23,4
Akıllı Saat	4	2,9

Farklı sosyal medya uygulamalarının kullanımına yönelik oluşturulan soruda, arayüz tasarımının uygulama hedef kitlesinin belirlenmesine etkisinin dolaylı olarak ölçülmesi amaçlanmıştır. Örneğin SnapChat farklı ve dinamik arayüz tasarımıyla araştırmanın hedef kitlesini dışarıda bırakmayı amaçlayan bir sitedir. Bu sorunun yanıtlarında SnapChat kullanımının yüksek çıkması sitenin arayüz tasarımıyla bunu başaramadığının göstergesi olabilirdi. Katılımcılara hangi sosyal medya mecrasını kullandıkları sorulduğunda Tablo 5’de verildiği üzere en yüksek kullanım oranı %94,9 ile Facebook ve % 80,3 oranında Whatsapp olarak belirtmişlerdir. Snapchat kullanımları ise %2,2 oran ile en düşük kullanım seviyesindedir. Genel anlamda kullanılan sosyal medya mecralarından ise çıkan sonuçlarla paralel olarak Snapchat, Pinterest ve LinkedIn kullanımını en az kullanılan sosyal medya mecraları olarak belirtilmiştir.

Tablo 5: Katılımcıların Kullandıkları Sosyal Mecralar

<b>Katılımcıların Kullandıkları Sosyal Mecralar</b>		
<b>Sosyal medya</b>	<b>Frekans</b>	<b>Yüzde</b>
Facebook	130	94,9
Whatsapp	110	80,3
Youtube	77	56,2
Google	59	43,1
Instagram	49	35,8
Twitter	39	28,5
LinkedIn	19	13,9
Pinterest	15	10,9
Snapchat	3	2,2

Tablo 6'da anketi yanıtlayan bireylerin mobil cihazlardan sosyal mecraayı kullanıp kullanmadıkları sorusuna ait bulgular yer almaktadır. Katılımcılar % 91,2'si Facebook, % 73'ü Whatsapp, % 42,3'ü Youtube sosyal medya mecralarını mobil cihaz üzerinden kullandıkları ilk 3 mecra olarak belirtmişlerdir.

*Tablo 6: Katılımcıların Mobil Kullandıkları Sosyal Mecralar*

<b>Katılımcıların Mobil Kullandıkları Sosyal Mecralar</b>		
<b>Sosyal medya</b>	<b>Frekans</b>	<b>%</b>
Facebook	125	91,2
Whatsapp	100	73
Youtube	58	42,3
Google	44	32,1
Instagram	39	28,5
Twitter	26	19
Linkedin	15	10,9
Pinterest	11	8
Snapchat	2	1,5

Bilgisayar üzerinden katılımcıların kullandıkları sosyal medya platformlarına yönelik bulgular Tablo 7'de verilmiştir. Bu tabloya göre katılımcılar % 95,6 oranı ile Facebook, % 48,6 oranı ile Youtube ve % 44,5 oranı ile Google seçeneklerini işaretlemişlerdir. Bu soruda 3 katılımcının belirttiği Snapchat sosyal mecraasının bilgisayar üzerinden erişimi bulunmaması nedeni ile bu cevaplar hatalı işaretleme olarak yorumlanmış, bu sonuca göre Snapchat kullanımının 0'a yakın olduğu tespit edilmiştir.

*Tablo 7: Katılımcıların Bilgisayar Üzerinden Kullandıkları Sosyal Mecralar*

<b>Katılımcıların Bilgisayar Üzerinden Kullandıkları Sosyal Mecralar</b>		
<b>Sosyal medya</b>	<b>Frekans</b>	<b>%</b>
Facebook	131	95,6
Youtube	68	48,6
Google	61	44,5
Instagram	50	36,5
Twitter	39	28,5
Whatsapp	36	26,3
Linkedin	18	13,1
Pinterest	11	8
Snapchat	3	2,2

Tablo 8'de katılımcıların % 49,6'sı sosyal medyayı kullanımı sürecinde bazen yardım aldıklarını, %28,5'i yardım aldıklarını ve %22'si yardım almadıklarını belirtmişlerdir.

Tablo 8: Sosyal medya sitelerini/uygulamalarını kullanırken yardım alma

	Frekans	%
<b>Evet</b>	39	28,47
<b>Hayır</b>	30	21,90
<b>Bazen</b>	68	49,64
<b>Toplam</b>	137	100

Anket katılımcılarından %44,5'i sosyal medyayı kendi kendine öğrendiğini belirtirken geri kalan %55,5'i ise ailesi ve arkadaşlarından öğrendiklerini belirtmiştir. Bulgular Tablo 9'da sunulmuştur.

Tablo 9: Sosyal medya sitelerini/uygulamalarını kullanırken yardım alma

	Frekans	%
<b>Kendim</b>	61	44,5
<b>Ailemden</b>	59	43,1
<b>Arkadasımdan</b>	17	12,4
<b>Toplam</b>	137	100

Katılımcılara kendi değerlendirmeleriyle bilgisayar, internet ve sosyal medya kullanma açısından beceri düzeylerini belirtmelerine yönelik oluşturulan soruların cevapları Tablo 10'da yer almaktadır. Katılımcılar kendilerini 5 üzerinden ortalama 3,13 ile 3,32 arasında tanımlamaktadır. Burada katılımcıların bireysel değerlendirmeleri söz konusudur. Bireyler gerek internet gerekse sosyal medya kullanma düzeyleri açısından kendilerini orta düzeyde gördüklerini beyan etmişlerdir. (1-Çok kötü, 5-Çok iyi).

Tablo 10: Katılımcıların Bilgisayar, internet ve sosyal medya kullanma becerileri

	N	Aritmetik Ortalama	Standart Sapma
<b>Bilgisayar kullanma beceriniz</b>	137	3,1	1,1
<b>internet kullanma beceriniz</b>	137	3,3	1,0
<b>Sosyal medya kullanma beceriniz</b>	137	3,3	0,9

Anket katılımcılarından kendilerini bilgisayar, internet ve sosyal medya kullanma becerileri yönünden değerlendirmeleri istenmiştir. Üç farklı becerinin yaş değişkenine göre incelemesi yapıldığında Tablo 11'de de verildiği üzere, yaş değişkeni için bilgisayar, internet ve sosyal medya kullanma becerileri arasında istatistiksel olarak anlamlı bir fark bulunamamıştır ( $p > 0,05$ ).

Ankete katılan katılımcıların kullanıcı arayüz tasarımı (UI) ile ilgili görüşlerini ölçmeye yönelik olarak konuya ilişkin literatürden ve uzman görüşünden faydalanılarak 5'li Likert tipi ölçek (1:Kesinlikle Katılmıyorum, 5:Kesinlikle Katılıyorum) ile oluşturulan ifade sorularına ilişkin tanımlayıcı istatistiklere Tablo 11'de yer verilmiştir. Tablo incelendiğinde 60 yaş üstü kullanıcılar için hazırlanan arayüz tasarımlarında sosyal medya arkaplan renklerinin sade ve düz olması, siteleri yakınlaştırabilmeyi, günlük hayatta görülen işaretlerin sosyal medyada da görülmesi, koyu ve karanlık sitelerde zorlanılması konularında farklı tasarımlara yönelebilir.

Tablo 11: Katılımcıların Kullanıcı Arayüz Tasarımı (UI) ile ilgili ifadeler için aritmetik ortalama ve standart sapma değerleri

	Aritmetik Ortalama	Standart Sapma
Koyu ve karanlık sitelerin kullanması zordur.	3,65	1,2
Sosyal medya kullanırken tasarıma önem vermiyorum.	2,74	1,2
Tasarım yenilikleri sosyal medya kullanmamı zorlaştırıyor.	3,15	1,2
Sosyal medya sitesini kendim düzenleyebilmeliyim.	3,12	1,2
Sosyal medyada metinler daha büyük olmalı	3,76	1,1
Sosyal medyada sitenin logosunu her zaman görebilmeliyim.	3,55	1,1
Sosyal medya sitelerini yakınlştırabilmeliyim.	3,95	1,1
Günlük hayatta gördüğüm işaretleri sosyal medyada da görmek kullanımı kolaylaştırır.	3,64	1,1
Sosyal medyada işaretleri, yazılardan daha fazla kullanırım.	3,31	1,1
Sosyal medyada arkaplan renkleri sade ve düz olmalıdır.	3,92	1,1

Kullanıcı deneyimini ölçmeye yönelik olarak (UX) konuya ilişkin literatürden ve uzman görüşleri alınarak oluşturulan on ifadeli ölçekte de 5'li Likert tipi ölçek değerlendirme yapılmıştır (1:Kesinlikle Katılmıyorum, 5:Kesinlikle Katılıyorum). Tablo 12'de ifadelerin aritmetik ortalama ve standart sapma değerlerine yer verilmiştir. Katılımcılar kullanıcı deneyimi konusunda sosyal medyanın yaşlılar için daha basit hale getirmesi, siteye ilk girişte bilgilendirme yapılması, sosyal medyada hangi sayfada olduğunun görülmesi, ses özelliklerinin olması ve bilgilendirici rehber olması ifadelerine katılma yönünde cevaplar vermişlerdir.

Tablo 12: Katılımcıların Kullanıcı Deneyimi (UX) ile ilgili ifadeler için aritmetik ortalama ve standart sapma değerleri

	Aritmetik Ortalama	Standart Sapma
Sosyal medyada yazıları okumadan resimlere bakıyorum.	2,40	1,2
Bir yazının tıklanabilir olduğunu kolay anlayabiliyorum.	2,98	1,0
Sosyal medya sitelerinde bilgilendirici rehber olmalıdır.	3,61	1,0
Siteye ilk girdiğimde bilgilendirme yapılmalıdır.	3,74	1,0
Sosyal medyayı uzun süredir kullanmama rağmen zorlanıyorum.	2,91	1,0
Sosyal medyada hangi sayfada olduğum ve o sayfaya nereden geldiğimi görebilmeliyim.	3,66	1,1
Sosyal medyada site içindeki arama özelliğini sık kullanırım.	3,48	1,1
Sosyal medya yaşlılar için basit hale getirilmelidir.	3,95	1,2
Ses özellikleri sosyal medyayı kolay kullanmamı sağlar.	3,55	1,2
İnterneti kullanırken karşılaştığım zorlukları kendim çözmeye çalışırım.	3,25	1,1

Tablo 13: Katılımcıların bilgisayar, internet ve sosyal medya kullanma becerisinin "Yaş" değişkeni açısından incelenmesi

Beceri durumu	Yaş	
	F	p
Bilgisayar kullanma becerisi	2,123	0,1
İnternet kullanma becerisi	2,359	0,075
Sosyal medya kullanma becerisi	1,738	0,162

Yaş değişkeni için katılımcıların bilgisayar, internet ve sosyal medya kullanma becerilerinin farklılaşp farklılaşmadığı incelendiğinde Tablo 13'de belirtildiği gibi istatistiksel olarak anlamlı bir fark bulunmamıştır.

Gelir gruplarına göre bilgisayar kullanma becerilerinin farklılaşp farklılaşmadığına yönelik

olarak yapılan tek yönlü varyans analizi sonuçları Tablo 14’de görüldüğü üzere istatistiksel olarak anlamlı farklılık göstermektedir( $p=0,016$ ,  $F=2,894$ ).

*Tablo 14: Katılımcıların bilgisayar, internet ve sosyal medya kullanma becerisinin “Gelir” değişkeni açısından incelenmesi*

Beceri durumu	Gelir	
	F	P
Bilgisayar kullanma becerisi	2,894	0,016*
İnternet kullanma becerisi	4,386	0,001*
Sosyal medya kullanma becerisi	1,889	0,101

Tablo 15’de ise bilgisayar kullanma becerisinin hangi gelir gruplarında farklılaştığını belirlemeye yönelik Tukey HSD testi sonuçları yer almaktadır. Gelir gruplarına göre bilgisayar kullanma becerileri açısından istatistiksel olarak anlamlı bir farklılık bulunmuştur( $p= 0,016$   $F=2,894$ ). Buna göre yüksek gelir seviyesine sahip katılımcıların bilgisayar kullanma becerisi aritmetik ortalama değerleri, düşük gelir seviyesine sahip katılımcıların bilgisayar kullanma becerisi aritmetik ortalama değerlerinden farklıdır.

*Tablo 15: Aylık Gelir Seviyesi ile Bilgisayar Kullanma Becerisi Anova- Tukey HSD Testi Sonuçları*

Gelir Grupları	Aritmetik Ortalama	F	Tukey HSD
500- "	2	2,894*	6-1**
500" -1000"	2,57		6-2**
1000" -2000"	2,9		
2000" -4000"	3,37		
4000" -6000"	3,54		
6000+ "	3,67		

Tablo 16’de sunulduğu üzere ankete katılan kişiler gelir gruplarına göre internet kullanma becerileri açısından da istatistiksel olarak anlamlı bir farklılık bulunmuştur( $p=0,001$ ,  $F=4,386$ ). Bu farklılığın hangi gelir gruplarında yoğunlaştığını belirlemeye yönelik Tukey HSD testi sonuçları Tablo 16’da yer almaktadır. Yüksek gelir seviyesine sahip katılımcıların bilgisayar kullanma becerileri ile , düşük gelir seviyesine sahip katılımcıların bilgisayar kullanma becerisi birbirinden farklıdır.

*Tablo 16: Aylık Gelir Seviyesi ile İnternet Kullanma Becerisi Anova- Tukey HSD Testi Sonuçları*

Gelir Grupları	Aritmetik Ortalama	F	Tukey HSD
(1) 500-	2	4,386*	6-1**
(2) 500-1000	2,71		6-2**
(3) 1000-2000	3,12		
(4) 2000-4000	3,5		
(5) 4000-6000	3,61		
(6) 6000+	4,08		



Anket katılımcılarının eğitim seviyeleri ile bilgisayar, internet ve sosyal medya kullanma becerileri karşılaştırılıp sonuçlar istatistiksel olarak analiz edildiğinde, Tablo 17’de verildiği üzere her üç beceri içinde eğitim düzeylerinde istatistiksel anlamlı farklılıklar tespit edilmiştir.

**Tablo 17:** Katılımcıların bilgisayar, internet ve sosyal medya kullanma becerisinin “Eğitim” değişkeni açısından incelenmesi

Beceri durumu	Eğitim	
	f	p
Bilgisayar kullanma becerisi	10,33	0*
İnternet kullanma becerisi	9,398	0*
Sosyal medya kullanma becerisi	6,929	0*

Farklılaşan grupların Tukey HSD testi sonuçları Tablo 18, 19 ve 20’de verildiği üzere genel olarak lisansüstü ve lisans/önlisans eğitim seviyesindeki katılımcıların bilgisayar, internet ve sosyal medya kullanma becerilerinde diğer eğitim seviyelerindeki katılımcılara göre farklılıklar bulunmaktadır.

**Tablo 18:** Eğitim Düzeyleri ile Bilgisayar Kullanma Becerisi Anova- Tukey HSD Testi Sonuçları

Eğitim Düzeyleri	Aritmetik Ortalama	F	Tukey HSD
(1) Eğitimsiz Okur Yazar	2,12	10,33*	6-1/ 6-2/6-3 **
(2) İlkokul	2,26		5-1/5-2 **
(3) Ortaokul	2,65		
(4) Lise	3,23		
(5) Önlisans/Lisans	3,56		
(6) Lisansüstü	4,27		

**Tablo 19:** Eğitim Düzeyleri ile İnternet Kullanma Becerisi Anova- Tukey HSD Testi Sonuçları

Eğitim Düzeyleri	Aritmetik Ortalama	F	Tukey HSD
(1) Eğitimsiz Okur Yazar	2,37	9,398*	6-1**
(2) İlkokul	2,68		6-2 **
(3) Ortaokul	2,95		6-3 **
(4) Lise	3,29		
(5) Önlisans/Lisans	3,71		
(6) Lisansüstü	4,36		

**Tablo 20:** Eğitim Düzeyleri ile Sosyal Medya Kullanma Becerisi Anova- Tukey HSD Testi Sonuçları

Eğitim Düzeyleri	Aritmetik Ortalama	F	Tukey HSD
(1) Eğitimsiz Okur Yazar	2,5	6,929*	6-1/ 6-2/6-3 **
(2) İlkokul	2,78		5-1/5-2/5-3 **
(3) Ortaokul	3,1		
(4) Lise	3,29		
(5) Önlisans/Lisans	3,62		
(6) Lisansüstü	4		

Çalışmanın bir diğer boyutu kullanıcı arayüzü deneyimi için oluşturulan ifadelerin yaş, aylık gelir ve eğitim seviyesi demografik özelliklerine göre kategorik farklılıkların bulunup bulunmadığıdır. Tablo 21’de demografik değişkenler açısından deneyim ile ilgili ifadelerin tek yönlü varyans analizi sonuçları yer almaktadır.

Bu tablo incelendiğinde katılımcıların yaş dağılımı beş tane deneyim ifade sorusunda farklılık gösterdiği görülmektedir. Aylık gelir durumu ile deneyimle ilgili ifadelerde istatistiksel anlamlı bir fark tespit edilememiştir. Eğitim seviyesine göre grupların sosyal medya sitelerinin deneyimlenmesi ifadelerinde ise sadece “Siteye ilk girdiğimde bilgilendirme yapılmalıdır” ifadesinde anlamlı bir farklılık bulunmuştur.

*Tablo 21: Sosyal medya sitelerinin deneyimlenmesi ile ilgili görüşlerin Doğum Yılı, Aylık gelir durumu ve eğitim seviyesi açısından incelenmesi (ANOVA Değerlendirmesi)*

Deneyim ile ilgili ifadeler	Yaş		Gelir Durumu		Eğitim Seviyesi	
	F	p	F	p	f	p
Sosyal medyada yazıları okumadan resimlere bakıyorum.	4,048	<b>0,009*</b>	2,262	0,052	1,573	0,16
Bir yazının tıklanabilir olduğunu kolay anlayabiliyorum.	0,278	0,841	0,722	0,608	0,467	0,832
Sosyal medya sitelerinde bilgilendirici rehber olmalıdır.	1,876	0,137	1,3	0,268	2,056	0,063
Siteye ilk girdiğimde bilgilendirme yapılmalıdır.	4,608	<b>0,004*</b>	2,068	0,073	2,186	<b>0,048*</b>
Sosyal medyayı uzun süredir kullanmama rağmen zorlanıyorum.	2,796	<b>0,043*</b>	0,413	0,839	0,578	0,747
Sosyal medyada hangi sayfada olduğum ve o sayfaya nereden geldiğimi görebilmeliyim.	1,703	0,169	0,409	0,842	1,548	0,168
Sosyal medyada site içindeki arama özelliğini sık kullanırım.	1,29	0,28	0,297	0,914	0,434	0,855
Sosyal medya yaşlılar için basit hale getirilmelidir.	5,595	<b>0,001*</b>	0,245	0,942	1,291	0,266
Ses özellikleri sosyal medyayı kolay kullanmamı sağlar.	3,175	<b>0,026*</b>	0,265	0,931	0,589	0,739
interneti kullanırken karşılaştığım zorlukları kendim çözmeye çalışırım.	2,21	0,09	0,336	0,891	0,571	0,752

\*p<0,05 (1-Kesinlikle katılmıyorum, 5-Kesinlikle katılıyorum)

Ankete katılan bireylerin deneyim ile ilgili ifadelerde yaş dağılımına göre beş tane deneyim ifade sorusunda farklılaştığının tespiti yukarıda belirtilmiştir. Yaşa göre istatistiksel farklılık gösteren ifadeler, “Sosyal medyada yazıları okumadan resimlere bakıyorum.”, “Siteye ilk girdiğimde bilgilendirme yapılmalıdır.” “Sosyal medyayı uzun süredir kullanmama rağmen zorlanıyorum.” “Ses özellikleri sosyal medyayı kolay kullanmamı sağlar.” şeklindeki ifadelerdir. Tablo 22’de verilen Tukey HSD testi sonuçları incelendiğinde genel olarak, 64-70 yaş kategorisi diğer yaş kategorilerine göre sosyal medyada resimlerin yanı sıra yazıları da okuma eğilimi göstermekte, siteye ilk girişte bilgilendirme konusunda daha yüksek beklenti içerisinde olduklarını belirtmişleridir. 71-81 yaş grubu katılımcılar diğer yaş kategorilerindeki katılımcılara göre sosyal medyayı kullanmakta daha fazla zorlandıklarını belirtmiştir.

Tablo 22: Aylık Gelir Seviyesi ile sosyal Medya Deneyimleri İfadeleri Anova- Tukey HSD Testi Sonuçları

Sosyal Medya Deneyimleri	Yaş Grupları	Aritmetik Ortalama	F	Tukey HSD
Sosyal medyada yazıları okumadan resimlere bakıyorum.	(1) 60-61	2,11	4,048	1/2/4-3*
	(2) 62-63	2,27		
	(3) 64-70	2,88		
	(4) 71-81	2,14		
Siteye ilk girdiğimde bilgilendirme yapılmalıdır.	(1) 60-61	3,65	4,608	1/2/4-3*
	(2) 62-63	3,66		
	(3) 64-70	4,07		
	(4) 71-81	2,71		
Sosyal medyayı uzun süredir kullanmama rağmen zorlanıyorum.	(1) 60-61	2,96	2,796	1/2/3-4*
	(2) 62-63	2,71		
	(3) 64-70	3,16		
	(4) 71-81	2,14		
Sosyal medya yaşlılar için basit hale getirilmelidir.	(1) 60-61	3,80	5,595	1/2/3-4*
	(2) 62-63	3,93		
	(3) 64-70	4,35		
	(4) 71-81	2,57		
Ses özellikleri sosyal medyayı kolay kullanmamı sağlar.	(1) 60-61	3,59	3,175	1/2/4-3*
	(2) 62-63	3,34		
	(3) 64-70	3,86		
	(4) 71-81	2,57		

Sosyal medya sitelerinin arayüz tasarımına yönelik katılımcı düşüncelerini öğrenebilmek için geliştirilen ifadelerin ortalama değerleri Tablo 23'de paylaşılmıştır. Kullanıcıların, sosyal medya sitelerini yakınlaştırabilme, arka plan renklerinin sadeliği ve metinlerin daha büyük olması ifadelerine diğer ifadelerden daha fazla katıldıkları belirlenmiştir.

Tablo 23: Sosyal medya sitelerinin arayüz tasarımı ile ilgili görüşlerin ortalama ve standart sapma değerleri

	Aritmetik Ortalama	Standart Sapma
Koyu ve karanlık sitelerin kullanılması zordur.	3,65	1,19
Sosyal medya kullanırken tasarıma önem vermiyorum.	2,74	1,16
Tasarım yenilikleri sosyal medya kullanmamı zorlaştırıyor.	3,15	1,20
Sosyal medya sitesini kendim düzenleyebilmeliyim.	3,12	1,20
Sosyal medyada metinler daha büyük olmalı.	<b>3,76</b>	1,12
Sosyal medya sitesinin logosunu her zaman görebilmeliyim.	3,55	1,07
Sosyal medya sitelerini yakınlaştırabilmeliyim.	<b>3,95</b>	1,06
Günlük hayatta gördüğüm işaretleri sosyal medyada da görmek kullanımı kolaylaştırır.	3,64	1,09
Sosyal medya işaretlerini, yazılardan daha fazla kullanırım.	3,31	1,14
Sosyal medyada arkaplan renkleri sade ve düz olmalıdır.	<b>3,92</b>	1,07

Çalışmada sosyal medya sitelerinin arayüz tasarımına yönelik ifadelerin demografik değişkenlere göre farklılaşp farklılaşmadığı da incelenmiştir. Tablo 24'de yer alan tek yönlü varyans analizi sonuçlarına göre gelir ve eğitim seviyesi değişkenleri tasarıma yönelik ifadelerde etkili bir değişken rolü göstermemektedir.

Yaş değişkeni için ise Tablo 24’de belirtildiği şekilde “Koyu ve karanlık sitelerin kullanılması zordur”, “Sosyal medyada metinler daha büyük olmalı”, “Sosyal medya sitelerini yakınlaştırebilmeliyim.”, “Günlük hayatta gördüğüm işaretleri sosyal medyada da görmek kullanımı kolaylaştırır.”, “Sosyal medyada işaretleri yazılardan daha fazla kullanırım.” ifadelerinde anlamlı farklılık olduğu görülmektedir.

*Tablo 24: Sosyal medya sitelerinin arayüz tasarımı ile ilgili görüşlerin Doğum Yılı, Aylık gelir durumu ve eğitim seviyesi açısından incelenmesi (ANOVA Değerlendirmesi)*

Tasarım ile ilgili ifadeler	Yaş		Gelir		Eğitim	
	F	P	F	p	f	p
Koyu ve karanlık sitelerin kullanılması zordur.	3,421	<b>0,019*</b>	0,877	0,499	0,7	0,65
Sosyal medya kullanırken tasarıma önem vermiyorum.	0,73	0,536	0,523	0,758	1,618	0,147
Tasarım yenilikleri sosyal medya kullanmamı zorlaştırıyor.	2,179	0,094	0,514	0,765	0,15	0,989
Sosyal medya sitesini kendim düzenleyebilmeliyim.	1,197	0,314	1,27	0,281	0,2	0,976
Sosyal medyada metinler daha büyük olmalı.	5,525	<b>0,001*</b>	0,612	0,691	0,566	0,756
Sosyal medyada sitenin logosunu her zaman görebilmeliyim.	1,288	0,281	0,715	0,613	0,199	0,976
Sosyal medya sitelerini yakınlaştırebilmeliyim.	3,431	<b>0,019*</b>	1,657	0,15	0,683	0,664
Günlük hayatta gördüğüm işaretleri sosyal medyada da görmek kullanımı kolaylaştırır.	2,78	<b>0,044*</b>	0,231	0,948	0,395	0,881
Sosyal medyada işaretleri yazılardan daha fazla kullanırım.	4,63	<b>0,004*</b>	0,462	0,804	0,943	0,467
Sosyal medyada arka plan renkleri sade ve düz olmalıdır.	1,664	0,178	0,66	0,654	0,116	0,994

\*p<0,05 (1-Kesinlikle katılmıyorum, 5-Kesinlikle katılıyorum)

Tasarım ile ilgili ifadelerde yaş gruplarının hangilerinde farklılaşma olduğunun incelenmesinde Tukey HSD testi kullanılmıştır. Tablo 25’de sunulan verilere göre Tukey HSD testi ile grup farklılaşmalarına bakıldığında, “Koyu ve karanlık sitelerin kullanılması zordur” ifadesinde tüm yaş grupları “Katılıyorum” a yakın değer vermişlerdir. Bu gruplardan sadece 71-81 yaş grubu katılımcıların verileri istatistiksel olarak anlamlı farklılık göstermiştir. “Sosyal medyada metinler daha büyük olmalı” ifadesinde tüm yaş grupları “Katılıyorum” a yakın değer vermişlerdir. 64-70 yaş grubu katılımcıların verileri “Sosyal medyada metinler daha büyük olmalı”, “Sosyal medya sitelerini yakınlaştırebilmeliyim”, “Günlük hayatta gördüğüm işaretleri sosyal medyada da görmek kullanımı kolaylaştırır.” ve “Sosyal medyada işaretleri yazılardan daha fazla kullanırım.” ifadelerinde istatistiksel olarak anlamlı farklılık göstermiştir.

Tablo 25: Aylık Gelir Seviyesi ile sosyal Medya Deneyimleri İfadeleri Anova- Tukey HSD Testi Sonuçları

Sosyal Medya Sitelerinin Arayüz Tasarımları İfadeleri	Yaş Grupları	Aritmetik Ortalama	F	Tukey HSD
Koyu ve karanlık sitelerin kullanılması zordur.	(1) 60-61	3,67	3,421	1/2/3-4*
	(2) 62-63	3,41		
	(3) 64-70	4,00		
	(4) 71-81	2,71		
Sosyal medyada metinler daha büyük olmalı.	(1) 60-61	3,50	5,525	1/2/4-3*
	(2) 62-63	3,56		
	(3) 64-70	4,30		
	(4) 71-81	3,29		
Sosyal medya sitelerini yakınlaştırebilmeyim.	(1) 60-61	3,98	3,431	1/2/4-3*
	(2) 62-63	3,78		
	(3) 64-70	4,23		
	(4) 71-81	3,00		
Günlük hayatta gördüğüm işaretleri sosyal medyada da görmek kullanımı kolaylaştırır.	(1) 60-61	3,78	2,78	1/2/4-3*
	(2) 62-63	3,34		
	(3) 64-70	3,86		
	(4) 71-81	3,00		
Sosyal medyada işaretleri yazılardan daha fazla kullanırım.	(1) 60-61	3,15	4,63	1/2/4-3*
	(2) 62-63	3,10		
	(3) 64-70	3,79		
	(4) 71-81	2,57		

Çalışmada kullanılan anket formunun son bölümünde ise yukarıda değinilen konular dışında katılımcıların, sosyal medya sitelerini kullanırken karşılaştıkları başka bir sorun olma durumunun üzerinde durulmak istenmiş ve bu soru açık uçlu olarak katılımcılara yöneltilmiştir. Açık uçlu olarak sorulan bu soruya 75 kişi cevap vermiştir. Bulgular Tablo 26'da sunulmuştur. Cevaplar değerlendirildiğinde katılımcılar en çok reklamların fazlalığından (%17,33) ve ilgisiz sayfa/sonuçların çıkmasından (%17,33) rahatsızlık duyduklarını ifade etmişlerdir. Sayfa içeri- sindeki yazıların küçük olması veya kullandıkları cihazın yazı büyütme özelliğinin çalışmaması/özelliği aktif edememek gibi durumlardan rahatsız oldukları da diğer dikkat çeken konudur. (%13,33). Tasarımın eksik/kötü veya karmaşık olması, giriş yapma konusuyla ilgili zorluk yaşa- mak, internetin yavaş olmasından rahatsız olmak, sosyal medya kültürüne yabancılık, güven sorunu ve hacker korkusu yaşamak da katılımcıların belirttiği diğer dikkat çeken ifadelerdir.

Tablo 26: Katılımcıların, "Sosyal medya sitelerini kullanırken karşılaştığımız en önemli güçlük nedir?" sorusuna verdikleri cevaplar tablosu.

Görüş	Frekans	Yüzde
Aşırı reklam/Popup reklam	13	17,33
İlgisiz sonuç veya sayfaların çıkması	13	17,33
Küçük yazılar/Ekran büyütme çalışmaması	10	13,33
<b>Eksik-Kötü Tasarım/Karmaşık siteler</b>	9	12,0
<b>İnternet yavaşlığı</b>	7	9,33
<b>Giriş yapma zorlukları/Şifre hatırlamama/Üye olamama</b>	7	9,33
<b>Sosyal medya kültürünü ve terimlerini bilmemek</b>	6	8,0
<b>Dolandırıcılık/Güvensizlik-Şüpheli/Hacker-Virüs korkusu</b>	4	5,33
<b>Gençlerin kültürlerine yabancılık</b>	2	2,66
<b>Diğer</b>	4	5,33
<b>Toplam</b>	75	100

## Tartışma ve Öneriler

Bu çalışmada 60 yaş üstü sosyal medya kullanıcılarının sosyal medya kullanma sürecindeki arayüz etkileşimleri belirlenmeye çalışılmış ve bu yaş grubu kişilerin arayüz tasarımı ihtiyaçları hakkında veri elde edilmesi hedeflenmiştir. Sonuçlar göstermektedir ki, 60 yaş üstü sosyal medya kullanıcıları yaşa bağlı olarak farklı arayüz tasarım çözümlerine ihtiyaç duymaktadırlar. Yaşlı yetişkin nüfusun sosyal medya kullanımı ve iletişim davranışlarını belirlemek, sosyal medya tasarımına yönelik önemli bilgiler verecektir. Bu bilgiler ışığında daha ılıman ve saygılı bir etkileşim sağlamak mümkün olacaktır. Eğitim düzeyleri, aylık gelir düzeyi gibi değişkenler arayüz etkileşiminde belirgin fark yaratmazken, yaşa bağlı olarak arayüz etkileşimi ihtiyaçlarının farklılık gösterdiği saptanmıştır. Arayüz tasarımcılarının farklı yaş gruplarına yönelik olarak tıpkı diğer sosyal medya uygulamalarında sunulduğu gibi kişileştirme özelliğine yaşa bağlı ihtiyaçlar doğrultusunda eklenti yapmaları önerilir. Aynı zamanda sadece 60 ve üstü yaş grubuna yönelik projelerin de arayüz tasarımlarının bu ve benzeri ihtiyaçlar gözünde bulundurularak tasarlanması gerekliliği daha verimli kullanıcı deneyimi sağlayacaktır. Bu çalışma farklı yaş gruplarına uygulanarak farklı kullanıcı deneyimlerine yönelik verilerin elde edilmesi mümkündür. Web 1.0 dönemindeki sınırlı etkileşim yerini, Web 2.0 döneminde içerik üreten kullanıcı etkileşimine bırakmıştır. Web 2.0 ile gelen Semantik Web ve Yapay Zeka teknolojileri ile birlikte arayüz tasarımı seçeneklerinin ve çözümlerinin daha çok kişilerin bireysel ihtiyaçlarına yönelik olması gerektiği söylenebilir. Farklı örneklem sayısı artırılarak anakütle temsili güçlendirilebilir. Araştırma sonucunda ortaya çıkan bir başka öneri ise, bu ve benzeri araştırma çalışmalarında anket yönteminin yanısıra gözleme dayalı farklı veri toplama yöntemleri yaş farkına bakılmaksızın uygulanabileceğidir.

Bu çalışmanın sonuçlarına dayanarak;

- 60 yaş ve üstü sosyal medya kullanıcılarına yönelik olarak benzeri araştırmaların sürdürülmesi gerekmektedir.
- Sosyal medyanın yaşlı yetişkinlerin refahına yönelik iyileştirici etkisinin artması için tasarımcıların bu grubun ihtiyaçlarına yönelik özel tasarım çözümleri geliştirmeleri kaçınılmazdır.
- Sosyal medya sitelerinde kullanılabilirlik bilgilendirmelerinin daha anlaşılır ve ulaşılabilir şekilde eklenmesi, bir başka deyişle destek hizmetleri geliştirilmelidir.
- Olası görme sorunlarına karşı, ekran büyütme (zoom) özelliği ve yazı karakteri boyut özelleştirmesinin daha işlevsel çalışan versiyonları platformlara özel olarak tasarlanmalıdır.
- Sosyal medya sitelerinin arkaplan renk tercihlerinin daha açık, sade ve karmaşadan uzak olması diğer kullanıcı gruplarına göre daha önemlidir.
- Eğitim ve gelir seviyesi gibi özelliklerin farklılık oluşturmadığı, ancak yaş değişkeninin farklılık gösterdiği sonucuna göre bu kullanıcılar için yaşa bağlı kişiselleştirme özelliklerinin arayüz tasarımı sürecinde göz önünde bulundurulması gerekliliğinden söz edilebilir.

## SONUÇ

İletişimden haberleşmeye, bankacılık işlemlerinden alışverişe kadar günlük hayatın hemen her alanında kullanılan internet ve sosyal medya uygulamalarında kullanıcı arayüz tasarımının kullanıcılara ve kullanıcıların ihtiyaçlarına yönelik özel çözümler sunmaları kaçınılmazdır. İnternetin içine doğan dijital yerlilerin yanısıra dijital göçmenlerden olan 60 yaş ve üstü kullanıcıların internet kullanım sıklıkları arttığından günümüzde önemli bir ekonomik değer grubu olarak değerlendirilmektedirler. 60 yaş üstü kullanıcılara yönelik anket çalışmasında sorulan açık uçlu soru yanıtlarından elde edilen verilere göre akıllı telefonlarda ve bilgisayarlarda ekran ve yazı karakteri büyütmeye gibi özellikler arayüzü tasarlama bağlamında kullanım kolaylığı sağlayacaktır.

Araştırma anketi ile yanıtı aranan, “60 yaş üstü sosyal medya kullanıcıları hangi sosyal ağları daha çok kullanmaktadır?” sorusunun sonuçlarına göre katılımcılar en çok Facebook, Youtube ve Google sitelerini kullandıklarını belirtmişlerdir. Literatürde sosyal medya kullanım alışkanlıklarına göre yapılan araştırmalar da bu veriyi desteklemektedir.

Araştırma anketi ile yanıtı aranan “Kullanıcı arayüzü tasarımları 60 yaş üstü kullanıcılar için hangi iyileştirmeler gerektirir?” sorusunun sonuçlarına göre Sosyal medya sitelerini yakınlaştırabilme, sosyal medyada arkaplan renklerinin sadeliği, metinlerin daha büyük olmaları bu yaş grubu kullanıcılar için daha önemli olarak değerlendirilmektedir. Bu araştırma sonucunda farklı yaş kategorizasyonları dikkate alınarak sosyal medya arayüz tasarımlarının kişiselleştirme özelliklerine sahip olmaları gerekliliği ortaya çıkmıştır.

“Sosyal medya kullanıcı arayüzü tasarımlarında yaş, gelir seviyesi, eğitim, sayısal ortam deneyimi vb. faktörlerin sosyal medya kullanılabilirliğine etkileri nelerdir?” sorusunun sonuçlarına göre eğitim ve gelir seviyesi sosyal medya kullanım deneyimlerinde anlamlı farklılık oluşturmazken, yaş değişkeninde farklılıklar tespit edilmiştir. Bu sonuca göre sosyal medya arayüzleri tasarlanırken 60 yaş üstü kullanıcılarda yaş aralıklarına yönelik farklı arayüz tasarım çözümleri önerilebilir.

Anket katılımcılarının %78’inin sosyal medya kullanırken yakın çevresinden yardım alması, bu arayüz tasarımlarının 60 yaş üstü kullanıcılar özelinde çeşitli problemlere sahip olduğu göstermektedir. Bu katılımcıların sosyal medya kullanırken çeşitli zorluklarla karşılaşmaları durumunda, çözümü internet üzerinden aramak yerine yakın çevresinden yardım aldığını göz önünde bulundurursak bu yaş grubu özelinde sosyal medya bilgilendirme ve yardım süreçlerinin daha etkili bir şekilde tasarlanması gerekmektedir.

Elde edilen verilerin yorumlanması sonucu sosyal medya kullanıcıları yaş grupları içerisinde 60 yaş üstü kullanıcılar için sosyal medya ve uygulamalarında iyileştirmeler yapılması gerekmektedir. Ancak yapılacak olası iyileştirmelerin sadece bu yaş grubuna değil, teknolojinin her yaş grubuna ulaştığı günümüzde, kişiye özgü seçenekler, ayarlar sunması önerilebilir. Arayüz tasarımında yapılacak söz konusu düzeltmeler sadece kullanıcının sorunlarını gidermekle kalmayacak, işlevsel tasarımın bir getirisi olarak sosyal medya kullanım sürecinde kaliteli bir deneyim sağlayacaktır.

## KAYNAKÇA

- Acartürk, C. (2004). Üniversite web sayfalarında kullanılabilirliğin önemi ve kullanılabilirlik testleri. Akademik Bilişim Sempozyumu, 11-13 Şubat. Erişim Tarihi: 18.03.2017 <http://cisen.odtu.edu.tr/2004-10/kullan1.php>.
- Arfaa, J., & Wang, Y. K. (2014, June). An accessibility evaluation of social media websites for elder adults. In *International Conference on Social Computing and Social Media* (pp. 13-24). Springer, Cham.
- Bullen, M., Morgan, T., Belfer, K., & Qayyum, A. (2009). The net generation in higher education: Rhetoric and reality. *International Journal of Excellence in E-Learning*, 2, 1.
- Berners-Lee, T. J. (1989). *Information management: A proposal* (No. CERN-DD-89-001-OC).
- Boll, F., Brune, P., & Gewald, H. (2017). Towards your Parents' Social Network Platform: Design of a User Interface for the Age of Retirement. In *Proceedings of the 50th Hawaii International Conference on System Sciences*.
- Büyükköztürk, S., Kılıç Çakmak, E., Akgün, Ö. E., Karadeniz, S., Demirel, F. (2012). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri* (18. Baskı). Ankara: Pegem Akademi Yayıncılık.
- Chou, W. H., Lai, Y. T., & Liu, K. H. (2013). User requirements of social media for the elderly: a case study in Taiwan. *Behaviour & Information Technology*, 32(9), 920-937.
- Constantinides, E., Fountain, S. J. (2008). Web 2.0: Conceptual foundations and marketing issues. *Journal of direct, data and digital marketing practice*, 9(3), 231-244.
- Cornejo, R., Tentori, M., & Favela, J. (2013). Enriching in-person encounters through social media: A study on family connectedness for the elderly. *International Journal of Human-Computer Studies*, 71(9), 889-899.
- Cotton, B., & Oliver, R. (1997). *Siberuzay sözlüğü*. (Ö. Arıkan ve Ö. Çenderoğlu, Çev.). İstanbul: Yapı ve Kredi Kültür Yayınları.
- Dix, A. (2009). *Human-computer interaction*. In *Encyclopedia of database systems*. USA: Springer.
- Jones, M., Marsden, G. (2006). *Mobile interaction design*. England: John Wiley & Sons Publication.
- Facebook 2016 Kullanıcı İstatistikleri, Erişim Tarihi: 24.04.2017. <https://newsroom.fb.com/company-info/>.
- ISO 9241-11(1998). Erişim Tarihi: 20.01.2018. <https://www.iso.org/obp/ui/#iso:std:iso:9241:-11:ed-1:v1:en>.
- Karasar, N., (2005). *Bilimsel araştırma yöntemi*, Ankara, Nobel Yayın Dağıtım.
- Krippendorff, K. (2012). *Content analysis: an introduction to its methodology*. USA: Sage Publications.
- Kueider, A. M., Parisi, J. M., Gross, A. L., & Rebok, G. W. (2012). Computerized cognitive training with older adults: a systematic review. *PloS one*, 7(7), e40588.
- Marcotte, E. (2010). *Responsive web design*. Erişim Tarihi:15.01.2018 <http://alistapart.com/article/responsive-web-design>.
- Nash, K. M. (2009). *New technologies, old problems-social media in the workplace*. *Minnesota Employment Law NIBM*, 1(3), 6-7.
- Neugarten, B. L. (1996). *The meanings of age: Selected papers of Bernice L. Neugarten*. (D. A. Neugarten, Ed.) (3rd ed.). London, England: University Of Chicago Press.
- Nguyen T, Irizarry C, Garrett R et al., Access to mobile communications by older people, *Australasian Journal on Ageing*, Vol 34 No 2 June 2015, E7-E1. DOI: 10.1111/ajag.12149
- Quinn, K. (2018). Cognitive effects of social media use: A case of older adults. *Social Media+ Society*, 4(3), 2056305118787203.
- Petrovè, A., Fortunati, L., Vehovar, V., Kavè, M., & Dolničar, V. (2015). Mobile phone communication in social support networks of older adults in Slovenia. *Telematics and Informatics*, 32(4), 642-655. doi:10.1016/j.tele.2015.02.005
- Pew Research Center. (2017). Erişim Tarihi: 19.10.2017. <http://www.pewinternet.org/fact-sheet/social-media/>.
- Rosales, A., & Fernández-Ardèvol, M. (2016). Beyond WhatsApp: Older people and smartphones. *Romanian Journal of Communication and Public Relations*, 18(1), 27-47.
- Sekaran, Uma (2008), *Research Methods for Business a Skill Building Approach*. New York: John Willey Sons, Inc.
- Stone, D., Jarrett, C., Woodroffe, M., Minocha, S. (2005). *User interface design and evaluation*. UK: Morgan Kaufman.
- Tapia, A. (2003). *Graphic design in the digital era: the rhetoric of hypertext*. *Design Issues*, 19(1), 5-24.



Yazıcıoğlu, Y., Erdoğan, S. (2004). *Spss Uygulamalı Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Detay Yayıncılık.

WeAreSocial (2017). *Digital in 2017: global overview*. Erişim Tarihi: 22.04.2017. <https://wearesocial.com/special-reports/digital-in-2017-global-overview>.

White, A. W. (2011). *The elements of graphic design: space, unity, page architecture, and type*. USA: Allworth Press.

*World report on ageing and health*, World Health Organization, [http://apps.who.int/iris/bitstream/handle/10665/186463/9789240694811\\_eng.pdf;jsessionid=ACA4F41E50DCB0811902AF1075C1D3F3?sequence=1](http://apps.who.int/iris/bitstream/handle/10665/186463/9789240694811_eng.pdf;jsessionid=ACA4F41E50DCB0811902AF1075C1D3F3?sequence=1); Erişim tarihi: 21.09.2017

# CUMHURİYETİN İLK HEYKELTIRAŞLARINDAN RATİP AŞİR ACUDOĞU: YAŞAMI VE ANITLARI

Dr. Öğr. Üyesi Ercan YILMAZ\*

## ÖZET

*Ratip Aşir Acudoğu 1898'de İstanbul'da doğmuş ve 1957'de yine İstanbul'da yaşama veda etmiştir. 1918 yılında Sanayii Nefise Mektebi Heykel Şubesi'nde başladığı öğrenimini daha sonra Almanya'da Münih Güzel Sanatlar Akademisi, Fransa'da Julian Akademisi ve dönemin ünlü heykeltıraşı Bourdelle'in atölyesinde sürdürmüş, 1928'de yurda dönmüştür.*

*Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin 1928'deki kurucuları arasında yer almış olan Acudoğu, 1929'da ilk kez Edirne'de başladığı Resim Öğretmenliği görevini daha sonra İstanbul'da ölümüne dek sürdürmüştür.*

*Sanat eğitimciliği görevine paralel olarak heykel alanındaki üretkenliğine hiç ara vermeyen sanatçı, yaşamı boyunca pek çok yapıta da imza atmıştır. Bu yapıtlarından en önemlileri Menemen Kubilay Anıtı, Bolu Atatürk Anıtı (Nejat Sirel ile birlikte), Erzincan İnönü Anıtı ve Ankara Üniversitesi Ziraat Fakültesi Atatürk Anıtı'dır.*

*Ratip Aşir Acudoğu'nun anıt eserleri Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren, sanatın ve heykelin ülkenin kültürel gündeminde nasıl önemli bir yer işgal ettiğini gözler önüne sermektedir. Sanatçının yaşam hikayesi ise ilk kuşak Türk heykeltıraşlarının zorlu yaşam koşullarına rağmen tutku ve adanmışlıkla mesleklerine bağlılıklarının önemli bir göstergesi niteliğindedir.*

**Anahtar Kelimeler:** Türk Heykeltıraşları, Türk Heykeli, Heykel, Anıt, Sanat.

---

\*Trakya Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü, Edirne/TÜRKİYE e.yilmaz@trakya.edu.tr

# RATİP AŞİR ACUDOĞU, ONE OF THE FIRST SCULPTORS OF THE REPUBLICAN PERIOD: HIS LIFE AND MONUMENTS

Assist. Prof. Ercan YILMAZ\*

## ABSTRACT

*Ratip Aşir Acudoğu was born in Istanbul in 1898 and died in Istanbul. He started his education in 1918 at the Sculpture Department of School of Fine Arts (Sanayii Nefise Mektebi). He continued his education in the Academy of Fine Arts, Munich, Germany, and then in Julian Academy, France. He also attended the workshop by Bourdelle, a famous sculptor. He returned to the country in 1928.*

*Having been one of the founders of the Association of Independent Painters and Sculptors in 1928, Acudoğlu served as a Painting Teacher, a career he first started in Edirne, in 1929, which he kept doing until his death in Istanbul.*

*Parallel to his duty as an art educator, he was productive at all times the field of sculpture and created many works of art during his life. His most important works include Menemen Kubilay Monument, Bolu Atatürk Monument (with Nejat Sirel), Erzincan İnönü Monument, and Atatürk Monument at the Faculty of Agriculture, Ankara University.*

*Ratip Aşir Acudoğu's monumental works indicate, how important has been the place of art and sculpture in the cultural agenda of the country since the early years of the Republican Period. The life story of the artist is a significant indicator of how passionately and committedly the first generation of the Turkish sculptors engaged in their profession despite challenging life conditions.*

**Keywords:** Turkish Sculptors, Turkish Sculpture, Sculpture, Monument, Art.

---

\* Trakya University, Faculty of Fine Arts, Department of Sculpture, Edirne/TURKEY e.yilmaz@trakya.edu.tr

## 1. GİRİŞ

Ratip Aşir Acudoğu, Cumhuriyet tarihimizin ilk kuşak Türk heykeltıraşları arasındaki en önemli figürlerden biridir. Heykel öğreniminin büyük bölümünü Sanayii Nefise Mektebi Heykel Şubesi'nin ardından, Avrupa'da büyük ustaların yanında ve atölyelerinde tamamlamış olması onu çağdaşlarından farklılaştırır. Kendisi aynı zamanda, Cumhuriyetin erken yıllarında devlet bursuyla yurtdışına gönderilmiş ilk Türk heykeltıraşdır.

Acudoğu hakkında yapılacak her akademik çalışma onun sanatını anlamaya katkı sağlayabileceği gibi aynı zamanda Türk heykel sanatının gelişim sürecine de ışık tutacaktır.

Yukarıdaki amaçlar doğrultusunda hazırlanan bu makale kapsamında, öncelikle sanatçının yaşam öyküsüne yer verilmiş, ardından Cumhuriyet dönemi heykel tarihinde çok özel yeri olan Acudoğu'nun dört anıt heykeli ayrı başlıklar altında ve daha çok teknik açıdan ele alınmışlardır.

## 2. RÂTİP AŞİR ACUDOĞU'NUN KISA YAŞAM ÖYKÜSÜ VE ÇALIŞMALARI

Râtip Aşir Acudoğu 20 Şubat 1898'de İstanbul Molla Gürani'de doğmuştur. İstanbul Beykoz Çubuklu Ortaokulu'nda öğretmenlik yaptığı için ikamet ettiği Çubuklu'daki yalısında 15/16 Ocak 1957 tarihinde vefat etmiştir (http-1), (Gezer, 1984, s.97).

İlk öğrenimini Mahmudiye Rüştüyesi'nde tamamlamış, orta öğrenimini Ankara Sultanisi'nde sürdürürken son sınıfta I. Dünya Savaşı nedeniyle askere alınmıştır (Osma, 2003, s.197). Savaşa 37. Kafkas Fırkası depo taburunda katılmış ve mütarekede üsteğmenlik ile terhis edilmiştir. Babası Hüseyin Aşir Molla medreseden yetişmiş, taşra kadılıklarında bulunmuş, hür fikirli, seçkin ve aydın bir kişidir, oğlunun heykeltıraş olmak istediğini öğrendiğinde, onu meslek seçiminde tamamen serbest bırakmıştır (http-1).



Görsel 1. Ratip Aşir, gençlik yıllarında bir çalışmasıyla.\*



Görsel 2. Ratip Aşir olgunluk yaşlarında.

\* Bu fotoğraf, Acudoğu'nun Edirne'de görev yaptığı yıllarda gerçekleştirdiği bir Atatürk Büstü'nün ortaya çıkarılıp korunmasında büyük emeği geçmiş olan, Edirne Anadolu Öğretmen Lisesi Resim İş Öğretmeni Fatih Çapkan tarafından 1998'de hazırlanan, Acudoğu hakkındaki bilgi panosunda yer almaktadır. Bu pano halen bahsi geçen büst ile birlikte Edirne İl Eğitim Tarihi Müzesi'nde bulunmaktadır. Panodaki fotoğraf kopyasının altında: 'Ratip Aşir Acudoğu, Prof. Adnan Çoker Arşivi' yazmaktadır.

1918 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi'ne girerek, ilk Türk heykeltıraşı ve Heykel Bölümü'nün ilk Türk heykel hocası İhsan Özsoy'un öğrencisi olmuştur. Babası Aşir Molla'nın maddi desteğiyle, farklı kaynaklardaki farklı tarihlendirmelere göre 1920, 21 veya 22'de Almanya'ya giderek, Münih Güzel Sanatlar Akademisi'nde Prof. Belexer'in yanında çalışmıştır (Berk, 1937, s.29) (Bara, 1957, s.43) (Elibal, 1973, s.231) (Gezer, 1984, s.92) (Özsezgin, 1999, s.21).

Dünyanın en büyük sanat merkezi olan Paris'e gitme ihtiyacı duyan sanatçı, tavsiye üzerine Maillol ile çalışmak istemiştir. Ancak Maillol'un ders vermediğini öğrenmiş, kendine bir atölye tutarak çalışmaya, müze ve galerileri dolaşmaya başlamıştır. Kısa bir süre sonra İstanbul'a dönen Ratip Aşir, 1925'te Akademide açılan 'Avrupa müsabakasını' kazanmış 'hükümet talebesi' olarak tekrar Paris'e gitmiştir. Julian Akademisine yazılan Ratip Aşir, bir süre burada Bouchard ve Landovsky gibi Akademi hocalarının direktifi altında çalıştıktan sonra büyük sanatkar Bourdelle'in atölyesine girerek onunla sıkı bir mesai arkadaşlığı yapmıştır. Ayrıca Bourdelle'in Ratip üzerinde çok etkili olduğu bilinmektedir (Berk, 1937, s.29-31).

Ratip Aşir'in çok yakın dostu olduğunu ifade eden Reşat Ekrem Koçu, Bourdelle'in Ratip'e hitaben yanından ayrılırken; "Delikanlı.. heykeltirilikte artık benden ve yeryüzünde başka bir fâniden öğreneceğin hiçbir şey kalmadı.. dedi ve gözleri yaşarak ekledi, yapacağı eserlerin neler olacağını bilemem, tahmin ettiğim şey eserlerinde Türk milletinin ruh asaletinin ve kudretinin yaşatılacağıdır" dediğini aktarmaktadır (http-1).

Ratip Aşir 1928 yılında İstanbul'a dönmüş ve fikri temelleri Fransa'da atılmış olan 'Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin kurucuları arasında yer almıştır. Grupta heykeltıraş olarak sadece kendisi ve Ali Hadi Bara bulunmaktadır (Gezer, 1984, s.320).

Ratip Aşir Acudoğu 1929'da Edirne'de başladığı resim öğretmenliği görevini daha sonra İstanbul'da sürdürmüş ve Zeyrek, Bakırköy ve Beykoz'da farklı okullarda çalışmıştır. Bu görevine paralel olarak heykel çalışmalarını da sürdürmüş ve Menemen Kubilay Anıtı, Bolu Atatürk Anıtı (Nejat Sirel ile birlikte), Erzincan İnönü Anıtı ve Ankara Üniversitesi Ziraat Fakültesi Atatürk Anıtı gibi birçok önemli anıta imza atmıştır.

### **Menemen Kubilay Anıtı**

İzmir'in Menemen ilçesinde Şehit Kubilay'ın anısına bir anıt yapılmasına karar verilmiş ve bunun için Türkiye Büyük Millet Meclisi'nde bir komisyon kurulmuştur. Anıtın yapılabilmesi ile ilgili gerekli paranın halktan toplanabilmesi için de bir banka hesabı açılmıştır (Yaşar, 2011, s.385-389; Osma, 2003, s.84,85).

Kubilay Anıtı'nın yapılacağı ve bunun için bağış toplanacağıyla ilgili haberin Edirne'nin yerel gazetesi olan Milli Gazete'de de 2 Haziran 1931 tarihinde yer aldığı görülmektedir (Anonim, 1931, s.1). O tarihlerde Edirne Öğretmen Okulu'nda resim öğretmeni olarak görev yapmakta olan Ratip Aşir'in bu haberlerin ardından anıt için proje hazırlıklarına başladığı muhtemeldir.

19 Aralık tarihinde ulusal sanat eserleri çağrılarak yapılan yarışmada 9 eser arasından Ratip Aşir'in eseri birinci seçilmiş, hem demiryolu hem de karayollarını görebilen Menemen'deki Ay yıldız Tepesi anıt için uygun yer olarak tespit edilmiştir (Yaşar, 2011, s.389-391).

Anıt 26 Aralık 1934 tarihinde açılmıştır. Basamaklarla çıkılan düz bir platform yüzeyinde yer alan heykel; altıgen bir kaide üzerinde daralan bir açıyla konik yükselen üçlü sütunumsu kuruluşun önünde, dikdörtgen bir kaide üzerinde elinde mızrak tutan bir erkek figüründen oluşmaktadır (Osma, 2003, s.86).

Anıtın taş kısmı, bir ana kaide üzerinde diğer bir küçük kaide ile birbirine yaslanmış ve birbirini tutan üç adet, dört köşeli dikilitaş biçiminde sütundan yapılmıştır. Sütunlardan ortadaki daha uzun ve iri diğer ikisi ise bu ana sütunun iki yanında simetrik ve daha kısa olarak yer almaktadırlar. Bu üç sütun hem tek tek hem de birlikte daralan bir açıyla yükselmektedirler. Ana kaide, üç sütun onların adeta kucakladığı ve anıtın ön yüzünde yer alan ikinci kaide, tıpkı üzerinde yer aldıkları merdivenli platform gibi kesme taştandır. Bahsi geçen ikinci kaide üzerinde ise sağ elinde kargı tutan bir Türk gencinin bronz figürü bulunmaktadır.



*Görsel 3 Ratip Aşir Acudoğu, Menemen Kubilay Anıtı, Taş ve Bronz, Toplam Yükseklik; 15.66m, Bronz Figür Yüksekliği; 3.98m, 1934.*

Acudoğu, hem sanatı hem de gerçekleştirdiği bu ilk anıtıyla ilgili “Basitliğine, bir tek figür taşmasına rağmen bu abide, memlekette dikilen diğer bütün abidelere kıyasen büyük bir şekil hususiyeti taşımaktadır” olarak ilk övgüleri Nurullah Berk’den almıştır (Berk, 1937, s.31). Ayrıca Berk, heykel ile mimari kısmın uyumuna vurgu yapmış ve tatmin edici bir biçimde birbiriyle barışmış bir şekilde bulduğunu ifade etmiştir.

Acudoğu’nun bu ilk anıtıyla ilgili olarak Gültekin Elibal (1973, s.231) de “... bu anıt, gerek heykeltçilik ve gerekse anıt anlamının yapı dalı ile olan uyuşumu bakımından büyük bir biçim, olgunluk örneği taşır” şeklinde bahsetmektedir.

Anıtın toplam yüksekliği 15,66 metre, bronz figürün yüksekliği ise 3,98 metredir. Ana kaidenin ön yüzeyinde Kubilay’ın, yan yüzeylerinde ise Bekçi Hasan ve Bekçi Şevki’nin isimleri yazılmaktadır. Bronz figürü taşıyan ikinci kaidenin ön yüzeyinde mermer levha üzerinde de Atatürk’ün Gençliği Hitabesi yazılıdır.

### **Bolu Atatürk Anıtı**

Ratip Aşir Acudoğu’nun kazandığı ikinci anıt yarışması 1938 yılında yapılmış olan Bolu Atatürk Anıtı yarışmasıdır. Acudoğu’nun Nejat Sirel’le birlikte yaptığı ve Elibal’in (1973, s.231) ülkede dikilmiş Ata heykel ve anıtlarının en anlamlı ve güzellerinden biri olarak bahsettiği bu

anıt, Atatürk'ün ölümünün ardından gerçekleştirilen ilk Atatürk anıtı olmasıyla da ayrıca tarihsel olarak farklı bir değer taşımaktadır.

Açılışı 1940 yılında yapılan anıtın figür kısmı bronz, kaide kısmı da kesme taş kaplamadır. Figürün yüksekliği yaklaşık 3m. ve kaidenin yüksekliği de yaklaşık 4m. olmak üzere anıtın toplam yüksekliği yaklaşık 7m'dir. Atatürk mareşal giysisi ve sırtında pelerini ile başı açık şapkasız olarak tasvir edilmiştir. Sol ayağı bir yükselti üzerinde, dizden kırık ve diğerinden bir adım öndedir. Sol eli yana sarkmış biçimde bir kitap ve sağ eli de bedeninin tam ortasında yere dayalı duran kılıcı tutmaktadır (Osma, 2003, s.116,117).



*Görsel 4. Ratip Aşir Acudoğu, Bolu Atatürk Anıtı, Taş ve Bronz, Toplam Yükseklik; 7m, Bronz Figür Yüksekliği; 3m, 1940.*

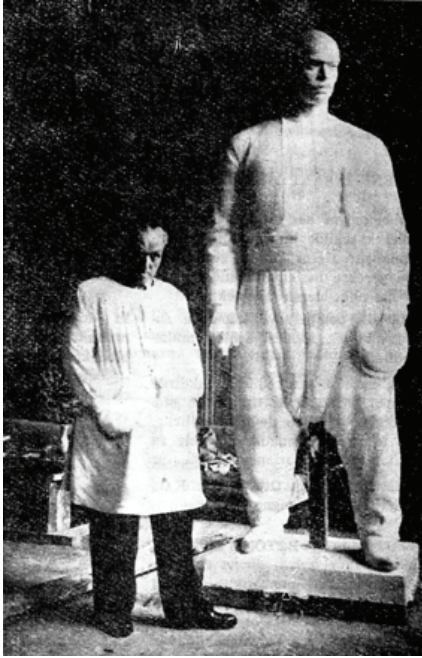
Atatürk'ün hafifçe sola bakan ve sert ifadeli yüzü aslına benzer olarak yapılmıştır ama diğer anıtlara kıyasla heybetli bir bedene sahiptir. Mareşal üniforması ile tasvir edilmiş olmasına rağmen anıt, sivil hayata yönelik göndermeler taşıyor gibidir.

Bu anıtı yapan sanatçı, 1984 tarihinde basılmış olan Hüseyin Gezer'e ait 'Cumhuriyet Dönemi Türk Heykeli' adlı kitapta, heykeltıraş Nijad Sirel (1897-1959) olarak gösterilmektedir. Fakat en eski kaynak olan 1957 tarihli Arkitekt Dergisi'nin 43. sayısındaki 'Heykeltıraş Ratip Acudoğu' adlı makalesinde heykeltıraş Ali Hadi Bara, anıtı Ratip Aşir Acudoğu'nun Nejat Sirel'le birlikte yaptığını yazmaktadır. 'Atatürk ve Resim Heykel' adlı 1973 basımlı kitabın yazarı Gültekin Elibal da anıtın kazandığı bir yarışma sonucu Acudoğu'nca yapıldığını söylemektedir. Aynı yıllarda yaşamış oldukları ve yakinen tanıştıkları da anlaşılan Bara'nın şahsen kaleme aldığı makalesindeki bilginin, anıtın yapıldığı yıllara en yakın yazılı kaynak olması sebebiyle de daha sağlıklı ve doğru olduğu muhtemel görülmektedir.

## Erzincan İnönü Anıtı

Erzincan'da 26 Aralık 1939'da gerçekleşen ve 32.372 kişinin ölümü ve bütün şehrin yerle bir olmasıyla sonuçlanan büyük bir deprem yaşanmıştır. Hem bu felaket esnasında hem de daha sonra şehrin yeniden imarıyla yakından ilgilenmiş olan Milli Şef İnönü'ye şükran ifadesi için bir anıt yaptırılması gündeme gelmiştir (Gezer, 1984, s.96).

Ratip Aşir'in yakın dostu olduğunu söyleyen Reşat Ekrem Koçu'nun aktardıklarına göre, anıt için bir yarışma açılmış ve Acudoğu da yarışmaya bugün Erzincan'daki mevcut anıtın maketi ile katılmıştır. Maket Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki jüri salonuna götürülürken yolda bir kaza geçirerek ciddi zarar gördüğü için sanatçı tarafından jüri salonunda onarılmaya çalışılmıştır. Bu kırık haline rağmen jüri eseri çok manalı göyerek etkilenmiş ve ödülü bu makete vermiştir (http-1).



Görsel 5. Ratip Aşir Acudoğu çalışma aşamasında.



Görsel 6. Ratip Aşir Acudoğu, Erzincan İnönü Anıtı, Yükseklik (Yaklaşık); 9m, 1947.

Acudoğu bu anıt için çalışmalarına 1943'de başlamış ve çalışma yaklaşık beş yıl sürmüştür. Bu çalışma sürecinin en önemli anılarından biri de, hemen her çalışma sabahında Neyzen Tevfik'in sanatçıyı ziyaret ederek kendisine ney üflemesi olarak aktarılmaktadır. Kaidenin zirvesinde yer alan üçlü grupta İnönü, Erzincanlı bir anayı bağrına basmış ve bir elini de küçük bir kız çocuğunun omzuna koymuş biçimde tasvir edilmiştir. Aşağıdaki üçlü grupta ise ortada duran ve 'Vatan Ana'yı temsil eden kadın figürü solunda duran ve yeni şehri kuran işçiyi simgeleyen erkeğe bir çelenk, sağında duran Erzincanlı erkeğe de yeni şehrin anahtarını vermektedir. Acudoğu İnönü portresi için mevcut fotoğraflarla yetinmeyerek yüzünü etüt etmek amacıyla iki kez Dolmabahçe Sarayı'na giderek kendilerini ziyaret etmiştir. Acudoğu, İnönü'nün bağrına bastığı genç kadın figürü için kimyager Mürşide Özgen'in modelliğinden yararlanmış ve işçi figürünün yüzünde ise kendi portresini yapmıştır (http-1).





*Görsel 7. Erzincan İnönü Anıtı, Detay. (Kadının solundaki figürde Acudoğu'nun kendi portresi)*

Acudoğu, yapım esnasında bazı teknik sorunlar yaşamış ve öğrencilerinden Hüseyin Anka Özkan anıtın tamamlanması için kendisine yardım etmiştir (Gezer, 1984, s.96).

#### **Ankara Üniversitesi Ziraat Fakültesi Atatürk Anıtı**

Ankara Üniversitesi Ziraat Fakültesi'nde yer alan Atatürk Anıtı Acudoğu'nun en son gerçekleştirdiği ama buna rağmen literatürde en az bilgiye rastlanılan anıttır. Bara (1957, s.43) makalesinde tarih belirtmeksizin sadece anıtın Acudoğu tarafından yapıldığını yazmaktadır. Gezer de (1984, s.97) yine tarih vermeksizin sadece anıtın Acudoğu'ya ait olduğunu söylemekte ve kitabındaki heykel fotoğrafları kısmında anıtın bir görseline de yer vererek (Görsel 8), anıtın taştan yapıldığı bilgisini aktarmaktadır. Aynı şekilde, yine detay verilmeksizin sadece anıtın Acudoğu'ya ait olduğuna dair bilgilere Osma'nın (2003) ve Özsezgin'in (1999) kitaplarında da rastlanmaktadır.



*Görsel 8. Ankara Üniversitesi Ziraat Fakültesi Atatürk Anıtı, Figür ve Kaide Detayı.*

Anıt hakkında farklı bir bilgiye sadece Elibal'ın (1973 s.383) kitabında rastlanılmaktadır. Aynı kitabın 'İl, İlçe Sıralamasında Atatürk Heykel ve Anıtları' başlıklı bölümünde anıtın yapım tarihi 1945-1950 yılları arası olarak gösterilmektedir.

1991 yılında Kültür Bakanlığı Yayını olarak basılan Ankara Albümü'nde de, Ziraat Fakültesi Atatürk Anıtı yer almakta fakat yanlış bilgiler içermektedir. Albüm 1991 yılında Güzel Sanatlar Genel Müdürü görevini sürdürmekte olan Mehmet Özel tarafından hazırlanmıştır. Bu albümde (s.215), anıtı yapan heykeltıraşın adı 'Ratip Tahir Acudoğlu' olarak ve yapım yılı da '1973' olarak yanlış biçimde yazılmıştır.

Bu yanlış bilgidan kaynaklı olduğu anlaşılan ve 'Ankara Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu'nun 1994'de aldığı karar eki olarak düzenlenmiş olan ve bu makalenin sonundaki ekte bir kopyası yer alan, anıta ait 629 no'lu envanter fişinde de anıtın yapım yılı ve heykeltıraşın adı yanlış biçimde gösterilmektedir (Bkz. EK).

Anıt hakkında daha fazla detaylı bilgiye ulaşabilmek amacıyla Ankara Üniversitesi Ziraat Fakültesi ile kurulan telefon iletişiminin sonucu ulaşılan, 'Ankara Üniversitesi Ziraat Fakültesi Müzesi' kurucusu Sanat Tarihçi Servet Sarıaslan'dan elde edilen ilk sözel ve görsel bilgilerin ardından, anıt bu satırların yazarınca 21 Haziran 2018 tarihinde bulunduğu mekanda ziyaret edilmiştir.\* Ziyaret esnasında sanatçının adının ve bu çalışma için yararlanılan kaynaklarda rastlanılamayan yapım tarihinin, Atatürk figürünün sol ayağının bastığı heykel tabanının yan yüzeyine, 'RATİP AŞİR ACUDOĞU 1954' olarak net bir biçimde yontularak yazıldığı açıkça görülmüştür (Görsel 9).



*Görsel 9. A.Ü. Ziraat Fakültesi Atatürk Anıtı, İsim ve Tarih Detayı.*

Geçmişteki adıyla Yüksek Ziraat Enstitüsü Rektörlük Binası ile onun batı cephesinin güney tarafına bitişik Erkek Öğrenci Yurdu Binası, 1933 yılında Alman mimar Baurat Naht tarafından tasarlanıp uygulanmaya başlanmış ve başka bir Alman mimar Ernst Egli tarafından sürdürülüp tamamlanmıştır (http-2). Anıt bugün Ankara Üniversitesi Ziraat Fakültesi kompleksinin günümüzde de Erkek Öğrenci Yurdu olarak halen kullanılmakta olan binasının batı cephesinde gerçekleştirilmiştir.

\* Ziyaret öncesi, ziyaret aşaması ve ziyaret sonrasında yoğun ilgileri ile birlikte hem sözel hem de görsel olarak paylaştıkları bilgiler nedeniyle, Ankara Üniversitesi Ziraat Fakültesi Müzesi Kurucusu Sanat Tarihçi ve Müzeci Servet Sarıaslan ve Ziraat Fakültesi Öğretim Görevlisi Ekin Sarıaslan'a teşekkürlerimi sunmayı bir borç bilirim.



*Görsel 10. Binanın anıt yapılmadan önceki görünüşü.*

Anıtın gerçekleştirilebilmesi ve en önemli ögesi olan Atatürk figürüne uygun bir fon sağlanabilmesi için, belli bir açıklıkla binanın batı cephesinin tümüyle yeni bir duvarla kapatıldığı ve andezit ile kaplandığı görülmektedir. Bu duvarın üst sınırına yakın bir bölgede iki satır halinde, yontu tekniğiyle yazılmış, “TÜRK GENÇİ REJİMİN VE İNKILAPLARIN SAHİBİ VE BEKÇİSİDİR” cümlesi yer almakta ve altında Atatürk’ün imza stilinde K.Atatürk yazmaktadır. Heykel kaidesinin bastığı tabanın da üç basamaklı bir platform şeklinde tasarlandığı ve arka fon ile uyum ve birliktelik duygusunun yakalanması için andezit kaplama anlayışının bu birimlerde de sürdürüldüğü anlaşılmaktadır (Görsel 11).



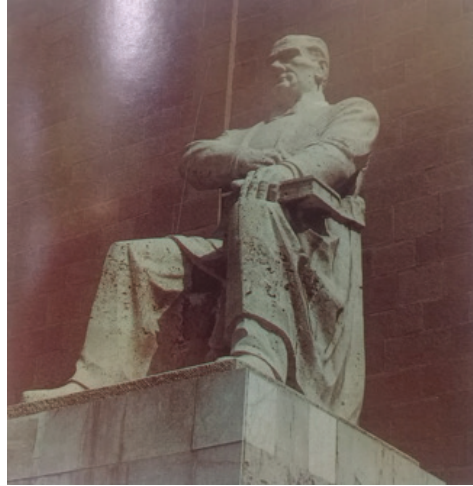
*Görsel 11. Binanın, anıtın ilk aşamalarının tamamlandığı anlardaki görünüşü.*

Cumhuriyetin 50. Yılı anısına Ankara Üniversitesi Ziraat Fakültesi’ni tanıtım amacıyla basılmış 1973 tarihli broşürün kapağında yer alan aşağıdaki fotoğrafta da görüldüğü gibi geçmişte üç basamaklı olan platformun artık altı basamağı olduğu görülmektedir. Nitekim yukarıda üç basamaklı fotoğrafta figürün üzerine oturduğu kaide koyu bir renge sahipken, 1973’deki broşürde kullanılan fotoğrafta ise kaidenin açık renkli bir taş ile kaplandığı fark edilmektedir (Görsel 12).



*Görsel 12. Anıt ve binanın 1970'lerin başındaki görünüşü*

Gerek basamak sayısının artırılmasının gerekse de kaide kaplamasının sanatçının bilgisi dahilinde ve kendi isteğiyle yapıldığı muğlak bir konudur. Bu kaplama muhtemelen, Görsel 8 ve aşağıda yer alan Görsel 13'de görülen kaplamadır.



*Görsel 13. A.Ü. Ziraat Fakültesi Atatürk Anıtı, Kaide Kaplama Detayı*

Kaidenin bu açık renkli taşla kaplanmasının, anıtın geneliyle pek de uyuşmayan bir tutum olması nedeniyle, sanatçının iradesi dışında ve 1957'deki ölümünden sonra gerçekleştirilmiş olması yüksek bir olasılık gibi görülmektedir.

Görsel 14 aynı kaidenin, zaman içerisindeki muhtemel kaplama deformasyonu nedeniyle bir kez daha ve yine farklı bir taşla kaplandığını göstermektedir. Bir önceki açık renkli kaplamadan alınan yanlış referansdan olsa gerek bu kez kaidenin çok daha açık ve parlak bir mermerle kaplandığı ayrıca taşların önceki düzene aykırı olarak dikey kullanıldığı görülmektedir. Kaidenin orijinal halinin, ya figürü arka fon ve basamaklı platformla kuşatan andezit kaplamalarla ilişki kurabilmesi için andezitle ya da figür ve kaide birlikteliğini kurarak fonla kontrast etki yaratması amacıyla figürün yontulduğu taş ile kaplanmış olması yüksek bir ihtimal gibi gözükse de kesin bir sonuca varmak için yeni akademik çalışmalara ihtiyaç vardır.



*Görsel 14. A. Ü. Ziraat Fakültesi Atatürk Anıtı, kaidenin son hali.*

Arka fon, basamaklı platform, figür ve figürün üzerinde durduğu kaide ve bu kompleks yapının ön cephesinde doğal olarak oluşan tören alanının birbirleriyle kurduğu proporsiyonel ilişkiler irdelendiğinde, anıtın büyük bir ustalıkla tasarlandığı sonucuna varılmaktadır.

Atatürk figürünün yüksekliği yaklaşık 3,30m. ve onun üzerinde durduğu kaidenin yüksekliği ise 3m'dir. Figür dört adet traverten bloğun yan yana ve üst üste ustaca koyularak birbirine monte edilmesi ile elde edilmiş büyük boyutlu bir traverten kütesinin yontulmasıyla ortaya çıkarılmıştır. Bu bloklardan ilk ikisi; taban ve alt bacakların olduğu bölümde yan yana birbirlerine bağlanmışlardır. Üçüncüsü; bu ikisinin üzerine basmakta ve diz kapaklarının altından başlayıp sağ elinin alt sınırı ile sol kol dirseği hizasında bitmektedir. Dördüncü ve sonuncusu da; sağ elinin alt sınırı ile sol kolu dirseği hizasından başlayıp yukarıda başın tepe noktasında sona ermektedir. Travertenler beyaz olarak adlandırılan en açık tonlu traverten cinsindedir (Görsel 15).



*Görsel 15. A. Ü. Ziraat Fakültesi Atatürk Anıtı, taş bloklarının ilişkisi ve rengine ait detay.*

Benzer malzeme yani beyaz traverten Anıtkabir'in girişindeki arslanlar ile kadın ve erkek grubu heykellerinde de kullanılmıştır. Anıtkabir'deki bu heykeller Kayseri'nin Pınarbaşı ilçesinden çıkarılan beyaz travertenden yapılmışlardır (http-3).

Gerek kullanılan malzemenin benzerliği gerekse de Anıtkabir heykellerinin tamamlanma yılı olan 1953 ile Ziraat Fakültesi Atatürk Anıtı'nın yapım yılı olan 1954 yılının yakınlığı bu projelerin çalışma süreçlerinin birbiriyle çakışmış olabileceğini hatta bu projelerin birbiriyle ilişkili ve bağlantılı gerçekleştirilmiş olabileceği ihtimalini düşündürmektedir.

Atatürk figürünün ön çalışması olduğu anlaşılan üzerinde imzaya rastlanamasa da (üst üste gerçekleştirilen beyaz yağlı boya katmanlarıyla örtülmüş olabilir) Ratip Aşir Acudoğu'nun elinden çıktığı, taşıdığı plastik anlayış nedeniyle kesin olan ve aşağıda görseli görülen 1,3m.'lik alçı model halen dekanlık girişinde bulunmaktadır (Görsel 16). Bu modelin heykelin son hali düşünülerek belli bir oranda yapıldığı anlaşılmaktadır. Figürün gerçek yüksekliğinin yaklaşık 3,30m. olduğu dikkate alındığında bunun modelin ölçüsünün yaklaşık olarak 2,5 katı olduğu ortaya çıkmaktadır. Ölçeğe dair bir diğer önemli veri de gerçek figürdeki taş blokların kesişme çizgilerinin alçı modelde de gösterilmiş olmasıdır.



*Görsel 16. Anıttaki Atatürk figürünün alçı modeli.*

## SONUÇ

Osmanlı'dan başlayıp Cumhuriyet'e uzanan Ratip Aşir Acudoğu'nun heykel eğitimi serüveni ve sonrasında bir heykeltıraş olarak yaşamı, Türk Heykel Tarihi ve Türk Heykeltıraşları için örnek teşkil edecek çok önemli bir yere sahiptir.

Acudoğu'nun heykel sanatına nasıl bir tutku ve kararlılıkla bağlı olduğu, öğrenimine başladığı yıllarda henüz toplumda bu sanatın hiçbir karşılığının olmamasına rağmen bu mesleği seçmesinden bellidir. Aynı tutku ve kararlılık işinde ilerlemeyi ve kendini aşmayı bir zorunluluk olarak hissettirmiş olmalı ki onu uzun yıllar Avrupa'nın en önemli merkezleri olan Almanya ve Fransa'da dönemin en önemli ustalarıyla çalışırken görülür. Acudoğu bu durumu başlangıçta tamamen kendi imkanlarıyla yaratmış ve sürdürmüştür. Bu azmin ve sevginin bir karşılığı olsa gerek, daha sonra Cumhuriyetin kısıtlı maddi imkanlarına rağmen yurtdışına gönderdiği sanatçı kafesi içindeki ilk ve tek heykeltıraş o olmuştur.

Yurda dönüşünden sonra bir öğretmen olarak yaşamını sürdürmüş olması da onun işini bir çıkar ya da sosyal konum sağlama aracı olarak görmediğinin ve idealist bir karakter taşıdığıının en açık göstergesidir. Ama sosyal açıdan mütevazi bu yaşam biçimi onun sanatsal yolculuğunda asla bir durağanlığa veya sanatsal üretkenlikten uzaklaşmasına sebep olmamıştır.

O bir taraftan lise ve ortaokullarda genç belleklere sanat sevgisini aşılarken, diğer taraftan da adeta her işinde kendini aşarak, bir öncekinden çok daha ustalıklı ve etkileyici anıt heykellerini, izleyenlerin de beğeni çıtalarını yükseltecek biçimde topluma kazandırmıştır.

Öğretmenliğini hakkını vererek yaptığının kanıtı, daha ilk görev yerinde öğretmeni olduğu ve gelecekte Türkiye'nin en önemli ve ünlü heykeltıraşlarından biri olacak olan Hüseyin Anka Özkan'da somutlaşır. Heykeltıraş olarak ustalığının kanıtı ise bu makalede kaleme alınan ve Türk Heykel Tarihi'ndeki kamusal alan uygulamaları açısından çok önemli olan birbirinden değerli dört anıt heykelidir

## KAYNAKÇA

- Anonim. (02.06.1931). *Kubilay abidesi, inkılap borcunu unutma*. Edirne: Milligazete.
- Bara, H. (1957). *Heykeltraş Ratip Aşir*, *Arkitekt Mimarlık Şehircilik ve Belediyecilik Dergisi*, Seri VI, Cilt 26, Sayı 286, İstanbul Nurgök Matbaası, s.43.
- Berk, N. (1937). *Türk heykeltraşları*. İstanbul: Güzel Sanatlar Akademisi Neşriyatı.
- Elibal, G. (1973). *Atatürk ve resim-heykel (2)*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Gezer, H. (1984). *Cumhuriyet dönemi türk heykeli (3)*. Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Osma, K. (2003). *Cumhuriyet dönemi anıt heykelleri (1923-1946)*. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Araştırma Merkezi.
- Özel, M. (1994). *Ankara*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Özsezgin, K. (1999). *Türk plastik sanatçıları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Yaşar, S. (2011). *Menemen Kubilay Anıtı'nın Açılışı*. *History Studies*. Cilt 3, Sayı 2. [http://www.historystudies.net/dergiayrinti/menemen-kubilay-anitinin-acilisi\\_251](http://www.historystudies.net/dergiayrinti/menemen-kubilay-anitinin-acilisi_251) (Erişim Tarihi: 04.07.2018).

## İNTERNET KAYNAKLARI


- http-1: <http://mimoza.marmara.edu.tr/~avni/ERZiNCAN/heykel/index.htm> (Erişim Tarihi: 19.05.2018).
- http-2: <http://www.goethe.de/ins/tr/ank/prj/urs/geb/bil/lan/trindex.htm> (Erişim Tarihi: 30.06.2018).
- http-3: <http://www.kultur.gov.tr/TR,96392/anitkabir.html> (Erişim Tarihi: 30.06.2018).

## GÖRSEL KAYNAKLARI

- Görsel 1. Edirne İl Eğitim Tarihi Müzesi, Ratip Aşir Acudoğu Bilgi Panosu'ndan Ercan Yılmaz tarafından kopyalanmıştır.
- Görsel 2. Bara, H. (1957). *Heykeltraş Ratip Aşir*, *Arkitekt Mimarlık Şehircilik ve Belediyecilik Dergisi*, Seri VI, Cilt 26, Sayı 286, İstanbul Nurgök Matbaası, s.43.
- Görsel 3. <http://www.egemeclisi.com/haber/38236/menemen-kubilay-aniti-ve-sehitligi.html> (Erişim Tarihi: 30.06.2018).
- Görsel 4. <http://edebiyatsayfasi.blogcu.com/ataturk-icin-yapilan-anitlar/9880253> (Erişim Tarihi: 04.07.2018).
- Görsel 5. Bara, H. (1957). *Heykeltraş Ratip Aşir*, *Arkitekt Mimarlık Şehircilik ve Belediyecilik Dergisi*, Seri VI, Cilt 26, Sayı 286, İstanbul Nurgök Matbaası, s.43.
- Görsel 6. <http://mimoza.marmara.edu.tr/~avni/ERZiNCAN/heykel/index.htm> (Erişim Tarihi: 19.05.2018).
- Görsel 7. <http://mimoza.marmara.edu.tr/~avni/ERZiNCAN/heykel/index.htm> (Erişim Tarihi: 19.05.2018).
- Görsel 8. Gezer, H. (1984). *Cumhuriyet dönemi türk heykeli (3)*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Görsel 9. Dr. Öğr. Üyesi Ercan YILMAZ tarafından 21.06.2018'de fotoğraflanmıştır.
- Görsel 10. A.Ü. Ziraat Fak. Dekanlık koridorlarının duvarlarındaki fotoğraflardan Ercan YILMAZ tarafından kopyalanmıştır.
- Görsel 11. Mimar Levent Ercan arşivinden. Ankara.
- Görsel 12. Sanat Tarihçi Servet Sarıaslan arşivindeki, Cumhuriyetin 50. Yılı anısına Ankara Üniversitesi Ziraat Fakültesi'ni tanıtım amacıyla basılmış 1973 tarihli broşürün kapağında Ercan Yılmaz tarafından kopyalanmıştır.
- Görsel 13. Özel, M. (1994). *Ankara*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Görsel 14. A.Ü. Ziraat Fakültesi Öğr. Gör. Ekin Sarıaslan tarafından 27.04.2018'de fotoğraflanmıştır.
- Görsel 15. Dr. Öğr. Üyesi Ercan YILMAZ tarafından 21.06.2018'de fotoğraflanmıştır.
- Görsel 16. Dr. Öğr. Üyesi Ercan YILMAZ tarafından 21.06.2018'de fotoğraflanmıştır.



EK: Ankara Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu, Envanter Fişi görseli.

AVRUPA KONSEYİ	DOĞAL VE KÜLTÜREL VARLIKLARI KORUMA ENVANTERİ		D.K.V.K.E.		ENVANTER NO: 629	
TURKIYE	KÜLTÜR VE TABİAT VARLIKLARINI KORUMA GENEL MÜDÜRLÜĞÜ		ANIT		HARİTA NO: 20	
İLİ: ANKARA	İLÇESİ: ALTINDAĞ	MAHALLE KÖY: DİSKAPI		KORUMA DEREJESİ:		ANITSAL: 1 2 3 ÇEVRESEL: 1 2 3
SOKAK VE KAPI NO: Ziraat Fakültesi Önü	KADASTRO PAFTA: ADA: PARSEL:	YAPAN: Ratip Tahir Acutoğlu		MİMARİ ÇAĞI (USLUP): Cumhuriyet		Çevreye Aykır
ADI: Atatürk Anıt	YAPITIRAN: YAPIM TARİHİ: 1973	KITABE:		VAKFIYE:		
GENEL TANIM: Tağtan bir kaide üzerinde yer alan Atatürk Heykeli oturur vaziyettedir. Atatürk sol dizinin üstünde kitap tutar şekilde betimlenmiştir.						
KORUMA DURUMU	A İYİ B ORTA C FENA	TAŞIYICI	A DIŞ YAPI B C	A ÜST YAPI B C	A İÇ YAPI B C	A SÖSLEME ELEMENLARI B C
						A RUTUBET B C
						A YOK İZİ VAR B C
VAZİYET PLANI						
GÖZLEMLER						
Onarımına gereksinimi vardır.						
BUGÜNKÜ SAHİBİ	BAKIMDAN BORUMLU OLMASI GEREKEN KURULUŞ					
YAPILAN ONARIMLAR						
AYRINTILI TANIM				TEKNİK BİLGİLER	SU	ELEKTRİK
				ORJINAL KULLANIMI:	ISITMA	KANALİZASYON
				ANIT		
				BUGÜNKÜ KULLANIMI		
				ANIT		
				ÖNERİLEN KULLANIMI		
				ANIT		
				HAZIRLAYANLAR	S.Tarihçi	
				Anıt	Arkeolog	
				Selma KAYA	Arkeolog	
				Serdar ALİKADIOĞLU	Arkeolog	
				Melike ERDOĞAN	Ş.Plancı	
YAYIN DİZİNİ	EKLER		KONTROL EDEN / /199			
Ankara Kitabı Kültür Bakanlığı Yayını 1991	RAPOR		KURUL ONAYI NO:			
	FOTOĞRAF		Ankara Kültür ve Tabiat / /199			
	RÖLEVE PROJE		Varlıklarını Koruma Kurulunun / /199			
	RESTORASYON PROJESİ		13.2.1994 gün 3591 sayılı / /199			
	HARİTA		kara ekidir.			
	KROKİ		REVİZYON / /199			
	KITABE		KURUL KARARLARI			
VAKFIYE						