





*Güzel Sanatlarda başarı,
bütün inkılâpların başarılı olduğunun en kesin delilidir.*

H. Ortakent

Yayımlayan / Published
Atatürk Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi

Güzel Sanatlar Fakültesi
Adına Sahibi
Prof. Dr. Mustafa BULAT

Yayın Kurulu
Başkan / Editör
Doç. Dr. Yunus BERKLİ

İngilizce Editörü /
Foreign Language Editör
Dr. Öğr. Üyesi Sezgin TOSKA

Yayın Kurulu/Editorial Board
Prof. Dr. M. Haneî PALABIYIK
Prof. Dr. Pinar ARAS
Doç. Dr. Yunus BERKLİ
Doç. Dr. A. Selim DOĞAN
Doç. Dr. Yasin TOPALOĞLU
Dr. Öğr. Üyesi M. Lütfü KINDİÇİLİ
Dr. Öğr. Üyesi Safiye SARI
Dr. Öğr. Üyesi Yılmaz KAHYAOĞLU
Dr. Öğr. Üyesi Yavuz ŞEN
Dr. Öğr. Üyesi Ferruh HAŞILOĞLU
Dr. Öğr. Üyesi Gülten GÜLTEPE

Yazı İşleri / Editorial Secretary
Arş. Gör. Nergiz DEMİR SOLAK

Kapak ve Sayfa Tasarımı /
Cover and Page Design
Hilal EREN

Baskı/Press
ZAFER MEDYA
Yenikapı Cad. Eski Ceza Evi Karşısı
Kadiođlu Sok. No:1
Yakutiye / ERZURUM
0442 234 22 85

Kapak Fotođrafı
M.Ö 5.-3. yy Erken Dönem Hun Kurganı

ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ GÜZEL
SANATLAR FAKÜLTESİ
SANAT DERGİSİ
"Ulusal Bilimsel Hakemli Bir Dergidir"
Nisan ve Ekim Aylarında Olmak Üzere
Yılda İki Sayı Olarak Yayımlanır.

Makalelerin bilim ve dil sorumluluđu
yazarlarına aittir.

ERZURUM-2019

İÇİNDEKİLER

Öğr. Gör. Timur BİLİR.....92
Oryantalist Tabloların Vazgeçilmez Dekoratif
Ursuru Olarak Çiniler

Dr. Öğr. Üyesi Melis BOYACI.....105
Bellek Tapınaklarından Kitle İletişim Araçları Olarak
Müzeeye Dönüşümün İzinde Müze Sorunsalına Bakış

Mustafa Ali TOĞLUKDEMİR.....114
Doç. Dr. Çiğdem KAYA PAZARBAŞI
Türkiye'deki Gençlerin Video Paylaşım Ve Canlı
Yayın Platformları Deneyimlerinin Etnografik
Araştırma Metotlarından Yararlanarak İncelenmesi

Doç. Buket ACARTÜRK.....132
Antonina Pashkevich'in Porselenlerinde İllüstratif
Yaklaşımlar

Öğr. Gör. Dr. Evren SELÇUK.....412
Kadim Sözcüklerle Yeni Cümleler Kurmak: Ron
Mueck

Dr. Öğr. Üyesi Osman ÜLKÜ.....153
Doç. Dr. Hacer Sibel ÜNALAN ÖZDEMİR
Tekirdağ/Çorlu- Fatih Camisi'nin Dünü Bugünü

Dr. Öğr. Üyesi Semra KILIÇ KARATAY.....167
Yalvaç Keçe Sanatının Günümüzdeki Durumu

Dr. Öğr. Üyesi Murat ERTÜRK.....174
Görsel İletişim Tasarımında Bir Tasarım Yaklaşımı
Olarak Vernaküler

Dr. Öğr. Üyesi Aysun CANÇAT.....183
"Eşzamanlı Betimleme"nin Dünü Bugünü

Özlem KAÇMAZ ATEŞ.....191
Öncü Bir Sanatçı Caravaggio Ve "Aziz Matta'ya
Çağrı"

Arş. Gör. Ferhat ÇELİKOĞLU.....203
Dr. Öğr. Üyesi Emrah LEHİMLER
Müzikal Doğaçlama Performans
Değerlendirme Ölçeği: Geçerlik Ve Güvenirlik
Çalışması

HAKEM KURULU

Prof. Dr. Adnan TEPECİK
Prof. Dr. Ali UÇAN
Prof. Dr. Aslıhan ÜNLÜ
Prof. Dr. Ata Yakup KAPTAN
Prof. Dr. Aydın AYAN
Prof. Dr. Basri ERDEM
Prof. Dr. Emel ŞÖLENAY
Prof. Dr. Emre BECER
Prof. Dr. Faruk TAŞKALE
Prof. Dr. Fatma ÖZTÜRK
Prof. Dr. Gönen BULUT
Prof. Dr. Güler AKALAN
Prof. Dr. Alaybey KAROĞLU
Prof. Dr. Ali Osman ALAKUŞ
Prof. Dr. Emet Egemen ASLAN
Prof. Dr. Fikri SALMAN
Prof. Dr. Haldun ÖZKAN
Prof. Dr. Hüseyin YURTTAŞ
Prof. Dr. İbrahim Halil TÜRKER
Prof. Dr. Kasım İNCE
Prof. Dr. Lale ANDIÇ
Prof. Dr. M. Hanefi PALABIYIK
Prof. Dr. Mehmet IŞIKLI
Prof. Dr. Mustafa BULAT
Prof. Dr. Mehmet Reşat BAŞAR
Prof. Dr. Mustafa DENKTAŞ
Prof. Dr. Nesrin FEYZİOĞLU
Prof. Dr. Nesrin ÖNCÜ
Prof. Dr. Nuray YILMAZ
Prof. Dr. Nurettin ÖZTÜRK
Prof. Dr. Oğuz ADANIR
Prof. Dr. Pınar ARAS
Prof. Dr. Sabri YENER
Prof. Dr. Selçuk HÜNERLİ
Prof. Dr. Selda KULLUK YERDELEN
Prof. Dr. Semih ÇELENK
Prof. Dr. Semiha AYDIN
Prof. Dr. Sitare TURAN BAKIR
Prof. Dr. Suat KARAASLAN
Prof. Dr. Tevfik Fikret UÇAR
Prof. Dr. Yaşar ÇORUHLU
Prof. Mehmet KAVUKÇU
Prof. Yasemin YAROL
Doç. Dr. Ahmet DALKILIÇ
Doç. Dr. Ayça ALPER AKÇAY
Doç. Dr. Burak BOYRAZ
Doç. Dr. Erol KILIÇ
Doç. Dr. Esra SAĞLIK
Doç. Fatma ÖZTÜRK DÖNMEZ
Doç. Gonca ERİM
Doç. İsmail TETİKÇİ

Doç. Dr. Kamuran ÖZLEM SARNIÇ
Doç. Dr. Mehmet GÜNEŞ
Doç. Dr. Mehmet ÖZKARTAL
Doç. Dr. Mehtap Aydıner UYGUN
Doç. Muhammet TATAR
Doç. Naile Rengin OYMAN
Doç. Dr. Nevin AYDUSLU
Doç. Nilgün ŞENER
Doç. Dr. Nurettin KARABULUT
Doç. Osman YILMAZ
Doç. Dr. Önder YAĞMUR
Doç. Dr. Özgür Sadık KARATAŞ
Doç. Dr. Pelin ÖZTÜRK GÖÇMEN
Doç. Serap ÜNAL
Doç. Serkan İLDEN
Doç. Süreyya TEMEL
Doç. Dr. Ufuk Tolga SAVAŞ
Doç. Dr. Ülkü Sevim ŞEN
Doç. Dr. Yasin TOPALOĞLU
Doç. Dr. Yunus BERKLİ
Doç. Yüksel ŞAHİN
Doç. Dr. Zeynep ORAL ÇAKMAKÇI
Dr. Öğr. Üyesi Abdullah Semih BİREL
Dr. Öğr. Üyesi Ahmet OKTAN
Dr. Öğr. Üyesi Basri GENÇCELEP
Dr. Öğr. Üyesi Berna COŞKUN ONAN
Dr. Öğr. Üyesi Demet OKUYUCU YILMAZ
Dr. Öğr. Üyesi Duygu TOKSOY ÇEBER
Dr. Öğr. Üyesi Gül KARPUZ
Dr. Öğr. Üyesi Gülten GÜLTEPE
Dr. Öğr. Üyesi İrfan HIDIROĞLU
Dr. Öğr. Üyesi İsmail KESKİN
Dr. Öğr. Üyesi Koray ÇELENK
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Ferruh HAŞILOĞLU
Dr. Öğr. Üyesi Mert GÜRER
Dr. Öğr. Üyesi Mine Ülkü ÖZTÜRK
Dr. Öğr. Üyesi Muhammet Lütfü KINDIĞILI
Dr. Öğr. Üyesi Murat Han ER
Dr. Öğr. Üyesi Osman ÜLKÜ
Dr. Öğr. Üyesi Safiye SARI
Dr. Öğr. Üyesi Salih DENLİ
Dr. Öğr. Üyesi Serap SAVAŞ IŞIKHAN
Dr. Öğr. Üyesi Serap YILDIZ İLDEN
Dr. Öğr. Üyesi Tamer TEMEL
Dr. Öğr. Üyesi Tülay KAYABEKİR
Dr. Öğr. Üyesi Ümit SARI
Dr. Öğr. Üyesi Yavuz ŞEN
Dr. Öğr. Üyesi Yılmaz KAHYAOĞLU
Dr. Öğr. Üyesi Zafer LEHİMLER
Dr. Öğr. Üyesi Zerrin KÖŞKLÜ
Öğr. Gör. Yılmaz HELVACI

Bu Sayıda Emeđi Geçen Hakemler

Prof. Dr. Alaybey KAROĞLU (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Emet Egemen ASLAN (Selçuk Üniversitesi)
Prof. Dr. Haldun ÖZKAN (Atatürk Üniversitesi)
Prof. Dr. Hüseyin YURTTAŞ (Atatürk Üniversitesi)
Prof. Dr. Mehmet Reşat BAŞAR (İstanbul Aydın Üniversitesi)
Prof. Dr. Mustafa BULAT (Atatürk Üniversitesi)
Prof. Dr. Mustafa DENKTAŞ (Akdeniz Üniversitesi)
Prof. Dr. Selda KULLUK YERDELEN (Dokuz Eylül Üniversitesi)
Doç. Dr. Burak BOYRAZ (Yıldız Teknik Üniversitesi)
Doç. Fatma ÖZTÜRK DÖNMEZ (Mimar Sinan Üniversitesi)
Doç. Dr. Kamuran Özlem SARNIÇ (Akdeniz Üniversitesi)
Doç. Naile Rengin OYMAN (Süleyman Demirel Üniversitesi)
Doç. Nevin AYDUSLU (Atatürk Üniversitesi)
Doç. Nilgün ŞENER (Kocaeli Üniversitesi)
Doç. Osman YILMAZ (Erciyes Üniversitesi)
Doç. Dr. Pelin ÖZTÜRK GÖÇMEN (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Doç. Serap ÜNAL (Süleyman Demirel Üniversitesi)
Doç. Süreyya TEMEL (Kocaeli Üniversitesi)
Doç. Dr. Ufuk Tolga SAVAŞ (Hacettepe Üniversitesi)
Doç. Yüksel ŞAHİN (Eskişehir Teknik Üniversitesi)
Doç. Dr. Zeynep ORAL ÇAKMAKÇI (Dokuz Eylül Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Abdullah Semih BİREL (Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Ahmet OKTAN (Ondokuz Mayıs Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Berna COŞKUN ONAN (Uludağ Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Gül KARPUZ (Atatürk Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi İrfan HİDİROĞLU (Atatürk Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi İsmail KESKİN (Kocaeli Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Koray ÇELENK (Atatürk Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Mert GÜRER (Kocaeli Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Safiye SARI (Atatürk Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Salih DENLİ (Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Serap SAVAŞ IŞIKHAN (Dokuz Eylül Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Ümit SARI (İstanbul Üniversitesi)

ORYANTALİST TABLOLARIN VAZGEÇİLMEZ DEKORATİF UNSURU OLARAK ÇİNİLER TILES AS AN INDISPENSABLE DECORATIVE ELEMENT OF ORIENTALIST PAINTINGS

Öğr. Gör. Timur BİLİR

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü
timur.bilir@msgsu.edu.tr
<http://orcid.org/0000-0003-0873-5354>

Öz

19. yüzyılda gelişen Oryantalizm akımı resim alanında da etkili olmuş, Fransa'da ortaya çıkarak kısa zamanda İngiltere ve diğer Avrupa ülkelerine yayılmıştır. 1798'de Napolyon'un Mısır seferi ile başlayıp 1914'de I. Dünya Savaşı ile son bulan dönemi kapsayan bu türdeki resimlerde, Doğu insanına karşı önyargılı bir bakış açısı olmasına rağmen, mimari detaylar, sokaklar ve insanlar oldukça detaylı ve gerçekçi bir şekilde ele alınmıştır. Avrupa'da pek çok müzenin ve koleksiyonun en kıymetli parçaları arasında bulunan çiniler, bu türde çalışan ressamın tablolarında yerini almış ve bu renkli dünyanın ışığını yansıtmakta sanatçılara yardımcı olmuştur. Bu yazıda, özellikle ibadet mekânları olan camiler ve türbeler gibi mekânların en zarif ve göz alıcı süsleme unsuru olan çiniler, Oryantalist ressamın seçilmiş tablolarından oluşan örneklerle incelenecektir.

Anahtar kelimeler: Oryantalizm, Çini, Resim, Süsleme, Sanat.

Abstract

Orientalism, which developed in the 19th century, was also influential in the field of painting. It emerged in France and soon spread to England and other European countries. In this type of paintings, which started with the Egyptian campaign of Napoleon in 1798 and ended with the First World War in 1914, architectural details, streets and people were handled in a very detailed and realistic way, although there was a prejudiced view of the Eastern people. Tiles, which are among the most valuable pieces of many museums and collections in Europe, took their place in the paintings of the artists working in this type and helped the artists to reflect the light of this colorful world. In this article, the tiles which are the most elegant and glamorous decorative elements of the places such as mosques and tombs, which are places of worship, will be examined with examples of selected paintings of Orientalist painters.

Key words: Orientalism, Tile, Painting, Ornament, Art.

GİRİŞ

Avrupalıların Batılı olmayan sanata ilgisi, 16. ve 17. yüzyıllarda Doğu ile ticaretin başlamasıyla paralel olarak gelişmiştir. Rönesans Döneminde Avrupa'nın kültürünün köklerini araştırmak amacıyla antik Yunan ve Roma yerleşimlerini ve sanat eserlerini araştırması, bu sanat eserlerini yerinde inceleme ve Doğu'nun zenginliklerinden pay alma düşüncesi ile birleşerek yeni bir Avrupa kültürü ortaya çıkmıştır. Doğunun zengin ürünlerini ithal etmenin yanı sıra kendi ürettiği ürünler için yeni pazarlar bularak halklarının refah seviyesini yükseltmeyi amaçlayan Batılılar, yeni ticaret birlikleri kurarak geliştirmiş ve bunun neticesinde ortaya çıkan Doğu modası, Rönesans sonrasında diploması, ticaret ve savaş yoluyla bütün Avrupa'ya yayılmış, Yakın Doğu ve Orta Doğu'ya ilgi artmış, diplomatik ve ticari ilişkilerin gelişmesiyle 18. yüzyıl Avrupa'sında Doğu Egzotizmi dönemi başlamıştır (Yıldız, 2002: 564-580).

19. yüzyılda İngiltere'de başlayarak kısa zamanda tüm Avrupa'yı etkisi altına alan Sanayi Devrimi ile birlikte yeni kaynaklara ihtiyaç duyulmasına bağlı olarak İngilizler, Çin, Hindistan, Afrika ve Pasifik'teki toprakları kontrolü altına almıştır (Oshinsky, 2000: 1-5). Demir yolları ve buharlı gemilerin hayata girmesi, hakkında çok az şey bilinen Doğu ülkelerine seyahati kolaylaştırmış, böylece Doğu malları Avrupa pazarlarına yayılmış ve yüzyılın ortalarına gelindiğinde egzotik kültürlerin objeleri ve süslemelerine ilgi artmıştır.

Bu dönemde Endüstri Çağı'nın olumsuz etkilerine karşı olarak Arts & Crafts gibi hareketler ortaya çıkmıştı. Avrupalı romantikler, hala saf ve doğal olduğuna inandıkları Doğu dünyasını bir sığınak olarak görmüş, diplomatlar, tüccarlar, aristokratlar, din ve bilim adamlarının yanı sıra sanatçılar da bu büyümlü dünyayı keşfetmek amacıyla seyahatlere çıkmışlardır.

Tarih, sanat, arkeoloji gibi alanlarda araştırma yapan gezgin ve sanatçılar, seyahat izlenimlerini resimli kitap ve albümlere dönüştürmüş ve ülkelerinde yayınlamıştır.

Christopher Dresser, Albert Racinet, Emile Prisse D'avennes gibi sanatçıların Doğu izlenimlerini yansıtan yayınları bunların başta gelen örnekleridir. Egzotik kültürlerin süslemeleri ile ilgili en önemli eser, Owen Jones tarafından yayınlanan "The Grammar of Ornament"dir (Mc Dowall, 2013). Doğu kültürlerinin sanat ve süslemelerinin detaylı olarak ele alındığı bu çalışma, hem baskı tekniğindeki kalitesi hem de detaycılığı açısından yaklaşık elli yıl boyunca döneminin tasarımcı ve sanatçıların temel başvuru kaynağı olmuştur. Bu dönemde, ulusal ve uluslararası ticaretin teşviki amacıyla farklı kültürlerin sanayi ürünleri ve icatlarının yanı sıra sanat eserlerinin de tanıtıldığı fuarlar düzenlenmiş, bu fuarlarda İslam sanatı ürünleri çok karakteristik bulunmuştur (Ergüney, Pilehverian, 2015: 224-240).

19. yüzyılda gelişen bir bilim dalı olan Oryantalizm ifadesi, Fransızca "Orientalisme" kelimesinden türemiştir. Doğu kültürlerinin, dinlerinin ve tarihlerinin incelenmesi anlamına gelen bu terim, Batı merkezli araştırmaların tümüne verilen ad olmuştur.

Bilimden edebiyata, tiyatrodan müziğe kadar geniş bir olgu olan Oryantalizm, mimarlık ve dekoratif sanatlarda etkili olmuştur. Yüzyılın ortasında özellikle Theophile Gautier'in yazılarıyla, Doğu dünyasını konu alan resimler için kullanılmaya başlanmıştır. (İnançkur, Germaner, 1989).

Oryantalizme olumsuz bakış açıları geliştiren akademisyenler de vardır. Kendisi de bir Doğulu olan Edward Said'e göre Batı dünyası, sömürgeci niyetlerini haklı göstermek ve bu amacını gerçekleştirmek adına hayali bir Doğu üretmiştir. Adnan Adıvar ve Fuat Köprülü de Sanayi Devrimi ile sömürgecilik siyasetinin hız kazandığı konusunda hemfikir olan düşünürlerdir (Harmankaya, 2015: 766).

Oryantalizm, resim alanında bir üslup değil, ele alınan konular açısından genel bir isimdir. Oryantalizmin konularını kapsayan coğrafya, Mısır, Suriye, Lübnan, Filistin, Kutsal Topraklar ve Kuzey Afrika kıyıları, Balkan-

lar ve Endülüs Dönemi İspanya'sıdır.

Oryantalist resim akımı, 1798'de Napolyon'un Mısır seferiyle başlayan ve 1914'de 1. Dünya Savaşı ile son bulan bir dönemi kapsar. 19. Yüzyıl başlarında büyük ölçüde hayal ürünü olan bu çalışmalar, seyahat imkânlarının kolaylaşması ile ressamın Doğuya yaptığı geziler neticesinde daha gerçekçi bir hale gelmiştir. Aynı zamanda, Lord Byron'un Türk Epikleri, Thomas Moore'un Hint romanı "Lalla Rookh", Gustave Flaubert'in "Salambo"su ve Victor Hugo'nun "Doğulular" gibi edebi yapıtları ve Chateaubriand, Gautier, Lamartin ve Gerard de Nerval gibi şair ve yazarların gezi anıları da esin kaynağı olmuştur. Oryantalizm bir Fransız resim türü olmakla beraber, İngilizler ve diğer Avrupalı sanatçılar da bu konuda çalışmalar yapmışlardır. Kendini geliştirmek isteyen Avrupalı ressamlar, Oryantalizmin merkezi olan Fransa'ya giderek Paris Güzel Sanatlar Okulu'nda ve İngiltere'de Londra Kraliyet Akademisi'nde eğitim görüyorlardı.

Oryantalist resimlerde konular figürlü ve figürsüz çalışmalar olarak iki grupta incelenir. Figürsüz çalışmaların konuları, antik yerleşim yerleri ve anıtsal yapılardır. 18. yüzyılda Doğu dünyasını gezip antik kentleri, şehir silüetlerini, mimari yapıları gravür olarak çalışan sanatçıların eserleri, 19. yüzyıl başında topografik manzaralar tarzında çalışan resamlara malzeme sunmuş ve Batı insanına iyi tanımadıkları bu dünya hakkında fikir vermiştir. Yüzyılın ortasına doğru Doğu kültürünü yansıtan pitoresk çalışmalar önem kazanmıştır. Bunların konularını av ve savaş sahneleri, etnik kıyafetler içinde insan figürleri, daha çok kadının merkez alındığı hamam ve harem sahneleri, esir pazarları, ibadet mekânları olan camiler ve türbelerdir.

Savaş sahnelerinde yeniçeri ve başıbozuk askerler, yarı çıplak erkekler, yaralı insanlar ve atlar, kanlı ipekli kumaşlar, silahlar ve sancakların yer aldığı ürkütücü görünüm içinde Doğuluların barbarlığı yansıtılmıştır. Vahşet ve ölümün yanı sıra ilgi çekici diğer konu erotizm merakını tatmin eden harem ve

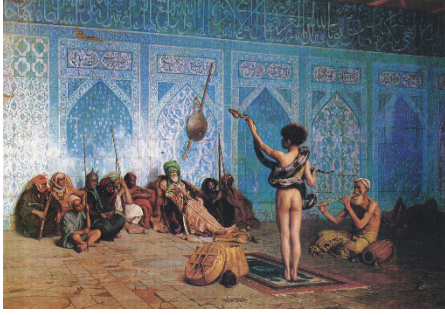
esir pazarları gibi sahnelerdir. Bu resimlerde Doğu insanının zevk ve sefa düşkünü miskin karakterler olarak canlandırılması, ön yargılı ve taraflı bir bakışı yansıtır. Buna karşın, mimari detaylar, sokaklar, renkli kıyafetler içinde insanlar oldukça detaylı bir şekilde ele alınmıştır. Işığın niteliklerinin farkına varılması ve bunun tablolara aktarılması, Oryantalist resmin Fransız sanatına en önemli katkısı olarak görülür (Germaner, 2006: 19).

Doğuya giden gezgin sanatçıların tümü, beraberlerinde daha sonraki çalışmalarında kullanılmak üzere hazırlanmış taslaklarla birlikte resimlerinde kullanacakları egzotik eşyalar da getirmişlerdir. Bu dönemin pek çok sanatçısı atölyelerini adeta tiyatro kostümlerinin saklandığı bir depo gibi Doğu kumaşları, halılar, çeşitli silahlar ve tablolarında dekor olarak kullanacakları eşyalarla doldurmuştur.

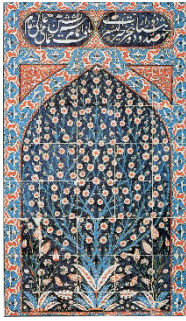
ORYANTALİST TABLOLARDA ÇİNİLER

Oryantalist resimlerde mimari yapıların iç ve dış mekânları en ince detaylarına kadar titizlikle işlenmesine rağmen bunlar tarihi bir belge niteliği taşımaz. Çünkü sanatçılar, farklı mekanların pitoresk parçalarını bir araya getirmiş, mekana hayali kısımlar eklemiş ve bazen yapıyı farklı bir yere taşıyarak hayali bir ortam yaratmışlardır (İnankur, 2007). Oryantalist resmin Fransız temsilcisi Jean-Léon Gérôme (1824-1904) bu türün en iyi uygulayıcılarından. 1824'te Fransa Vesoul'de doğan sanatçı, 1840 yılında Paris'e giderek ressam Paul Delaroche'dan eğitim almış ve onun tarihsel gerçekçilik tarzında yaptığı çalışmaların etkisinde kalmıştır. Osman Hamdi Bey'in de hocası olan sanatçı, döneminde büyük bir ün sahibiydi. Zira sanat yaşamı boyunca üç kez farklı derecelerde Légion d'Honneur ödülüne layık görülmüştür.

Aynı zamanda gravürcü ve heykeltıraş olan Gérôme, resimlerinde daha ziyade Doğu'ya ait konuları işlemiş, bu resimlerle gravürlerin fotoğraflanması ve basılarak çoğaltılması neticesinde popülerlik kazanmıştır. Türkiye ve Mısır'ı da dolaşmış olan sanatçı, bu gezilerinde sanatıyla ilgili etüd ve çalışmalarda bulunmuştur (Cezar, 1995:348).



Resim 1. J.L. Gérôme, "Yılan Oynatıcısı", ykş.1860, Sterling&Francine Clark Institute, Williamstown, Mass.



Resim 2, 3, 4. Topkapı Sarayı Altinyol Çini Pano- ları (Sitare Turan'dan)

Gérome'un 1860 tarihli "Yılan Oynatıcısı" tablosunda vücuduna yılan dolanmış olarak ayakta duran çıplak bir genç erkek figürü, yanında müzik aleti çalan yaşlı bir adam ve

duvarın dibinde oturan Arap tarzı kıyafetler giymiş silahlı bir grup izleyici görülmektedir (Resim 1). Sanatçının bu tabloda arka fonda tasvir ettiği üç çini pano, Topkapı Sarayı Haremî'nin Altın Yol adı verilen kısmında bulunmaktadır (Resim 2, 3, 4).

Tabloda panoların sayısı çoğaltılarak üzerine sülüs tarzında bir yazı kuşağı eklenmiştir. Panolar aslen 1568'de inşa edilen II. Selim Hamamı'na aittir (Denny, 1993: 220). 16. yüzyılın ikinci yarısına tarihlenen sivri kemerli panoların üst kısmında kartuşlar içinde talik hattıyla Farsça kitabeler bulunmaktadır. Panoların desenlerini ise hatayi üslubunda çiçekler, bahar dalları, lale, gül, karanfil, sümbül gibi çeşitli çiçekler oluşturur. Kullanılan renkler kobalt mavisi, yeşil, turkuaz ve mercan kırmızısıdır. Gérome zamanında İznik çinileri Fransa'da iyi tanınıyordu. Fransız tüccar ve diplomatlar vasıtasıyla çok sayıda 16. ve 17. yüzyıl yapılarına ait karo ve seramikler Louvre, Musée des Arts Décoratifs ve Cluny Müzesi gibi koleksiyonlara kazandırılmıştır. Sarayın Harem kısmına girmek mümkün olmadığından sanatçı, bu tabloyu yaparken sarayın fotoğrafçıları olan Abdullah Biraderler'in çektiği fotoğraflardan yararlanmıştı. Sanatçının, tablolarını çalışırken fotoğraflardan olduğu gibi, döneminde yayınlanan kitaplardan da faydalandığı anlaşılmaktadır. Gérome'un Kahire'de bulunduğu dönemde Mısır valisi olan Kavalalı Mehmet Ali Paşa Arnavut kökenlidir ve maiyetinde bulunan Arnavutlar, geleneksel kıyafetleri ile sanatçının tablolarında yer almıştır. "Arnavut ve köpeği" ya da "Şaka" adıyla bilinen 1882 tarihli tabloda bir odada sedir üzerinde bağdaş kurarak oturmuş Arnavut kıyafetli bir erkek figürü, içtiği nargilenin dumanını köpeğine üflerken tasvir edilmiştir (Resim 5). Odada, detay olarak sedef kakmalı bir sehpa üzerinde duran kahve fincanı ve ibrik gibi Doğu hayatına özgü objeler dışında arka duvardaki çini pano ilgi çekmektedir. Bu pano, Emile Prisse d'Avennes'in "Arap Sanatı" kitabının duvar fayansları başlığı altındaki bölümünde yer alan 17. yüzyıla ait İznik çinileriyle benzerlik göstermektedir (Resim 6).



Resim 5. Jean-Léon Gérôme, "Arnavut ve Köpeği", 1882



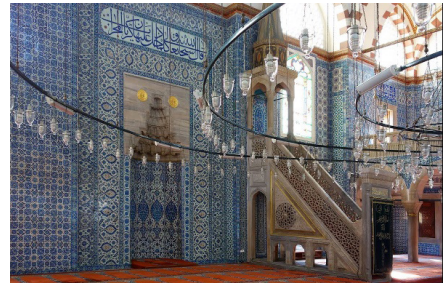
Resim 6. 17. yüzyıla ait çini pano, Emile Prisse d'Avennes, "Arap Sanatı"

Çalışmalarında detaylara son derece önem veren Fransız arkeolog, oryantalist, mimar, yazar Achille Constant Théodore Emile Prisse d'Avennes (1807-1879), uzun yıllar Arap kültürü ve sanatı üzerine çalışmış, Hindistan, Filistin, Suriye, Sudan, Etiyopya, Arabistan, İran ve en önemlisi Mısır'ı kapsayan geniş bir Ortadoğu seyahati neticesinde hazırladığı kitapta mimari süslemeler, mozaikler, çini, vitray, ahşap ve kumaş süslemeleri konusunda zengin görsellere yer verilmiştir (D'avennes, 2010). Kitapta yer alan açıklama yazısında bu çinilerin Kahire'de "Dervişler Tekkesi" adında bir yere ait olduğu bilgisi yer almaktadır. Benzeri İstanbul Yeni Camii Hünkar Kasrı'nda bulunan çinilerin deseninde hatayı üslubunda çiçek ve hançer yapraklardan oluşan kompozisyon, kobalt mavisi tonları ve turkuazla renklendirilmiştir. Oryantalist ressamların ilgisini çeken konuların arasında İslam dininin vurgulandığı cami ve ibadet sahneleri, sıklıkla görülmektedir. Gérôme'un 1854 tarihli Rüstem Paşa Camii'ni konu alan resmi de bunlar-

dan biridir (Resim 7). Mimar Sinan'ın 1561 dolaylarında Kanuni Sultan Süleyman'ın damadı Rüstem Paşa için inşa ettiği camii, büyük mimarın eserleri arasında çini süslemenin en yoğun kullanıldığı yapıdır (Arılı, Altun, 2008: 183). Tabloda caminin mihrap cephesi ve minberini gösteren kesitte renkli kıyafetler giymiş bir gurup insan görülmektedir. Bunların içinde en ilgi çeken, ortada bulunan ellerini cezbe halinde havaya kaldırmış yarı çıplak uzun saçlı derviş figürüdür. İbadet eden bu insanların farklı hareketler yapması ve mihrap içinde namaz kıldırması gereken imamın adeta burada bulunan çinilerin güzelliğini kapatmaması için sol tarafta gösterilmesi, ressamın ibadet kültürünü göstermek konusunda bir kaygı taşıdığı fikrini akla getirir. Tabloda dikkati çeken bir başka nokta ise, camilerde yeri tamamen kaplayan saf seccade yerine ressamın sadece mihrabın bulunduğu kısmı kaplayan bir halıyı tercih etmesidir. Mimari detayları titizlikle işlemesiyle tanınan sanatçı, bilhassa mihrabın mukarnas kavsaralı ve beş kademededen oluşan iç kısmındaki 16. yüzyılın ikinci yarısına ait çok renkli kırmızılı sır altı boyama tekniğinde çinileri oldukça gerçekçi yansıtmıştır (Resim 8).



Resim 7. J.L. Gérôme, "Rüstem Paşa Camii"



Resim 8. Rüstem Paşa Camii Harim Kısmı

İbrahim Edhem Paşa'nın oğlu olarak İstanbul'da dünyaya gelen Osman Hamdi Bey (1842-1910), 1860 yılında hukuk eğitimi almak üzere babası tarafından Paris'e yollanmış, burada resme olan ilgisinin artması üzerine Academie de Beaux Arts'a kaydolarak dönemin meşhur ressamı Gérôme ve Boulanger'in öğrencisi olmuştur. Ressam olarak Türk sanatına en büyük katkısı bugün Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi olarak eğitime devam eden Sanayi-i Nefise Mektebi'ni kurmasıdır. Aynı zamanda arkeolog olan sanatçı, Asar-ı Atika Nizamnamesi (Eski Eserler Kanunu) üzerine yaptığı çalışmalarla tarihi değerlerimizin yurt dışına çıkarılmasının önüne geçilmesini sağlamıştır.

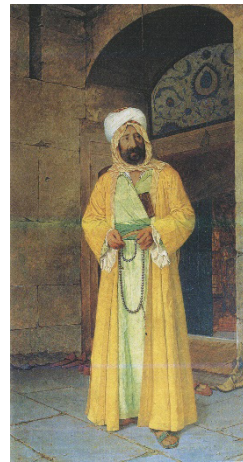
Hocası Gérôme'un sahip olduğu şöhret ve Doğu dünyasını görmüş bir ressam olarak Oryantalist tarzda yaptığı çalışmalar, Osman Hamdi Bey'i derinden etkilemiştir. Dolayısıyla, sanatçının resimlerinde iç mekânları yerleştirdiği figürler için fon olarak kullanması, bunu yaparken her türlü ayrıntıyı titizlikle işlemesi ve fotoğraftan kareleme yöntemiyle çalışması, Gérôme'un sanatçı üzerindeki etkileri olarak değerlendirilmektedir (Gürçağlar, 2004: 99).

Oryantalist ressam olarak tanımlanmasına rağmen, Osman Hamdi Bey'i diğer oryantalistlerden ayıran özellik, onun bu coğrafyanın insanı olmasıdır (Cezar, a.g.e, : 349). Onun eserlerinde, Batılı ressamın tablolarında işlediği sefalet, gerilik, fakirlik ve şehvet düşkünlüğü gibi önyargılı bakış açısı yerine, bilge hocaların kitap okuduğu, birbiriyle tartıştığı, mimari detayların güzelliğinin adeta bir minyatür sanatçısı gibi hassasiyetle işlendiği bir duyarlılık hissedilir.

Resimlerindeki erkeklerin kıyafetlerinde Batılılaşma dönemindeki giyim tarzı yerine daha çok ilgi uyandıracak Suriye ve Irak bölgesine ait Arap kıyafetlerini tercih etmiştir. Türk resim sanatında kadın figürünü ilk olarak kullanan sanatçı, kadınları Avrupalı meslektaşlarının yansıttığı şekilde cinsel bir meta olarak değil, günlük hayat sahnelerinde döneminin kıyafetleri içinde resmetmiştir.

Osman Hamdi Bey'in tablolarında çininin vazgeçilmez bir dekorasyon unsuru olduğunu belirten Ethem Eldem, sanatçının resimlerinde kullandığı çinileri duvar karoları, kullanım eşyaları, hat yazılı örnekler ve ulama karolarından oluşan süslemeler olarak dört kategoriye ayırmış ve sanatçının çalışmalarında önem verdiği renk ve ışık oyunları için çinilerin son derece verimli bir alan oluşturduğuna işaret etmiştir. (Eldem, 2010: 147)

Sanatçı, tablolarındaki erkek figürlerinde çoğu zaman kendisini çalışmıştır. 1905 tarihli "Tespah Çeken Mümin" isimli çalışmasında sarı uzun bir entari giymiş olarak Rüstem Paşa Camii'nin önünde görülmektedir (Resim 9). Arkasında bulunan kapının basık kemerli alınlığı içinde hatayı üslubunda stilize çiçeklerden kompozite edilmiş bir çini pano yer almaktadır. Ortadaki iri hatayı motifinden çıkan spiral dallardan gelişen desen, yarı simetrik olarak çalışılmış ve çok renkli kırmızılı boyama tekniğinde sır altı olarak işlenmiştir. Bu desen şemasının benzeri, Hürrem Sultan Türbesi'ndeki sivri kemerli pencere alınlıklarını süsleyen çinilerde görülmektedir. Ressamın çalışmasında bütün olarak görülen panonun günümüzde sol tarafına ait eksik iki parçasının yeri devşirme çinilerle tamamlanmış durumdadır (Resim 10).



Resim 9. Osman Hamdi Bey, "Tespah Çeken Mümin", 1905, İstanbul Resim Heykel Müzesi

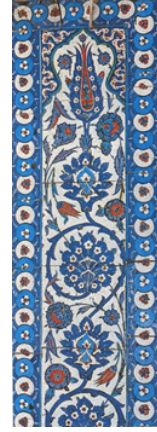


Resim 10. Rüstem Paşa Camii Çini Kapı Alınlığı

Sanatçının iç mekân çalışmalarına örnek olan “Kahve Ocağı” adlı 1879 tarihli tabloda çinili bir şömine önünde yerde duvara yaslanmış kallavi kavuk ve ev kıyafetleri giymiş olarak kendisi ve döneminin kıyafet tarzını yansıtan giyimiyle ona kahve servisi yapan bir kadın figürü görülmektedir (Resim 11). Arka planda görülen çinili şöminenin kademeli gövde kısmını oluşturan çiniler, Rüstem Paşa Camii’nde bulunan iri sarmaşık dalları üzerindeki hatayi üslubunda çiçekler ve tepesinde iri bir laleyle son bulan panodan uyarlanmıştır (Resim 12).



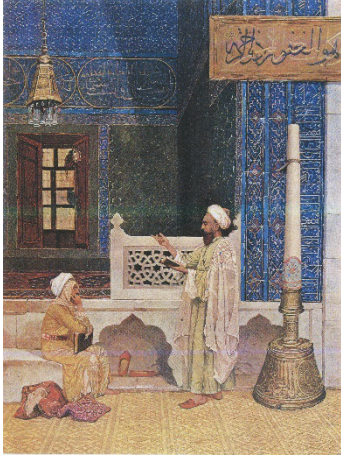
Resim 11. O. Hamdi Bey, “Kahve Ocağı”, 1879, Leon Grünberg Koleksiyonu



Resim 12. Rüstem Paşa Camii Çini Pano (Gönül Öney'den)

Şöminenin gövde kısmını çevreleyen iç bordür de yine bu panoya aittir. İç ve dışardan bordürlerle çevrili olan ulama karolar ise yine Rüstem Paşa Camii girişi kapısı çevresindeki çinilerle benzerlik göstermektedir. Şömine başlığının hizasındaki mukarnaslı duvar çıkıntısı üzerinde ise 16. yüzyıla ait natüralist çiçek üslubunda bezenmiş bir tabak göze çarpmaktadır.

Osman Hamdi Bey’in resimlerine konu olan gözde mekânlardan biri de 1419 yılında Çelebi Sultan Mehmet tarafından mimar Hacı İvaz Paşa’ya inşa ettirilen Bursa Yeşil Cami’dir. Erken dönem Osmanlı mimarisinin bir şaheseri olan bu yapı muhteşem çinileri ve hat yazıları ile sanatçının “Kaplumbağa Terbiyecisi”, “Cami Önü”, “Kur’an Tilaveti” gibi pek çok tablosuna ilham kaynağı olmuştur. 1890 tarihli “Bursa Yeşil Cami’de” isimli tabloda, oturan ve ayakta iki hoca kitap okuyarak tartışırken tasvir edilmiştir (Resim 13). Eli çenesinde düşünür bir şekilde oturan figür sanatçının kendisidir. Arka fonda caminin Tebrizli ustaların eseri olan renkli sır tekniğinde çalışılmış çinileri, tek renk sırlı altıgen karolar, ulama çiniler ve kartuşlar içinde yazı kuşakları göze çarpmaktadır (Resim 14).



Resim 13. Osman Hamdi Bey, "Bursa Yeşil Cami'de", 1890



Resim 14. Bursa Yeşil Cami Çinilerinden

Doğu hayatını en gerçekçi şekilde yansıtan sanatçılardan biri olan Avusturyalı ressam Rudolph Ernst (1854-1932), Viyana Güzel Sanatlar Akademisi'nden mezun olduktan sonra bir süre Roma'da kalmış, daha sonra eğitimi-ne August Eisenmenger ve Anselm Feuerbach'ın yanında devam etmiştir. İstanbul, Fas ve Mısır'ı ziyaret eden sanatçı, 1876 yılında Paris'e yerleşmiş ve burada Jean-Léon Gérôme'un atölyesinde çalışmıştır. Gündelik hayatı, sokakları, yapıları ve muhtelif konumlardaki insanları içeren tablolarıyla Doğu hayatını samimi ve gerçekçi tasvirlerle ortaya koymuştur (İnankur, a.g.e: 291). Bu büyülü dünya onu öylesine etkilemiştir ki, 1905'de Doğu gezilerinde gördüğü çinileri üretecek bir şirket kurmak üzere Paris'in Fontenay-aux-Roses bölgesine taşınmış ve ölümüne kadar burada Osmanlı mimarisi tarzında dekore edilmiş olan evinde yaşamıştır. İstanbul'da kaldığı dönem-

de amatör fotoğrafçı olmasına rağmen fotoğraf çekmesine izin verilmeyince birçok taslak çıkararak bunları daha sonraki çalışmalarında kullanmıştır.

Sanatçının 1891'de Paris Salon'da sergilenen tablosunda Ayasofya haziresinde yer alan 1576 tarihli II. Sultan Selim Türbesi önünde karpuz satıcısı ve eşek arabası, çocuklar, arzuhalci ve müşterisi, çeşitli objeler satanlar ve bunları inceleyen bir kişiden oluşan dokuz figürlü bir kompozisyon görülmektedir (Resim15). Yapı mimari açıdan oldukça gerçekçi bir şekilde yansıtılmasına rağmen yer olarak deniz kıyısına taşınmıştır. Türbeyi süsleyen 1577 tarihli sır altı tekniğinde İznik çinileri renklerinde küçük değişiklikler yapılmak suretiyle sanatçının eserinde yerini almıştır (Resim16). Hatayi üslubunda stilize çiçek motifleriyle bezenmiş panonun ortasında bulunan şemse formunun içinde yarı stilize üslupta bahar dallarından oluşan kompozisyon görülmektedir. Panonun köşebent ve bordürleri ise stilize bulut motifleriyle süslenmiştir. Revağın altında sağlı sollu simetrik olarak görülen iki çini panodan sol taraftaki, restorasyon bahanesi ile Dorigny adındaki bir Fransız dış hekim tarafından yerine kopyası konulmak suretiyle yurt dışına kaçırılmıştır (Doğanay, 2009: 297).

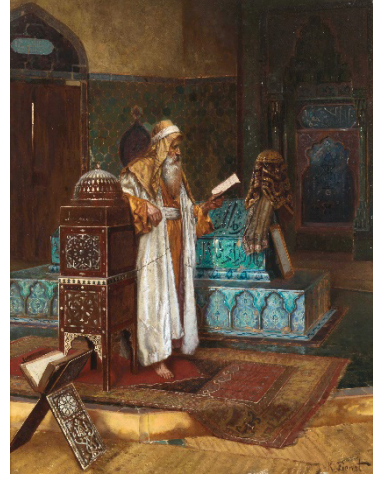


Resim 15. Rudolph Ernst, "Sultan Selim Türbesi", 1891, Özel Koleksiyon



Resim 16. Sultan II. Selim Türbesi Çini Pano (Sitarre Turan'dan)

1421'de Sultan Çelebi Mehmet'in ölümü üzerine inşa edilen Bursa Yeşil Türbe, Jéan-Leon Gérôme, Thomas Allom, John Frederick Lewis ve Alberto Pasini gibi birçok Batılı sanatçıya ilham vermiştir. Fakat bunların içinde en etkileyici olanı Rudolph Ernst'in 1911 yılında Paris Salon'da sergilenen çalışmasıdır (Makzume, 2016). Tabloda, türbe içinde sedef kakmalı bir Kur'an muhafazasına yaslanmış şekilde kitap okuyan yaşlı bir kişi görülmektedir (Resim17). Dikkati çeken diğer objeler ön planda bulunan sedef kakmalı rahle, figürün üzerinde durduğu seccade türü dokuma ve lahitin başlık kısmına serilmiş sırma işlemeli bir örtüdür. Türbede bir set üzerinde bulunan üzeri renkli sır tekniğinde çinilerle bezeli lahit, sanatçı tarafından detaylı bir şekilde çalışılmıştır (Resim18). Detaylar oldukça doğru olarak yansıtılmasına rağmen, sanatçı bu tabloda renklerde küçük bir oynama ile lahitin üzerinde gerçekte kobalt mavisi üzerine sarı olarak görülen kabartma sülüs hat yazılarını türkuaz fon üzerine kobalt mavisi olarak değiştirmiştir. Arka planda ise içinde stilize çiçek motifleri ve askılı bir kandil tasviri bulunan mukarnas başlıklı mihrapçe ile altıgen formunda tek renk çiniler içine yerleştirilmiş şemse formu süsleme daha az detaylı bir şekilde tasvir edilmiştir.



Resim 17. Rudolph Ernst, "Yeşil Türbe"



Resim 18. Yeşil Türbe, Çelebi Sultan Mehmet Lahidi

Yaşamı boyunca Ernst ile dostluğu sürmüş olan bir başka Avusturyalı sanatçı Ludwig Deutsch (1855-1935), Viyana Güzel Sanatlar Akademisi'nde Karl Meyer ve Anselm Feuerbach'dan eğitim almış, daha sonra başvurduğu oryantalist üstad Leopold Müller'in atölyesine katılmak istemiş fakat reddedilmişti. Buna rağmen Paris'e yerleştiği yıllarda oryantalist tarzı benimsemiş, Jean-Léon

Gérôme ve Leopold Müller'in gerçekçi tarzından etkilenmiştir. 1890'larda Mısır'a yaptığı üç seyahat neticesinde tablolarına buradaki günlük hayattan sokak satıcıları, nargile içenler, ibadet edenler gibi konuları detaylı ve gerçekçi bir şekilde yansıtmıştır. Fakat bunların arasında en çok ilgi çeken konu mağrur duruşlarıyla saray muhafızlarıdır (Blades, 2017: 8-9).

İbadet mekânları diğer meslektaşlarının olduğu gibi Deutsch'un da sıklıkla resmettiği konular arasında yer alır. 1895 tarihli "Camide" isimli çalışmasında, iç mekândan alınmış bir kesitte duvara yaslanmış siyahi bir figür, ön planda içinde ateş yanan bir mangal, daha geride ise sedef kakmalı büyük bir sandık ve bunun üzerinde yer alan zarif bir kutu ve bir müzik aleti görünmektedir (Resim19). Bunlar, sanatçının tüm çalışmalarında olduğu gibi en ince detaylarına kadar işlenmiştir. Loş bir ortamı yansıtan tabloya ışığı ve rengi katan detay ise figürün yaslandığı duvarda bulunan 16. yüzyılın ikinci yarısına tarihlenen Şam İşi üslubunda Osmanlı tarzı İznik çinilerinden oluşan süslemedir. Ulama tarzında çinilerde yuvarlak madalyonlar oluşturan kartuşlu düzenleme ve bunların içinde hatayı üslubunda stilize çiçeklerden oluşan desen göze çarpar. Renklerde Şam İşi üslubunun karakteristiği olan elma ve hakiye kadar değişen yeşil tonları, mangan moru, kobalt mavisi ve turkuaz kullanılmıştır. Bu çinilerin benzeri, Şam'daki Dervişkiye Camii'nde (1575) ve İngiltere'de Viktorya & Albert Müzesi'nde bulunmaktadır (Resim 20). Deutsch, aynı çinileri daha yakın plan olarak "Mandolin Çalan Adam" isimli tablosunun arka fonunda da kullanmıştır.



Resim 19. Ludwig Deutsch, "Camide"



Resim 20. Dervişkiye Camii Çinileri, Şam, 16. Yüzyıl (Arthur Millner'den)

Sanatçının 1896 tarihli "Satranç Oynayanlar" isimli tablosunda bir kahve ocağı önünde bulunan sedir üzerinde oturarak satranç oynayan iki kişi ve içerde bulunan kahveciden oluşan üç figürlü bir kompozisyon görülür (Resim 21). Resimde ön planda sedef kakmalı bir sehpa üzerinde kahve cezvesi ve fincan, ahşap oymalı kapı nişinin içinde bulunan bakır ibrik ve cezve, oyuncuların üzerinde oturduğu sedirin üzerine serili bir halı dikkat çeken objelerdir. Arka fonda ise kırık ve çatlaklarıyla oldukça gerçekçi bir şekilde yine Şam İşi üslubunda çiniler bulunmaktadır. Ulama tarzındaki çinilerde ortada bulunan iri bir hatayı motifi, yonca formu oluşturacak şekilde saplarla birbirine bağlanmış, sapların üzerine daha küçük çiçek motifleri yerleştirilmiştir. Bu türdeki çiniler, Osmanlı egemenliğindeki Şam yapılarında 16. ve 17 yüzyıllarda sıklıkla görülmektedir (Millner, 2015: 264) Bu desen şemasının taklitleri daha geç dönemde Kütahya atölyelerinde de üretilmiştir. Nitekim Isparta Merkez Kavaklı Camii (1782-83) çini bezemelerinde aynı desen şeması görülmektedir (Bayrak Kaya, Oyman, 2018: 534). Yine bu desenin benzeri İstanbul Eyüp Sultan Türbesi'nin (1454-55) ziyaret mekânında bulunan devşirme çinilerde bulunmaktadır (Resim22). Deutsch'un "Tütün İçen Adam" isimli tablosunda aynı sahne, sadece sedirde oturmuş çubuk içen tek figür olarak tekrar edilmiştir.



Resim 21. Ludwig Deutsch, "Satranç Oynayanlar"



Resim 22. Şam İşi Üslubunda Ulama Karo, 17. Yüzyıl, Eyüp Sultan Türbesi

SONUÇ

Sanayi Devrimi ile birlikte seyahat imkânlarının kolaylaşması neticesinde sanatçılar gerek kendi çabaları, gerekse devlet desteği ile Doğu ülkelerini ziyaret ederek izlenimlerini tablolarına aktarmıştır. Bu sayede, daha önceleri Ingres'in Türk Hamamı ve Harem tablolarında olduğu gibi hayal ürünü olan çalışmalar, daha gerçekçi bir hal almıştır. Buna rağmen, bu çalışmalarda önyargılı ve bazen propaganda amaçlı yaklaşım fark edilmektedir. Çoğu pastiş türünde olan bu tablolarda, pitoresk parçalar bir araya getirilerek adeta bir kolaj oluşturulmuştur. Bu yaklaşım, sadece mekânlar için değil kültürler için de geçerlidir. Nitekim makalemizde yer alan Gérôme'un "Yılan Oynatıcısı" tablosunda işlenen sahne de mekan Topkapı Sarayı'nın Harem bölümü olmasına rağmen, konu Hint kültürünü yansıtmaktadır. Aynı şekilde, izleyicilerin giyim tarzı, Osmanlıdan ziyade Arap kültürüne aittir. Yine aynı sanatçının camileri konu alan resimlerinde insanların camiye silahlarıyla veya yarı çıplak girmeleri de gerçeği yansıtmamaktadır. Bu resimlerde, gerçek yerine izleyicinin ya da müşterinin görmek istediği konular işlenmiştir. Osman Hamdi Bey, hocası Gérôme'un etkisinde kalmakla beraber, bu coğrafyanın insanı olması sebebiyle Doğu'nun sahip olduğu kadim kültürü bilge kişiler ve kitap okuyup tartışan insanlarla vurgulamak istemiştir. Avusturyalı ressam Ernst ve Deutsch'un oldukça gerçekçi bir bakışla gündelik hayatı konu alan tablolarında da aynı tarafsız ve samimi yaklaşım görülmektedir. Bütün bu tabloların ortak noktası ise mimaride en dikkat çekici ve zarif süsleme unsuru olan çinilerdir.

KAYNAKÇA

Arlı, B. D., Altun, A. (2008). Anadolu Toprağının Hazinesi Çini (Osmanlı Dönemi). İstanbul: Kale Grubu Yayını.

Bayrak Kaya, E., Oyman, N.E. (2018). "Isparta Kavaklı Camii Çinileri", Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi. Sayı: 60.

Blades, J.M., (2017). The Art of Ludwig Deutsch. Shafik Gabr Collection Publishing.

Cezar, M., (1995). Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi Bey. İstanbul: EKAV Sanat Merkezi Yayını.

D'avennes, E. (2010). Arab Art. Köln: Taschen Books.

Denny, W. B. (1993). "Ottoman Turkish Art and European Orientalist Painting", Muqarnas. Vol. 10, 219-230.

Doğanay, A. (2009). Klasik Devir Osmanlı Hanedan Türbeleri. İstanbul: Klasik Yayınları.

Eldem, E. (2010). Osman Hamdi Bey Sözlüğü. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayını 147.

Ergüney, Y. D., Pilehverian, N. K. (2015). "19. Yüzyıl Fuarlarında Osmanlı Temsiliyeti", Megaron 2.

Germaner, S. (2006). Osmanlı Sarayında Oryantalistler (Sergi Kataloğu). TBMM Milli Saraylar Yayını No: 34.

Gürçağlar, A. (2004), "Osman Hamdi Bey ve J. L. Gérôme", Antik Dekor. Sayı: 85, 96-104.

Harmankaya, H. (2015). "Osmanlı Dönemi Oryantalist Resimlerde Görülen Kadın Figürleri ve Giyim Özellikleri", International Journal of Science Culture and Sport. Özel Sayı: 3.

İnankur, Z., Germaner, S. (1989). Oryantalizm ve Türkiye. İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yayınları- 4.

İnankur, Z. (2007). "İstanbul Kaprisleri", Uluslararası Oryantalizm Sempozyumu Bildi-

rileri. İstanbul: İBB Kültür Yayınları.

Makzume, E. (2016). "Bursa'da Bir Oryantalist: Rudolph Ernst", Atlas Tarih Dergisi.

Millner, A. (2015). Damascus Tiles. Münih: Prestel Verlag,

Yıldız, N. (2002). "İngiliz Kültüründe Osmanlı Etkileri", Türkler. Vol: 15, 564-580.

İNTERNET KAYNAKLARI

Mc Dowall, C. (2013). "Grammar of Ornament, Inspiring a Taste for the Exotic",

<https://www.cultureconcept.com/the-grammar-of-ornament-inspiring-a-taste-for-the-exotic>

(Erişim Tarihi: 13.05.2019)

Oshinsky, S. (2000). "Exoticism in Decorative Arts", Heilburn Timeline of Art History,

https://www.metsmuseum.org/toah/hd/exot/hd_exot.htm

(Erişim Tarihi: 13.05.2019)

GÖRSEL KAYNAKLARI

Resim 1. Germaner, S., İnankur, Z. (1989). Oryantalizm ve Türkiye. İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yayını 33.

Resim 2, 3, 4. Bakır, S. (1999). İznik Çinileri ve Gülbenkyan Koleksiyonu. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 297-298.

Resim 5. <https://curiator.com/art/jean-leon-gerome/arnaut-blowing-smoke-in-hih-dogs-nose-a-greyhound-who-does-not-like-th>

Resim 6. D'avennes, E.P. (2010). Arab Art. Köln: Taschen Books 205.

Resim 7. <https://twitter.com/oart7218/status/866603606925029376>

Resim 8. e-wiki.org/tr/images/sultanahmet_palace_hotel_images-8

Resim 9. Cezar, M. (1995). Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi Bey. İstanbul: EKAV Sanat Merkezi Yayını 724.

Resim 10. Levent Kum Arşivi

Resim 11. . Cezar, M. (1995). Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi Bey. İstanbul: EKAV Sanat Merkezi Yayını 665.

Resim 12. Öney, G. (1987). İslam Mimarisinde Çini. İzmir: Ada Yayınları 86.

Resim 13. Cezar, M. (1995). Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi Bey. İstanbul: EKAV Sanat Merkezi Yayını 727.

Resim 14. Timur Bilir Arşivi

Resim15. www.wikigallery.org/wiki/painting_307466/Rudolph_Ernst/Outside_the_Selim_Tabe%2C_Constantinople

Resim 16. Bakır, S. (1999). İznik Çinileri ve Gülbenkyan Koleksiyonu. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayını 340.

Resim 17. <https://dorotheum.com/fileadmin/lot-images/38N181024/hires/rudolf-ernst-6003927.jpg>

Resim 18. www.islamveihsan.com/olum-tefekkur-tefekkur-i-mevt.html/ye-sil-turbe-pretty-Photo/0/

Resim 19. https://www.picbon.com/media/1973392616830905109_336976270

Resim 20. Millner, A. (2015). Damascus Tiles. Münih: Prestel Verlag 263.

Resim 21. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b2/The_Chess_Game.jpg

Resim 22. Timur Bilir Arşivi

BELLEK TAPINAKLARINDAN KİTLE İLETİŞİM ARAÇLARI OLARAK MÜZEYE DÖNÜŞÜMÜN İZİNDE MÜZE SORUNSALINA BAKIŞ

OVERVIEW OF MUSEUM PROBLEMATIC IN THE DETERMINATION OF CONVERSION TO MUSUEMS AS MASS MEDIA FROM
MEMORY TEMPLES

Dr. Öğr. Üyesi Melis BOYACI

Gelişim Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, İletişim Tasarımı Bölümü

par.melisos@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0003-2939-6523>

Öz

Teknolojinin yaşamın her alanına nüfus ettiği ve internet ile her türlü bilgiye eş zamanlı ulaşılabilirdiği post modern toplumla beraber gelişen tüketim toplumu ve kitle kültürü toplumdaki tüm ilişkileri ve kurumları yapısal bir dönüşüme uğratmıştır. Bu dönüşümden müzeler de payını almıştır.

Antik Yunan'da müzeler (esin perileri) adanmış tapınak, kutsal kalıntı odaları gibi birçok farklı mekân müze olarak tanımlanmaktaydı. Bir diğer deyişle müzeler esin perilerinin, yani belleğin merkezidirler. Bu anlamda yüzyıllardır insanlığın kültür alanları olarak görülen müzeler, bilgi üzerine egemenliğin alanları da olmuşlardır. İskenderiye Müzesi'nden Aydınlanma döneminin modern sanat müzelerine kadar bilginin ve iktidarın yaratıldığı ve evrensellik iddiası ile kültürel meşruluğun mekânı olagelmışlerdir.

Post modern dönem ile müzeye dair kemikleşen tarihsel mirasın korunma mekânı olmasına; beraberinde kanon oluşturma ve yüksek kültürün kalesi olduğuna dair biçilen rol de değişmiştir. Tüketim toplumuyla beraber her şeyin kültürleştirildiği bir sürece girilmesiyle müzeler de dönüşüme uğramış ve kitle iletişim araçları arasındaki yerini almıştır. Kültür endüstrisinin bir unsuru haline gelmesi ile beraber mimarisinden sergileme stratejilerine kadar her şey değişmiş ve yeniden tanımlanmıştır. Bu noktada, çalışma, müzelerin günümüzdeki yerini sorgulamakta ve değişen kimliği üzerinden geliştirilen yeni stratejilere eğilmektedir.

Anahtar kelimeler: Post modernizm, Kültür endüstrisi, Gösterileşme, Kitle iletişimi, Müzeler.

Abstract

All relations and institutions in society has undergone a structural transformation within the consumption society and mass culture, that have evolved together with the post-modern society in which technology has spread to every area of life and all kinds of information can be reached on the Internet. The museums also took their share from this transformation.

In ancient Greece, many different venues, such as temples and sacred relics that is dedicated to the muses, were defined as museums. In other words, they are the center of the muses and the memory. In this sense, the museums, which have been seen as the cultural areas of humanity for centuries, have been the fields of sovereignty over knowledge. From the Museum of Alexandria to the modern art museums of the Enlightenment period, it was the place of knowledge and power that were created, and cultural legitimacy with the claim of universality.

The deep-seated role of museum as a place of protection of historical heritage and being the fortifications of canonization and high culture have changed within post modern period. The museums have transformed and become one of the elements of mass media by the time everything's got thoroughly culturized within the consumer society. Everything has changed and redefined, from the architecture to the exhibition strategies, as it became an element of the cultural industry. At this point, the study examines the current place of museums and focuses on new strategies developed over the changing identity.

Key words: Post modernism, Culture industry, Spectacularization, Mass Media, Museums.

GİRİŞ

Müzeler insanlığın hafıza mekânları olarak gösterilmekte ve işlemektedir. Kanadalı küratör Peggy Gale müzeyi “hatırlamak için bir yapı, bir koruma ve tasnif düzeni” olarak tanımlamaktadır. Bu anlamda nadire kabinelerinden günümüze uzanan serüvenine eğildiğimizde, müzenin modern anlamda tarih yazımının ve bir sanat kanonunun oluşturulmasındaki etkisine dek uzanan gelişiminde otorite/iktidarla ilişkisi ve evrensellik iddiası, özellikle 15. yy.dan 17. yy.a uzanan düşünce ortamında müzeye yüklenen anlamla ilişkilidir.

Ali Artun (2006a), müzenin kuruluşunun bizzat, Leibniz gibi evrensel dil kuramcılarının gerçekliğin imgeleri ve evrensel bilgi arasındaki ilişki üzerinden arayışlarında olduğu gibi benzer bir beklentiye karşılık geldiğini belirtir: “Müze sanki evrensel aklın göstergelerinin laboratuvarıdır.” Artun, Londra Kraliyet Cemiyeti Kataloglarından örnek verir. Katalogların amacı, müzedeki tabiat ve sanat nadirelerinin gerçek bir tarihinin sembollerini oluşturabilecek kanıtları vermesi ve böylece evrensel bir dilin kurulmasıdır. En sonunda inşa edilmek istenen uyum içinde bir dünya, dil birliği ve kardeşliğin sembolü olabilecek Babil kulesinin tamamlanması hayali gerçekleşmiş olacaktır (Artun, 2006a). O günden 20. yy.ın beyaz küp olarak anılan modern müzelerine iz sürülürse nötr/bağımsız bir alan sunma iddiası ile izleyiciyi yönlendiren, eserin algılanışı ve alımlanmasını etkileyen teşhir tarzı arasındaki bağlantı; böylece de iktidar/otorite etkisi ve ilişkisi yeniden ortaya çıkacaktır. Nitekim bunu Buchloch şu sözleriyle açık bir şekilde dile getirmiştir: “Malzemelerin ve yöntemlerin, yüzeylerin ve dokuların, yerlerin ve yerleştirmenin, sadece heykelle veya resimle ilgili meseleler olmadığı, (...) daima dilin uyulaşmalarına, dolayısıyla kurumsal iktidara ve ideolojik yatırıma işlemiş olduğu herkesin malumudur.” (Artun, 2006b: 101)

İçinde yaşanan post modern dönemde müzelerin anlamı ve deneyimlenme alanları/ tanımı da dönüşmüş; mimarisinden sergileme stratejilerine, izleyiciyi yönlendirme etkisinden bilgiyi sunma biçimlerine kadar değişim geçirmiştir. Türkiye’de de 2012 yılından itibaren İstanbul Modern işbirliği ile “Müzeler konuşuyor” başlığı altında düzenli olarak farklı ülkelerin müze ve müzecilik deneyimleri üzerinden günümüzde

müzecilik tartışılırken; benzer şekilde 2018 yılında Akbank Sanat “İletişim Odaklı Müzeler” başlığı altında günümüz müzeciliğini tartışmaya açmış, yine devamında 2019’da Türkiye özelinde müzecilik deneyimine odaklanan seminerler gerçekleştirmiştir. Geline post dijital çağda müzenin sınırları ve duvarları da kalkmış, gelişen teknoloji ile gösterim stratejileri değişmiş ve eskisinden daha çok zihinsel kurgulanma alanlarına dönüşmüştür.

GÖSTERİ TOPLUMU

Müzelerin eserleri toplama, koruma, teşhir etme ve aracılık etme gibi misyonlarına süreç içinde karşı koyan ve alternatifler üreten pek çok girişim gerçekleşmiş; son olarak ‘gösteri olarak müze’ olgusu post modern toplumla beraber yerini almıştır. Söz konusu süreç içinde müzeler bu temel işlevlerini kısmen korumuşlar, bir yandan da en son müze tasarımlarına uyum sağlayarak kendi içinde dönüşüme uğratmışlardır. “Gösteri olarak müze”lerin yaygınlaştığı bu dönemde müzeler her zamankinden daha baskın ve stratejik anlamda kültür alanları/mekânları olarak tanımlanmaktadır.

Gerçekliğin yitirilişinin çanlarının çaldığı ve birçok şeyin sonunun geldiğinin sürekli altının çizildiği post modern dünyada müzelerin kültür mekânları olma işlevinin üzerine böyle yüklemesl bir vurgu yapmak kaçınılmaz olmaktadır. Keza her şeyin kültürleştiği bir dünyada müzeler de toplumun her alanına yayılan gösterileşmeden payını alacaktır. Jameson postmodern dünyanın sonunu getirdiği esas alan olarak kültürel alanın “yarı-özerkliği” vurgular. Ve şöyle bir belirlemede bulunur: “Fakat kültürün kapitalizmin ilk anlarında (ve hele pre-kapitalist toplumlarda) çeşitli düzeylerden biri olarak sahip olduğu görece özerkliği bugün kaybetmiş olduğunu söylemek, ille de kaybolduğu veya yeryüzünden silindiği imasını getirmez. Tam tersine ısrarla belirtmeliyiz ki, özerk bir kültür alanının yok olması daha ziyade bir patlama şeklinde düşünülmelidir. Kültür toplumsal alanın tamamına öylesine yayılmıştır ki, artık- iktisadi değer ve devlet iktidarlarından, uygulamalara ve bizzat ruhun yapısına kadar- toplumsal hayatımızdaki her şeyin özgün ve henüz kuramlaştırılmamış bir anlamda “kültürel” olduğunu söyleyebiliriz. Bu belki de şaşırtıcı önerme, imge ya da benzeşim toplumu ve “gerçeğin” bir yığın sahte olaya dönüşmesine

ilişkin eski teşhisimizle tamamen tutarlılık gösteriyor.” (Jameson, 2011)

Post modern toplumda gerçekliğin yitirilmesi bahis konusudur. Bireylerin mükemmelleşmesi, insanlığın topluca ilerlemesi ve tüm bunların bilimsel yöntem ile doğaya, özne dışında var olana, yani bir başka deyişle gerçekliğe yönelerek yapılması düşüncesinin çağı olan 19.yy., ardından, bilimin egemenliği altında belirlenen hesaplanabilir ve kontrol edilebilir bir dünyadan kurgulanabilir dünyaya geçişi getirmiştir. Artık, hesaplanabilir hayatlar içinde yaşayan öznelere sahnededir. Modern toplumun yoğun temposu içinde yığın haline gelen toplum, sürekli bir yarın özlemi (!) içinde yaşar. Daha çok çalışarak bugünkü durumundan daha iyiye gitmek esastır ve günlük pratik içinde sürekli yinelenen bir yorumlama sistemi içinde verilen mesaj, “bugünü kanıksa”dır. Burada “kanıksama davranışının özü, şeyler arasındaki ayrımlara kayıtsızlıktır... Şeyler arasındaki ayrımların ve giderek şeylerin kendilerinin anlamı ve değerinin anlamsızlaşması anlamında bir kayıtsızlıktır. Bunlar kanıksamış kişiye, birini öbürüne yeğ tutmaya değmeyecek şekilde türdeş, yavan ve gri gözükür.” (Simmel, 1991: 87)

Bu noktada Baudrillard'ın post modern toplumda -tabii belirtmeliyiz ki burada batı toplumlarından bahsedilmektedir- gerçekliğin ters yüz olmasına dair belirlemesine detaylı olarak değinmek yerinde olacaktır. Baudrillard'ın gerçekliğin ters yüz olması üzerinden şekillendirdiği post modern toplum teorisi, toplumun ve tarihin yeni bir safhasını oluşturduğunu söylediği medya ve enformasyon, simülasyon ve hipergerçeklik ile eski endüstri toplumunun değerlerini, kategorilerini ve sınırlarını belirsizleştirerek şekillenir; buna bağlı olarak da yepyeni sosyal organizasyonlar ve kavramların ortaya çıktığından bahseder.

Baudrillard'a göre modern sanayi toplumu -burjuva toplumu- “üretim” sözcüğü ile biçimlenirken, post modern toplum, işaretler, kodlar ve göstergelerin etkin olduğu simülasyon çağıdır. Modernite, böylece, malların ve ürünlerin üretimine karşılık gelirken post modernite, göstergelerin verimli dünyasıdır. Bir zamanlar, üretim ilişkileri, sınıflar (gerek burjuva - köylü, gerek kapitalist - emekçi) üzerine kurulan bir toplumsal düzenin gerçek ve gerçeklik kavramları ile şekillenen bir toplum varken, post modern

dünyada bu geçişi öncelleyen modeller olarak bu ilişkilerin taklitleri toplumsal düzene egemen olmaya başlamıştır. Bu durumda, simülasyon evreninde politik yoktur, politik ötesi vardır, tarih yoktur tarih ötesi vardır, toplumsal yoktur, toplumsalın içi boşalmış, anlamını yitirmiş biçimi olan kitle vardır. Bir başka deyişle, “... gerçeğin temel tanımı şudur: Gerçek, eşdeğerli bir yeniden üretimi mümkün olmalıdır - gerçek yalnızca yeniden üretilebilir olan değildir, her zaman zaten yeniden üretilmiş olmalıdır, hipergerçekliktir.”

Baudrillard hipergerçekliğe giden bu süreci üç bölüme ayırır: Birinci aşamada, “doğal değer yasası” egemendir. Suretlerin (sanattan siyasal temsile kadar) doğayı temsil ettiği ya da ‘doğal’ hakları ve yasaları cisimleştirdiğinin kabul edildiği bu evre, Rönesans'ın hüner gerektiren işe fiyat biçen (dış duvar sıvası, tiyatro, moda, barok sanat, siyasal demokrasi) yapıntı ve demokratikleştirilmiş göstergelerden oluşan bir dünyayı gündeme getirerek feodal Ortaçağ'ın sabit göstergeler ve toplumsal konum hiyerarşisini yeniden konumlandıran evredir. İkinci evrede, “endüstriyel değer yasası”nın egemen olduğu bu dönemde, üretim mekanikleşir. Bu evre, kitle nesnelere seri imalatının başladığı, eksiksiz kopyaların, montaj fabrikaları ve otomasyon ile sonsuzca üretildiği dönemdir. Baudrillard, bu suret düzenleri arasındaki farkı, insanları mekanik bir şekilde örnek alan otomasyon ile insani emek gücünü taklit ederek onun yerini alan robotu kıyaslayarak gösterir. Üçüncü düzen ise, “yapısal değer yasası”nın hüküm sürdüğü evredir. Bu evrede, “... ne birincide olduğu gibi bir orijinalin sahtesinden oluşan bir dünyadayızdır, ne de ikincide olduğu gibi saf bir seriler dünyasındayızdır”. Nesnenin işlevselliği ve barındırdığı emek gücü kaybolmuştur. Artık modeller “şeyden”-nesneden önce gelmektedirler (Baudrillard, 1983).

Baudrillard “Sessiz Yığınların Gölgesinde” adlı kitabında bunu şöyle dile getirir: “...aslında ancak belli bir uzaklıktan bakıldığında bir anlam kazanan gerçeğe bizler haddinden fazla yaklaşılmaktayız. Her türlü gerçek olasılığını kusursuz bir duplikasyonla caydırma, makroskopik bir aşırı sadakat, hızlandırılmış bir yeniden kazanma, bir doyum noktasına ulaştırma, gerçekle gerçeğin yeniden canlandırılması arasındaki uçurumun kapanması sonucunda, gerçeğin enerjisinin içinden geçtiği ayırık kutupların için için patlamasıyla caydırma. Bu hipergerçeklik hem sistem hem de

gönderen olarak ortadan kaldırıp model düzeyine yükselttiği bir gerçeği yok etmektedir." Burada yaratılan bir SİSTEM söz konusudur. Bu sistem içinde üretim ilişkileri yerini, hizmet ve iletişim sektörlerine bırakmıştır. Modern toplum herkese refah, mutluluk sunar; bir farkla, bu vaadini 19.yy.ın hediyesi olan eşitlik ilkesi üzerinde temellendirir. Ölçülebilen her şey bu sistemde yerini alır. Her şey -nesnelere insan ve tarihe kadar- meta haline almıştır, değişim değeri yasalarına göre hareket etmektedir. Bu yasalar da sistemin kendi içinde yarattığı değerlere hizmet etmek zorundadır. Sistemin vaad ettiği bütünsel refaha, mutluluğa ulaştıracak 'konfor', 'prestij' gibi değerler aracılığıyla hesaplanabilir olması gerekir ve herkes bu gönencden payını alacaktır.

Simülasyon evreninin, konumuz bağlamında, suretler evreni olması yanı sıra ele alacağımız ikinci önemli karakteri burada başlamaktadır. " ...Bolluğun en ilkel, ama en anlamlı biçimi olan istiflemenin ötesinde nesnelere takım ya da koleksiyon biçiminde düzenlenir. Nerdeyse giyim eşyası ya da elektrikli ev eşyaları satan mağazaların hepsi, birbirine seslenen, yanıt veren ve birbirini reddeden farklı bir nesnelere gamı sunar... Bugün nesnelere pek azı, onlardan söz eden bir nesnelere bağlamı olmaksızın kendi başına sunulur. Bu yüzden tüketicinin nesne ile ilişkisi değişmiştir. Tüketici, sağladığı özel fayda bağlamında bir nesneye değil, bütünsel anlamı bağlamında bir nesnelere kümesine yönelir. Çamaşır makinesi, buzdolabı, vb., toplu halde, her birinin alet olarak tek tek sahip olduğundan farklı bir anlama sahiptir. Vitrin, reklam, üretici firma ve burada temel bir rol oynayan marka parçalanmaz bir bütün, bir zincir gibi bu anlamın tutarlı, kolektif vizyonunu dayatırlar; sıradan nesnelere değil, gösterenleri birbirine bağlayan bir zincir gibi her nesne daha karmaşık bir üst nesne olarak diğerlerini gösterir ve tüketiciyi bir dizi daha karmaşık tercihe götürür... nesnelere... her zaman yönlendirici kanallar açmak, satın alma itkisini nesnelere ağına yöneltmek, baştan çıkarmak ve kendi mantığına uygun olarak, yapabileceği en yüksek yatırıma ve ekonomik potansiyelinin sonuna kadar götürmek için düzenlenir. Giysiler, aletler, temizlik ürünleri bu şekilde tüketicide ataletle neden olan zincirleme alışverişi oluşturur: tüketici mantıksal olarak bir nesneden öbürüne gidecektir. Tüketici bir nesne hesabına kapılacaktır..." (Baudrillard, 2004: 17-18). Bu zincirleme göstergeler zinciri, ekonomik ilişkilerden tarihsel ilişkilere toplumsal

tüm süreçlerde belirginleşmesi bakımından önemlidir. Artık nesnelere kodlaması altında bir dünyadayızdır. Her tür mal kategorilerini ve etkinlikleri -kafe, sinema, kitapçı, incik boncuk, oditoryum, giysiler, vb.- 'yan yana dizen' Drugstore'larla küçük modeller olarak başlayan ve yaşam alanlarına, kentlere yayılan, yaratılan konfor, başarı, güzellik vb. etrafında şekillenen bir hayattan söz edilmektedir.

Guy Debord da "Gösteri Toplumu" (2006) kitabında Baudrillard'ın hipergerçekliğe giden üretim ilişkilerine dair çözümlediği üç aşamaya benzer şekilde iktidar ilişkileri üzerinden gösteriye dair bir çözümleme yapar. Gösterinin bu üç aşamasından ilki temerküz etmiş, ikincisi yaygın gösteridir; içinde yaşadığımız son aşama ise her ikisinin birleşimi olan "bütünleşmiş gösteri"dir. Bütünleşmiş gösteri gerçeklikten söz ettiği ölçüde kendini gerçekliğe dâhil etmekte ve gerçekliği tıpkı ondan bahsettiği gibi yeniden oluşturmaktadır. Gösteri egemenliğinin ilk hedefi tarihsel bilgiyi yok etmektir ve kendisini gerçekliğin tamamına nüfus edecek kadar yaygınlaştırmaktadır ki yaygınlaştırmıştır (Debord, 2006). Adorno da (2007) kültürün günümüzde her şeye benzerlik bulaştırmasından bahsetmektedir. Filmler, dergiler, radyo hepsi bir sistem meydana getirmektedir ve her biri bir söz birliği içindedir. Adorno siyasal karşıtlıkların estetik ifadelerinin bile bu karşılıklı ilişkiye uymakta olduğunu belirtir. Tüm sektörler yapısal olarak benzerdir ve birbirlerinin açıklarını kapatacak şekilde boşluk bırakmayan bir sistem oluştururlar. Kitlelerin tüketimine göre düzenlenen bir sistem söz konusudur. Her tür eleştiriden azade bir uzlaşma hâkimdir. Her bir ürün tüketime yönelik kendi kendinin reklamıdır; bu tüketimi biçimlendiren asıl olan her şeyin birbiriyle ilişkisi içinde bir public relations'a (halkla ilişkiler) dönüşmesidir (Adorno, 2007). Üzerinde durulacak nokta burada gizlidir. Her şeyin özellikle kültürün bu kadar "türdeş"leştiği bir dünyada müzelerin konumu ne olacaktır?

GÖSTERİ TOPLUMU VE MÜZE

Her şeyin türdeşleştiği ve bir zamanlar sahip oldukları anlamlarını ve üretim ilişkileri içindeki yerlerini kaybettiği böyle bir evrende, bakışımızı müzelerle yönlendirirken iki ana başlık altında almak yararlı olacaktır: Birincisi, etimolojik bakımdan; ikincisi, her şeyin popülerleştiği, nesne

gönderenleri içinde şekillenen dünyada yerlerini alan drugstore*’lar ile işlevsel benzerlikleri açısından.

Etimolojik olarak incelendiğinde, “müze” kelimesinin Latince olan “Mnemosyne” sözcüğünden türemiş olduğunu görülür. Mnemosyne’in anlamı “Musaların annesi”dir. Musalar ise, mitolojiden de anımsanacağı gibi “esin perileri”dir. Dolayısıyla büyü ve esinin doğduğu yerlerdir. Yaratıcı belleğin biriktiği, muhafaza edildiği yerlerdir. Bir bakıma, kültürün barındığı tapınaklardır. Durkheim’in tanımlamasına göre kültür, duyuş, düşünüş ve davranış benzerliğidir. Belirli “sınıf”, “cinsiyet”, “toplumsal tarih” gibi temeller üzerinde şekillenen tarihin ve kültürün koruyucusu bu tapınaklar, tüm bu çizgilerin ve farklılıkların kalktığı bir dünyada nasıl konum alacaklardır?

Bir kurum olarak müzeye baktığımızda, çok uzak geleceği hedefleyen bir kamu koleksiyonu olarak tanımlanabilen müze, şu an farklı bir duruş sergilemektedir. Temel olarak, koleksiyonun tanımı, belirli zaman ve mekân içinde, özel olarak korunmak ve insanların görmesi için ayrılan doğal ve yapay nesnelerin tümü olarak yapılabilir. Koleksiyonlar tarih içinde farklı yapılarla ortaya çıkmıştır. Bunlar, diğer dünyada yaşayanların beğenisine hazırlanan cenaze eşyaları, insanların Tanrılarına bağlılıklarını kanıtlamak veya Tanrı’nın hükümdarlarına veya bir kuruluşa yardım etmesi için adanan hazineler, prestij kazanmak, zenginlik, güç, üstün zevk, bilgi ve bilgi edinme araçlarına sahip olduklarını göstermek amacıyla edinilen özel koleksiyonlar, nadireler ve son olarak da müzeler olarak sıralanabilir (Merriman, 2000).

Bu bağlamda, müzelerin gelişimine baktığımızda, modern anlamda ilk müzelerin, sadece saraylarda ortaya çıktığı söylenebilir. Müzeler, o dönemlerde, krallara, aristokratlara ait bir zenginliktir; zenginliği gösterme yolu, değerli olana, seyretme hakkına sahip olma anlamında sarayların kapıları dışarıdaki dünyaya kapalıdır. Yapıtların halka sunumu ise, ilk defa 1780’lerde olmuştur. Napoleon döneminde, Louvre’daki bir kısım yapıt, “halktan ne kadar ilgi göreceğini” denemek amacıyla Lüksemburg Bahçesi’nde halka açılmıştır. İlgi yüksek olunca da, arkasından Louvre halka açılmıştır (Nochlin, 2006). Burada ilginç

olan halkın o yapıtları izlerken soylunun yerine geçmesi ve zenginliğe ve izleme hakkına onun da sahip olmasıdır. O dönemde böyle bir özdeşleşim var iken şimdi müzelerde kitlelerin yapıtlarla kurduğu ilişki, o dönemin anlamını ne kadar içermektedir? Böyle sınıfsal ilişkilerin olmadığı bugünün simülakrın egemen dünyasında müzeler, Louvre ile başlayan anlamından koparak; ama onun gönderenlerini sanki varmışçasına içinde barındırarak yeni anlamlar yüklenmiş ve alternatif müzelerin ve müzeciliğin kapıları açılmıştır. Ve bu yeni anlamı en iyi özetleyen soru da, “müzeler koleksiyonlar için midir, insanlar için midir?” (Pomian, 2000: 15) sorusudur.

Bu noktada söz konusu postmodern dönemde müzelerin aldığı şekil ve geçirdiği dönüşüme bakmak, bu soruya da açıklık getirecektir. 1970’lere gelindiğinde yoğun olarak hissedilen kültürün gösterileşmesi olgusu, kitle turizminin doğuşu, post modernizmin boş zaman kültürünün etkisi, ayrıca 1968 olaylarının oluşturduğu tüm güç odaklarının eleştirildiği ve mercek altına alındığı sosyolojik durum müzede şeffaf bir şekilde devam edecek sorgulama sürecine ve farklı açılımları beraberinde getiren devrimsel bir değişime¹ yol açmıştır (Schubert, 2000). Bu açılımlardan bir tanesi, eski toplumsal yapıdaki üretim ilişkilerinin yerini iletişim ve hizmet sektörü kültürünün almasıyla beraber müzelerin de kısa zamanda sistemin içindeki yerini almasıdır. Geçmişte, ideolojik ya da mali güvenilirliği sorgulanmayan, dış dünyadan ve politikanın çirkinliklerinden soyutlanmış bir fildişi kule olarak algılanan müze, süreç içinde seçkin kesimin boş zaman geçirme etkinliğine, ardından da bir kitle etkinliğine dönüşmüştür. Bu dönüşüm, her zamankinden çok ziyaretçinin ve gereksinimlerinin odağa alınmasına; ayriyeten bu yönde güçlü pazarlama, hizmet ve araştırma bölümlerinin olmasına neden olmaktadır (Schubert, 2000). Müzeler, artık tek bir ana izleyici kitlesi yerine modern toplumun çeşitliliğini yansıtan izleyici kesimine yönelmek ve stratejiler geliştirmek durumundadır. Müzeler insanı merkeze alan “bir bilgi ve canlı eğlence yeri” olarak yeniden yorumlanmaya ve şekil almaya başlamıştır (Schubert, 2000; Huysen, 2006).

Yukarıda bahsedildiği gibi, eskinin üretim ilişkilerini, artık iletişim ve hizmet sektörleri almıştır ve bunların da odak noktası öznedir.

¹Bu değişime, gerek kentlerin restorasyonlar ile müzeleşmeleri ya da küreselleşmenin internet ağlarıyla oluşturduğu bilgi yığınları-müzeleri ve eşzamanlılığıyla müzenin içeriği ve sınırlarındaki belirsizleşme de eklenebilir.

Sistemin kilit çıkış noktası yine daha önce belirtildiği gibi İnsan Hakları ile güvenceye alınan “türdeş” hayatlar sağlanmasıdır. Bunu da, büyüme- bolluk koşutluğu altında dağıtımın yeniden ele alınması yerine üretimin artışı ile sağlamayı umar. Bu kendi içinde bir eşitsizlik barındırır, daha doğrusu eşitsizliği yeniden üretir. Endüstriyel gelişme ve teknik ilerlemenin ve sınırsız tüketimin sonuçlarını büyüme ve bolluk, ‘yaşam düzeyinin yükselmesi’ gibi süslü sözler altında insan için kullanıma sunulan maddi mallar, donanımlar ve hizmetler (ki özellikle bu alana yatırım yaparlar ve dağıtımı bu alanda eşitlemeye çalışırlar) ile karşılamaya çalışır. Bu, sistemin kendi ataletini sürdürmek, mevcut durumu koruma çabasından başka gerçekçi bir işleve yaramaz. Müzeler de, artık, sistem içinde hizmet sektörünün bir parçası olarak işler. Modern çağın “İnsan Hakları” ile birlikte mitingler, yürüyüşler, kutlamalar gibi kitlesel eylemler (törenler) öne çıkmış, bununla beraber, bu eylemlerle ilgili bayraklar, üniformalar, görsel ve işitsel imgelerin önem kazandığı, kitle iletişimin egemen olduğu bir dünyada müzelerin içerikleri de genişlemiştir. Fotoğraflar, filmler, ses kayıt cihazları, rozetler, paralar vb. görsel ve işitsel malzemeler müzelerde yerini almıştır. Bu gelişme ikinci bir ayrışmayı doğal olarak içinde taşımaktadır. Müzelerin dışarıdaki dünyayı paranteze almaya ve dolayısıyla nötr olma özelliklerinden doğan iktidar araçları olma niteliğinde (Barker, 2006) beliren dönüşümdür. Müze artık, kavramsal açıdan üst bir söylemin parçası olmaktan ve kesin doğrular sunmaktan ziyade yoruma dayalı hale gelmiştir (Schubert, 2000). Post modern zamanda toplumun yaşadığı “- sonrası sürece” vurgu yapan Stuart Hall da, müzelerin, kendi koleksiyonlarını ve yaptıkları işi, ancak, “geçici tespitler” olarak adlandırabileceklerinin üzerinde durmaktadır (Hall, 2006). Kalıcı koleksiyonların yanı sıra geçici sergilemelerin sayılarındaki artış bu dönemde gerçekleşmiştir. Müzeler, artık, içinde barındırdıkları göstergeler ile ve toplumu yönlendiren (toplumsalın/zihnin oluşturulduğu) mekânlar olarak kitle iletişimselleşmiştir.

1970’lerde Amerika’da, Vietnam Savaşı’ndaki yenilgi ile umudunu, Watergate skandalı ile de inancını yitiren Amerikan halkının coşkusunu ve güvenini tazelemek için, Amerikan Devrimi ruhunu hatırlatmak adına Amerikan tarihini yeniden canlandıracak “eyalet müzeleri” kurulmaya başlanmıştır (Bryan, 2000). Yerel tarih

yazımları başlanmıştır. Amerika’da ve Avrupa’nın birçok ülkesinde, halkın bizzat kendi eşyaları ya da kendi seçimleri ile katıldıkları bu yerel müze oluşumlarının yanında, AIDS’in herkesin sonu olduğunu göstermeye yönelik, yine AIDS’li kişilerin veya yakınlarının kendi eşyaları ve çalışmaları ile katıldıkları sergilerden oluşan ya da benzer güncel olayları ilgilendiren sergilerden oluşan kısa süreli veya gezici müzeler yer almaktadır (Kahn, 2001). Müzeler bu kültür ve iletişim misyonlarına ek olarak aktif öğrenme ortamları olarak da yapılandırılmaktadır. Tüm bu yeni misyonlarında (anlamalarında) müzeler, gerek materyal sağlanması konusunda olsun, gerek materyallerle yüz yüze-dokunarak, yerlerini değiştirerek-iletişim kurulmasını sağlaması ile olsun bireyleri interaktif bir şekilde kendi bünyesine katmaktadır. Bunlara örnek olarak, Hampshire’da Gosport’daki SEARCH merkezinde ziyaretçilerin sanatsal nesnelere ve fotoğrafları inceleyerek yerel tarihle yakından ilişki kurmalarının sağlanması ya da İngiltere’nin güneydoğusundaki Reading Müzesi’nin geleneksel taşınabilir vitrinleri ödünç verilebilir kutular haline dönüştürüp sergi malzemesini bu kutular içinde okullara vb. vermeye başlaması verilebilir. Müzelerin, böylece, insanların hızla değişen gündelik yaşamları içinde yabancılaşmalarını önlemek işlevini (Merriman, 2000), bir nevi sosyal hizmetler görevini üstlendiğini görmektedir.

Tüm bunlara koşul olarak, tarih bilinci oluşturmak, bilgi üretip yaymak, farklı sosyal sınıflar için ortak alışkanlıklar yaratmak vb. rollerinin yanı sıra, bir yönde seyircilerini sürekli kılmak adına eğlence merkezleri olmak gibi bir rol de üstlenir. Her şeyin hızla hareket ettiği ve değiştiği tüm göstergeler gibi sanatında kitle iletişimselleştiği bir dünyada başka şans da yoktur zaten. Müzeler, bundan böyle, sanatın süpermarketleri haline gelmiştir. Sanattan fazla bir şeyler sunmaya başlamışlardır. Artık, buluşma mekânları, boş vakit geçirme mekânlarıdır. Ve insanları kendilerine çekebilmek adına, çevrelerini yeşillendirirler, park ve kafeleri, oyun alanlarını, kütüphaneleri, sinemaları içlerinde barındırırlar. Louvre’un yanına Carrousel alışveriş merkezinin monte edilmesi, Pompidou ve Tate Modern’de sergi dışı ayrılan alanlar bunların canlı kanıtlarıdır (Ersöz, 2003). Bu bağlamda, drugstore’larla işlevsel olarak benzerliği ile içinde bulunduğu sisteme hizmet eder. Ayrıca, müzeleri izlemeye gelenlerin haklarını koruyacak ve her müze etkinliğinde görev alacak “ziyaretçi avukatları”

gibi iş sektörleri yaratması ve inşaat sektörü ve iletişim sektörü gibi sektörleri beslemesi açısından da sisteme hizmet etmektedir. Artık müzeler konseptlerini yerine getirebilmek adına mimarilerini yenilemek zorundadır. Louvre Müzesi'nin bahçesinin ortasına inşa edilen piramit bunun en güzel örneklerinden biridir.

Müzelerin boş zamanı geçirmek ve kitleleri sistem içine dâhil etme aracı olarak kitle iletişimselleşmesine bir örnek olarak "Karanlıkta Diyalog" müzesi (Resim 1) verilebilir. İstanbul'da metro alanında uygulanan "Karanlıkta Diyalog" deneyimi insanları körlerin gözünden İstanbul'u deneyimlemeye çağırır ve böylece insanların günlük rutine ara vermelerini sağlar. Girişte yer alan hediyelik eşya kısmı ise yine sistemin içinde saklı olan ve bir o kadar aşikâr hale gelen tüketim ve orada olduğunu göstererek deneyimi paylaşma isteğine hizmet eden bir araçtır. Bu bakımdan gerek hediyelik eşya kısmı ile gerek post modern dünyada şehirlerin markalaşmasına kültürün hizmet etmesi açısından müzelerin kültür endüstrisindeki yerini almasına ve dönüşümüne iyi bir örnek teşkil etmektedir.



Resim 1. Karanlıkta Diyalog, İstanbul Gayrettepe Metrosu

Sanal müzeler ise, müzelerin kültür endüstrisi içindeki yerlerine dair bir başka olgu olarak yerini almış bulunmaktadır. Herkesin her şeye, her an ulaşabildiği ve her şeyin sonsuz şeffaflıkta olduğu bu post dijital çağda, sanal müzeler içinde sergilenen yapıtların her türlü reklam - dış macunu, arkadaş arıyorum linkleri, vb.- ile eş zamanlı olarak sunulması, hem sanat yapıtının bu göstergeler dünyasında yerini almasına hem de şeffafmış hissi veren sansür mekanizmasının işlemesine yardımcı olur. Sanal müzeler ile Malraux'ın "hayali müze/ duvarları

olmayan müze" kavramı arasında bir bağ kurmak yanlış olmayacaktır. Müzelerin sistem içindeki yerinin post dijital dönemle genişleyebileceği en son aşama olarak görülebilecek "duvarları olmayan müze" sanat eserlerinin fotoğrafik röprodüksiyonlarla müzelerin dışına yayılmasına karşılık gelen bir olgu haline gelmiştir. Günümüzde sanatın dünya genelinde birbirinden farklı ve geniş skalada, bireysel çalışmaları ve tarzları içine alması itibarıyla bu kadar çok çeşitliliği içinde barındırabilecek ve sunacak bir müzenin bulunması da imkânsızlaşmaktadır. Bu açıdan sanat tarihine dair en ideal diyalogu sunacak olan insanların hayallerindeki, insandan insana değişkenlik gösterebilecek ve fiziksel müzenin sınırlarını aşan mekânı olan -ki bu post modern kültürün izleyiciyi ve çoklu okumayı merkeze alan düşüncesi ile paralellik gösterir- "duvarları olmayan müze"den başkası değildir. Malraux duvarları olmayan müzenin "insanlığın ortak mirası" olduğu görüşünü belirtir ve çıkış noktası itibarıyla fotoğrafik röprodüksiyon ve internet ile her an ulaşılabilmesi sonucu sanatın elitlerin dışında halka erişmesi üzerinde temellenir. "Duvarları olmayan müze"ye örnek olarak 2017'den beri British Council'in bu başlık altında dijital sergi platformu olarak düzenlediği sergilerden 2019'da düzenlediği "Cadılarla Dans Etmek" sergisi (Resim 2) verilebilir. Mine Kaplangı'nın küratörlüğünde gerçekleştirilen sergi, bir cadı/kadın olmanın güç sembolü olarak değerlendirilmesine odaklanmaktadır. Bu bağlamda, sergi, internet bağlantısı ile herkesin erişimine açık olan British Council Koleksiyonu'ndan seçilen Batı sanat tarihi yazımında kadınların gizli rollerinin ve gizlenmiş, üstü örtülmüş izlerinin altını çizen eserlerle, Türkiye'den öne çıkan güncel sanatçıların çalışmalarına yer vermekte ve izleyenleri bir yolculuğa davet etmektedir.



Resim 2. Cadılarla Dans Etmek Sergisi, 2019, British Council, Dijital Ortam.

SONUÇ

Bellek tapınaklarından, 18.yy'ın modern müzelerine gelindiğinde kültürün toplandığı ve korunduğu mekânlar olarak müzeler post modern dönemle beraber yapısal bir dönüşüm geçirmiştir. Post modern dönemle beraber müzeler toplumsal hafızanın mekânları olarak daimi koleksiyonların sergilendiği yerler olmaktan ziyade artık sürekli değişen küratöryal projelerin, gösteri şeklinde sergilerin, performansların, rehberli turların, film gösterimlerinin, çalıştayların, sanat üzerine seminerlerin ve gösterimlerin alanına dönüşmüştür. Geçici ve temalı sergiler ön plana çıkmış ve sanat eserleri bir müzeden/sergiden diğerine sürekli taşınmaya başlanmıştır. Dolayısıyla tarihin yazıldığı ve sanat kanonunun oluşturulduğu belirli mekânda sürekli teşhir edilen değil sürekli hareket halinde kültür nesnelere söz konusudur. Bu anlamda müzeler artık sanat ve yaşam üzerine derin düşünme alanları olmaktan çıkmış; disneyleşen, modern tüketime özgü komple eğlence merkezleri haline gelmiş, kültür endüstrisinin parçası haline gelerek gösterilemiştir. Böylece toplumsal denetim mekanizmaları arasındaki yerini de almıştır. Bu yolculuk aynı zamanda sadece müzenin değil sanatında meta haline gelerek kültürleştirilmesinin ve kitle iletişiminin bir unsuru haline gelmesinin hikâyesinin bir tanıklığıdır.

KAYNAKÇA

Adorno, T. (2007). *Kültür Endüstrisi*. (Çev. Nihat Üner, Mustafa Tüzel ve Elçin Gen). İstanbul: İletişim Yayınları.

Artun, A. (2006a). *Sanat Müzeleri 1 Müze ve Modernlik*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Artun, A. (2006b). *Sanat Müzeleri 2 Müze ve Eleştirel Düşünce*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Barker, E. (2006). "Teşhir Kültürleri". A. Artun (Ed), *Sanat Müzeleri 2 Müze ve Eleştirel Düşünce* (ss. 235-259). İstanbul: İletişim Yayınları.

Barthes, R. (2005). *Çağdaş Söylenler*. (Çev. Tahsin Yücel). İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları.

Baudrillard, J. (1983). *Simulations*. Newyork: Columbia University.

Baudrillard, J. (2004a). *Tüketim Toplumu*. (Çev. Oğuz Adanır). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Baudrillard, J. (2004b). *Sessiz Yığınların Gölgesinde*. (Çev. Oğuz Adanır). İstanbul: Ayrıntı Yayınevi.

Bryan, C. Jr.. (2000). "Amerika Birleşik Devletlerindeki Müzelere Yeni İzleyiciler Çekmek". Z. A. Kızılyaprak (Ed.). *Müzecilikte Yeni Yaklaşımlar* (ss. 44-56). İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı.

Debord, G. (2006). *Gösteri Toplumu*. (Çev. Ayşen Ekmekçi ve Okşan Taşkent). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Ersöz, E. (2003). "Müzeler Misyonunu Dolduruyor mu?". *Türkiye'de Sanat*, (61), 28-31.

Hall, S. (2006). "Modern Sanat Müzeleri ve Tarihin Sonu". A. Artun (Ed). *Sanat Müzeleri 2 Müze ve Eleştirel Düşünce* (ss. 297-315). İstanbul: İletişim Yayınları.

Huyssen, A. (2006). "Bellek Yitiminden Kaçış: Kitle İletişim Aracı Olarak Müze". A. Artun (Ed). *Sanat Müzeleri 2 Müze ve Eleştirel Düşünce* (ss. 259-297). İstanbul: İletişim Yayınları.

Jameson, F. (2011). *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantiği*. (Çev. A. Gölcü). Nirengi Kitap.

Kahn, D. M.. (2001). "Amerikan Kent tarihi Müzelerinde Yeni Misyonlar", B. Mardan (Ed.). *Kent, Toplum, Müze* (ss. 20-25). İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı.

Merriman, N. (2000). "Müzeler Koleksiyonlar için mi, İnsanlar İçin mi? İngiltere'de Müzelere Ulaşmada Artan Olanaklar Üzerine Son Gelişmeler. Z. A. Kızılyaprak (Ed.). *Müzecilikte Yeni Yaklaşımlar* (ss. 69-81). İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı.

Nochlin, L. (2006). *Müzeler ve Radikaller: Bir Olağanüstü Durumlar Tarihi*. A. Artun (Ed.). *Sanat Müzeleri 2* (ss. 11-49). İstanbul: İletişim Yayınları.

Pomian, K. (2000). "Çağdaş Tarih Yazımı ve Çağdaş Müzeler", Z. A. Kızılyaprak (Ed.). *Müzecilikte Yeni Yaklaşımlar* (ss. 15-29). İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı.

Schubert, K. (2000). *Küratörün Yumurtası: Müze Kavramının Fransız İhtilalinden Günümüze Kadar Olan Evrimi*. (Çev. Rana Smith). İstanbul: İstanbul Sanat Müzesi Vakfı.

Simmel, G. (1991). "Metropol ve Zihinsel Yaşam". (Çev. Celal A. Kanat). *Defter*, (16) (Nisan -Temmuz), 83-94.

TÜRKİYE'DEKİ GENÇLERİN VİDEO PAYLAŞIM VE CANLI YAYIN PLATFORMLARI DENEYİMLERİNİN ETNOGRAFİK ARAŞTIRMA METOTLARINDAN YARARLANARAK İNCELENMESİ

ANALYSIS OF TURKISH YOUTH'S VIDEO SHARING AND LIVE BROADCAST PLATFORMS EXPERIENCES BY USING ETHNOGRAPHIC RESEARCH METHODS

Mustafa Ali TOĞLUKDEMİR

Endüstri Ürünleri Tasarımcısı, Yüksek Lisans Öğrencisi

m.a.toglukdemir@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-7275-8246>

Doç. Dr. Çiğdem KAYA PAZARBAŞI

İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümü

kayac@itu.edu.tr

<https://orcid.org/0000-0002-6458-4020>

Öz

YouTube, 2005'ten bu yana internette videolar aracılığıyla kullanıcılar arasındaki etkileşimi arttırıp desteklemeyi; beğeni, izlenme sayısı ve yorumlar üzerinden yürüten, son dönemlerin en çok 3. ziyaret edilen çevrimiçi mecrasıdır. Twitch ise çeşitli canlı yayınların bulunduğu ve gençlerin gözünde popülerleşen, ziyaret edilen bir diğer mecradır. Bununla birlikte, video paylaşımı ile canlı yayın platformları büyük ölçüde çocuklar ve gençler tarafından ziyaret edilmektedir ve bu bağlamda gençler arasında iletişim ve kimlik sergileme konusunda yeni bir kültür oluşturmuştur. Bu araştırma, gençlerin beklentilerini ve tecrübelerini temel alıp, bu bireylerin sosyal medyadaki davranışlarının, hareketlerinin, alışkanlıklarının ve sözlü düşüncelerinin analiz edilmesiyle, onlar için kullanıcı deneyimi ve etkileşim tasarımı çerçevesinde, yeni bir sanal mecranın tasarlanması konusunda kriterler oluşturması amacıyla gerçekleştirilmiştir. Bu çalışmada, on üç ve on sekiz yaşları arasındaki gençlerle birlikte, gözlemler ve görüşmeler yapılmıştır. Araştırmaya göre seçilen katılımcı grubundaki gençlerin, sosyal medyayı, çeşitli alanlarda ve ilgi alanlarına göre; öğrenme, deneyim kazanma ve etkileşim kurma gibi sebeplerden dolayı yoğun olarak kullandıkları görülmüştür. Menü elemanları, yerleşimi, renk seçimi ve içerik tercihleri gibi ortaya çıkan bazı ilginç çıktılarını kullanarak, gençler için yeni bir sanal ortam tasarlanmasına ilişkin bir temel oluşturabileceği yönünde çıkarımlar yapılmıştır.

Anahtar kelimeler: Etkileşim, Katılımcı Tasarım, Etnografik Araştırma Yöntemleri, Görüşme, Katılımcı Gözlem.

Abstract

In 2005, the presentation of YouTube, currently the world's most 3rd visited online medium, has been effectuated to supply interactive relations between users through liking, commenting on the videos via video sharing on the internet. Twitch is also a popular online media to see manifold live-streaming amongst teenagers. Video sharing and live streaming platforms are widely visited by children and teens. Social media created a new culture and new social behaviour around youngsters in terms of communication and identity performance. Turkey has a large teen population quite active on social media. Thus, this study aimed at understanding these individuals and to seek criteria to design a new medium through figuring out their expectations and experiences with regards to user experience and interaction design criteria. Surveys, observations and interviews were made with a group of teenagers aged between thirteen to eighteen year olds. The study showed that teens in the selected group have in-depth interests to use social media for several reasons such as learning, expanding their experiences and interacting through diverse personal interests. The interviews indicated that it may provide a basis for designing a new virtual environment for young people by using some interesting outputs such as menu elements, layout, color selection and content preferences.

Key words: Interaction, Participatory Design, Ethnographic Research Methods, Interview, Participatory Observation.

GİRİŞ

Günümüzde gençler tarafından kullanılan en önemli iletişim araçlarından biri sosyal medyadır. 1970'lerde başlayan internet kullanımı 90'lı yılların başında web tabanlı platformların çoğalmasıyla her kesimden insanın ilgisini çekerek büyümesi ivme kazanmıştır, 2000'li yıllarda ise sosyal medya platformlarının ilk örnekleri kullanılmaya başlanmıştır (Vural, 2010). Sosyal medya kullanımı henüz kitlelerin çoğu tarafından erişilebilir olmasa da yeni nesil bu teknolojilerin tamamına hızlı ve kusursuz bir yetkinlikle adapte olmuşlardır (Güngör, 2011). We are social 2018 raporuna göre dünya nüfusunun %43'nün yani 3.29 milyar kişinin sosyal medyayı aktif olarak kullandığı görülmektedir ve bu dağılım içinde araştırmaya konu olan sosyal medya platformu youtube ise 1.49 milyar kullanıcı ile ikinci sırada yer almaktadır.

YouTube bir video paylaşım platformu olarak, 2005'te yaratılan ve kullanıcılar arası etkileşimi; beğenme, yorumlaşma gibi eylemler üzerinden sağlayan ve videonun izlenme, beğeni sayısı gibi değerleri videonun altında gösteren çevrimiçi bir sosyal mecra ve en çok ziyaret edilen çevrimiçi ortamlar arasındadır. Video paylaşım ve canlı yayın mecraları çok büyük oranlarda gençler ve çocuklar tarafından ziyaret edilmektedir (Victor, 2016). Jang'ın (2015) belirttiği gibi, gençler, tüketiciler ve üreticiler olarak, aktif bir biçimde dijital mecralarda büyük bir paya sahip konumdadır. Frontline, 2015 yılında sosyal medyanın, çocukların ve gençlerin kimliklerini nasıl değiştirdiğini vurgulayan ve kendi aralarındaki iletişimi nasıl sağladıklarını anlatan "Generation Like" ı yayınlamış, buradaki içeriklerin, bu neslin görüşlerini ve uygulamalarını nasıl etkilediğinden bahsetmektedir (Yarosh, Bonsignore, McRobets & Peyton, 2016). YouTube ve Twitch de dünya çapında 13-18 yaş arası geniş bir genç kitle tarafından ziyaret edilmektedir (Madden ve diğerleri, 2013). Bu mecralar, Türkiye'de de gençler tarafından yoğun ilgi görmektedir.

Gençler, bu mecraları kullanırken kendileri gibi topluluklarla yeni bir kavrama, etkileşim ve iletişim yolu geliştirmişlerdir. Bu nedenle, literatürde gençlerin alışkanlıklarının ve davranışlarının araştırılmasının gerekliliği ve öneminden bahsedilmiştir. Jang (2015) bu gençlerin YouTube'daki eylemleri ve etkileri

üzerinde çalışılmaya değer, büyük ve geniş bir topluluk olduklarından bahsetmektedir.

Bu bağlamda, bu çalışmada alanlarında lider olan video paylaşım platformu olarak YouTube'un ve canlı yayın mecrası olarak Twitch'in seçilmesiyle, Türkiye'deki gençlerin kullanıcı deneyimlerini, çevrimiçi topluluklar konusunda deneyimlerini, düşüncelerini ve davranışlarını inceleyen bir araştırma yürütülebileceği düşünülmüştür. Kullanıcı-kullanıcı ve kullanıcı-medya ilişkilerine odaklanılarak etkileşim tasarımı kriterlerini anlayabilmek hedeflenmiştir. Gençlerin bu çevrimiçi platformları kullanıcı deneyimi çerçevesinde neden kullandığını kavramak ve sorgulamak istenmiş; YouTube ile Twitch üzerinden neler deneyimledikleri anlaşılmaya çalışılmıştır. YouTube içeriklerinin ve materyallerinin gençlerin bakış açısıyla kavranması, dinamiklerinin anlaşılması, gençler için etkileşim tasarımında yeni bakış açılarına, içerik üretimlerine ve yeni deneyimlere imkân tanıyabilir.

Yapılan çalışma Türkiye'de gençlerin kullanılan deneyimlerini incelemek ve tasarımla ilişkilendirmek için ilk adım niteliği taşımaktadır. Gelecekte, katılımcı tasarım yöntemiyle yeni bir çevrimiçi mecra tasarlama, araştırma ve uygulamalarında bu araştırmadan elde edilen verilerden yararlanılabilir. Araştırmanın bulguları gençler için tasarlanacak, web-sitesi veya uygulamalar gibi yeni mecra ürünleri için kullanılabilir.

KULLANICI DENEYİMİ, ETKİLEŞİM TASARIMI VE GENÇ KULLANICILAR

Literatür araştırmasından, genç kullanıcıların yetişkinlerden farklı spesifik özelliklerine erişebilmek için derinlemesine görüşmeler ve katılımcı tasarımın kullanılması gerektiği, bu bağlamda kullanıcı odaklı tasarım yöntemlerinin yeniden düşünülmesi gerektiği çıkarımları yapılmıştır. Ayrıca; çalışmanın zamana yayılmış bir araştırmanın ilk aşaması olarak düşünülmesi, çalışmada etnografik araştırma yöntemlerinin kullanılması, araştırmanın mekan seçiminde ve görüşmelerdeki diyaloglarda gençlerin kendilerini rahat ifade etmelerini sağlamaya odaklanması gerektiği literatür taraması sonucunda anlaşılmıştır.

Daha önce yapılan araştırmalarda gençlerin duygusal zekalarını artırmak için uzaktan öğrenme için ürünü tasarımı, öğrenme deneyimlerini güçlendirmeyi hedefleyen platform tasarımı, MMS kullanımını artırma amaçlı cep telefonu tasarımı, SMS uygulaması tasarımı, sosyal etkileşim için giyilebilir teknolojilerin tasarlanması amaçlarıyla gençler tasarım süreçlerine katılmıştır (Mazzone et al., 2008; Berg et al., 2003; Amin et al., 2005; Labrune and MacKay, 2006; Katterfeldt, Zeising & Schelhowe, 2012).

Örneğin Katterfeldt, Zeising & Schelhowe (2012) gençler için tasarlanmakta olan, öğrenme deneyimlerini güçlendirmeyi hedefleyen Web 2.0 platformu expertAzubi adlı projede 10 ay boyunca 6 odak grubundan web sitesinin kullanılabilirliği hakkında geri bildirim almak ve platformu geliştirmek amacıyla tasarım fikirleri toplamak için katılımcı tasarım yöntemini kullanmışlardır. Hedefleri, web sitesinin kullanılabilirliği hakkında bilgi edinmek ve ayrıca okul ve meslek eğitimindeki ihtiyaçları ile ilgili gelişmeler ve içeriklerin yapılandırılması için fikirler toplamak olan atölye çalışmaları ile çalışmaya başlamıştır. Seçili gruplarla kendi mekânlarında ve doğal ortamlarında çalışmalar yürütülmüştür. Atölyelerin ilk aşamasında tasarım fikirleri, ana tema için görüşler, içeriğe dair bilgiler üzerinde çalışılmıştır. Rol yapma oyunu, kâğıt prototipleme, olası tasarım taslaklarını noktayla oylama, kartlara not alma yöntemleriyle katılımcı bir biçimde tasarım aşaması başlatılmıştır. Atölyelerin sonucunda basit haliyle bir prototip gerçekleştirilmiştir. Çalışan prototipin test aşamasında yine katılımcılarla bir araya gelinmiş ve kullanılabilirlik açısından grup çalışmalarında sesli düşünme yöntemi uygulanmıştır. Bu yöntem platformun problemleri yerlerinin, yürütücüler ve katılımcılar tarafından tespit etmesini kolaylaştırmıştır. Bu yazıda, gençleri işte ve okulda öğrenme için bir platform tasarımına dâhil etme girişiminin devam ettiği bildirilmiş; gençlerin hedef kitlesi için belirlenmiş tasarım yöntemlerinin bulunmamasından dolayı, kullanıcı merkezli tasarımın uygulanabileceği belirtilmiştir (Katterfeldt, Zeising & Schelhowe, 2012). Bu çalışma örneğinde görüldüğü üzere gençlerden geri bildirim zamana yayılmış atölyeler zinciri ile toplanmıştır. Katılımcılarla birlikte kararların alındığı ve tartışmaların yapıldığı yoğun bir ortak çalışma gerçekleştirilmiştir. Araştırmacılar kullanıcı odaklı tasarım yöntemlerinin gençler

için ve gençler ile tasarım çalışmaları bağlamında yeniden düşünülmesi gerektiğini belirtmişlerdir. Bu çalışmalarda kâğıt prototipleme, rol yapma, noktayla oylama gibi yöntemler araştırmacıların ulaşmayı beklemediği bilgilere erişmelerini sağlamıştır.

Gençlerin yanı sıra çocuklar da tasarım sürecinde değerli bilgiler sağlamak ve tasarım sürecine katılımcı olarak dâhil edilmektedirler. Çocuklar ile yapılan çalışmalarda da son on yılda araştırmacıların çocukları tasarım sürecine daha aktif bir biçimde dâhil etmeleri ve çocukların teknolojide yenilikçi tasarımlara yol açan yeni bakış açıları sunduğunu göstermiştir. Bununla birlikte, siber zorbalık alanında, katılımcı tasarım yoluyla bir kısım yenilikler tasarım bakış açısına eklenmiştir. Katılımcı tasarım oturumları gerçekleştirilmiş ve anlatıya dayalı sorgulamayla bir çalışma yürütülmüştür. Anlatı sorgusu sonucunda, siber zorbalığı hafifletmek için ortaya çıkan yedi tema çıkarılmıştır. İfade için tasarım, sonuç için tasarım, empati için tasarım, kişisel güçlendirme ve gelişim için tasarım, korku için tasarım, dikkat için tasarım ve kontrolcülük, bastırma için tasarım olarak yedi ana tema ortaya konmuştur. Bu araştırmanın yürütülmesinde, dokuzuncu ve on ikinci sınıf öğrencilerinin yer aldığı beş katılımcı tasarım oturumu gerçekleştirilmiştir. Katılımcı tasarım oturumlarında, odak grup çalışması ve anlatıya-dayalı-sorgulama gibi yöntemler izlenmiştir. Tek bir anlatıcının tek bir olayı öyküleyerek durumu anlatması ile süreç başlatılmış, farklı tekniklerle, genç katılımcıların her tür siber zorbalığa ve çeşitli türlerin farklı sosyal ağ platformlarının bağlamına nasıl dâhil edildiğini düşünmeleri sağlanmıştır (Ashktorab & Vitak, 2016).

Jang (2015) YouTuber üzerinde yaptığı araştırmada YouTuber'ların pratikleri üzerinden kurguladıkları kimliklerinin video tasarımı, video üretimi ve video yayımı aşamalarında farklılaştığını bulmuştur. Bu bulgu, bu araştırmada gençlerin davranışlarının tasarım kararları üzerine etkisi araştırılırken katılımcılık yaklaşımının seçilmesine temel oluşturmuştur. Jang'ın araştırmasından yola çıkarak gençlerin YouTube ve Twitch deneyimlerinin çok katmanlı yapısı görülmüş ve bu katmanların ancak katılımcı araştırma süreçleriyle incelenebileceğine karar verilmiştir.

18-29 yaş arasındaki kişilerin benzer şekillerde çevrimiçi davranışlarının olduğunu

ortaya koyan araştırmalar incelenmiş ve ziyaret edilen veya kullanılan çevrimiçi medyada yaş gruplarının çeşitliliği, Facebook ve blogların yaş gruplarındaki kullanım oranı vb. değerler gösterilmiştir (Lenhart ve ark., 2010). Lange (2014), uygun koşullarda, YouTube'daki iletişim üzerinden, kullanıcı bakımından faydalı olabilecek noktaların çıkabileceğine değinmiştir. Gençleri sosyal medya aracılığıyla anlayabilmek için Amerika Birleşik Devletleri'ndeki gençlerin genellikle vloglar, oyun videoları, eskizler ve öğretici-eğitici içerikleri izlemeyi ve ziyaret etmeyi tercih ettiği görülmüştür. Vloglar ayrıca içeriklerin önemli bir parçasıdır ve çoğunlukla içerik üreticisinin yaşamının kendini ifade etmeleriyle ilgilidir (Ferchaud ve diğerleri, 2018). Araştırmalar sırasında, sosyal medyanın faydaları genç gruplarla etkileşimlerinden yola çıkarak, çeşitli eğitim ve öğretim yöntemlerini açıklayarak anlatılmıştır (Baird ve Fisher, 2005).

YouTube'un videonun altında yorum yaparak etkileşim ve iletişim için kullanılabilmesi ve ortak bir fikrin yaratabileceği bir atmosferin de oluşabileceğine dair kaynaklara rastlanmıştır (Dyner, 2014). Gençlerin sosyal medyayı kullanımı kapsamında "gizlilik ve güvenlik" konusu gündeme gelmektedir. Gençlerin sosyal medyayı kullanmasının, teknolojik gelişmelere ve teknolojik araçlara ayak uyduramayan ebeveynler üzerinde bazı kaygılara neden olduğu belirtilmektedir. Teknolojiye uyum sağlayabilen ebeveynlik becerilerine "technoparenting" denmiş ve çevrimiçi medyada gençlerin davranışlarıyla ebeveynlerin 'technoparenting' becerileri analiz edilmiştir. Ebeveynler ve gençler arasındaki şeffaflığın yeterli düzeyde sağlanması için etkileşim tasarımı ve çevrimiçi sistem tasarımıyla yeni bir yöntem sunulmuştur (Yardi ve Bruckman, 2011).

Öte yandan, genç içerik oluşturucularının, içerikleri için çevrimiçi medyadan nasıl yararlandıklarını ve neler öğrendiklerini, öğrendiklerini nasıl uyguladıklarını; genç içerik oluşturucularla görüşerek, bu içerikleri nerede ve nasıl kullanıp yayınladıklarını bulmuşlardır (Harlan, Bruce ve Lupton, 2012). Gençlerin, çevrimiçi mecralarda sanal varlıklarının neler olduklarından bahsedilmekte ve sanal kimlikleri aynı zamanda sanal mülkleri olarak da incelenmektedir. Bulgulara göre gençlere yeni faydalar ve zararlar getirebilecek yeni teknolojiler tasarlanması

önerilmiştir (Odom ve diğerleri, 2011).

Çevrimiçi gençler topluluğunun önemli bir özelliğinin, oyun oynama veya yeni medya oyunlarına ait her şeyle ilgilenme olduğu; video oyunu veya çevrimiçi oyun oynamanın, çevrimiçi topluluk bilincini ilerleterek, bireysel gelişim ve sivil katılımı geliştirmeye yardımcı olabileceği bulunmuştur (Lenhart ve ark., 2008). Katılımcıların önemli bir kaynak olarak görülüp, etkileşim tasarımı sürecinde onlarla çalışırken zorlukları ve olası sorunları öğrenmek bu çalışmada da amaçlanmıştır (Fitton, Read & Horton, 2013).

Araştırmacıların gençlerle görüşme sürecinde nasıl iletişim kurabileceklerini anlamaya yönelik araştırmalar incelenerek, görüşmeler sırasında gençlerin rahat benimsedikleri bir ortama ihtiyaç duydukları öğrenilmiştir (Bassett ve diğerleri, 2008). Ayrıca, görüşmeler, katılımcıları zaman alıcı ve yorucu bir ortandan kaçınmak için alan çalışmalarının arkadaşça bir sohbet havasında ilerletilmesi göz önünde bulundurularak yürütülmüştür. Tüm katılımcıların kendini şeffaf bir şekilde ifade edebileceği samimi ve cesaret verici bir ortam hazırlanması hedeflenmiştir. Bu süreci daha sağlam kılmak adına ilk etapta herkesin birbirini tanınması için kaynaştırma yapılmış ve sorulara geçilmeden önce katılımcıların ilgisini çeken sosyal medyaya yönelik genel ve güncel konular konuşulmuştur.

YÖNTEM

Literatürde gençlerin kullanım deneyimleri ve tasarım ilişkisi bağlamında yapılan araştırmalarda ulaşılmak istenen bilginin yerleşik olduğu görülmektedir. Bu sebeple, Fitton ve diğerleri (2014) araştırmacıların kullanıcılar hakkında içgörü sahibi olması gerektiğini belirtmektedir. Katılımcı tasarım yaklaşımının kullanılması bahsedilen içgörünün gelişmesine izin vermektedir. Geçmiş araştırmalarda katılımcı tasarım ile araştırmacıların içgörü geliştirdiği görülmektedir.

Etnoğrafi insanı tanımlama anlamına gelmektedir, gözlem esasına dayanan bu araştırma türü bir grup belirleyerek bu grubun davranışları gözlemler ve davranışları betimler. (Agafonoff, 2006). Bu araştırma türüne ilk olarak bir antropolog olan Bronislaw Malinowski tarafından 1922 de "Argonauts of the Western

Pacific" isimli kaynakta bahsedilmiştir.(Harvey ve Myers, 1995). Etnoğrafi daha sonraki yıllarda antropolojinin temel araştırma yöntemlerinden biri haline gelmiştir günümüzde ise bu yöntem sosyal bilimlerin birçok alanında kullanılmaktadır (Willis ve Trondman, 2000).

Bu çalışma edinilmek istenen bilginin yerleşik oluşu ve Fitch ve diğerleri (2004) tarafından gerekliliği vurgulanan içgörü geliştirme ve bilgi toplama adımlarını bir arada yürütmek amacıyla etnografik araştırma yöntemlerinden faydalanarak nitel bir araştırma planlanmıştır. Türkiye'de 13-18 yaş arası genç bireylerin kullanımı için yeni dijital platformların tasarlanmasında kullanılmak üzere veriler elde etmek amacıyla gönüllülük esası ile 11 kişi ile grup görüşmeleri yapılmıştır. Katılımcı seçimindeki tek kriter, katılımcıların sosyal medya kullanan 11 yaş ve üzeri gençlerden oluşmasıdır. Kalabalık bir grup ile derinlemesine ve detaylı görüşme yapmanın olanaksızlığı sebebiyle katılımcılar iki gruba ayrılmıştır. 18 yaşındaki katılımcılar kümelendiği için bu yaş için ayrı bir grup oluşturulmuştur. Grup çalışması yapılarak gençlerin tasarım eylemine katılımı, YouTube gibi görsel elemanlar içeren sosyal medyaya katılımcı tasarım ile yeni bir yaklaşım veya yenilik bulma fırsatı olarak değerlendirilmiştir.

Araştırmanın amacı gençlerin davranışlarının ve taleplerinin yeni tasarım fikirleri için kaynak sağlamasıdır. Bu amaca ulaşmak için öncelikle tasarıma etki edecek olan unsurların neler olduğu öğrenilmek istenmiştir. Görüşmelerde sorulan soruların hedefi gençlerin kullanım deneyiminde önem verdikleri özelliklerin belirlenmesidir. Bu özellikler gelecekte yapılacak olan katılımcı tasarım çalışmalarında araştırmacıların katılımcılardan nelerin tasarlanmasında katkı talep edileceğinin anlaşılmasına bilgi sağlamaktadır. Diğer bir deyişle, görüşme soruları gençlerin bakış açısıyla hangi özelliklerin tasarıma konu olabileceğini çıkartmak için sorulmuştur.

Bu çalışmada, veriyi kaydetmek amacıyla Windows 10'un ses kaydedicisi ve Not Pad, görüşme oturumları sırasında çalışmayı sürdürmede yardımcı olarak kullanılmıştır. Diğer yandan, not defterine cümleler, kelimeler, eskizler ve ufak işaretler yardımıyla manuel notlar alınmıştır. Notlar alınırken dikkat dağıtılmamış ve görüşme bölünmemiştir. Görüşmeler, Kadıköy Belediyesinde araştırmacılar, tasarımcılar, start-

uplar ve öğrenciler için ücretsiz hizmet veren Tasarım Atölyesi Kadıköy'de (TAK) yürütülmüştür.

Spradley'e (2016) göre etnografik araştırma yöntemlerinden mülakat ve gözlem, yürütülen grup çalışmalarında katılımcılardan veri elde edilmesi için kullanılabilir. Başarılı bir görüşme gerçekleştirmek için araştırmacı, herhangi bir yapay atmosfere izin vermemeli ve katılımcıların mümkün olduğunca doğal ortamlarında oldukları gibi hissetmelerini sağlamalıdır (Spradley, 2016). Ayrıca, mülakat yaparken, katılımcılar ile samimi ve arkadaş canlısı bir atmosfer oluşturup, bu yöntemle, kritik bilgiler sohbet içerisinde elde edilebilir (Spradley, 2016). Rogers, Sharp ve Preece (2011) içinse ihtiyaçların belirlenmesi durumunda, çalışma grubu bireylerinin diğer paydaşlarla ve kullanıcılarla uyuşması ve ortamın kendilerini ilgilendirdiğini hissetmeleri önemlidir. Böylece, görüşmeleri organize etmek için yeterli motivasyon sağlanabilir (Rogers, Sharp & Preece, 2011).

Çalışma, kullanıcı odaklı bir sonuç elde edebilmek ve kullanıcı odaklı bir ürün çıkarılmasına aracı olması için odak grubu ile yapılan görüşmelerle yürütülmüştür (Oygür, 2009). Ayrıca, bu görüşmelerin beraberinde ve yapılan görüşmelerden gelen bilginin ışığında, bir inovasyon fikrinin ortaya çıkması ya da yeni bir ürün fikri şansının artırılması için kâğıt prototipleme yönteminin de ileride kullanılması düşünülmüştür. Böylece, grup çalışması ve üyelerinin tasarım eylemine katılımı, YouTube gibi görsel sosyal medyaya yeni bir yaklaşım veya yenilik bulma fırsatı olarak değerlendirilmiştir.

Görüşme, İstanbul'da, çeşitli yaşlardan dokuz kişiyle yapılmıştır. İki grup ile yapılan görüşmeler ikişer oturumda, yüz yüze gerçekleştirilmiştir. Her oturum Kadıköy Belediyesi'nin atölye merkezlerinde (TAK), YouTube ve Twitch gibi sosyal paylaşım sitelerine erişimi rahatça sağlayabilen, internet donanımlı, teknolojik cihazlarla dolu atölyelerde yapılmıştır. 18 yaş altındaki katılımcıların velilerinin onayları alınmıştır. Başlangıçta görüşmenin on beş katılımcı ile yapılması planlanmış ve ilk görüşme sekiz katılımcıyla planlanmıştır. Belirtilen iki katılımcı bazı nedenlerden ötürü bu çalışmaya katılamayacaklarını bildirmişlerdir. Böylece ilk oturum altı kişi ile tamamlanmıştır.

Görüşmelere başlamadan önce, etik şartlar ve koşullardan bahsedilmiştir. Ardından bu çalışmaya gönüllü olarak katılıp katılmadıkları sorulmuştur. Kişisel hiçbir bilginin veya verilerin üçüncü şahıslarla açıkça paylaşılmayacağından da bahseden tüm kurallar ve koşullar açıklanmıştır. Tarafların onaylarından sonra çalışmanın ilk aşaması başlatılmıştır.

Görüşme iki farklı gruba, iki farklı oturumda gerçekleştirilmiştir. Görüşmelerin süreleri, her biri yaklaşık 60 dakikalık grup oturumları şeklinde tahmin edilmesine rağmen, katı bir zamanlama ile planlanmamıştır, katılımcıların doğal ortamlarda hissetmesi, yorulmaması ve süreçten keyif almaları göz önünde bulundurulmuştur. Bu nedenle, görüşmeler, sohbet ortamı içerisinde gerçekleştirilmiştir ve herkes, çalışma sırasında yaklaşık beş dakika süren ısınma amaçlı grup sohbetiyle kendilerini şeffaf ve açık bir şekilde ifade etmeye teşvik edilmiştir.

İlk oturum, 90 dakikalık, tek parça şeklinde, altı görüşmeci ile gerçekleştirilmiştir. Tüm görüşmeciler erkek ve on sekiz yaşlarında olduğunu, aynı zamanda üniversitelerde de öğrenci olduklarını belirtmişlerdir (içlerinden biri üniversitede hazırlık öğrencisi olduğunu bildirmiştir). İkinci görüşme, yaşları on üç ila on beş arasında değişen, iki kız ve üç erkek öğrenci olmak üzere beş görüşmeci ile gerçekleştirilmiştir. Bu oturum iki kısımdan oluşturulmuş ve toplamda görüşmeler 75 dakika sürdürülmüştür. Bu oturumda katılımcıların tercihleri nedeniyle 5 dakikalık bir mola verilmiştir. Yaşları on dört olan ve şu anda lise birinci sınıfta okuyan iki kız öğrenci, ortaokul ikinci sınıfta on üç yaşında olan iki erkek öğrenci katılımcı olarak yer almışlardır. Geriye kalan erkek görüşmeci ise on yedi yaşında, lise 3 öğrencisi olduğunu bildirmiştir.

VERİLER VE ANALİZİ

Verilerin analizi için görüşme kayıtlarının çözümlenmiş ve çözümlenmelerden hangi tasarım elemanlarının geliştirilebileceğine yönelik bilgiler seçilerek çıkartılmıştır. Bununla birlikte görüşme sırasında notlar aynı amaçla tekrar ele alınmıştır. Bazı sorular sadece içgörü sağlamak için sorulmuştur. Bazı soruların cevapları ise beklenmedik şekilde içgörü sağlamıştır. Yukarıda belirtildiği gibi; görüşmeler iki aşamada yapılmıştır, bu nedenle, 's' harfi oturum (session) anlamına gelmek üzere kullanılmıştır. Örnekle; oturum 1: s1, oturum 2: s2. Öte yandan, "i" bilgi veren kişi veya görüşmeci (interviewee/informant) anlamında kullanılmıştır ve her biri numaralandırılmıştır. Örneğin; s1i kodlu kişi birinci oturumun birinci görüşmecisi anlamına gelmektedir. Kişilerin numaralandırılması, yaş, cinsiyet veya herhangi başka bir özelliğe göre belirlenmemiş, sadece çalışmaya katılım için belirlenen mekânlara kendi geliş sıralarına göre numaralar dağıtılmıştır.

İlk oturumda görüşülen 6 katılımcının tümü 18 yaşında erkek katılımcılardır. Bir katılımcı üniversitede hazırlık öğrencisidir. Diğer 5 katılımcı lisans birinci sınıf öğrencisidir. İkinci görüşmede ise görüşülen 5 katılımcının 14-17 yaş aralığında örgün eğitime devam eden 2 kız 3 erkekten oluşmaktadır. Çalışmalar, 2 farklı oturumda ve toplamda 3 parçada (s1: tek oturum, s2: çift oturumda) yapılmıştır. İlk ve ikinci görüşmeler farklı günlerde gerçekleştirilmiştir. Katılımcılara öncelikle, günlük yaşamlarında kullandıkları sosyal medya ve yeni medya materyallerinin ne/ler olduğu sorulmuştur. Birinci gruptaki tüm katılımcılar, beklendiği gibi, Instagram, WhatsApp ve YouTube'u bir arada kullandıkları ifade edilmiştir. Bu soruya verilen cevapların tümü Tablo 3 ve Tablo 4'te bir arada görülmektedir.

Katılımcılar	Ziyaret edilen sosyal medya uygulamaları ya da web siteleri	İnternette Harcanan süre	YouTube ve Twitch'te harcanan süre
S1i1	Instagram, Facebook, Snapchat, YouTube, WhatsApp, Skype, Gmail	4-5 saat/gün	4-5 saat/gün
S1i2	Instagram, YouTube, WhatsApp, Twitter, Facebook, Tumblr, Pinterest, Snapchat, Gmail, Spotify, Twitch, SoundCloud, Discord, Skype	Tüm gün	Nerdeyse tüm gün
S1i3	Facebook*, Twitter*, Instagram, YouTube, Twitch, WhatsApp, Gmail	Tüm gün	Nerdeyse tüm gün
S1i4	Instagram, YouTube, WhatsApp, Skype, Gmail, Twitch	4-5 saat/gün	3-4 saat/gün
S1i5	Instagram, Twitter, Facebook, Tumblr, Pinterest, YouTube, WhatsApp, Spotify, Gmail	11-12 saat/gün	9-10 saat/gün
S1i6	Instagram, Twitter, Facebook, Snapchat, YouTube, WhatsApp, Skype, Gmail, Twitch	5 saat/gün	4-5 saat/gün

Tablo 3. 1. oturum katılımcılarının, kullanılan uygulamalara veya ziyaret edilen web sitelerine göre harcanan günlük zamanla ilgili ifadeleri.

* S1i3 bu mecraları önceden çokça ziyaret ettiğini bildirdi ancak şu an bu hesaplarını, zamanını gereksiz harcadığı ve günlük işlerini işgal ettiği için sildiğini bildirmiştir.

Katılımcı	Ziyaret edilen sosyal medya uygulamaları ya da websiteleri	İnternette Harcanan süre	YouTube ve Twitch'te harcanan süre
S2i1	Instagram, Twitter, Facebook, Tumblr, Pinterest, Snapchat, YouTube, WhatsApp, Skype, Gmail	3-4 saat/gün	1-2 saat/gün
S2i2	Instagram, YouTube, WhatsApp, Twitter, Facebook, Tumblr, Pinterest, Snapchat, Gmail, Spotify	4 saat/gün	2 saat/gün
S2i3	Instagram, YouTube, WhatsApp	1-2 saat/gün	1+ saat/gün
S2i4	Instagram, YouTube, WhatsApp, Puhu TV, Skype	30 dakika/gün	30 dakika/gün
S2i5	Instagram, YouTube, WhatsApp, Twitch	3 saat/gün	2 saat/gün

Tablo 4. ikinci oturum katılımcılarının günlük internette geçirdikleri sürelerin miktarı.

Birinci grupta, görüşülen tüm kişilerce daha net ve daha iyi ses nedeniyle Skype yerine Discord'un kullanımının tercih edildiği, ayrıca bağlantı sürekliliği konusunda Skype'tan daha güçlü olduğu, gecikme olmadığı, WOW ve LOL gibi birçok uygulama ve oyun ile Discord'un uyumlu olduğu ifade edilmiştir. Katılımcılar tarafından, tam olarak bu kısımda net süre verilememiştir. Bunun sebebinin birden fazla çevrimiçi aktiviteyi aynı anda yapmalarından ya da çalışırken çevrimiçi mecrayı kullanmalarından ötürü olduğu belirtilmiştir. Katılımcılarca, bilgisayarların veya akıllı cihazların kullanımında uygulamaların arka planda etkin tutulduğu belirtilmiştir. S1i1 tarafından, bu mecraların mekaniğinin, insanların sosyal medyada daha uzun zaman harcayacak şekilde tasarlandığını söylenmiştir. Örneğin, insanların, özellikle Instagram'ın keşif bölümü ve Facebook'ta geçmiş zaman paylaşımına izin veren dikey ve zaman çizelgesi sistemi sayesinde olduğu belirtilmiştir.

Ardından, yavaş yavaş YouTube ve Twitch kullanımına odaklanmaya başlanmıştır. Her iki platformun da bilindiğini, Twitch'i ziyaret etmeyen sadece bir kişi olduğu katılımcılar tarafından belirtilmiştir. Ardından, bu platformlara yönelik katılımcıların görüşleri sorulmuştur. Twitch'in canlı yayınları izlemek için iyi bir ortam / web sitesi olduğunu düşünüldüğü, ancak YouTube kadar kapsamlı bir mecra olmadığı, katılımcılar tarafından ifade edilmiştir. S1i2 tarafından YouTube'un canlı akışının Twitch'ten, altyapısı nedeniyle daha iyi olduğunu ve yayın sırasında daha az gecikme ve sorun olduğunu düşündükleri belirtilmiştir. Ancak YouTube'un sahip olmadığı ve izin vermediği başış sistemi nedeniyle Twitch'in tercih edildiği söylenmiştir.

Ardından, bilgi verenlerin ne tür içerikler veya kanallar izledikleri veya nelere abone oldukları sorulmuştur. Grup üyelerince, YouTube veya Twitch'i izlemek için onları motive eden geçmiş deneyimleri anlatılmaya başlanmıştır. S1i5 tarafından, YouTube'un çevrimiçi bir öğretici olarak kullanılabilirdiği, kendi başına yaşamaya başladığında; yemek pişirme ve yeni tarifleri öğrenmeye nasıl başladığı, gastronomi ve yemek videoları izlediği anlatıldı ve yemek yapmaya başlamak için motive edici noktaları nasıl bulduğunu ve evini temizlerken ev temizliğinin nasıl yapılacağını YouTube'dan öğrendiği ifade edilmiştir. S1i4 ve S1i'ce, özellikle DIY'le ilgili eğitici videoları izleyerek YouTube aracılığıyla neleri merak ettiklerini öğrendiklerini söylenmiştir. Bu sayede, esas olarak hangi tür kanalların olduğunu gösteren bir tablo oluşturulmuştur.

Katılımcılar	YouTube'da izlenen içerik türleri	Twitch'te izlenen içerik türleri
S1i1	Vlog, Müzik, Eğitici videolar (nasıl çizilir, nasıl eskiz yapılır, oyun çözümleri ve incelemeleri, hayvan ve böcek bakımı vb.) Kişisel motivasyon ve kişisel gelişim	Oyun oynama Spor (e-spor, futbol ya da diğer müsabakalar)
S1i2	Vlog, Müzik, Okul dersleri, Eğitici videolar, Tarih ve mitoloji hikayeleri, Belgeseller (astronomi, mitoloji, bilim, felsefe, sanat vb)	Oyun oynama
S1i3	Vlog, Müzik, Okul dersleri, Eğitici videolar, Tarih ve mitoloji hikayeleri, Belgeseller (astronomi, mitoloji, bilim, felsefe, sanat vb.), Film-dizi incelemeleri	Oyun oynama
S1i4	Teknolojik ve elektronik araç incelemeleri Eğitici videolar (nasıl çizilir, nasıl eskiz yapılır, oyun çözümleri ve incelemeleri, hayvan ve böcek bakımı vb.)	Oyun oynama Spor (e-spor, futbol veya diğer canlı yayınlar)
S1i5	Eğitici videolar (yemek pişirme, temizlik, model yapımı, balıkçılık), Belgeseller (astronomi, mitoloji, bilim, felsefe, sanat, hayvan bakımı vb.), Film ve dizi kesitleri Müzik, Film-dizi incelemeleri	Gaming
S1i6	Vloglar, Araba ve elektronik cihaz incelemeleri, Komedi ve parodi içerikleri, Müzik, Spor eleştirileri ve tartışmaları	Oyun oynama Spor (e-spor, futbol veya diğer canlı yayınlar) Gerçek kesit (IRL)

Tablo 5.1. gruba ait bilgi verenlerin, YouTube veya Twitch aracılığıyla ziyaret edilen kanalların / içeriklerin genel sınıflandırması hakkındaki ifadeleri.

İkinci grupta görüşülenler tarafından, her iki platformun da bilindiğini, ancak sadece üçünün Twitch'i ziyaret ettiği belirtilmiştir. Ardından bu platformlara yönelik genel bakış açıları öğrenmek istenmiştir. Tüm görüşmeciler tarafından, YouTube ve Twitch'in hayattan bir süreliğine kaçmak için oldukça güzel platformlar olduğunu düşündükleri, eğlenceli ve kendilerini burada motive edebildikleri, ancak hepsinin

de nitelikli içerik üreticileri bulmada sıkıntı çektiği, bu bağlamda YouTube'dan memnun olmadıkları belirtilmiştir. Ardından, bilgi verenlerin ne tür içerikler veya kanallar izledikleri veya ne tür kanallara abone oldukları sorulmuştur. Bunların ışığında, esas olarak hangi tür kanalların izlendiğini gösteren bir tablo oluşturulmuştur.

Katılımcılar	YouTube'da izlenen içerik türleri	Twitch'te izlenen içerik türleri
S2i1	Vlog Müzik Okul dersleri Eğitici videolar (nasıl çizilir, nasıl eskiz yapılır vs.) Kişisel motivasyon ve gelişim	
S2i2	Vlog Müzik Okul dersleri Eğitici videolar (DIY, makyaj)	
S2i3	Dizi ve film incelemeleri Müzik Eğitici videolar (oyun ve oyun oynama) Vlog	Oyun oynama kanalları*
S2i4	Teknolojik ve elektronik ürün incelemeleri	Oyun oynama kanalları*
S2i5	Vlog Eğitici videolar (oyun oynama) Komedi Müzik Teknolojik ve elektronik ürün incelemeleri Dizi ve film incelemeleri	Oyun oynama kanalları*

Tablo 8. 2. oturumdaki bilgi verenler, YouTube veya Twitch aracılığıyla ziyaret edilen kanalların / içeriklerin genel sınıflandırmasıyla ilgili ifadelerini içermektedir.

* Bilgi verenlerin Twitch'teki ziyaretlerinin sık olmadığı, nadiren web sitesine girdiği veya uygulamayı kullandığından bahsedilir.

S2i4 ve s2i5 tarafından, özellikle akıllı telefon donanımı ve yazılım analizi / incelemeleri de dâhil olmak üzere teknolojik içeriklerle ilgilendikleri ifade edilmiştir. S2i3, s2i4 ve s2i5 tarafından canlı arka plan hikâyesi olan oyunları görmek için Twitch'in tercih edildiğini ve yayın Twitch'ten canlı izlenemiyorsa, Twitch'ten kaydedilen videoları YouTube'dan izleyebildikleri belirtilmiştir. S2i3 ve s2i4 tarafından, "Webtekno" ve "Donanım Arşivi" nin, Türkiye'de, YouTube'da bir teknolojik içerik olarak takip edildiği belirtilmiştir, içerik-üreticilerinin konuşmalarının samimiyetinden ve sıcaklığından dolayı bu kanalların izlendiği belirtilmiştir. S2i3, s2i4 ve s2i5 tarafından, ayrıca, oyunun nasıl oynandığının görmek istenildiği belirtilmiştir. Öte taraftan, içerik yapımcısının veya yayıncının oluşturduğu sevinçli ve keyifli atmosfer nedeniyle canlı akışların veya YouTube videolarının izlendiği belirtilmiştir. S2i2 ve s2i1 tarafından, hiçbir zaman Twitch'i kullanmadıkları ve YouTube'dan yurtdışı seyahatleri, yaşamları ve yeni deneyimler

kazanma gibi vlogların izlendikleri belirtilmiştir. S2i1 tarafından, kendi kendini motive etmesi için 'Gri Koç'un videolarını izlediği ifade edilmiştir.

S1i3 tarafından, bu mecralar sayesinde yeni bir ilgi alanı kazanılmadığı, sadece ilgilendiği konular hakkında videoların izlendiği ifade edilmiştir. Bunun aksine, diğer üyelerce de ilgi alanlarına bağlı olarak videoların izlendiği belirtilmiştir, ancak sık sık YouTube ve Twitch aracılığıyla yeni ilgi alanlarının keşfedildiği dile getirilmiştir. S1i5 ve s1i6 tarafından, "Kara Şövalye" üçlüsü sevildiği için bu filmden sonra çizgi romanlara karşı yeni bir ilgi duydukları belirtilmiştir. Ayrıca, S1i5 tarafından, Hans Zimmer'ın bestelediği film müziklerini sevdiği için üçlemeyi daha çok sevdiği belirtilmiş, film ve çizgi romanlar olmak üzere böylece iki yeni ilgi alanı oluşturduğu bildirilmiştir. Diğer katılımcılarca, hemfikir olunup benzer ifadeler verilmiştir. Beraberinde, s1i4 tarafından, film veya seri müziklerinden etkilendikten sonra piyano çalmayı öğrenmeye başladığı söylenmiştir.

Gruptan, çevrimiçi video paylaşım ortamlarında görmek istemedikleri veya takip etmekten hoşlanmadıkları hassasiyetlerinin ya da ön yargılarının olduğu içerikleri sorulduğunda; katılımcılar tarafından, oyun kanallarında müstehcen içeriklerde bulunan ya da 'click-bait' (izlenme elde etmek için yemleme) içerik yapan içerik-üreticilerini ilk başta merak etseler dahi, bir sonraki videolarını izlemedikleri, bu tip YouTube ve Twitch kanallarını desteklemedikleri belirtilmiştir. S1i1, s1i2, s1i4 ve s1i6 tarafından, Türkiye'de canlı yayın yapan bazı kadın yayıncılardan bahsedilmiştir, bu yayıncıların kendilerini her ne kadar oyuncu (gamer) olarak görse de bedenlerini kullanarak daha fazla izlenme almak ve daha fazla başış toplamakla daha çok ilgili oldukları belirtilmiştir. Bununla beraber katılımcılarca, video başlığı ile video içeriğinin uyumluluğunun öneminden bahsedilmiş, aksi durumda asla bu tip videoları ve ilgi alanları dışındaki videoları izlemeyecekleri bildirilmiştir. S1i5 tarafından, "Refika'nın Mutfağı" isimli bir kanal örnek gösterilmiştir ve video başlıkları ve içerikleri gruba gösterilmiştir. Katılımcılar tarafından, s1i5 ile hem fikir olunmuş, kanalın videolarının eğlenceli ve ilginç olduğu düşünülmüştür.

Katılımcılara içerik ve içerik üreticisinin kullanım tercihlerindeki etkisi sorulmuştur. Tüm katılımcılarca, içerik-üreticilerinin önce geldiği, sonuçta her merak ettikleri konuyu herkesten devamlı ve düzenli olarak izlemedikleri ifade edilmiştir. Dolayısıyla, hitabeti iyi ve samimi içerik üreticilerinin izlenmesinin tercih edildiği belirtilmiştir. Tüm üyelerce, diğer popüler içerik oluşturuculardan belli-başlı fikirleri görmek ve bakış açılarını genişletmek için bahsi geçen konuyla ilgili bir video izlemenin yararlı olduğunu düşündükleri ifade edilmiştir. Tüm grup üyelerince, canlı yayın sırasında konuşkan ve izleyicisiyle daha çok etkileşimde bulunan yayıncıları izlemeyi tercih ettikleri ve oyuncu-yayıncılar arasındaki komik diyalogları ya da reaksiyonları izlemeyi sevindikleri dile getirilmiştir.

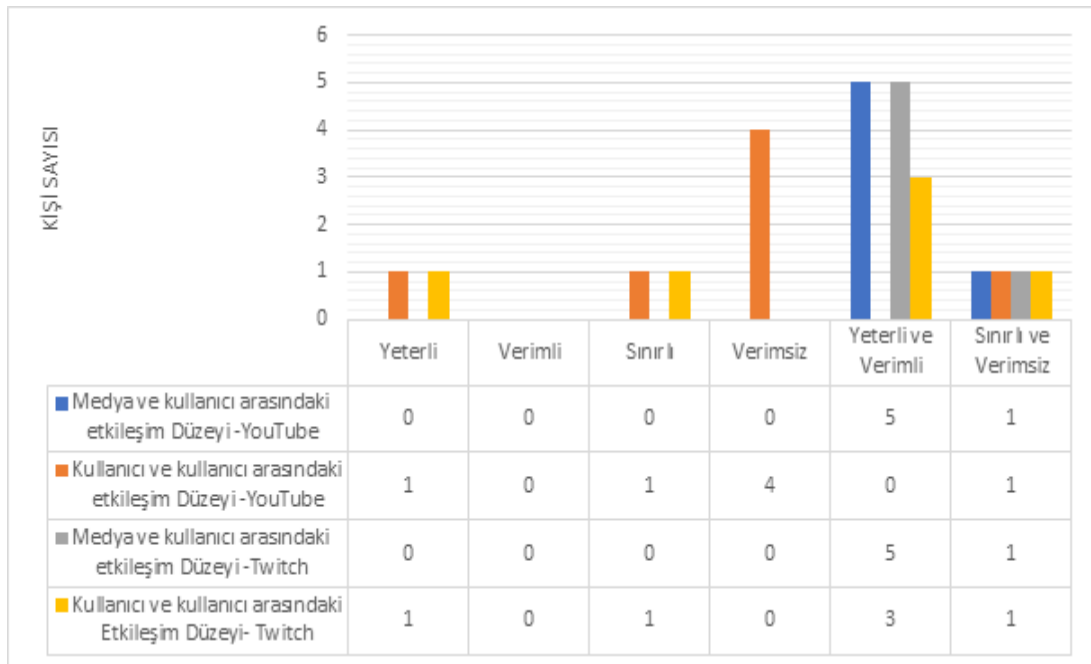
İkinci grupta, üreticinin çeşitli nedenlerden dolayı içerikten daha önemli olduğu belirtilmiştir. Belirtilen ilk sebep, herhangi bir konuyla ilgili birçok videoya veya akıma erişilebilse de zaman ilerledikçe belli başlı kişilerden belli başlı içerikleri düzenli olarak izlemeye devam etmeleri olarak ifade edilmiştir. İkincisi, eğer üretici iyi ise, içeriğin de zaten iyi olacağı ifade edilmiştir. Bu öncül, grup üyeleri tarafından en iyi Türk YouTuber'lerden biri olan Barış Özcan ile örneklendirilmiştir.

YouTube veya Twitch'in kullanım sıklığını kavramak için YouTube ritüelleri sorulduğunda, tüm görüşmeciler YouTube'u her zaman ziyaret ettiklerini ve kişisel bilgisayarlarında oturum açtıklarında videoların arka planda oynatılmasına izin verdikleri söylenmiştir. Turnuvalar gibi bazı özel canlı etkinliklerde ya da bir süre favori dizisini izlemek için, s2i3, s2i4 ve s2i5 tarafından Twitch'i ziyaret ettikleri söylenmiştir. Ardından, yeni bir içerik oluşturucuyu veya canlı bir yayıncıyı nasıl keşfettikleri sorulmuştur. Tüm katılımcılarca Youtuberların keşfinde Instagram, Twitter, YouTube önerilenleri ve arkadaşlarını (viral) kullandıkları söylenmiştir. S2i1 ve s2i2 tarafından, Facebook aracılığıyla da YouTuberları keşfettikleri ifade edilmiştir. Devamında yeni bir içerik oluşturucuyu veya canlı bir yayıncıyı nasıl keşfettiklerini anlatmaları istenmiştir. Verilen cevaplara göre bu oturumdaki tüm katılımcılar YouTuberları, Facebook, Instagram, Twitter, YouTube önerileri ve büyük ağırlıkla arkadaşları aracılığıyla (viral/bulaşıcı) keşfetmişlerdir.

YouTube veya Twitch'in kullanım sıklığını kavramak için YouTube ritüelleri sorulduğunda, tüm

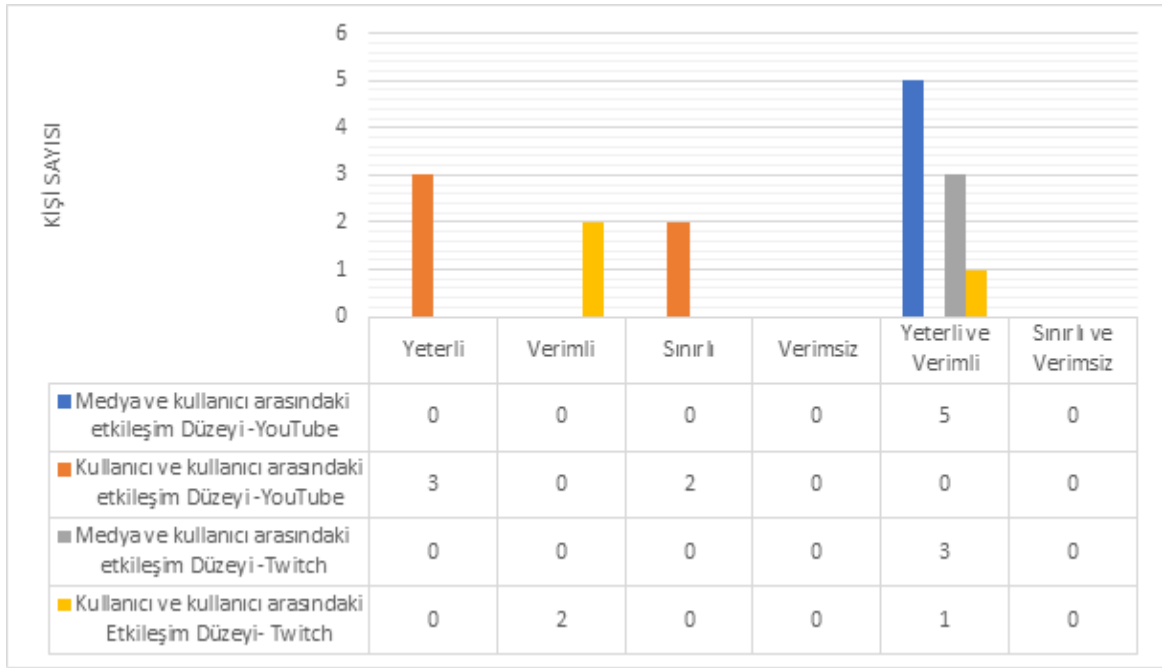
görüşmecilerce YouTube'un her zaman ziyaret edildiği ve kişisel bilgisayarlarda oturum açıldığında, çalışılan esnada genellikle videoların arka planda çalıştığı söylenmiştir. Sonra bir sonraki soruya geçilmiştir. Mobil uygulama mı masaüstü sitesi mi tercih edilmektedir. Birinci grupta genel cevap her ikisinin de genel olarak farklı yer ve zamanlarda kullanıldığı yönündedir. İkinci grupta ise tüm katılımcılar, YouTube veya Twitch'in mobil uygulama sürümlerinin, uygulamanın kullanımının daha kolay, daha pratik, daha basit ve akıllı olduğunu düşündükleri belirtilmiştir. Ayrıca, mobil sürümüyle YouTube'un arka plan oynatma sorunu hakkında şikâyette bulunulmuştur. Bu nedenle, birden fazla görevi aynı anda yapacaklarsa, s1i6 dışındaki herkes tarafından bu mecraların masaüstü versiyonlarını tercih edildiği bildirilmiştir. Bu mecraların etkileşim düzeylerinin verimliliği sorulmuştur (hem web sitesi / uygulama ve kullanıcı arasındaki etkileşim hem de kullanıcı ve kullanıcı arasındaki etkileşim açısından) ve 'yeterli, verimli, sınırlı ve verimsiz' gibi terimleri kullanarak bu düzeyi sınıflandırmaları rica edilmiştir. Ayrıca, katkıda bulunacak veya ekleyecek başka fikirleri varsa, katılımcılara bu oturumda tartışabilecekleri beyan edilmiştir.

Görüşülen kişilerin cevaplarına göre aşağıdaki tablo oluşturulmuştur:



Tablo 6. 1. Oturumun katılımcılarının, YouTube'un ve Twitch'in etkileşim düzeyini değerlendirmesi

S1i1 ve S1i3 tarafından kullanıcılar arasındaki anlık sanal sohbetin çok hızlı hareket edişinden ve birçok izleyicinin mesajları hızlıca aktığından yazılı sohbeti takip etmenin ve birine cevap vermenin zor olduğundan bahsedilmiştir. Kullanıcılar arasındaki iletişim bakımından ve kullanıcı-mecra etkileşimi bakımından Twitch'in daha zayıf olduğu dile getirilmiştir. Twitch'te mesajların ekranda belirivermesi, sesli mesajların bırakılabilmesi gibi nedenlerden kullanıcı-yayıncı etkileşimi bakımından Twitch daha yeterli ve verimli bulunmuştur. S1i5 ve s1i6 tarafından, bir kişi komik ya da önemli bir cümle yazdığında, diğer seyircilerin de onu desteklemek için aynı şeyi yazmayı tekrar edebildikleri veya aynı tepkiyi dikkat çekmek amacıyla verebildikleri ifade edilmiştir. Bu nedenle, kullanıcılar arasında anında bir etkileşim ve desteğin oluşabileceği dile getirilerek, bütün üyelerin Twitch seyircisinin daha seçkin ve bilinçli bir ortalamaya sahip olduğunu düşündükleri ifade edilmiştir.



Tablo 7. 2. Oturumun katılımcılarının, YouTube'un ve Twitch'in etkileşim düzeyini değerlendirmesi

* S2i5 ve s2i3 tarafından, YouTube'un kullanıcı ve kullanıcı etkileşim düzeyinin yeterli olduğu ve bundan daha fazla bir şey olmaması gerektiği belirtilmiştir, daha fazlasının olmasıyla YouTube'da çok daha fazla siber zulüm ve zorbalık yapanların olacağı düşünüldüğü söylenmiştir. Canlı sohbetler gibi şeylerin olması durumunda, YouTube'da daha kötü tartışmalar ve kavgaların olabileceği belirtilerek aynısının Twitch için de geçerli olduğu söylenmiştir.

Bu platformları renk, işaret ve erişilebilirlik, menü, tema ve kullanım kolaylığı açısından tasarlayacak olsalardı neler yapacakları sorulmuştur. Aslında, bu UI ve UX yaklaşımları için bir sorusu olarak verilmiştir. Tüm kullanıcılarca genel olarak görsel bağlamda, YouTube'un ve Twitch'in siyah arka-planlı tasarımlardan hoşlandıkları belirtilmiştir. S1i2 tarafından, Twitch'te tamamen doğru kelimeyi girmeden bir yayın bulmanın imkânsız olduğunu belirttikten sonra, YouTube'un sadece birkaç anahtar kelime ile doğru sonuçlar verebileceği söylenmiştir. YouTube'un varsayılan video ekran boyutunu beğenildiği, Twitch'in kategorizasyonunun iyi olduğu ama aynı zamanda daha da geliştirilebileceği belirtilmiştir.

S1i1, s1i3 ve s1i4 tarafından, Twitch'e girdikleri de onaylanmıştır. Siteye girildiğinde genellikle doğrudan ilgilerini çekmeyecek bir yayınlı karşılaştıkları ifade edilmiştir. Bununla beraber, Twitch'in mor renk kullanımını beğenilmediği, YouTube'un ise kırmızı kullanımını hoş bulunduğu dile getirilmiştir. S1i5 ve S1i6 tarafından ise diğer katılımcılarla aynı görüşte olmadıkları ifade edilerek, S1i6 tarafından mor renk kullanımının oyun meraklıları için daha eğlenceli bir konsept sunduğu, renk kullanımı ve grafiklerin oyun atmosferini ve eğlenceyi çağrıştırdığı ifade edilmiştir. Aynı zamanda, YouTube'un daha karmaşık olduğunu ve sol sütundaki tercihleri hiç kullanılmadığı belirtilmiştir.

İkinci grupta ise tüm kullanıcılarca genel olarak görsel bağlamda tasarımlardan hoşlandıkları belirtilmiştir. YouTube'un mobil sürümündeki arka plan konusundaki oynatma sıkıntısı dışında uygulamanın kullanım kolaylığı açısından bir sıkıntı belirtilmemiştir. s2i1 ve s2i21 tarafından, renkleri çok sevdikleri belirtilirken, özellikle s1i4 ve s1i5 tarafından gece temasının YouTube'da oldukça faydalı olduğu ve siyah arka plan kullanımıyla kullanıcıları cezbettikleri ifade edilmiştir ayrıca Twitch'te web sitesinde ve uygulamada siyah bir arka plan kullanılmasından dolayı memnuniyetler ifade edilmiştir.

Katılımcılara, tasarlamak durumunda olsalardı, ana sayfadaki menü tasarımı ve sıralamasında nelere dikkat edecekleri sorulmuştur, s1i6 tarafından, aynı sütündeki tüm bölümleri veya başlıkları tek yerde toplamaya çalışmanın kullanıcılar üzerinde dikkat dağıtabileceği, YouTube'un örnek alındığında tıklamak için birçok seçeneğe sahip olduğu (Ana sayfa / Menü) söylenmiştir. Diğer yandan katılımcılar, Twitch; kullanım kolaylığı açısından, mükemmel olmasa da diğer katılımcılar tarafından belirtildiği gibi daha net, daha basit ve daha şık görüldüğü ifade edilmiştir. Tüm görüşmeciler tarafından, kullanıcıların oynatma listelerini veya video serilerini oluşturmasına ve sınıflandırmasına izin veren özelliklerin beğenildiği, s1i5 ve s1i6 tarafından, önerilen videoları ve önerilen kanal bölümlerinin beğenilmediği, bu kısımda bazı alakasız önerilerin çıkabildiği belirtilmiştir. Yine tüm üyelerce, YouTube videolarının altında yer alan yorumları okumaktan ve oynatılan videonun yanında önerilen videoları kontrol etmekten hoşlandıkları belirtilmiştir.

İkinci grupta ise, s2i1 tarafından her zaman kolay erişilebilir menünün tercih edileceği cevabı alınmıştır. S2i1 ve s2i2 tarafından ise Snapchat'ın veya Instagram arayüzünü ve menülerini sevdiği belirtilmiştir, bu şekilde, arkadaşları veya beğendiklerini daha rahatça takip edebilecekleri ifade edildi. S2i3 ve s2i5 tarafından bu fikirler, alternatif bir arayüz ve kullanıcı deneyimi tasarımı açısından dikkate değer ve ilginç bulundu.

YouTube veya Twitch'in sevilen ve beğenilmeyen yönleri sorulduğunda, s1i4, s1i3 ve s1i2 tarafından, YouTube'un genel olarak ilgi alanlarına göre yeni videolar önerme konusunda hızlı olduğu söylenmiştir. Tüm görüşmeciler tarafından, Twitch'in şaşırtıcı, daha heyecanlı ve çekici bir platform olduğu, aynı zamanda doğal bir ambiyansa sahip olduğu iletilmiştir. Twitch üzerinde, yayıncılara yapılan başlıklarla doğrudan etkileşimlerle izleyiciler ile aralarında köprü kurulduğu ve hızlı para kazanmanın daha kolay olduğu, böylece kendilerini tanıtır popülarliklerini artırabildikleri belirtilmiştir.

İkinci gruba YouTube veya Twitch'in kullanıcı deneyimi ve medya-kullanıcı ilişkisi çerçevesinde sevilen ve sevilmeyen tarafları sorulduğunda, öncelikle, tıklanma, zarar verme, ihlal etme ve cinsel saldırı içeren videoların sevilmediği

söylenmiştir. S2i1 tarafından, gruba, YouTube'un farklı bakış açılarıyla, geniş kaynaklardan bir şeyler öğrenmek veya çeşitli videolar izlemek için muazzam ve sayısız videolar içeren iyi bir yer olduğu söylenmiştir ve video seyretme keyfinin ve deneyiminin akışını zedelemesi yönüyle, çok reklam içeren videolardan hoşlanılmadığı ifade edilerek, Twitch'in anlık etkileşimde iyi bir yer olduğu düşünüldüğü ve yayıncı tarafından fark edilme olasılığının varlığından bahsedilmiştir. S2i2 ve S2i3 tarafından ayrıca, YouTube'un çekici bir ortam olduğu da eklenerek, ünlü kişilerin kurallara aykırı hareket etmeleri ve büyük bir hayran kitlesine sahip olmaları durumunda, bu içerik-üreticilerine daha fazla esneklik gösterildiğinden bahsedilmiştir. Tüm grup üyelerince, YouTube'un bazı YouTube kullanıcıları için çifte standart uyguladığını düşündükleri dile getirilmiştir. Öneri bölümü veya bir sonraki videonun seçiminin sorunlu olduğu beyan edilerek, YouTube algoritmasının iyi çalışmadığı, yeni video önerileri konusunda veya video arama için daha iyi bir video filtreleme sistemi olması gerektiği söylenmiştir. S2i5 tarafından, çabanın ve emeğin YouTube'da popülarlikten daha az değerli oluşu yönünde görüşler belirtilmiştir.

BULGULAR

Bu kısımda beyanların ve verilerin doğrudan sunduğu sonuçlar incelenmiştir. İki seansta tamamlanan çalışmanın neticesinde; YouTube'un ve Instagram'ın bahsi geçen yaş aralıklarında, Türkiye'deki gençler arasında daha popüler olduğu saptanmıştır.

17-18 yaş katılımcıların ve üniversite öğrencilerinin, internette günlük geçirdiği vakit, diğer alt yaş gruplarından daha fazladır. Clickbait videoların ve başlık ile içerik arasındaki tutarsızlığın istenmediği ve görüşmeciler arasında hoş karşılanmadığı ortaya koyulmuştur. Başlık, videonun içeriği ile tutarlı olduğu sürece ilginç videoların gençler tarafından istekle izlenilme eğilimi olduğu ortaya çıkmıştır. Başlıkları ile tutarlılık sergileyen videolar ve bu içerikleri sürekli üreten kanallar dolayısıyla başarılı kanallar olarak kabul gördüğü bulgusu elde edilmiştir. Bu çalışma kapsamında YouTube'da yer alan ve Twitch'teki içerik üreticilerinin, içeriklere veya konulara göre daha fazla önem teşkil ettiği anlaşılmıştır. En önemli ve en değerli çıktılardan biri olarak, bilgi verenlerin çoğunun, farklı nedenlerden

ötürü bu platformlardan fayda sağlamak için bu ortamları ziyaret ettikleri anlaşılmıştır: kendilerini eğlendirmek, yeni bir şeyler öğrenmek, sanal çevreleriyle etkileşim kurmak. Katılımcıların yanıtları neticesinde popülerliğin bir manipülasyon faktörü olabileceğinin ve kaliteden ziyade niceliği vurgulayabileceğinin farkında oldukları ortaya çıkarılmıştır. Oyun oynayan, bilgisayarları üzerinden çalışan katılımcıların, çoğunlukla masaüstü mecrayı tercih ederken, diğer katılımcıların, ergonomisi, basitliği, taşınabilirliği ve erişilebilirliği gibi sebepler nedeniyle mobil uygulamaları tercih ettikleri ortaya çıkarılmıştır.

Çalışma sonunda literatür ile örtüşen noktalar bulunmuştur. Siber zorbalığa karşı çeşitli önlemler alınması yönünde çocuklarla birlikte bir çalışma düzenlenmiş, sosyal medyanın siber zorbalığa açık bir alan oluşu vurgulanmıştır. (Ashktorab & Vitak, 2016). Görüşmelerde katılımcıların bir kısmı sosyal medyanın siber zorbalığa açık olduğu yönünde fikir bildirmişlerdir. YouTube ve Twitch gibi mecraların kullanıcı-kullanıcı etkileşimi yönünden daha çok gelişmesinin siber zorbalığı arttıracığı düşüncesi belirtilmiştir.

Görüşmelerde literatürde “technoparenting” olarak ifade edilen kavramın karşılığı bu araştırmada gençlerin kendilerini Instagram ve Facebook üzerinde ebeveynlerinden ya da akrabalarından gizleme eğilimi olarak görülmüştür. Katılımcılar ailelerinin ve akrabalarının profillerini ve fotoğraflarını görüp bunlar hakkında yorum yapmalarını istemediklerini kendilerine sorulmadan görüşme sürecinde belirtmişlerdir.

Görüşmeler, çalışmaya katkı sağlayanlar üzerinde olumlu sonuçlar doğurmuştur. Katılımcılar kendileri daha önce fark etmedikleri şeyler olduğunu keşfettiklerini belirtmişlerdir. Cevaplar ve alınan notlarda bazı katılımcılar sosyal mecrada sandıklarından daha çok vakit geçirdiklerini fark ettiklerini, YouTube ve Twitch’in arasındaki farkları daha net gördüğünü, bu sürece katılmaktan çok zevk aldıklarını, yeni bir sosyal mecraya katılmaktan hoşlanacaklarını belirtmişlerdir. Ardından, konuşma ortamı ve alan çalışmasında yürütülen görüşme sırasında, özellikle YouTube ve Instagram gibi sosyal medya platformlarına yoğun ilgiye sahip olduğu görülmüştür.

YouTube’un, gençlerin hayatlarının ve çağdaş

kültürlerinin bir parçası olduğu görülmüştür. Katılımcıların ilgi alanları üzerinde zaman harcadıklarını ve aynı ilgi alanlarına sahip olan gençlerin, çevrimiçi medya aracılığıyla bir şekilde bir araya geldiğini ve bu platformlar aracılığıyla etkileşime girdiklerini söylemek mümkün olmuştur (Yarosh, Bonsignore, McRobets & Peyton, 2016). Tüm bilgi verenlerce, Facebook ve Twitter’da yaş ortalamasının yükseldiği, gizlilik istenildiği ve bildikleri yaşlı insanlardan saklandıkları bildirilmiştir. Katılımcı s21 tarafından, büyükanne ve büyükbabalarının gizlice onu takip ettiği, dolayısıyla Facebook’ta ailesinden pek çoğunu engellediği, bunu sadece kendisinin değil, tanıdığı bütün akranlarının da aynısını yaptığı bildirilmiştir. Bu sebeplerden ötürü Facebook’a gençlerin artık daha az giriş yaptığı çıkarımı yapılmıştır.

Psikolojik ve çocuk gelişimine etkileri açısından, ‘Spider-man ve Elsa’ içerikli videoların çocuk istismarına neredeyse açık ve müstehcen sayılabileceği, olumsuz etkileri olabileceği ve çocukların direkt olarak ilgisini çekebilecek bu videoların hiçbir düzenlemeye veya filtrelenmeye tabi tutulmadığı, click-baitler ile yüklendiği gün milyonlarca izlenilmeye ulaşmış, trendler sekmesinde üstlere çıktığını katılımcıların fark ettiği görülmüştür. Ardından, herkes bu videolardan şikâyetçi ise bu videolar kimler tarafından ve nasıl milyonlarca izlenme alıyor sorusu sorulmuştur.

Ayrıca, araştırmanın sonuçlarına göre içerik yapımcılarının içerikten daha fazla önemsendiği ortaya çıkarılmıştır. Böylece, YouTube ve Twitch gibi platformların büyümek için yıldızlara ihtiyacı olduğu ve tüm üreticilerin, YouTube ve Twitch’in saygınlığına artı veya eksi bir değer kattığı düşüncesi ortaya konulmuştur. Gençlerin Facebook ve Twitter’dan ayrılmaya başlaması gibi, bir ortam kendi düşüncelerine göre daha da kötüleşirse, bir sonraki adımda bu mecranın terk edilme tehlikesi taşımakta olduğu öngörülmüştür. Diğer taraftan, içerik üreticisinin kendi başarısını etkileyen ana faktör olduğu kanısına varılmıştır. Buradaki seyircilerin, kendileri ile YouTuber ya da yayıncı arasında, fan grubuna benzer bir ilişkinin varlığına uygun davrandığı fark edilmiştir. Üreticiler genç izleyiciyi psikolojik ya da zihinsel olarak memnun edebildikleri ve onları anladıklarını düşündüklerinden; gençler toplulukların, kendileri gibi olanları beğenme yaklaşımına sahip oldukları çıkarımına varılmıştır.

Yine varılan diğer sonuçlara: Türkiye'deki gençler, kendilerinininkine benzer zevki ve zihniyetleri olan bir YouTuber ya da yayıncıya abone olmak ya da bunları takip etmek için istekli davranabileceği saptanmıştır. Burada "bağlılık" ve "empati" terimleri, bu tutumlarla ilişkilendirilebileceği düşünülmüştür. Belki de gelecek düşünüldüğünde, teknolojik gelişmeler sayesinde, gençler, küresel olarak sosyal medyadaki gerçek ya da sanal arkadaşlardan ziyade, AR tarafından gerçekçi görünen sanal arkadaşlara sahip olabilecekleri gibi kişisel öngörüler yapılmıştır. Türk gençleri kendi sanal deneyimlerini ve etkileşimlerini kendi aralarında sanal olarak oluşturuyor gibi görünseler de aynı zamanda ironik bir şekilde, bir çevrimiçi topluluğa ait olduklarını hissettikleri gözlemlenmiştir. Belki de gerçek hayattaki yakın çevreleriyle iletişim kuramadıkları için yalnızlaşabilecekleri düşünülmüştür. Bunlar, alan çalışmalarının çıktılarında oldukça zorlu bir problem olarak, yeni çevrimiçi ortamları tasarlarken göz önünde bulundurulması gereken bazı ilkeler olabilir. Buna ek olarak, Türkiye'deki gençlerin video izlerken eğlenmek istedikleri ve sohbet atmosferini önemsedikleri, güldüklerini izleyen bir kitlenin parçası olmak istedikleri ve aynı zamanda kendilerinin olumlu ve sıcak hissettikleri sanal bir çevrede vakit geçirmek istedikleri anlaşılmıştır (Kamal, 2013).

Katılımcıların düşüncesi kendilerini özel hissettikleri, aynı zamanda bir topluluğun parçası olarak, yayıncılar ile birebir etkileşimde bulunma, fark edilebilirlik ve sanal bir topluma ait olma şansının daha yüksek olabileceği yönünde iletilmiştir. Seyircilerin, sosyal medya aracılığıyla bir etkileşimi, başkalarını canlı oynadıkları oyunu izleyerek de gerçekleştirdiği beyan edilmiştir.

Buna ek olarak, çalışmaya göre, Türk gençleri arasında YouTube ve Twitch izleyicilerinin yaklaşık aynı izleyici kitlesi olduğu öngörülmüşken, sonuçlara göre beklentilerde yanılığ oluşmuştur. Twitch topluluğu, bir alt kültür olarak daha spesifik görünmüştür. Twitch seyircisi de kendilerini ifade etmenin ve ne istediklerini detaylıca anlatmaya daha istekli görünmüştür. Dolayısıyla, Twitch izleyicisinin kendinden bahsetmeye daha açık ve meraklı olabileceği düşünülmüştür. Yukarıda da belirtildiği gibi, seyircilerin sosyal medyada bir etkileşim arayışında olduğu, bundan ötürü video oyunlarını oynamasını izlemelerinin nedenleri;

gerçek hayattan uzaklaşma ve memnuniyet teorisine dayandırılabilirliği düşünülmüştür. Bu nedenle, oyuncuların oynadığı oyunları izlemek, bu kitle üzerinde memnuniyet ve rahatlama hissini oluşturacağı çıkarımı yapılmıştır. İçerik üreticilerinin başkalarıyla etkileşimi, onları takip etmenin bir neden olabileceği görülebilmektedir. Çevrimiçi topluluk ailesinin bir parçası olmak aboneliği beraberinde getirebileceği, böylece abone; yayının, fan grubunun veya fan ailesinin bir parçası olabileceği düşünülmüştür (Sjöblom & Hamari, 2016). İzleyicilerin ve yayıncıların arasındaki sıkı bağlantı ve kuşanmışlık, aidiyet bilincine sahip bu grubu daha çoğu için teşvik edebileceği düşünülmüştür.

Yöntem açısından, grup görüşmeleri sırasında katılımcıların konuşmalarının birbirlerinin fikirlerini söylemeye teşvik ettiği görülmüştür. Bir kişinin sözlü beyanı diğer katılımcıların fikirlerini ortaya çıkartmaya yardımcı olmuştur.

SONUÇ

Yapılan çalışmalarda, gençler için gençler tarafından tasarlanması gereken en azından onlar için daha özelleşmiş bir sosyal mecranın tasarlanması fikri vurgulanmıştır.(Katterfeldt, Zeising & Schelhowe, 2012) Bu neticenin aynı çalışmanın sonucunda katılımcıların beyanları ve araştırma notları sosyal mecranın genç kullanıcılar için özelleşmesi gerektiğini göstermiştir. Ayrıca Fitch ve diğerleri (2004) tarafından belirtildiği gibi, genç kullanıcıların katılımcı olduğu araştırmalarda kullanıcı odaklı tasarım yöntemlerinin yeniden ele alınması ve tasarlanması gereği görülmüştür.

Araştırma sonucunda Twitch ve YouTube arasındaki farkların ortaya çıkmıştır. İki platformun da sadık kullanıcılarının arasındaki temel farkın, YouTube kitlesine sayıca göre daha azınlıkta olmalarına rağmen, Twitch kullanıcılarının, kendilerini ifade etme konusunda daha istekli olmaları ve daha çok görüş ve geri dönüşte bulunmalarıdır. Bu sebeple katılımcıların YouTube'uda çok tercih ettiklerini belirtmelerine rağmen Twitch izleyicilerine odaklanmaya değer olduğu düşünülmüştür. Twitch'in daha spesifik bir alan oluşundan ve kendini anlatmaya daha hevesli Twitch seyircileri ile karşılaşılmasından dolayı UX ya da etkileşim tasarımı ile ilgili bir medya tasarlanması bağlamında Twitch'e yönelinebileceği düşünülmüştür. Katılımcı tasarım yaklaşımları ile uyumlu çok protokollü röportajlar yürütülmesi, kâğıt prototipleme ve beyin fırtınası gibi ek pratik çalışmalar yapılması gelecek çalışmalar için planlanmıştır.

Derinlemesine görüşmeler sonucunda, belirlenen ihtiyaçların tasarım kararları ile giderilebileceği anlaşılmıştır. Örneğin YouTube masaüstü versiyonunda sol yan dikey menünün çok az kullanılması bunun yerine burayı kullanılabilecek daha başka bir şeyler yerleştirilebileceği belirtilmiştir. Yine YouTube'da arka planda video oynatma seçeneğinin olmaması ve bunun yeni bir sürüm ve tasarım ile giderilebileceği önerilmiştir.

Belirlenen ihtiyaçlar bazı gereklilikleri ortaya çıkarmak için değerlendirilebilir ve yorumlanabilir. Proje çalışmasının net bir sonuçlandırılma süresini öngörmek bilinmeyen bir süreç olmakla beraber iteratif ve yinelenen bir yolculuk olduğu sonucuna varılabilir. Tüm katılımcıların kendi ifadeleriyle olumlu geri bildirimler alması nedeniyle, ortak

bir sanal bir mecranın tasarlanma sürecinde uygulanabilecek bir yöntem olabileceği düşünülebilir. Bununla beraber, katılımcılar tarafından, çalışmanın akabinde eskisinden daha bilinçli oldukları belirtilmiştir ve böylece, kendileri için tasarım yapılmak üzere genişletilmiş bir bakış açısı kazanarak katılımcı bir çalışma perspektifi edinebilecekleri sonuçlarına ulaşılmıştır.

AÇIKLAMA BİLDİRİMİ

Yazarlar tarafından bildirilen herhangi bir potansiyel çıkar çatışması yoktur.

KAYNAKÇA

Agafonoff, N. (2006). "Adapting Ethnographic Research Methods to Ad Hoc Commercial Market Research" *Qualitative Market Research: An International Journal*, 9 (2), 115-125.

Ashktorab, Z., & Vitak, J. (2016, May). Designing cyberbullying mitigation and prevention solutions through participatory design with teenagers. In *Proceedings of the 2016 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems* (pp. 3895-3905). ACM.

Baird, D. E., & Fisher, M. (2005). Neomillennial user experience design strategies: Utilizing social networking media to support "always on" learning styles. *Journal of educational technology systems*, 34(1), 5-32.

Bassett, R., Beagan, B. L., Ristovski-Slijepcevic, S., & Chapman, G. E. (2008). Tough teens: The methodological challenges of interviewing teenagers as research participants.

Duggleby, W. (2005). What about focus group interaction data?. *Qualitative health research*, 15(6), 832-840.

Dynel, M. (2014). Participation framework underlying YouTube interaction. *Journal of Pragmatics*, 73, 37-52.

Ferchaud, A., Grzeslo, J., Orme, S., & LaGroue, J. (2018). Parasocial attributes and YouTube personalities: Exploring content trends across the most subscribed YouTube channels. *Computers in Human Behavior*, 80, 88-96.

Fitch, K. L., & Sanders, R. E. (2004). *Handbook of language and social interaction*. Psychology Press.

Fitton, D., Read, J. C. C., & Horton, M. (2013, April). The challenge of working with teens as participants in interaction design. In *CHI'13 Extended Abstracts on Human Factors in Computing Systems* (pp. 205-210). ACM.

Fitton, D., & Bell, B. (2014, September). Working with teenagers within HCI research: understanding teen-computer interaction. In *Proceedings of the 28th International BCS*

Human Computer Interaction Conference on HCI 2014-Sand, Sea and Sky-Holiday HCI (pp. 201-206). BCS.

Gibbs, A. (1997). Focus groups. *Social research update*, 19 (8), 1-8.

Güngör, N. (2011). *İletişim: Kuramlar ve Yaklaşımlar*. Ankara: Siyasal Kitabevi.

Hamari, J., & Sjöblom, M. (2017). What is eSports and why do people watch it?

Harlan, M. A., Bruce, C., & Lupton, M. (2012). Teen content creators: Experiences of using information to learn. *Library Trends*, 60 (3), 569-587.

Harvey, L.J. ve Myers, M.D. (1995). "Scholarship and Practice: The Contribution of Ethnographic Research Methods to Bridging The Gap". *Information Technology & People*, 8 (3), 13-27.

Jang, S. H. (2015). "I am a YouTuber": a netnographic approach to profiling teen use of YouTube (Doctoral dissertation, University of Tasmania).

Kamal, N. (2013). *Designing online social networks to motivate health behaviour change* (Doctoral dissertation, University of British Columbia).

Katterfeldt, E. S., Zeising, A., & Schelhowe, H. (2012, June). Designing digital media for teen-aged apprentices: a participatory approach. In *Proceedings of the 11th International Conference on Interaction Design and Children* (pp. 196-199). ACM.

Lange, P. G. (2014). Commenting on YouTube rants: Perceptions of inappropriateness or civic engagement?. *Journal of pragmatics*, 73, 53-65.

Lenhart, A., Kahne, J., Middaugh, E., Macgill, A. R., Evans, C., & Vitak, J. (2008). *Teens, Video Games, and Civics: Teens' Gaming Experiences Are Diverse and Include Significant Social Interaction and Civic Engagement*. Pew internet & American life project.

Lenhart, A., Purcell, K., Smith, A., & Zickuhr,

K. (2010). Social Media & Mobile Internet Use among Teens and Young Adults. Millennials. Pew internet & American life project.

Madden, M., Lenhart, A., Cortesi, S., Gasser, U., Duggan, M., Smith, A., & Beaton, M. (2013). Teens, social media, and privacy. Pew Research Center, 21, 2-86.

Odom, W., Zimmerman, J., & Forlizzi, J. (2011, May). Teenagers and their virtual possessions: design opportunities and issues. In Proceedings of the SIGCHI conference on Human Factors in computing systems (pp. 1491-1500). ACM.

Oygur, I. (2009, August). Designing for Turkish Users: Analyzing the Industrial Designer-User Relationship in Turkey. In Ethnographic Praxis in Industry Conference Proceedings (Vol. 2009, No. 1, pp. 238-255). Wiley/Blackwell (10.1111).

Rabiee, F. (2004). Focus-group interview and data analysis. Proceedings of the nutrition society, 63(4), 655-660.

Race, K. E., Hotch, D. F., & Packer, T. (1994). Rehabilitation program evaluation: use of focus groups to empower clients. Evaluation Review, 18(6), 730-740.

Rogers, Y., Sharp, H., & Preece, J. (2011). Interaction design: beyond human-computer interaction. John Wiley & Sons.

Victor, W. (2016). Bridging the Age Gap Between Streaming Platforms: Improving User Experience for In-between Users.

Yardi, S., & Bruckman, A. (2011, May). Social and technical challenges in parenting teens' social media use. In Proceedings of the SIGCHI Conference on Human Factors in Computing Systems (pp. 3237-3246). ACM.

Yarosh, S., Bonsignore, E., McRoberts, S., & Peyton, T. (2016, February). YouTube: Youth video authorship on YouTube and Vine. In Proceedings of the 19th ACM Conference on Computer-Supported Cooperative Work & Social Computing (pp. 1423-1437). ACM.

Vural, B. A., Bat, M., (2010). Yeni Bir İletişim Ortamı Olarak Sosyal Medya: Ege Üniversitesi İletişim Fakültesine Yönelik Bir Araştırma, 20(5), 3348-3382.

Transcript - Generation Like. FRONTLINE. Retrieved May 20, 2015 from

<http://www.ebizmba.com/articles/social-networking-websites>

<https://www.pbs.org/wgbh/frontline/film/generation-like/transcript/>

<https://wearesocial.com>

ANTONINA PASHKEVICH'İN PORSELENLERİNDE İLLÜSTRATİF YAKLAŞIMLAR ILLUSTRATIVE APPROACHES IN ANTONINA PASHKEVICH'S PORCELAIN

Doç. Buket ACARTÜRK

Sakarya Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Seramik ve Cam Tasarımı Bölümü
buketacarturk@sakarya.edu.tr
<http://orcid.org/0000-0003-3264-6079>

Öz

Tasarım, form, malzeme ve dekor alanlarının birlikteliğinden oluşan seramik sanatı bu alanlara özgü uzmanlığa göre ayrıışan sanatçılar yetiştirmiştir. Uzun ve zorlu bir üretim sürecine sahip olan seramik, teknik malzeme bilgisinin yanı sıra endüstriyel, artistik ve dekor alanları olmak üzere çok geniş bir yelpazede bilgi ve deneyim gerektirmektedir. Seramik sanatının en genel sınıflandırılmasında yer alan bu alanların her hangi birinde ustalaşmak bir seramik sanatçısı için yaşam boyu süren çalışma gerektirmektedir. Seramiğin bu alanlarının bilgi ve tecrübesine sahip olan Rus sanatçı Antonina Paskevich, eserlerinin tasarımdan, son aşama olan dekorlu pişirime kadar olan bütün aşamalarını gerçekleştirmenin yanı sıra, malzeme ile ilgili teknik bilgi ve deneyimini bir potada birleştirmiş sanatçılardan biridir. Onun porselen eserlerinde sır üstü dekor tekniği uygulayarak yaptığı illüstratif tasarımlarımlar öne çıkmaktadır. Bu tasarımlar; politika, mitoloji, doğa ve süpramatist yaklaşımlı konulardan oluşmaktadır. Tasarımlardaki kendine özgü çizgi ve renk kullanımı, makale kapsamında incelenecek olan eserlerinde detaylı olarak ele alınacaktır. Bu makalede Antonina Pashkevich'in sanatı ve eserlerini tanıtmak amaçlanmıştır. Makalenin seramik sanatı alanında çalışan bireylere ilham ve bilgi verici olacağı düşünülmektedir.

Anahtar kelimeler: Antonina Pashkevich, Seramik, Porselen, Sırüstü Dekor.

Abstract

The art of ceramics, which is composed of the expertise of design, form, materials and decor fields, has grown artists who are distinguished according to their mastery specific to these fields. Ceramic, which has a long and demanding production process, has a wide range of information including industrial, artistic and decorative fields. experience. To master in any of these areas, which are included in the most general classification of ceramic art, requires a lifelong work for a ceramic artist. Russian artist Antonina Paskevich, who has the knowledge and experience of these fields of ceramics is also one of the artists who has skillfully combined his technical knowledge and experience in addition to producing his works from the design to the final stage of the decorated porcelain. In his porcelain works, his illustrative designs which he applies by onglaze decor technique stand out. These designs are composed of subjects with politics, mythology, nature and supramatist approach. The use of distinctive lines and colors in his designs will be discussed in detail in the works to be examined within the scope of the article. In this article, it is aimed to introduce the art and works of Antonina Pashkevich. It is thought that the article will be inspiring and informative to individuals working in the field of ceramic art.

Key words: Antonina Pashkevich, Ceramic, Porcelain, Overglaze Painting.

GİRİŞ

Antonina Pashkevich, Sovyetler Birliği döneminde Rusya'da doğup, Moskova'da heykel ve seramik bölümlerinde akademik eğitim almıştır. 1970'li yılların sonlarına doğru Letonya'ya yerleşen sanatçı, 1990 yılına değin Riga Porselen fabrikasının laboratuvar, model ve tasarım bölümlerinde çalışmıştır. Sovyetler Birliği'nin dağılmasının ardından Riga Porselen fabrikasının kapanmasıyla birlikte Riga'da kişisel atölyesini kurmuştur. Yaklaşık 50 yıllık sanat yaşamı boyunca ürettiği porselen eserlerinde onun aldığı eğitimin, kültürel geleneklerinin ve porselen malzeme ile ilgili deneyiminin izlerini bulmak mümkündür.

Zorlu ve uzun bir üretim sürecine sahip olan porselen üretimi kendi içinde üretim aşamalarına göre uzmanlık gerektiren alanlar barındırır. Genellikle günlük kullanım eşyalarının üretiminde ve fabrikalarda seri üretimde kullanılan porselen malzemenin üretim süreçlerinin her bir aşaması, alanlarında uzmanlaşmış kişiler tarafından gerçekleştirilir. Bu uzmanlık alanlarını kısaca sırası ile tasarımcı, modelci, kalıpcı, dökümcü ve dekorcu olarak sınıflandırmak mümkündür. Porselen seri üretim dışında atölyelerde sanatsal amaçlarla kullanıldığında da aynı üretim süreçlerinden geçen bir malzemedir. Bu üretim aşamalarının tamamını atölyesinde kendisi gerçekleştiren Pashkevich'in porselen eserlerine bakıldığında, onun sadece bir ressam veya heykeltıraş ya da seramik sanatçısı olarak değerlendirmek eksik bir bakış olacağından, yukarıdaki kısa açıklamanın yapılması gereği duyulmuştur.

Makale kapsamında, Antonina Pashkevich'in illüstratif bir yaklaşımla tasarladığı sır üstü dekor çalışmaları konularına göre sınıflandırılmış, eserlerindeki üslup bütünlüğüne dikkat çekmek istenmiştir. Rusya ve eski Sovyet Cumhuriyeti olan ülkelerde Pashkevich'in eserleri bilinmesine ve çok sayıda müzede sergilenmesine karşın aynı tanınırlığın ülkemiz için söz konusu olmadığı tespit edilmiştir. Bu eksikliğin giderilmesi amacıyla yazılan bu makalede literatür taraması yapılmış ve içeriği derinleştirmek amacıyla sanatçı ile Riga'da bulunan atölyesinde yüz yüze görüşme gerçekleştirilmiştir. Makalenin içeriği bu görüşmeden alıntılarla desteklenecek ve sanatçının seçilen eserlerinin analizi tarihsel bir perspektifle sunulacaktır.

Antonina Pashkevich'in Sanatını Etkileyen Riga Porselen Fabrikası

14 Ocak 1951 yılında Rusya'da doğan Antonina Pashkevich, on altı yaşına kadar Rusya'nın, Finlandiya yakınlarında bulunan Karelya bölgesinde yaşamış daha sonra eğitim için Moskova'ya gitmiştir. Pashkevich, Rusya'da uzun bir sanatsal eğitim geleneğine sahip olan Abramtsevo Sanat ve Zanaat Okulu'nda Seramik Bölümünü bitirmiş daha sonra 1977 yılında Moskova Yüksek Teknoloji Enstitüsü, Sanat Fakültesi, Heykel Bölümü'nden mezun olmuştur.



Görsel 1. Antonina Pashkevich

Mezun olduktan sonra evlenen ve Letonya'ya yerleşen Pashkevich, 1979-1986 yılları arasında Letonya Sanatçılar Birliği'ne bağlı olan Genç Sanatçılar Birliği üyeliğine seçilmiştir. Sanatçı Riga'daki ilk yıllarında, şehirde bulunan kiliselerin Barok ve Gotik tarzı heykellerinden çok etkilenmiş ve kendi olanakları ile bronz heykel çalışmaları yapmıştır. Ancak heykel alanında iş olanağı olmadığı için Rusya'da aldığı seramik eğitimi ve porselen fabrikasında yaptığı staj sayesinde Riga Porselen fabrikasında çalışmaya başlamıştır. 1978-1994 yılları arasında bu fabrikanın laboratuvar, modelhane ve dekor bölümlerinde çalışmıştır.

Özellikle çay takımları, vazolar ve fincanların ürün modellerini tasarlayarak sırüstü dekorlarını yapmıştır. Riga porselen fabrikasında, kişi ve kurumlar için özel siparişler gerçekleştirmiş, adıyla anılan porselen takımlar ve ürünler tasarlamıştır.

Pashkevich, fabrikada çalıştığı döneme ilişkin şu bilgileri vermektedir;

“Riga Porselen fabrikasında hafta da bir gün ‘yaratıcı gün’ olarak adlandırılan, sanatçı ve tasarımcıların özgürce kendi eserlerini üretebileceklerini zaman tanınıyordu. Bu yaratıcı günde yaptığımız eserlerle sergilere katılabiliyorduk, bugün bizim yaratıcılığımızı destekleyen motive edici bir zaman dilimiydi. Ben de bugünlerde yaptığım birçok tasarımla sergilere katıldım. Ayrıca fabrika çalışanları yılda bir kez Sovyetler Birliği ülkelerine iş seyahatlerine gidebilirlerdi ve bu seyahatlerin giderleri fabrika tarafından karşılanırdı” (“Личное утро”, 2015).

Riga Porselen fabrikası 1980-1990 yılları arasında Sovyet dönemindeki üretimlerine benzer biçimde devlet tarihinin yıl dönümleri, devleti temsil eden kişiler ve komisyonlar için özel üretimler gerçekleştirmekteydi. Bu kapsamda 1987 yılında Kremlin Av Evi için özel bir takım üretilmiştir.



Görsel 2. ‘Avcılık’ (Medibas), Dekor: Antonina Pashkevich, Riga Porselen Fabrikası, 1987

Avcılık(Medibas) isimli Görsel 2’de bulunan “bu takımın model tasarımcısı Levons Agadzhanjans olup, sırüstü dekor tasarımı ve uygulaması Antonina Pashkevich tarafından yapılmıştır. Günlük kullanım amaçlı üretilmiş olan takımında Pashkevich, antik Yunan tanrıçalarının av sahnelerini betimlemiştir” (Suste, 2016: 187).

Sanatçı bu tasarımın yaratım süreci ile ilgili anısını şu şekilde dile getirmektedir;

“Av evi, misafirleri ağırlamak için özel bir yerdi ve burası için av temalı özel bir yemek takımı istediler. Siparişi verenler Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği’nin Letonya Bakanlar Konseyi idi. Önce, ‘farklı cumhuriyetlerde avcılık’ gibi politik bir konu isterler diye düşündüm ve bu yönde altı ay boyunca tasarımlar yaptım. Daha sonra öğrenciliğimden bu yana hayranlık duyduğum ve çalışmalarımda kullandığım antik Yunan mitolojisinden esinlendiğim tasarımlar yaptım. Artemis güzel kadın, yunan tarzında güzel bir adam... Bu son tasarımları kabul ettiler! Yaptığım tasarımda ideolojik unsur aramadıklarına çok şaşırdım...” (Pashkevich, 2015)

1990’lı yıllarda Sovyetler Birliğinin dağılma sürecine denk gelen zaman diliminde, toplumsal yaşamda ve sosyo-kültürel alanda yaşanan değişime bağlı olarak, kafe ve restoran gibi işletmelerde batı kültürünün etkileri görülmeye başladı. Bu etkiler porselen ürünlerde, tek renk, karmaşık dekorlardan uzak, sade ve beyaz olması gibi özellikler olarak kendini gösterdi. Ayrıca, modern yaşamın getirdiği yenilikler ve teknolojik değişimlere, örneğin, mikrodalga fırın ve bulaşık makinesi gibi eşyaların kullanımına da uygun olması gerekiyordu. Riga Porselen fabrikasında bu değişim doğrultusunda sade, dekorsuz ve etkileyici dinamik formlara sahip yemek takımları üretilmeye başlandı. Bu takımların en güzel örneklerinden biri 1990’lı yıllarda Antonina Pashkevich tarafından tasarlanan ve sanatçının ismi verilen ‘Anna’ isimli, kahve, çay, servis tabakları ve baharatlıklardan oluşan sofradır.



Görsel 3. ‘Anna’ Tasarım: Antonina Pashkevich, Riga Porselen Fabrikası, 1990

Görsel 3’de yer alan bu takımında, “Deformasyonu önleyici ince ve eğri çizgilerle desteklenmiş silindirik formların dengesi ve bütünlüğü görülmektedir. Bu anlamıyla gerçekte post modern özelliklere sahip ve minimalist anlayışla tasarlanan takımın kullanıma uygunluğu da diğer güçlü özellikleri arasındadır. Ancak,

takımın tüm parçaları üretime hazır olmasına rağmen fabrikanın kapatılması sürecine bağlı olarak üretim askıya alınmış, takımdan yalnızca bir kaç fincan üretilebilmiştir” (Suste, 2016: 188).

1990 yılların başında Sovyetler Birliği'nin dağılmasının bir sonucu olarak Riga Porselen fabrikasında da üretim kapasitesi giderek düşürülmüş ve 1994 yılında fabrika kapanmıştır. Bu döneme ilişkin Pashkevich şunları dile getirmektedir: “Fabrikada 1994 yılına kadar çalıştım sonra fabrika sistematik olarak yavaşça tahrip edildi, orada yozlaşmış, trajik bir hikâye vardır. Sonuçta, fabrika kapatıldı ve tüm çalışanlarla birlikte sanatçılar da işsiz kaldı” (Pashkevich, 2015).

Pashkevich, 1990'lı yıllarda Sovyetler Birliği'nin dağılmasının ardından Riga Porselen fabrikasının kapanmasıyla birlikte kişisel atölyesini kurmuştur. Sanatçı, bu tarihten itibaren Riga'da bodrum katında küçük bir mekân kiralarak, maddi olanaksızlıklar ve malzeme yetersizliğine rağmen, atölyesini kurmuştur. Atölyenin ilk dönemlerinde porselen çamuru olmadığı için 1100°C'lik ilk fırını yapmış ve şamot çamuru ile çalışmıştır. Daha sonra 1350°C'lik ikinci fırını yaparak, porselen eserlerini üretmeye başlamıştır. Pashkevich, porselene olan tutkusunu şu sözlerle ifade etmektedir: “Eğer siz porselen ile bir kez çalışmaya başladıysanız artık ondan vazgeçemezsiniz ve tekrar geriye dönebilirsiniz, ben porselene âşık oldum...” (Pashkevich, 2015)

Antonina Pashkevich'in Porselen Eserleri

Tasarımlarını yaptığı porselen eserlerini, modelleyerek döküm yöntemiyle üreten sanatçı, şekillendirilmesi tamamlanmış ve kurutulmuş ürünlerine öncelikle 1000°C bisküvi pişirimi, daha sonra 1300-1350°C sır pişirimi ve son olarak 700-800°C aralığında dekor pişirimi uygulamaktadır. Atölyesinin sınırlı olanakları çerçevesinde, zorlu porselen üretim sürecini genellikle sırustü dekor tekniğini uygulayarak tamamlamaktadır. Sanatçının porselen malzemeye dair deneyimi ve teknik ustalığı onun eserlerindeki üslup bütünlüğünü vurgular niteliktedir.

Pashkevich'in porselen eserlerine form çeşitliliği açısından bakıldığında çay, kahve, sofa takımları gibi günlük kullanım nesnelerinin yanısıra biblolar, duvar tabakları, vazolar olarak

gruplandırmak mümkündür. Onun porselen formları büyük oranda işlevsel özelliklere sahip olmakla birlikte sanatçı eserlerini dekoru ile bir bütün olarak tasarlar ve üretimlerini gerçekleştirir. Formlarını dinamik dekor uygulamaları ile tamamlar ve biçimsel açıdan estetik değeri yüksek kompozisyonlar kurgular. Pashkevich, eserlerinde form ve dekor desenleri arasında bütünlüklü bir denge kurarak onları işlevsel özelliklerinin dışına çıkarır ve sanatsal bir değer katar.

Pashkevich, sır üstü dekor tekniği uyguladığı porselen eserlerinde illüstratif yaklaşımı ile polika, mitoloji, doğa gibi konulardan beslenir. Konularına göre gruplandırabileceğimiz eserlerinde süpramatist yaklaşımlı tasarımları da önemli bir yer tutmaktadır.



Görsel 4. Antonina Pashkevich, Çay Takımı

Sanatçının kültürel geleneğinde yer alan süpramatizm sanat akımının belirleyici özelliklerinden olan geometrik formların kompozisyon içerisindeki kullanımı Görsel 4'de yer alan takımda görmekteyiz. Takımın her bir parçasını oluşturan üçgen yapı dekorda desteklenen büyük siyah üçgen geometrik formla uyum içerisindedir. Aynı zamanda bu üçgen şekil, takımın her bir formunda kullanılarak vurguyu arttırmış ve takımı dinamik bir yapıya büründürmüştür.

Sanatçının yaşadığı ve eğitim aldığı, Sovyet döneminden etkilenecek yaptığı ve politik imgelerin yer aldığı eserler bulunmaktadır.



Görsel 5. Antonina Pashkevich, SSCB Armalı Takım

Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'ni oluşturan ülkelerin bayraklarının ve haritasının yer aldığı tabak ve bu ülkelerin armalarının resmedildiği fincanlardan oluşan Görsel 5'teki takım bu konuda yaptığı eserlerin en tipik örneklerinden biridir.

Sanatçı, eserlerinin dekor kompozisyonlarında sıklıkla fantastik hayvan figürlerini kullanır. Görsel 6'da bulunan kuş figürleri formun durağan geometrik yapısına aykırı bir biçimde her parçada farklı hareketlerle yerleştirilmiştir. İnsan bacaklı kuş figürlerinde teatral bir betimleme yer almaktadır.



Görsel 6. Kuş Dekorlu Kahve Takımı



Görsel 7. Antonina Pashkevich, Duvar Tabağı



Görsel 8. Antonina Pashkevich, Duvar Tabağı

Görsel 7 ve 8'de görülen eserlerinde olduğu gibi form yüzeyinin tamamını kullandığı dekor tasarımlarında merkezden dışına doğru açılan kompozisyonlar kurmaktadır. Fantastik hayvanlar, özellikle böcek türlerini resmettiği tasarımlarında altın rengi sıklıkla tercih ederken, vurguyu arttırmak amacı ile siyah kontör çizgilerini illüstratif bir yaklaşımla yerleştirdiği görülür.

Pashkevich'in eserlerinin konuları arasında Rus kültüründe var olan ve günlük hayatın sıradan ritüelleri arasında sayılan av merasimleri de bulunmaktadır.



Görsel 9. Antonina Pashkevich, Av Temalı Sofra Takımı

Görsel 9’da görülen sofrta takımında, av ve avcılığı sembolize eden öğeler kullanmıştır. Takımın her bir parçası formun biçimine uygun figürlerle bezenmiştir. Aynı zamanda takımın bütününe bakıldığında ise figürlerin farklı biçim ve renklerinin bir bütünlük içinde kompozite edildiğı görülmektedir. Genellikle açık yeşil rengin hâkim olduğı tasarımda kahverengi ve siyah renkle vurgular arttırılırken, turuncu ve mavi gibi renkler az ve dengeli bir biçimde kullanılmıştır.

Sanatçı doğa temalı eserlerinde, örneğın görsel 10 ve 11’de olduğı gibi, kompozisyon oluştururken öğeleri sadece bezeme unsuru olarak değil aynı zamanda formun yapısı gereğı oluşturulan kulp, ayak gibi birimlerinde de kullanmıştır. Bu birimler, tasarımlarında dengeyi sağlayıcı unsur işlevi görmüştür.



Görsel 10. Antonina Pashkevich, Çay Seti



Görsel 11. Antonina Pashkevich, Vazo

Pashkevich’in, gençlik dönemlerinden itibaren ilgi duyduğı ana konuların başında Antik Yunan Mitolojisi yer almaktadır. Bu sebeple bir seri eserinde Antik Yunan ve Mısır medeniyetlerinin mitolojik sahnelerinden esinlendiğı görülmektedir. “Eserler; eski tanrıların, kahramanların, atletik erkeklerin, güzel ve cesur kadınların tutku ve isteklerini anlatan zengin, bir dizi konu sunar. Eserinde bulunan tüm sahneler sanatçının geniş kültürel tarih bilgisine ve efsane dünyasına olan tutkusuna dayanmaktadır” (Lavina, 2019).



Görsel 12-13- 14. Antonina Pashkevich, Vazoları

Sanatçı, Görsel 12, 13 ve 14'deki eserlerinde, hem form biçimi hem de bezeme olarak kullandığı figürlerinde Antik Yunan kırmızı-siyah Attika vazolarına öykülmüştür. Formun ana gövdesinde sahnenin yerleştirilmesi ve sahneyi çerçeveleyen palmet, meander motiflerinin yanı sıra organik ve geometrik desenlerle bantların tamamlanmış olması bu öykünmenin ana karakterlerini ön plan çıkarmaktadır.



Görsel 15. Antonina Pashkevich, Tabak

Görsel 16. Antonina Pashkevich, Tabak

Görsel 15 ve 16'da yer alan eserlerinde, fantastik hayvan figürleri ile çerçevelediği, mitolojik sahneleri tasvir etmiştir. Seramik ve porselen üretiminde özel bir dekor türü olan rezinant lüsterlerini kullanmıştır. Sanatçı, lüsterin farklı açılardan bakıldığında yarattığı pırıltılı ışık oyunları ile yer yer kullandığı altını birleştirmiş ve tasarımlarında bütünlüğü ön plana çıkarmıştır.



Görsel 17. Antonina Pashkevich, Biblio



Görsel 18. Antonina Pashkevich, Biblio

Pashkevich, Antik Mısır mitolojisinden esinlendiği küçük hayvan figürlerinden oluşan biblo tarzı eserler de üretmektedir. Biçimsel açıdan illüstratif izler taşıyan biblolarında genellikle hayvan formlarını çalışmıştır. Bu grupta çok sayı ve çeşitlilikte eserleri bulunan sanatçının heykel alanında aldığı eğitim ile seramik alanındaki eğitim ve deneyimini harmanlığı alan olarak değerlendirmek mümkündür.

1978 yılından itibaren Letonya'da yaşayan Pashkevich, Riga porselen Fabrikasında çalıştığı dönemde ve sonrasında kişisel atölyesinde ürettiği eserler ile dört kişisel sergi gerçekleştirmiştir. 1991 yılından bugüne Letonya Sanatçılar Birliği üyesi olan Pashkevich, 1978'den günümüze elliden fazla sayıda karma sergiye katılmış, eserleri Amerika Birleşik Devletleri, Kuveyt, İsveç, Almanya, Rusya ve Fransa gibi ülkelerdeki özel koleksiyonlarda yer almıştır. Kişisel sergilerinin ilk olanı, 1991 yılında Riga'da bulunan Yabancı Sanat Müzesi'nde (Latvian Museum of Foreign Art), ikincisi 1992 yılında Saint Petersburg'da bulunan Rusya Etnografya Müzesi'nde, üçüncü retrospektif sergisi ise 2011 yılında Riga Dekoratif Sanatlar ve Tasarım Müzesi'nde açılmıştır. Pashkevich'in 2011 yılında açtığı retrospektif sergisi, 1978 yılından itibaren ürettiği eserlerden bir seçki olarak düzenlenmiştir.



Görsel 19. Antonina Pashkevich, 'Riga'ya Aşk' isimli sergiden Kahve Takımı, 2014



Görsel 20 - 21. Antonina Pashkevich, 'Riga'ya Aşk' isimli sergiden Duvar Tabakları, 2014

Pashkevich, son kişisel sergisini ise 'Riga'ya Aşk' ismi ile 2014 yılında Riga Porselen Müzesi'nde açmıştır. Sergisinde, sanatçı, yaşadığı şehrin mimarisinde öne çıkan gotik ve neo-klasik yapıları, şehri simgeleyen hayvan figürlerini ve geleneksel kıyafetler giymiş kadın-erkek figürlerini tasvir etmiştir.

Sanatçı, eserlerini sergilediği şehrin veya ülkenin kültürel dokusu ve tarihi yapısına uygun olarak sanatsal üretimlerine Riga'da bulunan atölyesinde devam etmektedir.

SONUÇ

Rus sanatçı Antonina Pashkevich'in, seramik ve heykel alanında aldığı nitelikli akademik eğitim temellerinin üzerinde şekillenen porselen malzemeye dair uzun çalışma yıllarının deneyimi, onun sanatının belirleyici ve güçlü yönlerini oluşturmuştur.

Sanatçının yaratıcılığı, porselen malzeme ile olan ilişkisi, sırüstü uygulamalardaki başarısı Rus sanat ekolünün izlerini taşımaktadır. Özellikle Sovyetler döneminde gelişen büyük toplumsal olaylar, eğitimde, sanatta ve toplumsal yaşamda büyük değişimlere sahne olmuştur. Bu değişim ve gelişmeler güzel sanatların tüm alanlarında olmakla birlikte porselen üretiminde de bir dizi yeniğe sebep olmuştur. Süprematizm ve konstrüvizmin doğduğu dönemde bu akımların öncüleri ve sanatçıları tarafından dönemin sanat akımlarının izlerini taşıyan ve devrimin propagandasını yapan tasarımlar porselen yüzeylere fırça dekoru ile uygulanmıştır. Yeni bir biçim dilinin oluştuğu bu dönem zamanla porselen fabrikalarındaki üretimi de etkilemiş, özellikle sırüstü uygulamalarda sanatçıları özgün tasarımlar yapmaya teşvik etmiştir. Pashkevich'in Riga Porselen fabrikasında çalıştığı dönemde de hafta da bir günün 'yaratıcı gün' olarak değerlendirilmesi, sanatçı ve tasarımcıların özgürce kendi eserlerini üretebilecekleri zamanın tanınması, onları ürettikleri eserler ile sergilere katılımlarının desteklemesi bu ekolün etkileridir. Şüphesiz Pashkevich'in sanatsal üretiminin temelleri sanatçılara sağlanan bu yaratıcı gün'de atılmıştır.

Sanatçı, genellikle endüstriyel porselen ürünlerde sıklıkla karşılaşılan 'sadece kullanım amaçlı' imajını kırarak, aldığı eğitim, derin tarihsel

bilgi birikimi, hayal gücü ve illüstratif üslubu ile form-biçim ilişkisini güçlendirdiği özgün tasarımlar ortaya koymuş, günlük kullanım amaçlı üretilen formları birer esere dönüştürmüştür. Bu eserlerini, müze ve sanat galerilerinde sergilemiştir.

Makale kapsamında, Pashkevich'in incelenen porselen eserlerinde yeni bir anlatım dili geliştirdiği ve bu dilin seramik sanatçılara bilgi ve ilham vereceği düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

“Личное утро”. (2015, Ekim 2). Фарфорист Антонина Пашкевич в программе “Личное утро”. (I. Krizanovska, Çev.) Riga, Letonya: Mix TV. Ocak 19, 2019 tarihinde <http://www.mixnews.lv/mixtv/video/5774/> adresinden alındı

Jauns.lv. (2019, Ocak 17). Makslinieces Antoninas Paskevicas Personalizstade. Jauns.lv: <https://jauns.lv/foto/zinas/22402-makslinieces-antoninas-paskevicas-personalizstade#&gid=22402&pid=1> adresinden alındı

Lavina, D. (2019, Ocak 17). Porcelāns Antoņinas Paškēvičas personālizstāde. Latvijas Nacionālais Makslas Mujes: <http://www.inmm.lv/lv/apmekle/izstades/663-porcelans> adresinden alındı

Pashkevich, A. (2015, Temmuz 23). Antonina Pashkevich'nın Sanat Anlayışı ve Eserleri. (B. Acartürk, Röportaj Yapan, & I. Krizanovska, Çevirmen)

Rigas Porcelana Muzejs. (2019, Ocak 17). EKSPRESIZSTĀDE “Porcelāns ilustrē vēsturi”: <http://porcelanamuzejs.riga.lv/lv/jaunumi/ekspresizstade-porcelans-ilustre-vesturi/> adresinden alındı

Suste, M. (2016, Temmuz 15-22). Changes and Challenges 1980s -1990s in the Life of Latvian Porcelain. 1st Latvia International Ceramics Biennale Catalogue, 187-188. Daugavpils, Letonya: Mark Rothko Art Center.

GÖRSEL KAYNAKÇASI

Görsel 1: Fotoğraf; Buket Acartürk, 2015

Görsel 2: Rigas Porcelana Muzejs. (2019, Ocak 17). EKSPRESIZSTĀDE “Porcelāns ilustrē vēsturi”: <http://porcelanamuzejs.riga.lv/lv/jaunumi/ekspresizstade-porcelans-ilustre-vesturi/> adresinden alındı

Görsel 3: Suste, M. (2016, Temmuz 15-22). Changes and Challenges 1980s -1990s in the Life of Latvian Porcelain. 1st Latvia International Ceramics Biennale Catalogue, s. 188. Daugavpils, Letonya: Mark Rothko Art Center.

Görsel 4-21: Antonina Pashkevich Arşivi

KADİM SÖZCÜKLERLE YENİ CÜMLELER KURMAK: RON MUECK TO MAKE SENTENCES WITH ANCIENT WORDS: RON MUECK

Öğr. Gör. Dr. Evren SELÇUK

Düzce Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Heykel Bölümü evrenselcuk82@gmail.com
<http://orcid.org/0000-0001-9205-2980>

Öz

İçinde bulunduğu zamandan yalıtık olamayacağını defaatle söyleyen günümüz sanatı, sanatsal üretimlerde, bugünün nüvelerinin taşınması gerekliliğini zorunlu kılmıştır. Bu makalede, sanatsal üretim biçimleri üzerinden gelenek ve yenilik olguları odağa alınırken, zamansal karşılaştırmalarla birlikte; geleneksel ve yeni olana dair sorgulamalar yapılmış, bu sorgulamalar ışığında düşünülmüş olanlar, Ron Mueck'le ilişkilendirilerek somutlaştırılmıştır.

Geleneğin eşsiz birikimleriyle bugünü harmanlayabilme becerisi; bugünün sanat üretimleri açısından eşsiz varyasyonların doğmasına imkân sağlayabilmektedir. Ron Mueck de, sıra dışı boyutlarla kurguladığı kavramsal yanı güçlü olan figüratif üretimlerinde; geleneksel olarak addedileni, -bugünün teknik imkânlarından sonuna kadar faydalanarak- kusursuz bir gerçekçilikle ele almıştır. Mueck'in sanat üretiminde herhangi bir fiziksel müdahaleye maruz kalmamasına rağmen, mekân ve izleyici, en az, titizlikle modellediği figüratif üretimleri kadar önem arz etmektedir. Bu önemle izleyici ve mekân olgularını şaşırtıcı bir şekilde edilgen olmaktan kurtaran Mueck, yerleşikleşmiş figüratif heykel algısına da ciddi ölçüde zarar verir. Geleneği bambaşka bir şekilde yeniden kurgularken geleneksel olarak addedileni de kendi alışla geldik bağlamından uzaklaştırarak dönüştürür.

Anahtar kelimeler: Gelenek, Gerçekçilik, Hipergerçek, Yenilik, Ron Mueck.

Abstract

Stating that it is unable to be isolated from the time it has been living repeatedly, today's art necessitated that; in the artistic productions, it is obligatory to involve the today's cores. In this article, while the tradition and innovation facts are brought into the focus over the artistic production types, along with time-wise comparisons; inquiries have been made about the traditional and new thing, and the ones which have been thought in the light of these inquiries were associated with Ron Mueck and were embodied accordingly.

Future's skill to be capable of blending today with the unique background of the tradition can enable the occurrence of unique variations in terms of today's artistic production. Ron Mueck; in his figurative productions, of which the conceptual aspects are strong, which he has fictionalized with extraordinary dimensions; handled the regarded, traditionally, -by utilizing the today's technical opportunities all the way- with a perfect factuality. Despite Mueck has been exposed to any physical intervention in the production of art, place and audience are at least important as the productions which have been modeled carefully. Rescuing the audience and space facts from being passive, stunningly, based on this importance, Mueck harms seriously the settled figurative sculpture perception. While fictionalizing the tradition in an utterly different manner, he converts the regarded, traditionally, by approaching from its usual context.

Key words: Tradition, Factuality, Hyper-real/reality, Innovation, Ron Mueck.

DÜNE VE BUGÜNE DAİR BİR GİRİŞ

Binlerce yıl önce doğan bir bebek ile bu yüzyılda doğan bir bebek arasında fizyolojik olarak neredeyse hiçbir fark olmamasına rağmen, yeni doğmuş bir bebeği yirmi birinci yüzyıl bebeği yapan şey, içinde bulunduğu zamanın birikimini soluyor olmasıdır. Yirmi birinci yüzyılın bebeği, içinde bulunduğu yüzyıla dair sorular ve cevaplarla varlığını sürdürür. Teknik olarak yeni doğmuş bir bebek, aslında sadece yeni doğmuş bir bebek olmasına rağmen; doğduğu zaman diliminin gelenekleri, doğduğu zaman diliminin kültürü, teknolojisi, felsefesi, inanç biçimi, yemek yeme alışkanlıkları, sanatı, ulaşım ya da haberleşme ağı onu bulunduğu zamanın getirdiklerine göre şekillendirir. Örneğin; Yuval Noah Harari'nin (2017: 251) bahsettiği; 13. yüzyılda bir İngiliz köylüsünün, insanlık nasıl oluştu? sorusu karşısında, Hristiyan geleneğinin kesin bir cevaba sahip olduğunu varsayarak, bu cevabı öğrenmek için köydeki rahibe ulaşması ve aldığı cevabın köylü için mutlak doğru olarak kabul edilmesi, bugünün çok uzağında bir gerçekliktir. Bugün herhangi bir probleme cevap bulabilmek ya da insanlığın nasıl oluştuğunu öğrenmek için, -sonsuz sayıda kaynak ve dijital teknoloji sayesinde ulaşılabilecek birçok bilgi ve teori mevcuttur. Neredeyse her şey, örneğin, üretim ya da tüketim anlayışı da değişmiştir. Tarımsal, endüstriyel, sanatsal ya da daha başka birçok alanda, bugünün ihtiyaçlarını karşılayabilecek nitelikte üretimler yapılabilmektedir.

Yalnızca geçmiş birikimlere tutunarak bugünün problemlerine cevap aramaya, bugünü anlamlandırmaya ya da anlamaya çalışmak neredeyse olanaksız hale gelmiştir. Bu sebeple kadim denebilecek olguların bile güncellenme ihtiyacı açığa çıkmıştır. "XX. yüzyılın ikinci yarısında insan zekâsının fetihleri olan bilişim ve iletişim araçlarındaki "devrim" niteliğindeki olgulara burun kıvrarak yeni bir dil yaratmadan eski söylemleri ve düşünme biçimlerini tekrar etmenin, faydadan çok zararı olacaktır" (Tanilli, 2009: 261). Örneğin 1840-1870'li yıllar içerisinde bir düşünme biçimi olarak ortaya çıkan ve 20.yüzyıl boyunca önde gelen bir dünya görüşü olduğunu gösteren Marksizm, bugünün teknolojik gelişmeleriyle beraber anlam kaybına uğramıştır. Tıpkı Marksizm gibi, her türlü olgunun, birikimin ya da sorunsalın bugünün eleğinden geçerek, yeni bir düşünme biçimiyle yeniden ele alınması

zorunlu hale gelir.

İçinde bulunulan zamanın geçmiş tüm birikimlerin bir sonucu olduğu gerçeği göz önünde bulundurulduğunda, kadim olan birçok birikimi ve günün getirilerini buluşturarak temelsiz olmayan, güçlü sentezleri yaratabilmek mümkün hale gelir. Böylesi bir ortam, sanat üretimi açısından da sonsuz ifade potansiyellerini taşır. Birbiriyle ilgisiz gibi görünen birçok kavramı ya da disiplini, geçmişin kadim bilgilerini ya da bugünün inanılması güç potansiyellerini bir araya getirerek, hiç tahayyül edilmemiş üretimler yapabilmek mümkündür bugün. Ulvi bir amaç ve tanrısal bir yetkinlikle, muazzam bir anlatı yaratma gayesinin ya da zamandan ve mekândan yalıtık "pür" bir form üretme kaygısının uzağında; dönüşebilen, değişebilen, etkileşim halinde olabilen ve hiçbir şeyi şart koşmayan günümüz sanatı, bu yönüyle geçmiş zaman sanatlarından büyük ölçüde ayrılır. İçinde bulunduğu zaman dilimi bu dönüşümü gerekli kılmıştır. "Sanat işi artık varılan bir nokta değil, sonsuz katkı zincirinin yalnızca bir anıdır" (Bourriaud, 2004: 33).

Arthur Danto, içinde bulunulan, modernizm sonrası olarak gördüğü dönemle beraber, sanatın sonunun geldiğini ileri sürer. Danto için sanatın sonu, tarihsel olarak anlatının sona ermesi anlamına gelmektedir. Terry Barrett (2012: 55) Danto'nun, bu dönem sanatını, modernizmin emriyle yapılan sanatın çok ötesinde olan bir çoğulculuk sanatı olarak gördüğünün altını çizer. Aynı zamanda Danto 'sanatın sonunu' bir özgürleşme olarak da görür. Danto'ya göre sanat son bulduğu anda ister soyutçu, ister gerçekçi, mecazcu, fizikötesi ressam, sürrealist, manzara peyzaj ressamı, natürmort ya da nü ressamı olabilmenin önünde hiçbir engel kalmaz. Dekoratif ya da edebi bir sanatçı, kısa hikâyeci, dini bir ressam ya da porno yapımcısı olmak sanatçının tercihine kalır. Tarihin zorunlu kıldığı hiçbir şey kalmadığından, her şey serbestleşir.

Hiçbir şeyin şart koşulmadığı günümüz sanatı üretimlerinde, sanat; her şey olabilirken, her şey de sanat olabilmektedir. Çoğu temizlik işçisi için hiç tartışmasız "tamamen çöplük" değerlendirmesi yapılabilecek görüntüler oluşturan nesnelere, bir galeri içerisinde pekâlâ sanat eseri olarak sergilenabilmektedir. Örneğin; Sansasyonel bir tarafı olsa da, pahalı işleriyle tanınan İngiliz sanatçı Damien Hirst'ün, bir galerinin vitrinine

yerleştirdiği enstalasyon çalışmasının, bu çalışmayı çöp sandığını söyleyen bir temizlik görevlisi tarafından kaldırılıp çöpe atılmış olması da bu duruma örnek teşkil edebilecek niteliktedir (Kuspit, 2010: 13).

Tabii tüm bunların yanında, her şeyin sanat olabildiği böyle bir dönemde, sanat bu potansiyel ya da imkânla temelsizleşerek buharlaşma riski ile de karşı karşıya kalabilir. Her şeyin sanat olabileme iddiasını taşıdığı bu dönemde, sanatsal üretimlerin kaygan bir zemin üzerinde temellenebileceği uygun koşullar da kendiliğinden oluşmuş olur. Yine de, geçmişin eşsiz birikimleri ve günün sonsuz imkânlarını bir araya getirerek, bugünün sanatını kırılğan olmayan bir temel üzerinde, buharlaşmadan inşa eden sanatçıların sayısı da az değildir. Avustralyalı heykeltıraş Ron Mueck bu sanatçılardan biridir. Mueck, gelenek ve yeniliğe sanatsal ifade biçiminde ustalıklarla yer verir. Büyük bir uğraş ve zaman gerektirdiği her detayından kolaylıkla anlaşılabilen, titizlikle modellediği hiper gerçekçi heykelleri için gerçek; şaşırtıcı bir şekilde nihai bir amaç değildir.

YENİ CÜMLELER KURMAK: RON MUECK

Ernst Fisher, ilk otomobillerin biçiminin at arabalarına benzediğinden, hızın artmasının da yeni biçimlerin ortaya çıkmasını zorunlu hale getirdiğinden bahsederken; teknik bilginin yeni bir güzellik anlayışının doğmasına sebep olduğunu ifade eder. Fisher'e (2013: 241) göre; "Üstünlük kazanan her sınıfın beğenisi, çoğunlukla yenilen sınıfın beğenisinin varmış olduğu noktadan başlar ve bu eski kalıba dayanarak yeni bir hayat kurma eğilimi gösterir". Fisher'in söylemleri tıpkı Mueck'in, geleneksel üretimleri, şimdiyle harmanlayarak açığa çıkarttığı üretimlerini çağırıştırır. Üretimlerinde, eski kalıpların üzerinde temellenen bir hayat köklenmektedir.



Görsel 1. Ron Mueck, "Woman with shopping", 2013, karışık teknik, 11,76 1/2 x 48,26 1/4 x 33,02 3/8 cm

Mueck, böyle bir hayat içerisinde geleneği ya da geleneğe ait olduğu düşünülen nüveleri bağrında taşıyarak gelenekten beslenen, geleneği bir tekrür ya da yakın bir varyasyon olarak değil de bir basamak olarak gören ve biçimsel olana, biçimsel olmayan değerler yükleyerek üretimlerini var eden bir sanatçıdır.

Yarattığı figürlerine arşivinden biraz barok bilgisi alarak ifade, hiperrealist bir yetkinlikle de aşırı gerçekçilik kazandırır. Plastik cerrahi bilgisi ile laboratuvarında mikro cerrahi operasyonlarına girişen bir cerrah gibi hareket eder. Sürrealist bir kurgusallıkla mekâna ve izleyiciye dair yerleşik algıyı tersyüz eder. Oluşan bu birliktelik, üretimlerine eşsiz bir nitelik kazandırır.

Yazının başlangıcında bahsedilen, geçmiş ve günümüz bebeğinin fizyolojik olarak birbirinin neredeyse kopyası olması durumu, bir Bernini ve bir Mueck heykeli üzerinden de kolaylıkla okunabilir. Bernini ve Mueck heykelleri -teknik anlamda olmasa da anatomik anlamda- birbirinin kopyasıymış gibi değerlendirilebilir. İki sanatçının heykelinde de sanatsal dokunuşlarla yaratılan anatomik bir mükemmellik kolaylıkla hissedilir.



Görsel 2: Giovanni Bernini, "St Sebastian", 1617-1618

Görsel 3: Ron Mueck, " Wild Man", 2005

Oysa iki heykel arasındaki muazzam fark, teknikten öte bir yerde ve daha derinlerdedir. Elbette teknik farklılık bu figürler üzerinde bariz bir şekilde kendini gösterir. Ancak teknik farklılık sadece üretimin nasıl yapıldığıyla ilgilidir. Esas fark, Mueck'in üretimlerindeki kavramsal boyutta aranabilir. Çünkü bugünün sanatı, kavramsal bir sorgulama sürecini de beraberinde getirmiştir.

Belki de en büyük kırılmasını Duchamp ile yaşayan; onun acımasız sorgulamalarından ve yıkıcı üretimlerinden, akabinde de, 1960'lı yılların kavramsal sanatından günümüze sanat kavramsallaşmıştır. Bugünün sanatı; yalnızca bir görüntü nesnesi olmanın ya da gerçeği olduğu gibi yansıtmanın çok ötesindedir. Philippe Thomas'ın sözlerinden hareketle Bourriaud (2004: 57) bugünün sanatı için "(...) formların mülkiyetini feshetmeye ya da ne yapıp ne edip eski hukuku yerinden oynatmaya meyillidir" der.

Postmodernizm olarak da anılabilen bu süreçte sanatçı; yalnız başına teknik açıdan mükemmel olma sevdasından ya da dizlerinin bağına çözecek kadar ilahi bir gerçeklik temsilinin arayışına çıkmaktan vazgeçmiştir.

Walter Benjamin'in de (2015: 21) teknik olarak yeniden-üretilebilirlik çağı olarak nitelediği bu çağda sanat yapıtı, ritüele olan parazit bağımlılığından kurtulur. Nitekim bu çağda, bir sanat yapıtının kolaylıkla yeniden, üstelik sonsuz sayıda üretilebilmesinden dolayı, vaktiyle ona atfedilen yegânelik ve tanrısallık vasıfları sökülüp alınmış olur. Böylelikle, yalnızca sahiçilik ya da yegânelik kıstasları güdülerek sanat

yapmak da olanaksız hale gelmiştir. Bu bakımdan Mueck, yalnız başına geleneksel bir sahiçiliği, şimdinin teknik imkânlarıyla daha da öteye taşımanın teorik olarak geleneksel bir yapıt üretmekten çok da öteye gitmeyeceğini iyi bilir.

Tüm zamanların taşıyıcısı olabilme potansiyeline sahip olan günümüz üretimleri; postmodern dönemin bir özelliği olan “Historicity”¹ olgusunu muazzam bir şekilde içeriğinde taşıyabilmektedir. Bu sayede geçmiş tüm birikimler dokunulmazlıklarından kurtularak bugünün sanatı içerisinde, ifade edebilmenin sonsuzluğunda, sayısız şekillerde var olabilirler. Günümüz sanatının üretim olanaklarıyla güçlü bir biçem yaratan Mueck, geleneksel bir detaycılık ve ustalıklarla ürettiği figürlerini, yine günümüz sanatında görünür hale gelen ve eski edilgen vasıflarından kurtulan mekân ve izleyiciyi olgularıyla birleştirir.



Görsel 4. Ron Mueck, “Couple under an umbrella”, 2013, karışık teknik, 299,72 1/8 × 398,78 1/2 × 347,98 13/16 cm

İçinde bulunduğumuz bu zamanda birçok olgu ve birikimin yan yana durabilmesinden, bu sayede de bütün eski bilme tarzlarının toparlanıp su yüzüne çıkabildiğinden ve eşzamanlılığın art-ardalığın yerini aldığından bahseden Daryush Shayegan da (2013: 59), bu zamanın potansiyellerine atıfta bulunur.

Ron Mueck, tam olarak Shayegan’ın bahsettiği; su yüzüne çıkan bütün o eski bilme tarzlarını yani birçok disiplini ve dönemin getirisini olan birikimleri bir araya getirerek kaynaştıran, geleneği farklı eleklerden geçirerek yeniden üretebilen bir sanatçıdır. Onun üretimlerinde de tüm bilme tarzları görünür halde gelir. Mueck, gelenekten beslenirken onu bugün ile bir araya getirerek dönüştüren bir kimyagerdir...

¹ Postmodernizm, dış gerçekliğin nesnel ve kararlı temsil edilebileceği inancının bir aldanış olduğunu düşünür ve bu sebeple salt epistemolojii reddederek onun yerine yorumculuğu (hermeneutic) koymak ister. Bu dış gerçekliğin varlığının reddi anlamına gelmez. (...) her türlü belirlenmenin karşısında bulunan postmodernizmde nesnel ve kararlı olma zorunluluğunun ortadan kalkmasının yanı sıra olayların ve olguların zaman içerisinde belli bir sırayı izlemesinin zorunluluğu da yoktur. Postmodernizm’in bu durumunu ya da özelliğini de “historicity” terimi niteler. Bu dönem öncesinde, olayların ve olguların kronolojik sıralanışında bir kesinlik gerekirken, postmodernizmin “historicity” kavramında böyle bir kesinlik aranmaz. Anakronik ve zamanında olmayanların oluşturabileceklerinin bulunmasını sürdürmek ister. Historicity’de bir anlamda geçmişin ona bir üstünlük atfedilmeden, ona özel bir saygı duyulmadan günü kurmakta kullanılabilmesi içerilmektedir (Tekeli, 2014: 18-19).



Görsel 5: Ron Mueck'in atölyesi, fotoğraf Gautier Deblonde.

Sahici bir dönüşüm

Robert Smithson, Sanatın dilinin, 'Soyut' ve 'gerçekçi' temsillerle sınırlandırılışına işaret ederek, bu dilin yalıtılmış görüntü formlarıyla sınırlandırılmadan, her daim gelişime açık bir yapıda olması gerektiğini vurgular (Yılmaz, 2006: 240). Bu bakımdan Smithson, geleneksel ve modernist kaygılarla üretim yapan ve nihai amaçlarından biri de teknik anlamda ustalaşarak gerçeğe yaklaşmak olan veya sanatın sadece biçimsel meselelerini odağına alan bir sanatın ya da bir sanatçının sanat dilini sınırladığını da söylemiş olur.

İlk bakışta, Ron Mueck'in üretimlerinde de sanatın yalnızca biçim, form, kompozisyon, ışık, renk gibi temel meselelerine odaklandığı, bu bakımdan da bir temsil ya da sahicilik kıstasını ön planda tutmuş olduğu düşünülebilir. Dolayısıyla bu üretimlerde, modernist düşüncenin sistematik bir dizaynı olan saf bir sanat anlayışının ya da ustalık kıstası güdülerek oluşturulan geleneksel bir üretim mantığının hâkim olduğunun, bu bakımdan da sınırlı bir anlatım dili barındırdığının tespitinde bulunulabilir. Nitekim Mueck'in üretimlerinin, geçmiş düşünme biçimlerine benzer bir düşünme biçimiyle kurgulanmış olduğu apaçık ortadadır. Hatta bu üretimler için, "bugünün teknik imkânlarıyla üretilen teknolojik bir reproduksiyon" değerlendirmesi yapmak bile mümkündür.



Görsel 6. Ron Mueck, "Big Man" Karışık teknik, 2000, 205.7 x 117.4 x 209 cm.

Öyle ki; başyapıt olarak addedilen kimi geleneksel üretimlerdeki, "insanüstü" denebilecek düzeydeki yetkinlik, Mueck'in üretimlerindeki her bir detayda da kendisini göstermektedir. Örneğin; bir bedeni sarmalayan güçlü bir elin tasvir edildiği, eldeki her bir parmağın dokunuşunun bedende bıraktığı maruziyetin hissettirilmeye çalışıldığı, İtalyan heykel geleneğinin zirvelerinden sayılan Michaelangelo Buonarroti'nin heykellerindeki anatomik kusursuzluk ve ustalık, Mueck'in üretimlerde de göz önündedir.

Ustalık, detaycılık, iççilik, gerçekçilik, benzetme gibi birçok husus Mueck'in üretimlerinin geleneksel olanla ilişkisinin derinliğini gözler önüne serer. Ancak; daha da derinlere bakıldığında; üretimlerindeki sahiciliğin, sahici olmaktan çok daha başka bir şeyler söylemek için kurgulandığı, geçmişin; tekrara düşmeden, bugünün eleğinden geçirildiği ve bugün ile geçmiş zaman sanatlarının sunduğu her türlü olanağın bir araya getirilerek de yeni bir düşünme biçimi yaratılmış olduğu anlaşılacaktır.

Mueck, geleneksel söylemleri ve düşünme biçimlerini tekrar etmekten çok uzakta, anatomik bir kusursuzluk arayışından çok daha ötede bir yerde, sanatın kavramsallaşmasından günümüze kadar geldiği bu süreçte; geleneksel olarak addedileni bambaşka bir temellendirmeye yeniden kurgulayarak yoğurur ve günümüz sanatının ruhuna özgün bir dille konumlandırır. Ayrıca üretimlerinde, modernist saflık kurgusunun çok uzağında bir kavramsallıkla, mekân, izleyici ya da gerçeklik olgularını günümüz perspektifiyle ele aldığı görülebilir.

Dikkatsizce bakan bir çift göz için bu heykellerin "nihai amacı ya da öncül mahiyeti, plastik değeri ortaya çıkartmak" gibi görünse de Mueck heykellerini hem izleyici hem de mekânla ilişkiye sokarak, yerleşik olan figüratif heykel algısını dönüşüme uğratar. Bu yanıyla da modernist düşüncenin ya da gerçekçi temsillerin sınırlayıcı dilinin ötesine fazlasıyla geçmiş olur.

İzleyicinin dirilişi

Mueck'in heykellerinin yarattığı auranın derinliği izleyicinin mevcudiyetine bağlıdır. Bu heykellerle yan yana geldiği anda, "izleyici ve heykel" arasında orantısız bir kontrast oluşur. Bunun nedeni heykellerin izleyiciye oranla ya çok küçük ya da devasa ölçülerde olmasıdır. Dolayısıyla heykelin etrafında beliren izleyicinin mevcudiyeti bu kontrastı tetikleyen şeydir. Bu bakımdan Mueck için, izleyici ve heykellerin bir arada bulunması zorunludur.

Mueck'in heykelleriyle devamlı olarak ilişkiye girmeye zorlanan izleyici; zıtlıklarla dolu bir kompozisyonu görünür hale getirirken, açığa çıkan özgün dilin oluşumuna da en büyük katkılardan birini sağlamış olur. Ayrıca oluşan bu zıtlıklar sebebiyle, heykeller arasında gezinen izleyici gerçekten uzaklaştırılarak, gerçeküstü bir alana da itilmiş olur.

'Heykel ve izleyicinin yan yana gelerek meydana getirdiği kompozisyonu, dışarıdan izleyen bir başka izleyici kalkerli bir katman yaratmış olur. Nitekim heykelin izleyicisi dışında, izleyici ve heykelin izleyicisi farklı derinliklerde konumlanmaktadır. Daha somut bir dille ifade etmek gerekirse; heykeller o kadar sahicidir ki; izleyici ve heykelin yan yana gelerek oluşturduğu kompozisyonda hiçbir şey gerçek dışı görünmez.

Bu birliktelik anını gören üçüncü bir göz ise kendisini sürreel bir atmosferin izleyicisi konumunda bulur. Katman farklılığındaki kasit değişken olan bu konumlardır. Daha başka bir derinlikte de bu katmanların oluşturduğu kompozisyonu basılı bir fotoğraftan ya da dijital bir ekran üzerinden izleyen bir izleyici yer almaktadır. Böylece izleyici geleneksel izleyici bağlamından koparılmış olur. İzleyici istemese de pasif bir gözlemciden öteye -kendiliğinden- geçerek, eserin yaratmaya çalıştığı kavramın derinleştiricisi ve hatta yaratıcısı olur.



Görsel 7. Ron Mueck, "Boy", 2000, karışık teknik, 5 m.

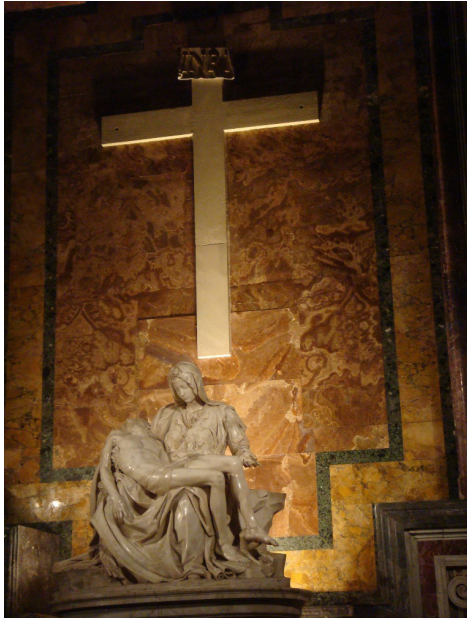
Oysa geleneksel üslupla yapılmış birçok ürün, üretim ya da heykel, izleyicisi olmasa da vardır. Bu durumu, o dönem ürünlerine, üretimlerine ya da heykellerine yüklenen ilahi değerlerle dahi açıklamak mümkündür. Örneğin Walter Benjamin, ilahi değerler yüklenen ürünlerin mevcut olmalarının, görülmelerinden çok daha önemli olduğunu söyler. Nitekim Benjamin, belirli tanrı heykellerinin yalnızca cella'da rahiplere açık olduğunu ya da belirli Madonna resimlerinin hemen hemen bütün bir yıl boyunca örtülü kaldığını, hatta Ortaçağ katedrallerindeki bazı heykellerin, düz zeminden bakan izleyiciler tarafından görülemediğini ifade eder. (Benjamin, 2007: 100). Bu bakımdan da izleyicinin varlığının herhangi bir önem arz etmediğini veya tamamıyla edilgen olduğunu söylemek mümkündür. Dolayısıyla bu ürünlerin izleyiciyle ortaklaşa bir şey söyleyebilecekleri de düşünülemez. Tek taraflı bir aktarım söz konusundan bir etkileşimin varlığından da bahsetmek mümkün değildir. Tanrısal ve yalıtık aurası sebebiyle etrafında dolanan izleyicisinin varlığından zerre kadar etkilenmeyen, ustaca boyanmış resimler ya da yontulmuş mermerler...

Donatello ya da Michealangelo heykelinin yaratmaya çalıştığı aura düşünüldüğünde izleyicisinin etken olmasına hiç gerek de yoktur zaten. Hatta böylesi bir tanrısalığın karşısına geçen izleyici tercihen itaatkâr ya da pasif konumda olmalıdır. İzleyicinin edilgen halde olmasının heykelin varoluş mahiyetlerinden biri olduğu bile kolaylıkla söylenebilir. Oysa anormal ölçüleriyle tasarlanmış olan Mueck'in heykelleri, -izleyiciden muaf tutularak- kendi başlarına düşünüldüğünde, yaratılmak istenen sürreel atmosferi yaratmaya tek başlarına güçlerinin yetmeyeceği hemen hissedilebilir. Etkileyici olan şey; izleyici ve heykelin karşılaşma ya da yan yana gelme anıdır. Mueck'in heykelleri kendilerini ancak bu birliktelik anında var edebilirler. Bu birliktelik anında adeta Jonathan Swift'in fantastik romanındaki Gulliver masalsılığı gerçekleşir. Böylelikle, vaktiyle geleneksel ve modernist üretimler karşısında, edilgen konumda olan sanat

izleyicisinin de rolü dönüşüme uğramış olur.

Dolayısıyla Mueck'in üretimlerinde -tıpkı köklerini çok derinlere salmış, İtalyan geleneğindeki insanüstü ya da tanrısal bir ustalık gerektiren yetkinliğine rağmen- gerçeklik, nihai bir amaç asla değildir. Mueck, gerçekle-gerçek olmayanı, yetkinlikle-tekniği, geçmişle-bugüne ait olanı görünür hale getirirken, alışlageldik modernist ya da geleneksel algının çok ötesine geçerek yeni bir şeyler söyler. İzleyicinin edilgen konumunu dönüştürmenin yanı sıra, mekânın statükosunu ortadan kaldırır ve algılanış biçimini dönüşüme uğratır.

Mekânın çözülüşü



Görsel 8. Michelangelo Buonarroti, "Pieta", 1498-1499, 174 cm x 195 cm. Aziz Petrus Bazilikası, Vatikan

Modernist ya da geleneksel üretimler, mevcudiyetleriyle, mekânın yarattığı ve dayattığı kurguyu daha inandırıcı hale getirmeye çalışırlar. Mekânın hâletiruhiyesini ya da statükosunu destekleme gayesiyle kurgulandıklarından dolayı da bir bakıma mekânın realitesine ibadet etmiş olurlar. Örneğin Michelangelo'nun Pieta tasvirinin bulunduğu San Pietro Bazilikası, Michelangelo'nun heykeli orada olmasa da kutsaldır. Heykelin, mekândaki kutsiyeti dönüştürmek gibi bir gücü ya da amacı yoktur. Heykelin orada bulunma sebebi bu kutsiyete sadece ve sadece hizmet

etmektir. Onu gören inançlı ya da inançsız herkesi etkileyebilecek, "insanüstü" denebilecek bir ustalıkla üretilmiş olan bu gibi üretimler mekâna atfedilen kutsiyetin büyümesine yardımcı olur. Evrensel mutlaklık anlayışıyla, modernist bir kurgusallığı sentetik yollarla inşa edebilmek için; ulvi bir amaca hizmet ediyormuş gibi görünerek kutsallaştırılmaya çalışılan müze mekânları içerisinde konumlanan üretimler de, mekâna yüklenmek istenen kutsiyetini sağlamak için hareket ederler. Üretimler, mekânı dönüştürmek için değil, mekânın hâletiruhiyesini yüceltmek için oradadırlar. Bu sebeple bu gibi üretimler, yaratılmak istenen atmosferin dayattıklarına itaat ederlerken, söyledikleri de ancak ve ancak mekânın izin verdikleriyle sınırlı kalır.

Bir mekân ya da galeri içerisinde konumlanan Mueck heykelleri ise, geleneksel ya da modernist mekân algısının hiyerarşik statükosunu hiç zorlanmadan yerle bir eder. Örneğin; mekânla ilişkiye sokulan heykeller, mekâna kıyasla ya çok küçük ya da çok devasa boyutlarda olduklarından, mekân; bu heykellerin "sadece göstereni" olma vasfından tasfiye edilerek, birdenbire yaratılmaya çalışılan sürreel atmosferin destekleyicisi olur. Mekân, Mueck heykellerinin yaşadığı fantastik atmosferin bir parçası olduğundan, ondan kopuk ya da ondan bağımsız düşünülemez. Bu sebeple de şeylerin sergilendiği bir vitrin olma vasfı ondan sökülüp alınır. Ona yüklenen olası bir mekân tasarısı da böylece buharlaşmış olur. Kutsanmış bir mekân, bir sergi mekânı ya da bir vitrin olmaktan öteye geçerek hiç olmayan bir masal diyarına evrilen bir mekân... Mekânın ve içerisinde durmaksızın gezinen izleyicinin edilgen olmayan bu mevcudiyetleriyle beraber, kendiliğinden oluşan birçok farklı kompozisyon aracılığıyla yaratılmak istenen masalsılık amacına ulaşır. Böylece her şey bu masalın anlatıcısı olur. İzleyici, mekân ve heykel...

SONUÇ YERİNE

Yirmi birinci yüzyıl rahatlıkla zamanlar ve mekânlar arasında geçiş yapma imkânı barındırmakta, bireye aynı anda birçok yerde olabilme olanağı sağlamakta, birçok zamanı şimdiki zamanda birbiriyle buluşturup, bağlayabilme durumu yaratmaktadır.

Sanatçı bulunduğu zamanın kültürü, teknolojisi, inanış biçimi ve felsefesiyle beslenirken, üretim sürecinde de geleneksel olgulardan yararlanmaktadır. Geleneksel olana ise özellikle bilimsel ve teknolojik yenilikler sayesinde bugün kolaylıkla ulaşılabilir. Mueck'in de bu imkân ve yeniliklerle beraber, geçmişin sağlam birikimlerini bugünün getirdikleriyle birleştirerek, temelsiz olmayan bir sentez yaratarak üretime dönüştüren sanatçılardan biri olduğu görülmüştür. Heykellerinin boyutlarının izleyiciyi gerçeküstü bir alana çektiği ve izleyiciyi yapıtı tamamlayan bir unsur haline getirdiği; aynı şekilde mekânı da aktif hale getirerek masalsi bir atmosfere dönüştürdüğü sonucuna varılmıştır.

KAYNAKÇA

Benjamin, W. (2007). Teknik Olarak Yeniden-Üretilbilirlik Çağında Sanat Yapıtı. A. Artun (Der.), Sanat Siyaset, Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika içinde (s 100). İstanbul: İletişim Yayıncılık.

Benjamin, W. (2015). Teknik Olarak Yeniden-Üretilbilirlik Çağında Sanat Yapıtı. (G. Sarı, Çev.). İstanbul: Zepplin Kitap. (Orijinal eserin yayın tarihi 1935).

Barrett, T. (2012). Sanatı Eleştirmek Günceli Anlamak. (G. Metin, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi. (Orijinal eserin yayın tarihi 1994).

Bourriaud, N. (2004). Postprodüksiyon, (N. Saybaşıllı, Çev.). İstanbul: Bağlam Yayıncılık. (Orijinal eserin yayın tarihi 2002).

Danto, A. (1996). Brillo Kutusu Post-Tarihsel Perspektiften Görsel Sanatlar, (C. Kayaş). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Orijinal eserin yayın tarihi 1992).

Fischer, E. (2013). Sanatın Gerekliliği. (C. Çapan). İstanbul: Sözcükler. (Orijinal eserin yayın tarihi 1959).

Harari, Y. N. (2017). Hayvanlardan İnsanlara Sapiens. (E. Genç, Çev.) İstanbul: Kolektif Kitap. (Orijinal eserin yayın tarihi 2012).

Kuspit, D. (2010). Sanatın sonu. (Y. Tezgiden, Çev.) İstanbul: Metis Yayıncılık. (Orijinal eserin yayın tarihi 2004).

Shayegan, D. (2013). Melez bilinç. (H. Bayrı, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları. (Orijinal eserin yayın tarihi 2012).

Tanilli, S. (2009). Değişimin Diyalektiği ve Devrim. İstanbul: Yeni Gün Haber Ajansı Basın ve Yayıncılık A.Ş.

Tekeli, İ. (2014). Modernizm, Modernite ve Türkiye'nin Kent Planlama Tarihi. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.

Yılmaz, M. (2006). Modernizmden Postmodernizme Sanat. (Birinci Basım). Ankara: Ütopya Yayınları.

GÖRSEL KAYNAKÇASI

Görsel 1: Ron Mueck, "Woman with shopping", 2013, karışık teknik, 11,76 1/2 x 48,26 1/4 x 33,02 3/8 cm. <https://www.hauserwirth.com/artists/2828-ron-mueck>

Görsel 2: Giovanni Bernini, "St Sebastian", 1617-1618. <https://tr.pinterest.com/pin/254523816417868676/?lp=true>

Görsel 3: Ron Mueck, " Wild Man", 2005. <https://bagnidilucca.wordpress.com>

Görsel 4: Ron Mueck, "Couple under an umbrella", 2013, arışık teknik, 299,72 1/8 x 398,78 1/2 x 347,98 13/16 cm. <https://thenakedart.weebly.com/couple-under-an-umbrella.html>

Görsel 5: Ron Mueck'in atölyesi, fotoğraf Gautier Deblonde. <https://laughingsquid.com/incredibly-realistic-human-figure-sculptures-by-ron-mueck/>

Görsel 6: Ron Mueck, "Big Man" Karışık teknik, 2000, 205.7 x 117.4 x 209 cm. <https://www.tate.org.uk/context-comment/articles/can-you-believe-it>

Görsel 7: Ron Mueck, "Boy", 2000, karışık teknik, 5 m. <https://www.theatlantic.com/photo/2013/10/the-hyperrealistic-sculptures-of-ron-mueck/100606/>

Görsel 8: Michelangelo Buonarroti, "Pieta", 1498-1499, Mermer, 174 cm x 195 cm. <https://rome-cabs.me/2012/02/16/made-by-michelangelo/>

TEKİRDAĞ/ÇORLU- FATİH CAMİSİ'NİN DÜNÜ BUGÜNÜ TEKİRDAĞ/ÇORLU- FATİH MOSQUE FROM THE PAST TO THE PRESENT

Dr. Öğr. Üyesi Osman ÜLKÜ

Adnan Menderes Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü
oulku@adu.edu.tr
<http://orcid.org/0000-0002-2527-3756>

Doç. Dr. Hacer Sibel ÜNALAN ÖZDEMİR

Adnan Menderes Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü
sunalan@adu.edu.tr
<http://orcid.org/0000-0003-0424-0389>

Öz

Tekirdağ İli Çorlu İlçesi'nde bulunan Fatih Camisi ve Külliyesi; Çorlu'da bilinen en eski Osmanlı Mimarisi örneğidir. Cami, medrese, hamam, çeşme ve su kuyusundan oluşan yapılar topluluğundan hamam ve medrese günümüze ulaşmamıştır. Fatih Sultan Mehmet'in kendisi ya da sütanesi Ümmü Gülsüm Hatun tarafından 15. yüzyılın ikinci yarısında inşa ettirildiği tahmin edilen cami; dört duvar üzerine ahşap tavanlı ve kırma çatıyla örtülü olup avlusunda su kuyusu, şadırvan, güney ve güneydoğu yönlerinde de hazire bulunmaktadır. İnşa kitabesi bulunmayan caminin, kuzeye bakan giriş kapısı üzerinde H.1240/ (M. 1824-25) tarihli, II. Mahmut'un sadrazamı Benderli Mehmet Selim Paşa tarafından onartılmış olduğuna dair bir kitabe bulunmaktadır. Bu araştırmamızda Fatih Camisi'nin yapılış aşamasından günümüze kadar geçirdiği onarımlar ele alınarak incelenmiştir.

Anahtar kelimeler: Fatih Cami, Çeşme, Süsleme, Kuyu, Kitabe.

Abstract

The oldest known Ottoman Mosque in the Çorlu district of Tekirdağ province is the Fatih Mosque and its social complex. When the mosque was first built there was a madrasah, bath, fountain, and a water well; however, the madrasah and the bath do not exist today. It is believed that the mosque was commissioned either by Fatih Sultan Mehmet or his wet-nurse Ümmü Gülsüm Hatun around the second half of the 15th century. The mosque has a wood ceiling covered with a hipped roof, built on four walls. In the courtyard of the mosque there is a water well and a fountain for ritual ablutions. Two cemeteries for important people are separated in the south and southeastern parts of the courtyard. The mosque does not have an epigraph related to the process of the building but on top of the door that faces north, there is an epigraph states that the mosque was restored by Mahmut the II's grand vizier Benderli Mehmet Selim Pasha in 1824-25 (Muslim Calendar 1240). In this research, the changes Fatih Mosque went through since the day it was built to today have been studied.

Key words: Fatih Mosque, Fountain, Decoration, Well, Epigraph.

ÇORLU FATİH CAMİSİ'NİN YAPIM TARİHÇESİ

Tekirdağ'ın Çorlu İlçesi Omurtak Caddesi üzerindeki hükümet binasının karşısında yer alan Fatih Camii'nin adı, Evliya Çelebi Seyehatnamesi'nde "Ebu'l Feth Camii" olarak geçmektedir.¹ Günümüzde halk arasında Fatih Camii olarak bilinen yapının bazı kaynaklarda "Çarşı Camii" olarak da adlandırıldığı ifade edilmiştir (Şenkalasın, 2006:39). Caminin inşasına dair herhangi bir kitabe günümüze ulaşmamış olmakla birlikte, bazı araştırmacılar bunun H. 857 (M. 1453)'de Fatih Sultan Mehmet'in sütanesi Daye Hatun tarafından, (Ümmü Gülsüm Hatun) bazıları ise yine 1453 yılında Fatih Sultan Mehmet tarafından inşa ettirilmiş olabileceği kanaatini belirtmişlerdir (Özer, 2010:72) (Tekirdağ Kültür Envanteri, 2014:107). Kaynaklarda Fatih Camii veya Daye Hatun Camii adları ile de geçmektedir.² 1309 tarihli Edirne Salnamesine göre H.763 (M.1361-62)'te "Sultan I. Murat tarafından Çorlu'nun fethini müteakip inşasına mübaşeret olunan cami-i şerifin Fatih Sultan Mehmet Han hazretleri devr-i saltanatlarında itmamı müyesser olmuştur" denilmekte ise de kaynak gösterilmemiştir (Şenel 1964:83; Gökbilgin, 1952:324). Buna göre caminin I. Murat zamanında inşa edilmeye başlandığı ve Fatih Sultan Mehmet zamanında tamamlandığı düşünülebilir. Daye (Ümmü Gülsüm) Hatun, Fatih Sultan Mehmet'in sütanesi olup asıl adı Hundi Hatundur. 1008H/1600 M. İstanbul Vakıfları 1070 numaralı 318 varak sayılı Tapu Tahrir Defteri kayıtlarında saray ağalarının Ahmet Beyin kızı olduğu yazılıdır³. Mevlana Sadi'nin imzasıyla kaydı yapılan vakfiyesinde " Fatih Sultan Mehmet'in dayesi (sütanesi) Ümmü Gülsüm Hatuna padişah tarafından İstanbul'da iki, Edirne ve Çorlu'da birer cami yaptıracak ve vakfedecek yeterli miktarda gelir 70.000 (yetmiş bin) Akçe bahşedilmiştir. Bunlarla birlikte İstanbul'da hamam ve dükkânlar, Çorlu ve Edirne'de küçük işletmeler (alt katı dükkân üstü ev) ve benzeri birçok gelir getirecek arazi ve mülkte vakfiye kaydına geçirilmiştir".

Başbakanlık Osmanlı Arşivleri İnşaat Defterlerinde bulunan H.1175, M.1761-62 yılına ait bir belge, caminin ilk onarımına aittir (Erdoğan, 1978:149). Günümüzde kuzeyde bulunan giriş kapısı üzerinde ki kitabe, H.1240 M. 1824-25 tarihli olup yapının, II. Mahmut'un sadrazamı Benderli Mehmet Selim Paşa tarafından onarıldığını belirtmektedir (Şenel, 1964:83; Ayverdi, 1973:198; Özer, 2010:73-74) (Resim.1). Pertev Paşa tarafından kaleme alınan kitabenin hatları El Dai Mustafa Nuri tarafından mermere yazılmış olup kitabede şu ifadeler geçmektedir;⁴

- ۱ - مقتداى اهل سنت حضرت محمود خان - جامع آیات قدرت قبله كاه عدل و داد
۲ - اول شهنشاھ دل آكاهك وزير اعظمى - صدر هنام محمد آصف سالى نهاد
۳ - مقصدى بنیان دين و دولتى اعماردر - ايش بو پشيني طبع سليمى اعتياد
۴ - چورليده مرحوم فاتح جامن كوردى خراب - صدره كلدكده همان باپردى بر وفق مراد
۵ - ايلدى خوشنود روح واقى بو باپده - ايلسون حق عمر و اقبالن زياد اندر زياد
۶ - بنده پرتو ايلدم انشا بو بيت دلكتى - اولدى تاريخ ديكر هر مصرع كوهر عداد
۷ - خير ايجون احيا بيوردى فاتحك بو جامن - آصف محمود خان صدر سليم الاعتقاد
- (الداعي مصطفى زبوري ۴)

Kitabe Metninin Transkripsiyonu;

Mükteday-ı ehl-i sünnet hazret-i Mahmut Han,
Cami-i ayat-ı kudret kıblegah-ı adl ü dad
Ol şahinşah-ı dil- ağahın vezir-i azamı
Sadr-ı hem-nam-ı Muhammed asaf-ı Sami Nihad
Maksadı Bünyan-ı din ü devleti imardır.

¹Evliya Çelebi Seyehatname, (Yayına Hazırlayan; Ali Kahraman-Yücel Dağlı-Robert Dankoff) C.III, İstanbul 2006,s. 338, Muzaffer Erdoğan, 1978, "Osmanlı Devrinde Trakya Abidelerinde Yapılan İmar Çalışmaları", İ.Ü. Güney-Doğu Avrupa Araştırmaları Dergisi, S. 6-7, İstanbul,

²VGMA, Dosya No: 59.02.20; Ekrem Hakkı Ayverdi, 1973, *Osmanlı Mimarisinde Fatih Devri* Fetih Cemiyeti Yayınları, C.III-IV, İstanbul, 1973, 196-198, Tekirdağ Valiliği Yayınları, 2003, 23; Şenkalasın, 2003, 39.

³ VGMA, Tapu Tahrir Defteri, defter No. 1070, Varak No 318..

⁴Şenel, bu şiirin Pertev Paşa'nın divanında aynen yer aldığını belirtmektedir. Ekrem Hakkı Ayverdi, 198; Serap Ayhan, 2011, *Tekirdağ ve İlçelerindeki Türk Devri Yapıları (XIV-XVI YY)*, Çanakkale On sekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale, 67.

Eylemiş bu pişey-i tab-ı selimi itiyad
Çorlu'da merhum Fatih Camii'ni gördü harab
Sadra geldikde heman (hemen) yaptırdı vakfı
murad

Eyledi hoşnud ruh-ı vakfı bu babda
Eylesin hak ömr-ı ikbalin ender ziyad
Ben de pertev eyledim inşa bu beyt-i dil keşi
Oldı (oldu) tarih-i diğer her mısra-i gevher i'dad
Hayr için (için) ihya buyurdu (buyurdu) Fatih'in
bu Camii'in
Asaf-ı Mahmud Han Sadr-ı Selim ü'l itikad

El Dai Mustafa Nuri 1240H (M.1825)

Kitabe Metninin Türkçesi

“Ehl-i sünnet erbabının olduğu kimse Mahmud Han'ın, adalet ve doğruluğunun kiblegahı, kudret alametlerini üzerinde toplayan cömert tabiatlı padişahın veziriazamı ve iyi huylu veziriazam Mehmed'in adaşının maksadı din ve devlet uğruna imar olup bu güzel huyu kendisine itiyat edinmiştir. Sadrazam olunca Çorlu'daki Fatih Camii'ni harap görünce murad üzere tamir ettirip Fatih'in ruhunu hoşnut etti. Allah da onun ömrünü ve şanını arttırsın. Ben şair Pertev, bu gönül çekici beyti yazdım. Bu şiirin her mısraı bir tarih oldu. Sultan Mahmud'un iyi huylu sadrazamı hayır için bu camiyi ihya etti.” El Dai Mustafa Nuri

Eser, 1962 yılında Çorlu'nun zenginlerinden olan ve Uncular adı ile anılan hayırsever tarafından adeta yeniden yapılcasına tamir ettirilmiştir (Şenkalasın, 2005:39). Cami, farklı dönemlerde ve son olarak da 2011-2013 yılları arasında yapılan onarımlarla günümüze ulaşmıştır. Caminin mimarı ile ilgili herhangi bir bilgi mevcut değildir.

FATİH CAMİİ PLAN VE MİMARİ ÖZELLİKLERİ

Cami ilkin, hamam, medrese ve çeşmeden oluşan bir külliye dâhilinde inşa ettirilmiştir (Kahraman ve Dağlı, 2006:388; Özer, 2010:72). Ancak günümüze bunlardan sadece cami ve çeşme ulaşmıştır. Doğu-batı ekseninde, dikdörtgen alan üzerine inşa edilen caminin harim kısmı, düz ahşap tavanlı olup doğrudan duvarlar üzerine oturmaktadır. Üstü de dört yöne eğimli alaturka kiremit çatı kaplıdır (Çizim 1-2, Resim 2-3). Caminin kuzey cephesinde; son cemaat yeri, avlu ortasında bir adet su kuyusu ve sonradan

eklenmiş bir şadırvan bulunmaktadır (Ayhan, 2011:68; Şenkalasın, 2005:40). Avluya sonraları tuvalet ve abdesthane de eklenmiştir. Caminin kuzeybatı köşesinde, harim kısmı ile son cemaat yerinin birleştiği noktada tek şerefeli minare yer alır. Külliye'den günümüze kalan tüm birimlerin etrafı bir duvar ile çevrilmiş ve avlu içerisinde toplu bir görünüm sağlanmıştır. Avluya girişi batı tarafından açılan kapı ile sağlanmaktadır. Caminin beden duvarları üzerinde alt sırada 14, üst sırada 16 pencere bulunmaktadır. Alt sıradaki pencereler dikdörtgen formlu iken üstteki pencereler yuvarlak kemerlidir. 1882 yılına ait fotoğraflarda üst kat pencereleri alçı şebekesiz iken bu tarihten sonra yapılan bir onarım sırasında alçı şebekeli hale getirilmiştir (Resim 4). 1962 yılındaki onarımlarda alt kat pencerelerdeki yuvarlak kemerler yerinden sökülerek düz mermer lento yerleştirilmiş ve pvc (plastik pencere sistemi) doğramalar takılmış ise de (Şenkalasın, 2005:39) önceki onarımlardan kalan sıvalar, pvc doğramalar ve pencerelerdeki alçı şebekeler son onarımda kaldırılarak yine eski haline dönüştürülmüştür (Resim 5). Ayrıca alt kat pencerelerinin üzerindeki sade işlemeli demir parmaklıklar kaldırılarak yerine dökme lokma parmaklık takılmıştır.

Kuzeybatı köşede yer alan minare tek şerefeli olup 1882 yılına ait fotoğraflardan yüzeyi sıvalı olarak görülmektedir. Papuçluk kısmı bulunmayan minarenin kaidesi yaklaşık 1 m olup düz kesme taştan, gövde, şerefe ve petek kısmı tuğladan inşa edilmiş olup petek kısmı daha ince tutulmuştur. Şerefenin alt kesimi silmelerle dolgulandırılmış, üzeri konik bir külahla örtülmüş ve külahın üzerine de bir alem yerleştirilmiştir. 1882 yılına ait fotoğraflarda minareye giriş kuzey yönündeki basık kemerli giriş açıklığından sağlanmaktadır (Resim. 6). 1962 yılında yapılan restorasyondan minare de payını almıştır. Bu onarımlar sırasında minarenin kuzey yönündeki giriş açıklığı kapatılmış ve orijinalinde ahşap olduğu düşünülen merdiven bölümü de betonarme olarak yenilenerek iç ve dış yüzeylerinin tamamen sıvandığı görülmektedir (Resim.7). Tek şerefeli minare, çeşitli dönemlerde geçirdiği onarımlarla orijinalitesini kaybetmiştir. 2011-2013 yılları arasındaki onarımda 1882 yılındaki fotoğraflarından yola çıkarak tekrardan giriş açıklığı kuzey kaydırılmış, üzerindeki sıvalar tamamen ortadan kaldırılarak merdiven kısmı da yenilenmiştir (Resim. 8). 1882 yılına ait fotoğraflarda cami cephelerinin tamamen sıvalı

⁵⁴“Tekirdağ-Çorlu Fatih Cami Restorasyonu”, <http://www.erhanuludag.com/> 25.03.2018.

olduğu dikkati çekmektedir (Resim 9). Sonraki onarımlarda bu sıvalar kaldırılmış ve orijinal malzeme ortaya çıkmıştır. Caminin duvarlarında genelde moloz taş kullanılmış, bunların arasında pencere ve kapı çerçevesinde, duvarlarda yer yer kaba yonu ve kesme taş malzemede dikkat çeker. Ayrıca çatıya geçişte iki sıra düz tuğla, iki sıra diş halinde toplam dört kademeli kirpi saçak uygulaması ile caminin üst bölümüne hareketlilik kazandırılmıştır (Resim 10).

Caminin güney cephesinin doğu üst köşesinde, kademeli taştan üç konsolla taşınan ve yatay tuğla üzerine yerleştirilmiş üç küçük sütunce ile taşınan, iki birimli, zarif revak düzenlemeli bir kuş evi dikkat çekicidir (Resim 11). Bu kuş evinin üst kısmı da iki yana meyilli taştan küçük bir çatı ile kapatılmış olup kuş evinin kemer alınlıkları da basit üçgen ve spiral süslemelerle bezenmiştir. Batı cephe ile güney cephenin üst kısımlarının saçak altında, taşa işlenmiş devşirme kabara motifleri bulunmaktadır. Bunların üzerinde Arapça olarak mermere yazılmış bir kitabe ve onun da üstünde başka bir kabara dikkati çeker. İki satırdan meydana gelen kitabenin batı köşesindeki kısmında "Maşallah" yazısı, güney kısmında ise "Barekallah" yazısı ile "1245" tarihi düşülmüştür. Bu kitabe Benderli Mahmud Paşa'nın 1245H/1830M yılında yaptırdığı onarıma aittir. Batı kısmındaki kitabenin üst köşelerinde gülbezek motiflerine yer verilmiştir (Resim 12). Caminin 1882 yılına ait fotoğraflardan anlaşıldığı kadarıyla kuzey cephede ahşap destekli ve araları camekân ile kapatılmış, çatılı bir son cemaat yeri bulunmaktaydı (Resim 13). Ancak son cemaat yerinin orijinalde olup olmadığı konusunda kesin bir bilgi yoktur (Ayhan, 2011:69). Onarımlar sırasında bu bölüm, betonarme olarak yenilenmiş ve aralar pvc ile kapatılmış ve yeşil renkli yağlı boya ile boyanmış iken (Ayhan, 2011:69) son restorasyonda betonarme iskelet tamamen yıkılarak yeniden ahşaba çevrilmiştir (Resim 14-15). Onarımdan sonra bu bölüm tekrar düzenlenmiş, tavan kısmı ince çıtalarla eşit kısımlara ayrılmış ve iki farklı renkte yeniden boyanmıştır. Ayrıca tüm cepheleri kapatılmış ve üzeri tek yöne eğimli çatı ile örtülmüştür. Ayrıca burada batı yöndeki iki pencere arasında; sade, yuvarlak kemerli, bir mihrap nişi dikkat çekerken doğu kısmının bir bölümü imam odası olarak düzenlenmiştir (Resim 16-17). Buraya giriş son cemaat yerine açılan bir kapıdan sağlanmaktadır.

Harime giriş, kuzey cephe ortasından iki kanatlı ahşap kapı ile sağlanmaktadır (Resim 18). Bu kapı son onarım sırasında tümüyle yenilenmiştir. Dikdörtgen planlı harim ahşap tavanla örtülmüştür. Kadınlar mahfilinin üst bölümü ve son cemaat yerinin dışında harimin üzeri üç ince ahşap çıtanın daha küçük karelere ayrılmasıyla oluşturulan kasetleme tekniğiyle eşit parçalara ayrılmıştır. Tavanın orta kısmında ışınal şekilde oluşan dairesel bir düzen ve onun da ortasında yapraklardan meydana gelen alçı bir göbek yer almaktadır (Resim 19). Camiyi üç yönden çevreleyen ve ikisi duvara gömülmüş on dört ahşap destek ile taşınan kadınlar mahfiline girişin hemen sağında on bir basamaklı bir merdiven ile ulaşılmaktadır. Mahfilin ortasında harime doğru çıkıntı yapan bir balkon düzenlemesi bulunmaktadır. Bu bölümün alt kısmında harimdeki yuvarlak ahşap tavan süslemesinin büyütmüş şekli kendini tekrarlamıştır. Mahfilin üzerini kaplayan alan harim kısmından farklı olarak ince çıtaların birbirlerine paralel olacak şekilde çatılarak kafes formunda düzenlenmiştir. Eski fotoğraflardan anlaşıldığı kadarıyla (1882) mahfil taşıyan sütunların üstünde ahşaba işlenmiş kalemişleri görülmekte ise de sonraki onarımlarda bunlar tamamen ortadan kaldırılmıştır (Resim 20-21). Son yapılan onarım sırasında sıvanın altında raspa yapılmasına karşın herhangi bir bulguya rastlanılmamıştır⁶.

Caminin güney duvar ortasında yer alan mihrap, barok özellikli düzenlemesiyle dikkat çeker. Harimin güney duvarında mihrap nişi ile doğu ve batısına simetrik olarak yerleştirilmiş toplam dört tane pencere vardır. Mihrap, yüzeyleri yivli pilastrlarla sınırlandırılmış, yuvarlak kemerli derin bir niş görünümündedir. Yivli pilastrların üstünde küçük kompozit başlıklar ile çevrelenen mihrap nişinin üzerine de çiçek motiflerinden oluşan üçgen biçimli, asma çelenkle taçlandırılmış dikdörtgen bir pano yerleştirilmiştir. Panonun içerisinde; köşeleri pahlanmış dikdörtgen levhanın içerisine de yaprak ve çiçek motiflerinden oluşturulan bordürle çerçevelenmiş mihrap ayetinin yazıldığı kitabe "Küllemâ de hale aleyhâ Zekeriyâ Mihrab" konulmuştur. Dış pano ve içerisine ki levhanın köşelerine, kabara şeklindeki gül motifleri işlenerek dekorasyon zenginleştirilmiştir. Dikdörtgen panonun uzun kenarları, kabara ile sınırlandırılacak şekilde ortasında gül motifi bulunan asma motifleriyle

⁶"Tekirdağ-Çorlu Fatih Cami Restorasyonu", <http://www.erhanuludag.com/> 25.03.2018.

doldurulmuş, kısa kenarlar ise yivli bordürler ile bağlanmıştır. Farklı dönemlerdeki onarımlar sırasında altın yaldız ile boyanan mihrap son onarımla birlikte üzerindeki boya raspalanarak temizlenmiş orijinal yüzey ortaya çıkarılmıştır (Resim.22-23).

Mihrabın soluna güneybatı köşeye yerleştirilen minber ahşaptan yapılmış barok süsleme özelliklerine göre şekillenmiştir. Minber üzerindeki yağlı boya temizlenerek ahşap yapısındaki bozulmalara karşı gerekli yenilemeler yapılmıştır (Resim 24-25-26). Vaaz kürsüsü, mihrabın solunda, caminin güneydoğu köşesine çıkma şeklinde yarım yuvarlak olarak duvara monte edilmiş iken 2011-2013 yılındaki onarımla birlikte dört basamakla çıkılan bağımsız olarak yeniden meydana taşınmıştır (Resim 27-28). Son cemaat yeri, harim, kadınlar mahfili, minber, mihrap vaaz kürsüsü ve tavanlarda boya raspa yapılmış ve yüzeyleri tamamen temizlendikten sonra çift renk düzeni ile boyanmıştır. Orijinal olmayan, betonarme şadırvan; caminin ana giriş kapısının karşısına asimetrik olarak yerleştirilmiştir. Son onarımda şadırvan tamamıyla yıkılarak yerine girişin tam karşısına ahşap destek ve iskeletli olarak altıgen formda kapalı olarak yeniden tasarlanmış, ahşap iskeletinin üzeri kurşun ile kaplanmıştır (Çizim3, Resim 29-30). 2011-2013 yılları arasındaki onarımlarda son olarak yeni bir peyzaj ve çevre düzenlemesi yapılmıştır.

Çeşme

Cami avlusunun güneybatısında yola bakacak şekilde yerleştirilmiş olan çeşme, cami ile aynı adı taşımaktadır. Çeşmenin tarihini verecek olan kemerin üzerinde iki satırlık kitabe, okunamayacak derecede tahrip olmuştur. Okunamayan kitabeye rağmen çeşmenin cami ile birlikte yaptırıldığı tahmin edilmektedir (Aral, Özbek ve Gürel, 2010:89). Dikdörtgen planlı olan çeşmenin üst kısmında profilli saçak yer alır. Sivri kemerli bir nişe sahip olan çeşmenin nişi içerisindeki aynataşı mermerden olup lülesi, yuvarlak kemerli bir silme içerisine alınmış ve iki yanda alçak kabartmalı birer servi ağacına yer verilmiştir. Düzgün kesme taştan inşa edilmiş olan çeşmenin tekne kısmı yol seviyesinin altında kalmıştır. Çeşme günümüzde kullanılmakta olup çimento ve kireç malzeme ile derz oluşturularak onarımdan geçirilmiştir. Çorlu'da ilk inşa edilen ve çeşitli onarımlarla günümüze ulaşan orijinal

çeşmelerden birisi budur (Resim 31, Şekil 3-4).

Avlunun ortasında şadırvanın yanında bulunan su kuyusu hakkında ne zaman açıldığı ile ilgili herhangi bir bilgi yoktur. Ağız kısmı taştan bir bilezik ile zeminden yükseltilerek üzeri mermer plaka ile kapatılmıştır (Resim 32).

Hamam

Evliya Çelebi Seyahatnamesinde külliye ait bir hamamın varlığından söz edilmekte ve Daye Hatun adından bahsedilmektedir (Kahraman ve Dağlı, 2006:388-389; Şenkalasın, 2005:40). Ayrıca, İstanbul Vakıf Defterlerinde hem kadınların hem de erkeklerin kullanabildiği "Çorlu'da Fatih'in sünnesi Ümmü Gülsüm Hatun'un senevi 9933 akçe iradlı Çifte hamamı" olduğu İstanbul Vakıf Defterlerinde kayıtlıdır." (Ayverdi, 1973:198). Bu eser Gayr-ı Menkul Eserler Yüksek Kurulu'nun raporuna göre Mimar Sinan'ın eseri olarak kaydedilmiştir (Ayverdi, 1973:199). "Hamamın 952 yılındaki 9933 akçe iradının, 976 tarihli Edirne tahrir defterlerinde 8000 akçeye düştüğü görülmektedir (Ayverdi, 1973:199)." Ayrıca hamam Daye Hatun'un İstanbul'daki iki ve Edirne'deki bir camisine vakfedilmiştir (Ayverdi, 1973:199). Kaynaklarda, hamamın, 1958 yılında yıktırıldığı belirtilmektedir (Ayverdi, 1973:199)."

Medrese

Evliya Çelebi Seyahatnamesinde, Fatih Külliyesine ait medresenin 12 hücreli ve ahşaptan yaptırılmış olduğu belirtilmektedir (Kahraman ve Dağlı, 2006:389). Ancak vakıf kayıtlarında medrese ile ilgili herhangi bir bilgiye rastlanmamakla birlikte bazı kaynaklarda 17. yüzyıldaki bir yangında ortadan kalkmış olduğu anlaşılmaktadır (Özer, 2010:75; Şenkalasın, 2010:40).

Hazire

Caminin güneybatı ve güneydoğusunu çevreleyen, hayli geniş bir alana yayılmış olan hazire bölümü dikkat çekmektedir (Resim 33). Fatih Cami haziresinde 56 mezar taşı tespit edilmiş olup bu mezar taşlarından iki tanesi Kırım Hanı Giray Han'a ve annesine, diğer mezar taşları da camide görev yapmış hoca, müezzin, hademe ve yönetici ile halktan kişiler için düzenlenmişlerdir.

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

İlk olarak, I. Murat Hüdavendigâr (1359-1389) döneminde, 1357 yılında fethedilen Çorlu, kısa bir süre sonra tekrar Bizanslıların eline geçmiştir (Şenkalasın, 2005:18). 1361 yılında tamamen Osmanlı topraklarına katılan Çorlu'da (Şenkalasın, 2005:18-19; Özer, 2010:69), Fatih Sultan Mehmet döneminde kaynaklarda H.857 (M.1453)'ye tarihlendirilen fakat kesin yapım yılı bilinmeyen Fatih Camii ve Külliyesi inşa edilmiştir. Külliye birimlerinden medrese ve hamam daha önceden ortadan kalkmış, cami ve çeşme ise çeşitli onarımlarla günümüze gelebilmiştir.

Cami; doğu-batı ekseninde dikdörtgen planlı olup harim kısmının üzeri düz ahşap tavan ile kapatılmıştır. Bu plan tipinin benzerlerini; Tekirdağ'daki Güzelköy Camii'nde (15. yy) (Ayhan, 2011:32), Malkara Gazi Süleyman Paşa Camii (H.758/M.1357) (Ayhan, 2011:30-31), ve Hayrabolu Çelebi Sultan Mehmed Camii (H.822/M.1419) (Ayhan, 2011:95), gibi Tekirdağ ve çevresindeki mabetlerde de görmek mümkündür (Ayhan, 2011:135). Bu camilerin tamamı sonraki dönemlerde geçirdikleri onarımlarla orijinal kimliklerini kaybetmiş özellikle iç dekorasyonları bakımından batı etkili bir görünüm kazanmışlardır. Beylikler veya Klasik Osmanlı dönemlerinde inşa edilmiş olan birçok caminin sonraki onarımlar sırasında zamanın modasına uygun olarak batılı tarzda Barok, Neoklasik, Ampir gibi üsluplarda bezendikleri görülmektedir. Fatih camisi de bu uygulamadan nasibini almış olup dış cephelerinin sadeliğinin aksine içte oldukça bezemeli bir mekân yaratılmıştır. Eski fotoğraflardan (1882) kubbe koltuk altlarının alınlarında silmelere sabitlenen yerlerde ve harime bakan mahfil dikme üst kısımlarında rozetlerin yapıldığı tespit edilmiştir. Önceki dönem fotoğraflarında tespit edilen formlar rokoko tarzı yapıldığını göstermektedir. Son onarım sırasında yeniden uygulanmaya çalışılmış fakat fotoğraf kalitesinin ve çözünürlüğünün düşük olmasından dolayı ana hatları belli olan bu motiflerin detayları belirlenemediği için yapılmaktan vazgeçilmiştir⁷. Geçirdiği onarımlarla tamamen ortadan kalkan kalem işlerinden başka Fatih Camisi'nin dikkat çekici bir başka özelliği ise, mihrapta karşımıza çıkan batılılaşma dönemi özellikleri taşıyan yoğun alçı-sutuko süslemeleridir.

Çorlu'daki Fatih Camii'nin mihrabı Neoklasik üsluptaki alçı süslemeleri bakımından Karaburun Kösedere Köyü Camii (1814), Muğla Şeyh Camii (1830-31 onarım), Çanakkale Kurşunlu Camii (H.1265/M.1868) (Barışta, 2011:130). Söke Hacı Ziya Bey Camii (XVIII. yy. sonu, XIX. yy. başı) (Barışta, 2011:131), Kemalpaşa Yukarı Kızılca Köyü Halil Ağa Camii (1893-94), Kemalpaşa Bağyurdu (Parsa) Çarşısı Camii (1904-5), Burhaniye Koca Camii (1904-1911), Turgutlu Irlamaz Köyü Cami (1902-1903) ve Bergama Yeni Camii (H.1229/M.1814) mihraplarıyla ortak özelliklere sahiptir (Barışta, 2011:133). Ayrıca Aydın Cihanoğlu Camii (1756), Kırkağaç Çiftehanlar Camii (1864-65) Akhisar Ulu Cami (XV. yy. sonları /XIX. yy. onarım) ve İzmir Salepçioğlu Camii (1897-1907) alçı süslemenin görüldüğü diğer bazı yapılarıdır.

Haziredeki mezar taşlarının malzeme, form, üslup ve süsleme gibi özelliklerine baktığımızda bu mezar taşlarının asıl kaynağının İstanbul olduğu, özellikle de sanduka tarzında olanların İstanbul ve çevre illerde görülen örneklerle motif, üslup ve malzeme açısından birebir aynı oldukları görülmektedir. Başta Eyüp Sultan Camii hazireleri olmak üzere bunların benzerlerine bol miktarda rastlamak mümkündür. Hazirede yer alan mezar taşlarından bazılarının mahalli üslupta sade, basit yazı şekilleriyle süslandıkları, bazılarının da başkent üslubu (İstanbul) taşıdıkları tespit edilmiştir. Sonuç olarak daha önceden alanının uzmanları tarafından ele alınmayan Fatih Camisi ve Külliyesi ayrıntılı bir şekilde tanıtılmış, farklı dönemlerde geçirdiği onarımlar sonucu uğradığı değişiklikler anlatılmıştır. 15.Yüzyılın ikinci yarısında inşa edilmesine rağmen geçirdiği onarımlarla birçok değişikliğe uğramış, üzerinde tamir edildiği dönemlerin her birinden izler kalmış, ahşap ve alçı süslemeleriyle güzel bir cami örneği olarak günümüze kadar gelebilmiştir.

⁷"Tekirdağ-Çorlu Fatih Cami Restorasyonu", <http://www.erhanuludag.com/> 25.03.2018.

KAYNAKÇA

Aral, İ. Ferda, Özbek, H. Ziya-Gürel, Fatma. (2010). "Çorlu'nun Tarihi Çeşmeleri". Çorlu Değerleri Sempozyumu. 11 Ekim 2010 Tekirdağ, s. 89-110.

Ayhan, S. (2011). Tekirdağ ve İlçelerindeki Türk Devri Yapıları (XIV-XVI YY). Çanakkale: Çanakkale 18 Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.

Ayverdi, H. E. (1973). Osmanlı Mimarisinde Fatih Devri 755-786 (1453-1481). İstanbul: Fetih Cemiyeti Yayınları, C. III-IV.

Barışta, H. Ö. (2012). "Osmanlı İmparatorluğu Geç Dönem Alçı İşlerinden Örnekler", XV. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu. (19-21 Ekim 2011 Eskişehir), Eskişehir, s. 125-137.

Erdoğan, M. (1978). "Osmanlı Devrinde Trakya Abidelerinde Yapılan İmar Çalışmaları", İ. Ü. Güney-Doğu Avrupa Araştırmaları Dergisi. S. 6-7, İstanbul, 121-183, s. 149.

Evlıya Çelebi Seyahatname, (Yayına Hazırlayan; Ali Kahraman-Yücel Dağlı-Robert Dankoff) C.III, İstanbul 2006.

Gökbilgin, M. T. (1952). XV-XVI. Asırlarda Edirne ve Paşa Livası: Vakıflar-Mülkler_ Mukataalar. İstanbul.

Özer, Ş. (2010). "Çorlu İlçesi Fatih ve Süleymaniye Külliyesi", Çorlu Değerleri Sempozyumu, (11 Ekim 2010 Tekirdağ), Tekirdağ, s. 69-86.

Şenel, M. (1964). Çorlu Kazasının Tarihçesi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları Lisans Tezi.

Şenkalasın, S. (2006). Şairlerle ve Yazarlarla Çorlu, İstanbul.

Yaşayan Tekirdağ, (2003), Tekirdağ: Tekirdağ Valiliği Yayınları.

Tekirdağ Kültür Envanteri. (2014). Tekirdağ: Tekirdağ Valiliği Yayınları.

"Tekirdağ-Çorlu Fatih Cami Restorasyonu", <http://www.erhanuludag.com/> 25.03.2018.

Tuna, M. (1963). Geçmişten Bugüne Çorlu, İstanbul: Sıralar Matbaası.

VGMA, İstanbul, Dosya No: 59.02.20. 1070 Numaralı Tapu Tahrir Defteri, 318 Numaralı varak

FOTOĞRAFLAR

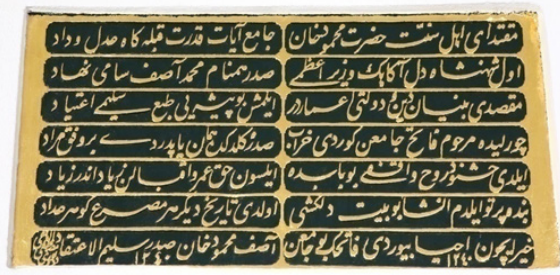
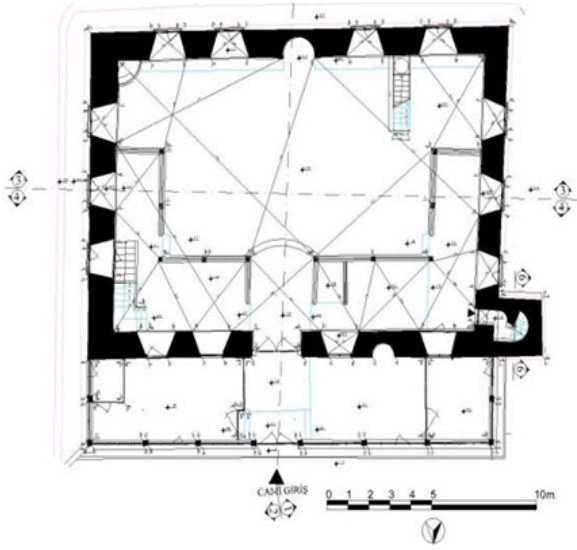
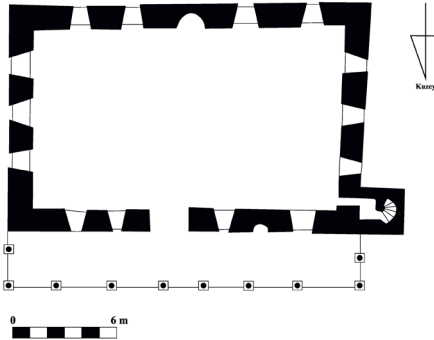


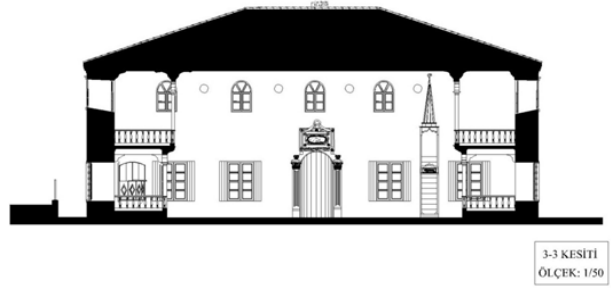
Foto. 1. Fatih camisinin onarım kitabesi



Şekil 1. Çorlu Fatih Camii'nin planı (Ani Mimarlık'tan)



Şekil 2: Çorlu Fatih Camii'nin planı (Osman ÜLKÜ)



Şekil 3. Fatih Camii'nin kesiti (Ani Mimarlık'tan).



Resim 2. Fatih Camisinin 1882 Yılındaki Görünümü (VGMA'den)



Resim 3. Fatih Camisi'nin Genel Görünümü (Ani Mimarlık'tan).



Resim 4. Fatih Camisi'nin Giriş Cehesinden Genel Görünümü



Resim 5. Onarımdan Önce Dış Cephe Pencerelerinin Genel Görünümü.



Resim 6. Onarımdan Sonra Dış Cephe Pencerelerinin Genel Görünümü.



Resim 7. Son Cemaat Yerinin ve Minarenin 1882 Yılındaki Görünümü (VGMA'dan)



Resim 8. Minarenin Onarımdan-Önceki Görünümü



Resim 9. Minarenin Onarımdan -Sonraki Görünümü



Resim 10. Kirpi Saçak Uygulamasından-Görünüm



Resim 11. Kuşevi'nden Görünüm.



Resim 12. Arapça Kitabe ve Kabaralardan Görünüm.



Resim 13. Son Cemaat Yerinin 1882 Yılındaki Görünümü



Resim 14. Son Cemaat Yerinin Onarımdan Önceki Görünümü.



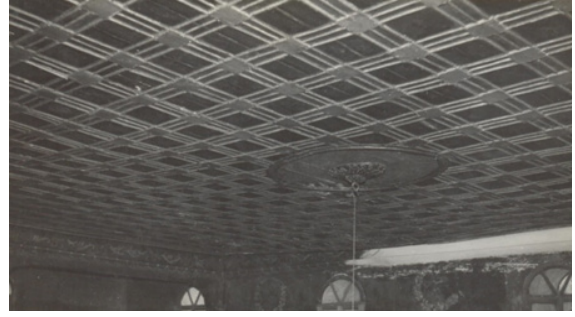
Resim 14. Son Cemaat Yerinin Onarımdan Sonraki Görünümü.



Resim 16. Son Cemaat Yerinde Bulunan Mihrap ve İmam Odasının Görünümü



Resim 18. Son Cemaat Yeri'nde Bulunan Mihrap ve İmam Odasının Onarımdan - Sonraki Görünümü.



Resim 21. 1882 Yılına Ait Fotoğrafta Harim İçerisindeki Kalemşerlerinden Görünüm (VGMA'dan).



Resim 19. Harim Giriş Kapısı ve Onarım Kitabesinden Görünüm.



Resim 22. 1882 Yılına Ait Fotoğrafta Harim İçerisindeki Kalemşerlerinden Görünüm (VGMA'dan).



Resim 23. Onarımdan Sonra Harim Kısmının Tavanından - Görünüm



Resim 20. Onarımdan Sonra Harim Kısmının Tavanından Görünüm.



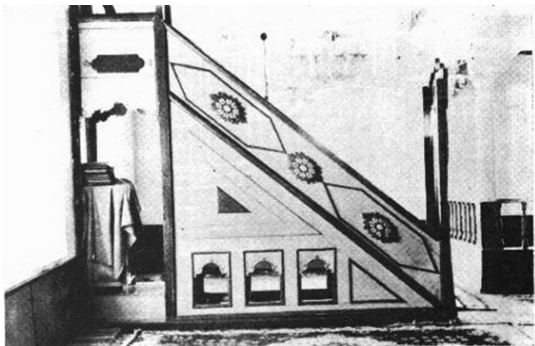
Resim 24. Onarımdan Sonra Harim Kısmının Tavanından - Görünüm



Resim 25. Mihrabın Onarımdan Önceki Genel Görümü



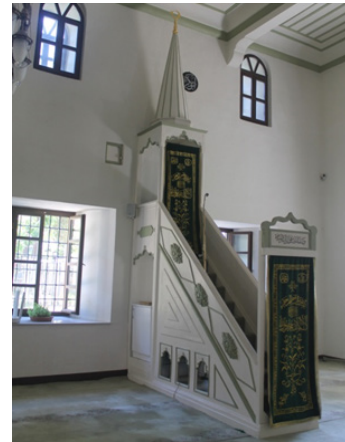
Resim 26. Mihrabın Onarımdan Sonraki Genel Görünümü



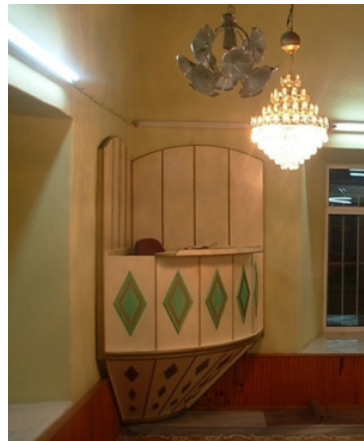
Resim 27. 1882 Yılındaki Fotoğraflardan Minberin Genel Görünümü (VGMA'dan).



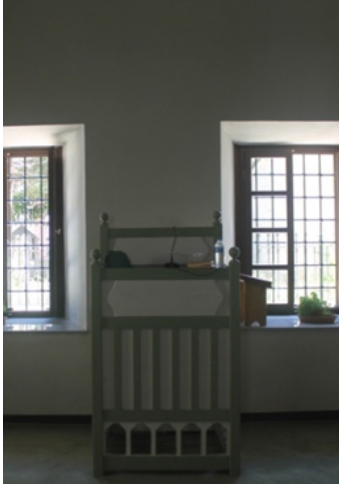
Resim 28. Minberin Onarımdan - Önceki Görünümü



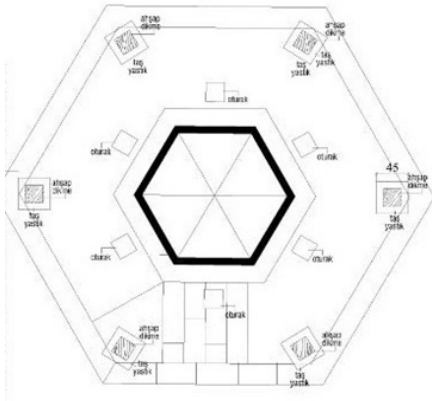
Resim 29. Minberin Onarımdan-Sonraki görünümü.



Resim 30. Vaaz Kürsüsünün Onarımdan Önceki Görünümü.



Resim 31. Vaz Kurşusunun Onarımdan Sonraki Görünümü.



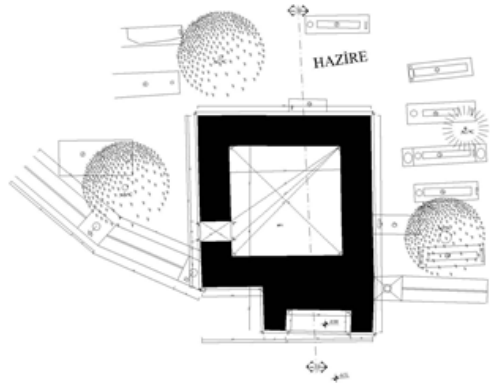
Şekil 4. Şadırvanın Planı (Ani Mimarlık'tan)



Resim 32. Şadırvanın Onarımdan - Önceki Görünümü.



Resim 33. Şadırvanın Onarımdan -Sonraki Görünümü.



Şekil 5. Külliye'nin Çeşmesinin Planı (Ani Mimarlık'tan).



Şekil 6. Çeşmenin Elevasyonu (Ani Mimarlık'tan)



Resim 34. Çeşmenin Genel Görünümü.



Resim 35. Su Kuyusunun Görünümü.



Resim 36. Hazirenin Genel Görünümü.

YALVAÇ KEÇE SANATININ GÜNÜMÜZDEKİ DURUMU CURRENT STATE OF YALVAC FELT ART

Dr. Öğr. Üyesi Semra KILIÇ KARATAY

Aksaray Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi
semra.kilic@hotmail.com
<http://orcid.org/0000-0002-0773-5021>

Öz

El sanatları içinde önemli bir yeri olan keçe sanatı kültürel kimliğimizin bir unsuru olarak varlığını sürdürebilen el sanatlarımızdandır. Ancak günümüzde keçe sanatı ve bu sanatı icra eden ustaların sayıları giderek azalmaktadır. Keçe sanatında tepme keçe yapımı tekniği ile elde edilen aba, yaygı ve örtü amaçlı ürünler elde edilmektedir. Ancak son dönemlerde turistik ve hediyelik eşya üretiminde olduğu gibi birçok sanatçının eserlerinde keçe kullanımı görülmektedir.

Yalvaç'ta keçe üretimi çok eski tarihlere dayanmaktadır. Günümüzde bu sanatı icra eden sanatçı sayısı azda olsa üretimi yapılmaktadır. İlçede yapılan ulusal veya uluslararası sanat etkinlikleri ile Yalvaç keçe sanatı tanıtılmaya ve canlı tutulmaya çalışılmaktadır. Bu araştırma ile Yalvaç keçe sanatı, keçe üretim aşamaları, kullanılan araç ve gereçler ile günümüzdeki durumu hakkında veri toplaması yapılmış, elde edilen verilerin yazılı belge olarak paylaşımı amaç edinilmiştir.

Anahtar kelimeler: Keçe, Keçecilik, Keçe Sanatı, Yalvaç Keçe Sanatı.

Abstract

Felt art, which has an important place in handicrafts, is one of our handicrafts that can survive as an element of our cultural identity. However, today the art of felt and the number of masters performing this art are gradually decreasing. In the art of felt, aba, beam and cover products obtained by recoil felt technique are obtained. However, in recent years, the use of felt is seen in the works of many artists as well as in the production of souvenirs.

Felt production in Yalvaç dates back to ancient times. Today, the number of artists performing this art is being produced, albeit a small number. With the national or international art activities held in the district, Yalvaç felt art is tried to be introduced and kept alive. With this research, it was aimed to collect data about Yalvaç felt art, felt production stages, tools and materials used and its current situation and to share the obtained data as written documents.

Key words: Felt, Felting, Felt Art, Yalvac Felt Art.

GİRİŞ

Keçe, Tekstil Terimleri Sözlüğü'ne göre birinci tanımla, Yün ve keçi kılı gibi hayvansal doğal elyafın, dış tabakasını oluşturan üst örtü hücrelerinin (pulların) belirli ısı, nem ve basınç altında, sıcak ve kaygan bir ortamda sürtünerek birbirine kenetlenmeyle oluşan dokusuz tekstil yüzey ve ikinci tanımla, Ağır bir dinkleme ve yıkama sonucu doku yapısı kaybolan ve yüzeyinde düzgün bir hav tabakası oluşan, iki ya da daha çok katlı yünlü kumaş olarak tanımlanmaktadır (Ergür, 2002: 136).

Göçebe Türk toplulukları gerek çadırlarda gerekse diğer eşyalarında kullandıkları süsleyici unsurlarda doğal olarak yetiştirdikleri hayvanların yünlerinden yararlanmışlar ve birer el sanatı ürünü olan halı, kilim, keçe vb. ürünlerin yapımını kendi geleneksel yöntemleriyle gerçekleştirmişlerdir (Ergenekon, 1994: 13).

Türklerin Anadolu'ya göçüyle birlikte çok değer verdikleri keçe üretimi yerleştikleri topraklarda yaygınlaşmıştır. Türklerin Anadolu'ya gelmesinden önce bu topraklarda yaşamış uygarlıkların keçe ürettiği bir gerçektir fakat Türklerle birlikte keçe kullanımı artmış, hayvancılığın yoğun olduğu bölgelerde keçe üretim merkezi oluşturulmuştur (Küçükkurt, Oyman, 2018: 29).

Keçecilik tarihi incelendiğinde tepme keçe tekniği ile genellikle çadır, çadırlarda kullanılmak üzere yer yaygısı ve çobanların giydiği aba gibi ürünler üretilirken günümüzde daha çok tepme ve iğneli keçe tekniği ile daha çok dekoratif süs eşya yapımının yanı sıra hediyeelik eşya üretimi yapılmaktadır. İğneli keçe yapım tekniği ise istenilen her türlü kompozisyonun yapılmasına olanak sağlayan bir teknik olup keçe sanatı ile ilgilenenlere hem yeni tasarım bulmalarında, hem zaman hem de ürün çeşitliliğinde kazanım sağlamaktadır. İğneli keçe yapımı için keçe iğnesi ve renkli keçe yünlerinin olması yeterlidir. Bu tekniklerle keçe sanatı canlılığını korumuş, farklı teknik ve malzemeler birleşerek yeni farklı tasarımların ortaya çıkmasında önemli bir rol oynamıştır.

YALVAÇ KEÇE SANATI

YalvaçIsparta'nın bir ilçesi olup keçe sanatının başlangıç tarihi tam olarak bilinmemektedir. Geçmiş dönemlerde bu sanatla çok uğraşan ustalar olmasına rağmen günümüzde oldukça azdır. İlçede Keçe sanatını bugün hala icra eden tek isim Gencer Kondal'dır. Gencer usta sanatı babasından öğrenmiş, babasının yaşlanması nedeniyle ile sanatı tek başına yaşatma çabasıdadır.

Yalvaç ilçesinde babadan kalma mesleğini uzun yıllar yürüten keçe ustası Gencer Kondal Kültür ve Turizm Bakanlığı Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğünden 11 Ocak 2011 tarihinde Somut Olmayan Kültürel Miras Taşıyıcısı olmaya hak kazanmıştır. Günümüzde belediyenin de desteklediği çalıştaylar ve etkinliklerle keçe sanatı yurt içinde ve yurt dışında yaşatılmaya çalışılmaktadır. Yurt içinden farklı bölgelerden gelen sanatçı ve akademisyenlerin katıldığı etkinliklerde keçe sanatına büyük ilgi gösterilmektedir. Özellikle Kondal'ın resim ve seramik çalışmalarından esinlenerek ürettiği yeni tasarımlar büyük ilgi görmektedir.

TEPME KEÇE YAPIMINDA KULLANILAN ARAÇLAR

Geleneksel El sanatları incelendiğinde her bir el sanatımız ayrı bir emek istemektedir. Keçe sanatında da diğer el sanatlarımızda olduğu gibi büyük emek, özen ve dikkat gerektirir. Teknoloji öncesinde keçe tepmede insan gücü kullanılırken bugün günümüzde teknoloji ürünü olan keçe tepme makinesi kullanılmaya başlanmıştır. Günümüzde tepme keçe yapımı için hallaç yani yün çekme makinesi, hasır örtü, keçe tepme makinesi, makas, sepki, halat, süpürge ve makas gibi araçlar kullanılmaktadır. Ham madde olarak da koyun yünü boyasız ve renkli olarak kullanılmaktadır. Yünün keçeleşmesi, keçede kullanılan yünlerin sabun, su ve insan gücü kullanılarak tepme sonucunda birbirine geçerek sertleşmesi ile elde edilmesidir.

TEPME KEÇE YAPIM TEKNİKLERİ

Geleneksel Tepme Keçe Yapımı

Geleneksel tepme keçe yapımında işlem basamakları;

- İlk olarak keçe yapımına başlamadan önce yünler yün çekme yani hallaç makinesinde birkaç defa çekilerek hazırlanır. Eğer çalışma desenli olacak ise yünler doğal boya ile renklendirilir.
- Hazırlanan yünler desenli ise desen hasır örgü üzerine Pasta adı verilen ince şeritler ile desenler oluşturulur.



Fotoğraf 1. Desen hazırlanması (Kılıç Karatay 2018).

- Desen yerleştirildikten sonra sırtlık adı verilen yani çalışmanın zemini olan renkteki yün çıpkı veya el ile yerleştirilir. Yerleştirme esnasında yünlerin eşit olarak dağıtılmasına dikkat edilir.



Fotoğraf 2. Desen üzerine sırtlık atılması (Kılıç Karatay 2018).

- Sırtlığı biten çalışma ılık su ile ıslatılır.



Fotoğraf 3. Su ile ıslatılma işlemi (Kılıç Karatay 2018).

- Islatılan yünler desen kaymayacak şekilde dikkatlice hasıra sarılarak rulo haline getirilir ve halat ipi ile sıkıca bağlanır. Tepme işlemi bir öne bir arkaya tek ayakla ve aynı hareketleri yapan birkaç kişi ile yarım saat kadar tepilir.



Fotoğraf 4. Hasıra sarılma işlemi (Kılıç Karatay 2018).

- Daha sonra açılarak eğer desende kayma var ise çatki adı verilen düzeltme işlemi yapılır.



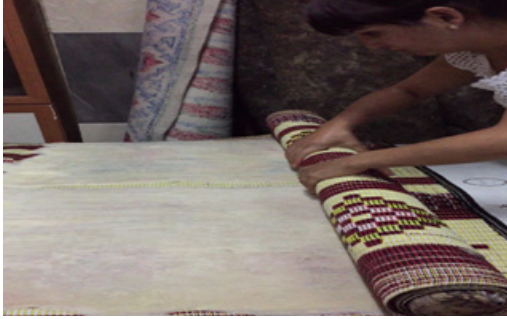
Fotoğraf 5. Kayan desenleri düzeltme işlemi (Kılıç Karatay 2018).

- Yünlerin birbiri ile kaynaşarak keçeleşmesi için yeşil kalıp sabun ile sabunlanır.



Fotoğraf 6. Sabunlama işlemi (Kılıç Karatay 2018)

- Yünlerin sabunla daha iyi kaynaşması için üzerine sıcak su ilave edilir.
- Sabunlanan ve ıslatılan keçe tekrar pişirilmek için hasır örtüye sarılır ve rulo haline getirilerek sıkıca bağlanır. Yünler iyice pişip keçeleşene kadar tepme işlemi yapılır.



Fotoğraf 7. Sabunlanan yünler hasır örtüye sarılarak rulo haline getirilmesi (Kılıç Karatay 2018).

- Tepme işlemi biten ürünler hasır örtüden çıkarılır.



Fotoğraf 8. Pişen keçeleşmiş yünlerin hasır örtüden çıkarma işlemi (Kılıç Karatay 2018).

- Biten ürünler su ile yıkanıp durulandıktan sonra asılarak kurutulur.



Fotoğraf 9. Keçenin serilerek kurutma işlemi (Kılıç Karatay 2018).

Günümüzde keçe yapabilmek için tepme aşamasında insan gücü yerine tepme makinesi kullanılmaktadır. Tepme makinesi ile elde edilen keçelerle insan gücünün kullanıldığı keçeler arasında herhangi bir fark yoktur. Teknolojinin gelişimi keçe yapımında insanlara kolaylık sağlamış, desen ve kompozisyonlarda daha fazla çalışma alanı imkânı sağlamıştır. Böylelikle keçe yapımında hem zamandan hem de insan gücünden tasarruf sağlanmaktadır. Örneğin eskiden üretilen keçelerde ezbere dayalı üç göbek yıldız gibi bilinen desenlerin yerine günümüzde istenilen kompozisyon rahatlıkla çalışılabilmektedir.

Yalvaçta bulunan keçe ustası Gencer Kondal ile yapılan görüşmede son dönemlerde keçe sanatında tepme keçenin yanı sıra, tepme keçe üzerine iğne ile işlenerek yapılan İğneli keçe tekniğinin de çok fazla ilgi gördüğünü belirtmiştir. Özellikle İğneli keçe tekniğinde kullanılan keçe iğnesi ile istenilen desen veya kompozisyon rahatlıkla çalışılabilmektedir.



Fotoğraf 10. İğneli keçe tekniği ile üretilmiş ürün (Kılıç Karatay 2018).

İğneli keçe tekniğinde desen, keçe üzerine uygulanmak istenen kompozisyona uygun renklerde boyanmış yünlerin, motiflerin şekline göre iğne yardımı ile kumaş keçe üzerine işlenmesi ile elde edilmektedir.

KEÇE YAPIMINDA KULLANILAN ARAÇ VE GEREÇLER

Yün: Genellikle Mayıs veya Haziran aylarında havanın ısınması ile koyunların kırılması ile elde edilen yünler kullanılır.



Fotoğraf 11. Kullanılan yün malzemesi (Kılıç Karatay 2018).

Yün Çekme Makinesi (Hallaç): Kırılmış ve ham olan yünlerin birkaç defa çekilerek hazırlanması için kullanılır.

Çıpkı: Süpürgeye benzeyen ve çalidan yapılmış bir araç olup özellikle sırtlık yünlerinin serpiştirilerek yerleştirilmesinde kullanılmaktadır.



Fotoğraf 12. Çıpkı (Kılıç Karatay 2018).

Süpürge: Çalı süpürgesi olarak bilinen ve yünlerin

üstüne su serpmek için kullanılan bir araçtır.

Pasta: Öncesinde renkli yünlerden elde edilen kumaş keçelerin makas yardımı ile şekilli şeritler halinde kesilmesi ile elde edilen kumaş parçalarıdır. Genellikle desen oluşturulmasında ve sınırlarında kontür olarak kullanılmaktadır. Yalvaç ilçesinde kontüre kıyı denilmektedir.



Fotoğraf 13. Pasta ile desen yerleştirme (Kılıç Karatay 2018).

Hasır Örtü: Keçe yapılacak yünlerin yerleştirilmesinde ve dağılıp bozulmaması için sarılan örtüdür. Çok eskilerde hasır veya kamışlardan elde edilen örtüler kullanılırken günümüzde naylon örtüler kullanılmaktadır.



Fotoğraf 14. Hasır örtü (Kılıç Karatay 2018).

Halat İpi: Rulo haline getirilmiş ürünlerin hasır örtü içinde bozulmadan tepilebilmesi için hasır örtüyü sıkıca bağlamak için kullanılmaktadır.

Kırklık Makası: Gerekli olan durumlarda yün, keçe kumaş veya ip kesiminde kullanılmaktadır.



Fotoğraf 15. Kırlık makası (Kılıç Karatay 2018)

Sabun: Keçe yapımında yünlerin keçeleşmesi için kullanılmaktadır.



Fotoğraf 16. Sabun (Kılıç Karatay 2018).

Tepme makinesi: Gelişen günümüz teknolojisi nedeniyle insan gücü yerine keçe yapımında tepme işlemi yapmak için kullanılmaktadır. Hem zaman hem de kolaylık sağlamaktadır.



Fotoğraf 17. Keçe Tepme makinesi (Kılıç Karatay 2018).

Su bidonu: Yünlerin ıslatılmasında kullanılan ağzı yani ibik kısmı delikli olan araçtır.



Fotoğraf 18. Su bidonu (Kılıç Karatay, 2018).

Keçe İğnesi: Kumaş keçe üzerine istenilen desenin daha kolay şekilde işlenmesinde kullanılan bir araçtır. Tekli, üçlü ve yedili olmak üzere farklı çeşitleri bulunmaktadır.



Fotoğraf 19. Tekli, üçlü ve Yedili Keçe İğnesi (Kılıç Karatay 2018).

Keçe İğne Fırçası: Değişik ebatlarda olup iğneli keçe çalışması yaparken kumaş keçenin altına konularak iğne uçlarının sert zemine değip uçlarının kırılmasını önlemek için kullanılan araçtır.



Fotoğraf 19. Keçe fırçası(Kılıç Karatay 2018).



Fotoğraf 20. Keçe iğne ve fırçası ile desenlendirme işlemi (Kılıç Karatay 2018).

SONUÇ

Yalvaç'ta bir zamanlar meslek olarak bilinen keçe sanatı günümüzde önemini kaybetme tehlikesi içindedir. Özellikle de yeni nesil gençliğin bu sanata ilgisizliği, zahmeti, teknolojiinin gelişmesi ile yeni iş alanlarının artması, emeğin karşılığını alamaması ve okuma oranının artması sanata ilgisinin azalmasının başlıca nedenleri arasında yer almaktadır. Bölgede sadece keçe sanatı değil diğer el sanatları da hemen hemen aynı sorunlarla karşı karşıyadır.

Yalvaç ilçesinde bu sanatları canlı tutmak ve gelecek nesillere aktarabilmek için farklı etkinlikler düzenlenmektedir. Son olarak Temmuz 2018'de belediye tarafından geleneksel olarak düzenlenen Yalvaç Pisidia Antiokheia Kültür, Turizm ve Sanat Festivali yapılmaktadır. Bu etkinliğe yörede icra edilen sanat dallarına ilgi duyan farklı mesleklerden ve akademisyenlerden olan sanatçılar katılmaktadır.

Yalvaç'da bulunan ve baba mesleği olan keçeciliği devam ettiren Gencer Kondal keçe üretimi yapan ve atölyesi bulunan tek ustadır. 2011 yılında Kültür ve Turizm Bakanlığından Somut Olmayan Kültürel Miras Taşıyıcısı' unvanı verilmiştir. Kondal'a ait atölye hem Isparta hem de çevre illerden bu sanata ilgi duyan kişilere de hizmet vermektedir. Akdeniz Üniversitesi, Aksaray Üniversitesi, Süleyman Demirel Üniversitesi ve Konya Selçuk Üniversitesi gibi daha birçok kurum çalışanları ve öğrencilerine de atölyesini açarak onlara istedikleri gibi çalışma olanağı sunmaktadır. Amacının bu sanatı canlı tutmak olduğunu belirten sanatçı kendisi de yurt içi ve yurt dışında yapılan etkinliklere katılarak Yalvaç

keçe sanatını duyurmaya çalışmaktadır.

Yalvaç keçe sanatı gelişen teknoloji ve teknolojinin getirdiği yenilikler ile müşterinin arz ve talebi sonucunda bazı değişikliklere uğramıştır. Örneğin geleneksel tepme keçede desenleme işleminde çoğunlukla Pastalar kullanılırken bazı kompozisyonlarda tepme keçe ile elde edilen kumaş keçeler üzerine iğneli keçe ile desenlendirme yapılmaktadır.

Her yıl beldeyi ziyaret eden turistler sadece bölgedeki antik yerleri değil el sanatı üretimi yapan atölyeleri de gezip hediyeelik ürün almaktadırlar. Keçe sanatında meydana gelen değişimlere de arz talebin de etki olmuştur. Örneğin tepme keçe tekniği ile üretilen aba veya büyük ebatlardaki yaygı örtülerden çok çanta, fular, anahtarlık gibi küçük boyutlarda ki hediyeelik ürünler tercih edilmektedir.

KAYNAKÇA

Ergür, A. (2002). Tekstil Terimleri Sözlüğü, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Ergenekon, C. (1994). Tepme Keçelerin Tarihi Gelişimi İle Renk Desen Teknik Ve Kullanım Özellikleri. Ankara: Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, El Sanatları Eğitim Anabilim Dalı Doktora Tezi.

Küçükkurt, Ü., Oyman Naile R. (2018). Afyonkarahisar'da Keçe Üretimi ve Keçe Atölyeleri. Afyonkarahisar: Kültür ve Sosyal İşler Müdürlüğü Kültür Yayınları Yayın: 59.

Sözlü görüşmeler

Kondal Gencer, Keçe Ustası, Sözlü görüşme, 12 Ağustos 2018

GÖRSEL İLETİŞİM TASARIMINDA BİR TASARIM YAKLAŞIMI OLARAK VERNAKÜLER VERNACULAR AS A DESIGN APPROACH IN VISUAL COMMUNICATION DESIGN

Dr. Öğr. Üyesi Murat ERTÜRK

Sakarya Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü
merturk@sakarya.edu.tr
<http://orcid.org/0000-0001-9761-5906>

Öz

Başlarda mimarlık alanında kullanılmaya başlanan vernaküler kavramı, günümüzde edebiyat, tarih, kültürel çalışmalar, arkeoloji gibi alanlarda geniş kullanıma sahiptir. Bu kavram, görsel iletişim tasarımı disiplininde de kendine yer bulur. Görsel iletişim tasarımında vernaküler, bölgede tasarım okullarının tedrisatından geçmemiş yerel zanaatkârların hünerleriyle bölgenin görsel kültürüne uygun olarak üretilmiş grafik ürünlere işaret eder. Bu özellikleriyle yerelin görsel kültürüyle ilişkili olan vernaküler, genelde bilinmeyen kişilerce yapıldığından dolayı anonim ve otantik sözcükleriyle nitelenir. Tasarımcılar nezdinde ise önceleri keşif yöntemi ile yalnız ilham alınan öğeler iken daha sonraları bir düşünme biçimine ve mesleki disiplin içerisinde etik bir tutuma dönüştüğü görülür.

Vernaküler kavramının genel özelliklerinin açıklandığı bu çalışmada, görsel iletişim tasarımında vernakülerin izlediği süreç ve disiplin içerisindeki konumu üzerinde durulmuş, örnekler ile açıklanmaya çalışılmıştır.

Anahtar kelimeler: Görsel İletişim Tasarımı, Vernaküler, Vernaküler Tipografi.

Abstract

At the beginning, the concept of vernacular, which has been used in the field of architecture, has been widely used in the fields of literature, history, cultural studies and archeology. This concept finds its own place in the discipline of visual communication design. In the field of visual communication design, vernacular that refers to the graphic products produced in accordance with the visual culture of the region with the skills of the craftsman who have not educated in the design schools. These attributes are associated with the visual culture of the locals, usually made by unknown people due to they are characterized by the words of anonymous and authentic. In terms of the designers, it was seen that the subjects were inspired by discovery and later turned into a way of thinking method and an ethical attitude within the professional discipline. In this study which is explained the general characteristics of the concept of vernacular is mentioned, and it is discussed the process, which vernacular follows, and its position in the discipline of visual communication design. It is tried to explain the subject with examples that reflect the attitude of the designers.

Key words: Visual Communication Design, Vernacular, Vernacular Typography.

“Vernaküleri görmek, görünmezi görmektir.”

Tibor Kalman ve Karrie Jacobs

GİRİŞ

Vernaküler, yerli ve yöreye özgü anlamına gelen Latince vernaculas sözcüğünden gelir (Dean, 1994: 153). Bir grup, topluluk veya bölgeye bağlı kişilerin kendi aralarında anlaşabilmek için kullandıkları gündelik dil şeklinde de tanımlanır (Ambrose ve Harris, 2006: 220). Lupton ise, vernaküleri “toplumun resmi dili olmayan sözlü lisan” şeklinde tanımlar (1996: 108). Tasarım tarihçisi Darron Dean’e göre, vernaküler sözcüğü on yedinci yüzyıldan beri İngilizcede görülmesine rağmen, tasarımla ilişkili kullanıldığı ilk örnek 1857 yılında Londra’da yayımlanan George Gilbert Scott’ın Yerli ve Seküler Mimarlık [Domestic and Secular Architecture] adlı kitabıdır (Dean, 1994: 153).

Vernaküler kavramında temel unsur yerelliktir. Vernaküler ürünler, üretildiği zamanın görsel kültürü, temsil ettiği bölge ya da mekân ile ilişkisi açısından içinde bulunduğu toplum ve onun görsel kültürü ile bağlıdır. Dean bu durumu, “Çoğu zaman vernaküler tasarımdan anladığımızla, yerel/taşra toplum kültüründen anladığımızın ilişkili olduğu görülür.” cümlesiyle ifade eder (1994: 153). Yerelin tarihiyle birlikte aynı zamanda onun bir parçası da olan vernaküler, bölgede yaşayan, kullanan veya bir şekilde iletişim kuran insan/toplum ile birlikte bir bütün olarak değerlendirilmelidir. Helfand ve Drenttel, vernaküleri herkese ait olan, gerçek, tanıdık ve erişilebilir (2006: 206) sözcükleriyle niteleyerek onun yerel unsurlarla olan bağına vurgular.

Başlarda mimarlık alanında kullanılmaya başlanan vernaküler; günümüzde edebiyat, tarih, kültürel çalışmalar, arkeoloji gibi alanlarda geniş kullanıma sahiptir. Görsel sanatlarda, yerel gelenekleri yansıtan ve resmi söylemin dışında üretilen yapı, yayın ve işaret gibi biçimleri içerir (Lupton, 1996: 108-109). Görsel iletişim tasarımı özelinde ise, vernaküler, bir bölgede tasarım okullarının tedrisatından geçmemiş yerel zanaatkarların hünerleriyle bölgenin görsel kültürüne uygun olarak üretilmiş grafik ürünlere işaret eder. Heller ve Thompson, bu ürünleri reklam panoları, menü, telefon rehberi reklamları ve diğer sıradan ürünleri üreten fırça tabela ressamlarının,

basımcıların ve grafik sanatçıların sınırlı ancak işlevsel ürünleri olarak betimler (2000: 17). Bunlar, aynı zamanda “tasarımcının olmadığı tasarım” (Shaughnessy, 2009: 298) ürünleridir ve genelde tasarımcı kavramının genel kullanıma erişmediği zaman diliminde üretildiklerinden dolayı anonim olarak kabul edilir. Vernaküler ürünlerin çevremizde gördüğümüz grafik ürünlerin oldukça boğucu, aşırı amaç yüklenmiş halinden yoksun olduğunu belirten Shaughnessy, amatörler ve bilinmeyen kişilerce yapıldığından dolayı onları otantik olarak niteler (2009: 298). Üslup olarak ise, yerelin veya tarihsel dönemin özelliği olan sanatsal, teknik ifadeye atıfta bulunduğu retro ile ilişkilendirilir (Meggs ve Purvis, 2012: 475). Bu ilişkilendirmede, vernakülerin görünmez niteliği ve sadece orada olduğu gerçeği ile sanki başka bir zamandan geliyormuş hissi uyandırması (Poyner, 2003: 81) etkindir. Tibor Kalman’a göre, “Vernaküleri görmek, görünmezi görmektir.” (Kalman ve Jacobs, 1990: 3). Günlük hayatın dinamiğinde ve ucuz, tekdüze, çoğu kitsch olarak nitelendirilebilecek ürünlerle dolu çevremizde vernaküler öğeler ancak ilgili gözler için görülebilir.

BİR TASARIM YAKLAŞIMI OLARAK VERNAKÜLER

Vernaküleri önceleyen ve bir tür manifesto olarak görülebilecek ilk çıkış, 1989 yılında görülür. Teksas’ta Amerikan Grafik Sanatlar Enstitüsünün düzenlediği ulusal konferansta, vernakülerin tasarım yaklaşımı olarak ele alındığı eleştiri ağırlıklı bir sunuş yapılır. Tibor Kalman, bu sunuşta gündelik iletişimde kullanılan vernaküler harflerden bir tipografi türü olarak bahseder. Ona göre, görsel iletişim tasarımı, diğer diller veya iletişim araçları gibi, kendi gayriresmî diline veya yerel biçimlere sahiptir (Heller ve Anderson, 2016: 42). Kalman’ın yaptığı sunuş, Metropolis dergisi yazarı Kerrie Jacobs ile birlikte 1990 yılında Print Dergisi’nde yeniden gözden geçirilerek yayımlanır. Michael Beirut’un yirmi birinci yüzyılda tasarımın alacağı yolu önceden haber veren iki klasik metinden biri olarak tanımladığı (Beirut, 2007: 142) bu eleştiri yazısında Kalman, vernaküler için öğrenilenden ziyade icat edilen görsel argo kavramını kullanır (Kalman ve Jacobs, 1990:3). Görsel argo tanımlamasından, yerel kaynaklı bir kural dışılığına göndermede bulunduğu anlaşılmaktadır. Nitekim yazının ilerleyen bölümlerinde vernaküleri “strateji, pazarlama

veya özel bir nicel araştırma olmadan yapılan, kurumsal olmayan ve tasarlanmayan bir iletişim” ifadesiyle açıklar (Kalman ve Jacobs, 1990:3). Kalman’ın bu çıkışı, görsel iletişim tasarımında postmodernizmin uluslararası ivmeye kavuştuğu döneme denk gelir. Bu dönem, postmodernizmin getirdiği çok seslilikle modernizm karşıtlığının yol açtığı eklektik ve retro yaklaşımların önünü açar (Meggs ve Purvis, 2012: 461-470). Kalman’ın tutumundaki fark ise, vernaküleri profesyonel tasarım disiplininin karşısında tutarak özgünlüğü bir referans noktası olarak konumlandırmasıdır (Poynor, 2016). Mesleki disiplin içerisinde konumlandırılması hususunda bazı yazarlar (Heller ve Thompson, 2000: 17; Poynor, 2003: 81) onu profesyonel tasarım süreçlerinin dışında tutarken Lupton, vernakülerin mesleğin dışında bir alan olarak görülmemesi gerektiğini, tek bir vernaküler kavramı olmadığını, geniş bir alan olan vernakülerin görsel dillerin sonsuz çeşitliliğine sahip olduğunu belirtir (1996: 111). Mesleki disiplin içerisindeki yeri bir kenara dursun, Kalman’ın Amerikan Grafik Sanatlar Enstitüsünün düzenlediği ulusal konferansta yaptığı sunuş dikkate alındığında özgünlük vurgusu, içinde bulunduğu kapitalist dönemin göstergelerine karşı çıkarak bir tür öze dönüş çağrısı olarak görülebilir.

Kalman, vernakülerin kendi tasarım pratiği içerisindeki rolünü 1990 yılında Steven Heller moderatörlüğünde Joe Duffy ile *Print Dergisi* için yaptığı tartışmada açıklar. Bu tartışmada, Kalman, tasarımcıların çok profesyonelleştiğini ve müşterilerin karşısında kuklaya dönüştüklerinden bahseder (Kenedi, 2011). Kalman’ın tasarımcı öznesindeki vernaküler tutumu, kukla olgusuna karşı geliştirmiş olduğu söylenebilir. Böylece vernakülerin biçimsel özgünlük konumlandırılmasına ek olarak, kapitalist tasarım sektörünün aşırı profesyonelleşmiş, aşırı planlı düzeninin karşısında bir tasarımcı tutumu ve tasarımcının - Kalman’ın ifadesiyle - “açık, karmaşık olmayan, filtrelenmemiş ve eğitilmemiş bir şekilde düşünme yöntemi” (Kenedi, 2011) eklenmiş olur çünkü vernaküler, Kalman için aynı zamanda bir yöntemdir. Duffy ile Kalman arasında geçen ve kayda alınan bu tartışma, ikilinin tasarım yaklaşımlarını serimledikleri bir mecraya dönüşmüştür. Bu tartışmada geçen nostalji kavramı üzerinden yapılan atışmalar da oldukça aydınlatıcıdır. Vernaküleri düşünce yöntemi olarak belirlemenin tasarımcıyı sevk edeceği yollardan biri de nostaljiye övgüdür.

Özgünlüğü, nostaljik unsurların gizeminde arar. *Print Dergisi*’ndeki yazısında Kalman, öze dönüş yolunda sapılabilecek yanlış yolları da uyarır. Vernakülerin nostalji ile karıştırılmaması gerektiğini belirterek bunun kutlanabilen veya yeniden canlandırılabilir eski bir devir veya üslup olmadığını vurgular (Kalman ve Jacobs, 1990:3). Kalman’ın amacı, tasarımlarında nostaljiyi ya da nostaljik öğeleri kullanmak olmayıp ürünün nostaljik unsurlarını veri olarak kullanıp yeni bir bakış açısıyla yorumlamaktır.

Beirut, Kalman ile Jacobs’un 1989 yılındaki sunuşunu, meslek olarak tasarım ile küresel ticari anlayışın ilişkisine yönelik bir analiz, farkındalık ve direniş çağrısı olduğunu söyler (2007: 142). Ticari tasarım öylesine başarılı olmuştur ki, kendi gereksizliğini yaratmıştır (Shaughnessy, 2009: 297). Bu nedenle, vernakülerden ilham alan tasarım anlayışı profesyonel tasarımın gayri şahsiliğine, kaygan zeminli haline ve boşuculuğuna karşı tepki vermenin başka bir yoluna dönüşür (Poynor, 2003: 85). Shaughnessy, ticari tasarım ürünlerinin fazlalığının veya gereksizliğinin sonucunda alternatif arayışı olarak bu isyankâr tutumun ortaya çıktığını belirtir (2009: 297). Bu isyankâr tutum, Kalman’ın Duffy ile tartışmasında da görülür. Kalman, mevcut yıpratıcı düzenin kokuştüğundan ve yıkılması gerektiğinden bahseder (Kenedi, 2011). Burada vernakülerin tasarımcının kişisel tasarım anlayışından düzene karşı bir manifestoya evrildiği, tasarım sürecindeki düşünme yöntemi ve tasarıma bakış açısından tasarımcının etik duruşuna dönüştüğü açıkça görülebilir. Etik duruşun bir göstergesi olan, aynı zamanda tasarım sektörünün mevcut düzenine karşı yayımlanmış İlk Önce Öncelikler’in (First Things First) yeni sürümünün yayımlanmasında Kalman’ın da katkısı vardır. Kalman, 1964 yılında Ken Garland’ın öncülüğünde yayımlanan İlk Önce Öncelikler manifestosundan ne kadar etkilendiği bilinmez ancak, 1998 yılında *Adbusters*’ın editörü Chris Dixon ve Kalle Lasn ile yaptığı görüşmede Kalman, görsel iletişim tasarımı tarihinin en etkin manifestolarından biri olan İlk Önce Öncelikler’i yeniden yazmaları gerektiğini söyler (O’Toole, 2002). 2000 yılında yayımlanan sürümün temelinde “yeni bir anlam türünün keşfedilmesi ve üretilmesi”ne yönelik inanç yatar (“First Things First Manifesto 2000”, 2019). İşte bu noktada kavram olarak vernaküler, yeni üretimlere kaynaklık edecek bir altyapıya kavuşur. Vernakülerin yöntem olarak kullanılması

manifestonun ruhuna uygun şekilde yeni bakış açılarını, yeni anlamları ve yeni üretimleri beraberinde getirir.

GÖRSEL İLETİŞİM TASARIMINDA VERNAKÜLER TUTUMUN ÖRNEKLERİ

Her kent, köy veya kasaba benzersiz bir tipografik mirasa sahiptir. Günlük yaşamın dinamiğinde fark edilmeyen ancak etkin olarak kullanılan tabela, apartman veya duvar yazısı veya bezemenin, harflemenin olduğu her türden grafik üretim tekniği ile üretilmiş ürünler, kentin görsel kültürünün parçasıdır ve bu özellikleriyle tasarımcıların beslendikleri temel kaynağı oluştururlar.



Görsel 1: Monthly Graphic dergisinin ekindeki New York'ta halk sanatı tabela fotoğrafları.

Amerika'nın görsel iletişim tasarımı sektöründe 1950'ler birbirleriyle çelişen, bazen de kesişen iki görsel duyarlılık olan modernizm ve eklektizm için bir yuva haline gelir. Eklektizm, vintage unsurların canlanmasına ve bir tasarım aracı olarak illüstrasyona yeniden başvurulmasına dayanır (Heller, 1999: 239). Tasarımcıların geçmişe yönelimini sonucu vernaküler ile karşılaşması, onu retro ile ilişkilendirilmesini de beraberinde getirir. Milton Glaser ve Seymour Chwast tarafından 1954 yılında New York'ta kurulan Push Pin Studio (Aynsley, 2004: 152), Rönesans resimlerinden çizgi romanlara kadar bir veri bankası olarak kullandıkları sanat ve grafik tarihini, yeni ve beklenmedik biçimlere dönüştürdükleri eklektik kaynaklar olarak görür (Meggs ve Purvis, 2012: 441). 1957 yılında Push Pin Studio'nun yayımladığı Monthly Graphic adlı derginin ekinde yer alan örneklerde (bkz. Görsel 1), tasarımcıların tarihselcilik geleneği ve geçmişin kaybolmaya başlayan vernaküler biçimleri yeniden canlandırmaya yönelik tutumlarının izleri görülebilir (Kleber, 2013). Glaser'in öncülüğünü yaptığı tutum, Mexico City'e yaptığı bir ziyarette vernaküler harf biçimlerinden etkilenişine

dayanır. Glaser, Mexico City'de bir terzi için hazırlanan küçük tabelada gördüğü harfler karşısında büyülenir. Döndüğünde alfabenin geri kalanını çizerek Baby Teeth adlı yazıyüzünü tasarlar (Heller, 2004: 304). Böylece Glaser'in, postmodernizmden çok önce tasarımın esasen vernaküler bir dil olduğunu kavradığı (Heller, 2004: 304) anlaşılmaktadır. Heller, Push Pin'in vernaküleri kullanarak ürettikleri çalışmalar sonrası görsel iletişim tasarımı üzerindeki muazzam etkisini, Paris'teki Louvre Müzesi'nde retrospektif sergiyle onurlandırılan ilk görsel iletişim tasarımı stüdyosu oldukları gerçeğiyle vurgular (Heller, 1999: 239).



Görsel 2: Psycho'nun kapağından detay.

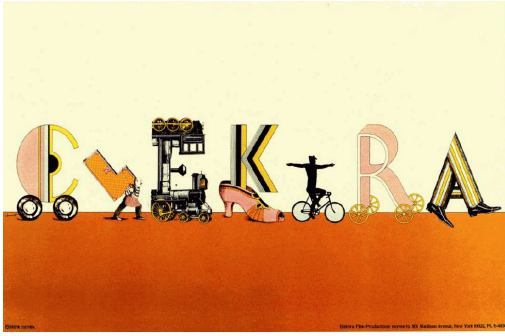
Keşif yöntemi dönemin tasarımcıları arasında yaygınlaşır. 1950'lerde Tony Palladino, Ivan Chermayeff, Tom Geismar, Robert Brownjohn, Bob Gill ve George Lois gibi tasarımcılar New York'u dolaşarak bolca fotoğraf çekerek bulunmuş nesnelere yeni fikirler üretmenin sayısız yolunu keşfederler (Kleber, 2014). Örneğin Robert Bloch'ın Psycho adlı kitabının kapak tasarımında (bkz. Görsel 2) Palladino, Coney Island'a yaptığı yolculukta gördüğü kapısında açık yazan parçalanmış bir tabeladan esinlenir (King, 2005: 163). Ivan Chermayeff de, daha taze ve zeki buldukları sofistike olmayan sanata bakmak için sokakta dolaştıklarını, tasarım dilini yeniden tanımlamaya çalıştıklarından bahseder (King, 2005: 42).



Görsel 3: Brownjohn, Chermayeff ve Geismar'ın 1958 yılında Brüksel Dünya Fuarı'nda Amerikan Pavronu için yaptıkları tasarım.

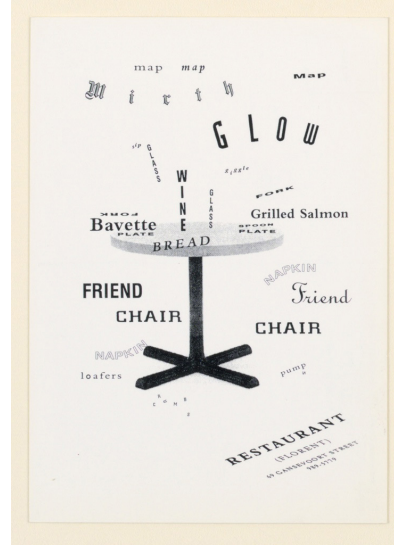
Brownjohn, Chermayeff ve Geismar, 1958

yılında Brüksel Dünya Fuarı'nda Amerikan Pavyonu için yaptıkları tasarıma (bkz. Görsel 3) yönelik tipik Amerikan sokak ve mağaza tabelalarının bir soyutlaması olarak nitelendirdikleri sokak manzarası (streetscape) tanımını kullanırlar (King, 2005: 116). Tasarımda, kentsel vernakülerin temel alındığı bir tasarım anlayışı ile ziyaretçilere New York caddelerinin tipografik görünümünü sunulmak istenir. Diğer bir örnek, 1965 yılında Chwast tarafından Elektra Records için yapılan afiştir (bkz. Görsel 4). Afişte hareket halindeki eski stil harflerin eklektik bir yaklaşımla betimlendiği vernaküler biçimler kullanılmıştır.



Görsel 4: Seymour Chwast tarafından 1965 yılında Elektra Records için yapılan afiş.

1950'lerde başlayan ilgi 1980'lerde tasarım anlayışına etki edecek seviyeye ulaşır. Geçmişin replikasını ve modası geçmiş tasarım stillerini içeren retro, artık özellikle vernaküler adıyla etiketlenen alt kümeyi de kapsayan postmodern estetiğin popüler bir bileşeni haline gelir (Heller ve Thompson, 2000: 17). 1979 yılında Tibor Kalman'ın Carol Bokuniewicz ve Liz Trovato ile New York'ta kurdukları M&Co adlı tasarım stüdyosunun çalışmalarında, doğrudan iletişimin örnekleri olarak gördükleri günlük gösterişsiz nesnelere bir ironi duygusuyla çağdaş tasarıma enjekte ettikleri tipografik eklektik anlayış görülür (Lupton, 1996: 43).



Görsel 5. M&Co stüdyosunun Florent Restoranı için kartpostal tasarımı, 1989.

1989 tarihli Florent Restoranı için Marlene McCarty'nin tasarımını, Tibor Kalman'ın sanat yönetmenliğini yaptığı kartpostalda (bkz. Görsel 5) M&Co stüdyosunun tasarım anlayışındaki eklektik estetik anlayış görülebilmektedir. Poynor, 1985-1993 yılları arasında M&Co stüdyosu tarafından tasarlanan grafik ürünlerdeki vernaküler tasarım anlayışının en özenli örnekler olduğunu iddia eder (2003: 82). Ona göre bu tasarımlar, hâlihazırdaki vernaküler örneklerin bir paradisi değildir, tasarım olmayan günlük tasarıma sürpriz referanslar yapar (Poynor, 2003: 82). 1980'lerde New Yorklu görsel iletişim tasarımcıları arasında geçmişin anlaşılmasını, takdir edilmesini amaçlayan retro ve retrograde adı verilen özgür, geriye dönük, alışlagelmişin aksine eklektik bir tasarım anlayışı dünya çapında yayılır (Meggs ve Purvis, 2012: 475). Modernist tasarım anlayışında küçümsenen tarihsel referanslar, dekorasyon ve vernaküler, postmodern tasarımcılar tarafından tasarım olanaklarını genişletmek amacıyla kullanılır (Meggs ve Purvis, 2012: 460). Belirli harf formlarının seçimi, dekoratif unsurların kullanımı ile yerelin kaynak alındığı bir tasarım dili oluşturulmaya çalışıldığı görülür.



Görsel 6: Charles S. Anderson'un 1989 tarihli afişi.

1980'lerin sonlarına doğru Resimsel Modernizm, Ekspresyonizm ve Art Deko'dan yararlanan dekoratif retro anlayışıyla ünlenen bir diğer tasarımcı da Duffy Design Group şirketinin kurucusu Joe Duffy'dir. Duffy, vernaküler formları sıcak, güven verici, nostaljik bir etki bırakmak için kullanır (Poynor, 2003: 84). 1989 yılında Charles S. Anderson tarafından New York Görsel Sanatlar Müzesi için yapılan Amazing! New Ideas! başlıklı afiş de (bkz. Görsel 6), Anderson'un referans olarak kullandığı ve tasarım anlayışına kaynaklık eden vernaküler harf formlarını eğlenceli bir grafik dile dönüştürdüğü görülür.

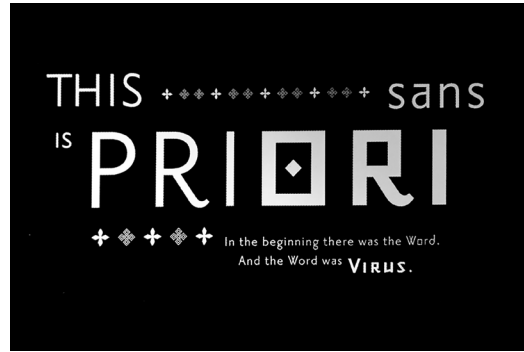


PORT AUTHORITY BUST TERMINAL
GOTHAM

Görsel 7: Liman İşletmeleri Otobüs Terminali'nin görüntüsü ve Gotham yazıyüzü.

Tasarımcının yerele olan ilgisi, birbirleriyle kültürel olarak ilintili ve gerçek anlamda özgün çalışmaların ortaya çıkmasını sağlar. Yakın geçmişte bakıldığında Tobias Frere-Jones'un tasarladığı ve New York'ta bulunan Özgürlük Kulesi'nin köşesindeki granit yazıt için seçilen yazıyüzü Gotham'ın esin kaynağı, Liman İşletmeleri Otobüs Terminali'nin tabelasıdır (Twemlow, 2016: 17).

Dmitri Siegel ile yaptığı röportajda Frere-Jones, kentin silinip giden belirgin simgeleri karşısında, onun orijinal karakterini korumanın daha acil görüldüğünden bahseder (Siegel, 2002). Palladino'nun Coney Island yolculuğundaki gibi, Frere-Jones da Manhattan sokaklarında yaptığı yürüyüşlerde kentin vernaküler mirasının farkına varır ve vernaküleri, yazıyüzü tasarımları için bir tür kaynak olarak kullanır. Böylece vernakülerin kaynaklık ettiği bir tasarım anlayışı, kendine özgü bir kimliği de beraberinde getirir. Andrew Romano'nun "diğer sans-serif yazıyüzlerinin aksine Gotham'ın; Alman, Fransız ya da İsviçreli değil, çok Amerikalı" (Romano, 2008) söylemi bu kimliğe yapılan bir vurgudur.



Görsel 8: Priori Sans yazıyüzü.

Benzer bir şekilde Jonathan Barnbrook'un tasarladığı yazıyüzü Priori Sans, biçim olarak yirminci yüzyılın başlarındaki İngiliz tipografisini referans alır (Twemlow, 2016: 15). Yerelin kimliğe yaptığı katkı, Barnbrook'un tasarım anlayışında da karşımıza çıkar. Ferdinand Ulrich ile yaptığı röportajda Barnbrook, gerçekten eşsiz bir şeyin nasıl yaratılacağı hususunda vernaküler kavramını hatırlatarak tasarımcının çevresinden ilham alarak yazıyüzleri ürettiğinde, Kaliforniya'dan gelen yazıyüzlerinin ilk kez Kaliforniya'da tasarlanmış gibi görüldüğünden bahseder (Ulrich, 2017). Tasarım sürecinde tercih edilen vernaküler, böylece tasarım ürününün kimliğine katkı sağlayan bir niteliktir.

SONUÇ

Vernaküler kavramın temel özellikleri arasında ilkin, genelde bilinmeyen kişilerin elinden çıktığından dolayı, anonimlik ve otantiklik olduğu söylenebilir. Yerel zanaatkârlar tarafından bölgeye özgü olarak üretildiğinden bölgenin görsel kültürünü yansıtması ve bilgisayar öncesi grafik üretim teknikleri ile yapıldığından zamanının benzer biçimsel özelliklerini taşıması diğer özellikleri arasında sayılabilir.

Görsel iletişim tasarımında vernakülerin tek bir tanımı olmadığı, kapsamının sınırları muğlak olduğu, yerelin getirdiği zenginlikten yola çıkarak basitçe nostaljik bir ürün, ilham kaynağı, düşünme yöntemi ve tasarım tutumu/anlayışı olarak karşımıza çıktığı görülmektedir. Kimi gözler için görünmez, kimi gözler için sadece geçmişe ait sıradan örnekler olan vernakülerin bölge, bölgede yaşayan toplum, toplumda yaşayan tasarımcı ve görsel kültür ile bağıntısı bulunur. Bu bağıntı, önceleri görsel iletişim tasarımcılarının tasarım sürecinde başvurdukları keşif yöntemi olarak karşımıza çıkar. Milton Glaser, Tony Palladino, Ivan Chermayeff gibi tasarımcıların yanı sıra günümüz modern tasarımın tanınır isimlerinden Jonathan Barnbrook ve Tobias-Frere Jones'un da ilham kaynağı ve düşünce biçimi olarak keşfi kullandıkları bilinmektedir. Yürüme eylemiyle yerelle buluşmayı ve tasarımcının yaşadığı yer ile bir bağ kurma arayışının/çabasının kaynaklık ettiği bu yöntem, aynı zamanda küreselleşen tasarım dünyasında anlam ve kimlik arayışıdır. Tasarım süreçlerinde ilham kaynağı seviyesinde görünürlük kazanan vernakülerin, önceleri tasarımcının düşünme biçimini yönlendiren bir konuma eriştiği; daha sonraki evrede ise, ticari tasarım anlayışının tekdüze, boşucu ve yoğun görseelliğine karşın bir tasarımcı tutumu ve duruşuna evrildiği görülür. İlk Önce Öncelikler'in ikinci sürümünün yayımlanmasında bu tutumun etkisi olduğu bilinmektedir. Bir tasarım anlayışı olarak vernakülerin önemi, Kalman'ın tutumunu anlattığı metninin yirmi birinci yüzyılda tasarımın alacağı yolu önceden haber veren klasik eserlerden biri olarak nitelendirilmesinde görülebilir. Küresel ticari anlayışın pazarlama stratejilerine karşı protesto, farkındalık ya da birlik çağrısı olarak görülen vernakülerin tasarımcının gösterdiği etik duruşa temel oluşturur. Böylelikle tasarımcı, yalnız müşterilerinin iletişim ihtiyaçlarına çözümler üreten bir kukla olmakla kalmayıp

kendine özgü düşünme yöntemiyle ve yerelden aldığı ilhamla kendi söylemini geliştiren tasarımcı öznesine kavuşur. Bu anlamda Kalman'ın düşünceleri, tasarımcı öznesinin ve mesleki etik duruşun geliştirilebilmesi için tasarım okullarında okutulması gereken bir metin olduğu düşünülmektedir.

Görsel kültür ile ilişkisi açısından bakıldığında ise, küreselleşmenin getirdiği uzaktan çalışma yöntemleri birçok tasarımcının çalıştığı bölgenin kültürüyle etkileşime geçmesini engellediği gibi, üretilen tasarımların birbirinin aynı olduğu bir imaj dünyasına yönlendirir. Kimi yazarlar, tasarımın çevresinden bağımsız yaratılmasını kültürün fakirleşmesi (Twemlow, 2016: 14-15) olarak görür. Bu anlamda vernakülerin korunması, görsel kültürün korunması ile eşdeğer görülmelidir. Böylece ister tasarımcı ister yurttaş olsun, öncelikle görünmezi görmesi, sahip olduğu mirası keşfetmesi ve mirastan pay çıkarması gerekmektedir.

KAYNAKÇA

Ambrose, G. ve Harris, P. (2006). Görsel Tasarım Sözlüğü, İstanbul: Literatür Yayınları.

Aynsley, J. (2004). Pioneers Of Modern Graphic Design, Londra: Octopus Publishing.

Beirut, M. (2007). Seventy-nine Short Essays on Design, New York: Princeton Architectural Press.

Dean, D. (1994). A slipware dish by Samuel Malkin: an analysis of vernacular design, Journal of Design History, 7 (3): 153-167.

"First Things First Manifesto 2000", <http://www.eyemagazine.com/feature/article/first-things-first-manifesto-2000>, Erişim tarihi 20.5.2019

Helfand, J., Drenttel, W. (2006). Wonders revealed: design and faux science. M. Beirut, W. Drenttel ve S. Heller (Ed.) Looking Closer 5 içinde (s. 202-206), New York: Allworth Press.

Heller: (1999). Design Literacy (continued): Understanding Graphic Design, New York: Allworth Press.

Heller: ve Anderson, G. (2016). The Typography Idea Book: Inspiration From 50 Masters. Londra: Laurence King Publishing.

Heller, S., Thompson, C. (2000) Letterforms: Bawdy, Bad and Beautiful: The Evolution

of Hand-Drawn, Humorous, Vernacular, and Experimental Type, New York: Watson-Guptill.

Heller: (2004). Design Literacy: Understanding Graphic Design, New York: Allworth Press.

Kalman, T., Jacobs, K. (1990). We're here to be bad, Print Dergisi, 44 (1), 1-4.

Kenedi, A. (2011). Tibor Kalman vs. Joe Duffy Revisited, <https://www.printmag.com/interviews/tibor-kalman-vs-joe-duffy-a-retrospective>, Erişim tarihi 1.2.2019

Kleber, B. (2013). Love is a sign, <http://>

containerlist.glaserarchives.org/266/love-is-a-sign, Erişim tarihi 22.7.2018

Kleber, B. (2014). Tony Palladino, 1930-2014, <http://containerlist.glaserarchives.org/298/tony-palladino-1930-2014>, Erişim tarihi 24.7.2018

King, E. (2005). Robert Brownjohn: Sex and Typography, New York: Princeton Architectural Press.

Lupton, E. (1996). Mixing Messages: Graphic Design in Contemporary Culture, New York: Princeton Architectural Press.

O'Toole: (2002). "First things first" <https://www.designindaba.com/articles/interviews/first-things-first>, Erişim Tarihi: 22.5.2019

Poynor, R. (2016). Exposure: Andy's Food Mart by Tibor Kalman and M&Co, <https://designobserver.com/feature/exposure-andys-food-mart-by-tibor-kalman-and-mco/39307>, Erişim tarihi 26.7.2019

Poynor, R. (2003). No More Rules: Graphic Design and Postmodernism, USA: Yale University Press.

Romano, A. (2008). Expertinent: Why the Obama 'Brand' Is Working, <https://www.newsweek.com/expertinent-why-obama-brand-working-219922>, Erişim tarihi 5.4.2019

Meggs, P. B., Purvis, A. W. (2012). Meggs' History of Graphic Design, ABD: Wiley

Shaughnessy, A. (2009). Graphic Design: A User's Manual, İngiltere: Laurence King Publishers.

Siegel, D. (2002). Is Gotham the New Interstate?, <https://themorningnews.org/article/is-gotham-the-new-interstate>, Erişim tarihi 1.4.2019

Twemlow, A. (2016). Grafik Tasarım Ne İçindir?, İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.

Ulrich, F. (2017). Introducing FontFont Type Board: Interview with Jonathan Barnbrook, <https://www.fontshop.com/content/introducing-fontfont-type-board-jonathan-barnbrook>

GÖRSEL KAYNAKÇASI

Görsel 1: Monthly Graphic dergisinin ekindeki New York'ta halk sanatı tabela fotoğrafları, https://designarchives.aiga.org/#/entries/%2Bid%3A16461/_/detail/relevance/asc/0/7/16461/monthly-graphic-supplementphotographs-of-folk-art-signs-nyc/1, Erişim tarihi 28.7.2018

Görsel 2: Psycho'nun kapağında detay, <http://containerlist.glaserarchives.org/index.php?id=154>, Erişim tarihi 25.2.2019

Görsel 3: Brownjohn, Chermayeff ve Geismar, 1958 yılında Brüksel Dünya Fuarı'nda Amerikan Pavronu için yaptıkları tasarım. (King, 2005: 116).

Görsel 4: Seymour Chwast tarafından 1965 yılında Elektra Records için yapılan afiş. (Aynsley, 2004: 153).

Görsel 5: M&Co.'nun Florent Restoranı için kartpostal tasarımı, 1989. <https://collection.cooperhewitt.org/objects/18644307/>, Erişim tarihi 10.8.2018

Görsel 6: Charles S. Anderson'un 1989 tarihli afişi. (Lupton, 1996: 107).

Görsel 7: Liman İşletmeleri Otobüs Terminali'nin görüntüsü ve Gotham yazıyüzü. <https://www.theyeshivaworld.com/news/headlines-breaking-stories/444549/new-york-lawmakers-vow-to-fight-plan-for-new-bus-terminal.html>, Erişim tarihi 7.4.2019

Görsel 8: Priori Sans yazıyüzü. (Twemlow, 2016: 15).

"EŞZAMANLI BETİMLEME" NİN DÜNÜ BUGÜNÜ PAST AND PRESENT OF "SIMULTANEOUS DESCRIPTION"

Dr. Öğr. Üyesi Aysun CANÇAT

İstanbul Gelişim Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Tasarımı Bölümü
acancat@gelisim.edu.tr
<http://orcid.org/0000-0003-3837-5302>

Öz

Bu çalışma, Eşzamanlı Betimleme tekniğinin gelişim ve değişimini; ilk örneklerinden, teknik ve teknolojik gelişmelerin yaşandığı günümüz örnekleri ele alınarak değerlendirmeyi amaçlanmıştır. İlk örneklerde tekniğin, dönemine ve amaca uygun olarak kullanıldığı tespit edilmiştir. Çağdaş süreçte ise Kübizm ve Fütürizm gibi sanat akımlarının etkisiyle çeşitli şekillerde uygulanmaya başlanmıştır. Özellikle, yeni fotoğrafik denemelerin resim sanatına etkisi, tekniğe yeni ve etkili boyutlar kazandırmıştır. Sanatçılar, dünyadaki makineleşme, hız, zaman gibi gelişme ve farklılaşmalara bağlı kavramları öne çıkarmak için, fotoğraf makinesi ve kameranın imkânlarıyla ard arda görüntüler elde etmişlerdir. Gelişen teknolojik çağ ile Eşzamanlı Betimleme tekniği, sanat tarihi içerisinde ilgi çekici bir noktaya gelmiştir.

Anahtar kelimeler: Eşzamanlı Betimleme, Kronofotoğraf, Fütürizm, Kübizm.

Abstract

This study aims to evaluate the development and change of Synchronical Description technique by handling prototypes and also today's examples which have undergone technical and technological developments. It was determined that the technique was used according to the period and purpose in the prototypes. In the modern process, on the other hand, it has begun to be used in various ways under the influence of art movements such as Cubism and Futurism. Especially the impact of new photographic trials on painting art has gained new and effective dimensions to the technique. Artists have been able to obtain consecutive images thanks to the possibilities of cameras in order to highlight certain concepts in the world, such as mechanization, velocity and time, which depend on developments and differentiations. Together with the developing technological era, the Synchronical Description technique has arrived at an interesting point within art history.

Key words: Synchronical Description, Chronophotography, Futurism, Cubism.

GİRİŞ

İnsanların topluluk olarak yaşamaya başlamasından itibaren sanat, sürekli kendini yenileyen, yenilikleri kullanan bir tarzda gelişim göstererek bugüne kadar gelmiştir. Her toplumda, her dönemde, dünyada tüm yaşananlara paralel, bunlara tepki niteliğinde ya da daha farklı biçimlerde sanatın anlamı ve anlatımı gelişmiş, değişmiştir.

Modern sanatla sanatçılar, yeni denemelere girişmişlerdir. Her türlü bilgi, bilimsel buluşlar, yeni teknik ve teknolojinin sağladıkları yanında, sıradan günlük kullanıma yönelik her türlü nesne sanat eserinde yerini bulmuştur. Eserlerinde bilimsel buluşlardan destek alan sanatçılar, sadece doğayla yetinmemişler; endüstrinin hazırladığı çevreyle ilişki kurmaya başlamışlardır (Uz, 2012: 1047-1049). Bu tür gelişmeler ve denemeler, resim sanatında yeni tekniklerin doğmasını sağlamıştır. Bu tekniklerden biri de çok farklı kullanımlarının olduğu Eşzamanlı Betimleme tekniğidir. Bu teknik, özellikle, 19. y.y. sonundaki fotoğraf tekniklerinden oldukça etkilenmiştir.

Fotoğraf, resim dünyasına; sadece görüntünün kopyalanması için değil, alışılmışın dışında tatlar ve hayret edilecek detayları izleyiciye sunabilmesi için alınmıştır. Fotoğrafçıların, görüntü içindeki en önemsiz objeleri dahi, ışık-gölge kullanarak yeniden yaratma kabiliyetleri, ressamı derinden etkilemiştir (Aral, 2019). Fotoğrafın ve kameranın imkânları ile çeşitli efektler elde edilmiş, 'zaman'ın için içine girdiği, kavramsal boyutta eserler üretilmeye başlanmıştır. Bu durum resim sanatına; perspektif, objektif, açılar, diyafram, ışık, kaydetme, kompozisyon gibi fotoğraf anlatım olanaklarının da devreye girdiği farklı boyutlar kazandırmıştır.

1. Eşzamanlı Betimleme Tekniği ve İlk Örnekler

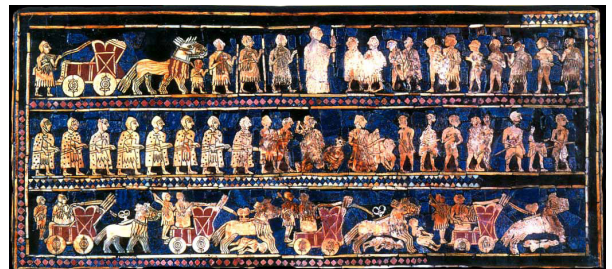
Eşzamanlı Betimleme, bir nesne ya da figürün farklı görünümünün aynı görüntü üzerinde betimlenmesiyle sanat yapıtının ortaya konduğu resim tekniğidir. Bu uygulama-

larda, ele alınan konunun çeşitli bakış açılarının gösterilmesiyle gerçekleşen bir devinim vardır.

Eski Mısır ve Mezopotamya sanatlarında rakursi tekniği bilinmediğinden eserlerde; baş, göğüs, karın, kol, bacak ve ayaklar yandan, gözler ve omuzlar cepheden gösterilmiştir. Bu kullanımdaki amaç, gerçek dünyayı birebir taklit etmek değil, görüntüde yer alan öğelerin ayırt edici yönlerini ortaya çıkarmaya çalışmaktır. Resimlerde, obje veya kişi, değişik açılardan ele alınmakta ve daha sonra birleştirilerek bir bütün oluşturulmaktadır. Değişik açılardan ele alınan bu betimlemeler, daha kompleks ve detaylı sahneler olduğundan, daha çok bilgiyi içermektedirler. Burada, güzellikten ziyade, resmedilenin eksiksiz bir şekilde betimlenmesi önemlidir (Keser, 2009: 120). Tüm bunların sebebi Mısır inançlarıyla bağlantılıdır. İnsan ruhunun vücut var olduğu müddetçe yaşayacağına inanan Mısırlılar, konuyu en iyi şekilde betimleyecek eşzamanlı betimlemeler yapmışlardır (Görsel 1).



Görsel 1. Bir Mısır Resmi (Barque öncesi Ramses ve Nefertari)



Görsel 2. M.Ö. 26. yüzyıl, 'Savaş' paneli.

1. Eşzamanlı Betimleme Tekniği'nin Çağdaş Örnekleri

Eşzamanlı Betimleme'nin diğer bir kullanım şekli de bir obje ya da figürün bir anının görüntüsünün ardı ardına tekrarlarla gösterilmesi şeklindedir. Bu kullanım, özellikle Kübist ve Fütürist sanatçılar tarafından sıklıkla kullanılmıştır. Kübist sanatçılar Pablo Picasso ve Georges Braque, bu teknik ile pek çok eserler üretmişlerdir. Picasso, özellikle portrelerinde bir yüzün farklı açılardan görünümünü, yine aynı yüz üzerinde betimlemiştir. Görüntünün sadece görünen kısımları değil, diğer cephelerden görünen açıları da aynı resimde ele alınmıştır. Bu uygulamada sanatçı, görünmeyen diğer cepheleri de bildiği ve hayal edebildiği için bu görünümü de resmine katmıştır (Görsel 3). Braque eşzamanlı anlatımı şöyle ifade eder: "Biçim ve renk birbirlerinin içine tam anlamıyla giremezler. Bu onların eşzamanlı karşılıklı etkileşimleri sonucundandır"(Beykal, 2003).



Görsel 3. Pablo Picasso, "Dora Maar'ın Portresi", Tuval üzerine yağlı boya, 92 x 65 cm, 1937, Picasso Müzesi, Paris, Fransa.

Eşzamanlı Betimleme tekniğinin tipik örneklerini veren bir diğer sanatçı da Marcel Duchamp'tır. 1910 yılında, Kübizm'e ve kısa bir

süre sonra Fütürist anlayışa yaklaşan sanatçı, bazı eserlerini, Kübist form ile modernliği daha iyi yakalayacağına inandığı Fütürizm ile birleştirerek pek çokeser ortaya koymuştur. Sanatçı, bu şekilde farklı tarzları birleştirdiği için Kübistler tarafından tepki almıştır. Duchamp'ın bu tarzdaki en önemli eserlerinden biri 'Merdivenden İnen Çıplak' adlı eseridir (Görsel 4).



Görsel 4. Marcel Duchamp, "Merdivenden İnen Nü", Tuval üzerine yağlı boya, 147 x 89.2 cm, 1912, Philadelphia Sanat Müzesi: Louise ve Walter A. Rensberg Koleksiyonu

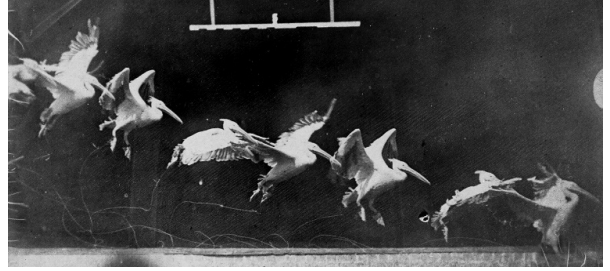
Kübizmde, figürlerin sabit durduğu örneklerinden sonra Duchamp'ın üstte yer alan eserinde (Görsel 4) görüldüğü gibi; figürün, sürekli birbirinin yansıması gibi ardı ardına hareketinin devamlılığının dinamik bir şekilde betimlenmesi döneminde tepkiyle karşılanmıştır. Öte yandan, bir nünün, merdivenden aşağı adım atarken ve de koni, küp, silindirlerle kübik anlayışta betimlemesi, dönem anlayışının oldukça dışında bir uygulamadır. Ayrıca, bu hareketli görüntü; fütüristlerin hız, ışık, hareket, dinamizm kavramlarını öne çıkaran anlayışlarıyla da bağlantılıdır. Dolayısıyla, bu resimde Kübist ve Fütürist anlayışlar

bir arada kullanılmıştır.

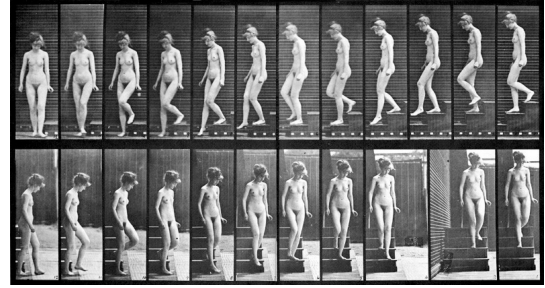
Fütürist anlayıştan etkilenen sanatçılar hız, ışık ve hareketi vurgulamak için çeşitli denemeler gerçekleştirmişlerdir. Hareketleri kaydetmek için dönemin fotoğrafçıların tekniklerinden geliştirilmiştir. Örneğin Marcel Duchamp, Étienne-Jules Marey ve Earweard Muybridge gibi dönemin önemli fotoğrafçıların çalışmalarından etkilenmiştir. Marey'in, 'kronofotoğraf' (ardışık fotoğraf) adında geliştirdiği tekniğinden pek çok sanatçı etkilenmiştir. Kronofotoğraf'ta; hareketin akış evrelerinin eşzamanlı bir görüntüye dönüşmesi ile; betimlenen nesne ya da figür, ölçümlenebilir ve hareketin bıraktığı izlerle görünebilir hale gelmektedir. Duchamp'ın üstteki eseri de bu prensibe dayanmaktadır. Bu teknik ile sadece nesne ya da figürlerin hareketleri aktarılmamakta, onların mekanik olarak yer ve yön değiştirebilir hale gelmesi sağlanmaktadır (Erenus, 2018).

Fütürizm; geçmişin reddi ve çağdaş dünyanın dinamizm, hız, makineleşme vb. kavramlarının benimsenmesine dayanmaktadır. Bu yaklaşımlardan hareketle devinim, eşzamanlılık, 'dinamik duyum' ve 'kuvvet çizgileri' arayışını ve bunlar da simultane olarak betimlenen görüntülerin ortaya çıkmasını sağlamıştır (Anonim, 1986: 4340). Yeni ve canlı olan her şeye yol açmak için eski ve saygın olan her şey yıkmak istenmiştir. Örneğin, otomobilin hareketi ve hızlanma eylemi fütüristler için durağan haldeki otomobilin biçim ya da görünümünden çok daha önemli olmuştur (Little, 2006: 108-109). Bu gelişmeler dinamik eş zamanlı tekrarların çeşitli şekillerde kullanıldığı Eşzamanlı Betimleme tekniğinin yaygınlaşmasını sağlamıştır.

Eşzamanlı Betimleme tekniğinin gelişmesinde, Étienne-Jules Marey ve Earweard Muybridge'in çalışmalarının Fütüristleri etkilemiş olması da oldukça önemlidir. Fotoğraf makinesinin yüksek örtücü hızı ile zamanın kısa bir anını durdurabilme ve düşük örtücü hızı ile de zamanın akışkanlığını hareket halinde gösterebilme özelliklerinden büyük oranda faydalanılmıştır (Görsel 5).



Görsel 5. Marey'in 1882 civarında çektiği pelikan hareketlerine dair fotoğraf



Görsel 6. Earweard Muybridge "Merdivenden İnen Kadın" 19.y.y.sonu



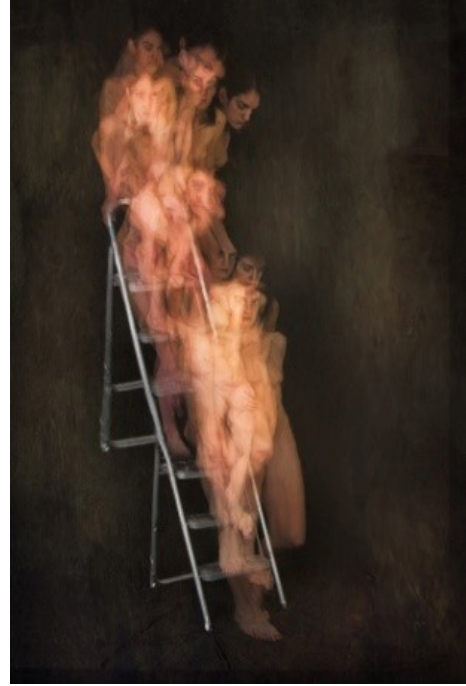
Görsel 7. Giacomo Balla, "Kemancının Eli", Tuval üzerine yağlı boya, 78.3 x 56 cm, 1912

Fütürist sanatçı Giacomo Balla, Eşzamanlı Betimleme tekniğinde pek çok eser ortaya koymuştur. Balla, uzun süre fotoğrafçılıkla uğraşmış, kronofotoğraf tekniğiyle uzunca bir devinimin farklı evrelerini aynı karede birleştirmeyi öğrenmiştir. Balla, fotoğraf ya da film üzerinde makinenin hız ayarı istenilen şekilde ayarlanarak çeşitli efektlerde görüntüler elde edebilmiştir. Böylelikle güne kadar yapılamayan/gösterilemeyen hareket ve dinamizm, fotoğraf sayesinde resme aktarılmıştır (Görsel 7) (Tüfekçi, 2000:

106).Sanatçının üstte yer alan eserinin amacı (Görsel 7), tam olarak Fütürist anlayışı ortaya koymaktadır. Burada amaç, müzikle ilgili bir görüntüyü resmetmekten ziyade hızı resmetmek olmuştur. Resimde yer alan keman, yay ve el, eşzamanlı olarak betimlenen birden çok üst üste, arka taraftaki sütun kaidesi ise tek bir görüntü şeklinde resmedilmiştir (Yılmaz, 2006: 83).

Fütürist anlayış içerisinde Eşzamanlı Betimleme tekniği resme; durağan bir görüntüden devinim yoluyla çevremizdeki dünyanın, geçmiş ve geleceğini, aynı resmin içinde, nesnenin varlığının başlıca ögesi olarak birleştirilebilmesini sağlamıştır. Böylelikle, nesne ya da figürün dış görünüşü; önceden bilme, duygular ve anılarla, tüm öğeleri aynı anda betimlenen karmaşık bir gerçeğe doğru genişletilmiştir. Fütüristler, devinim ve birdenbire oluşun yardımıyla, gerçeğin en ayrımlı katmanlarını bir araya getirmeyi başarmışlardır. Sokakların ve yaşamın gücünü, özellikle kentte görülebilen ihtiras ve korkuyu, kentin gürültüsünün doğurduğu kaygıyı betimlemede bu teknik oldukça elverişli olmuştur. Tüm bu kavrayış, tekniğinin kullanımına da yenilikler getirmiştir (Richard, 1999: 35).

Günümüz fotoğraf ve dijital sanatçısı Harold Davis, Duchamp'dan sonra 'merdivenden inen nü' konusunu kendine özgü bir dille ve farklı şekillerde ele almıştır (Görsel 8). Sanatçı, bir süre ara verdiği kamera ve fotoğraf makinelerini 2004 yılında tekrar eline almış; fakat bu kez resim sanatına olan tutkusunu ön plana çıkarmıştır. Dijital tekniklerle resmi birleştirerek yoğun çalışmalar içerisine girmiştir. Böylelikle Davis, pek çok eşzamanlı betimleme eserler ortaya koymuştur.

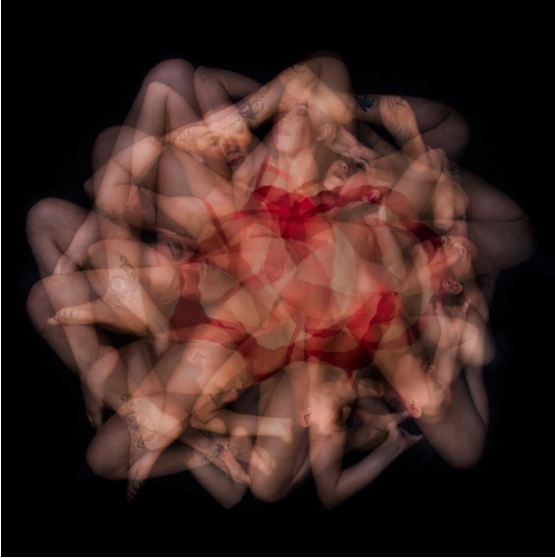


Görsel 8. Harold Davis, "Merdivenden İnen Nü", 2016

Davis, teknolojileri kullanırken, bir yandan da tarihsel sanat geleneklerine bağlı kalmıştır. O'nun bu tarz resimleri; Empresyonizm, Sürrealizm Asya sanatı gibi sanat anlayışlarını da içermektedir. Öte yandan, sanatta en erken örneklerinin görüldüğü Antik Yunan'dan bu yana, 'çıplaklık konusu; güzellik, günahkârlık sembolü, modelden resim egzersizleri vs. amaçlarla kullanılırken Davis'in resimlerini, hem amaçları içeren hem de başkaldıran yepyeni bir anlayışla ele almıştır. Ayrıca resimlerinde, zaman ve hız devreye girmiştir. Ayrıca, elde edilen eş zamanlı görüntüde bir kadın figürü son teknolojilerle soyutlanmıştır (Görsel 8). Sanatçı, modernist-klasik olan bu tarzıyla ilgi çekici bir noktaya gelmiştir.

Davis, bu çalışmalarını şu şekilde ifade etmektedir: "Stüdyoda, siyah bir arka fon hazırladıktan sonra görüntüyü kamerayla çoklu olarak pozlamaya başladım. Her çoklu pozlamanın sekiz veya dokuz resmi vardı. Kamera da birleştirilen bu çoklu pozlamalar arasında uygun bir denge sağlamak için, fotoğraf makinesinin otomatik kazanç ayarını kullandım.

Daha sonra, Photoshop, NikColorEfex ve Topaz Adjust, Glow, Impression ve Simplify eklentilerindeki LAB rengini kullanarak resme bir ressamın etkisini katmaya çalıştım. Son olarak, görüntüye hafif fırça darbeleriyle, dokulu bir arka plan ekledim.” (<https://www.digitalfieldguide.com/blog/entries/multiple-exposures/page/2>)



Görsel 9. Harold Davis“Rondo”, Fotomanipülasyon- Eşzamanlı Betimleme, 2016



Görsel 10. Harold Davis “Hekatonkheires”,
Fotomanipülasyon- Eşzamanlı Betimleme,

Üstte yer alan çalışmalar, çoklu pozlama tekniği ile elde edilen eşzamanlı olarak betimlenmiş resimlerdir. Sanatçı, yere ya da fona siyah bir kumaş yerleştirmiş ve bir model kullanmıştır. Modelin, kimi zaman bir merdivene çıkıp tepeden, kimi zaman önden ve etraftan hareket ederek münferit pozlarla senkronize olarak fotoğraf çekimlerini yapmış ve bunların özgün birleşimleriyle üretimlerini ortaya koymuştur.

SONUÇ

Sanat tarihi sürecinde; çağlar, dönemler ve akımlara paralel olarak resim teknikleri de çeşitli şekillerde değişim ve gelişim göstermiştir. Fresk, enkaustik, yağlı boya vs. gibi eski teknikler günümüze ulaşmış ve farklı şekillerde kullanılmaya devam etmektedir. Bu çalışmada ele alınan Eşzamanlı Betimleme tekniği; ilk zamanlar, bir belge niteliğinde, tamamen amaca yönelik uygulanırken, günümüz teknik imkânları ile sanatçıları çok farklı tat ve kavramlara götürecektir denemeler için ilham kaynağı olmuştur. Özellikle, Fütüristler; makine, teknoloji, hareket, hız, enerji ve dinamizmi yüceltmek için, fotoğraf makinesi ve onun sunduğu imkânlar ile geleceği kucaklayan büyük değişimler içerisine girmişlerdir. Fotoğraf makinesi ile kaydedilebilen hareketler ve analizleri, hareketin aynı görüntüde bir araya getirilebildiği çoklu katmanlar oluşturmuştur. Bu katmanlar ile, hareketleri hayaletimsi bir görüntüye dönüştürebilen uzun pozlamalar, Eşzamanlı Betimleme tekniğine farklı boyutlar kazandırmıştır. Böylelikle, zamanın değişkenliği, eşzamanlılık, devinim ve dinamizm gibi Fütürist sanat akımının dinamikleri, eş zamanlı görüntülerle ortaya konmuştur. İki boyutlu, daha primitif ilk denemeler ile bu tür günümüz örnekleri karşılaştırıldığında tekniğin, büyük değişimler içerisine girdiği ortadadır. Günümüzün teknik çağı, tekniğin özgürleştirilmesinde önemli bir yere sahip olmuştur.

KAYNAKÇA

Anonim. (1986). Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi. İstanbul: Interpress Basın ve Yayıncılık.

Aral B. (2019). "Fotoğrafın İcadından Foto-realizme Resim Fotoğraf İlişkisi". <http://www.eskop.com/skopbulten/tezler-fotografin-icadin-dan-fotorealizme-resim-fotograf-iliskisi/4374>, Erişim: 29.01.2019

Beykal, C. (2003). Kübizm ve Gerçekliğin Kavramsallaşması. Artist Dergisi, Sayı14.

Erenus, Ö. K. (2018). "Kronofotoğraflar; 'Duchamp'da Devinimin Statik Halleri', Eadweard MUYBIRDGE'in 187. Doğumgünü Anısına", <http://www.kitaptansanattan.com/kose-yazilari>, Erişim: 29.01.2019

Frizot, M. (1998). A New History of Photography, Köln: Könemann.

Lionel R. (1999). Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, İstanbul: Remzi Kitabevi

Little S. (2006). İzmler Sanatı Anlamak, İstanbul: Yem Yayınevi

Yılmaz, M. (2006). Modernizmden Post-modernizme Sanat, Ankara: Ütopya Yayınevi

Tüfekçi, T. (2000). "Tarihsel Süreç İçin de Resim-Fotoğraf Etkileşimleri (V)", Fotoğraf Dergisi, Sayı: 26

Uz, N. (2012). "Sanatta Yeni Arayışlar ve Kinetik Heykel". Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi, Cilt 1, Sayı 1,s.10471056.,

<http://www.yasambilimleridergisi.com/makale/pdf/1356291747.pdf>, Erişim: 04.08.2014

<https://www.digitalfieldguide.com/blog/entries/multiple-exposures/page/2>, Erişim: 14.09.2018

GÖRSEL KAYNAKÇASI

Görsel 1: Erişim: 06.12.2018.

<https://sites.google.com/site/historyofancientegypt/queens-of-egypt/nefertari/nefertari-in-abu-simbel>

Görsel 2: Erişim: 08.12.2018. https://en.wikipedia.org/wiki/File:Standard_of_Ur_-_War.jpg

Görsel 3: Erişim: 21.06.2017.

<http://www.wikiart.org/en/pablo-picaso/portrait-of-dora-maar-1937-1>

Görsel 4: Erişim: 02.02.2019.

<http://www.sanاتبlog.com/duchamp-merdiven-marey-pelikan/>

Görsel 5: Erişim: 14.12.2018.

<http://www.sanاتبlog.com/duchamp-merdiven-marey-pelikan/>

Görsel 6: Erişim:19.12.2018

https://en.wikipedia.org/wiki/Nude_Descending_a_Staircase,_No._2

Görsel 7: Erişim: 03.01.2019.

<https://www.wikiart.org/en/giacomo-balla/the-hand-of-the-violinist-1912>

Görsel 8: Erişim: 04.01.2019 <https://www.digitalfieldguide.com/blog/entries/multiple-exposures/page/2>

Görsel 9-10: Erişim: 04.01.2019.<https://www.digitalfieldguide.com/blog/entries/multiple-exposures/page/2>

ÖNCÜ BİR SANATÇI CARAVAGGIO VE "AZİZ MATTA'YA ÇAĞRI" AN AVANT GARDE ARTIST CARAVAGGIO AND "THE CALLING OF ST. MATTHEW"

Özlem KAÇMAZ ATEŞ

ozlemnilsu@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0003-3327-8976>

Öz

Bu makalenin konusu, Michelangelo Merisi de Caravaggio'nun 1599-1600 yıllarında gerçekleştirdiği "Aziz Matta'ya Çağrı" adlı yapıtıdır. Caravaggio, resimde ışık-gölge kullanma tekniği (tenebrizm) ve konuya gerçekçi yaklaşımıyla, kendi çağdaşlarından farklılaşmış ve öne çıkmış bir sanatçıdır. Barok resim sanatının öncülerinden olan Caravaggio, ışık ve gölgenin oluşturduğu keskin zıtlık aracılığıyla üç boyutlu nesnelere hacim kazandırmanın yanı sıra; ışığı figüre ya da istenilen noktaya spot şeklinde odaklayarak tiyatro sahnesi havası yaratmıştır. Doğal olmayan (spot) ışık kullanımıyla, resimlerin gizemini ve dramatik etkisini arttırmıştır.

Maniyerizme karşı bir tepki olarak doğan Realizm, belki de en yoğun ifadesini Caravaggio'nun resimlerinde bulmuştur. Caravaggio kompozisyonlarındaki figürleri, halk arasından seçtiği modellere bakarak gerçekleştirmiştir. Bu tutumunu dinsel ya da mitolojik nitelikteki resimlerinde bile sürdürmüş ve sanatıyla tartışma yaratmıştır. Sanatçı, "Aziz Matta'ya Çağrı" adlı yapıtında, dinsel bir konuyu yansıtmasına rağmen; konuyu ele alma biçimi ile gerçekçi ve devrimci bir tutum sergilemiştir. Araştırma konusu olan yapıt üzerinden, Caravaggio'nun sanatının belirgin özellikleri, diğer sanatçıların yapıtlarıyla karşılaştırılarak ortaya konmuş ve kendinden sonra gelen sanatçıları etkileyen en önemli özellikleri saptanmıştır.

Anahtar kelimeler: Barok Resim, Realizm, Tenebrizm, Işık-Gölge.

Abstract

The subject of this article is an artwork named "the calling of st. Matthew" created by Michelangelo Merisi de Caravaggio between 1599 and 1600. Caravaggio is an artist became different from his contemporaries and became prominent with using of light and shadow technique (tenebrism) and his realistic approach to the subject. Caravaggio, one of the pioneers of Baroque painting, gave volume to three-dimensional objects through sharp contrasts of light and shadow; alongside created the theater scene by focusing the light into the figure or the desired spot as a spotlight. He increased the mystery and dramatic effect of the pictures with the use of unnatural (spot) light

Realism, the emerging as a reaction to manierism, perhaps found its most intense expression in the paintings of Caravaggio. Caravaggio realized the figures in his compositions by looking at the models chosen from the public. He maintained this attitude even in his religious or mythological paintings and created controversy with his art. The artist presented realistic and revolutionary attitude with the way it handles the issue, in his artwork "The Calling of st. Matthew" although reflected a religious matter. The most important features of Caravaggio's art, which is the subject of research, have been determined by comparing the works of other artists and the most important features affecting the artists coming after him have been determined.

Key words: Baroque Painting, Realism, Tenebrism, Light-Shadow.

GİRİŞ

Bu makalenin konusu, Michelangelo Merisi da Caravaggio'nun (1571-1610) "Aziz Matta'ya Çağrı" adlı yapıtıdır. Bu resim, 1599-1600 yıllarında, San Luigi dei Francesi Kilise'sindeki Contarelli şapelinde yer alan bir altar üzerine konulmak üzere yapılan 3 resimden birisidir. Tablo, tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle, 322 x 340 cm boyutlarında yapılmıştır (Görsel 1).



Görsel 1: Michelangelo Merisi da Caravaggio, Aziz Matta'ya Çağrı, 1599-1600, tuval üzerine yağlıboya, 322x340cm, San Luigi dei Francesi, Roma, İtalya.

Caravaggio'nun bu önemli yapıtını daha iyi analiz edebilmek için, yapıldığı dönemin sosyal ve politik yapısına, sanat ve din ilişkisine, o dönemdeki sanat akımlarına kısaca değinmemiz yerinde olacaktır. Sanatçının doğduğu ve yetiştiği yıllar, Rönesans döneminin bitişine denk gelen; sanat, din ve iktidar ilişkilerinin iç içe geçtiği oldukça kritik bir dönemdir. 16. yüzyılın sonlarına doğru, İtalya'da sanat değişmeye başlar; Rönesans sanatının temel kurallarını reddeden, figürleri uzatarak deforme eden, rengi ve perspektif kurallarını gerçekçilikten uzak tarzda uygulayan "Maniyerizm"e doğru yönelir. Maniyerizm'i izleyen Barok resim sanatı, Katolik kilisesinin koruyuculuğunda, 17. yüzyılın ilk yıllarında Roma'da ortaya çıkmış ve tüm Avrupa'ya yayılmıştır. 16. yüzyılda, Martin Luther King'in (1483-1546) Almanya'da başlattığı reform hareket-

leri, tüm Avrupa'da olduğu gibi İtalya'da da etkisini göstermiştir. İtalya'da Protestanlık hareketini izleyen mezhep savaşlarının yarattığı kayıplar nedeniyle Katolik kilisesi, sanatı, kendi öğretilerini yaymak için daha etkin kullanma yoluna gitmiştir (Öndin, 2018: 27). Barok resim sanatının en göze çarpan özelliklerinden biri, ortaya çıktığı dönemde, dinsel konuların yoğun bir şekilde ve kilisenin baskısı altında, kilisenin şekillendirdiği sınırlar içinde ele alınmasıdır. Bu koşullarda ortaya çıkan Barok resim sanatının başlıca özelliklerini şu şekilde sıralayabiliriz: "Rönesans resminin açık ve anlaşılabilir görsel diline karşın, Barok resmin dili kapalı ve gizlidir. Bu dil dinsel gizemciliğe geri dönüşü içeren, duygusallığın öne çıktığı, teatral, karmaşık kompozisyonları, ışık-gölge ile belirlenen kütleleri, hareketli, kimi zaman iç içe geçmiş figürleri içerir" (Papila, 2008: 81). Barok resim sanatında, duygusal bir atmosfer yaratılmasında etkili olan, bölgesel bir aydınlatma sağlayan "gece ışığı", gizemi, belirsizliği ifade eder. "Resmin büyük kısmını karanlıkta bırakan, figür ve nesnelerin şekillerini bütünsel olarak göstermeyen ve insan zihninde tamamlayan bu ışık, Tanrısal bilinmezliğe vurgu yapar" (Papila, 2008: 81). Bu dönemde Katolik kilisesi, "Dindarların hayal gücünü ve duygunluğunu coşturmak için, mucize sahnelerinin, vecd, nefsi feda, gaipten haber alma sahnelerinin tasvirini teşvik eder. Daha da ileri giderek sanatçının yaratma özerkliğini de sınırlar" (Yetkin, 1977: 11).

Caravaggio'ya, sunak üzerine konulmak üzere sipariş edilen (Görsel 2) "Aziz Matta'ya Çağrı", "Aziz Matta ve Melek", "Aziz Matta'nın Şehit Edilmesi" adlı üç resim, yukarıda sözünü ettiğimiz atmosferde yapılmasına rağmen, sanatçının gerçekçi doğalcılığının, ilk kez bütünüyle ortaya çıktığı yapıtlardır. Caravaggio'nun kompozisyonlarındaki figürleri modellere bakarak yaptığı, bunları halk arasından seçtiği bilinmektedir. Bu tutumunu dinsel ya da mitolojik nitelikteki resimlerinde bile bırakmamıştır. Onun resimlerinde betimlediği kutsal kişiler, örneğin bir Meryem ya da bir ermiş, her gün sokaklarda görülen bir kadın ya da hamal kılıklı bir adam gibidir.

Ressamın bu tutumunda, halktan gelişinin ve onlar arasında yaşayışının büyük payı olduğu düşünülebilir. Caravaggio'nun bu "popülizm"i, alçakgönüllü, yoksul, gösterişsiz insanların ruhça gerçekliğe daha yakın oldukları inanışından gelmektedir (Yetkin, 1977: 50). Caravaggio, İtalya'yı yöneten ve sanatı yönlendiren iktidar sahiplerinin ve Katolik kilisesinin isteği üzerine yaptığı dinsel konulu resimlerde, kutsal kişileri, dönemine aşırı gelen gerçekçi bir üslupta yansıtmıştır. Caravaggio, resmettiği figürleri tüm doğallıkları içinde ve estetize etmeden betimlemiştir. Sanatçının, ezilen, önemsenmeyen, yok sayılan halktan insanları, Katolik öğretisinin yücelttiği havariler, azizler olarak göstermesindeki cesareti şaşırtıcıdır (Papila, 2013: 38). Caravaggio figürleri gerçekçi betimlemesinin yanısıra, Katolik kilisesinin dinsel resimlerdeki sansürüne ve beklentilerine rağmen, inceleyeceğimiz yapıtta, üstü örtülü olarak kafasındaki gerçekleri de resmetmeyi başarmıştır.



Görsel 2: Caravaggio, Altar üzerine yerleştirilen triptik, San Luigi dei Francesi, Roma, İtalya.

Yapıtın Çözümlemesi

Caravaggio, inceleyeceğimiz yapıtta, dinsel bir konuyu ele almaktadır. Aslında Caravaggio, dinsel konuları resmetmekten hoşlanmıyordu. O, gerçekçi yaklaşımıyla günlük hayattan sahneleri ve insanları yansıtmayı tercih eden, tutkulu, öfkeli, uzlaşmaz bir insandı. Fırtınalı yaşamı içerisinde, ekonomik nedenlerle bu siparişi kabul ettiğinde, önce kendi içinde bir çelişki yaşadıktan sonra, bu dinsel konuları da kendi ifade biçimine uygun, devrimci ve tartışma yaratacak yöntemlerle resmetmeyi başarmıştır. Resimde, sol tarafta bir masa ve etrafında beş kişi görülmektedir. Sağ tarafta İsa ve Aziz Peter ayakta durmaktadır. Masanın etrafında yer alan beş kişiden birisi olan Levi (Matta), yakın gelecekte İsa'nın 12 havarisinden birisi (Matta) olacak ve İncil'in dört bölümünden birini yazacaktır. Resimde gördüğümüz sahnede, henüz bir vergi memurudur. Vergi ofisi olmakla birlikte, bir kumar masası havasını taşıyan bu ortamda, iş arkadaşlarıyla günün muhasebesini yapmaktadır. Resimde, iki ayrı dünyayı simgeleyen, iki ayrı insanın karşılaştığı ve Levi'nin kaderinin değiştiği an yansıtılmaktadır. Burada İsa'nın, Levi'yi (Matta) havari olarak seçtiği sahne canlandırılmaktadır. Aslında Caravaggio'nun kompozisyonu, dinsel açıdan betimlenmesi beklenen olaya, sıradışı bir yorum getirmektedir. Şimdi bu dinsel konunun, Caravaggio tarafından resmedilirken, ne gibi yeniliklerle ele alındığının izlerini sürelim. Bu sahne İncil'de şu şekilde tasvir edilmiştir: "İsa oradan geçerken, vergi ofisinde oturan ve Matta olarak isimlendirdiği bir adam gördü. Ona 'beni takip et' dedi. Matta kalktı ve İsa'yı takip etti" (Erişim: 25.3.2019, <https://bit.ly/2OmpAOx>). Caravaggio'dan önce, bu dinsel sahneyi resmedenler, Aziz Matta'yı ayağa kalkmış ve dışarı çıkmış olarak resmetmişlerdir (Görsel: 3 ve 4). Matta'nın hızlı dönüşümünü bu şekilde yansıtmışlardır.



Görsel 3: Jacopo di Cione, Aziz Matta'ya Çağrı, 1367-70, 58x80 cm, Ufizi Müzesi (solda).

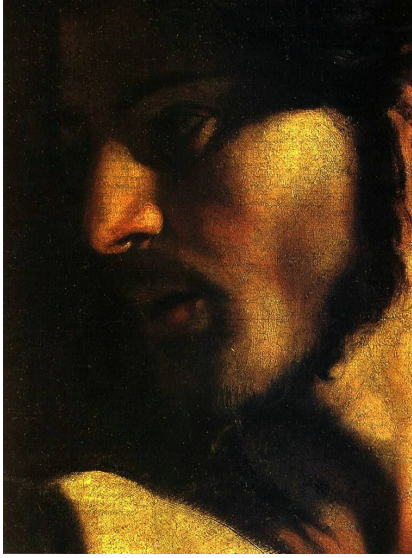


Görsel 4: Vittore Carpaccio, Aziz Matta'ya Çağrı, 1502, tuval üzerine yağlıboya, 141x115cm (sağda).

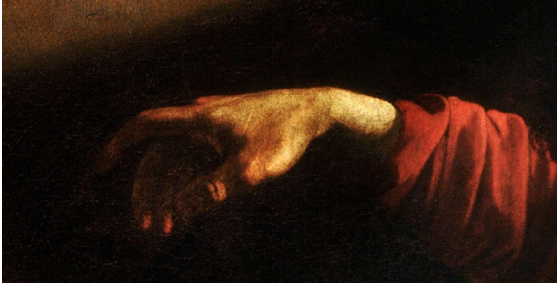
Caravaggio'dan önce komisyon, inceleyeceğimiz yapıtın da içinde olduğu triptik kompozisyon (Görsel 2) için, 1591'de Giuseppe Cesari'yi görevlendirmiştir. Cesari, bu görevi bırakınca komisyon 1599'da Caravaggio ile anlaşma yapmıştır. Cesari'nin yapmış olduğu kontratta, İncil'de anlatılan olaya ilaveler yapılmış, bazı detaylar tasvir edilmiştir.

Matta'nın vergi ofisi ya da dükkân gibi bir ortamda olduğu, bir masa ve üzerinde kitap, para bulunduğu şeklindeki ayrıntılarda, Caravaggio bu anlaşmaya bağlı kalmıştır. Burada kilisenin en önemli beklentisi, İsa'nın çağrısındaki gücün ve Levi'nin ani dönüşümünün vurgulanmasıdır. Levi, Matta'nın aziz olmadan önceki ismidir. Levi bir vergi memuru iken, İsa'nın ilahi gücü ile bir anda "Aziz Matta"ya dönüşmektedir. Sanatçıdan beklenen, İsa'nın çağrısını ve o anda gerçekleşen mucizevi ve hızlı dönüşümü, etkili bir şekilde yansımasıdır.

Caravaggio, resmin kompozisyonunda İsa'yı merkeze almamıştır. Klasik kompozisyonlarda, başrolde olan kişi merkeze alınır. Yan karakterlerin onu gölgelemesine izin verilmez. Oysa burada İsa resmin sağ tarafında kenarda durmaktadır. Gövdesinin büyük bir bölümü, Aziz Peter'in gövdesinin arkasında kalmaktadır. X-ray ışınlarıyla yapılan incelemelerde, Peter'in daha sonra eklendiği görülmektedir. Caravaggio'nun, taslak çizmeden, doğrudan tuval üzerine boya ile resmetmeye başlayan bir sanatçı olduğu bilinmektedir. Bu kompozisyonda, sıra dışı bir yaklaşımla, İsa'yı Peter'in arkasına gizlemiş ve merkeze almamıştır. Ama bu yaklaşımıyla İsa'nın gizemli etkisini arttırmıştır. Bu etkinin artmasını sağlayan faktör, ışığı kullanma yöntemidir. İsa'nın yüzünün bir tarafını (Görsel 5) ve Matta'yı çağıran elini aydınlatan ışık (Görsel 6), karanlık içerisindeki ve vücudunun büyük bölümü görünmeyen İsa'ya gizemli bir hava vermekte, büyülü ve mistik bir atmosfer yaratmaktadır. Sanatçı, burada dramatik bir sahne canlandırmaktadır. "Sahne canlandırmaktadır" tanımı, Caravaggio'nun üslubunu tanımlayabilecek önemli noktalardan birisidir. Çünkü Caravaggio, resimlerinde yarattığı teatral ve dramatik ifade ile etkiyi güçlendirmektedir. Bu güçlü ifadeyi yaratmasının en önemli yollarından birisi, ışığı kullanma yöntemidir. Barok akımının ilk büyük sanatçısı olan Caravaggio, güçlü ışık-gölge kullanımını ve resim kompozisyonunu dramatik bir açıdan ele alışıyla, Barok sanatın en özgün uygulayıcılarından biri olmuştur.



Görsel 5: Caravaggio, Aziz Matta'ya Çağrı (Detay, İsa'nın portresi).



Görsel 6: Caravaggio, Aziz Matta'ya Çağrı (Detay, İsa'nın eli).

Bu resimde, mekân ve figürler arasında yeni bir ilişki görülmektedir. Figürlerle, mekân arasındaki oran sadece değişmekle kalmamış, aynı zamanda mekân genişlemiş ve yeni bir önem kazanmıştır. "Oda, figürlerin hareketine iştirak etmekte, hatta bazen figürleri massederek kaybetmektedir" (Venturi, 1954: 100). Yani mekân, bütün yalınlığına karşın, baskın bir etkiye sahiptir. Mekânın karanlık bölümleri figürleri gizlerken, üstte yer alan bir pencere, ilerde değineceğimiz gizli anlamlarla yüklüdür.

Caravaggio'nun resimde yarattığı devrimin temeli ışıktır. Işık, onun resminin kurgusunda renk ve çizgi kadar belirleyici ve

etkilidir. Resimde gördüğümüz odada, tahta kepengi açılmış bir pencere yer alır. Fakat odayı aydınlatan asıl önemli ışık, bu pencereden değil de, sağ üstte tablonun dışında kalan bir ışık kaynağından gelmektedir. Bu ışığın görevi, izleyicinin dikkatini masanın etrafına oturmuş olan figürlerin oluşturduğu gruba çekmek, asıl hikâyeyi anlatmak, geri kalan kısımları gizlemektir. Caravaggio'nun kullandığı ışığı, Leonardo'nun "Kayalıklar Bakiresi" adlı resmindeki ışıkla karşılaştırdığımız zaman, Onun kullandığı ışığın Rönesans dönemi sanatçısı Leonardo'nun resmindeki gibi üniversal bir ışık olmadığını görürüz (Venturi, 1954: 100) (Görsel 7). "Leonardo'nun resminde, konturlar yumuşamakta, kitleler XV. yüzyıl Floransa resmine has olan strüktürel sağlamlıktan tamamen uzak, atmosferik kitleler gibi görünmektedir. Leonardo'nun ideali açık-koyunun müphemliği, açık-koyunun buğusudur" (Venturi, 1954: 57). Leonardo, gereğinden fazla ışığın çiğleştirdiğini, fazla karanlığın görmemize engel olduğunu, yarı aydınlığın güzel olduğunu düşünüyordu. Leonarda bu yaklaşımıyla, rengin ışıktan gölgeye geçerken giderek erimesi ile konturun ortadan kalktığı "Sfumato" tekniğini geliştirmiştir.



Görsel 7: Leonardo da Vinci, Kayalıklar Bakiresi, 1483-1486, ahşap üzerine yağlıboya, 199x122 cm, Louvre Müzesi, Paris.

Barok akımı içerisinde değerlendirilen ve Caravaggio'dan etkilendiği düşünülen çok önemli bir başka sanatçı, Rembrandt van Rijn (1606-1669) dir. Caravaggio'nun ışık-gölgeyi kullanma şeklini tanımlayan Latince kökenli "Tenebrizm" terimi, İtalyanca kökenli "Chiaroscuro" olarak da kullanılmaktadır. Chiaroscuro, ışık ve gölgenin oluşturduğu zıtlık aracılığıyla, üç boyutlu nesnelere hacim kazandırmayı sağlayan bir tekniktir (Turani, 2007: 28). Bu teknik daha çok Rembrandt'ın resimlerinde kullandığı ışığı (Görsel 8) tanımlamak için kullanılır. Rembrandt, Caravaggio gibi, aydınlık ve karanlığın zıtlık etkisinden yararlanmakla birlikte, Caravaggio (Görsel 9) ile kıyaslandığında, çok keskin olan kontrastları biraz daha yumuşatmıştır.



Görsel 8: Rembrandt, Emmaus'da Akşam Yemeği, 1648, ahşap üzerine yağlıboya, 65x68cm.



Görsel 9: Caravaggio, Emmaus'da Akşam Yemeği, 1601, tuval üzerine yağlıboya, 141x196,2cm.

Caravaggio'nun incelediğimiz yapıtındaki ışık, bazı uzmanlara göre, "gece ışığı" olarak nitelendirilen, bölgesel bir ışıktır. Resimdeki koyu karanlık gölgelerle, bu gölgeler üzerindeki dar ışık şeritleri arasındaki kuvvetli ışık-gölge kontrastlarının bir gece ışığı gibi görüldüğü kesindir. Ama bu resimde, gece ışığı olduğuna dair hiçbir işaret yoktur. Caravaggio'da ışık kaynağı doğal olmasa bile, etkisi gerçekçidir. Sanatçı, figürlerin formunu kuvvetli ışık-gölge etkisi altında net bir şekilde belirtmek için, fantastik bir ışık kullanır. Bu yöntem, aynı zamanda, sanatçının istediği yeri göstermesine, istediği yeri gizlemesine yardım etmektedir. Eğer ışık, doğal bir ışık olsaydı, Matta'nın bacakları masanın altında bu kadar belirgin bir şekilde görülemezdi. "Yani Caravaggio, resimde ışığın doğal bir ışık değil, sanatkârane bir ışık olması gerektiğini çok iyi biliyor; ışık-gölge kontrastlarını sadeleştirmek suretiyle yeni bir form ve ifade sentezini realize ediyordu" (Venturi, 1954: 100).

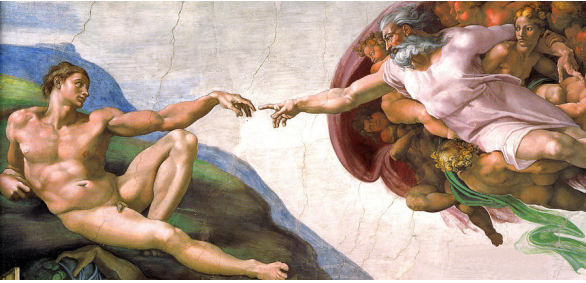
Sanatçı, bu yapıtta, ışığı kullanma yöntemiyle büyük bir yenilik yapmıştır. Caravaggio'nun XVI. yy sonunda uyguladığı bu tekniğe "Tenebrizm" adı verilmiştir. Tenebrizm, ışık ve gölge arasında keskin bir zıtlık yaratılarak figürlerin kütesinin vurgulandığı ışığı kullanma yöntemidir. Bu yöntemde, ışık figüre ya da istenilen noktaya odaklanır, diğer yerler gölge içinde bırakılır. Yapıtta, adeta bir tiyatro sahnesi oluşturulmuş gibidir. Oyuncular ışık içinde olmaktan ziyade, sahnenin

karanlığından fırlar gibidir. Figürlerin üzerine ya da istenilen noktalara düşürülmüş spot ışık etkisi, güçlü bir tiyatro sahnesi havası yaratmaktadır (Erdoğan, 2015: 29).

Caravaggio'nun kullandığı ışık, bir hikâye anlatmak için oldukça elverişlidir. Resimde, İsa, odaya sağdan, kendi sağ elini aydınlatan bir ışık huzmesi ile birlikte girmektedir. İsa, sağ eli ile Matta'yı çağır-maktadır. Işık, bu daveti işaret etmekte ve çağrıya gizemli bir hava katmaktadır (Görsel 10).



Görsel 10: Caravaggio, Aziz Matta'ya Çağrı (De-tay), (solda).



Görsel 11: Michelangelo, Âdem'in Yaradılışı, 1508-1512, fresko, Sistine Şapelinin Tavanı, Vatikan, Roma.

Işığın oluşturduğu gizemli atmosfer, çağrının gücünü ve etkisini arttırır. İsa'nın elinin Matta'yı işaret eden ya da çağır-an hareketi, Michelangelo'nun Âdem'in Ya-radılışı resminde görülen (Görsel 11) sahneyi çağırıştırılmaktadır. Tanrı'nın, Âdem'e can vermesi gibi, Tanrı'nın temsilcisi olan

İsa da, Matta'yı bir vergi memuru iken, ulvi bir görevle aziz mertebesine yükseltmek-tedir. Ama burada İsa'nın eli, Tanrı'nın eline değil de, Âdem'in eline benzer şekil-de tasvir edilmiştir. Çünkü İncil'de İsa'nın "Yeni Âdem" olduğuna dair bir tanım var-dır (Puttfarken, 1998, s.169). Burada İsa Tanrı'dan aldığı ilahi güçle, vergi memuru Levi'yi, Aziz Matta'ya dönüştürmektedir. Sanat eleştirmeni Valerio Marini, 1958 yılında, bu işareti aynı zamanda şöyle yorumlamıştır: "Bu devrimci çalışma, re-sim sanatında yeni bir çağın başlangıcını işaret ediyor" (Lambert, 2005: 63). Lam-bert'in işaret ettiği devrimci özelliklerden birisinin "ışık-gölge" ilişkisiyle yaratılan dramatik etki olduğunu, bir diğerinin yukarıda değindiğimiz, ilerde yine değ-i-neceğimiz "gerçekçi yaklaşım" olduğunu söyleyebiliriz. Bir başka yenilik ise, dinsel konunun tasvirine getirilen sıra dışı yak-laşımıdır.

Yapıtta, İsa'nın birinci planda olma-dığından daha önce söz etmiştik. Sadece yüz ve boyun bölgesi, Matta'yı çağır-an eli ve çıplak ayakları görünmektedir. Vü-cudunun geri kalan kısmı, Aziz Peter'in arkasında kalmıştır. Bu kompozisyon bir yandan İsa'nın ortamda bulunuşunu gi-zemli bir havaya büründürmekte iken, di-ğer yandan dikkatlerin Aziz Matta üzerine toplanmasını sağlamıştır. İsa, karanlıklar içinde, adeta bir ışık tayfı gibi görünmek-tedir. Matta, bu ışığı fark ederek, İsa'nın burada bulunuşunun anlamını kavramış ve şaşırmıştır. Çağrılan kişinin kendisi ol-duğundan emin olamadığı için, eliyle ken-disini işaret ederek "Gerçekten ben mi?" diye sormaktadır. "Caravaggio burada sokak hayatını yansıttığı resimleri-yle, İncil'e ait bir konuyu bir araya getirmiştir. İsa'yı ulaşılabilir kılmıştır" (Howard, 2017: 40). Bu noktada çok katmanlı bir okumadan söz edebiliriz. Caravaggio bu-

rada, dinsel bir konuyu çok sıra dışı bir şekilde resmederek, meydan okumuştur. Ama bunu büyük bir ustalıkla yaptığı için, daha sonra yapacağı bazı resimler gibi kilise tarafından geri çevrilmemiştir. Yine de kafaları karıştırmayı başarmıştır. Caravaggio'nun bu resimde gerçekleştirdiği, geleneksel yaklaşımların dışına çıkan unsur neydi? Kilisenin sanatçıdan beklediği, çağrının gücünü yansıtmamasının yanı sıra, Matta'nın ani ve sorgusuz cevabını, hızlı dönüşümünü yansıtabilmesiydi. Daha önce bu konuyu ele alan sanatçılar, yukarda sözünü ettiğimiz gibi, Matta'yı hızla dönüşmüş ve dışarı çıkararak İsa'yı takip etmeye hazır konumda resmetmişlerdir (Görsel 3 ve 4). Oysa bu resimde, vergi memuru Levi, hızla Aziz Matta'ya dönüşüyor. Bir tereddüt anı yaşanıyor. Matta, yüzünde bir şaşırma ve kararsızlık ifadesiyle İsa'ya bakar; "Ben mi?" diye soran bir ifadeyle, sol elinin işaret parmağıyla kendisini gösterir. Caravaggio'nun eşsiz başarısı, İsa'nın çağrısını, ilahi davetini çok güçlü bir şekilde yansıtırken, Matta'nın tereddütü ile, o davetin gücünü zayıflatmaktadır. Burada zıtlık yaratılmaktadır. İsa'nın ışık alan eli ve yüzü aracılığıyla yaratılan güçlü çağrı etkisine karşın Matta'nın tereddüt ve kavrayamama durumu tezat oluşturur. İsa'nın eli Matta'yı işaret ederken, ayakları dışarıya dönmüş durumdadır. Bu vücut dili, Matta'nın da hızlı bir dönüşüm geçirmesi gerektiğini gösterirken, olay beklenen doğrultuda gelişmez. Caravaggio bunu bilinçli olarak yapmıştır. Levi'yi büyük bir hızla, Aziz Matta'ya dönüştürmesi gerekirken, şüpheli bir Matta'ya dönüştürmüştür. Burada sahnenin dinsel anlamından bir sapma, farklı bir yorum söz konusudur (Puttfarken, 1998: 171).

John Berger, aslında Matta'nın biraz hilekar bir şekilde yanında duran arkadaşı-

nı işaret etmiş olabileceğini belirtir. Peki, bu tereddütün, kavrayamama halinin, hatta arkadaşını işaret ediyor olabilmemesinin nedeni nedir? Bu noktada görünenin ötesine bakmak gerekiyor. Odada görünmeyen olayları simgesel olarak anlatan bir pencere vardır. Normalde bir pencereden içeri ışık girmesi ya da dış dünyadan sahneleri göstermesi beklenir. Ama bu pencere ne arkasını göstermektedir ne de oradan ışık girmektedir. Pencerenin arkasında yalnızlık, münzevi bir yaşam ve arkasından gelecek ölüm vardır. Dış dünyayı göstermeyen kasvetli pencere, simgesel olarak Matta'yı bekleyen zorlu yaşamı ve ölümü anlatmaktadır (Erişim: 31.3.2019, <https://bit.ly/2Wuve3U>). Caravaggio burada mucizevi bir dönüşüm yerine, sıradan bir insanın yaşayabileceği korku ve tereddütü yansıtmıştır. Bu Caravaggio'nun gerçekçi yaklaşımının bir başka boyutudur.

Diğer kişiler İsa'yı tanıyamamış ve bu yabancıların böyle bir yerde bulunuş nedenini çözememişlerdir. Seyircisi oldukları bu dramatik sahneye yabancı kalmışlardır. Caravaggio, dinsel konuların idealleştirilerek ele alındığı geleneksel tavra karşı çıkmış, modellerini sıradan kişiler arasından seçerek, gerçekçi bir yaklaşımla betimlemiştir. Caravaggio'nun bir kumar masasının etrafında oturmuş ve kumar oynayan kişileri betimler bir havada yansıttığı bu gerçekçi mekân, kendisinin sıklıkla bulunduğu ortamları çağrıştırmaktadır. Aslında burası vergi toplayıcısı Levi (Matta) ve görev arkadaşlarının odası ya da bir vergi ofisidir. Ama sanat tarihinde, bu resimle ilgili olarak yapılan yorumlarda, bir kumar masası olduğu ve Matta'nın kumar oynarken yakalandığı şeklinde yanlış yorumlar vardır. Bu yanlış yorumun arkasında yatan iki neden vardır. Birincisi, Alman sanat eleştirmeni ve ressam, Joachim von Sandrart'ın (1606-1688) yapmış olduğu yanlış okumadır. Sandrart, 1630 yılında Roma'ya gelmiş ve bu resmi incelemiştir. O dönemde aydınlatma yetersiz olduğu ve resmin asıldığı yer epeyce karanlıkta kaldığı için, Sandrart, detayları iyi görememiştir. Matta ve arkadaşlarının kart oynadıklarını ve zar attıklarını, yani bir kumar masası etrafında

olduklarını düşünmüştür. Bu düşüncesinin bir nedeni de Matta'nın yüz ifadesidir. Matta'nın sağ eliyle kartları saklarken yakalandığı, bu nedenle yüzünde panik, utanç ve şaşkınlık ifadesi olduğunu düşünmüştür. Sandrart'ın bu yorumları, sanat tarihi sürecinde zaman zaman karışıklıklara yol açmıştır (Puttfarken, 1998: 172). Bu yanlış yorumların bir başka nedeni de, masanın sol tarafında bulunan ve başını eğmiş, para sayan vergi memurunun tasvirinde, Caravaggio'nun, Hans Holbein'in (1497-1543) bir resminden yararlanmış olduğunun düşünülmesidir (Görsel 12).

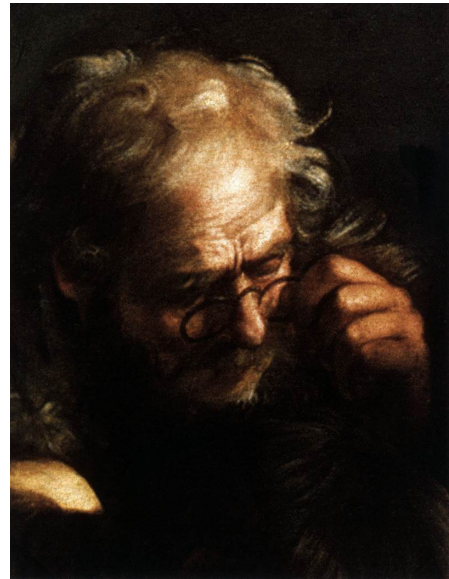


Görsel 12: Hans Holbein, Kumar oynayanlar için ölüm ve şeytan gelecek, Litografi.

Holbein'in resminde görülen, bir kumar masasında, kart oynayan figürle, Caravaggio'nun resminin sol tarafında bulunan figürün duruşu aynıdır. Bu durum, Caravaggio'nun, bir kumar masasını canlandırdığı şeklinde yanlış yorumlara yol açan ikincisendir.

Bu resimde, her şahsın karakteri, özenle ayrı ayrı tasarlanmış ve ortaya konmuştur. Sol taraftaki genç ve arkasındaki ihtiyar adam para saymakla meşguller. Yaşanan dramatik

olayın, farkında bile değilmiş gibi görünüyorlar. Genç adam, büyük bir dikkatle parayı sayan vergi memuru olarak yorumlanabilir. İsa ve Peter'den farklı olarak, o döneme ait görülen günlük giysiler içerisinde betimlenmiştir. Masanın üzerinde sağ tarafta, genç adamın saydığı paraların dışında, bir para kesesi, açık duran bir defter ya da kitap, hokka ve divit yer alır. Bu nesnelere, verginin toplandığı ve kaydedildiği maddi dünyayı göstermektedir. Diğer tarafta, İsa'nın ve Peter'in temsil ettiği manevi dünya vardır. Burada bir zıtlık oluşturulmuştur. Para sayan gencin arkasında, gözlüklerini takmış, eğilmiş, büyük bir dikkatle paranın sayılmasını izleyen yaşlı bir adam vardır. Bu kişinin giysileri ve davranışları, vergisini ödeyen, zengin bir tüccar olabileceğini göstermektedir (Görsel 13).



Görsel 13: Caravaggio, Aziz Matta'ya Çağrı (Detay, Tüccar), (solda).



Görsel 14: Caravaggio, Aziz Matta'ya Çağrı (Detay, Levi ya da Aziz Matta), (sağda).

Tüccarın yanında yer alan kişinin Matta olduğunu düşünüyoruz (Görsel 14). Çünkü grubun ortasındadır. İsa'nın elinin işareti, yüzünün İsa tarafından gelen ışıkla aydınlanması, sağ eliyle para sayarken İsa'yı ve olayı algılayıp, "ben mi?" anlamında sol eliyle işaret etmesi, bize bu kişinin Matta olduğunu kanıtlar. Üzerinde o döneme ait, yarım pantolon, gömlek ve yelek şeklinde gündelik giysiler vardır. Ayrıca sakallı ve ağırbaşlı bir kişi olarak betimlenmiştir. Masanın sağında oturan iki genç, merakla bakıyorlar. Başlarında şapkaları, gösterişli giysileriyle ve birinin görünen kılıcı nedeniyle, zengin tüccarın korumaları ya da yardımcıları oldukları düşünülmektedir. Caravaggio, masadakilerin gösterişli ve o dönemi yansıtan kılık kıyafetleriyle, İsa'nın ve havarisinin farklı bir dünyaya ve zamana aitmiş gibi görünen kıyafetleri arasındaki çelişkiyi vurgulamıştır. İsa'nın ve havarisinin çıplak ayakları, zıtlığı daha güçlü vurgulamaktadır. Onlar, maddiyatla ilgisi olmayan ruhani bir dünyanın temsilcileri olarak betimlenmişlerdir. Sanatçı, olayı bir tiyatro sahnesine dönüştürerek maddi şeylerle, manevi şeyler arasındaki çatışmayı; dünyevi olanla, ruhani olan arasındaki farkı vurgulamıştır.

SONUÇ

Sanat, din ve iktidar ilişkilerinin iç içe geçtiği oldukça kritik bir dönemde yaşayan Caravaggio, Rönesans sanatının temel kurallarını reddeden Maniyerizm'den uzaklaşarak, güçlü bir üslup geliştirmiştir. İncelediğimiz "Aziz Matta'ya Çağrı" adlı yapıtta ve onunla birlikte gerçekleştirilen diğer iki yapıtta, Caravaggio'nun geliştirdiği etkileyici üslubun izlerini sürmek mümkündür.

Caravaggio'nun sanatının temelinde yer alan devrimci öğelerden birisi ışıktır. Sanatçı ışık-gölge ilişkisini sadece hacimlendirme yöntemi olarak kullanmamıştır. Sanatçının yapıtlarında ışığı kullanma yöntemi, resimlerinin kurgusundaki renk, çizgi ve kompozisyon kadar belirleyicidir. Caravaggio, ışık-gölge çatışkısını güçlü bir şekilde uygulayarak "tenebrizm" tekniğini geliştirmiş ve bu güçlü ışık-gölge ilişkisi aracılığıyla teatral sahneler yaratmıştır. Doğal olmayan (spot) ışık kullanma yöntemiyle resimlerinin gizemini ve dramatik etkisini arttırmıştır. Caravaggio, kompozisyonlarında yer alan insan figürlerinin formunu güçlü ışık-gölge etkisi altında gizemli bir şekilde belirtmek için figüre ya da forma düşen spot ışık kullanmıştır. Bu buluş aynı zamanda istediği yeri vurgulamasına, istediği yeri geri plana çekerek gizlemesine olanak sağlamıştır. Işık-gölge zıtlığının oluşturduğu gizemli atmosfer kompozisyonlarının ifade gücünü ve etkisini arttırmıştır.

Maniyerizme karşı bir tepki olarak doğan Realizm, belki de en yoğun ifadesini Caravaggio'nun resimlerinde bulmuştur. O güne değin, özellikle din ve mitoloji konulu resimlerde, idealleştirilmiş insan figürleri resmedilirken; Caravaggio, bunun aksi bir yöntem izlemiştir. Sanatçı, idealleştirilmiş güzellik anlayışına karşı çıkmış; doğal ve gerçekçi olandan yana tavır almıştır. Caravaggio, kompozisyonlarındaki figürleri, halk arasından seçtiği modellere bakarak gerçekleştirmiştir. Resimlerinde, kutsal kabul edilen kişileri bile, günlük hayattan modeller kullanarak sıradan kişiler gibi resmetmesi, o dönemde çok tartışma yaratmış bir devrim niteliğindedir.

Caravaggio, sadece figürleri doğal ve sıradan insanlar gibi resmetmekle kalmamış; konuyu ele alma biçimi ile de farklı bir yaklaşım sergilemiştir. Sanatçı, çalışmalarında kafasındaki gerçekleri resmetmiştir. Ondan dinsel bir konuyu, belirli bir çerçevede resmetmesi beklenirken; Caravaggio konuyu kendi yorumlarıyla ele almıştır. Kilisenin tepkisini çok çekmemeye çalışarak, anlatmak istediklerini, üstü kapalı ve gizemli bir anlatım biçimiyle resimlerinin kompozisyonlarına yerleştirmiştir. Bu yaklaşımıyla, sanatçı kendi içsel gerçekliğini resimlerine taşıması; kilisenin çizdiği katı kurallara ve sansüre rağmen, bireysel tavrını örtük biçimde de olsa, ortaya koymayı başarabilmiştir.

Caravaggio, geliştirdiği üslup ile sanat tarihine damgasını vurmuştur. Barok resmin ustası olarak yaptığı yeniliklerle kendinden sonra gelen sanatçıları etkileyen öncü bir sanatçı kimliği kazanmıştır. Caravaggio'nun, ışık-gölge ilişkisini kullanma yöntemi ve konulara gerçekçi yaklaşımı ile başta Rembrandt olmak üzere kendisinden sonra gelen birçok sanatçıyı etkilediği saptanmıştır.

KAYNAKÇA

Berger, J. Erişim: 31.3.2019, <https://bit.ly/2Wuve3U>

Erdoğan, F. C. (2015). Caravaggio. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Howard, A. (2017). İşte Caravaggio. (Çev. Damla Göl). İstanbul: Hep Kitap

Lambert, G. (2012). Caravaggio. Köln: Taschen.

Öndin, N. (2018). Barok Resim ve Heykel Sanatı. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Papila, A. (2008). "Rubens'in Resimleri Üzerinden, Barok Dönem Avrupasının Sosyopolitik Bir Analizi". Sanat Yazıları 18. Ankara: Hacettepe Ün. Basımevi.

----- (2013). "Caravaggio'nun Yaşamı ve Barok Resim Sanatının Görsel Diline Katkıda Bulunan Önemli Eserleri". Sanat Yazıları 25/26. Ankara: Hacettepe Ün. Basımevi.

Puttfarken, T. (1998). Art History. USA: Blackwell Publishers.

Turani, A. (2007). Sanat Terimleri Sözlüğü. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Venturi, L. (1954). Resim, Giotto'dan Chagall'a kadar bin resme nasıl bakmalı?. (Çev. Mesut Erdem). Doğu Matbaası.

Yetkin, S. K. (1977). Barok Sanat. İstanbul: Yazır Ofset Basımevi.

Wikipedia. Erişim: 15.3.2019, <https://bit.ly/2HzKf02>

Wikipedia. Erişim: 25.3.2019, <https://bit.ly/2OmpAOx>

GÖRSEL KAYNAKÇASI

Görsel 1: Erişim: 15.3.2019. <https://bit.ly/2HHLwqZ>

Görsel 2: Erişim: 25.3.2019. <https://bit.ly/2Fi5SAT>

Görsel 3: Erişim: 26.3.2019. <https://bit.ly/2XtLQcM>

Görsel 4: Erişim: 27.3.2019. <https://bit.ly/2vaVu7Z>

Görsel 5: Erişim: 27.3.2019. <https://bit.ly/2Fi34DC>

Görsel 6: Erişim: 28.3.2019, <https://bit.ly/2HQJpMx>

Görsel 7: Erişim: 28.3.2019. <https://bit.ly/2HEAgXE>

Görsel 8: Erişim: 28.3.2019. <https://bit.ly/2UpSjtd>

Görsel 9: Erişim: 29.3.2019. <https://bit.ly/2UM8Mqx>

Görsel 10: Erişim:30.3.2019. <https://bit.ly/2F8xYwN>

Görsel 11: Erişim:30.3.2019. <https://bit.ly/2ColMHM>

Görsel 12: Erişim: 3.4.2019. <https://bit.ly/2FaJrfu>

Görsel 13: Erişim: 3.4.2019. <https://bit.ly/2HCYw2G>

Görsel 14: Erişim:4.4.2019. <https://bit.ly/2FbhjbZ>

MÜZİKAL DOĞAÇLAMA PERFORMANS DEĞERLENDİRME ÖLÇEĞİ: GEÇERLİK VE GÜVENİRLİK ÇALIŞMASI

MUSICAL IMPROVISATION PERFORMANCE ASSESSMENT SCALE: A STUDY ON VALIDITY AND RELIABILITY

Arş. Gör. Ferhat ÇELİKOĞLU

Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bilimleri Bölümü
ferhat.celikoglu@atauni.edu.tr
<http://orcid.org/0000-0003-3080-1944>

Dr. Öğr. Üyesi Emrah LEHİMLER

Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bilimleri Bölümü
emrah.lehimler@atauni.edu.tr
<http://orcid.org/0000-0002-7283-638X>

Öz

Bu araştırmanın amacı, doğaçlama çalabilme becerilerini ölçebilecek geçerli, güvenilir ve kullanışlı bir ölçme aracı geliştirmektir. Araştırma, genel tarama yöntemiyle yürütülen betimsel bir çalışmadır. Araştırmada öncelikle, literatür taraması yapılarak müzikal doğaçlama ve müzik çalgı performansına yönelik ölçme araçları incelenmiş ve ölçme aracına yönelik maddeler oluşturulmuştur. Taslak ölçeğin maddeler ve katsayı oranları 10 alan uzmanına sunulmuştur. Öneriler doğrultusunda gerekli düzeltmeler yapılarak 5'li likert tipinde 15 maddelik bir ölçek oluşturulmuştur. Tekrar uzman görüşüne sunulan ölçeğin son hali oluşturulmuş ve geçerlik-güvenirlilik durumlarının sınanması için pilot uygulaması yapılmıştır. Ölçeğin yapı geçerliğinin sağlanması için faktör analizi yapılmıştır. Ölçeğin faktör analizine uygun olup olmadığının test edilmesi için Kaiser-Meyer-Olkin ve Bartlett testi yapılmıştır. Ölçme aracının güvenirliliği için Cronbach's Alpha iç tutarlık katsayılarına bakılmış ve madde-toplam korelasyonları incelenmiştir. Daha sonra puanlayıcılar arasındaki uyuma bakmak için Kendall-W Testi uygulanmıştır. Araştırmanın uygulama aşamasında, profesyonel ve amatör 16 müzik icracısı tarafından üretilen müzikal doğaçlamalar hazırlanan ölçek ile 7 uzman tarafından değerlendirilmiştir. Her bir maddede yer alan ifadeler en düşük not "1" en iyi not "5" olmak koşuluyla 5'li likert tipinde değerlendirilmiştir. Yapılan faktör analizi ve madde analizi sonuçlarına göre, ölçeğin tek faktörlü olduğu ve güvenirliliği önemli derecede azaltan bir madde olmadığı tespit edilmiştir. Puanlayıcılar arası uyum için yapılan Kendall-W testi ve Pearson momentler çarpımı korelasyonu sonuçlarına göre puanlayıcılar arasında son derece yüksek bir uyum olduğu görülmüştür. Ölçeğin güvenirlilik katsayısı (α) 0.981 olarak tespit edilmiştir. Bu doğrultuda ölçeğin iç tutarlığa sahip olduğu ve yüksek derecede güvenilir olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar kelimeler: Müzikal Doğaçlama, Performans Değerlendirme Ölçeği, Müzik.

Abstract

The aim of this study is to develop a valid, reliable and useful measurement tool that can measure improvisation skills. The research is a descriptive study conducted with general survey model. First of all, in the study, the literature was searched and the measurement tools for musical improvisation and musical instrument performance were analyzed and the items for the measurement tool have been formed. Items and coefficient ratios of the draft scale were presented to ten experts. A 5-point likert-type 15-item scale has been developed by making necessary corrections in line with the recommendations. The final version of the scale, which was presented to the expert opinion again, has been formed and piloted to test the validity-reliability situations. Factor analysis was applied to ensure the construct validity of the scale. Kaiser-Meyer-Olkin and Bartlett tests were performed to test the suitability of the scale for factor analysis. Cronbach's Alpha internal consistency coefficients were analyzed and item-total correlations were examined for reliability of the instrument. Afterwards, Kendall-W Test was applied to check the harmony between raters. In the application part of the study, musical improvisations produced by 16 professional and amateur music performers were evaluated by 7 experts. The expressions in each item were evaluated as 5-point likert type, with the lowest grade being "1" and the best grade being "5". According to the results of factor analysis and item analysis, it has been found that the scale is a single factor and is not a significant item reducing reliability. According to the results of Kendall-W test and Pearson product-moment correlation between raters, there has been an extremely high correlation between raters. The reliability coefficient (α) of the scale has been determined as 0.981. In this respect, it is concluded that the scale has internal consistency and is highly reliable.

Key words: Musical Improvisation, Performance Assessment Scale, Music.

GİRİŞ

Çalgı eğitimi, müzik eğitimi içerisinde çalma becerisini kazanmak için çeşitli sistem ve yöntemlerin kullanıldığı temel ve en önemli boyutlardan biridir. Çalgı eğitimi alan bir müzik öğrencisi, müzikle ve müzik çevresiyle aktif iletişim içerisinde olur. Böyle bir iletişim sonucunda müzikle içi içe yaşadığının farkında olur. Müzik yaşantısının merkezine çalgı eğitiminin yerleştirilmesi müzik öğrencisinin müziğe genel bakış açısını değiştirebilmektedir. Ayrıca mesleki yaşantısı boyunca aktif olarak kullanacağı bir çalgı dağarcığına sahip olmak, mesleki olarak kendisine olan özgüvenini artırmaktadır.

Çalgıçalma, çalgı yoluyla insanın kendisiyle özdeşleşip bütünleşmesinde, duyguları ifade etmesinde ve toplumsallaşmasında etkin rol oynayan müzik sanatının önemli bir boyutudur. Müzik eğitimcisi adayı, çalgısında kazanacağı bilgi ve becerileriyle müzisyenliği öğrenecek, çalgısındaki olumlu gelişmeler yoluyla yeteneğini geliştirerek kendine olan öz güvenini artıracaktır (Uslu, 1998: 23).

Çalgı eğitimiyle, icra yönünü geliştiren ve kendine olan güvenini artıran bir öğrencinin yaratıcılık yönü de gelişecektir. Bir eser icra ederken öğrencinin esere çeşitli yorum farklılıkları getirmesi, yaratıcılık boyutu içerisinde düşünülebilir. Bu çerçeveden bakıldığında yaratıcılık ve çalgı eğitimi süreçlerinin birbiriyle içi içe olduğu söylenebilir. Yaratıcılık gerçek boyutta yeni yaratıların ortaya çıkarıldığı durumlardır. Bu bazen kompozisyon yazma bazen de doğaçlama çalma şeklinde olabilir.

Müzikal yaratıcılık, dinleme, performans, doğaçlama ve kompozisyon olarak tanımlanan farklı tür etkinliklerde gerçekleştirilebilir. Doğaçlama ve kompozisyon, literatürde çocukların yaratıcı ürünlerini tanımlamak için yaygın olarak kullanılan iki terimdir; ancak, terminoloji, araştırmacıların terimleri kullandığı farklı yöntemler nedeniyle sıklıkla sorun-

lu hale gelir. Buna ek olarak küçük çocuklar, bir terimi diğerinden ayırmak için genellikle yeterince deneyimli değildir (Koutsoupidou, 2005: 363).

Kompozisyon ve doğaçlama, müzik yaratımında aynı yol gibi görünse de farklı beceriler gerektiren müzik öğeleridir. Kompozisyon yazma, müzikal bir fikir üretme, bu üretilen fikri hatırlama ve fikrin gelişimi için daha iyi yollar bulma olarak tanımlanabilirken, doğaçlama çalma, enstrüman tekniği veya vokal beceri kullanarak hazırlıksız ve anlık müzik yaratıcılığı etkinliği olarak tanımlanabilir. Miner (2007) doğaçlamayı “müzikal olan ya da olmayan uyarılara kendiliğinden orjinal yanıtlar verme eylemi” şeklinde tanımlamıştır. Miner’e (2007) göre doğaçlama sözlü ve sözel olmayan bir konuda hazırlıksız atışmanın- konuşmanın müzikal eşdeğeridir. Smilde (2013) çalgı eğitiminde, anlık müzik üretiminin (doğaçlamanın) uygulanması, süreli ve geliştirilebilen müziğin (kompozisyonun) öğretimine göre daha kolay olduğunu ve yapılan araştırmalarda çocukların bestelemeye önce doğaçlama yeteneklerinin geliştiğini aktarmaktadır.

Yukarıda verilen bilgiler doğrultusunda kompozisyonun bir süreç ürünü olduğunu, doğaçlamanın ise anlık müzik performans ürünü olduğunu söyleyebiliriz. Aydın’a (2011) göre müzik performansı, bireyin çalgısı veya sesi aracılığıyla müziği dinleyici önünde sergilemesidir. Performans anı etkileşime oldukça açık olan; öncesi ve sonrasıyla performans süreci içinde farklı ve benzer duygu ve deneyimlerin bir arada yaşandığı bir süreçtir.

Müzik performansını ortaya koymak müzik eğitimi sürecinin önemli aşamalarından biri olarak kabul edilir. Öyle ki müzik performansı tüm çalışmaların bir sonucu olarak da görülebilir. Müzik eğitimi alan her öğrencinin başarısı aldığı eğitim sürecinde çoğunlukla bir konserle ya da sınavla değerlendirilir. Bu durum sahne performansının sergilenmesi açısından profesyonel müzisyenler için de

aynıdır. Aylarca hatta bazen yıllarca yapılan çalışmaların başarısı tek bir eserin ya da az sayıda eserin sınırlı bir zaman dilimi içinde sahnedeki performansına göre değerlendirilecektir (Aydın, 2011: 12).

Performans Değerlendirme

Performansı değerlendirmek için, öncelikle değerlendirme kriterlerini ve performansın nasıl değerlendirileceğini belirlemek gerekmektedir. Performans ölçüm yönteminin geliştirilmesindeki temel amaç, kullanılabilirliği ölçmek için gerekli nitel ve nicel verilere pratik bir yolla ulaşmayı sağlamaktır.

Kullanılabilir, gerçekçi bir ölçme aracı geliştirmek için gerçek temsili kullanıcıları seçmek, onlar için gerçek iş görevleri ayarlamak ve gerçekçi bir çalışma ortamı sağlamak esastır. Belirtilen durum ve ortamların sağlanması, dış geçerlik ve iç geçerlik gibi ölçek geliştirmenin iki önemli amacına hizmet eder (Macleod ve Rengger, 1993: 293-297).

Performans ölçme araçları farklı değerlendirme ihtiyaçlarına uyacak şekilde tasarlanmalıdır. Temel yöntem hızlı, küçük ölçekli değerlendirmelerde veya örneklemin çok büyük olduğu durumlarda da kullanılabilir olmasıdır. Temel öğeleri etkinlik-verimlilik olmalı ve her alan için özel tasarlanmalıdır (Bevan ve Macleod, 1994: 135).

Müzik, performansın ölçülmesine ihtiyaç duyulan bir alandır. Müzikte performans ölçüm yaklaşımı, önceden seçilmiş temsil grubun ve temsil senaryoların analizine dayanır. Müzik alanında tespit edilebildiği kadarıyla solo enstrüman için ilk sistematik performans ölçümü Watkins (1942) tarafından kornet için yapılmıştır.

Abeles'e (1973) göre, müzikal performans değerlendirmesindeki en büyük zorluk, genel öznel yargılara dayanan ölçütlerde yatmaktadır. Müzik performansını değerlendirmede ölçeklendirmeye yönelik çok yönlü

yaklaşım, performans alanlarını yeterince örnekleyen sistematik olarak yaygın değerlendirme kriterlerini belirlemek olmalıdır. Artan içerik geçerliliği ve puanlayıcılar arası güvenilirlik katsayıları bu yaklaşımın olası yararları arasında gösterilebilir.

Performansın değerlendirilmesi enstrümantal müzik eğitimi sırasında tekrar tekrar gerçekleştirilir. Birçok enstrümantal müzik programının başarısı, büyük ölçüde değerlendirme süreçlerinin kullanımıyla geliştirilir. Araştırmacılar müzik performansının çeşitli yönlerini değerlendirmek için bir dizi ölçü oluşturmaya çalışırlar (Zdzinski, 1991: 47).

Çalgıda doğaçlama çalabilme becerisini kazanmak için icranın nasıl yapılacağını bilmek önemlidir. Yaparak ve yaşayarak öğrenme, iyi bir çalgı eğitiminin olmazsa olmaz kuralıdır. Doğaçlama çalgı performansını ortaya koymak için de çalgı eğitiminin belirli noktalarında doğaçlama çaldirabilecek üniteler oluşturmak gerekir. Doğaçlama performansına yönelik verilen bir öğretimin belirli yönlerini ölçmek verilen bu eğitimin son ögesi ve kontrol mekanizması olarak düşünülebilir. Bu doğrultuda çalışmanın amacı, doğaçlama çalabilme becerilerini ölçebilecek geçerli, güvenilir ve kullanışlı bir ölçme aracı geliştirmektir.

Yöntem

Bu araştırma tarama modeliyle yürütülen betimsel bir araştırmadır. Araştırmada öncelikle, literatür taraması yapılarak müzikal doğaçlama ve müzik çalgı performansına yönelik ölçme araçları incelenmiş ve ölçme aracına yönelik maddeler oluşturulmuştur. 5'li likert tipinde 13 madde olarak oluşturulan taslak ölçeğin maddeler ve katsayı oranları 10 alan uzmanına sunulmuştur. Uzman görüşü doğrultusunda ölçekte yer alan 3. madde ve 9. maddenin iki alt beceri ölçtüğü tespit edilmiş ve düzeltilmesi gerektiği belirtilmiştir (3. Madde: Doğaçlama yaparken motif tekrarları ve varyasyonları kullanabilme, 9. Madde: Do-

ğaçlama yaparken akor seslerini ve dizilerini kullanarak motif oluşturabilme). Bu doğrultuda 3. maddede bulunan “motif tekrarları ve varyasyonları” ifadesi, “motif tekrarları” ve “motif varyasyonları” olarak ayrılmış ve iki farklı madde olarak düzenlenmiştir. 9. maddede bulunan “akor seslerini ve dizilerini kullanarak” ifadesi, “akor seslerini kullanarak” ve “akor dizilerini kullanarak” olarak ayrılmış ve iki farklı madde olarak düzenlenmiştir. Ayrıca 8. maddede yer alan “yoğunluk” ifadesinin çıkarılması gerektiği belirtilmiştir (Doğaçlama yaparken ritmik yoğunluk ve varyasyonlar kullanabilme). Öneriler doğrultusunda gerekli düzeltmeler yapılarak 5’li likert tipinde 15 maddelik bir ölçek oluşturulmuştur. Tekrar uzman görüşüne sunulan ölçeğin son hali oluşturulmuş ve geçerlik-güvenirlik durumlarının sınanması için pilot uygulaması yapılmıştır.

Araştırmadan toplanan veriler IBM SPSS 20.0.0 paket programı ile analiz edilmiştir. Ölçeğin yapı geçerliğinin sağlanması için faktör analizi yapılmıştır. Ölçeğin faktör analizine uygun olup olmadığının test edilmesi için Kaiser-Meyer-Olkin ve Bartlett testi yapılmıştır. Ölçme aracının güvenilirliği için Cronbach’s Alpha iç tutarlık katsayılarına bakılmış ve madde-toplam korelasyonları incelenmiştir. Daha sonra puanlayıcılar arasındaki uyuma bakmak için Kendall-W Testi uygulanmıştır.

Uygulama

Araştırmanın uygulama aşamasında, profesyonel ve amatör 16 müzik icracısı tarafından üretilen müzikal doğaçlamalar¹ hazırlanan ölçek ile 7 uzman tarafından değerlendirilmiştir. Her bir maddede yer alan ifadeler en düşük not “1” en iyi not “5” olmak koşuluyla 5’li likert tipinde değerlendirilmiştir.

Ölçeğin yapı geçerliği için faktör analizi yapılmıştır. Tutum ölçeğinde yer alan maddelerin faktör analizleri yapılarak ölçeğin

kalan-çıkarılan maddeleri ve boyutları belirlenmiştir. Ölçeğin faktör analizine uygun olup olmadığının test edilmesi için Kaiser-Meyer-Olkin ve Bartlett testi yapılmıştır.

Tablo 1. Kaiser-Meyer-Olkin ve Bartlett testi sonuçları

Kaiser-Meyer-Olkin Testi	Bartlett Küresellik Testi		
	Chi-Square	sd	p
.954	2524.036	105	.000

Kaiser-Meyer-Olkin ve Bartlett testinden elde edilen sonuçlara göre ölçeğin faktör analizine uygun olduğu söylenebilir ($p < .05$)

Tablo 2. Faktör analizi sonuçları

Madde-ler	Başlangıç Özdeğerleri Toplamı	Varyans Yüzdeleri	Yığılmalı Yüzde
1	11.998	79.988	79.988
2	.654	4.360	84.348
3	.539	3.596	87.944
4	.346	2.310	90.253
5	.286	1.909	92.162
6	.236	1.571	93.733
7	.208	1.384	95.117
8	.177	1.183	96.300
9	.128	.851	97.151
10	.108	.718	97.869
11	.091	.610	98.478
12	.080	.534	99.012
13	.065	.436	99.448
14	.053	.355	99.803
15	.030	.197	100.000

Tablo 2’ye göre, analiz edilen 15 maddenin öz değeri 1’den büyük tek faktör altında toplandığı görülmektedir. Bu tek faktörün

¹Doğaçlamalar 36 Bar Blues alt yapı üzerine oluşturulmuştur.

ölçeğe ilişkin açıkladığı varyans %79.988'tir. Bu doğrultuda, ölçek tek faktörlü olarak değerlendirilmiştir.

Ölçeğin güvenilirliği için Cronbach's Alpha iç tutarlık katsayılarına bakılmış ve madde-toplam korelasyonları incelenmiştir.

Tablo 3. Madde analizi sonuçları

Maddeler	Madde Silindiğinde Ölçek Ort.	Madde Silindiğinde Ölçek Varyansı	Düzeltilmiş Madde-Toplam Korelasyonu	Madde Silindiğinde Cronbach Alfa
1	42.70	299.565	.873	.980
2	43.07	292.157	.924	.979
3	42.74	301.401	.845	.980
4	43.12	292.507	.928	.979
5	43.66	296.442	.818	.980
6	43.13	296.784	.838	.980
7	42.67	298.241	.895	.979
8	43.46	298.953	.887	.980
9	43.21	285.156	.941	.979
10	43.18	279.986	.943	.979
11	42.75	306.153	.805	.981
12	42.96	283.494	.912	.979
13	42.82	287.193	.940	.979
14	43.76	304.347	.761	.981
15	43.27	303.495	.846	.980

Tablo 3 incelendiğinde güvenilirliği önemli derecede azaltan bir madde olmadığı görülmektedir. Elde edilen bu sonuca göre maddelerin ölçülebilecek nitelikte oldukları söylenilebilir.

Tablo 4. Cronbach alfa test istatistiği sonuçları

Müzikal Doğaçlama Performans Değerlendirme Ölçeği	Madde Sayısı	Cronbach's Alpha
	15	.981

Tablo 4 incelendiğinde ölçeğin güvenilirlik katsayısının (α) 0.981 olduğu görülmektedir. Elde edilen bu katsayı kabul edilebilir düzey olan $\alpha = 0.70$ değerinin üzerinde olduğundan, ölçeğin iç tutarlığa sahip olduğu ve yüksek derecede güvenilir olduğu söylenebilir.

Puanlayıcılar arası uyuma bakmak için Kendall-W testi yapılmış ve veriler tablo 5'de verilmiştir.

Tablo 5. Kendall-W testi sonuçları

Chi-Square	N	sd	Kendall's W	<i>p</i>
96.561	7	15	.920	.000

Tablo 5'e göre Kendall-W güvenilirlik katsayısı .920 olarak bulunmuştur. Bu sonuca göre puanlayıcılar arasında son derece yüksek bir uyum vardır.

Tablo 6'da puanlayıcılar arasında ilişki "Pearson momentler çarpımı korelasyonu" ile karşılaştırılmıştır.

Tablo 6. Pearson momentler çarpımı korelasyonu sonuçları

Puanla- yıcılar		1.P	2.P	3.P	4.P	5.P	6.P	7.P	
Müzikal Doğaçlama Performans Değerlendirme Ölçeği	1.P	Pearson Kor.	1						
		<i>p</i>							
		N	16						
	2.P	Pearson Kor.	.921**	1					
		<i>p</i>	.000						
		N	16	16					
	3.P	Pearson Kor.	.969**	.915**	1				
		<i>p</i>	.000	.000					
		N	16	16	16				
	4.P	Pearson Kor.	.977**	.927**	.982**	1			
		<i>p</i>	.000	.000	.000				
		N	16	16	16	16			
	5.P	Pearson Kor.	.975**	.941**	.985**	.988**	1		
		<i>p</i>	.000	.000	.000	.000			
		N	16	16	16	16	16		
	6.P	Pearson Kor.	.980**	.909**	.970**	.988**	.971**	1	
		<i>p</i>	.000	.000	.000	.000	.000		
		N	16	16	16	16	16	16	
	7.P	Pearson Kor.	.975**	.934**	.960**	.965**	.967**	.968**	1
		<i>p</i>	.000	.000	.000	.000	.000	.000	
		N	16	16	16	16	16	16	16

$p < .01$

Tablo 6'ya göre, puanlayıcılar arasındaki ilişkinin mükemmel yakın ve anlamlı olduğu tespit edilmiştir. Tablo incelendiğinde, puanlayıcılar arası korelasyon ilişkisinin en yüksek olduğu değer (.988) beşinci puanlayıcı ile dördüncü puanlayıcı ve altıncı puanlayıcı ve dördüncü puanlayıcı arasında olduğu, en düşük olduğu değer ise (.909) altıncı puanlayıcı ile ikinci puanlayıcı arasında olduğu görülmektedir.

Sonuç ve Öneriler

Müzikte performansın ölçülmesi önemli bir konudur. Özellikle doğaçlama performansının değerlendirilmesi için icracının yaratıcı yönlerini ortaya çıkarabilecek, müzikal özelliklerini yansıtabilecek bir ölçüm yapabilmek zor ve karmaşık bir süreçtir. Bu doğrultuda araştırmada, öğrencilerin doğaçlama çalabilme becerilerini ölçebilecek geçerli, güvenilir ve kullanışlı bir ölçme aracı geliştirmek amaçlanmıştır. Öğrencilerin doğaçlama çalabilme becerilerini ölçebilmek için 5'li likert tipinde 14 madde olarak oluşturulan taslak ölçeğin maddeler ve katsayı oranları 10 alan uzmanına sunulmuştur. Ölçekte yer alan 3. madde ve 9. maddenin iki alt beceri ölçtüğü ve bu maddenin iki ayrı madde olarak verilmesi gerektiği, 8. maddede yer alan "yoğunluk" ifadesinin çıkarılması gerektiği belirtilmiştir. Öneriler doğrultusunda gerekli düzeltmeler yapılmış, tekrar uzman görüşüne sunulan ölçeğin son hali oluşturulmuş ve geçerlik-güvenirlik durumlarının sınanması için pilot uygulaması yapılmıştır.

Pilot uygulama sonucunda ölçeğin faktör analizine uygunluğunu belirlemek için Kaiser-Meyer-Olkin (KMO) katsayısı ve Bartlett küresellik (sphericity) testi yapılmış ve ölçeğin faktör analizine uygun olduğu tespit edilmiştir ($p=.000<.05$). Faktör analizi sonucunda ölçeğin tek faktörlü olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Daha sonra ölçeğin güvenilirliği için Cronbach's Alpha iç tutarlık katsayılarına bakılmış ve madde-toplam korelasyonları incelenmiştir. Sonuçlara göre güvenilirliği önemli derecede azaltan bir madde olmadığı ve Cronbach's Alpha güvenirlik katsayısının .981 olduğu görülmüştür. Ayrıca ölçekte puanlayıcılar arası uyuma bakmak için Kendall-W testi ve Pearson momentler çarpımı korelasyonu yapılmıştır. Sonuçlara göre W güvenirlik katsayısı .920 olarak bulunmuş ve puanlayıcılar arasındaki ilişkinin mükemmel yakın ve anlamlı olduğu tespit edilmiştir.

Geliştirilen bu ölçeğin, alana yönelik ya-

pılacak diğer çalışmalarda kullanılabileceği ve müzikal doğaçlama performansının ölçülmesi için yapılacak yeni çalışmalara kaynak oluşturacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Abeles, H. F. (1973). "Development and validation of a clarinet performance adjudication scale". *Journal of Research in Music Education*, 21, 246-255

Aydın, B. (2018). Konservatuvarda ortaokul ve lise düzeyinde öğrenim gören müzik öğrencilerinin müzik performans kaygı düzeyleri ile duygusal zeka düzeylerinin çeşitli değişkenlere göre incelenmesi (Doktora Tezi). YÖK tez veri tabanından erişildi (Tez no. 505773)

Bevan, N., & Macleod, M. (1994). Usability measurement in context. *Behaviour & information technology*, 13 (1-2), 132-145.

Koutsoupidou, T. (2005). "Improvisation in the English primary music classroom: Teachers' perceptions and practices". *Music Education Research*, 7(3), 363-381.

Macleod, M., & Rengger, R. (1993). The development of DRUM: A software tool for video-assisted usability evaluation. J.L. Alty, D. Diaper ve S. Guest (Ed.), *People and Computers VIII* (s. 293-309) içinde. Loughborough, İngiltere: September, 1993.

Miner, B. (2007). "Fostering musical creativity in the elementary classroom". *University of New Hampshire Scholars' Repository*, 26 (1), 1-8.

Smilde, R. (2013, November). "Improvisation and identity: a biographical perspective". In ERASMUS European Impro Intensive 2013 Seminar: "Improvisation and Today's Concert Practice" (pp. 17-24).

Uslu, M. (1998.), Türkiye'de çalgı eğitiminin yaygınlaştırılması ve geliştirilmesi (Doktora Tezi). YÖK tez veri tabanından erişildi (Tez no. 78333)

Zdzinski, S. F. (1991). Measurement of solo instrumental music performance: A review of literature. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, No. 109, 47-58.

Ek. Müzikal Doğaçlama Performans Değerlendirme Ölçeği

MÜZİKAL DOĞAÇLAMA PERFORMANS DEĞERLENDİRME ÖLÇEĞİ								
Ad-Soyad:								
Maddeler	Hiç	Zayıf	Orta	İyi	Çok İyi	Katsayı	Ağırlıklı Ölçme Puanı	
	1	2	3	4	5	1		
Doğaçlama yaparken motif oluşturabilme						1,4x		
Doğaçlama yaparken soru-cevap cümleleri oluşturabilme						1,4x		
Doğaçlama yaparken motif tekrarları kullanabilme						1,4x		
Doğaçlama yaparken motif varyasyonları kullanabilme						1,4x		
Doğaçlama yaparken alt ve üst kromatik yaklaşımları kullanabilme						1,4x		
Doğaçlama yaparken ritmik bir stil kullanabilme (Latin, Fusion, Swing vb.)						1,4x		
Verilen altyapıya uygun ritimde doğaçlama yapabilme						1,4x		
Doğaçlama yaparken ritmik varyasyonlar kullanabilme						1,2x		
Doğaçlama yaparken akor seslerini kullanarak motif oluşturabilme						1,4x		
Doğaçlama yaparken akor dizilerini kullanarak motif oluşturabilme						1,4x		
Doğaçlama yaparken ses dizileri ile motif oluşturabilme						1,4x		
Doğaçlama yaparken akor değişimlerini duyarak geçişleri zamanında yapabilme						1,4x		
Verilen altyapı üzerine uygun solo oluşturabilme						1,4x		
Doğaçlama yaparken müzikal ifadeler kullanabilme						1x		
Doğaçlama yaparken çalgının ses bölgelerini kullanabilme						1x		
TOPLAM								

ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ SANAT DERGİSİ YAYIM VE YAZIM KURALLARI

GENEL İLKELER

1. Sanat Dergisi, ulusal hakemli bir dergi olup yılda iki kez yayımlanır.
2. Yazının Sanat Dergisi'ne gönderilmesi, yayımı için başvuru olarak kabul edilir. Yayınlar için telif ücreti ödenmez.
3. Yayımlanan yazıların içerikleriyle ilgili her türlü yasal sorumluluk, yazarına aittir.
4. Sanat Dergisi, gönderilen yazılarda düzeltme yapmak, yazıları yayımlamak ya da yayımlanmaması hakkına sahiptir.
5. Yayım dili Türkiye Türkçesi'dir.
6. Makale başında en az 200 kelimededen oluşan Türkçe ve İngilizce özet, 3-5 kelimelik anahtar kelime/ keywords; Türkçe ve İngilizce başlığa yer verilmelidir.
7. Yazının başlığının altında yazar adı ve kendisine ulaşılabilecek e-posta adresi yer almalıdır. Unvan, görev yaptığı kurum gibi bilgilere dipnotta yer verilmelidir.
8. Yazıların Dergipark üzerinden gönderilmesi gerekmektedir.
9. Makaleler teknik kontrol sonrasında alanıyla ilgili en az 2 hakeme gönderilir ve yayımlanabilirliğine karar verilir.
10. Gönderilen yazıların daha önce başka bir yerde yayımlanmamış olması gerekmektedir. Yayımlanmamış sempozyum bildirilerinin yayımı ise belirtilmesi şartıyla mümkündür.

YAZIM KURALLARI

Yazılar, aşağıda belirtilen formatta gönderilmelidir. Sisteme bu formatta girilmeyen yazılar değerlendirilmeye alınmayacaktır.

1. Yazılar, Microsoft Word programında yazılmalı ve sayfa yapıları aşağıdaki gibi düzenlenmelidir:

Kâğıt Boyutu: A4 Dikey
Üst Kenar Boşluk: 2,5 cm
Alt Kenar Boşluk: 2,5 cm
Sol Kenar Boşluk: 3 cm
Sağ Kenar Boşluk: 2,5 cm
Yazı Tipi: Times News Roman
Yazı Tipi Stili: Normal Normal
Metin Boyutu: 11
Dipnot Metni Boyutu: 9
Tablo-grafik: 10
Paragraf Aralığı: Önce 6 nk, sonra 0 nk
Satır Aralığı: Tek (1)

2. Yazılarda sayfa numarası, üst bilgi ve alt bilgi gibi ayrıntılara yer verilmemelidir.
3. Makale ana başlıklarının tamamı büyük harflerle ve koyu puntoyla, alt başlıklar ise sadece ilk harfleri büyük olmak üzere yine koyu punto ile yazılmalıdır.
4. İmlâ ve noktalama açısından Türk Dil Kurumunun İmlâ Kılavuzu esas alınmalıdır.
5. Makalede atıf sistemi olarak APA 6 kullanılmalıdır. Makalenin sonunda kaynakça belirtmek zorunludur.