



journal
of arts

International Peer-Reviewed and
Open Access Electronic Journal

Uluslararası Hakemli ve
Açık Erişimli Elektronik Dergi



ratingacademy.com.tr/ojs

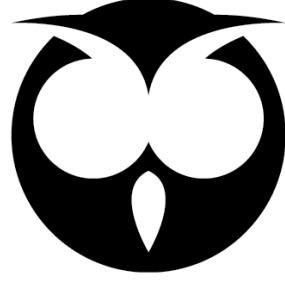
Volume / Cilt : 3

Issue / Sayı : 3

Year / Yıl : 2020

E-ISSN : 2636-7718

DOI : 10.26809



journal of arts

E-ISSN: 2636-7718

*International Peer-Reviewed and Open Access Electronic Journal
Uluslararası Hakemli ve Açık Erişimli Elektronik Dergi*

**Volume / Cilt: 3
Issue / Sayı: 3
July/Temmuz 2020**

WEB: <https://journals.gen.tr/arts>

E-mail: arts@ratingacademy.com.tr

Address: Sarıcaeli Köyü ÇOMÜ Sarıcaeli Yerleşkesi No: 119, Merkez-Çanakkale/TURKEY

ABSTRACTING & INDEXING

ERIHPLUS

Dergipark

CROSSREF

iThenticate

Google Scholar

ASOS Index

Scientific Indexing Services

ISSN

Academic Research Index: ResearchBib

DOI

International Services For Impact Factor and Indexing (ISIFI)

Türk Eğitim İndeksi

Infobase Index

ROOT Indexing

Journal TOCs

ROAD

Society of Economics and Development

Budapest Open Access Initiative

Directory of Resarch Journals Indexing (DRJI)

PKP Index

Science Library Index

Bielefeld Academic Source Engine: BASE

Academic Journal Index (AJI)

OCLC WorldCat

Scipio-ro

SI Factor

International Institute of Organized Research (I2OR)

EZB (Electronic Journals Library)

Idealonline

Semantic Scholar

CNKI Scholar

Euro Pub

MIAR

ABOUT THE JOURNAL / DERGİ HAKKINDA

Journal of Arts (E-ISSN 2636-7718 & Doi Prefix: 10.31566) is an international peer-reviewed and periodical journal. It aims to create a forum on arts. It brings together the views and studies of academicians, researchers and professionals working in all branches of arts. The Journal publishes research papers in the field of arts.

Articles published in the journal; It can be freely accessed, readable, downloaded, copied, distributed, printed, scanned, linked to full text, indexed, transmitted as data to the software, and used for any legal purpose without financial, legal and technical barriers.

*The publication language of the journal is **Turkish and English.***

The articles are sent electronically via the Article Tracking System.

Journal of Arts (E-ISSN 2636-7718 & Doi Prefix: 10.31566), uluslararası hakemli ve süreli bir dergidir. Dergi, sanatın temellerinin tartışıldığı bir forum oluşturmayı amaçlamaktadır. Bu çerçevede, yüksek kalitede teorik ve uygulamalı makalelere yer verilmektedir. Sanat alanlarında çalışan akademisyenler, araştırmacılar ve profesyonellerin görüş ve çalışmalarını Dergide bir araya getirilmektedir. Journal of Arts, bütün sanat alanlarında yapılmış çalışmalara yer vermektedir.

Dergide yayınlanan makaleler internet aracılığıyla; finansal, yasal ve teknik engeller olmaksızın, serbestçe erişilebilir, okunabilir, indirilebilir, kopyalanabilir, dağıtılabilir, basılabilir, taranabilir, tam metinlere bağlantı verilebilir, dizinlenebilir, yazılıma veri olarak aktarılabilir ve her türlü yasal amaç için kullanılabilir.

Derginin yayın dili **Türkçe ve İngilizce'dir** Yazılar, Makale Takip Sistemi üzerinden elektronik ortamda gönderilmektedir.

Owner/ Sahibi

RATING ACADEMY
Ar-Ge Yazılım Yayıncılık Eğitim Danışmanlık ve Organizasyon Ticaret
Limited Şirketi

Editors/Editörler

Assoc. Prof. Dr. Evren KARAYEL GÖKKAYA
Çanakkale Onsekiz Mart University
(Chief Editor)

Assoc. Prof. Dr. Delila ÖZBAY
Namık Kemal University
(Co Editor)

Assoc. Prof. Dr. Ayşegül ERGENE
Karadeniz Technical University
(Co Editor)

Assist Prof. Dr. Tuba KORKMAZ BATU
Çanakkale Onsekiz Mart University
(Co Editor)

Managing Editor/Sorumlu Yazı İşleri Müdürü

Cumali YAŞAR
Çanakkale Onsekiz Mart University

Contact / İletişim Bilgileri

Adress: Sarıcaeli Köyü ÇOMÜ Sarıcaeli Yerleşkesi No: 119,
Merkez-Çanakkale / TÜRKİYE
Tel: +90 555 477 00 66
WEB : <https://journals.gen.tr/arts/index>
E-mail : arts@ratingacademy.com.tr

EDITORIAL BOARD / EDİTORYAL KURUL

Yeşim ZÜMRÜT-*Canakkale Onsekiz Mart University, TURKEY*

F. Deniz KORKMAZ-*Eskişehir Osmangazi University, TURKEY*

Elif AVCI-*Eskişehir Osmangazi University, TURKEY*

Velimir VUCICEVIC -*Art University of Belgrade, SERBIA*

Jerzy WYPHC- *Adama Michiewicz University, POLAND*

Arzu PARTEN- *Kocaeli University, TURKEY*

Yıldız GÜNER-*Mimar Sinan Fine Arts University, TURKEY*

Deniz KÜRŞAD-*Canakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, TÜRKİYE*

Tim HILTABIDDLE - *Salem State University, USA*

H.Esra ÇİZMECİ AVCI- *Canakkale Onsekiz Mart University, TURKEY*

Milos DJORDJEVIC- *University in Kragujevac, SERBIA*

Juan Bernardo PINADA- *Zaragoza Universty, İSPANYA*

Luigi COLOPIETRO- *Academy of Frolance, ITALY*

REFEREES IN THIS ISSUE / BU SAYININ HAKEMLERİ

- Prof. Dr. Gözde ÇOLAKOĞLU**, Turkish Music State Conservatory, TURKEY
- Prof. Dr. Hüsnü DOKAK**, Hacettepe University, TURKEY
- Prof. Dr. Melihat TÜZÜN**, Trakya University, TURKEY
- Assoc. Prof. Dr Ezgi KARAATA**, Marmara University, TURKEY
- Assoc. Prof. Dr. Ali Tolga ÖZDEN**, Çanakkale Onsekiz Mart University, TURKEY
- Assoc. Prof. Dr. Ayşe Özlem AKDENİZ**, Anadolu University, TURKEY
- Assoc. Prof. Dr. Fatih Male BALCI**, Çanakkale Onsekiz Mart University, TURKEY
- Assoc. Prof. Dr. Fikret Merve EKEN KÜÇÜKAKSOY**, Karadeniz Technical University, TURKEY
- Assoc. Prof. Dr. Gonca GİRGİN**, Turkish Music State Conservatory, TURKEY
- Assoc. Prof. Dr. Güzin AYRANCIOĞLU**, Mimar Sinan Fine Arts University, TURKEY
- Assoc. Prof. Dr. Mert Nezih RİFAİOĞLU**, Mustafa Kemal University, TURKEY
- Assoc. Prof. Dr. Oya AŞAN YÜKSEL**, Dumlupınar University, TURKEY
- Assoc. Prof. Dr. Sercan ÖZKELEŞ**, Ordu University, TURKEY
- Assist. Prof. Dr. Ebru Ceren UZUN UYSAL**, Mimar Sinan Fine Arts University, TURKEY
- Assist. Prof. Dr. Ece KANIŞKAN**, Anadolu University, TURKEY
- Assist. Prof. Dr. Kemal Cem BAYKAL**, Çanakkale Onsekiz Mart University, TURKEY
- Assist. Prof. Dr. Tuna UYSAL**, Lens Based Artist and Lecturer, TURKEY

THE AIM AND SCOPE OF THE JOURNAL

Journal of Arts is an **international peer-refereed journal** which started to be published in 2018. The journal aims to include works in different art fields. In this framework, high quality theoretical and applied articles are going to be published. The views and works of artists, academicians, researchers and professionals working in all fields of arts are brought together. The articles in the journal is published 4 times a year; **WINTER (January), SPRING (April), Summer (July), AUTUMN (October)**. The **DOI number** is assigned to all the articles published in the journal.

Journal of Arts is an **electronic and open access** journal. The journal's articles have "free availability on the public internet, permitting any users to read, download, copy, distribute, print, search, or link to the full texts of these articles, crawl them for indexing, pass them as data to software, or use them for any other lawful purpose, without financial, legal, or technical barriers other than those inseparable from gaining access to the internet itself."

Manuscripts submitted to *Journal of Arts* should be in line with **the following publication policies and writing rules**. The evaluation process is not started for articles that are not prepared in accordance with the publication principles and the writing rules.

PUBLICATION POLICIES

1. *Journal of Arts* has begun its publishing life in April 2018. It is an internationally peer-reviewed and periodical journal published regularly in four issues per year (**January, April, July and October**), in the fields of **music, sculpture, paint, ceramic, graphic, photography, architecture, tile, cinema, theatre, opera, ballet, literature and etc.** All articles submitted for publication are evaluated by the editors in chief, editorial board and referees.
2. The journal accepts the studies written in **Turkish** and **English**. Original research papers, technical notes, letters to the editor, discussions, case reports and compilations are published in the journal.
3. Only the original scientific researches are included. It is essential that the information created in scientific study needs to be new, suggest new method or give a new dimension to an existing information
4. *Journal of Arts* is an **open access electronic journal**. All articles published in the journal are assigned the **DOI number**. Researchers worldwide will have full access to all the articles published online and can download them with zero subscription fees.
5. The editor-in-chief and the relevant editors have the authority not to publish the articles, to make regulations based on the format or to give back to the author for correction that do not comply with the conditions of publication within the knowledge of the editorial board. All studies submitted to *Journal of Arts* are sent to at least **two referees** after the initial review of the editors in chief, and editors related to the study issue with respect to formatting and content. After having positive feedbacks from both of the referees, the manuscripts are published. In case of having one positive and one negative feedback from the referees, the

manuscript is sent to a **third referee**. Identities of authors are kept in the posts to be sent to the referees (Double-blind peer review). In addition, the authors are not informed about the referee

6. The referee process is carried out by the **editors in chief**. A study that the editors in chief does not find suitable or does not accept is not included in the journal, even though the referee process is positive. In this regard, authors can not create a liability for the journal and other boards of the journal.
7. The editor in chief have **7 days** for the appointment of the referees after the arrival of the manuscript . While they appoints the referees, they take the views of the other editors related to the study issue. The studies sent to the referees for evaluation are expected to be answered within **30 days**. In case this is overcome, the editor makes a new referee appointment and withdraws the request from the former referee.
8. Required changes must be made by the author within **15 days** after the decision of "Correction required" given in article acceptance decision.
9. The studies submitted for publication in the journal must have **not been published elsewhere** or have **not been sent another journal to be published**. The studies or their **summaries which were presented in a conference or published can be accepted** if it is indicated in the study. In addition, if **the work is supported by an institution or is produced from a dissertation**, this should be indicated by a footnote to the title of the work. Those who want to withdraw their publications for publication for some reason must apply to the journal management with a letter. The editorial board assumes that the article owners agree to abide by these terms.
10. All responsibility of the studies belong to the authors. Studies should be prepared in accordance with international scientific ethics rules also mentioned in the journal. Where necessary, a copy of the ethics committee report must be added.
11. The articles submitted to the *Journal of Arts* are sent to the referees after they have been checked with the "iThenticate" plagiarism scanning program to see if they are partially or completely copied (plagiarism) from another study. Regulation is demanded from the author for the articles which are high in the plagiarism result (**20% and over**). If the required regulation is not made within **60 days**, the study is rejected.
12. Copyright of all published studies belongs to the *Journal of Arts*.
13. **No copyright payment** is made.
14. No study has differentiation or superiority from another study. Each author and study has the same rights and equality. No privileges are recognized.
15. Studies submitted for publication in our journal must be prepared according to the rules of spelling of journal. Spelling and template are included in are included in the "Author Guidelines" heading
16. Articles submitted for evaluation must not exceed 25 pages after they are prepared according to the specified template. Article summary should not exceed 300 words and minimum 3 and maximum 7 keywords should be written.

STYLE REQUIRMENTS

1. The text must be written **single spaced** by using standard Microsoft Office Word format. Margins should be 2,5 cm for all sides of the page.
2. The total length of any manuscript submitted must not exceed **25 pages** (A4).
3. The manuscript, which does not show the names of the authors, must include the followings: Title, Abstract, Keywords under the abstract, introduction, main text, conclusion, references and appendix.
4. No footer, header or page numbers required.
5. The manuscript language can be **Turkish** or **English**
6. Each manuscript must include abstract, no more than **150 words**.
7. At most **5 key** words must be written below the abstract.
8. **Abstracts** and key words must be written in Times New Roman 10 font size and single spaced. It also should be in italic letters.
9. **The main text** should be written in Times New Roman 12 font size and single spaced. The first line of the paragraph should be shifted by 1,25 cm from the left margin. Paragraph spacing after a single paragraph (6 nk) should be given.
10. All the headlines, set in the midst, should be written in bold, in Times New Roman 12 font size and 1,5 spaced.
11. Headings and subheadings must be numbered 2., 2.1., 2.1.1. as etc decimally with bold letters. All headings should be written in bold but only the first letters of the subtitles should be capital. Spacing before and after a heading (6 nk) should be given.
12. **All the tables, figures and graphs** must beheadlined and sequentially numbered. The titles of the tables and figures should be placed above the table or figures, and references belonging to table or figure should be under them. The headline must be written in Times New Roman 12 font and with bond letters. References for the tables (figure of graph) must be below the table (figure or graph) with a font size of 11 font.
13. Equations should be numbered consecutively and equation numbers should appear in parentheses at the right margin.
14. Citations in text must be done according to the HARWARD REFERANCE TECHNIQUE. In text citations, the author's last name and the year of publication (and page number of the publication if necessary) for the source must appear in the text
 - i. If the last name of the author is used , the publication date should be written in parenthesis.

Gürkaynak (2002) agree that chemical solutions ...

- ii.** If the last name of the author is not used, the last name of the author, the publication year and page number of the publication must appear .

The last studies (Pınar 2003: 12)...

- iii.** If there are two authors, last names of both of the authors should be written.

Cinicioglu and Keleşoğlu (1993) mention about the soft paddings...

- iv.** If there are more than two authors, cite only the surname of the first author followed by “et al.”

...asserted by Öztoprak et al.. (1999)

- v.** If an author has more than one publishment in the same year, different symbols (i.e. a,b,c..) must be used with the years.

...result of the studies made by Bozbey et al (2003a)

- vi.** If the resource is anonymous the word “anon” must be used.

...the realities spoken in recent times (Anon 1998: 53) ...

- vii.** if a newspaper article with an unknown writer is used, name of the newspaper, date of publication, page number should be written.

x

The floods occured in the region effect the structural features (Atlas, 1998: 6)

- viii.** The studies made use of thesis, alphabetically ordered according to the surnames of the writers. The name of the magazine, book or booklet , etc. should be in italic and bold letters.

- ix.** For Internet resources, the name of the writer should be shown as mentioned before. If no writers name, the name of the resources and the date must be given

Some knowledge takes place about the bazaar (İMKB, 23.06.2003)

- x.** For the internet resources with unknown writers URL-sequence number and year should be written as follow:

(URL-1, 2003), (URL-1 and URL-2, 2003), According to URL-1 (2003)

15. References must be prepared as below:

Books :

SURNAME, NAME, Publication Year, Name of Book, Publishing, Place of Publication, ISBN.

MERCER, P.A. and SMITH, G., 1993, Private Viewdata in the UK, 2

Journals:

SURNAME, NAME , Publication Year, Name of Article, Name of Journal, Volume Number and Page Numbers.

EVANS, W.A., 1994, Approaches to Intelligent Information Retrieval, Information Processing and Management, 7 (2), 147-168.

Conferences:

SURNAME, NAME , Publication Year , Name of Report, Name of Conference Bulletin, Date and Conference Place, Place of Publication : Publishing , Page Numbers

SILVER, K., 1991, Electronic Mail: The New Way to Communicate, 9th International Online Information Meeting, 3-5 December 1990, London, Oxford: Learned Information, 323-330.

Thesis :

SURNAME, NAME , Publication Year, Name of Thesis, Master's Degree/Doctorate, Name of Institute

AGUTTER, A.J., 1995, The Linguistic Significance of Current British Slang, Thesis (PhD), Edinburgh University.

Maps:

SURNAME, NAME , Publication Year, Title, Scale, Place of Publication: Publishing.

MASON, James, 1832, Map of The Countries Lying Between Spain and India, 1:8.000.000, London: Ordnance Survey.

Web Pages:

SURNAME, NAME, Year, Title [online], (Edition), Place of Publication , Web address: URL

HOLLAND, M., 2002, Guide to Citing Internet Sources [online], Poole, Bournemouth University,
[http://www.bournemouth.ac.uk/library/using/guide_to_citing_internet_sour
c.html](http://www.bournemouth.ac.uk/library/using/guide_to_citing_internet_sources.html), [Date Accessed: 4 November 2002].

DERGİNİN AMACI VE KAPSAMI

Journal of Arts, 2018'te yayın hayatına başlayan **uluslararası hakemli ve süreli** bir dergidir. Dergi, farklı sanat dallarında yapılmış çalışmalara yer vermeyi amaçlar. Bu çerçevede, yüksek kalitede teorik ve uygulamalı makalelere yer verilmektedir. Her tür sanat alanında çalışan akademisyenler, sanatçılar, araştırmacılar ve profesyonellerin görüş ve çalışmaları bir araya getirilmektedir. Dergideki makaleler; **KIŞ (Ocak)**, **BAHAR (Nisan)**, **YAZ (Temmuz)** ve **GÜZ (Ekim)** dönemleri olmak üzere yılda dört kez yayımlanmaktadır. Dergide yayımlanan tüm makalelere **DOI numarası** atanmaktadır.

Journal of Arts, **ücretsiz-açık erişimli elektronik** bir dergidir. Dergide yayınlanan makaleler internet aracılığıyla; finansal, yasal ve teknik engeller olmaksızın, serbestçe erişilebilir, okunabilir, indirilebilir, kopyalanabilir, dağıtılabılır, basılabilir, taranabilir, tam metinlere bağlantı verilebilir, dizinlenebilir, yazılıma veri olarak aktarılabilir ve her türlü yasal amaç için kullanılabilir.

Değiye gönderilecek yazılarda yazarların **yayın ilkeleri ve yazım kurallarına uyması gerekmektedir**. Yayın ilkeleri ve yazım kurallarına uygun olarak hazırlanmayan yazılar için değerlendirme süreci başlatılmaz.

YAYIN İLKELERİ

1. *Journal of Arts*, Nisan 2018'te yayın hayatına başlamıştır. **Müzik, resim, heykel, seramik, grafik, fotoğraf, mimari, çini, sinema, tiyatro, opera, bale ve edebiyat** gibi tüm sanat alanlarında düzenli olarak, **Ocak, Nisan, Temmuz** ve **Ekim** aylarında yılda dört sayı halinde yayımlanan uluslararası hakemli ve süreli bir dergidir. Yayınlanmak üzere gönderilen bütün makaleler, baş editörler, editöryel kurul ve hakemlerce değerlendirilir.
2. Dergi dili **Türkçe** ve **İngilizce** olup, orijinal araştırma makalesi, teknik not, editöre mektup, tartışma, vaka takdimi ve derleme türünde bilimsel çalışmalar yayınlanır.
3. Yalnızca özgün niteliği olan bilimsel araştırma çalışmalarına yer verilir. Bilimsel çalışmada üretilen bilginin yeni olması, yeni bir yöntem öne sürmesi ya da daha önce var olan bilgiye yeni bir boyut kazandırmış olması gibi niteliklerin aranması esastır.
4. Açık **erişimli elektronik** bir dergi olan *Journal of Arts*'ta yayınlanan tüm makalelere **DOI numarası** atanmaktadır. Dergide yayınlanan makalelere dünya çapında tüm araştırmacılar, tam erişime sahip olmakta ve herhangi bir abonelik ücretleri ödemededen indirebilmektedir.
5. Baş editör ve ilgili editörlerin bilgisi dahilinde, yayın koşullarına uymayan yazıları yayınlamamak, düzeltmek üzere yazarına geri vermek, biçimce düzenlemek yetkisine sahiptir. Yayınlanmak üzere gönderilen yazılar, baş editörler ve konuyla ilgili olan editörlerin uygun gördüğü en az **iki hakem** tarafından değerlendirildikten sonra yayınlanması uygun görülürse dergide basılır. Bir hakemin olumlu diğer hakemin olumsuz görüş verdiği makaleler üçüncü bir hakeme gönderilir. Hakemlere gönderilecek yazılarda yazarın kimliği saklı tutulur. **Kör hakemlik** uygulaması geçerlidir. Ayrıca,

hakemler hakkında da yazarlara bilgi verilmez. Çalışmalar sıraya alınmak koşulu ile yayınlanır.

6. Hakem sürecine dair işleyiş baş editörlerin kontrolünde gerçekleştirilir. Hakem onayından geçse bile, baş editörlerin uygun bulmadığı ya da kabul etmediği bir yayın dergide sürece dahil edilmez. Bu konuda yazar ya da yazarlar dergi ile diğer organlar üzerinde bir yükümlülük oluşturamaz.
7. Baş Editör konuyla ilgili olan diğer editörlerin görüşünü alarak hakem ataması için verilen süre 7 gündür. Değerlendirilmek üzere hakemlere gönderilen makalelere 30 gün içinde hakem tarafından yanıt verilmesi beklenir. Bu sürenin aşılması durumunda editör yeni hakem ataması yaparak eski hakemden isteği geri çeker.
8. Makale kabul kararında verilen "Düzeltilme gerekli" kararından sonra **15 gün** içinde gerekli değişiklikler yazar tarafından yapılmalıdır.
9. Dergide yayınlanmak üzere gönderilen yazıların daha önce **başka bir yerde yayınlanmamış olması veya yayınlanmak üzere gönderilmemiş olması** gerekir. Daha önce **konferanslarda sunulmuş ve özeti yayınlanmış çalışmalar**, bu durum belirtilmek üzere kabul edilebilir. Ayrıca, çalışma **bir kurum tarafından destek görmüşse veya tezden üretilmişse** çalışmanın başlığına verilecek dipnotla bu durumun belirtilmesi gerekir. Yayın için gönderilmiş çalışmalarını herhangi bir nedenle dergiden çekmek isteyenlerin bir yazı ile dergi yönetimine başvurmaları gerekir. Yayın kurulu, gönderilmiş yazılarda makale sahiplerinin bu koşullara uymayı kabul ettiklerini varsayar.
10. Eserlerin tüm sorumluluğu ilgili yazarlarına aittir. Eserler dergimizde belirtilen uluslararası kabul görmüş bilim etik kurallarına uygun olarak hazırlanmalıdır. Gerekli hallerde, Etik Kurul Raporu'nun bir kopyası eklenmelidir.
11. *Journal of Arts'a* sunulan makaleler, başka bir çalışmadan kısmen ya da tamamen kopyalanmamış (plagiarizm) olup olmadıkları "iThenticate" intihal yazılım tarama programı ile kontrol edildikten sonra hakemlere yollanır. Plagiarizm sonucu yüksek çıkan makaleler (**%20 ve üzeri**) için yazardan düzenleme talep edilir. Gerekli düzenlemenin **60 gün** içerisinde yapılmaması durumunda makale reddedilir.
12. Yayınlanan her türlü çalışmanın yayın hakkı dergiye aittir.
13. Dergiye gönderilen yazılara **teelif hakkı ödenmez**.
14. Hiçbir çalışmanın bir başka çalışmadan farklılığı veya üstünlüğü yoktur. Her bir yazar ve çalışma aynı hak ve eşitliğe sahiptir. Her hangi bir ayrıcalık tanınmaz.
15. Dergimizde yayımlanmak üzere gönderilen eserler dergi yazım kurallarına göre hazırlanmalıdır. Yazım kuralları ve ilgili şablon "Yazım Kuralları" başlığı içerisinde yer almaktadır.
16. Değerlendirilmek üzere gönderilen makaleler belirlenen şablona göre hazırlandıktan sonra 25 sayfayı geçmemelidir. Makale özeti 300 kelimeyi aşmamalı ve en az 3 en fazla 7 olmak üzere anahtar kelime yazılmalıdır.

YAZIM KURALLARI

1. Makalelerin, A4 kâğıt boyutunda ve standart Word formatında, kenar boşlukları; üst:2,5 alt: 2,5 sol: 2,5 ve alt: 2,5 cm **tek satır** aralıklı ve **iki yana yaslı** şekilde yazılması gerekir.
2. Makalelerde sayfa sınırlaması olmamakla birlikte, üst limit olarak **25 sayfanın** aşılması beklenmemektedir.
3. Yazar bilgilerinin yer almadığı makale dosyası; Türkçe başlık, Türkçe özet, İngilizce başlık, İngilizce özet, özetlerin yanında anahtar kelimeler ve devamında giriş, ana metin, sonuç, kaynakça ve eklerden oluşmalıdır.
4. Üstbilgi, altbilgi ya da sayfa numarası eklenmemelidir.
5. Makaleler, **Türkçe ya da İngilizce** olarak hazırlanabilir.
6. Yazının başına **150 sözcüğü geçmeyen özet** (abstract) eklenmelidir. Yazı dili Türkçe ise, mutlaka İngilizce özet ve İngilizce Başlık eklenmelidir.
7. Özetten sonra makalenin içeriğini belirten **en fazla 5 anahtar kelime** (Türkçe ve İngilizce) belirtilmelidir.
8. Özetler ve anahtar kelimeler Times New Roman 10 Punto, italik, tek satır aralığında ve iki yana yaslı şekilde hazırlanmalıdır.
9. Ana Metin, Times New Roman, 12 Punto, tek satır aralığında, iki yana yaslı şekilde hazırlanmalıdır. Her bir paragraf aralığı (sonra 6 nk) boşluk bırakılmalıdır. Paragrafların ilk satırları 1,25 cm içeriden başlamalıdır.
10. Türkçe ve İngilizce başlıklar, Türkçe ve İngilizce özet bölümlerinin üzerine büyük harfle, ortalanarak, 1,5 satır aralıklı, Times New Roman, 12 punto ve kalın (bold) olarak yazılmalıdır. Makalenin ana başlık ve alt başlıkları ise 2., 2.1., 2.1.1. gibi ondalıklı şekilde, giriş başlığından başlayarak (Kaynakça hariç) numaralandırılmalı ve kalın (bold) yazılmalıdır. Ana başlıklar büyük harfle yazılmalı, alt başlıkların ise yalnızca ilk harfi büyük olmalıdır. Başlıklardan önce ve sonra 6 nk boşluk bırakılmalıdır.
11. **Tüm şekil, tablo ve grafiklere** bir başlık verilmeli ve başlıklar ardışık olarak numaralandırılmalıdır. Başlık tablo, şekil veya grafiğin üstünde sayfaya ortalı Times New Roman, 12 punto, kalın (bold) olarak yer almalıdır. Tablo, şekil veya grafik yazısı no'su ile birlikte verildikten sonra tek nokta konularak tablo, şekil veya grafik ismi yazılmalıdır. Kaynak bildirimleri tablo, şekil veya grafiklerin altında 11 punto olarak verilmelidir.
12. Dipnotlar (açıklama içeren) metin içinde numaralanmalı, ayrı bir sayfada numara sırasına göre "Notlar" başlığı altında Times New Roman 11 punto ile yazılmalı ve metnin arkasına konmalıdır.
13. Makalede matematiksel denklem ve formüller numara verilerek sıralanmalıdır. Numaralandırma satırın en sağında parantez içinde yapılmalıdır.
14. Metin içinde atıfları belirtmek için **Harvard referans tekniği** kullanılmalıdır. Bu tekniğe göre metin içinde geçen atıflar, yazar soyadı ve parantez içinde yer alan yayın yılı ile belirtilir. Konuyla ilgili örnekler aşağıda sırasıyla verilmiştir.

i. Yazar adı cümlenin doğal bir parçası olarak kullanılmışsa yayın yılı parantez içinde;

Gürkaynak (2002) kimyasal çözeltiler üzerinde yapmış olduğu ...

ii. Yazar adı cümlenin doğal bir parçası olarak kullanılmamışsa yazar adı, basım yılı ve sayfa sayısı şeklinde olmalıdır;

En son çalışmalar (Pınar, 2003: 12) uygulamanın ...

iii. İki yazarın bulunması durumunda, her iki yazarın soyadı da kullanılır.

Cinicioglu ve Keleşoğlu (1993) yumuşak dolgular üzerinde ...

iv. İkidenden fazla yazar olması durumunda ilk yazarın soyadını “ve diğ.” ifadesi takip eder.

Öztoprak ve diğ. (1999) tarafından öne sürülen ...

v. Eğer aynı yazarın aynı yılda basılmış birden fazla yayını kullanılmışsa basım yıllarının sonuna alfabetik bir karakter ilave edilir.

Bozbey ve diğ. (2003a) tarafından yapılan çalışmalar bu sonucu ...

vi. Eğer anonim bir kaynak kullanılmışsa “anon” ifadesi kullanılır.

Son zamanlarda konuşulan gerçekler (Anon 1998: 53) ...

vii. Eğer yazarı belirsiz bir gazete yazısı kullanılacaksa gazete adı, basım yılı ve sayfa no;

xv

Bölgede görülen sel baskınları yapısal özellikleri etkilemektedir (Atlas, 1998: 6)

viii. Tez çalışmasında faydalanılan yayınlar yazar soyadlarına göre alfabetik sırayla sıralanır. Yayının basıldığı derginin, kongre kitapçığının, kitabın vb. adı eğik (italik) olarak gösterilir

ix. İnternette alınan kaynaklara atıf yapılırken, yazar adı varsa daha önce belirtildiği şekilde gösterilir. Yazar adı yoksa kaynağı sunan kurumun adı ve tarih kullanımını aşağıdaki şekilde gösterilir.

Pazar hakkında bilgiler yer almaktadır (İMKB, 23.06.2003) veya

Yazarı belli olmayan internet kaynaklarına atıf yapılırken, büyük harflerle URL-sıra numarası, yıl şeklinde yazılmalıdır. Örneğin:

(URL-1, 2003), (URL-1 ve URL-2, 2003

URL-1'e (2003) göre ...

15. **Kaynakça** *Times New Roman*, 12 punto şeklinde yazarların soyadları göz önüne alınarak alfabetik sırayla ve asılı biçimde çalışmanın sonunda bulunmalıdır. Her kaynak arasındaki paragraf aralığı (sonra 6 nk) olmalıdır. Eğer yazarın/ların aynı yıl içerisinde birden fazla çalışmasına atıf yapılmışsa ise bu çalışmaların yayın yılı sonuna (a,b,c,..) gibi semboller verilerek sıralanmalıdır. Makale ve bildirilerde dergi ve sempozyum/Kongre adı, kitap ve tezlerde ise kitap ve tez adı italik olarak yazılmalıdır. Kaynakça aşağıda gösterildiği şekilde düzenlenmelidir.

Kitap referansı için gösterim

Yazarın SOYADI, ADI., (Yayın yılı), *Kitap adı*, Yayınevi, Basım Yeri, ISBN.

MERCER, P.A. and SMITH, G., (1993), *Private Viewdata in the UK*, 2

Dergilerdeki makaleler için gösterim

Yazarın SOYADI, ADI., (Yayın yılı), Makalenin adı, *Derginin Adı*, Cilt no ve (bölüm)

EVANS, W.A., (1994), Approaches to Intelligent Information Retrieval, *Information Processing and Management*, 7 (2), 147-168.

Konferans bildirileri için gösterim

Yazarın SOYADI, ADI., (Yayın yılı), Bildiri Adı, *Konferans Kitapçığının Adı*, Tarih ve Kongre Yeri, Basım Yeri: Yayınevi, sayfa numaraları

SILVER, K., (1991), Electronic Mail: The New Way to Communicate, *9th International Online Information Meeting*, 3-5 December 1990 London, Oxford: Learned Information, 323-330.

xvi

Tezler için gösterim

Yazarın SOYADI, ADI., (Yayın yılı), *Tezin Adı*, Yüksek Lisans/Doktora, Enstitü Adı

AGUTTER, A.J., (1995), *The Linguistic Significance of Current British Slang*, Thesis (PhD), Edinburgh University.

Haritalar için gösterim

SOYADI, ADI., (Yayın Yılı), *Başlık*, Ölçek, Basım Yeri: Yayınevi.

MASON, James, (1832), *Map of The Countries Lying Between Spain and India*, 1:8.000.000, London: Ordnance Survey.

Web sayfaları için gösterim

Yazarın SOYADI, ADI., (Yıl), *Başlık [online]*, (Edition), Yayın Yeri, Web adresi:URL

HOLLAND, M., (2002), *Guide to Citing Internet Sources* [online], Poole, Bournemouth University,
http://www.bournemouth.ac.uk/library/using/guide_to_citing_internet_sourc.html [Erişim Tarihi: 4 Kasım 2002].

ETHICAL GUIDELINES

Journal of Arts is committed to meeting and upholding standards of ethical behaviour at all stages of the publication process. It strictly follows the general ethical guidelines provided by the Committee on Publication Ethics (COPE) and the Open Access Scholarly Publishers Association (OASPA). Depending on these principles and general publication requirements, editors, peer reviewers, and authors must take the following responsibilities in accordance to professional ethic and norms. The proper and ethical process of publishing is dependent on fulfilling these responsibilities.

1. The Responsibilities of Editors

1.1. The General Responsibilities

- Editors should be accountable for everything published in their journals.
- The editor should make the efforts to improve the quality of and contribute to the development of the journal.
- The editor should support authors' freedom of expression.

1.2. Relations with Readers

- Readers should be informed about who has funded research or other scholarly work and whether the funders had any role in the research and its publication and, if so, what this was.
- The editor should ensure that the non-peer-reviewed sections of the journal (letters, essays, announcements of conferences etc.) are clearly identified.
- The editor should make efforts to ensure that the articles published align with the knowledge and skills of the readers.

1.3. Relations with Reviewers

- The editor should match the knowledge and expertise of the reviewers with the manuscripts submitted to them to be reviewed ensuring that the manuscripts are adequately reviewed by qualified reviewers.
- The editor should require reviewers to disclose any potential competing interests before agreeing to review a submission.
- The editor should provide necessary information about the review process to the reviewers about what is expected of them.
- The editor must ensure that the review process is double blind and never reveal the identities of the authors to the reviewers or vice versa.
- The editor encourage reviewers to evaluate manuscripts in an objective, scientific and objective language.
- The editor should develop a database of suitable reviewers and update it on the basis of reviewer performance and timing

- In the reviewer database; It should be attentive to scientists who evaluate the manuscripts objectively, perform the review process on time, evaluate the manuscript with constructive criticism and act in accordance with ethical rules.

1.4. Relations with Authors

- The editor should provide clear publication guidelines and an author guidelines of what is expected of them to the authors and continuously review the guidelines and templates.
- The editor should review the manuscript submitted in terms of guidelines of the journal, importance of the study, and originality and if the decision to reject the manuscript is made editor should explain it to the authors with clear and unbiased way. If the decision is made that the manuscript should be revised by the authors in terms of written language, punctuation, and/or rules in the guidelines (spacing, proper referencing, etc.) the authors should be notified and given time to do the corrections accordingly.
- The authors should be provided with necessary information about the process of their review (at which stage is the manuscript at etc.) complying with the rules of double blind review.
- In the case of an editor change, the new editor should not change a decision taken by the previous editor unless it is an important situation.

1.5. Relations with Editorial Board Members

- Editor should provide publication policies and guidelines to the editorial board members and explain what is expected of them.
- Editor should ensure that the editorial board members have the recently updated publication guidelines and policies.
- Editor should review the editorial board members and include members who can actively contribute to the journal's development.
- Editorial board members should be informed about their roles and responsibilities such as
 - Supporting development of the journal
 - Accepting to write reviews in their expertise when asked
 - Reviewing publication guidelines and improving them consistently
 - Taking responsibility in journal's operation

2. The Ethical Responsibilities of Reviewers

- The reviewers must only agree to review manuscripts which align with their expertise.
- The reviewers must make the evaluation in neutrality and confidentiality. In accordance with this principle, they should destroy the manuscripts they examine after the evaluation process, but use them only after they are published. Nationality, gender, religious belief, political belief and commercial concerns should not disrupt the neutrality of the assessment.

- The reviewers must only review manuscripts which they do not have any conflict of interests. If they notice any conflict of interest they should inform the editor about it and decline to be a reviewer to the related manuscript.
- Reviewers must include the Manuscript Evaluation Form for the manuscripts they evaluate without indicating their names to protect the blind review process. And they should include their final decision about the manuscript whether or not it should be published and why.
- The suggestions and tone of the reviews should be polite, courteous and scientific. The reviewers should avoid including hostile, disrespectful, and subjective personal comments. When these comments are detected they could be reviewed and returned to the reviewer to be revised by the editor or editorial board.
- The reviewers should respond in time when a manuscript is submitted to them to be reviewed and they should adhere to the ethical responsibilities declared hereby.

3.The Ethical Responsibilities of Author(s)

- Submitted manuscripts should be original works in accordance with the specified fields of study.
- Manuscripts sent for publication should not contradict scientific publication ethics (plagiarism, counterfeiting, distortion, republishing, slicing, unfair authorship, not to mention the supporting organization).
- The potential conflicts of interest of the author(s) should be stated and the reason should be explained
- The bibliography list is complete and should be prepared correctly and the cited sources must be specified.
- The names of the people who did not contribute to the manuscript should not be indicated as an authors, they should not be suggested to change the authors order, remove the author, or add an author for a manuscript that is submitted for publication. Nevertheless, they should identify individuals who have a significant share in their work as co-authors. A study cannot be published without the consent of all its authors.
- Author(s) are obliged to transmit the raw data of the manuscript to the editor upon request of journal editors.
- The author(s) should contact the editor to provide information, correction or withdrawal when they notice the error regarding the manuscript in the evaluation and early view phase or published electronically.
- Author (s) must not send manuscripts submitted for publication to another journal at the same time. Articles published in another journal cannot be resubmitted to be published in the Journal of Arts.
- In a manuscript that has reached the publication stage, the authors should fill in the "Copyright Transfer Form" and forward it to the editor.

4. The Ethical Responsibilities of Publisher

- The publisher acknowledges that the decision making process and the review process are the responsibility of the editor of Journal of Arts
- The publisher is responsible for protecting the property and copyright of each published article and keeping a record of every published copy.
- The publisher is obliged to provide free access to all articles of the journal in electronic environment.

Plagiarism and unethical behavior

All manuscripts submitted to Journal of Arts are reviewed through [iThenticate](#) software before publishing. The maximum similarity rate accepted is **20%**. Manuscripts which exceed these limits are analyzed in detail and if deemed necessary returned to the authors for revision or correction, if not they could be rejected to be published if any plagiarism or unethical behavior is detected.

Following are some of the behaviors which are accepted as unethical:

- Indicating individuals who have not intellectually contributed to the manuscripts as authors.
- Not indicating individuals who have intellectually contributed to the manuscripts as authors.
- Not indicating that a manuscript was produced from author's graduate thesis/dissertation or that the manuscript included was produced from a project's data XX
- Salami slicing, producing more than one article from a single study.
- Not declaring conflicting interests or relations in the manuscripts submitted.
- Unveiling double blind process.

YAYIN ETİK KURALLARI

Journal of Arts, yayın sürecinin her aşamasında etik davranış standartlarını benimsemeyi ve bunları yerine getirmeyi taahhüt etmektedir. Yayın Etik Komitesi (Committee on Publication Ethics - COPE) ve Açık Erişim Akademik Yayıncılar Derneği (Open Access Scholarly Publishers Association - OASPA) tarafından sağlanan genel etik yönergelerine sıkı bir şekilde bağlıdır. Bu yönergelerde belirtilen ilkelere ve genel yayın şartlarına bağlı olarak, mesleki ve etik standartlara göre editörler, hakemler ve yazarlar aşağıdaki sorumlulukları almalıdır. Yayın sürecinin düzgün ve etiğe uygun şekilde işlemesi bu sorumlulukların yerine getirilmesine bağlıdır.

1. Editörlerin Sorumlulukları

1.1. Genel Sorumluluklar

- Editör, dergide basılan tüm makalelerden sorumludur.
- Editör derginin niteliğinin iyileştirilmesine katkıda bulunmak için çaba sarf etmekle yükümlüdür.
- Editör, yazarların ifade özgürlüğünü desteklemelidir

1.2. Okuyucularla İlişkiler

- Okuyucular, eğer varsa, araştırmaya veya diğer bilimsel çalışmalara kimin finansman sağladığını ve fon sağlayıcıların araştırmada ve yayınlanmasında herhangi bir rolü olup olmadığı ve rolün ne olduğu hakkında bilgilendirilmelidir.
- Editörün, dergide hakem değerlendirmesinin gerekli olmadığı bölümlerin (editöre mektup, davetli yazılar, konferans duyuruları vb.) açıkça belirtildiğinden emin olması gerekmektedir.
- Editörün yayımlanan makalelerin dergi okuyucularının bilgi ve becerileriyle uyumlu olmasına dikkat etmelidir.

1.3. Hakemlerle İlişkiler

- Editör, hakemlere bilgi ve uzmanlıklarına uygun makaleleri göndermelidir. Böylece makalelerin alanında uzman kişilerce uygun bir şekilde değerlendirilmesi sağlanmalıdır.
- Editör, hakemlerin bir makaleyi değerlendirmeden önce makaleye ilişkin çıkar çatışmaları bulunmadığının onayını almakla yükümlüdür.
- Editörün hakem değerlendirme sürecine ilişkin gerekli tüm bilgileri ve hakemlerden yapması beklenenleri hakemlere iletmesi gerekmektedir.
- Editör, hakem değerlendirme sürecinin çifte körleme ile devam ettiğinden emin olmalı ve yazarlara hakemleri, hakemlere de yazarları ifşa etmemelidir.
- Hakemleri tarafsız, bilimsel ve nesnel bir dille çalışmayı değerlendirmeleri için teşvik etmelidir.
- Editör, hakemlere ilişkin bir veri tabanı oluşturmalı, hakemlerin zamanlama ve performansına göre veri tabanını güncellemelidir.

- Hakem veri tabanında; makaleleri objektif değerlendiren, hakemlik sürecini zamanında yerine getiren, makaleyi yapıcı eleştirilerle değerlendiren ve etik kurallara uygun davranan bilim insanlarının olmasına özen göstermelidir.

1.4. Yazarlarla İlişkiler

- Editör, yazarlara kendilerinden ne beklendiğine ilişkin yayım ve yazım kuralları sürekli güncellemelidir.
- Editör dergiye gönderilen makaleleri dergi yazım ve yayım kuralları, çalışmanın önemi, özgünlüğü, anlatım dili açısından değerlendirerek olumlu ya da olumsuz karar vermelidir. Eğer, makaleyi ilk gönderim sürecinde reddetme kararı alırsa, yazarlara bunun nedenini açık ve yansız bir şekilde iletmelidir. Bu süreçte, makalenin dilbilgisi, noktalama ve/veya yazım kuralları (kenar boşlukları, uygun şekilde referans gösterme, vb.) açısından tekrar gözden geçirilmesi gerektiğine karar verirse, yazarlar bu konuda bilgilendirilmeli ve gerekli düzeltmeleri yapabilmeleri için kendilerine zaman tanınmalıdır.
- Yazarların makalelerinin durumuna ilişkin bilgi talebi olduğunda çifte körleme sürecini bozmayacak şekilde yazarlara makalelerinin durumuna ilişkin bilgi verilmelidir.
- Editör değişikliği durumunda, yeni editör önceki editör tarafından alınan bir karar önemli bir durum olmadığı sürece değiştirmemelidir.

1.5. Editörler Kurulu ile İlişkiler

- Editör, yeni editörler kurulu üyelerine derginin yayım ve yazım kurallarını iletmeli ve kendilerinden beklenenleri açıklamalıdır.
- Editör, editörler kurulu üyelerini değerlendirmeli ve derginin gelişimine aktif olarak katılım gösterecek üyeleri editörler kuruluna seçmelidir.
- Editör, Editörler kurulu üyeleri ile sürekli iletişim halinde bulunmalı ve gelişmelerden haberdar etmelidir.
- Editör, editörler kurulu üyelerini aşağıda yer alan rolleri ve sorumluluklarına ilişkin bilgilendirmelidir
- Derginin gelişimini desteklemek
- Kendilerinden istendiğinde uzmanlık alanlarına ilişkin derlemeler yazmak
- Yayım ve yazım kurallarını gözden geçirmek ve iyileştirmek
- Derginin işletiminde gerekli sorumlulukları yerine getirmek

2.Hakemlerin Etik Sorumlulukları

- Hakemlerin yalnızca uzmanlık alanlarına ilişkin makalelere hakemlik yapmaları gerekmektedir.
- Hakemler, değerlendirmeyi yansızlık ve gizlilik içinde yapmalıdır. Bu ilke gereğince inceledikleri makaleleri değerlendirme sürecinden sonra yok etmeli, ancak yayımlandıktan sonra kullanmalıdırlar. Uyruk, cinsiyet, dinsel inanç, siyasi inanç ve ticari kaygılar, değerlendirmenin yansızlığını bozmamalıdır.

- Hakemler, çıkar çatışması-çıkarcılık birliği olduğunu anladıklarında, makaleyi değerlendirmeyi reddederek, editörlere bilgi vermelidir.
- Hakemlerin değerlendirdikleri makalelere ilişkin Hakem Değerlendirme Formunu doldurmaları gerekmektedir. Hakemlerin değerlendirdikleri makalenin yayımlanabilir olup olmadığına ilişkin kararları ile kararlarına ilişkin gerekçelerini de bu formda belirtmelidirler.
- Hakemler, değerlendirmeyi akademik görgü kurallarına uygun biçimde, yapıcı bir dille yapmalı; hakaret ve düşmanlık içeren kişisel yorumlardan kaçınmalıdır. Hakemlerin bu tür bilimsel olmayan yorumlarda buldukları tespit edildiğinde yorumlarını yeniden gözden geçirmeleri ve düzeltmeleri için editör ya da editörler kurulu tarafından kendileriyle iletişime geçilebilmektedir.
- Hakemlerin kendilerine verilen süre içerisinde değerlendirmelerini tamamlamaları gerekmekte ve burada belirtilen etik sorumluluklara uymaları beklenmektedir.

3.Yazar(lar)ın Etik Sorumlulukları

- Gönderilen makaleler belirtilen çalışma alanlarına uygun özgün çalışmalar olmalıdır.
- Yayımlanmak amacıyla gönderilen makaleler bilimsel yayın etiğine (intihal, sahtecilik, çarpıtma, tekrar yayın, dilimleme, haksız yazarlık, destekleyen kuruluşu belirtmemek) aykırı olmamalıdır.
- Yazar(lar)ın potansiyel çıkar çatışmaları belirtilmeli ve nedeni açıklanmalıdır
- Kaynakça listesi eksiksiz olup doğru hazırlanmalı ve alıntı yapılan kaynaklar mutlaka belirtilmelidir.
- Makaleye katkı sağlamayan kişilerin adı, yazar olarak yazılmamalı, yayımlanmak üzere başvurusu yapılan bir makalenin yazar sırasını değiştirme, yazar çıkartma, yazar ekleme önerilmemelidir. Bununla beraber, Çalışmalarında önemli derecede payları olan şahısları ortak yazar olarak belirtmelidirler. Bir çalışma, yazarlarının tümünün rızası olmadan yayımlanamaz.
- Yazar(lar) dergi editörleri talep ettiği takdirde makalenin ham verilerini editöre iletmekle yükümlüdür.
- Yazar(lar), değerlendirme ve erken görünüm aşamasındaki ya da elektronik ortamda yayımlanmış makalesiyle ilgili hatayı fark ettiklerinde bilgi vermek, düzeltmek ya da geri çekmek için editörle iletişime geçmesi gerekir.
- Yazar(lar) yayımlanması amacıyla gönderilen makalelerini aynı anda başka bir dergiye gönderemezler. Başka bir dergide yayınlanan makaleler **Journal of Arts'**e yayımlanmak amacıyla tekrar gönderilemez.
- Yayın aşamasına gelmiş bir makalede yazarlar "Telif Hakkı Devir" formunu doldurmalı ve editöre iletmelidir.

4.Yayıncının Etik Sorumlulukları

- Yayıncı, makale yayınlama sürecinin tüm aşamalarında karar merciinin editörün sorumluluğunda olduğunu kabul etmelidir.
- Yayıncı, yayınlanmış her makalenin mülkiyet ve telif hakkını korumakla ve yayınlanmış her kopyanın kaydını saklamakla yükümlüdür.
- Yayıncı, derginin tüm sayılarındaki makalelere ücretsiz olarak elektronik ortamda erişimini sağlamakla yükümlüdür.

İntihal ve Etik Dışı Davranışlar

Journal of Arts 'a gönderilen tüm makaleler basılmadan önce [iThenticate](#) yazılım programı ile taranmaktadır. Kabul edilen en yüksek benzeşim oranı **%20'dir**. Bu oranı aşan makaleler ayrıntılı olarak incelenir ve gerekli görülürse gözden geçirilmesi ya da düzeltilmesi için yazarlara geri gönderilir, intihal ya da etik dışı davranışlar tespit edilirse yayımlanması reddedilebilir.

Aşağıda etik dışı bazı davranışlar listelenmiştir:

- Çalışmaya fikren katkıda bulunmayan kişilerin yazar olarak belirtilmesi.
- Çalışmaya fikren katkıda bulunan kişilerin yazar olarak belirtilmemesi.
- Makale yazarın yüksek lisans/doktora tezinden ya da bir projeden üretilmişse bunun belirtilmemesi.
- Dilimleme yapılması yani, tek bir çalışmadan birden fazla makale yayımlanması.
- Gönderilen makalelere ilişkin çıkar çatışmalarının bildirilmemesi.
- Çifte körleme sürecinin deşifre edilmesi.



journal
of arts

E-ISSN: 2636-7718

Volume / Cilt: 3

Issue / Sayı: 3

July/Temmuz 2020

CONTENT / İÇİNDEKİLER

PLASTİK ATIKLARIN DOĞAYA VERDİĞİ ZARARIN SANATTAKİ YANSIMALARI VE SERAMİK UYGULAMALAR

REFLECTIONS OF THE DAMAGE OF PLASTIC WASTE TO NATURE IN ART AND CERAMIC APPLICATIONS

Sibel SEVİM & Özge TAN 159-178

THREE REVOLUTIONARY CHANGES IN REPRESENTATION: THEORETICAL SUMMARIES, PRACTICAL TOOLS, AND VISUAL EXAMPLES VIA KANYON SHOPPING MALL

Seyed Farhad TAYYEBI 179-188

CANLANDIRMA SİNEMADA ÇİZGİ ROMAN ESTETİĞİ: “SPİDER-MAN: INTO THE SPİDER-VERSE” ÖRNEĞİ

COMIC BOOK AESTHETICS IN ANIMATION CINEMA: “SPIDER-MAN: INTO THE SPIDER-VERSE” EXAMPLE

Hüsnü Çağlar DOĞRU 189-204

SANATÇININ MALZEMESİ OLARAK YÜRÜMEK

WALKING AS THE ARTIST’S MATERIAL

Rezzan GÜMGÜM 205-218

YUNUS EMRE’NİN BESTELENMİŞ ÜÇ ESERİNİN MAKAMSAL ÇÖZÜMLEMESİ

MODAL ANALYSIS OF THREE WORKS OF YUNUS EMRE COMPOSED

Uğur DOĞAN 219-236

GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİNDE ETKİN ÖĞRENME BECERİSİ GELİŞTİRME BAĞLAMINDA BİR ŞEMA ÖRNEĞİ: MONOBASKI TEKNİĞİ

A SCHEMA EXAMPLE IN THE CONTEXT OF EFFECTIVE SKILLS DEVELOPMENT IN FINE ARTS EDUCATION: MONOTYPE TECHNIQUE

Ahmet DOKSANOĞLU 237-264

BATI MÜZİĞİ KEMAN EĞİTİMİNDE NİHAVEND MAKAMININ KULLANILABİLİRLİĞİNİN ARAŞTIRILMASI

INVESTIGATION OF USABILITY OF NİHAVEND AUTHORITY IN WEST MUSIC VIOLIN EDUCATION

Uğur ÇİT 265-280

CHEMA MADDOZ FOTOĞRAFLARI ELEŞTİREL ÇÖZÜMLEMESİ

CRITICAL ANALYSIS OF CHEMA MADDOZ PHOTOS

Egemen Umut ŞEN 281-290

PLASTİK ATIKLARIN DOĞAYA VERDİĞİ ZARARIN SANATTAKİ YANSIMALARI VE SERAMİK UYGULAMALAR

REFLECTIONS OF THE DAMAGE OF PLASTIC WASTE TO NATURE IN ART AND CERAMIC APPLICATIONS

Sibel SEVİM* & Özge TAN**

* Prof., Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü,
TÜRKİYE, e-mail: sssevim@anadolu.edu.tr
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7378-027X>

** Arş. Gör., Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü,
TÜRKİYE, e-mail: ozgetan@anadolu.edu.tr
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5284-5839>

Geliş Tarihi: 22 Mayıs 2020; Kabul Tarihi: 06 Temmuz 2020
Received: 22 May 2020; Accepted: 06 July 2020

ÖZET

19. yüzyılın sonlarında keşfedilen ve gerçek anlamda üretimine 1950'lerden sonra başlanan plastikler, 21. yüzyıla gelindiğinde üretilen atıklar bakımından başa çıkılması zor miktarlara ulaşmıştır. Bugün, söz konusu problemle ilgili faaliyet gösteren kuruluşların yürüttüğü çeşitli projeler ve imza kampanyalarının yanında sanat da bu güncel konuya dikkat çekmek üzere kolları sıvamış durumdadır. Konuyla ilgili çalışan sanatçıların bazıları gerçek plastik atıkları ileri dönüştürerek; bazıları ise kendi malzeme ve tekniklerini yaratıcı bir dille ele alarak eserler üretmektedir. Çağdaş seramik sanatçılarının da bu temayla ilgili üretimleri azımsanamayacak noktadadır.

Araştırma, sanatın plastik atıkların doğaya verdiği zarar konusuna nasıl yaklaştığıyla ilgilenmekte; konuyla ilgili üretim yapan farklı disiplinlerden sanatçıların eserlerine ve Çağdaş Seramik Sanatı örneklerine yer vermektedir. Araştırma sonunda elde edilen bilgiler ışığında, araştırmacı tarafından konuyla ilgili özgün seramik eserler üretilmiş ve eserler, teknikleri ve konuya yaklaşımları bakımından açıklanmıştır. Yapılan hem yazın hem de eser çalışmaları aracılığıyla konuya hem bilimsel hem de sanatsal açıdan yaklaşılması ve dikkat çekilmesi hedeflenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Plastik, Atık, Doğa, Sanat, Seramik.

ABSTRACT

Plastics, which was discovered in the late 19th century and started to be produced in the real sense after 1950s, have reached to amounts that are hard to deal with in terms of waste produced by the 21st century. In addition to various projects and petitions carried out by the organizations operating in the relevant problem today, art has also rolled up to draw attention to this current issue. Some of the artists working on the subject upcycle real plastic waste and some others produce their unique artworks by using their own materials and techniques in a creative language. The productions of contemporary ceramic artists on abovementioned theme are at a considerable point.

This research discusses how art approaches to plastic waste and the negativities they cause; it includes artworks by artists from different disciplines and examples of Contemporary Ceramic Art. In the light of the information obtained as a result of the research, unique ceramic artworks related to the subject were produced by the researcher and these were explained in terms of their techniques and approaches they have related to the subject. It is aimed to draw attention and to approach the subject both scientifically and artistically through both literature and artwork studies.

Key Words: Plastic, Waste, Nature, Art, Ceramic.

1.GİRİŞ

İnsanlık tarihinin ilerleyişi göz önünde bulundurulduğunda, başlarda doğada bulduğu malzemeleri kullanan insan, daha sonraları o malzemeleri işlemeyi öğrenmiş; kaynakların sınırlılığı ve bilimin ilerleyişi zamanla insanlığı yeni yollar aramaya itmiş ve bu durum, laboratuvarlarda üretilen pek çok yeni malzemenin keşfine ön ayak olmuştur. 19. yüzyılın sonlarında laboratuvar ortamında keşfedilen plastik, aradan geçen süre içerisinde sıklıkla tercih edilen bir ürün haline gelmiştir. Bu tercihte, değişen dünyanın ve yaşam biçiminin etkisi de göz ardı edilemez. Son 50 yılda teknolojiye yaşanan sıçrayış, tüm dünyanın yaşam biçiminde başkalaşma ve toplumsal yapıda değişimler meydana getirmiştir. Üretim-tüketim ilişkileri değişmiş, hızla bir yenisi üretilen ve kısa zamanda güncelliğini yitiren ürünler, reklam ve medya gibi araçların da etkisiyle insanların gerçekte ihtiyacı olmayan birçok şeyi satın alır hale gelmesine ve dünya genelinde bir tüketim çılgınlığına sebep olmuştur.

Söz konusu tüketim çılgınlığı ve hızlı yaşam anlayışı, plastikten yapılan ya da plastik içeren kullan-at ürünlerin ortaya çıkmasına, yaygınlaşmasına ve atık haline gelmesine neden olmuştur. Geyer ve diğ. (2017) tarafından yapılan çalışmaya göre 1950'den günümüze 200 kat artan yeni plastik üretimi, 2000'den bu yana yılda yüzde 4 büyüme göstermiştir.

Tarihsel sürece bakıldığında, bir yanda dünyanın hızla gelişimi söz konusudur; ancak tüketimin sonucu olarak ortaya çıkan kirlilik açısından bakılacak olursa, ilerlemenin beraberinde bir yıkımı da getirdiği görülmektedir. Hızlı yaşam anlayışı, 2000'li yıllara gelindiğinde dünyanın giderek daha fazla bina ve atıkla dolması, çevre sorunları, dünya kaynaklarının tükenmeye başlaması, doğaya dair öğelerin değişmesi ya da tamamen ortadan kalkması gibi sonuçlar doğurmuştur. Hava kirliliği, ozon tabakasının delinmesi, küresel ısınma, iklim değişikliği, ekolojik dengenin bozulması, kirliliğin son yıllarda karşılaşılan sonuçlarıdır ve bu durum dünya üzerindeki yaşamı tehdit etmektedir. Plastikler de geri dönüştürülebilir olmalarına rağmen söz konusu dönüşümün yeterince yapılmaması sebebiyle bu tehdit unsurlarından biri haline gelmiştir. Görülmemesi artık mümkün olmayan 'kirlilik' meselesi, bugün dünyanın temel ortak problemlerinden biridir.

Her dönemde olduğu gibi bugün de sanat, içinde yaşadığı dünyanın sorunlarına duyarsız kalmamakta, pek çok disiplinden sanatçı gibi çağdaş seramik sanatçıları da kirlilik meselesine dikkat çekmek üzere eserler üretmektedir.

2. PLASTİK, PLASTİK ATIKLAR, ZARARLARI VE ÇÖZÜM ÖNERİLERİ

21. yüzyılla birlikte dünyanın en büyük endüstri kollarından biri haline gelen plastik, günlük yaşamda her yerde bulunan ve birçok işleve hizmet eden bir malzemedir. “Kıta Atıkların Kontrolü Yönetmeliği’nde plastik, petrol türevlerinden elde edilen sıcaklık ya da polimerizasyon yoluyla şekillendirilebilen, yeniden sıcaklık tatbik edildiğinde şekil değiştirebilen polimer (örneğin PVC, PET, PS, PP, PA, PC ve benzeri) malzemeler şeklinde tanımlanmıştır (Akkurt’tan aktaran Vatan, 2002:16)’’.

Plastikler, hafiflik, şeffaflık, su geçirmezlik, elastiklik, kolay şekil alabilirlik gibi özellikleri; dış etkenlerden kolay etkilenmemeleri, sınırlı doğal kaynaklara nazaran sınırsız üretim imkânları ve ekonomik oluşları gibi avantajları bakımından tercih edilen bir malzemedir. Sözü edilen avantajlarına karşın, plastiklerin şu anda üretilme, kullanıma ve atılma biçimleri henüz döngüsel bir yaklaşımın ekonomik faydalarını yakalayamamakta; atık haline gelen plastikler havaya, suya, toprağa ve dünya üzerindeki yaşama zarar vermektedir. Doğal Hayatı Koruma Vakfı (WWF)’nin 2019 tarihli raporunda belirtildiği gibi:

Plastik, özü itibarıyla kötü değildir; topluma önemli faydalar sağlamış bir insan icadıdır. Ne yazık ki plastiğin farklı sektörler ve devletler tarafından yönetiliş biçimi ve toplumun onu tek kullanımdan sonra atılabilir bir malzemeye dönüştürmüş olması nedeniyle, bu icat tüm gezegeni etkileyen bir çevre felaketi haline gelmiş durumda. Bugün dünyamızı kirleten plastik atıkların neredeyse yarısı 2000 yılından sonra üretildi. Hayatımıza gireli çok uzun süre geçmemiş olmasına rağmen, bugüne kadar üretilen plastiklerin %75’i halihazırda atığa dönüşmüş durumda (De Wit ve diğ., 2019:12)

Plastikler, temizlik malzemesi, kişisel bakım ürünleri ya da yiyecek, içecek ambalajları; naylon poşetler, damacanalara, pet şişe ve bardaklar, tek kullanımlık tabak, çatal, bıçak, kaşıklar, streç filmler; pvc borular, pencereler, kumaşlar, oyuncaklar, biberonlar ve benzeri pek çok üründe kullanılmaktadır. Kullanım çeşitliliği göz önünde bulundurulduğunda, özellikle poşetler, ambalajlar ve tek kullanımlık ürünler kısa sürede atık haline gelen plastik ürünlerdendir. Gerçek anlamda üretimine başlanalı ve yaygınlaşalı henüz 70 yıl geçmiş olan plastikler, doğada 1000 yıla kadar yok olmadan kalabilmektedir.

Kontrol altına alınmamış plastik atıkların yol açtığı kirlilikten dolayı doğal yaşam alanları bozulma ve ilerleyen süreçte tamamıyla yok olma tehdidi altındadır. Doğada, aralarında memeliler, sürüngenler, kuşlar ve balıkların bulunduğu pek çok hayvan plastik atıklara takılmak ya da bu atıkları yutmak suretiyle sağlıklarını ve hayatlarını kaybetmektedir. İnsanlar da benzer şekilde gözle görülemeyecek düzeyde ufak boyuttaki mikro ve nano plastikleri gıdalar ve su aracılığıyla yutmakta; bu durum diğer canlılar için olduğu kadar insan türü için de tehdit oluşturmaktadır (De Wit ve diğ., 2019:12).

Görsel 1. Plastik atıklardan zarar görmüş canlılar.



Kirlilik öyle bir noktaya gelmiştir ki, insanın henüz ulaşmadığı yerlere plastik atıklar ulaşmıştır. Dünyanın bilinen en derin noktası olan Büyük Okyanus'taki Mariana Çukuru yaklaşık 11kilometre derinliğindedir. 1872'deki keşfinden bu yana yalnızca üç kez inilebilen bu çukura Mayıs 2019 yılında inen Amerikalı deniz altı kaşifi Victor Vescovo, insanlık için Ay'dan bile daha bilinmez olan bu yerde, plastik poşet ve şeker ambalajları bulmuştur. Söz konusu keşif, kirliliğin içler acısı halini gözler önüne sermektedir (Özcan, 2019). Yeni yapılan bir araştırmaya göre dünyanın en derin yerlerinde yaşayan derin deniz kabuklularının yeni keşfedilen bir türünde de plastik bulunduğunun ortaya çıkmasının ardından Doğal Hayatı Koruma Vakfı-WWF Almanya Deniz Programları Müdürü Heike Vesper Marine, konuyla ilgili şunları dile getirmiştir:

Yeni keşfedilen Eurythenes plasticus türü, plastik atık sorununu yeterince ciddiye almamamızın sonuçlarını ve plastik kirliliğinin ne kadar geniş bir alana yayıldığını gösteriyor. Dünyanın en derin, en ücra yerlerinde bile, henüz insan tarafından keşfedilmeden plastiğe maruz kalmış türler var. Plastikler soluduğumuz havada, içtiğimiz suda ve şimdi de insan medeniyetinden çok uzaklarda yaşayan canlılarda... (WWF, 2020:1)

Pasifik Okyanusu'nun ortasında 3,4 milyon kilometrekare genişliğinde, 7 milyon ton ağırlığında plastik yığınının oluştuğu yeni bir kıtanın ortaya çıkışından sonra görmezden gelinmesi mümkün olmayan plastik atıkların yol açtığı kirlilik gerçeği, üretici ve tüketicileri geri kazanım konusunda bilinçli davranmaya zorlamaktadır. Dünyanın dört bir yanından pek çok kişi ve kuruluş konuyla ilgili yeni yöntem ve teknikler geliştirmeye; probleme çözüm önerileri sunmaya çalışmaktadır. Green Peace, World Wildlife Fund, The Ocean Conservancy, Coral Reef Alliance, Wildlife Conservation Society, World Watch Enstitute, National Geographic konuya dikkat çekmek için faaliyet gösteren dünya çapında kuruluşlardan yalnızca bir kaçıdır.

Dünyada her yıl 12 milyon ton plastik atık denizlere karışmaya devam ederken dünya üzerindeki yaşamın geleceği için bir an önce harekete geçilmesi, her kişi ve kuruluşun üstüne düşeni yapması zorunluluğu bugünün su götürmez bir gerçeğidir. Tek kullanımlık plastiklerin yasaklanması; tüketicide albeni yaratması niyetiyle üretilen gereksiz plastik kullanılmış ambalajların üretiminin ve satın alınmasının tamamen bırakılması; plastik atıkların geri dönüştürülmesi; poşetler yerine bez alışveriş torbaları aracılığıyla, kullan-at su şişesi ve kahve bardakları yerine matara ya da termos kullanımıyla bireysel plastik kullanımının en aza indirilmesi; halihazırda atığa dönüşmüş plastiklerin mümkün olduğunca toplanması ve geri dönüştürülmesi; petrolden üretilmiş plastikler yerine biyoplastik denilen, doğada çözünebilir plastiklerin kullanılması; çöplerin çevreye atılmaması ve bu çöplerin, problemin çözümüne dönük atık yönetiminin yapılması gibi çözüm önerileri bireysel ve kurumsal olarak üstümüze düşenlerden bazılarıdır.

3. PLASTİK ATIKLARIN SANATTAKİ YANSIMALARI

Plastik atıkların oluşturduğu kirlilik problemine dikkat çekmek amacıyla faaliyet gösteren kuruluşların yürüttüğü çeşitli projeler ve imza kampanyalarının yanında sanat alanı da bu güncel konuya dikkat çekmeye çalışmaktadır. Pek çok farklı disiplinden sanatçının konu ile ilgili eser ürettiği, 'plastik atıkların doğaya verdiği zarar' temasının, dünyanın pek çok farklı yerinde karma ve kişisel sergilere, sempozyum ve çalıştaylara, bienallere konu olduğu bilinmektedir.

Konuyla ilgili çalışan sanatçıların bazıları plastik atıkların kendisini malzeme olarak kullanıp ileri dönüştürerek; bazıları ise kendi disiplinlerine özgü malzeme ve özgün

tekniklerini kullanıp doğadaki yıkıma dikkat çekmek üzere konuyu yaratıcı bir ifade ile ele alarak eserler üretmektedir. Çağdaş seramik sanatçıları da söz konusu temayla ilgili kendi özgün teknik ve yorumlarını katarak eserler üretmekte ve dünyamızı tehdit eden bu önemli konuya dikkat çekmektedir. Sanatçıların konuyu ele alış biçimleri göz önünde bulundurulduğunda Plastik Atıkların Sanattaki Yansımaları konusu; ‘Plastik Atıkları İleri Dönüştürerek Eser Üreten Çağdaş Sanatçılardan Örnekler’, ‘Plastik Atıkları Konu Alarak Eser Üreten Çağdaş Sanatçılardan Örnekler’ ve ‘Plastik Atıkları Konu Alarak Eser Üreten Çağdaş Seramik Sanatçılarından Örnekler’ olmak üzere üç başlık altında incelenmiştir.

3.1. Plastik Atıkları İleri Dönüştürerek Eser Üreten Çağdaş Sanatçılardan Örnekler

Geri dönüşüm: ömrünü tamamlamış, kullanılmayacak durumda olan her şeyin, asıl amacına yönelik biçimde yeniden hammaddeye dönüştürülmesi süreci iken ileri dönüşüm: bu malzemelerin asıl amacından farklı biçimde kullanılmak üzere yaratıcılık ve emek aracılığıyla faydalı ve kullanışlı hale getirilerek hayata kazandırılması sürecidir. “Geri dönüştürülen malzeme orijinaline göre daha düşük bir kalitede ya da birtakım kayıplarla geri kazanılmakta iken; ileri dönüşümde orijinal malzemenin tasarım yoluyla değerinin korunması ya da daha yüksek bir değer kazandırılması amaçlanmaktadır (Yıldırım, 2017:488)’’.

Son dönemde birçok kişi ambalaj atıkları gibi kolay ulaşılabildikleri plastikleri dekoratif ya da kullanım amaçlı ürünlere dönüştürmek için kendin yap projeleri geliştirerek atık kirliliğine bireysel açıdan çözüm önerileri sunmaktadır. Plastik bir şişeyi kesip bir kalemlik ya da saksı yapmaktan, tek kullanımlık kaşıklardan bir avize yapmaya; naylon poşetlerden bir kilim ya da cüzdan dikmekten, kum doldurulmuş plastik şişeleri tuğla yerine kullanarak bir ev inşa etmeye kadar varan sayısız fikirle çok çeşitli ileri dönüşüm biçimleri denenmektedir (Görsel 2).

Görsel 2. İleri dönüştürülmüş plastik ambalaj ve tek kullanımlık atıklar.



Plastikten yapılmış kullan-at ürünler ya da ambalaj atıkları, kullanışlı ürünlere dönüştürülmenin yanı sıra, dünyanın birçok yerinde sanatçılar tarafından sanat üretecekleri bir malzeme olarak da ele alınmaktadır.

Atık malzemelerin sanat eserlerinde; (israf etmemek, yeniden değerlendirmek ve bugünün söylemiyle geri dönüştürmekle ilgili 20. yüzyıla gelinceye dek görülen uygulamalarının ötesinde) “alternatif bir ifade için” kullanılmaya başlanması 20. yüzyılın sanat anlayışında devrimsel değişimlere neden olmuş, gelişimi günümüze dek süregelmiştir. Gelişen bu tavır, sanat hareketlerine dinamizm getirmiş, sanatçının öznelliğini gündeme taşıyarak, farklı atık nesnelere seçimiyle de ifade olanaklarında sonsuz bir anlam coşkunluğu yaratmıştır (Ağatekin, 2012:1)

Endüstri Devrimi sonrası kendini göstermeye başlayan sanatta atık kullanımının 21.yüzyıldaki yansımaları, plastik atıkların çevre sorunlarına hassasiyet gösteren sanatçılar tarafından özellikle kullanılmasıyla konu bakımından daha farklı bir boyutta karşımıza çıkmaktadır. Sanatçılar bu yolla plastik atıkların yarattığı problemlere bir yeni çözüm önerisi daha sunmaktadır. Angela Haseltine Pozzi, Katie Williams ile Jen Fedrizzi, Mandy Barker, Alejandro Duran ve Aurora Robson sözü edilen sanatçılardan bazılarıdır.

Amerika’da doğan sanatçı Angela Haseltine Pozzi’nin bir sanatçı olarak evrimi, bozulmamış güney Oregon plajlarındaki muazzam miktarlarda plastik kirliliğini fark ettiğinde gerçekleşmiştir. Plastikler ve okyanus kirliliği hakkında daha fazla şey öğrendikçe bu konuda bir şeyler yapmaya motive olan sanatçı, yüzlerce yerel gönüllünün yardımıyla plajları temizleyerek elde ettiği parmak arası terlik, şişe kapakları, oyuncaklar, çakmaklar gibi atıklarla kirlilikten en çok etkilenen deniz hayvanlarının büyük heykellerini inşa ettiği ‘The Washed Ashore Project (Yıkılmış Kıyı Projesi)’ni hayata geçirmiştir (Cipolle, 2020) (Görsel 3).

Görsel 3. İleri dönüştürülmüş plastik atıklardan heykeller, Angela Haseltin Pozzi.



Sanatı, tek kullanımlık plastiklerle ve tüketici alışkanlıklarıyla ilgili farkındalığı arttırmanın bir yolu olarak kullanan performans sanatçısı Williams’ın, fotoğrafçı Jen Fedrizzi’yle birlikte hayata geçirdiği ‘Trash Art (Çöp Sanatı)’, ‘Our Sophisticated Denial (Sofistike İnkârimız)’ ve ‘What Remains? (Kalan ne?)’ gibi eserler, konuya çarpıcı şekilde dikkat çekmektedir. İkisinin ‘What Remains’ isimli performansı, 2018 yılında San Francisco’nun kalabalık sokaklarından birindeki vitrinde halka açık bir şekilde sahnelenmiş ve tamamen çöple kaplanmış bedenler, yoldan geçenleri daha yakından bakmaya zorlamıştır (Adelante, 2019) (Görsel 4).

Görsel 4. ‘What Remains?’, Katie Williams ve Jen Fedrizzi, 2018.



Uluslararası ödüllü bir fotoğraf sanatçısı olan Mandy Barker denizdeki plastik döküntülerini içeren çalışmalarıyla küresel çapta tanınmıştır. Plastik atıkların deniz yaşamı ve nihayetinde insan üzerindeki zararlı etkilerini vurgulayan sanatçı, topladığı atıklardan oluşturduğu fotoğraflar dizisinde dünya okyanuslarındaki plastik kirliliği hakkında farkındalık yaratmaya çalışmaktadır. Kutuplardan Ekvator'a, deniz yüzeyinden okyanus tabanına artık dünyadaki hiçbir alanın plastiksiz olmadığı gerçeğini derinden hisseden Barker, izleyicide de aynı etkiyi yaratmayı hedeflemektedir. Sanatçı 'EVERY...Snowflake Is Different (HER.. Kartanesi Farklıdır)' isimli eserinde dünya plajlarından toplanmış şırınga, kask, sandalye bacağı, içecek kapakları, dikiş makarası, parti maskesi, diş macunu tüpü, balon, vana, bıçak, çatal, kaşık, elbise askısı gibi sayısız maddeyle uzayıp giden bir listeyi içeren çeşitlilikte atıkları fotoğraflamıştır (URL-1) (Görsel 5).

Görsel 5. 'EVERY... Snowflake Is Different', Mandy Barker, 2011.



Büyüyen plastik kirliliği krizine alışılmadık şekillerde tavır alan sanatçılardan biri de Alejandro Duran'dır. Sanatçı, Meksika'nın Karayip kıyılarında birikmiş altı kıta ve elli sekiz ülkeden gelen uluslararası çöpleri toplayarak bu atıkları toplumu plastik kirliliği tehdidine karşı uyandıracak estetik ama rahatsız edici sanat eserlerine dönüştürmektedir. Fotoğraf ve enstalasyonu kullanan sanatçı 'Washed Up: Transforming a Trashed Landscape (Yıkanmış: Çöplü Bir Peyzajı Dönüştürmek)' projesinde, tüketici kültürün dünya üzerindeki yaygın etkisini ortaya koyan, insan ve doğanın sıkıntılı kavşaklarını incelemektedir. Gerçeküstü veya fantastik bir manzara yaratmanın ötesinde, bu fotoğraflar mevcut çevresel gerçekliğimizi yansıtmaktadır (URL-2) (Görsel 6).

Görsel 6. 'Shoots', 2014 (Solda), 'Algae', 2013 (Sağda), Alejandro Duran.



Ağırlıklı olarak plastik atıkları hammadde olarak kullanan Aurora Robson, çocukken tekrarlayan kabuslar ile doğada bulunan formların melez birleşimiyle ortaya çıkan heykel ve enstalasyonlar üretmektedir. Atıkları yönetmek için daha uygun, sağlam ve entegre yöntemler geliştirmenin elzem olduğunu düşünen sanatçı, plastik atıkları sahip oldukları yıkıcı kaderden saptırmakta ve tek kullanımlık gördüğümüz bu atıkların sanat kaynağı olma potansiyelini açığa çıkararak kalıcı eserlere dönüştürmektedir. Bu yöntemi geleceğe yönelik olumlu bir sanat yapma biçimi olarak gören sanatçı, 2008 tarihli ‘The Great Indoors (Devasa İç Mekanlar)’ isimli eserinde ileri dönüştürülmüş plastiklerden oluşan galeri salonunu kaplayan büyüklükte bir enstalasyon yapmıştır (URL-3) (Görsel 7). Robson, bu bölümde sözü edilen diğer sanatçılardan farklı olarak, buluntu plastik atıkları bulduğu şekliyle değil, onları kesip biçmek gibi işlemlerden geçirerek önceki formlarına atıf yapmayacak şekilde formlarını bozarak kullanmaktadır.

Görsel 7. ‘The Great Indoors’, Aurora Robson, 2008.



3.2. Plastik Atıkları Konu Alarak Eser Üreten Çağdaş Sanatçılardan Örnekler

Günümüzün en temel problemlerinden biri olan plastik atık kirliliği konusuna dikkat çekmek için gerçek atıkları kullanarak eser üreten sanatçıların yanı sıra bazı sanatçılar da kendi sanat pratiklerinde çalıştıkları malzeme ve teknikler aracılığıyla konuya vurgu yapmaya çalışmaktadır. Plastik atıkların doğaya verdiği zararı eserlerinde yansıtan sanatçılara Jana Cruder ve Matthew Lapenta, Tom Waugh, Federico Clapis, Stephanie Kilgast, Stephane Dillies, Till Rabus gibi isimler örnek verilebilir.

Kaliforniya merkezli sanatçılar Jana Cruder ve Matthew Lapenta'nın ‘Natural Plasticity (Doğal Plastisite)’ isimli ortak çalışması, tek kullanımlık plastiklerin gezegenimiz üzerindeki etkisine yoğunlaşan gezici bir kurulumdur (Görsel 8). Boyutları 6 ile 10 metre arasında değişen devasa boyuttaki tek kullanımlık atıklardan oluşan şişirilebilir heykelleri halka açık parklara ve kentsel ortamlara kuran ikili, insanların bu önemli konuya bakış açılarını değiştirmek için bir fırsat yaratmayı hedeflemektedir. Kurulum, 2016'dan 2019'a, Amerika'da Los Angeles, San Diego, Miami, San Fransisco, Kanada'da Toronto ve İtalya'da Venedik dahil olmak üzere farklı yerlerde sergilenmiştir.

Görsel 8. ‘Natural Plasticity’, Jana Cruder ve Matthew Lapenta,2016-2019.



Tom Waugh, taş ve mermerle çalışan İngiliz bir heykeltıraştır. Çağdaş sanat eserleri yaratmak için geleneksel malzeme ve teknikleri kullanan Tom Waugh'nun oyulmuş taş ve mermer heykelleri, insan tüketiminin izleri olan ezilmiş, kırılmış, buruşmuş plastik torbalar, karton ya da tenke kutular gibi atık haline gelmiş nesnelere tasvir etmektedir. Sanatçının, 2019 tarihli ‘Flat White’ isimli eserinde mermerden oyulmuş bir tek kullanımlık kahve bardağı ve kapağı görülmektedir (Görsel 9).

Görsel 9. ‘Flat white’, Tom Waugh, 2019.



İtalyan heykeltıraş Federico Clapis'in ‘Tank Fish’ isimli projesi, okyanuslardaki plastik kirliliğiyle ilgili farkındalık yaratmak amacıyla 2019’da hayata geçirilmiştir (Görsel 10). Fiberglastan yapılmış ve içinde bir GPS bulunan balık-bidon melez heykel, 25 Temmuz 2019’da sanatçının halka yönelttiği sahilleri temizleme çağrısıyla birlikte bir hafta süreyle İtalyan denizlerine bırakılmış, 7 gün süresince binlerce insan sahillerin temizliğine katkı sağlamış ve bir haftanın sonunda en iyi 5 temizleyicinin katıldığı dalışla ‘Tank-Fish’ tekrar karaya çıkarılmıştır (URL-4).

Görsel 10. ‘Tank-Fish’, Federico Clapis, 2019.



Stephanie Kilgast'ın eserleri doğaya ve mevcut biyolojik çeşitliliğe bir övgü niteliği taşımakta; bitkiler, mantarlar, böcekler ve hayvanlar, çok canlı bir renk girdabında karşılaşım insan atıklarının üzerlerini kaplayarak neşeli bir kıyamet sonrası hissi yaratmaktadır. 2017 yılından bu yana yaptığı 'Discarded Objects' adlı serisinde insan faaliyetleri ile doğa arasındaki kayıp dengesini sorgulamakta ve sadece izin verirse doğanın geri dönme kapasitesine sahip olduğuna dair bir hatırlatma yapmaktadır. Kilgast, evimizi tamamen yok etmeden önce, faaliyetlerimiz ile entelektüel ve kültürel olarak gelişme arzumuz arasında bir denge bulmanın bizim elimizde olduğunu savunmaktadır (URL-5).

Görsel 11. 'Serene', Stephanie Kilgast, 2020.



Fransız ressam Stephane Dillies'in eserleri dünyanın farklı sokaklarında bulunan çöp kutularının fotoğraflarından çıkışıdır. Sanatçı, plastik şişeler, poşetler, içecek ambalajları, kartonlar, kağıtlar gibi çöp resimleri aracılığıyla insanlığın doyumsuz tüketim dünyasını ve yararsızlığını ortaya koymaya çalışmaktadır. 'Waste Of The World' isimli eserde, siyah bir çöp torbası içindeki teneke kutular, pet şişeler, kağıt bardaklar gibi ambalaj atıkları ile tek kullanımlık atıklar görülmektedir (Görsel 12).

Görsel 12. 'Waste of the World' Stephane Dillies, 2011.



İsviçreli ressam Till Rabus, eserlerinde insanın arzu, tüketim ve israf gibi yönlerini ele almaktadır. İnsan tüketiminden geride kalan nesnelere kullanarak tüketici kültürün savurganlığı hakkında sorgulamalarda bulunan sanatçı, birçok eserinde sanat tarihine atıfta bulunmaktadır. Sanatçı, genellikle kışkırtıcı, bazen gerçekçi bazen gerçeküstücü bir tavırla yaptığı yağlı boya resimlerinde farklı nesnelere, vücut parçalarını, çöpleri veya yiyecekleri ustalıklarla birleştirerek provoke edici bir sahne oluşturmak için kullanmaktadır (Görsel 13).

Görsel 13. ‘P.E.T’ (Solda), 2009, ‘Fetish No:8’ (Sağda), 2018, Till Rabus.



3.3. Plastik Atıkları Konu Alarak Eser Üreten Çağdaş Seramik Sanatçılarından Örnekler

Plastik atıkların doğaya verdiği zarar temasının diğer sanat dallarında olduğu gibi Çağdaş Seramik Sanatında da yansımaları görülmektedir. Konuyla ilgili eser üreten sanatçılara, Courtney Mattison, Keiko Fukazawa, Wan Liya ve Daphne Christoforou örnek verilebilir.

Amerikalı seramik sanatçısı Courtney Mattison, eserlerinde doğanın karşılaştığı insan kaynaklı tehditleri ele almaktadır. Konuyu değişen deniz yaşamı üzerinden yansıtan sanatçı, plastik atıkların da üzerinde oldukça etkili olduğu küresel iklim değişikliği nedeniyle kaybolmaya yüz tutan mercan resiflerini gerçekçi bir üslupla yorumlamakta, ince ve kırılğan detaylar içeren çok büyük boyutta heykeller ve duvar düzenlemeleri yapmaktadır. Mattison, çevre bilimi geçmişli olan bir seramik heykeltıraş olarak, izleyicileri, mercan kayalıklarının karşılaştıkları görmezden gelinen tehditleri gözler önüne sermek suretiyle insanların davranışlarını olumlu yönde değiştirecek şekilde empati yapmaya teşvik etmeyi hedeflemektedir (URL-6). İklim değişikliği aktivisti olan sanatçı, konuya dikkat çekmek amacıyla faaliyet gösteren kuruluşlarla ortak çalışmalar da yürütmektedir. Mattison’ın, ‘Fossil Fuels’ isimli serisinde petrol bidonlarının üzerini kaplamış mercanlar görülmektedir (Görsel 14).

Görsel 14. ‘Fossil Fuels’, Courtney Mattison, 2014-2015.



Japon seramik sanatçısı Keiko Fukazawa, porselen başkenti olarak bilinen Çin'in Jingdezhen eyaletinde geçirdiği misafir sanatçı programı süresince yerel sanatçılarla iş birliği yaparak kent yüzlerce yıldır kullanılan tekniklerinden ve köklü geçmişinden esinlenerek ürettiği 'Made in China' serisinde geleneksel teknikler ile çağdaş ifadenin sentezi eserler meydana getirmiştir (URL-7). Atık haline gelmiş pet şişelerin yerel üreticiler tarafından içine sır konmak üzere tekrar kullanıldığını gören sanatçı, duruma atıf yapmak üzere ürettiği seriye ait 2013 tarihli 'Chinese Still Life' ve 2015 tarihli 'Carryman's Handle' isimli eserlerde pet şişeler üzerine transfer baskı, sır üstü altın yıldız gibi teknikler uygulamıştır (Görsel 15).

Görsel 15. 'Chinese Still Life' (Solda), 2013, 'Carryman's Handle' (Sağda), 2015, Keiko Fukazawa.



Çinli sanatçı Wan Liya, 'Thousands Kilometers Landscape' isimli eserde geleneksel Çin desenlerinden esinlenen doğal manzaraları deterjan ve sıvı sabun ambalajları, süt kutuları, tek kullanımlık bardaklar, şişeler gibi bugünün nesnelere üzerine uygulayarak geleneksel ve çağdaş arasındaki çizgiyi bulanıklaştıran objeler haline getirmektedir (Görsel 16). Çiçek açan ağaçlara tünemiş kuşlar ya da engebeli dağlık manzaraları tasvir eden desenlerle her parça kendine özgü detaylı bir resmi barındırmaktadır. Bununla birlikte, nesnelere birlikte düzenlendiğinde daha büyük bir resim oluşturmaktadır. Öte yandan, atık haline geldiğinde doğal yaşama zarar veren bu nesnelere yapılmış doğadan esinlenen desenlerin yarattığı tezatlık ilgi çekicidir.

Görsel 16. 'Thousands Kilometers Landscape', Wan Liya, 2011.



Kıbrıslı sanatçı Daphne Christoforou, 'Do You Think You Deserve to Survive in Space?' isimli eserinde sık sık çevresinde gördüğü taşan çöp kutuları, kamusal alanlara atılmış çöp yığınları ve rahatsız edici çevre sorunlarına karşı sanatsal becerilerini kullanırken olumlu bir etki yaratmanın yollarını aramaktadır (URL-8). Geleneksel bir seramik form üzerine çağdaş ve illüstratif bir dille işlediği dekorlarda, etrafa saçılmış tek kullanımlık atıklar, çöp torbaları ve insan tüketiminin izleri görülmektedir (Görsel 17).

Görsel 17. ‘Do You Think You Deserve to Survive in Space?’, Daphne Christoforou, 2019.



4. PLASTİK ATIKLAR KONU ALINARAK YAPILAN SERAMİK UYGULAMALAR

Plastikler, yaygınlaşmasının üzerinden henüz 70 yıl geçmesine rağmen doğadaki tüm canlıları tehdit ettiği gibi, gözle görülmeyecek boyutta parçalanarak çeşitli yollarla sofralarımıza kadar girmiştir. Bu durum tüketim çılgınlığımızın ve sanki yok olmakta olan dünyanın bir parçası olduğumuzun farkında değilmişizcesine duyarsız davranışlarımızın bir sonucudur. Henüz doğru yönetimin yapılmadığı plastik atıkların; yalnızca hayvanları ve bitkileri değil, biz insanları da ciddi bir biçimde tehdit ettiği bilinmektedir. Konuya ivedilikle çözüm önerileri sunulurken hayata geçirilmediği takdirde daha büyük yıkımların kapımızın ardında olduğu açıktır.

Önceki bölümlerde incelendiği üzere günümüzün ve geleceğimizin problemi olan ‘Plastik Atıkların Doğaya Verdiği Zarar’ konusuyla ilgili dünyanın başka başka yerlerinde birçok sanatçının çeşitli malzeme ve tekniklerle eser ürettiği; Çağdaş Seramik Sanatı özelinde de bu tema üzerine hassasiyet gösteren sanatçıların bulunduğu görülmüştür.

Makale kapsamında edinilen bilgiler doğrultusunda araştırmacı Özge Tan tarafından ‘Plastik Atıkların Doğaya Verdiği Zarar’ konusuyla ilgili seramik uygulamalar yapılmıştır. Konu ile ilgili gerçekleştirilen akademik çalışmanın yanı sıra durumu daha çarpıcı bir biçimde anlatabilmek adına sanatsal çalışmalarla desteklenmesi gereği doğmuş, bu sebeple Çağdaş Seramik Sanatına tema kapsamında yeni eserler eklenmesi planlanmıştır. Böylece, bir şey yapılmazsa 50 yıl içerisinde daha belirgin yıkımlar görülmesi beklenen çağımızın plastik atık kirliliği sorununa dikkat çekilmesi hedeflenmiştir.

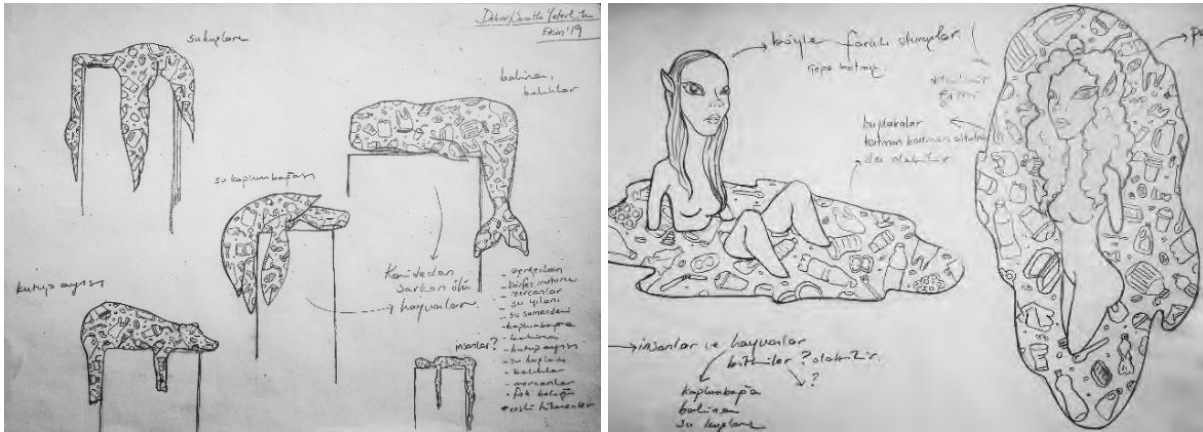
Bu bağlamda üretilen eserlerin manifestosu ise; “...ve insan, ömrü kendininkinden uzun plastikleri yarattı. Batan bi’ dünya bu, akıllı olduğu için kendini diğerlerinden ayıran türün, yarattığı karmaşaya giderek battığı bi’ dünya. Kendi yarattığıyla getirir insan kendi sonunu, akıllı olmadığı için kendinden ayırdığı dünyanın geri kalanıyla birlikte. Şimdi sen söyle, akıl ne?” olarak belirlenmiştir. Makale kapsamında üretilen eserlerin tasarım ve uygulama süreci aşağıdaki bölümde açıklanmıştır.

4.1. Tasarım ve Uygulamalar

Tasarlanan figüratif seramik heykellerde figürler, türü tehlikede olan hayvanlar ve insanlar üzerinden yansıtılmış; tek kullanımlık plastik atıklar eserlerin bazılarında dekor bazılarında form açısından değerlendirilmiştir.

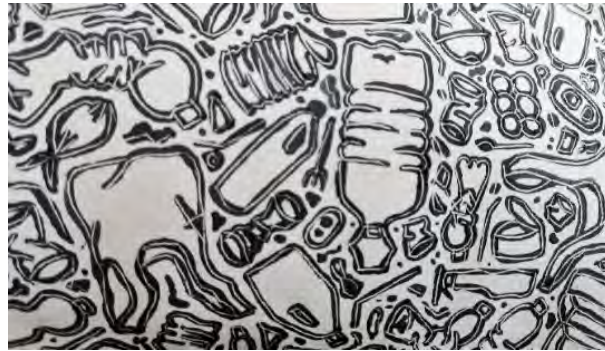
Atıkların dekorla yansıtıldığı tasarımlar, mideleri plastikle dolmuş karaya vuran hayvanlardan esinlenilerek asıl karaya vuranın insan olduğu fikri üzerinden ilerlemiştir. Araştırmacı eserlerde, kendine sorduğu ‘tüm bu canlılar bir sergi salonunda nasıl karaya vurur?’ sorusuna, salondaki stantlara vurmuş ya da atıkların içine batarak bir kısmı kaybolmuş figürlerle bir cevap verme niyetindedir (Görsel 18).

Görsel 18. İlk Eskizler, Özge Tan, 2019.



Plastik atıkların dekorla yansıtıldığı eserler için doodle tadında bir desen oluşturulmuş; figürlerin üzerini kaplayan ve tekrar eden bu desen ile durumun boğuculuğu arasında bir bağ kurulması hedeflenmiştir (Görsel 19).

Görsel 19. Dekor tasarımından detay, Özge Tan, 2019.



Figürler, beyaz çamur kullanılarak serbest şekillendirme yöntemiyle yapılmıştır. Bisküvi pişirimi yapılmış formlar üzerine ilk önce siyah astar kullanılarak fırçayla işlenen desen, sonra sivri uçlu bir modelaj kalem aracılığıyla kazınarak tekrar çizilmiş ve dekorlar tamamlanmıştır. Figürler üzerine, Pasifik Okyanusu'nun ortasında ortaya çıkan 3,4 milyon kilometrekare genişliğinde, 7 milyon ton ağırlığındaki plastik yığından oluşan 7. kıtanın içindeki her bir plastik parçasını temsil eden çizimlerin aktarılabilmesi için çok daha kolay dekor yöntemleri varken tek tek fırça dekoruyla elde işlenmesi, atık miktarının çokluğunu kişisel olarak tecrübe etmek adına araştırmacı açısından bilinçli bir tercihtir. Dekorları tamamlanan insan ve hayvan figürleri 1100°C sıcaklıkta, gözyaşları ise sır üstü altın yaldız uygulamasının ardından 800°C sıcaklıkta elektrikli fırında pişirilmiştir.

Görsel 20. ‘Dünyayla Birlikte Batan’, 1100 °C, Özge Tan, 2020.



Görsel 21. ‘Asıl Karaya Vuran’, 1100 °C, Özge Tan, 2020.



Görsel 22. ‘Karaya Vuran 1’, 1100 °C, Özge Tan, 2020.



Görsel 23. ‘Karaya Vuran 2’, 1100 °C, Özge Tan, 2020.



Görsel 24. ‘Karaya Vuran 3’, 1100 °C, Özge Tan, 2020.

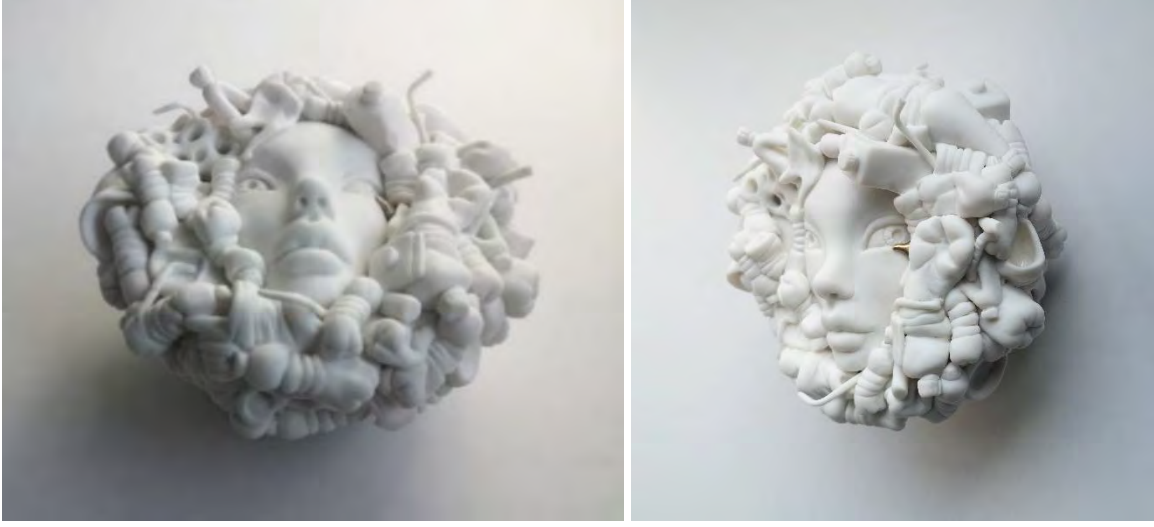


Görsel 25. ‘Karaya Vuran 4’, 1100 °C, Özge Tan, 2020.



Tek kullanımlık plastik atıkların formla yansıtıldığı tasarımlarda ise, çöplerle dolu sofraseraamikleri ve onların içinde kaybolan figürler aracılığıyla gözle görülmeyecek boyutta ufalanarak yiyecek ve içeceklerin içine karışan mikroplastiklerin, soframıza kadar girdiği eleştirisinin yapılması amaçlanmıştır. Serbest şekillendirme yöntemiyle yapılan tabak, çanak, bardak, fincan, çatal, kaşık, bıçak takımından çıkışlı heykellerde porselen çamuru kullanılmış, şekillendirilen formlara 1250°C sıcaklıkta elektrikli fırında pişirimlerinin ardından 800°C sıcaklıkta sır üstü altın dekor uygulaması yapılmıştır.

Görsel 26. ‘Mikroplastik Yeni Dünya’, 1250 °C, Özge Tan, 2020.



Görsel 27. ‘Sofra’, 1250 °C, Özge Tan, 2020.



5. SONUÇ

Sanayi devrimi sonrası, tüm dünyanın yaşam biçiminde başkalaşma ve toplumsal yapıda değişimler meydana gelmiştir. Değişen üretim-tüketim ilişkileri, hızla bir yenisi üretilen ve kısa zamanda güncelliğini yitiren ürünler, insanların gerçekte ihtiyacı olmayan birçok şeyi satın alır hale gelmesine ve tüm dünyayı saran bir tüketim çılgınlığına sebep olmuştur. Bu süreçte, plastikten yapılan ya da plastik içeren kullan-at ürünler ortaya çıkmış, yaygınlaşmış ve atık haline gelmiştir. Ne yazık ki bu atıkların yönetiliş biçimi nedeniyle, plastikler tüm gezegeni ve dünya üzerindeki yaşamı tehdit eden bir çevre felaketi haline gelmiş haldedir. Dünyada her yıl 12 milyon ton plastik atık denizlere karışmaya devam ederken doğal yaşamın geleceği için bir an önce harekete geçilmesi elzemdir. Plastik atıkların doğru yönetilmesi için çalışan kurum ve kuruluşlar tek kullanımlık plastiklerin yasaklanması, geri ya da ileri dönüştürülmesi gibi birçok çözüm önerisi sunmaktadır.

Doğada gerçek anlamda bir yıkım yaratan bu konuya dikkat çekmek amacıyla sanatın her alanından sanatçılar gerek atıkları ileri dönüştürerek gerekse kendi malzeme ve özgün tekniklerini kullanarak eserler üretmiş, üretmeye devam etmektedir. Sanat, daima olduğu gibi yaşadığımız dünyanın problemlerine kayıtsız kalmamakta; bu problemleri sanatçıların gözünden yansıtarak toplumları konuyla ilgili hassasiyet kazandırmaya teşvik etmeye çalışmaktadır. Günümüzü ve geleceğimizi tehdit eden plastik

atıkların doğaya verdiği zararlarla ilgili yansımalar Çağdaş Seramik Sanatında da görülmektedir. Çamur gibi doğal bir malzeme kullanılarak plastik gibi yapay bir malzeme yapılmış olması ile bu tezatlığının sanatçılar tarafından sorgulanması ayrıca anlamlıdır.

Makale kapsamında, konuyla ilgili teknik ve sanatsal bilgi veren akademik bir çalışmanın yanı sıra bugünü ve geleceği etkileyen bu önemli konuya dikkat çekmek amacıyla bir sergi planlanmış ve araştırmacı tarafından seramik uygulamalar gerçekleştirilerek Çağdaş Seramik Sanatına tema kapsamında yeni eserler eklenmesi hedeflenmiştir. Yapılan hem yazın hem de eser çalışmaları aracılığıyla konuya hem bilimsel hem de sanatsal açıdan yaklaşılması sağlanmaya çalışılmıştır. Makalenin, konuyla ilgili araştırma ve inceleme yapacak kişiler için kaynak; okuyucular ve sergi izleyicileri için ise gezegenimizin geleceğine yönelik bireysel ve kurumsal olarak harekete geçme dürtüsü oluşturması umulmaktadır.

KAYNAKLAR

- ADELANTE, R., 2019, *Tackling Plastic Pollution with Trash Art: A Look at our Waste Habits* [online], 6 Mayıs tarihli yazı <https://www.greenpeace.org/usa/tackling-plastic-pollution-with-trash-arta-look-at-our-waste-habits/> Erişim Tarihi: 11.04.2020
- AĞATEKİN, E., 2012, *Seramik Sanatında Alternatif Bir İfade Aracı Olarak Atık Seramik Kullanımı*. Doktora tezi, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- AKKURT, S., 1991, *Plastik Malzeme Bilgisi*, Birsen Yayınevi, İstanbul.
- CİPOLLE, A. V., 2020, *When the Ocean Gives You Plastic, Make Animals*, [online], The New York Times, 9 Mart tarihli yazı <https://www.nytimes.com/2020/03/09/arts/design/ocean-plastic-sculpture.html> Erişim Tarihi: 11.04.2020
- DE WİT, W., HAMILTON, A., SCHEER, R., STAKES, T., ALLAN, S., 2019, *WWF- Plastik Kirliliğini Hesap Verebilirlik Yoluyla Çözmek*. [online], www.wwf.com.tr Erişim Tarihi: 07.04.2020
- GEYER, R., JAMBECK, J. R., LAW, K. L., 2017, *Production, Use, and Fate of All Plastics Ever Made*, [online], Science Advances 3, no. 7, 1 Haziran tarihli yazı <https://doi.org/10.1126/sciadv.1700782>. Erişim Tarihi: 06.04.2020
- ÖZCAN, B., 2019, *Dünyanın En Derin Noktasında Ne Var?* [online], 5 Haziran tarihli yazı <http://barisozcan.com/dunyanin-en-derin-noktasinda-ne-var/> Erişim Tarihi: 07.04.2020
- VATAN, C., 2002, *Plastik Malzemelerin Geri Dönüşümü: Otomotiv Endüstrisinden Örnekler*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.
- WWF-Türkiye Doğal Hayatı Koruma Vakfı Basın Bülteni, 2020, *Derin Deniz Canlılarında da Plastik Bulundu*, [online], 5 Mart tarihli yazı https://www.wwf.org.tr/yayinlarimiz/basin_bultenleri/?9800/derindenizcanlilarindada-plastikbulundu Erişim Tarihi: 10.04.2020
- YILDIRIM, L., 2017, *Geri Dönüşüm/İleri Dönüşüm/Tekrar Kullanım Kapsamında İkinci El Giysiler Ve Sürdürülebilirlik*. SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi, Aralık 2017 Cilt:10 Sayı:20 ISSN 1308-2698
- URL-1: <https://www.mandy-barker.com/about> Erişim Tarihi: 11.04.2020
- URL-2: <https://alejandroduran.com/statement> Erişim Tarihi: 11.04.2020
- URL-3: <https://www.aurorarobson.com/about> Erişim Tarihi: 11.04.2020
- URL-4: <https://www.federicoclapis.com/work/tank-fish/> Erişim Tarihi: 13.04.2020
- URL-5: <https://www.petitplat.fr/artist-statement/> Erişim Tarihi: 13.04.2020
- URL-6: <https://courtneymattison.com/about> Erişim Tarihi: 15.04.2020
- URL-7: <http://www.keikofukazawa.com/madeinchina/03trodg17t2do7vhkg9nbjt6ge4pws> Erişim Tarihi: 13.04.2020
- URL-8: <https://www.feelondemand.com/Do-You-Think-You-Deserve-to-Survive-in-Space> Erişim Tarihi: 17.04.2020

GÖRSEL KAYNAKLAR

Görsel 1:

https://www.istnav.org/images/documenti/Il_pianeta_di_plastica_ISTNAV_2018_MACALI.pdf

<https://medium.com/oyster-adams-do-one-thing-project/death-by-plastic-150fb18261ab>

<https://www.pinterest.com.au/pin/256423772519159906/?autologin=true>

Erişim Tarihi: 06.04.2020

Görsel 2: <https://www.homedit.com/videos/plastic-bottle-zipper-case/>

<https://www.architectureartdesigns.com/creative-ways-to-repurpose-reuse-old-stuff/>

<https://www.recyclart.org/plastic-bags-creations/>

<https://tr.pinterest.com/pin/432064157994131873/> Erişim tarihi: 10.04.2020

Görsel 3. <https://www.nytimes.com/2020/03/09/arts/design/ocean-plastic-sculpture.html>

<https://www.flickr.com/photos/bassbro/33997745183> Erişim tarihi: 10.04.2020

Görsel 4. <https://katculture.com/what-remains/9pp1j01b2kh3blqdxrdb2t6o540zg> Erişim tarihi: 17.04.2020

Görsel 5. <https://www.mandy-barker.com/every-2> Erişim tarihi: 10.04.2020

Görsel 6. <https://alejandroduran.com/photo-series> Erişim tarihi: 17.04.2020

Görsel 7. <https://www.aurorarobson.com/sculpture-installation> Erişim tarihi: 17.04.2020

Görsel 8. <https://www.naturalplasticity.com/gallery> Erişim tarihi: 18.04.2020

Görsel 9. <https://www.tomwaugh.com/sculpture#/cups-and-cans/> Erişim tarihi: 18.04.2020

Görsel 10. <https://www.federicoclapis.com/work/tank-fish/> Erişim tarihi: 18.04.2020

Görsel 11. <https://www.petitplat.fr/product/serene-sculpture-2020/> Erişim tarihi: 18.04.2020

Görsel 12. <http://www.stephanedillies.com/portfolioen.html> Erişim tarihi: 18.04.2020

Görsel 13. <http://www.tillrabus.ch/paintings.php?p-e-t>

<http://www.tillrabus.ch/paintings.php?fetish-n-8> Erişim tarihi: 20.04.2020

Görsel 14. <https://courtneymattison.com/fossilfuels/xpfbs7jbjlauz6hj6derct0f75xw3p> Erişim tarihi: 22.04.2020

Görsel 15.

<http://www.keikofukazawa.com/madeinchina/qoh90at919s3bx309y5w9z43rt4mwn>
Erişim tarihi: 22.04.2020

Görsel 16. <https://www.wanliya.space/> Erişim tarihi: 22.04.2020

Görsel 17. <https://www.feelondemand.com/Do-You-Think-You-Deserve-to-Survive-in-Space> Erişim tarihi: 22.04.2020

THREE REVOLUTIONARY CHANGES IN REPRESENTATION: THEORETICAL SUMMARIES, PRACTICAL TOOLS, AND VISUAL EXAMPLES VIA KANYON SHOPPING MALL

Seyed Farhad TAYYEBI *

* Istanbul Technical University
TURKEY e-mail: tayyebi.sf@gmail.com,
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0371-9155>

Received: 01 January 2020; Accepted: 26 June 2020

ABSTRACT

Although many scholars have discursively explored the evolution of representation in fine art throughout the ages, the revolutionary changes of the term are not well summarized nor illustrated in architecture. This paper, after exploring the radical changes of representation, reflects the revolutions of representation concerning the place of representation in the perception process of art, as well as the method of acquiring the representation both in discourse and practice. Then, a building tangibly illustrates the place of representation in architecture. The study shows representation has experienced three revolutionary interpretations, concentrating on mimesis, experience, and imagination. Each stage penetrates the practice of art via imitation, resemblance, and denotation respectively. Finally, the paper by illustrating the existence of the three modes of representation in Kanyon Shopping Mall, not only provides a better understanding of representation but also shows how applying representation in architecture can enable the users/observers to interact with the building forms and provides opportunity to elevate the perception of a building to a higher aesthetic level of experience.

Key Words: Representation; Art; Aesthetic Experience; Architectural Representation; Kanyon Shopping Mall

1. INTRODUCTION

Representation had always been a very critical aspect of art and accordingly a focal point for many theoreticians and philosophers. Despite its historical root which dates back as early as Plato and Aristotle, the coherent relationship between representation and aesthetic experience results in being widely discussed by theoreticians in art, until recent years. Even many philosophers, during the second half of the twentieth century, ascribe the solution of understanding of art to the perception of representation and its effect on aesthetic experience (Kieran and Lopes 2003). In this regard, it is a great curiosity to discover the main characteristics of the term and to explore the way its interpretations interfere in a practice of art. Even though many scholars have discursively explored the evolutionary changes of the term, the very revolutionary theoretical changes, as well as the acquiring methods in practice are not summarized coherently. In addition, the trace of representation is mostly reflected in fine arts, though the term is not limited, and their trace can be visible in the practice of architecture. By concerning these issues, this paper aims to explore the main revolutionary changes of representation to show its theoretical place in the perception process of an art; it also concern the way representation interferes in the practice of art, via visually reflecting its trace in a building as a case study.

In order to discover and summarize the revolution of representation, reviewing literature and theoretical exploration by exhaustive library investigation provide a clear understanding of the flow of changes. Then, concerning the process of and artwork perception, and the place of representation and method of acquiring the representation provide assistive tools to distinguish the main revolutions of the term representation. Finally, the main revolutions are identified. Finally, in order to illustrate the distinguishable revolutions in a more tangible manner, they are demonstrated in a building as a case study.

In this regard, the Kanyon Shopping Mall awarded the Cityscape Architectural Review is selected to tangibly illustrate how the representation exists in an architectural form, as well as to confirm the potential existing behind the representation to make an architectural form more aesthetic in perception. Jerde Partnership and Tabanlıoğlu Architects design the building as a multifunctional building in 2006 with an area of 30.000 m². The designer of the project declares the aim of the project as an “Interior streets encircled by courtyards associate all buildings and areas that cause to feel like you are in a compact city” (Tabanlıoğlu-Architects 2006). That is to say, the courtyard plays the role of a street at the heart of the project to find yourself in another city. In this regard, the focal point of the project is the courtyard, as the place and main context of representation. The especial form of the building and the courtyard of the project provide a potential to illustrate the revolutionary changes of representation. Thus, this building is selected to tangibly display the trace of representation. Please consider, demonstrating the existence of the representation in the building form does not imply the deliberate action of the architects to acquire the discussed representations, nor confirms that any observer can simply realize the trace of representation. Otherwise, the building is merely selected to vividly reflect and provide a better understanding of the main revolution of representation.

Figure 1: Left: Kanyon Shopping Mall, Right: Courtyard as Focal Point of the Project,

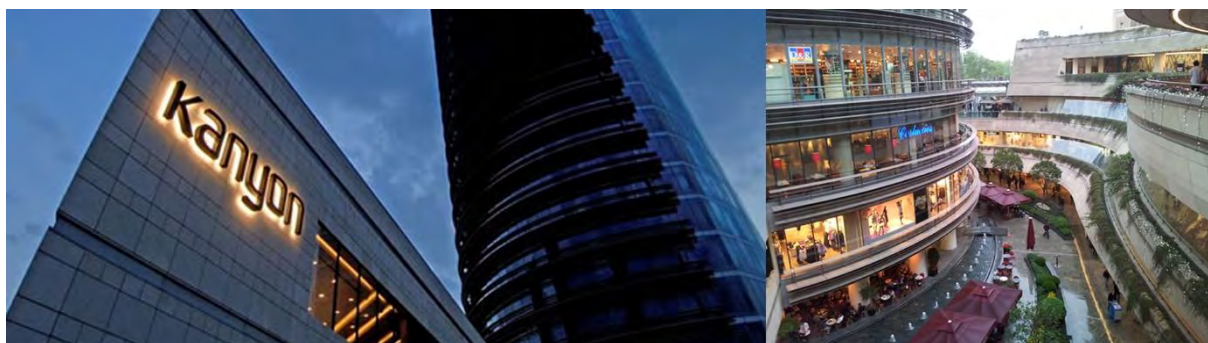


Image Courtesy: Author

The term has experienced three revolutionary advancements in philosophical definition, its place in the perception of art, and its penetrating method into the practice of art. The next three sections reflect each mode of representation orderly. Each section, initially, discusses the philosophical definitions, and its place in the perception process of art via an abstract graph. The graph, not only shows the place and the way representation works in the process of art perception, but also comparing the graphs in the sections gives comprehensive insight on the how the term has changed over the ages. Lastly, the Kanyon Shopping Mall as a case study reflects the place of representation in the practice of architecture.

2. REPRESENTATION IN MIMESIS AND IMITATION

Representation is reputedly mentioned as the translation of the word *mimesis* of the ancient time. Although *mimesis* has a more limited interpretation, it is considered as the closest word to the philosophically complicated and vague term of representation. As a trace of representation exists in many discussions on art, both Plato and Aristotle agreed that *mimesis* is a must criterion for an artwork. For them, art is mimetic, though they were ascribing dissimilar definition to *mimesis*. For Plato and his ancestors, the term *mimesis* considers as “purely static simulation of appearance”; alike “the wooden effigy of a corpse” which can replicate extremely the feature of its real source (Halliwell 1998:110). Accordingly, in Plato’s work *mimesis* whether or not has a trace of “deception”; the deceptive manner of *mimesis* is achievable by somehow impersonation in poetry, and a mirror-like image in painting (Rorty 1992:74–78). Thus, *mimesis* for Plato is “the reproduction of at least some of the qualities of an original” which aims mostly but not necessarily to deceive its audience (Rorty 1992:78).

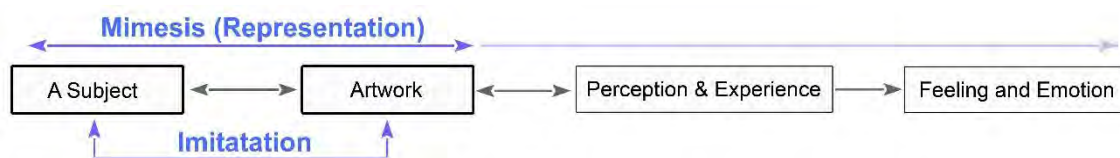
On the other hand, Aristotle defines *mimesis* to some degree free of platonic influence (Rorty, 1992, p. 74). For him, *mimesis* of “O gives us the sort of impression we would have it if we were having an experience of O”. That is, affecting and responding to a mimetic simulated object is similar to the first-hand experience (Rorty 1992:93–94). In this regard, Aristotle’s definition of *mimesis* is more likely to be assumed as reproducing something to “make-believe” of the original one (Rorty 1992:90). Although it might have a trace of Plato’s deception, to Aristotle, it is more toward the experience of art, rather than the artwork itself; it brings about the catharsis of emotions (Aristotle 1987:48). His opinion is the best explained in the statement “right emotion is felt toward the right object on the right occasion” (Eldridge 2003:42). Consequently, according to Heidegger, *mimesis* to Aristotle and Plato is generally assumed as “reproduction of a thing’s general essence” (Heidegger 1971:37).

Both Plato and Aristotle believe we need to learn which part of the subject is significant in *mimesis* and how to accomplish it. Aristotle believes *mimesis*, with its natural essence, arises out of our normal interactions with others and with our environment (Eldridge 2003:40); the

learning starts from our childhood (Aristotle 1987:4). Every art is related to physical material and needs some techniques to do perfections in execution, something which Matthew Arnold calls it “pure and flawless workmanship.” (Dewey 1934:48). For instance “molding of clay, chipping off marble, casting of bronze, laying on of pigment, constructing of buildings, singing of songs, playing of instruments, enacting role on the stage, going through rhythmic movements in the dance” (Dewey 1934:48) are being used in an art production and need exercise. Accordingly, in regards to different contexts, we learn which aspects of things may matter to us; and through the experience, we improve ourselves to do them at an impressive advanced level.

Consequently, both Plato and Aristotle believe the primary concern of mimesis is making a relationship between a subject and an artwork, though the trace of experience and emotion can be seen at the edge of Aristotle’s views. There must be a subject which aims to be represented as an artwork; the experience of the *deceptive* artwork gives us the impression of the subject and results in arising our feeling and emotion. This process is illustrated in figure 2, to reflect the place of mimesis from a classical point of view, as presumably the root of representation in modern times.

Figure 2: Mimesis and Imitation in Classical Process of Art



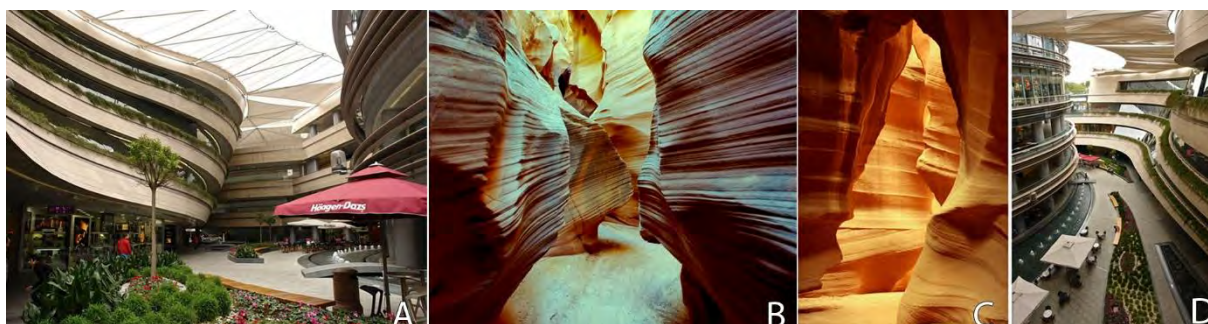
The theoretical term of mimesis comes to practice via *imitation*. Both Plato and Aristotle concerning visual images (Aristotle 1987) find mimesis the key factor for an artwork in theoretical and more conceptual discussion; otherwise, Aristotle believes works of art are imitations of a subject matter in practice. A successful imitation must have “the power of engaging our attention and our emotions almost as if it were real” (Eldridge 2003:27). A subject needs to be copied or imitated in an artwork, reminding the Goodman quotation: “Art is not a copy of the world. One damn of the damn things is enough.” (Goodman 1976:3). Thus, imitation is the physical reproduction of a subject in order to absorb our attention to reach us to the provocation of emotion of mimesis. As figure 2 shows, the place of mimesis and imitation are about the same, while imitation is more related to physical material and practice of art and mimesis covers its effect on experience. Moreover, the mimesis can take place in fiction and internal perception, unlike imitation, which is merely related to physical material and practical features.

In practice, selecting the main subject and imitation methods, like mimesis, are related to the artist’s point of view, background, and experiences. To be able to have original imitative art, the subject must be observed by more innocent eyes of artists, though real naïve eyes do not exist indeed. Ernst Gombrich insists, there is no innocent eye since it is “obsessed by its own past and by old and new institutions” (Goodman 1976:8). Kant also declares, “The innocent eye is blind and the virgin mind empty.” (Goodman 1976:8). This is the reason why Dewey, Walton, and Danto argue, “we need to know the cultural and political situation and the artistic tradition of work in order to discern what is represented and expressed in it.” (Eldridge 2003:142). Interestingly, the more innocent eyes of the artists are the ones that rescue the artists to be saturated by the commonality. This is why artists do their most endeavors to depart themselves from stocking in ordinary routine, to come up with a more naïve perspective. Not only artists’ eyes and their ability influence on imitation, the medium of an artwork impacts on

the imitation complexity level. As Paul Shorey notes, both Plato and Aristotle believe the art of music is the most complex imitative art (Eldridge 2003:29) since imitation is related to structure and tactile material comprising form, which music does not have. In this regard, lack of physical material in some contexts results in the term ‘emulation’ fits better than imitation (Rorty 1992:90). Consequently, artists are indeed the decision-makers of the imitation method, medium, and accordingly the complexity level.

Against Aristotle and his ancestors, many recent philosophers believe any centrally successful works of art do not present a subject matter at all. For instance, Anne Sheppard notes an abstract painting, like Mondrian’s paintings, as well as a piece of music does not represent a subject but emotions (Eldridge 2003:28). Although the necessity of imitation in art is radically questioned, there are still traces of imitation in recent artwork. Imitation which is related to the similar physical feature of the artwork emerges in the form of the Kanyon shopping mall. The central courtyard as the focal point of the project is mainly formed on the basis of Canyon rocks. As Figure 3 shows, similarities between the imitated subject and the artwork recall Plato’s quotation “appears as it appears.” (Eldridge 2003:31–32). For instance, the horizontal lines of the façade of the Kanyon are clearly connected to the line on the Canyon rocks. Also, the parallel material, color, texture, and shapes are other smaller-scale feature are also identical. The curved plates on the facade and a similar proportion of the place are other factors that assist the success of the imitation. The architect via the imitative character of the courtyard aims to provoke curiosity senses of the people visiting the mall, give the visitors the impression to follow their journey within the mall and finally make the shopping mall more attractive and dynamic. Although, the effect of the imitation on the visitor’s experience in practice can be explored in another study, consequently, the trace of imitation as a practical feature of mimesis is visible in the Kanyon Shopping Mall.

Figure 3: Kanyon Shopping Mall as an Imitation of the Canyon Rocks



(Dysturb.Net 2008a, 2008b; Fricke 2011)

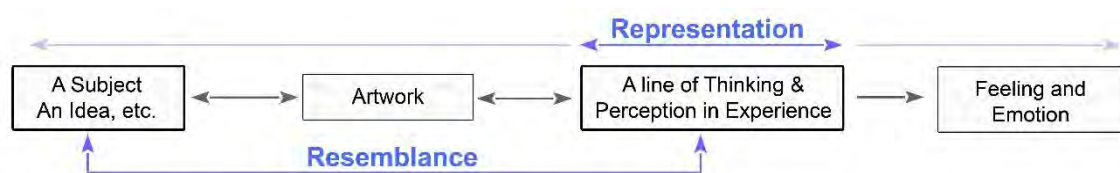
3. REPRESENTATION IN EXPERIENCE AND RESEMBLANCE

The necessity of representation of a subject in an artwork is questioned by many thinkers. For example, Dewey believes it is not necessary to represent a subject in an art (Eldridge 2003). To him, whether there is a subject to be represented or not, we see and experience an artwork; “the actual work of art is what the product does with and in experience.” (Dewey 1934:3). By distinguishing between the artwork and the actual work of art, Dewey believes the art product is a vehicle for the artistic experience and the work of art is the vehicle as it is actually experienced, whether there is a subject represented in or not (Eldridge 2003:9). Similarly, Goodman and Beardsley evaluate art based on the ability to produce aesthetic experience which is at the end of the experimental procedure, though Goodman believes works of art are like symbols, referring to things outside itself, and Beardsley claims that aesthetic experience is detached from the references, and then must be evaluated on the basis of non-

referential aspects (Dickie 1997:152). Thus, artwork is then like a tool for the aesthetic journey of experience resulting in feeling-provocative perception.

The art theory revolutionary shifted toward the experience of an artwork. Accordingly, the concentration of representation turns from the production process toward the experience and perception process. The perception starts with the sensation and will be followed by consciousness exploration of artwork during the experience (Lehrer 2012:32). As Dewey's notes about art, "an experience of thinking about something", is evident in attentive perception of viewers (Dewey 1934:38), they all related more with the effect of the artwork on the viewer's way of thinking. Thus, the intention of art assumed to "set up in an audience a line of thinking about a subject matter" (Eldridge 2003:25) to reach a feeling and emotion (Fig. 4). Accordingly, the place of representation has also shifted from within the artwork, toward within the thoughts of the viewers, which can be in-depth to the extent of reality ignorance. According to Bergson the practical representational response may lead us to ignore the immediate deliverance of consciousness, something he called "ignorance of what reality is like"; that is "the immediate reality of consciousness" (Lehrer 2012:32). Hence, throughout the historical shift toward experience-oriented theories, representation is also displaced to the perception process within the viewers' thoughts, which might be accompanied by ignorance of reality by submerging in thinking and aesthetic experiences.

Figure 4: Experimental perception in an art



The experience-based definition of art and accordingly shifting the place of representation resulted in the emergence of resemblance, as a practical aspect of representation in this school of thought. As imitation was a practical tool for representation in the ancient definition, resemblance appeared to mold the representation in experience-based definition (compare figure 2 and 4). Both imitation and resemblance are related with the physical appearance and concerned with visual representation. Even though imitation aims to make similar physical appearance in design process, the resemblance deals with similarity in visible representation of a subject or, according to Dewey, an idea in experimental explorative process and internal perception of viewers (fig. 4). Another difference between the imitation and resemblance roots in the method of the visual representation that are predefined/fixed and flexible/changeable respectively. In contrast to just one clear and perfect copy of a subject provided by a fixed method in imitation, resemblance has more flexibility in both method and outcome, especially when it accompanies the "aboutness" theory of Danto, when he plainly expresses "works of art has aboutness" (Eldridge 2003:79). All in all, like mimesis which aims to provide a perfect copy of a subject in an artwork via a fixed method, resemblance with more dynamic and flexible character within varieties of styles aims to provide similar visual experience and reflect the representation in the experience phase of an artwork.

The resemblance is not essential nor adequate in representation; it is like an assistant factor for the aesthetic experience of art. Goodman in his book, *The Languages of Art*, declares resemblance is obviously "not sufficient for representation" (Goodman 1976:4). He exemplified identical twins that may resemble each other, but they do not represent each other. Goldman declares the main criteria relate to the intention of resemblance; as an instance, the twins do not represent each other since there is no intention to create a visual experience in viewers (Eldridge

2003:33). The intention is a criterion for resemblance. With the *aboutness* of Danto, even there can be no accurate similarity in the physical feature of an artwork and the source but represent something intentionally. For instance, an actor in a movie may represent and refer to another person when there is just a tiny sign of similarity, even as concise as a hat. The resemblance and similar depiction can effectively assist the viewers of artwork to be experienced as the artist intends. Consequently, resemblance is neither necessary nor sufficient for representation, rather it is like an assistant to have a representative aesthetic experience resulted in being mentioned as a criterion of representation.

Being evolved in experimental exploration, experience should be accompanied for a better perception of a resemblance. Apart from the visual imitation discussed in the previous section, the experience of the Kanyon shopping mall may resemble the experience of the Canyon rocks. Apart from the discussed imitative similarities whether or not influencing the experience of the shopping mall, the high-rise building adjacent to the courtyard can provoke the same feeling, and arise similar experience and mental cognition in experience, despite its narrow physical similarities (fig 5-A). As a Canyon rocks has a gigantic scale and the observers may find themselves too miniature comparing to the atmosphere, the scale of the high-rise building may reflect the same feeling while being experienced by the shopping mall observers. According to Dewey, in the resemblance, the whole is important in the experience not every single part; thus, in resemblance, some parts can be non-referential to the represented idea. In the Kanyon, when continuing the journey to the upper floors, the sphere-like volume has little trace of Canyon imitation in physical features (fig 5-B, C, and D); otherwise, the viewer's thought during the experience in general may remain consistent to Canyon. Consequently, apart from the imitation-like similarities assisting the similar perception of the Canyon, the scale of the high-rise building, applying the less-similar physical similarities, and having some non-referential masses, reflects the trace of resemblance and the significance of the general experience of the shopping mall.

Figure 5: Resemblance in the experience of Kanyon Shopping Mall,



Image Courtesy Author

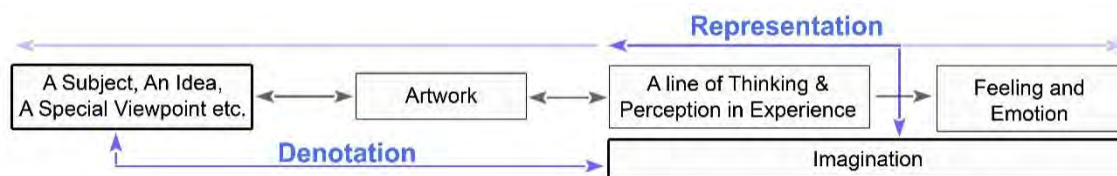
4. REPRESENTATION IN IMAGINATION AND DENOTATION

During the past twenty years, the trace of imagination in perception and art experience has become increasingly significant. Over the history, imagination had been is “a perceptual echo in the mind” (Bates 2012:xxiv); therefore, the physical imitation was the dominant criteria in art, which later on be reflected in the imagination and perception of an artwork. This essentially mimetic-based view of imagination was rejected in the late 1800s by Kant (Bates 2012), who believes imagination is more than echo of experience in mind. In this sense, the imagination is not a reflective process of our background rather is productive. Furthermore, imagination, as Currie believes, is independent of what is believed or desired (Kieran and Lopes 2003:5), and blossoms freely via fiction and dream. Even the trace of imagination become visible in thinking system; Kant, Hegel, and Dewey placed imagination at the heart of

rationality and our perceptual system (Bates 2012). All these philosophical evolutions made imagination “a central concept of philosophy of art” (Kieran and Lopes 2003:224); and changed the perception procedure of an artwork and thus the context of representation.

Imagination as a robust mean for human perception and artistic experience has become the context of representation. In accordance with the significance of the imagination, works of art remain, as Dewey puts it, “means by which we enter, through imagination and the emotions they invoke, into other forms of relationship and participation than our own.” (Dewey 1934:333). In regards to the focus of the paper on representation, Dewey usefully distinguishes between ordinary representation and artistic representation that are like statement and expression respectively. An intellectual statement is valuable in “the degree in which it conducts the mind” (Dewey 1934:90). On the other hand, an artistic expression, additionally, has an individualized expressive connection between an individual and a particular event (Dewey 1934:90–91). When the representation is specifically artistic, then it will “present things or aspects of things from a [specific] point of view and with an emotional attitude of engagement...” (Eldridge 2003:44). Consequently, imagination is the place of representation triggers by a conductive characteristics of an artwork (fig.6).

Figure 6: Mental Representation through Imagination and Denotation during the Experiencing



The shift towards the mental representation interrelates in the necessity of the existence of some conducting items for the productive imagination. Imagination forms and grows based on observation and sensory experience. In this regard, there must be some referential sensible items in the artwork in order to lead the imagination towards the perception of the main idea. The references to the main idea of the artist are regarded as *denotations*. For instance, in an artwork aimed to dedicate the happiness of being in paradise to the viewers, any references like a glorious space saturated with the cheerful signs leading the mind towards the intention of the artist are indeed the denotations. Since the freely productive imagination is the context of representation, it is no necessity an artwork denotes to the ones that exist in the reality or have been already experienced by the viewers; the idea of the artist by the assist of the denotations represented in the productive imagination freely. Goodman believes “denotation is the core of representation” and is also independent of resemblance (Goodman 1976:5); the artwork must be a referential symbol for it. Consequently, as figure 6 shows, the denotations lead the viewer’s mind by making a line for their thought and imagination in the explorative experience of an artwork to reach the aimed aesthetic experience.

The denotations as the essential issue in representation exists in the Kanyon shopping mall. The denotations as the signs provoking our productive imagination start from the time when a viewer decides to visit the Kanyon; the name of the project recalls the popular touristic area of the Canyon and evokes our mind towards the experience of the Canyon through the imagination (fig. 7A). Besides, the first view of the Kanyon, a transparent gate between two solid formal volumes, recalls the Canyon and trigger our imagination journey. This sense empowers by the curved opening in the façade which recalls the concave rocks of the Canyon covering the head of visitors, accompanied by the juxtaposition of the stone and water (fig. 7B). Thus, the name and first view of the Kanyon invites you for an imagination journey and mental representation of the Canyon. Then, the visitors have been warmed up enough to curiously

experience the Canyon through the exploration of the building. The first scene after passing the entrance gates, either from the main street or the metro-line, is the courtyard reflecting the most glorious images of the Canyon rocks, which is accompanied by the unexplainable reverberating sound of the space (fig. 7C). The first scene after the entrance makes all your imaginative dreams of the space true; this shocking valuable experience, directly moves your emotion and feeling. Continuing the journey also repetitively refers and keep your imagination connected to Canyon, despite being at the heart of Istanbul (fig. 7D). Consequently, the assistive denotations lead our dreams and imagination to fulfill the representation of Canyon in our mind and finally reach the aesthetic experience being engaged by the feeling and emotion.

Figure 7: Denotation in the Kanyon Shopping Mall

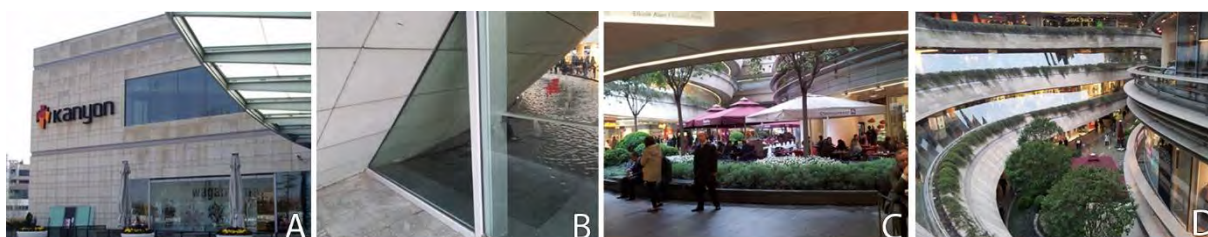


Image Courtesy: Author & (Nichols 2009)

5. DISCUSSION AND CONCLUSION

This study reflects the three theoretical revolutionized interpretations and contexts for representation. It also shows the assistive tools for securing the representation in practice. In addition, the trace of theoretical and practical changes of each revolution is illustrated in the Kanyon Shopping Mall. As discussed, the first term referring to the representation is mimesis coined by Greek philosophers, which is concentrated on accurately reproducing the physical feature of a subject to give the sense of experiencing the original one. Thus, this representation mostly considers the methods and techniques applied during the artwork production. This interpretation comes into the practical realm under the name of imitation. Despite being related to very old centuries, the traces of imitation of Canyon exist in the Kanyon shopping mall by the similar physical features like the curvature of the courtyard volumes, horizontal lines on the internal façade, color and pattern of materials, and etc.

In the following ages, the representation shifts towards the experience process of an artwork and its effects on the viewers. Thus, the viewers' perception became the first goal of an artwork rather than the process of artistic production; instead of having a subject to be fully represented in an artwork, there can be a subject, idea, or a thought to be represented and perceived during the experience of the artwork. This theoretical interpretation comes into practice by the term of resemblance. The Kanyon Shopping Mall as an evident reveals the existence of resemblance in the building. The similar feature of the facade, the proportion, and the whole perception of the courtyard as an internal exterior space are the main mentionable resemblances of the building, though the requirement of the experimental exploration is necessarily required in this philosophical revolution of the representation term.

The recent revolution of the definition of the representation turns the sensory experimental-based into the mental imagination. The representation forms in the mind via productive imagination arising from the explorative perception. The productive imagination triggers with a conductive artwork, coming into practice by denotation. An artwork via some leading denotations toward an idea triggers our productive imaginations toward an aesthetic experience. The denotation as a practical factor of representation is also evidently visible in the Kanyon Shopping Mall. The name of the project, the transparent entrance, curved opening, first

scene of the shopping mall, and of course, the explorative experiencing has lots of denotation to the Canyon rocks.

Consequently, the representation in art experienced three revolutionary changes over the ages. Each perspective provides a new method to attain the representation in practice, starting from imitation, to resemblance, and finally to denotation. All these three assistive tools in providing representation are presented and discussed via the Kanyon Shopping Mall. This case study not only reflects the place of imitation, resemblance and denotation in the building as an architectural form, but also it shows how it is possible to utilize representation to enable the users' imagination for an aesthetic experience.

REFERENCES

- ARISTOTLE, I., I. 1987. *Poetics*, Trans. Richard Janko, Indianapolis: Hackett Publishing.
- BATES, J.A., 2012, *Hegel's Theory of Imagination*, Suny Press.
- DEWEY, J., 1934, "Art as Experience", New York: Minton, Balch, and Company.
- DICKIE, G., 1997, *Introduction to Aesthetics: An Analytic Approach*, Vol. 82. Oxford University Press Oxford.
- Dysturb.Net. 2008a, "Kanyon Mall Istanbul." Retrieved December 30, 2019 (<http://www.flickr.com/photos/7179900@N05/2489702647>).
- Dysturb.Net. 2008b, "Kanyon Shopping Mall 1." Retrieved December 30, 2019 (<https://www.flickr.com/photos/7179900@N05/2489698987>).
- ELDRIDGE, R., 2003, *An Introduction to the Philosophy of Art*, Cambridge University Press.
- FRICKE, R., 2011, *Samsara*.
- GOODMAN, N., 1976. *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Hackett publishing.
- HALLIWELL, S., 1998. *Aristotle's Poetics*, University of Chicago Press.
- HEIDEGGER, M., 1971. *Poetry, Language, Thought*, Trans. Vol. 150.
- KIERAN, M., and LOPES, D., 2003, *Imagination, Philosophy, and the Arts*. Routledge.
- LEHRER, Keith., 2012, *Art, Self and Knowledge*, OUP USA.
- NICHOLS, Harvey., 2009, "Kanyon Shopping Center, Istanbul. Apple Store. Wagamama. Harvey Nichols." Retrieved December 30, 2019 (<http://www.mobypicture.com/user/amymccl1/view/176281>).
- RORTY, Amelie Oksenberg, ed. 1992, *Essays on Aristotle's Poetics*. Princeton University Press.
- TABANLIOĞLU-ARCHITECTS, 2006, "Kanyon Project." Retrieved December 30, 2019 (<http://www.tabanlioglu.com/project/kanyon/>).

CANLANDIRMA SİNEMADA ÇİZGİ ROMAN ESTETİĞİ: “SPIDER-MAN: INTO THE SPIDER-VERSE” ÖRNEĞİ

COMIC BOOK AESTHETICS IN ANIMATION CINEMA: “SPIDER-MAN: INTO THE SPIDER-VERSE” EXAMPLE

Hüsnü Çağlar DOĞRU*

* Dr. Öğr. Üyesi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi,
TÜRKİYE, e-mail: caglardogru@comu.edu.tr
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3690-9983>

Geliş Tarihi: 16 Temmuz 2020; Kabul Tarihi: 31 Temmuz 2020
Received: 16 July 2020; Accepted: 31 July 2020

ÖZET

İnsanın görüntü ile kendini anlatma isteği, mağara duvarlarından günümüze birçok değişim geçirmiş ve bu değişimlerin pek çoğuna teknoloji eşlik etmiştir. Değişim, disiplinler arası etkileşime de sebep olmuştur. Bu etkileşim toplumsal ya da teknolojik olduğu kadar, sanat dallarının birbiri arasında da gerçekleşmiştir. Sinemanın diğer sanat dalları ile olan ilişkisi biçim ve içerik bağlamda pek çok kez değerlendirilmiştir. 2018 yılında gösterime giren çizgi roman uyarlaması “Spider-Man: Into the Spider-Verse” filmi ana akım uzun metraj canlandırma filmler arasında kendine has görselliği ile öne çıkmaktadır. Çizgi Romanın anlatım diline ait referanslar filmin temel görsel estetiğini oluşturmaktadır. Bu referanslar, basılı materyalin doğası gereği kullanılan teknikler, matbaa makinelerinden kaynaklı baskı hataları ya da özgün anlatımının bir parçası olarak geliştirilen yansıma sesler, hareket hattı çizgileri gibi görsel yöntemlerin uyarlanması ile filmde yer almaktadırlar. Bu çalışma birçok farklı görsel sanat disiplininin teknik yöntemini kendi içerisinde harmanlamayı başaran canlandırma sinemanın, çizgi roman ile doğrudan bağlantısı olan görsel anlatımını ve filmdeki kullanım biçimini Genette’in metinsel-aşkınlık türleri bağlamında değerlendirmiştir.

Anahtar Kelimeler: Canlandırma Film, Sinema, Çizgi Roman, Metinlerarasılık, Göstergelerarasılık, Metinsel-Aşkınlık..

ABSTRACT

The desire of the person to express himself with the image has undergone many changes from the cave walls to the present day and many of these changes have been accompanied by technology. Change also caused interdisciplinary interaction. This interaction occurred between social and technological as well as art branches. The relationship of cinema with other art branches has been evaluated many times in terms of form and content. The comic book adaptation “Spider-Man: Into the Spider-Verse”, which was released in 2018, stands out with its unique visuality among mainstream feature animation films. References to the narrative language of Comic Book constitute the basic visual

aesthetics of the film. These references are included in the film by the techniques used due to the nature of the printed material, the printing errors caused by the printing machines or the adaptation of visual methods such as reflection sounds, motion line lines developed as part of its original expression. This study evaluated the visual expression of the animated cinema, which was able to blend the technical method of many different visual art disciplines in itself, and its usage in the film in the context of Genette's Transtextuality types.

Keywords: Animation, Cinema, Comic Books, Intertextuality, Intersemiotic, Transtextuality.

1. GİRİŞ

Görüntü ve ses ile kendi dilini oluşturan anlatım biçimleri, öykülerinin aktarımını ön planda tutmuş olmalarına rağmen hiçbir zaman bununla yetinmemiş, söylemlerine estetik olarak da karşılık aramışlardır. Bu arayış kimi zaman hikayenin anlatımını güçlendirmiş, kimi zamansa biçimsel olarak, anlatılan meselenin çok ilerisinde bir ifade biçimine dönüşmüştür. Bu, insanın varlığını sürdürdüğü her dönemde yeni bir öykü ve yeni bir görüntü ile kendini ifade edebilmesine sebep olmuştur. Aracı olarak kullandığımız teknik ise ifade biçimimizi evrensel olarak anlaşılabilir kılan en güçlü parçalarından biridir. Her üretim kendisinden sonra gelenler için yeni bir bakış açısı, teknik bir çözüm ve ondan öncekileri kabul etme/reddetme isteğinin verdiği ilerleme içgüdüsünü getirmiştir.

Canlandırma sinema ve çizgi roman anlatımlarını ardışık çizilmiş kareler vasıtasıyla oluşturan iki yöntem olarak resimsel anlatı ile eş zamanlı olarak yolculuğa başlamışlardır. Fransa'da bulunan Chouvet mağarasındaki kronofotografik aslan hareketleri kolaylıkla bu anlatım yöntemlerine duyduğumuz ilginin bir kanıtı olarak tanımlanabilir. Canlandırma sinemaya dair bu istek uzunca bir süre öne çıkmamış olsa da sinemanın tarihine denk bir şekilde gelişen teknoloji ve yeni fikirler ile tekrar cazip bir üretim alanı haline gelmeye başlamıştır. Sinema, başlangıçtaki teknolojik büyüleyiciliğinin ardından, önceleri sadece gerçeği kaydederek, ardından geleneksel sanatların estetik ve düşünsel ifade biçimlerinden faydalanarak yola çıkmıştır. Ardından yeni iletişim olanaklarının getirisiyle, anlatımını sürekli güncellemiştir.

Will Eisner çizgi romanı, bir fikri veya hikâyeyi, yan yana dizilmiş resimlerin, görüntülerin ve kelimelerin düzenlenmesi ile anlatan bir sanat ve edebi form olarak "Ardışık Sanat" adıyla tanımlamıştır (EISNER, 2001). Ülo Pikkov'a göre ise animasyon, hareketsiz görüntülerin izleyicilerin zihninde bir hareket yanılması yaratacak şekilde sunulmasıdır (PIKKOV, 2010). Tanımı "çizgi" parantezinde kısıtladığımızda ardışık kare sayısı anlatımın sunumunu ve biçimini de değiştirmektedir. Çizgi roman, canlandırma sinemadan farklı olarak sayısal ardışık resim üstünlüğü kurmaz, kareler arasındaki bağlantıyı okuyucunun kendi hayal gücüne bırakır. Canlandırma film ise sayısal olarak fazla olan kare sayısı ile izleyicinin zihninde harekete dair bir yanılma oluşturur.

Canlandırma filmler diğer bütün sinematik formlar gibi birçok zaman edebiyatın içeriklerinden alıntılar yapmış ve bu anlatıları kendi mecrasının yöntemlerini kullanarak izleyiciye sunmuştur. Kendi mecraları içerisinde gerçekçi ya da gerçek-üstü, yazılı ya da görsel her tür ifade biçimi yeniden üretilebilir ya da yorumlanabilir. Bütün bu olanaklara sahip olmaları sebebi ile görsel olarak aktardıkları içerikler teknikleri dahilinde sınırsızdır. Canlandırma sinemanın ve çizgi romanın ortak paydada bulunduğu görsel ifade yöntemleri birbiri arasında da etkileşime sebep olmaktadır.

Çizgi roman da görsel ve edebi bir form olarak günümüz sinemasının önemli kaynaklarından birisidir. Özellikle 2000’li yıllardan sonra hızla gelişen ve büyük bir ekonomiye dönüşen süper kahraman ekosistemleri kendi içerisinde, çizgiroman, animasyon film, live action¹ film, bilgisayar oyunu, sosyal medya gibi iletişim araçları vasıtasıyla transmedya anlatı oluşturmaktadır. “Spiderman: Into the Spider-Verse” canlandırma filmi bu döngünün içerisinde Spiderman ile ilişkili öncelikle çizgi roman serisi bağlantılı bir hikaye üzerinden konumlanmaktadır. Film metinlerarası bağlamda serinin diğer filmleri ve çizgiromanları hikaye akışına bağlantılar içermektedir. Film özgün kılan ve ekosistemin diğer filmlerinden ayıran nokta yenilikçi görsel yapısıdır. Bu görsel yapı 1960’lı yılların “çizgi roman” teknikleri vasıtasıyla oluşmuştur.

“Spider-man: into the Spiderverse” canlandırma filmi, konusu itibarı ile var olan çizgi roman serisini referans almaktadır. Fakat sadece bu seriye özgü olmayan ve bütüncül olarak bir dönemin ya da tekniğin estetik bir referanslarını kendi mecrasında tekrar etmektedir. Film çizgi romana ait görsel estetiği kendi mecrası içerisinde yeniden oluşturmuştur. Bu bağlamda metinlerarası/göstergelerarası değerlendirmelere uygun bir nitelik kazanmaktadır.

Ferdinand de Saussure’un (1857-1913) dil bilimi üzerine yaptığı çalışmaların devamında Mihail Bakhtin (1895-1975), Julia Kristeva (1941-), Roland Barthes (1915-1980) gibi kuramcılar bu alanda eserler vermiş ve metinlerarasılık- göstergelerarasılık kavramları üzerine çalışmalar gerçekleştirmişlerdir. Bu dönemde yapısalcılığın da etkisiyle insana ve ürettiklerine dair bütün anlatı biçimleri incelenerek değerlendirilmiştir. Bu araştırmalar yazınsal metinlerin kendilerinden önce yazılmış diğer metinler ile ilişki kurduğuna dair bir savın ortaya konmasına sebep olmuştur. Kristeva, metnin başka bir metinle ve söylemle kurduğu ilişkiyi “metinlerarası” kavramı ile açıklamıştır.

Genette’de bu alanda çalışmış metinsel-aşkınlık (transtextuality) kavramı altında sistemli bir sınıflandırma oluşturmuştur. Genette, Metinlerarasılık (intertextuality), yanmetinsellik (paratextuality), yorumsal üstmetin (metatextuality), üstmetinsellik (architextuality), ana-metinsellik (Hypertextuality) başlıklarında beş tür ayırım önermiştir.

Çizgi roman ve canlandırma film alanlarında yapılan çalışmalar diğer alanlarda yapılan çalışmalara nazaran hala yeterli sayıda değildir. Bu çalışmada öncelikle, her iki disiplini de değerlendirirken daha kapsamlı ilerleyebilmek adına her iki alanın kendi gelişimlerine (Amerika özelinde) kısaca değinilmiştir. Devamında metinlerarasılık, göstergelerarasılık, metinsel-aşkınlık kuramları açıklanmıştır. Ardından film bu bilgiler ve kavramlar ışığında incelenmiştir.

2. ÇİZGİ ROMAN HAKKINDA

Ardışık Sanat” tanımlaması kapsamı içinde değerlendirdiğimizde geçmişi Mısır hiyerogliflerinden, William Hogarth’ın gravürlerine birçok tarihi referansa sahip olan çizgi roman uzun yıllar ya gerçek anlamda bir sanat yöntemi olarak görülmemiş (ve bu bağlamda değerlendirilmemiş) ya da sanat dalları arasında hiyerarşik olarak altlarda yer alan bir teknik olarak değerlendirilmiştir (BEATY, 2017).

Çizgi roman kültürünün tarihi buldukları coğrafyaya göre farklı geçmişlere sahiptir. ABD’deki geçmişi 19.yy’ın ikinci yarısına kadar uzanmaktadır (MCLOUD, 2018). Richard F. Outcault’un yarattığı dönemin tanınmış dergilerinde şerit karikatür olarak yer alan “The Yellow Kid” ,1897 tarihinde kitap olarak yayınlanmıştır (KOWALSKI, t.y.). Aynı dönemde buna benzer dergi ya da gazete şerit karikatürlerinin derlemelerinden oluşan pek çok kitap yayınlanmıştır. 1937 yılına gelindiğinde “Detective Comics” yayınevinin basmaya başladığı (bugün bilinen adıyla DC Comics) “Action Comics” serisi ile dönem, ABD için çizgi romanın

Altın Çağı olarak anılmaya başlamıştır. Bu, aynı zamanda kostümlü süper-kahramanların ortaya çıktığı ve popülerlik kazandığı yıllardır. 20.yüzyılın ikinci yarısına kadar süren bu dönemde süper kahramanların yer aldığı çizgi romanlar çok yüksek satış rakamları yakalamışlardır. II. Dünya Savaşı ile aynı döneme denk gelmesi propaganda aracı olarak kullanılmasını da kolaylaştırmıştır. Savaşın ardından çizgi roman satışlarında ciddi düşüşler yaşanmış, aynı dönem çizgi romana sansür uygulanması adına kamuoyu oluşmuştur ve bunun sonucunda çizgi roman yayınlarını düzenleyen bir kurallar listesi düzenlenmiştir (NYBERG, 1994).

Çizgi roman sinema dışında farklı sanat dallarının da merkezinde yer almıştır. Pop-Art'ın önemli sanatçılarından Roy Lichtenstein, Tony Abruzzo ve Russ Heath gibi çizgi roman sanatçılarından çalışmalarını tual üzerinde tekrar yorumlayarak yeni bir bağlama yerleştirmiştir. Gazete bayilerinde ya da kitapçılarda çok ucuza satılan çizgi romanların içerisinden seçilmiş panellerin (tekrar üretilerek) açık arttırmalarda milyonlarca dolara satılmış olması farklı tartışmaları da beraberinde getirmiştir. Lichtenstein'in çizgi romanı, Pop-Art'ın temel kaynağını oluşturan popüler kültürün seri üretim hazır nesnelere ile aynı konuma taşınması tartışmanın temel konusunu oluşturmuştur (BEATY, 2017).

20.yy'ın ikinci yarısında çizgi roman tekrar popülerliğini kazanmıştır. Bu popülerliğin diğer sebebi Frank Miller, John Byrne gibi yeni nesil sanatçıların üretimlerinden kaynaklanmaktadır. Bu dönemde çizgi roman genel anlamda daha gerçekçi bir anlayışa doğru evrilmiştir. Doksanlı yıllar ile birlikte anti kahraman figürleri çizgi romanların popüler karakterleri haline gelmiştir. Bunun sonucu 2000 yılında vizyona giren X-Man serisi ile beyaz perdeye yansıyan uyarılama sayısı hızla artışa geçmiştir (KOWALSKI, t.y.)

Günümüz çizgi romanının yapım aşamaları, üretilen materyalin özelinde şekillense de birçok çizgi roman farklı görevleri olan kişiler tarafından oluşturulmaktadır. Senaryoya uygun bir şekilde çizer (Penciller) tarafından oluşturulmaya başlanır. Mürekkepleyici (Inker) tarafından kontur hatları oluşturulur. Renkçi (Colorist) tarafından renklendirilir ve yazıların, konuşma balonlarının ve yansıma sözcüklerin oluşturulması için yazı kaligrafı (Letterer) gönderilir.

3. CANLANDIRMA FİLM HAKKINDA

Canlandırma sinema da diğer sanat türlerinde olduğu gibi kendi içerisinde gerek sosyal gerekse teknolojik sebeplerle değişim geçirmiştir. Mağara resimlerinde yer alan ve ışık oyunları ile ortaya çıktığı varsayılan görsel ifade biçimindeki basitlik, çizgi film ve canlandırma sinema adına günümüzde dahi kendisine yer bulmaktadır. Yine de insanlık tarihine eş bu görsel anlatı biçimi mekanik olarak peş peşe gelen resimleri bir anlatım amacı olarak tekrar fark etmemiz ile yepyeni bakış açıları kazanmıştır.

19.yy ile birlikte Thaumatrope, Zoetrop, Praxinoscope gibi farklı denemeler ile birlikte ivme kazanan animasyon teknolojileri Charles-Émile Reynaud'un doğrudan şeffaf bir şerit üzerine çizdikten sonra perdeye yansıtarak sunduğu "Optik Tiyatro" isimli çizgi filmi ile bir üst noktaya taşınmıştır. 20.yy'ın ilk çeyreğinde Walt Disney ve Ub Iwerks'in birlikte ürettikleri ve ikonik karakter Mickey Mouse'un ilk defa izleyiciyle buluşmuştur. "Steamboat Willy" isimli çizgi film, ilgi çekici ve teknik olarak yenilikçi üretim tekniği ile sektörün hızla gelişmesine sebep olmuştur.

Tasarımını yaptıkları ve patentine de sahip oldukları çok katmanlı kamera (Multiplane Camera) sayesinde iki boyutlu animasyonlara, farklı hızlarda akan çizim katmanlarının yarattığı paralaks etkisinden faydalanarak derinlik ve boyut kazandırmışlardır. Özellikle kendi deneyimlerini aktardıkları ve günümüzde de birçok çizgi-filmde kullanılmaya devam eden

“Animasyonun 12 Prensibi” animasyonun kendi ifade biçimini oluşturmasında önemli bir kaynak olmuştur. Çizgi-Film endüstrisinin ivme kazanmasıyla başta Disney olmak üzere birçok farklı oluşum kendilerine has karakterler ile çizgi film üretimi gerçekleştirmişlerdir.

1930’lu yıllarda sinemalarda film başlarında ve aralarında haftalık olarak yayınlanan kısa dizi filmler popülerlik kazanmıştır. Çizgi roman uyarlaması süper kahraman Flash Gordon bu dönemde beyaz perdede yer bulmaya başlamıştır. Aynı dönemde sesli çizgi filmler popülerlik kazanmıştır. 40’lı yıllarda Kaptan Marvel, Batman, Superman gibi popüler kahramanların ilk uzun metrajlı filmleri çekilmeye başlanmış, 1941 yılında Supermen’in hikayelerini konu alan kısa çizgi filmler izleyiciyle buluşmuştur. Televizyonun yaygınlaşmasıyla sinemalarda gösterime giren filmlere ilgi azalmıştır (MİSİROGLU, 2012).

20.yy’ın son çeyreğine gelindiğinde ise bilgisayar teknolojisinin hızla gelişmesiyle animasyon alanında da üretime dair süreçte üç boyutlu animasyon yeni bir yöntem olarak öne çıkmaya başlamıştır. Özellikle “Toy Story” (Lasseter, 1995) bu alanda bir milat sayılabilir. Pixar stüdyolarının bilgisayar destekli üç boyutlu dijital animasyon olarak ürettiği ilk uzun metrajlı film olan Toy Story bu alandaki teknik üretim sürecini çözümleyerek farklı teknolojilerin ve onların getirdiği teknik avantajların farkına varılmasında büyük etki sahibidir. Daha önce hiç deneyimlenmemiş bir üretim sürecini planlamak alışılmamış yöntemlerin dışında üretim gerçekleştirmek riskli olsa da atıkları adımın ardından gelen birçok animasyon stüdyosu ve bu stüdyoların ürettiği sayısız uzun metraj canlandırma film, Pixar’ı değişimi başlatan stüdyo olarak anılmasını sağlamıştır.

Çizgi roman uyarlaması süper kahraman filmlerine olan ilgi 2000’li yıllarda hızla artmaya başlamıştır. Özellikle Marvel ve DC Comics gibi büyük yayınevlerinin içeriklerinden birçok film üretilmiştir. Canlandırma sinema, tarihsel süreci de göz önünde bulundurulduğunda yeni teknolojilerden doğrudan etkileşime geçen, farklı üretim süreçlerini hızla kendisine adapte etmeye açık bir konuma sahiptir.

Günümüzde canlandırma sinema bir “tür” ya da “teknik” parantezin içerisinde değerlendirilemeyecek kadar kompleks bir yapıya sahiptir. Bunun temel sebebi üretim yöntemlerinin içerisine kattığı yeni teknik ve teknolojik gelişmeler ile farklı sanatsal ifade biçimleri yaratabiliyor oluşundan kaynaklanmaktadır. Elde edilen yüksek gelirler de bu alana yatırım yapılmasını kolaylaştırmıştır. Sinema, canlandırma sinema ve benzeri ardışık kareler vasıtasıyla anlatımını kuran tekniklere yapılan biçimsel eleştiriler ve kullanılan terimler, birden fazla terminolojiye ihtiyaç duyabilmektedir.

4. METİNLERARASILIK – GÖSTERGELERARASILIK

Çağdaş edebi ve kültürel teorilerin, Ferdinand de Saussure’un ölümünden sonra bir araya getirilen notlarından oluşturulan Genel Dilbilim Dersleri (1915) kitabı ile şekillenen modern dilbilimi temel aldığı düşünülmektedir (WOLLEN, 2018). Saussure, E. Durkheim’in dilin toplumsal bakış açısında incelenmesi fikrinden de yola çıkarak dilbilim teorisine sistemli bir terminoloji oluşturarak başlamıştır. Saussure şöyle demiştir: “Dil, kavramları belirten bir göstergeler dizgesidir. Onun için de yazıyla, sağır-dilsiz abecesiyle, simgesel nitelikli kutsal törenlerle, incelik belirtisi sayılan davranış biçimleriyle, askerlerin belirtkeleriyle, vb., vb. karşılaştırılabilir. Yalnız dil bu dizgelerin en önemlisidir.” Saussure göstergibilimi “göstergelerin toplum yaşamı içindeki yaşamını inceleyen bir bilim” olarak tanımlamıştır (SAUSSURE, 2001).

Postmodernizm ile birlikte konumlandırılan metinlerarasılık ve göstergelerarasılık kavramları Fransız Devrimi sonrası, sanatı dallara ve disiplinlere ayıran modernizme karşılık açık yapıta ve çok anlamlılık kavramları üzerine yönelir.

Erinç postmodernizmi şu şekilde tanımlamıştır; "Postmodernizm, modernizm'den sonra, fakat onun üzerine oluşturulan bir akımdır. Bu akım, yine tanımlı icabı, modernizm'i temel alır ve onu red etse bile, onun ayrılmaz bir eki olarak yapar bu reddi. O halde Postmodernizm, her şeyden önce, bir eklektik anlayış içinde, çoğulculuğu benimseyen "her şey olur" parolasıyla kendini ortaya koyan bir akımdır. "Ya öyle-ya böyle" değil, "hem öyle-hem böyle" düşüncesi onu çoğulcu, çok yönlü bir akım haline getirir." (ERİNÇ, 1994)

Farklı metinler arasındaki ilişkiyi belirlemeye çalışan, genellikle postmodern edebiyat kuramları ile ilişkilendirilen metinlerarasılık, kuramcı Julia Kristeva tarafından 1960'lı yıllarda ortaya konmuştur. Öncelikle yazın alanında ortaya çıkmıştır. (AKTULUM, 2014). Kristeva'nın teorisinin kökenleri Bakhtin'in "söyleşim/söyleşimcilik" kavramlarına dayanmaktadır. Bu teori temelde söylemlerin ve metinlerin, açık ya da kapalı alıntılar vasıtasıyla öncüllerini yinelediği/alıntıladığı sonu olmayan bir süreç olduğunu ileri sürmektedir. Bakhtin metinlerin insan ve zaman bağlamında tarihsel olarak incelenmesi gerektiği düşüncesindeyken, Kristeva metni yazara, yazarın erklerine ya da tarihe bağlantılar kurarak ele almaz. Kendisinden önceki metinler vasıtasıyla oluşturulan iç içe geçmişlik üzerinden değerlendirerek "çok sesli" özelliklerine işaret eder. Böylelikle metnin kendinden öncekiler ile kurduğu alıntı, anıştırma ve anımsamalara dayalı bağlantı metinlerarasılık kavramı ile ilişkilendirilir.

Kristeva aynı zamanda Barthes'in de öğrencisidir. Barthes'e göre metinlerarasılık; "...bitimsiz olan metnin dışında yaşamının olanaksızlığı"dır(BARTHES, 2007) Barthes "Yazarın Ölümü" ile birlikte metni "...içinde hiçbir özgün olmayan çeşitli yazıların birbiriyle hem uyum içinde olduğu hem de kavga ettiği, farklı boyutları olan bir alan...kültürün binlerce kaynağından çıkarılmış alıntılardan oluşan bir bütün " olarak tarif etmiştir.

Robert Stam metinlerarasılık kavramı ile ilgili olarak, metnin ilişki içerisinde olduğu her metnin kendi ilişkileri ile de bağlantılar oluşturduğundan bahseder. Janr teriminin dar kavramının kısıtlayıcılığına karşılık, sanatçıyı zaten var olan metinlerin orkestral yöneticisi olarak görür (STAM, 2014).

Metinler arası alıntılarının dışında farklı biçimler de birbirleri arasında alıntı ilişkileri kurmaktadır. Müzikten resme, yazından sinemaya, heykelden dansa, resimden sinemaya... yapılan alıntılar sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Göstergelerarasılık kavramı farklı gösterge dizgelerinin birbiri ile olan ilişkilerini kapsar. Örneğin Godard, *Passion* (1982) filminde, Goya'nın ünlü "3 Mayıs Katliamı" resmini alıp sinemanın olanakları ile tekrar oluşturmayı tercih etmiştir. Aynı yönteme Peter Greenaway gibi yönetmenler de başvurmuştur. Bu alıntı biçimi sanatçıya ve kullandığı medyuma (araç) bağlı sanatsal özellikleri tekrarlamaz. Sinemanın olanakları vasıtasıyla yeniden oluşturur.

Göstergelerarasılık kavramından Aktulum şöyle bahseder: "...iki farklı gösterge dizgesi arasındaki (örneğin yazının resimle, resmin müzikle vb.) alışveriş işlemini, değişik gösterge dizgelerine ait yapıtlar arasındaki açık ya da kapalı ilişkileri belirtir"(AKTULUM, 2011). Sinema ve yazın arasındaki ilişki ise belki de en sık rastlanan çeşididir.

Gerard Genette (1930-2018) metinlerarasılık kavramı üzerine yapılan tartışmaları *Palimpsestes: Literature in the Second Degree* (1982) kitabıyla yeni bir noktaya taşır. Metinlerarasılık (intertextuality), yanmetinsellik (paratextuality), yorumsal üstmetin (metatextuality), üstmetinsellik (architextuality), ana-metinsellik (Hypertextuality) başlıkları altında beş türde sınıflandırma oluşturur ve bütün bu kavramları metinsel-aşkınlık (transtextuality) kavramı içerisinde birleştirir(AKTULUM, 2014).

Metinler arası ilişkiler üzerine yapılan bölümlemeler kesin sınırlar çizmezler. Birbirleri ile etkileşim halindedirler. Bu kavramlar film özelinde ilerleyen bölümlerde detaylandırılacaktır.

5. FİLM VE SPİDER-MAN HAKKINDA

Örümcek Adam ilk kez çizgi roman sayfalarında görülmeye başladığı 1962 yılından bu yana birçok mecrada izleyiciye ve takipçilerine sunulmuştur. Stan Lee ve Steve Ditko'nun yarattığı maskeli süper kahraman Spider-man'ın (Peter Parker'ın gizli kimliği) çizgi romanları Amerikalı yayınevi Marvel Pop Art Productions tarafından basılmaya başlanmıştır (WOLK, 2008). Çizgi roman tarihinin 1956-1970 yıllarını kapsayan ve “Gümüş Çağı” olarak adlandırılan dönemde yayınlanmaya başlayan Örümcek Adam serisi, bir uçak kazası sonrası ailesini kaybeden, *May* halası ve *Ben* amcası ile yaşamaya başlayan Peter Parker'ın radyoaktif bir örümcek tarafından ısırılmasıyla başlayan maceraları üzerindedir. Günümüzde de popülerliğini sürdüren Örümcek Adam karakterinin hikâyeleri birçok çizgi film ve uzun metraj filmde işlenmiştir. Toplamda 14 uzun metraj film ve televizyon filmine, sayısız çizgi diziyeye, çizgi roman, roman, çocuk kitabına, bilgisayar ve konsol oyununa konu olan Örümcek Adam tüm dünyada tanınan bir karaktere dönüşmüştür. Spiderman-Into the Spider-Verse filmi merkezine Örümcek Adam karakterlerini konusunun merkezine yerleştiren ilk uzun metrajlı animasyondur. 2018 yılında gösterime girmiştir (PERSICHETTI vd., 2018) Marvel Sinematik Evreni dışarısında Sony tarafından yapılmış olmasına rağmen öykü Marvel çizgi romanları ve diğer Spider-Man filmleri ile bağlantılı olarak yapılandırılmıştır.

Filme konu olan hikâyenin baş karakteri Marvel'ın 2011 yılında yayınladığı çizgi roman serisi “Ultimate Spider-Man” sonrası yayınladığı “Ultimate Fallout” serisinin dördüncü sayısında bahsedilen ve Örümcek Adam'ın ölümü sonrası yerine geçen paralel bir evrenin Örümcek Adam'ı Afro-Amerikan *Miles Morales* üzerinden ilerlemektedir. Karakter, yazar Brian Michael Bendis ve çizer Sara Pichelli tarafından yaratılmıştır (HICKMAN vd., 2011). Film Marvel'ın bütün alternatif evrenlerinde yaşayan Örümcek adamların hikâye etrafında bir araya getirilmesi ile gelişen olayları anlatmaktadır.

On üç yaşındaki Morales Brooklyn, New York'da yaşamaktadır. Okul ve aile yaşamı arasında kendi sorunları ile boğuşan karakter, anne ve babasıyla yaşadığı evinden, kazandığı bir sınav sonucu özel bir okulun yurduna taşınmıştır. Polis olan babası, Morales'in kendisini çok yakın hissettiği ve geçmişi karanlık amcasıyla görüşmesini istememektedir. Amcası ile grafiti yapmak için gittiği bir metro tüneline laboratuvarında geliştirilmiş radyoaktif bir örümcek tarafından ısırılan Morales'in hayata tamamen değişecektir. Kendisinde olan değişiklikleri anlamak için tekrar gittiği metro tüneline, Örümcek-Adam'ı ezeli düşmanı Kingpin'in birden fazla evreni bir araya getiren bir boyut kapısını (çarpıştırıcı) çalıştırmasını engellemeye çalışırken bulur. Çarpıştırıcının sebep olduğu patlamada Örümcek-Adam'ın öldüğü haberinin yayılmasıyla, Morales “Örümcek-Adam” olmayı yine çizgi romanlar üzerinden öğrenmeye çalışacaktır. Morales patlama sırasında kendi evrenine gelen bütün örümcek kahramanların da yardımıyla Kingpin'in tekrar çalıştırmayı planladığı cihazı durdurmaya çalışacaktır.

Filmde yer alan, diğer evrenlere ait örümcek kahramanlar, filmin çizgi roman ile kurduğu bağlantının bir diğer güçlü örneğidir. Seçilen kahramanlar farklı estetik değerlere sahip çizgi roman stillerinin birer temsilcisi olarak seçilmişlerdir. Orijinal Örümcek Adam'ın dışında filmde, Uzakdoğu çizgi roman karakterlerinden esinlenerek yaratılmış 3145 yılı New York'undan gelen “Peni Parker” ve robotu “SP//dr”, 1933 yılından gelen ve adı gibi siyah-beyaz bir karakter olan özel dedektif “Spider-Man Noir”, klasik “Looney-Tunes” karakterlerinin andıran domuz kahraman “Spider-Ham”, bir başka evrenin kahramanı olan ve hayatı başarısızlıklarla geçmiş “Spider-Man / Peter B. Parker” ve “Spider-Gwen” yer almaktadır. Bu kahramanlar filmde kendi evrenlerindeki görsel stillerini sürdürmektedirler.

6. SİNEMATİK EVREN

Çizgi roman, canlandırma film, sosyal medya, bilgisayar oyunları, televizyon gibi iletişim araçları vasıtasıyla oluşturulan süper kahraman evrenleri ve bu evrene ait hikayeler transmedya kavramı içerisinde varlık bulmaktadırlar. *Transmedya Hikaye Anlatıcılığı* kavramı ilk defa Henry Jenkins’in *Cesur Yeni Medya Kitabında* yer almıştır (JENKINS, 2019).

Jenkins şöyle açıklar:” ...her biri bütünüyle farklı ve değerli katkıda bulunan değerli metinlerle çeşitli medya platformlarında ortaya çıkar. Transmedya hikaye anlatıcılığının ideal biçiminde her bir yayıncı en iyi yaptığı şeyi yapar; böylece bir hikaye bir filmde tanıtılır, televizyon, roman ve çizgi romanlarla genişletilir; dünyası oyun oynayarak keşfedilebilir veya eğlence parkı cazibesi olarak deneyimlenebilir.” (JENKINS, 2019)

“Sinematik Evren” kavramını tanımlamak için daha kapsamlı olan “Paylaşım Evren” kavramını tanımlamak gerekmektedir. Farklı sanatçı ve yazarlar tarafından geliştirilen ve kendi içerisindeki hikayesiyle diğer içeriklerle ilişki içerisinde ya da bağımsız olarak var olan fakat buldukları dünyanın ortak gelişimine uyum sağlayan yaratıcı içerikler aynı paylaşım evreni içerisinde yer almaktadırlar (*Shared Universe*, 2020). Sinematik Evren tanımı ise öncelikle Marvel Comics şirketinin “Marvel Cinematic Universe” adıyla 2008 yılında markalaştırdığı bir pazarlama stratejisi olarak öne çıkmıştır. Ardından sektörü elinde tutan diğer şirketler tarafından farklı isimlerde kendi ekosistemlerini tanımlamak amacı ile kullanılmışlardır.

İzleyici verileri karşılaştırıldığında özellikle 2010-2020 yılları arasında süper kahraman filmlerinin ve buldukları ekosistemin sektörü domine ettiği görülmektedir (*Domestic Yearly Box Office IMDB*, 2020). Liam Burke, bu artış ile ilgili olarak özellikle 11 Eylül sonrası, izleyicilerin ihtiyaç duyduğu nostalji, kaçış, isteklerin yerine getirilmesi gibi dileklerin süper kahramanlar ve karşılarına düşman olarak yerleştirilen teröristler sayesinde sağlandığından bahsetmektedir (BURKE, 2015).

Genel anlamda sinematik evrenler çizgi romanların üretim mantığında da olduğu gibi kendi ekosistemleri ve altında gelişen hikayelere sahip çizgi roman kahramanları vasıtasıyla oluşturulmuşlardır. Bu kapsamda çizgi roman kahramanlarına ait özel gelişen hikayeler ve kahramanların ortak olarak yer aldıkları hikayeler vasıtasıyla kapsamlı bir ekosistem oluşturulmaktadır.

Filmin başlangıcında, Örümcek Adam kendisini tanıtır. Bu bölümde kendi çizgi romanlarından, kendi adına üretilmiş mısır gevreklerinden, sosyal mecralarda paylaşılan yılbaşı şarkılarından bahsetmektedir. Bu durum hem filmin evreni içerisinde hem de izleyicinin gerçeğinde karşılığı olan bir söylemdir. Böylelikle kendi transmedya anlatı evrenini film içerisinde tekrar sunmaktadır. Bunu sağlayabilmek için Spiderman’ın diğer filmlerinde yer alan bazı sahneler canlandırma filmin teknikleri ile tekrar oluşturularak filmde kullanılmıştır.

Aynı karakterlerin yer aldığı fakat yeni bir öykü ile sunulan filmler “sürdürüm” olarak adlandırılır (AKTULUM, 2018). Spider-man filmleri de aynı durum içerisinde değerlendirilebilir. Spiderman’i oynayan aktör ya da filmin diğer oyuncularını değiştirmiş olsalarda genel olarak “Spider-man” karakterinin devamlılığı sürmektedir. Diğer yandan “into the Spider-Verse” filminde bildiğimiz anlamdaki karakterinin ölümü ile gerçekleşen olaylar yer almaktadır. Yine de orijinal Peter Parker’ın diğer evrendeki replikası “Peter B. Parker” yan karaktere dönüştürülerek filmde yer almaya devam etmektedir. Maskenin altındaki kahraman değişmiştir.

Filmde alıntılar açık ve kapalı olarak yer almaktadır. Her ikisinde algılanma durumu izleyicinin kültürel birikimi ile ilişkilidir. Bu durumda kapalı alıntı izleyicinin filmi tümüyle anlaşılmasını engelleyecek bağlantılar içerir (AKTULUM, 2018). Bu noktada izleyici kitlesinin

filme olan bağlılığını arttırabilmek adına birçok “easter egg” de kullanılmaktadır. Easter egg, çoğunlukla film, bilgisayar oyunu içerisine, insanları bulmaya çalışacakları ve bulduklarında keyif almaları için yerleştirilen, etkileşimi arttıran, gizli sürprizler ve ekstralar olarak tanımlanmaktadır. Stan Lee ile ilgili referans da bunlardan birisidir. Spiderman ile ilişkili filmlerin tamamında karakterin yaratıcısı Stan Lee filmde yer almaktadır. Filmin içerisinde karakterin ilk dönüşümünü yaşadığı dönemde, süper kahraman kostümünü Miles Moralese satan kişi olarak var olmaktadır.

Metinlerarasılık ve göstergelerarasılık kavramları çok yönlü bir akışı da temsil etmektedir. Bu noktada sinema aktarım yöntemleri bakımından diğer bütün disiplinlerden daha geçirgen bir konuma sahiptir. Sinematik Evren tanımı aynı zamanda birbirinden alıntılar yaparak ya da birbirleri hakkında soru işaretleri yaratarak döngünün devamlılığını sağlayan, temelde ekonomik, özelde çizgi romandan, sinemaya, bilgisayar oyunlarından mobil uygulamalara, yaratılmış bütüncül bir hikaye evreni olduğunu söylemek yanlış olmaz. Bu ekosistemde sinema bütün metin ve görüntü verisini birleştirir, büyüteç etkisi yaratır ve güçlendirir, diğer mecralarda tekrar yaratılmasını, ekonomiye dönüşmesini ve tekrar kendisine dönmesini sağlar. Metinlerarasılık kavramının alıntılama ile olan ilişkisine benzer bir şekilde, bu ekosistem, içerisinde ekonomik kavramlar vasıtasıyla sıkıştırılmış mikro bir referanslar ağı yaratmıştır. Böylece izleyicinin/takipçinin hikayeyi tamamlamak için bir mecradan diğerine geçişi sağlanır.

7. GENETTE’İN METİNSEL-AŞKINLIK TÜRLERİ BAĞLAMINDA FİLM

Genette tarafından tanımlanan ve Metinsel-aşkınlık kavramı içerisinde değerlendirilen metinlerarasılık (intertextuality) ilişkisi o güne kadar yapılan tanımlardan farklı bir noktaya işaret etmektedir. Genette somut bir ilişkiyi işaret etmektedir. Tümceler ile kısıtlanmış bu somut durum metin dışı (yazı içermeyen resim, söz içermeyen müzik) sanatları kapsamamaktadır (AKTULUM, 2011). Şöyle tanımlamıştır : “...bir cümle, parça veya genellikle şiirsel bir metnin kısa bir bölümü olarak gözlemlenen semantik-semiyotik mikro yapılar”(GENETTE, 1997) Filmin özelinde filmin adıyla ve senaryosuyla referans verdiği bütün metinler bu kapsam altında değerlendirilebilmektedir. Film adını aynı isimli çizgi roman serisinden almaktadır.

Yanmetinsellik (paratextuality), Genette’in ikinci tür ilişkisidir. Yapıtın kendi mecrası dışında kalan ikincil dereceden bütün metinleri kapsar. Tanıtım amacıyla yapılan çalışmalar, yazılar ve başlıklar, afişlerde ve içeriğinde yer alan eleştirmen sözleri ya da filmin kendi içerisinde yer alan filme ait yorumu yönlendiren yol göstericilerdir. Örneğin filmin resmi tanıtım afişinde yer alan logo diğer bütün Spider-Man serilerine birer referans olarak hangi ekosistem içerisinde yer aldığını göstermektedir. Günümüzde filmler birçok afiş, görsel ve kısa tanıtım videoları ile dolaşıma sokulmaktadır. Bütün bu içeriklerde yayınlanacak mecra da göz önünde bulundurularak filmin farklı yönleri ön plana çıkarılmaktadır. Bu noktada filmin basın bülteninde sunulan afiş yeni bir Örümcek Adama ve ona eşlik eden karakterlere referans vermektedir.

Önsözler de “yanmetinsellik” bağlamında değerlendirilmektedir. “Spider-man: into the Spiderverse” filminin başlaması ile birlikte siyah ekran üzerinde izleyiciye sunulan ilk şey İkinci Dünya Savaşı sonrasında çizgi roman kapaklarında kullanılmaya başlayan “Approved by Comics Code Authority” logosudur. Amerikan Çizgi Roman Dergi Birliği’nin çizgi romanları yayınlanmadan önce denetleyip onayladığına dair, pul şeklindeki bu logo, 1950’li yıllarda çizgi romanların kapaklarında kullanılmaya başlanmıştır. 1930’lu yıllarda başlayan ve çizgi romanların gençlerin ve çocukların üzerinde olumsuz etkileri olduğu düşüncesi üzerine süregelen tartışmalar, 2.Dünya Savaşı sonrası Amerikalı psikiyatrist Dr.Fredric Wertham’ın bu konuda yayınladığı çalışmalarının da etkisiyle hız kazanmıştır. Devlet kurumlarının da

dikkatini çekmeyi başaran bu çalışmaların ve yaratılan kamuoyunun sonucunda Amerikan Çizgi Roman Dergisi Derneği kurulmuştur. Dernek tarafından oluşturulan bu ön inceleme/sansür sisteminin, dağıtımçıların da desteğini alması sonucunda birçok çizgi roman dergisi bu kodu kullanmak ve ilkelerine uymak durumunda kalmıştır (NYBERG, 1994). 2011 yılına kadar varlığını sürdürmeye devam eden 41 maddelik bu kurallar listesi ile suçluları övmek, özendirmek, suçu detaylı tasvir etmek, resmî kurumları olumsuz gösteren içerikler oluşturmak, aşırı şiddet içeren sahneler sunmak ve benzeri detaylar, kapak, çizim ve metin içeriklerinde kesin bir biçimde engellenmek istenmiştir.

Yakın zamanda kullanımdan kalkan bu logonun filmin açılışında yer alması iki anlamda değerlendirilebilir. Birincisi “çizgi film” olarak geniş bir yaş aralığına sahip olmanın getirdiği, içeriği garanti eden anlamı, ikincisi ise görsel anlatımını referans aldığı 60’lı yılların çizgi roman tarzına doğrudan bir referans vermek istemeleri. Her iki anlamda filmin açılışı ve çizgi romanın kapağı olarak yeniden oluşturulmuştur.

“Yorumsal Üstmetin” (metatextuality) Genette’in tanımladığı üçüncü tür ilişkidir. Metin ile ilgili kendisinde daha önce üretilmiş diğer metinlere yapılan alıntı yapma şartı olmadan yapılan yorumları içerir. Bu durum ilişki türünü, göstergelerarasılık bağlamında değerlendirme yapmaya yönlendirir. Metatext aynı zamanda yapı sökümdür. Filmde, çizgi roman ile yorumsal üstmetin bağlamında kurulan ilişkiler karakterlerin ve tekniklerin yorumlanarak aktarılması şeklinde oluşmuştur.

Film görsel anlatısını 1960’lı yılların çizgi romanlarına ait biçimler vasıtasıyla oluşturmuştur. Çizgi romanlar anlatılarını, öncelikle görüntü, ardından metin ve grafik yardımıyla genel olarak sayfanın, sonra da eğer varsa panellerin kadrajında oluşturmaktadırlar. Film çizgi romana özel bu biçimlerden faydalanarak görsel anlatısını oluşturmuştur.

Paneller çizgi roman için sadece oluşturulmuş kadrajlar olarak düşünülmemelidir. Çizgi roman için paneller birden fazla anlam içerebilirler. Bunlardan bir tanesi zaman kavramıdır (MCCLOUD, 2018). Çizgi romana benzer bir biçimde, arka arkaya gelen ve dikkat çekilmek istenen sahnelerde kadrajın içerisine yerleştirilen çizgi roman panelleri vasıtası ile “zaman” anlatımı genişlemiş ve filmde geçen olayın önemi vurgulanmıştır.

Kontur çizgileri çizerin özgün estetik anlayışının en önemli biçimi olarak sanatsal üretimin merkezinde yer almaktadır. Öyle ki diğer sanat dallarında olduğu gibi sanatçıya has yöntemler tanınabilir birer imzaya dönüşmüştür. Filmde kullanılan çizgiler ise daha çok anonim bir anlayışla oluşturulmuş, sanatçısına bağlantı kurulamayan niteliktedir. Çizgi romanlar kontur çizgilerinden pek çok farklı amaç için faydalanmaktadırlar. Filmin tamamında özellikle kontur olarak kullanılan çizgisel değerler filmi çizgi romana daha da yakınlaştırmıştır. Filmde karakterlerin üzerinde, özellikle de yüzlerinde, ayrı bir katman olarak belirgin bir şekilde kullanılmışlardır. Bu kullanım yüz mimiklerindeki ifadeyi güçlendirmiş ve daha tanımlanabilir şekilde aktarmaya olanak vermiştir. Ayrıca filmde perspektifi güçlendiren ve mekanları tanımlayan çizgiler olarak varlık bulmaktadırlar. Işık, gölge ve renk ile yaratılmış olan tanımların üzerine tonal değerlerinden kolaylıkla ayrılan çizgi konturlar eklenmiştir.

Özellikle ön plana çıkan diğer ilişki bir baskı tekniği olan Halftone ve Ben-Day noktalarının filmde kullanımınıdır. Ticari üretim için sıklıkla başvurulan bu teknikte çeşitli büyüklüklerde ve yakınlıkta olan noktaların/çizgilerin beyinde farklı gri tonlarının varlığına dair algı yanılsaması yaratması mantığı üzerine kuruludur. Gravür kökenli geleneksel baskı tekniklerinin ihtiyacı karşılayamamasından kaynaklı geliştirilen dört renkli (CMYK) ofset baskı, yarı tonlu noktalar kullanarak ve farklı renkleri üst üste bindirerek tonlar arası geçiş izlenimi yaratan görüntüler ve geniş bir renk paleti oluşturabilmektedir. Ben-Day noktaları ise ismini illüstratör Benjamin Henry Day Jr.’dan almaktadır. Half-tone yönteminden farklı olarak

bu teknikte noktalar tek bir ebatta kullanılırlar. Böylece üst üste gelen, farklı renkler ve farklı aralıklarda bulunan noktalar vasıtası görüntü oluşturulmaktadır. Ben-Day tekniği sıklıkla kullanılmaya başladığı dönemde çizgi-roman ile özdeşleşmiştir. Başlangıçta teknik bir çözüm olan bu teknik, ilerleyen dönemlerde sanatsal bir ifade biçimine dönüşmüştür. Özellikle Roy Lichtenstein’in Pop-Art kapsamında değerlendirilen resimleri buna önemli bir örnektir.

Kadrajın içerisinde sıklıkla karşılaştığımız konuşma/düşünce balonları ve yazılı ses efektleri filmin birçok yerinde kullanılmıştır. Çizgi romanların doğası gereği sesleri yoktur. Yansıma sözcükler (Onomatopoeic Words) objelerin, aletlerin, insanların, hayvanların çıkardığı refleks ya da etkileşimle oluşan ve yazılan seslerdir (AY, 2017). Çizgi romanlar yansıma sesleri yazılı halde kullanarak onları birer görsel anlatım biçimine dönüştürmüşlerdir. Aktardıkları durumun niteliğine göre form olarak kendi estetik değerleri ile birlikte görsel/grafik olarak yer alırlar. Tipografi ile doğrudan bağlantılı bu anlatım yöntemi, yazılı sesler vasıtasıyla anlam oluşturmakta kullanılabilirler. Yansıma ses efektleri her zaman gerçekte var olan seslerin yerine geçmezler.

Ses olarak filmde sunulmamış olmaları, yazı ile ifade edilmeleri karakterlerin diğer karakter, obje ve olay ile olan ilişkisini vurgulanan birer öge olarak yeniden düşünmemize olanak tanımıştır. Benzer bir durum düşünce balonları için de geçerlidir. Karakterlerin iç sesleri, konuşma olarak filmde yer almıştır fakat vurgulanmak istenen sözcükler görüntünün içerisinde tipografiye dayalı estetik bir öge olarak yazı ve kutularda kullanılmıştır. Bu sayede filmin evreninde yeni bir katman olarak yazı öne çıkarmaktadır.

Sanat tarihinde birçok kez sabit bir karenin içerisinde zamanın nasıl ele alınabileceğine dair denemelerde bulunulmuştur. Tek bir kompozisyonda geleceği ya da geçmişi görmek veyahut bir hareketi üst üste pozlanmış gibi resmetmek çözüme yönelik farklı denemelerdir. 20.yy’ın başlarında Giacomo Balla gibi Fütürist sanatçıların da eserlerinde yaptığı gibi, hareket eden çizgilerin izlediği yolu tanımlamak ve hareketin yapıldığı süreyi gözle görünür kılmak, görüntüye dinamizm katmak için kullanılmaktadır. Çizgi roman da benzer teknikler geliştirmiştir. Sıklıkla tercih edilen yöntemlerden birisi de *hareket hattı* tekniğidir. (MCCLOUD, 2018). Film hareket bulanıklığının yerine, çizgi romanın sabit kare içerisinde zamanı ifade etmek için kullandığı, hareket hattını çizgisel bir değer olarak ifadeyi güçlendirmek amacıyla kullanmıştır.

Filmde yer alan bir diğer matbaa kökenli görsel ise temelde bir hatadan kaynaklanmaktadır. Basılı materyallerde temel renklerin dışındaki renkler ana renk katmanlarının üst üste gelmesiyle oluşturulmaktadır. Baskı sırasında kalıpları olması gereken yerlerden kayarak gerçekleştirdiği bu hata bir çeşit renk kayması durumu yaratmaktadır. Günümüzde gelişen baskı teknikleri ile bu tip hatalar ile fazla karşılaşmamış olsak da bir dönemin çizgi roman baskılarında da sıklıkla karşılaşılan teknik bir sorundur.

Film bu problemi bir görsel ifade aracına dönüştürmüştür. Özellikle kamera ve lens hareketlerinde kullanılan yöntem ile netlik dışında kalan alanlar CMYK renklerinin oluşturduğu paralaks etkisiyle gösterilmiştir. Bu sayede optik bir kamera hareketinin yanılması, iki boyutlu bir baskı hatasını kullanarak yeniden oluşturulmuştur. Netlik bozulması aynı zamanda karakterlerin duygu durum değişikliklerinde de bulanıklık etkisi yaratmak için tercih edildiği görülmektedir. Filmde hareket bulanıklığı (motion blur) kullanılmamış olması filmin her karesinin net bir çizgi roman sayfası gibi gözükmesini sağlamıştır. Motion Blur’un yaratacağı etkiyi sağlamak ve ihtiyac duyulabilecek aksiyonu yüksek sahnelerde bu etkiyi yaratmak için de aynı hatadan yararlanılmış, hareket yönünde kaymalar ile bu etki yaratmakta kullanılmıştır. (*Into The Spider-Verse’s Production Designer Shares Secrets (Artists Alley) | SYFY WIRE*, 2019)

Filmde yer alan karakterler de "metatextuality" bağlamında ilişki içerisindedirler. Miles Morales Marvel'in daha önce yayınladığı çizgi roman sayılarında filmde görünen fiziki özelliklerinden farklı bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu farklılık hikayenin çizgiroman tarafında devam eden versiyonunda da bulunmaktadır. Filmde yer alan yan karakter "Peter B. Parker" da böyle bir ilişki içerisinde yer almaktadır. Orijinal "süper" kahraman "Peter Parker" ın başka bir evrenden gelen ve fiziksel olarak da benzeri olan karakter aynı zamanda bir anti-kahraman olarak yorumudur. B. Parker orijinalinin aksine kendi evreninde başarısız olmuş, aşk ilişkisini sürdürememiş, "süper kahraman" olmayı becerememiş bir kahramandır. Bu anlamda süper kahraman yorumu olan anti-kahraman olarak filmde yer almaktadır.

Aynı durum diğer karakter için de geçerlidir. Bütün diğer örümcek karakterlerin bir araya geldiği sahnede her bir karakterin hikayesi paralel bir kurguyla filmin açılış sahnesine benzer bir şekilde anlatılmaya başlanır. Filmdeki örümcek adamların her biri, bir türe ya da estetik biçime referans vermektedir.

Karakterin altyapısı açıkça "film noir" türü üzerine oturtulan "Spiderman Noir" bunlardan birisidir. Karakter bütün film boyunca tamamen siyah beyaz ve yüksek kontrastlı bir görüntüden oluşmaktadır. Adından da anlaşılacağı üzere Hollywood ile özdeşleşmiş "Film-Noir" türünün özelliklerine gönderme yapan bir karakterdir. Karakterin görüntüsünün yanı sıra diyalogları da bu türe uygun olarak yazılmıştır.

"Peni Parker" ve robotu "SP//dr" çizgi roman kökenli karakterlerdir. Fakat çizgi romandan farklı olarak film için yeniden tasarlanmışlardır. Filmdeki biçimleri ile Anime karakterlerin estetik özelliklerini kazanmıştır. "Spider-Ham", 1930-1969 yılları arasında Warner Bros.'un televizyon için yaptığı "Looney Tunes" çizgi film serisinden esinlenerek tasarlanmış bir süper kahramandır. Çizgi romandan filme aktarılan diğer süper kahraman ise Spider-Gwen'dir. Karakterlerin hepsi hem kendi içerisinde süper kahraman hem de bilindik anlamdaki "süper kahraman" karakterlerinin hicivleri olarak oluşturulmuşlardır.

Üstmetinsellik (architextuality) ilişkisi metnin tür ilişkisini belirler. Okur, tecrübe ettiği diğer metinleri referans olarak metnin hangi türe dahil olduğunu belirler. Bu ilişki filmi süper kahraman filmlerinin arasında değerlendirmemize yarayan tanımlamaları ortaya koyar.

Ana-metinsellik (Hypertextuality), Genette'in tür ilişkileri kapsamında temel bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Göstergeler arası ilişki bu tür altında kurulur. Ana Metinsellik ile; "...bir "B" metni (hypertext: ana-metin) ile daha önceki bir metin "A" (hypotext: gönderge metin) ile birleştiren herhangi bir ilişki" kastedilmektedir (GENETTE, 1997). Hypertext ve hypotext arasında gerçekleşen öykünme ve dönüşümü, kolaylıkla algılanabilir olduğu durumlar ile sınırlar. Bu dönüşümü, pastiş (öykünme), parodi (yansılama) ve travesty (alaycı dönüştürüm) başlıklarında sınıflandırır. (AKTULUM, 2014).

Öykünme (Pastiş) bir filmin "tür, belli bir yazınsal ya da sanatsal okul, değişik sanatsal biçimler ve biçimler" vasıtasıyla diğer film ya da filmler ile kurduğu ilişki olarak tanımlanmaktadır (AKTULUM, 2011). Film açık bir şekilde Çizgi romanda yer alan "Spider-verse" serilerine gönderme yapmaktadır. Çizgi roman sadece edebi bir metin içermez aynı zamanda görsel olarak da anlatısını oluşturur. Bu bağlamda genel anlamda "Spider-Man" karakterinin edebi ve biçimsel yapısı ile canlandırma filmdeki yapısı net bir biçimde ilişkilendirilmiştir. Bu ilişki sadece çizgi romanla değil aynı zamanda karakter ile ilgili bütün üretimler ile bağlantılar içermektedir.

8. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Film, popüler kültürün güçlü bir parçası olan çizgi romandan yola çıkarak yine popüler kültür için üretilmiştir. Kötülerin kaybettiği iyilerin kahramanlıklarının tekrar onaylandığı, kazananın tarafında olmanın getirdiği hazzın pekiştirildiği bir anlatımı kendi içerisinde tekrar etmiştir. Bu noktada Lichtenstein’a hak vermek gerekir. Fakat diğer bir açıdan bakılırsa canlandırma film adına gerek teknik yetkinliği ile gerekse akıllıca planlanmış yapısıyla ardından gelecek filmler için güçlü etkiler bırakacağı açıktır. Alıntılar ile örülü yapısı bir araya getirdiği parçalar ile metinlerarasılık, göstergelerarasılık ve Genette’in metinsel-aşkılık kavramları için açık ve net bir örnek teşkil etmektedir. 1960’lı yılların çizgi romanlarının biçimsel alıntılarını tekrar oluşturan, kültürel mozaik içerisindeki karakterlerin bir arada maceraya çıktığı ve devam filmi, yeni çizgi roman serileri, bilgisayar oyunları, instagram paylaşımları için kendi üretimlerinin yeni kaynağı olarak “Spider-Man: into the Spider-Verse” tekrar tekrar üretilecek ve bize geri dönecektir.

KAYNAKÇA

- AKTULUM, K. (2011). *Metinlerarasılık / Göstergelerarasılık*. Kanguru Yayınları.
- AKTULUM, K. (2014). *Metinlerarası İlişkiler*. Kanguru Yayınları.
- AKTULUM, K. (2018). *Sinema ve Metinlerarasılık: Filmlerarası Etkileşimler ve Aktarımlar*. Çizgi Kitabevi.
- AY, D. A. (2017). Ses Sembolizmi ve Ses-Anlam Uyumunun Farklı Bir Sınıflandırma Denemesi. *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 57(57), 17-27. <https://doi.org/10.26561/iutded.369143>
- BARTHES, R. (2007). *Yazı Üzerine Çeşitlemeler Metnin Hazzı* (2. bs). Yapı Kredi Yayınları.
- BEATY, B. (2017). *Sanat Karsısında Çizgi Roman*. Yapı Kredi Yayınları.
- BURKE, L. (2015). *The Comic Book Film Adaptation: Exploring Modern Hollywood's Leading Genre*. Univ. Press of Mississippi.
- Domestic Yearly Box Office IMDB*. (2020, Temmuz 3). Box Office Mojo by IMDB. https://www.boxofficemojo.com/year/?ref=bo_nb_sl_secondarytab
- EISNER, W. (2001). *Comics and Sequential Art by Will Eisner*. Poorhouse Press.
- ERİNÇ, S. M. (1994). Postmodernizm'in Tanımı. *Anadolu Sanat*, 2. <https://hdl.handle.net/11421/1059>
- GENETTE, G. (1997). *Palimpsests: Literature in the Second Degree* (C. Newman & C. Doubinsky, Çev.; 8th ed. edition). University of Nebraska Press.
- HICKMAN, J., SPENCER, N., & BENDIS, B. M. (2011). *Ultimate Fallout (2011) #4 | Comic Issues | Marvel. Marvel Entertainment*. https://www.marvel.com/comics/issue/39962/ultimate_fallout_2011_4
- Into The Spider-Verse's Production Designer Shares Secrets (Artists Alley) | SYFY WIRE*. (2019). [https://www.youtube.com/watch?v=TGXEh-YEj40]. <https://www.youtube.com/watch?v=TGXEh-YEj40>
- JENKINS, H. (2019). *Cesur Yeni Medya* (3. bs). İletişim Yayınları. <https://www.iletisim.com.tr/kitap/cesur-yeni-medya/9330>
- KOWALSKI, J. (t.y.). *Comics: Comic Books—Illustration History—Norman Rockwell Museum*. Comic Books History. Geliş tarihi 23 Haziran 2020, gönderen <https://www.illustrationhistory.org/genres/comics-comic-books>
- MCCLLOUD, S. (2018). *Çizgi Romanı Anlamak*. Sırtlan Kitap.
- MİSİROĞLU, G. (2012). *The Superhero Book: The Ultimate Encyclopedia of Comic-Book Icons and Hollywood Heroes* (2 edition). Visible Ink Press.
- NYBERG, A. K. (1994). *Seal of Approval: The Origins and History of the Comics Code*. Univ. Press of Mississippi.
- PERSICHETTI, B., RAMSEY, P., & ROTHMAN, R. (2018, Aralık 12). *Spider-Man: Into the Spider-Verse* [Animation, Action, Adventure, Family, Sci-Fi]. Sony Pictures Entertainment (SPE), Columbia Pictures, Marvel Entertainment.
- PIKKOV, Ü. (2010). *Animasophy: Theoretical Writings on the Animated Film*. Estonian Academy of Arts.

- SAUSSURE, F. D. (2001). *Genel Dilbilim Dersleri* (1. bs). Multilingual Yabancı Dil Yayınları.
- Shared universe.* (2020, Haziran 12). Wikipedia. https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Shared_universe&oldid=962079964
- STAM, R. (2014). *Sinema Teorisine Giriş*. Ayrıntı Yayınları.
- WOLK, D. (2008). *Reading Comics: How Graphic Novels Work and What They Mean* (Reprint edition). Da Capo Press.
- WOLLEN, P. (2018). *Sinemada Göstergeler ve Anlam* (3. bs). Metis Yayınları.

NOTLAR

¹ Live Action: Animasyon veya bilgisayar tarafından oluşturulan efektlerin aksine gerçek insanları veya hayvanları içeren film.

SANATÇININ MALZEMESİ OLARAK YÜRÜMEK

WALKING AS THE ARTIST'S MATERIAL

Rezzan GÜMGÜM*

* Sanatta Yeterlik Öğrencisi, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Resim Bölümü, TÜRKİYE, e-mail: rgumgum@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1702-0927>

Geliş Tarihi: 06 Temmuz 2020; Kabul Tarihi: 29 Temmuz 2020
Received: 06 July 2020; Accepted: 29 July 2020

ÖZET

Gündelik hayatın izi sürülürken sıradan bir eylem olan yürümenin filozofları, edebiyatçıları, din adamlarını, politikacıları, sanatçıları kentin sokaklarına ya da kırsal alanlara çekme gücü göze çarpar. Sanat ve yürüme birlikteliği tarihin farklı dönemlerinde çeşitli şekillerde ele alınmıştır; ancak yürümenin bir sanat formu haline gelişi, doğrudan eylem pratiklerini hayata geçiren Dada hareketi ile gerçekleşmiştir. Dada eylemleri ile başlayan bu karşı-sanat formu, diğer sanat hareketlerinin de katkısıyla zenginleşmiştir. Bu çalışmada yürüme eyleminin sanatının malzemesi yapan sanatçı pratikleri incelenecek ve sınır tanımayan yürüme eyleminin sanatta hangi sınırları dönüştürebileceği tartışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Gündelik Hayat, Yürüme, Dada, Sitüasyonist, Malzeme.

ABSTRACT

While the track of everyday life is being traced, walking as an ordinary action attracts philosophers, literati, clergy, politicians, and artists by drawing their attention to the streets of urban or rural areas. The unity of art and walking has been discussed in various ways and different periods, although walking has become an art form that has been actualized by the Dada movement, which directly implements the practices of action. This anti-art form began with Dada's actions has been gradually enriched through the impact of subsequent art movements. In this study, the practices of artists that used the act of walking as a material of art will be examined and the probability of changing the borders in art by the practice of walking without borders will be reviewed.

Keywords: Everyday Life, Walking, Dada, Situationist, Material.

1. GİRİŞ

Gündelik hayatta basit olarak algılanan, sıradanlaşan, her gün tekrar ettiğimiz ve pek dikkate almadığımız bir reflekse dönüşen yürüme eylemi; içinde başlı başına bir direnişi barındırır. Burada öncelikle sözü edilen direnişin kapsamını, içeriğini ve sınır(sızlık)larını açıklamak için çalışmaya öncelikli olarak “Yürüme nasıl olur?” sorusuna yanıt vererek başlamak anlamlı olacaktır.

Yürümek, ilk olarak ayakta durabilmek ve dengede kalabilmekle başlar. Sonrasında kaslar gerilir ve bacaklardan biri diğerinin önüne getirilir. Yere basan iki ayağın hareketi sayesinde ilk adım atılır. Adım atma eyleminin sürekli tekrarlanması sonucunda da bir ritim oluşur. Böylece yürüme gerçekleşir. Bu eylemin tarihsel gelişimine baktığımızda yürümenin iki ayak üzerinde durabilme ve insan anatomisinin geçirdiği evrimin tarihi ile başladığını, zamanla pratik amaçlı iki nokta arasında düşünülmeden yapılan bir ulaşım hareketine dönüştüğünü ifade edebiliriz (Solnit, 2016:19).

İnsanlık tarihi boyunca yürümenin farklı amaçlar doğrultusunda yaşamımızı biçimlendirdiğine tanıklık etmekteyiz. Antik dönem filozoflarının yürüyüşlerinden Hac yolculuklarına ve çeşitli sivil itaatsizlik eylemlerine kadar yürüme, temel bir form olarak karşımıza çıkar. Antik dünya filozoflarının yürüyerek düşündüğü sıklıkla dile getirilir. Aydınlanma çağı filozoflarından Jean-Jacques Rousseau’nun kendi yaşam öyküsünü kaleme aldığı ve 1765-1770 yıllarını anlatan *İtiraf* adlı eserinde “Yalnızca yürürken derin düşüncelere dalabiliyorum. Durduğum zaman, düşüncelerimde duruyor; zihnim yalnızca bacaklarımla birlikte hareket ediyor.” cümleleri ile zihnin çalışmasını beden hareketiyle ilişkilendirmiş ve yürümeyi düşüncenin lokomotifini olarak ifade etmiştir (2016:33). Filozof Soren Kierkegaard ise kenti inceleme alanı olarak belirlemiş ve kent turlarını bir çeşit araştırmaya dönüştürmüştür.

Yürüme-düşünme ilişkisi kapsamında dünya edebiyatında James Joyce ve Charles Baudelaire gözümüze çarpar. James Joyce’un *Ulysses* adlı romanındaki roman kahramanı, zihnindeki düşünceleri ve hafızasının düğümlerini yürüyüşleri esnasında çözer. Charles Baudelaire ise Avrupa kentlerinde bilinçli bir kültürel faaliyet olarak algılanan “yürümek” kavramı çerçevesinde edebiyatta öne çıkan kent gözlemci yazarlardan biridir. Baudelaire, kenti karış karış gezen kişi anlamına gelen flâneur kavramını “Kenti en ücra köşelerine kadar arşınlar ve modern hayatın bütün görünümünü gözlemler, ayıklar ve hafızasına kaydeder. Flâneur, kılıktan kılığa girerken onlarda erimez, aksine her defasında bireyselliğini yeniden pekiştirerek kalabalıkların peçelediği izleri sürer.” şeklinde açıklar (Baudelaire, 2013: 33).

Walter Benjamin için ise flâneur, kentin içinde başka bir gözlemciye dönüşür. Flâneur, hem çağının izini kentin sokaklarında sürer hem de modernizm ve kapitalizm eleştirisi üzerinden bu kavramı dönüştürerek sahiplenir. W.Benjamin’e göre:

Flâneur, henüz gerek büyük kentin, gerekse burjuva sınıfının eşliğindedir. Henüz bunlardan herhangi birine yenik düşmüş değildir. Hiçbirine yerleşmiş değildir. Flâneur sığınağını kitlede arar. Kitlenin fizyonomisine ilişkin erken çalışmalara Engels’te ve Poe’da rastlanır. Kitle, bir peçedir; bu peçenin ardından kent, bir fantazmagori niteliğiyle Flâneur’ü çağırılmaktadır. Bu fantazmagori içerisinde kent, kimi zaman bir peyzaj, kimi zaman da bir iç mekân görüntüsündedir. (Benjamin, 2002: 98-99)

Flâneur, sokakta gezinen herhangi biri değildir. Tıpkı filozoflar gibi yürüyerek düşünce üretir, kenti bedeniyle deneyimler bir diğer taraftan da içeri-dışarı karşıtlığını Paris’in sokakları ve pasajlarını evi olarak görerek ortadan kaldırır.

XIX. yüzyılda ortaya atılan flâneur kavramı XX. yüzyıl romanlarında sıklıkla karşımıza çıkar. Louis Aragon'un Paris Köylüsü romanında kent; yürüyüşler, karşılaşmalar, buluntunesnelerin keşfiyle oyunların gerçekleştiği bir mekâna dönüşür. Marcel Proust'un Kayıp Zamanlar İzinde'de ise rastlantısal gündelik yaşamın şiirsel olasılıklarını anlatan kentte gezinmeler; romanın temasını oluşturan bellek, yürüyüşler, tesadüfi karşılaşmalar ve Paris Salonları gibi unsurlarla ilişkiye geçmenin vazgeçilmez yolu olarak vurgulanır. Paris; yürümenin teorisyenleri olarak adlandırılan 1950'lerde Guy Debord, 1970'lerde Micheal de Certeau, 1990'lı yıllarda ise Jean Chtistophe Bailly gibi pek çok kişiye ev sahipliği yapar. De Certeau, Gündelik Hayatın Keşfi'inde "Yürüyenler kenti gerçekleştirenlerdir." der. Kentin yürümek için yapıldığını, her kentin bir dil ve bir olasılıklar deposu, yürümenin ise kentin dilini konuşma ve olasılıklar arasından tercih yapma eylemi olduğunu vurgular. Ona göre dil söylenecekler sınıra koyarsa mimari de yürüyebileceğimiz yollara sınır koyar. Bailly ise "Grammaire Generative de Jambes" (bacakların üretken grameri) söylemiyle yürümeyi gerçek özne yapar (2016: 304-306).

2. SANAT VE YÜRÜME

Gündelik hayat pratiği olan yürümenin görsel sanatlara dâhil edilmesi, yerleşik sanatın reddini savunan Dada hareketinin sanat-hayat birlikteliğini savunması sonucu gerçekleşir. Elbette Dada'dan önceki sanatçılar imge üretmek adına yürüyüşler yapmıştır, ancak istedikleri görüntüyü yakalayınca o anı imgeleştirerek dondurmuşlardır. Sanat tarihinde gündelik hayatı konu edinen birçok eserde yürüyen insanlar göze çarpar. Ancak yürüme eyleminin sanatta bir karşı form olarak ortaya çıkışı, I. Dünya Savaşı'nın dehşeti karşısında Dada hareketinin sanatın rolünü sorgulamasıyla ve sanatın varlığı/yöntemi üzerine yürüttüğü çeşitli tartışmalarla birlikte başlar. Dada, sanatı toplumu değiştiren bir eyleme dönüştürerek sanat-izleyici arasındaki hiyerarşik yapının da yeniden belirlenmesini sağlar.

Dada, sıradan nesneyi sanat yapıtı olarak sunar; farklı malzemeleri sanata dâhil eder ve yerleşik estetik anlayışı reddeder. Sanatı galeri ve müzelerden kurtararak, kentin içine sanatı taşımış doğrudan eylem pratikleriyle sanatta temsilden eyleme dönüşen bir akış başlatmıştır. Bu bağlamda Dada, sanattaki bu radikal tavrından sonra aracısız doğrudan eylem odaklı sanat hareketlerine de yön verecek ve sanatı eylem estetiğine dönüştürecektir.

Avangard hareketlere göre özgürleşmeyi sağlamanın yolu, toplumu dönüştürmekle mümkündür. Dolayısıyla avangardı savunanlar, insanlığın kapitalist modernite tarafından hem kendine hem de doğasına yabancılaştırılmasına karşı çıkmaktadır. Yürümek bu karşı çıkışın ve dönüşümün gerçekleşmesi için yapılan eylemlerden/pratiklerden biridir. Bu pratik, zamanla Dada, Sürrealist, Fluxus hareketlerinin sanat dillerinden birine dönüşmüş ve Sitüasyonist Enternasyonel hareket ile farklı ilişkiler kurarak zenginleşmiştir.

Avangard hareketlerden biri olan Sitüasyonist Enternasyonel, Hayalci Bauhaus ve Letrist Enternasyonel'in birleşimiyle 1957 yılında kurulur. Sonrasında Londra Psikocoğrafya Birliği de harekete dâhil olur. CoBrA'dan katılan Asger Jorn ve Guy Debord liderliğindeki bu hareketin amacı ise "dünyayı değiştirmek" ve "sitüasyonlar" inşa etmektir (Artun,2013:278). Sitüasyonistler içinde buldukları dönemde sıkışmışlık duygusuna rağmen toplumdaki özgürleştirici değişim arzusunu yaratıcı eylemlerle olası hale getirmeye çabalar. "Durum, psikocoğrafya ve dérive" kavramları ile hareketin kent mekânlarının algılama biçimine yeni bir dil katılmış, oyun kurmak bu hareketin vazgeçilmez bir unsuru olmuştur. Dolayısıyla burada sözü edilen kavramların anlamları üzerinde durulması ve metodlarının anlaşılmasına faydalı olacaktır.

Psikocoğrafya "bilinçli ya da bilinçsiz olarak örgütlenmiş coğrafi çevrenin, bireylerin davranışları ya da duyguları üzerindeki özgül etkilerinin işleyişini tanımlayan bir kavram olarak karşımıza çıkar (Coverley, 2011:14). Bu yöntem kentin bugünüyle geçmişi arasında bağ

kurmasını sağlar, sokakları, mekânı ve ilişkileri yeniden üretir ve sürüklenme(dérive) sırasında yaşanan rastgele yön arayışının yeni karşılaşmaları sayesinde toplumsal bilincin dönüşümüne katkı sağlar.

Dérive (sürüklenme) sırasında kişi alışıldık hareket ve eylem niyetlerini, ilişkilerini ve boş zaman etkinliklerini bırakıp kendini sokağın cazibesine ve karşılaşmaların tesadüfüne bırakır. Bu durum onu kentle kurulabilecek yeni bir ilişkiye hazırlar, yaratıcı-oyuncu olması bakımından psikocoğrafî etkilere uyanık kılar. Bu bağlamda, psikocoğrafya'nın uygulama yöntemi olan dérive, kenti anlama biçimi olarak düşünülebilir (Artun, 2013:315).

Sitüasyonist hareketin öncüsü Guy Debord, *Gösteri Toplumu* adlı kitabında belirttiği üzere tecrit üzerine kurulu olan ekonomik sistemin ve tasarlanmış kentlerin aynı zamanda tecriti döngüsel olarak yeniden ürettiğini dile getirir. Otomobilden telefona kadar gösteri sisteminin seçtiği bütün eşyalar; “yalnız kalabalıklar”ın tecrit koşullarını yeniden üretmeye/güçlendirmeye hizmet eden, sistemin kullandığı örtük silahlardır. Bireyi sisteme dâhil etmenin yolu, kişilerin tecrit edilmiş bireyler olarak yeniden ele geçirilmelerini gerektirir. Sistem bu stratejilerini içeride ve dışarıda, her yerde uygulamaktadır. Fabrikalar ve kültür evleri, tatil köyleri ve toplu konutlar tecrit edilmiş bireyi evinin içine kadar izleyen bu sahte topluluğa hizmet etmek amacıyla özellikle tasarlanmıştır. Gösteri toplumunun stratejilerinin her alanda bizi esir aldığı ve insanı doğasına yabancılaştırdığı söylenebilir (Debord, 2018:21-93).

Sitüasyonist hareket kapitalist gündelik hayat eleştirisini kentin sokaklarını mesken edinen, politik eylem ile sanatsal faaliyeti birbirinden ayırmayan sanat pratikleri ve eylemler gerçekleştirerek yapar. Devrimi gerçekleştirecek özne ile direniş sanatını yaratacak öznenin aynı süreç içinde oluşacağına inanır. Eyleme ve harekete odaklanarak işler üreten sanatçılar karşı-sanat hareketleriyle sürecin rolünü güçlendirmiş olur. Sitüasyonist hareket, karşı-kamusal alanlar yaratarak yaratıcı oyunlar aracılığıyla toplumsal bilinci dönüştürmeyi amaçlar.

3. YÜRÜYEN SANATÇILAR

Dada hareketinin başlattığı karşı-sanat pratikleri hem dönemin sanatçıları hem de ondan sonra gelen sanat akımlarını etkilemiştir; günümüzde de etkisini sürdürmektedir. Dolayısıyla yerleşik sanat kurumlarını eleştiren ve sokakta sanat pratikleri ortaya koyan, bedeniyle kenti deneyimleyen ve keşfeden sanatçının kendisi bir performans aracına dönüşmüştür. Sanatçıların gerçeğin izini kentlerde, sokaklarda arayışı, durumlar inşa ederek ve eleştirel sanat pratikleri ortaya koyarak gerçekleşmektedir. Bu bölümde, sanatçının malzemesi olan yürüme ediminin, Dada öncülüğünde başlayan sanattaki yolculuğunda yürümeyi sanatın diline dönüştüren sanatçı pratikleri incelenecektir.

Resim 1. Hamish Fulton “Tekrarlayan Yürüyüş/ *Repetitive Walk*”2018



<http://walkingartists.altervista.org/hamish-fulton-walk/>

Sanat tarihine baktığımızda yürümeyi sanatının malzemesine dönüştürmüş olan iki isimle karşılaşırız: Aynı dönemde sanat üretimleri yapan, aynı zamanda da arkadaş olan Hamish Fulton ve Richard Long. Fulton, 1970’li yıllardan bu yana sanatta “yürümek” eylemi söz konusu olduğunda ilk akla gelen isimdir. Sanat yaşamı boyunca yalnızca yürüme deneyimlerine dayanarak işler üretmiştir. Fulton için *peripatetik* terimi kullanılabilir. İngilizce olan *peripatetik* kelimesi “uzun yürüyüşleri alışkanlık edinmiş kimse” anlamına gelir. Fulton, sanatının ilk zamanlarında hac yolculuğu güzergâhı gibi kutsal alanlara uzun yolculuklar yaparak kendi yürüme eyleminin manevi yönlerini vurgular. Yürüdüğü alanlarda yüzeylere herhangi bir iz bırakmaz. Sanatçı yürüme deneyiminin kendisini önemser. Bu eylemlerini kent alanları dışında yapar. Doğa alanlarında ya da kent içinde yapılan yürüme sırasında zihin, beden ve dünya arasında bir diyalog başlar. Yürümeye eşlik eden düşünceler birbirlerine arkadaşlık eder.

(Resim-1)’de Fulton’un son dönemde gerçekleştirdiği *Repetitive Walk* adlı uzun soluklu projesinden bir kare gösterilir. Fulton’un bu çalışması iki yüzden fazla kişinin sıra halinde tekrarlayan yürümelerini farklı mekânlarda devam ettiren bir projeye aittir. Katılımcıların birbiri ardına dizilişi ile oluşan çizgi, zikzaklar oluşturarak farklı görsel biçimler kazanır. Sanatçı çalışmalarını video ve fotoğraflarla kayıt altına alır.

Resim 2. Richard Long “Yürüyerek Meydana Getirilen Çizgi /A Line Made by Walking” 1967



<http://www.richardlong.org/sculptures.html>

Sanatsal bir araç olarak yürümeyi seçmiş olan Long, çalışmalarını galeri mekânından dışarı taşıyarak zaman, mekân ve beden kavramlarını yeniden hatırlatmak istemektedir. Yaptığı yürüyüşler ile kendi kişisel haritalarını oluşturduğu söylenebilir. Aynı dönemde eser veren ve arkadaş olan bu iki sanatçıdan Fulton, yürümeyi bir tür deneyim olarak algılarken Richard Long ise yürümeyi dünya üzerinde iz bırakmaya yarayan bir araç olarak kullanır.

210

Richard Long, (Resim-2)'de fotoğrafı verilen *A Line Made by Walking* adlı siyah-beyaz fotoğraflanan bu işinde tarla gibi görünen bir arazinin uzağında, tepelere doğru çiğnenmiş çimlerin ortasında uzanan düz bir çizgiyi yürüyerek gerçekleştirir. Sonrasında sanatçı işini güneş ışığının çizgiyi özellikle belirginleştirdiği bir açıdan fotoğraflamış, galeri duvarlarının dışında gerçek dünyanın genişletilmiş alanında çalışmış, yürümeyi keşfetmeyi birçok işinde kullanacağı malzemeye dönüştürmüştür. Sanatçının kendi bedenini işinin aracı haline getirdiği gözlemlenir.

Bu çalışma ilk yapıldığı dönemlerde beraberinde “Performans mı heykel mi?” tartışmalarını da getirmiştir. *A Line Made by Walking*, birilerine göre performans birilerine göre ise heykeldir. Her ne şekilde sınıflandırılırsa sınıflandırılınsın sanatçı, yürüme eylemiyle oluşturduğu çizgileri ve daireleri ile arazinin geniş yüzeyi üzerinde gerçekleştirdiği sessiz ve özgür yürüyüşleri aracılığıyla görsel bir biçim oluşturmuştur.

Basit ve sıradan bir eylemin yaşanan dünya ile bağımızı güçlendirdiğine, aynı zamanda çevreyle olan ilişkiler sayesinde dünyayı dönüştürdüğüne tanıklık ederiz. Vito Acconci'nin aynı yıllarda farklı bir bakış açısı ile kentin sokaklarında gerçekleştirdiği yürüme edimi buna bir örnektir.

Resim 3. Vito Acconci “*Takip Edilen İşi /Following Piece*” 1969



<https://publicdelivery.org/vito-acconci-performances>

Sanatçı *Following Piece* adlı işi için yirmi üç gün boyunca sokaktan rastgele seçtiği bir yabancıyı bir binaya girene kadar sokaklarda takip eder ve bu eylemini fotoğraf olarak kayıt altına alır. Performansı sırasında “Ben daha fazla ‘ben’ değilim. Kendimi kontrol etmiyorum. Zamanın ve mekânın dışında... Öznel ilişki... Kendimi bu planın hizmetine sundum.” gibi notlar alan sanatçı, *Following Piece* ile 1960’lı yılların sonlarında galeri dışına çıkarılmak istenen sanatın bir parçası olan beden, mekân, zaman gibi kavramların keşfine odaklanmış ve kamusal alanda bireyin kendi dönüşüm hikâyesini ve kentin farklı bölgelerine sürüklenmeyi deneyimlemiştir. Bu deneyimini çeşitli yazılar, haritalar, fotoğraflar aracılığıyla aktarmıştır (Resim-3).

Sanatçının bu çalışması, sityasyonistlerin *dérive* metoduna uygun bir örnek olarak gösterilebilir. *Following Piece*, bir yandan bize gündelik hayatta kent içinde sınırlı hareket alanlarımızın olduğu gerçeğini hatırlatırken öte yandan sokaklarda rastgele seçilen ve bilinmeyen bir kişinin takibi sonucu hiç gidilmemiş ya da hiç girilmemiş sokakların keşfini mümkün kılan bir deneyim olur. Bireyin farklı karşılaşmalar ve ilişkiler aracılığıyla sokaklarda yeni durumları inşa edebilme potansiyelini her zaman barındıran bu tür sürüklenmelerle karşılaşması sonucunda değişmemesi mümkün değildir. “Yürümek mekândan yoksun olmaktır. Yok olmanın ve kendi aidiyetinin peşinde olmanın belirsiz operasyonudur. Kenti çoğaltan ve bir araya getiren amaçsız gezinti, kenti mekândan yoksun olmanın büyük toplumsal deneyimine dönüştürür.” sözüyle kenti keşfetmenin deneyimi üzerinde durur (De Certeau, 2008: 200-201).

Sanatla gerçek deneyim arasındaki sınırı kaldıran sanatçı-teorisyen Alan Kaprow “Sıradan şeyler aracılığıyla sıradanlığın anlamını keşfedecekler. Bu şeyleri olağanüstü yapmaya çalışmayacak, sadece gerçek anlamlarını belirtecekler. Fakat işte olağanüstü olanı da bu şekilde meydana getirecekler.” cümleleri ile nesne üreten bir sanatın yerine fikirler, edimler

ve dünya arasındaki ilişkilerin araştırmasına dönüşmüş yeni bir sanat alanını dile getirir (Solmt,2016:393).

Yürüme adım adım gerçekleşir. Her adım bizi özgürlüğümüze yakınlaştırır. Coğrafyayı, kenti, kimliği, cinsiyeti belli sınırlar içine alıp hapsetmek, insanın mülkiyeti keşfiyle başlamış ve iktidar ilişkileriyle bu sınırlar belirginleşmiştir. Mona Hatoum'un (Resim -4)'te yer alan performansı tam da bu durumun imajını bize sunmaktadır.

Resim 4. Mona HAoum “Hala Performans/*Performance Still*” 1985–1999



<https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/perspectives/mona-hatoum>

Mona Hatoum kendi beden deneyimleriyle işler üreten bir performans sanatçısıdır. Sanatçının *Performance Still* adlı işi yaklaşık bir saat boyunca Brixton sokaklarında çıplak ayakla yürümesinden oluşur. Hatoum, yürüme esnasında ayak bileklerine ayakkabı bağcıklarıyla bağlanmış Doc Marten botlarını sürükler. Performansta yer alan bu botlar genellikle polisler ya da dazlaklar tarafından giyilir. Sanatçı sokakta yürüme edimini, gündelik yaşamın sıradan bir eylemini, gündelik yaşamı modelleyen bir iktidarın tahakkümüne direnişe dönüştürür. Sanatçının performansının kaydı sırasında alınan bu imaj, yıllar sonra sanatçının belirleyici çalışmalarından biri olacaktır.

Foucault'un “İktidar her yerdedir; her şeyi kapsadığından değil, her yerden geldiğinden dolayı her yerdedir. İktidar sürekli, tekrara dayalı, cansız, kendi kendini yeniden üreten her şeyiyle, tüm bunları sabitlemeye çalışan sonuçtur” söylemi, Hatoum'un (Resim-4)'te yer alan performansıyla baskı mekanizmalarını açığa çıkaran bir pratiğe dönüşür. *Performance Still*; eylem ve davranışlarla bedeni belli forma sokan, sınıflayan, elini ayağını bağlayan, sınırlarını belirleyen iktidarın modernist gündelik hayat pratiklerine nüfuz ederek her bağıntıda kendini üretmesine karşı bir eleştiridir (2013:69).

Yürümeyi sanatının malzemesi yapan en ihtiraslı çalışmalardan biri -performans sanatında beden sınırlarını en çok zorlayan sanatçılardan- Marina Abramovic ve Ulay ikilisinin gerçekleştirdiği Çin Seddi Yürüyüşü'dür.

Resim 5. Marina Abramovic ve Ulay “Çin Seddi Yürüyüşü /Great Wall Walk”1988



<http://www.medienkunstnetz.de/works/the-lovers/>

Marina Abramovic ve Ulay çok sayıda performansı birlikte gerçekleştirmiştir. Zihinsel ve bedensel sınırlarını zorlayan bu iki radikal performans sanatçısı, farklı kültürleri keşfederek sanatlarını ve kendilerini dönüştürür. Birlikte çıktıkları Tibet yolculuğu ve Aborjinlerle yaşadıkları pratikler sayesinde farklı âdetlerle karşılaşır. Bütün bu deneyimler ikilinin üretimlerini besler. (Resim-5)’de yer verilen *Great Wall Walk* yürüyüşünde iki sanatçı Çin Seddi’nin 4.000 kilometrelik duvarının iki ucundan birbirine doğru doksan gün boyunca yürürler, buluştukları noktada ise birbirlerine sarılırlar. Sonrasında yollarına ayrı olarak devam ederler. Başlangıçta bu performans on iki yıllık sanatsal ve kişisel ilişkilerinin bir kutlaması olarak planlansa da kutlama gerçekleşmez. Buluşmaları ile hem bu çalışma hem de ikilinin uzun yıllara dayanan ortaklığı sona erer.

213

Bedenleriyle dünyanın engin coğrafyalarında yürümenin özünü, yürümenin basitliğini ve amacını Ulay “Doğru tempoyu; yürümenin ritmik salınımında zihinle bedenin uyum bulduğu o tempoyu bulduğumu hissedene dek...” diyerek dile getirmiştir(2016:392). Sanatçıların, doksan gün boyunca yürümeleri, müthiş bir dikkat gerektirir; aynı zamanda ikilinin eylemlerine olan inançlarını gösterir. Elbette boş alanlarda yürüme eylemini gerçekleştiren sanatçılarla gündelik hayatın içinde kent sokaklarında pratiklerini gerçekleştirenler arasında yürümeye atfedilen anlam da değişir. Psikocoğrafya, kentsel bir durum olarak ortaya çıkarken, Abramovic’le bu terimin anlamı kırsal alan yolculuklarına karşılık gelir.

Gündelik hayatta günlük yürüme eyleminden uzaklaşmış ve kentler otomobil, metro gibi araçlarla zaptedilmiştir. Birçok ülkede kent içinde yürünecek alan bulmak zorlaşmaya başladı. Kapitalist modernist sistem hayatımızı, zamanımızı, zihnimizi, kontrol altında tutma planlarını hızla sürdürmektedir. Sanatçıların kendilerine dayatılan tüm baskı mekanizmalarıyla başa çıkabilmelerinde yürüme, bir malzeme olarak onlara hem eşlik eder hem de onları özgür kılar.

Resim 6: Song Dong “Bir Demlik Kaynamış Su /A Pot of Boiling Water”1995



https://post.at.moma.org/content_items/1426-_breathing_

Çin çağdaş/güncel sanatının önemli temsilcilerinden biri olan Dong, Çin'in büyük politik ve sosyal değişim döneminde modern şehirleri, hayatlarının değişmesini, değişimin süreksizliğini bellek, atık, tüketim, kentsel çevre kavramları ile ilişkili olarak hayat-sanat birliğini ekseninde vurgulayan işleri ile bilinir. Kamusal alanlarda sanat yapmanın yasaklandığı bir ülkede yaşayan sanatçı yasaklarla baş edecek taktikler kullanarak sokakta eleştirel işler üretmeye devam eder. Sanatçının çalışmaları Sitüasyonist anlayışın izlerini taşır. Song Dong, “Modern Çin’de Yaşama Deneyimleri” üst başlığı ile zaman, mekân ve başkalaşım kavramlarını içeren deneysel sanat yapar. Sınırlı özgürlükleri eleştirerek; sıradan, gündelik ucuz ev eşyaları ve kendi bedenini malzeme olarak kullanarak sanatını günlük deneyimleriyle birleştirir. Kent sokakları, kişisel yaşam, fiziksel çevre ve sıradan varoluş temalı çalışmaları kişisel bir karaktere sahiptir.

A Pot of Boiling Water adlı işinde sanatçı, kış ayında içinde kaynar su olan demlikle Pekin sokaklarında yürür. Demlikten yere akıtılan sıcak su buz zeminle temasında bir sis oluşturur. Sıcak suyun yerde buz ile birleşimiyle suyun soğuması sonucu yerde buzdan bir çizgi oluşur (Resim-6). Sanatçı suyu bir iz bırakma, kayıt etme aracı olarak kullanır. Sanatçı bu eyleminde hızla değişen kent yaşamlarının eleştirisini yapar.

Kent deneyimlerine önem veren ve yürüme eylemini sanatının malzemesine dönüştüren bir diğer sanatçı Francis Alys’dir. Sanatçının yürüyüşleri bir varış noktası içermez. Kent içinde ya da geniş arazilerde işinin bağlamına uygun yürümeler gerçekleştirir. (Resim-6)’da yer verilen *Seven Walks*’tan bir araya toplandığı *Guards* adlı çalışması sanatçının yedi yıl süresince Londra kent sokaklarında yürüyüşlerinin video kayıtlarının bir araya getirilmesinden oluşur. Sanatçı genellikle işlerini gerçekleştirdiği sırada alınan video kayıtlarını sergiler. Yıllar süren bu çalışmasında metropol kentin gündelik yaşamında sıradan bir ritüeli olan yürümeyle gündelik yaşamı ve alışkanlıklarını araştırır.

Resim 7: Francis Alys “Muhafızlar/ Guards” 2005



<https://francisalys.com/guards/>

F.Alys büyük açık-hava stüdyosu olarak adlandırdığı kenti gözlemleyerek, seslerini dinleyerek, işaretlerini ve yüzeylerini okuyarak gezinir. Şehrin farklı parçalarında gerçekleşen *Seven Walks* Hyde Park, Londra Şehri, Ulusal Portre Galerisi ve Regents Park'ın yakınındaki sokaklarda gerçekleşir (Resim-7).

Sanatçı, *Guards* (Londra Kent Muhafızları) projesini askerlerle işbirliği içinde yapar. Alys, askerlerin kentin içindeki günlük ritüellerine eşlik eder. Bir asker bir başka asker ya da bir birlikle karşılaşana kadar grupta birlikte yürür. Birlik toplanana kadar bu yürüyüş devam eder ve bütün birlik bir araya geldiği zaman en yakın köprüye kadar askerler birlikte yürür sonrasında anonim askeri kitle dağılır (Resim-7).

Cannetti, kitlenin niteliklerini “Kitlenin bir yöne gereksinimi vardır. Kitle hareket halindedir ve bir hedefe doğru hareket eder. Bütün üyeler için ortak olan yön, eşitlik duygusunu kuvvetlendirir. Tek tek üyelerin dışında, ama hepsinin paylaştığı bir hedef, böyle bir kitlenin sonu demek olan kişiye özel farklı hedeflerin üzerini örter. Yön kitlenin varoluşunun devamlılığı bakımından temel öneme sahiptir.” şeklinde açıklar. Bu bağlamda Francis Alys’in işinde yer alan askeri kitlede de bu özellikler görülmektedir (2010: 30).

Askerlerin Londra sokaklarında yürümeleri sırasında taş zemin üzerine ayaklarını sert bir şekilde vuruşlarıyla ortaya çıkan ayak sesleri bir ritim oluşturur. Birlik bir araya geldikçe duyulan ayak sesi tekleşir ve şiddeti artar. Hızlı ve ardışıklık içinde birbirine eklenen ayak sesleri kentin sokaklarında var olandan daha fazla askeri temsil eder. Askerlerin simetrik bir birlik oluşturan bloklarla birleşmesi Carl Andre’nin heykel çalışmaları ile ilişkilendirilebilir. Askerlerin parça parça bir araya gelmeleri ve yeniden ayrılmaları, sokakları mesken edinen hareketli heykelleri andırır.

Resim 8. Pippa Bacca “Barış Gelini /Brides on Tour” 2008



<https://www.pippabacca.it/>

Brides Tour adlı çalışma Feminist sanatçı Pippa Bacca (Giusepoa Pasqualino di Marinea) ve bir başka kadın sanatçı Silvia Moro ile planlanan bir barış projesidir. İki kadın savaşların yaşandığı bölgelere yapılmak üzere bir yolculuk planlamıştır. Bu proje kapsamında ülkelere barış ve sevgi mesajını adımlarıyla inşa etmek üzere Milano’dan başlayarak Slovenya, Hırvatistan, Bosna, Bulgaristan, Türkiye, Suriye, Lübnan, İsrail ve Filistin üzerinden devam ederek, Tel-Aviv’e kadar otostop ile ulaşmayı amaçlamışlar. 8 Mart 2008’de başlayan yolculukları, 31 Mart 2008’de Gebze’de Pippa’nın tecavüze uğraması ve sonrasında öldürülmesiyle son bulur (Resim-8).

216

Pippa yolculuğu kendisi için her zaman bir araç ve son olarak açıklamıştır. Ona göre yolculuk: “Bazıları için yaşamın bir yoludur bazıları için mümkün olan tek yaşam biçimi; yaşamın kendisi için bir metaforudur.” (Pippa Bacca).

İki kadının başlattığı bu yürüyüşte amaçlanan, karşılaşmalar ve yeni durumların toplumsal dönüşüme katkıda bulunmasıdır. Şiddetin hâkim olduğu bölgelere, barışın ve güvenin temsili olan beyaz gelinlikleri ile farklı ülke topraklarının sınırlarını aşarak yürüyen sanatçılar bir direniş başlatmıştır. Pippa kadınlık sembolleri olan beyaz gelinliği ve topuklu ayakkabıları ile cesaret ve güç gerektiren yürüme eylemiyle barışı ve güvenin inşasını bir kadın sanatçı olarak yeniden kurabilme düşünüyü kurmuştur.

Bir kadın sanatçı elinde kamerasıyla başka coğrafyalara yalnız yürüyebilir mi? Yürüyüşe çıkmamanın, dünyaya adım atmanın bir takım şartları vardır:

“İnsanın boş zamanı, gidecek bir yeri ve hastalık ya da toplumsal kısıtlamalarla engellenmemiş bir bedeni olması gerekir. Kamusal alan, kadınlar için çoğu zaman güvenli olmamıştır veya onları iyi karşılamamıştır. Yasal düzenlemeler, adetler, cinsel taciz, tecavüz kadınların istedikleri vakit dilekleri yerde yürüme haklarını sınırlamıştır. Sokağa çıkan kadın için sokak kadını, sürtük, kaldırım yosması ya da umumi kadın terimleri kullanılırken sokaktaki

erkekler, halk adamı, mahalle kabadayısı, sokakların efendisi gibi terimler atfedilir. Kadının yolculuğa çıkması kadın cinselliğinin kabul gören sınırlarını aştığını ifade eder.”(Solnit,2016:333-334).

Tarihte kadınların yürüme hareketleri “bir yerden başka bir yere ulaşmak” olarak kabul edilmez. Kadınlar sokağa çıkmışsa görülme/seyredilmek için çıkmışlardır. Yaratılan eril toplum, bu söylemini sürekli olarak yeniden üretmek için çıkmışlardır. Bütün erkek egemen yaklaşımlar, toplumsal hafızada yer edinen söylemleriyle günümüzde de devam etmektedir.

Feminist teorisyen Grimké'nin ifade ettiği gibi “Kadınları ve erkekleri kamusal ve özel alana yerleştirme girişimleri başarısız olacaktır. Aklın cinsiyeti yoktur... zihnin gücünün cinsiyeti yoktur... kadınların alanı ya da erkeklerin alanı hakkındaki fikirler keyfi fikirlere.” (Donovan,2010:41) sözleriyle kadınlara uygulanan ayrımcılığın nedeni ve ayrımcılıkla mücadele etmenin gerekliliği ifade edilmektedir.

Sanat tarihinde yürüme edimini gerçekleştiren kahramanların çoğunun erkek olması - çalışmanın giriş bölümündeki yürüme örneklerindeki erkek sayısına bakarak şunu söyleyebiliriz- gerçeğine karşın dört kadın sanatçı dikkatimizi çeker. Bunlardan Mona Hatoum'un performansı kent içinde, Marina Abramovic ve Ulay'ın performansı ise tüm dünyanın gözleri önünde fotoğraf ve video ekipleriyle gerçekleştirilmiştir. Hatoum ve Abramovic'ten farklı olarak Pippa Bacca ve Silvia Moro, kendi kameralarını alıp tek başlarına yolculuklarına başladılar. Yalnız seyahat etmelerinin nedeni dünyanın güvenilir bir yer olduğuna ve güveni sağlamanın güvenmekten geçtiğine olan inançlarıydı. Bu inanç karşın Pippa Bacca'nın tecavüze uğrayıp öldürülmesi ile yarım kalan performans, bize kadınlar için dünyanın birçok coğrafyasının -kırsal alan ya da kent merkezi- hala güvenli olmadığı gerçeğini bir kez daha gösterir. Kadın katliamlarının artarak devam ettiği günümüzde bu sorunun tarihsel bağlarıyla ele alınması gerekir. Bu da başka bir araştırmanın konusu olabilir.

4. SONUÇ

Bu çalışmanın amacı, yürüme eyleminin sanata dâhil edilme sürecini ve bir malzeme olarak yürümenin sanatçıların üretimlerine yaratıcı etkisini tartışmaktır. Dünyayı değiştirmek iddiası ile Dada sanatının varlığını tartışmaya açmış, dünyayı savaşızsız, sömürsüz inşa edebilmenin yeni yollarını yaratmak istemiştir. Sanat-hayat birlikteliğini savunan ve bunu gündelik hayatın içinde deneysel pratiklere dönüştüren sanat hareketleri, hem sanatta yeni bir alan açarak sanatı özgürleştirmiş hem de sanatın toplumsal bilinci dönüştürücü gücünü sokak eylemleriyle inşa edebilmenin olasılıklarını deneyimlemişlerdir.

Bugüne geldiğimizde ise dünyanın değişmeye ve iyileşmeye olan ihtiyacı giderek artmaktadır. Sanatçılar, yürüme eylemleriyle gündelik hayatı eleştirmeye ve farklı toplumsal sorunları konu edinerek üretmeye devam etmektedir. Yürümenin sınır tanımadığını göz önüne alırsak, sanatçıları yürüme eylemini içeren işlerini üretirken onlara çizilen sınırları yaratıcı eylemleriyle ortadan kaldırmaya çalıştıklarını söyleyebiliriz.

Fiziksel bir eylem biçimi olan yürümek; bir yandan çeşitli kesimler tarafından bir metafor haline getirilirken diğer yandan keşfetmeyi ve düşünmeyi, ilerlemeyi, talepleri iletmenin bir aracına dönüşmüştür. Yürüme eylemi yaratıcı, özgürleştirici bir malzeme olarak sanatçının üretimlerini biçimlendirmeye ve sürekli hareket halinde olmayı işaret ettiği için de toplumsal dönüşümde önemli bir eylem olarak ele alınabilir.

KAYNAKLAR

- ARTUN, A. (2013). *Sanat Manifestoları,Avangard Sanat ve Direniş*,(U. Kılıç. Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- BACCA, P. (2008). *Bride on Tour*. <https://www.pippabacca.it/> (Erişim tarihi: 22.05.2020)
- BAUDELAİRE, C. (2013). *Modern Hayatın Ressamı* (A. Berktay, Çev.), İstanbul: İletişim Yayınları.
- BENJAMİN, W. (2002). *Pasajlar*. (A. Cemal, Çev.), İstanbul: YKY.
- BERGER, J. (2014). *Sanatla Direniş*, (A. Biçen, Çev.), İstanbul: Metis Yayınları.
- CANNETTI, E. (2010). *Kitle ve İktidar*, (G. Aygen. Çev.), İstanbul:Ayrıntı Yayınları.
- COVERLEY, M. (2011). *Psikocoğrafya Londra Yazıları*, (S.Serezli,Çev.),İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- DE CERTEAU, M. (2008). *Gündelik Hayatın Keşfi I*,(L. A. Özcan,Çev.),Ankara: Dost Kitabevi.
- DEBORD, G. (2018). *Gösteri Toplumu*, (A. Emekçi, O. Taşkent, Çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- DONOVAN, J. (2010). *Feminist Teori*, (A.Bora,M.A.Gevrek,F.Sayılan,Çev.), İstanbul:İletişim Yayınları.
- FAUCOULT, M. (2013). *Cinselliğin Tarihi*, (H.U.Tanrıöver, Çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- JOYCE, J. (2014). *Ulysses*. (N. Erkmen. Çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- SENNETT, R. (2014). *Ten ve Taş*, (T.Birkan, Çev.), İstanbul: Metis Yayınları.
- SOLNIT, R. (2016). *Yol Aşkı: Yürümenin Tarihi*, (E. Kıvılcım.Çev.), İstanbul: Encore Yayınları.

YUNUS EMRE’NİN BESTELENMİŞ ÜÇ ESERİNİN MAKAMSAL ÇÖZÜMLEMESİ

MODAL ANALYSIS OF THREE WORKS OF YUNUS EMRE COMPOSED

Uğur DOĞAN*

* Doktora Öğrencisi, İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Güzel Sanatlar ve Tasarım
Fakültesi, Müzik Bilimleri Bölümü, Müzikoloji Anabilim Dalı
TÜRKİYE, e-mail: doganugur@hotmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7591-0012>

Geliş Tarihi: 19 Haziran 2020; Kabul Tarihi: 30 Temmuz 2020
Received: 19 June 2020; Accepted: 30 July 2020

ÖZET

Bu çalışma tasavvuf şiirinin en önemli temsilcilerinden biri olan Derviş Yunus Emre'nin ilahi, şarkı ve türkü formunda, hicaz, nihavend ve hüseyini makamlarında farklı besteciler tarafından bestelenen üç eserinin makamsal çözümlemesi yapılarak incelenmesi amacıyla hazırlanmıştır.

Araştırmada literatür taraması ve analiz yöntemine başvurulmuştur. Yunus Emre ile ilgili daha önceden gerçekleştirilen çalışmaların literatür taraması yapılmıştır. Araştırmanın birinci bölümünde Yunus Emre'nin yaşamı, sanatı ve felsefi fikirleri ile ilgili genel bilgilere yer verilmiştir. Daha sonrasında ise Türk müziğindeki makam, usûl ve form kavramları genel hatları ile açıklanarak, araştırmaya konu edilen eserlerin bestelendiği makamlar, usûller ve müzik formları ile ilgili genel bilgilere yer verilmiştir. Son olarak Yunus Emre'nin araştırmaya konu olan bestelenmiş eserleri Türk müziği kuramsal yapısı çerçevesinde incelenerek makamsal çözümlemeleri yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Yunus Emre, Makam Analizi, Tasavvuf Şiiri..

ABSTRACT

This research was prepared for the modal analysis of three works Dervish Yunus Emre one of the most important representatives of sufi poetry, which were composed by different composers in hicaz, nihavend and huseyni modals in divine, song and folk song form.

In the research, literature review and analysis method was used. The literature review of previous studies on Yunus Emre has been done. In the first part of the study, general information about Yunus Emre's life, art and philosophical ideas is given. Afterwards, the concepts of the modal, rhythm beat and form in Turkish music are explained in general terms, and general information about the modals, rhythm beats and music forms in which the works subject to the research are composed are given. Finally the composed works of Yunus Emre, who is the subject of the study were examined and their modal analysis were made within the frame of Turkish music theoretical structure.

Key Words: Yunus Emre, Modal Analysis, Sufi Poetry..

1. GİRİŞ

XII. yy.da yaşadığı düşünülen Yunus Emre, Türk dilini büyük bir ustalıklarla kullandığı eserleri ile insan sevgisini, Allah sevgisini, İslam inancını, doğruluk ve dürüstlüğü anlatmıştır. Türklerin Anadolu'ya henüz yerleştiği bir dönemde gerek şiirleri ile gerekse tasavvuf felsefesi ile insanlara doğru yolu göstermeyi kendisine amaç edinmiş olan Yunus Emre, Anadolu'nun Türkleşmesinde, Türk dilinin inşa edilmesinde ve İslam felsefesinin daha net bir şekilde anlaşılmasında önemli ölçüde etkili olmuştur. İnsanlığa yapmış olduğu değerli katkılarıyla yüzyıllar boyunca Anadolu insanının gönlünde taht kuran Yunus Emre'nin, yaşam felsefesi ve inşa etmiş olduğu tasavvuf ekolü ile günümüzde de dünyanın dört bir yanında büyük saygı uyandırdığını söylemek mümkündür.

Yunus Emre'nin yazmış olduğu eserler, Türk Dili ve Edebiyatı alanındaki ve İslam tasavvufu alanındaki araştırmacıların dikkatini çektiği ölçüde Türk müziği bestecilerinin de yakından ilgilendikleri bir husus olarak göze çarpmaktadır. Yunus Emre'nin özellikle İslam tasavvufunu ve Allah sevgisini işlediği eserleri ilahi, nefes, deyiş gibi dini müzik formlarında, insan sevgisi, doğruluk ve dürüstlük gibi erdemleri işlediği eserleri ise şarkı ve türkü gibi din dışı müzik formlarında birçok bestekâr tarafından bestelenmiş olduğu görülmektedir. Yunus Emre'nin eserlerinde öz Türkçeyi kullanmasının yanı sıra bestekârların söz konusu şiirler üzerine yapmış oldukları beste çalışmalarının da Yunus Emre'nin eserlerinin ve felsefesinin kuşaktan kuşağa aktarılmasında önemli ölçüde etkisi olduğu düşünülmektedir.

Bu çalışma, Yunus Emre'nin farklı müzik formlarında, farklı usûllerde ve farklı makamlarda üç farklı besteci tarafından bestelenmiş üç eserinin makamsal çözümlemesi yapılarak incelenmesi amacıyla hazırlanmıştır. Çalışmada literatür taraması ve müzikal analiz yöntemlerine başvurulmuştur. Çalışmanın temelini oluşturan Hakk Âşığı Yunus Emre ile ilgili bilgilere ulaşmak için literatür taraması yöntemine başvurulmuştur. Yunus Emre'yi çeşitli yönleriyle inceleyen daha önceden yapılmış çalışmaların literatür taraması yapılarak incelenmiştir. Araştırmaya konu olan eserlerdeki makamsal geçkiler, tam kalıplar, yarım kalıplar, makamsal çeşniler müzikal analiz yönteminden yararlanılarak tespit edilmiş ve Türk müziği kuramsal yapısı çerçevesinde çözümlenmiştir. Müzikal analiz yöntemi bir müzik eserinin yapısal bütünlüğünün ve işlevselliğinin bilimsel olarak ortaya koyulmasına ve nesnel bir biçimde yorumlanabilmesine olanak sağlamaktadır (Kerman, 1980, s: 312-313). Araştırmanın evrenini Yunus Emre'nin bestelenmiş şiirleri, örneklemini ise güfteleri Yunus Emre'ye ait olup, Zekâi Dede Efendi, Hasan Soysal ve Sadun Aksüt tarafından farklı form, usûl ve makamlarda bestelenmiş üç eser oluşturmaktadır. Çalışmada araştırmaya konu olan eserlerin bestelenmiş olduğu makam, form ve usûllerle ilgili bilgilere ayrıca yer verilmiştir.

Araştırmanın uygulama kısmına geçilmeden önce çalışmanın sağlıklı bir biçimde yürütülebilmesi amacıyla Yunus Emre ile ilgili daha önceden yapılan çalışmalar incelenerek literatür taraması yapılmıştır. Yapılan literatür taramasında;

Halman (1971), çalışmasında Yunus Emre'nin insan sevgisini irdelemiştir. Korkmaz (1972), çalışmasında Yunus Emre'yi Anadolu Türkçesinin inşası ve biçimlenmesi bağlamında ele almıştır. Çubukçu (1983), çalışmasında Yunus Emre'yi din felsefesi bağlamında ele almıştır. Gemalmaz (1991), Yunus Emre şiirlerindeki dil özelliklerini ele aldığı çalışmasında Yunus Emre'nin eserlerinde kullandığı Türkçe ile günümüzde kullanılan standart Türkiye Türkçesini özellikleri bakımından karşılaştırmalı olarak incelemiştir. Torun (2005), Yunus Emre'yi halk kültürü perspektifinden ele aldığı çalışmasında o dönemde yaşayan Türk halkının gündelik yaşamlarında yer alan kavramları Yunus Emre'nin şiirlerinde ne şekilde karşılaşıldığını irdelemiştir. Turabi (2010), çalışmasında güfteleri Yunus Emre'ye ait çeşitli formlarda bestelenmiş eserleri türlerine göre ayırarak tablolar halinde sunmuştur. Sevgi (2012), çalışmasında Yunus Emre'nin eserlerinde öne çıkan fikirlerin evrensel niteliği üzerinde

durulmuştur. Cin ve Babacan (2013), çalışmalarında Yunus Emre'nin Risaletün Nushiyye'si ve Divan'ını yazım, biçim, söz varlığı ve ses bakımından inceleyerek eserlerdeki sözlerin dillere göre dağılımını grafiklerle ayrıntılı biçimde ortaya koymuşlardır. Üşenmez (2013), çalışmasında Yunus Emre Divanı'nda geçen Türkçe İslami terimleri sınıflandırmıştır. Kaval (2013), çalışmasında Yunus Emre ve Mevlana'nın ortaya koymuş oldukları tasavvuf felsefelerine değinilmiştir. Bekçi (2014), çalışmasında 1960'lı yıllardan bu yana Yunus Emre ile ilgili yazılmış 44 makale çalışmasını derleyerek kitap halinde sunmuştur. Demirtaş (2014), çalışmasında Yunus Emre'nin eserlerinde yer alan musiki ile ilgili hususları göz önünde bulundurarak Yunus Emre'nin musikişinaslığı hakkında fikirler öne sürmüştür. Kaçar (2017), çalışmasında farklı besteciler tarafından Yunus Emre şiirlerinden bestelenmiş 255 adet bestenin makam ve usûl sınıflandırmalarını yapmıştır.

2. YUNUS EMRE KİMDİR?

Türk edebiyatının ve İslam tasavvufunun en önde gelen temsilcilerinden biri olan Yunus Emre'nin ne zaman doğduğu kesin olarak bilinmemekle birlikte Yunus Emre ile ilgili yapılan çalışmalarda O'nun yaşamış olduğu dönemle ilgili birbirine benzer ve farklı nitelikte tespitler bulunduğunu ifade etmek mümkündür. Kaya (2009), Beyazıt'taki Devlet Kütüphanesi'nin arşivinde bulunan bir dergide karşılaştığı “Vefât-ı Yunus Emre, sene 720, müddet-i ömr 82” bilgisinden yola çıkarak Yunus Emre'nin hicrî takvime göre 638-720 yılları arasında yaşadığını öne sürmektedir. Bu bilgiden yola çıkarak Yunus Emre'nin 1240-1320 yılları arasında yaşamış olabileceğini söylemek mümkündür. Tatçı (2005), Yunus Emre'nin yaşamına dair bilgilerin azlığına dikkat çekmekte ve Yunus Emre ile ilgili mevcut bilgilerin tasavvuf yaşamıyla ilgili olduğunu, bu bilgilerin de büyük bir kısmının dini hikâyelerden bir araya getirilmiş bilgilerden oluştuğunu ifade etmektedir. Baykara (1995), 1241 yılında dünyaya geldiği kabul edilen Yunus Emre'nin 13.yy ikinci yarısı ile 14.yy. başları arasında yaşadığını ifade etmektedir. Özkan (2010), Yunus Emre'nin eserlerinde 13.yy.'daki Türk diline özgü önemli unsurlara sıklıkla rastlanabildiğine dikkat çekmektedir. Torun (2005), Yunus Emre'nin 1240-1321 yılları arasında yaşadığının tahmin edildiğini ifade etmektedir. Tüm bu ifadelerden Yunus Emre'nin 13. yy. ikinci yarısı ile 14. yy. ilk yarısı arasında yaşamış olabileceğine dair görüşleri destekler niteliktedir. Yunus Emre ile ilgili anlatılan birçok anekdotta Hacı Bektaş-ı Veli'nin yönlendirmesi ile Taptuk Emre dergâhına katıldığı rivayet edilmektedir. Hacı Bektaş-ı Veli'nin 1209-1271 yılları arasında yaşadığı tahmininden yola çıkıldığında Yunus Emre'nin 13. yy ikinci yarısı ile 14. yy ortaları arasındaki zaman aralığında yaşamış olabileceği söylenebilir.

Yunus Emre'nin yaşadığı dönemde, Türklerin henüz yeni yerleştiği Anadolu topraklarında birtakım güçlüklerle karşılaştıklarını söylemek mümkündür. Köprülü (2005), Yunus Emre'nin yaşadığı dönemde Moğol İstilas, Haçlı Seferleri, çeşitli isyanlar ve savaşlar neticesinde sürekli çatışmalar yaşanan bir karışıklık ortamının Anadolu topraklarında kol gezdiğini, devletin bireyler üzerindeki yaptırım gücünün zayıfladığı bu karışıklık döneminde insanların dünya meselelerini bir kenara bırakarak tekkeler aracılığıyla maneviyata yöneldiğini öne sürmektedir. “Arap kültüründe Asr-ı Saadete dönme amacı üstlenen tasavvuf hareketinin Orta Asya'da hazırlık dönemi tamamlandıktan sonra 1166 yılında Ahmet Yesevî'nin öncülüğünde Anadolu'da Türk-İslam sentezine dayalı yeni bir tasavvuf anlayışı ortaya çıkmıştır. Ahmet Yesevî'nin bu tasavvuf anlayışını Konya'da Mevlâna Farsça, Nevşehir'de Hacı Bektaş-ı Veli Arapça, Sivrihisar ve çevresinde Yunus Emre Türkçe ile biçimlendirdikleri edebi gelenekle sürdürerek Anadolu halkını bu felsefe etrafında bir arada tutmayı başardılar” (Torun, 2005, s:20). Anadolu Selçukluları döneminde devletin bilim dili olarak Arapçayı, edebi dil olarak ise Farsçayı benimsediğine dikkat çeken Timurtaş (1992), Yunus Emre dışında çok az kişinin Türkçe eserler yazdığını ifade etmektedir. Anadolu Selçukluları'nın Türkçeyi devletin resmi dili haline getirmek için çalışmalar yaptığı bir dönemde Yunus Emre, sanatsal dehası ile Türkçeyi büyük bir ustalikle eserlerinde işleyerek Oğuz Türkçesine dayalı Anadolu

Türkçesinin özgür bir yazı dili olarak kökleşmesinde büyük rol oynamıştır (Korkmaz, 1972, s: 17-18).

Halman (1971)'a göre Yunus Emre'nin Hakk aşkını, İslam inancını, insan sevgisini Türkçenin coşkun ve sade anlatımıyla ifade ettiği O'nun sanatının doruk noktasına erişmesinde ve yedi yüzyılı aşkın bir süre boyunca canlılığını korumasında etkili olmuştur. Torun (2005), Yunus Emre'nin tasavvuf felsefesi üzerine inşa ettiği fikirleri ve beslendiği halk kültürü sayesinde aradan geçen bunca zamana rağmen geçerliliğini koruyup, halk nezdinde bu denli sevilip sayılmasında etkili olduğunu ifade etmektedir. Yunus Emre'nin Türk dilini şiirde kullanma biçiminin bir ustalık göstergesi olduğuna dikkat çeken Tatçı (2005)'ya göre Türkçenin bu denli köklü ve estetik bir dil haline gelerek yaygınlaşmasında O'nun eserlerinin katkısı büyüktür.

1307'de kaleme aldığı Risaletü-n Nushiyyesi'ndeki dört yüz civarındaki şiirlerinde evrendeki bütün varlıkların Hakk'ın yeryüzündeki birer yansıması olarak görüldüğü vahdet-i vücud felsefesinden izlere rastlanan Yunus Emre, barış içinde bir yaşam, dürüstlük ve insan olabilmenin gereği olan sevip sevilmele Allah'a ulaşabileceğini insanlara anlatmıştır (Kaya, 2009, s: 8-9). Halman, (1971), Yunus Emre'yi ve O'nun benimsediği vahdet-i vücud felsefesini; "Türk ozanı, Allaha inanan ve İslam'ın bağnaz fikirli kişilerce yozlaştırılan tefsirlerini reddedip İslam'ı gerçek anlamıyla özümseyen bir mümindir. Yunus Emre'nin hümanizmi Allah ile başlar ve biter. Türk şiirinde ilk defa Tanrıyı insanlaştıran ve insanı Tanrılaştıran ozan, Yunus Emre olmuştur" cümleleriyle ifade etmiştir.

Yunus Emre eserlerinin Türk dili ve edebiyatında olduğu kadar Türk müziğinde de oldukça önemli bir yere sahip olduğunu söylemek gerekir. Üngör (2014), Yunus Emre şiirleri ile ilgili Türk bestecileri tarafından yapılmış beste çalışmaları ile ilgili olarak; "Yunus Emre şiirlerinin büyük bir bölümü dini müzik bestecilerince bestelenmiştir. Bestelenen eserlerin 250 civarında olduğu sanılmaktadır. Bestekârları bilinen eserlerin sayısı 55 adettir. Bu bestelerden 200'e yakını mersiye, ilahi, kaside, naat-ı şerif, tevşih, durak, türkü ve şarkı formunda bestelenmiş olup büyük bir kısmı ilahilerden oluşmaktadır" tespitlerde bulunmuştur.

Kaçar (2017), Dede Efendi'den Saadetin Kaynak'a kadar çok sayıda önemli Türk müziği bestecisi tarafından Yunus Emre'ye ait eserlerin bestelendiğini ifade etmektedir. Şarkıdan, ilâhiye, alevi nefeslerinden, türküye kadar birçok türde bestede Yunus Emre şiirlerine rastlamak mümkündür. Turabi (2015), güftesi Yunus Emre'ye ait çeşitli formlarda bestelenen 805 adet beste tespit ettiğini ifade etmektedir. Yunus Emre'nin Divan'ındaki çeşitli eserlerin Bursa'da yaşamış Yunus isminde başka bir şair ve Anadolu'nun çeşitli yörelerinden Yunus isimli şairlerin şiirleriyle birbirine karıştırıldığı yönünde görüşler de mevcuttur. Kaya (2009) Anadolu halkının gönlünde önemli bir yere sahip olan Yunus Emre'nin ismiyle farklı zaman dilimlerinde birtakım şairlere rastlandığını ifade etmektedir. "Yunus Emre'nin günümüze kadar ulaşabilmiş bilinen iki eseri bulunmaktadır. Bunlar ilki aruz ölçüsü ile kaleme alınmış Mesnevi biçimindeki 573 adet beyitten oluşan Risalet'ün Nushiyye, ikincisi ise Divan'dır. Ancak söz konusu Divan, Yunus Emre'nin vefatından çok sonraları çeşitli yazma eserlerde bulunan ve Yunus Emre'ye ait olabileceği düşünülen şiirlerin bir araya getirilerek derlenmesiyle elde edilmiştir. Bu durum Divan'daki kimi eserlerin Yunus Emre'ye ait olmadığı yönünde tartışmalara yol açsa da içerik ve anlam bakımından üzerinde durulduğunda şiirlerin benzerlik göstermesi bu düşüncenin geçerliliğini çürütmektedir" (Bozkurt, 2011, s: 31-32).

Araştırmaya konu edilen eserlerin makamsal çözümlemesi yapılmadan önce eserlerin bestelendiği makamlar, usuller ve formlar hakkında genel bilgilere yer vermenin yararlı olacağı düşünülmektedir.

3. TÜRK MÜZİĞİNDE MAKAM KAVRAMI

13.yy.da Safiyüddin Urmevi ile başlayan sistemci okul anlayışından bu yana geliştirilerek süregeldiği düşünülmektedir. Köprülü (2018), Safiyüddin'in "er-Risâletü'ş-Şerefiyye" isimli eserinde müzik dizilerinin ilk kaynakları olarak görülen dörtlü ve beşli türlerini cins olarak adlandırdığını, bu dörtlü ve beşlileri çizelgelerle belirttiğini, dörtlü ve beşli ses dizilerini değişik biçimlerde bir araya getirerek devir olarak adlandırdığı çeşitli makam dizileri oluşturduğunu ifade etmektedir. Aydar (2018), 15.yy.'da Abdülkadir Meragi'nin belli bir akortta tanbur, ney gibi enstrümanlar üzerinde perdeler ve sesler arasındaki bağlantıyı seyir özellikleriyle incelediği makam yaklaşımının günümüz Türk Müziği makam anlayışına yön verdiğini ifade etmektedir. Elbette sonraki yüzyıllarda da Türk müziği makamsal yapısında önemli değişikliklerin ortaya çıkmasında etkili olan önemli müzik insanları ve onların gerçekleştirmiş oldukları çalışmalar mevcuttur. Ancak araştırma konusunu bağlamından uzaklaştırmamak için makam kavramının ne şekilde ortaya çıktığına değinmenin de yararlı olacağı düşüncesiyle çalışmanın bu kısmının burada sonlandırılmasının uygun olacağı düşünülmektedir.

Günümüzde yaygın olarak bilinen Türk müziği ses sisteminin Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi olduğu söylenebilir. Arel (1991), durak ve güçlü etrafında çeşitli ilişkilerden dolayı bir araya gelen seslerin oluşturduğu bütünü makam olarak tanımlamaktadır. Ergöz (2007)'e göre bir dörtlü ve bir beşli ses dizisinin veya bir beşli ve bir dörtlü ses dizisinin birleşmesiyle ortaya çıkan, durağı, yedeni ve güçlüsü bulunan ses dizilerine makam denilmektedir. Araştırmadaki makamsal çözümler Arel-Ezgi-Uzdilek ses sistemi dikkate alınarak yapılmıştır. Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminde yer alan Türk müziği perde isimleri Şekil 1.'de gösterilmiştir.

Şekil 1. Türk Müziği Perde İsimleri

Türk Musikisinde Tabii Sesler

www.atilasaraloglu.com, Erişim Tarihi: 02.06.2020

3.1. Hicaz Makamı

Hicaz makamı, düğâh perdesi üzerinde bolahenk akort sistemine göre yerinde bir hicaz dörtlüsüne nevada rast beşlisi eklenerek oluşturulmuş inici-çıkıcı veya çıkıcı seyir özelliklerine sahip olabilen bir makam dizisidir. Pest bölgeden genişletilmesi yegâh perdesinden bir rast beşlisi eklenerek, tiz bölgeden genişletilmesi ise muhayyer perdesinden buselik dörtlüsü eklenerek yapılır (Bingöl, 1999, s: 25). Hicaz makamının yedeni rast perdesidir. Donanımında si bakiye bemolü, fa ve do bakiye diyezi kullanılır. Genişletilmiş biçimiyle hicaz makamı dizisi Şekil 2.'de gösterilmiştir.

Şekil 2. Genişletilmiş Hicaz Makamı Dizisi

Burç N., Şen Y. (2019), *Müzik Eğitimi Alan Öğrencilerin Müziksel İtme Dersinde Makamsal Dikte Yazma Becerilerinin Belirlenmesi*, İdil Dergisi, 64 (2019 Aralık).

3.2. Nihavend Makamı

Nihavend makamı rast perdesi üzerine bir buselik beşlisi ile neva perdesi üzerine bir kürdi veya bir hicaz dörtlüsü eklenerek elde edilen inici-çıkıcı seyir özelliklerine sahip bir makam dizisidir. Bu tanımdan da anlaşılacağı üzere nihavend makamı buselik makamı dizisinin rast perdesine göçürülmesiyle oluşan şed bir makam türüdür. Nihavend makamı bolahenk akort sistemine göre düğâh perdesi üzerine kurulan buselik makam dizisinin rast perdesine göçürülmüş şeklidir. Nihavend makamının donanımında si ve mi (kürdi ve hisar perdeleri) küçük mücenneb bemolü bulunur. Fa bakiye diyezi (ırak perdesi) Nihavend makamı dizisinin yedenidir. Gerdaniye perdesi üzerine buselik beşlisi eklenerek genişletilebilir (Kurtuldu, 2018, s: 273). Nihavend makamı dizisi iki biçimiyle birlikte Şekil 3.'te gösterilmiştir.

Şekil 3. Nihavend Makamı Dizisi

www.islamansiklopedisi.org.tr, Erişim Tarihi: 02.06.2020

3.3. Hüseyini Makamı

Hüseyini makamı, Klâsik Türk müziğinde olduğu kadar Geleneksel Türk halk müziğinde de sıklıkla kullanılan, Türk müzik kültüründe oldukça önemli yere sahip bir makamdır. Hüseyini makamı ile ilgili ilk tanımlamaları Kantemiroğlu ve Abdülbaki Nasır Dede'nin yaptıklarını ifade eden Gökçen (2018), makamın adını hüseyini perdesinden aldığını belirtmektedir. Hüseyini makamı bolahenk akort sistemine göre düğâh perdesi üzerine hüseyini beşlisi ve hüseyini perdesi üzerine uşşak dörtlü eklenmesiyle elde edilen inici-çıkıcı seyir yapısında bir makam dizisidir. Hüseyini makamının yedeni rast perdesidir. Hüseyini makamı dizisi tiz bölgeden muhayyer perdesi üzerine buselik beşlisi veya simetrik şekilde hüseyini beşlisi ilave edilerek genişletilebilir. Donanımında bir koma si bemol, dört koma fa diyez bulunur. Genişletilmiş biçimiyle birlikte hüseyini makamı dizisi Şekil 4.'te gösterilmiştir.

Şekil 4. Hüseyini Makamı Dizisi



www.hazimgokcen.net, Erişim Tarihi: 02.06.2020

4. TÜRK MÜZİĞİNDE USÛL KAVRAMI

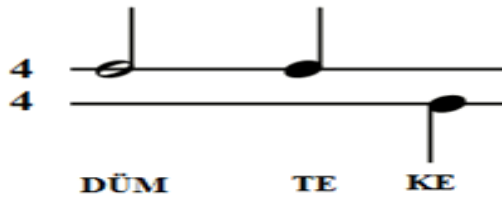
Birim zamanın oransal sürelerle göre ayrılarak düzenlenmesiyle meydana gelen düzümlere usûl denmektedir (Ungay, 1981: 2). Tanrıkorur (1998), usûlu zayıf ve kuvvetli zamanlardan oluşan birtakım düzgülerin kalıp haline getirilmesi şeklinde tanımlamaktadır. Holzapfel ve Stylianou (2009), geleneksel Türk müziğinde değişik kuvvetlerdeki darplardan meydana gelen ritmik kalıpların usûl olarak adlandırıldığını ifade etmektedirler. Tanımlamalardan da anlaşılacağı üzere ritim kalıpları geleneksel Türk müziğinde usûl olarak adlandırılmaktadır.

4.1. Sofyan Usûlü

Sofyan şarkı, ilahi, oyun havası gibi birçok form türünde sıklıkla rastlanabilen, üç vuruştan meydana gelen, dört zamanlı bir usûldür (Ungay, 1981, s: 18). Sofyan usûlü iki nim sofyan usûlünün birleşmesi ile elde edilir. Sofyan usûlü Şekil 5.'te gösterilmiştir.

225

Şekil 5. Sofyan Usûlü

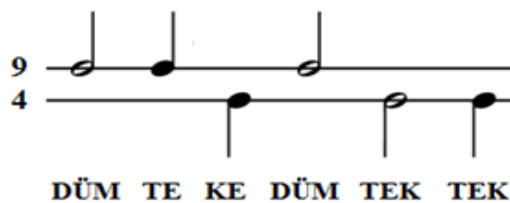


www.islamansiklopedisi.org.tr, Erişim Tarihi: 02.06.2020

4.2. Yürük Aksak Usûlü

Sofyan ve Türk aksağı usûllerinin birleşmesinden meydana gelen ve altı darptan oluşan dokuz zamanlı bir usûldür (Özkan, 1998). Yürük aksak terimi ise usûlün temposunun daha hareketli olduğunu ifade etmek için kullanılmaktadır. Aksak usûlü Şekil 6.'da gösterilmiştir.

Şekil 6. Aksak Usûlü

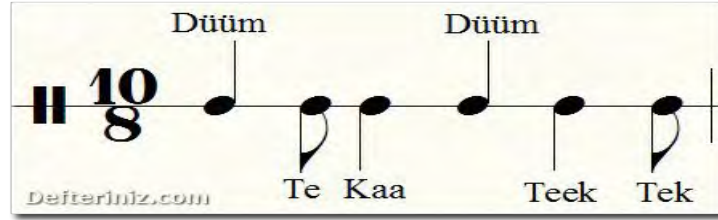


www.adanamusikiderneği.com, Erişim Tarihi: 02.06.2020

4.3. Curcuna Usûlü

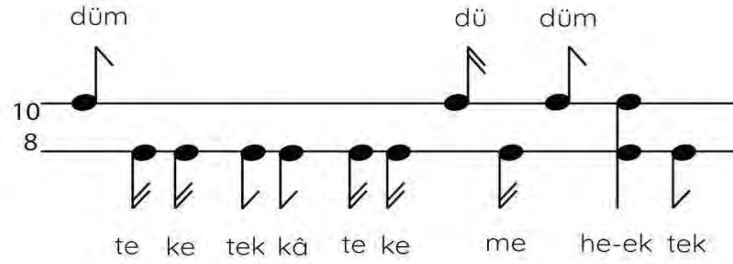
Farklı şekilde vurulmuş iki Türk aksağı usûlünün birleşmesi ile meydana gelen, altı darptan oluşan on zamanlı birleşik bir usûldür. Gönül (2017), curcuna usûlünün aksak semai usûlünden oldukça farklı bir karakteristik yapıya sahip olduğunu, curcuna bir eserin aksak semai darpları ile yazılmasını yanlış bulduğunu ifade etmektedir. Gönül (2017), aksak semai usûlünün velveleli biçimi olarak bilinen curcuna usûlünün ayrı bir usûl olarak değerlendirilmesi gerektiğine dikkat çekmektedir. Aksak Semai usûlü ve velveleli biçimi olan curcuna usûlü şekil 7. ve 8.'de gösterilmiştir.

Şekil 7. Aksak Semai Usûlü



www.defteriniz.com, Erişim Tarihi: 02.06.2020

Şekil 8. Curcuna Usûlü



www.twitter.com/turkmuzigiusul, Erişim Tarihi: 03.06.2020

5. TÜRK MÜZİĞİNDE FORM KAVRAMI

Müzikte form kavramının, müziğin biçimsel niteliğini ve türünü ifade etmek için kullanılan bir terim olduğunu söylemek mümkündür. Say (2005), form kavramını “başlangıç ve bitiş arasında birbirine zıt ve benzer ses hareketlerin bir araya getirilmesinden meydana gelen ve müzik eserine estetik nitelikler kazandıran anlatım biçimleri” şeklinde tanımlamaktadır. Türk müziği formları saz musikisi ve söz musikisi olmak üzere iki ana başlık altında incelenmektedir. Söz musikisi de kendi içerisinde dini ve din dışı olmak üzere iki başlık altında incelenmektedir.

Türk müziğinde beste formları nitelik, tür ve biçimlerine göre;

- Saz musikisi (peşrev, saz semaisi, longa, sirto vb.),
- Söz musikisi (kâr, kârçe, murabbaa, şarkı, türkü vb.),
- Âşık musikisi (divan, mani, kalenderi, koşma vb.),
- Dini musiki (ezan, salt, münacat, ilahi vb.),
- Tekke musikisi (durak, tevşih, nefes, kaside vb.),
- Karagöz musikisi,
- Mehter ve operet musikisi gibi ana başlıklar altında incelenmektedir (Özalp, 1992, s: 5-61).

Yunus Emre'nin araştırma kapsamında incelenmesi kararlaştırılan bestelenmiş üç şiirinin tâbi olduğu üç Türk müziği formunu açıklamanın yerinde olacağı düşünülmektedir.

5.1. İlahi Formu

Dini Türk musikisinde en çok kullanılan form olarak karşılaşılan ilahi formu, akılda kalması kolay, kısa ve sade anlatım özelliğine sahip bir beste formudur. İlahi bestecilerinin genellikle Nizamoğlu Seyfullah, Niyazi Mısri ve Yunus Emre gibi tasavvuf şairlerinin eserlerinin her türden makam ve usûlde besteledikleri görülmektedir (Özalp, 1992, s: 48).

5.2. Şarkı Formu

Şarkı formunu “aruz ve hece ölçüsünün çeşitli kalıpları ile söylenen şiirlere yapılan besteler” şeklinde tanımlayan Özalp (1992), 18. Yy. Lale Devri bestecilerinin dönemin duygu ve düşüncelerini kolay anlaşılır bir ifade ve uyumla besteledikleri eserlerinde şarkı formuna oldukça geniş yer verdiklerine dikkat çekmektedir.

Torun (2012) şarkı formunun biçimsel olarak genellikle zemin (A), nakarat (B) ve meyan (C) bölümlerinden oluştuğunu ifade etmektedir.

5.3. Türkü Formu

Akdoğu (1996), türkü formunun Türk halk edebiyatına tâbi söz unsurlarının yalın ve anlaşılması kolay bir şekilde melodi haline getirilmesiyle meydana geldiğini, çoğunlukla hece ölçüsü ile yazılmış olsa da aruz ölçüsü ile yazılmış örneklerine de rastlamanın mümkün olduğunu ifade etmektedir. Türkü formunun hem Türk halk müziğinde hem de klâsik Türk müziğinde örneklerinin çokça bulunduğunu ifade eden Özalp (1992), aşk, sıla hasreti, tabiat güzellikleri, taşlama, koşma gibi kavramların konu edildiği türkü formunda genellikle 11’li hece ölçüsü kullanılmasına rağmen belirli bir hece sınırlaması olmadığını da belirtmektedir.

6. BULGULAR VE YORUM

Çalışmanın bu bölümünde araştırmanın örneklemini oluşturan bestelerin makamsal çözümlemesine yer verilmiştir.

6.1. Yunus Emre'nin “Şûride Vû Şeydâ Kılan” İsimli Eserinin Makamsal Çözümlemesi

Yunus Emre'nin 8’li hece ölçüsü ile yazmış olduğu “Şûride Vû Şeydâ Kılan” isimli şiiri, klâsik dönem Türk müziği bestecilerinden Zekâi Dede Efendi tarafından ilâhi formunda, hicaz makamında ve sofyan usûlünde bestelenmiştir. Beste, zemin (A), nakarat (B), meyan (C) ve tekrar nakarat (B) şeklinde oluşturulmuştur. Her bir bölüm yedişer ölçüden oluşmaktadır. Bestenin genel anlamda inici-çıkıcı seyir yapısında olduğu söylenebilir.

Şekil 9. Şûride Vû Şeyda Kılan 1. Bölüm

Şû ri de vu şey da kı lan ya
Ku lu nu mah zun ey le yen ya

Hu Hu Hu Hu Hu Ya Hu Ya Hu Al lah Ya Hu

Şekil 9.’da görüldüğü üzere hüseyini perdesinden başlayan eserde ilk iki ölçüde acem perdesi kullanılarak neva üzerinde buselik çeşnili yarım kalış yapılmıştır. Üçüncü ölçüde evç

perdesi kullanılarak neva üzerinde rast çeşnili yarım kalış yapılmıştır. Dördüncü ölçüden altıncı ölçünün son dörtlüğüne kadar neveda buselikli yarım kalış yapılarak, altıncı ölçünün son dörtlüğünde evç perdesiyle tekrar rast çeşnisine geçilmiş ve yedinci ölçüde neveda rastlı yarım kalış yapılmıştır.

Şekil 10. Şûride Vû Şeyda Kılan 2. Bölüm

8
Ya rin ce ma li dir be ni ya
Bağ ri mu pür hün ey le yen ya

11
Hu Hu Hu Hu Hu Ya Hu Ya Hu Al lah Ya Hu

Şekil 10.'da görüldüğü üzere; eserin ikinci bölümüne evç perdesi üzerinde segâh çeşnisi yapılarak başlanmış, ikinci ölçüde neva perdesinde rast çeşnili yarım kalış yapılmıştır. Üçüncü ölçüde acem perdesi ile buselik çeşnisi yapıлып düğâh perdesine inilerek hicaz hûmayun geçkisi yapılmıştır. Dördüncü ve takip eden ölçülerde dik kürdi (si bakiye bemolü) perdesinde yarım kalışlar yapılarak düğâh perdesinde tam karar verilmiştir.

Şekil 11. Şûride Vû Şeyda Kılan 3. Bölüm

15
A lem le re rüs va kı lan ya
Yu nu su mec nun ey le yen ya

18
Hu Hu Hu Hu Hu Ya Hu Ya Hu Al lah Ya Hu

Şekil 11.'de görüldüğü üzere eserin meyan bölümü olan üçüncü kısmın ilk ölçüsünde düğâh perdesinden önce muhayyer perdesine sonra tiz buselik perdesine kadar çıkılarak buselik çeşnisi yapılmıştır. İkinci ölçüde ses aralığı tiz çargâh perdesine kadar genişletilip nim şehnaz perdesi yeden olarak kullanılarak muhayyer perdesinde buselikli asma kalış yapılmıştır. Üçüncü ölçüde hüseyini perdesinde hicaz çeşnili asma kalış yapılmıştır. Dördüncü ölçüden ve altıncı ölçünün son dörtlüğüne kadar acem perdesi kullanılarak hüseyini perdesi üzerinde buselik çeşnili asma kalışlar yapılmış, altıncı ölçünün son dörtlüğünde ise evç perdesi kullanılarak muhayyerden neva perdesi üzerine kadar inilip rast çeşnili yarım kalış yapılmıştır. Bu bölümden sonra tekrar eserin ikinci bölümüne geçilmiştir.

6.2. Yunus Emre'nin "İşitin Ey Yârenler Kıymetli Nesnedir Aşk" İsimli Eserinin Makamsal Çözümlemesi

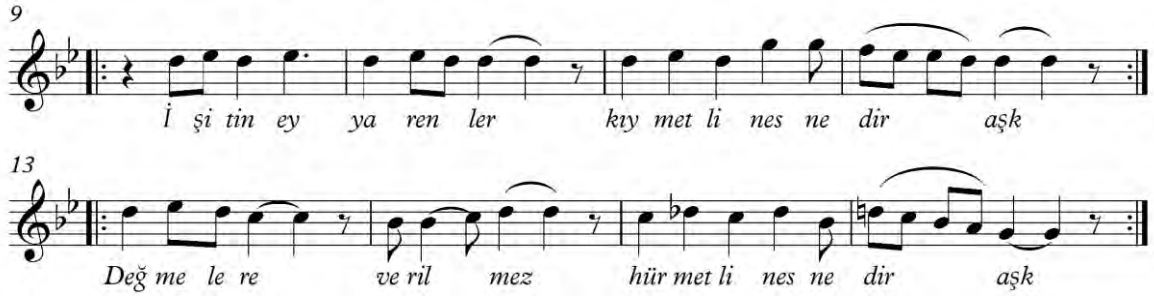
Yunus Emre'nin 14'lü hece ölçüsü ile yazmış olduğu "İşitin Ey Yârenler Kıymetli Nesnedir Aşk" isimli şiiri, 21.yy. Türk müziği bestecilerinden Hasan Soysal tarafından şarkı formunda, nihavend makamında ve yürük aksak usûlünde bestelenmiştir. Beste, zemin (A), nakarat (B), zemin (A), nakarat (B) şeklinde oluşturulmuştur. Her bir bölüm sekizer ölçü ve ikişer tekrardan oluşmaktadır. Bestenin genel anlamda inici-çıkıcı seyir yapısında olduğu söylenebilir.

Şekil 12. İştin Ey Yârenler Kıymetli Nesnedir Aşk (Saz Bölümü)



Şekil 12.'de görüldüğü üzere eserin ilk ölçüsünde neva, gerdaniye ve muhayyer perdeleri arasında armonik bir çıkış yapılmıştır. İkinci ölçüde sümbüle (ince si küçük mücennep bemolü) perdesinden neva perdesine kadar inilerek nevada kürdili yarım kalış yapılmış, üçüncü ölçüde kürdi dizisinde ilerlenmiş, dördüncü ölçüde neva perdesinde kürdili yarım kalış yapılmıştır. İkinci satırın ilk ölçüsü de tıpkı eserin birinci satırında olduğu gibi armonik hareket ederek neva perdesinde yarım kalış yapılmıştır. İkinci ölçüde nim hisar (mi küçük mücennep bemolü) perdesinden başlanarak kürdi dizisinin yedeni durumunda olan çargâh perdesine inilip, tekrar nim hisar perdesine çıkılarak kürdili asma kalış yapılmıştır. Üçüncü ölçüde buselik çeşnisi yapılmış, son ölçüde ise rast perdesinde buselikli tam karar yapılarak nihavend dizisi gösterilmiştir.

Şekil 13. İştin Ey Yârenler Kıymetli Nesnedir Aşk 1. Bölüm



Şekil 13.'te görüldüğü üzere birinci satırın ilk ölçüsünde nim hisarda kürdili asma kalış yapılmış, iki, üç ve dördüncü ölçülerde genel anlamda neva perdesi üzerinde kürdi dizisi gösterilerek yarım kalış yapılmıştır. İkinci satırın ilk ölçüsünde kürdi çeşnisi yapılarak çargâh perdesinde asma kalış yapılmış, ikinci ölçüde ise önce kürdi (si küçük mücennep bemolü) perdesinden başlayıp neva perdesine kadar çıkılarak buselikli yarım kalış yapılmıştır. Üçüncü ölçüde nim hicaz (re küçük mücennep bemolü) kullanılarak kürdide buselik çeşnisi yapılarak, son ölçüde tekrar dizinin doğal seyrine dönülerek rast perdesinde buselikli tam kalış yapılmıştır.

Şekil 14. İştin Ey Yârenler Kıymetli Nesnedir Aşk 2. Bölüm



Şekil 14.'te görüldüğü üzere ilk ölçüde gerdaniye perdesinden neva perdesine inilip ikinci ölçüde muhayyer perdesine çıkıldıktan sonra evç perdesinde hicaz çeşnili yarım kalış yapılmıştır. Üçüncü ölçüde ise sümbüle perdesinden başlanıp gerdaniye perdesine kadar

inilerek buselikli genişleme yapılmış, dördüncü ölçüde ise nevada kürdili yarım kalış yapılmıştır. İkinci satırın ilk ölçüsünde yine kürdi dizisi ile seyredilip ikinci ölçüde kürdi dizisinin yedeni olan çargâh perdesinde asma kalış yapılmış, üçüncü ölçüde tekrar kürdi gösterilerek dördüncü ölçüde neva perdesinden rast perdesine kadar inilerek buselikli tam karar yapılmış ve nihavend dizisi tamamlanmıştır.

Eserin üçüncü bölümünde birinci bölüm, dördüncü bölümünde de ikinci bölüm benzer şekilde tekrar edilmiştir. Ara nağmenin bittiği yer ile ikinci bölümün bittiği yere koda işareti konulup, son bölüm bittikten sonra ara nağme kısmından sonraki birinci ve ikinci bölüm tekrar edilerek eser bitirilmiştir.

6.3. Yunus Emre'nin “Gönül Çalabın Tahtı” İsimli Eserinin Makamsal Çözümlemesi

Yunus Emre'nin 14'lü hece ölçüsü ile yazmış olduğu “Gönül Çalabın Tahtı” isimli şiiri, 21.yy. Türk müziği bestecilerinden Sadun Aksüt tarafından türkü formunda, hüseyini makamında ve curcuna usûlünde bestelenmiştir. Beste, zemin (A+a), meyan (C+c) şeklinde oluşturulmuştur. Birinci bölüm sekiz, ikinci bölüm on ölçüden oluşmaktadır. Bestenin genel anlamda Hüseyini makamının karakteristik özelliği çerçevesinde inici-çıkıcı seyir yapısında olduğu söylenebilir.

Şekil 15. Gönül Çalabın Tahtı (Saz Bölümü)



Şekil 15'te görüldüğü üzere esere tiz bölgeden başlanmış olup ilk ölçüde dizinin güçlüsü olan hüseyinde yarım kalış yapılmış, ikinci ölçüde ise gerdaniye, muhayyer ve evç perdeleri kullanılarak hüseyini perdesi üzerinde uşaklı yarım kalış yapılmıştır. Üçüncü ölçüde gerdaniye perdesinden başlanıp melodik bir şekilde neva perdesine kadar inilerek nevada uşak dizisi gösterilmiş, dördüncü ölçüde çargâh üzerinde pençgâhlı asma kalış yapılmıştır. İkinci satırın birinci ölçüsünde segâh (si koma bemolü) ile başlanarak melodik bir şekilde güçlü perdesi olan hüseyiniye kadar çıkılmış olup, ikinci ölçüde neva perdesinde hüseyini çeşnili asma kalış yapılmıştır. Üçüncü ölçüde segâh perdesinden başlayan melodik hareketlerle dördüncü ölçüde düğâh perdesine kadar inilerek tam karar yapılmış ve Hüseyini dizisi gösterilmiştir.

Şekil 16. Gönül Çalabın Tahtı 1. Bölüm



Şekil 16.'da görüldüğü üzere esere hüseyini dizisinin karakteristik seyir özelliği göz önünde bulundurularak güçlü perdesi olan hüseyini perdesi civarından başlanmıştır. İkinci ölçüde hüseyinde uşaklı yarım kalış yapılmış, üçüncü ölçüde evç perdesinden muhayyere kadar çıkılıp dördüncü ölçüde çargâhta pençgâhlı asma kalış yapılmıştır. İkinci satırın bir ve

ikinci ölçülerinde muhayyerde uşşaklı yarım kalış yapılmış, üçüncü ölçüde tekrar evç perdesinden muhayyere çıkılıp dördüncü ölçüde nevada rastlı asma kalış yapılmıştır.

Şekil 17. Gönül Çalabın Tahtı 2. Bölüm

17
İ ki ci han bed bah tı kim gö nül yı kar i se

21
İ ki ci han bed bah tı kim gö nül yı kar i se

25
kim gö nül yı kar i se

Şekil 17.'de görüldüğü üzere eserin meyan bölümüne evç perdesinden başlanarak muhayyerden tiz çargâh perdesine kadar çıkılıp hüseyini dizisi ile genişletilerek başlanmıştır. İkinci ölçüde hüseyinde uşşaklı yarım kalış yapılmıştır. Birinci satır bütün halinde ele alındığında üçüncü ölçüde dizinin üçüncü derecesi olan çargâhta pençgâh çeşnili, dördüncü ölçüde ise nevada rast çeşnili asma kalışlar yapıldığı görülmektedir. İkinci satırda segâh perdesinden dizinin güçlüsü olan hüseyini perdesine kadar melodik bir biçimde çıkılmış, ikinci ölçüde çargâhta, üçüncü ölçüde ise segâhta asma kalış yapılmıştır. Dördüncü ölçüde dügâh perdesinden dizinin yedeni olan rast perdesine inilip hemen akabinde neva perdesine çıkılarak çargâhta asma kalış yapılmıştır. Eserin son satırında segâh perdesinden melodik bir biçimde hüseyiniye kadar çıkılarak yarım kalış yapılmış, ikinci ölçüde yine melodik bir biçimde neva perdesinden dügâh perdesine kadar inilerek tam karar yapılmış ve eser bitirilmiştir.

7. SONUÇ

Geçmişten günümüze kadar Yunus Emre ile ilgili olarak gerçekleştirilen çalışmalar göz önünde bulundurulduğunda Türk divan şiirinin ve İslam tasavvufunun en önemli temsilcilerinden biri olan Yunus Emre'nin Türkçenin gelişmesinde ve Anadolu'da İslam felsefesinin daha açık bir şekilde anlaşılmasında büyük rol oynadığı anlaşılmaktadır.

Zekâi Dede Efendi tarafından ilâhi formunda, hicaz makamında ve sofyan usûlünde bestelenen “Şûride Vû Şeydâ Kılan” isimli bestenin zemin (A), nakarat (B), meyan (C) ve tekrar nakarat (B) şeklinde oluşturulduğu anlaşılmaktadır. Hasan Soysal tarafından şarkı formunda, nihavend makamında ve yürük aksak usûlünde bestelenen “İşitin Ey Yârenler Kıymetli Nesnedir Aşk” isimli bestenin zemin (A), nakarat (B), zemin (A), nakarat (B) şeklinde oluşturulduğu görülmektedir. Sadun Aksüt tarafından türkü formunda, hüseyini makamında ve curcuna usûlünde bestelenen “Gönül Çalabın Tahtı” isimli bestenin zemin (A+a), meyan (C+c) şeklinde oluşturulduğu anlaşılmaktadır. Araştırmaya konu olan eserlerde gerçekleştirilen tam kalış, yarım kalış, çeşniler ve makamsal geçkiler bestelenmiş oldukları makamların karakteristik özelliklerini ortaya koymaktadırlar. Eserlerin makamsal yönden nazariyat kurallarına bağlı kalınarak bestelendikleri söylenebilir.

Zekai Dede Efendi'den günümüz bestekârlarına kadar birçok Türk müziği bestecisine büyük ilham kaynağı olan Yunus Emre'nin eserlerinin başta ilahi formu olmak üzere çeşitli müzik formlarında bestelendikleri görülmektedir. Yunus Emre'nin eserlerinde öz Türkçeyi kullanmasının toplumun her kesiminde kolayca anlaşılmasında, Türk bestekârlarının O'nun eserlerini müzikleştirmelerinin ise bu eserlerin daha geniş kitlelere ulaşmasında ve ilk günkü gibi canlılığını sürdürmesinde önemli rol oynadığı söylenebilir.

KAYNAKÇA

- AKDOĞU, O. (1996), *Türk Müziğinde Türler ve Biçimler*, Ege Üniversitesi Yayınları. İzmir.
- AREL, H., S. (1991), *Türk Mûsikîsi Nazariyatı Dersleri*, Haz. Onur Akdoğu, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- AYDAR, D. (2018), *Türk Müziği Nazariyatına Genel Bir Bakış*, Bilig Dergisi, Sayı 84, 179-186.
- BAYKARA, T. (1995), *Yunus Emre Döneminde Anadolu*, Uluslararası Yunus Emre Sempozyumu Bildirileri, 7-10 Ekim 1991, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara, Sayı: 69, 33- 40.
- BEKÇİ, E. (2014), *Yunus Emre*, Alioğlu Matbaacılık, İstanbul.
- BİNGÖL, E. (1999). *Türk Mûsikisinde Makamlar ve Seyir Örnekleri*, Bakırköy Mûsiki Vakfı Yayınları, İstanbul.
- BOZKURT, T. (2011), *Sevgi ve Aşk Çağlayanı Yunus Emre*, Alioğlu Matbaacılık, İstanbul.
- BURÇ N., ŞEN Y. (2019), *Müzik Eğitimi Alan Öğrencilerin Müziksel İşitme Dersinde Makamsal Dikte Yazma Becerilerinin Belirlenmesi*, İdil, 64 (2019 Aralık), 1817-1834.
- CİN, A., BABACAN, V. (2013), *Yunus Emre'nin Risaletün Nushiyye'si ve Divan'ı Üzerine Yeni Bir İnceleme*, Mediterranean Journal of Humanities 3(2), 57-69.
- ÇUBUKÇU, İ., A. (1983), *Yunus Emre ve Din Felsefesi*, İslam Düşüncesi Hakkında Araştırmalar, Ankara, 226-229.
- DEMİRTAŞ, Y. (2014), *Yunus Emre ve Mûsiki*, İlahiyat Fakültesi Dergisi, 19(1), 59-78.
- ERGÖZ, S., E. (2007). *Türk Müziği Nazariyatı ve Solfej Uygulama Kitabı 1 Basit Makamlar Şed Makamlar*, Değişim Yayınları. İstanbul.
- GEMALMAZ, E. (1991), Yunus Emre'nin Şiirlerindeki Dil Özellikleri, Yunus Emre Sempozyumu Bildirileri, 15-16 Ekim 1991, Erzurum, 61-77.
- GÖKÇEN, H. (2018), *Hüseyni Makamı*, <http://www.hazimgokcen.net/turk-sanat-muzigi/huseyni-makami-2/>, (Erişim Tarihi: 2 Haziran 2020).
- GÖNÜL M. (2017), *Türk Müziği Solfej-Makam-Usûl-Dikte Alıştırmaları*, Gece Kitaplığı, Ankara.
- HALMAN, T. S. (1971), *Yunus Emre'nin Hümanizması*, Hisar Aylık Fikir ve Sanat Dergisi, 11 (93), 3-28.
- HOLZAPFEL, A., STYLİANOY, Y. (2009), *Rhythmic Similarity in Traditional Turkish Music*, Proceedings of the International Symposium on Music Information Retrieval, 2009, İzmir, 99-104.
- KAÇAR, G. Y. (2017), *Yunus Emre ve Türk Tasavvuf Mûsikîsi*, İstem Dergisi, 15 (29), 41 – 59.
- KAVAL, M. (2013), *Yunus Emre ve Mevlâna'nın Eserlerinde İnsan ve Tekâmülü*, Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 6(2), 101-122.
- KAYA, D. (2009), *Yunus Emre Ve Seçme Beyitler*, Vilayet Kitabevi, Sivas.
- KERMAN, J. (1980), *How We Got into Analysis, and How to Get out*, Critical Inquiry, 7 (2), 311-331.

- KORKMAZ, Z. (1972), *Yunus Emre Ve Anadolu Türkçesinin Kuruluşundaki Yeri*, (27-30 Mayıs) Yunus Emre Semineri, Selçuklu Tarihi ve Medeniyeti Araştırmaları Enstitüsü, Eskişehir.
- KÖPRÜLÜ, F. (2005), *Anadolu'da İslamiyet*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- KÖPRÜLÜ, G. (2018), *XIII-XV. Yüzyıl Ortaçağ İslam Medeniyetinde Sistemci Okul ve Türk Müsikî İlmine Katkıları*, Gaziosmanpaşa Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 6(2), 263-276.
- KURTULDU, S. (2018), *Türk Müziği Nazariyatı Temel Teorik Bilgiler Makamlar Usuller*, Trabzon Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları, Trabzon.
- ÖZALP, N. (1992), *Türk Müsikisi Beste Formları*, TRT Yayınları, Ankara.
- ÖZKAN, M. (2010), Türkçenin Anadolu'da Yazı Dili Olarak Teşekkülünde Yunus Emre'nin Rolü, X. Uluslararası Yunus Emre Sevgi Bilgi Şöleni, 06-08 Mayıs 2010, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Yunus Emre Araştırma Merkezi, s: 25-68.
- SAY, A. (2005), *Müzik Ansiklopedisi*, Say Yayınları, Ankara.
- SEVGİ, A. (2012), *Yunus Emre'de İnsan Sevgisinin Evrensel Niteliği Üzerine*, Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic 7(1), 99-103.
- TANRIKORUR, C. (1998), *Müzik Kimliğimiz Üzerine Düşünceler*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- TATÇI, M. (2005), *Yunus Emre Divân ve Risâletü'n-Nushiyye*, Sahhaflar Yay, İstanbul.
- TİMURTAŞ, F. K. (1992), *Türkiye Edebiyatı Türk Dünyası El Kitabı*, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, Ankara.
- TURABİ, A., H. (2010), *Türk Din Musikisinde Yunus Emre*, I. Ulusal Yunus Emre Sempozyumu Bildiriler Kitabı, Karaman Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları, Karaman, 185-220.
- TORUN, A. (2005), *Yunus Emre ve Halk Kültürü*, Millî Folklor Dergisi, 17 (68), 18-31.
- TORUN, M. (2012), *Türk Müziği Formlarına Analitik Yaklaşım*, (Ders Notları).
- UNGAY, M. H. (1981), *Türk Müsikisinde Usûller ve Kudûm*, Türk Musikisi Vakfı Yayınları, İstanbul.
- ÜNGÖR, E. (2014), *Türk Musikisinde Yunus Emre*, Haz. Emrah Bekçi, Alioğlu Matbaacılık, İstanbul.
- ÜŞENMEZ, E. (2013), *Yunus Emre Divanında Türkçe İslami Terimler*, Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, 8(3), 625-644.

EKLER

Şekil 18. Şûride Vû Şeyda Kılan¹
Şuride Vû Şeyda Kılan

Beste: Zekâi Dede Efendi
Güfte: Yunus Emre

Şû ri de vu şey da kı lan ya
Ku lu nu mah zun ey le yen ya

Hu Hu Hu Hu Hu Ya Hu Ya Hu Al lah Ya Hu

Ya rin ce ma li dir be ni ya
Bağ ri mi pür hün ey le yen ya

Hu Hu Hu Hu Hu Ya Hu Ya Hu Al lah Ya Hu

A lem le re riis va kı lan ya
Yu nu su mec nun ey le yen ya

Hu Hu Hu Hu Hu Ya Hu Ya Hu Al lah Ya Hu

Ya rin ce ma li dir be ni ya

Hu Hu Hu Hu Hu Ya Hu Ya Hu Al lah Ya Hu

¹ www.neyzen.com internet sitesinden 28.05.2020 tarihinde temin edilmiştir. Ancak eserin makamsal çözümlemesi yapılırken daha anlaşılır bir biçimde gösterilebilmesi adına eserin herhangi bir yerinde değişiklik yapılmadan sibeliuous nota yazım programı ile tekrar notaya alınarak çalışmada sunulmuştur.

Şekil 19. İşitin Ey Yarenler Kıymetli Nesnedir Aşk²

İşitin Ey Yarenler Kıymetli Nesnedir Aşk

Beste: Murat Soysal
Güfte: Yunus Emre

Saz...

5

9

İ ş i tin ey ya ren ler kı y met li nes ne dir aş k

13

De ğ me le re ve ril mez hür met li nes ne dir aş k

17

Da ğ a dü ş er kül ey ler gö nü l le re yol ey ler

21

Sul tan la rı kul ey ler cür et li nes ne dir aş k D.C.

25

De niz le ri kay na tır dal ga ge lir oy na tır

29

Ka ya la rı söy le tir kuv vet li nes ne dir aş k

33

A ş ık Yu nus ney le sin der din ki me söy le sin

37

Var sın dos tu toy la sın lez zet li nes ne dir aş k

² www.notaarsivleri.com internet sayfasından 28.05.2020 tarihinde temin edilmiştir. Ancak eserin makamsal çözümlemesi yapılırken daha anlaşılır bir biçimde gösterilebilmesi adına eserin herhangi bir yerinde değişiklik yapılmadan sibeliuous nota yazım programı ile tekrar notaya alınarak çalışmada sunulmuştur.

Şekil 20. Gönül Çalabın Tahtı³

Hüseyini Türkü

Beste: Sadun Aksüt
Güfte: Yunus Emre

Curcuna

Ara Nağme

5

9

13

17

21

25

Gö nül ça la bın tah tı Gö nü le ça lab bak tı

İ ki ci han bed bah tı kim gö nül yı kar i se

İ ki ci han bed bah tı kim gö nül yı kar i se

kim gö nül yı kar gö i se

*Bildik gelenler geçmiş, konanlar geri göçmüş,
Aşk şarabından içmiş, kim mana bulur ise.*

*Yunus yoldan şaşanlar, yüksek yerde durmasın,
Kalbin yolu görmesin, sevenler didar ise.*

³ Şekil 30.'daki eserin besteci Sadun Aksüt tarafından kendi el yazısı ile notaya alınmış biçimi www.defteriniz.com internet sayfasından 28.05.2020 tarihinde temin edilmiştir. Ancak eserin makamsal çözümlemesi yapılırken daha anlaşılır bir biçimde gösterilebilmesi adına eserin herhangi bir yerinde değişiklik yapılmadan sibelious nota yazım programı ile tekrar notaya alınarak çalışmada sunulmuştur.

GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİNDE ETKİN ÖĞRENME BECERİSİ GELİŞTİRME BAĞLAMINDA BİR ŞEMA ÖRNEĞİ: MONOBASKI TEKNİĞİ

A SCHEMA EXAMPLE IN THE CONTEXT OF EFFECTIVE SKILLS DEVELOPMENT IN FINE ARTS EDUCATION: MONOTYPE TECHNIQUE

Ahmet DOKSANOĞLU*

* Öğr. Gör., Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Resim İş Öğretmenliği Bölümü
TÜRKİYE, e-mail: Ahmet_refik61@hotmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2328-3253>

Geliş Tarihi: 15 Haziran 2020; Kabul Tarihi: 27 Temmuz 2020

Received: 15 June 2020; Accepted: 27 July 2020

ÖZET

Bu araştırmada “Güzel Sanatlar Eğitiminde Etkin Öğrenme Becerisi” geliştirmede bir şema örneği olarak monobaskı tekniğinin öğrencilere kazanımları incelenmiştir. Araştırma yöntemi olarak, güncel bir eğitim ortamı ve öğrenci gurubuyla (Yoğunluk Örnekleme), “derinlik, yoğunluk ve öznellik” doğrultusunda deneyime dayalı bir süreç yürütüleceğinden, nitel araştırma tekniklerinden “Araçsal Durum Çalışması” kullanılmıştır. Etkin öğrenme becerisi bağlamında monobaskı pratikleri “örgütlenme”, “uyum”, “özümleme” ve “uygu” gibi süreçler ile olan bağlantıları nedeniyle Piaget’in yapılandırmacı yaklaşımı ile ilişkilendirilmiş ve araştırmanın problematiğine uygun şekilde açıklanmaya çalışılmıştır. Öğrencilerle yapılan monobaskı uygulamaları göstermiştir ki; eğer monobaskı süreci doğru bir şekilde yapılandırılırsa öğrencilerin öğrenme stratejilerini kullanabilmeleriyle birlikte teknik bilgiyi edinmelerine ve pekiştirebilmelerine, yaratıcılıklarına, zamanı etkin kullanmalarına, hızlı karar vermelerine ve tasarım öğelerini yüzeyde etkili kullanmalarına katkı sağlayabilir. Bunun yanında monobaskı tekniği, öğrencilerin diyalektik bir öğrenme süreci oluşturmasında ve bilgiyi yapılandırarak düşüncelerini özgün bir anlatım diline dönüştürebilmelerinde etkili bir araçtır.

Anahtar Sözcükler: Eğitim, Sanat Eğitimi, Baskıresim, Monobaskı, Etkin Öğrenme.

ABSTRACT

In this research, the achievements of the monoprinting technique to students as an example of a schema in developing “Effective Learning Skills in Fine Arts Education” were examined. As a research method, “Instrumental Case Study”, one of the qualitative research techniques, has been used with an actual educational environment and student group (Density Sample), as an experience-based process will be carried out in line with “depth, density and subjectivity”. In the context of effective learning skills, mono printing practices have been associated with Piaget’s constructivist approach due to their

connections with processes such as "organizing", "adaptation", "assimilation" and "practice" and tried to be explained in accordance with the problematic of the research. Monoprinting applications with students have shown that; If the mono printing process is configured correctly, it plays an important role in the development of students' skills such as creating a dialectical learning process by constructing knowledge, creativity, using time effectively and making quick decisions.

Keywords: *Education, Art Education, Printmaking, Monoprint, Effective Learning.*

1.GİRİŞ

Yıldızlar (2012), bilgi teknolojilerinin yoğun olarak kullanıldığı çağımızın en önemli özelliğinin “maddi ürün üretme yerine bilgi üretme” olduğunu ve tüm toplumların bu değişime ayak uydurduğunu belirtir. Bilginin çokluğu ve bilgiye ulaşmadaki teknik ve teknolojik olanaklar düşünüldüğünde çağımız oldukça gelişmiş bir durumdadır. Hiç kuşku yoktur ki bu gelişim dinamizmine eğitim de ayak uydurmak ve sürekli yapılanmak zorundadır çünkü eğitim; gelişime tabi tüm bu bilgisel oluşların nesilden nesile doğru ve sistematik şekilde aktarılmasında etkin bir araçtır. Diğer yandan her şeyin hızla yenilendiği ve güncellendiği böyle bir çağda eğitim sistemi yalnızca “bilgiyi kullanma ve aktarma” üzerine kurulu olamaz. Fidan (1996) bireylerin bu değişen koşullara ayak uydurabilmeleri için “yeni bilgilere ulaşabilmeleri, ulaştıkları bilgileri önceki öğrenmeleriyle ilişkilendirerek bu bilgiler ışığında yeni bilgiler üretebilmelerinin” gerekli olduğunu vurgular. Bu nedenle eğitim, içinde bulunduğumuz değişim sürecinde geleneksel olarak “davranışları değiştirme” ediminden ziyade topluma bilgiyi kullanabilen bireyler kazandırma çabası içinde olmalıdır. Buda ancak aktif öğrenme ile gerçekleşebilir.

Aktif öğrenme, öğrenenin öğrenme sürecinin sorumluluğunu taşıdığı, öğrenene öğrenme sürecinin çeşitli yönleri ile ilgili karar alma ve öz düzenleme yapma fırsatlarının verildiği ve karmaşık öğretimsel işlemlerle öğrenenin öğrenme sırasında zihinsel yeteneklerini kullanmaya zorlandığı bir öğrenme sürecidir (Açıkgöz, 2003: 17). Etkin öğrenme, aynı zamanda öğrencilerin yaşantıları ve materyalin uzun süreli bellekte tutulması yoluyla önceki öğrenmelerini artırmaya yardımcı olur (Bransford 1979: 3; akt. Şahinel, 2003: 11). Aktif öğrenme kuramsal olarak yapılandırmacılığa dayanmaktadır. Yapılandırmacı görüşe göre bireyler bilginin edilgin bir alıcısı olmayıp, bilgiyi kendileri oluştururlar, bir başka ifadeyle yapılandırırılar (Şişman, 2006: 9). Bu yaklaşımda hedef, kişinin bilgiyi özümsemede etkin rol alarak onu kendi zihinsel şemalarında yerli yerine oturtabilmesidir (Özden, 2002: 55). Özden (2002) yapılandırmacı öğrenmenin; kişinin bilgiyi özümsemede etkin rol aldığı ve bilgiyi kendi zihinsel şemalarına uygun olarak yapılandırdığı bir süreç olmasından dolayı geleneksel eğitim anlayışından oldukça farklı olduğunu vurgular. Yapılandırmacılığa göre bilgi, öğrenen tarafından yapılandırılır ve üretilir. Kişi, çevreyle etkileşimi sırasında geçirdiği yaşantılardan anlam çıkarmaya çalışırken bilgiyi yapılandırma gereksinimi duyar ve bu süreç yaşam boyu sürer.

Çeşitli zamanlarda ve çeşitli ortamlardaki yaşantılar bireyde bir dengesizlik, bir sorun yaratır. Birey, önceki deneyimlerine, bilgilerine dayanarak bu dengesizliği giderebilecek olası çözümler düşünür. Bu çözümlerden doğru olanlar, daha sonra kullanılmak üzere saklanır. Bazı yazarlar bunlara “şema” adını verirler (Açıkgöz, 2003: 61). Şema kavramını ilk kez kullanan kişi olan Piaget’e göre şemalar bilginin yapılandırılabilmesi için olmazsa olmazdır. Şema ile ilgili birçok tanımlar mevcuttur fakat en genel anlamda Senemoğlu’nun (1997) ifade ettiği gibi “Şemalar birbirlerine bağlı olan fikirler, ilişkiler ve işlemler setidir.” Açıkgöz (2007) bir yandan

çevresiyle etkileşime girerek edindiği bilgileri yapılandıran(şemalaştıran) öğrencilerin bu bilgileri daha kolay öğrenip hatırladıklarının altını çizirken diğer yandan da öğrencilerin öğrenme stratejileri geliştirerek öznel bilgiler oluşturmayı bilmediklerini ve ezberlemeyi tercih ettiklerini vurgular.

Öğrencilerin nasıl öğrendiklerinin bilincinde olmaları ve kendi öğrenmelerini izleme becerilerine sahip olmaları, kendi öğrenme özelliklerini tanımaları, öğrenmelerinde yararlanabilecekleri stratejileri bilmeleri, seçmeleri ve kullanabilmeleri öğrenmeyi öğrenmedir. Öğrenmeyi öğrenme becerileri kazanmanın kazandırmanın en etkili yollarından biri bireylere öğrenme stratejilerini nasıl kullanabileceklerini öğretmektir (Yıldızlar, 2012: 430).

Sanatlar eğitimine gelince, bu alan bilimlerdeki teknik ve teknolojik değişimlerle toplumdaki özellikle kültürel değişimlere koşut olarak sürekli yenilenen, gelişen bir bilim dalıdır; olması gerekeni de işlediğinden kural ya da kuralsızlar koyabilir, normatiftir (San, 2001: 23). San (2001) sanatı, eğitim ve teknoloji çağının farkındalığı ile ele alır. Bu farkındalık temelinde sanat eğitimi: bilgi ve tekniğin tek yanlılıktan uzak, öğrenenin öğrenme sürecini ve ortaya çıkardığı yaratımı ussal temelde kavramlaştırdığı bir süreç halini alır.

Sanat eğitimi, çoğunluğu uygulamalı derslerden oluşan bir alandır. Bu nedenle uygulama içeriklerinin sanatsal bilgiye sahip, plastik becerileri gelişmiş, öğrenme ihtiyacı hisseden, bilgi üretebilen ve bunu paylaşma arzusu duyan eğitimciler yetiştirme koşuluyla planlanması ve uygulanması oldukça önemlidir. Bu uygulamalardan biri olan monobaskı tekniği; bilgi ve tekniğin diyalektik işlerliğinde bir öğrenme şeması olarak kendi içinde bir deneyim ve yaşantılar bütünüdür. Bilgi pratikleri bakımından bu deneyimsel süreç diğer baskiresim tekniklerinden ayrı özelliklere sahiptir. Monobaskı, teknik özellikleri ve uygulama pratikleri açısından sağladığı esneklik sayesinde, öğrencilerin mevcut resim ve teknik bilgilerini aktifleştirerek gelişim sürecine sokar. Olgunlaşan bu bilgiler üretim sürecinde “uygusal” olarak özümsebilir ve anlatımsal bir bütünlükte sürekli yapılandırılır. Baskı sürecinde ortaya çıkan sorunlar öğrencileri renk bilgisi, boya kullanımı, kompozisyon öğelerinin anlamsal ve plastik bütünlüğü gibi durumlarda öğrenme stratejileri geliştirmeye iter. Öğrenciler bilgiye ulaşmanın yollarını arar, denemeler yapar, bilgiyi üretir ve baskı deneyimini sürekli geliştirir. Uygulama süreci sona erdiğinde ortaya çıkan çalışma, öğrenme anlamında etkin bir sürecin yansıması olduğu kadar aynı zamanda resimsel anlatımın ve baskiresim disiplininin eklektik bir bileşimidir. Bu tür diyalektik bilgi üretimi ve aktarımı: öğrencilerin yalnızca kendi eğitim dinamiklerini değil etkileşim içinde oldukları arkadaşlarını hatta eğitimci de etkiler ve kolektif bir eğitim ortamı yaratır. Yaratıcılık temelli bu kolektif öğrenme süreci, monobaskı tekniğinin hem bir şema hem de bir baskiresim tekniği olarak özümsemesini sağlar. Öğrencileri etkin ve yapılandırmacı öğrenmeye yönlendirecek şekilde disipline edilmiş monobaskı uygulamalarının, baskiresim derslerinde daha fazla ön plana çıkarılması etkin bir sanat eğitimi ortamının yaratılmasında ve işlerliğinde oldukça önemlidir.

Çağdaş bir eğitim ortamı: öğrencilere, düşünsel ve estetik anlamda özgün ve deneysel bilgi üretiminin gerçekleştiği uygulama alanları (kolektif birliktelikler) sunabildiği takdirde orada aktif öğrenmeden bahsedilebilir. Şişman (2006)’ın da belirttiği gibi “Kişiye bilgi aktarmak yerine bilgiyi elde etme yöntemlerini öğreneceği zengin ortamlar sağlanmalıdır. Bu nedenle Güzel Sanatlar Eğitiminde monobaskı uygulaması yalnızca bir baskiresim tekniği olarak değil aynı zamanda etkin öğrenme becerisi bağlamında bir şema olarak ele alınmalı ve değerlendirilmelidir.

1.1. Baskiresim Tekniği ve Bir Öğrenme Şeması Olarak Monobaskı

1.1.1. Baskiresim Tekniği Olarak Monobaskı:

Baskiresim; sanatçının baskı tekniklerinin herhangi birini veya daha fazla tekniği kullanarak hazırladığı görüntüyü, baskı makinası ya da el ile bir kalıp yüzeyinden kâğıda aktarmasıyla çoğalttığı ve numaralandırarak gerçekleştirdiği bir sanatsal üretimdir. İçinde farklı teknik beceri ve gereksinimleri barındıran baskiresim: tarih öncesi devirlerden en ilkel haliyle mağara duvarlarına aktarılmış el izlerinden günümüze kadar her çağda, o çağın getirdiği olanaklar ve teknik gelişmeler eşliğinde gelişimini sürdürmüştür.

Güzel sanatların bir dalı olan baskiresim sanatı, geleneksel olarak yüksek baskı, çukur baskı, taş baskı ve elek baskı teknikleri dolayısıyla belirlenmiştir [tekniklerini kapsamaktadır]. Sayısal tekniklerin eklenmesiyle bu teknik yaklaşımlar, alanı çeşitlendirmeye devam etmektedir. Herhangi bir sanatsal çalışmada olduğu gibi araç ya da teknik, bir düşünceyi gerçekleştirme yöntemi olarak vardır. Ancak baskiresim kavramı, revaçta ve önemli olsa da yalnızca bir dizi teknik işleve indirgenemez. Çoğu uygulayıcı için, baskiresim araçlarına[türlerine] özgü teknikler ve işlevleri, gerçek bir sanat oluşturma işlevini ifade eder. Baskiresmin “nasıl” ı ve “niçin” i, birçok yaratıcı olanakları içinde barındırır. Tıpkı üretim boyunca her sanatçının içinde var olan ve ilham veren alanlar gibi (Grabovski, Fick, 2011: 7). Günümüz iletişim atmosferinde ve küreselleşme süreci ile başlayan bilgi teknolojisi ortamında sanat kitleler tarafından kolay erişebilir hale gelmiştir. Doğal olarak sanat disiplinleri kendi gelişimini sürdürmüş ve yeni arayışlar hep devam etmiştir. Günümüz baskı resimde de yeni denemelerin veya diğer disiplinlerle birlikte bir bütünlük içinde işlendiği bilinmektedir (Kıran, 2016: 63). Baskı sanatlarında yenilik arayışları ile sanatçılar farklı anlayışları benimseyerek çalışmalar yapmış, yeni imkân ve olanakları [yeni olanakları] kullanmışlardır. Geleneksel, deneysel ve dijital yöntemleri birleştirerek melez baskı, yerleştirme ve dijital baskı ile eserler üretmişlerdir. Günümüzde baskı sanatları tamamen tanımlanamaz bir yapıya dönüşmüş, uluslararası etkinlikler ile sürekli kendini güncelleyen bir yapıya kavuşmuştur. Dünya sanat platformu içerisinde evrensel bir deneyim aracı olan uluslararası etkinlikler ve sosyal ağlar, sanatçıları ve eserlerini tanınır hale getirmek için önemli olmuştur (Kılıç Ateş, 2017: 203).

Monobaskılar tek basılı resimlerdir. “Baskı resimcinin pentürü” ya da “Ressamca Baskı” olarak da adlandırılırlar. Görüntünün tam anlamıyla tek bir güçlü baskıda oluşmasından dolayı bu baskılara monotip ya da monotype denmektedir. Bu iki terim sanatçı yaklaşımlarına göre zaman zaman farklı kategorize edilse de genel anlamda monobaskı (monoprint) daha yaygın kullanılmaktadır.

1960 dolaylarında monotip üzerine ilk önemli kitabın yazarı Henry Rasmusen, bazı sanatçıların süreci; monotype olarak bilinen ticari dizgi yönteminden ayırt etmenin bir yolu olarak monoprint terimini tercih ettiğini yazmıştır. Rasmusen, kavramları birbirlerinin yerine kullanmaya devam etmesine rağmen, bazı sanatçıların onları ayırt etmek için teknik ölçütleri uygulamaya başladığını ve diğerlerinin monotip sürecindeki kendi varyasyonlarını tanımlamak için yeni kavramlar icat ettiğini belirtmiştir (Moser, 1997: 2).

Bilinen en eski monotipler, İtalyan matbaacı Giovanni Benedetto Castiglione tarafından yapılmıştır. Bu monotipler 1640 gibi erken bir tarihe kadar dayanmaktadır. Castiglione, eksiltme tekniğini kullanmıştır. Baskı mürekkebini metal bir plakanın üzerine yaymış ve bir görüntü üretmek için mürekkebi paçavra ve fırça gibi diğer araçlarla silmiştir. Yaklaşık olarak aynı zamanda, Hollandalı ressam ve bir matbaacı olan Rembrant Van Rijn, tıfdruk plakaları deniyordu. Tabakayı mürekkepledikten sonra mürekkebi, özünde; görüntülerinde monotip efektlerine neden olan tonlar üretecek şekilde siliyordu. Gravür veya kuru kazıma yaparken baskiresim matrisine monotip öğeleri ekleyerek her gösterimi benzersiz kılan monotipler

oluştururdu. Edgar Degas'da plakalar üzerinde çalışmayı denemiştir. Degas ilk monotiplerini eksiltme yönteminde geliştirmiş daha sonra ise ekleme yöntemini kullanmıştır. Paul Gauguin basılı çizimler olarak adlandırdığı çizgi monotipler yapmıştır. Bu teknik için Gauguin önce bir kâğıt parçasını mürekkepledikten sonra üstüne ikinci bir kâğıt koymuştur. İkinci sayfanın arkasında bir çizim yaparak çizim aracının basıncı ile mürekkebi alt tabakadan yukarıya aktarmış, böylece orijinal çizimin arka tarafına bir mürekkep çizimini basmıştır (Ayres, 1991: 9-11). Paul Gauguin(1848-1903)'in boyalı düz bir yüzey üzerine kâğıt yerleştirerek aldığı baskılar çizgi monotiplerin ilk örnekleri sayılabilir. Edgar Degas(1834-1917) 'ın ise eksiltme yöntemiyle oluşturduğu siyah-beyaz monobaskılar leke ve ışık-gölge bakımından oldukça etkilidir. 20.yy'da Picasso, Matisse, Michael Mazur, Joseph Solman, Nathan Olivera, Jasper Johns ve Sam Francis gibi birçok sanatçı monobaskı üretmiştir.

Çağdaş monobaskı, değişebilir eklememeli kalıp kavramı üzerine kurulmuştur. Monotipe özgü pentür ve çizim manipülasyonlarının yanı sıra çok sayıda baskıresim stratejisi, bir tek resim yaratmak üzere bir araya getirilir (Grabowski, Fick, 2011: 188). Monobaskı tekniği içinde; eksiltme yöntemi, ekleme yöntemi ve çizgi monotip olmak üzere üç farklı yöntem barındırır. Bu yöntemler tek başına kullanıldığı gibi birlikte de kullanılabilir. Monobaskı tekniği ile tasarım öğeleri aynı anda ve çeşitli etkileşimlerle kullanılarak kısa zamanda baskı alınabilmektedir. Monobaskıda bir kalıp üzerinden baskı alınabildiği gibi (bu genelde eksiltme yönteminde kullanılır) birden fazla kalıpla da (modüler kalıp kullanımı) baskı alınabilir. Bu yöntemsel tercihler baskıya geçirilmek istenilen görüntü ve sanatçının ihtiyacı doğrultusunda belirlenir. *Resim 3*' deki monobaskı modüler kalıp ile aynı görsel öğelerin alternatif kullanımıyla dört farklı renk katmanı (açıktan koyuya - şeffaftan kapatıcı olana) üst üste bindirilerek elde edilmiştir. Böylelikle renklerin ve dokuların iç içe geçmesi sağlanarak (görüntü katmanlanarak) pentürel ve gelişmiş bir görüntü elde edilmiştir.

Resim 1. Ahmet Doksanoğlu, Konstürktif Soyutlama,
Monotype (Modüler kalıp), D.41cm, 2019.



Resim 2. Nanente Wallace, Portre, Monobaskı (Eksiltme yöntemi)
18x18cm, 2019.



Resim 3. Ahmet Doksanoğlu, İsimli, Monobaskı (Ekleme yöntemi)
30x30cm, 2019.



Çizgi monobaskılar düz, saydam bir yüzey üzerine merdane yardımı ile sürülen boyanın kâğıda aktarılması ile elde edilir. Boyanmış yüzeye kadrajlanmış bir kâğıt yerleştirilerek üzerinde sivri uçlu kalem ya da çizici materyaller kullanarak görüntü desen tadında çizilir. İşlem bittiğinde kâğıdın arka kısmından çizilen görüntü yüzeydeki boya yardımıyla ters olarak kâğıdın ön yüzüne geçer.

1.1.2. Bir Öğrenme Şeması Olarak Monobaskı Tekniği:

Elizabeth Broun¹ Singular Impressions The Monotype in America'nın (1997) ön sözünde: "Monotype'ın benzersiz bir baskı görüntüsü oluşturmak için ekstra bir çaba gerektiriyormuş gibi görüldüğünü" belirtir ve "Eğer amaç tek bir resimsel görüntü üretmekse, neden bir monotip yapalım?" sorusunu sorar. Devamında bu soruya; "monotipler, resmin kendiliğindenliğini basılı mürekkeplerin ve kâğıdın hassasiyetiyle birleştirerek, sanatta başka hiçbir şeye benzemeyen bir yüzey oluşturur" cevabını verir. Broun'un da ifade ettiği gibi monobaskılar kâğıt yüzeyinde, doku, çizgi, leke ve renklerin oluşturduğu iç içe geçmiş

benzersiz etkiler ile güçlü bir ifade oluştururlar. Monobaskı tekniğinin bu sanatsal, öğretici ve ifadeci özelliği onu baskı disiplinleri arasında özel bir yere koyduğu gibi sanat eğitiminde de anlamlı ve dinamik bir öğrenme süreci sağlaması açısından önemli kılar. Teknik özellikleriyle monobaskı, öğrencilerin düşüncelerini görselleştirebilmeleri için onlara farklı olanaklar sunar ve gelişime açık olan bir ifade ve deneyim alanı yaratır. Böyle bir deneyim süreci öğrencilere renk, kompozisyon ve teknik bakımından mevcut bilgilerini kullanmanın yanında onlara yeni bilgiler üretme fırsatı da yaratmaktadır.

Uygulama içeriklerini kavramsallaştırmada, öğrenen açısından bir şema olarak monobaskı tekniğinin, etkin öğrenme becerisi ve öğrenme stratejisi geliştirebilmeye olan katkıları Piaget'in "şema" yaklaşımı ile ilişkilendirilebilir. Bu ilişkiyi daha detaylı ele aldığımızda; monobaskı sürecinin ilk evresinde ortada ifade edilmek istenilen bir konu vardır. Konuya yönelik seçilecek yöntem ya da yöntemler bütünü (örgütlenmesi gereken tüm bilgiler) ön bilgileri ışığında öğrenciler tarafından saptanır. Konuyu görselleştirmede gerekli olan biçim-form/renk-kompozisyon gibi plastik değerler tam oturmamış ve parçalar halindedir. Uygulama süresince her bir baskı pratiği, bilgi ve tekniğin etkileşime girmesiyle birbirine eklenir ve zaman içinde estetik bir bütünlüğü meydana getirir. Bu diyalektik süreç monobaskının, plastik ve estetik uyuma giden en önemli deneyim alanını oluşturur. Oluşan bu bilgilerin devingen bir şekilde yeni bilgilerle buluşması ise özümlemeyi meydana getirir. Bilgilerin özümlemesiyle birlikte öğrencilerin plastik, estetik ve teknik bilgilerinin güncellenerek yeni kompozisyonlarda özgün bir anlatıma dönüşmeye başlaması "uygusal" süreci oluşturur. Bu sürece yeni bilgilerin "içsel özümlemesi" de diyebiliriz. Teknik ve pratik arasındaki bu ilişkisel uyum, monobaskı sürecinin yapılanmasındaki dengeyi sağlayan öğedir. Bu ilişkilerin kesintisiz işleyişi; monobaskıya ait tekniksel bilgiler ve öğrencilerin süreç içerisinde deneyimledikleri (örgütledikleri) bilgiler resimsel bir bütünlük olarak görselleşir ve süreç sonlanır.

Piaget, Dewey, Bruner, Vygotsky, Ausubel gibi düşünürler öğrenme süreci açısından bilginin oluşumu ve yapılandırılmasının önemi üzerinde durmuşlardır fakat bu kuramcılar "öğrenene bilgiyi yapılandırabilmesi için hangi fırsatların verilmesi ve öğretenin somut olarak neler yapması gerektiğine değinmezler."² Baskı öncesinde öğrencilerin mevcut bilgi düzeyinin uygulamaya hazır hale getirilmesi ve bu bilgilerin güncel durumda nasıl yapılandırılacakları hususunda öğretenin aktif bir rol üstlenmesi gerekir. Anlamlı bir öğrenme süreci için bu gereklidir çünkü öğrenenin bir ön bilgiye sahip olma durumu uygulamalı derslerde farklılıklar gösterebilir. Böyle bir durumda anlamlı öğrenme süreci ve "öğrenen" arasındaki dengeyi sağlayan "öğreten" dir. Monobaskının aktif bir öğrenme sağlayabilmesi için tüm bu ilişkiler ağı doğru ve etkin bir şekilde planlanmalı ve öğrenciler bu doğrultuda yönlendirilmelidir.

1.2. Araştırmanın Amacı

Araştırmanın amacı etkin öğrenme becerisi bağlamında monobaskı yönteminin, öğretmen adaylarının sanat eğitiminde üstlendiği rolü uygulamalı, araçsal durum çalışması olarak analiz etmek ve belgelemektir.

1.2.1. Araştırmanın hazırlık sürecindeki amaçlar

- Öğrencilerin özgünbaskı ve monobaskıya dair ön bilgilerinin tespit edilmesi
- Monobaskıya hazırlık sürecinde teorik, görsel ve uygulamalı verilerin planlanması

1.2.2. Araştırma sürecindeki amaçlar

- Monobaskı tekniğinde öğrencilerin teknik bilgiyi edinme ve uygulama sürecinin değerlendirilmesi.
- Monobaskı tekniğinin öğrencilerin yaratıcılıklarına katkısının değerlendirilmesi.

- c. Monobaskı tekniğinin öğrencilerin doku-çizgi-leke kullanımında belli bir konuya yönelik diyalektik süreç oluşturabilmelerinin değerlendirilmesi.
- d. Uygulama sürecinde öğrencilerin zamanı etkin kullanma ve hızlı karar verme açısından değerlendirilmesi.
- e. Öğrencilerin özgün, özgür bir anlatım dili ve estetik bütünlüğe sahip bir görsel oluşturmada monobaskı tekniğinin üstlendiği rolün değerlendirilmesi
- f. Uygulama sürecinde öğrencilerin bilgiyi yapılandırmada nasıl bir yol izlediklerinin değerlendirilmesi.
- g. Monobaskı sürecinde öğrencilerin bilgi, beceri, duygu ve düşüncelerini etkin şekilde ifade edebilme becerisinin değerlendirilmesi.

2.YÖNTEM

2.1. Araştırmanın Modeli

Araştırmada, güncel bir eğitim ortamı ve bu ortamın öznelere olan öğrenci grubuyla deneyime dayalı süreç çalışması yürütüleceği için araştırma tekniği olarak nitel araştırma türlerinden “Araçsal Durum Çalışması” kullanılmıştır.

Eylem araştırmaları, son yıllarda gerek akademisyenler, gerek öğretmen araştırmacılar tarafından etkin olarak kullanılan bir araştırma yaklaşımıdır. Bu yaklaşımdan eğitimin çeşitli konularında sistematik ve bilimsel olarak bilgi elde etme ve uygulamaları geliştirme amacıyla yararlanılmaktadır (Ekiz, 2003: 142). Eylem araştırması problem çözmeye yönelik ve süreklilik gösteren bir süreçtir. Eylem araştırması süreci, problemi belirleme, araştırma sorularını belirleme, veri toplama, veri analizi, eylem planı belirleme, izleme planı geliştirme, eylem planını uygulama, uygulamayı analiz etme/değerlendirme ve alternatif ya da yeni bir eyleme karar verme aşamalarından oluşmaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2016: 297). Eylem araştırmaları, öğretmenlere araştırma yöntemleri ve uygulamaları konusunda bilgi ve yeti kazanma olanağı vermenin yanı sıra, değişim olanakları ve seçenekleri konusunda daha bilinçli olmalarını sağlar. Eylem araştırmasına katılan öğretmenler kendi uygulamaları konusunda daha eleştirel ve titiz olarak yöntemlerine, algılarına ve anlayışlarına ve öğretme süreçlerine olan bütün yaklaşımlara daha dikkatli eğilebilmektedir (Köklü, 2001: 36-38). Durum çalışması araştırmanın hem ürünü hem de nesnesi olabilecek nitel araştırma içerisindeki bir desen türüdür. Durum çalışması araştırması, araştırmacının gerçek yaşam, güncel sınırlı bir sistem (bir durum) ya da belli bir zaman içerisindeki çoklu sınırlandırılmış sistemler (durumlar) hakkında çoklu bilgi kaynakları (örneğin gözlemler, mülakatlar, görsel-işitsel materyaller ve dökümanlar ve raporlar) aracılığıyla detaylı ve derinlemesine bilgi topladığı, bir durum betimlemesi ya da durum temaları ortaya koyduğu nitel bir yaklaşımdır (Creswell, 2018: 96-97).

Bir tek araçsal durum çalışmasında (Stake, 1995), araştırmacılar bir konuya ya da soruna odaklanır ve sonra bu konuyu örneklemek için sınırlı bir durum seçer. Bir çoklu durum çalışmasında (veya birden fazla durum çalışması) yine bir konu veya bir sorun seçilir, fakat araştırmacı bu sefer konuyu örneklemek için birden fazla durum çalışmasını seçer. Araştırmacı çeşitli araştırma yerlerinden veya tek bir yer içinde birden fazla programdan incelemek için çeşitli programlar seçebilir (Creswell, 2018: 99). Durum çalışmalarının en ayırıcı özelliği duruma yönelik derinlikli bir bakış açısı sunmasıdır. Bu nedenle iyi bir durum çalışmasının “duruma ilişkin iyi bir betimleme içermesi” önemlidir.

2.2. Çalışma Grubu

Nitel araştırmalarda belli bir amaç doğrultusunda belirlenmiş sınırlı sayıda örneklem kullanılır. Strauss ve Corbin(2014)'e göre nitel araştırmalar, tek bir birey ya da daha küçük bir grubu kapsayabilmektedir. Marczyk vd. (2005) “eğer bir örneklemin seçimi, araştırmacının evren ile ilgili kendi bilgilerine veya çalışmanın amacına bağlı” ise bu tür araştırmalarda “olasılıklı olmayan(amaca yönelik) örnekleme” kullanılmaktadır. Olasılıklı olmayan örneklemeler nitel araştırmalarda sıklıkla kullanılmaktadır. Vogt vd. (2012)'nin de ifade ettiği gibi olasılıklı olmayan örneklemelerde temel düşünce; seçilen bilgi zenginlik durumlarının daha derinlemesine analiz edilmesidir. Cochran (2007) ise zengin bilgi içeriğine sahip durumlarda, örneklemden sağlanan bilgiler amaca uygun olduğu müddetçe örneklem sayısından etkilenmemektedir. Burada unutulmaması gereken Morgan & Morgan (2008)'in belirttiği gibi amaca yönelik örneklem ne kadar derin ve kullanışlı bilgi sağlarsa o kadar kullanışlı olmaktadır.

Tablo 1. Çalışma Grubu

Cinsiyet	Katılımcı Sayısı
Erkek Öğrenci	6
Kız öğrenci	4
Toplam	10

Araştırmada etkin öğrenme becerisi bağlamında monobaskı tekniğinin öğrencilerin bilgi beceri ve deneyimlerine olan katkısı ve eğitim süreçleri “derinlik, yoğunluk ve öznellik” doğrultusunda ele alınacağından olasılıklı olmayan örnekleme türlerinden “Yoğunluk Örnekleme” kullanılmıştır.

2.2.1. Yoğunluk Örnekleme

Yoğunluk örnekleminde araştırmacı; araştırma sürecine en zengin veriyi sağlayabilecek, araştırmayı derinleştirebilecek hazırlığı yapması ve araştırmanın amacına yönelik bilgiyi üretebilecek örneklemi seçmelidir. Bu tür örneklemeler, Silverman (2013)'ün de belirttiği gibi “araştırılan olay ve olguları aşırıya kaçmadan ancak yoğun bir şekilde betimleyen” zengin bilgiler içerir. Patton (2005) yoğunluk örnekleminin, genellikle araştırmacının incelediği olgu hakkında ön bilgi ve tecrübesinin olduğu durumlarda kullanılması gerektiğini ifade eder.

Bu kapsamda araştırma, 2019-2020 Eğitim- Öğretim Güz Yarıyılında Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Resim-İş Öğretmenliği Bölümü Özgünbaskı Ana Sanat Atölye 2. Sınıf öğrencilerinden (Tablo 1) oluşan on kişilik örneklem ile gerçekleştirilmiştir.

2.3. Veri Toplama Araçları ve Verilerin Toplanması

Araştırmada nitel veri toplama aracı olarak gözlem (katılarak/aralıklı gözlem), araştırmacı günlüğü, video kaydı, yarı yapılandırılmış görüşme formları, gözlem raporu ve doküman inceleme kullanılmıştır. Elde edilen tüm görsel, işitsel ve yazınsal veriler detaylı bir şekilde analiz edilmiştir.

2.3.1. Yarı Yapılandırılmış Görüşme Formu

Karasar(2018)'a göre görüşme soruları araştırma süreci ile ilgili yeterli veriyi sağlayacak ayrıntıya sahip olmalıdır, fazla ve gereksiz sorulardan kaçınılmalıdır. Yapılandırılmamış görüşme, görüşmeciye büyük hareket serbestisi veren, esnek, kişisel görüşlerin ve yargıların köklerine inmeyi kolaylaştıran bir tekniktir. Sorulacak sorular, önceden

ana çizgilerle hazırlanmış olsa da görüşmedeki gelişmelere göre, yeni ve farklı sorular sorulabilir. Ancak toplanan verilerin değerlendirilmesi oldukça güçtür. Görüşmecinin çok iyi yetişmiş olması gerekmektedir (Karasar, 2018: 212).

Görüşme, nitel araştırmada en çok kullanılan veri toplama aracıdır. Bunun nedeni bireylerin verilerini, görüşlerini, deneyimlerini ve duygularını ortaya çıkarma yönünden oldukça güçlü olması ve iletişimin en yaygın biçimi olan konuşmayı temel almasıdır. Görüşmenin etkili ve verimli bir veri toplama yöntemi olarak kullanılabilmesi için bu yöntemin temel özelliklerini, güçlü ve zayıf yönlerini iyi anlamak, nitel veriye ulaşmayı kolaylaştıracak bir görüşme formu hazırlamada ve görüşmeyi gerçekleştirme sürecinde dikkate alınması gereken birtakım ilkelere uymak gerekecektir (Yıldırım ve Şimşek, 2011: 119).

Belirtilen ilkeler ve özellikler çerçevesinde görüşme soruları elde edilmesi amaçlanan verinin detayına göre titizlikle ve ekonomik olarak hazırlanmıştır. Görüşme sorusu bu soruların “anlaşılabilirlik”, “tek amaçlı ve varsayimsız olma”, “istenilen verilerin bilinirliği”, istenen verilerin verilmek istenirliği” ve “yansızlık” gibi özellikler dikkate alınarak uzman görüşü eşliğinde oluşturulmuştur.

2.3.2. Video Kaydı

Nitel araştırmalarda verilerin hızlı ve eksiksiz kaydedilmesi önemlidir. Veriler gözlem yoluyla kaydedilebileceği gibi bazen de araştırmacının herhangi bir ayrıntıyı gözden kaçırmaması için fiziki kaydediciler (ses, görüntü) kullanması gerekebilir. Özellikle eylem araştırma sürecinde yoğun bir uygulama-araştırma süreci söz konusu ise araştırmacının gözlem raporu hazırlaması veya notlar alması oldukça güçtür. Ortama yerleştirilen fiziki bir kayıt cihazı ile elde edilen veriler araştırma sonrası detaylı olarak izlenebilir ve yazılı veriler ile daha sağlıklı bir analiz yapılabilir. Diğer yandan bu kayıt işleminin araştırmacının yardımcısı tarafından elde ediliyor olması dışarıdan profesyonel bir göz eşliğinde anlık anlatım ve gözlem durumuna göre farklı kadrajlar ve görsel detayların yakalanmasına olanak tanımıştır.

2.3.3. Gözlem Raporu

Gözlem, belli bir eylem (davranış) sürecini, bu sürecin ortamını ve her ikisinin de birbiri üzerindeki etkisini analiz etmek ve tanımlamak için kullanılan bir yöntemdir. Belli bir sürece tabi olan araştırmalarda araştırmacı; farklı zamansallık ve davranışsal içerik barındıran süreci kayıtlar altına almak, değerlendirmek istiyor ise gözlem tekniğini kullanmak araştırmanın sonucuna büyük katkılar sağlayacaktır. Katılarak gözlem dışarıdan gözleme oranla, muhtemelen daha çok ve daha geçerli bilgi verir. Dışarıdan gözlemede, gözlenen davranışların nedenleri, gözlemci tarafından kestirilmeye çalışıldığı halde, katılarak gözlemede, daha derinliğine ve daha “geçerli” bir biçimde öğrenilebilir (Karasar, 2018: 202).

Araştırmada; araştırmacının bir eğitimci olmasının yanında deneysel ve interaktif bir uygulama süreci yaşanacağından “katılımcı gözlemci “olarak bulunulmuştur. Öğrencilerin monobaskı sürecinde teorik ve uygulamalı olarak öğrenme davranışlarının derinlemesine incelenmesinde katılarak gözlemin en güvenilir verileri sunacağına inanılmıştır.

2.3.4. Araştırmacı Günlüğü

Araştırmacı günlüğü; her araştırma sürecinin sonunda araştırmacının konusunun ve günlük eylem değerlendirmeleri ışığında elde edilen verilerdir. Araştırmacı günlükleri nitel araştırmalarda özellikle araştırmacının belleğinde kalan kayıtlarının doğrudan aktarımı açısından önemlidir. Veri sürecinin kronolojik ve tematik bütünlüğünün sağlanmasında araştırmacı günlükleri tamamlayıcı bir unsurdur. Araştırmacı uygulama süreçlerine katıldığı

için her süreçte gözlem raporu tutulmamıştır. Gözlem raporunun oluşturulmadığı süreçlerde araştırmacı günlüğü oluşturulmuş ve olası bir veri toplama zafiyetinin önüne geçilmiştir.

2.3.5. Doküman İnceleme

Her araştırmada “literatür taraması” adı altında yapılan işlemin bir belgesel tarama olduğu düşünülürse bunun yaygın Olarak kullanılan bir very toplama Tekniği olduğu kolayca anlaşılacaktır (Karasar, 2018: 230). Belgesel taramanın en önemli özelliği, araştırmacı ile belge arasındaki bir iletişim olmasıdır. Belgenin anlatmak istediği ile araştırmacının anladığı arasındaki sapma azaldığı oranda iletişim başarılıdır (Karasar, 2018: 231). Doküman inceleme nitel araştırmada araştırmanın kuramsal ve kavramsal niteliğinin geçerliliğinin saptanmasında, desteklenmesinde ve araştırmanın güvenilirliğinin ispatlanmasında diğer veri toplama araçlarıyla kullanıldığında önemli ölçüde yarar sağlayan bir eylemdir.

2.4. Verilerin Analiz Edilmesi

Nitel çalışmalarda araştırmacı; verileri düzenler, araştırma sürecine dair önemli parçalarını saptar, sentezler ve net bir biçimde rapora aktarmaya çalışır. Veri analizinde Walcott’un betimleme, analiz etme ve yorumlama metodolojisi kullanılmıştır. Walcott (1994)’un nitel veri analizinde ilk aşama olarak öne sürdüğü yaklaşım, toplanan tüm görsel ve yazılı verilerin blok halde olduğu gibi rapora yansıtılmasıdır. İkinci aşama tüm bu görsel ve yazılı verilerin neden-sonuç ilişkisi içinde analiz edilmesiyle araştırma problemi açısından önemli detayların ortaya çıkarıldığı süreçtir. Üçüncü süreç ise birinci ve ikinci süreç dahilinde tüm verilerin yorumlanma aşamasıdır. Walcott (1993) tüm bu süreçlerin belli bir sınır ve sıra kuralının olmadığını da altını çizmektedir.

Araştırmada tüm veriler ve araştırma süreci kronolojik ve tematik bir bütünlük ile dolaysız olarak aktarılmıştır. Araştırmacı günlükleri, yarı yapılandırılmış görüşme formları ve gerektiğinde gözlem raporları blok halde rapora yansıtılmış ve problem içerikleri doğrultusunda betimlenmiş, analiz edilmiş ve yorumlanmıştır. Araştırma grubunun kimlikleri gizlilik esasına bağlı olarak Tablo 2’de belirtildiği gibi kodlanmıştır. Veri analizinde öğrencilerin ifadeleri, araştırmacı günlükleri ve gözlem raporları araştırmanın daha net kavranabilmesi için gerekli bölümlerde olduğu gibi yansıtılmıştır.

Tablo 2. Çalışma Grubu Kodlaması

Kodlamada “Öğrenci” sözcüğü kısaltılarak ilk iki harfi kullanılmıştır.	Öğrenci sıralama numaraları 1’den 10’a kadar rastgele sıralandırılarak oluşturulmuştur.
ÖĞ	01-10

2.3. Araştırmanın Geçerlik ve Güvenirliliği

McMillan (2000)’e göre, nitel araştırmaların değerlendirilmesinde kullanılan en önemli ölçüt araştırmada elde edilen verilerin, analizinin ve sonuçlarının inanılır ve güvenilir olmasıdır (akt. Büyüköztürk ve diğ., 2013: 245). Nitel araştırmalarda güvenilirlik tanımı nicel araştırmalardan biraz daha farklıdır. Nitel bir çalışmada detaylı alan kayıtlarının alınması, araştırma ekibi tarafından doğru ve kapsamlı bilgi sağlanması, doğruluk için alan notlarının katılımcılar tarafından incelenmesi, ses ve görüntü kayıtlarının tutulması, resimlerin [fotoğrafların] çekilmesi, katılımcılardan alıntılarının yapılması ve alıntılarının ekleme yapılmadan olduğu gibi verilmesi güvenilirliği arttırmaktadır (Büyüköztürk ve diğ., 2013: 245)...Ayrıca toplanan verilerin ayrıntılı olarak rapor edilmesi ve araştırmacının sonuçlara nasıl ulaştığını açıklaması da nitel bir araştırmada geçerliğin önemli ölçütleri arasında yer almaktadır (Yıldırım

ve Şimşek, 2016: 270). Eylem araştırması sürecinde araştırmacı, video kaydıyla saatlik ve haftalık kayıtlar yaparak sürece dair hiçbir ayrıntıyı kaçırmamayı amaçlamıştır. Gözlem raporları, kayıtlar, araştırmacı günlükleri ile birlikte elde edilen bulgular ve görüşme formlarının çözümlenmesi analizinin tüm bu sürece doğru, kanıtlanabilir ve güvenilir bir işlerlik kazandırdığına inanılmıştır.

3. BULGULAR VE YORUMLAR

Araştırmanın genel çerçevesi doğrultusunda veri toplama araçları ile elde edilen yazılı ve görsel veriler, parçadan bütüne, bütünden parçaya analiz edilmiş ve araştırmanın problematiğine uygun bir çerçevede yorumlanmıştır. Araştırma monobaskı tekniği ve etkin öğrenme arasındaki ilişkinin betimlenebilmesi ve tüm yönleriyle deneyime dönüşebilmesi için on iki hafta olarak planlanan (16.10.2019-08.01.2020) bir süreci kapsamaktadır. Bu süreçte elde edilen bulguların geçerliliği; ön hazırlık süreci, ve deneyim sürecinin çok yönlü ve etkileşimsel özellikleri tanımlanarak, monobaskı ve etkin öğrenme becerisi geliştirme bağlamında detaylı olarak betimlenmesi ile sağlanmıştır. Elde edilen veriler blok olarak sunulurken öğrenci görüşlerindeki benzerliklerden dolayı görüşlerin sayısı her bulgu içeriğinde değişiklik göstermektedir.

3.1. Araştırmanın Hazırlık Sürecine Yönelik Bulgular

Araştırmanın hazırlık süreci ilk iki haftayı (16.10.2019-23.10.2019) kapsamaktadır. Her uygulama süreci 5 saat ile sınırlandırılmıştır. Araştırma süresince gerçekleştirilen anlatım, uygulama ve etkinliklerde elde edilen bulgular:

3.1.1. Öğrencilerin Özgünbaskı ve Monobaskıya Dair Ön Bilgilerinin Tespit Edilmesi

Araştırma gurubunun konuya yönelik nasıl bir ön bilgiye ve deneyime sahip olduklarını değerlendirmek için öğrencilere; *Özgünbaskı nedir? Özgünbaskı teknikleri hakkında bilginiz var mı? Daha önce baskıresim yaptınız mı? Eğer yaptıysanız hangi baskıresim tekniklerini yaptınız? Herhangi bir baskıresim sanatçısı biliyor musunuz? Daha önce baskıresim sergisi gezdiniz mi? Monobaskı (monotype) baskı tekniği hakkında bilginiz var mı? Şimdiye kadar çalışmalarınızda hiç deneysel arayışlarda bulundunuz mu?* sorularını içeren bir ön değerlendirme formu sunulmuştur. Öğrencilerin bu formdaki cevapları sonucunda özgünbaskı hakkında bir fikre sahip olmadıkları, iki öğrenci dışında herhangi bir baskı tekniği gerçekleştiren öğrencinin olmadığı tespit edilmiştir. Hiçbir öğrencinin deneysel uygulamalar gerçekleştirmediği tespit edilmiştir. Bir öğrencinin dışında baskıresim sergisi gezen de çıkmamıştır. Araştırmacı öğrencilerin bu ön bilgilerinden hareketle araştırmanın ön hazırlık sürecini planlamış ve ikisi resim biri baskıresim olmak üzere üç uzmandan görüş alarak uygulama sürecini başlatmıştır.

3.1.2. Monobaskı'ya Hazırlık Sürecinde Teorik, Görsel ve Uygulamalı Verilerin Planlanması

Araştırmanın ilk iki haftası “teorik” ve “uygulama” olmak üzere ikiye ayrılmıştır. I.Hafta teorik süreçte öğrencilere “*Özgünbaskı ve Teknikleri*” temalı sunum yapılmıştır. Anlatım süresince yer yer öğrencilerden gelen sorular cevaplanmıştır. Sunumda ağırlıklı olarak monobaskı üzerinde durulmuş ve araştırmanın teorik temelini oluşturan; “*Monobaskıyı nasıl tanımlayabiliriz?*”, “*Monobaskıyı diğer baskı türlerinden ayıran ve biricikleştiren yanlar nelerdir?*”, “*Monobaskı üretim süreci nasıl işlemektedir?*” gibi sorular cevaplanmaya çalışılmıştır. I.Hafta uygulama sürecinde araştırmacı; monobaskı yöntemlerini teorik ve uygulamalı olarak örneklendirmiştir. II.Haftada monobaskı tekniğini kullanan sanatçılardan örnekler gösterilmiş ve teknik yaklaşımları üzerinde durulmuştur. Uygulama sürecinde ise araştırmacı tarafından çeşitli yöntemleri kapsayan monobaskı uygulamaları aşama aşama

anlatılarak oluşturulmuş ve uygulanmıştır. I. ve II. Haftalarda monobaskı tekniğinin görsel örneklerle desteklenerek, uygulamalı ve interaktif bir şekilde sunulmasıyla öğrencilerin teorik ve teknik olarak yeterli ön bilgiyi sahip olması amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda araştırma grubuna 23.10.2019 tarihli görüşme formunda: “*Monobaskı konu anlatımı(sunum) sürecinde yöntemlere dair bilgilerin detaylı ve uygulamalı olarak aktarılmasını süreç açısından olumlu ve olumsuz yönleri ile nasıl değerlendiriyorsunuz?*” sorusu yöneltilerek ön hazırlık sürecine dair görüşleri alınmıştır:

ÖĞ04ÇM “*Bilgilerin uygulama öncesinde detaylı aktarılması bizi çok iyi etkiledi. Çünkü ne ile karşılaşabileceğimiz veya ne yapmamız gerektiği konusunda fikir edinmiş olduk.*”, **ÖĞ01AG** “*...Birçok tekniği öğrenci uygulamalı olarak görmeseydi, teorik anlatılsaydı akılda kalıcılığı olmazdı.*”, **ÖĞ05NRD** “*...Uygulama yapmadan önce aklımda net bir şey oluşmamıştı. Uygulama yaptıktan sonra bütün taşlar yerine oturdu...*”

ÖĞ03ST kodlu öğrenci de ÖĞ05NRD gibi teorik anlatımdan sonra uygulamalı süreci yaşamının bilgilerin kavranmasında önemli olduğunu belirtmiştir. Diğer öğrencilerden farklı olarak; ÖĞ02ÇY heyecan verici ve güdüleyici olduğunu, ÖĞ07ÖC uygulamaya hazır hale getirdiğini, ÖĞ06AÇ daha kavratıcı ve ilham verici olduğunu, ÖĞ10BD ise monobaskı algısını geliştirip zenginleştirdiğini ifade etmişlerdir.

Öğrenci görüşleri göstermiştir ki; monobaskı hazırlık süreci, uygulama ve teorik sürecin etkin bir biçimde planlanıp uygulanması ile bilgilerin anlaşılabilirliğini, akılda kalıcılığını artırmış ve örnek uygulamalarla heyecan ve ilham uyandırarak öğrencileri baskı sürecine motive etmiştir.

3.2 Araştırma Sürecine Yönelik Bulgular

Araştırmanın bu bölümünde öğrenciler: mevcut bilgilerini kullanarak planlanmış bir kompozisyonu baskı sürecine aktarma ve geliştirme açısından değerlendirilmiştir. Diğer yandan uygulamanın alt amaçları eşliğinde, etkin öğrenme ve beceri geliştirme bağlamında bu teknik işlerliğin sonuçları araştırılıp bulgulanmıştır. Araştırma grubuna ‘Organik Birlik’ ve ‘Yığınlar İçinde’ konuları verilmiştir. Her öğrenciden bu konulardan birini seçerek eskiz planlaması istenmiştir. İki farklı konu verilirken araştırma grubunun birbirleriyle yalnızca teknik ve materyal bağlamında değil seçtikleri konular ekseninde de etkileşim sağlanması amaçlanmıştır. Eskiz planlarken öğrencilere dikkat etmeleri gereken hususlar detaylı bir şekilde belirtilmiştir:

Organik Birlik; Anlatım tarzı ne olursa olsun (nesnel, deformatif, figüratif ya da non-figüratif, kompozisyondaki öğeleriniz ile aralarında güçlü, etkileşimsel anlatım meydana getirmekle yükümlü olan bir birlik oluşturmalsınız.

Yığınlar İçinde; Ele aldığımız her türlü ‘yığınsal oluşumu’ kompozisyon ilkelerinin(özellikle yüzeydeki doluluk ve boşluk ilişkisi) doğru ve etkili kullanımıyla zengin bir anlatıma dönüştürmeye çalışmalısınız.

Verilen bilgiler sonucunda öğrenciler konularına yönelik görsel tasarımlarını veya referanslarını ön bilgileri ışığında monobaskıya dönüştürmüşlerdir.

3.2.2.Monobaskı Tekniğinde Öğrencilerin Teknik Bilgiyi Edinme ve Pekiştirebilmelerine Yönelik Bulgular:

Uygulama sürecinin başlangıcında öğrencilerde fark edilen bilgi eksikliği nedeniyle boya sürülerek hazırlanan kalıbın sürekli temizlenerek baştan başlanmasıydı. Buradaki sorun şudur: monobaskı uygulamasında kalıp yüzeyindeki renkler, doku etkileri ve boya miktarı

baskıda; olduğundan farklı olarak etkili ya da etkisiz çıkabilmektedir. Bu durum ancak oluşan görüntüyü basarak, etkisini görerek ve deneyimleyerek geliştirilebilir. Diğer bir deyişle görüntünün kalıbın üzerindeki etkisi değil, baskı kâğıdının üzerindeki etkisi temel alınmalıdır.

IV.Hafta uygulama sürecinde öğrencilerin, teknik bilgiyi edinme ve pekiştirme konusunda oldukça sıkıntı yaşadıkları gözlemlendi. Uygulama sürecinin başlangıcındaki rahat tutumlarının çok az olduğu izlendi. Bu durumun birinci nedeni belli bir konu çerçevesinde baskı gerçekleştiriyor olmalarıydı. Spontane çalışırken daha içsel, otomatistik yaklaşımlar sergiledikleri için, belli bir konuya yönelik (bilgisel tutum) görsel geliştirmekte zorlandılar. İkinci olarak ise ön hazırlık sürecinde deneyimledikleri bilgilere aşırı bağlı kalmalarıydı. Bu tutumlarını değiştirmek için araştırmacı; ön hazırlık sürecinde kendisi tarafından uygulanan monobaskıların birer “öznel bilgi yapılandırılmaları” olduğunu öğrencilere ifade etmiş ve cesur, pratik, dışadönük bir çalışma üslubu benimsemeleri ve daha deneysel çalışmaları yönünde yönlendirmiştir. 30.10.2019 tarihli görüşme formunda öğrencilere “*Bugünkü baskı sürecinde şimdiye kadar öğrendiğiniz bilgileri pekiştirebildiniz mi?*” sorusu yöneltilmiştir. Öğrenciler bu sorulara:

ÖĞ09MEA “...Bazı ton değerlerini, açık-koyu, ön-arka ilişkisini öğrendiğimi söyleyebilirim. İstedğim etkileri veremesem de bilgileri ve aşamaları iyi kaydettiğimi düşünüyorum.” , **ÖĞ02ÇY** “...İki kalıp kullanmayı ve transparan renk kullanmayı pekiştirdiğimi düşünüyorum...”, **ÖĞ01AG** “Pekiştirebildiğimi düşünmüyorum. Boyayı rahat bir şekilde kullanamadım. Hala resim yapar gibi davranıyorum... Teknikte hata yapıyorum.”, **ÖĞ06AÇ** “Eksiltme yönteminde geçen haftaya göre ilerlediğimi düşünüyorum. Diğer öğrendiğimiz teknikleri geliştirebilmek için daha serbest çalışmalıyız. Belirli bir konu üzerinden gitmemiz zorlayıcı oluyor.”, **ÖĞ07ÖC** “Büyük oranda pekiştirdiğimi ama hala istediğim sonuçları alamadığımı düşünüyorum... Uygulamalar yaptıkça daha çok oturacağını ve giderek istediğim işe ulaşacağımı düşünüyorum.”, **ÖĞ03ST** “...Sınırı olmadan kullanabileceğimiz baskı malzemelerini kavradığımdan kaynaklı pekiştirebildiğime inanıyorum.” cevaplarını vermişlerdir.

Bu sorunlar 30.10.2019 tarihli araştırmacı gözlem raporuna da yansımıştır:

“...Neredeyse tüm öğrenciler soyut bir başlangıç yapmayı tercih etmişlerdir. Bu görüntü üretme bakımından riskli bir tutumdur. Baskılarında; farkında olmadan soyut boya etkilerini kendi içinde estetik olmayan yorucu boya yığınlarına dönüştürmekte. Diğer yandan kalıp ölçülerinde aceleci davranıp kendi anlatımlarına tam uymayan ölçüler belirlemişlerdir. Bu durum sürece direkt olumsuz etki ederek, kimi öğrenciler için doldurulması güç bir yüzeye kimileri için ise anlatımın sıkıştığı yüzeye dönüşmüştür. Öğrencilerin kalıplarında belirli bir renk ve biçimsel armoni gözlenmemiştir. Oluşturulan görsel bütünlüklerin ise çeşitli nedenlerden bozulduğu gözlenmiştir...”

Baskı sürecinde bilgiyi kullanma ve pekiştirme bakımından olumsuzluklar yaşayan öğrenciler olmuştur: **ÖĞ04ÇM** kodlu öğrenci, birçok hata yaptığını ve bu hataların ona teknik gereklilikleri daha iyi kavratıldığını, **ÖĞ05NRD** zamanı verimli kullanamadığı için, baskı sürecindeki renk uygulama ve yöntem hatalarını gözlemleyebilecek kadar baskı alamadığını, bilgilerinin pekiştiremediğini, **ÖĞ08İHK** ise bilgilerinin pekiştirmeyi denediğini fakat spontane çalışmasından ötürü yanlış ve yoğun boya kullanmasından dolayı baskılarının bozulduğunu ifade etmiştir.

Araştırma sürecinin ilk aşamalarında öğrencilerin teknik bilgiyi kullanma konusunda ve ön hazırlık sürecinde gözlemledikleri pratikleri bireysel anlatıma dönüştürmekte zorlanmaları

normal sayılabilir. Önemli olan bu sürecin en kısa zamanda aşılması ve teknik bilginin diyalektik bir biçimde uygulanabilmesinin yolunu açmaktır. Araştırma grubuna uygulama sürecinin VIII. haftasında “İlk monobaskınızda sizi en çok zorlayan neydi? Bu durumu süreç içerisinde aşabildiniz mi?” sorusu yönlendirilmiş ve görüşleri alınmıştır:

ÖĞ08İHK “Sürecin içinde birçok zorluğu aştım ve sonunda başardım. Bu süre içerisinde farklı araştırmalar yaptım. Boyayı çamur gibi değil daha temiz kullanmaya başladım.”, **ÖĞ06AÇ** “Kafamdaki planları ısrarla eskize dökmek benim için kayıp oldu. Zorlayan diğer konu ise iki kalıp art arda bastığımda kalıpların kayması ve fiyasko bir sonuca ulaşmak. Kağıdın büyüklüğü, poza ayarı derken düşünmem gereken o kadar çok detay olması beni yordu.”, **ÖĞ03ST** “En çok zorlayan şey basım süreciydi. Belli hatalar yaptım. Kaydırmak, boyayı fazla bekletip silik çıkmasına sebep olmak gibi...”, **ÖĞ04ÇM** “ Genel anlamda beni zorlayan kompozisyon oldu. Kendimi tek bir noktaya odaklayıp ondan yürümeye çalıştığım için hep yerimde saydım... Üzerinde daha çok çalışıp hocadan yardım alınca bakış açım değişti ve baskımın bu halini daha çok sevdim.”, **ÖĞ01AG** “...Boyayı fazla sürdüğüm zaman istediğim eksiltme yöntemini uygulayamıyordum fakat boya güçlü çıkıyordu. Boyayı az sürdüğüm zamanda eksiltme yöntemini uygulayabiliyordum ama bu seferde baskı çıkmıyordu...”

ÖĞ05NRD ve **ÖĞ10BD** gibi renklerin ve anlatımın kalıptakinden farklı çıktığını, **ÖĞ02ÇY** boya ve materyal kullanımında tutuk davranması **ÖĞ09MEA** gibi **ÖĞ07ÖC**’de iki kalıp kullanımındaki kombinasyonu yakalamasının zaman aldığını ve diğer arkadaşları gibi boyayı fazla beklettiği için silik çıktığını ifade etmişlerdir. Öğrenci cevaplarında da görüldüğü gibi en çok yaşanan sorun boya kullanım tekniği ve renklerin baskıda bir bütün oluşturabilecek dinamizmde ve canlılıkta çıkmaması olmuştur. **ÖĞ06AÇ**’ın da belirttiği gibi öğrencilerin kalıp hazırlanmasından baskı sürecine kadar dikkatle takip etmesi gereken birçok etken olması onları baskı süreçlerinin ilk evrelerinde oldukça zorlamıştır.

Araştırma süreci boyunca öğrenciler teknik bilgiyi kavramada ve pekiştirmede inişli çıkışlı bir süreç geçirmişlerdir. Araştırmanın teknik amacının temelinde; baskı çalışmalarını yaparken öğrencilerin teknik yetkinlik kazanması, uygulama ve deneyimlerinin temel düzeyden pekiştirilebilir ve geliştirilebilir bir düzeye evrilmesidir. Başlangıçta çekimser ve yarı kararlı bir teknik deneyim yaşayan öğrenciler, ilerleyen haftalarda özeleştirel tavırlarının gelişmesiyle baskı pratiklerini yoğunlaştırmış ve etkin beceri geliştirmede “uygusal” bir yaklaşım sergilemişlerdir.

3.2.3. Monobaskı Tekniğinin Öğrencilerin Yaratıcılıklarına Olan Katkısına Yönelik Bulgular:

Sunduğu malzeme çeşitliliği ve anlatım olanakları dikkate alındığında monobaskı; yaratıcılığın gelişmesinde önemli deneyimsel fırsatlar sunar. Görsel oluşturmadaki materyal seçeneklerinin çokluğu, türlü resimsel deneyimlerin kalıp yüzeyinde uygulanabilirliği, zaman tasarrufu ve her baskıda yeni bir fikir açan plastik ve teknik bileşenler barındırması bu tekniği yaratıcı bir ifade aracı kılar. Monobaskı tekniğinin diğer bir önemli özelliği de yalnızca bireysel yaratıcılığı değil kolektif yaratıcılığı da beslemesidir. Burada özellikle üzerinde durulması gereken nokta bu tekniğin öğrencilere çoklu düşünme alanları yaratma, teknik bilgiyi öznelleştirme(üsluplaştırma) noktasında yalnızca baskı tekniklerine değil tüm resimsel pratiklere yansiyabilecek bir sanatsal tutarlılığı, tavrı geliştirmesidir. Belirtilen görüş ve beklentiler doğrultusunda XII. hafta görüşme formunda öğrencilere yönlendirilen “*Monobaskı tekniğinin sanatsal algınıza ve yaratıcılığınıza olan etkisini nasıl değerlendiriyorsunuz?*” sorusuna:

ÖĞ02ÇY "Aynı konuyu tekrar tekrar çalışsan da her denemede bambaşka etkiler elde etmemizden dolayı her defasında yeni fikirler uyandırıyor...", **ÖĞ10BD** "Renk ve kompozisyonda ciddi katkıları oldu. Klasik figüratif anlayışın dışına çıkartıp beni stilizasyon yapmaya zorladı. Bu ise özgün ve yaratıcı bakış açısı geliştirmeme yardımcı oldu...", **ÖĞ08İHK** "...Özgür olmaya iten bir teknik. Bu teknik bireyin kendine olan özgüvenini ve içindeki potansiyeli ortaya çıkaran bir teknik.", **ÖĞ03ST** "Neredeyse, hep kullandığım merdanenin yardımıyla estetik bir görüntü yakalayamayacağımı düşünmüştüm. Monobaskı bir şekilde soyutu kazandırıyor... İyi görünen işler çıkarabileceğini öğretiyor." **ÖĞ06AÇ** "... Çok katmanlı düşünerek hayal gücümü kullanmam gerektiği için farkı bir bakış açısına sahip oldum.", **ÖĞ07ÖC** "Monobaskı sürecinde çalışmalarımda yeni pentürler denedim. Bunları kullanırken bana verdikleri imkan doğrultusunda yeni etkiler deneyimledim. Buna örnek olarak "eksiltme" tekniğiyle ışık-gölgedeki algım değişti.", **ÖĞ04ÇM** "Her gün gördüğüm nesnelere başka açılardan bakmayı öğrendim. Yaratıcılık anlamında beni ilerlettiğini düşünüyorum... Çünkü bütün bunları yaparken sadece konuyu yansıtmayı değil estetik olması içinde çok uğraştım." **ÖĞ09MEA** "...Sanatsal algımda oldukça güzel bir yer edindi. Aynı zamanda haftalar geçtikçe kendimi daha iyi ifade etmem beni hem motive etti hem de geliştirdi." cevaplarını vermişlerdir.

Araştırmacı günlükleri ve gözlem raporları sentezlendiğinde, öğrenciler cevaplarında genel olarak monobaskı tekniğinin; geniş ve özgür düşünme fırsatı tanınması ve yaratıcı yanlarını keşfetmelerine olan katkıları üzerinde durmuşlardır. Bunun yanında stilizasyon, soyutlama gibi becerilerini, düşünme ve hayal güçlerini de geliştirdikleri görüşünü belirtmişlerdir. Bazı öğrenciler uygulamalarda alışılmışın dışında ve öznel arayışların; kendilerini "üretim süreçlerinde daha bilinçli" (**ÖĞ01AG**) hale getirdiğinin ve süreç içinde artan "alışıldık materyallerin dışında ya da materyalleri alışılmışın dışında kullanma" (**ÖĞ05NRD**) eğiliminin altını çizmişlerdir. Öğrenciler genel olarak monobaskı tekniğinin kendilerini yaratıcı ve bilinçli bir üretime yönlere sanatsal algılarına olan katkısını destekler nitelikte görüş bildirmişlerdir.

3.2.4. Monobaskı Tekniğinin Öğrencilerin Doku-Çizgi ve Leke Kullanımında Belli Bir Konuya Yönelik Diyalektik Süreç Oluşturup Oluşturamamasına Yönelik Bulgular:

Monobaskı tekniğinde konunun görselleştirilmesi ve estetik düzeyde olgunlaştırılması için tasarım öğelerinin etkin kullanılması önemlidir. Araştırmanın bu bölümünde öğrencilerin bu temel öğeleri belli bir konu bütünlüğünü sağlayacak pratiklerde nasıl kullandıkları araştırılmaya çalışılmıştır. Diğer yandan tasarım öğelerini her bir baskıda, belli bir düşünsel yaklaşımla tasarlayabilme becerileri değerlendirilmiştir. VI. Hafta öğrenciler "Baskınızda doku, çizgi ve lekesel düzenlemeleri doğru yaptığınızı düşünüyor musunuz?" sorusuna:

ÖĞ04ÇM "...Kompozisyonumu destekleyen düzenlemeler yaptığımı düşünüyorum. Örneğin ilk baskılarımı daha yalın bırakırken son baskımda çalışmama destekleyici çizgiler ekledim. Bunun kompozisyonumu kuvvetlendirdiğini düşünüyorum...", **ÖĞ10BD** "...Kullandığım renk ve dokularda zıtlıklardan yararlandım. Bunun baskıda bir denge oluşturduğunu düşünüyorum. Arka planda merdane ile yaptığım lekeleri fırça ile işleyerek pentürel etkiler araştırdım...", **ÖĞ01AG** "İlk baskımda doku ve leke düzenlemelerini iyi yaptığımı düşünüyorum. İkinci baskıda leke düzenlemelerim doğru ayarlayamıyorum. Geçen haftaki baskılarımda lekesel, ışık-gölge etkilerim daha iyiydi... Bu hafta tekrar başa sardığımı düşünüyorum." **ÖĞ03ST** "Geçen haftalarda yaşadığım kompozisyon sorunları sebebiyle çizgi ve kullandığım

lekesel etkilerin yerli yerinde olmadığını düşünüyorum... ”, ÖĞ05NRD “ Doku ve çizgisel düzenlemeleri doğru yaptığımı düşünüyorum fakat lekesel düzenlemeleri henüz başarabilmiş değilim. Bez yardımıyla yaptığım leke etkilerini uygularken ya kalıptaki boyayı alıyorum ya da kalıpta bezin dokusu kalıyor.”, ÖĞ08İHK “...Bugün eksiltme yöntemini kullanarak doku ve çizgiler araştırdım. Kısmen başarılı kısmen başarısız olduğumu düşünüyorum... Kontrol sağlayamadığım için bazen gereksiz düzenlemeler yapabiliyorum.” cevaplarını vermişlerdir.

Öğrencilerin başlangıçta resim ve teknik bilgilerinin çok sınırlı olması nedeniyle yüzey üzerinde görüntü oluşturabilme ve baskının tasarım öğelerini planlayabilme yönünden eksiklikler yaşadıkları görülmüştür. Referans aldıkları görsellerin doku, çizgi ve leke etkilerini baskı yüzeyine taşımada özgüven ve deneyim eksikliğine sahip oldukları izlenmiştir. Zaman tasarruflarının artması, artan deneyim süreleri, tasarım öğelerini doğru kullanma çabaları, araştırma ve keşfetme eğilimlerini artmıştır. İlerleyen süreçlerde baskı denemelerinde rastlantısal olarak ortaya çıkan etkileri kalıcı birer bilgiye dönüştürme eğilimi göstermişlerdir. XI. hafta “*Bir önceki konunuza kıyasla bu konunuzda kendinizi, zaman kullanımı, kompozisyon kurgusu, doku, çizgi ve leke düzenlemeleri açısından daha rahat ifade edebildiniz mi? sorusu yönlendirildi. Öğrenciler:*

ÖĞ08İHK “ Nispeten daha iyi olduğumu düşünüyorum... Leke düzenlemelerim gelişti fakat ışık-gölge konusunda yeterli verim alamıyorum...”, ÖĞ03ST “...Şuan ki konumda tek renk çalıştığım için bir önceki konumda olduğu kadar zorlanıyorum diyemem. Leke ve çizgi konusunda ise kendimi geliştirdiğimi düşünüyorum.”, ÖĞ04ÇM “Renk, çizgi, leke kullanımı olarak ilk baskım iyi bir deneyim olduğu için eskizlerimi bu deneyimlere göre şekillendirdim ve kafa karışıklığı yaşamadım. Benim için kendimi daha rahat ifade edebildiğim bir süreç oldu.”, ÖĞ01AG “...Renk, çizgi ve lekeyi tam oturtamadığım için biraz geriden geliyorum. Daha çok deneme yanılma yaparak sorunlarımı gidermeye çalışıyorum...”, ÖĞ02ÇY “...Merdane kullanımı, eksiltme tekniği ve renk kullanımında sırasıyla daha rahatım. Buda anlık karar ve uygulamalarımı daha iyi etkilemeye başladı. Renkli çalışmam biraz daha iyi gidiyor.” cevaplarını vermişlerdir.

ÖĞ05NRD ve ÖĞ07ÖC kodlu öğrenciler ikinci monobaskı deneyimlerinde ilk baskılarına göre leke, çizgi ve doku düzenlemelerinde daha fazla olumsuzluk yaşadıklarını ifade etmişlerdir. İlk baskılarında daha iyi etkiler elde ettiklerini vurgulamışlardır. Bu durumun nedeni ilk baskı süreçlerinde elde ettikleri her türlü bilgiyi ikinci baskı sürecinde yapılandıramadıklarından kaynaklanmıştır. ÖĞ10BD kodlu öğrenci benzer bir durum yaşamış fakat eskizini süreçte edindiği bilgi ve beceriler doğrultusunda değiştirerek bu soruna çözüm üretmiştir. Diğer öğrenciler ise eskizi aynı sınırlar içinde zorlamaya devam ettikleri için bilgilerini yeni baskılarına tam anlamıyla yansıtamamışlardır.

Öğrenciler ikinci monobaskı çalışmalarında; doku, çizgi ve leke yönünden birçok araştırma yaparak kendi özelliklerinde anlatımlar oluşturmuşlardır. Yine bu süreçte öğrencilerin geneli kendi başlarına monobaskı sürecini yönetebildikleri gibi eğitime ihtiyaç duyanlarda olmuştur. En önemli bulgu ise öğrencilerin başlangıçta rastlantısal yanı ağır basan bilgi ve teknik üretimlerinin aksine ikinci baskı deneyimleriyle birlikte daha planlı, önceki buluşları ve yeni deneyimlerini kontrollü ve dikkatli bir şekilde iç içe geçirerek uygulamaları olmuştur. Bütünün değerlendirilmesinde; öğrencilerin iki baskı süreci temel alındığında; doku, çizgi ve leke araştırmaları bakımından eksiklikleri olsa da kompozisyonlarını istikrarlı, gelişime açık ve belli bir diyalektik yaklaşımla biçimlendirip zenginleştirme çabasında oldukları görülmüştür.

3.2.5. Öğrencilerin Zamanı Etkin Kullanma ve Hızlı Karar Verme Açısından Elde Edilen Bulgular:

Baskının kalitesi ve yüzeyle etkileşimi, teknik birtakım detaylara bağlı olsa da zamanın etkin bir şekilde kullanımı ve hızlı karar verme ile doğrudan ilişkilidir. Bilginin doğrudan aktarımı konusunda zamanı doğru kullanma, baskının kalitesine ve çalışma dinamizmine olumlu yönde etki eder. Monobaskı disiplninde zamanın ve bilginin pratik kullanımını sürecin ritmini oluşturur.

III. Hafta görüşme formunda öğrencilere “Bugünkü baskınızda zamanı etkin kullanma ve hızlı karar verme açısından kendinizi nasıl değerlendiriyorsunuz?” sorusu yönlendirilmiş ve baskı süreçlerinin ilk evrelerindeki zaman ve hız konusundaki tutumları belirlenmeye çalışılmıştır. Öğrenciler:

ÖĞ09MEA “...Zamanı pek etkin kullanamadım...”, **ÖĞ02ÇY** “Yavaşım. Zamanı kullanma konusunda daha planlı olabilirdim belki... Oda hızlı karar verme ile ilgili olduğu için pratik sayım arttıkça hızlı karar verme sürecinin gelişeceğini düşünüyorum...”, **ÖĞ05NRD** “...Zamanı etkin kullanmayla karar verme aşamasıyla paralel olduğunu düşünüyorum. Zor karar verdiğim için zamanı da verimsiz kullandım.”, **ÖĞ01AG** “Zamanı etkin kullanamadım... Fazla düşündüğüm için elim akıcı değildi...”, **ÖĞ03ST** “Bugünkü baskı sürecinde zamanı etkin kullanmadığımı düşünüyorum çünkü bu teknikte tamamen düşüncelerimizi aktarmaktan çok süreç içinde değişen, gelişen bir teknik olduğundan kaynaklı çok fazla duraksayıp tekrar tekrar düşünerek zaman kaybettiğime inanıyorum...”, **ÖĞ08İHK**, **ÖĞ07ÖC**, **ÖĞ10BD** ve **ÖĞ04ÇM** kodlu öğrencilerde benzer ifadelerde bulunmuşlardır.

Araştırma sürecinde öğrencilerin iki farklı baskı sürecindeki durumlarının “zamanı etkin kullanma ve hızlı karar verme” yönünden birbirlerinden ayrıştığı gözlenmiştir. Birinci baskı süreçlerinde zamanı ekonomik kullanma ve hızlı karar verme konusunda daha çok malzeme çeşitliliği, işlem sürecinin girift yapısı, tekniksel sürecin iyi kavranamaması ve yönetilememesi ciddi sorunlar doğurmuştur. Bunun yanında konuya yönelik görselin tam olarak belirlenememesi, süreç içinde gelişen yeni durumlar ile başa çıkma sürecinin uzaması nedeniyle zaman etkin kullanılmamış ve hızlı karar verme konusunda aksaklıklar yaşanmıştır.

IX. Hafta görüşme formunda öğrenciler “Zamanı etkin kullanma ve hızlı karar verme açısından verimli bir süreç geçirdiniz mi? Açıklar mısınız?” sorusuna:

ÖĞ01AG “Denemelerle geçen önceki baskı süreçlerime göre daha hızlandığımı görüyorum. Hatalarımı en aza indirerek verimli bir baskı süreci hedefliyorum.”, **ÖĞ05NRD** “Zamanı kullanma konusunda kendimi başarılı buluyorum. Kafamda yapacaklarımın plan ve programı olduğu müddetçe daha hızlı davranıyorum.”, **ÖĞ08İHK** “Zamanı etkin ve hızlı kullanma konusunda biraz daha iyi duruma geldiğimi düşünüyorum...”, **ÖĞ07ÖC** “Bir önceki baskılarıma göre daha hızlı ve verimli olduğumu düşünüyorum...”, **ÖĞ02ÇY** “Bu konuyu daha hızlı çalıştığımı düşünüyorum...”, **ÖĞ04ÇM** “Zamanı etkin ve hızlı kullandığımı düşünüyorum... Kesin kararlar doğrultusunda ilerlediğim bir baskıydı dolayısıyla zaman sıkıntısı yaşamadım...”, **ÖĞ09MEA** “İlk baskımda da zaman kavramını çözdüğümü belirtebilirim. Bugün dört kalıp bastım ve zamanımın yettiğini söyleyebilirim...” cevaplarını vermişlerdir.

İkinci baskı süreçlerinde öğrenciler görüşme formlarında da belirttikleri üzere zamanı etkin kullanma konusunda belli bir ivme yakalamış, baskı sürecindeki kararları baskı verimliliği

açısından olumlu sonuçlar doğurmuş, özgüven ve motivasyonlarının arttığı gözlenmiştir. Araştırma süreci boyunca görülmüştür ki monobaskı tekniği; öğrencilerin başta *içinden çıkılmaz ve kaotik* gibi görünen bu devingen süreçte, zamanı etkin kullanma ve hızlı karar verme açısından tekniğe yönelik farkındalıklarına, gelişimlerine önemli ölçüde katkı sağlamıştır.

3.2.6.Öğrencilerin Özgün, Özgür Bir Anlatım Dili ve Estetik Bütünlüğe Sahip Bir Görsel Oluşturmada Monobaskı Tekniğinin Üstlendiği Rolün Değerlendirilmesi

Monobaskı tekniği öğrencilere özgür bir çalışma alanı (tekniksel sınırlılıkların asgari düzeyde olduğu) ve özgün bir anlatım dili oluşturabilecek deneyim olanakları sunar. Birden fazla kalıbın aynı görüntüyü oluşturacak şekilde kullanılabilmesi, farklı özelliklerde kâğıtlardan yararlanılması, birçok materyalin yüzeyde görüntü oluşturulabilecek şekilde kullanılabilmesi, boya kurumadan üst üste baskı alınabilmesi, organik ya da inorganik dokuların baskı yüzeyine transferi vb. gibi birçok teknik yaklaşım ile her türlü anlatım dili oluşturulabilmekte ve basılabilmektedir.

Uygulama süresince öğrencilerin özgür ve özgün bir anlatım dili oluşturabilecekleri, sanatsal kaygıyla şekillenen ve estetik değere sahip üretimler yaptıkları bir süreç yaşayabilmeleri için dikkatli gözlem yapılmış ve yönlendirilmiştir. Süreç sonucunda elde edilen veriler yorumlanarak öğrencilerin özgün, özgür ve estetik bir bütünlüğe sahip üretim yapabilmeleri bağlamında bulgulanmıştır. VII. Hafta görüşme formunda öğrencilere “*Bugünkü monobaskı sürecinizi teknik beceri ve baskı deneyimi (kompozisyon, renk, uygulama, deneme-yanılma, basım, kurgulanan değerler bütününe ulaşılıp ulaşılamaması, zaman kullanımı vb.) açısından ele aldığınızda nasıl değerlendirirsiniz?*” sorusu sorulmuş öğrenciler yaşadıkları deneyimleri ve düşüncelerini şu şekilde ifade etmişlerdir

ÖĞ06AÇ “İlk haftaya göre renk kullanımımı çok daha iyi yaptığımı düşünüyorum... Renk kullanımında sıcak-soğuk dengesini ayarlayarak ve opak renkler kullanmayıp daha canlı renklerle baskı aldım. Kendime belirli bir konu ve somut bir örnek belirlemek çalışma disiplini olarak beni ileri taşıdı... İlk baskıma göre daha olgun, etkili efektler kullandığımı düşünüyorum.”, **ÖĞ04ÇM** “İlk haftalardan bu yana baskılarımda çokta kontrollü gitmem gerektiğini kavradım çünkü çok kontrollü gittiğimde sıradan ve kasıntı bir iş ortaya çıkıyordu... Bu hafta biraz daha gevşek hareket ettim ve o sıradanlığı ortadan kaldırdığımı düşünüyorum. Uygulama aşamasında spatula kullanmaya da başladım daha önce hiç kullanmamıştım. Aldığım etkiyi çok beğendiğim için kullanmaya devam ettim.” **ÖĞ07ÖC** “...İlk günlerde doğru kompozisyon yapmak için oluşturduğum eskizler yeterli olmuyordu. Farklı denemelerim oldu... Son kompozisyonlarımda ana rengi siyah tercih ettim. Kompozisyon kurgum son iki hafta hariç bütüne ulaşamamıştı...eskize çok bağlı kalmam beni yavaşlatan unsurlardandı..”, **ÖĞ09MEA** “Renkleri doğru kompoze etmek yaptığım çalışmalar için zordu. Son haftalarda bunu başardığıma inanıyorum. Biraz fazla deneme-yanılma yoluna gittim. Bana kattığı teknik beceriler oldu. Buda son haftalarda yaptığım çalışmaların daha etkili olmasına neden oldu.”, **ÖĞ01AG** “...Baskı sürecindeki bu plansızlığı seviyorum. Yeni değerler yakaladım ve ek uygulamaya gerek kalmadı. Kurguladığım değerlere ulaşabildim. Monobaskıda en öğretici olan deneme-yanılma yoluyla elde ettiğim sonuçlardı...” cevaplarını vermişlerdir.

Gerçekleştirilen baskılarda genellikle duygu, düşünce ve anlatım yönünden dramatik ifadelerin, dokuların ve renk kombinasyonlarının tercih edildiği görülmüştür. Monobaskı çalışmalarının birçoğunda eksiklerine rağmen belli bir estetik bütünlük sağlanmıştır. Bir öğrenci baskı sürecindeki bazı eksikliklerinden ötürü tam sonuç alamadığını ifade etmiştir.

ÖĞ03ST "...Kurguladığım değerler bütününe ulaşamadım çünkü zaman, düzen ve basım sıkıntıları yaşadım..."

Bu durum 27.11.2019 araştırmacı günlüğüne de yansımıştır:

"ÖĞ03ST koldu öğrenci bulduğu güzel etkileri hep aynı şekilde, plansız tüm yüzeye yayarak basmaya çalıştı. Bugün kalıbının ölçüsünü büyüttü. Bu durum onu yüzeyi aşırı tekrar biçimlerden oluşan baskılar almaya yöneltti ve verimli sonuçlar elde edilmedi. Bu nedenle araştırmacı tarafından tüm baskıları incelenip öğrenciye bu doğrultuda bilgi verildi ve daha küçük boyutlu bir kalıp kullanılmaya yönlendirildi."

Baskı süreci boyunca öğrenci çalışmalarındaki eksiklerin gittikçe sınırlanması, önceki baskı süreçlerinden derledikleri tutarlı teknik bilgi ve beceriler, her iki monobaskıda da var olan ortak plastik değerlerin bütünlüğü öğrencilerin özgün anlatım arayışına yönelik bulgulardır. ÖĞ10BD kodlu öğrencinin "kendini ifade bağlamında" monobaskı tekniğine yönelik farkındalığı araştırma grubunun bu süreçte yaşadığı olumsuzlukların nedenine ışık tutar niteliktedir:

"...Etki olarak mükemmel bir baskı tekniği ama uygulama kısmının teferruatlı oluşu, hızlı yapılması gerektiği gibi nedenler süreci olumsuz etkileyebiliyor."

Öğrenciler baskı çalışmalarında birçok deneme yapmış, neden-sonuç ilişkisi kurmuş ve baskılarını geliştirmeye çalışmışlardır. Bazı öğrenciler ikinci baskı uygulamalarında ortaya çıkan bütünlükten memnun olurken bazıları kendini yeteri kadar ifade edemediğini gerekçeleriyle belirtmiştir. Hangi teknikte olursa olsun bir anlatım dili ve ya çalışma metodu oluşturabilmek zaman ve süreç isteyen bir durumdur. Araştırma süreci boyunca öğrencilerin deneyimleri sonucu yaptıkları saptamalar hem baskı süreçleri hem de mesleki gelecekleri açısından değerli sorgulamalardır. Bu süreçte öğrencilerde göze çarpan en belirgin özelliklerden biri baskı sürecini; sürece olan hâkimiyetlerinin gelişmesiyle birlikte, onları açmaza sürükleyen bir özgürlük alanı olarak değil aksine planlı veya plansız(rastlantısal anlatım değerleri) bu yeni deneyimleri kavrayabilme ve yönetebilme yetilerindeki gelişim olmuştur.

3.2.7. Uygulama Sürecinde Öğrencilerin Öğrenme ve Araştırmayı Sürekli Kılarak Bilgiyi Yapılandırmada Nasıl Bir Yol İzlediklerine Dair Bulgular:

Monobaskı tekniğini öğrenme sürecinde, bilginin işlerliği ve teknik olgular gereği bilgi ve deneyimlerin yapılandırılma ihtiyacı hissedilir. Monobaskının kalitesi ve sanatsal içeriğinin gelişmesi için bu yapılandırma süreci bir ihtiyaçtır. Araştırma süreci boyunca öğrencilerden beklenen yaklaşım bu ihtiyacı hissetmeleri olmuştur. Öğrencilerin kendilerine sunulan bilgileri değişmez doğru olarak kabul edip kullanmalarından daha çok yeni bilgiler edinmeleri ve bu bilgileri her baskıda doğrusal bir ritimle kompozisyonun, rengin ve tekniğin işlerliğine sokabilmeleri amaçlanmıştır. Bu durum öğrencilerin, etkin beceri geliştirmede "uygusal" yaklaşımlar geliştirmelerine katkı sağlayacaktır.

Araştırmanın III. Haftasından itibaren öğrenciler, bilgiyi elde etme ve kullanma biçimleri dikkate alınarak her hafta için ayrı ayrı değerlendirilmiştir. Hazırlık sürecinde araştırmacı tarafından verilen bilgileri deneme ve içselleştirme süreci olarak görülebilir. Öğrenciler bu süreçte bilgiyi yapılandırmaktan daha çok kompozisyon, renk ve biçimler üzerinden teknik işlerliğin sağlanmasına çaba harcamışlardır. Bu ilk haftalarda bilgiyi dönüştürmekten çok mevcut teknik ve beceri koşullarını anlamlandırma, koruma eğilimi içinde olmuşlardır.

Monobaskı tekniğinde bilgi; her işlem sürecinde var olan sorunların giderilmesi, elde edilen çözümlerin saklanması ve bir sonraki baskı sürecinde kullanılmak üzere aktarılması ile gelişebilir. Süreç içerisinde araştırmacı tarafından verilen genel bilgiler temel bir bilgi olma özelliği taşır. Öğrencilerden beklenen bilgiyi kendi çevresel ve yaşamsal etkenler doğrultusunda yapılandırarak baskı süreçlerine yön vermeleridir. VI. hafta görüşme formunda öğrencilere “Baskı sürecinizin bu aşamasında sizi yeni araştırmalar yapmaya ve mevcut bilgilerinizi yeniden yapılandırmaya yönelten etkenler oldu mu? Detaylı açıklar mısınız? sorusu yönlendirilmiştir. Öğrenciler bu soruyu:

ÖĞ07ÖC “Baskı sürecinde beni yeni araştırmalara iten en önemli faktör kompozisyon ve zaman sıkıntısı oldu... Kompozisyonumun çıkış fikirlerini değiştirmemin sebebi yetersiz alt yapıya sahip olmasıydı. En az zamanda en fazla ve verimli işi çıkarabilmek için bir sürü farklı yöntem denedim...”, **ÖĞ04ÇM** “Aynı şeyi tekrarlama düşüncesi beni bir tık daha farklı etkiler aramaya itti. Mesela eksiltme yöntemiyle çıkardığım bir şeyi eksiltmeden boyayla çizerek denedim ve hoşuma gitti...”, **ÖĞ09MEA** “Aynı çalışmayı, temayı defalarca yapmama rağmen her çalışmadan sonra yeni taktik ve bilgiler ediniyorum. Bu haftaki çalışmamdan sonra arka plan renginde hoş bir espas yakaladığımı düşünüyorum. Bunun üstünde duracağım çünkü istediğim etkinin bir kısmını oluşturuyor...”, **ÖĞ10BD** “Kullandığım figürlerin kompozisyondaki dengesi ve anatomilerini bu hafta yapmak amacıyla desen çizmeye ihtiyaç duydum... Özellikle diz ve bacak anatomisi araştırdım...”, **ÖĞ01AG** “Bu haftaki baskı sürecimde her hafta olduğu gibi örnekler inceledim... Baskı için hala yeterli bilgimin oluşmadığını düşünüyorum...” **ÖĞ03ST** “Yaptığım kompozisyon hataları tekrar eskiz almaya itti... Monotype’a uygun desen oluşturmak için mevcut desen bilgimi geliştirmeye çalışıyorum.”, **ÖĞ05NRD** “Baskı yapmadığım saatlerde sürekli doku araştırmaları yapıyorum. Beni sürekli doku araştırması yapmaya iten şey ise uyguladığım birkaç dokuyu her kalıbıma sürekli farklı örüntülerde işliyor olmam... Aynı konu üzerine sürekli aynı biçimle ilerlemek bana kademe atladığımı düşündürmüyor...” şeklinde cevaplamışlardır.

İlk haftalarda öğrencilerin bilgiyi kavrama ve yapılandırmada kompozisyon ve plastik değerlerin üzerinde durdukları gözlenmiştir. Teknik ve teorik bağlamda yeni bilgi arayışları gerçekleştirmekten kaçınmışlardır. Süreç içinde araştırmacı tarafından gösterilen örneklerin etkisinde mevcut bilgi durumunu tanımaya ve korumaya çalıştıkları söylenebilir. Uygulama sürecinin ortalarında doğru bazı öğrencilerin baskılarında, plastik değerler kadar içerik üzerinde de araştırma, bilgi edinme eğilimi görülmüştür. Bunun yanında öğrencilerin farklı haftalardaki görüşme formlarında çoğunlukla vurguladıkları “monobaskı tekniğinin sunduğu deneme-yanılma olanağının kendilerine sağladığı bilgisel deneyimin” önemli bir kazanım olduğu ortaya çıkmıştır. Uygulama sürecinin sonlarına doğru öğrencilerin eksiklerinin farkında olmaları ve bu durumu aşma çabaları, eskizin bağlayıcılığında uzaklaşıp bilgilerini yeni durumlar ile sınamaları ve en önemlisi de monobaskı uygulama sürecinin diyalektik ritmini benimsemeye başlamış olmaları önemli kazanımlar olarak gözlenmiştir. Yaşanan süreç öğrencileri ezberden uzak tutarak, eleştirel bir yaklaşım kazandırmıştır. Bu yönelimler 11.12.2019 tarihli araştırmacı raporuna da yansımıştır:

“Araştırmanın bu haftalarında öğrencilerin hazırlık, motivasyon, farkındalık, malzeme kullanımı gibi konularda neredeyse hiç sorun yaşamadıkları görülmüştür. Bu aşamada öğrencilerde en çok dikkat çeken yön ise farkındalık ve öngörü kabiliyetlerinin gelişmiş olması. Kalıp üzerinde elde ettikleri görüntüleri olgunlaştıramadıklarında hemen vazgeçerek ya da yeniden tasarlayarak öyle

baskıya geçtiler. İlk haftalara nazaran bu konuda oldukça iyi bir duruma geldiler. Bu durumun olumsuz yanı ise öğrencilerin oluşturdukları kaliteli etkileri daha da iyi hale getirebilmek için kaybetmeleri. Bu konu hakkında öğrencilerle bu hafta sık sık konuşuldu.”

Monobaskı deneyimi yaşayan öğrenciden beklenen tavırlardan biri de, aynı konu üzerine gerçekleştirilmiş olmalarına karşın birçok farklı anlatım (bilgi pratikleri) içeren fakat üslupsal anlamda tutarlılık barındıran baskılar üretmeleridir. Bu bağlamda öğrencilerin genel olarak başarılı olduklarını belirtirken kısmen başarısız olduklarını da vurgulamak gerekir. Süreçteki eksikliklerini aşmak için belli bir konu ve anlatım doğrultusunda daha fazla deneysel pratikler yapmalarının yararlı olacağı düşünülmüştür.

3.2.8. Monobaskı Sürecinde Öğrencilerin Duygu ve Düşüncelerini İfade Etmede Bilgi ve Becerilerini Etkin Bir Şekilde Kullanabilmelerine Yönelik Bulgular:

Pentürel baskı sınırları içinde düşünüldüğünde monobaskı tekniği kuşkusuz sahip olduğu esnek uygulama disiplini ile öğrencilere beceri geliştirme ve duygularını özgürce ifade etme açısından önemli olduğu söylenebilir. Araştırma süreci boyunca öğrenciler teknik becerilerini geliştirirken, yaratıcı, özgür ve dinamik bir üretim süreci gerçekleştirmeleri için cesaretlendirilmiş ve desteklenmiştir. Öğrencilerin etkin bir eğitim ortamını tüm sınırsızlığı ile kullanmaları amaçlanmıştır. Böyle bir ortamda öğrenciler duygu ve düşüncelerini özgürce kullandıkları bir üretim süreci yaşayabilirler.

Araştırma grubuna X. Hafta uygulama sürecinde *“Bugün ki baskı deneyiminizi detaylı olarak anlatabilir misiniz?”*, XI. Haftada *“Bir önceki konunuza kıyasla bu konunuzda kendinizi zaman kullanımı, kompozisyon kurgusu, renk-çizgi ve leke düzenlemeleri açısından daha rahat ifade edebildiniz mi?”*, XII. Haftada ise uygulama sürecinde *“Monobaskı tekniğinin kendinizi sanatsal olarak ifade etmede yeterli olduğunu düşünüyor musunuz?”* soruları yönlendirilmiştir. Farklı öğrenme süreçlerinde elde edilen cevaplar, araştırmacı günlüklerinden elde edilen veriler ile sentezlenerek öğrencilerin, duygu ve düşüncelerini ifade etmede bilgi ve becerilerini etkin bir şekilde kullanabilmelerine dair bulgular elde edilmiştir.

IX. Hafta uygulama sürecinde *“Bugün ki baskı deneyiminizi detaylı olarak anlatabilir misiniz?”* ve XI. Hafta *“Bir önceki konunuza kıyasla bu konunuzda kendinizi zaman kullanımı, kompozisyon kurgusu, renk-çizgi ve leke düzenlemeleri açısından daha rahat ifade edebildiniz mi?”* sorularına öğrenciler:

ÖĞ03ST *“Bugünkü baskı deneyimimde biraz daha gelişme gösterdiğimi düşünüyorum... Kompozisyonda bir değişiklik yapmadım ama grileri çoğalttım buda kompozisyonun dolu dolu görünmesini sağladı... Bir sonraki baskı için gelişime açık bir kağıt çıkardığımı düşünüyorum.”*, **ÖĞ09MEA** *“Seçtiğim eskizi çıkarırken bu kez fırça ile yapmayı denedim hoş etkiler oldu... Daha keskin görüntülerin baskıda daha iyi duracağını düşünüyorum. Renk konusunda çalışmam gerekiyor. Çıkan çalışmalar kötü değil fakat yetersiz olduğunu değiştirmiyor.”*, **ÖĞ01AG** *“...Kompozisyonumdaki biçimleri daha nasıl estetik bir hale getirebilirim düşünmem gerekiyor. İstedğim etkileri ve biçimleri yansıtamadım ama renk geçişlerini iyi yaptım...”*, **ÖĞ04ÇM** *“Bugünkü baskı deneyimim çok güzel geçti. Çünkü aklımdaki eskizi yaptım ve aldığım etkiler hoşuma gitti...”*, **ÖĞ05NRD** *“...İlk baskımdan beri farkında olduğum... Kalıptaki görüntülerin parça parça güzel olması fakat bütün halinde uyumsuz görünmesi. Aslında kompozisyonum çok uyumlu duruyor ama yarattığım ufak tefek etkiler birbirini keskin biçimde ayırıyor...”*, **ÖĞ08İHK** *“İfade anlamında nispeten daha iyi olduğumu düşünüyorum. Kompozisyon kurgum belli, leke düzenlemelerim*

gelişti fakat hala ışık-gölge konusunda yeterli değil...”, ÖĞ06AÇ “Organik Birlik konumunda kullandığım kullanmış olduğum renkleri ve teknikleri bu konuda geliştirdiğim için kendimi ifade edebildiğimi düşünüyorum...”, ÖĞ07ÖC “...Geçen haftalara nazaran daha rahattım. Geçen haftalarda tekrara düştüğüm renk çizgi ve kompozisyon kurgusundan kurtuldum...”, ÖĞ10BD “...Portre kompozisyonu üzerine çalışmak istedim. Mevcut bilgilerimin portrede istediğim etkileri vermediğini fark edip içeriği değiştirmek istedim. Sitalize insan figürleri üzerine yine ilk baskımda elde ettiğim pentürel etkileri kullanarak bir baskı aldım.” cevaplarını vermişlerdir.

Sorulara verilen cevaplara bakıldığında öğrenciler tekniği etkili kullanmak, becerilerini geliştirmek ve kurgularını istedikleri gibi ifade etme konusunda ciddi çabalar göstermişlerdir. Bazı öğrenciler bu konuda daha tatmin olmuşken bazı öğrenciler ise bazıları da eksikliklerini keşfetmiş ve kendilerini geliştirmeye çalışmıştır. Bunun yanında monobaskı tekniğinin karmaşık yapısının ve dinamik değişkenliğinin kontrol edilmesinde zorlandıkları görülmektedir. Bu zorlanma bilgilerini belli bir beceri ve ifade alanına sokmalarını geciktirmiştir. Sonuç olarak; öğrencilerin hızlı karar verme, özeleştirel bir yaklaşım içinde olma, var olan sorunlara teknik ve teorik çözümler üretme yönünden belli bir aşama kaydettikleri ileri sürülebilir.

XII. haftada uygulama sürecinde “*Monobaskı tekniğinin kendinizi sanatsal olarak ifade etmede yeterli olduğunu düşünüyor musunuz?*” sorusuna öğrenciler:

ÖĞ02ÇY “...Ben sanatsal anlamda bu baskı tekniğinde üretmek isterim. Eğer iyice yoğunlaşırsam güçlü ifade teknikleri ortaya çıkarabileceğimi düşünüyorum.”, ÖĞ10BD “Kısmen katılıyorum. Etki olarak mükemmel bir baskı tekniği fakat uygulama kısmının teferruatlı oluşu ve hızlı yapılması gibi konular süreci olumsuz etkileyebiliyor.”, ÖĞ09MEA “...istediğim etkileri vermekte zorlanıyorum. Bu yüzden kendimi hala ifade edemiyorum... Yeterli olmadığını söyleyemem sadece çok çalışmak gerektiğini düşünüyorum.”, ÖĞ08İHK “...kendimi kontrol etmekte zorlanıyorum. Desenlerin ve renklerin spontane gelişmesi beni rahatsız ediyor. Yer yer çok güzel etkiler yakalasam da zorlandığımı düşünüyorum.”, ÖĞ03ST “...Baskı konusunda yeterli irdeleme ve eskiz kendimi ifade etmekte güçlük yaşamadığımı düşünüyorum.”, ÖĞ01AG “Monobaskıda kendimi sanatsal olarak ifade etme açısından şu anlık yeterli bulmuyorum. Ama kendimi daha iyi ifade etmek için geliştireceğim...”, ÖĞ06AÇ “... Hayır düşünmüyorum. Monobaskıda ne kadar özgür olsan da yaptığın hatayı tolere etme ihtimalin düşük... Bu motivasyon bozucu...”, ÖĞ05NRD “...zaman zaman ifade yöntemi olarak uygun bir teknik olabilir. Her zaman değil.” cevaplarını vermişlerdir.

Öğrencilerin verdikleri cevaplara bakıldığında baskı süreci boyunca bilgi ve deneyim açısından genel anlamda olumlu bir süreç geçirdikleri söylenebilir. İfade yöntemi olarak monobaskı tekniğini algılamalarında öğrencilerin çoğunda farklılaşmalar görülmüştür. Bu farklılaşmaların monobaskı uygulama sürecinin karmaşık ve devingen yapısında yaşanan aksaklıklar temelinde olduğu ifade edilebilir. Bazı öğrenciler monobaskıyı kendilerini tam anlamıyla ifade edebilecekleri bir baskı tekniği olarak görme hususunda çekimser iken yalnızca ÖĞ06AÇ net bir görüş bildirmiştir.

Süreç içerisinde edindikleri deneyimleri sadece monobaskı tekniği ile sınırlı tutmak araştırmanın özüne aykırı olur. Bir baskı tekniği öğrenmenin yanında resimsel bilgileri, pratik düşünme, kompozisyon bilgilerinin gelişimi açısından bakıldığında da etkin bir süreç

geçirmişlerdir. Öğrencilerin eksik yanlarını keşfetmelerinde monobaskı süreci önemli bir araç olmuştur. Öğrencilerin çoğunluğu mevcut durumlarındaki olumsuzlukları kendi resimsel bilgilerindeki eksikliklere ve deneyim azlığına bağladıkları ve birçoğunun da kendini ifade etme konusunda tatmin olamadığı görülmüştür. Kuşkusuz bu tatminsizlik, tekniğe olan hâkimiyetin ve ifade gücünün belli bir baskı deneyimi gerektirmesinden kaynaklanmaktadır. Uygulamalar sonucu çıkan çalışmalara baktığımızda monobaskı tekniği: tüm yönleriyle araştırma sürecinde öğrencilere kendi sınırlarını keşfetmeleri, tanımlanabilir bir ifade arayışına girmeleri bakımından olumlu katkılar sağladığı söylenebilir.

4. SONUÇ VE ÖNERİLER

Güzel Sanatlar Eğitiminde monobaskı tekniği etkin bir eğitim ortamı oluşturulmasında, öğrenen-öğrenen etkinliğinin gelişmesinde sanatsal ve mesleki yeterliliklerin artmasında etkili bir baskı tekniği olduğu söylenebilir. Öğrencilerle yapılan monobaskı uygulamaları göstermiştir ki, monobaskı süreci doğru bir plan ve beklenti temelinde yapılandırılırsa öğrencilerin öğrenme stratejilerini kullanabilmeleriyle birlikte, bilgiyi edinme ve pekiştirebilmelerine, yaratıcılıklarına, zamanı etkin kullanma ve hızlı karar verebilmelerine, özgün ve özgür bir anlatım dili oluşturabilmelerine, öğrenme ve araştırmayı sürekli hale getirmelerine, bilgi, beceri ve duygularını etkin şekilde ifade etmelerine önemli katkılar sağlayabilir. İyi düşünülmüş ve yapılandırılmış uygulama pratikleri birer sanat eğitimcisi adayları olan öğrencilerin sadece sanatsal bilgiler kazanması değil eğitimci kimliklerinin oluşması açısından da önemli olduğu söylenebilir. Dört yıllık lisans eğitim sürecinde öğrencilerin içinde buldukları toplum, eğitim ve teknolojik süreç hızla değişmekte ve bir yıl önceki bilgiler ve alışkanlıklar ile bir yıl sonraki bilgi ve alışkanlıklar arasındaki fark gittikçe artmaktadır. Bilgi ve bilgiye erişim koşullarının bu kadar hızlı değiştiği bir ortamda öğrenenin ve eğitim şeklinin edilgin olması düşünülemez.

Uygulamalı eğitim programı içeriklerinin sanatsal bilgiye sahip, plastik becerileri gelişmiş ve öğrenmenin ihtiyaç haline geldiği, bilgi üretebilen ve bunu paylaşma arzusu içinde barındıran eğitimciler yetiştirme koşuluyla planlanması ve etkin bir öğrenme süreci yaşatacak şekilde uygulanması oldukça önemlidir. Burada programların yürütücüsü olan eğitimcilerle, öğrencilerin öğrenme stratejileri geliştirebilmeleri ve çağdaş bir sanat eğitimi ortamının etkin bir öğreneni olması konusunda çok iş düşmektedir. Bu bakımdan Resim-İş Öğretmenliği Bölümlerinde monobaskı tekniği, uygulama süreci açısından öğrencilerin etkin beceri geliştirmesine ve öğrenme stratejilerini kullanmaya yöneltmesiyle önemli bir tekniktir ve bu doğrultuda bir araç olarak ele alınmalıdır.

Uygulamalı sanatlarda, eğitim sürecinin ve öğrencinin etkinliği bu sürecin verimliliğine önemli katkı sağlar. Sanat eğitimi salt teoride değil pratikte sonuca ulaşılabilen bir süreçtir. Eğitimcinin aktif bir rol üstlenmesi, öğrencilerin ilk defa deneyimledikleri teknik zorlukları aşması yönünden önemlidir. Etkin bir eğitim ortamında başarı “öğrenen-öğreten” etkinliğinin dengeli bir şekilde eğitim sürecine yayılması ile gerçekleşebilir. Monobaskı tekniği, yarattığı araştırma alanıyla öğrenme sürecinin verimliliğini arttırırken süreç içinde yüzleşilen tüm tasarım ve uygulama pratikleriyle öğrenen ve öğreten açısından kolektif bilgi üretiminde araç olabilir. Monobaskının aktif bir öğrenme sağlayabilmesi için tüm bu ilişkiler ağı doğru ve etkin bir şekilde planlanmalı ve öğrenciler bu doğrultuda yönlendirilmelidir. Bu noktada “*Etkin bir öğrenme süreci oluşturabilmesi için monobaskı uygulaması nasıl planlanmalıdır?*” sorusu ortaya çıkmaktadır. Bunlar:

- *Deneyim sürecinin anlamlı, kontrollü ve sonuca yönelik işleyebilmesi için öğrenciler baskı denemelerine başlatılmadan önce, monobaskının teknik olarak barındırdığı tüm özellikleri diğer baskiresim tekniklerinden ayrı olarak ele alan teorik anlatımlar ile ön hazırlık süreci oluşturulmalıdır.*

- Öğrencilere farklı sanatçılara ait monobaski örnekleri gösterilmeli, kullanılan monobaski yöntem ve teknikleri analiz edilerek anlatılmalıdır. Böylelikle öğrenciler birçok monobaski örneğini gözlemleyerek bu tekniğin varabileceği en yalın ve en karmaşık anlatımları birbirinden farklı sanatçı çalışmaları üzerinden görerek tekniğe dair görsel bir hafıza oluşturabilirler. Öğrencilerin sadece monobaski örneklerini görmeleri onları monobaskiye hazır hale getirmez. Bu nedenle eğitmen tarafından monobaskinin teorik içeriğiyle paralel olarak yapılan uygulamalar ile hazırlık süreci sonlandırılmalıdır.
- Atölye çalışmasında teorik olarak verilen bilgiler ile uygulamalar arasında paralellik olması sürecin verimliliğini arttıracaktır. Eğitmen tarafından tekniğin uygulamalı ve farklı çalışmalar üzerinden örneklendirilmesi öğrencilere süreç açısından olumluyu kullanabilme ve olumsuz yaklaşımdan uzaklaşma açısından ön bilgi sunar ve öğrenciler baskıya geçtiklerinde sürecin olgunlaşma evresini hızlandırır. Burada dikkat edilmesi gereken konu; eğitmenin örnek olarak gerçekleştirdiği monobaski uygulamalarının kendi bilgi ve deneyim yapılanmaları olduğu bilgisi öğrencilere aktarılmalı ve bu sürecin etkisinde kalarak baskı deneyimlerini sınırlandırmamaları için uyarılmalarıdır.
- Öğrencilerin tekniğe, öğrenmeye ve bilgi üretimine yönelik becerisinin gelişmesi isteniyorsa belli bir konu doğrultusunda çalışmaları oldukça önemlidir. Aksi halde elde edilen sonuç başı ve sonu olmayan bir tekniksel pratikten öteye geçemez, böyle bir durumda öğrenme süreci diyalektik bir şekilde işlemeyebilir. Öğrencilere konu seçenekleri sunmak (en az iki farklı) çok boyutlu bir düşünme alanı yaratabilir.
- Öğrencilerden bitmiş bir eskiz beklenmemelidir. Çıkış noktası olabilecek fakat diğer yandan da konunun beklentilerini karşılayan görsel örnekler olması yeterli sayılmalıdır. Monobaski tekniğinde belli bir resimsel görüntüyü birebir baskıya geçirme olanağı yoktur. Görselde mutlaka değişiklikler olur. Bu sebeple öğrencilerden bu noktada eskizlerini birebir kopya etmek yerine referans alıp tekniğin sunduğu olanakları sonuna kadar kullanarak estetik bir bütünlüğe sokmaları beklenmelidir.
- Uygulama sürecinde eğitmen öğrencileri takip etmeli gerektiğinde teorik ya da uygulamalı olarak müdahale etmeli ve öğrencilere yaratıcı, deneysel ve özgüvenli çalışma disiplini aşılamalıdır. Gerektiği zaman öğrencilerle birlikte toplu uygulamalar yaparak onlara yeni deneyimler yaşatmalıdır. Özetle onlara doğru rehberlik etmek, kendi kararlarını alabilecek güveni vermek, gelişimlerini sürekli izlemek ve onların istenilen sonuca ulaşmalarına katkı sağlamaktır.

KAYNAKLAR

- AÇIKGÖZ, K.Ü. (2003). Aktif Öğrenme, Eğitim Dünyası Yayınları, İzmir, 9759536625.
- AÇIKGÖZ, K.Ü. (2007). Başarmak Elimizde, Kanyılmaz Matbaası, İzmir. 9789750199103
- ATEŞ KILIÇ, S. (2017). Baskı Sanatlarının Günümüz Örnekleri, İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım dergisi, Cilt:7, Sayı.15, 119-210, Malatya.
- AYRES, j. (1991). Monotype (Mediums and Methods for Painterly Printmaking), Watson-Guptili Puplications, United States, 0823031284.
- BÜYÜKÖZTÜRK, S. ve diğ. (2009). Bilimsel Araştırma Yöntemleri, Pegem Akademi, Ankara, 9789944919289.
- COCHRAN, W. G. (2007). Sampling Techniques. New York: John Wiley & Sons, 8126515244 (hb), 9788126515240 (pb).
- CRESWELL, JOHN W. (2018). Nitel Araştırma Yöntemleri, Siyasal Yayıncılık, Ankara, 9786054627455.
- EKİZ, D. (2003). Eğitimde Araştırma Yöntem ve Metotlarına Giriş, Anı yayıncılık, Ankara, 9756376007.
- FİDAN, N., (1996). Okulda Öğrenme ve Öğretme, Alkım Yayınevi, Ankara.
- GRABOWSKI, B. ve FICK, B. (2012). Baskıresim Kapsamlı Materyaller ve Teknikler Rehberi, Karakalem Kitabevi Yayınları, İzmir, 9786064146086.
- KARASAR, N. (2018), Bilimsel Araştırma Yöntemi, Nobel Yayıncılık, Ankara, 9786055426583.
- KIRAN, H. (2016). Çağdaş Baskı Resim Sanatına Genel Bakış, Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, Cilt:6, S.1, 54-77.
- MARCZYK, G., DE MATTEO, D., & FESTINGER, D. (2005). Essentials Of Research Design And Methodology. New York: John Wiley & Sons Inc. 0471718203(hb), 9780471718208(pb).
- MORGAN, D. L. & MORGAN, R. K. (2008). Single-Case Research Methods For The Behavioral And Health Sciences, SAGE Publications, 1483317099(hb), 9781483317090(pb).
- MOSER, J. (1997), Singular İmpressions: The Monotype in America, National Museum of American Art by Simitsonian İnstitution Press, Washington and London, 1560987375(hb), 1560987499(pb).
- ÖZDEN, Y. (2002). Öğrenme ve Öğretme, Pegem Akademi Yayıncılık, Ankara, 9756802138.
- PATTON, M. Q. (2005). Qualitative Research, New York: John Wiley & Sons, Ltd, 0761919716(hb), 9780761919711(pb)
- SAN, İ. (2001) Sanatlar Eğitimi, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Dergisi, Cilt:34, S.1, 23-34.
- SEMEMOĞLU, N. (2003). Gelişim Öğrenme ve Öğretim Kuramdan Uygulamaya, Gazi Kitabevi, Ankara, 9781111135263.
- SILVERMAN, D. (2013). Doing Qualitative Research: A Practical Handbook. New York: Sage, 1412901979(hb), 9781412901970(pb).

- STRAUSS, A. & CORBIN, J. (2014). Basics Of Qualitative Research Techniques. New York: Sage Publications, 0803959400(hb), 9780803959408(pb).
- ŞAHİNEL, M. G. (2003), Etkin Öğrenme, Pegem Yayıncılık, Ankara, 9786257052597.
- ŞİMŞEK, H., YILDIRIM, A. (2013). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma yöntemleri, Seçkin Yayıncılık, Ankara, 9789750226038.
- ŞİŞMAN, M. (2006). Eğitim Bilimine Giriş, Pegem Akademi Yayıncılık, Ankara,
- VOGT, W. P., GARDNER, D. C., & HAEFFELE, L. M. (2012). When To Use What Research Design. Guilford Press, New York. 1462503535(hb), 9781462503537(pb).
- YILDIRIM, A., ŞİMŞEK H., (2013), Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri (9.Basım), Seçkin Yayıncılık, Ankara, 9789750226038.
- YILDIZLAR, M. (2012). Öğretmen Adaylarının Öğrenme Stratejileri Üzerine Bir Çalışma, Hacettepe Eğitim Bilimleri Dergisi, Cilt:42, S.42, 430-440.

NOTLAR

¹ Direktör, National Museum of American Art, Singular Impressions The Monotype in America, 1997, katalogunun ön sözünde.

² Kamile Ün Açıkgoz, Aktif Öğrenme, Eğitim Dünyası Yayınları, 2003, s.59, İzmir.

BATI MÜZİĞİ KEMAN EĞİTİMİNDE NİHAVEND MAKAMININ KULLANILABİLİRLİĞİNİN ARAŞTIRILMASI¹

INVESTIGATION OF USABILITY OF NİHAVEND AUTHORITY IN WEST MUSIC VIOLIN EDUCATION

Uğur ÇİT*

* Arş. Gör., Anadolu Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü,
Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı, TÜRKİYE, e-mail: ugur_cit@hotmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4822-4551>

Geliş Tarihi: 19 Temmuz 2020; Kabul Tarihi: 31 Temmuz 2020

Received: 19 July 2020; Accepted: 31 July 2020

ÖZET

Müzik evrensel bir dildir. Bu sebeple insanların duygu ve düşüncelerini anlatabilmeleri için en iyi yollardan birisidir. Her canlının kendini ifade biçimi birbirinden farklıdır. Bu sebepten her kişi ve topluluğun da müziğe bakış açısı ve müziği icra etme şekli farklılık göstermektedir. Müzik eğitimi, müziğin birikimli ilerlemesi ve bunun sonucu olarak da hem ulusal hem de uluslararası müzik kültürüne katkı sağlaması açısından önemlidir. Müziği en iyi ifade eden çalgılardan biri olan keman, ülkemizde çok önemli bir yere sahiptir. Batı kültüründen ülkemize kazandırılan kemanın, ülkemizin zengin anlatım biçimi sayesinde bambaşka bir ton, çalım tekniği ve anlatım biçimine büründüğünü söylemek mümkündür. Çalışmamız, Türk Sanat Müziğinin icrasında “saz ve söz eserlerinin” özellikle Klasik Batı Müziği keman eğitimi sürecinde kullanılabilmesi yolunda gerekli koşulların ve materyallerin oluşturulması, Klasik Batı müziği başlangıç keman eğitiminde kullanılabilir hale gelmesi konularını irdelemektedir. Bu çalışmanın alanında birçok çalışmaya ihtiyaç duyulması sebebiyle, diğerlerine örnek ve öncülük yapması temennisi ve kanaatindeyiz.

Anahtar Kelimeler: Keman Eğitimi, Klasik Batı Müziği, Müzik.

ABSTRACT

The fact that music art is one of the best ways of expressing people's feelings and thoughts with a universal language and social principles and values means acceptance, confirmation and eternity of being a common and universal language. The ability of music to express people more easily and its integrative effect has been each region to have a different musical culture. For our country, this indicates the richness of the local motif and diversity in which culture is reflected. According to the fact that violin for Western music is not sufficiently performed in terms of Turkish Music, this study is to investigate and summarize the relations between this music and Western music and Turkish Art Music and its deficiencies in these relations. Our study examines the issues of creating the necessary conditions and materials for the use of “instrument and lyric” in the process of classical Western Music violin education, and making Classical Western Music available in the initial violin education. Since many studies are needed in the field of this study, we hope and believe that it will set an example and lead others.

Keywords: Violin Training, Classical Western Music, Music.

¹Bu makale Uğur Çit'in Başlangıç Keman Eğitimine Türk Bestecilerin Türk Ezgiler İle Yaptıkları Katkılar ve bu Ezgilerin Kullanılabilirliğinin Araştırılması isimli Sanatta Yeterlilik (2020) tezinden üretilmiştir.

1. GİRİŞ

İnsanın en önemli dürtülerinden birisi olan iletişim ve iletişimin beraberinde getirdiği kendini ifade edebilme isteği, hayatın her alanında kendisine yer bulmasının yanı sıra, kendini en iyi ifade etme biçimlerinden birisi olan müziksel yaşantıya da sirayet etmektedir. Müziğin dünyadaki yerinin çok önemli olmasının sebeplerinden bir tanesi, ifade kabiliyetinin üst seviyede olmasıdır. Dünyada ve ülkemizde verilen müzik eğitimi yoluyla bu sürecin bilimselleştirilmesi ve birikimli olarak ilerlemesi sağlanmakta ve her geçen gün daha da ileri seviyelere taşınmaktadır. Ülkemizde müzik eğitimi süreci Batı ve Türk Müziği olarak ikiye ayrılır. Müzik eğitimi verilen ortamlarda da çalgı eğitimi çeşitlilik göstermektedir. Her çalgı için Batı ve Türk müziği eğitim süreci geçerliliğini korumaktadır. Fakat aralarından bir tanesi olan keman, dünyada olduğu gibi ülkemizde de kendisini üst sıralara koymayı başarmış hem halk hem de eğitim camiası tarafından baş tacı edilmiştir. Zira duygu ve düşüncelerin anlatılmasına aracılık etmesi, vazgeçilmez bir eğitim ve eğitim sürecini de yanında getirmektedir. "Eğitim kişinin etkileşime ve hareketlerinde, şahsına münhasır bir şekilde bilinçli bir şekilde istenen davranışlar oluşturma sürecidir" (ERTÜRK, 1997:12).

Keman eğitimi de Klasik Batı müziği ve Türk Müziği olarak ikiye ayrıldığından ötürü ülkemiz keman eğitimcileri ve öğrencilerinin iki tarzdan birisini seçme mecburiyeti ortaya çıkmış ve bu da ülkemizin müzikal mirasının geliştirilememesi ve hafızalardan yavaş yavaş silinmesi suretiyle öz müziğimizin gelişimine sekte vuran bir durumu ortaya çıkartmıştır.

Sorun

Hazırdaki Türk Müziği keman eğitim literatürü için, Batı müziğinin 12'li tampere sistemine uygun olan eserlerin Klasik Batı müziği keman eğitim sürecinde de uygulanabilir olup olmadığı hususunun belirlenerek netleştirilmesi gereklidir.

Alt sorunlar

1. Nihavend makamında yazılmış olan Batı sistemine uygun TSM eserleri Klasik Batı müziği keman eğitimine uyarlanabilir mi?

Araştırmanın Amacı

Araştırma; Türk Müziği öğelerini içeren unsurların, Klasik Batı Müziği keman eğitiminde kullanılabilirliğinin sağlanması, icracı ve eğitimcilerin Türk Müziği hakkında ilgi ve istek sahibi olmaları için ellerinde gerekli materyalin oluşması ve bu materyalin bilimsel süreçte ilerlemesi sebebiyle öz müziğimizin gelişiminin ve dünyada kendisine sarsılmaz bir yer edinmesinin sağlanmasını amaçlamaktadır.

Araştırmanın Önemi

Araştırma; Klasik Batı Müziği eğitimi alan konservatuvar düzeyindeki başlangıç keman öğrencilerinin Klasik Batı müziğinin yanı sıra, kendi öz müziklerini de icra etmeleri ve bu sayede edindikleri bilgi ve tecrübe ile Türk Müziğinin gelişimine ileri yaşamlarında katkı sağlamaları, keman eğitimcilerinin, materyal eksikliklerinin bir nebze olsun giderilmesi suretiyle Türk Müziği keman eğitimine istekli hale gelmeleri ve bu konuda düşünmeye sevk edilmeleri dolayısıyla müziğimizin gelişimi yolunda başkaca fikirlerin de ortaya çıkarılması, öğrencilerin ailelerinin kendi öz müziklerinin evlerinde seslendiriliyor olmasının verdiği güven ve sevgi hissi sayesinde keman eğitim sürecinde olan çocuklarına daha çok destek vermeleri ve öz müziğimizin dünya literatüründe kendisine sağlam ve sarsılmaz bir yer edinmesi açısından önemlidir.

2. KEMAN EĞİTİMİ

Farsça bir kelime olması itibariyle "Keman", zengin ses avantajları ve müzikal anlatım çeşitliliğiyle bir hayli zengin kültürel çeşitlilik içermekte, neredeyse dünya da her ülkede kullanım alanı bulan en çok tercih edilen ve sevilen enstrümanlardan bir tanesi olarak göze

çarpmaktadır (SAY, 2005:106). Duyuşsal algıyı ve beğeniye (güzel-çirkin ayırımı) geliştirir. Aynı zamanda kol-vücut kontrolünün bağımsızlığı gibi küçük ve büyük motor koordinasyonuna (devinişsel eşgüdüm) da yarar sağlar (KLOTMAN, 2000: 44).

Keman eğitimi, devinişsel, bilişsel ve duyuşsal davranış süreçlerinde, şahsına münhasır ve bilinçli bir şekilde istendik davranış şekilleri edindirme veya bireylere bahsi geçen düzlemde yeni edinimleri kazandırılmasına istinaden, okul içi ve dışında çalgı icra eğitim sürecinde paha biçilmez bir değere ve yere sahiptir (Günay ve Uçan, 1980:8). Kemanın yaylı çalgılar ailesinin en küçük, en kıvrak ve ifade açısından virtüöziteye en uygun üyesi olması, tını güzelliği ve geniş anlatım olanakları ile ideal bir solo ve orkestra çalgısı olmasını sağlamıştır. Kemanın ses rengi, ses sınırı ve insan duygularını müzik aralığı ile ifade edebilmek için uygun ses çeşitliliği, onun birçok besteci için gözde bir enstrüman olmasında etkili olmuştur ve bu sebeple de XV. yüzyıl başından beri sesi ve yapısı ile kendisini kabul ettirmiş, Barok döneminden bu yana da klasik müziğin en önemli enstrümanlarından biri olmuştur. Kemana bilinen son halinin verilmesi 16. ve 17. yüzyılda kendilerini geliştiren ustalar sayesinde olmuştur ve stradivarius içlerinden en bilinenidir. Kemanın en güncel halini alması ise 19. yüzyıl itibari ile olmuş, bu değişim gövde, sapın uzaması ve köprü kısmının bir miktar daha yükselmesi şeklinde olmuştur.

1565 yılında St. Riggo ve Corteccia'nın bestelemiş olduğu eserler sayesinde keman ilk defa orkestral müzik içerisinde kendisine bir yer bulmuştur. İstanbul ve Trabzon'da kemanın çok eski örneklerinden bir tanesinin olması Türk ülkelerinin Latin ülkeleriyle arasındaki bağların yakın olması ile açıklansa da esas olarak hangi tarihte ve ne şekilde kemanın Türk ülkelerine gelmiş olduğu bilinmemektedir. Ünlü bir sanatkâr olan Corci, Sultan I. Mahmut döneminde yaşamıştır ve kemanı sadece halkın ilgi gösterdiği bir çalgı olmaktan çıkarıp aynı zamanda üst sınıfın da müzik yaşamının vazgeçilmezleri arasına almıştır.

Dinleyicide amaçlanan etkiyi uyandırabilmek için perde ve aralıkların birbirlerinden her koşulda ve her zaman açık seçik olarak ayırt edilebilmeleri, tam bir entonasyonla ve doğru baskılarla icra edilmeleri ve en önemlisi, bunların dinleyiciye duyurulabilmeleri gerekir (AKDENİZ, A.Ö. & AKDENİZ, H. B, 2018:106).

2.1. Türkiye'de keman eğitimi

Çalgı eğitiminde önemli alanlardan biri, insanın yarattığı en gelişkin ve müziksel anlatım gücü en yüksek çalgılardan birisi olması sebebiyle keman eğitimidir. Ülkemizde de mesleki müzik eğitimi alanında çalgı eğitiminin önemli bir boyutunu oluşturur (AKDENİZ, 2019: 65-66). Türk Müziği keman eğitiminin yapıma şeklini ele aldığımızda yıllardan beri süregelen sözlü ve görsel iletişim ile öğrenme yöntemi olan “usta çırak” ilişkisi göze çarpmaktadır. Ancak bu zenginliği düzene sokacak ve sistemli bir şekilde yorumlayacak akademisyen veya bilirkişi eksikliği olduğu için yıllardır Türk Müziği eğitimi kuralsız bir düzlemde gitmesi sebebiyle sistemsiz bir şekilde yerinde saymaktadır diyebiliriz (GÜREL, 2016:8). Osmanlı İmparatorluğu ve sonrasında keman, Osmanlı'da tanınmış ve halkın belirli bir kesimi tarafından sevilmiş olsa da pek ilgi görmemiştir. hem yapım olanaklarının olmaması hem de öğretecek kimsenin olmaması sebebiyle ülke içerisinde sınırlı kalmıştır.

Türk Sanat Müziğinde pek çok makam olmasına rağmen, içerisindeki birçok makam içerdiği komalı seslerden dolayı Batı müziğinin 12'li sistemine uygun değildir. Araştırmamızda model, evrenini, örneklemine, veri toplama tekniklerini ve verilerin çözümlenmesini kapsamı itibariyle, nitel düzlemde betimsel bir süreç ifade etmektedir. “Betimleme yöntemi, olayların, olguların, nesnelere, kurumların veya çeşitli durumların ne olduklarını veya belli özelliklerinin neler olduğunu ortaya çıkarma işlemleridir” (CEBECİ, 2010:7).

Türk Müziği makamlarından Batı müziği keman eğitim sürecinde kullanılabilecek, 12'li tampereman sisteme uygun olanların tespiti ve bu makamlar ile yazılmış eserlerin hem Batı müziği keman eğitimi sürecine uygun hale getirilmesi hem de üçlü armoni sistemiyle eserlere

yazılan piano eşliklerin öğrencilerin yabancılık çekmeden Batı halk müzikleri gibi rahatlıkla Türk müziği eserlerini de kemanın yay ve müzikal kurallarına uygun şekilde seslendirmesi ve bundan dolayı öz müziğimizin gelişimine katkı sağlaması açısından önemli bir çalışmadır.

3. TÜRKİYE’DE MÜZİK EĞİTİMİ TÜRLERİ

Eğitimin, gelişmekte olan insanlığa uyum sağlanması şeklinde özetlenmesine istinaden, dünyaya katkı sağlaması amacıyla, müzik eğitimi tamamen farklı bir yerde bulunmaktadır. Bu düzlemde düşünüldüğünde müzik eğitimi ise, “müzikal edinimler oluşturma veya devinimsel süreci harekete geçirme süreci olarak tanımlanmıştır” (UÇAN, 1994:8). Kendini müzikle ifade etmenin çeşitli yolları olduğu gibi, ritim, ses, kimi zaman da çalgı aleti ile bunu yapmak gayet mümkündür. Bu materyallerden enstrüman olarak en etkili olanı, kendini ifade etme ve geliştirme sürecinde önemli bir katkı malzemesi olarak kemandır. Üç temel başlıkta sayabileceğimiz bu süreç “genel, özengen ve mesleki” müzik eğitimi olarak adlandırılmaktadır (UÇAN, 2004:26).

İlk, orta ve yüksekokullarda sunulan eğitim “Genel müzik eğitimi” olarak adlandırılır. Tüm ülke vatandaşları için zorunlu bir süreçtir. Genele hitap eder ve aşağı yukarı bir sanat anlayışı oluşturmayı amaçlar (UÇAN, 2004:26).

3.1. Keman Eğitiminin Üç Ana Kuralı

1. Doğru icracı
2. Doğru aile
3. Doğru öğretici.

Bu üç kural şartları sağlandığında başarı kaçınılmazdır. Bahsi geçen üç kuralın önemli basamaklarından birisi de aile basamağıdır. Bilindik melodilerin evde seslendirilmesi, Ailelerin kendi öz müziklerine olan bağlılığı ve sevgisi sebebiyle çocuklarının keman eğitimlerine destek vermelerini sağlayacak ve ülkemiz keman eğitiminde onlarca kaybedilmiş yeteneğin artık kazanılmaya başlanması sebebiyle öz müziğimizin gelişimine ciddi bir katkı sağlayacaktır. Öğretmen, öğrenmeyi iletmek, geliştirmek, desteklemek amacıyla öğrencinin çevresinde uygun eğitim durumları düzenlemekten sorumlu kişidir (AKDENİZ, A.Ö. & AKDENİZ, H. B. 2020 :1340).

Klasik Batı müziğine uyumlu komasız makamların ve eserlerin tespit edilmesi tarama yöntemi ile gerçekleştirilmiş olup, keman eğitimine uygun hale getirilmiştir. Gerek piyano eşlik yazılması gerekse eserlere hazırlık egzersizleri yazılması dolayısıyla Türk keman eğitim sürecine materyal sağlanması amaçlanmış ve eserler bulgular ve yorum kısmında sunulmuştur.

3.2. Batı Müziğinde Kullanılabilir Halde Olan Makamlar, Eserler ve Egzersizleri

3.2.1. Batı müziğinde kullanılabilir olan makamlar

TSM makamları sayısız olmasına rağmen Klasik Batı Müziği keman eğitiminde kullanılabilir olan makamların sayısı sınırlıdır. Onlardan bazıları: Acemaşiran, Nihavent, Hicaz, Kürdilihicazkâr, Sultaniyegâh, Suzidil, Acemkürdi ve Buselik makamlarıdır. Bu makamlar içerisinden Nihavend makamı seçilmiş ve Nihavend makamında yazılmış olan eserler tespit edilmiş, eserler Batı müziği keman eğitim sürecine uygun hale getirilmiş ve hazırlayıcı egzersizler yazılmıştır. Eserlerin özünü bozmadan yapılan bu çalışmalar aşağıda örneklendirilmiştir.

3.2.2. Nihavend makamı ve çalışma egzersizleri

Durağı rast perdesi olan Buselik makamının rast perdesine göçürülmesi suretiyle oluşan Nihavend makamının seyri inici ve çıkıcıdır, aynı zamanda neva perdesi güçlüsüdür ve yedeni irak perdesi olan Nihavend makamının donanımında da sibemol ve mibemol yer almaktadır (YILMAZ, 2007:139).

Şekil 3.1. Ellerim Böyle Boş mu Kalacaktı, Şekip Ayhan Özışık

NIHAVEND ŞARKI
Ellerim Böyle Boşmu Kalacaktı
Şeki Ayhan Özışık

Anamışın

Keman

Piyano

Kem.

Pno.

Kem.

Pno.

Kem.

Pno.

The image shows a musical score for Violin and Piano. The score is divided into two systems. The first system starts at measure 20 and the second at measure 25. The Violin part (Kem.) features various ornaments (V) and dynamics (p, f). The Piano part (Pno.) provides a harmonic accompaniment with chords and a steady bass line.

Kaynak: (Kalaycıoğlu, 1983).

Şekil 3.2. Egzersiz: Ellerim Böyle Boş mu Kalacaktı

The image shows six exercises (A-F) and four exercises (G-I) for the Violin. The exercises are arranged in two rows. Each exercise is a short melodic phrase in a specific rhythm and articulation.

Yukarıda ayrı ayrı örneklenmiş olan bu çalışmanın amacı söz konusu eserde öğrencinin karşısına çıkabilecek olan ritim, bağ, yay gibi etmenlerin, gam yaparak pekiştirilmesidir. Örneğin “A” egzersizini dilediğiniz gamda gösterilen bağ ve ritim kalıbında ve gösterilen yay ile icra ediniz ve bu uygulamayı diğer tüm harfler için uygulayınız. Sonuç olarak karşınıza çıkan benzeri yapıları kolaylıkla seslendirebileceksiniz.

Şekil 3.3. Bir Alev Bir Işık, Avni Anıl, Hilmi Soykut

NIHAVEND ŞARKI
Bir Alev Bir Işık

Hilmi Soykut Avni Anıl

The musical score is presented in three systems. Each system consists of a Keman (Violin) staff and a Piano (Piano) staff. The Keman staff uses a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The Piano staff uses a grand staff (treble and bass clefs) and a key signature of one flat. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings (f, mf, f). The first system shows the Keman playing a melodic line with slurs and the Piano providing a harmonic accompaniment. The second system continues the Keman melody with slurs and the Piano accompaniment. The third system shows the Keman playing a melodic line with slurs and the Piano providing a harmonic accompaniment. The score is written in a standard musical notation style.

25

Kem.

Pno.

34

Kem.

Pno.

Saz

44

Kem.

Pno.

The image displays three systems of musical notation for Keman and Piano. Each system consists of two staves: the upper staff for Keman and the lower staff for Piano. The Keman part is written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The Piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature. The first system starts at measure 23 and ends at measure 32. The second system starts at measure 33 and ends at measure 42. The third system starts at measure 43 and ends at measure 46. The Keman part features various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The Piano part provides harmonic support with chords and single notes. Dynamics such as *mf*, *f*, and *pp* are indicated throughout the score. The word 'Kaz' is written above the Keman staff in the first system, and 'V' (Vibrato) markings are present above several notes in the Keman part across all systems.

Kaynak: (Kalaycıoğlu, 1983).

Şekil 3.4. Egzersiz: Bir Alev Bir Işık

A. B. C. D. E. F. G. H. I. İ. J. K



L. M. N. O. Ö. P. R. S.



Ş. T. U. Ü. V. Y. Z.



A2. B2. C2.



Yukarıda ayrı ayrı örneklenmiş olan bu çalışmanın amacı söz konusu eserde öğrencinin karşısına çıkabilecek olan ritim, bağ, yay gibi etmenlerin, gam yaparak pekiştirilmesidir. Örneğin “a” egzersizini dilediğiniz gamda gösterilen bağ ve ritim kalıbında ve gösterilen yay ile icra ediniz. Bu uygulamayı diğer tüm harfler için uygulayınız. Sonuç olarak karşınıza çıkan benzeri yapıları kolaylıkla seslendirebileceksiniz.

Şekil 3.5.Erişti Nevbahar bahar Eyyamı, Arif Sami Toker

NIHAVEND ŞARKI
Erişti Nevbahar Eyyamı

Şair Nedim Arif Sami Toker

Semai Armağan

Keman

Piyano

Kem.

Pno.

Kem.

Pno.

31

Kem.

Pno.

41

Kem.

Pno.

52

Kem.

Pno.

62

Kem.

Pno.

2

Kaynak: (Kalaycıoğlu, R. 1983).

Şekil 3.6. Egzersiz: Erişti Nevbahar Eyyamı



Yukarıda ayı ayrı örneklenmiş olan bu çalışmanın amacı söz konusu eserde öğrencinin karşısına çıkabilecek olan ritim, bağ, yay gibi etmenlerin, gam yaparak pekiştirilmesidir. Örneğin “a” egzersizini dilediğiniz gamda gösterilen bağ ve ritim kalıbında ve gösterilen yay ile icra ediniz. Bu uygulamayı diğer tüm harfler için uygulayınız. Sonuç olarak karşınıza çıkan benzeri yapıları kolaylıkla seslendirebileceksiniz.

4. SONUÇ

Yapılan bu araştırma, sözlü ya da sözsüz olarak yazılmış olan Türk Müziği (Nihavend makamındaki) eserlerinin Klasik Batı Müziği keman eğitimine uyarlanması, piyano eşliklerinin yazılması ve eserlere hazırlık egzersizlerinin yazılması çalışmalarını içermektedir. Türk Müziği konusunda uzmanlaşmış kişilerden de destek almak suretiyle oluşturulan bu çalışmanın eserlerin özünü bozmadan derlenmesi konusunda başarıya ulaştığı söylenebilir. Nihavend makamındaki üç eser tespit edilmiş, piyano eşlikler Klasik batı müziğine uyumlu hale getirilmesi amacı ile üçlü armoni sistemi ile yapılmış, gerekli yay, nüans unsurları eklenmiş, Ayrıca eserlere hazırlayıcı ve fikir verici küçük egzersizler ile desteklenmiştir.

Bilindiği üzere Türk Müziği sözlü veya sözsüz eserleri belirli bir düzen içerisinde yazılmaktan ziyade usta çırak ilişkisi ile kendini var etmeye çalışmaktadır. Bu sebepten dolayı hem dünyada hem de ülkemizde klasik müzik keman sanatçıları tarafından yeterli düzeyde seslendirilememektedir. Öz müziğimizin icra edilmemesi ve eğitimde yer bulamaması ciddi bir problem teşkil etmekte ve Türk Müziğinin gelişimine sekte vurmaktadır. Bu sorun üzerine odaklanan bu çalışmada; konservatuvarlarda Klasik Batı müziği eğitimi alan keman öğrencilerine neredeyse unutmak üzere oldukları veya hiç duymadıkları Türk Müziği eserlerinin tekrar sunulması ve bu bilindik melodilerin, aileleri tarafından da sevineceği için, en önemli eğitim basamaklarından biri olan aile desteğinin sağlanması, Klasik batı müziği icracılarına ve eğitimcilerine materyal oluşturması suretiyle, öz müziğimizin, ülkemizin ve keman eğitim sistemimizin gelişimine katkıda bulunulması amaçlanmıştır.

Türk Müzik unsurlarını içeren makamsal eserlerin konservatuvar düzeyindeki başlangıç keman eğitiminde kullanılmak üzere klasik müzik keman icracı ve eğitimcilerine sunulması üzerine yapılan bu çalışmanın, ülkemiz müziğinin ilerlemesine katkı sağlayacağı ve bilindik melodiler yoluyla ailelerinde eğitim sürecine çekilmeleri ve desteklerinin alınması suretiyle

Türk eğitim sistemine ve dünya keman icra literatürüne materyal sağlanması konusunda fayda sağlanması ve eğitim sistemimizin gelişmesine katkıda bulunulması konusunda araştırmanın fayda sağlayabileceği anlaşılmıştır.

Bu çalışmada, TSM sözlü veya sözsüz Nihavend eserlerinin klasik batı müziği keman sistemine uyarlanması, konservatuvar 8. Sınıf başlangıç düzeyinde keman eğitimi alan öğrencilere materyal sunulması, oluşan eser, egzersiz ve piyano eşliklerin akabinde akla gelen soruların tarama yöntemiyle yapılmış araştırma neticesinde yorumlanması ve araştırmaların bize sağladığı veriler ışığında verilerin çözümlenmesi sonucu ortaya çıkan bulgular sonucunda, çalışma konusunun öğrencilere faydalı olacağı, eğitim sistemimizin gelişimine katkıda bulunacağı ve Türk keman eğitim sistemine materyal oluşturulması konusunda katkı sağlayacağı gözlemlenmiştir.

KAYNAKLAR

- AKDENİZ, A. Ö. & AKDENİZ, H. B. (2018). *Geleneksel Osmanlı/Türk Musikisinde Oda Müziği*. Journal of Strategic Research in Social Science, 4 (4), 95-108.
- AKDENİZ, A. Ö. & AKDENİZ, H. B. (2020). *Nitelikli Keman Eğitiminde Öğretmen Faktörü*. Journal of Social and Humanities Sciences Research, 7(54), 1338-1347.
- AKDENİZ, H.B. (2019). *Keman Eğitimine Yeni Bir Yaklaşım*. Ankara: Gece Kitaplığı. S:65-66
- CEBECİ, S. (2010). *Bilimsel Araştırma ve Yazma Teknikleri*, (3. Basım). İstanbul: Alfa Yayıncılık.
- ERTÜRK, S. (1997). *Eğitimde Program Geliştirme*. Ankara: Meteksan.
- GÜNAY, E. ve UÇAN, A. (1980). *Çevreden Evrene Keman Eğitimi 1*. Ankara: Yeni Dağarcık Yayınları.
- GÜREL, M. (2016). Nubar Tekyay’a Ait Hüzzam Keman Taksim Analiz. Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, *Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi*, Kış (1)
- KALAYCIOĞLU, R. (1983). *Türk Musikisi Bestekârları Külliyyatı Serisi*. İstanbul.
- KLOTMAN, ROBERT H. (2000), Music Educators Journal, “Why String”, Vol. 87 Issue 3 P:44 Item: 3735869.
- SAY, A. (2005). *Müzik Ansiklopedisi*. Cilt 1,2,3,4., s.106. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- UÇAN, A. (2004). *Keman*. İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- UÇAN, A. (1994). *Müzik Eğitimi*. Kurtuluş Matbaası. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- YILMAZ, Z. (2007). *Türk Musikisi Dersleri*. İstanbul: Çağlar Musiki Yayınları.

CHEMA MADOZ FOTOĞRAFLARI ELEŞTİREL ÇÖZÜMLEMESİ CRITICAL ANALYSIS OF CHEMA MADOZ PHOTOS

Egemen Umut ŞEN *

* AFIAP Fotoğraf Sanatçısı, Merzifon Bilim ve Sanat Merkezi
TÜRKİYE, e-mail: egemenumutsen@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7518-0737>

Geliş Tarihi: 14 Temmuz 2020; Kabul Tarihi: 31 Temmuz 2020
Received: 14 July 2020; Accepted: 31 July 2020

ÖZET

Bu çalışmada; Chema Madoz'un tüm sanat kariyerini kapsayan, üretiminin panoramasını sunan, 2017 yılında İzmir Folkart Gallery'de gerçekleştirilen sergide izleyicileri ile buluşan yapıtlarından oluşturulmuş kitaptan seçilmiş iki adet fotoğraf, gösterge bilimsel açıdan incelenmiştir. İncelenen bu iki fotoğraf Roland Barthes'in tanımladığı anlamlandırma kuramındaki düzenlamalar ve yananlamalar bağlamında eleştirel çözümlenmeye tabi tutulmuştur.

Eleştirel çözümlenme yapılırken önce fotoğrafların teknik analizi yapılmış, konu nesnelere betimlenmiş sonra fotoğraflar yorumlanarak imgelerin düşünsel süreçte nasıl kavrama dönüştüğü ve anlamlandırıldığı açıklanmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Chema Madoz, Kavramsal Fotoğraf, Çözümlenme, Yorumlama..

ABSTRACT

In this study; Two photographs selected from his book, which covers the whole art career of Chema Madoz and presents the panorama of its production, which was held in İzmir Folkart Gallery in 2017, were examined scientifically. These two photographs examined were subjected to critical analysis in the context of arrangements and conventions in the theory of meaning defined by Roland Barthes.

While performing critical analysis, technical analysis of the photographs was made first, the subject objects were described, then the photographs were interpreted and it was tried to explain how the images turned into a concept and made sense in the intellectual process.

Keywords: Chema Madoz, Conceptual Photography, Analysis, Interpretation.

1. GİRİŞ

Madrid 1958 doğumlu İspanyol sanatçı, Chema Madoz, fotoğraf yoluyla sanatı kendine özgü yorumlama şekliyle çağdaş sanat sahnesinin önemli sanatçılarından birisidir. Madrid Sanat ve Tarih Üniversitesi'nde imgesel fotoğraf çalışmalarına başlayan sanatçı, uluslararası alanda bir çok sergi düzenlemiş ve pek çok ödüle layık görülmüştür (Kanlıoğlu ve Aytaş, 2016: 228).

Sanatçı atölyesinde gerçek yaşamdan nesnelere çalışmakta ve bu nesnelere farklı biçimlerde yaklaşmaktadır. Hayaller ile gerçekler birbiriyle karşılaştırıldığında iki kutup arasında, düşünsel, ruhsal ve imgesel açıdan çatışmalar meydana gelmekte, bu çatışmalardan nesnel gerçekten düşsel bir takım kompozisyonlar ortaya çıkmaktadır (Karadağ, 2016c: 81). Günlük hayatın nesnelere Chema Madoz fotoğraflarında tuhaf çağrışımlar yaparak ilham kaynağı olmakta, bu bağlamda kullanılan nesnelere kurgulanan bütünlükle bağlantıya girerek metaforlar ve mecazlarla alımlanan yapıtlara dönüşmektedir.

Nesne, herhangi bir öznenin algılama, düşünme, kavrama, sezme, tasarlama gibi edimler yoluyla kendisine yöneldiği, kendisiyle bağ kurduğu şeydir (Yetişken, 2009: 33). Bu bağlamda sanatçının nesnesi ile alımlayıcının nesnesini bir birinden ayırmak gerekir. Sanatın merkezine sanat yapıtını koyduğumuzda, yapıtın bir ucunda sanatsal yaratma etkinliği, diğer ucunda ise, alımlayıcı ve değerlendiriciyle ilişkin etkinliklerin yer aldığı görülür (Yetişken, 2009: 34). Yani sanat yapıtının bir tarafında onu yaratan sanatçı, diğer tarafında ona anlam katan alımlayıcı vardır. Sanatçının yaratma etkinliğine kaynaklık eden nesnesi, diğer bir ifadeyle gerçeği, hiç bir zaman mevcut olanla sınırlı değildir. Çünkü sanatsal yaratma zaten var olandan yola çıkmakla birlikte, mevcut olanın aşılması, üzerine estetik kaygı ile düşsel ve düşünsel değer katılması demektir.

Bu durum tüm sanat alanları için geçerli olduğu gibi fotoğraf disiplini için de geçerlidir. Fotoğraf sanatında bir düşüncenin, bir duygunun bir görüntü aracılığıyla öznel anlatımı söz konusudur (Soygüder, 2002: 81). Madoz gerçek hayattaki nesnelere yararlanarak onlara eleştirel ve düşünsel bir perspektifte bakarak kendi gerçeğini inşa etmekte ve bu ilişkide yapıtını üretmektedir. O yapıtını kendi öznel gerçeğini anlatmak için lisan engeline takılmayan bir dil olarak kullanmaktadır. Fotoğraf, bir duyguyu, düşünceyi, olayı, durumu bir dil gibi kullanarak aktarmaya yarayan araçtır (Sontag, 1999: 167).

Sanatçı yapıtını ürettikten sonra, yapıt sanatçıdan bağımsızlaşmakta ve izleyici tarafından, beğeni ve duygularının eşliğinde alımlanmaktadır. Bu süreçte alımlayıcının nesnesi sanatçının nesnesinden farklılaşmakta, alımlayıcının nesnesi yapıt olmaktadır. Eğer izleyici alımladığı yapıt üzerinde düşünüp bilgileri, inançları ve değerleri ile ilişkilendirirse yapıtı yorumlamaktadır. Fotoğrafi yorumlamak onu anlamlandırmaktır (Barrett, 2017: 67). Tüm bu sanatçının yaratma süreci, yapıtın zaman ve uzamda var olması, alımlayıcının ilgisini cezbetmesi ve ötesine bir takım düşsel ve düşünsel süreçlerle yorumlaması, yapıtın anlamlandırılmasıdır.

2. CHEMA MADOZ FOTOĞRAFLARI ELEŞTİREL ÇÖZÜMLEMESİ

Kameranın rolü bir görünüşü bir imgeye dönüştürmektir (Karadağ, 2016a: 20). Chema Madoz'un kamerası tam da bu şekilde işlev kazanmıştır. Madoz için fotoğraf, içine bir düşünce sabitlemesine yardımcı olan bellekteki anın kayıdır (Özdemir, 2017: 11). Onun içine düşünce sabitlediği fotoğrafın konu nesnelere günlük hayattan nesnelere. Bu yönüyle fotoğrafları ilk etapta tanıdık imgeler olarak algılanır fakat biraz dikkatli bakıldığında günlük nesnelere üzerinde küçük düzenlemeler yaptığı ya da alışık olduğumuzdan değişik şekilde sunduğu fark edilir. Fotoğrafın konu nesnelere yaptığı küçük değişiklikler ya da onu izleyiciye sunma biçimiyle izleyicide tuhaflık algısı oluşturur. Bu tuhaflık algısı yapıta karşı merak uyandırır. Sonra izleyici

tarafından nesnelere arasındaki yeni ilişki ve anlam benzerlikleri bulunduğu yapıta karşı kimi zaman bir tebessümle birlikte yakınlık hissi gelişir. Bu yönüyle Chema Madoz'un yapıtları kavramsal sanata yakın olarak değerlendirilebilir. Çünkü sanatsal etkinliği zihinsel bir süreçle başlar, yapıt alımlayıcıya ulaşır ve alımlayıcının değerlendirmesiyle birer kavrama dönüşür.

Gösterge bilimsel olarak Fransız düşünür Ronald Barthes anlamlandırma kuramında düzanlam ve yananlamdan oluşan iki gösterme pratiği ile anlamlandırma sürecini izah etmiştir. Sanatçının üzerinde çalıştığı her bir nesne, sanatçının düşünce ve duyguları eşliğinde sanatçıya bağlı olarak optik perspektifte kayda alınmış olsa da, zaman ve uzamda var olduktan sonra sanatçıdan bağımsızlaşarak, gelecekteki sınırları çizilemeyecek bir zaman boyunca varlığını sürdürecektir, alımlayıcı ve değerlendiricisi için geçmişten geleceğe uzanan anlam dünyasında yeni geçitler ve kapılar aralayan birer yapıt haline dönüşecektir. Bu durum fotoğraf sanatı için de böyledir. Fotoğraf sırtını gerçeğe dayamış bir sanat alanı olsa da yalnızca gerçeği kayıt altına alan bir belge değildir. Fotoğraf gerçek bir dünyanın yansıması olmaktan ziyade, aynı zamanda kendi tanımlarımız içerisinde okuyabileceğimiz dünyanın yorumudur (Clarke, 2017: 38). Sanat yapıtı gerçek olan düzanlam ve gerçek olmayan yananlamdan meydana gelmektedir (Tunalı, 1984: 129). Sanatçı zaman uzam bağlamında yapıtını ortaya koyduğunda, düzanlam biz onu algılamasak da var olacaktır. Fakat bir anlam varlığı olarak alımlanmaya ve anlamlandırılmaya ihtiyaç duyacaktır. Yapıtın yananlamı ancak onu alımlayacak, anlayacak ve değerlendirecek bir bilinçle ortaya çıkacaktır. Düzanlam ve yananlamdan oluşan iki gösterme pratiğini bir örnekle açıklamak gerekirse; natürmort bir fotoğraf düzanlam düzeyinde ahşap bir masa üzerinde vazoda duran çiçekleri gösterirken, yananlam düzeyinde barış ya da huzur gibi şeyleri çağrıştırmak (Barrett, 2017: 71). Alımlayıcı bir fotoğraftaki unsurları zihinsel olarak sıralayarak düzanlamı ortaya koyarken, aynı unsurları sürekli bütün fotoğraf bağlamında kendi bilgi, inanç, değer ve tutumları doğrultusunda yorumlayarak yan anlama ulaşacaktır.

Yapıtın yananlamına ulaşmak için yorumlama gerekir. Bir sanat yapıtında doğru ya da yanlış yorum yoktur. Çünkü yorum sanatçıdan bağımsız, yapıtın alımlayan üzerinde meydana getirdiği duygusal ve düşünsel süreçlerin ürünüdür. İyi bir yorum için doğru terimi yerine; inandırıcı, aydınlatıcı, isabetli, anlamlı, ilham verici veya tam tersi mantıksız, uygunsuz, zorlama gibi sıfatlar kullanılabilir (Berratt, 2017: 86). Yorum yapıtın alımlayanda öznel olarak çağrıştırdıklarıdır. Bu yüzden alımlayanın entellektüel, sosyolojik hatta psikolojik durumu ile doğrudan ilişkilidir. Bu bağlamda yorum; alımlayanın, içsel senteziyle, yapıt arasında kurduğu bir bağıdır. Yapıtı içselleştirme gayretidir.

Chema Madoz yapıtını ürettikten sonra alımlayanla baş başa bırakmaktadır. Bunun bir göstergesi olarak sanatçının fotoğraflarını isimlendirmemesi örnek verilebilir. Bu yolla sanatçı alımlayanın algısını etkileyecek, fikirlerini dayatacak açıklamalardan özellikle kaçınmaktadır.

Madoz'un kaçındığı başka bir unsur da duygusal aktarımlardır. Sanatçının fotoğraflarında duygusal aktarımlar kolay kolay bulunmaz, çünkü fotoğrafları duygulardan çok izleyenlerin zekasına yöneliktir. Fotoğraflara ilk baktığımızda anlayışımıza yönelirler ve günlük yaşamdan alışıldık nesnelere görürüz fakat bağlamlarından koparılarak bize sunulan bu nesnelere zihnimizde bir bilinmezlik yaratır. Nesnelere üzerinde düşünülmüş, zekice değişiklikler yapılmış, başkalaşım ile benzersiz bir tuhaflık meydana getirilmiştir. Bu tuhaflık bizi yapıt üzerinde düşünmeye ve bu yolla yananlamları bulmaya zorlar. İzleyici nesneleredeki fikir ilişkilerini tanımak zorunda kalır. Gerçeküstüçülük, öngörülebilir mantığa karşı muğlak olan, çoğul anlamlar yaratmak için, alakasız gibi görünen unsurları yan yana koyma yoluyla gerçeğin karşısında duran düşsel anlatım tarzıdır (Grzymkowski, 2015: 1500). Madoz'un fotoğrafları da sürrealizmde olduğu gibi nesnelere arasında yeni anlamlar bulmayı, yeni ilişkiler kurmayı, hayal gücümüzü genişleterek yeni yollar aramayı sağlar.

Chema Madoz fotoğraflarının konu nesnelere tamamen tanınabilir haldedir, soyut bir resimdeki biçimsellikte olduğu gibi nesnelere deformasyon veya stilizasyon yoktur ancak sanatçı nesnelere günlük işlevsel ortamlarından ayırarak bir nevi soyutlama yapmaktadır. Marcel Duchamp, hazır eşyaları kullanım amaçlarından çıkartıp sanat eserine dönüştüren sanatçılardan birisidir. Duchamp Pisuar çalışmasıyla nesnelere anlamından soyutlamış ve sanat nesnesi konumuna getirmiş, yeni anlamlar yüklemiştir (Güvendi, 2006: 32). Madoz da bu bağlamda Marcel Duchamp ile benzerlik göstermektedir. Sanatçı fotoğrafını çektiği günlük nesnelere işlevsel ortamından ayırarak ya da üzerinde küçük değişiklikler yaparak soyutlamakta ve yeni anlamlar için kapılar aralamaktadır. Nerdeyse tüm fotoğraflarda kullandığı başka bir soyutlama ise siyah beyaz tercihidir. Chema Madoz fotoğraflarının siyah ve beyaz olarak sunulması soyutlamayı pekiştiren bir başka unsurdur (Kanlıoğlu ve Aytas, 2016: 234). Siyah beyaz tercih yolu ile meydana gelen renksel soyutlama izleyicinin görüntülerin bilişsel boyutuna odaklanmasına yardımcı olur. Bu yolla dikkat dağıtıcı unsurları indirgemek için renkler feda edilir.

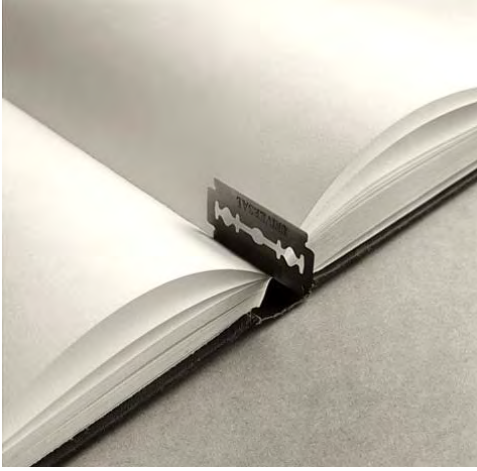
Sanatçının tek indirgeyici yaklaşımı renkler de değildir. Sanatçı, giderek fazlalıklardan kurtulup bakışımı nesneye sabitler haldeyim; nesne daha çok grafik nitelik kazanıyor diyerek sade kompozisyonları tercih ettiğini belirtmiştir (Özdemir, 2017: 72). Yalın bir estetik anlayış ile Madoz fotoğrafları biçimsel olarak minimalist güzelliği taşımaktadır. Minimalizm sanat anlayışı; soyut dışavurumcu yaklaşıma bir tepki olarak ortaya çıkmış, abartılı ve duygu yüklü ifadelerden kaçınarak, sade bir anlatım tarzını mükemmel biçimli geometrik formlar ve idealize edilmiş görüntüler yoluyla yakalamaya çalışan, estetik amaçlı bir çıkarımsal tavidir (Şen, 2020: 54). Madoz'un fotoğrafları minimalizm akımının biçimsel özelliklerini gösterse de soyut ya da minimalist olmaktan çok çağrışımsaldır. Sadelik Madoz için işlevsel, kasıtlı bir tercihtir. Görüntü karmaşası alımlayan için zihin karmaşası yaratabilecek bir olgudur. Görüntüyü gereksiz nesnelere yükünden kurtarmak ve farklı yönlere açılan anlam çatışmalarından arındırmak için sadeleştirerek dikkat çekici ve düşündürücü görüntüler oluşturulabilmektedir (Şen, 2020: 54). Bu yönü ile izleyici gördüğünün kavramsal olduğu gerçeğinden kaçamaz ve anlam arayışına girer. Böylece görünenin, apaçık olanın ötesine geçer, imajların yananamlarını tanımlamaya başlar.

Chema Madoz fotoğrafları genel olarak geometrik bir biçimsellikte, indirgenmiş ve yalıtılmış sadelikte, hassas simetride inşa edilmiş titiz kompozisyonlardır. Madoz'un fotoğraflarının biçim ve içerik arasında tuttuğu denge, kusursuz tasarlanmış biçimde olsa da bizi içerik tarafına doğru eğilmeye, kavramsal bağlantıyı aramaya davet eder.

Kavramsal bağlantıyı arama düz anlamı ortaya koymakla başlar. Düzanlamı ortaya koymak için fotoğrafta gördüğün şeyin ne olduğunu tanımlamak, yani fotoğrafı betimlemek gerekir. Betimleme; gözleme dayanarak ya da olgusal kanıta başvurarak, anlayışın üstüne kurulacağı temel bilgiyi oluşturan verinin toplanması ve olguların listelenmesi sürecidir (Barrett, 2017: 32). Bu çalışmada Chema Madoz'a ait Tablo 1'de gösterilen iki fotoğraf önce teknik analiz yapmak ve konu nesnelere tanımlamak yoluyla betimlenerek düzanlam ortaya konulacak, sonra betimlenmiş tüm nitelikler arasındaki anlamlı ilişkiler bulunması sayesinde yorumlanacak, yani yananlama ulaşılmaya çalışılacaktır. Bu sebeple eleştirel çözümleme yaparken önce biçimle işe başlanacak, ardından biçimin anlamı nasıl etkilediği incelenecektir.

Tablo 1. Chema Madoz Fotoğrafları

Fotoğraf 1: İsimsiz 2003



Fotoğraf 2: İsimsiz 2003



Fotoğraf 1 biçimsel olarak incelendiğinde; masa olduğu düşünülebilecek kirliliğe sahip beyaz, grenli dokuya sahip bir zeminde; kadrageya diyagonal yani çapraz olarak yerleştirilmiş, kadrageın nerdeyse üçte ikisini dolduran, kalın, sert, sıvama kapaklı cilde sahip olan, içinde herhangi bir yazı içermeyen ve neredeyse tam ortasından açılmış şekilde duran bir kitap; kitabın sayfalarını birbirinden ayırmak için iki sayfa ortasına, üst tarafa doğru konumlandırılmış, bir kısmı da kitabın dışına taşan, üzerinde “universal” yazan bir jilet görülmektedir.

Alışıldık fotoğraf formatı olan 3:2 yatay ya da dikey şekilde izleyicisine sunulmayan, böylece dikkati üzerine toplayan fotoğraf, teknik analize tabi tutulacak olursa; fotoğrafın konu nesnelere olan kitap ve jilette herhangi bir bükülme yani distorsiyon ya da bozulma yani deformasyon bulunmamaktadır. Bu nedenle insan gözünün görme açısına yakın olan, 35 ila 55 mm normal odak uzaklığına sahip bir objektifle çekildiği düşünülebilir. Kadraja giren nesnelere pozisyonlarına bakarak objektifin bakış yüksekliği 30-45 derece üst ve sol bakış açılarıdır denilebilir. Fotoğraftaki ışıklı ve gölgeli alanlara bakarsak, boş kitabın sayfalarının sağ yüzeyleri daha fazla ışık almış, ayrıca jilet sol sayfaya gölge bırakmıştır. Bu görünenlerden hareketle sağ üstten noktasal ışık ile aydınlatıldığı çıkarımı yapılabilir. Fotoğrafın konu nesnelere en yakından en uzağa kadar net alan derinliğindedir. Bu net alan derinliği fotoğrafın kısıp bir diyafram değeri ile çekildiğini gösterir. Nesnelere hareketli olmamasına rağmen, düşük enstantaneye bağlı makine titreşimi görülmemesi ya da makinenin çekim sırasında sabitlendiğini ya da enstantanenin düşük olmadığını gösterir.

Gösterge bilimsel olarak düzenlamada boş bir kitap ya da defterin sayfalarını ayırmak için kullanılan bir jilet gösterilendir. Chema Madoz'un fotoğraflarında nesnelere dönüşümlere uğramakta, görsel metaforlar yoluyla kavrama dönüşmektedir.

Sert sıvama kapaklı cildi sebebiyle defter değil de kitap çağrışımı yapan, kitap ayırıcı olarak kullanılan bir jilet gösteren fotoğrafta, kitap ve jilet olmak üzere iki konu nesnesi vardır. İnsanlık tarihinde insan her zaman öğrendiği bilgiyi aktarma ihtiyacı duymuştur. Bu sebeple ilkel zamanlarda mağara duvarlarına çeşitli ritüeller çizilmiş, yazının icadı ile birlikte taş tabletler, ceylan derisi, papirüs kağıtlar gibi bir çok doğal malzeme üzerine insanoğlu deneyimlerini ve bilgilerini paylaşma gayretine girmiştir. Matbaanın icadı ile birlikte, bilgi; basılı kaynak olan kitaplar vasıtasıyla yaygınlaşmış ve kütüphaneler bilgi merkezleri olarak insan hayatında yer etmiştir. Kitap her insan için farklı anlamlar taşıyabilecek olmasına rağmen genel bir değerlendirmede bilgiyi temsil eden bir kavramdır. Chema Madoz fotoğrafında konu nesnesi olan kitap üzerinde sanat tarihi ile ilgili yazılar ya da görseller görüyor olsaydık bunun

sanat tarihi kitabı olduğunu ve sanat ya da sanat tarihini temsil ettiğini düşünecektik. Benzer bir örnekle insan anatomisine ait görseller ve yazılar görüyor olsaydık bir tıp kitabı olduğunu düşünecektik. Oysa sanatçı kitap sayfalarını özellikle boş bırakmıştır, çünkü alımlayıcının herhangi bir kitabı alımlaması için yer açmıştır. Burada boş kitap tüm kitapları temsil etmektedir. Boş kitap insanlık tarihinin keşfettiği ve bu güne kadar kaleme aldığı tüm bilgileri içermektedir, yani düz bir çıkarımla bilginin kendisidir.

Fotoğrafın konu nesnelere bir diğeri sayfa ayırıcı olarak kullanılmış jilettir. Jilet tıraş olmak için kullanılan, keskinliği ile karakterize olmuş bir araçtır. Jilet de her insan için farklı çağrışımlara ve anlam karşılıklarına ulaşabilir. Fakat kimse bir çocuğa oynaması için bir jilet vermez. Çünkü jilet keskin olma özelliği sebebiyle bir oyuncak olamayacak kadar tehlikelidir. Jiletin markası olan “Universal” yazısından hareketle evrensel bir kavrama ulaşmak istersek jilet keskinliği ile tehlikeyi çağrıştıran bir kavramdır. Nasıl kullanılacağını bilen usta eller tarafından kullanılması gerekir, yoksa acı çektirebilir. Bu bağlamda nesnelere tek tek ele alınıp fotoğrafın geneli ile yorumlandığında; bilginin keskin olabileceği akla gelir. Bilgi kimi zaman bir insanı ölüme gönderen yargıcin giyotini, kimi zaman insanı ölümden kurtaran cerrahın neşteridir. Aynı zamanda bilgi acı çekmek ile de ilişkilendirilebilir. Bilgi üretmek tıpkı bir doğum sancısı gibi acılı bir süreçtir. Bir mucit bir icat ortaya koyarken ya da bir bilim insanı kuramsal çıkarıma ulaşırken önce öğrenir, biriktirir, gözlemler, deneyimler, başarısızlıklarından dersler çıkarır daha çok öğrenir, daha çok biriktirir, daha çok deneyimler, bir çok zihinsel sancı sonucunda bilgiye ulaşır.

Chema Madoz fotoğraflarında metaforlar eşliğinde ironik espiriler de sezilebilmektedir. Bizim kültürümüzde “cehalet mutluluktur” şeklinde ifade edilmiş ironik bir yaklaşım vardır. Cahil insan yani bilgisi olmayan, olayın gerçeğine ulaşamamış insan her şeyden habersiz haliyle mutludur. Oysa insan bir konuda bilgilendikçe, sorgulamaya başlar, doğru ve yanlış ayırt ettikçe yanlıştan huzursuzluk duyar ve doğru olana yönelmek ister. Şartlar ve imkanlar dahilinde doğru olana yönelemeyecek olmak, doğru olanı yapamayacak olmak hakkındaki gerçeği görmek kaygı duymasına sebep olur. Bu da insanın bilgilendikçe, düşünmesine, düşündükçe sorgulamasına, sorguladıkça acı çekmesine yol açacaktır. Bu bakış açısında kitap okumak, cehalet mutluluktur mottosundan uzaklaşmaya, haliyle acı çekmeye sebep olacak tehlikeli bir eylem olarak ironik bir düşünce geliştirilebilir.

Eleştirel çözümleme yapılacak ikinci fotoğraf biçimsel olarak incelendiğinde; arka planda parçalı bulutlu bir gökyüzüne doğru kadrajda görülemeyen bir yere üstünden sabitlenmiş, kadrajın tam ortasına özenle konumlandırılmış, alttan düz bir taban yüzeyine sahip, üstten dış bükey bombeli silindirik yapıda boş bir kuş kafesi görülmektedir.

İnsanın sahip olduğu iki gözün sağladığı bakış açısının yataydaki genişliğinden faydalanmak amacıyla yatay şekilde kadrajlanmış bu fotoğrafın konu nesnelere bir deformasyon yani bozulma yoktur. Bu nedenle bu fotoğrafın da insan gözünün görme açısına yakın 35 ila 55 mm odak uzaklığına sahip bir objektifle çekildiği düşünülebilir. Fotoğrafın konu nesnelere birisi olan ve ilginin merkezindeki kafes karşı cepheden biraz alt bir bakış açısında fotoğraflanmıştır. Kafes üzerindeki ışık incelendiğinde; kafesin hem üst kısmında, hem sağ, hem de sol yan tellerde ışık yansımaları göze çarpacaktır. Buna rağmen kameranın konumlandığı cephede bir yansıma görülmemekle birlikte diğer cephelere göre daha koyu olduğu görülebilir. Bu fotoğrafın sonradan düzenlenmiş bir fotoğraf olmadığı savından hareketle; açık havada fotoğraflanmış olsa bile sağ ve sol üst cephelerden ışık aldığını ya da açık havada yayılan ışığın genel bir aydınlatma yaparken kameranın konumlandığı yerin ışık kaynağından uzak gölge bir alan olduğu düşünülebilir. Fotoğrafın konu nesnesi olan kafes net alan derinliği içerisinde. Hatta alan derinliği bağlamında kameraya çok uzak olan gökyüzü ve bulutlar nesneden kopmamıştır. Bu net alan derinliği verilerinden hareketle fotoğrafın kısık

diyafram değeri ile çekildiği sonucuna ulaşılabilir. Kafes ince bir zincir yardımı ile üst ortada bulunan tek noktadan, yukarıda kadrajda gösterilmemiş bir yere sabitlenmiştir. Bu şekilde tek noktadan yukarıya sabitlenmiş bir nesne, dış ortamda fotoğraflandığında, esen küçük bir rüzgar etkisiyle bile hareket etmesi beklenir. Fakat fotoğraf incelendiğinde herhangi bir hareket netsizliği ve düşük enstantaneye bağlı makina titremesi görülmemektedir. Bu düşük olmayan bir enstantane değerinde, hareketi donduracak hızda pozlama yapıldığını gösterir. Aynı zamanda kafes dikkatli incelendiğinde; kadrajın tam ortasında, dikey doğrultuda, düz bir şekilde uzanmaktadır. Sağa ya da sola en ufak bir kayma göze çarpmamaktadır. Bu kafesin salınım hareketinin tamamen durmasının beklediği kanısını düşündürmekle birlikte, arka planda gökyüzünde bulunan bulutların kadrajda konumlandırılmaları göz önüne alındığında, tam bir kritik an fotoğrafı olduğu görülebilmektedir.

İkinci fotoğraf gösterge bilimsel olarak düz anlam bağlamında betimlendiğinde; hassas bir simetri kullanılarak kadraja ortalanmış, gökyüzü boşluğunda zekice konumlandırılmış bir kafes görülmektedir. Kafes günlük hayattan herkesin alışık olduğu bir nesnedir. Fakat boş bir kafes dikkat çekmektedir. İzleyici ve alımlayıcısını neden boş olduğunu sorgulamaya itmektedir. Bu sorgulama zıtlık ve çelişkilerle anlam bulmakta, kafes ve arkasındaki gökyüzü kavrama dönüşmektedir.

Uçmak insanoğlunun zihninde her zaman özgür olmak ile ilişkilendirilmiştir. Bir yerden bir yere ulaşmanın en kısa yolu kuş uçuşu mesafesidir. Mesafeleri yakın eden, engin denizleri, yüksek engelleri aşmayı sağlayan şey uçmaktır. O yüzden insanoğlu gözünü hep gökyüzüne dikmiş ve uçmanın yollarını aramıştır. Bunu da doğaya öykünerek, kuşları gözlemleyip onları taklit etmeye çalışarak denemiştir. Çünkü insan için en özgür canlı istediği her yere uçabilen kuştur. Gökyüzünün sahipleri kuşlar gibi düşünülse de aslında en özgür olan bulutlardır. Onları sınırlayan bir şekilleri bile yoktur. Kuş ve gökyüzü hatta gökyüzündeki bulutlar özgürlük çağrışımı yaparken, kafes ise özgürlüğün tam zıttı olan esaretin imgesidir. Suç işlemiş bir insan diğer insanlardan yalıtılarak cezalandırılmak için demir parmaklıklar arkasına konulur, böylece özgürlüğü elinden alınan insan davranışları sınırlandırılarak cezalandırılır ve tekrar suç işlememesi için bir ders alması amaçlanır. Demir parmaklık ya da bir kafes içerisine koyduğumuz her canlının özgürlüğü kısıtlanır. İnsan kişisel zevki için, özgürlükle imgesel olarak özdeş olan kuşu kafese koyarak beslemektedir. Kafes içindeki kuş, insanın imge evreninde, alışıldık ve sıradan bir imge haline dönüşmüştür. Oysa özgürlük ile ilişkilendirdiği kuşun kafes içinde esareti sorgulanması gereken bir durumken, Chema Madoz'un bu fotoğrafında ilk olarak kafesin neden boş olduğu sorgulanmaktadır. Kavramsal çelişkilerden ironi ve metafor yaratan sanatçı özgürlük ve esaret kavramları ile öyle ustaca oynamıştır ki; izleyici boş kafesin içindeki kuş nerede diye ararken adeta ufacık bir kafesin içinde mahkum edilmiş bulutu keşfeder.

Kafes uçuşma eylemi üzerine düşünmeye davet eden sınırlı bir alandır. Doğada özgürce uçan kuşlar bir yere kapatılarak sınırlandıklarında küçük alanlara adapte olmaya zorlanırlar. Uzun süre kafeste beslenen bir kuş kafesten çıkarıldığında uçamadığı gözlemlenir. Alejandro Jodorowsky tarafından söylendiği gibi kafesteki kuşlar uçmayı hastalık sanırlar. Bu fotoğrafta da Chema Madoz'un keskin zekası ve ironik espiri anlayışı görülebilmektedir.

Chema Madoz fotoğraflarında konu nesnelere bağlamından koparıp, farklı bağlamda anlam kazanmaları için soyutlamanın bir aracı olarak yaptığı siyah beyaz tercihi belki de Madoz'un ince mizah anlayışın bir ürünüdür. Özgürlüğü temsil eden gökyüzü ve gökyüzünün kadim unsuru olan bulut, esareti imgeleyen bir kafes içine yerleştirilmiştir. Bu kesinlikle zekice bir mizah anlayışını gerektirir. Kara mizah insanın karanlık yönleri ile bağlantı kurar, tersi olan beyaz mizah ise daha saf ve aydınlanma sağlayıcı bir mizah anlayışıdır. Fakat siyah beyaz fotoğraflarda sadece siyah beyazdan oluşan iki ton yoktur, siyah ve beyaz arasında grinin

sonsuz tonu mevcuttur. Bu da Madoz'un fotoğraflarının alımlayanın zihninde anlam bulduğu sonsuz kavram gibi, sonsuz açılıma ulaşan bir ironidir.

3. SONUÇ

Bir sanat yapıtında sanatçı kendi gerçeğini ortaya koyar, yapıt tamamlandıktan sonra sanatçıdan bağımsız bir gerçeğe bürünür ve alımlayıcısına ulaşır. Alımlama yapıtı dolaysız ve doğrudan kavrama sürecidir (Yetişkin, 2009: 87). Alımlamanın bir ileri aşaması değerlendirme yani yapıtı yorumlamaktır. Yorumlama sırasında yorumlayıcı yapıtı kendi bilgi, inanç, değer ve tutumları doğrultusunda yaklaşıarak Barthes'in gösterge bilimsel bağlamda yananlam olarak tanımladığı kavrama ulaşır.

Chema Madoz fotoğrafları Barthes'in tanımladığı anlamlandırma kuramı doğrultusunda eleştirel çözümleme yapılarak, önce teknik analiz yolu ile düzenlam betimlenmiş, sonra fotoğrafın konu nesnelere çağrışımlarından hareketle yananlam olan kavrama ulaşılmıştır.

İmgeleme evreninde metaforik ifadeler yaratan sanatçı, Chema Madoz'un fotoğraflarındaki nesnelere, kamera merceği ile karşılaşmadan önce bulunmuş ve seçici tercihle yalıtılmış, böylece yapıtın izleyici üzerinde etki yaratması sağlanmış günlük hayattan tanıdık nesnelere olsa da, üzerlerinde zekice yapılan küçük değişiklikler ya da sunum biçimi sebebiyle izleyici üzerinde merak uyandırarak, yapıtı incelemeye sevk etmektedir. Fotoğraflar detaylı incelendiğinde zıt kavramların birlikte kullanılma çelişkisinden doğan ironik bir espri anlayışı dikkat çekmekte bu yolla çeşitli kavramsal çıkarımlara ulaşılmaktadır.

Yorum, yorumlayanın zihinsel sürecinden süzülen öznel üründür, bu yönüyle doğru ya da yanlış yorum olamayacağı için, Chema Madoz'un ironik imgesel yapıtları, siyah beyaz tercihin yarattığı zamansızlıkta olduğu gibi, her yorumlayıcının kendince anlamlandırdığı kavramlarda sonuzluğa ulaşmaktadır.

KAYNAKÇA

- BARRETT, T., 2017, *Fotoğrafi Eleştirmek İmgeleri Anlamaya Giriş*, Hayalperest Yayınevi, İstanbul, 978-605-63346-0-3.
- CLARKE, G., 2017, *Güzel Sanatların Bir Dalı Olarak Fotoğraf*, Hayalperest Yayınevi, İstanbul, 978-605-9452-12-0.
- GRZYMKOWSKI, E., 2015, *Sanat 101*, Say Yayınları, İstanbul, 978-605-02-0432-2.
- GÜVENDİ, Ü., 2006, *Eğitim Fakülteleri Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümleri Sanatsal Atölye Resim Dersi Kapsamında Soyutlama Yöntemlerinden Biçim Bozumun Kullanımı*, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.
- KARADAĞ, Ç., 2016a, *Görüntü Tasarımı Dizisi I Fotoğrafın Temel Yapısı*, Öteki Yayınevi, İstanbul, 978-975-584-275-2.
- KARADAĞ, Ç., 2016b, *Görüntü Tasarımı Dizisi II Fotoğrafta Sanatsal Kompozisyon*, Öteki Yayınevi, İstanbul, 978-975-584-277-6.
- KARADAĞ, Ç., 2016c, *Görüntü Tasarımı Dizisi II Fotoğrafta Anlam ve Anlamlandırma*, Öteki Yayınevi, İstanbul, 978-975-584-276-9.
- KANLIOĞLU, A., AYTAŞ M., 2016, Sıradan Objeleri Yeniden Yorumlamak: Chema Madoz Fotoğraflarının Eleştirel Perspektiften Göstergebilimsel Analizi, *Selçuk İletişim Dergisi*, Cilt 9, Sayı 2.
- ÖZDEMİR, F., 2017, *Chema Madoz Suskun Bakışın Aykırı Çılgılığı*. Folkart Gallery, İzmir, 978-605-9018-53-1.
- SONTAG, S., 1999, *Fotoğraf Üzerine*, Altıkkırkbeş Yayınları, İstanbul, 99-24-02-7/2-1433.
- SOYGÜDER Ş., 2002, *Türk Magazin Gazeteciliğinde Kullanılan Fotoğraflarda Etik Sorunu*, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi.
- ŞEN, E., 2020, Fotoğrafta Bir Sanat Akımı Olarak Minimalizm, *Sanat ve İnsan Dergisi*, Cilt 4, Sayı 1.
- TUNALI, İ., 1984, *Estetik*, Cem Yayınları, İstanbul, 9789751418661.
- YETİŞKEN, H., 2009, *Estetiğin ABC'si*, Say Yayınları, İstanbul, 978-975-468-842-9.
- <http://www.chemamadoz.com> [Erişim Tarihi: 15 Haziran 2020].

