



ANKARA  
HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ

**sanat ve tasarım** DERGİSİ | ARALIK 2021 SAYI: 28



G  
S  
T

ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ

**SD** sanat ve tasarım DERGİSİ | ARALIK 2021 SAYI:28

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

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

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

**Sahibi**

Prof. Dr. Yusuf Tekin  
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi  
Rektörü

**Editör**

Dr. Öğr. Üyesi Serra Erdem  
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi  
Güzel Sanatlar Fakültesi

**Editör Yardımcısı**

Dr. Öğr. Üyesi Nesli Tuğban Yaban  
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi  
Güzel Sanatlar Fakültesi

**Yayın Kurulu**

Prof. Dr. Fulya Bayraktar  
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi  
Güzel Sanatlar Fakültesi

Prof. Dr. Y. Selçuk Şener  
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi  
Güzel Sanatlar Fakültesi

Prof. Dr. Bekir Eskici  
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi  
Güzel Sanatlar Fakültesi

Prof. Dr. Bülent Salderay  
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi  
Güzel Sanatlar Fakültesi

Prof. Dr. Hakan Pehlivan  
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi  
Güzel Sanatlar Fakültesi

Doç. Dr. Pelin Öztürk Göçmen  
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi  
Güzel Sanatlar Fakültesi

Doç. Dr. Mehtap Pazarlıoğlu Bingöl  
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi  
Güzel Sanatlar Fakültesi

**Ön Okuma ve Düzelti**

Arş. Gör. Dr. Berna Çağlar Eryurt  
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi  
Güzel Sanatlar Fakültesi  
Öğr. Gör. Serap Özdemir  
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi  
Güzel Sanatlar Fakültesi

**Son Okuma ve Düzelti**

Arş. Gör. Dr. Berna Çağlar Eryurt  
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi  
Güzel Sanatlar Fakültesi  
Öğr. Gör. Serap Özdemir  
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi  
Güzel Sanatlar Fakültesi

**Kapak Tasarımı****ve İç Kapak Fotoğrafı**

Prof. Çiğdem Demir  
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi  
Güzel Sanatlar Fakültesi

**İç Sayfa Tasarımı - Uygulama****ve Elektronik Yayın Görevlisi**

Arş. Gör. Behnan Giray Selçuk  
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi  
Güzel Sanatlar Fakültesi

**İletişim**

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

## Hakem Kurulu

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

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

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

Prof. Dr. Gültekin Akengin - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve  
Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Aysun Altunöz - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar  
Fakültesi (Türkiye)

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

Prof. Dr. Ayten Koç Aydın - Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Fulya Bayraktar - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar  
Fakültesi (Türkiye)

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

Prof. Dr. Günseli Bayraktutan – Giresun Üniversitesi Tirebolu İletişim Fakültesi  
(Türkiye)

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

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

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

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

Prof. Dr. Ali Demir – İstanbul Teknik Üniversitesi Tekstil Teknolojileri ve Tasarımı  
Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Hatice Demirbaş- Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Edebiyat  
Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Bekir Eskici- Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar  
Fakültesi (Türkiye)

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

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

Prof. Dr. Mehmet Lütfi Hidayetoğlu - Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

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

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

Prof. Dr. Meltem Katıranrı - Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Emine Koca - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Milay Köktürk - Pamukkale Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi (Türkiye)

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

Prof. Dr. Aydan Özsoy - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Serdar Öztürk- Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi İletişim Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Hakan Pehlivan - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Hakan Poyraz - Sakarya Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Ayşe Sağsöz – Antalya Bilim Üniversitesi – Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Bülent Salderay - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Mustafa Sever - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Filiz Şenkal Sezer – Uludağ Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Hürrem Sinem Şanlı- Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve

Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Yaşar Selçuk Şener - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

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

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

Prof. Dr. Abdullah Togay - Gazi Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Zeynep Uludağ - Gazi Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. M. Demet Ulusoy - Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Gülay Usta - İstanbul Kültür Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Selda Kulluk Yerdelen – Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Meltem Yılmaz- Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Elvan Özkavruk Adanır, İzmir Ekonomi Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

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

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

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

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

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

Prof. Nadire Şule Atılgan - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Kadriye Didem Atiş - Sakarya Üniversitesi Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

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

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

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

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

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

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

Prof. Çiğdem Demir - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

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

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

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

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

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

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

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

Prof. Tevfik İnanç İlisulu - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

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

Prof. Buğru Han Burak Kaptan – Eskişehir Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

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

Prof. Kağan Olguntürk - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

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

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

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

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

Prof. Muna Silav - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Aysen Soysaldı - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

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

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

Prof. Tansel Türkdoğan - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

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

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

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

Doç. Dr. Ali Akın Akyol - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Çiğdem Taş Alicenalp - Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Asuman Aypek Arslan - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi

Doç. Dr. Nihan Canbakal Ataoğlu - Karadeniz Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

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

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

Doç. Dr. Mehtap Pazarlıoğlu Bingöl - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Şenay Boduroğlu Çabuk - Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Solmaz Bunulday - Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Alper Çalgüner – Gazi Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)  
Doç. Dr. Birsen Çeken - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)  
Doç. Dr. Muharrem Çeken - Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi (Türkiye)  
Doç. Dr. Naile Çevik - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)  
Doç. Dr. Mustafa Genç - Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)  
Doç. Dr. Pelin Öztürk Göçmen - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)  
Doç. Dr. Zeliha Kayahan-Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)  
Doç. Dr. Nazan Avcıoğlu Kalebek - Gaziantep Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)  
Doç. Dr. H. Hale Kozlu – Erciyes Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)  
Doç. Dr. Ayşe Okvuran - Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi (Türkiye)  
Doç. Dr. Lale Özgenel - Ortadoğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)  
Doç. Dr. Pınar Toktaş - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)  
Doç. Dr. Hatice Tozun- Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)  
Doç. Esra Aliçavuşoğlu - Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)  
Doç. Fatma Öztürk Dönmez - Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)  
Doç. Rabia Köse Doğan - Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)  
Doç. Deniz Onur Erman - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Gül Güney - Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)  
Doç. Ayşegül Koyuncu Okca - Pamukkale Üniversitesi Denizli Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu (Türkiye)  
Doç. Özkal Barış Öztürk - Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)  
Doç. Melda Öncü - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)  
Doç. Naime Didem Öz - Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)  
Doç. Lütfi Özden - Düzce Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)  
Doç. Kurtuluş Özgen - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)  
Doç. Feyza Özgündüğü - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)  
Doç. Dr. Serpil Özker - Işık Üniversitesi Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi (Türkiye)  
Doç. Serdar Pehlivan - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)  
Doç. Dr. Müge Göker Pektaş - Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)  
Doç. Tolga Savaş - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)  
Doç. Funda Susamoğlu - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)  
Doç. M. Burcu Şen - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)  
Doç. Melike Taşçıoğlu - Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)  
Doç. Ayşegül Türk - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)  
Doç. Banu Bulduk Türkmen - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)  
Doç. Nilay Özsavaş Uluçay - Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi- Bodrum Denizcilik Meslek Yüksekokulu (Türkiye)

Doç. Nurbiye Uz - Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)  
Doç. Burçin Ünal - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)  
Doç. Canan Zöngür - Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)  
Dr. Öğr. Üyesi Nalan Okan Akın - Niğde Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)  
Dr. Öğr. Üyesi Mustafa Akkaya - Trakya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)  
Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Albayrak - Düzce Üniversitesi Teknoloji Fakültesi (Türkiye)  
Dr. Öğr. Üyesi Çiğdem Taş Alicenap - Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)  
Dr. Öğr. Üyesi Engin Aslan - Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)  
Dr. Öğr. Üyesi Aydın Aşkan - Anadolu Üniversitesi Eğitim Fakültesi (Türkiye)  
Dr. Öğr. Üyesi Hakan Aşkan - Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi (Türkiye)  
Dr. Öğr. Üyesi Zehra Atabey - Trakya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)  
Dr. Öğr. Üyesi Hasan Başkıran - Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)  
Dr. Öğr. Üyesi Gülşah Bayraktar – Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)  
Dr. Öğr. Üyesi Yarkin Biçer - Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)  
Dr. Öğr. Üyesi Rüstem Bozer - Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi (Türkiye)  
Dr. Öğr. Üyesi Naz Börekçi - Ortadoğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Ali Asgar Çakmakçı - Bülent Ecevit Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)  
Dr. Öğr. Üyesi Tansel Çeber - Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)  
Dr. Öğr. Üyesi Duygu Dinçer -İstanbul Aydın Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi (Türkiye)  
Dr. Öğr. Üyesi Attila Döl - Niğde Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)  
Dr. Öğr. Üyesi Şansal Erdinç - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)  
Dr. Öğr. Üyesi Abdurrahman Eren – Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi Eğitim Fakültesi (Türkiye)  
Dr. Öğr. Üyesi Elif Varol Ergen - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)  
Dr. Öğr. Üyesi Zeynep Ertuğrul - Anadolu Üniversitesi Edebiyat Fakültesi (Türkiye)  
Dr. Öğr. Üyesi Göktuğ Günkaya - Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)  
Dr. Öğr. Üyesi Ali Kayaalp - Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi (Türkiye)  
Dr. Öğr. Üyesi Zafer Kuyrukçu - Konya Teknik Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)  
Dr. Öğr. Üyesi Zafer Lehimler- Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)  
Dr. Öğr. Üyesi Dicle Öney - Sakarya Üniversitesi Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi (Türkiye)  
Dr. Öğr. Üyesi Merve Şıvgın Önsoy - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)  
Dr. Öğr. Üyesi Hüseyin Özçelik - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)



Dr. Öğr. Üyesi Betül Bilge Özdamar - Başkent Üniversitesi Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Sinan Sayın - Başkent Üniversitesi Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Evren Selçuk - Düzce Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Seniha Ünay - Düzce Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Ece Akay Şumnu - Başkent Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğretim Üyesi Banu Erşanlı Taş - Başkent Üniversitesi İletişim Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Şeyda Eraslan Taşpınar - Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi İsmail Tetikçi - Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Halime Türkkan - Başkent Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Zerrin Funda Ürük – İstanbul Gelişim Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Nesli Tuğban Yaban - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Önder Yağmur - Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi V. Ertan Yılmaz - Kastamonu Üniversitesi İletişim Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Selçuk Yılmaz - Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

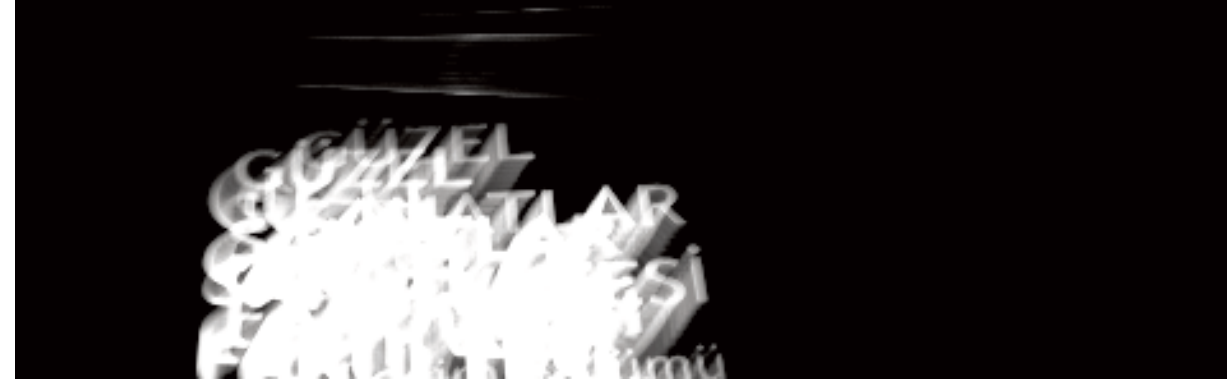
Dr. Öğr. Üyesi Onur Yumurtacı - Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Bengi Yurtsever – Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi İlkül Kaya Zenbilci - Yozgat Bozok Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Aydın Zor - Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

**SID**



## **SİD** SANAT VE TASARIM DERGİSİ

### **Adres**

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

Fax: (312) 425 34 10

E-posta: [sanattasarim2017@gmail.com](mailto:sanattasarim2017@gmail.com)

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

### **e-ISSN 2149 - 6595**

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

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

# Yayın İlkeleri

## A) Yazım Kuralları

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

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

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

**4.** Yayınlanması için gönderilecek makalelerde, Sanat ve Tasarım Dergisi'nde daha önce yayınlanmış yazılardan en az ikisine gönderme/atıf yapmış olmak gerekir.

## B) Görsel Kullanımı

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

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

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

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

Sanat eseri için künye bilgisi aşağıdaki gibi olmalıdır:

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

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

## C) Kaynakça

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

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

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

### Kaynakça:

#### Görsel Kaynaklar:

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

**5.** Kaynaklar, metnin sonunda, yazarların soyadına göre alfabetik olarak yazılmalıdır. Kaynaklar, bir yazarın birden fazla yayını olması halinde, yayımlanış tarihine göre sıralanmalı; bir yazara ait aynı yılda basılmış yayınlar ise (1980a, 1980b) şeklinde gösterilmelidir.

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

### Kitap

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

### Çok Yazarlı Kitap

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

### Çeviri Kitap

Hollingsworth, R. S. İlköğretimde Öğretim Yöntemleri (çev. S. Gürkan, E. Gökçen ve M. N. Güler) Gazi Üniversitesi Yayınları. No:214.

### **Bir Kurumun Yazarı ve Yayımcısı Olduğu Kitap**

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

### **Bir Editör (veya editörler) Tarafından Hazırlanmış Kitap**

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

### **Bilimsel Dergi Makalesi**

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

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

### **Yazarı Belli Olmayan Makale**

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

### **Yayımlanmış Tez**

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

### **Yayımlanmamış Tez**

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

### **Söyleşi / Röportaj / Doğrudan İletişim**

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

### **Ansiklopedi veya Sözlük**

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

### **Editörler Tarafından Yayına Hazırlanmış Bir Kitapta Makale ya da Bölüm**

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

### **Sempozyum Bildiri Metinleri**

#### **• Bildiri/Yayımlanmış**

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

#### **• Yayımlanmamış**

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

### **İnternet Kaynağı**

#### **• Yazarı Belli Olan Makale**

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

#### **• Yazarı Belli Olmayan**

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

**SID**

## Sunuş

Değerli Sanatseverler,

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi olarak birbirinden kıymetli makalelerle 2021 yılı Aralık dönemine ait 28. Sayı ile sizlerle birlikteyiz. Öncelikle dergimize göstermiş olduğunuz yoğun ilgiden dolayı teşekkür ederiz. Çıkardığımız bu sayı ile birlikte, diğer sayılarımızda yayımlanacak makale sayımızı 15 ile sınırlandırmış bulunmaktayız.

Dizginin son gününe kadar hızlı bir şekilde değerlendirme süreci olumlu sonuçlanan makalelerin yayınlanabilmesi dergi ekibi olarak büyük bir gayretle çalışmaktayız. Dergimizde yer alacak makale sayımızı 15 ile sınırlandırmış olmamız sebebiyle iki hakemden olumlu görüş alan makalelerin gönderim tarihleri önem arz etmektedir. Hiçbir yazarımızın mağduriyet yaşamaması için hassasiyet göstermekteyiz. Bu nedenle, düzeltme ve yayıma hazırlanma aşamasındaki tüm makaleler Dergipark'tan dergimize geliş ve düzeltme dosyalarının tarafımıza ulaşma sıralarına göre önce sıradaki sayıya, makale kotamızın dolması halinde ise diğer sayılarımız için hazırlanmaktadır. Ayrıca düzeltme dosyalarını gönderdiğimiz makalelerin zamanında tarafımıza ulaşmaması halinde bir sonraki sayıda değerlendirileceklerdir. Söz konusu bilgileri siz değerli okurlarımız ve yazarlarımızla paylaşmakta yarar görüyoruz.

Yazarlarımız tarafından sürekli olarak sorulduğu için yayın sürecimizi de buradan kısaca paylaşmak isteriz. Dergimizde kör hakemlik sistemi işlemekte olup, hakemli bütün akademik dergilerde olduğu gibi öncelikle yayın kurulu tarafından incelenen makaleler editör tarafından yayın ilkeleri doğrultusunda ön elemeye tabi tutulabilir. Yayınlanabilme imkânı olan makaleler değerlendirilmek üzere konunun uzmanı iki hakeme gönderilir. İki hakemden olumlu rapor gelmesi halinde makale yayınlanır. Hakemlerden birinden olumsuz rapor gelmesi halinde makale 3. hakeme gönderilir. İki hakemden de olumsuz gelmesi halinde makale reddedilir. Yayınlanması için düzeltilmesine karar verilen makalelerin, yazarları tarafından belirtilen tarihe kadar düzeltilerek teslim edilmesi gereklidir. Düzeltilmiş metin, Dergi Yayın Kurulunun veya Editörün gerek gördüğü durumlarda, değişiklikleri isteyen hakemlere tekrar gönderilir. Hakemlerden nihai sonuç alındığında makalelerin yayınlanıp yayınlanamayacağı yazara bildirilir. Bu sürecin, hakemlerimizin makaleleri okuma sürelerine göre farklılık göstereceği ve özellikle yaşadığımız bu zorlu günlerde ön görülemeyen gecikmeler yaşanması malumdur. Bu vesile ile yazarlarımıza ve hakemlerimize göstermiş oldukları anlayış için teşekkür ederiz.

Tüm dünyada yaşanan pandemi koşullarının artık son bulmasını dilediğimiz yeni bir yıla giriyoruz. Sanatın bütün alanlarındaki akademik çalışmaların takip edilebileceği seçkin bir yayın olarak yeni yılın hepimiz için yeni umutlar ve güzellikler getirmesi, bu zorlu günlerin bitmesi dileklerimizle hürmet ve şükranlarımızı sunarız.

Dr. Öğretim Üyesi Serra ERDEM  
Editör

- 37 “Grotesk Unsur Olarak Tiyatral Kostüm Tasarımının Sinemada Kullanılmasına Bir Örnek: Fool’s Fire”  
*“An Example of Using Theatrical Costume Design in Cinema as a Grotesque Element: Fool’s Fire”*  
**Ebru Zübeyde Aklar**
- 53 “İç Mekânda Kullanıcı ve Doğal Çevre Etkileşiminin Mental İyi Oluş Durumu Üzerindeki Etkisinin Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Örneğinde Ölçülmesi”  
*“Evaluation of the Effect of Interaction Between the User and the Natural Environment in the Interior Spaces on Mental Well-Being in the Example of Mimar Sinan Fine Arts University”*  
**Hatice Aşkın, Burçin Cem Arabacıoğlu**
- 75 “Savaşın Toplumsal Etkileri Bağlamında Suriye İç Savaşı ve Sanat”  
*“Syrian Civil War and Art in the Context of The Social Effects of the War”*  
**Asuman Aypek Arslan, Semra Kayıkçı Kotan**
- 99 “Çocuk Kitabı Resimlemelerinde Ölüm Kavramı: Kavram Öğretimi ve Resimleme Bağlamında Çocuk Kitabı İncelemeleri”  
*“The Concept of Death in Children’s Book Illustration: Concept Teaching and Children’s Book Studies in the Context of Illustration”*  
**Banu Bulduk Türkmen**



129 “Çizgi, Renk ve Leke Bağlamında Zeki Faik İzer Eserleri”  
“Zeki Faik İzer Works in the Context of Line, Color and Stain”  
**Muteber Burunsuz**

149 “Ev Dekorasyon” Dergisi (1976-82) Üzerinden Konutlardaki İç Mekân Özelliklerinin İncelenmesi”  
“Assessment of the Interior Properties of Houses Through the Journal Entitled “Ev Dekorasyon” (1976-82)”  
**Tuba Bülbül Bahtiyar, Esra Yıldız**

175 “Dante Aligheri’nin İlahi Komedyası Üzerinden Sandro Botticelli Cehennem Tablosu’nun İçerik Analizi”  
“Content Analysis of Botticelli Hell Scene from Dante Alighieri’s Divine Comedy”  
**Ayşe Nur Büyükyavuz**

191 “Karikatür Sanatının Görsel Sanat Disiplinlerindeki Temsilleri”  
“Representations of Caricature Art in Visual Art Disciplines”  
**Cem Çevikayak**

217 “Günümüz Seramik Sanatında Küresel Göç Sürecinin İncelenmesi”  
“Examining the Global Migration Process in Contemporary Ceramic Art”

**Seda Dilay**

241 “Temel Grafik Eğitiminde Tasarım Elemanları ile Görsel Algı Oluşturma: 2. Sınıf Temel Grafik Eğitimi Dersi Proje Örneği”  
“Creating Visual Perception Using Design Elements in Basic Graphic Design Education: A Sample of 2nd Grade Basic Graphic Design Studio Project”

**Begüm Eken**

263 “Sanal Ortamda Giysi Tasarım Süreci: Project Muze Örneği”  
“Creating Virtual Fashion Designs (Project Muze Sample)”

**Mustafa Oğuz Gök**

279 “Çağdaş Sanat Müzesi Yapılarında İç Mekân Tasarımı: Müze Evliyagil Örneği”  
“Interior Design in Contemporary Art Museum Buildings: Case of Evliyagil Museum”

**Merve Kalyoncuoğlu, Elif Güneş, İpek Memikoğlu**

- 303 “Duvar Resimlerinde Bir Taşra Örneği:  
Samsun Kefeli Apartmanında İki Duvar Resmi”  
*“A Provincial Example of Wall Paintings:  
Two Wall Paintings in Samsun Kefeli Apartment”*  
**Emre Kolay**
- 317 “Doğa ve İnsan İlişkisinde Kuş Evleri”  
*“Birdhouses in Nature and Human Relationship”*  
**Hayrun Nisa Kuruçay, Emre Kuruçay**
- 335 “Kamusal Mekânlarda Deneyim ve Kullanıcı Merkezli Tasarım”  
*“Experience in Public Spaces and User Centered Design”*  
**Bedriye Begüm Nazlı Erap, Sennur Hilmioglu, Fusun Seçer Kariptaş**

# Grotesk Unsur Olarak Tiyatral Kostüm Tasarımının Sinemada Kullanılmasına Bir Örnek: Fool's Fire

Öğr. Gör. Dr. Ebru Zübeyde Aklar

Makale Geliş Tarihi: 12.12.2020  
Yayına Kabul Tarihi: 31.10.2021

## Özet

*Bu makalenin konusu, sahne sanatlarında da bir yorum yöntemi olan grotesk anlatımın ve grotesk unsur olarak tiyatral kostüm tasarımının sinemada kullanımının bir film örneği üzerinden değerlendirilmesidir. Sinema sanatının ilk yıllarında yararlanılan tiyatral sahneleme teknikleri- dekor, kostüm ve ışıklama- konu ve anlatım biçimine bağlı olarak, yoruma katkı sağlamak amacıyla modern ve çağdaş filmlerde de kullanılmaktadır. Bu bağlamda söz konusu film örneği üzerinden sahne sanatlarında da önemli bir yorum yöntemi olan grotesk, filmin kostüm tasarımı üzerinden incelenerek yoruma olan katkısı değerlendirilmiştir.*

**Anahtar Kelimeler:** Fool's Fire, Grotesk, Kostüm, Kukla

## AN EXAMPLE OF USING THEATRICAL COSTUME DESIGN IN CINEMA AS A GROTESQUE ELEMENT: FOOL'S FIRE

## Abstract

*The subject of this article is to evaluate the use of grotesque narration, which is a method of interpretation in performing arts, and theatrical costume design as a grotesque element in cinema through a film example. Theatrical staging techniques - décor, costume and lighting - used in the early years of the art of cinema, are also used in modern and contemporary films to contribute to interpretation, depending on the subject and expression style. In this context, grotesque, which is an important interpretation method in the performing arts, was examined through the costume design of the film and its contribution to interpretation was evaluated.*

**Keywords:** Fool's Fire, Grotesque, Costume, Puppet

## Giriş

Grotesk terimi ilk defa İmparator Nero'nun mekânı olan Altın Ev'in kalıntılarında, XV. Yüzyılda yeniden keşfedilen Roma dönemi duvar resimlerini ifade etmek için kullanılmıştır. Bu resimlerde, yaprak ve dal şekillerine dolaşık yarı insan yarı hayvan varlıklardan oluşan dekoratif motiflere çok fazla yer verilmiştir (Bird, 2016: 50). İnsan ve hayvan figürleriyle iç içe geçmiş bitkisel formlar ve maskeler bu resimlerin karakteristik özellikleri olarak göze çarpar. Aynı zamanda, abartma, hiperbolizm, ölçsüzlük, aşırılık, genel kavrayışa göre, grotesk üslubun en temel belirtilerinden biri sayılmaktadır (Bahtin, 2016: 335). Bununla birlikte Işıkman, grotesk terimini esnek yapısı içinde pek çok kavram ve biçimle birlikte anıldığından bahseder. Bunlar; "gotik, fantastik, büyüleyici, sürreal, karnavalesk, absürd, aşağılık, şeytani, tuhaf, korkunç, ürkütücü, acayip, saçma" gibi kavramlar ve "hiciv, parodi, ironi ve karikatür gibi komedi ve mizah biçimleri" dir. Groteski yapısal olarak ortaya çıkaran unsurlar da çeşitlidir: "Fiziksel anormallik, çirkinlik, bedensel özür, yabancılaşma ve yabancılaştırma, kategorilerin sorunsallaştırılmasını doğuran farklı ontolojik alanların veya türlerin birleşimi gibi kombinasyonlar ve uyumsuz parçaların bir araya getirilmesi, sınırların ihlali" gibi (Işıkman, 2016: 73).

Antik dönemlerden Ortaçağ'a kadar yüceltilen, uyum ve denge içindeki ideal güzellik kavramının dışında kalan form ve yapılar sanat eserlerinden dışlanmıştı. Yunan heykellerinin idealize edilmiş baş ve bedenleri gibi biçimler, bizi yaşamın aslında bu şekilde görünebileceğine ya da görünmesi gerektiğine ikna eder. Grotesk ise, korkutucu cazibe ya da gönülsüz inanç gibi çelişkili duyguları kışkırtır. İdeal, kuralları ve düzeni somutlaştırırken, grotesk sınırları ortadan kaldırır ve ayrımları karıştırır (Bird, 2016: 50). Umberto Eco (2006: 133)'nun çirkin olarak adlandırılan varlıkların yine de sanat yoluyla kabul edilebilir hale gelmeleri hakkındaki saptaması ilgi çekicidir:

Antikçağ'dan Ortaçağ'a kadar çeşit çeşit estetik kuramları, Çirkinliği Güzelliğin anti-tezi, fiziki ve ruhsal Güzelliğin temel alındığı oran kurallarını bozan bir uyumsuzluk, herhangi bir yaratığın doğal olarak sahip olması gerekenin bir eksikliği olarak görür. Ne olursa olsun, neredeyse evrensel olarak kabul edilmiş bir ilke vardır: çirkin varlıklar ve yaratıklar var olmasına rağmen, sanat bunları güzel olarak ifade edebilme gücüne sahiptir ve Çirkinliği kabul edilebilir kılan da, bu taklidin güzelliğidir.

Tuhaf ve kabul edilebilir olanla, adi ve yüce olanın, hem trajik hem de komik olanın bir araya gelmesi ise insan yaşamında bir arada bulunması muhtemel, yadsınamaz gerçekler olması göz ardı edilemez. Ancak bütünü bozan bir uyumsuzluğun, insan mantığına bağdaşmaz görünümde abartılı, şaşırtıcı, komik ve bazen de korkutucu olması grotesk olarak tanımlanan çelişmeyi ortaya çıkarır:

Groteski yaratan en temel unsurun bir yanıyla gülünç, diğer yanıyla da korkutucu unsurlar taşıması olduğunu söyleyebiliriz. Grotesk, hiçbir şeyin istediğimiz denli açık ve net olmadığını gösterir. Özellikle, bir yandan oyunsu olanla korkutucu olan, öte yandan tanıdık olanla tekinsiz olan arasındaki karşıtlığı sorgular. Yeri geldiğinde, bu iki yanlış karşıtlığın bile çatışmalı ilişkiler ağında iç içe geçtiğini gösterir. Hiçbir şey ne kendisiyle tam olarak özdeşdir ne de kendisinin dışındaki her şeyden büsbütün ayrıdır. Gerçekte, engel ve sınırlar bulacağımız yerde, yalnızca kılıflar ve düzenlemeler vardır" (Yanıkaya, 2003: 46-47).

## Tiyatro ve Sinemada Grotesk

Tiyatroda karikatürleştirme işleminin özü olarak tanımlanan grotesk, seyirciyi yabancılaştırarak tuhaf ve şaşırtıcı biçimleriyle karşıt görüntüleri birleştirerek güldürmeye yönelten, akılcı dizgeye karşı çıkarak, akılcı bir sonucu getiren, temelde ciddi ancak görünüşte gülünç ve abartılı bir biçimdir (Nutku, 1983: 93). Tiyatroda grotesk, Çalışlar'ın tanımlamasıyla, 'yaşanan gerçekle uyumsuzluk, bağdaşmazlık gösteren oyunlarda kullanılır', bu bağlamda, grotesk önce romantik bireyin toplum düzeniyle uyumsuzluk içinde olduğu romantik tiyatrodan görülmüştür (Çalışlar, 1992: 81). Victor Hugo, 1827 yılında yazdığı Cromwell adlı oyununun önsözünde (Eco, 2009: 281) modern çağın groteske yaklaşımını şu şekilde değerlendirir:

... grotesk, modern düşüncede çok büyük bir rol oynar. Her yerdedir; bir yandan biçimsiz ve korkunç olanı, diğer yandan komik ve soytarıyı yaratır... Modern ruh, doğaüstü yaratıcıların ruhunu kaybetmemiştir ancak onlara, düşüncesizce, farklı bir etki yaratan tamamen farklı bir karakter vermiştir; devleri cücelere çevirmiş, tekgözlü devlerden cüceler çıkarmıştır... Biçimsiz olanla temas etmek, modern yüceye, eski günlerin güzelliğine oranla daha büyük, daha görkemli bir şey vermiştir... Güzelliğin sadece bir türü vardır, çirkinliğin ise binlerce..."

Hugo'nun XIX. yüzyılın estetiğinin tipik unsuru olarak gördüğü çirkinlik, grotesk olandır ve Eco'nun yorumuyla 'doğanın sanatsal yaratıya açabileceği kaynakların en zengini'dir (Eco, 2009: 280). Bu bağlamda grotesk, doğayı yansıtan drama uygundur:

"Victor Hugo, groteski, hem doğaya benzerlik sağladığı, hem de dramın diyalektik karakterine uyduğu için drama uygun bulmaktadır. Doğada gülünç ile acıklı yan yanadır. Groteskin güzel ile çirkin, acıklı ile gülüncü bir araya getirmesi doğaya uygundur... Çağdaş yazarlar, oyunlarında tüyler ürpertici biçimlerden, düşsel yaratıklardan, hayaletlerden, hortlaklardan korkmamakta, dinsel ve arı ruhu, hayvansal gövdeyle birlikte düşünmekte, tutkuları, ikiye bölünmüşlüğü, yalancılıkları dile getirebilmektedirler. Güzelin tek yüzü olmasına karşın çirkinin binlerce yüzü vardır ve modern yazarlar bundan yararlanmaktadır" (Şener, 2008: 156-157).

Bunun yanı sıra grotesk yalnızca dram sanatına uygun bir unsur olarak kabul edilmemeli; bu aynı zamanda zorunlu bir gerekliliktir (Nutku, 1963: 14).

Hugo gibi Meyerhold da groteskin sanatçıya yaratılarında kazandıracığı dinamizm ve 'en harika ufukları açan bir biçim' (Berktaş, 1997: 269) olduğu konusunda hem fikirdir. Meyerhold'un anlatımıyla, zıtlıkları bir araya getiren, çelişkileri bilinçli olarak şiddetlendiren ve sadece kendi özgünlüğünü kullanan grotesk, sadece zıtlıktan ibaret değildir. Meyerhold, groteskin kendi içinde bir amacının var olduğunu anlatırken, bir katedralin gotik stilini örnek verir:

"Gökyüzüne doğru savrulan ok dua eden insanın içindeki "pathos"u anlatırken, canavarlar ve korkunç kişiliklerle süslenmiş çeşitli bölümlerindeki çıkmalar ruhları cehenneme doğru çekerler. Hayvansal istekler, din dışı zevk, yaşamın dayanılmaz canavarlıkları, tüm bunlar ülkücü atılımları aşırılıktan korumaya ve çileleşik içinde yitip gitmekten caydırmaya yönelik gibidir. Gotikte nasıl her şey, olumlama ve olumsuzlama, göksel ve dünyasal, güzel ve canavar, çarpıcı bir biçimde dengelenmişse, aynı şekilde grotesk de canavarlığı süslerken güzelliğin duygusalılık (Schilleryen anlamda) içine düşmesini engeller" (Berktaş, 1997: 271).

Bununla birlikte Meyerhold, groteski kaba çizgili komediya olarak tanımlayanlara da karşı çıkmıştır. Groteskin mutlaka gülünç olması gerekmemektedir. Goya'nın resimlerinde, Edgar Allan Poe'nun hikayelerinde ve E.T.A. Hoffmann'ın dünyasında gördüğümüz gibi trajik de olabilir (Nutku, 1985: 75). Yine Hugo'ya dönecek olursak, yazar da groteski ikiye ayırmaktadır: "1. Düzgümsüz (anormal) ve yalçı verici grotesk, 2. Güldürücü ve eğlendi-

rici grotesk" (Nutku, 1963: 14). Groteskin bu iki uçluluğu sanatta geniş anlatım zenginliği yaratılmasına olanak tanımaktadır.

Yaşamdaki zıtlıklar ve çelişkilerin bir arada sunulduğu grotesk anlatımın, XIX. Yüzyılın endüstrileşme ortamında öne çıkması modernizmin getirdiği sorunların bir sonucu olarak değerlendirilebilir:

"19. Yüzyıl ruhun tamamen reddedildiği beden, materyalist bakış açısıyla ele alındığı bir dönemdir. Fabrikalarda ücretli çalışmanın yaygınlaşmasıyla birlikte işçiler bedenlerini kapitaliste satmakta ya da belirli bir süre için kiralamaktadırlar. Artık bedenler menkul mal, meta düzeyinde algılanmaya başlamıştır. Çalışan bedenin meta düzeyine indirgenmesi, kapitalizmin işçi bedenlerini sömürmesi, işçi sınıfı haklarını savunan sosyalizmin gelişmesini beraberinde getirmiştir. Önceleri ütöpik bir görüş olarak gelişen sosyalizm, Karl Marx ve Friedrich Engels tarafından 1848 yılında yazılan "Komünist Manifesto" ile birlikte bilimsel bir alana taşınmıştır. Marx ve Engels'e göre; özel mülkiyete dayalı, tüm bireylerin eşit olduğu komünist bir toplum sistemi oluşmalıdır. İnsanın üretim sürecine yabancılaştırıldığı bu mekanikleşme, hayvanlaştırılma ve sömürülme mekanizmasını tahlil eden Marx'ın karşı çıktığı husus, işçi bedenlerin kapitalistin bedeni için feda edilmesidir. Çünkü işçi bedeninin emeğine kapitalist sistem el koymaktadır" (Ekici, 2010: 110).

Modernizmin getirdiği değişiklikleri kuşkuyla karşılayan birçok sanatçı, eserlerinde burjuvanın para kazanma hırsına yönelik eleştirel bir tutum geliştirmişler ve idealize olandan kaçınarak olayları ve insanları tüm yönleriyle yansıtmaya çalışmışlardır. Bu dönemde klasik çağların aksine, çirkinliğe karşı duyulan sempati ile yoksul karakterlerin mahkum oldukları kötü kaderlerine uygun biçimde ilginç ve grotesk bedenlere sahip oldukları anlatılmıştır (Ekici, 2010: 111).

Modern bir sanat olan sinemada grotesk, film türleri içinde sınıflandırılmayıp herhangi bir türden film grotesk unsurlar taşıyabilmekte ya da bu unsurların baskınlıkları çerçevesinde toptan grotesk bir biçim gösterebilmektedir. Filmlerin içindeki anlar groteski belirleyen etmenlerdir. Bu anların ağırlığı, baskınlığıyla film groteskle bağlantılandırılabilir. Tiyatro gibi sinemanın da anlatımsal araçları olan maske, makyaj ve çok şişman, çok zayıf ya da çok çirkin oyunculara yer verilmesiyle anlatıda grotesk işlenebilir. Bu anlatım araçlarının aşırılık derecesi filmde, komik ve korkunç olanın arasındaki ince çizgiyle anlatımda groteskliği yaratacaktır (Işıkman, 2016: 75-76).<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Bkz. (Işıkman, 2016).

## Grotesk Bedenin Görselleştirilmesi

Sanatta grotesk görsel olarak birkaç amaca hizmet edebilir. Dekoratif olabilmesinin yanı sıra Ortaçağ el yazmalarının kenarlarında ya da Romanesk ve Gotik kiliselerinin oymalarında görülebileceği gibi fantastik canavarlar şekline de dönüşebilir. Aynı zamanda güzel bir şeyle kıyaslamak amacıyla da kullanılabilir. Leonardo da Vinci bir ressamın 'güzelin yanında çirkin, küçüğün yanında büyüğe, gencin yanında yaşlıya, zayıfın yanında güçlüye' yer vermesini ve 'hepsinin olabildiğince çeşitli ve birbirine yakın' olmasını söyler (Clayton, 2002: 73).

Grotesk, tatsız gerçekleri kabul edilebilir hale getirmek için yumuşatmak yerine, karikatürize ederek ya da biçimini bozarak aslında oldukları gibi nahoş gösterir (Bird, 2016: 50). Groteskin temelini oluşturan gülünç çirkinlik, Avrupa'da en fazla Flaman ve Alman sanatlarında -örneğin Bosch ve Bruegel'de- kendine yer bulmuştur. Russo, Bruegel'den her şeyin ötesinde 'mizahi' bir ressam olarak söz eder (Russo, 2012: 10). Bu 'mizahi' durum Bruegel'de insani olanı tüm yalınlığı, gerçekliği ve tüm kusurlarıyla yansıtmaya şeklinde ortaya çıkar. Bruegel, Bosch'un da motifleri olan dini ve mitolojik sahnelerde bile öznenin insani taraflarını resmeder (Russo, sunuş: Zuffi, 2012). Bosch ise, Tanrı'nın yaratma zenginliğinin resmini yapabilmek için grotesk biçimlere idealize edilmiş biçimler kadar ihtiyaç duyar (Bird, 2016: 50).



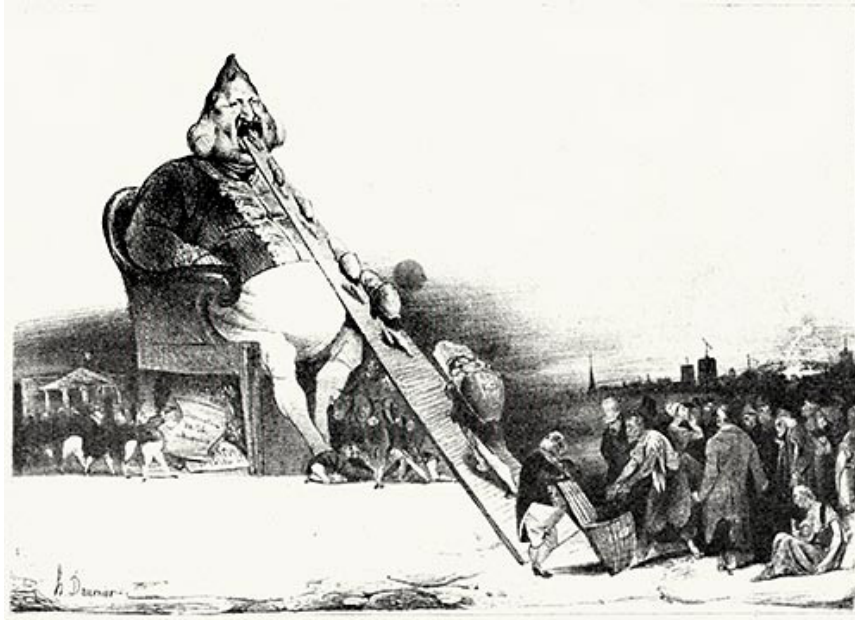
Resim 1. Hieronymus Bosch, "Haç Taşıyan İsa", 1510, Detay



Resim 2. Pieter Bruegel, "Düğün Dansı", 1566

Yozlaşmanın işareti olan çirkinlik, komik ya da şeytani olabilir. Kötülüğün bir işareti olarak grotesk yüz, Avrupa sanatının her yerinde bulunur. Şeytanlar ve iblisler, sanatçıya canavarca kafalar uydurma özgürlüğü vermiştir. İtalyan sanatında ise komik grotesk, şeytani groteskten daha az yer bulmuştur (Clayton, 2002: 73).

XIX. Yüzyılda Fransa'da sosyal ve politik hayata dair eleştirilerini resmeden Honoré Daumier (1808- 1879), abartılı form bozmayı, eleştirel güldürü yöntemi olarak kullanmıştır. Daumier'in resimleri zamanın politik otoritelerini sıklıkla rahatsız etmiştir. Daumier, Kral Louis- Philippe'i, Rebealais'in 1532- 1564 yılları arasında yayınlanan beş parçalık anlatıda geçen, domuz, at, eşek gibi hayvanlarla beslenen obur, şişman ve çirkin dev Gargantua olarak çizdiği için, 1932 yılında altı ay hapisle cezalandırılmıştır. Rebealais de bu anlatısıyla, dönemin yasal, politik, dini ve toplumsal kurumlarını eleştirmiştir (Ekici, 2010: 122). Daumier'in karikatürleri zaman zaman toplumda neredeyse kahraman gibi lanse edilen bazı burjuva tipleriyle, dönemin siyasi otoritelerinin görünüşlerini de hedef almıştı. Görünüşlerini çarpıtarak, onları grotesk imgelere dönüştüren sanatçı, bu şekilde burjuvaların zaafalarını, adalettaki çürümeyi, sürekli hatalar yapan yönetimin yetersizliğini vurgulayarak onları toplumda alay konusu haline getirmekteydi (Ekici, 2010: 121).



Resim 3. Honoré Daumier, "Gargantua", 1831



Resim 4. Honoré Daumier, "Masks of 1831"

### Fool's Fire

Cüce Hop Frog (Aksak Kurbağa), canavarlar krallığında sıkışıp kalmış hassas bir saray soytarısıdır. Bir baskın sonucu evinden ve ailesinden kopararak saraya Kral'ın eğlencesi olmaya zorlanmıştır. Bir gün, eşek şakası saplantılı Kral, yaklaşan bir kostüm balosunda, konukları üzerinde oynanacak bir şaka bulması için Hop Frog'a emir verir. Soyтары, daha öncesinde dev bir kuş kafesine kilitlemiş olarak saraya getirilmiş olan genç bir kadın olan, cüce Trippetta'ya ilk görüşte aşık olmuştur. Hop Frog, uygun bir eğlenceye karar vermeden önce, Kral ve dalkavukları Hop Frog'a eziyet etmeye başlayınca olaylar çirkin bir hal alır. Trippetta, aşağılamayı durdurmak için Kral'a yalvarır; ancak bu çabası sonucu şarapla ıslatılır. Bu durum Hop Frog'u çıldırtır. Gece olunca, kostümlü balo için düşündüğü planlarına yardımcı olması için Trippetta'yı kafesinden çıkartır. Hop Frog'un yapılacak şaka ile ilgili fikirleri oldukça gariptir ama Kral ve adamları kabul etmeye hazırdırlar: Katranlı çuval bezinin üzerine kaplanmış samanlı (kürk efekti vermek için) giysiler giyip, ahşap maymun maskeleri takacaklardır ve uygun uzunlukta zincirle birbirlerine bağlanmış olarak orangutanlar gibi davranacaklar ve herkesi korkutacaklardır. Bu da Kral'ın sadist doğasına uygundur. Balo gecesi geldiğinde kostüm tasarımı o kadar kusursuzdur ki, Hop Frog tavandan sarkıtığı zinciri 'canavarlar'ın zincirine bağlayıp yukarı çekerek hepsini ateşe verdiği zaman konuklardan hiçbiri gerçekte ne olduğunu farkına varmazlar. Alevler tüm krallığı sararken Hop Frog ve Trippetta birlikte özgürlüğe doğru kaçarlar.

Edgar Allan Poe'nun kısa hikâyesinden uyarlanan filmin anlatımında tiyatro teknikleri olan maketler, butaforlar, küçük ve devasa boyutlarda kuklalar kullanılmıştır. Kostümlerde XV. ve XVI. Yüzyılların etkileri görülmektedir. Görsel olarak yaratılan dünya Bruegel'in renklerine, Bosch'un sürrealist yaratıklarına göndermeler içerir. Filmde, groteskin de temeli olan bilindik bir alandan bilinmeyene gidip gelinmektedir.

Beyaz tonların hâkim olduğu açılış sahnesinde canlı cüce oyuncuların canlandığı Hop Frog ve ailesi, basit kıyafetleriyle yalın bir masumiyeti gösterirler. Bu anlamda bu sahne filmin diğer sahneleriyle belirgin bir kontrastlık içerir. Bu kontrastlık ayrıca filmin ilerleyen sahnelerinde Hop Frog ve Trippetta'nın kostümlerinde de görülür. Saraylıları canlandıran devasa kukla karakterlerin giydikleri 'dış kostüm'lerde renk kullanımı oldukça çeşitlidir. Hop Frog ve Trippetta ise beyaz rengin hakim olduğu kostümlerle görülürler.



Resim 5. "Fool's Fire", Yönetmen: Julie Taymor, 1992



Resim 6. "Fool's Fire", Yönetmen: Julie Taymor, 1992

Saray sahnesinde, Daumier'in abartılı biçimsel bozma yoluyla ortaya çıkardığı grotesk beden anlatımı, devasa kukla karakterlerde gözlemlenmektedir. Sarayda yaşayan sömürgeci –Gargantua benzeri- hükümdar ve onun çevresindeki dalkavuk üst sınıftan halk tasvirleri, gülünç bir şekilde karikatürize olarak bozulmalarının ötesinde korkutucu boyutlara varan

zalimliğin göstergesi olarak görülebilirler. Bu bağlamda insan oyuncuların cansız, yapay deri yığınlarından oluşan kuklalar olarak kullanılması, yaşayan ve canlı olan insanların varlığını anlamsız hale getirmektedir. Bu tarz 'kostüm' kullanımı, insani davranışların ve duyguların yozlaşmasının bedenleri bir kabuk gibi sarması şeklinde yorumlanabilir. Buna karşılık, Trippetta'nın kestiği elinin kanaması insan olmasının somut bir örneği olarak filmin, hikayeye olan ironik bakış açısını ortaya çıkartmaktadır. Ayrıca çoğu kültürde cüce olmanın kötü muamele ya da acıma hissi yaratması, filmin irdelediği bir diğer konudur. Filmde, duygudan yoksun ve acımasız devasa canlı-kuklaların karşısında naif ve hassas ruhlarını şiirler yoluyla da yansıtan gerçek insan cücelerin insani duygular bakımından daha yüce oldukları söylenebilir. Julie Taymor'un bu konudaki görüşleri şöyledir:

"Cücenin, dışarıdan olanın ve saray oyuncuğu olarak insanlık dışı davranışlara maruz kalanın bakış açısını vurgulamak için, filmdeki bütün karakterler –Hop Frog, ailesi ve Trippetta hariç- fantastik, Boschvari kukla ve maskelerle tasarlandı. Bu seçim, seyirciyi Hop Frog ile özdeşlemeye, onun gerçekleştirdiği intikamı mazur görerek bunun köklerini araştırmaya bazı yönlerden de zorlayarak teşvik edecektir. Filmde onların etlerinin korumasızlığı, zarar görebileceği fikri ayrıca etki ve önem taşıyordu çünkü bu, yalnızca bu karakterlerle sınırlıydı. Bu iki küçük insan -tiyatroda ve sinemada sıklıkla özel efekt olarak kullanıldılar- derin ve acı verici bir şekilde gerçektir" (Taymor ve Blumenthal, 1995: 144-146).



Resim 7. "Fool's Fire", Yönetmen: Julie Taymor, 1992





Resim 8. "Fool's Fire", Yönetmen: Julie Taymor, 1992

dilerek yaratılan grotesk karakterizasyon, filmde mizahi olandan korkunca geçmekte ve komik olanın içinde korkuyu içermektedir. Komik olarak abartılmış karakterler filmin atmosferi içinde iğrenç, korkutucu, absürd, şeytani ve ürkütücü olana doğru kaymaktadır. Yüzyıllarca kurgulanan ideal güzel 'insan' formuna karşılık, içsel bir çirkinliğin ve kötücüllüğün grotesk abartma yoluyla vurgulandığı filmde, ideal olarak görülmeyen cüce insan bedenleriyle kavram olarak 'insani' olma durumu sorgulanmaktadır. Kostüm, maske ve kukladan ibaret olarak hayat bulan karakterler filmin gerçeküstü bir dünyada geçiyor izlenimi vermesine karşılık, 'gerçek insan' olan cüceler yoluyla filmin gerçeklikle ilişkisi kurulmaktadır. Bu yabancılaştırma sayesinde dramatik yorum güçlenmektedir.

Tiyatro ve sinemanın birleştiği bir dünya olarak Fool's Fire'in yapımında, yönetmen ve aynı zamanda kostüm ve karakter tasarımcısının belirttiği üzere, ilk sinema ustaları olan Lumière Kardeşler, Murnau ve Méliès'den öğrenilmiştir ki, onlar sinema tekniği gibi büyülü bir malzemeye duydukları sevgi ile gerçekliğin dünyasını farklı bir forma dönüştürerek onunla oynamışlardır. (Taymor ve Blumenthal, 1995: 144 ).

### Sonuç

Antik Roma yapılarının duvarlarında görülen ve Rönesans dönemiyle yeniden canlandırılan, insan şekillerinin formlarının bozularak kullanıldığı desenleme olarak öne çıkan grotesk, sanatın çeşitli alanlarında bir ifade biçimi olarak yer almıştır.

Karikatürize etme yoluyla da olaylar, kişiler ve nesnelere farklı bir bakış açısı ile anlam kazandırmak, üzerinde düşünmeye teşvik etmek ve çoğu zaman da eleştiriye açmak, sahne ve görüntü sanatlarında da grotesk anlatım yöntemiyle sağlanmaktadır ki, bu anlamda tasarım olarak gerçekliğin fantezi boyutlarına varan dönüşümleri, anlatım diline ve yorumlamaya katkı sağlamaktadır.

Tiyatro ve sinemada temel göstergelerden biri olan beden üzerinden gi-

## Kaynakça

- Bahtin, M. (2015). *François Rabelais ve Ortaçağ- Rönesans Halk Kültürü*. (Çev: S. Gürses). İstanbul: Alfa.
- Berktaş, A. (1997). *Tiyatro- Devrim ve Meyerhold*. İstanbul: Mitos Boyut.
- Bird, M. (2016). *Sanatı Değiştiren 100 Fikir*. (Çev: D. Öztok). İstanbul: Literatür.
- Clayton, M. (2002). *Leonardo Da Vinci The Divine And The Grotesque*. London: Royal Collection.
- Çalışlar, A. (1992). *Tiyatro Kavramları Sözlüğü*. İstanbul: Boyut.
- Eco, U. (2009). *Çirkinliğin Tarihi*. (Çev. A. U. Ergün, vd.). İstanbul: Doğan.
- Eco, U. (2006). *Güzelliğin Tarihi*. (Çev. A. C. Akkoyunlu). İstanbul: Doğan.
- Ekici, F.D.K. (2010). *Dada'dan Günümüze Plastik Sanatlarda Anti- Estetik Form Olarak Beden*. (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). MSGSÜ SBE Resim Ana Sanat Dalı Resim Programı. İstanbul.
- Işıkman, N. G. (2016). Sinemada Grotesk ve Grotesk Unsurlar Çerçevesinde Bir Film; Sen Aydınlatırsın Geceyi. Ş.P. Güzel (Yay. Haz.). *Grotesk* (s. 71- 90). Ankara: Bilge Su.
- Nutku, Ö. (1983). *Dram Sanatı*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi.
- Nutku, Ö. (1985). *Dünya Tiyatrosu Tarihi 2*. İstanbul: Remzi.
- Nutku, Ö. (1963). *Modern Tiyatro Akımları*. Ankara: Dost.
- Russo, W.D. (2012). *Bruegel*. London: Prestel.
- Şener, S. (2008). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Ankara: Dost.
- Taymor, J. (Yönetmen). (1992). *Fool's Fire* [Film]. ABD: American Playhouse.
- Taymor, J.& Blumenthal E.(1995). *Playing With Fire*. New York: Harry N. Abrams.
- Yanıkaya, Z. (2003). *Tiyatroda Grotesk ve Bir Örnek Olarak Fernando Arrabal Tiyatrosu*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi SBE Tiyatro Anabilim Dalı. Ankara.

# İç Mekânda Kullanıcı ve Doğal Çevre Etkileşiminin Mental İyi Oluş Durumu Üzerindeki Etkisinin Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Örneğinde Ölçülmesi

Arş. Gör. Hatice Aşkın  
Prof. Dr. Burçin Cem Arabacıoğlu

Makale Geliş Tarihi: 09.06.2020  
Yayına Kabul Tarihi: 06.10.2021

## Özet

Korunma ve barınma amacıyla yapma çevre oluşturmaya başlayan insan, bu eylem ile yaşam alanlarını tahrip ederken, doğal çevre ile arasındaki etkileşimi de kısıtlamıştır. Özellikle şehirlerde doğal çevreden kopmuş olmak bir problem haline gelmiştir. İnsanlar beton bloklar içinde, doğal çevreyi hayatlarına dâhil edemediği için yaşamaktadır. İç mekânlarda geçirilen süre dikkate alındığında bu etkileşimi iç mekânlarda kurabiliyor olmak son derece önemlidir. "İç mekânda doğal çevre ile etkileşim kurmak kullanıcıların mental iyi oluş durumunu olumlu yönde etkiler" hipotezi ile bu çalışmada; doğal çevre-insan-mekân etkileşimleri, doğaya yönelme fikrinin sebepleri ve bu etkileşimin neden sağlanması gerektiği irdelenmiştir. Hipotezi test etmek üzere öğrencilerden oluşan bir deney grubu oluşturulmuştur. Bu deney kurgusunda üç aşamalı olarak; doğal çevre unsurları ile etkileşimi olan, yapma çevre unsurları ile etkileşimi olan ve hem doğal çevre hem de yapma çevre unsurları ile etkileşimi olan sınıflarda çalışmalar gerçekleştirilmiştir. Çalışmaların sonunda katılımcılar tarafından Mental İyi Oluş Ölçeği cevaplandırılmıştır. Elde edilen veriler hipotezi destekler niteliktedir.

**Anahtar Sözcükler:** Doğal Çevre, Yapma Çevre, İç Mekân, Mental İyi Oluş.

## EVALUATION OF THE EFFECT OF INTERACTION BETWEEN THE USER AND THE NATURAL ENVIRONMENT IN THE INTERIOR SPACES ON MENTAL WELL-BEING IN THE EXAMPLE OF MIMAR SINAN FINE ARTS UNIVERSITY

### Abstract

Human beings who started to create artificial environment for protection and shelter, restricted their interaction with the natural environment while destroying their habitats with this action. Especially in cities, being disconnected from the natural environment has become a problem. People live in concrete blocks and cannot incorporate the natural environment into their lives. Taking into account the time spent indoors, it is extremely important to be able to establish this interaction indoors. In this study, with the hypothesis that "Interacting with the natural environment in the interior positively affects the mental well-being of the users", the natural environment-human-space interactions, the reasons for the idea of turning to nature and why this interaction should be provided were examined. An experimental group which have consisting of university students was created to evaluate the effects of interaction with the natural environment in the interior on the mental well-being. This experiment was conducted with the same participants in three stages with different settings; in classrooms that have interaction with the natural environment, that have interaction with artificial environment, and that have interaction with both the natural environment and the artificial environment. At the end of these studies, the Mental Well-Being Scale was answered by the participants, and the data received supporting the hypothesis.

**Keywords:** Natural Environment, Artificial Environment, Interior Spaces, Mental Well Being.

Arş. Gör. Hatice Aşkın, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İç Mimarlık Bölümü, İstanbul.

E-posta: hatice.askin@msgsu.edu.tr. ORCID: 0000-0001-5816-8330

Prof. Dr. Burçin Cem Arabacıoğlu, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İç Mimarlık Bölümü, İstanbul.

E-posta: burcin.arabacioglu@msgsu.edu.tr. ORCID: 0000-0002-1204-4479

## 1. Giriş

Birçok canlı doğal çevre ile uyumlu bir şekilde hayatını sürdürürken doğanın bir parçası olan insan, korunma ve barınma amacıyla yapma çevre oluşturmaya başlamıştır. Tarımla birlikte gelen sürekli ikamet durumu, barınma amacıyla başlayan bu yapma çevrenin zamanla köylere, kasabalara ve kentlere dönüşmesine neden olmuştur. Yapma çevre oluşturma süreci endüstrileşme ile birlikte doğal çevrede tahribatlara sebep olmanın yanı sıra insan ve doğal çevre arasındaki etkileşimi de kısıtlamıştır. Yaşam alanlarında erişilebilecek doğal çevre unsurlarının azalması insanlarda doğal çevre ile etkileşim kurma ihtiyacının artmasına neden olmuştur.

Yıllardır doğaya hükmetmeye çalışan insan, verdiği tahribattan sonra yarattığı yapma çevreden rahatsız olmaya başlamıştır. Doğal çevre ile bir harmoni içerisinde yaşaması gerektiği gerçeğini kavramıştır. Özellikle büyük şehirlerde doğal çevreden kopmuş olmak yaygın bir problem haline gelmiştir. Ancak insanlar beton bloklar içinde yaşamaya devam etmekte ve doğal çevreyi hayatlarına dâhil edememektedirler. Bu eksiklik giderek dikkat çekerken kullanıcılar günlük hayatlarında doğal çevre ile buluşabilecek seçimler yapmaktadır. Konutların güneşin yönüne göre seçilmesi, bulunduğu konuma dikkat edilmesi; deniz kenarına yakın veya en azından deniz gören evlerin daha çok talep görmesi, yeşil alanlara yakın ev-iş yerlerinin tercih nedeni olması, iç mekânlarda canlı bitki kullanımı gibi birçok seçim bu arayışın göstergesi niteliğindedir. Fakat bu imkânlara ulaşmak herkes için mümkün değildir. Maddi koşulların yetersizliğinin ötesinde kentler doğal çevre unsurları bakımından oldukça fakirdir ve kontrolsüz şehirleşme ile birlikte gitgide fakirleşmektedir.

Elde edilen veriler ise yaşam alanlarında doğal çevre ile etkileşim kurmanın zorlaşacağını göstermektedir. İnsan tarihinde ilk defa dünya nüfusunun çoğunluğu şehirlerde yaşamaktadır. 2030 yılına kadar her 10 kişiden altısının, 2050 yılına kadar ise her 10 kişiden yedisinin kentlerde yaşaması beklenmektedir<sup>1</sup>. Mimarlık, peyzaj mimarlığı, sağlık gibi çeşitli disiplinlerde, doğal çevre ile etkileşim halinde olmanın insanın psikolojik ve fizyolojik sağlığına önemli katkılar sağladığını gösteren araştırmalar mevcuttur. İç mekânlarda geçirilen zaman ve kentsel nüfusun gittikçe artıyor oluşu göz önüne alındığında iç mekânlarda doğal çevre unsurları ile etkileşimi geliştirmek özellikle iç mimarlık alanı için oldukça önemli hale gelmiştir. İç mekânlarda geçen sürenin azalma ihtimali görülmemektedir. Ayrıca Covid-19 salgınının ardından bu sürenin kaçınılmaz bir biçimde artacağı beklenmektedir.

<sup>1</sup> <https://www.who.int/health-topics/urban-health/urban-health-gallery> (Erişim Tarihi 06.06.2020)

Hem psikolojik hem de fizyolojik sağlığımız için doğal çevre ile etkileşimi güçlendirmemiz gerekmektedir. Hava-oksijen nasıl yaşamımız için zorunlu ise doğanın diğer parçaları da psikolojik ve fizyolojik olarak sağlıklı bir şekilde hayatımızı sürdürmemiz için gereklidir.

“İç mekânda doğal çevre unsurları ile etkileşim halinde olmak kullanıcıların mentâl iyi oluş durumlarını olumlu yönde etkiler” bu çalışmanın hipotezini oluşturmaktadır. Çalışmanın amacı doğal çevre unsurlarını yaşamımızın büyük bir çoğunluğunu geçirdiğimiz iç mekânlara dâhil etmenin önemine dikkat çekerek, doğal çevre-iç mekân-kullanıcı etkileşimini sağlamanın yollarını geliştirmektir. İç mekânda doğal çevre unsurları ile etkileşim kurmanın iç mimarlık alanı için dikkate alınması gereken bir unsur olduğunu vurgulamak çalışmanın hedeflerinden biridir. Bu çalışmanın ele aldığı konuların uygulamaya geçmesiyle birlikte insan-doğal çevre etkileşiminin sağlanarak toplumun yaşam kalitesinin artması, konunun önemi vurgulanarak insanların bilinçlenmesi ve mekân üretim sürecine dâhil olan bütün disiplinlerin faydasına olabilecek bir çalışma oluşturulması amaçlanmaktadır.

Bu çalışmada doğal çevrenin birey üzerindeki psikolojik etkisi iç mimarlık kapsamında ele alınmaktadır. İç mekânda doğal çevre unsurları ile etkileşimin psikolojik etkisini ölçmek için bir deney kurgusu oluşturulmuştur. Bu deney kurgusunda aynı katılımcılar tarafından üç aşamalı olarak; doğal çevre ile etkileşimi olan, sadece yapma çevre ile etkileşimi olan ve son olarak da hem doğal çevre hem de yapma çevre ile etkileşimi olan sınıflarda çalışmalar gerçekleştirilmiştir. Bu çalışmaların sonunda birçok alanda kullanılan nitel araştırma yöntemlerine dâhil olan veri toplama araçlarından mentâl iyi oluş ölçeği deney grubu tarafından cevaplandırılmıştır. Bu ölçek 14 sorudan oluşmakta ve bireyin psikolojik iyi oluş durumunu ölçmektedir. Mentâl iyi oluş ölçeği kullanılırken çalışılan grup ise bazı şartlar göz önüne alınarak seçilmiştir. Öğrencilerin aktif olarak çalıştığı, teori anlatımından ziyade uygulamanın ön planda olduğu iç mimarlık bölümünden öğrenciler seçilmiş ve bölüm içeriğine uygun çalışma grubu oluşturulmuştur. Ayrıca bu grup seçilirken dikkat edilen diğer husus ise öğrencilerin birinci sınıf olmasıdır. Çünkü çalışmalarında dikkat unsurunun önemli bir etken olduğu iç mimarlık gibi uygulamalı bir alanda bir takım yöntem ve tekniklerin yeni kazanıldığı, birinci sınıf grubunda, buldukları sınıfın doğal çevre unsurlarına sahip olup olmamasının daha hissedilebilir fark yaratacağı düşünülmüştür.

## 2. Doğal Çevre, İnsan ve Mekân Tasarımı

Doğal çevre, insan ve mekân arasındaki ilişkileri açıklamak adına öncelikle çevre kavramı irdelenmelidir. Anlam bakımından oldukça geniş bir

yelpazeye sahip olan çevre, kolay açıklanabilir gibi görünse de çok çeşitli tanımlamalara sahiptir. Örneğin; ekologlar çevreyi dünyanın canlı varlıkları ile bu varlıkların yaşadığı ortamdaki hava, su, toprak ve doğal kaynaklardan oluşmuş bir sistem olarak açıklarken; toplumbilimciler bir bireyin, bir toplumsal kümenin ya da toplumun biyolojik, toplumsal ve kültürel yaşamını etkileyecek dış şartların bütünüdür, şeklinde açıklamaktadır (Taşkın, 2010: 242). “Ben olmayan her şey çevredir.” cümlesiyle Einstein bu çeşitliliğin kapsamını göstermektedir (Turgut, 2001: 73). Bu tanımlamaların ilgilenilen alana göre çeşitlenmekte olduğu görülmektedir. Bu çalışmada ise öncelikle fiziksel çevre başlığı altında doğal ve yapma çevre, devamında ise sosyal çevre olmak üzere incelenmektedir. İnsanın içinde yaşadığı, varlığını, özelliğini ve niteliğini fiziksel olarak algıladığı ortam olan fiziksel çevre; oluşumu bakımından doğal ve yapma çevre olmak üzere ikiye ayrılmaktadır (Keleş ve Hamamcı, 2005: 34). Canlı ve cansız olmak üzere iki bileşeni olan doğal çevre, oluşumunda insanın katkısının olmadığı, hazır bulunduğu bir çevredir. Doğal çevrenin canlı öğelerini insan, bitki, hayvanlar ve mikroorganizmalar oluştururken cansız öğelerini hava, su, toprak, yer kabuğunu oluşturan katmanlar ve yer altı kaynakları oluşturmaktadır. İnsanın doğal çevresinde bulmuş olduğu yer altı ve yer üstü kaynaklarını kullanarak yarattığı çevre ise yapma çevreyi oluşturmaktadır. Yapma çevrenin temel özelliği insan elinden çıkmış olmasıdır (Karataş, 2013: 82).

Doğal ve yapma çevre insanın fiziki çevresini oluştururken, insanın ekonomik, toplumsal ve siyasal ilişkilerinin tümünü içinde barındıran sosyal çevre ise kültürel çevresini oluşturmaktadır. Bu bakımdan sosyal ve fiziksel çevre birbirini tamamlamaktadır (Tıraş, 2012: 65). Sanayi, turizm, ulaşım, tarım, madencilik gibi faaliyetlerden soyutlanmış bir fiziksel çevre düşünemediği gibi, orman, nehir, mera, deniz, çöl, toprak gibi çeşitlendirebileceğimiz doğal çevre unsurlarından etkilenmeyen bir sosyal çevre de düşünülemez. Bu nedenle sosyal ve fiziksel çevre karşılıklı etkileşim içinde bulunan değişken ve çok boyutlu bir bütünün parçalarını oluşturmaktadır (Atasoy, 2015: 41).

## 2.1. Doğal Çevre ve İnsan

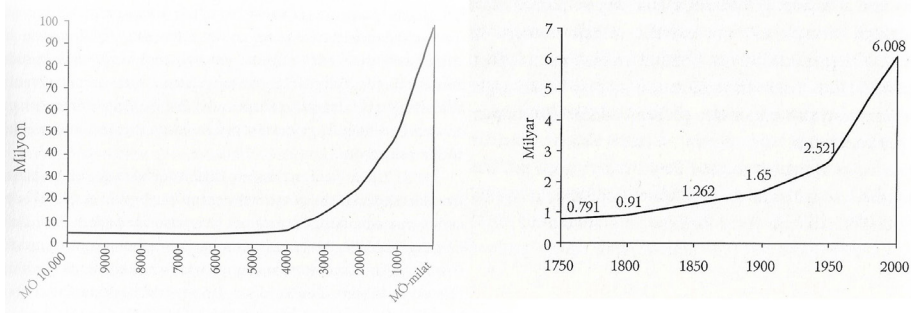
Doğal çevre ve insan arasındaki etkileşimi güçlendirmenin nedenlerini anlamak için öncelikle insan ve çevre arasındaki etkileşiminin tarihini irdelemek gerekmektedir. Doğal çevrenin bir parçası olan insan, iki milyon yıllık varoluşunun ilkel döneminde yiyecek toplayarak ve avlanarak yaşamını sürdürmüştür. Göçebe olarak yaşanan ilkel dönemde doğada hazır bulunan ağaç kovukları ve mağaralar, barınma ve korunma gibi temel ihtiyaçların karşılandığı ilk mekânlar olarak karşımıza çıkmaktadır (Roth, 2014: 202).

Ayrıca insanlar kaynakların işlendiği bölgelerde dallardan yapılmış, temelinde toprak yığınları bulunan, üstü bitkilerle örtülü yapma çevrenin ilk modelleri olan geçici barınaklar kurmuşlardır (Monnier, 2013: 10). Bu barınaklar yaşama çevresinin bilinçli şekillendirilmesine doğru atılan ilk adımlar olarak bilinmektedir (Roth, 2014: 204).

Ateşin kullanılmaya başlamasından sonra doğal çevre ve insan etkileşiminde MÖ 9500-8500 yılları arasında başlayan tarım önemli bir yere sahiptir. Tarım göçebe olarak yaşayan insanları toprağa bağlayarak kalıcı yerleşim alanları benimsemesini sağlamıştır (Roth, 2014: 210). Tarımla birlikte başlayan sürekli ikamet durumu zaman içinde barınakların köylere, kasabalara ve kentlere dönüşmesine neden olmuştur.

Tarım devrimi tarihteki en tartışmalı konulardan biri olarak görülmektedir. İnsanlığın gelişim ve refah yolunda attığı büyük bir adım olarak değerlendirilen tarım devrimi, Jared Diamond gibi bazı araştırmacılar tarafından ise insanın doğa ile uyumlu yaşamını bırakıp açgözlülük ve yabancılaşmaya doğru bir koşuşu olarak değerlendirilmektedir. Eski avcı toplayıcıların yaşam alanları tepeler, dereler, ağaçlar ve gökyüzüyle beraber kilometrekarelik çeşitli alanları kapsamakta iken tarım hayatına geçiş yapmış olan köylülerin yaşam alanları tarlaları, meyve bahçeleri ve taş, çamur, ahşap gibi çeşitli malzemeler ile yapmış oldukları barınakları kapsamaktadır. Köy hayatı yaşayan ortalama bir insan evine çok ciddi bir bağlılık geliştirmiştir ve bu durum mimari olduğu kadar psikolojik yönleri de olan, etkileri oldukça geniş bir devrimdir (Harari, 2015: 108). Buğdayı evcilleştirdik olarak aktarılırken aslında buğdayın bizi evcilleştirmiş olduğunu ifade etmekte olan Harari'ye göre Tarım Devrimi yeni ve kolay bir yaşam biçimi sağlamaktan ziyade nüfus patlamasına yol açan dünyanın en büyük aldatmasıdır. Tarım devriminin özü de Homo Sapiens'in katlanarak çoğalmasını sağlamasıdır (Şekil 1.).

Tarım ile birlikte yerleşik düzene geçilmesinden sonra Sanayi Devrimine kadar insanların mekân tasarım eylemlerinde doğal çevreye olan müdahaleleri oldukça ölçülü olmuştur. 18.yüzyılda Sanayi Devrimi ile enerjiyi dönüştürmek ve yeni ürünler geliştirmek için yeni yollar yaratan insan, etrafını çeviren ekosisteme bağlı kalmaktan da büyük ölçüde kurtulmuştur. İnsanlar bu gelişmelerle birlikte ormanları kesmiş, bataklıkları kurutmuş, barajlar yapmış, ovaları sulamış, binlerce kilometre demiryolu döşemiş ve gökdelenlerle dolu metropoller kurmuştur. Bunların neticesinde ise çeşitli habitatlar ve türler dünya insanların istekleri doğrultusunda değiştirildikçe yok olmuştur. Yeşil ve mavinin hâkim olduğu doğal çevrenin yerini plastik ve betondan oluşan bir orman almıştır. (Harari, 2015: 345).



Şekil 1. Dünya Nüfusu, MÖ. 10.000- Milat ve 1750-2000 (Ponting, 2012:47-280).

Tarım ile başlayan nüfus artışı Sanayi Devrimi ile birlikte hiç görülmemeyen oranda artmaya başlamıştır (Şekil 1.). Geçmiş yıllardan günümüze kadarki nüfus artışı aynı hızla devam ederse 2050 yılına gelindiğinde dünya nüfusunun 9 milyarı geçeceği tahmin edilmektedir (Hun, 2016: 50).

Sanayileşme ile birlikte artan nüfusun makineleşmeden dolayı işsiz kalmasıyla birlikte kentlere göç etmesi hızlı bir kentleşme sürecini de başlatmıştır (Atasoy, 2015: 32). Son iki yüzyıl içinde kentlerin ve kentsel yaşamın yükselişleriyle birlikte, insanların yaşam biçiminde ve çevredeki en büyük değişimlerden biri yaşanmıştır ve kentler, insanların oluşturmuş olduğu en büyük yapma çevreler haline gelmiştir (Ponting, 2012: 357). Zamanla gelişen ve büyüyen kentler, günümüzde tarihinin en büyük dönüşüm noktasını yaşamaktadır. Hiçbir tarihte kent nüfusu günümüzde olduğu kadar çok olmamıştır. 1800 yılında yaklaşık 27 milyon insan kentlerde yaşamaktayken bu rakam 1900 yılında on kat artarak 225 milyona çıkmıştır. 1950'de ise dört kat artışla 810 milyona yükselmiş, sonraki elli yıl içinde üç katı aşan bir artış görülmüş ve kentlerde yaşayan nüfus 2,9 milyar kişiye ulaşmıştır. Toplamda ise son iki yüzyıl içinde, kentlerde yaşayan insan sayısı 107 kat artmıştır (Ponting, 2012: 357).

İnsanın yavaş yavaş gelişen yapılaşma eylemi zamanla nüfus artışıyla birlikte o kadar hızlanmıştır ki doğal çevrede tahribatlara sebep olmanın yanı sıra insan-doğal çevre arasındaki etkileşimi de kısıtlamıştır. Sanayi Devrimi ile birlikte kentleşmenin de hızla artması, insan ve doğal çevre arasında kısıtlanan etkileşimi ve doğal çevredeki zararı maksimum düzeye çıkarmıştır. İnsanların yaşam alanlarında erişilebilecekleri doğal çevre unsurunun azalması zamanla doğal çevre ile etkileşim kurma ihtiyacının fark edilmeye başlanmasına ve bu ihtiyacın giderek artmasına neden olmuştur. 21.yy.'a gelindiğinde bu problemlere çözüm arayışı içerisinde giren insan yeniden

doğaya yönelmeye başlamıştır. Bu ihtiyaçlar neticesinde mekân tasarımında korunak teşkil etme ve uygun iç mekân koşulları sağlamanın yanı sıra, doğal çevre unsurlarını tahrip etmeden çevreye duyarlı ve uyumlu yapılar inşa etmek başlıca amaçlardan biri haline gelmiştir.

### 3. İç Mekânda Doğal Çevre İle Etkileşimin Kullanıcılar Üstündeki

#### Etkileri

Doğal çevre, insan ve mekân tasarımı ilişkisi insanın yaratmış olduğu yapma çevre ile parçası olduğu doğal çevreden kopmasıyla sonuçlanmıştır. Hayatının çoğunluğunu iç mekânlarda geçiren insan doğal çevreye ulaşmamakta ve beton bloklar içinde yaşamaktadır. Doğal çevreye olan ihtiyacın hissedilmeye başlandığı açıktır ve bu durumun yansımaları birçok yerde karşımıza çıkmaktadır. Örneğin; doğaya yakın bir çevreye sahip olma arzusu şehirlerden uzak bölgelere taşınma isteğini körüklemiştir. İronik olarak doğa içinde kurulan bölgelerin ortaya çıkmasıyla doğada gerçekleştirilen yıkıma bir yenisi daha eklemiştir (McNally, 2014: 13). Benzer oluşumlara birçok yerde rastlanmaktadır ve doğal çevreye ulaşmaya çalışan insan yarattığı yapma çevre ile doğal çevreye zarar vermeye devam etmektedir.

Doğal çevre ve insan arasındaki ilişki ile ilgili çağdaş toplumda insanların başarılarının, doğayı kontrol etmeye ve dönüştürmeye bağlı olduğuna dair olan yaygın inanç varken, bir yanda da insanın fiziksel, zihinsel ve ruhsal esenliğinin, sağlıklı ve çeşitli doğal çevre unsurunu deneyimlemeye dayandığı inancı vardır. İnsanın hayatını sürdürmesi için yapma çevre oluşturması kaçınılmazdır ancak bu oluşum sürecinde öncelikle doğal çevreye zarar vermeyen ve ona ulaşımı engellemeyen yöntemler geliştirerek kullanılmalıdır. Amerika'da yapılan araştırmalar, yeşil alanlara yakın evlerin daha pahalı olduğunu, bu evlerin daha az el değiştirdiğini ve doğal çevre unsurlarına sahip olmayan yerlerde yaşayan insanların yaşadıkları çevreden hoşlanmadıklarını göstermektedir. Ayrıca bu tür alanların yakın çevrede olduğunun ve gerektiğinde ulaşılabileceğinin bilinmesinin bile psikolojik olarak olumlu bir etkisi bulunmaktadır (Özgüner, 2004: 98). Bu araştırmalar yapma çevrede doğal çevre unsurlarına sahip olmanın önemini kanıtlar niteliktedir. Kellert (2005: 10), doğal çevrenin, modern kent toplumunda bile insanın tamamlanabilmesi için vazgeçilmez ve yeri doldurulamaz temel bir kaynak olduğunu belirtmektedir. Ancak insanların yaşamakta olduğu yapma çevrenin doğal çevre ile etkileşimindeki yetersizliği, yapma çevrenin tasarımı ve geliştirilmesinde yenilikçi bir yaklaşım ile çözülebilir. Yapma çevre oluşturulurken insanlarla doğal çevre arasında yeterli ve tatmin edici bir etkileşimi sağlamak üzere tasarımlar yapılması gerekmektedir.

Doğal çevre ile etkileşimin insanlarda stresi azalttığı bilinmektedir fakat bu etkileşimi günümüzde sağlamak oldukça zordur. İnsan hayatının büyük bölümünü geçirdiği iç mekânlarda ise bu etkileşimi sağlamanın en yaygın yolu iç mekân bitkileridir. Ancak iç mekân bitkileri dış mekândaki eşdeğerlerinden çok daha az faydalıdır. Nute ve Weiss (2016: 41), iç mekân bitkilerinin daha etkisiz olma durumunu dış mekân bitkilerinin sahip olduğu karakterize özellik olan görünür hareketten yoksun olmaları durumundan kaynaklandığı görüşüne dayandırmaktadır.

Elde edilen veriler insanların yaşam alanlarında doğal çevre ile etkileşim kurma olanaklarının gittikçe zorlaşacağını göstermektedir. Bunun sebeplerinden biri de hızlı ve çarpık kentleşmedir. Kentleşme ile kronik hastalıkların artışları arasında bağlantı kurulmuştur. Öyle ki şehirlerde yaşamak, kalp hastalığı, kanser, diyabet felci, önlenemez yaralanmalar ve akıl hastalığının kötüleşmesi gibi önde gelen morbidite<sup>2</sup> ve mortalite<sup>3</sup> nedenleri için risk faktörü haline gelmiştir (McNally, 2014: 14). Yapma çevrenin aksine doğal çevre ile kurulan etkileşim ise insanların fizyolojik ve psikolojik sağlıklarına olumlu yönde katkılar sağlamaktadır. Ulrich'in (1984: 420,421), Pennsylvania Hastanesi'nde safra kesesi ameliyatı olan hastalar üzerinde yapmış olduğu çalışma, ağaçlara bakan odalarda kalan hastaların tuğla duvara bakan odalarda kalan hastalara oranla daha kısa süre hastanede kaldıklarını göstermektedir. Araştırma sürecinde hastalar ile ilgilenen hemşirelerin pozitif ve negatif olmak üzere almış oldukları notlara göre doğal çevreye bakan odalarda kalan hastaların daha pozitif yorumlar almış olduğu ve ağrı kesici ilaçlara daha az ihtiyaç duydukları görülmüştür.

Doğal çevre ile etkileşim kurmanın stresi azaltma ve iyileşme gibi fizyolojik etkilerinin yanı sıra dikkat, odaklama ve öğrenme unsurlarını geliştirdiğini gösteren çalışmalar da mevcuttur. Ağaçları görmek ve tercih edilen manzaraya sahip olmak, rahat ve huzurlu olma duygusu için önemlidir. Görüş alanlarında daha çok doğal çevre unsuruna sahip olan insanlar unutkan ve düzensiz olma durumlarını daha az muhtemel olarak değerlendirmişlerdir. Ağaçlar, çiftlik arazisi veya tarlaları görebilmek, daha az dikkati dağılmış hissetmeye katkıda bulunmaktadır. Ayrıca bitki örtüsü ve özellikle su unsuruna sahip manzaralar, kentsel manzaralara oranla ilginin sürmesini ve dikkatin güçlenmesini sağlamaktadır (Kaplan, 2001: 527). Berman, Kross, Krpan, Askren, Burson, Deldin, Kaplan, Sherdell, Gotlib ve Jonides (2012: 301), yapmış oldukları çalışmada dikkat, odaklanma ve öğrenme kapasitesinin doğal çevre unsurları ile etkileşim kurulduğunda arttığını göstermektedir. Bu çalışmada katılımcılar, bir botanik bahçesi olan AnnArborAr-

<sup>2</sup> Morbidite hastalık, hastalık hali, hasta olma oranı anlamına gelmektedir.

<sup>3</sup> Mortalite ölüm, ölüm oranı olarak tanımlanmaktadır.

boretum'una veya AnnArbor şehir merkezine 50-55 dakikalık bir yürüyüşe çıkmışlardır. Botanik bahçesi yürüyüşü ağaçlarla kaplı, trafikten ve insanlardan uzak bir güzergâha sahip iken, şehir merkezi yürüyüşü büyük oranda üniversite ve ofis binalarının sıralandığı, trafiğin yoğun olduğu bir caddede yapılmıştır. Yürüyüşten sonra katılımcılar laboratuvara dönmüşler ve sayı uzamı testini yapmışlardır. Bir hafta sonra, katılımcılar yürüyüş yerlerini karşılıklı değiştirerek prosedürü tekrarlamışlardır. Yapılan çalışma ile katılımcıların doğada yürüdüklerinde sayı uzamı testindeki performanslarının önemli ölçüde geliştiği, ancak şehir merkezinde yürüdüklerinde gelişmediği sonucuna ulaşılmıştır.

1950'lerde Donald Hebb'in Uyarılma Teorisi, insanların dikkatli kalmaları için bir miktar değişen duyu uyarısına ihtiyaç duyduklarını ortaya koymuştur. Değişmeyen ortamların dikkatli kalma durumunda hızlı bir düşüşe yol açtığını ve uyarıcı olmayan koşullarda konsantrasyonu sürdürmeye çalıştığımızda yorgunluğa ve strese neden olduğunu iddia etmektedir. Hebb'den kırk yıl sonra, Rachel ve Stephen Kaplan tarafından geliştirilen Dikkat Restorasyon Teorisi, doğal çevreye ait birçok unsurun bilinçli çaba gerektirmeden duyarları teşvik ederek stresi rahatlatıyor olduğunu ortaya koymuştur (Nute ve Weiss, 2016: 42). Evrimsel psikoloji ise hem doğal çevreye hem de algılanabilir değişime olan ihtiyacımızı, insan fizyolojisinin sürekli değişen doğal dünyaya cevaben büyük ölçüde dışarıda evrimleştiği gerçeğine bağlamaktadır. On beş nesil önce atalarımız, evrimsel açıdan çok az sonuç veren bir süredir, uyanık oldukları saatlerinin çoğunu dışarıda geçirmekte idi.

Yapılan araştırmalar da göstermektedir ki insanın sağlıklı bir şekilde hayatını sürdürmesi için doğal çevre ile uyum içinde yaşaması gerektirir. Yapma çevre oluşturma insan yaşamı için kaçınılmazdır ancak bunu doğaya zarar vermeden sürdürülebilir şekilde yönetmek ve gerçekleştirmek gerekmektedir. Sürdürülebilir tasarım konusunda önde gelen yorumcular ve özellikle de son zamanlarda Kellert (2005: 10), mimarlığın artık sadece korumak veya zarar vermemek üzerine yapılmasının yeterli olmadığını savunmaktadır. Aksine şu anda karşılaştığımız göz korkutucu çevresel problemler üzerinde anlamlı bir etki yaratabilmek için binaların doğal çevre ile uyum içinde yaşamanın bariz yollarını göstermesi gerektiği konusunda ısrar etmektedir.

#### 4. Alan Çalışması

İç mekânda doğal çevre unsurları ile etkileşim halinde olmanın kullanıcıların psikolojik iyi oluş durumlarını olumlu yönde etkilediği hipotezini test etmek üzere bir deney grubu oluşturulmuştur. Deney grubu ile doğal çevre, yapma çevre ve hem doğal çevre hem de yapma çevre unsurlarının bir

arada olduğu üç farklı sınıfta alan çalışması gerçekleştirilerek bu unsurların kullanıcıların mentâl iyi oluş durumları üstündeki etkisi değerlendirilmiştir.

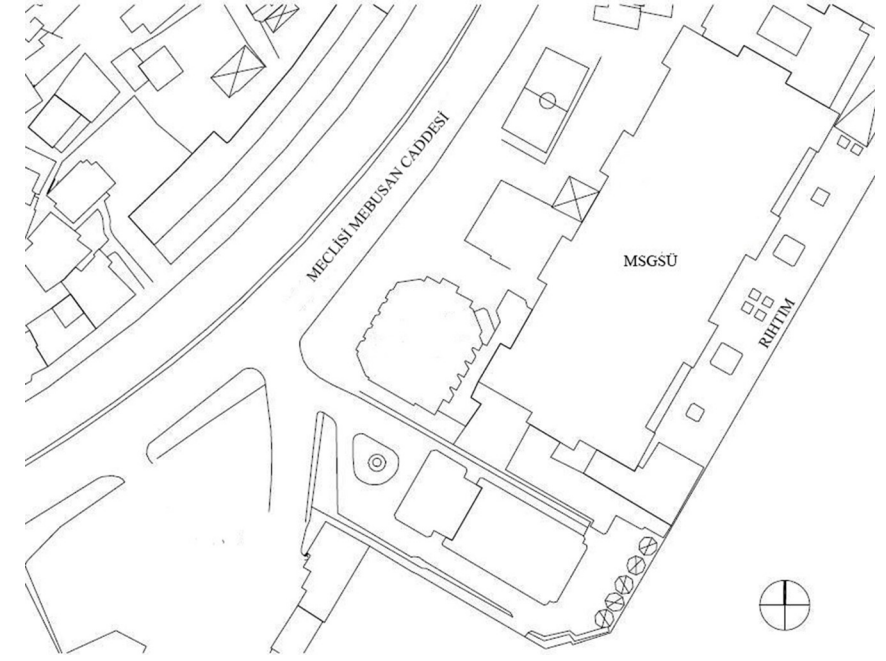
Katılımcılar iç mimarlık bölümü birinci sınıf öğrencilerinden oluşmaktadır. Çalışmalarında dikkat unsurunun önemli bir etken olduğu iç mimarlık gibi uygulamalı bir alanda bir takım yöntem ve tekniklerin yeni kazanıldığı birinci sınıf grubunda, buldukları sınıfın doğal çevre unsurlarına sahip olup olmasının mental iyi oluş durumunda hissedilebilir bir fark yaratacağı düşünülmüştür.

Deney grubu ile üç aşamalı olarak; doğal çevre unsurlarından deniz ve gökyüzünü gören sınıfta, sadece yapma çevre unsurlarını gören sınıfta ve son olarak da doğal çevre ve yapma çevre unsurlarını bir arada gören sınıfta serbest el perspektif çalışması gerçekleştirilmiştir. Yapılan perspektif çizimleri değerlendirme ölçütü olarak kullanılmamıştır. Yapılan her çalışmanın sonunda 14 sorudan oluşmakta olan ve bireyin mentâl iyi oluş durumunu ölçmek için kullanılan Mentâl İyi Oluş Ölçeği deney grubu tarafından cevaplandırılmıştır. Dünya Sağlık Örgütü mentâl iyi oluşu bireyin yeteneklerinin farkında olması, stresin üstünden gelebiliyor olması, üretken ve faydalı olarak yetenekleri doğrultusunda topluma katkı sağlıyor olması olarak tanımlamaktadır (Keldal, 2015: 104). Türkçeye uyarlaması "Warwick-Edinburgh Mental İyi Oluş Ölçeği'nin Türkçe Formu: Geçerlik ve Güvenirlik Çalışması" ile gerçekleştirilen bu ölçek 14 maddeden oluşmaktadır. Ölçekte alınan yüksek puanlar yüksek mentâl iyi oluş durumunu gösterirken, en düşük 14 puan, en yüksek 70 puan alınabilmektedir (Keldal, 2015: 105). Geçerlik ve güvenirlik çalışması yapılan ölçeğin pozitif psikoloji alanında konuyla ilgili önemli bir eksikliği gidereceğini belirten Keldal (2015: 111), ayrıca bireylerin mentâl iyi oluş düzeylerini etkileyecek nedenlerin daha kolay değerlendirilebileceğini belirtmektedir.

Katılımcılara her çalışma sonrasında verilen Mentâl İyi Oluş Ölçeği ile yapılan kurgunun detayları, sonuçları etkilememek adına üç çalışma da tamamlandıktan sonra açıklanmıştır. Bunun nedeni doğrudan bir yönlendirmeye neden olma ihtimalini önlemektir. Çalışmaya örneklemin yüzde 40'ının katılımı gerçekleşmiş ve 20 kişilik bir çalışma grubu oluşturulmuştur. Katılımcı yaş ortalaması erkeklerde 19, kadınlarda ise 18,8'dir. Grubun ortalama yaşı ise 18,9'dur.

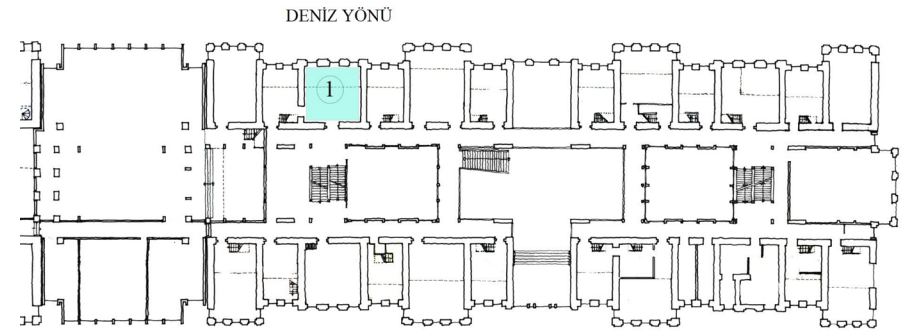
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fındıklı Kampüsü Mimarlık Fakültesine ait üç sınıf çalışma mekânı olarak kullanılmıştır. Yapının yerleşimi mekân seçiminde büyük bir öneme sahiptir (Şekil 2). Hem doğal çevre unsurlarını hem de yapma çevre unsurlarını gören sınıfları mevcut

olan yapının, ayrıca sadece binanın içinde kalan ve dış çevre ile etkileşimi olmayan sınıfları da mevcuttur. Mekânın bu avantajı sayesinde doğal çevre, sadece yapma çevre ve son olarak da doğal çevre ile yapma çevre unsurlarını aynı anda gören sınıflarda çalışmalar gerçekleştirilmiştir.



Şekil 2. MSGSÜ Vaziyet Planı (Kurtulan, 2009).

Şekil 3'te ilk çalışmanın gerçekleştirildiği doğal çevre unsurlarını gören sınıfın plan çiziminde bulunduğu alan renklendirilmiş ve 1 rakamı ile gösterilmiştir. Bu sınıf binanın birinci katında bulunmaktadır.



Şekil 3. İlk çalışmanı gerçekleştirildiği sınıf.



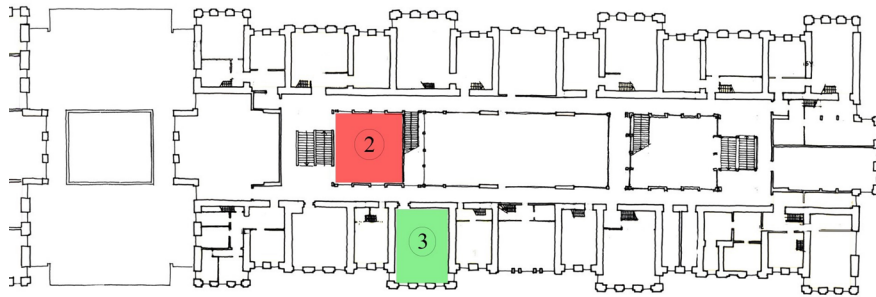
Sınıfın pencereleri binanın ritim yönüne, doğrudan denize bakmaktadır (Şekil 4). Bu sınıfta yapılan çalışma ile doğal çevre unsurlarından güneş ışığının yanı sıra denizi ve gökyüzünü görüyor olmanın katılımcıların mentâl iyi oluş durumları üzerindeki etkileri değerlendirilmiştir.



Şekil 4. Birinci çalışmanın yapıldığı sınıf (Aşkın,2019)

Çalışmanın ikinci ve üçüncü aşamasının gerçekleştirildiği sınıflar şekil 5'te gösterilmiştir. Planda ikinci çalışmanın gerçekleştirildiği sınıf kırmızı ile renklendirilmiş ve 2 rakamı ile gösterilmiştir. Üçüncü çalışmanın gerçekleştirildiği sınıf ise yeşil ile renklendirilmiş ve 3 rakamı ile gösterilmiştir. Bu sınıflar binanın ikinci katında bulunmaktadır.

Çalışmanın ikinci aşaması binanın dış çevresi veya doğal çevre ile etkileşimi



Şekil 5. İkinci ve üçüncü çalışmaların gerçekleştirildiği sınıflar.

olmayan, sadece yapma çevresi bulunan bir sınıfta gerçekleştirilmiştir (Şekil 6). Sınıfın pencereleri koridor ve merdivene bakmaktadır.



Şekil 6. İkinci çalışmanın yapıldığı sınıf (Aşkın,2019)

Üçüncü çalışmanın gerçekleştirildiği sınıf yapma çevre unsurlarından binalar, cadde, basketbol sahası ve doğal çevre unsurlarından ağaçları aynı anda görmektedir (Şekil 7). Bu sınıfta gerçekleştirilen çalışma ile doğal çevre ve yapma çevrenin bir arada olmasının mentâl iyi oluş durumuna olan etkileri değerlendirilmiştir.



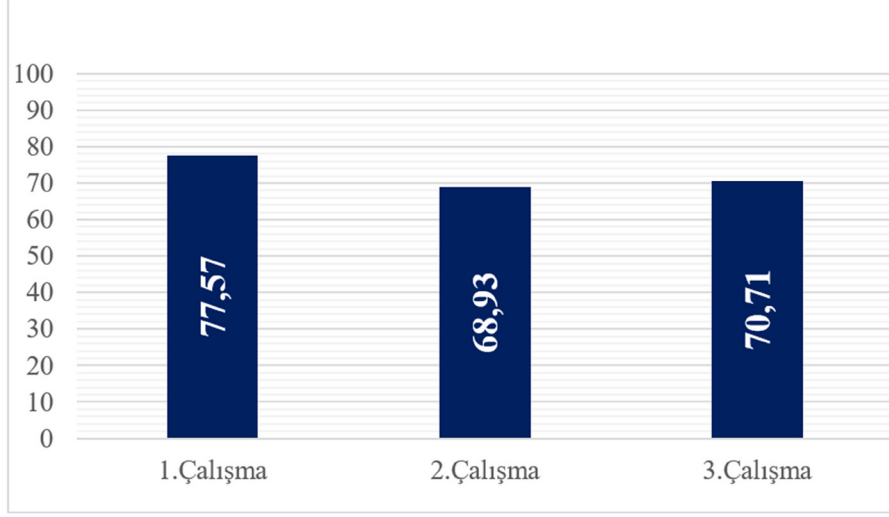
Şekil 7. Üçüncü çalışmanın yapıldığı sınıf ve pencereden görülen alan (Aşkın,2019)

#### 4.1 Bulgular, Değerlendirme ve Tartışma

Bu çalışmanın sonuçları değerlendirilirken katılımcının almış olduğu puan, ölçek sonucunda alınabilecek en yüksek puan olan 70'e bölünüp, 100 ile çarpılarak 100 üzerinden bir değerlendirme yapılmıştır.

Birinci çalışma doğal çevre unsurlarından güneş ışığı, deniz ve gökyüzünü

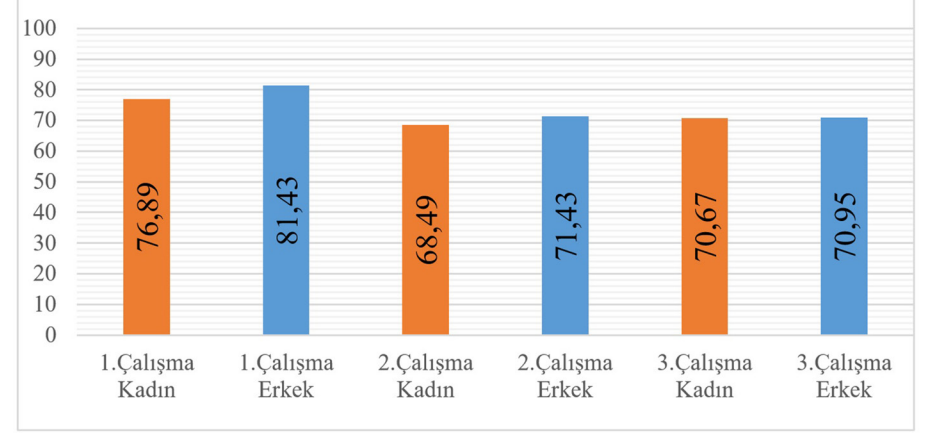
gören sınıfta, ikinci çalışma sadece yapma çevreye sahip olan sınıfta, üçüncü çalışma ise hem doğal çevre hem de yapma çevre unsurları ile etkileşimi olan sınıfta yapılmıştır. Bu çalışmaların sonunda katılımcıların almış olduğu mentâl iyi oluş ortalamaları Şekil 8'de sunulmuştur.



Şekil 8. Yapılan 3 çalışmada deney grubunun ortalama mentâl iyi oluş puanları

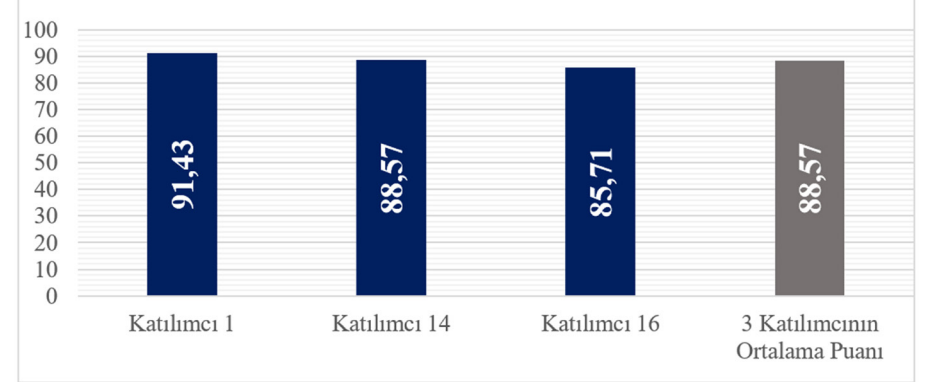
Ölçek sonuçlarına göre üç çalışma arasında katılımcıların mentâl iyi oluş durumları en yüksek deniz unsuruna sahip olan sınıfta yapılan çalışma sonucunda alınmıştır. Bunu hem doğal çevre hem de yapma çevre unsurlarına sahip olan sınıfta yapılan çalışma izlerken, en düşük mentâl iyi oluş sonuçları sadece yapma çevre unsurlarını gören ikinci çalışma sonunda alınmıştır. Deniz gören sınıfta yapılan çalışmanın ardından gerçekleştirilen ölçekten alınan puan diğer iki çalışmadan sonra yapılan ölçek sonuçlarından çok daha yüksek iken, ikinci ve üçüncü çalışmanın sonuçları arasında küçük bir fark çıkmıştır. Ancak hem doğal çevrenin hem de yapma çevrenin görüldüğü sınıfta yapılan çalışmanın sonucu, sadece yapma çevreye sahip olan sınıfta yapılan ölçek sonucundan yüksektir. Bu çalışmanın verilerine göre doğal çevre unsurlarının, özellikle deniz unsurunun mentâl iyi oluş durumunda önemli bir etkisi olduğu sonucuna ulaşılmaktadır.

Yapılan üç çalışma sonucunda elde edilen mental iyi oluş sonuçlarının cinsiyete göre ortalamaları Şekil 9'da verilmiştir. Erkek katılımcıların ortalama mentâl iyi oluş puanları kadın katılımcılara kıyasla her üç çalışmada da daha yüksek çıkmıştır.

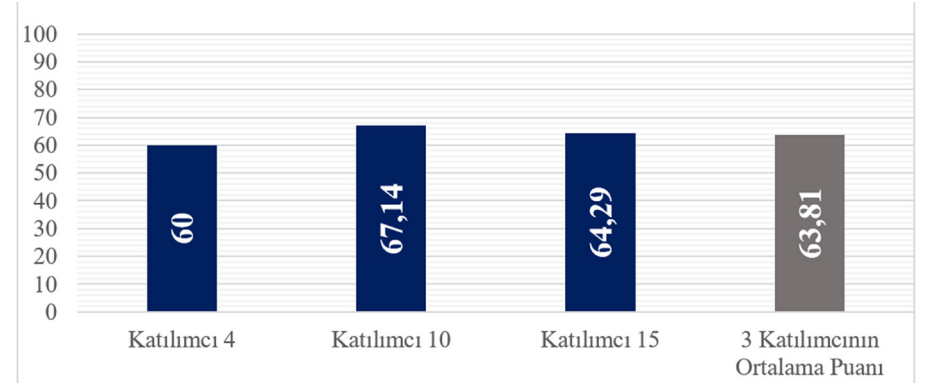


Şekil 9. Cinsiyete göre ortalama mentâl iyi oluş puanları

Doğal çevre unsurlarından denizi gören sınıfta yapılan birinci çalışmada mentâl iyi oluşu en yüksek olan 3 katılımcının puanları Şekil 10'da, en düşük olan 3 katılımcının puanları ise Şekil 11'de gösterilmiştir.

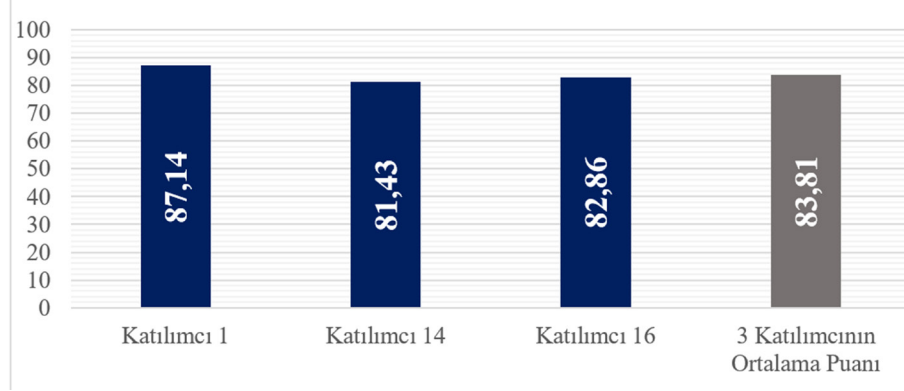


Şekil 10. Birinci çalışmada mentâl iyi oluşu en yüksek olan 3 katılımcının puanları



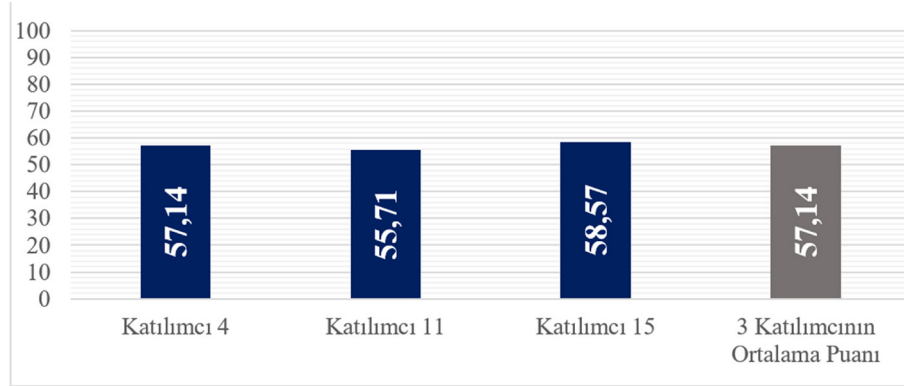
Şekil 11. Birinci çalışmada mentâl iyi oluşu en düşük olan 3 katılımcının puanları.

Çalışmanın sadece yapma çevre unsurlarına sahip olan sınıfta yapılan ikinci aşamasında mentâl iyi oluşu en yüksek olan 3 katılımcının puanları Şekil 12'de, en düşük olan 3 katılımcının puanları ise Şekil 13'te gösterilmiştir.



Şekil 12. İkinci çalışmada mentâl iyi oluşu en yüksek olan 3 katılımcının puanları

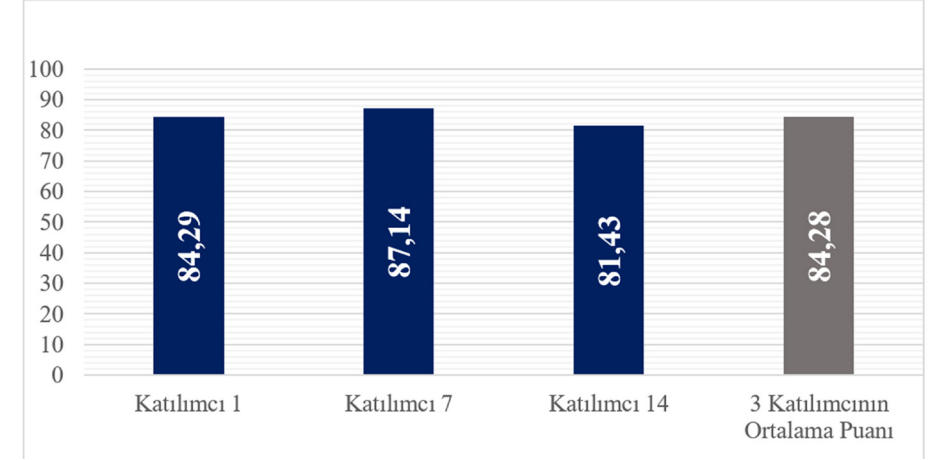
İkinci çalışmada en yüksek mentâl iyi oluş puanına sahip olan katılımcılar, birinci çalışmada da en yüksek puana sahip olan 1, 14 ve 16 numaralı katılımcılar olmuştur. Ancak ikinci çalışmada bu katılımcıların mentâl iyi oluş puanları daha düşük çıkmıştır.



Şekil 13. İkinci çalışmada mentâl iyi oluşu en düşük olan 3 katılımcının puanları

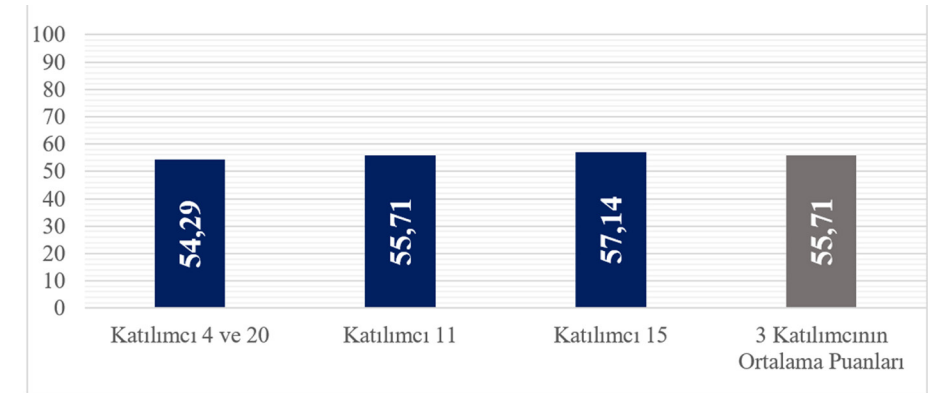
Hem en yüksek mentâl iyi oluş puanına sahip olan katılımcıların hem de en düşük puana sahip olan katılımcıların puanlarının ikinci çalışmada düşmüş olması, doğal çevre unsurları ile etkileşim kuruyor olmanın mentâl iyi oluş durumu üzerinde sadece yapma çevre unsurlarıyla etkileşim kurulması ile

karşılaştırıldığında pozitif bir etkiye sahip olduğunu göstermektedir. Bu fark özellikle deniz unsuru olduğu zaman daha fark edilir duruma gelmektedir.



Şekil 14. Üçüncü çalışmada mentâl iyi oluşu en yüksek olan 3 katılımcının puanları

Çalışmanın hem doğal çevre, hem de yapma çevre unsurlarını gören sınıfta yapılan aşamasında mentâl iyi oluş durumu en yüksek olan 3 katılımcının puanları Şekil 14'te, en düşük olan 3 katılımcının puanları ise Şekil 15'te gösterilmiştir.



Şekil 15. Üçüncü çalışmada mentâl iyi oluşu en düşük olan 3 katılımcının puanları

Katılımcı 1 ve 14 ilk iki çalışmada olduğu gibi bu çalışmada da en yüksek puanı alan katılımcılar olmuşlardır. Katılımcı 1 üç çalışma arasından 84,29 ile en düşük puanını bu çalışmada almıştır. Katılımcı 14 ise üçüncü çalışmada 81,43 olarak ikinci çalışmada almış olduğu puanla aynı puanı almıştır. Ancak birinci çalışmaya göre puanı düşmüştür.

4 numaralı katılımcı birinci ve ikinci çalışmada da en düşük mentâl iyi oluş puanına sahiptir. Ancak bu üç çalışma arasında en düşük puanı bu çalışmada almıştır. Katılımcı 11 ise 55,71 puan almıştır. Bu katılımcı ikinci çalışmada da aynı sonucu almıştır. Katılımcı 15 ise bu çalışmada 57,14 puan almıştır. Diğer iki çalışmada da en düşük mentâl iyi oluş puanı alan kişilerden olan katılımcı 15'in bu çalışmada aldığı puan kendi içinde değerlendirildiğinde almış olduğu puanlar içinde en düşük puanıdır.

Doğal çevre ve mentâl iyi oluş durumu arasındaki pozitif ilişki bu çalışma ile gösterilmektedir. Doğal çevre unsurlarına sahip olan sınıfta yapılan çalışma sonrasında katılımcıların almış olduğu mentâl iyi oluş puanlarının yüksek çıkmış olması bu durumu kanıtlamaktadır. Yapma çevre unsurlarını gören sınıfta yapılan çalışma sonrasında alınan mentâl iyi oluş ölçüğü sonuçları ile hem doğal çevre hem de yapma çevre unsurlarını gören sınıfta yapılan çalışma sonrasında alınan sonuçlar arasında küçük bir farka ulaşılmıştır. Ancak üç çalışma arasında en düşük mentâl iyi oluş puanları, sadece yapma çevre unsurlarına sahip olan sınıfta yapılan çalışma sonrasında alınmıştır. Sonuçlar iç mekânda doğal çevre unsurları ile etkileşim kurmak gerektiği fikrini desteklemektedir.

Mentâl iyi oluş ölçüğünün sonuçlarının değerlendirilmesinde 20 katılımcıya ait genel grafiklerin yanı sıra üç çalışma için de mentâl iyi oluş durumu en yüksek ve en düşük olan 3 katılımcıya ait grafiklere de yer verilmiştir. Bu grafikler bireysel değerlendirmede de iç mekânda doğal çevre unsurları ile etkileşim halinde olmanın, mentâl iyi oluş durumu üstünde olumlu bir etki yarattığını göstermektedir.

## 5. Sonuç ve Öneriler

Bu çalışma kapsamında yapılan deney kurgusu ile iç mekânda doğal çevre ile etkileşim kurulmasının mentâl iyi oluş durumu üstünde pozitif etkisi olduğu görülmüştür. Bu çalışmanın konusu insan ve yapı sürecini kapsayan birçok disiplin için önemlidir. İnsanın doğal çevre üzerindeki tahribatı devam ettikçe de önemini sürdürmeye devam edecektir. İnsan hayatının büyük bir oranının iç mekânlarda geçtiği düşünüldüğünde iç mekânlarda doğal çevre ile etkileşim kuruyor olmak da önemli olmaya devam edecek ve çözülmesi gereken bir durum olarak var olacaktır.

Günümüzde birçok mekânda doğal çevre ile etkileşim tasarımda ön planda olan bir unsur değildir ve yapılar bu etkileşimi sağlamakta yetersiz kalmaktadır. Bu durumun değişmesi için yapma çevre oluşturma sürecine dâhil olan bütün disiplinlerin doğal çevre ve insan arasındaki bağların koparılması gerektiğini kavraması gerekmektedir. Yapma çevrenin tasarımı ve

geliştirilmesinde doğal çevre ile etkileşimi sağlamaya yönelik bir yaklaşım benimsenerek hareket edilmesi gerekmektedir.

Doğal çevre unsurları olmadan tasarlanmış bir çevre var oldukça iç mekân ile çevre arasında etkileşimi sağlayan en önemli araçlardan biri olan pencereler bu etkileşimi sağlamakta yetersiz kalacaktır. Bu nedenle öncelikle yapma çevre oluşturulurken yapının çevresinin doğal çevre unsurlarını da barındırmasına dikkat edilmeli ve kullanıcılar iç mekânda iken de bu unsurlar ile etkileşim kurabilecekleri şekilde tasarlanmalıdır.

Çoğu kullanıcı pencereye sahip olan mekânlarda yaşamayı tercih etmektedir. Ancak her mekân pencereye sahip değildir. Bu tip mekânlarda iç mekân bitkilendirme, iç avlu, bahçe ve su unsuru gibi çeşitlendirebileceğimiz doğal çevreye ait iç mekânda kullanılacak öğeleri tasarım yoluyla içeriye almak, doğal çevre ve kullanıcı etkileşimini sağlamakta yardımcı olacaktır.

Özellikle şehirler doğal çevre unsurları bakımından çoğunlukla yetersizdir. Doğal çevreye ulaşmanın zor olduğu bu durumlarda güneş ışığı, yağmur, su, rüzgâr gibi gözden kaçırdığımız doğal çevre unsurlarını tasarım yoluyla iç mekânlara dâhil etmek, doğal çevreden yoksun olan ortamlarda bu etkileşimin kurulması için kullanılacak bir yöntem olacaktır.

Doğal çevre ve insan etkileşimi ile ilgili tasarımcılar kadar kullanıcılar da bilinçlendirilmelidir. İnsan doğal çevrenin bir parçasıdır ancak zamanla oluşturduğu yapma çevre ile ondan uzaklaştırmıştır. Bir parçası olduğu doğal çevre unsurları ile etkileşim halinde olması gerektiği gerçeğini kavramalıdır.

Bu çalışmanın ortaya koymuş olduğu bulguların desteklenmesi için daha kapsamlı örneklemeler üzerinden devam çalışmaları yapılması konunun önemini anlaşılması ve bu etkileşimin yapma çevre oluşturulurken dikkat edilmesi gereken ve birçok disiplini ilgilendiren bir unsur olduğu bilgisini pekiştirmek adına önemlidir.

## Kaynakça

- Atasoy, E. (2015). *İnsan-Doğa Etkileşimi ve Çevre İçin Eğitim*. İstanbul: Sentez Yayıncılık.
- Berman M.G. Kross E. Krpan K. M. Askren M. K. Burson A. Deldin P. J. Kaplan S. Sherdell L. Gotlib I. H. ve Jonides J. (2012). "Interacting With Nature Improves Cognition and Affect For Individuals With Depression", *Journal of Affective Disorders* 140, s. 300–305.
- Harari, Y.N.(2015). *Hayvanlardan Tanrılara Sapiens*. İstanbul: Kolektif Kitap.
- Hun, E. (2016). *Tarih Boyunca İnsan-Çevre İlişkisi. Ruşen Keleş (Yayına Hazırlayan). İnsan Çevre Toplum*. 3.Baskı. Ankara. İmge Kitabevi Yayınları, s.50
- Kaplan, R. (2001). "The Nature of The View From Home, Environment and Behavior", Vol. 33 No. 4, July, S. 507-542.
- Karataş, A. (2013). "Gençlerin Doğal Çevre ile Etkileşim Kurmalarının Güvenli Yarınlar İçin Önemi", *Düşünce Dünyasında Türkiz Siyaset ve Kültür Dergisi* Yıl:4 / Sayı: 23 / Eylül – Ekim.
- Keldal, G. (2015). "Warwick-Edinburgh Mental İyi Oluş Ölçeği'nin Türkçe Formu: Geçerlik ve Güvenirlik Çalışması", *The Journal of Happiness & Well-Being*, 3(1), s. 103-115.
- Keleş, R. Hamamcı, C. (2005). *Çevre Politikası*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Kellert, S.R. (2005). "Building For Life: Designing and Understanding The Human-Nature Connection", *Renewable Resources Journal*.
- McNally, W. (2014). "Planning For Small & Ordinary Natural Urban Spaces To Enhance Mental Health & Well-Being: The Psychological Health Benefits From Contact With Nature". Yüksek Lisans Tezi, University of Washington, Washington.
- Monnier, G. (2013). *Mimarlık Tarihi*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Nute, K. ve Weiss, A. (2016). "Outside In: Using The Animation Of The Weather To Improve Building Occupants' Well-Being And Raise Awareness of Passive Energy and Rainwater Saving", *The International Journal of Architectonic, Spatial and Environmental Design* Volume 10, Issue 4.
- Özgüner, H. (2004). "Doğal Peyzajın İnsanların Psikolojik ve Fiziksel Sağlığı Üzerine Etkileri", *Süleyman Demirel Üniversitesi Orman Fakültesi Dergisi*, Seri: A, Sayı: 2, Yıl: 2004, ISSN: 1302-7085, Sayfa: 97-107
- Ponting, C. (2012). "Dünyanın Yeşil Tarihi Çevre ve Büyük Uygarlıkların Çöküşü" (Çev. Ayşe Başçı). İstanbul. Sabancı Üniversitesi. 3. Basım.
- Roth, L. M. (2014). *Mimarlığın Öyküsü, Öğeleri, Tarihi ve Anlamı*. İstanbul. Kabalıcı

Yayıncılık.

- Taşkın, A. (2010). "Çevrenin Hukuksal Yönden Korunması", *Türkiye Adalet Akademisi Dergisi (Taad)*, Nisan 2010, Sayı: 1
- Tıraş, H. (2012). "Sürdürülebilir Kalkınma ve Çevre: Teorik Bir İnceleme", *Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, Cilt 2, Sayı 2, s. 57-73.
- Turgut, N. (2001). *Çevre Hukuku*. Ankara. Savaş Yayınevi. 2. Baskı.
- Ulrich, R.S. (1984). "View Through a Window May Influence Recovery From Surgery", *Science, New Series*, Volume 224, Issue 4647, s. 420-421.

## Görsel Kaynaklar

- Aşkın, H. (2019). *İç Mekânda Kullanıcı ve Doğal Çevre Etkileşimini Artırmaya Yönelik Yaklaşımlar*, Yüksek Lisans Tezi.
- Kurtulan, Z. (2009). *M.S.G.S.Ü. Sedat Hakkı Eldem Oditoryumunun Hacim Akustiği Açısından İncelenmesi ve Değerlendirilmesi*, Yüksek lisans tezi.
- Ponting, C. (2012). *Dünyanın Yeşil Tarihi Çevre ve Büyük Uygarlıkların Çöküşü*, Sabancı Üniversitesi, 3. Basım. 47, 280

## İnternet Kaynakları

- İnternet-1: <https://www.who.int/health-topics/urban-health/urban-health-gallery> (Erişim Tarihi 06.06.2020)

## Savaşın Toplumsal Etkileri Bağlamında Suriye İç Savaşı ve Sanat

Doç. Dr. Asuman Aypek Arslan  
Semra Kayıkçı Kotan

Makale Geliş Tarihi: 14.04.2021  
Yayına Kabul Tarihi: 11.06.2021

### Özet

Savaş olgusu sanatsal pratikler içerisinde sıkça kullanılan bir tema olmuştur. Suriye İç Savaşı ise 2021 yılı itibarıyla hala devam etmekte ve beraberinde yaşananlarla hem toplumu hem de sanatı etkilediği görülmüştür. Dolayısıyla "Suriye İç Savaşı bağlamında savaşın toplumsal ve sanatsal pratiklere etkisi nedir?" sorusu bu araştırmanın problemi oluşturmuştur. Araştırmanın konusunun güncel olması literatüre katkısı açısından önemlidir. Araştırmanın amacı hala sürmekte olan bir savaşa sanatın ve sanatçının perspektifinden bakmak ve sanatın tasvir etme gücünü incelemektir. Nitel araştırma yöntemi ile incelenen bu araştırma tarama ve doküman analiz tekniği ile yapılmıştır. Araştırma evreni olan Suriye İç Savaşından Ai Weiwei, Banksy ve Tammam Azzam örneklemi ile sınırlandırılarak konu irdelenmeye çalışılmıştır. Seçilen örneklem üzerinden sanatçıların savaşın toplumsal etkilerine yönelik evrensel boyutlarda dikkat çekme önceliğinde çalışmalar yaptıkları sonucuna varılmıştır. Diğer yandan görsele ve veriye fazlasıyla maruz kalındığı günümüz dünyasında sorunun olağanlaşmasına karşı sanatçıların savaşın hem bireysel hem de toplumsal yıkıcılığını anlatmakta zorlandıkları görülmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Savaş ve Sanat, Suriye İç Savaşı, Ai Weiwei, Banksy, Tammam Azzam

### SYRIAN CIVIL WAR AND ART IN THE CONTEXT OF THE SOCIAL EFFECTS OF THE WAR

#### Abstract

The phenomenon of war has been a frequently used theme in artistic practices. The Syrian Civil War, on the other hand, still continues as of 2021, and it has been seen that it has affected both society and art with what happened with it. Therefore, "What is the impact of the war on social and artistic practices in the context of the Syrian Civil War?" This question constituted the problem of this research. It is important that the subject of the research is up-to-date in terms of its contribution to the literature. The aim of the research is to look at an ongoing war from the perspective of art and the artist and examine the power of art to describe. This research, which was examined with the qualitative research method, was carried out with the scanning and document analysis technique. The subject has been tried to be examined by limiting it to the samples of Ai Weiwei, Banksy and Tammam Azzam from the Syrian Civil War, which is the research universe. It was concluded that the artists were working on the social effects of the war with the priority of drawing attention to the universal dimensions, through the selected samples. On the other hand, it is seen that artists have difficulty in explaining both the individual and social destructiveness of the war against the normalization of the problem in today's world where visual and data are heavily exposed.

**Keywords:** Art and War, Syrian Civil War, Ai Weiwei, Banksy, Tammam Azzam

Doç. Dr. Asuman Aypek Arslan, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Görsel Sanatlar Bölümü, Ankara. E-posta: asuman.aypek@hbv.edu.tr. ORCID: 0000-0002-9400-2642

Semra Kayıkçı Kotan, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Sanatta Yeterlik Öğrencisi, Ankara. E-posta: semrakayicki@gmail.com. ORCID: 0000-0001-9074-8642

## Giriş

Savaş, sanat için bir tema mı, yoksa sanat savaşın yıkıcılığını göstermede bir araç mı? İnsanlık tarihi kadar eski ve ilkel bir yöntem olan savaş, günümüz modern toplumlarında hala bir tercih meselesidir. 2011 yılında başlayıp hala süren Suriye İç Savaşı beraberinde ölümler, acılar ve felaketler getirmeye devam etmektedir. Bütün dünyanın ortak sorunu haline gelen durum ise savaşın doğurduğu mülteci krizidir. Teknolojinin sunduğu imkanlarla savaşın seyri ve mülteci krizi ile ilgili her türlü görüntü ve bilgi anında ulaşmaktadır. Bu durum ise zamanla yaşanan insanlık dramını normalleştirmektedir. Bu nokta da sanatçı ve sanat olgusu yaşanan sorunun evrenselliğine dikkat çekmek amacıyla devreye girmiştir.

İnsanlığın kolektif belleğinin en yıkıcı anılarını savaş ve beraberinde gelen korku, dehşet, yok oluş, çaresizlik ve ölüm gibi kavramlar oluşturmaktadır. Bu olumsuz olguların oluşturduğu travmaların arkasında kazanan toplumlar değil genelde politik erk sahipleri olmuştur. Temelde insanlığın en ilkel davranışlarından birinin günümüz modern toplumlarına kadar gelmesi, hatta geçtiğimiz yüzyılda iki büyük Dünya Savaşı'nın gerçekleşmesi, bu ilkel davranışın ve toplumsal travmaların yakın bir tarihte bitmeyeceğini göstermektedir.

2011 yılından beri devam etmekte olan Suriye İç Savaşı ise içinde bulunduğumuz zamanda bütün dünyaya savaşın acılarını canlı canlı seyrettirmektedir. Suriye İç Savaşı beraberinde büyük oranda kitlesel göçleri de getirmiştir. Öncelikle Türkiye gibi Suriye Devleti'ne komşu ülkeler olmak üzere özellikle Avrupa Birliği ülkelerine ve hatta ABD'ye sığınmacı veya mülteci statüsünde göçler meydana gelmiştir. Bu hayatta kalma yolculukları çoğu zaman savaş kadar dehşet sonuçlar doğurmuştur. Adı "umuda yolculuk" olan fakat toplumsal hafızalarda unutulmayacak acı görüntülerle sonuçlanan bu göçlere karşı sanat da sessiz kalamamıştır.

Savaşın yıkıcılığı, yok ediciliği karşısında sanatın yaratıcılığı ve varoluşsal çabası çelişiyor gibi görünse de sanat ve sanatçı içinden çıktığı toplumun beraber yaşadığı insanlığın acılarına tepkisiz kalmamıştır. Francisco de Goya, "3 Mayıs 1808" adlı eseri ile Napolyon'un askerlerinin İspanya halkına yaşattığı zulme tepkisiz kalmadığı gibi keza Picasso'nun Guernica'sı hala savaş karşıtlığının simgesi konumundadır.

Bir yandan UNESCO Dünya Kültürel Mirası Listesi'nde yer alan Suriye'deki Palmira Antik Kenti IŞİD tarafından yok edilirken, diğer taraftan mülteci dramının yaşandığı bu toplumsal travma ortamında, Dünya'nın çeşitli bölgelerinde yaşayan sanatçılar yaşananlara tepkisiz kalmamışlardır Çinli

politik sanatçı ve aktivist olan Ai Weiwei, İngiliz grafiti sanatçısı Banksy, Suriye'li sanatçı Tammam Azzam gibi birçok sanatçı sanatla tepki ve ifade yoluna gitmişlerdir.

## Savaş Olgusunun Temelleri

Geçtiğimiz yüzyıl topyekûn bir şekilde meydana gelen etkileri ile Dünya tarihini kökten değiştiren iki Dünya savaşına şahitlik etmiştir. Aradan bir yüzyıl geçmiş olsa da savaş olgusu en ilkel zamanlarda insanlık tarihine nasıl girdiyse ya da geçtiğimiz yüzyıl da iki dünya savaşına nasıl dönüştüyse aynı mantık ile varlığını hala sürdürmektedir. İçinde bulunduğumuz modern yüzyılda ise kapitalist düzenin en popüler kavramlarından biri olan sürdürülebilirlik kavramı savaş olgusunu güncel bir şekilde insanlık hayatında her türlü vahşeti ile var olmasını desteklemektedir.

Savaş tarihine kısaca bakıldığında karşılaşılan ilk örneklerde Sümerlerin yaptırdığı su kanalları yüzünden suyun akışında bulunan diğer devletlerin sudan yeteri kadar faydalanamaması görünüyor. Günümüze geldiğimiz de ise en yüzeysel hali ile kapitalist sistemin devamlılığı için gerekli hammadde kaynaklarına ulaşma ve sistemin sürekliliğini koruma güdüsü görünmektedir. Savaşlar zaman içinde farklı nedenler ile başlamış gibi görünse de temelde topluluk halinde yaşama ve bunun devamlılığını sağlamak için güç gösterilerine dayanmaktadır. Sander'e (1998:533) göre;" Binlerce yıldır olduğu gibi, bugün de insanlığın karşısındaki sorun, kimin yönetip kimin yönetileceği, kimin statükoyu koruyup kimin bozacağıdır. Kaba güç ve çıkar, uluslararası ilişkilerin hala en önemli ögesidir. Dünya olaylarının sonucunu belirleyen, çatışan çıkarlar ve sürekli değişim gösteren kuvvet düzeyleridir. Toynbee (1997:9) ise Dünya tarihinde savaşları şu şekilde yorumlar;" Başlama olasılığı, geçime göre bir varsılık fazlalığı, özdeş biçimde, en az bir düzeyde teknik ve düzenleme gerektirdiğine göre, savaş, gerçekten uygarlığın çocuğudur". Buna karşılık ABD'li antropolog Margaret Mead (1940:402-405) ise savaşın bir insanlık icadı olduğunu söylemiştir.

Savaş olgusunu temellendiren birçok araştırmacıya göre savaş bireyde yer alan saldırganlık dürtüsünün bir ürünüdür. Hatta "Sigmund Freud saldırganlığı cinsellikle birlikte insanda var olduğunu savunduğu iki temel içgüdüden biri olarak görmektedir" (Merkit,2016:137). Bir başka kuram sahibi olan Robert Ardrey'in saldırganlık kavramının savaşma dürtüsüne dönüşmesi üzerine değerlendirmelerini Elitok şu şekilde aktarmaktadır;

Amerikalı antropolog Robert Ardrey, bireysel saldırganlığın grup saldırganlığı biçimine dönüşmesini açıklarken, insanların topluca avlandıkları takdirde daha başarılı olduklarını fark edip, tıpkı sürüler halinde ava çıkan hayvanlar gibi davranmaya

alıştıklarını ve ortak topraklar üzerinde iş birliği yaparak bir çeşit toplumsal organizasyonun temelini attıklarını ve işlerine karışan diğer insanlarla savaşıma dürtüsünü kazandıklarını öne sürmektedir (Elitok, 2011:6).

Savaş olgusu üzerine bireysel ve toplumsal temellendirmelerin hepsi davranışın ilkel bir çıkış noktası olduğunu zamanla insanlık gibi kendini geliştirdiğini ve her defasında kendine bir neden bulduğunu göstermektedir. Savaş olgusunu tetikleyen durumlardan savaşın etkilediği bireyler ve toplumlara bakıldığında ise kolektif belleğin en acı yaşanmışlıkları ortaya çıkmaktadır. Ölüm, yaralanma, temel ihtiyaçlardan mahrum kalma, belirsizlik, çaresizlik ve bunların sonucunda hayatta kalma dürtüsü ile bireysel ve topluluk halinde göç savaşın en önemli sonuçlarıdır.

2011 yılında başlayan günümüzde hala devam etmekte olan Suriye İç Savaşı ise bütün dünyanın gözleri önünde yaşanan toplumsal bir felakete dönüşmüştür. Gelişen teknoloji, medya ve internet alt yapısı ile birlikte dünyanın herhangi bir noktasında meydana gelen herhangi bir olay anında haberleştirilmektedir. Görsel ve bilgiye hızlı bir şekilde ulaşma imkânı savaş ve etkilerini anlık izleme ve tepki verme imkanı sunmuştur. Savaşın başlamasından sonraki yıllar içinde sığınmacı ve mültecilik kapsamında kitlesel bir göç başlamıştır. Savaşın toplumsal etkileri ise geri döndürülemez boyutlardadır.

### **Suriye İç Savaşı ve Toplumsal Sonuçları**

Suriye ya da tam adıyla Suriye Arap Cumhuriyeti, uzun yıllardır Beşşar Esad yönetiminde bulunan baskıcı Baas Partisi iktidarı tarafından yönetilmektedir. 2011 yılında bu baskıcı tutuma karşı muhalifler tarafından da desteklenen toplumsal olaylar meydana gelmiştir. Eylemcilerin ortak talepleri ise; işsizliğin ve yolsuzluğun önlenmesi, baskıcı tutumun ortadan kaldırılıp özgürlüklerin artırılması şeklinde ifade edilmiştir. Barışçıl eylemler şeklinde başlayan protestolar Esad yönetimi tarafından ateş emri verilmesiyle ülke geneline yayılan bir iç savaşa dönüşmüştür.

Zamanla ülke içinden ve dışından çeşitli radikal terör örgütlerin bir araya gelmesiyle savaşın seyri ve şiddeti de artmıştır. Kalyvas'a göre; "İç savaşın en temel özelliklerinden biri savaşa dâhil olan grup veya kitlelerin bölgesel özerklik iddialarıdır. Bunun yanında, savaşa dâhil olan gruplar koalisyon oluşturabilir ya da birbirlerinden bağımsız hareket edebilir, uluslararası düzeyde tanınabilir ya da izole edilebilir" (Kalyvas, 2006:18). Kalyvas'ın bahsettiği gibi çeşitli amaçlar doğrultusunda Suriye'nin farklı bölgelerinde eli silahlı grupların hem kendi aralarında hem de mevcut Suriye hükümeti ile çatışmalar meydana gelmiştir. Bu eli silahlı gruplardan en dikkat çeken

ise IŞİD terör örgütü olmuştur. Özellikle Suriye içerisinde ki sivil halka yönelik ve sınır komşusu Türkiye başta olmak üzere çeşitli ülkelerde kanlı eylemler düzenlemişlerdir.

Suriye İç Savaşı etkileri ile İkinci Dünya Savaşı sonrasında yaşanan en büyük insanlık dramını da beraberinde getirmiştir. Özellikle IŞİD terör örgütü olmak üzere, Suriye mevcut hükümeti ve çeşitli ayrılıkçı grupların saldırıları karşısında en büyük zararı sivil halk görmüştür. Artan sivil can kayıplarının yanında ekonomik, sosyal, kültürel anlamda da toplumsal bir çöküş yaşanmıştır. En temel hayatta kalma güdüsü ile milyonlarca insan sığınmacı ve mülteci olarak başka ülkelere göç etmek durumunda kalmıştır.

Barışçıl protestolar ile başlayan sonunda bir iç savaşa dönüşen bu süreçte politik, ekonomik, sosyolojik, kültürel ve en önemlisi insanı açıdan birçok yaklaşımlar geliştirilmiştir. Kayıpları ve travmalarıyla birlikte analizler yapılmış ve yapılmaya devam edilmektedir. Bu makalenin devamında buraya kadar kısaca anlatılan durumla ilgili kültürel ve özellikle sanatsal yaklaşımlara değinilecektir. Sanatın tasvir etme gücüyle Suriye İç Savaşı'nı ve toplumsal etkilerini nasıl gördüğü üzerine durulacaktır.

### **Sanatsal Yaklaşımlar Bağlamında Savaş Olgusuna Bakış ve Suriye İç Savaşı**

Toplum merkezli sanatsal yaklaşıma göre sanat toplumdaki bağımsız değildir. Sanatçı toplumun bir parçasıdır, içinden çıktığı ya da beraber yaşadığı diğer Dünya milletlerinin acılarına tepkisiz kalmaz yani sanat yansıtıcıdır. Tarihsel süreçte bu bağlamda sanatın gözünden savaşa çeşitli yaklaşımlar geliştirilmiştir. Bazen savaş sadece bir tema olarak görülmüştür.

Paolo Uccello'nun "San Romano Savaşı (1432)" adlı eserinden günümüze değin birçok sanatçı, savaş temasını resimlerinde kullanmıştır. Ancak burada önemli bir noktayı belirtmekte yarar var; sanatlarında savaşı bir tema olarak algılayan, söz konusu sanatçıların yapıtlarını salt tarihsel bir olayı betimlemeleri gibi düşünülmemelidir. Bu türden bir kavrayış oldukça eksik bir düşünme yöntemini beraberinde getirmektedir; çünkü sanat, gerçekliğin kavranışı bakımından hayat karşısındaki konumunu, ancak diyalektik düşünme biçimiyle sahici bir zeminde tarif edebilir (Aslan ve Karaaslan, 2016:49).

Bazen de sanatçı sanatını, savaşın kazananı tarafından bakarak bir yüceltme ve kahramanlık destanını şeklinde yansıtmıştır. Gerçekte ölüm, kan ve yıkımdan oluşan savaş alanı ressam tarafından destansı betimlemler ile tasvir edilmiştir. Örneğin "Paolo Uccello'nun "San Romano Savaşı" (1438-40) adlı eseri sanatçının kendi üslubunu ortaya koyan önemli bir yapıttır. Eser,



1432 yılında Sienalıların bozguna uğramaları ve Floransa'nın zaferiyle sonuçlanan San Romano Savaşını resmetmektedir. Sanatçı bu eseri Medici Ailesi için yapmıştır" (Ülger, 2014: 160).



Görsel 1. Paolo Uccello, San Romano Savaşı, 1438-40, Pano Üzerine Tempera, 182 cm x 320 cm

Bazen de sanat bir savaş ortamında propaganda aracı olarak politik üstünlük için kullanılmıştır. Özellikle Hitler Almanya'sı ve İkinci Dünya savaşı sürecinde başta sinema olmak üzere sanatın çeşitli dallarının bir propaganda aracı olarak kullanılmıştır. Nasyonal sosyalist ideoloji temelinde kurulan Halkı Aydınlatma ve Propaganda Bakanlığı birçok fikrini sanatsal araçlar yoluyla halka benimsetmeyi başarmıştır. Bunun dışında Lenin'inde sanatı bir propaganda aracı olarak kullandığı bilinmektedir. Ekim Devrimi sonrasında ortaya çıkan iç savaşlarda halkın devrim heyecanını kaybetmemesi amacıyla çeşitli sanatsal aktiviteler yapılmıştır. Resim bu sanatsal eylemlerden biri olmuştur.

Sanatçı Vladimir Aleksandroviç Serov liderleri Lenin'i genelde kendisi gibi düşünen ve bu uğurda savaşan halkla beraber betimlemiştir. Resimlerde Lenin'in görüntüsünün tasvir edilmesinden ziyade, düşüncelerinin halka geçmesi ve taraftar toplaması daha önemlidir. Ayrıca bu dönemdeki propaganda çalışmalarının amacı halka savaşın nedenlerini ve savaşın sonucunda elde edilecek faydaları bütünsel bir şekilde anlatmak ve taraf toplamaktır (Kurt, 2018: 181).



Görsel 2. Vladimir Aleksandroviç Serov, Proclamation of the Soviet Government, Tuvalle Yağlıboya, 53 x 51 cm

Çinli komutan Sun Tzu ise savaşın kendisini bir sanat olarak görmüş ve "Savaş Sanatı'nı" yazmıştır. Bazı sanatçılar ise savaşın insan tepkilerini gözleme fırsatı olarak değerlendirmişlerdir. Bir yandan inanmışlık ve kahramanlık duyguları ile savaşan taraflar diğer tarafta hayatta kalmaya çalışan korkmuş insanlar topluluğu ortaya çıkmıştır.

Sanat penceresinden savaşa yönelik farklı yaklaşımdan duyarlılıkların en üst seviyeye çıktığı günümüz modern toplumuna gelindiğinde ise savaş, her hali ile kınanması ve eleştirilmesi gereken bir olguya dönüşmektedir. Teknolojinin bu kadar geliştiği bir ortamda her türlü bilgi ve görsele anlık ulaşım imkanında, savaşa ve yaşanan insanlık dramına duyarsız kalmaksa ayrıca sorgulanması gereken bir durumdur. Burada tartışma yaratacak tek durum fazla maruz kalmanın getirdiği durumu olağanlaştırma sorunsalıdır. Örneğin; geri dönüp bakıldığında Napolyon'un askerlerinin İspanyol halkına zulmünü hatırlatan en önemli simge Goya'nın "3 Mayıs 1808" adlı ese-

ridir veya İspanya İç Savaşı'nın simgesi Picasso'nun "Guernica" çalışmasıdır. Ya da Vietnam Savaşının simgesi olarak gösterilen Nick Ut tarafından çekilen, ABD'nin attığı bombalardan çıplak şekilde kaçan kız çocuğu fotoğrafı veya Chris Burden'in 1971 yılında yine Vietnam Savaşını protesto etmek için gerçekleştirdiği "Shoot" isimli cesur performansıdır. Burden savaşta hayatını kaybedenlerin ya da yaralıların medyada sadece birer sayı olarak yer almasına tepki çekmek için yakın mesafeden bir arkadaşının yardımı ile tüfekte kendine ateş açtırmıştır. Bu performansı neticesinde kolundan vurulmuştur. Bir savaş bir resim, bir görsel, bir edebi eser, bir müzik veya performans sanatı ile eşleştirmek belki günümüz toplumunda pek mümkün değildir. Bunun da nedeni hayatın her alanında olduğu gibi savaş olgusunun gerçekliğine görsel anlamda fazlasıyla maruz kalınmasıdır.

Teknoloji ve maruz bırakma bir duyarsızlaştırma nedeni mi yoksa insanlığın farkındalığı için bulunmaz bir fırsat mı tartışmaları devam ederken Suriye'de savaş hala devam etmektedir. Bu tartışmalar eşliğinde Suriye İç Savaşı'nın ve akabinde gelişen mülteci sorununun simgesi haline gelen bir fotoğraf karesi hemen hemen herkesin hafızalarında derin etkiler bırakmıştır.



Görsel 3. Alan Kurdi, (Fotoğraf: Nilüfer Demir), 2015

Bu, Türkiye'nin Ege kıyısında yer alan Bodrum ilçesinden Yunanistan'a geçmek isterken devrilen lastik bottan sahile vuran bir trajedinin karesiydi. 2 Eylül 2015 tarihinde Doğan Haber Ajansı'ndan Nilüfer Demir'in objektifine yansıyan karede sahile vurmuş 3 yaşındaki bir çocuğun cansız bedeni vardı (Görsel 3). Bu Dünya genelinde toplumsal hafızada infial yaratacak bir kareydi. Nilüfer Demir bu fotoğraf için "yapabileceğim tek şey bu çığlığı duymaktı" demiştir. Evet ortada bir çığlık vardı savaş bölgesinden kaçarken

yolda yok olan insanlığın çığlığıydı.

TIME dergisi bu fotoğraf karesini tüm zamanların en etkili 15 fotoğrafından biri olarak ilan etmiştir.

TIME fotoğraf editörleri Ben Goldberger, Paul Moakley ve Kira Pollack, bu fotoğraf karesi için, bazı fotoğrafların türünün ilk örnekleri olduklarından, toplumun düşünme tarzlarında yeni şekillenmeler yarattığını ifade etmişlerdir ve bu fotoğrafın, yaşanan mülteci krizi üzerinden insanlığın dönüm noktasını temsil etmesi açısından önemli bir yere sahip olduğunu belirtmişlerdir.<sup>1</sup>

Alan Kurdi isimli 3 yaşındaki çocuğun cansız bedeni Dünya'da savaşın yok ediciliğine yönelik bir farkındalık yaratmıştı. Ancak Alan Kurdi bu şekilde ölen ne ilk ne de son kişiydi. Bu olaydan önce ve sonra göç yolundaki binlerce insan denizlerde boğularak hayatını kaybetti. Tüm bu yaşananlar birer trajedi olsa da aynı tarzda olaylara medya yoluyla fazla maruz kalmaktan dolayı bir duyarsızlaşma başlamıştır. Bu olay sanki hayatın olağan akışında olan normal bir durum gibi karşılanmaya başlanmıştır.

Alan Kurdi ve benzeri olaylardan sonra savaş olgusu, mülteci sorunu, vatanlılık kavramı, göç yollarında yaşanan trajediler, ülkelerin politikaları sanatçıların eserleriyle de evrensel bir boyut kazanmışlardır.

### Ai Weiwei

Ai Weiwei<sup>2</sup>'nin kişisel geçmişi Suriye İç Savaşı sonrası ortaya çıkan mültecilik konusuna daha fazla hassas davranmasına ve empati kurmasına sebep olmuştur. Weiwei, şair babası Ai Qing'in politik görüşlerinden dolayı Çin hükümeti tarafından işçi kampına sürgüne gönderilmesinden dolayı ailesi ile birlikte mültecilik hayatına hiçte uzak olmayan bir yaşam sürmüştür. Bu acı tecrübeden sonra da sanatçı kişiliğini insan hakları ihlali, toplumsal konular ve politik sorunlar hakkında eleştirel bakış açısı geliştirme üzerine olmuştur.

Günümüz teknoloji çağının en büyük getirilerinden biri olan bilgi ve görselin anında Dünya'nın herhangi ücra bir köşesinde aynı anda ulaşması ortak tepkiyi de aynı anda getirmiştir. Bunun etkili örneklerinden biri de elbette sanat çevresinde söz konusu olmuştur. Alan Kurdi'nin cansız bedeninin kıyıya vurmuş fotoğrafı ilk vaka değildi fakat etkili bir vakaydı.

<sup>1</sup> <https://140journos.com/> adresinden 18 Ocak 2021 tarihinde alınmıştır.

<sup>2</sup> Ai Weiwei(d. 28 Ağustos 1957), Çinli çağdaş sanatçı ve aktivist. Heykel, enstalasyon, küratörlük, fotoğraf ve film alanlarında aktif olmasının yanı sıra sosyal, siyasal ve kültürel bir eleştirmendir. [https://tr.wikipedia.org/wiki/Ai\\_Weiwei](https://tr.wikipedia.org/wiki/Ai_Weiwei) adresinden 17 Ocak 2021 tarihinde alınmıştır.

Ortada büyük bir insanı dram söz konusuken sanatçılarda sanatın temsil ve ifade gücünü kullanarak tepkilerini verme yöntemlerini geliştirdiler.

Ai Weiwei, Nilüfer Demir'in çektiği Alan Kurdi fotoğrafından etkilenerek 2016 yılında farkındalık yaratma amacıyla aynı kareyi canlandırmıştır. Amacı Dünya kamuoyuna bir şeylerin yanlış gittiğini, ortada bir insanlık dramının olduğunu anlatmaktır. Seçilen yöntem eleştirilebilir ki zaten oldukça eleştirilmiştir. Weiwei'nin tekrar canlandırma performansı ve bunun fotoğraflanıp Hindistan Sanat Fuarında sergilenmesiyle eleştirmenlerden, sanat severlerden ve farklı çevrelerden bunun densiz ve ucuz bir yöntem aynı zamanda düşüncesizce yapılmış bir reklam çalışması olduğu yönünde eleştiriler almıştır. Weiwei'in amacı da zaten dramatik bir durumun dramatikliğine daha fazla dikkat çekebilmeyi başarmaktır. Aslında bu bir tepkisel eylemdir, gerçekliğin bir yansımasıdır. Venturi'ye göre; "Gerçekte, eserde sadece eylemin yanılması vardır, eylemin kendisi yoktur. Gerçek eylemi yaratmayı hedefleyen sanatçılar, sanatın dışına çıkarlar çünkü sanatı gerçekliğe indirgemişlerdir" (Venturi, 2018).



Görsel 4. Ai Weiwei, Alan Kurdi, 2016

Ai Weiwei'nin yine aynı dramatik görseli ele alarak yaptığı ikinci çalışması ise geleneksel Çin el sanatlarından yola çıkarak yaptığı porselen üzerine yorumlamasıdır. 2017 yılında Sakıp Sabancı Müzesinde gerçekleşen "AiWeiwei Porselene Dair" isimli sergisinde de yer alan bu eser ile geleneksel bir sanat ile günümüz sorunlarını birleştirmiştir. Weiwei'nin amacı bir şekilde dikkat çekmek, kamuoyu oluşturmak ve sorunu evrensel boyutlara taşımaktır. Weiwei, politik aktivist ve sanatçı kimliğini aynı anda kullanabileceği bir üslup benimsemiştir.



Görsel 5. Ai Weiwei, Alan Kurdi, 2016

Ai Weiwei'nin mülteci krizini ele alarak gerçekleştirdiği bir diğer çalışması ise Berlin'de gerçekleştirdiği enstalasyon projesidir. "Sanatçı bu güncel göçmen krizine dikkat çekmek için 2015'te mültecilerin buldukları Midilli adasına stüdyo kurmuş ve bir dizi proje üretmiştir. Mültecilerden geriye kalan 14000 can yeleğini toplamış ve bunları Berlin Konzerthause (konser salonu) sütunlarını sararak bir enstalasyon oluşturmuştur" (Güzelaydın, 2016: 115).



Görsel 6: Ai Weiwei, Konzerthause Binası, Berlin, 2016

Ai Weiwei bu çalışması da diğer çalışmalarını gibi dikkat çekmeye yöneliktir.

### **Banksy**

Aslında gerçek ismi bilinmeyen "Banksy" takma adı ile uzun yıllardır kamusal alanlarda yaptığı çalışmalar ile bilinen bir sanatçıdır. Ai Weiwei gibi Banksy'de daha çok politik olaylara verdiği akılda kalıcı tepkisel çalışmalar ile bilinmektedir. Bunun yanında savaş karşıtı, çevre duyarlılığı yüksek, aşırı tüketime karşı, mülteci sorunlarıyla ilgili İngiliz gerilla sanatçısı olarak tanınmaktadır.

Banksy, aslında uzun yıllardır yaptığı çalışmalar ile bilirse de İsrail-Filistin duvarına yaptığı grafitiler ile bilinirliği daha fazla artmıştır. Savaş karşıtı tutumu ve cesaret isteyen eylemleri ile sanatçının beraber yaşadığı insanlığın sorunlarına karşı duyarsız kalamayacağını göstermiştir. Aslında Banksy sanatçı muhalif bakış açısının bir örneğidir. İsrail-Filistin arasında yıllardır sürmekte olan gerilime karşı Filistin'in sesi olmayı tercih etmiştir. Banksy, Filistin'i Dünya'nın en büyük açık hava hapisanesi olarak tanımlamıştır. Bu tanımlama hem fiziksel hem psikolojik olarak gerçek bir tanımlamadır. Filistin haritada fiziksel olarak İsrail ablukasında bir ülkedir.

Suriye İç Savaşı ve mültecilik konusu Banksy'nin duyarsız kalmadığı diğer konulardır. Mart 2014'de Suriye İç Savaşı'nın üçüncü yılında mültecilik sorununa tepki vermek için dünya çapında ikon haline dönüşen Kırmızı Balonlu Kız çalışmasını tekrar uyarlamıştır.



Görsel 7. Banksy, Kırmızı Balonlu Kız, 2002 ve Yeniden Uyarlanmış Versiyonu, 2014

Amacı olayın evrensel boyutlarına dikkat çekmektir. Çünkü savaş tek başına meydana geldiği ülke ya da ülkeleri ilgilendiren bir konu değildir yaşanan küresel bir sorundur. Suriye İç Savaşı da kelebek etkisi gibi yavaş yavaş bütün Dünya'nın sorunu haline gelmiştir. Mültecilik, Suriyeli mültecilik ve ailesini kaybetmiş çocuk mültecilik kavramları artık bütün insanlığın sorunudur. Banksy bu yeniden uyarlama çalışması ile özellikle çocuk mülteciliği üzerine durmuştur.

Banksy'nin Suriye İç Savaşı ve mültecilik üzerine birden çok çalışması mevcuttur. Bunlardan bir tanesi ise yine mültecilik üzerine dikkat çekmeye çalıştığı Fransa'da yer alan Jungle mülteci kampında yaptığı Steve Jobs çalışmasıdır. Banksy'nin Steve Jobs'u seçmesinin önemli bir anlamı vardı çünkü Jobs'da Suriyeli göçmen bir ailenin çocuğudur. Banksy bu çalışmasını mülteci karşıtlığına tepki olarak yapmıştır. Zaman zaman Türkiye'de de tepkilere yol açan mültecilerin ülke kaynaklarını tükettiği, kendi vatandaşlarına yeteri kadar imkân tanınmasına engel olduğu yönündeki tezleri çürütmek istemiştir. Steve Jobs bir göçmen çocuğuydu ama Dünya'nın en zengin insanlarından biri olmayı başarıp ödediği vergiler ile yaşadığı ülkeye artı değer kazandırabilmişti.



Görsel 8. Banksy, Suriyeli Bir Göçmenin Oğlu, 2015

Banksy, aslında yaptığı çalışmaların çoğunda sade bir dil kullanmıştır amacı vermek istediği mesajı dolaysız bir şekilde vermektir. İnsanları, insanlığın ortak sorunları hakkında düşünmeye itmek, toplumsal bir kamuoyu oluşturmak ve aslında sorunların çoğunun da politik birer unsurun sonucu olduğunu vurgulamak istemiştir. Bu bağlamda Banksy'nin düşünceleri sadece şablon kullanarak duvarlara yaptığı tepkisel çalışmaların ötesine geçtiği de görülmektedir. Banksy 2020 yılında Avrupa'ya deniz yolu ile ulaşmaya çalışan mültecileri kurtarmak için Fransız donanmasına ait bir botu satın almak için finansal destek sağlamıştır. Feminist ve anarşist olarak tanımlanan Louise Michel'in adını taşıyan bu kurtarma botu için yaptığı desteği şimdiye kadar ki en büyük eseri olarak tanımlamıştır. Banksy kurtarma botunun üzerine "Kırmızı Balonlu Kız" çalışmasına gönderme yapan bir şablon uygulaması yapmıştır.



Görsel 9. Banksy, 2020

Anny Shaw'ın The Art Newspaper yayınladığı makalesindeki bilgiye göre; "Almanya'da kayıtlı ve Pia Klemp liderliğindeki Avrupa'nın dört bir yanından bir aktivist ekibi tarafından yönetilen kurtarma botu, İspanya'nın Burriana limanından bir hafta önce hareket ettiğinden bu yana, Libya kıyılarında 150'den fazla kişiyi kurtarmıştır." (Shaw, 2020).

### Tammam Azzam

Tammam Azzam<sup>3</sup> hayatına ve çalışmalarına Suriye'de devam ederken Suriye İç Savaşı'nın başlaması ile çalışmalarının içerikleri de değişmeye başlamıştır. Günlük hayatın değişen iklimine ve yaşanan toplumsal olaylara sessiz kalmamıştır. Çalışmalarında savaşın izlerini ve sanatın naifliğini birlikte görmek mümkündür. Tammam Azzam'ın tanınmasına yol açan en ünlü çalışmaları savaşın izlerini taşıyan yıkılmış binalar üzerine yaptığı dijital enstalasyon çalışmalarıydı. Harabeye dönmüş eski yaşam alanlarını ünlü tablolar ile birleştirip bir viral oluşturup dikkat çekmeyi başarmıştır.



Görsel 10. Tammam Azzam, Freedom Graffiti, 2013

<sup>3</sup> Tammam Azzam, 1980 Şam/Suriye doğumlu bir sanatçıdır. Daha çok grafik tasarım, illüstrasyon ve dijital sanatlarla ilgilenmekle birlikte Şam Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nden mezun olmuştur. Çalışmalarının birçoğunda ünlü sanatçıların klasikleşen çalışmalarını metafor olarak kullanmıştır.

Tammam Azzam Görsel 10'da yer alan çalışması ve benzerleri için şöyle demiştir;

Biz Suriye'de komedi ve trajedinin ince çizgisini betimliyoruz. Bu durumda nasıl sanat yapılabildiğini gösteriyoruz. Umuttan, insanların savaşa karşı koymalarından, sevgiden dem vuruyoruz. Ben de GustavKlimt'in Öpücük eserini kullanarak ilgi çekmek istedim. Sanırım burada insanları sanatla ilgilenmeyi bıraktı çünkü Suriye'de yaşanan her saniye ölüm kokuyor. Ama ben bir sanatçığım asker değilim, benim mücadele yolum budur (Seyitvan, 2017:48-49).

Azzam'ın bir diğer çalışması ise ünlü İspanyol sanatçı Goya'nın "3 Mayıs 1808" çalışmasını ile oluşturulan fotomontaj çalışmasıdır. Goya'nın savaş kurbanlarını resmettiği ölüm, acı ve direnişin simgesi olan çalışması bu tarzda yapılmış ilk ve simge çalışmalardandır.



Görsel 11-12. (Solda) Francisco Goya, 3 Mayıs 1808,1814, (Sağda) Tammam Azzam, Goya, Fotomontaj, 2013

Goya resminde bir katliamı tasvir etmektedir. Fransız idam mangası, İspanyol esirleri oldukça yakın bir mesafeden öldürmek üzeredir. Bazılarının öldürüldüğü görülmektedir, diğerlerinin yüzlerinde de acı ve korku vardır. Resim genel olarak karanlık bir görüntüye sahiptir fakat tam ortada bir aydınlık görülmektedir. Beyaz gömlekliler yukarı kaldırmış adamın üzerine yerde duran fenerden bir ışık yansımaktadır. Kollarını yukarı kaldırmış adam ifadesi ile bir direniş simgelemektedir. Resim başlı başına savaşın acımasız yüzüne bir göndermedir. Azzam ise bu resimden yola çıkarak harabeye dönmüş Suriye'de bir sokak görüntüsü üzerine fotomontaj yapar. Aslında vermek istediği mesaj hangi yüzyılda olursa olsun, hangi kültürde olursa olsun savaşın bıraktığı izler hem sokakta hem insanda aynıdır. Sanat ise bu ortak acıyı bazen dikkat çekmek için bazen de unutturmamak için insanlığı kolektif belleğine işlemenin en naif ve çarpıcı yoludur.

## Sonuç

Geçmişe dönüp tarih sayfalarına bakıldığında insanın en ilkel davranışlarından biri olan savaşmak eyleminin günümüz modern dünyasında varlığını koruduğu görülmektedir. Amaçlar ve araçlar değişse de savaş arkasında bol miktarda acı ve ölüm bırakan etkileri ile toplumsal yapıyı değiştiren sonuç itibarıyla pek kazananı olmayan insanlığın ortak sorunudur.

2011 yılında başlayan ve hala devam etmekte olan Suriye İç Savaşı ise etkileri ile hem Suriye halkını hem komşularını hem de Dünya'yı etkilemiştir. Suriye'de savaş devam ederken ülke vatandaşları içinse hayatta kalma savaşı başlamıştır. Bu ifade hem savaşın oluşturduğu ortamdan kaynaklı gerçek bir durumu ifade ederken hem de mültecilik için başlayan göç durumunun getirdiği bir sonuçtur. Ya kalıp ölümlü beklemek ya da göç edip yolda ölmek gibi bir dilemma doğurmuştur.

Suriye İç Savaşı'na yönelik Dünya'nın birçok yerinden tepkiler gelmiştir. Savaşın kendisi kadar mültecilerin durumu da dikkat çekilmesi gereken bir başka konudur. Bu durumdan yola çıkarak birçok sanatçıda gerek tepkisel gerek dikkat çekme amaçlı çalışmalar yapmışlardır. Sonuç olarak sanat ve sanatçı içinden çıktığı toplumların sorunlarına kayıtsız kalamamışlardır.

Bu noktada geliştirilen yaklaşım savaşı bir tema olarak kullanma ya da insan duygularını gözlemlene için bir fırsat olarak görmekten ziyade evrensel boyutta dikkat çekme üzerine olmuştur. Ai Weiwei'nin toplumsal olarak infial yaratan Alan Kurdi'nin cansız bedenini yer aldığı fotoğrafa bir tepki yöntemi olarak aynı görüntüyü canlandırması ya da bilinirliğinin temeli olan geleneksel Çin el sanatlarından olan porselene yansıtması gibi. Ai Weiwei bu yolla bir dikkat çekmeyi başarabilmiştir ama tepkiler de berabere gelmiştir. Yöntemi acıdan sanat devşirme şeklinde eleştiriler almıştır.

Bir diğer sanatçı Banksy ise sanatsal yaklaşımını tamamen toplumsal olaylara tepki üzerine kurmuştur. Dili çok sade yöntemi ise dikkat çekecek şekildedir. Kamusal alanları çalışma alanı olarak kullanır mesajları için dolaylı bir yol kullanmaz. İsrail'in Filistin ablukasına karşı yaptığı grafitiler ile savaş karşıtlığını göstermiştir. Suriye İç Savaşı'ndan sonra ortaya çıkan mülteci sorununu ise kendince ifade etme yöntemi bulmuştur. Toplumsal yapıyı analiz konusunda oldukça başarılı ve dikkat çekici çalışmalar ortaya çıkarmıştır.

Tammam Azzam ise savaşın toplumsal etkilerinin de Suriye İç Savaşı'nı da derinlemesine yaşamış yerel bir sanatçı olarak farklı bir ifade tarzı benimsemiştir. Bir zamanlar normal bir hayat sürdürdüğü içinde yaşadığı caddele-

rin, sokakların harabeye dönmüş görüntülerinden yola çıkarak bir metafor geliştirmiştir. Savaşın tüm izlerini taşıyan bir binanın üzerine ünlü "Kiss" tablosunu yaparken belki tablonun naifliğinin binayı sarıp iyileştirmesini dilemiştir.

Teknolojinin bu kadar geliştiği, Dünya'nın global bir köy olarak adlandırıldığı, herhangi ücra bir yerde olan acının ya da mutluluğun anında herkese ulaşabildiği içinde bulunduğumuz modern toplumlarda, savaş gibi bir felakete dikkat çekmek için ekstra çaba gösterilmesi sorgulanması gereken bir durumdur. Bu kadar imkânın olmadığı toplumlarda sanatın ve sanatçıların hem zamanın analizi hem bir belge oluşturma çabası hem de dikkat çekme isteği ile yapılmış çalışmaları çok önemliydi. Birçoğu hala yaşanmış olayların sembolü, simgesi konumundadır. Peki günümüzde yapılan çalışmalar neden istenildiği kadar dikkat çekmeyi başaramıyor? Fotoğraf, video gibi materyallerin çoğalması ile herhangi bir duruma görsel olarak fazlasıyla maruz kalmamız gibi savaşın acımasızlığına da fazla maruz kalıp durumu olağanlaştırmış olabiliriz. Sanatçılar ise ister istemez savaşın ve sonuçlarının olağan bir durum olmadığını anlatmak için dikkat çekme ihtiyacı duymuşlardır.

## Kaynakça

Aslan, E., Karaaslan, S. (2016). "Sanatta Gerçekçilik Kavramına Savaş Olgusu Üzerinden Bakmak", İdil Dergisi, 6 (28)

Elitok, A. (2011). *Savaş Fotoğraflarının Tarihsel Süreç İçinde İncelenmesi ve Zaman İçindeki Değişimi*, Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Güzelaydın, E. Ş. (2016). *Günümüz Sanatında Yeni-Modernist Söylemler Bağlamında Dönüşen Sanatçı Tipolojisi ve Sanat Eseri*, Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

Kalyvas, S.N. (2006). *The Logic of violence in Civil War*, Cambridge: Cambridge University Press, 18

Kurt, S. (2018). *Birinci Dünya Savaşında Propaganda. İletişim ve Propaganda*, Eğitim Yayınevi, 159-196

Margaret, M. (1940). "War is Only an Invention, not a Biological Necessity", Asia, 40(8), 402- 405.

Merkit, N. (2016). "Sigmund Freud'da Uygarlığın Temel Dinamikleri ve Birey Üzerindeki Etkisi", Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi, 137

Sander, O. (1998). *Siyasi Tarih, İlk Çağlardan 1918'e*, Ankara: İmge Kitabevi, 533

Seyitvan, B. (2017). *Çağdaş Sanat Bağlamında Göç ve Mültecilik*, Yüksek Lisans Tezi, Mardin Artuklu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü , Mardin.

Toynbee, A. (1997). *Savaş ve Uygarlık*, (Çev. Mehmet Dünder), Ankara: Ürün Yayınları.

Ülger, K. (2014). "Paolo Uccello'nun San Romano Savaşı Adlı Eserinin Resim Sanatına Etkileri", I. Uluslararası Güzel Sanatlar Bilimsel Araştırma Günleri Kongre Kitabı, Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları, Sivas.

Venturi, L. (2018). *Resme Nasıl Bakılır? Giotto'dan Chagall'a Resim ve Ressamlar* (Çev. Esra Esmert) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

## İnternet Kaynakları

İnternet: "TIME: "Alan Kurdi Fotoğrafı Tüm Zamanların En Etkili 15 Fotoğrafı Arasında". (21 Kasım 2016), Web: <https://140journos.com/time-alan-kurdi-foto%C4%9Fraf%C4%B1-t%C3%BCm-zamanlar%C4%B1n-en-etkili-15-foto%C4%9Fraf%C4%B1-aras%C4%B1nda-62e443f610ed> adresinden 18 Ocak 2021 tarihinde alınmıştır.

İnternet : Ai Weiwei. Web: [https://tr.wikipedia.org/wiki/Ai\\_Weiwei](https://tr.wikipedia.org/wiki/Ai_Weiwei) adresinden 17 Ocak 2021 tarihinde alınmıştır.

İnternet: Shaw, A. (2020). Banksy's activism is his greatest work. Web: <https://www.theartnewspaper.com/2020/09/03/banksys-activism-is-his-greatest-work> adresinden 8 Aralık 2021'de alınmıştır.

## Görsel Kaynakları

Görsel 1. [https://tr.wikipedia.org/wiki/San\\_Romano\\_Muharebesi\\_\(Uccello\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/San_Romano_Muharebesi_(Uccello)) (Erişim Tarihi: 09.12.2021)

Görsel 2. [http://www.artnet.com/artists/vladimir-aleksandrovich-serov/proclamation-of-the-soviet-government-QYyNIY0DyTT\\_PR0erve-Rw2](http://www.artnet.com/artists/vladimir-aleksandrovich-serov/proclamation-of-the-soviet-government-QYyNIY0DyTT_PR0erve-Rw2) (Erişim Tarihi:08.12.2021)

Görsel 3. <https://www.dw.com/tr/alan-bebe%C4%9Fi-unutma/a-45409969> (Erişim Tarihi: 18.01.2021)

Görsel 4. <https://edition.cnn.com/style/article/ai-weiwei-alan-kurdi-syria/index.html> (Erişim Tarihi: 18.01.2021)

Görsel 5. <https://www.hurriyet.com.tr/kitap-sanat/ai-weiwei-bogazda-40575975> (Erişim Tarihi: 18.01.2021)

Görsel 6. <http://www.sanataak.com/view/ai-weiweiden-yeni-can-yelegi-enstalasyonu> (Erişim Tarihi:07.12.2021)

Görsel 7. <http://www.milliyetsanat.com/haberler/plastik-sanatlar/banksy-den-suriye-savasinin-3-yilina-resim/3717> (Erişim Tarihi: 18.01.2021)

Görsel 8. <https://www.webtekno.com/internet/banksy-den-suriyeli-gocmenin-cocugu-adli-mukemmel-calisma-h13068.html> (Erişim Tarihi: 19.01.2021)

Görsel 9. <https://www.theartnewspaper.com/2020/09/03/banksys-activism-is-his-greatest-work> (Erişim Tarihi: 08.12.2021)



Görsel 10. <http://www.artnet.com/artists/tammam-azzam/freedom-graffiti-sXBA54kxy72aWFKyBNassw2> (Erişim Tarihi: 19.01.2021)

Görsel 11. [https://tr.wikipedia.org/wiki/3\\_May%C4%B1s\\_1808](https://tr.wikipedia.org/wiki/3_May%C4%B1s_1808) (Erişim Tarihi: 20.01.2021)

Görsel 12. <https://www.tammamazam.com/tammam-azzam-syrian-museum-2013> (Erişim Tarihi: 20.01.2021)

# Çocuk Kitabı Resimlemelerinde Ölüm Kavramı: Kavram Öğretimi ve Resimleme Bağlamında Çocuk Kitabı İncelemeleri

Doç. Banu Bulduk Türkmen

Makale Geliş Tarihi: 25.02.2021  
Yayına Kabul Tarihi: 14.05.2021

## Özet

Okul öncesi dönemdeki çocuklara soyut kavramların öğretilmesi, resimleme alanıyla desteklenerek ele alınan bir süreç ile gerçekleştirilir. Bu araştırma makalesinde soyut kavramların tematik olarak işlendiği çocuk kitabı örneklerinden hareketle, özellikle ölüm kavramı, resimlenmiş çocuk kitaplarındaki ele alınış biçimleri, yöntem, içerik ve resimlemelerinin incelenmesiyle temellenir. Bu çalışmanın yöntemi, soyut kavramlardan ölüm kavramının çocuk kitaplarında ele alınış biçimlerinin kavramsal vurgu, anlamsal yorumlama, biçimsel yapıda resimleme açısından incelenmesini esas alır. Kavramın öğretilmesine yönelik materyallerin hazırlanması, doğru içerik ve yaklaşımla öğretim sürecinin yaşanması ve çocuk kitaplarındaki kavram temelli yaklaşımların makalenin başlıca sorunsalıdır. Kavram öğretimi stratejisi çerçevesinde aşamalar, kitap tasarımı ilkeleri kapsamında iç yapı ve dış yapı bağlamında içerik ve resimleme ilişkileri, resimlemelerde biçim ve içerik özellikleri temel alınarak incelenmiştir. İnceleme ve değerlendirme yönteminde nitel araştırma ekseninde veri toplanarak döküman analizi yapılmaktadır. Örnek incelemeleri belirlenen kavram çerçevesinde oluşturulmakta, amaçsal örneklendirme yapılmakta, çocuğa görelilik yaklaşımıyla değerlendirmekte ve resimlemelerin geliştirilmesi sürecinde söz konusu tasarım biçim-içerik ilişkisi göz önünde bulundurularak sonuçlandırılmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Çocuk Kitabı Resimlemesi, Ölüm Kavramı, Çocuk Kitaplarında İçerik ve Biçim İlişkisi, Resimleme, Kavram Öğretimi.

## THE CONCEPT OF DEATH IN CHILDREN'S BOOK ILLUSTRATION: CONCEPT TEACHING AND CHILDREN'S BOOK STUDIES IN THE CONTEXT OF ILLUSTRATION

### Abstract

Teaching abstract concepts to preschool children is carried out with a process that is supported by the field of illustration. In this research article, especially the concept of death, is grounded on the examination of the way it is approached in illustrated children's books, methods, content and illustrations regarding the examples of children's books in which abstract concepts are thematically studied. The method of this study is based on examining how the concept of death, which is one of the abstract concepts, is handled in children's books, in terms of conceptual emphasis, semantic interpretation, and illustrating in formal structure. The main problems of the article are preparing materials for teaching the concept, experiencing the teaching process with the right content and approach, and concept-based approaches in children's books. Within the framework of concept teaching strategy, the stages are examined based on the content and illustration relations in the context of internal and external structure within the scope of book design principles, form and content features in illustrations. In the examination and evaluation method, document analysis is performed by collecting data based on qualitative research. Sample studies are created within the framework of the determined concept, purposive sampling is made and evaluated with a child relativity approach and in the process of developing illustrations, it is concluded by considering the relationship between form and content.

**Keywords:** Illustration of Children's Book, The Concept of Death, The Relationship Between Content and Form in Children's Books Illustration, Concept Teaching.

## 1. Giriş

Çocuklara, bebeklikten yetişkin bir birey olma sürecine değin kitap okumanın belirli bir zamanı, yeri ve kuralı olmamıştır. Çocuğa kitap okumak ya da çocukla beraber kitap okumak, çocuk ve ebeveyn arasında gelişen iletişimin ve bağın en sağlıklı kurulduğu bir etkinlik olarak değerlendirilir. Öyle ki bebekler, çevreyi, doğayı, dili çocuk kitapları ve resimlemeleri aracılığı ile daha kolay öğrenirler. Yükselen (2019: 57), bu dönemde resimli çocuk kitaplarının çocuk gelişime etkilerini sıralarken; özellikle okul öncesi dönemdeki çocukların dil gelişimini desteklediğinden, kendisini tanımaya ortam sağladığından, toplumsallaşmasına yardımcı olduğundan, sanatsal ve kültürel değerler kazandırdığından söz eder. Yaş gruplarının bedensel ve zihinsel gelişimleri göz önünde bulundurularak resimli çocuk kitaplarında konular belirlenir. Örneğin, 0-3 yaş çocuklarında çevresini tanıma isteklerini destekleyici temel (somut) kavram kitapları, dil gelişim hızlarını destekleyici tekrarlı sözcüklerin kullanımı, yeni kelimelerin betimlendiği sözcük kitapları tasarlanmaktadır. Bu dönemde bireysel olarak yürüme, koşma, yemek yeme gibi eylemlerini tanımlayan resimlemeler de, çocuğun çevresini ve kendisini keşfetmesine katkı sunmaktadır. 3-4 yaş arası çocuklarda ise, kelimeleri birleşik tümce kuracak şekilde kullanma becerisi gelişmekte, zaman kavramı oluşmakta, kitaplardaki resimlemeleri yorumlayabilmekte böylelikle de dili etkin kullanarak ifade becerileri gelişmektedir. Duygusal yönden birbirleriyle de iletişim kurabilen bu yaş aralığındaki çocuklar, duygu anlatan kitaplarla tanışır. 4-6 yaş aralığındaki çocuklar ise, artık dil becerileri gelişmekte, harfleri tanıyabilmekte, resimli kitaplarda metinlere de dikkat etmektedir. 7-9 yaş arası okul dönemi olarak tanımlanan çocuklar, artık kitapları kendi başlarına okuyarak okuma eylemini eğlenceli bir etkinlik haline getirmektedir. Metinlerin anlamını kavramakta, okudukça konuşma dilindeki sözcük dağarcılığı zenginleşmektedir. Yapılan araştırmalar, resimli çocuk kitaplarının çocukların okuma yazma gelişimini de olumlu etkilediği yönündedir. Kavram gelişiminin hızlı olduğu bu dönemdeki çocuklar renk, büyüklük ve biçim arasında ilişki kurabildikleri, bu nedenle kavram kitaplarının bu dönemdeki çocuklarla tanıştırılması ifade edilir (Yükselen, 2019: 62). Sosyal farkındalık ve soyut kavramlar da keza çocukların anlamlandırmada zorlandıkları bir evreyi temsil eder. Bu aşamada çocuk pedagoğları, eğitim psikoloğları, yayınevleri ve çocuk illüstratörleri bir araya gelerek, anlamlandırma bağlamında hayatta karşılaştıkları ayrılık, ölüm, veda, boşanma, yalnızlık, iyilik, arkadaşlık, yardımseverlik vb. soyut kavramları tematik bir şekilde işledikleri kitap tasarlama yoluna giderler. Bu kavramlardan birisi olan ölüm kavramı, bu araştırma kapsamında ele alınmaktadır.

## 2. Yöntem

Makale kapsamında ele alınan konu, okul öncesi dönemde çocuklara yönelik resimli öykü kitaplarında soyut kavramların anlatılmasına yönelik kitap incelemesi yapılmıştır. Çocuklara kavram öğretimini temel alan, sanat ürünü / edebiyat ürünü olarak doğrudan eğitim amacı olmayan, dolaylı yoldan bu sürece katkı sağlayan çocuk kitapları ele alınmaktadır. Kavram olgusunun anlaşılmasını sağlayacak betimlemelerle doğrudan kaynak üzerinden inceleme yapılmakta, kuramsal, biçimsel ve tasarım yönü göz önünde bulundurularak değerlendirme yapılmaktadır. Bu çalışmanın yöntemi, soyut kavramlardan ölüm kavramının çocuk kitaplarında ele alınış biçimlerinin kavramsal vurgu, anlamsal yorumlama ve biçimsel yapı kapsamında resimlemelerinin incelenmesidir. İnceleme ve değerlendirme yönteminde nitel araştırma ekseninde veri toplanarak döküman analizi yapılmaktadır.

Anlatılması ve algılanması zor olarak nitelendirilen soyut kavramlardan ölüm kavramını tematik olarak işlemiş resimli çocuk kitaplarından örnekler belirlenmiş, amaca uygun örnekleme yapılmış, gösteren ve gösterilen ilişkisi bağlamında tematik kavramın hikayeleştirilmesi, karakterize edilmesi ve resimlemelerdeki biçim ve teknik, çocuğa görelilik kavramı doğrultusunda hedef kitesinin yaş aralığına uygunluğu açısından değerlendirilmektedir. Ülgen(2001: 111), bireylerde kavram öğrenme yönteminin iki aşamada gerçekleştiğinden söz eder. Bunlar, kavram oluşturma ve kavram kazanma aşamalarıdır. Kavramların gelişmesi ise "bireyin oluşturduğu ya da kazandığı kavramın nitelik açısından olumlu yönde artış kaydetmesine işaret eder". Ülgen(2001: 122), kavram geliştirmede stratejik bilgilerin çocukların farklı yaşlarda farklı strateji geliştirmesiyle kazanıldığını söylemekte, Hulse, Deese ve Egeth (1975) ise, mantıksal strateji bağlamında kavram öğrenmenin belirli bir sırası olduğunu ifade etmektedir.

1. Kavramın özelliklerini algılama (Kavramın orijinalini/prototype oluşturma).
2. Bu özellikleri kavram öğrenme tecrübesinde uyarıcılara kodlama.
3. Objeleri, kavramların çeşitlerine göre kodlama.
4. Tecrübelerin artmasıyla, dünyadaki bilgilerin sınıflara bölündüğünü anlama ve onları öğrenmek için, çeşitli mantıksal kuralları sistematik olarak kullanma (Akt: Ülgen, 2001: 123).

Bireylerin bu düzen içerisinde bir strateji geliştirmesinin olası olduğundan bahsedilirken, bu araştırma makalesi kapsamında örnek incelemeleri yapılırken, kavramsal öğrenme deneyiminin mantıksal sıralaması da göz önünde tutulmaktadır. Makalede araştırma ve yayın etiğine uyulmakta,

ayrıca etik kurul kararı gerekmemektedir.

### 3. Kavram ve İletişim

İletişimde etkin olarak kullandığımız sözlü yöntem, içerisinde kavramlar barındıran bir olgudur. Kavramların anlamları bu sürecin tanımını iletişim olarak belirler. İletişimin anlamlı olması ve anlam içermesi özelliği bu bağlamda devreye girer. Duygu, düşünce ve bilgi iletimi, iletişim süreci içerisinde gerçekleşir. İletişimin anlamlı gerçekleştirilmesi, iletinin anlaşılıp tepki ve tepkisizlik gibi etki göstermesi ile yaşanır. Gösteren ve gösterilen bağlamında algılanabilen her türlü gerçeklik, iletişim görevi üstlenir. Gösterenin yalnızca duyuşsal nitelikte olmaması, soyut bir kavramın da bir gösteren olarak değerlendirilmesine olanak tanır (Guiraud, 2016: 10). Aktarılan bir görüntüyü, iletiyi, bilgiyi, düşünceyi görünür formda anlamlandırabilmek, biçim görüntüsünün işlenişi ile paralel olarak gelişir. Keza iletişimde işitsel yöntemde de bilinen ve öncesinde öğrenilen bilgiler kavramları tanımlayabilmek/anlamlandırabilmek için gerekli olmaktadır. Anlamlandırma kavramını göstergebilimsel açıdan tanımlamak gerekirse; “okuyucunun, izleyicinin ya da dinleyicinin, duyu organlarına sunulan konuyu, kültürel birikimi, düşünsel yeteneği, algı biçimi gibi etkenlerinin toplamı ile algılanmasını ve bu doğrultuda ulaştığı anlamı” olarak tanımlamak mümkündür (Ertan ve Sansarcı, 2016: 27). Kavramların anlamlarının doğru anlaşılması belli bir bilgi birikimi ile gerçekleşmektedir. Öğrenme deneyimi kuramlarında da konunun öğrenilmesini kolay hale getirmek, söz konusu kültürel alt yapının varlığı ile ilişkilendirilmiştir. Cüceloğlu, algılama konusunda “insanoğlunun ancak algıladığı olaylara anlam verebilir” sözüyle kişi için yalnızca algılanan şeyin anlamı olduğunu ifade eder (Cüceloğlu, 2002: 32). Kişiler arası iletişimde de anlam alışverişinin olduğu her durumda iletişimin gerçekleştiği ifade edilebilir. Cüceloğlu'nun(2002: 45), iletişimianlam alışverişi olarak tanımlaması bu duruma örnek gösterilebilir.

Kavram kelimesinin tanımını yapmak gerekirse; “aralarında belirli özellikleri paylaşan bir grup nesne veya olaya verilen semboldür” ifadesi dikkat çeker (Cüceloğlu, 2013: 215). Ülgen'e(2001: 100)göre ise kavram, “insan zihninde anlamlanan, farklı obje ve olgularındağişebilen ortak özelliklerini temsil eden bir bilgi formu/yapısıdır, bir değişkendir; bir sözcükle ifade edilir.” Kavramların nesneyi temsiliyetleri somut olma özellikleriyle ilişkilendirilebilir. Kişilerin doğayı algılama, kavrama, yorumlama becerileri, nesnelere anlamlarının ya da kavramların birbiriyle ilişkilerinin sağlanması ile kazanılır. Bu bağlamda kavram, düşünce evresinde birden fazla nesnenin ilişki kurmasını ve ortak bir çatı altında anlamlı bir bütün sağlanmasını gerçekleştirmektedir. Diğer yandan kavramların öğrenilmesi aşamasında

dilin içerisindeki kavramların insan düşüncesini etkilemede etken olduğu bilinir. Dil kullanımı kavramların algılanmasını ve ifade edilmesini sağlarken, birbirleriyle ilişkili kavramları ister istemez bir araya getirmektedir. Öyle ki dil, kavram ve algı kavramlarının birbirleriyle sıkı ilişki içerisinde olduğu bir gerçektir.

İletişimde iletilerin kodlanması, “kısa, çarpıcı, dikkat çekici, akılda kalıcı” olma özellikleri ile iletinin hedef kitle tarafından anlamlanması ve algılanmasını sağlamaktadır (Oskay, 2001: 13). Dil kullanımı, zihinde kavramları biçimlendiren etkidir. Hoimar von Dithfurth, üç temel biyolojik etkinlik olarak ifade ettiği ayırt etme, tanıyıp öğrenme ve ayıklayıp seçme etkinlikleri ile her türden canlının dış dünya karşısında yaşamını sürdürebildiğini ifade eder(Karataş Coşkun, 2011: 6). Kavramların öğrenimi gerçekleşirken özellikle bu üç temel etkinliklerin deneyimlenir. Zihinde gerçekleştirilen öğrenme deneyimi, öncelikle kavramların anlamını duyuşsal belleği ile ayırt eder, daha önce gördüğü bir biçim ise hafıza kaydı ile örtüştürerek somutlaştırır ve anlamsal yakınlık kurduğu farklı kavramlarla bir gruba alır. Bu süreç kişinin algılama, seçme ve öğrenme deneyimini de etkiler. Kavramların kişi üzerindeki etkilerini değerlendirmek gerekirse; bireylerin nesnelere sınıflandırmalarını kolaylaştırdıkları, birbirleriyle ilişki kurmalarını sağladıkları ve düşünme becerilerini zenginleştirdiklerinden söz edilmektedir. Özellikle çocuk kitabı resimlemelerinde yaş aralıkları farklılıkları, aynı kavramı öğrenmelerinde süreci farklılaştırmaktadır. Soyut kavramların anlatılması, somutlaştırılması ve tanımlanması çocukların yaşlarına göre zor ya da daha kolay olmaktadır. Bu noktada resimlemelerin görsel algıyı oluşturmada etkin bir rol üstlendiğini söylemek yanlış olmaz.

Resimlemelerde kullanılan kavram temalı içeriklerin değerlendirilmesi, bir diğer bölümde ele alınmaktadır. Resimlemelerde çocukların fiziksel ve bilişsel gelişim süreleri kavram öğrenimini doğrudan etkiler. Bu nedenle çocuklarda bilişsel gelişim süreci ve anadili gelişimine değinilmektedir.

#### 3.1. Çocuklarda Bilişsel Gelişim Süreci, Anadili Gelişimi ve Kavram Öğrenimi

Bireylerin gelişim sürecine bilişsel gelişim bağlamında yer vermek gerekirse; Senemoğlu (2018: 34) bilişsel gelişimi “...bebeklikten yetişkinliğe kadar, bireyin çevreyi, dünyayı anlama yollarının daha kompleks ve etkili hale gelmesi” olarak tanımlamaktadır. Piaget'in Bilişsel Gelişim Kuramı'na göre, Bilişsel Gelişimi etkileyen faktörler, olgunlaşma, yaşantı, uyum, örgütlenme ve dengeleme olarak sıralanır. Kuramın temel kavramlarına yer vermek gerekirse, zeka, şema, uyum ve dengeleme gelişim sürecini etkileyen etkenlerdir (Akt: Senemoğlu, 2018: 34). Piaget'ye göre bilişsel gelişim, dört

temel aşamada yaşanır. 0-2 yaş grubu içine alan Duyusal Motor Dönemi, 2-7 yaş sembolik ve sezgisel dönemi içine alan İşlem Öncesi Dönem, 7-11 yaş Somut İşlemler Dönemi ve 11 yaş ve üzeri Soyut İşlemler Dönemidir. Her bir aşamada olan çocuğun kavram öğrenimi hızı ve etkinliği farklı olmakta, resimli kitaplar bu aşamalar dikkat edilerek tasarlanmaktadır.

Çocukların gelişim evreleri, gelişim özelliklerine göre tasarlanan kitaplar ile hem dil gelişimi desteklenmekte hem de zihinde anlamsal kavrama sağlanmaktadır. Çocukların kavramsal gelişmeleri, çocuk belleğinde biriktirdiği imgeler, kitap resimlemeleri ile pekiştirilmektedir. Bilişsel gelişim kuramını araştıran bir diğer araştırmacı ise Jerome Bruner'dir. Bruner, bilişsel gelişimde dil kavramının önemli bir nokta olduğunu ifade eder. Bireylerin dil aracılığı ile kavramları öğrendiklerini belirtir. Öğretici ve öğrenici etkileşiminin bilişsel gelişim için gerekli olduğunu, "...baba, anne, öğretmen ve toplumun diğer üyeleri çocuğa öğretmelidir. Sadece bir kültür içinde doğmak, tam bir bilişsel gelişim için yeterli değildir." (Akt: Senemoğlu, 2018: 57) ifadesiyle öğreticiler olarak tanımladıkları ebeveyn ve dış kaynakların bu konuda önemli olduğunu, çocuk kitaplarının da bir kaynak ve öğretici olarak önem taşıdığını vurgulamaktadır. Bruner ise bilişsel gelişim dönemini üç başlık altında ele alır. 0-3 yaş aralığındaki çocukları kapsayan ve ilk aşama olan Eylemsel Dönem, ikinci düzeyi tanımlayan İmgesel Dönem ve sonuncu düzey olan Sembolik Dönem, çocukların algı düzeylerinin değişimlerini inceleyen aşamalar olarak sıralanmaktadır. Kavramların bireylerin dış dünyayı tanıyıp anlamlandırabilmelerini sağlayan zihinsel bir olgu olduğundan söz edilmişti. Senemoğlu'na (2018: 516-517) göre, bilişsel gelişim kavram öğrenmeyle temellenir. Bireylerde çeşitli düzeylerde gelişme gösteren bu süreç, dört aşamalı bir düzey olarak tanımlanır. Somut düzey, tanıma düzeyi, sınıflama düzeyi ve soyut düzey, söz konusu kavram düzeyleridir. Somut düzey olarak tanımlanan ilk aşamada birey objeyi diğer objelerden ayırabilmekte, objenin çevresine dikkat ederek algılanabilirliğini fark etmekte, ayırt edebilmekte, bir başka zamanda da aynı objeyi gördüğünde hatırlamaktadır. Tanıma düzeyinde ise, çocuk sadece aynı kapsam ve zamanda objeyi gördüğünde tanıyabilmekte, bu nedenle de objenin algılanabilen ortamı hakkında farkındalık kazanmakta, ayırt ettiği objeyi hatırlamakta, başka zamanda ve ortamda gördüğünde de aynı obje olduğuna ilişkin olarak genelleme yapabilmektedir. Sınıflama düzeyinde olan çocuğun ise iki ya da ikiden fazla objenin belirgin olmayan özelliklerine de dikkat etmesi, ayırt etmesi, hatırlayabilmesine ek olarak eşdeğer olduğuna ilişkin genelleme yapabilmesi belirtilir.

Kavram öğretimi aşamasında, çocukların yaş gruplarına göre somut ve somut kavramları öğrenme zamanları değişebilmektedir. Somut kavramlar,

zihinsel gelişim süreci içerisinde çocuklarda sınıflama düzeyi aşamasında öğrenilirken, soyut kavramlar daha ileriki zamanda soyut düzey aşamasında öğrenilmektedir. Araştırmalardan elde edilen bir diğer sonuçta somut kavramların öğrenilmesi soyut kavramların öğrenilmesinden daha az zaman almaktadır (Senemoğlu, 2018: 525). Kavramların öğretimiyle ilgili Klausmeier'in 1985 basım tarihli Eğitim Psikolojisi adlı kitabında yedi temel ilkededen söz eder:

1. Öğrencileri kavram öğrenmeye hazırlama,
2. Kavramın örneklerini ve örnek olmayanları belirleyebilmeleri için strateji kazanmalarına yardım etme,
3. Öğrencilerin kavramların adlarını ve özelliklerini kazanmalarına yardım etme,
4. Öğrencilerin kavramların adlarını ve özelliklerini kazanmalarına yardım etme,
5. Öğrencilerin kavramları tam anlamalarına yardım etme,
6. Öğrencilerin kavramları kullanmalarını sağlama,
7. Öğrencilere dönüt verme (Akt: Senemoğlu, 2018: 531).

Yine Klausmeier'e göre kavram öğretimi yedi aşamada gerçekleşmektedir:

1. İlk aşamada öğrenciye kavramın bütünlük içindeki yeri gösterilmelidir.
2. İkinci aşamada, kavram kendi içinde tanımlanmalıdır.
3. Üçüncü aşamada, kritik özelliklerle değişebilen özellikler belirlenmelidir.
4. Dördüncü aşamada, olumlu örneklerle olumsuz örnekler karşılaştırılmalıdır (Bu karşılaştırma Tennson'un ifade ettiği gibi, öğrencinin kavramla ilgili edindiği bilgilerin doğruluğunu denetlemek içindir).
5. Beşinci aşamada, kavramın gruplanmasında kullanılacak ölçüt niteliğindeki ilkeler belirlenmelidir.
6. Altıncı aşamada, kavramı kullanarak problem çözme denemeleri yapılmalıdır.
7. Yedinci aşamada, kavramın kapsamına giren özelliklerin bir listesinin yapılması yararlı görülmektedir (Ülgen, 2001: 133, 134).

Bu bağlamda, kavram öğretimi çocukların zihinsel ve sinirsel gelişiminin belirli bir olgunluğa erişiminden sonra destek kaynakları ile pekiştirilerek deneyimlenmesiyle yaşanmaktadır. Çocuklar için resimli öykü kitaplarının dil gelişimlerine, sosyal gelişimlerine, duygusal ve bilişsel gelişimlerine yaptığı

katkı yadsınamaz bir gerçektir. Örnek değerlendirmelerinde Klausmeier'in yedi ilkesinden faydalanılmaktadır.

### 3.2. Çocuk Kitaplarında Çocuğa Görelilik Kavramı, Tasarım İlkeleri ve Resimleme

Çocuk kitaplarında tasarım, içerik, biçim, hikaye oluşturma ve resimleme bir bütün olarak değerlendirildiğinde, bir ürünü temsil eder. Kitabın biçimsel özellikleri, içerik özellikleri ve eğitsel özellikleri göz önünde tutularak değerlendirildiğinde çocuğa göre kavramı üzerinde konuşulabilir. Öyle ki Çer, çocuğa göre olan bir kitabın oluşturulmasında dikkat edilmesi gereken ilkeleri şu şekilde ifade etmiştir:

1. Çocuğun doğasının, bakış açısının, ilgi ve gereksinmesinin, dil ve anlam evreninin ve algılama düzeyinin kitaba yansımaları gerekir.
2. Kitabın içerik, biçimsel ve eğitsel özelliklerinin çocuk gerçekliğine uygun olması gerekir.
3. Kitabın yazın olma ilkelerini göz önünde bulundurması gerekir.
4. Yazar ve çizer, bu gerçekliğin bilinciyle görsel dilin ve sözcüklerin olanaklarıyla ortak bir anlam evreni oluşturmalıdır.
5. Yetişkin bakış açısının ve düşünsel anlayışının çocuk kitaplarına yansımaması gerekir (Çer, 2016: 86).

Çocuklar için kitap, ilk tanıştıklarında oyun nesnesi olarak yer bulabilmekte, ileriki yaşlarında ise iletişim kurabildiği, eğitsel ve öğretici bir materyal olarak bir yakınlık kurabildikleri bir nesneye dönüşmektedir. Çocukların zihinsel farkındalıklarının, ilgi ve eğilimlerinin, öğrenme düzeyleri ve duysal ve duygusal gelişimlerinin göz önünde tutularak biçim olarak tasarım ve resimlemelerin içerik olarak ise temanın, konunun ve kavramın ele alış şeklinin tasarlanması dikkat edilmesi gereken ayrıntılardır.

Bu makale kapsamında tematik olarak işlenen ölüm kavramını anlatan çocuk kitaplarının değerlendirilme yöntemi, tasarım ilkeleri bağlamında resimleme ve içerik bütünlüğü, kitabın fiziksel özelliğinin değerlendirilmesi, kolay taşınabilirlik, dayanıklılık, kapak tasarımında ilgi çekicilik, yeterli ve tanıtıcı metinlere yer verilmesi, sayfa tasarımlarındaki devamlılık, resimlemelerde anlamlı metinlerin ve resimlemelerin bir arada kullanımı, yazı karakteri seçimi ve büyüklüklerinin yaş aralığına uygun tasarlanması, kapakta olması gereken bilgilerin göstergebilimsel açıdan yorumlanması vb. özellikler değerlendirilmektedir. Kavram öğretme stratejisi gereği, kavram

öğretiminde öğretene rolündeki kişinin kavramı aktarmada izlediği sıralamaya da değinilmektedir. Pragmatik anlamda konuda anlatılmak istenen mesajın çocuğa iletilirliği, açıklılığı ve anlaşılabilirliği de incelenmektedir. Bu doğrultuda söz konusu kavramın çocuk kitabı resimlemelerinde ele alınışı çocuğa görelilik çerçevesinde yorumlanmaktadır.

Çocuk kitabı tasarımına biçimsel yönden bakmak gerekirse, sayfa boyutunun çocuğun yaş aralığına göre planlanıp belirlenmesi, sayfa düzeninin resimleme ve tipografi ile bütün olarak değerlendirilip yerleştirilmesi, kullanılan yazı karakteri seçimi ve resimleme ile ilişkisinin kurulması, görsel öge olan resimlemelerin sayfa tasarımındaki ve hikaye anlatımındaki yeri, içeriğe göre sanatçının renk paletinin geliştirilmesi gibi özellikler tasarım açısından dikkat edilmesi gereken özelliklerdir. Söz konusu özellikler gerek tasarımcı ve resimleyen sanatçıya kolaylık sağlarken, okuyucunun etkili bir öğrenme deneyimi yaşamasını da sağlar.

Tasarımın bir ögesi olarak resimleme Alan Male'ye (2017: 119). göre " ... görsel sanatlar ve iletişim alanında bilgiyi açıklayan veya aydınlatan tek disiplindir. Bu bağlamsal alan aracılığıyla görülenlerin çoğu, yeni bilginin yaratılması ve yorumlanmasıdır." Öyle ki kavramların resimlenmesi, görülmeyen ve elle tutulmayan anlamların anlaşılır olmasını sağlamaktadır. Resimlemeler, hikayenin akışı ve anlaşılabilirliğini destekleyici imgeler ve görüntülerle konuyu anlatmakta, çok yönlü düşünmeye yönlendirmekte ve açıklayıcılığını arttırmaktadır. Bu nedenle eğitim aracı olarak da kullanılan bir disiplin olmakta, bilginin görsel yolla daha kolay anlaşılır olmasını sağlamaktadır. Çok kitaplarında resimlemelerin metin ile uyumlu olup olmadığının değerlendirilmesi, çocuğun yaş aralığına uygunluğunun ölçülmesi ve kavramsal temanın resimleme ile anlatımının etkili ve sağlıklı sonuçlandırıp sonuçlandırılmadığının değerlendirmesi gerekmektedir. Değerlendirmeyi yapan kişiler, eğitim psikologları, pedagoglar, yayıncıların, illüstratörler ve tasarımcıların olduğu uzman bir ekipten oluşmalıdır. İçerik, tasarım ve uygulama süreci, söz konusu farklı alan uzmanlarının denetiminden geçtiği sürece hatasızla yakın olabilir.

### 4. Çocuk Kitabı Resimlemelerinde Kavram Anlatımı ve Soyut Kavramların İşlenişi

Resimleme (illüstrasyon) kavramı, bir içeriği, durumu, olayı ya da hikayeyi daha anlaşılır kılmak, aydınlatmak ve açıklamak için yapılan çizimler olarak tanımlanabilir. Çocuk kitaplarında bulunan resimlemelerin yazılı metinleri çocuk zihninde gözle görünür hale getirme ve metni yorumlayabilmesine aracı olmakta etkin rolleri vardır. Hikayeyi öncelikle resimlemeler ile okuyan çocuk, çizerin hayal dünyası ve yorumlama yeteneği ile öğrenme

deneyimi yaşar. Çocuğun hayal dünyasına katkı sunabilen illüstrasyonlar çocuğun öğrenme hızını olumlu yönde etkilemektedir. Bu doğrultuda çocuk kitabı illüstratörü ve öğretim üyesi Prof. Nazan Erkmen kitaplarda fotoğraf kullanımı ile illüstrasyon kullanımının farkını şu şekilde ifade etmiştir: “Çocuklar fotoğrafta gördüklerinden çok daha düşsel bir dünyada yaşamaktadırlar ve fantezilerini geliştiren resimlemeler gördükçe, daha yaratıcı olurlar” (Erkmen, 1996: 43). Metin ile görsel arasındaki ayrılmaz bütünlüğü illüstrasyon olarak tanımlayan Erkmen, düşsel bir yorumlama ile hayal güçlerini destekleyen illüstrasyonların, çocuk kitaplarında aranan niteliklerden birisi olarak sayıldığını da ifade eder. Resimlemelerin nitelik yönünden değerlendirilmesi söz konusu olursa; içerik ile bütünlüğü, metni tanımlama, açıklayabilme yeterliliği, gerek teknik kullanımı gerek görsel biçimlerin oluşturulması açısından hedef kitlenin yaş aralığına uygunluğu adı geçen nitelikler olarak sıralanabilir.

Okul öncesi dönem için kavranılması, ebeveyn için de anlatılması zor olan belli kavramların çocuk kitaplarında ele alınması rastlanır bir durum olmaktadır. Öyle ki kavramlar, somut ve soyut kavramlar olarak iki başlık altında incelenebilir. Somut kavramlar, duyu organlarımızla algılanabilen, sınıflandırılabilen türde olmakta, bu nedenle dış dünya ile bağlantı kuran bireyler kavramının anlamını gördüğüyle, bildiğiyle ve işittiğiyle örtüştürerek kavrayabilmektedir. Somut kavramların, zihinde belirli bir şekle oturup bir gruba dahil olabilmesi, farklı kavramlar ile anlamları örtüştürebilmesi sebebiyle soyut kavrama göre öğrenilmesinin daha kolay olduğu ifade edilir. Soyut kavramlar ise, somut kavramların kullanılması ile öğrenilebilir. Bir olayı, durumu, oluşu, hissi aktarmak için nasıl ki kişiler somut kavramlar ile görsel bir harita oluşturarak algı deneyimi yaşıyorlarsa, soyut kavramları anlatmak için de somut göstergelerden yararlanıldığı bir gerçektir. Özellikle çocuk kitaplarında çocukların temel ihtiyaç gereksinimlerini karşılayan temel kavram kitapları tasarlanmaktadır. Bu kitaplar aracılığı ile çocuk rakam, şekil, renk, nesne, bitki vb. somut belki de ilk kez karşılaştıkları kavramları tanıyıp öğrenebilmektedir. Eşleştirme, sınıflandırma, parçalama, birleştirme ve sıraya koyma gibi becerileri kavramaları, söz konusu kitaplar ile pekiştirilir. Bunların yanı sıra mutluluk, arkadaşlık, yardımlaşma, yalnızlık, üzüntü, ayrılık, umut, iyilik, paylaşma, ölüm vb. soyut kavramları okul öncesi dönemde çocuklara anlatabilmek, öğrenmelerini sağlayabilmek için görsel öğe olan resimlemeden faydalanılması önemlidir. Bu çalışma kapsamında soyut kavramların çocuk kitabı resimlemelerinde ele alınış şekillerine değinilmekte ve özellikle ölüm kavramı ile ilgili resimli öykü kitaplarından örnekler incelenmektedir. Ortak bir tema belirlenen bu kitaplarda, resimlemelerin çocukların kavrama becerilerine etkileri değerlendirilmektedir. Bunun yanı sıra ölüm kavramı dışında soyut kavramları tematik olarak işleyen çocuk

kitabı örnekleri seçilmiş ve yer verişmiştir. Bunlardan birisi Görsel 1’de yer alan Dilek Ağacı / The Wish Tree, Kyo Maclear tarafından kaleme alınmış, Chris Turnham tarafından resimlenmiş, Redhouse Kidz Yayınları tarafından basılmış, 22 x 25,5 cm ebatlı bir resimli öykü kitabıdır.



Görsel 1. Kyo Maclea ve Chris Turnham, Dilek Ağacı / The Wish Tree, 2020, Resimli Çocuk Kitabı, kapak ve resimlenmiş iç sayfa tasarımı görüntüleri, 22 x 25,5 cm

Kitapta yardımlaşma, dostluk, sevgi ve umut kavramları dilek ağacına ulaşmak isteyen Umut adlı karakterin macerası ile işlenmektedir. Hikaye kahramanları Umut ve kızı Karkış, çıktıkları yolculukta karşılarına çıkan farklı türdeki hayvanlara yardım ederek ilerlerler. Resimleme dili, naif kış görüntüsü, çocuğun dikkatini çekici hikayesi, masalsi renk paleti ve iç açıcı dokuları ile izleyicileri içine çekerken, Umut’un hedefine ulaşmasına şahit olduğumuz bir kitaptır. Bu yönüyle, Çer’in (2016: 86) “çocuğun doğasının, bakış açısının, ilgi ve gereksinmesinin, dil ve anlatım evreninin ve algılama düzeyininin kitaba yansması gerekir” ilkesine uyulduğu gözlenir. Hikayenin temel aldığı yardımlaşma ve umut kavramları, anlatımda bütünlük içerisinde vurgulanmaktadır. Bu anlamda kurgu, Klausmeier’in kavram öğretiminde yedi ilke ile paralel gelişmektedir. Özellikle altıncı aşama olan “...kavramı kullanarak problem çözme denemeleri yapılmalıdır” (Ülgen, 2001: 134) maddesi, hikaye kahramanı Umut’un hedefine ulaşmak için yardımlaşma kavramını sıklıkla kullanıyor olmasıyla ilişkilendirilebilir. Kitap tasarım ilkeleri açısından değerlendirildiğinde, fiziksel, resimleme ve içerik özellikleri, okul öncesi ve 1. sınıflar kategorisinde yer alırken, anlamlı sözcüklerin ve resimlemelerin aynı sayfada kullanılması, yazı karakteri büyüklüğünün 14-16 punto büyüklüğünde ele alınması, iç sayfa tasarımda büyük

bir bölümünde (3/4 oranında) resimlemenin yer alması, resimlemelerde gerçekçi yaklaşımlarla anlatımı destekleyen açık betimlemelerin yapılması vb. özellikleri nitelikli çocuk kitabı olma özellikleri arasında sıralanabilir. Kitabın kapak tasarımında da hikaye ile ilgili, ilgi çekici bütünsel bir anlatım kurgulanmış, kitabın adı, karakteri, yazarı ve resimleyeni açısından göstergeler net bir şekilde konumlanmıştır.

Çocuk kitaplarında ele alınan bir diğer tema karanlık kavramıdır. Kavrama ilişkin tasarlanmış kitap Görsel 2’de yer alan Orion ve Karanlık / Orion and the Dark adlı çocuk kitabıdır.



Görsel 2. Emma Yarlett, Orion ve Karanlık / Orion and the Dark, 2017, Resimli Çocuk Kitabı, kapak ve resimlenmiş iç sayfa tasarımı görüntüleri, 25,5 x 26 cm

Yazan ve resimleyen Emma Yarlett, çeviren Zeynep Alparslan olan kitap, Redhouse Kidz Yayınları tarafından basılmış, 25,5 x 26 cm ebatlarında tasarlanmıştır. Konusu korku, arkadaşlık olarak tanımlanmakta, bir çok şeyin yanı sıra karanlıktan da korkan Orion adlı çocuğun korku kavramının karaktere büründüğü hikayede, korku ile arkadaşlık kurması ve korktuğu şeylerin aslında korkulacak şeyler olmadığını anlaması ve keşfetmesiyle devam etmektedir. Kitabın illüstratörü, Orion’u kişilikleştirilmiş karanlık karakteri ile tanıtmakta, öncelikle “...kavramın bütünlük içinde yeri gösterilmekte” ve “kavram kendi içinde tanımlanmalıdır” (Ülgen, 2001: 134) şeklindeki kavram öğretimi özelliklerini taşır. Biçimsel özellikleri açısından, kitabın büyüklüğü, ilgi çekici kapağı, anlaşılabilirliği yüksek resimlemeleri, eğlenceli hikaye örüntüsü çocuğa yönelik özelliklerine göre işlenmiş, metin-

lerin anlamına uygun olarak kullanılması ve anlamlı yazı büyüklüklerinin tercih edilmesi, özel kesim yöntemiyle karanlık karakterinin çocuğa elini uzatması ve iletişim kurması kavramının öğretiminde içeriğin resimleme ve biçim ilişkisi açısından destekleyici ayrıntılandırır.

Bir diğer kitap ise yazan ve resimleyen Sharon King – Chai olan, 2017 basım tarihli, 26 x 26 cm ebatlı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları tarafından basımı yapılmış Uç Uç Böceği Lusi / Lucy Lady Bird adlı resimli öykü kitabıdır (Görsel 3). Kitapta, hikayenin kahramanı Lusi’nin sırtında hiç benek yoktur ve kardeşleri gibi beneklere sahip olmak ve uçmak ister. Lusi’nin çıktığı yolculukta mevsimleri de şiirsel betimleme ile ele alarak hikayeyi kurgulayan yazar, Lusi’nin farklı dört hayvandan yardımlaşma yoluyla benek alması, renkli benekleri sayesinde kardeşleriyle aynı özelliklere sahip olması ancak kendisine özgü renkleri sebebiyle farklı olduğu mesajı iletilir. Yardımlaşma ve farklı olmak kavramları, hikayenin temasını belirlemiştir.



Görsel 3. Sharon King – Chai, Uç Uç Böceği Uç Uç Lusi / Lucy Lady Bird, 2020, Resimli Çocuk Kitabı, kapak ve resimlenmiş iç sayfa tasarımı görüntüleri, 26 x 26 cm

Kitap tasarımlarında olması gereken iç yapı ve dış yapı bağlamında içerik ve biçimsel özelliklerin bulunması gerekir. Kapak, sayfa tasarımı (düzeni), boyut, resimleme, yazı karakteri büyüklükleri ve seçimi biçimsel özellikler olarak nitelenir. Çocuğa yönelik tanımından hareketle ilgi çekici bir kapak, kitabı okumaya yönlendirecek ve merak uyandıracak bir resimleme ile mümkün olmaktadır. Bu kitapta da ilgi çekici renkler dikkat çekmekte, detaylardan arındırılmış anlaşılır resimleme ve betimleme kullanılmaktadır.



Kitabın ön kapak resimlemesinin kitabın konusuyla ilişkili tasarlanmakta, ¼'ü yazıya, ¾'ü resimlemeye ayrılmış, kitaptaki ilgili resimleme ve metinler aynı sayfada yer almakta, resimlemelerde çizgiler net, anlatım gücü yüksek, resimlemeler gerçekçi ve somuttur özellikleri ile resimlendirme özelliği maddelerini taşımaktadır (Gönen, Uludağ, Fındık Tanrıbuyurdu ve Tüfekçi, 2014: 131). Kavram öğretimi aşamalarından, kavramın bütünlük içindeki yeri, kendi içinde tanımlanmakta ve olumlu örneklerle pekiştirilmektedir. Yardımlaşma kavramı, olay örgüsü genelinde hikayeyi sarmaktadır. Sonuca ulaşan Lusi, temayı deneyimlemiş olmaktadır. Öyle ki "...kavramı kullanarak problem çözme denemeleri yapmalıdır" (Ülgen, 2001: 134) ilkesi karşılanmaktadır. Sever(2019: 22), çocukların algısal gelişimine katkı sağlamları açısından çocuk kitaplarının "...biçimsel ve içerik özellikleriyle, okul öncesi dönemdeki çocukların öncelikle eğlenme-oyun ve bularak (keşfederek) öğrenme gereksinimini karşılamalı, onların algısal gelişimine katkı sağlamalıdır" özelliği taşıması gerektiğinden söz eder. Bu kitapta da Lusi'nin benekleri tamamlama süreci, eğlenceli ve keşfetme yoluyla anlatılmakta, kitabı okuyan çocuk eğlenerek, bularak ve oynayarak öğrenme deneyimi yaşamaktadır.

#### 4.1. Çocuk Kitaplarında Ölüm Kavramı ve Örnek İncelemeleri

Ölüm kavramı Türk Dil Kurumu Sözlüğünde yer alan tanımıyla "Bir insan, bir hayvan veya bitkide hayatın tam ve kesin olarak sona ermesi, ahiret yolculuğu, ebedî uyku, emrihak, irtihal, memat, mevt, vefat" olarak tanımlanmaktadır (TDK, 2011: 1847). Çocukların bu kavramı tanımlayabilmeleri ve kabul etmeleri yaş gruplarına göre farklılık gösterebileceği gibi, içerik ve biçim yönünden nitelikli çocuk kitapları ile bu sürecin algılanması desteklenmektedir. Özellikle tanımlanması zor konulardan ölüm kavramının işlendiği çocuk kitapları, çocuğun aile içinden birisini kaybetmesi durumu karşısında ebeveyne ve çocuğa süreci nasıl yönetmeleri konusunda bilgi iletir, kahramanın yerine kendisini koyması sağlar. Bu konuda çocuk pedagoğları, resimli çocuk kitapları içerik geliştirmede etkin rol oynamalı, çocuk psikolojisine uygun hikayenin geliştirilmesi sağlanmalı, resimlemelerde anlatım, çocuğa görelilik bağlamında yaş gurubunun algı farkındalığı göz önünde bulundurularak tasarlanmalıdır.

Bu aşamada ölüm kavramını tema olarak işleyen, beş farklı kitap incelenmektedir. Kitap değerlendirmeleri, içerik ve biçim bağlamında resimli kitap özellikleri vurgulanarak ele alınmakta, kavram öğretimi aşamasında etkinliği yorumlanmakta, çocuğa göreliliği detaylandırılmakta ve pragmatik anlamda yarar sağlayıp sağlamadığı sorgulanmaktadır. Elde edilen bulgular ve değerlendirmeler, örneklerin incelenmesi aşamasında yer almaktadır. Beş

farklı kitap değerlendirmeleri, makalenin yönteminde yer alan aşamalar dikkate alınarak yapılmaktadır. Her bir kitabın ölüm kavramını ele alış şekli, karakter analizi, karakterlerin betimlenmesi, soyut kavramların somutlaştırılarak karakterize edilmesi, resimleme dili farklılığı vb. kavram öğretimi aşamaları da dikkate alınarak incelenmiştir. Çocuk kitaplarında kavram öğretimi, özellikle soyut kavramların ele alınması, çocukların öğretim sürecini destekleyici olmuştur. İncelenen kitaplar aynı yöntemle değerlendirilmiş ve aşağıda sıralanan bulgulara ve çıkarımlara ulaşılmıştır.

Dedemin Adası (Grandad's Island), ölüm kavramını ele alan çocuk kitaplarından biridir (Görsel 4). Sevgi, ölüm, hayat kavramlarının işlendiği, yazarı ve resimleyeni Benji Davies olan Dedemin Adası/ Grandad's Island adlı resimli çocuk kitabı, çevirisi Oğuzhan Aydın tarafından yapılmış, Redhouse Kidz Yayınları tarafından basılmış, 28 x 24,5 cm ebatlarındadır. Kitap, 2015 yılında AOI Uluslararası İllüstrasyon Ödülü'ne ve Sainsbury Çocuk Kitabı Ödülü'ne layık bulunmuştur.



Görsel 4. Benji Davies, Dedemin Adası / Grandad's Island. 2015, Resimli Çocuk Kitabı, kapak ve resimlenmiş iç sayfa tasarımı görüntüleri, 28 x 24,5 cm

Kitapta Sid adlı küçük bir çocuğun dedesini kaybetmesi, onun anlayacağı ve korku yaşamadan anlamlandırabildiği bir kurguda anlatılmaktadır. Kitapta Sid ile dedesinin sevgi dolu ilişkisi, ölüm kavramının ele alındığı yolculuğa beraber çıkması ile işlenir ve Sid eve dönüş vakti geldiğinde dedesini gittiği yerde bırakır. Gittikleri yerin, kitapta yemyeşil, eğlenceli, huzurlu,

rengarenk ve farklı türde hayvanlarla dolu bir ada olarak betimlendiği görülür. Klausmeier'in kavram öğretimi aşamalarından kavramı kullanarak problem çözme denemeleri yapılır (Ülgen, 2001: 134).

Kitabın tasarım özelliklerine değinmek gerekirse, boyutu çocuğun el yapısına uygun, ayırt edici bir ölçüde düşünülmüş, kağıt seçiminde gözü yormayan mat kuşe kağıt tercih edilmiştir. Resimleme dilinde, net ve ilgi çekici biçimler geliştirildiği, içerikle uyumlu, merak uyandıran ilgili bir kapak tasarlandığı görülür. Kitapta vurgulanan bir ana fikir, şiirsel bir öykü ile anlatılmaktadır. Birbiriyle ilgili metin ve görsel öğeler birbirlerine yakın sayfalarda yer almaktadır. Bu durum öğrenmeyi destekleyici ilkelelerin kullanıldığını desteklemektedir. Metin büyüklükleri okunabilir boyutta yerleştirilmiş, ¾'lük resimleme alanının olması gözetilmiştir. 4-6 yaş arası çocuklar görselleri artık daha ayrıntılı incelemekte, çünkü bu dönemde dilsel ve bilişsel becerileri gereği resimleme ile farklı boyutta bir ilişki kurmaktadır. Kavram öğretimi aşamalarından anlamı destekleyici hikaye kurgulanmış, büyüleyici, çocukların düş gücünü destekleyici renkler ve nesnelere zenginleştirilmiş sahneler tasarlanmıştır. Sid, dedesinin gittiği yeri görmüş, gittiği yerde çok mutlu olduğu mesajını almıştır. Resimleme dilinde çocuğa görelilik, anlaşılır, eğlenceli ve merak uyandırıcı niteliktedir. Metni tamamlayıcı resimlemeler ilgili sayfalarda yer almakta, yer alan ipuçlarıyla çocuğun hayal güçleri desteklenmektedir. Anlatılan herşeyin resimlemede olmasından öte, anlatılmayan ancak gizli ipuçları barındıran resimlemeler dikkat çekmektedir. Kitabın son sahnesinde, dedesini adada bırakan Sid'e bir mektup ile fotoğraf gelmiştir. Dedesinin gittiği/kaldığı yerde mutlu olduğu mesajı fotoğrafta eğlenceli bir dilde anlatılmıştır.

Ördek, Ölüm ve Lale / Ente, Tod und Tulpe, Alman çocuk yazarı ve çizeri Wolf Erlbruch tarafından yazılan ve resimlenen, orjinal dilinden Türkçe'ye Bahar Siber tarafından çevrilen, İletişim Yayınları ve Hep Kitap Basımevi tarafından basılan Ördek, Ölüm ve Lale adlı resimli çocuk kitabında,ölüm kavramı kitabın kahramanlarından birisi olarak sembolize edilmektedir (Görsel 5).

Kitapta ölüm kavramı, öncelikle ördek ve ölüm karakterinin karşılaşması, arkadaşlık kurması ve konuşmalarıyla devam eden bir kurguda ilerler. Ölüm ördeği götürmeye gelmiştir ve ördek bu durumu anlamakta ve korkusunu dile getirmektedir. Ancak kurdukları arkadaşlık, ölüm kavramını esprili bir dille yorumlanmasını sağlayan kitapta olağanlaşır. Ölüm ile göle giden Ördek, Ölüm'ü üşüdüğü için ısıtmakta, okuyuculara samimi dostluğa ilişkin mesaj iletilmektedir. Ve sonunda okuyucu hayata veda eden ördeğin hüzünlü sonu ile karşılaşır.



Görsel 5. Wolf Erlbruch, Ördek, Ölüm ve Lale / Ente, Tod und Tulpe, 2019, Resimli Çocuk Kitabı, kapak ve resimlenmiş iç sayfa tasarımı görüntüleri, 24 x 29,5 cm.

Hikayenin başında Ölüm, Ördek ile ilk karşılaşmasında arkasında tuttuğu laleyi, ölen ördeğin üzerine bırakarak nehre bırakmaktadır. Lale, sembolik bir anlatımla ölüm kavramını destekleyen öğe olarak kullanılmıştır. Gösterge ve anlamlama bağlamında lale figürü "uyandırdığı bellekssel imge kafamızda başka bir uyarıcının imgesine bağlanır" (Guiraud, 2016: 39) sözüyle ele alınacak olursa, ölüm kavramının anlamına çağrışım yapmakta ve güçlendirmektedir. Ölümün gerçekleştiği sahnedeki solmuş ve boynunu eğmiş lale resimlemesi, anlamı destekleyici rolde görülür. Resimlemelerde anlatım ve kavram vurgulanmak için lale figürünün kullanıldığı görülür. Olağanlaştırılan ölüm kavramı, okuyucuya, korkulacak bir şey olmadığı mesajı ile iletilir. Resimlemelerde yalın anlatım dili kullanıldığı görülmekte, aşırı yoğunluktan uzak sayfa tasarımı, mesajı net anlatan resimlemeler ile yer almaktadır. Temanın içeriğine uygun renk paleti, pastel tonlama ve

yalın ifade kullanılmıştır. Renklerden uzak bir yorumlama ile durgun bir ruh hali desteklenir. Kitap tasarımı 24 x 29,5 cm ebatlarında, karton kapaklıdır. Çocuklar, kitapları okurken öykü kahramanlarıyla ilgilenirler. Ördek, Ölüm ve Lale adlı kitapta da çocuk her iki karakterle de ilgilenmekte ve iletişim kurmaktadır. Kavramın hikayede kendi içinde tanımlandığı ve kavramın özelliklerini kapsayan bir anlatımdan yararlanılarak kavram öğretimi aşamaları desteklenmiş olur (Ülgen, 2001: 134). “Erken çocukluk döneminde çocuğu kitaba çeken ilk uyarıcı, kitabın görsel dünyası, çocuğa kitabı sevdiren başat öğe de kitabın görsel değeridir” olarak Sever’in de ifade ettiği gibi, çocuk kitabı resimlemelerinde çocuğun algı düzeyine uygun, dil gelişimini destekleyecek, bilişsel seviyesi eşliğinde bir resimleme ile çocuğun hayal dünyası zenginleştirilebilir (Sever, 2019: 167). Kitapta da içerik ile biçim ilişkisinin ortak bir dil ile yorumlandığı söylenebilir.

Annem Her Yerde / Overal en Ergens adlı çocuk kitabı ise, ölüm kavramını şiirsel ve duygusal bir hikaye ile anlatan 5 yaş ve üzeri çocuklara yönelik, yazarı Pimm van Hest, resimleyen Sassafra De Bruyn olan, 2015 yılında Amerika’da, 2016 ve 2020 yıllarında da Türkiye’de Öznel Akdik İşli tarafından çevrilen Gergedan Yayınları tarafından basılan bir kitaptır. 25 x 26 cm ebatlarında tasarlanmıştır. Hikayede Yolanda adlı küçük kız annesini kaybetmiş, yokluğunu sorgulamakta, çevresindeki her yerde annesini aramaktadır. Sorduğu sorulara bulduğu cevaplarda annesini bulmaktadır. Özellikle 4-6 yaş dönemindeki çocukların kitapta ilgisini kahramanlar çekmektedir. Çocuk bu dönemde karakter ile özdeşim kurmakta, karakter de çocuğun hikaye içinde olmasını sağlayıp yaşamını destekleyici konusu ile ilgisini çekebilmelidir. Annem Her Yerde adlı çocuk kitabında da Yolanda adlı küçük kız çocuğu ve annesinin yokluğu (ölüm kavramı), çocuğun bilişsel ve duyuşsal yeterliliği göz önünde bulundurularak hikayeleştirilmektedir. Kitapta Yolanda, annesine yakın başka kahramanlarla da iletişim kurmakta, böylece hikayeyi tamamlayacak yardımcı öğelerden yararlanılmaktadır. Anlatıda çocukların sosyal hayatına girip bir çok noktadan onları yakalayabilmek için uğraşıldığı görülür. Kavram öğretimi aşamalarından, kavramı kullanarak problem çözme denemeleri yapılmaktadır.

Biçimsel özellikleri değerlendirilecek olursa, karşılıklı sayfa tasarımlarında anlatının vurgulanması ve desteklenmesi için ilgili resimleme kullanıldığı görülür. Duygusal hikayesi, çizerin renk paletini etkilemiş, gereksiz ayrıntılardan uzak, yalın bir anlatımla öğretim gerçekleştirilmektedir. Ölüm kavramı, çocuğa şiirsel bir dille anlatılan hikayede duyumsatılmaktadır. Bu dönemde çocuklara “...iletilerin doğrudan değil duyumsatıcı bir biçimde verilmesi gerekir” (Çer, 2016: 164).



Görsel 6. Pimm van Hest ve Sassafra De Bruyn, Annem Her Yerde / Overal en Ergens. 2020, Resimli Çocuk Kitabı, kapak ve resimlenmiş iç sayfa tasarımı görüntüleri, 25 x 26 cm.

Çocuğun bilişsel ve duyuşsal gelişimi de göz önünde bulundurularak kavram hikaye geneline işlenerek yorumlanır. Yolanda, sakin, durgun, hüzünlü, ve sorgulayıcı bir şekilde biçimlendirilmiştir. Resimlemeler, metnin anlamını tamamlama ve sözcüklerle anlatılmayanları da içerisinde barındırma özellikleri sebebiyle çocukların ilgisini çeken tasarım öğeleri olmuştur. Sever’in ifadesiyle resimlemelerde “metne yeni anlamlar katan estetik uyarıcı olma” özelliği rastlanmaktadır (2019: 166).

Kitap tasarımında ilgi çekici bir kapak resimlemesi ve içerikle bütünlük kuran bir yorumlama dikkat çeker. Yazı büyüklüklerinin okul öncesi dönem olan 0 – 6 yaş ve 7 yaş için uygun 24-22-20 punto aralığı dikkat edilerek tasarlandığı, ilgili resimlemeler metinle aynı sayfada yerleştirilmiş olduğu görülür. Resimlemelerde çocuğun hayal gücünü tamamlayacak ayrıntılar hissedilir. Çocuğu çok yönlü düşünmeye sevk ettiği, farklı nesnelere kullanarak annesini bulması ve hissetmesini sağladığı dikkat çeker. ¾ ü resimleme olan karşılıklı sayfa tasarımlarında, görsel iletişim öğesi daha baskın

kullanılmış, metinsel öğelerin resimlemeyi destekleyici nitelikte sözcükler içerdiği görülür.

Elveda Bay Muffin / Adjö, herr Muffin adlı çocuk kitabı, Ulf Nilsson ve Anna-Clara Tidholm tarafından yazılan, Anna-Clara Tidholm tarafından resimlenen, Türkçe'ye Ali Arda tarafından çevrilmiş ve birçok dile çevrilen, 2017 yılında da Can Sanat Yayınları tarafından basılmış bir çocuk kitabıdır. 21,5 x 21,5 cm ebatlarında, sert karton kapaklıdır. Kitapta hikayenin karakteri Bay Muffin, yaşlanmış bir kobay fare olarak tasarlanmıştır. Kitap, 2002 yılında İşveç'te August Ödülü'ne layık görülmüştür. Hikayede Bay Muffin'in hayatını hatırladığı, mutlu günlerini okuyucu ile paylaştığı sahneler yer alır. Yaşadığı mavi evde, önceden kaybettiği eşi ve altı çocuğunu düşünmekte, mutlu günleri olduğunu hatırlamaktadır. Bir gün zaman onun için de son bulacak, sevenleri onu hep güzel hatırlayacaktır. Resimlemelerde Muffin'in ölümünden sonraki onun adına yapılan paylaşımlar ile kavram ayrıntılandırılmaktadır. Resimlemelerde kullanılan yalın, hikayeye uygun dokunaklı renkler dikkat çeker. Her sayfada ayrı resim ve yazı olduğu görülür. 6 yaş ve üzeri çocuklar için tasarlanan hikaye ve kitap, bu dönemde artık kavramları büyük ve küçüklükleri, uzun ve kısalıkları ayırt edebilen bir hedef kitleye hitap eder. Bu nedenle de kullanılan yazı büyüklüğü ve sıklığı, yaş aralığı daha küçük çocuklar olan kitaplara göre daha küçük ve sık kullanılmıştır. Kapak tasarımı ve resimleme ile içerik bütünlüğü ve devamlılığı vardır. Ufka doğru bakan Muffin, aslında okuyucuyu da baktığı yere sürükler.

Tema, Muffin'in baktığı yönde şekillenir. Çer (2016: 164), bu dönemdeki çocuklara yazılan kitaplarla ilgili olarak yazınsal nitelikteki kitapların "... hiçbir biçimde çocuklara öğretici ya da belletici bir anlayışla, bir düşüncenin ya da söylemin taşıyıcılığını yapmamalıdır. Çünkü yazınsal nitelikli kitapların başat amacı, insana, yaşama ve doğaya yönelik duyarlılık oluşturmaktır" özelliğine dikkat çeker. Bay Muffin'de de ölüm kavramı, bir bitiş olmaktan ziyade doğum, yaşam ve ölüm üçgeninde bir sürecin temsiliyetidir. İlgili metinlerin resimlemelerde yakın konumlandırıldığı görülür. Dokunaklı hikayesiyle çocuğa her canlının, doğup, yaşayıp, yaşlanıp öleceği mesajı iletilir.



Görsel 7. Ulf Nilsson ve Anna-Clara Tidholm, Elveda Bay Muffin / Adjö, herr Muffin. 2017, Resimli Çocuk Kitabı, kapak ve resimlenmiş iç sayfa tasarımı görüntüleri, 21,5 x 21,5 cm

Eski Dostum Lodos / My Old Pal, Oscar, yazarı Amy Hest, resimleyen Amy Bates olan, Türkçe'ye Sedef Özge tarafından çevrilen, ilk 2016 yılında basılan ve 2018 yılında da KVA Çocuk Yayınları tarafından basılan, 24 x 24,5 ebatında sert karton kapaklı bir çocuk kitabıdır. 5 yaş ve üzeri çocuklar için tasarlanmış, tematik olarak, ölüm, kaybetme korkusu ve hayvan sevgisi içeriği ile temellenmiştir. Özellikle çocukların kaybettikleri oyuncağına da sevdiği bir arkadaşının yerine birisini kabullenmesi zordur. Sevdiklerini kaybetmek çocuk için kolaylıkla tanımlanan ve atlatılan bir durum değildir. Hikayede sevdiği köpeğini kaybeden çocuk baş kahramandır. Köpeğinin yokluğu karşısında yerine başka hiçbir hayvanı koymak istemez. Bu durum küçük sevimli bir köpeğin onunla tanışmak ve dost olmak istemesine kadar sürer. Uzun bir süre köpeği yakınına yaklaştırmaz. Kavram öğretimi aşamalarından kavram kullanılarak problem çözme denemeleri yapılır. Kaybedilen köpeğin yerine yeni bir köpek koyularak hayvan sevgisi kavramı pekiştirilir. Hikayenin sonunda Lodos'un yerine yeni köpeği koyan, bu şekilde üzüntüsüyle başa çıkan çocuk işlenmiştir.



Görsel 8. Amy Hest ve Amy Bates, Eski Dostum Lodos / My Old Pal, 2016, Resimli Çocuk Kitabı, kapak ve resimlenmiş iç sayfa tasarımı görüntüleri, 24 x 24,5 cm

Kitapta kullanılan resimleme ve tasarım özelliklerine değinilecek olursa, 5 yaş ve üzeri için çocuklara hitap edilen bir dil kullanılmış, yazı büyüklükleri 20-22 punto aralığında tasarlanmış, resimlemeleri destekleyici metinler karşılıklı sayfada konumlanmıştır. İçerikle uyumlu ve anlamı pekiştiren büyüklükte yazılar metin içerisinde kullanılmıştır. "Gümbür! Çatırt! Gümbür!" kelimelerinin hikayede gök gürlediği sahnede büyük yazı karakteriyle kullanılması bu duruma örnek verilebilir.  $\frac{3}{4}$ 'lük alanda resimleme  $\frac{1}{4}$ 'lük alanda ise metinsel öge yer almakta, böylelikle 5 yaş ve üzeri çocuklar için resim ve metin büyüklüklerinin uygun bir ölçülendirme ile tasarlandığı söylenebilir. Genel olarak resimlemelerde atmosfere uygun renkler kullanılmış, çocuğun köpek ile iletişim kurduğu ve yakınlaştıkları sahnelerde sıcak renklerin tercih edilerek anlatımın desteklendiği görülür. Kitap kapağında yer alan köpek, çocuğun kaybettiği arkadaşı Lodos değil, onun yerine koyduğu köpektir. Bu durum kitabı henüz okumayan okuyucu için şaşırtıcı olmaktadır. Mesaj aslında kitap kapağında da mevcuttur. Kitabın arka kapak yazısında olduğu gibi "sevdiklerimizi kaybettiğimizde onlara duyduğumuz özlem, sevgimizi paylaşarak üzüntümüzün üstesinden gelmek ve hayata

devam etmek" olarak yorumlanabilir (Hest ve Bates,2016).

## 5. Sonuç

Resimli çocuk kitapları, çocukları bilişsel gelişimlerini destekleyen, onları hayata hazırlayan, hayal güçlerini destekleyici ipuçları barındıran, keyifli vakit geçirirken öğreten kaynaklar olarak tanımlanır. Bütünsel anlamda bakıldığında "diğer edebi türlerde olduğu gibi resimli kitap formatı da edebi unsur olan karakter, olay örgüsü, mekan, bakış açısı, üslup ve temayı göz önünde bulundurur. Bunların üstüne eklenen çizimlerin etkisi, sözcüklerin bu alanları bütünüyle geliştiremeyeceği anlamına gelmektedir" (Lukens, Smith ve Coffel,2018: 53) ifadesi ile çocuk kitaplarındaki resimlemelerin anlatının ötesinde anlatımı güçlendirdiği ve çok yönlü düşünmeye teşvik ettiğinden söz edilebilir. Öyle ki resimli çocuk kitabında resimlemeleri okumak, metinleri okumaktan daha uzun bir sürede gerçekleşir. Temaya uygun belirli bir anlamın elde edilebilmesi için resimleme ve yazınsal ögenin birlikteliği önemli olmaktadır. Keza anlatılması, öğretilmesi ve deneyimlenmesi zor olan ölüm kavramını tematik olarak işleyen çocuk kitaplarında, yazım dilinin didaktik olmayan bir üslupla geliştirilmesi, çocuk psikolojisini temel alan yorumlamayla kurgu çocuğa görelilik bağlamında ele alınması ve yaş aralığına uygun bir resimleme diliyle karakter ve sahneler resimlenmesi önerilmektedir. Çoklu ortam tasarım ilkeleri gereği, birbirleriyle yakın anlamlı olan görsel ve metinsel ögenin yakın sayfada bir arada kullanılmasıyla öğrenme etkin bir şekilde gerçekleşmektedir. Öyle ki resimli çocuk kitaplarında da konudan uzaklaştıracak ayrıntılara ve görsellere yer verilmemesi, metin ile ilgisi olmayan resimlemelerin kullanılmaması, konunun daha kısa sürede ve etkin olarak anlaşılmasını sağlamaktadır. Bu makale kapsamında ölüm kavramının tematik olarak işlendiği çocuk kitapları incelenirken; kavram öğretimi, resimleme farklılıkları, çocuğa görelilik bağlamında değerlendirilmekte, soyut kavramların resimlemelerle öğrenilmesinin daha kolay hale getirildiği, yardımcı öğelerle anlamın pekiştirildiği gözlenmekte, kitap kapağının, boyutunun ve yazı büyüklüklerinin bu süreçte çocukların fiziksel yeterliliklerine göre ölçülendirilmesi gerektiği düşünülmektedir.

Çocukların yaşamı, ölümü vb. soyut kavramları içeren dünyayı kavramaları, Piaget'in ifadesiyle bilincin 'şeylere' atfedilmesiyle ilişkili olarak dört aşamada gelişir. Birinci aşamada her şey, faaliyete veya bir işleve veya herhangi bir kullanıma sahip olan yaşam olarak kabul edilir. İkinci aşamada yaşam, hareketle tanımlanır, tüm hareketler belirli bir dereceye kadar kendiliğinden olarak kabul edilir. Diğer bir aşamada ise çocuk kendiliğinden hareketi, dış etken tarafından aktarılan hareketten ayırır ve yaşam, birincisi ile özdeşleşir (Piaget, 1929: 194, 195). Bu durumda çocukların bilinç akışını

dış etkenlerin etkilediği ve yaşam olgusunu geliştirmelerinde karşılaşılan, görülen, duyulan vb. eylemlerin algıyı yönlendirdiği söylenebilir. Ölüm kavramının incelenmesinde de, yaşanan, kaybedilen ve böylelikle sorgulanan yokluk kavramı, hikayeleştirilerek ve kavram öğretme stratejisine göre sonuca ulaşmak üzere problem çözerek pekiştirilmektedir. Ölümün, yaşam içerisinde olağan bir kavram olduğu, soru ve cevaplarla desteklenerek, hikayesel anlatımla çocuğa aktarılır. Çocuk ve ebeveyn arasında kurulan etkili iletişim yolu olan kitap okumak eylemi, farklı temalarla çeşitlenmekte, ebeveyn için her koşulda sürecin yönetimine yardımcı olduğu söylenebilir.

Sonuç olarak, çocukların bedensel ve bilişsel gelişim özellikleri göz önünde bulundurularak hazırlanan çocuk kitap tasarımı ve resimlemelerinin çocuklarda zihinsel imge geliştirmek, bilişsel gruplandırma ve sınıflandırma gibi kavram geliştirme süreçlerini desteklemek gibi bazı davranışları kazanmalarında etken olduğu düşünülmektedir. Bu nedenle çocuk kitaplarının ve resimlemelerin çocukların bilişsel gelişimlerine etkisinin kaçınılmaz olduğu söylenebilmektedir. Kavram öğretim temelli resimli çocuk kitapları, çocukların dış dünyayı kavramalarını ve olaylar arasında ilişki kurabilmelerini kolaylaştırmakta, hikaye kahramanlarıyla kendilerini ve çevrelerini özdeşleştirebildikleri ve böylelikle problemleri doğru anlatımla sorgulayan ve çözüm bulan kitaplar aracılığıyla kavramı çözümleyebildikleri görülmektedir. Bu bağlamda, çocuk kitaplarında tematik olarak işlenen konuların seçimi ve yazımında çocuk psikolojisi göz önünde bulundurulacak şekilde pedagojik uygunluğunun değerlendirilmesinin önemi açıktır. Metinsel içerik ve resimlemelerde bütünlük sağlamak iletinin/anlamın anlaşılmasını kolaylaştıracaktır. Bu sebeple resimleyen ve yazan işbirliği, çocuk kitaplarının üretim sürecinde önemlidir. Çocukların algı duyarlılıkları ve zihinsel farkındalıkları yaş aralıklarına göre farklılaşmaktadır. Farklı yaştaki çocukların aynı konuyu/kavramı kavraması değişkenlik göstermektedir. Temanın, çocuğun zihninde bir karmaşa yaratmadan aktarılması bu açıdan önemlidir. Bu nedenle belirli yaş aralığına uygun olarak hazırlanan çocuk kitabı resimlemelerinde, yalınlık, anlaşılabilirlik, daha fazla ipucu ve dikkat gerektirecek detaylandırmalar, renk kullanımı ve gerçekçi üslup değişkenliği söz konusu hedef kitlenin yaş aralığına uyumlu olarak planlanmasının önemi, kavram öğretim stratejisi bağlamında ele alınan kavram ve konunun işlenişinde öğretmenin belli aşamaları göz önünde bulundurularak içeriği oluşturmasının gerekliliği, çocuğa görelilik kavramının resimlemelerde göz önünde bulundurulması, içerik ve biçim değerlendirmesi aşamasında tasarım ilkelerinin göz önünde bulundurulması gerekliliği üzerinde durulması gereken konular olduğu sonucuna varılmaktadır.

Bu bağlamda ülkemizde de çocukların bedensel ve zihinsel gelişim evrele-

rini tamamlayıcı kavram içerikli kitaplar gözlenmektedir. Bazı kavramların çocuklara yönelik sanatsal bir ifadesi olarak tanımının yapılabileceği ve eğitim amacı taşımayan söz konusu kavram temalı kitapların sayıca artması yönünde çalışmaların desteklenmesi gerekli bulunmaktadır. Tanımlanması zor soyut kavramları ele alan, resimlemeleriyle çocuğun hayal dünyasını zenginleştiren ve çok yönlü düşünmeye teşvik eden, kavram öğretimi aşamaları göz önünde bulundurularak konuyu işleyen nitelikli kitapların farklı alan uzmanlarıyla alanlarında yetkin kişilerce planlanması, resimlenmesi ve tasarlanması önerilmektedir.

## Kaynakça

- Cüceloğlu, D. (2002). *İletişim Donanımları*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Cüceloğlu, D. (2013). *İnsan ve Davranışı Psikolojinin Temel Kavramları*. (27. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Çer, E. (2016). *Çocuk Edebiyatı 0-6 Yaş Çocuk Kitaplarında Çocuk Gerçekliği ve Çocuğa Görelik*. Ankara: Eğiten Kitap Yayıncılık.
- Erkmen, N. (1996). *Çağdaş Bir Ders Kitabı Nasıl Olmalı? Ders Kitabını Mükemmel Yapan Nitelikler*. H. Coşkun., İ. Kaya., J. Kuglin. (Ed.). *Türkiye ve Almanya'da İlköğretim Ders Kitapları*. s. 37-46. Ankara: Bizim Büro Basımevi.
- Ertan, G. ve Sansarcı, E. (2016). *Görsel Sanatlarda Anlam ve Algı*. İstanbul: Alternatif Yayıncılık.
- Guiraud, P. (2016). *Göstergebilim*. (3. Baskı). Ankara: İmge Kitabevi.
- Hest, A. ve Bates, A. (2016). *Eski Dostum Lodos*. İstanbul: Kva Çocuk Yayınları.
- Hulse, S. H., Deese, J. E. ve Egeth, H. (1975). *The Educational Psychology of Learning*. USA: McGraw Hill.
- Karataş Coşkun, M. (2011). *Kavram Öğretimi*. Adana: Karahan Kitabevi.
- Lukens, R., Smith, J. J. ve Coffel, C. M. (2018). *Çocuk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış*. İstanbul: Erdem Yayınları.
- Male, A. (2017). *Illustration A Theoretical and Contextual Perspective*. (2. Ed.). New York: Bloomsbury Visual Arts.
- Oskay, Ü. (2001). *İletişimin Abc'si*. İstanbul: Der Yayınevi.
- Senemoğlu, N. (2018). *Gelişim, Öğrenme ve Öğretim Kuramdan Uygulamaya*. (26. Baskı). Ankara: Anı Yayıncılık.
- Sever, S. (2019). *Çocuk ve Edebiyat*. (10. Baskı). İzmir: Tudem Yayıncılık.

Türk Dil Kurumu. (2011). *Türkçe Sözlük*. (11. Baskı). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Ülgen, G. (2001). *Kavram Geliştirme*. (3. Baskı). Ankara Pegem A Yayınları.

Yükselen, A. İ. (2019). Yaş Gruplarına Göre Çocuk Kitapları. M. Gönen (Ed.). *Erken Çocukluk Döneminde Çocuk Edebiyatı*, s. 57-75. Ankara: Eğiten Kitap Yayınları.

## İnternet Kaynakları

İnternet: Gönen, M., Uludağ, G., Fındık Tanrıbuyurdu, E. ve Tüfekçi, E. (2014). 0-3 Yaş Çocuklarına Yönelik Resimli Çocuk Kitaplarının Özelliklerinin İncelenmesi. *Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*. 29 (1), s. 126 - 139. Web: <http://www.efdergi.hacettepe.edu.tr/yonetim/icerik/makaleler/1959-published.pdf> adresinden 14 Aralık 2020'de alınmıştır.

İnternet: Piaget, J. (1929). *The child's conception of the world*. London: Redwood Press Limited. Web: <https://archive.org/details/childsconception01piag> adresinden 09 Ekim 2020'de alınmıştır.

## Görsel Kaynakları

**Görsel 1.** Maclear, Kyo., Turnham, Chris. (2020). *Dilek Ağacı / The Wish Tree*. (4. Baskı). Redhouse Kidz Çocuk Kitapları. İstanbul: Sev Yayıncılık, s. 12-13, 20-21, 24-25.

**Görsel 2.** Yarlett, Emma. (2017). *Orion ve Karanlık / Orion and the Dark*. Redhouse Kids Yayınları, İstanbul: Sev Yayıncılık, s. 4-5, 26-27, 28-29.

**Görsel 3.** Sharon King – Chai. (2020). *Uğur Böceği Uç Uç Lusi / Lucy Lady Bird*. (6. Baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s. 3-4, 7-8, 14-15, 24-25.

**Görsel 4.** Davies, Benji. (2015). *Dedemin Adası / Grandad's Island*. İstanbul: Redhouse Kidz Çocuk Kitapları, s. 4-5, 10-11, 20-21, 22-23, 30-31.

**Görsel 5.** Erlbruch, Wolf. (2019). *Ördek, Ölüm ve Lale / Ente, Tod und Tulpe*. İstanbul: Hep Kitap Yayınları, s. 2-3, 4-5, 10-11, 19, 23, 25, 27.

**Görsel 6.** Hest, Pimm van., Bruyn, Sassafras De. (2020). *Annem Her Yerde / Overal en Ergens*. İstanbul: Gergedan Yayınları, s. 2-3, 10-11, 18-19, 20-21, 24-25.

**Görsel 7.** Nilsson, Ulf., Tidholm, Anna-Clara. (2017). *Elveda Bay Muffin / Adjö, herr Muffin*. İstanbul: Can Çocuk Yayınları, s. 3, 20-21, 28-29, 36-37, 38-39.

**Görsel 8.** Hest, Amy., Bates, Amy. (2016). *Eski Dostum Lodos / My Old Pal, Oscar*. İstanbul: KVA Çocuk Yayınları, s. 8-9, 12-13, 20-21, 24-25, 28-29



## Çizgi, Renk ve Leke Bağlamında Zeki Faik İzer Eserleri

Doç. Muteber Burunsuz

Makale Geliş Tarihi: 25.01.2021  
Yayına Kabul Tarihi: 28.05.2021

### Özet

1950'li ve 1960'lı yıllarda Modern Türk Resmi'nin temsilcisi Zeki Faik İzer; ritmik ve dinamik olan eserleriyle ön plana çıkmıştır. Sanatçının üslubunda genel tavrı olarak başlangıçta kübist ve geometrik etkiler görülürken, 1950'li yıllarda soyut dışavurumcu ve lekeli eğilimler görülmektedir. Zeki Faik İzer'in eserini tanımlayan öğeler arasında ritim, devinim ve dinamizm yer almaktadır. Zeki Faik İzer eserlerinde coşkulu anlatım diliyle ve zaman zaman müziğin etkisiyle dinamik ve hareketli eserler oluşturmuştur. Araştırmada Zeki Faik İzer ve eserleri ile ilgili literatür taranmış ve elde edilen veriler betimsel bir yöntemle incelenmiştir. D Grubu ressamı içinde yer alarak Türk Resim Sanatı'nın kimlik oluşumuna katkıda bulunan Zeki Faik İzer'in üslubu, üslubunun kaynakları ve zaman içerisindeki değişimi gözlemlenmiş ve sanatçının ilerleyen dönemlerinde daha çok resmin temel öğelerinden çizgi, renk ve lekeyi yoğun olarak ön plana çıkardığı tespit edilmiştir. Özellikle bu öğeleri öne çıkarırken lirik ve rastlantısal hareketlerle eserlerini oluşturduğu, eser bütünlüğünde içerikten çok biçimsel öğeleri ön planda tuttuğu sonucuna varılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Türk Resmi, Non-figüratif Resim, Lirikizm, Ritim, Dinamizm

### ZEKİ FAİK İZER WORKS IN THE CONTEXT OF LINE, COLOR AND STAIN

### Abstract

Zeki Faik İzer, the representative of Modern Turkish Painting in the 1950s and 1960s; he came to the fore with his rhythmic and dynamic works. While the general attitude in the style of the artist was initially cubist and geometric effects, abstract expressionist and blotchy tendencies were observed in the 1950s. Rhythm, dynamism and dynamism are among the elements that define Zeki Faik İzer's work. Zeki Faik İzer created dynamic and dynamic works in his works with his enthusiastic narrative language and occasionally with the effect of music. In the research, the literature about Zeki Faik İzer and his works was scanned and the available data were analyzed with a descriptive method. Zeki Faik İzer, who contributed to the formation of identity of Turkish Painting by being among the painters of the D Group, has observed the style, sources of his style and the change in time, and it has been determined that the artist heavily emphasized lines, colors and stains, which are among the basic elements of the painting. It was concluded that especially while highlighting these elements, he created his works with lyrical and random movements, and prioritized formal elements rather than content in the integrity of the work.

**Keywords:** Turkish Painting, Non-figurative Painting, Lyricism, Rhythm, Dynamism

## 1. Giriş

Eserlerinde coşkulu, ritmik ve dinamik etkileri bir arada barındıran Zeki Faik İzer; yurt dışı atölye deneyimleri ve Sanayi Nefise yıllarında atölye hocalarının etkisi ile dışavurumcu etkilerin ağır bastığı eser üretimlerinde bulunmuştur. Belirli kavramlar aracılığıyla gelişen eserlerinin genelinde farklı üslup ve dönemlere ait özellikleri bir arada görmek mümkündür. Zaman zaman izlenimci, fovist ve dışavurumcu esintilerle eserlerin bütününde karşılaşmaktadır. Tansuğ'un da belirttiği gibi Zeki Faik İzer, İbrahim Çallı atölyesinde öğrenim gördükten sonra eğitimine Paris'te devam etti;

1905'te İstanbul'da doğdu. 1923'te Sanayi Nefise Mektebi'ne girdi ve İbrahim Çallı atölyesinde öğrenim gördü. 1928'de Paris'e giderek A. Lhote ve Othon Friesz'in atölyelerinde çalıştı. Yurda dönünce Gazi Eğitim Enstitüsü'ne resim öğretmeni olarak atandı (1932). "D Grubu" nun kuruluşuna katıldı (1933). 1934'te Paris'e giderek eski ustaların çalışmalarının kopyalarını yaptı. Yurda dönüşünde Güzel Sanatlar Akademisi Süsleme Sanatları Atölyesinde öğretmen olarak görev aldı. Akademi Müdürlüğü yaptı (1948-1952). Uluslararası Modern Sanat Sergisindeki (UNESCO, Paris 1946) Türk resmine ait bölümü, Ceunuschy Sergisi'ni (Paris'te Nurullah Berk'le, 1947) düzenledi. 1951'de Türk Sanat Tarihi Enstitüsü'nü kurdu. Uluslararası Modern Resim Sergisi'nde (Brüksel) Cevat Dereli'yle birlikte Türkiye'yi temsil etti. Guggenheim Uluslararası Sergisi'ne Türkiye birincisi olarak katıldı. En tanınmış eserleri şunlardır: İnkılap Yolunda, Dolmabahçe Sarayı, Büyük Balık, Akdeniz Mitolojisi. Zeki Faik İzer "D Grubu" nu oluşturan sanatçılar arasında serbest soyutlama fantezilerini en çok benimseyen bir ressam olarak karşımıza çıkmaktadır (Tansuğ, 2003: 377-378).

Andre Lhote ve Othon Friesz atölyelerinde eğitim gören sanatçı; "D Grubu" içerisinde çalışmalarını sürdürmüştür. Başlangıç yıllarında kübist daha sonra gözlemci, dışavurumcu ve lekeci duyarlılığı olan soyut eserler üretmiştir. Zeki Faik İzer'in ritmin, müziğin ve dansın etkilerinin hakim olduğu eserleri görülmektedir.

Müzik-Dans temalı resimlerinde yarı izlenimci ve fov etkileri görülmekle birlikte, boyanın rahatça kullanıldığı ve lokal renklerden uzaklaşıldığı ve bir kısım dışavurumcu özelliklerin belirginleşmeye başladığı gözlemlenir. İzer'in parçalanmış renkli figürleri içeren resim anlayışında 1946'lardan sonra dışavurumcu soyutlamayla ilgili bir aşamaya doğru bir yöneliş izlenir (Akdeniz, 1990: 70).

Zeki Faik İzer resminde desen ana öğeler arasında yer almaktadır. Desenlerdeki deforme olmuş figürler biçimsel lekeler ve renklere dönüşmektedir. Özellikle 1950'li yıllarda figürsüz ve soyut üretimlerde bulunarak, rengin ve lekenin ön plana çıktığı eserler üretmiştir. Lirik soyut ve non-figüratif

eserlerinde canlı renklerle oluşturulan yüzeyler ritimle karmaşadan çok bir düzen arayışındadır. Hareketli olan fırça vuruşları ise çizgi ve lekelerle ön plana çıkmaktadır. Özellikle Türk Resminde 1950'li yıllarda Sezer Tansuğ'un da belirttiği gibi soyut eğilimleri ile öne çıkan öncü kuşak sanatçıları arasında yer almaktadır;

Soyut resmin Türk sanatçıları tarafından pratiğine 40'lı yılların sonu ya da 50'li yılların başında İstanbul, Ankara ve Paris'te başlanmıştır. Paris'te Hakkı Anlı, Nejat Devrim, Selim Turan ve Abidin Dino'nun yanı sıra, Fahrünisa Zeid ve Mübin Orhon'un da bu akıma uygun işlere yöneldiği anımsanabilir. İstanbul çevresinde bir süre sözcülüğü Nuri İyem'in üstlendiği soyut çalışmalara Zeki Faik İzer, Sabri Berkel, Ferruh Başağa ve sonraları Adnan Çoker gibi akademiye bağlı sanatçılar yönelmiştir. Bu ressamlar figürsüz soyut resimden hiç kopmayan bir ısrarı da sürdürmüşlerdir (Tansuğ, 1997: 184).

Türk Resim Sanatı'nda 1950'li yıllarda gerçekçi, izlenimci ve kübist eğilimler yerini soyut eğilimlere bırakmıştır. Özellikle akademik olan sanat anlayışı yerini bireysel ve özgür kimlik arayışlarına bırakmıştır. Türk Sanatı'nda görülen bu değişiklikler sadece Türk Resim Sanatı'nda değil, mimari ve edebiyatta da kendini göstermiştir. Türk Resim Sanatı'nda non-figüratif eğilimlerin yanı sıra bir grup sanatçı geleneksel sanat yaklaşımını ve yerelliği de benimsemiştir. Non-figüratif eserler üreten sanatçılar ise güncel olan sanatı yakalama çabası ve ifadeci fırça kullanımı ile objeyi tuvalden çıkarmışlardır. Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Adnan Turani yerellekle soyut anlayışı bütünleyen eser üretimlerinde bulunurken, Sabri Berkel daha geometrik, soyut, leke ve biçimlerden oluşan kompozisyonlara ağırlık vermiştir. Abidin Elderoğlu ve Şemsi Arel ise kaligrafik soyuta yönelirken, Zeki Faik İzer daha ritmik olan renk ve fırça hareketleri ile lirik soyut üsluba yönelmiştir.

Resim sanatımızın 1950'li yıllardan bu yana gelişmesi, diğer sanat ve edebiyat alanlarında görülen tavır ve yaklaşım hareketleriyle paralellik gösterir. Garip ve özellikle ikinci yeni hareketleri, şiir sanatı alanında bu paralel değişimin çarpıcı bir örneğini oluşturur. Mimarlıkta modern teknolojinin, kentleşme olgusu içinde yapı düzen ve işlevlerini belirleyen katkısı, birim değeri taşıyan işlevsel öğelerle çağdaş kompozisyona ulaşma yönünden diğer bir paralel gelişmeye işaret eder. Çizgi ve rengin belirli form klişelerinden sıyrılarak yepyeni düzenler ve yeni humor fantezilerine ulaşma çabasını ortaya koyduğu grafik ya da illüstratif yaklaşımlar bile bu tür gelişmenin paralelinde bulunurlar (Tansuğ, 1995: 7).

Nuri İyem, Turgut Zaim ve Malik Aksel yerellekle birleştirdikleri somut figürleri toplum ve toplumun gerçekliğini yansıtan bir bakış açısıyla eser üretiminde bulunmuşlardır. Nejat Devrim, Selim Turan ve Fahrünisa Zeid ise daha lirik olan sanatsal deneyimlere eserlerinde yer vermektedir. Avru-

pa'da yaşayarak soyut işler üreten sanatçılar Türkiye'ye gelerek lirik soyut alanında eserler üretmişlerdir. Soyutlamalar biçimsel niteliklerle birlikte ritim ve dinamizm kavramlarının öne çıkmasıyla oluşmaktadır.

Paris'te yaşayan Nejat Devrim, Selim Turan, Fahrünisa Zeid'in soyut çalışmaların göbeğinde bu akıma katılmalarının yanısıra, Türk plastik sanat çevrelerinde gerek akademi içi, gerekse dışında bu akım Zeki Faik İzer, Nuri İyem gibi sanatçılar tarafından büyük ölçüde destekleniyor. Fakat soyut sanatın yerel ulusal geleneklerin özümsemiği "somut" bir temele oturması gerektiği hakkındaki görüşler, olaya genel olarak biçim ve yüzeysel doku açısından yaklaşan sanatçılarla tartışmalara neden oluyor. Fakat bu arada, soyut resme yönelik resim çabalarının temelinde bazen renk unsuruna ağırlık kazandırmış olan figüratif eğilimlerin bulunduğuna dikkat çekilmelidir (Tansuğ, 2003: 251).

Bedri Rahmi Eyüboğlu genellikle soyut eserleriyle yerel motifleri birleştirirken, Zeki Faik İzer, ritmik renk ve fırça vuruşlarını kullanır. Sabri Berkel ise, daha düz ve sade olan renk ve biçim özelliklerini geometrik soyut olarak tuval yüzeyinde kullanmaktadır. Nuri İyem, Turgut Zaim ve Malik Aksel yerelle birleştirdikleri üsluplarını daha toplumsal gerçekçi ve somut temele oturtmaktadır. Nejat Devrim ve Selim Turan ise daha lirik olan sanatsal deneyimler oluşturmaktadır.

1971-1984 yılları arasında sürekli olarak yaşadığı, gözlem ve duyularını geliştirdiği, çalışmalarını sürdürdüğü Paris'te, Zeki Faik İzer, daha önce Türkiye'de başlattığı soyut çalışmalarının izinde yürürken, seçmiş olduğu yolun, bulunduğu ortamda kendini haklı çıkaran bulgulara açık seçeneklerle dolu olduğunu görmüştü. Bu yönde bir çakışmanın, sanatına kazandıracağı değerleri saptamanın keyifli ve özverili akışına kendini kaptırarak, birbiri arkasına desenler çizdi, tuvaler boyadı. Onun resimlerini yan yana koyup baktığımızda, birbirinden türemiş olan bu çalışmaların, ortak bir sorunsallık çevresinde düğümlendiğine, sonra da bu düğümün kendiliğinden çözülüp açıldığına tanık oluyoruz (Özsezgin, (t.y.): 120).

Zeki Faik İzer, 1960 sonrası figürsüz soyutlamaya yönelerek, biçim ve lekenin ağır bastığı tekrar eden formlar, canlı renkler ve onları dengeleyen nötr renklerle oluşturulmuş fonlara eserlerinde yer vermektedir. Sadece tek renkten oluşan fonlar, bazen daha belirleyici olan renkli motiflerle tuval yüzeyinden çıkmaktadır. Yüzeyde derinliğin ortadan kalktığı lekeli anlayışla biçimlendirilen eserler; içgüdüsel lirik non-figüratif renk deneyselliği ile devam etmektedir.

## 2. Zeki Faik İzer Eserlerinde Lirik ve Dinamik Eğilimler

Zeki Faik İzer eserlerini tanımlayan kavramlar arasında coşku, devinim, ritim ve dinamizm kavramlarını saymak mümkündür. Sanatçının eserlerinde içgüdüsel biçim bozma, gerçeklikten sıyrılma ve gerçekliğin bireysel yorumlanmış haliyle karşılaşılmaktadır. Sanatçı dış gerçeklikte yer alan temel konuları, portreleri, figürleri ya da peyzajları içselleştirerek başka formlara dönüştürmektedir. Yapay ve dekoratif görünen çizgiler yerine rengin araç olarak kullanıldığı eserlerinde Zeki Faik İzer, ruhsal olarak kendini daha dışavurumcu ve dinamik renkler aracılığıyla ifade etmektedir.



Görsel 1. Zeki Faik İzer, "Büyükada'da Lodos", 1968, Tuval üzerine yağlı boya, 33x40 cm

Zeki Faik İzer dışavurumcu öznel arayışlarla, içgüdüsel hareketlerle, sezgi ve yetilerini dinleyerek ürettiği eserlerinde, kendi öz üslubunu, tekniğini ve biçimlerini oluşturmaktadır. İçsel duygu hareketleriyle biçim çarpıtma ve bozmalarının etki ve izleri sanatçının eserlerinde hissedilmektedir. Sanatçının "Büyükada'da Lodos" isimli eseri; fırçanın serbestçe oluşturduğu lekeler, ritmik bir devinime dönüşen boya dokuları ve devinen leke bütünlüğü ile soyut olan dışavurumcu etkilerle oluşturulmuştur. Özellikle sıcak

ve soğuk renk birliktelikleri resimdeki lirik hareketliliği de dengelemektedir. İçsel duyguların dışavurumu, biçimlerin reel olan dünyadan kaybolarak sanatçının kendi realitesinde var olmasına olanak sağlamaktadır. Reel dünyanın gerçekliklerinden sıyrılan biçimler; resmin genel bütünlüğü içerisinde yer alarak kendi öz biçimselliklerini korumaktadırlar. Zeki Faik İzer'in eserlerinde dinamizm ve lirik olan fırça kullanımları biçimlerin önüne geçerek daha ön planda yer almaktadır. Renkler ise bu ritmik ve devinen hareketliliğe yardımcı olarak ikinci planda yer almaktadır. Eserlerinde çoğunlukla çizginin devinimleri ve hareketli yapısı soyut resmin dengeleri açısından belirli bir öneme sahip olmaktadır. Çizgilerin iniş çıkışları, kompozisyon içerisindeki tanımlamaları, ifadesel bir dil içermektedir. Klee'nin belirttiği gibi;

Çizginin belirli oranları, ton değerleri skalasında tonların belirli kompozisyonları, renklerin belirli armonileri kendileriyle birlikte o anda oldukça ayırt edici önemli anlatım değerleri taşır. Örneğin çizgisel oranlar açılarla ilgilidir; düz ve yatay olanların aksine açıl ve zigzag hareketler aynı şekilde kontrast oluşturan anlatım tınılarına ulaşır. Benzer şekilde bir kontrast kavramı iki çizgisel konstrüksiyon biçimi ile verilebilir, biri sıkıca birleştirilmiş bir yapıdan, diğeri seyrek olan dağılmış çizgilerden oluşur (Klee, 2007: 37).

Resimsel lirizm, içsel duyguların dışavurumudur. Sanatçının fırçaları ve renkleri aracılığıyla bu duyguların temsili karşımıza çıkmaktadır. Özellikle fırçaların soyut eserlerdeki ritmik titreşimleri, başka renklerle olan birliktelikleri, tesadüfi gerçekleşen renk buluşmaları, sonsuz devinim Zeki Faik İzer eserlerinde dikkat çekmektedir. Dış dünya nesnelere simgeleştiği görüntü serüveni, sanatçının tuvalinde bir mücadeleyle renkli nesne temsillerinin deneysel pratikleri, inişli ve çıkışlı biçimlere ve lekelerle dönüşmektedir.

Zeki Faik İzer'in "Büyükada'da Poyrazlı Gün" isimli eserinde ise lirik fırça vuruşları ve ritmik renklerin coşkulu bir anlatımına tanıklık etmekteyiz. Özellikle Poyrazlı bir gün olmasına rağmen sanatçı eserinde renklerin canlılığından ve coşkusundan ödün vermemektedir. İçsel heyecan ve coşku dili sanatçının genel eser diliyle rahatlıkla izlenmektedir. Çoğu eserde devam eden ritmik duyarlılık ve coşkulu anlatım, çoğu zaman bütünsel anlatımın geneline de yansarak büyük küçük olan resim dengelerini ve kurallarını da yok etmektedir.

Formların uygulanabilirliği, organik fakat ruhsal varyasyonları, resimdeki hareketleri, somuta ya da soyuta olan eğilimleri, bireysel olarak ya da bir bütünün parçaları olarak karşılıklı ilişkileri, ayrıca, bir resimdeki farklı unsurların uyumu ya da uyumsuzluğu, grupların ele alınış şekli, örtülü ve açıkça ifade edilmiş çekiciliklerinin birleşimleri, ritmik ya da ritimsiz, geometrik ya da geometrik olmayan formların kullanılışı, birliktelikleri ya da ayrılıkları-tüm bunlar, resimdeki kontrpuanın malze-

mesidir (Kandinsky, 2005: 94).



Görsel 2: Zeki Faik İzer, "Büyükada'da Poyrazlı Gün", 1969, Tuval üzerine yağlı boya, 45x38 cm

Zeki Faik İzer resminin temel öğeleri olan çizgi, renk ve leke oluşumunda şüphesiz Akademi yıllarında etkisinde olduğu İbrahim Çallı ve Hikmet Onat'ın izleri de sezilmektedir. Organik olan soyut anlatımlarında ise Matisse ve Bazain etkisinde kalır. Renk araştırmalarında, serbest ve renkçi bir anlayışla, Matisse'in renkçi tavrı, fovistlerin lekeciliği de hissedilmektedir. Ayrıca eserlerde biçimlerin kenarlarında izlenen beyaz boşluklar sanatçının eserlerinin ifadeci ve modern yapısına uyum sağlamaktadır.

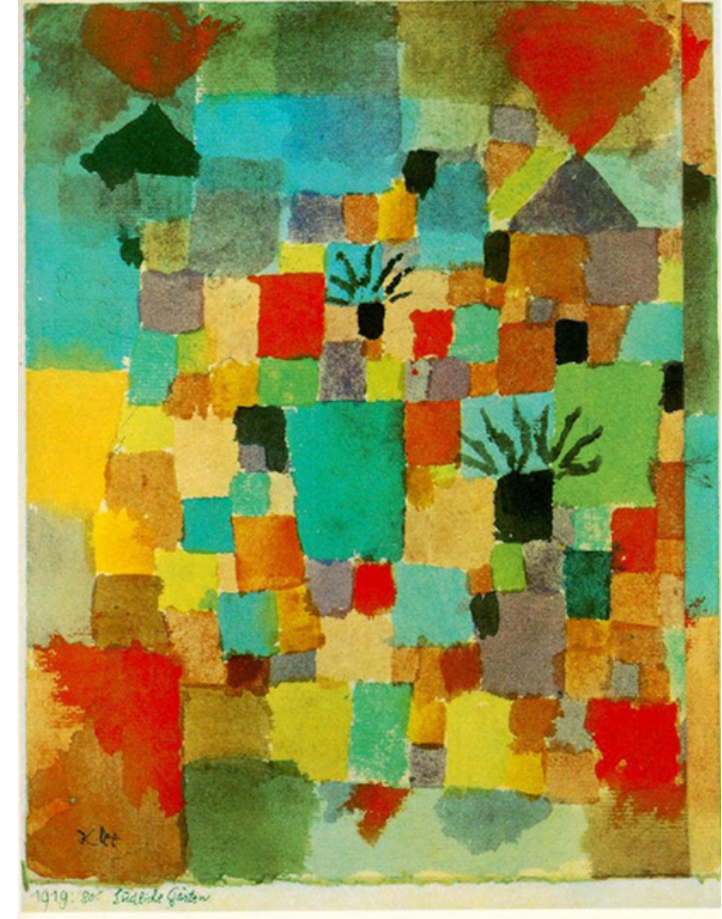
### 3. Zeki Faik İzer Eserlerinde İzlenen Müzik Etkisi

İçsel duygu hareketleri ile dış dünyadaki sürecin ve yaşanan deneyimlerinin duyusal aktarımına olanak sağlayan Zeki Faik İzer eserleri; yüzeylerde inip çıkan enerjiler ve duygu yansımaları ile karşılaşmamızı sağlamaktadır. Çizginin ve rengin üstlendiği görevler her eserde farklılaşmaktadır, her iki öge de dışavurumu yansıtan birer araçsal nitelik olarak karşımıza çıkmaktadır. Zeki Faik İzer eserleri, polifonik etkilerle birlikte huzursuzluk, bunalım ve acının yerine daha çok neşe ve enerji içerir. Dışavurumculuğun üstüne inşa edilen Soyut Dışavurumculuk, İnfomal Sanat ve lekecilğe yaklaşan çizimleri ile Zeki Faik İzer 1960'lı yıllarda eserlerinde daha çok müzik, renk ve ritim ilişkisi üzerinde durarak üretimlerde bulunmuştur.

Resimlerde renk katmanları nasıl yer yer saydamlaşıyor, altından başka renk, ışık ya da bir leke belirginleşerek derinlik oluşturuyorsa bu müzikte de üst üste gelen tını renkleri derinlik oluştururlar, mekan yaratırlar. Tınlarının sürelerinin değişik olması, biri daha sürerken ötekini kesilmesi, yeniden başlaması vb. dinleyiciyi resimlerde olduğu gibi hem bir boşluğa, derinliğe hem de zaman ötesine çeker. Bir başka yakınlık parça-bütün ilişkisidir. Bu müzik geleneksel müzikte olduğu gibi, birbirleriyle ilişkilendirilen parçaların bir araya gelmesinden, bütünleşmesinden oluşan bir müzik değildir. Bestenin çıkış noktası tını renklerinin bütünlüğüdür (İpşiroğlu, 2000: 109).

Zeki Faik İzer eserlerinde kaybolan derinlik etkisi ile eserlerde arka fon ayırımı ortadan kalkmaktadır. Renkler ve lekeler üst üste gelerek, belirli biçim ve yüzey oluşumunu sağlamaktadır. Böylece renk birliktelikleri, açık-koyu renk kontrastları, resimsel dengeler önem kazanmaktadır. Soyut resmin denge ilişkilerinde belirleyici olan öğeler, içsel duyarlılıkla harmanlanarak daha bütüncül olan bir sanat anlayışına doğru yol almaktadır. Müzikte bir araya gelen tınlar resimlerde ifade bütünlüğüne dönüşmektedir. Sanat tarihinde farklı zaman dilimlerinde sanatçıların eserlerinde zaman zaman müzik etkisi görülmektedir. Paul Klee, Piet Mondrian, Henri Matisse, Wassily Kandinsky'de müzik etkisinin görüldüğü eserlerle karşılaşılmaktadır. Renk değerleri ve kompozisyon öğelerinin farklılaştığı, müziğin çağrışımsal ilişkileri sanatçıları etkilemektedir. Sanatçılar üretimlerinde tınları kendi süzgecinden geçirerek, ritmi kurguyla birlikte ifade etmektedir.

Ritmik hareket, nota yazısı, polifoni (Klee bunu resimde eşzamanlılık anlamında kullanıyor), çeşitleme, füg vb. Klee'nin Bauhaus'da verdiği derslerde bilimsel kesinlikle incelediği konular. Çoğu resimlerinde de bu çalışmaların izlerini sürdürebiliyoruz. Kimi zaman Klee, resimlerine müzikle bağlantılı adlar veriyor; "Kırmızı Füg", "Bach Stilinde", "Koral ve Manzara" vb. Bunu okuyan, müziğe yabancı olsa da müzikle bir ilişki arayacaktır resimde. Ama müzikle bağlantı kurmak ya da müziğin biçimlendirme öğelerini bulmak olanaklı (İpşiroğlu, 2000: 120).



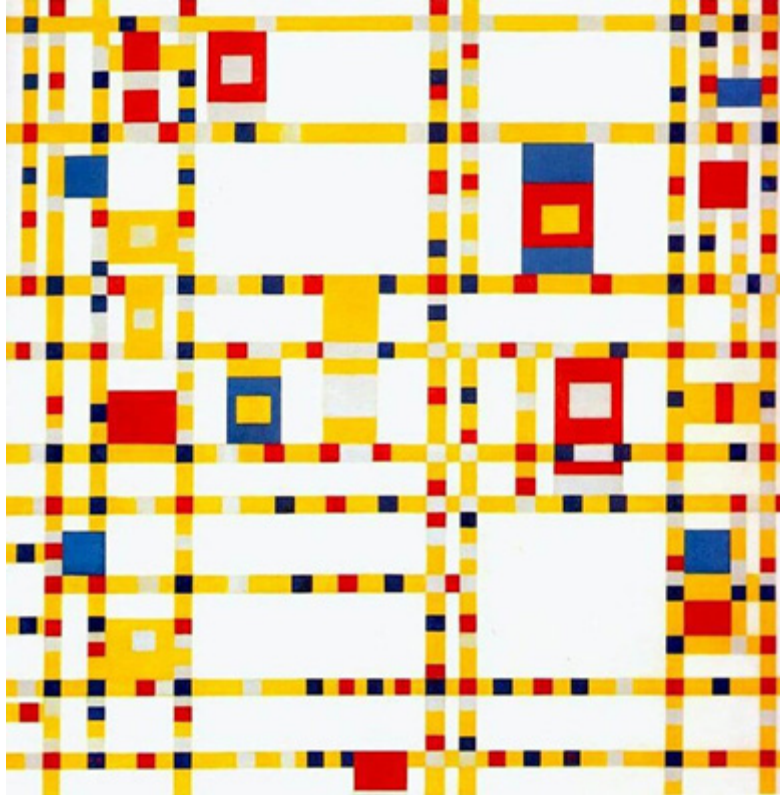
Görsel 3. Paul Klee, "Southern (Tunisian) Gardens", 1919

Paul Klee'nin "Southern (Tunisian) Gardens" isimli çalışmasında görülen geometrik formlar, formların küçüklük ve büyüklük ilişkileri dikkat çekmektedir. Eserin genel bütünlüğündeki dengelerine bakıldığı zaman ritimsel ilişkiler de gözlenmektedir. Ayrıca boyanın şeffaf geçişleriyle, armonilerdeki uyum, eserin genel bütünlüğüne de katkı sağlamaktadır. Eserdeki ritim duygusunun hissedilmesini sağlayan önemli taşıyıcı öge ise renklerin seçimi ile de ilgilidir (Görsel 3).

Müzik sanatında bu gelişmeler yaşanırken ressamın müziği görselleştirmeye yöneldiği bu dönemde, birçok yağlıboya ve karakalem çalışmaları olan Schoenberg de müziğin yanı sıra, dışavurumcu resim alanında eserler vermiştir. Schoenberg'in çalışmalarının etkisiyle Klee ve "Blue Readers" (Mavi Atlılar) Grubu soyut formlar-

dan oluşan renk doğaçlamalarındaki etkilerle müziğe koşut bir uyum yaratmışlardır. Bunun yanı sıra Johanne Sebastian Bach yapıtlarındaki müziksel yapılar, birçok modern ressamın yapıtında, konu, biçim, içerik ve yapı unsurları olarak yer alarak yeniden üretilmiştir. Aynı zamanda ressamların yapıtlarına fugue, sonat, sinfoni gibi isimleri vermeleri ile birlikte, renk orkestrasyonu, armonik kompozisyon gibi müzikle ilgili terminolojik yaklaşımlar, resim sanatında da kullanılmış ve böylece müziksel verilerin resim sanatında yeniden üretildiği görülmüştür (Önal, 2018: 3).

Mondrian ise ritmik duyarlılığı yakaladığı eserlerinde ritmin soyut resimdeki alan ilişkileri ve renk ilişkileri üzerinde daha çok durmaktadır. “Brooklyn Boogie-Woogie” isimli eserinde caz tınılarının etkisi, ruhun ve biçimlerin kazandığı özgürlük, ritmik bir evrende buluşmaktadır. Geometrik form ilişkilerinin ve renklerin ritimle buluştuğu görsel dilin biçimlendirilmiş öğelerle buluşmasına tanıklık edilmektedir. Temel renkleri kullandığı eserinde, dikey ve yatay hareketlerle oluşturduğu kompozisyonunda ritmin, hareketin, biçimsel ve yalın olanın anlatım diline tanıklık edilmektedir.



Görsel 4. Piet Mondrian, “Brooklyn Boogie-Woogie”, 1942

Sanatçılar, müzikte duyumsadıkları güçlü etkiden resimde de yararlanmaya giderler. Soyut bir yapıya sahip olan müzik, sanat dalları içinde güçlü etkisini her daim göstermiştir. Soyut sanatla beraber ressamlar müzikten daha verimli bir şekilde yararlanma olanağı bulur. Böylelikle resim sanatındaki soyut anlayış müziği imgede aramada büyük kolaylık sağlar. Müziğe duyarlı ressamların sanat anlayışları içerisinde müziği konumlandırışları büyük farklılıklar taşır. Bu soyut olguyu resim yüzeyine aktarımları her sanatçının kendi sanat anlayışıyla şekillenir. Türk resminde de müziksel anlayış benzerlik göstermekle beraber süreç 1950 sonrasına tekabül eder (Aktan, 2012: 4).

Zeki Faik İzer ise müzik etkisiyle oluşturduğu soyut dışavurumcu eserlerinde müziğin ritmindeki iniş çıkışlarına göre eserini biçimlendirmektedir. Leke, çizgi ve renklerin dağılımı müzik eşliğinde şekillenmektedir. Lekesal dağılımlarında ise özellikle renklilik göze çarpmaktadır. Giray'ın da belirttiği gibi müziğin etkisini fırça hareketlerine yansıtmaktadır.

1970 yılında başlayan kolaj çalışmalarında renk, plan ve motif anlayışıyla Matisse hayranlığının eserlerini yansıtır. Büyük tuvalerde dinlediği müziğin etkisini yansıtan fırça darbeleri ya da akışkanlığıyla dokunan çok renkli soyut anlatımlar Zeki Faik'in sanatının temelini oluşturur. Bu dönem içinde, canlı ve tek renkli pürüzsüz düz yüzeylerle çatışkılar oluşturan girift çizgisel bölümlerin dinamizmini yansıtan kolajlar da üretir (Giray, (t.y.):216).

Sanatçının eserlerindeki soyut yönelimler ve hareketli fırça tuşlarının birlik-teliği resmin ana taşıyıcı ögesi olan kompozisyona hizmet ederek, renkli, hareketli ve müzik etkisi hissedilen eserlere dönüşmektedir. Müzikte yer alan ritimsellik ve çok seslilik sanatçının eserlerinde karşılığını bulmaktadır. Özellikle müzik etkisini hissettiren ve eserlerin isimlerine yansıyan çalışmaları arasında Beethoven'in sanat eserinden etkilendiği “Missa Solemnis” ve “Brahms'la Double Concerto” isimli eserleri bulunmaktadır. Nesnelerin somut hallerinden kalan izler; lekelerle belirli ipuçları ve imgeler oluşturarak, daha derinliği olan bir içerik oluşturmaktadır. Sanatçı eserlerinde sınırlandırmaları ortadan kaldırarak, zihnini serbest bırakarak ve içgüdüsel jestlerle, rastlantısal olan bir üslubun ortaya çıkmasını sağlamıştır. Başı ve sonu belirli olmayan serüven; enerjisi yüksek boyalı alanlar, ritmik ve renkli itkilerle, izleyiciyi de heyecanlandıran bir ilişki oluşturmaktadır. Ruhsal gerçeklik, renk, biçim ve yer yer belirgin hale gelen öğelerle, estetik algımızı farklı bakış açlarına yönlendirmektedir. Tonların farklılaşan nüansları, pentürel ilişkileri, yüzeylerdeki iniş ve çıkışları, resim yüzeyinin özgür bir alan oluşturmasına olanak sağlamaktadır.

#### 4. Zeki Faik İzer ve “Kuşlar”

Zeki Faik eserlerinde biçim, renk, leke etkisi ve psikolojik ifade dili dikkat çekmektedir. Yansımalar, duyguların içselleştirilmesi, boya kullanımı, biçimin tek tek yansımaları rengin işlevi ve hareketleriyle, tonlamaların beyazla çevrilmiş yapıları dikkat çekmektedir. Oldukça enerjik olan resimlerde Andre Masson resimlerinde görülen kaligrafik eğilimlerle de karşılaşılmaktadır.

Soyut, informel ya da lekeci eğilimlerin tümü, sanki onun resminde bileşkesel bir değer kazanmış ve belirli bir amaca doğru kanalize olmuş gibidir. Kendi Boşluğundaki Kuş'u da bu bağlamda yorumlamak gerekir. Renklerin açık-koyu, soğuk-sıcak etkileriyle, birbiri içinde dönendiği, bir merkezkaç gücün etkisi altına etrafa yayıldığı bu kompozisyon, isminden de anlaşılacağı gibi, bir kuşun kendi boşluğunda serbestçe, hiçbir engelle takılmadan, hiçbir korku ya da kuşkuya kapılmadan uçuşu gibi renk beneklerinin, merkezden çevreye yayılan etkilerini, resimsel bir örgütlemeye tabi tutmakta, fırçanın yarattığı soyut izlenimleri genelleştirici bir yol izlemektedir. Bu tür müzikalite duygusu, renklerin ton derecelerine göre tabloda inişli-çıkışlı rezonanslara yol açıyor bu resimde. İlgimiz fırça tuşlarının yönlerine uygun biçimde ya bir çember çizerek geriliyor, ya da açık tonların egemen olduğu zemine doğru iniyor, sonra tekrar koyu tonların bize daha yakın durduğu ayrıntılar üzerinde yoğunlaşıyor. Burada kesinleşmiş ya da önceden saptanmış biçim formülasyonu, resme karışmıyor, aksine her şey kendi doğrultusunda çözüme yönlendirilmiş olmanın spontan etkilerini yansıtıyor(Özsezgin, (t.y.): 120).



Görsel 5. Zeki Faik İzer “Kendi Boşluğundaki Kuş”

Lekeci anlayışla, soyut biçimlerin kompoze edildiği, Zeki Faik İzer'in “Kendi Boşluğundaki Kuş” adlı eserinde lekelerin bir araya gelerek kompozisyon oluşturduğu farklı versiyonlarının açık-koyu kontrastları ve kompozisyon ilişkileriyle şekillendirdiği izlenmektedir. Küçük ve büyük kompozisyon birimleri çizginin iniş çıkışları ve farklı büyüklükteki fırça tuşlarıyla harmanlanmaktadır. Açık ve nötr renklerle zemin rengi ise koyu olan fırça lekelerini öne çıkarmaktadır. Sanatçının diğer eserlerinde karşılaştığımız ritmik, lirik ve dinamik olan fırça hareketleriyle karşılaşılmaktadır (Görsel 5).



Görsel 6. Zeki Faik İzer, “Kuşlar”

Zeki Faik eserlerinde “Kuşlar” temasıyla sıkça karşılaşılmaktadır. Kuşların farklı kompozisyon ve armonilerdeki varyasyonları bulunmaktadır. Zeki Faik İzer'in “Kuşlar” isimli eseri ise daha keskin ve net olan ayrıntılara ve lekelerle sahiptir. Daha soyut ve lekeci olarak ifade edilmiş eserde saf olan renklerin kompozisyonun algılanmasında ve biçimlendirilmesinde önemli rol

oynamaktadır. Üst bölümde yer alan soyutlanmış kuşlara ait olan biçimler, çizgiler ve lekeler yoğun bir kalabalığı oluşturmaktadır. Yoğun kalabalık biçimleri ise açık renkli fon ve fon içerisinde görülen beyaz boşluklar oluşturmaktadır. Zeki Faik İzer'in eserlerinde genel izlenen lirik ve ifadeci tavrın dışında daha birbiri içerisine karışmayan sade lekelerle karşılaşmaktadır. Soyut geometrik ve daha katı olan fon ve biçimler, üst bölümde yer alan mavi renkte yer alan kompozisyon biçimlerinden oluşmaktadır. Kuşların biçimsel öğeleri, biçimlerin özü nesnelere içsel yapısının kavranmasıyla ve özüne inilerek sadeleşmesiyle gerçekleşmektedir. Worringer'in Soyutlama ve Özdeşleşim kitabında belirttiği gibi, soyutlamada biçimleri kavrayabilmek ancak nesnelere özüne inmekle mümkün görünmektedir;

Görünüşler hakkındaki bilgimiz, sınır olarak görünen her şeyin aşıldığı ve birden bütünün göreliliğini farkettiğimiz bir noktaya eriştiğinde tamamlanmış olur. Nesnelere bilmek, onların özünün en iç çekirdeğine nüfuz etmek demektir, bu iç çekirdekte nesnelere bütün sorunları ile bize kendilerini açarlar (Worringer, 1983:127).



Görsel 7. Zeki Faik İzer, "Kuş" (Solda)  
Görsel 8. Zeki Faik İzer, "Mavi Kuş" (Sağda)

Dışavurumcu öznel arayışlar ve içgüdüsel hareketlerle sanatçının kendi sezgi yetilerini dinleyerek üretmeye yönelmesi, kendi öz üslubunu, tekniğini ve biçimlerini oluşturması dikkat çekmektedir. Biçimsel olarak formların çarpıtıldığı ve deforme olduğu gözlenmektedir. Zeki Faik İzer'in her iki eserinde de gözlenen kuş formu soyut olan kuşlara göre rahatlıkla hissedilmektedir. Mavi rengin tonlarının çeşitlendirilmesiyle oluşan eserde ifadeci bir bakış açısıyla oluşan fırça tuşlarına tanıklık edilmektedir. Fırça tuşları lirik bir biçimde uygulanarak, boyanın ve formun biçimlendirilmesini de sağlamaktadır. Özellikle açıktan koyuya doğru ilerleyen ve üst üste

eklenen boyalar, katmanları ve derinliği olan bir alt zemin oluşturmaktadır. Daha soyutlanmış ve sadeleşmiş kuş formu ise diğer eserindeki kuş formuna göre daha az görünürdür. Biçimlerin koyu ve açıklıkları ayıklanarak, leke ve çizgilerle tamamlanmıştır. Çizgilerin dairesel yönü dinamik bir hareket oluşturmaktadır. Açık fon rengi biçimlerin, nötr leke ve çizgilerin algılanmasını da kolaylaştırmaktadır.

Zeki Faik İzer'in diğer eserlerinde izlenen etkiler, kuşlar temalı eserlerinde de izlenmektedir. Sanatçının içselliğiyle kurulan bağ, resimsel öğelerle birlikte bir diyaloga girerek kendiliğinden bir sürecin de gerçekleşmesini sağlamaktadır. Biçimsel ilişkiler ve renklerin dengesi, doğa temelli soyutlamalar eşliğinde coşkulu ve ritimli olan bir boya tavrına dönüşmektedir.

## 5. Sonuç

Zeki Faik İzer dış dünya algılarını kendi eser içeriğine göre biçimlendirmiş, başlangıçta daha figüratif ve nesneye bağlı olan formların zaman içerisinde daha sadeleştiği çizginin, lekenin ön plana çıktığı, derinliğin ortadan kaybolduğu, yüzey ilişkilerinin çözümlendiği eserler oluşturmuştur. Lirik soyut, leke ve çizginin dinamizmle ilişkisinin incelendiği eserlerde, öz nitelikli formlar iç içe geçmiş durumdadır. Sanatçının figürü ve nesneyi yoğun bir şekilde araştırarak soyutlamaya yöneldiği görülmektedir. Sanatçının sadeleştiği realite, içsel anlatımla sanatçıya ait olan bir atmosfer oluşturmaktadır. Genellikle eserlerde, koyu-açık kontrastlar, leke, renk ve çizgi gibi plastik elemanların kullanımının düzenlendiği görülmektedir. Kompozisyonlarda sanatçının güçlü desen dili ve çizgilerinin kullanımı ritimsel bir dil ile aktarılmaktadır. Sanatçının ilk dönem eserlerinde figür ve kompozisyon öğelerinde deformasyonla biçim bozmaya yöneldiği görülmektedir. Fırça tuşlarının seri ve ritmik kullanımı, hareket kavramının kendiliğinden oluşmasını sağlamaktadır. Bu nedenle sanatçının coşkusu, müzik çağrışımları ve içselliği eserlerine yansımaktadır.

Araştırmada Zeki Faik İzer'in üslubu, üslubunun kaynakları incelenerek sanatçının ilerleyen dönemlerinde daha çok resmin temel plastik öğelerinden çizgi, renk ve lekeyi yoğun olarak kullandığı tespit edilmiştir. Özellikle başlangıç yıllarında Sanay-i Nefise Mektebi'ndeki atölye hocaları Hikmet Onat ve İbrahim Çallı'nın etkileriyle izlenimci eserlere yönelen Zeki Faik İzer, Avrupa deneyimleri sonucunda Andrea Lhote ve Otho Friezs'in lirik soyut eserlerinden etkilenerek lirik, lekeci ve soyut olan bir üsluba yönelmiştir. Eserlerinde içerikten çok biçimsel kaygılara yönelen Zeki Faik İzer; içsel duygularının da aktarımında bireyselliği ön planda tutmaktadır. Çalışmanın ilk bölümünde sanatçının henüz realiteden kopmadığı, dışavurumcu yönünün ağır bastığı eserlere yer verilmiştir. Özellikle sanatçının



eser oluşumunda d6ng6sel hareketlerin ve lirizmin 6nem kazandığı; renk kullanımı açısından daha canlı olan renkleri daha katmanlı bir boya diliyle ifade ettiği g6r6lmektedir. Çalışmanın 66nc6 b6l6m6nde ise sanatçının eserlerinde g6r6len m6zik etkisi 6zerinde durulmaktadır. 6zellikle m6ziğin değişen ritmine g6re sanatçının eserlerini biçimlendirme tavrı incelenmiştir. Eserlerindeki m6zik etkisinin oşku ve neşeyle 6z6mlendiği tespit edilmiştir. Sanatçının kuşlar ile ilgili olan eserlerine yer verildiği d6rd6nc6 b6l6mde ise farklı yıllara ait olan Kuş eserlerinin biçimsel ve eser analizlerine yer verilmiştir. Sonuç olarak, Zeki Faik 6zer'in fig6r, nat6rmort, kuşlar, m6zik ve dans temalı eserlerinde objeler birer rehber olarak yer alırken, daha çok soyutlanmış biçimler objelerin temsillerini yansıtmaktadır. Kendiliğinden oluşan lirik anlatımda 6zellikle sanatçının son d6nemlerinde objelerinin reel g6r6n6m6n6n oldukça sade haliyle izleyiciyle buluştuğu g6r6lmektedir. Soyut lirik dışavurumcu ve lekeye dayalı olan eserler; serbest boya tavrı ve kullanımıyla ifadeci yanı g6l6 olan bir dile d6n6şmektedir.

## Kaynakça

Akdeniz, H. (1990). *Çağdaş Resim Sanatında Kuram (Düşünce Boyutu) ve Türk Resim Sanatına Yansımaları Üzerine Bir Araştırma*. Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi.

Aktan, B.(2012). *Türk ve Batı Resminde Müziksel İmge Çözümlemesi*. Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.

Giray, K. (t.y.). *T. C. Ziraat Bankası Sanat Koleksiyonu, I. Cilt*. Yayınlayan: T. C. Ziraat Bankası A.Ş. Genel Müdürlüğü.

İpşiroğlu, N.(2000). *Alımlama Boyutları ve Çeşitlemeleri Resim*. Papirüs Yayınları.

Kandinsky, W.(2005). *Sanatta Ruhsallık Üzerine*. Altıkkırkbeş Yayınları.

Klee, P. (2007). *Modern Sanat Üzerine*. Altıkkırkbeş Yayınları.

Önal, M.A.(2018). *Müzik ve Resim İlişkisi: Resim Sanatında Müziğin Yeniden Üretimine İlişkin Örnekler*. Inonu University Journal of Art and Design (2018) ISSN: 1309-9876, E-ISSN: 1309-9884

Özsezgin, K. (t.y.). *Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Resmi*. İş Bankası Kültür Yayınları.

Tansuğ, S.(1997). *Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar*. Bilgi Yayınevi.

Tansuğ, S.(1995). *Türk Resminde Yeni Dönem*. Remzi Kitabevi.

Tansuğ, S.(2003). *Çağdaş Türk Sanatı*. Remzi Kitabevi.

Worringer, W. (1983). *Soyutlama ve Özdeşleşim*. Remzi Kitabevi.

## Görsel Kaynaklar

Görsel 1: <http://www.antikalar.com/zeki-faik-izer> (Erişim Tarihi: 18.08.2020)

Görsel 2: <http://www.antikalar.com/zeki-faik-izer> (Erişim Tarihi: 18.08.2020)

Görsel 3: <https://www.tarihnotlari.com/paul-klee/> (Erişim Tarihi: 10. 12. 2020)

Görsel 4: <https://www.piet-mondrian.org/broadway-boogie-woogie.jsp>(Erişim Tarihi: 02.01.2021).

Görsel 5: Özsezgin, K. (). *Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Resmi*. İş Bankası Kültür Yayınları, s.121

Görsel 6: <https://www.tarihnotlari.com/zeki-faik-izler/zeki-faik-izerkuslar/> (Erişim Tarihi: 16.11.2020)

Görsel 7: <https://www.tarihnotlari.com/zeki-faik-izler/kusfaik-izler/> (Erişim Tarihi: 16.11.2020).

Görsel 8: <http://www.artnet.com/artists/zeki-faik-izer/6> (Erişim Tarihi: 02.01.2021) Mavi kuş

## “Ev Dekorasyon” Dergisi (1976-82) Üzerinden Konutlardaki İç Mekân Özelliklerinin İncelenmesi

Tuba Bülbül Bahtiyar  
Doç. Dr. Esra Yıldız

Makale Geliş Tarihi: 24.09.2020  
Yayına Kabul Tarihi: 03.06.2021

### Özet

Yazılı basın olarak adlandırılan gazeteler ve dergiler içinde buldukları dönem ve toplumsal koşullar ile doğrudan ilişkili metinler ve görseller içeren kitle haberleşme araçlarıdır. Hızla değişen ve etkileşen toplumdaki beğenileri, ekonomik ve kültürel değerleri, sosyokültürel yapıyı, alışkanlıkları vs. gibi durumları bu metinler ve görseller üzerinden okumak ve değerlendirmek mümkündür. Bu kapsamda ele alınan çalışmada, Türkiye’de 1970’lerden sonra kapitalist düzenin getirisini olarak kırsaldan kente göç sonucu hızla artan apartmanlaşmayla birlikte oluşan konut tipolojisinde yer alan mekanların özellikleri 1976-82 yılları arasında yayınlanmış Türkiye’nin ilk dekorasyon dergilerinden “Ev Dekorasyon” dergisinde yer alan örnekler üzerinden değerlendirilerek dönemin konutları hakkında genel bir bakış açısı oluşturulmaya çalışılmış; dergide yer alan görseller ve metinler üzerinden dönemin konutlarındaki iç mekân düzenlemelerinin ve yaşam tarzlarının sunumunun analiz edilmesi hedeflenmiştir. Modernleşme yolunda ilerleyen topluma yaşam tarzlarının artık evler, mobilyalar ve dekorasyon ürünleri ile tamamlandığı vurgusunda olan bu dergi üzerinden yapılan analizler sonucunda dekorasyon anlayışlarının dönemin toplumsal, ekonomik ve sosyokültürel değerleri ile paralellik gösterdiği görülmüştür.

**Anahtar Sözcükler:** Apartman, Ev Dekorasyon Dergisi, İç Mekân, Konut, Mobilya

### ASSESSMENT OF THE INTERIOR PROPERTIES OF HOUSES THROUGH THE JOURNAL ENTITLED “EV DEKORASYON” (1976-82)

#### Abstract

The newspaper and journals named as printed media include texts and visuals that are directly related to the periods when they are published and to the social conditions of these periods. One can assess the approved acts or concepts, financial and cultural values, socio-cultural structure or habits of a society that rapidly changes and interacts with other societies through these texts and visuals. Accordingly, this study evaluated the spatial characteristics of houses within the housing typology that was formed with the rapidly-growing trend of “apartmentization” as a result of migration from rural to urban areas triggered by the capitalist system in Turkey after 1970s through the examples within the journal entitled “Ev Dekorasyon” – one of the first decoration-based journals published between 1976 and 1982 in Turkey. In addition, it aimed to create a general perspective toward the houses of the era and to analyze the presentation of interior properties of lifestyles within the houses of the era through the texts and visuals in the afore-noted journal. The results of the analyses regarding this journal which reported that lifestyles were then completed with houses, furniture and decorative products in the societies aiming to become modernized showed that decoration-related conceptions have been in parallel with the social, economic and socio-cultural values of their eras.

**Keywords:** Apartment, Ev Dekorasyon Journal, Interior, Housing, Furniture

Tuba Bülbül Bahtiyar, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Programı, Doktora Öğrencisi, Konya. E-posta: tubabulbulbahtiyar@gmail.com , ORCID: 0000-0001-5204-8338

Doç. Dr. Esra Yıldız, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, Konya. E-posta: eyaldiz@erbakan.edu.tr. ORCID: 0000-0002-1074-5810

## 1. Giriş

Kapitalizm, bireyleri iş haricindeki zamanlarında tüketime yönlendiren bir üretim ve tüketim modelidir (Galbraith, 2009; Işık ve Duman, 2012; Saral Güneş ve Kükrer Aydın, 2016: 221). Kapitalizmin temel amacı ise mevcut aşırı üretimin tüketilmesini sağlayarak tüketimin kalıcı hale gelebilmesi için onu bir kültür olarak benimsetmektir (Dağtaş ve Dağtaş, 2009: 51). Oluşan bu tüketim kültürü ise bireylerin gereksinimleri karşılaktan öte gösteriş, sınıf atlama, belli bir gruba ait hissetme gibi simgesel değerler haline gelmiş (Dağtaş, 2003; Saral Güneş ve Kükrer Aydın, 2016), tüketim haz odaklı bir yaşam biçimine dönüşmüştür.

Kapitalist örgütlenme ve sermaye, mekânı bir araç olarak görmekte; kapitalist ekonominin gerekliliklerine, ihtiyaçlarına ve değişen şartlarına bağlı olarak mekânı yeniden değiştirmektedir. Mekânı oluşturan donatı elemanları ve iç mekân özellikleri de kapitalist üretim ilişkileri ve örgütlenme biçimlerinden etkilenmektedir.

Amerika'da 1950'lerde, Avrupa'da 1960'larda başlayan kapitalizm temelli tüketim patlaması Türkiye'de de 1970'li yıllarda benzer şekilde yaşanmıştır. 1970 öncesinde aynı üründen çok sayıda üretim odaklı "Fordizm" anlayışı 1970'lerle beraber artık seri üretilen ürünlerden ziyade daha az sayıda ancak daha çok çeşit ürün üretilmesi şeklindeki yeni bir sisteme evrilmiştir. "Postfordizm" olarak adlandırılan bu sistemle birlikte hizmet sektörü gelişerek yeni orta sınıfın ortaya çıkmasına sebep olmuştur (Featherstone, 2005; Saral Güneş ve Kükrer Aydın, 2016:222). Bu yeni orta sınıf tüketim tercihleri ve yaşam biçimleri ile farklılaşma çabasına girmiştir.

Yaşam biçimleri yansıtmakta en iyi göstergelerden biri de bireylerin konutları ve iç mekân dekorasyonları olmuştur. Modern yaşam için etkili yol olan konut mekanlarında değişen mobilyalar, yeni teknolojik ürünler ya da yeni malzemelerin uygulanması ile iç mekânlar artık yeni bir yüze kavuşmuşlardır. Batılı beğenilerin gelişimi ve modern yaşama uyum sağlama bireyler için sürekli merak konusu olmuş, bu durum eskiyi reddederek yeniye sahip olma arzusunu tetiklemiştir (Kan Ülkü, 2018) Bu anlayışların değişmesi ve gelişmesinde görsel-işitsel basın (radyo, televizyon) ve yazılı basın (gazete, dergi vb) etkisi ise oldukça büyüktür. 1970'lerde görsel-işitsel basın olarak televizyonun konuta girmesi ve yazılı basın olarak dergicilik sektörünün gelişmesi ile birlikte evlerdeki dekorasyon giderek önemli hale gelmiştir.

Genel anlamda basının toplumları bilinçlendirmede ve yönlendirmede oldukça etkili olduğu ve toplumlar üzerinde yasama, yürütme ve yargıdan

sonra "dördüncü güç" olduğu bilinmektedir (Yapar, 1999:163). Etkin kitle haberleşme aracı olan gazete, dergi, televizyon vb. insanların yakın çevrelerinde yaşanan değişimden haberdar olmalarını sağlamaktadır. Yazılı basının bir türü olan dergicilik ise Batı'da 17. yüzyılda ortaya çıkarken Türkiye'ye gelişinde matbaanın geç gelmesi sebebiyle iki yüzyıllık gecikme ile olmuştur. Ancak ilk gazetenin yayınlanmasından (1831) kısa süre sonra dergiler de yaygınlaşmaya başlamıştır (Gönenç, 2007:64). Dünya'da dergicilik sektöründe başta gelen ülke Amerika iken Avrupa'da Fransa ve Finlandiya'dır (Yapar, 1999). Türkiye de dergicilik anlamında Amerika ve Fransa'dan etkilenmiştir.

Batı dünyasında dekorasyon üzerine yayınlanan dergilerin tarihi ise 19. yüzyıla kadar inmektedir. 20. yüzyılın ortalarına gelindiğinde kapitalizmin tüketim toplumlarına dönüştürdüğü ülkelerden başta Amerika'da olmak üzere bu tip yayınların sayısı giderek artmıştır (Ceyhan, 2002:83). Bu yayınlarda hedef kitle genellikle modern şehirli kadınlardır. Ekonominin kadına tüketim noktasında biçtiği rolü en iyi şekilde yerine getirmeleri için gerekli faaliyet alanı olan (Mutlu, 2009:68) bu dergilerde ürün ve hizmet tanımlarının ötesinde bir tüketim kültürü yaratma çabası (Korkmaz, 2009; Saral Güneş ve Kükrer Aydın, 2016:221) bulunmaktadır. Türkiye'de 1976 yılında yayınlanmaya başlayan "Ev Dekorasyon" dergisi bu tür yayınların ilklerindedir (Ceyhan, 2002:83). Tüketim alışkanlıklarının hızla değişmesi üzerine artık yaşam tarzlarının evler, mobilyalar ve dekorasyon ürünleri ile belirlendiği, dekorasyon ürünlerinin toplumsal statü göstergesi olduğu vurgusunun yapıldığı bu dergi çalışma kapsamında analiz edilmiş ve değerlendirilmiştir.

## 2. Kavramsal Çerçeve

Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla beraber ülkenin toplumsal yapısı, kültür ve ekonomisi ile paralel bir şekilde, toplumun aydınlanması için yaşamın her alanında devrimler gerçekleştirilmiştir. Bu devrimler ile birlikte modernleşme hareketi şehir ölçeğinden mimariye ve konut iç mekân donatılarına kadar kendini hissettirmiştir (Bülbül Bahtiyar, 2019:42). Batılı yaşam biçimlerinin örnek alınması ve taklit edilmesi, iç mekânlarda birçok akım ve üslubun oluşmasına sebep olmuştur.

Türkiye'de batılı anlamda iç mekanlarda mobilya kullanımı Osmanlı döneminde Tanzimat fermanının ilanıyla başlamıştır. Cumhuriyetin ilanından sonra I. Ulusal Mimarlık akımının da etkisi ve milliyetçilik duygusunun ağır basması sebebi ile Batıda moda olan mobilyaların geleneksel eşyalar ile birlikte kullanıldığı bir geçiş süreci yaşanmıştır. Bu yıllarda Art Nouveau akımı iç mekân düzenlemelerinde etkili olmuştur (Cananoğlu 2015: 65-

72). 20. yüzyılın başıyla birlikte etkili olmaya başlayan modernizm, tüm mobilya geçmişi açısından bir dönüm noktası olarak değerlendirilmektedir. 1930'lardan sonra, modern mobilya çizgisine yönelim olmuş; yeni mekân arayışları, eski mobilyaların yerine modern mobilyaların gelmesini sağlamıştır (Durmuş, 2005: 77). Türk mobilyası da yalınlığı ve işlevselliği ön planda tutan bu yaklaşımdan yoğun şekilde etkilenmiştir (Ulvav, Hasırcı, Atmaca ve Borvalı, 2015:483). 1940'lı yıllarda dönemin önde gelen mimarları, mimari tasarımlarında iç mekân düzenlemeleri ve modern mobilya kullanımını teşvik eden çalışmalar yapmışlardır. Türkiye'de modern mobilyanın yaygın kullanımı 1950'lerin sonu ve 1960'ların başına tarihlenmektedir (Cananoğlu 2015; 65). 1955 yılında açılan rasyonalist yalın mimari üslubu ile ön plana çıkan İstanbul Hilton Oteli; Türkiye'de modernist çizgiye sahip mobilyanın gelişimi ve yaygınlaşmasında önemli bir rol oynamıştır. Klasik batı üsluplarına ek olarak bu dönemlerde modern, Bauhaus ve bazı Art-Deco izleri taşıyan üslupta mobilyaların üretimi başlamıştır (Ceyhan, 2002:53).

1960'lı yıllar ile birlikte ev dekorasyonlarında geometrik modernizmden sonra organik ve heykelsi modern olarak da tanımlanabilecek ekspresyonizm akımının örnekleri verilmeye başlamıştır (Dinçay, 2014:17-20). Bu yıllarda plastik, alüminyum gibi konut donanımında yeni kullanım bulan malzemelerden üretilmiş dekoratif aksesuarlar ve hızla değişen popüler kültür elemanları konut iç mekânını şekillendirmeye başlamıştır (Massey, 2008; Dinçay, 2014:23).1960'lar sonrası her türlü üsluba açık olunan bir dönem olmuş; kullanıcı ihtiyaç ve istekleri, çevresel faktörler, malzeme gibi etkenlere bağlı olan serbest biçimlenme anlayışı, farklı akım ve yaklaşımların birbirine üstünlük sağlamadığı, her türlü üsluba açık "çoğulculuk dönemi" başlamıştır (Ödekan, 1997; Ceyhan, 2002:65). Bu dönemdemobilya üreticileri "yarı klasik" adı altında, klasik batı mobilya üsluplarının asıl düzenlerine sadık kalınmadan ve karışık olarak kullanıldığı üslupta özensiz mobilyalar üretmeye başlamıştır (Güzer, 1999; Ceyhan, 2002:75). 1970'lerden sonra ise gelişen ve değişen yapı malzemeleri ve yapım teknolojileriyle farklı ve yeni biçim arayışlarının gündeme geldiği özellikle konut uygulamalarında postmodernist çizgiler hâkim olduğu bir süreç yaşanmıştır.

1980'li yıllarda, hızla yaşanan kentleşmeyle, teknolojik gelişmeler sebebiyle Türkiye'de dışa açılımlar görülmeye başlamıştır. 1980'li yılların karakteristik özelliği tüketim kültürünün de etkisiyle evlerde lüks yaşam ve gösterişe duyulan ilgidir (Ceyhan, 2002:102). Bu yıllarda köyden kente göçün yaygınlaşmasıyla biçimlenen kentlerde mobilyayı bir statü sembolü olarak gören yeni bir kullanıcı kültürü gelişmiştir (Cananoğlu, 2015: 136). Orta

sınıf üyesi bir aile gösterişçi tüketimini konutun dış mekânından ziyade konut içindeki donatıları ile gösterebilmiştir. Bu dönemde evlerin salonları adeta "saray odası" gibi döşenmiş, bu odalar sadece misafir ağırlandıran kullanılan mekânlar haline gelmiştir.

1980'lerin ortalarına kadar oymalı mobilyaların popülerliği azalmamış fakat bundan sonraki dönemlerde mobilyalardaki oymalı işçilik giderek sadeleşmiştir (Ceyhan, 2002:102). Bu dönemde popülerliği artan anlayış ise konforun ve kullanılabilirliğin ön planda olduğu modern mobilyalardır (Kurtoğlu, 1986). Oturma mobilyalarında kullanılan malzeme ve üretim teknikleri ile ürünlerin ağırlıkları hafifletilmiştir. Mekânlar daha rahat ve sade olması sebebiyle evin düzeni de daha kolay sağlanmıştır (Artıkoğlu, 2006:162). Küreselleşme ekseninde gelişen 1980'ler sonrasında ise Türk halkının Batı kültürünü ana kültür gibi benimseme yolunda hızla ilerlediği sürece girilmiştir. Yaşam tarzlarında ve beklentiler noktasında değişen toplumsal ve sosyal olgular, bireylerin Batı kültürüne entegre olma yolunda hızla aldığı yolun son basamaklarını teşkil etmiştir (Özakbaş, 2014:8). Tasarım tarihimizde iz bırakan tüm bu akımların topluma lanse edilmesinde ve benimsetilmesinde görsel ve yazılı basın rolü oldukça büyüktür.

### 3. Materyal ve Yöntem

#### 3. 1. "Ev Dekorasyon" Dergisi ve İçeriği

Ev Dekorasyon dergisi 1976 yılı eylül ayında İLBAS (İleri Basın Yayın Endüstri A.Ş) adına Türkiye'de gazetecilik ve dergicilik sektörünün önde gelen isimlerinden Haldun Simavi'nin önderliğinde yayın hayatına başlayan Türkiye'nin ilk dekorasyon dergilerinden biridir. 1982 yılına kadar aylık olarak yayınlanan dergide ünlü isimlerin konutlarının dekorasyonlarına, yerli firmaların ürünlerinin tanıtımına, farklı dekorasyon fikirlerine, çeşitli mobilyalarla ilgili tarihçelere, derginin sonunda yer alan çarşı-pazar adlı bölümde görselleri ile birlikte verilen dekorasyon ürünlerinin satıldığı firmalara ve fiyatlarına yer verilmiştir.

Derginin her sayısında konutun farklı bir mekânı ele alınarak örnek dekorasyon fikirleri verilmiştir. Bu fikirlere ek olarak medya önündeki ünlü isimlerin, sanatçıların, iş adamlarının evleri örnek gösterilmiş (Görsel 1) ve sayfa aralarındaki reklamlar ile de tüketim desteklenmiştir.

<sup>1</sup> Haldun Simavi Hürriyet gazetesinin kurucusu Sedat Simavi'nin oğludur. Babasının 1953'te vefatından sonra gazetenin yönetimini 1968 yılına kadar sürdürmüştür. 1968 yılında kurduğu Günaydın gazetesinin yönetimi ise 1988 yılına dek sürdürmüştür. Günaydın Gazetesi bu yıllarda Türkiye'nin en çok satan, tirajı zaman zaman 1 milyonu aşan gazetesi olmuştur.



Görsel 1. Ev Dekorasyon dergisinde ünlülerin evlerini tanıtan yazı başlıkları

### 3.2. Araştırma Yöntemi

Bu çalışmada "Ev Dekorasyon" dergisindeki iç mekân dekorasyonları ve mobilya reklamları dönemin etkili olan akım ve yönelimleri üzerinden incelenmiştir. Dergilerde yer alan görseller ve metinler üzerinden dönemin konutlarındaki birimlerin iç mekân anlayışlarının ve yaşam tarzlarının sunumunun analiz edilmesi hedeflenmektedir. 1970'lerde kapitalist düzenin getirisini kırsaldan kentlere doğru olan göçün etkisi sonucu hızla artan apartmanlaşmayla birlikte değişen konutların ortak hafızanın ürünleri olan mekanlar ve bu mekanların özellikleri, dergi üzerinden değerlendirilerek dönemin konutları hakkında genel bir bakış açısı oluşturulmaya çalışılacaktır.

Çalışmanın kapsamına uygun olarak derginin 1976-1982 yılları arasında yayınlanan 73 sayısından 16 sayısı örneklem olarak seçilmiştir (Görsel 2). Örneklem belirlenirken çalışmanın amaçları doğrultusunda konutun farklı birimlerini ele alan sayıların seçilmesine dikkat edilmiştir. Dergilerin analizinde nitel bir araştırma yöntemi kullanıldığından dolayı değerlendirme sonuçları genelleme kaygısı taşımamaktadır.



Görsel 2. Çalışma kapsamında incelenen Ev Dekorasyon dergisinin kapakları

## 4. Bulgular ve Değerlendirme

Bu bölümde dergide yer alan görseller ve metinler konutun iç mekanlarından salon, yemek odası/bölümü, oturma odası, ebeveyn yatak odası, çocuk odası, mutfak ve banyo şeklinde yedi başlığa ayrılarak analiz edilmiştir.

### 4.1 Salon

Salonlar evin kültür, prestij, zenginlik, misafirperverlik kavramlarıyla yüklü olan ve çevreye aileyi en iyi yansıtacak biçimde kaliteli ve gösterişli mobilyalarla döşeli (Artıkoğlu, 2006:110) mekanıdır. Cumhuriyet'in ilanından sonra 50 yıllık bir süreçte "konuklardan başkasına kapısının açılmadığı" (Keleş, 1993) bir salon anlayışı hâkimdir. Televizyonun evlere girmesi ile birlikte 1970'lerde bu "müze oda" durumu değişmeye başlasa da (Şalgamcıoğlu, 2013:45) oturma odası ve salon mekanlarının bir arada bulunduğu evlerde salonlar gösteriş yüklü mekanlar olmaya devam etmiştir.

Salonlardaki oturma gruplarını klasik veya modern tarz olarak ikiye ayırmak mümkündür. Klasik salonlarda Osmanlı saraylarında ve köşklerinde olduğu gibi mobilyalarda kullanılan kumaşlar halı ve perdelerin kumaşı ile uyumlu olarak (Demirarslan, 2018) tasarlanmıştır. Bu takım anlayışı zamanla bir dekorasyon modeli haline gelmiştir (Görsel 3).

Eklektik çizgiler taşıyan klasik takımlardaki mobilyalarda ince kesitler, oymalı ve kıvrımlı bacaklar, pençe şeklinde pabuçlar ve süslü yüzeyler kullanılmıştır. Ceviz kullanımının yanında yapay malzemelere de yer verilmiştir. Döşemelerinde goblen veya kadife kumaş kullanılmıştır. Bu tarz mobilyalar salonda köşelere yerleştirilen kumaş başlıklı ahşap ayaklı abajurlar ve mermer yüzeyli orta sehpa ile gruplanmıştır (Görsel3). Salonlarda genellikle pencerenin önünde bir fiskos köşesi de bulunmaktadır. Fiskos köşesinde ortada yuvarlak bir masaya iki sandalye eşlik etmekte, böylelikle iki kişilik bir oturma köşesi oluşturulmaktadır. Salonda yaygın olarak kullanılan bir diğer mobilya ise "zigon sehpa" olarak adlandırılan iç içe geçmeli servis sehpalarıdır. Gündelik yaşamda salonun bir köşesinde üzerinde dantel örtüyle bulunan bu takım misafir geldiğinde çıkartılarak misafirlere ayrı ayrı servis yapılma imkânı sağlamaktadır.



Görsel 3. Çısa mobilya koltuk takımı, Sayı 36, 1979. Avşar mobilya salon takımı, Sayı 43, 1980. XV. Lui stilinde salon takımı, Sayı 28, 1978. (Üstte) Fiskos köşesi, Sayı 24, 1978. Kadife döşemeli takım, Sayı 17, 1978. İtalyan tarzında Amerikan barı, Sayı 24, 1978. (Altta)

Modern-rahat tarzdaki salonlarda takımlar genellikle iskeleti saklı, alçak ve genişoturumlu deri veya kadife kumaş kaplı koltuklardan oluşmaktadır. Klasik salonların aksine desenlerden arındırılmış kumaşların kullanıldığı salonlarda genellikle toprak tonları kullanılmıştır.

Alkollü içki eşliğinde sosyalleşme fikri, lüks evlerde "Amerikan bar" kavramıyla karşımıza çıkmaktadır. Amerikan bar, Amerika'nın ilerleme ve modernleşmeyi simgelemesiyle beraber konut kültüründe üst gelir gruplarının evlerine dahil ettiği bir düzenlemedir. Bu bar, ya mekânın bir bileşeni ya da bir mobilya parçasıdır. İlki, taburelerle bir tezgâhtan oluşan ve alkollü içecekler sergilendiği bir mekân kısmıdır. İkincisi, şişelerin ve diğer ilgili aksesuarların saklandığı ya da sergilendiği daha büyük bir duvar ünitesi içinde bir dolap ya da kendi başına duran bir mobilyadır (Görsel 3) (Gürel, 2013:132).

Pencerelerde piriç boru ya da kornişlere asılı uzun tül perdeler ve kadife kumaştan canlı renklerde veya yoğun desenlerde kalın ve ağır fon perdeleri kullanılmıştır. Aydınlatma elemanı olarak salonlarda genellikle kristal avizeler kullanılmıştır. Klasik üslubun hâkim olduğu salonlarda bu avizeler gösteriş ve statüyü temsil etmektedirler. Zeminlerde ahşap parke, rabita<sup>2</sup>,

marley<sup>3</sup> veya Vinylex adıyla özdeşleşen yer muşambaları; zemin üstünde ise yoğun motifli geleneksel desenlerde halılar veya duvardan duvara halıfleks kaplama kullanılmıştır. Duvar yüzeylerinde genellikle desenli duvar kağıtları veya parlak ve canlı renklerde yağlı boyalar tercih edilmiştir (Görsel 4).



Görsel 4. Salonun bar bölümlü köşesi, Sayı 28, 1978. Çısa Mobilya ürünleri, Sayı 29, 1979. Yaprak desenli halıfleks, Sayı 16, 1977. (Üstte)

Kadife desenli fon perdeleri, Sayı 26, 1978. Kristal taşlı fiskiyeli avize, Sayı 17, 1978. Desenli duvar kâğıdı, Sayı 43, 1980. (Altta)

#### 4.2. Yemek Odası/ Bölümü

Yemek odası kavramına geçmeden önce yemek masasının kültürümüze girişine değinmek gerekir. Osmanlıların 19. yüzyılda Batı ile olan ilişkilerinin artması sonucunda mutfak kültürümüz Avrupa kültüründen etkilenmeye başlamıştır. İlk başlarda sofrada değişimler yaşanmış, sonrasında sininin yerini masa, minderlerin yerini ise sandalye almıştır (Güler, 2010). Tanzimat'tan sonra 1870'li yılların saraylarında ve konaklarında yer sofrası terk edilmeye başlamış, yemekler masada yenmeye başlamıştır. Önceden

<sup>2</sup> Birbirine geçmeli tahtadan bir döşeme türü, Web: <https://sozluk.gov.tr/> 12 Ağustos 2020'de alınmıştır.

<sup>3</sup> Yapılarda döşeme gereci olarak kullanılan plastik madde, Web: <https://sozluk.gov.tr/> 12 Ağustos 2020'de alınmıştır.

sofrada yalnızca kaşık bulunurken artık çatal, bıçak ve su takımları da sofrada yerini almıştır. Bu değişim önce saray ve zengin konaklarında uygulanmış<sup>4</sup> (Kut, 2005), Cumhuriyetin ilanından sonra modern yaşamın bir parçası olarak kent konutuna girmeye başlamıştır. Tüm dünyada olduğu gibi ülkemizde de sandalye ve sandalyeye oturmak batılılaşmanın simgesi haline gelmiştir (Demirarslan,2018:84). Apartmanlaşmanın arttığı dönemde 1960'lı yıllardan sonra gecekondular da dâhil, yemek masası konutların vazgeçilmez mobilyası olmuştur.

Konutlarda ayrı bir yemek odası yalnızca orta sınıftan ailelerin değil üst sınıftan ailelerin bile evinde çok yaygın kullanılan bir mekân değildir. Evlerde genellikle salonun bir köşesinde, bazen camlı bölme ile ayrılmış kısımda, tercihen kapiya ya da mutfığa yakın tarafta konumlanan yemek odası takımı ile bu ihtiyaç çözümlenmiştir.

Yemek odası takımları 6/8 kişilik yuvarlak veya kare masa, 6/8 sandalye ve camlı vitrin ve büfeden oluşmaktadır (Görsel 5). Üst gelir seviyesine hitap eden yemek odası takımları oymalı ve el işçiliği olan genellikle ceviz veya maundan üretilen mobilyalardır. 1970'lere doğru Formika firmasının adıyla anılan reçine emdirilmiş kâğıt kaplama malzeme veya lake boya ile üretilmiş, maliyeti masif takımlara göre daha uygun olan yemek odası takımları yaygınlaşmıştır.

Yemek odalarında da salon ile benzer olarak zeminlerinde ahşap rabata veya marley, duvarlarında genellikle desenli duvar kâğıdı, pencerelerde boydan tül perdeler ve desenli fon perdeleri, zemin üstünde geleneksel desenlerde halılar kullanılmıştır.



Görsel 5.Klasik İtalyan tarzında yemek odası takımı, Sayı 20, 1978. Kabataş'ta bir apartman dairesindeki yemek odası takımı, Sayı 64, 1981. Ceviz kaplama yemek odası takımı, Sayı 28, 1978.

<sup>4</sup> Günay, K. (Kut, 2005). "Türklerde Beslenme Biçimi Dünü-Bugünü", Çukurova Üniversitesi Türkoloji Araştırmaları Merkezi, <http://turkoloji.cu.edu.tr/HALKBILIM/51.php>, adresinden 11 Ağustos 2020'de alınmıştır.

#### 4.3. Oturma Odası

Türklerde yerleşik hayata geçildikten sonra oluşan geleneksel konut tipinde günümüzdeki modern konutlarda olduğu gibi özelleşmiş mekanlar yerine birçok fonksiyonu içinde barındıran, aynı mekânın içinde yemek pişirme ve yeme, oturma, yatma, yıkanma, misafir ağırlama eylemlerinin gerçekleştirildiği odalar bulunmaktadır.

Türkler tarihsel süreç içinde yaşam biçimlerinde geçirdikleri değişimlere göre ise göçebe yaşam sürdükleri dönemde oturma setlerinde, yerleşik düzene geçtiklerinde geleneksel Türk Evi'nde divan, sedir, kerevetlerde, 19. yüzyılın ortalarından itibaren modern konutlara geçiş ile birlikte koltuk, kanepeler, sandalye, tabure gibi oturma elemanlarında oturmuşlardır (Göker, 2009:168).

Modern konuta geçiş ile birlikte özelleşen oturma odaları, salondan ayrı bir oda şeklinde olabileceği gibi salonun ortadan katlanır kapılar veya akordeon kapılar ile bölünmesiyle de oluşabilmektedir. Bu odalar konutun kullanıcılarının günlük yaşamlarını geçirdikleri salona göre daha sade ve geleneksel mobilyalarla döşenmiş bir mekândır (Görsel 6). Geleneksel konutun odalarındaki tefrişlerin çok yönlü kullanımı, sadeliği ve portatifliği bu dönemde modern konutun oturma odalarıyla benzerlik göstermiştir. Oturma odalarında divan, kütüphaneli divan, sedir, somya, çek-yat, kanepeler, koltuk, sandalye, yataklı kanepeler, zigon sehpa, orta sehpa tipik oturma odası mobilyaları olarak karşımıza çıkmaktadır.

Modüler ve çok işlevli bir mobilya olan ve halk arasında "çek-yat" olarak isimlendirilen yataklı kanepeler ülkemize özgü bir mobilya türü olarak özellikle oturma odalarında yaygın bir şekilde kullanılmıştır (Özkaragöz: 1990; Demirarslan, 2018:84).

"Yaşama mekânı" da dediğimiz oturma odalarının düzenlemeleri etkileyen teknolojik gelişmelerin başında kuşkusuz televizyonun konuta girmesi gelmektedir. Televizyonun konumu mekânların kullanım şeklini, birbirleriyle olan ilişkilerini değiştirmiş; divanlar, kanepeler, koltuklar, sehpa televizyonun konumuna göre tekrar düzenlenmiştir. Televizyon genellikle odanın başköşesine yerleştirilmiştir. Televizyon aynı zamanda evlere aksesuarlarıyla birlikte girmiştir. Yıllarca evlerin büyük kısmında televizyonlar tekerlekli, altı kapaksız ve raflı bir sehpanın üzerinde yer almıştır (Tunç, 2001; Ceyhan, 2002:72).

Bu dönemde ve sonrasında da uzun yıllar kullanılacak bir başka oturma odası mobilyası ise televizyonu da içine alacak biçimde düzenlenen vitrinli



dolaplardır (Görsel 6). Formika kaplı, vitrinli, açık ve kapalı rafları olan bu dolaplar oturma odasının veya salonun bir duvarını boydan boya kaplamaktadır. Bu dolapların ortasında televizyon yer almaktadır. Dantel örtü serili raflarda radyo, pikap, regülatör, ansiklopediler, eve hediye gelmiş ya da yurtiçi turistik gezilerde beğenilerek alınmış süs eşyaları, çerçeve içinde aile fotoğrafları bulunmaktadır. Vitrinin camlı bölümüne ise çay, su, kahve fincanı takımı, porselen yemek takımı vs. yerleştirilmiştir (Tunç, 2001; Ceyhan, 2002:72).

Oturma odasında zeminlerde ahşap rabita veya marley, zemin üstüne duvardan duvara halıflex kaplama veya geleneksel desenlerde halılar, duvarlarda desenli duvar kâğıdı veya tek renk yağlı boyalar, pencerelerde ise boydan tül perdeler ve dönemin simgesi haline gelen çiçek desenli kalın fon perdeleri kullanılmıştır.



Görsel 6. Kütüphaneli divan, Sayı 17, 1978. Ataköy'de bir oturma odası, Sayı 22, 1978. Kemal Sunal'ın evinde oturma odası, Sayı 33, 1979. (Üstte)

Polyester dokuma perde, Sayı 22, 1978. Kütüphaneli vitrin, Sayı 30, 1979. Kütüphaneli vitrin, Sayı 22, 1978. (Altta)

#### 4.4. Ebeveyn Yatak Odası

Konut içinde yatma eylemi; Osmanlı-İslam kültüründeki mahremiyet özelliğinden kaynaklı olarak en geç etkilenen işlev olmuştur. Bu sebeple batılı karyola konutlara en geç giren mobilya olmuştur. Karyola mobilyasının dışında yatak odalarına giren diğer batılı tarzdaki mobilyalar ise elbise dolapları, komodinler ve şifonyerlerdir. Geleneksel Osmanlı konutunda her odanın içinde yer alan sandık ve yükler zaman içinde yerini bu yeni mo-

bilyalara bırakmış; bu mobilyaların kullanılmaya başlanmasıyla konutlarda yatak odası kavramı ortaya çıkmıştır (Demirarslan, 2006:51). 1970'ler ile birlikte hazır yatak odası mobilyaları hayatımıza girmiştir. Kenarları boş, başları demirden karyoların (Tunç, 2001:235) yerini yatak odası takımları almaya başlamıştır. Bu dönemde yatak odalarında batı ile paralel olarak bir "ahşap çılgınlığı" baş göstermiş; yatak odaları ahşabın birçok farklı tonlarında klasik, yarı klasik veya modern tarzlarda takımlarla döşenmiştir. Bunun dışında Avrupa'da 1950'li yıllarda popülerlik kazanan yan yana ancak ayrı ikiz yataklar Türkiye'de de 1970'li yıllarda bir dönem popüler olmuştur (Görsel 7). Ayrı yatakların tercih sebebinin modernleşme ile artan bireyselleşmenin bir yansıması olduğu söylenebilir.

Klasik tarzda döşenmiş adeta bir "saray odası" nı andıran yatak odaları özellikle 1980'lerde; evlerde lüks yaşam ve gösterişe ilgi duyulan dönemde popüler olmuştur. Batı ile paralel olarak popülerlik kazanan bu yatak odaları Fransız ve İtalyan yatak odası modellerinden etkilenilmiştir. Batılı tarzda üst gelir seviyesine hitap eden ceviz ağırlıklı yatak odası takımları üç veya dört kapaklı gardirop, başucu komodinleri, başlıklı karyola, makyaj masası ve puftan oluşmaktadır. Başucu komodinlerinin üstünde genellikle abajurlar yer almaktadır.

1980'lerin ortalarına doğru oymalı ve yoğun işlemeli yatak odalarının popülerliği modernizmin ülke gündemine girmesiyle birlikte azalmış, ahşabın daha sade olarak kullanıldığı; konforun ve kullanımın ön planda tutulduğu modeller popülerlik kazanmıştır. Bu dönemde hayata geçirilen uygulamalar, tüketim toplumuna dönüşme yolunda ilerleyen ülkede karmaşanın artmasına katkı sağlamıştır. Bu karmaşada yatak odalarında modern başlığı altında renk kullanımından malzeme kullanıma kadar birçok farklı tarz denenmiş; 1990'lar bu denemelerin en yoğun yaşandığı yıllar olmuştur. Ceviz ağırlıklı yatak odası takımlarının dışında seri üretime uygun olarak tasarlanan modeller formika veya lakedir. Yatak başucunda yer alan raflar ve derin dolaplar ise dönemin yatak odalarında sıklıkla karşımıza çıkmaktadır (Görsel7).

Yatak odasında duvarlar genellikle desenli duvar kâğıdı kaplı veya tek renk yağlı boyalı, zeminler ise ahşap rabita, marley veya vinylex (muşamba)tir. Zemin üstüne duvardan duvara halıflex kaplama veya küçük kilimler ile el dokuma halılar serilmiştir. Pencerelerde boru ya da korniş üzerine takılı boydan tül perdeler ve desenli fon perdeleri kullanılmıştır (Bülbül Bahtiyar, 2019:62).



Görsel 7. Klasik yatak odası takımı, Sayı 34, 1979. İki yataklı yatak odası, Sayı 23, 1978. Lui Sez yatak odası takımı, Sayı 30, 1979. (Üstte)

Farklı stillerdeki abajurlar, Sayı 20, 1978. Ceviz kaplamalı mat yatak odası takımı, Sayı 16, 1977. Yatak başı raflı yatak odası takımı, Sayı 11, 1977. (Altta)

#### 4.5. Çocuk Odası

Çekirdek aile kavramının ön planda olduğu bu dönemde aile yapısı, konutların mekânsal oluşumlarında etkili olmuş, yeni biçimler kazandırmıştır. Ailede anne, baba ve çocuğun yeri netleşerek, bireyin mahremiyetine önem verilmiştir. Bunun sonucunda çocuk odaları gibi özel alanlar oluşmuştur. Aile içi hiyerarşi azalması, çocukların aile içinde birey olarak öne çıkarmış ve onlara özel mekânlar oluşturulmasını sağlamıştır. Çocuk odaları, çocukların yalnız yatak odaları değil, aynı zamanda çalışma ve oyun mekânları haline gelmiştir. Böylece çocuklar zamanlarının büyük bir bölümünü kendi odalarında geçirmeye başlamışlardır (Özbay, 1996; Ceyhan, 2002:73).

Çocuk odası mobilyaları; karyola veya ranza, kapaklı dolaplar, başucu komodini ve çalışma masasıdır. Bu mobilyalarda genellikle çarpıcı, canlı renkler ya da pastel tonlar kullanılmıştır (Görsel 8). Çocuk sayısı fazla olan küçük evlerde çocukların yatması için ranzalar tercih edilmiştir. Bu ranzalar genellikle bükme boru ile yapılmıştır. Duvarlar canlı tonlarda boyalı veya çocuk odalarına özel desenli duvar kâğıdı ile kaplıdır. Zeminler ahşap rabita, marley veya vinylex (muşamba)'tir. Zemin üstünde ise genellikle duvardan duvara halıfleks kaplama tercih edilmiştir.



Görsel 8. Sunta üzerine parlak polyesterden imal edilmiş çocuk odası takımı, Sayı 24, 1978. Bükme boru ranza ve çalışma masası, Sayı 24, 1978. Çocuk odası takımı, Sayı 22, 1978.

#### 4.6. Mutfak

Türk evinde mutfak genellikle zemin katta ambar ve taşlık gibi birimlerle birlikte veya evin bahçesi içinde ayrı bir mekân olarak yer almaktayken geleneksel konutun yerini modern konutların almasıyla birlikte mutfaklar plan tipleri içine dahil edilerek değişime uğramıştır. Teknolojik gelişmeler sayesinde mutfaktaki eylemleri kolaylaştıran elektrikli aletlerin mutfaklara girmesi ve kadının çalışma hayatına dahil olmasıyla beraber aile ve toplum içindeki yerinin değişmesi mutfakların biçimlenmesinde etkili olmuştur (Pak, 1993).

Kentlerin kimliğini değiştiren mekânsal dönüşümler, özellikle 1970'li yıllara doğru kırsaldan kentlere gelen yoğun göçler sonucu artan konut ihtiyacını karşılamak üzere, az katlı eski yapıların yıkılarak yerine yapsatçı müteahhitlerin tasarımdan uzak, tek düze çok katlı yeni konutları yapmasıyla yaşanmıştır. Konut yapımına, ticari gözle bakıldığı için tasarımına ve üretim kalitesine yeterli önem verilmemiştir. Bunun sonucunda kent dokusunu yoğunlukla bitişik düzenle yapılan apartman mimarlığı oluşturmuştur. Bu dönemde mutfaklar apartman dairelerinde genellikle birden fazla dairenin küçük bir alana sığdırılmaya çalışılması veya bitişik nizamda ön cephede yaşama mekânının arka cephede yatak odalarının konumlanması sonucunda ışıklığa bakan kullanışsız ve oldukça küçük hacimli mekânlardır. Ancak dekorasyon dergilerinde mutfaklar mevcut mutfaklardan farklı olarak geniş hacimli ve oldukça donanımlıdır (Görsel 9).

Bu dönemde konuta yeni donatıların girdiği mekânlardan biri de mutfaklara buzdolabı ve aspiratörlü "fırınlı aygazlar" dahil olmuştur. Ancak küçük hacimli mutfaklarda buzdolabına yer ayrılamadığı için buzdolapları kullanım alanlarının dışına koyulmuş, üzerine el işi örtüler serilerek değeri vurgulanmış ve adeta bir mobilya ya da büfe gibi teşhir edilmiştir.

Mutfaklarda tezgâhlar dökme mozaik, mermer ya da yerli üretim “20x20” fayanslar ile kaplıdır. Tezgâh ile üst dolaplar arasında kalan kısım genellikle fayans kaplıdır. Bu fayanslar kendinden desenlidir veya sonradan desenler yapıştırılmıştır. Mutfak tezgâhı ve duvarlarda kullanılan fayanslarda aynı desenin kullanıldığı örneklere de sıkça rastlanmaktadır. Mutfak dolapları genellikle formikadan ya da renkli yapay ahşap levhalardan oluşmaktadır. Zeminlerde ise seramik veya karo mozaik kaplama kullanılmıştır.



Görsel 9. Simtel marka elektrikli ev aletleri, Sayı 20, 1978. Dar mutfaklara bir örnek, Sayı 28, 1978. Geniş mutfaklara örnek, Sayı 34, 1979. (Üstte)

Arçelik yerli üretim buzdolabı, Sayı 21, 1978. Mutfakta desenli fayanslar, Sayı 24, 1978. Duvarı ve tezgâhı aynı desenli fayans kaplı mutfak, Sayı 35, 1979. (Altta)

#### 4.7. Banyo

Türk geleneklerinde modern banyodan önce, temel hijyen ihtiyaçları alaturka tuvalet, hamam ve gusülhane ile giderilmiştir. Cumhuriyetin ilanıyla birlikte batılı yaşam tarzının özendirilmesi “modern banyo” kavramını beraberinde getirmiştir. Modern banyo 20. yüzyılın ilk yarısı boyunca Avrupa’da ve Amerika’da sabitlenmiş vitriye elemanları ile sabit ve standart bir mekân haline gelirken, Türkiye’de de 1923 yılından sonra, yavaş da olsa yaygınlaşmaya başlamıştır (Aytaç ve Öğüt, 2015:6453).

Banyolar büyüklüklerine göre incelendiğinde, orta sınıf için sıkıştırılmış hücre tipi banyo çözümleri uygulanırken üst ve üst-orta sınıf için ise genişletilmiş, nesnelere donatılmış banyo çözümleri uygulanmıştır (Görsel 10) (Aytaç ve Öğüt, 2015). İkisinin de ortak elemanları; lavabo, klozet, küvet

gibi vitriye elemanlarıdır. Ayrıca merkezi ısıtma sisteminin bulunmadığı evlerde suyu ısıtmak için termosifon veya şofben bulunmaktadır.

Avrupa’da banyoda beyazın egemen olduğu yılların ardından dekorasyonun öneminin artmasıyla birlikte renkli banyolar gündeme gelmiştir. Hâkim renk pembe olmuş, mavi ve yeşil banyolar pembeyi takip etmiştir (Aytaç ve Öğüt, 2015:6451). Türkiye’de ise 1970-80’li yıllarda renkli banyoların yanı sıra desenli karo mozaikler ve seramikler sıklıkla kullanılmıştır.

Banyolarda batılı tarzda “modern” elemanlardan biri olan klozetin yanı sıra, bir diğer “modern” eleman olan küvet, statünün ve Batılılaşmanın sembolü haline gelmiştir. Ancak, kültürel alışkanlıklar ve dini inanışlara göre durgun suda yıkanmayan Türk toplumu küveti yabancı olarak algılamıştır. Hamamdan bu yana alışlagelen akan suyla yıkanma alışkanlığına zıt bir nesne olarak küvet bir nevi duş teknesi olarak kullanılmıştır (Bektaş 1998; Gürel 2008; Aytaç ve Öğüt, 2015:6454) İlerleyen dönemlerde kullanımı kültürümüze daha elverişli olduğu için “oturma küvet”e geçilmiş, 1980’lerin sonuna kadar da küvet kullanımına yaygın bir şekilde devam edilmiştir (Aytaç ve Öğüt, 2015).

Batılılaşma ile apartmanlara ve evlere giren modern banyonun bir başka yabancı elemanı da “bide” olmuştur. Bide ilk olarak, cinsel ilişki sonrası genital bölgelerin temizlenmesi amaçlı Fransa’da kullanılmaya başlanmıştır (Rybczynski 1987; Aytaç ve Öğüt, 2015:6455). Türkiye’de ise, statünün ve modernizmin sembolü olarak algılanan ve klozet ile beraber set halinde satılan bide, banyolarda 1950-1970 arasında varlık gösterebilmiştir (Görsel 10) (Gürel 2008; Aytaç ve Öğüt, 2015:6455). Takip eden yıllarda hem banyoda çok yer kapladığı hem de klozetlere taharet musluğu eklendiği için bideye olan ilgi giderek azalmıştır. Bide, ayak yıkamayı kolaylaştırdığı gerekçesiyle çoğunlukla ayak yıkamak için kullanılmıştır (Aytaç ve Öğüt, 2015:6455).

1970’lerde yaygınlaşmaya başlayan çamaşır makinesi banyo içinde yer almayabasıyan diğer bir elemandır. Apartman dairelerindeki küçük hacimli banyolarda çamaşır makinesi genellikle gece holüne, banyoya yakın yerlere yerleştirilmiştir.



Görsel 10. Lavado marka “banyo odası”, Sayı 22, 1978. (Üstte) Seramik ile kaplanmış bir banyo, Sayı 11, 1977. (Üstte) Mermer banyo donatıları, Sayı 24, 1978. (Üstte)

Renkli, ayaklı lavabo, klozet ve bide, Sayı 24, 1978. (Altta) Çamaşır makinesinin yer aldığı banyo, Sayı 29, 1979. (Altta) Philips marka çamaşır makinesi, Sayı 11, 1977. (Altta)

## 5. Değerlendirme

Konutun mekanları kapsamında Ev Dekorasyon dergisi üzerinden desteklenerek yapılan değerlendirmeler sonucunda bu dönemde;

- Salonların “müze oda” olarak kullanıldığı ve modern tarzın yanı sıra klasik tarzın daha ön planda olduğu; perde, döşemelik kumaş ve halı uyumuna dikkat edildiği,
- Yemek odalarının genellikle salonun bir bölümünde yer aldığı, bu bölümde batılı yemek odası takımı olarak aynalı konsol, camlı vitrin, yuvarlak veya kare masa ve sandalyelerin kullanıldığı ve genellikle klasik Batılı tarzın tercih edildiği bir mekân olduğu,
- Oturma odalarının salona göre daha sade ve kullanışlı bir mekân olduğu, televizyonun konuta dahil olması ile birlikte kendine bu odada vitrinli dolap ile yer bulduğu, çekyat ve divan gibi mobilyaların yer aldığı,
- Ebeveyn yatak odalarının takım mobilyalar ile döşendiği, ahşabın her tarzda ve modelde yoğun olarak kullanıldığı bunun yanı sıra

Fransız ve İtalyan klasik modellerinin tercih edildiği,

- Çocuk odalarında çarpıcı ve canlı renkler kullanıldığı, bükme boru ranza ve yatakların tercih edildiği, çocuk odalarına özel duvar kağıtlarının kullanıldığı,
- Mutfakların apartmanlarda dar mekanlar olduğu, fırınlı ocak, buzdolabı ve küçük elektrikli aletlerin mutfaklara yeni yeni dahil edildiği, tezgahlarda ve duvarlarda desenli fayansların yoğun olarak kullanıldığı, formika kaplı dolapların tercih edildiği,
- Banyolarda batılı tarzda küvet, klozet ve bidelerin kullanıldığı, renkli vitrifiye elemanlarının tercih edildiği tespit edilmiştir (Tablo 1).

SALON	-Kullanıcı tercihinin göre oturma grupları klasik-gösterişli veya modern-rahat oturumlu -Koltuk döşemeleri goblen veya kadife kumaş kaplı-Koltuk köşelerinde kumaş başlıklı ahşap ayaklı veya sehpa üzerinde yer alan abajurlar -Mermer yüzeyli veya ahşap orta sehpalar -Pencerelerde pirinç boru ya da kornişlere asılı uzun tül perdeler ve kadife kumaş fon perdeleri -Salon mobilyalarında döşemelik kumaş, perde ve halı ile aynı desende dekorasyonlar -Zeminler ahşap rabıta veya marley, zemin üstüne duvardan duvara halıfleks kaplama veya geleneksel desenlerde halılar, duvarlar desenli duvar kâğıdı kaplı veya tek renk yağlı boyalı
YEMEK ODASI/BÖLÜMÜ	-Salonun içinde bir alt mekân olarak yer alması-6/8 kişilik yuvarlak/kare masa, 6/8 sandalye, vitrin ve konsol oluşan yemek odası takımları -Üst gelir seviyesine hitap eden yemek odası takımları ceviz veya maundan üretilmiş oymalı ve el işçiliği olan mobilyalar, orta gelir seviyesine hitap eden yemek odası takımları formika veya lake boya ile üretilmiş, maliyeti daha uygun mobilyalar -Zeminler ahşap rabıta veya marley, zemin üstüne duvardan duvara halıfleks kaplama veya geleneksel desenlerde halılar, duvarlar desenli duvar kâğıdı kaplı veya tek renk yağlı boyalı, pencerelerde boydan tül perdeler ve desenli fon perdeleri
OTURMA ODASI	-Salondan ayrı bir oda olması veya salonun ortadan katlanır kapılar, akordeon kapılar ile bölünmesiyle oluşması -Divan, kütüphaneli divan, sedir, somya, çek-yat, kanepeler, koltuk, sandalye, yataklı kanepeler, zigon sehpa, orta sehpa tipik oturma odası mobilyalarının kullanılması -Televizyonun odanın bir köşesinde bütün mekânı hitap edecek konumda sehpasıyla birlikte yer alması -Formika kaplı, vitrinli, açık ve kapalı rafları olan, bir duvarını boydan boya kaplayan dolaplar -Zeminler ahşap rabıta veya marley, zemin üstüne duvardan duvara halıfleks kaplama veya geleneksel desenlerde halılar, pencerelerde çiçek desenli kalın perdeler
EBEVEYN YATAK ODASI	-Batılı tarzda üst gelir seviyesine hitap eden ceviz ağırlıklı yatak odası takımları -Orta gelir seviyesine hitap eden formika veya lake boyalı takımlar -Üç veya dört kapaklı gardirop, başucu komodinleri, başlıklı karyola, makyaj masası ve puftan oluşan takımlar -Başucu komodinlerinin üstünde abajurlar -Yatak başucunda uzun ve derin dolaplar veya kitaplık -Zeminler ahşap rabıta, marley veya vinylax (muşamba), zemin üstüne duvardan duvara halıfleks kaplama veya küçük kilimler ile el dokuma halıları, pencerelerde boydan tül perdeler ve desenli fon perdeleri
ÇOCUK ODASI	-Çocuk odası mobilyaları; karyola/ranza, kapaklı dolaplar, başucu komodini ve çalışma masası -Mobilyalarda çarpıcı, canlı renkler ya da pastel tonları -Bükme boru yapılmış ranzalar -Zeminler ahşap rabıta, marley veya vinylax (muşamba), duvarlar canlı tonlarda boyalı veya çocuk odalarına özel desenli duvar kâğıdı ile kaplı
MUTFAK	-Apartman tipi mutfakların dar mekanlar olması -Set üstü ocak veya fırınlı ocak kullanımı -Tezgâhlar dökme mozaik, mermer ya da yerli üretim fayanslar ile kaplı -Mutfak dolapları genellikle formika ya da farklı renklerde yapay ahşap levhali -Tezgâh ve dolap arasında desenli seramik ile kaplanma veya desen yapıştırmaları -Duvarlarda desenli fayanslar, zeminlerde seramik veya karo mozaik kaplama
BANYO	-Renkli vitrifiye elemanlarının kullanılması -Klozet ile birlikte bidenin kullanılması -Küvet kullanımı ve ayaklı lavabolar -Termosifon veya şofben ile ısınma -Duvarlarda ve zeminlerde desenli karo mozaikler veya seramikler

Tablo 1. Ev Dekorasyon dergisi üzerinden dönemin konutlardaki iç mekânlar ve özellikleri

## 6. Sonuç

Etkili kitle iletişim araçlarından biri olan yazılı basın; kapitalist düzenin etkisi ile toplumların tüketim alışkanlıklarına ve beğenilerine yön vermekte, ürünlerin kitlelere iletilip özendirilerek tüketimine teşvik etmektedir. Günümüzde özellikle sosyal medya (facebook, instagram, twitter vb.) ve yazılı-görsel basın her alanda tüketim alışkanlıklarını yönlendiren araçlardır. Ancak günümüzdeki gibi internet ve sosyal medya kullanımının olmadığı bir dönem olan 1970'li yıllarda yazılı basın, toplumsal beğenileri yönlendirmede etkili bir araç olmuştur. Yazılı basın dediğimiz gazeteler ve dergiler içinde bulunduğu dönem ve toplumsal koşullar ile doğrudan ilişkili metinler ve görseller içermekte ve bunlar vasıtası ile kitleleri yönlendirmektedir. Yazılı basının önemli bir parçası olan dergilerin içerisinde yer alan metinler ve görseller toplumdaki beğeniler, ekonomik ve kültürel değerler, sosyokültürel yapı, alışkanlıklar vs. gibi durumları okumak ve değerlendirmek adına önemli bir bilgi kaynağı oluşturmaktadır.

Bu kapsamda incelenen 1976-82 yılları arasında yayınlanmış Türkiye'nin ilk dekorasyon dergilerinden olan "Ev Dekorasyon" dergisi; 1970'li ve 1980'li yıllardaki konutların iç mekanları ve donatıları ile ilgili özelliklerin tespit edilebileceği bir veri olarak karşımıza çıkmıştır. Bunun yanı sıra dergi üzerinden incelenen dekorasyon anlayışlarının dönemin toplumsal, ekonomik ve kültürel değerleri ile paralellik gösterdiği görülmüştür.

1970'li yıllardan sonra kentlere göçün de etkisi ile yaşanan kentleşme sonucu tüketim alışkanlıklarının değişmiş; statü göstergesi haline gelen mobilya kültürünün geleneksel Türk aile yaşamı ile örtüşmede zorluklar yaşadığı görülmüştür. Özellikle iç mekânda kullanılan mobilyaların Türk aile geleneksel yapısına uygunluğunun sorgulanmadan konutlara dahil edilmesi (küvet ve bide kullanımı, yemek masası kültürü gibi) ile deneme-yanılma şeklinde ilerleyen bir kabul görme süreci yaşanmıştır. Bu süreçte mobilyayı bir statü sembolü olarak gören kırsal/kentsel polemikçi içerisinde klasik ve modern üslupların bir arada ilerlemiştir. Bunun yanı sıra yazılı basın ile özellikle sinema ve film yıldızı ünlü kişilerin ve tasarımcıların evleri, yaşam tarzları örnek olarak sunulmuş ve bu örnekler üzerinden toplumun tüketim alışkanlıkları yönlendirilmiştir.

## Kaynakça

Artıkoğlu, P. (2006). *1950–1970 Arası Süreçte Sosyal Yaşam ve İç Mekânın Değişenleri*, Sanatta Yeterlik Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Aytaç, A. ve Ögüt, Ş. T. (2015). “Türkiye’de Modern Banyonun Değişimi: Dergi Reklamları Üzerinden bir Değerlendirme”, *Journal of Yasar University*, 10(37), 6449-6464.

Bektaş, C. (1998). *Bak Bak Desinler*, İstanbul: Evrensel Basım Yayın.

Bülbül Bahtiyar, T. (2019). *1970-1990 Aralığında Konut ve İç Mekân Özelliklerinin Kemal Sunal Filmleri Üzerinden Okunması*, Yüksek Lisans Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Konya.

Canoğlu, S. (2015). *Türkiye’de Modern Mobilya Tasarımının Gelişimi: Öncü Mobilya Tasarımcılar Üzerine Bir Analiz*, Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.

Ceyhan, G. (2002). *Türkiye’de Konut İç Mekanları ve Donatılarında Değişim ve Süreklilik*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Dağtaş, E. ve Dağtaş B. (2009). *Tüketim Kültürü, Yaşam Tarzları, Boş Zamanlar ve Medya Üzerine Bir Literatür Taraması*. E. Dağtaş ve B. Dağtaş. (Editörler) *Medya Tüketim Kültürü ve Yaşam Tarzları*. Ankara: Ütopya Yayınevi, s.27-75.

Dağtaş, B. (2003). *Reklamı Okumak*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Demirarslan, D. (2006). “Osmanlı’da Modernleşme/Batılılaşma Sürecinin İç Mekân Donanımına Etkileri”, *Erdem Dergisi*, 15(45-46-47), 35-66.

Demirarslan, D. (2018). “Türk Yaşam Kültüründe Oturma Mobilyasının Değişimi ve Gelişimi”, *Türk ve İslam Dünyası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6, 71-86.

Diñçay, D. (2014). *1960-2010 Yılları Arasında İstanbul Kentli Konut İç Mekân Düzenlemelerini Türk Sineması Üzerinden Okumak*, Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Durmuş, S. (2005). *Türkiye’de Modern Mobilyanın Gelişimi*. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.

Featherstone, M. (2005). *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü* (çev. M. Küçük) Ayrıntı Yayınları.

Galbraith, K. J. (2009). *Büyük Kriz 1929* (çev. E. N. Akbaş) Pegasus Yayınları.

Göker, M. (2009). “Türklerde Oturma Elemanlarının Tarihsel Gelişim Süreci”, *Zeitschrift für die Welt der Türken/Journal of World of Turks*, 1(1), 163-169.

Gönenç, A. Y. (2007). “Türkiye’de Dergiciliğin Tarihsel Gelişimi”, *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 29, 63-78.

Güler, S. (2010). “Türk Mutfağ Kültürü ve Yeme İçme Alışkanlıkları”, *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 26(1), 25-30.

Gürel, M. Ö. (2008). “Bathroom as a Modern Space”, *The Journal of Architecture*, Sayı 13(3), 215-233.

Gürel, M. Ö. (2013). Bir Saygınlık Stratejisi Olarak Modern Mobilyanın Kullanımı. U. Şumnu (Derleyen). *Erken Cumhuriyet Döneminde Mobilya*. İstanbul. TMMOB İçmimarlar Odası, s. 121-139.

Güzer, A. (1999). “68’den 98’e Konutun ve Mimarın Kısa Öyküsü”, *Cogito Dergisi*, 18, 242-249.

Işık, N. ve Duman, E. (2012). “Reel ve Finansal Göstergeler Açısından 1929 Ekonomik Buhranı ve 2008 Küresel Krizi: Karşılaştırmalı Bir Analiz”, *Yönetim ve Ekonomi Dergisi*, 19(2), 239-260.

Kan Ülkü, G. (2018). “Konutun Cinsiyeti”, *Mimarlık Bilimleri ve Uygulamaları Dergisi*, Sayı 3(2), 63-80.

Keleş, R. (1993). *Kentleşme Politikası*. Ankara: İmge Yayınevi.

Korkmaz, N. (2009). *Türkiye’de Tüketim Kültürü ve Mekansal Ayrışma*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Kurtoğlu, A. (1986). “Mobilya Stillerinin Tarihsel Gelişimi”, *İstanbul Üniversitesi Orman Fakültesi Dergisi*, 36(3), 70-91.

Massey, A. (2008). *Interior Design Since 1900*. Londra: Thames & Hudson.

Mutlu, N. (2009). *Popüler Kadın Dergilerinde Kadın Temsili (Örnek Olay: Cosmopolitan Dergisi)*, Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimleri Enstitüsü, Konya.

Ödekan, A. (1997). *Mimarlık ve Sanat Tarihi (1908-1980)*. S. Akşin (Editör). *Türkiye Tarihi 4: Çağdaş Türkiye 1908-1980*. İstanbul: Cem Yayınevi, s. 369-453.

Özakbaş, D. (2014). "Cumhuriyet Dönemi Mimarlığının Siyasal, Ekonomik ve Sosyal Gelişmeler Paralelinde Modernleşme Süreci 1950–2000, Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Özbay, F. (1996). "Evler, Kadınlar ve Ev Kadınları; Diğerlerinin Konut Sorunları", Habitat 2 Ön Konferansı (s. 52-64), Ankara.

Özkaragöz, E. (1990). Kırsal Kesimden Kente Göçün Zaman Süreci İçinde Mekân Donatımına Etkileri, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Pak, Z. (1993). Konut Mutfaklarının Analizi ve Minimum Mutfak Tasarımı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Rybczynski, W. (1987). Home: A Short History of an Idea. New York: PenguinBooks.

Saral Güneş, S. ve Kükrer Aydın, Ö. (2016). "Tüketim Kültürü Çerçevesinde Lüks Yaşam Tarzlarının Dekorasyon Dergilerindeki Reklamlarda Sunumu: Home Art Dekorasyon Dergisi Örneği", Journal of Yasar University, 11(43). 220-239.

Şalgamcıoğlu, M.E.(2013). İstanbul'da Çoklu Konut Gelişiminin Semantik ve Sentaktik Olarak İrdelenmesi: 1930-1980 Dönemi, Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Tunç,A.(2001). Bir Maniniz Yoksa Anneler Size Gelecek-70'li Yıllarda Hayatımız. İstanbul: YKY Yayınları.

Ultav, Z. T. Hasırcı D. Atmaca H. Borvalı S. (2015). "Türk Modern Mobilyasının Peşinde", Selçuk-Teknik Dergisi, 14(2), 480-497.

Yapar, A. (1999). Fransa ve Türkiye'de Dergicilik Olgusu ve Kadın Dergilerinin Karşılaştırılması, Doktora Tezi, İstanbul

## İnternet Kaynakları

İnternet: Günay, K. (Kut, 2005). Türklerde Beslenme Biçimi Dünü-Bugünü. Çukurova Üniversitesi Türkoloji Araştırmaları Merkezi, Web: <http://turkoloji.cu.edu.tr/HALKBILIM/51.php> adresinden 11 Ağustos 2020'de alınmıştır.

İnternet: Marley. Web: <https://sozluk.gov.tr/> 12 Ağustos 2020'de alınmıştır.

İnternet: Rabta. Web: <https://sozluk.gov.tr/> 12 Ağustos 2020'de alınmıştır.

## Görsel Kaynakları

Ev Dekorasyon Dergisi, Temmuz 1977, Cilt 2, Sayı 11, İstanbul.

Ev Dekorasyon Dergisi, Aralık 1977, Cilt 3, Sayı 16, İstanbul.

Ev Dekorasyon Dergisi, Ocak 1978, Cilt 3, Sayı 17, İstanbul.

Ev Dekorasyon Dergisi, Nisan 1978, Cilt 4, Sayı 20, İstanbul.

Ev Dekorasyon Dergisi, Haziran 1978, Cilt 4, Sayı 22, İstanbul.

Ev Dekorasyon Dergisi, Temmuz 1978, Cilt 4, Sayı 23, İstanbul.

Ev Dekorasyon Dergisi, Ağustos 1978, Cilt 4, Sayı 24, İstanbul.

Ev Dekorasyon Dergisi, Ekim 1978, Cilt 5, Sayı 26, İstanbul.

Ev Dekorasyon Dergisi, Aralık 1978, Cilt 5, Sayı 28, İstanbul.

Ev Dekorasyon Dergisi, Ocak 1979, Cilt 5, Sayı 29, İstanbul.

Ev Dekorasyon Dergisi, Şubat 1979, Cilt 5, Sayı 30, İstanbul.

Ev Dekorasyon Dergisi, Mayıs 1979, Cilt 6, Sayı 33, İstanbul.

Ev Dekorasyon Dergisi, Haziran 1979, Cilt 6, Sayı 34, İstanbul.

Ev Dekorasyon Dergisi, Temmuz 1979, Cilt 6, Sayı 35, İstanbul.

Ev Dekorasyon Dergisi, Ağustos 1979, Cilt 6, Sayı 36, İstanbul.

Ev Dekorasyon Dergisi, Mart 1980, Cilt 8, Sayı 43, İstanbul.

# Dante Alighieri'nin İlahi Komedyası Üzerinden Sandro Botticelli Cehennem Tablosu'nun İçerik Analizi

Ayşe Nur Büyükyavuz

Makale Geliş Tarihi: 19.02.2021  
Yayına Kabul Tarihi: 13.12.2021

## Özet

Dünya edebiyatının önemli yazarlarından olan Dante Alighieri (1265-1321) başyapıt İlahi Komedyası ile (*La Divina Commedia*), Rönesans'tan günümüze kadar pek çok sanatçıya ilham olmuştur. O dönem (14. yüzyıl ilk yarısı) siyasi olaylardan sürgüne gönderilen Dante, sürgünde insanlığın anarşi içinde olduğu kanaatine varır. Birinin çıkıp yolunu kaybetmiş insanlığa rehberlik etmesi gerektiğini düşünür. İnsanlığı bu korkunç durumdan uyandıracak şey Dante'nin inancına göre bir eser yazmak ve bu yolla insanlığı uyarmak olacaktır. Orta Çağ ile Rönesans arasındaki geçiş dönemde Cehennem (*Inferno*), Araf (*Purgatoria*) ve Cennetten (*Paradiso*) oluşan ahiret yolculuğu, İlahi Komedya'yı kaleme alır. Yaptığı üç farklı hayali seyahati destansı anlatım tarzıyla anlatmıştır. Din ve felsefe temalarını yoğun insanlı duygularla birleştirmiş ve sembolik şiirlerle ele almıştır. Rönesans'tan günümüze kadar pek çok sanatçı Dante'nin Cehennemi'nden ilham alarak alegorik eserler üretmişlerdir. Dante'nin Cehennemi, etkilediği sanatçıların yansıttığı eserlerde toplumsal, sosyal, siyasi, kültürel ve dini bağlamda karşımıza çıkar. Bu çalışmada Dante'nin Cehennemi'nden etkilenen Sandro Botticelli'nin eseri resimsel anlatı yoluyla ikonografik olarak ele alınacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Dante Alighieri, İlahi Komedya, Cehennem, İkonografi, Sandro Botticelli

## CONTENT ANALYSIS OF BOTTICELLI HELL SCENE FROM DANTE ALIGHIERI'S DIVINE COMEDY

### Abstract

Dante Alighieri (1265-1321), one of the important writers of world literature, has inspired many artists from the Renaissance to the present with his masterpiece Divine Comedy (*La Divina Commedia*). Dante, who was exiled from political events at that time (first half of the 14th century), comes to the conclusion that humanity is in anarchy in exile. He thinks that someone should go out and guide humanity that has lost its way. The thing that will awaken humanity from this terrible situation is to write a work according to Dante's belief and to warn humanity in this way. In the transition period between the Middle Ages and the Renaissance, he wrote the Divine Comedy, the journey to the afterlife consisting of Hell (*Inferno*), Purgatory (*Purgatoria*) and Paradise (*Paradiso*). He described three different imaginary journeys he made with an epic narrative style. He combined the themes of religion and philosophy with intense humanistic feelings and dealt with them with symbolic poems. From the Renaissance to the present, many artists have produced allegorical works inspired by Dante's Hell. Dante's *Inferno* appears in social, social, political, cultural and religious contexts in the works reflected by the artists it influenced. In this study, Sandro Botticelli's work, which was influenced by Dante's *Inferno*, will be discussed iconographically through pictorial narrative.

**Keywords:** Dante Alighieri, Divine Comedy, Inferno, Iconography, Sandro Botticelli



## Giriş

İtalya'da Toscana bölgesinin Floransa kentinde 1265 yılında dünyaya gelen Dante, soylu bir aileden gelir ancak sonradan ailesinin yoksul düştüğü söylenir. Annesini küçük yaşta kaybetmiş, babası da ikinci evliliğini yapmıştır. Babasını kaybettiğinde 18 yaşında olan ve üvey annesiyle yaşamaya başlayan Dante'nin mutlu bir gençlik geçirmediği düşünülür.

Komşuları Folcodi Ricoverode'P ortinari'nin kızı olan Bice'yi (Beatrice) bir toplantıda gördüğünde kendisi dokuz, Beatrice sekiz yaşındadır. Dokuz yıl sonra, bir sokakta yolları yeniden kesişir. Bu karşılaşmadan sonra Dante'nin Beatrice'ye karşı olan duyguları kuvvetli bir sevgiye dönüşür. Ancak Beatrice'nin bundan hiç haberi olmaz. Dante onu hep uzaktan uzağa sever. 1288 yılında Floransalı şövalye Simonede'Bardi ile evlenen Beatrice, 8 Haziran 1290'da 24 yaşında yaşamını yitirir. Beatrice'nin ölümü üzerine büyük üzüntü yaşayan Dante eserlerinde de sıkça Beatrice'den bahseder, onun için şiirler yazar.

Beatrice'yi kaybetmekten duyduğu acı sebebiyle ailesi tarafından 1295'de soylu bir ailenin kızı GemmaDonati ile evlilik sözü kesilir. Evliliklerinde Giovanni, Jacopo ve Pietro adında üç erkek, Antonia ve Beatrice adında iki kız çocuğu olur.<sup>1</sup> Dante eserlerinde evliliğinden, karısından pek bahsetmez, bu yüzden de mutlu bir evlilik geçirdiği pek söylenemez.

13. Yüzyılda Floransa ayrı yöneticiler tarafından farklı yasalarla yönetildi. Aristokrasi'yi temsil eden Ghibellini'ler ve kilise taraftarı olan, orta tabakaya mensup tacir ve bankerlerden oluşan Guelf'ler. Floransa Guelf'leri Ghibellini'lerin amansız düşmanıydılar. Çünkü onların gözünde Ghibellini'ler imparator adına şehirleri ve komünleri egemenlikleri altına almak, hürriyeti zincire vurmak, esareti uyandırmak gibi bir amaç gütmekteydiler (Aligheri, 2018: 16). Bu iki parti arasındaki çatışma yüzünden halkta birbiriyle çatışır hale gelir. Zenginler ve soylular kendi aralarında savaşılmaya başlar ve Toscana bölgesi ikiye ayrılır.<sup>2</sup>

1293'te Floransa Guelf'leri, Papa'nın güttüğü siyasetten bağımsız olmak isteyen ve Ghibellini'lere daha hoşgörülü davranmak isteyen zengin kentsoylu sınıfı oluşturan "Beyaz Guelf'ler" ile Papaya bağlı kalmak isteyen ve Ghibellini'lere karşı sert siyaseti devam ettirmek isteyen "Siyah Guelf'ler" olarak ikiye bölünür (Tolay, 2015: 4). Aralarındaki düşmanlık gün geçtikçe artar, büyük ve kanlı çatışmalar olur. Bu esnada 1295'te Özel Meclis Üyesi

olan Dante, kentin ekonomik ve diğer önemli işlerini yürütür. Doğru ahlakı yayarak inandığı felsefi düşüncelerini başkalarına da geçirmek, düşünsel devrimlere öncülük etmek gibi amaçları vardır. İdealist bir insan olan Dante, dünyadaki bütün bayağılık ve aşağılıklara, kötülük ve cinayetlere dinmek bilmeyen bir nefret duyarak; güzelin, iyinin, doğrunun özlemine çekerek yaşar (Korkmaz, 2001: 63).

O dönemde Dante'nin uğraşmak zorunda kaldığı başlıca iki sorun vardır; kentin iç huzuru ve dışı karşı bağımsızlığı. Bir yandan her fırsatta Floransa'ya sözünü geçirmeye çalışan Papa VIII. Bonifacius'un emellerine karşı önlemler almak, diğer yandan huzurun yeniden sağlanması için gerekli yasal düzenlemeleri yapmak zorundadır. Partiler dışında kalmak istemekle birlikte; daha akılcı davranan, barış ve huzuru seven, Papa'yı Floransa'nın iç işlerinden uzak tutmaya kararlı görünen Beyazlara yaklaşmak zorunluluğu duyar.<sup>3</sup> Yönetimi ele geçiren Siyahlar, Beyazları yargılamaya ve sürgün etmeye başlar. Siyahların açıkça Papa'nın siyasetini desteklemesine karşın, "Beyaz" soylulardan olan; zekâsı ve aldığı eğitimle de halktan sivrilen Dante, Siyahları kentteki bozulmanın sorumluları sayarak kınar (Korkmaz, 2001:65). Bunun sonucunda Floransa Başyargıcı tarafından çıkarılan bir kararname ile; görevini kötüye kullanarak haksız kazançlar elde etmek, Papa'ya ve onun temsilcisi Valois'e karşı gelmekle suçlanarak mahkûm edilir. Para cezası ve ömür boyu kamu görevlerinden yasaklılık cezalarına çarptırılır. Kendini savunma gereği duymayan Dante bir daha yurduna geri dönmek üzere Floransa'dan sürgün edilir (Çetin, 1994: 281). Böylece Dante'nin yoğun düşünme dönemi başlamış olur. Sürgün hayatı boyunca pek çok şehir değiştiren Dante, Verona, Ravenna, Paris, Oxford gibi şehirlerde yaşar.

Bütün bu olan biten üzücü olaylar, siyasal anlaşmazlıklar, baskı ve şiddet onu bu olayların nedenleri üzerinde düşünmeye sevk eder. İnsanların içinde buldukları bu kötü durumdan kurtarmayı kendisine görev kabul eder. Tanrı'nın onu görevlendirdiğine inanır. Bunun üzerine insanlara nasıl doğruyu, güzeli gösterip, yanlışlardan, kötülüklerden uzaklaştıracağını düşünür ve bir eser yazmaya karar verir. Böylece insanlara yeryüzünde doğru yolu göstermeyi umut ederek İlahi Komedyayı yazmaya başlar.

Yirmi yıla yakın sürgün hayatı yaşayan Dante, edebiyat dünyasına önemli eserler bırakan bir yazar ve düşünürdür. Ömrünün son altı yılını Verona ve Ravenna'da geçirir, 1318 yılında geldiği Ravenna'da buranın senyörü

<sup>1</sup> Bazı kaynaklara göre bir kız çocuğu olmuştur, Antonia rahibe olunca adı Beatrice'ye çevrilmiştir.

<sup>2</sup> Dante ve ailesi Guelfi'lerin yanında yer almışlardır. Ancak Dante'nin eserleri incelendiğinde sonradan Aristokrasi'yi temsil eden Ghibellini'li olduğu görülür.

<sup>3</sup> Bunun sebebi; 1301'de kendi hizmetine 100 süvari isteyen Papa VIII. Bonifacius'un bu isteği Dante'nin de içinde olduğu Yüzler Konseyi tarafından kabul edilmez. Bunu kabullenemeyen Papa, sözde ara buluculuğa gelen Volaris ile birlikte Siyahları da yanına alarak hükümet darbesi gerçekleştirir.

Guido Novello da Potenta'nın konuğu olur ve 13 Eylül 1321 gecesı sıtma hastalığından hayatını kaybeder. Günümüzdeki adı San Francesco olan, Ravenna San Pietro Maggiore kilisesine gömüldür.

### Amaç ve Kapsam

Bu çalışmada Orta Çağ'da yaşamış yazar ve siyaset adamı Dante'nin, kendi çağından bir ressamı nasıl etkilediği kendi yarattığı Cehennem'in bir ressam tarafından nasıl görselleştirildiğine dair bir eser incelemesi amaçlanmıştır. Yapımı Rönesans dönemine ait 1481'de Sistina Şapeli'nin Musa'nın yaşamını canlandıran 3 fresk ile Şeytanın İsa'yı Ayartma Çabaları'nı yapan ressam Botticelli (1 Mart 1445 – 17 Mayıs 1510),Rönesans dönemi resim sanatını etkileyen ve yön veren bir ressamdır. İncelenecek tablonun boyutu göz önüne alındığında 15000 dizelik orijinal şiire bağlı kalarak oluşturulan ve metindeki Cehennem'in tüm bölümlerini içeren tablonun yoğun anlatım dilinin olduğu görülmektedir. Bu eserden yola çıkarak Dante'nin hayal ettiği cehennemın nasıl bir yer olduğu anlatılmaya çalışılmıştır.

### Yöntem ve Örneklem

Bu çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden içerik analizi yöntemi kullanılmıştır. Dante'nin İlahi Komedyası(1307-1321) edebî eserinin Cehennem bölümü ele alınarak bundan etkilenip ressam Botticelli'nin Cehennem (1485) adlı eserine nasıl yansıttığı incelenmiştir. Yaşadığı dönemin dini inanışı, siyasi düşünceleri, sosyal ve kültürel etkilerinin bir sonucu olarak ortaya çıkan cehennem ve günahkârların orada yaşadıkları Botticelli tablosu üzerinden ele alınmıştır.

### İlahi Komedyası ve Cehennem

İlahi Komedyası (2011), Dante'nin öteki dünyaya yaptığı düşsel bir gezidir. 1307-1321 yıllarında kaleme alınan, Cehennem-Araf-Cennet başlıkları altında üç bölümden oluşan bir şiir kitabıdır. İlk olarak Cehennem bölümü 1315-16 yıllarına doğru, sonrasında da Araf ve ölümünden sonra da Cennet yayınlanır. Toplam dize sayısı 15000'dir. Tüm bölümler 33 kantodan oluşur, yalnızca Cehennem giriş bölümüyle birlikte 34 kantodan oluşur. Cehennem'de(2018) 4720 dize, Araf'da (2019a) 4755 ve Cennet'te (2019b) 4458 dize bulunur. Dante, orta çağ kaynaklarından, mitolojiden, kutsal metinlerden de yararlanarak Vergilius<sup>4</sup>'un Aeneis destanını örnek alıp, zihninde oluşturduğu öteki dünyayı şiir diliyle bir destana dönüştürür.

<sup>4</sup> Dante, kendisi gibi şair olan, eserlerinden etkilenmiş, düşüncelerine büyük saygı duyduğu Latin şair M.Ö. 70-19 yılları arasında yaşamış Vergilius'u, İlahi Komedyası'nda çıktığı ahiret yolculuğunda kendisine yol gösterici olarak seçer. Cehennem ve Araf'ta Vergilius ona mantığın simgesi olarak eşlik edecektir.

Hayal ettiği bu dünya insanlığı kültürel olarak geliştirecek din, felsefe, geometri, tarih, astronomi konularında yaşadığı dönemde kaynak olarak kullanılabilecek bir metindir.

Dante, yolunu kaybettiği karanlık bir ormanda gün ağarırken bir tepenin eteğinde Virgilius ile karşılaşır. Virgilius, Dante'yi kötülüklerden arınması için öteki dünyanın üç bölümünü ziyaret etmesi gerektiğini söyler. 1300 yılının 7 Nisan Perşembe gününü kutsal cuma gününe bağlayan gecede başlayan ahiret yolculuğu yedi gün sürer. Bunun üç gününü Cehennem'de geçirirler. 10 Nisan sabahı Araf Dağı'na geçiş yaparlar. Son olarak 13 Nisan günü gökyüzü cennetine geçerler. Hayal ettiği Cehennem, aşağı inildikçe daralan bir çukurdur. Bu çukur dokuz daireden oluşur ve dairelerin bazıları da kendi içinde bölümlere ayrılır. Her bir dairede ayrı suçları işlemiş günahkârlar cezalandırılır. Fakat bu cezaları veren Tanrı değildir. İnsanlar Araf'a ya da Cennet'e gidebilecekken fani dünyada yaptıkları yanlış seçimler sonucunda Cehennem'e giden ölümlerdir. Cezalarını yeryüzünde yaşadıkları hayatla kendileri belirler ve cezalarının ağırlığı işledikleri günahların ağırlığı ile orantılıdır. Dante Cehennem yolculuğu boyunca 112 saygın kişiyle karşılaşır. Cehennem'in alt dairelerine doğru inildikçe günahların derecesi artar. Onların işledikleri günahlara ve cezasına şahitlik eder. İlahi Komedyası'nda Dante, günahkârlara değil, işlenen günahlara odaklanmıştır (Temel, 2016: 117).

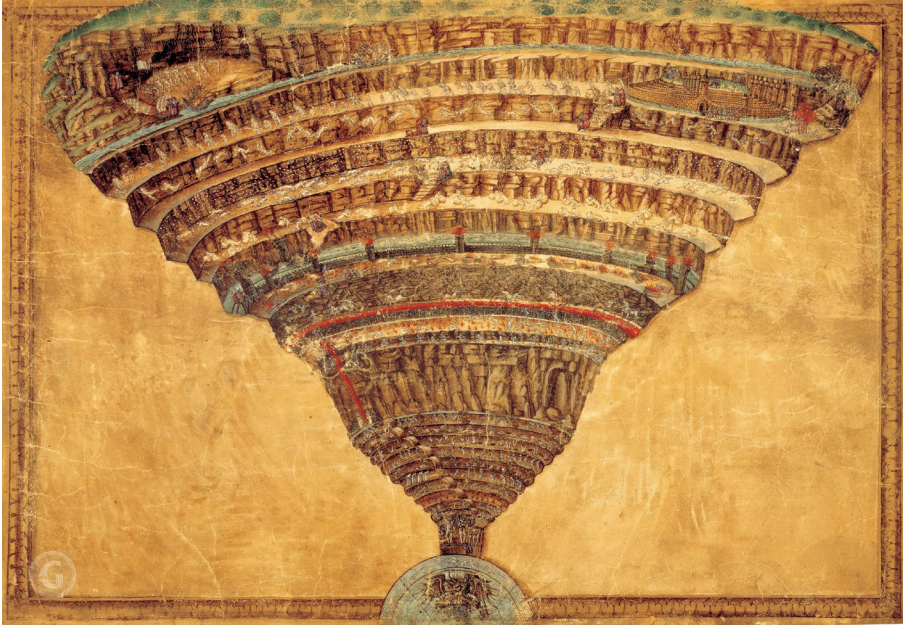
Cehennem, İlahi Komedyası'nın en çarpıcı bölümüdür. Günümüzün sinema sanatını çağırıştıran olağanüstü bir görüntü zenginliğiyle anlatılan ortam, sanki yedi yüz yıl sonra yaşanacak şiddet olaylarının da haberciliğini yapar. Günümüzde hâlâ Dante'nin Cehennemi'nden etkilenecek çeşitli eserler üretilmektedir. Rönesans döneminde de Botticelli, Dante'nin Cehennemi'ni kendi üslûbuyla resmeder.

### Sandro Botticelli ve Cehennem Tasviri

İtalyan Rönesansı'nın önemli isimlerinden biri olan Botticelli, 1445'te İtalya'da dünyaya gelir ve 1510 yılında hayatını kaybeder. Asıl adı Alessandrodî Marianodî Vanni Filipepi'dir. Botticelli gençliğinde bir kuyumcunun yanına çırak olarak verilir. O dönem kuyumcular ve ressamlar sürekli temas halindedir ve böylece desenlerle ilgilenir, resme hayranlık duyar. Resim sanatına yönelen Botticelli'nin çok geçmeden yeteneği büyür ve gelişir.

Rönesans sanatının gelişmesinde önemli rol oynayan Alessandrodî Marianodî Vanni Filipepi, Botticelli lakabını yanında çalıştığı kuyumcu ve zanaatkâr Botticelli'den alır. İlk yapıtlarından itibaren büyük beğeni kazanan Botticelli eserlerinin konularını dinden ve mitolojiden alır. Eserlerinde bol bol

figür kullanır, kendine özgü bir üslûp yaratır. Mitolojik eserleriyle bilinen, en ünlüleri Venüs'ün Doğuşu(1482)<sup>5</sup> ve İlkbahar Alegorisi( 1482)<sup>6</sup> olan ve Dante'nin de portresini<sup>7</sup> resmeden Botticelli; Michelangelo<sup>8</sup>, Leonardo<sup>9</sup>, Donatello<sup>10</sup> ve Raffaello<sup>11</sup> gibi isimlerden önce İtalyan Rönesansı'nın mihenk taşı olan ressam, Rönesans döneminde, 15. yüzyılın sonunda, Dante'nin İlahi Komedyayı yazmasından yaklaşık 200 yıl sonra, Floransa hükümdarı Lorenzo de' Medici -muhteşem Medici- tarafından, Dante'nin Cehennemi'ni görselleştirmek için görevlendirilir. Sonuçta günümüzde Berlin'deki Kupferstichkabinett -Baskılar, Çizimler ve Güzel El Yazmaları- Müzesi'nde muhafaza edilen bu çizim ortaya çıkar.



Görsel 1. Sandro Botticelli, Cehennem, 1485, Parşömen Kâğıdı Üzerine Gümüş Uç, 33x47,5 cm

<sup>5</sup> Bkz. <https://www.wga.hu/art/b/botticel/5allegor/30birth.jpg> (Erişim tarihi: 28.12.2019).

<sup>6</sup> Bkz. <https://www.wga.hu/art/b/botticel/5allegor/10primav.jpg> (Erişim tarihi: 28.12.2019).

<sup>7</sup> Bkz. <https://www.wga.hu/art/b/botticel/7portrai/14dante.jpg> (Erişim tarihi: 28.12.2019).

<sup>8</sup> MichelangelodiLodovicoBuonarrotiSimoni (1475-1564): İtalyan rönesans dönemi ressam, heykeltıraş, mimar ve şairidir.

<sup>9</sup> Leonardo da Vinci (1452-1519): Rönesans döneminde yaşamış İtalyan hezarfen, döneminin önemli bir filozofu, astronomu, mimarı, mühendisi, mucidi, matematikçisi, anatomisti, müzisyeni, heykeltıraş, botanisti, jeoloğu, kartografi, yazarı ve ressamıdır. En bilinen eserleri Mona Lisa ve Son Akşam Yemeği'dir.

<sup>10</sup> Donatello (1386-1466): Floransalı Rönesans öncüsü heykeltıraş.

<sup>11</sup> RaffaelloSanzio (1483-1520): Rönesans döneminin İtalyan ressamı ve mimarıdır.

1480-90 yıllarındakendini neredeyse tamamen bir odaya kapatarak Cehennem tablosunu (Resim 1) yaratır. Botticelli'nin bu tablosu Dante'nin orijinal Cehennem metni ile birebir aynıdır.

Eser parşömen üzerine gümüş uç tekniği ile çalışılarak, mürekkep kullanılarak çizilir. 33 cm. yüksekliğinde, 47,5 cm. genişliğindedir. Dante'nin Cehennem'de de bahsettiği üzere tabloda huniyi andıran bir imge söz konusudur. Huni 9 katmandan oluşur, her bir katman kendi içinde bölümlere ayrılır. Huninin en son katmanında genişleme söz konusudur. Burada şeytan tasviridir. Baş şeytan Lucifer buzlara gömülmüş şekilde burada resmedilir.

Huninin sol üst köşesinde yeryüzünden Cehennem'e inen bir çukur vardır. Burası Cehennem'e inen korkaklar avlusu Akheron Nehri kıyısıdır. Burada hayatları boyunca ne iyilik ne de kötülük etmiş olan günahkârlar resmedilmiştir. Cennet'e gidemedikleri gibi Tanrısal adalet de onları cezalandırmaktan kaçınır, Cehennem'e almaz. Canları yaban arıları ve at sineklerinin iğneleriyle yanar. Akheron Nehri'nde Kharon<sup>12</sup>, Dante'yi geri çevirmek için uğraşır, ancak başaramaz. Dante burada büyük bir sarsıntıyla bayılır ve gözlerini açtığında Limbus<sup>13</sup>'tedir. Limbus Cehennem'in birinci dairesidir. Tabloda dairenin sağında etrafı surlarla çevrili aydınlık bir şato olarak resmedilen yapı Limbus'tur. Burada aslında bir günahları olmayan ancak Hristiyanlıktan önce ya da sonra vaftiz edilmeden ölenlerin acı çekmeden ümitsizlik içinde yaşadıkları yerdir. Virgilius'ta buradadır.<sup>14</sup> Onun dışında Homeros<sup>15</sup>, Horatius<sup>16</sup>, Demotritos<sup>17</sup>, Sokrates<sup>18</sup>, Platon<sup>19</sup>, Avicenna<sup>20</sup> ve daha bir sürü tanınmış kişiler de buradadır. Botticelli, Limbus'tan ikinci daireye geçişi merdiven ile tasvir etmiştir. Burada Dante ve Virgilius, Minos<sup>21</sup> denilen zebaniye rastlarlar. Minos, gelen günahkârların günahlarını inceleyen ve gidecekleri yerleri belirleyen bir zebanidir.

<sup>12</sup> Kharon: Yunan Mitolojisinde yer altı dünyasının gizemli kayıkçısı. (Erhat, 2009: 174)

<sup>13</sup> Limbus: Burası, bilgileri, zekâları, erdem ve yüksek yetenekleriyle insanlığa büyük hizmetleri dokunmuş kişilerin oturdukları soylu şatodur. Resimde de gördüğümüz gibi şatoyu kuşatan yedi sıra surların her biri yedi erdemden birini temsil etmektedir. Adalet, güç, ölçülülük, tedbir, zekâ, bilim ve bilgelik.

<sup>14</sup> Vergilius MÖ 19 yılında öldüğü için vaftiz edilememiştir. Bu yüzden de Cennet'e geçemez. Cennet'te Dante'ye Beatrice eşlik edecektir.

<sup>15</sup> Homeros: MÖ 9. yüzyılda yaşamış eski Yunan şairlerinin en büyüğü. İlyada ve Odyssea destanlarının yazarı.

<sup>16</sup> Horatius: MÖ 64-8 yıllarında yaşamış Lirik Latin şairlerinin en büyüğü.

<sup>17</sup> Demotritos: Yunanlı filozof MÖ V. yüzyılda yaşamış.

<sup>18</sup> Sokrates: Tanınmış Yunan filozof MÖ 468-400 ya da 399 yıllarında yaşamış.

<sup>19</sup> Platon: Tanınmış Yunan filozofu MÖ 429-347 yıllarında yaşamıştır. Sokrates'in öğrencisi ve Aristo'nun da hocasıdır.

<sup>20</sup> Avicenna: (İbni Sina) tanınmış Türk Hekimi MS 980-1037 yıllarında yaşamış "Hekimlerin şahı" olarak bilinir.

<sup>21</sup> Minos: Girit kralı paganlar cehenneminde, günahları belirleyen görevli bir hâkim olarak görevlendirilmiştir. (Erhat, 2009:206). Dante ise onu burada kuyruklu bir şeytan kılığına sokar ve Botticelli'nin tasvirinde de kanatlı kuyruklu bir şeytan çizimi görüyoruz.

İkinci dairedaki ruhlar ölümlü hayatlarında aşk denen tutku fırtınasının elinde nasıl oyuncak olmuşlar, hiçbir tepki göstermeden oradan oraya savrulmuşlarsa burada da o şehvet düşkünü fırtına içinde hiç durmadan sürekli savrulmaktadır. Dante burada Francesca da Rimini<sup>22</sup> ile sevgilisi Paolo Malatesta'yı görür ve onların burada olmalarına sebep olan aşkın hikayesini dinler. Kleopatra<sup>23</sup>, Helena<sup>24</sup> ve dahası da buradadır.

Üçüncü dairede oburlar resmedilir. Hayatlarında damaklarının zevkenden başka bir şey düşünmemiş oburlar şiddetli bir dolu, kar ve yağmur altında ve kötü kokulu çamurlar içinde yüzmeye mahkûm edilirler. Burada Kerberos<sup>25</sup> adında bir zebani tırnaklarıyla günahkârların derilerini yüzmekte, ulumalarıyla kulaklarını sağır eder. Dairenin ortasında Dante ve Virgilius ile karşılıklı diyalog halinde resmedilir. Diğer zebaniler gibi Kerberos da onları geri çevirmek için uğraşır, ancak başaramaz. Dante burada Floransalı Ciacco ile karşılaşır ve Dante'ye beyazları bekleyen acıklı sonun haberini verir.

Merdiven yardımıyla dördüncü daireye geçiş yapılarak resmedilmiş Dante ve Vergilius burada cimrilik ve savurganların azap çektiklerini görür. Onların cezası ağır yükler taşımak ve dairenin orta yerine geldiklerinde diğer günahkârlar ile çarpışıp çarpışmanın etkisiyle tekrar yerlerine dönerler, sonra çarpışmak üzere tekrar dairenin orta yerine gelirler ve bu hiç bitmeden tekrar eder. Böylece iki karşıt suçu işlemiş olanlar aynı cezaya çarptırılmış olur. Taşındıkları yükler ise, ölümlü hayatlarında israf yüzünden ellerinden çıkardıkları ya da cimrilik yüzünden hırsla biriktirdikleri serveti temsil eder. Buradaki günahkârlar kendilerini kirlüten para pul peşinde koşmaları yüzünden kapkaradır ve Dante onları tanıyamaz. Ancak burada cezalandırılanların papalar ve kardinaller olduklarından söz eder (Alighieri, 2018: 114).

Phlegias<sup>26</sup>'ın kayığıyla Styx bataklığına geçmekte olan Dante ve Virgilius'un bataklıktan yükselen sis Dante'nin önünü görmesine engel olsa da Floransalı Filippo Argenti<sup>27</sup>'ye rastlar ve kayığı devirmeye çalışır ancak Vergilius'un araya girmesiyle tehlikeyi atlattılar. Burada öfkeli olanların cezalan-

<sup>22</sup> Francesca de Rimini (1295-1285): Revenna'lı Guido da Polenta'nın güzel kızıdır. Kocasının kardeşi Paolo Malatesta ile birbirlerine âşık olmuşlar ve bir gün sevişirken kocası tarafından yakalanıp öldürülmüşlerdir.

<sup>23</sup> Kleopatra: Önce Julius Sezar'ın sonra da Antonius'un sevgilisi olan Mısır Kraliçesi, kendini bir yılanla sokturarak intihar etmiştir.

<sup>24</sup> Helena: Güzelliğiyle ün salmış Yunanlı prenses, evliyken Truva Kralı Priamus'un oğlu Paris tarafından kaçırılmıştır.

<sup>25</sup> Kerberos: Paganların düşündükleri cehennemde üç başlı esatiri bir köpektir. (Erhat, 2009:172) Burada oburluğu temsil etmek üzere iblis kılığına sokulmuştur.

<sup>26</sup> Phlegias: Yunan mitolojisinde Ares ve Chryse'nin oğlu, Lapithler'in kralıdır. Kızına hakaret etmiş olan Apollon'dan öç almak için Delfi Tapınağı'nı ateşe vermiştir. (Alighieri, 1321:119) Dante onu, ateşler şehri Dite'nin şeytanı kılığına sokuyor.

<sup>27</sup> İtalyan siyasetçi.

dırıldıklarını görürler. Burada öfkeli olanların çamurlar içindeki nehirde gömülmüş şekilde azap çekmektedirler. Dante burada Dite şehrinde bahseder. Tablo- da görünen surları ateşli yapı Dite<sup>28</sup> şehrinin surlarıdır. Dite ile Cehennem iki bölüme ayrılır. Biri yukarı Cehennemdir, korkakların bulunduğu bölümle ilk beş daireyi içine alır. Diğer aşağı Cehennemdir, Dite şehrinin surları içinde kalır ve son dört daireyi içine alır. Bu bölüme kadar pek çok iblis onların yolunu kesmiş, geri çevirmeye çalışmıştır. Ancak başarılı olamamıştır. Fakat burada artık daha ciddi bir şekilde şehrin kapılarını üzerlerine kapatırlar. Vergilius, Dante'nin buradan sonra tek başına devam edemeyeceğini düşünür ve Tanrı'dan destek ister. Böylece Tanrı habercisi gelir ve kapılar ardına dek açılır (Alighieri, 2018: 124).

Dite şehrinin hemen altındaki binlerce mezarların olduğu bölümde sapkınlar ve onların müritleri tablodaki gibi içleri yanan mezarların içinde işkence çeker. Burada Ferinata<sup>29</sup> Dante'nin sürgüne gönderileceğinin haberini verir. İçleri yanan mezarların olduğu bu altıncı dairede üç cehennem cadısı diye adlandırdığı kin ve nefret tanrıları Magaira, Teisiphon, Alecto tırnaklarıyla göğüslerini yırtar, vücutlarına şamarlar indirir ve öyle haykırırlar ki Dante bunlardan irkilir, Medusa<sup>30</sup>'da buradadır.

Artık yedinci daireye inilecek yere gelirler, resimde mezarların üstünde aşağı inen Dante ve Vergilius'u görülür. Burası saldırganların azap çektiği dairedir ve dört bölümden oluşur. Birinci bölümde kırmızı renkle kan nehri<sup>31</sup> olduğunu anladığımız alanda soydaşlarına karşı zorluk kullananlar resmedilir. Geçit Minotauros<sup>32</sup>'un korumasındadır. Burada Kentauros<sup>33</sup>'lar görünür. Buradaki günahkârlar fokur fokur kaynayan kan nehrinde cezalarının ağırlığına göre, derece derece batmış şekilde azap çekerler. Dante'nin burada gördüğü kişiler arasında Nessos<sup>34</sup>, Dionysios<sup>35</sup> vardır. İkinci bölümde kendilerine karşı zor kullananlar vardır, burada orman tasviri yapılır. Bu ormandaki her ağaç intihar etmiş günahkârdır.

<sup>28</sup> Dite: Dis, bir iblisin adıdır ve buraya şehri yöneten bu iblisin adı verilmiştir.

<sup>29</sup> Ghibellin'lerin başına geçen adam.

<sup>30</sup> Medusa: Yunan mitolojisinde gözlerine bakınca taşla çevirdiğine inanılan yılan saçlı, keskin dişli, dişli canavar. İnsanlığın kahramanı Perseus tarafından başı kesilerek öldürülmüştür. (Erhat, 2009:201)

<sup>31</sup> Phlegethon Nehri: Cehennem'deki üçüncü nehir.

<sup>32</sup> Minotauros: Yunan mitolojisinde yarı insan yarı boğa olan yaratık (Erhat, 2009:207).

<sup>33</sup> Kentauros: Yunan mitolojisindeki vücudunun üstü insan alt kısmı at olan yaratıklar (Erhat, 2009:170).

<sup>34</sup> Nessos: Yunan mitolojisinde bir sentor. Herakles'in karısı Deianeira'yı kaçırmış, Herakles de Nessos'u öldürerek öç almıştır. Ancak Nessos, Deianeira'ya kendi kanına bulanmış gömleğini vermiş, onu sırtına geçirenleri delice aşık eden bir özelliğe sahip olduğunu söylemiştir. Deianeira kocasını Euryatos'un kızı Iola'dan kıskanması üzerine Nessos'un gömleğini Herakles'e giydirmiş, Herakles aklını oynatarak ölmüştür. Böylece Nessos ölümünün öcünü yine kendisi almış oluyor (Alighieri, 2018:147).

<sup>35</sup> Dionysios: Aynı ismi taşıyan iki Siracusa'lı zorba hükümdarın en tanınmışıdır. MÖ 405-362 yıllarında yaşamıştır. Kim dost, kim düşman kolayca anlar ve acımasızca cezalandırırdı.

Bu ormanda yüzleri genç kız yüzüne, vücutları kuşa benzeyen Harpyia<sup>36</sup>'lar günahkârlara, garip ötüşleriyle eziyet ederler. Burada Siena'lı Lapo<sup>37</sup> vardır. Üçüncü bölümde Tanrı'ya baş kaldırmış olanlar çorak bir kum sahrası olarak resmedilen bölümde gökten yağın kor ateş topları altında acı çeker. Dördüncü bölümde doğaya karşı zor kullananlar resmedilir. Burada da gökten ateş yağmuru yağar ancak günahkârlara dokunmaz çünkü onlar hiç durmadan sürekli bu ateş toplarından kaçarlardı. Yedinci dairenin sonunda sol tarafta kırmızı kan nehri olarak resmedilen bölgede Dante ve Virgilius-Geryon<sup>38</sup>'un sırtına atlayarak aşağı inerler. Aşağısı sekizinci dairedir ve on hendekten oluşur. Birinci hendekte Dante'nin Malebolge<sup>39</sup> dediği bir alan vardır, Botticelli burayı boydan boya kahverengi taşlarla resmeder. Burada başkaları ya da kendileri için aldatma eylemini yapmış olanlar vardır, zebanilerin uzun kırbaçla dövüldükleri iki ayrı günahkâr grubu vardır. Hendeğin yarısında başkaları adına aldatma eylemi yapmış olanlar diğer yarısında ise bu suçu kendi hesaplarına işleyenler bulunur. Dante burada Venedico-Caccinimico<sup>40</sup>'yu görür ve neden burada olduğunu sorar. O ise istemeye istemeye itiraf eder: "Venedico'nun kız kardeşi Ghisolabella'yı markinin isteklerine boyun eğmeye ben zorladım" (Alighieri, 2018:186). Bu sırada kırbaçlı zebani ona kadın tüccarı diye haykırarak elindeki kırbaçla vurur. İkinci hendekte dalkavuklar -şaklabanlar- pislik deryasına batmış şekilde azap çeker. Üçüncü hendekte rüşvet yiyiciler cezalandırılır. Buradaki günahkârlar tepe taklak şekilde bir deliğin içinde resmedilir, bu şekilde azap çekerler. Burada para canlısı olmasıyla bilinen Papa III. Niccolo<sup>41</sup>Dante'ye, Papa VIII. Banifazio<sup>42</sup> ve Papa V. Clemente<sup>43</sup>'nin de geleceğini haber verir. Dördüncü hendekte ölümlü hayatlarında ilerisini görebileceklerini vadeden kâhinler, büyü ve sihirle uğraşanlar, şimdi burada sonsuza dek başları arkalarına dönük olarak hep geriye bakacaklar ve önlerini göremeden yürüyeceklerdir. Teiresias<sup>44</sup>, GuidoBonatti<sup>45</sup> buradadır. Beşinci hendekte para aşırın ya da para karşılığı karanlık işler yapmış günahkârlar resmedilir.

Fokur fokur kaynayan zift içinde, başlarında zebaniler uzun zıpkınlarla onları şişlemeye hazır durumda başlarında nöbet tutar.

<sup>36</sup> Harpyia: Yunan mitolojisinde kapıp kaçırın anlamına gelen fırtınaların ve ölümün sembolüdür.

<sup>37</sup> Lapo: Toppo savaşında kendini düşman önüne bilerek atıp öldürüldüğü söylenir (Alighieri, 2018:155)

<sup>38</sup> Geryon: Yunan mitolojisinde üç baş altı kola ve üç ayrı vücuda sahip savaşçı.

<sup>39</sup> Malebolge: Dante'nin uydurduğu kötü cepler anlamına gelen bir sözcük.

<sup>40</sup> Venedico Caccianimio: 1273-1288 yılları arasında Modena, Imola, Milano ve Pistoia'da önemli görevlerde bulunan Cacciannimio, Bologna Guelf'lerininşefiyi. (Alighieri,2018:186)

<sup>41</sup> Papa III. Niccolo: 1225'te İtalya'nın Roma kendinde doğmuş,1280 İtalya Viterbo'da ölmüştür.

<sup>42</sup> Bonifazio: VIII. Bonifazio, 1300 yılında papa olmuş, 11 Ekim 1303'te ölmüştür.

<sup>43</sup> Papa V. Clemente: Gerçek adı ile Bertrand de Goth, 1305-1314 döneminde Roma Katolik Kilisesi'nde papalık yapmıştır. 1314'te ölmüştür.

<sup>44</sup> Teiresias: Truva savaşlarında Yunanlılara kâhinlik eden kişidir.

<sup>45</sup> Guido Bonatti: Forli'li büyük ün kazanmış astrolog.

Altıncı hendekte ikiyüzlüler cezalandırılır. Botticelli onları burada beyaz kaftanlar içerisinde resmetmiştir. Göz alıcı kaftanların içindeki günahkârlar ağır adımlarla dolaşır. Çünkü bu kaftanların içi kurşun kaplıdır ve sırtlarına giyenleri ağırlıkları altında ezer. Hendeğin orta kısmındaki dört günahkâr haç şeklinde resmedilir. Onlar da İsa'nın çarmıha gerilmesine karar verenlerin elebaşı Kaiphas<sup>46</sup> ile yardımcılarıdır ve burada azap çeker. Yedinci hendekte hırsızlar resmedilir, çeşit çeşit boy boy yılanlar günahkârlara çeşitli işkenceler yapmaktadırlar. Sekizinci hendekte yalancı danışmanlar vardır, burada alevlerin her birinde günahkârların görüntüleri vardır. Dokuzuncu hendek arabozuculuk ve bölücülük yapanları resmedildiği hendektir. Burada dini bölmüş günahkârlar, vücutları kesilmiş delik deşik edilmiş, uzuvları bedenlerinden ayrılmış olarak cezalandırılır. Muhammed peygamber de burada bulunur. Bunun sebebi ise bir efsaneye göre, Muhammed Hristiyan'dı ve kardinaldi papalık vaat edilmiş ancak bu vaat yerine getirilmez. Muhammed de intikam almak için yeni bir din olarak İslamiyet'i kurar. Bu yüzden de Dante Hristiyanlığı bölmesinden dolayı ondan burada bahseder. Onuncu hendek olan son hendekte tahrifçiler uyuz ya da cüzam illetine yakalanırlar, durmadan kabuklu derilerini yırtarcasına kaşınırlar.

Onuncu hendeğin sonunda üç dev resmedilir. Burada devler hareket edemez, zincirlenmiş şekilde görülür. İçlerinden biri hareket edebilir ve Dante ile Virgilius'u alıp cehennemden en alt katına bırakır. Burası dokuzuncu dairedir ve dört bölümden oluşur. Burada ihanet edenler resmedilir, anne babalarına, hısım ve akrabalarına, vatana, konuklarına velinimetlerine ihanet eden günahkârlar bu bölümde geçer. Buza saplanmış şekilde gördüğümüz yaratık Lucifer'dir (akt. Çelebioğlu, 2014: 72). Ağzında Yahuda<sup>47</sup>, Brutus ve Cassius<sup>48</sup> ile birlikte altı kanadını birden sallayarak rüzgâr ve soğuk oluşturur. Böylece buz kütleleri oluşur ve göz kapaklarını kapattıkları an kirpikleri tenlerine yapışır. Buradaki günahkârlar bu buzlara gömülü şekilde cezaya çarptırılır.

## Sonuç

Esrar dünyası Cehennem'in en derin noktasından sonra Araf'a oradan da iyilikler dünyası Cennet ile birlikte mutlu sona ulaşan Dante, Cennet'te Tanrı'nın huzuruna çıkar. Beatrice ile birlikte Cennet'in katları olan göğe yükselirler, Beatrice'nin yüzü daha da aydınlanır. Âdem ile konuşur, yeryüzünden sürgün edilmelerinin sebebini öğrenir. İsa ile Meryem'in yüceliğini görür. Zor yollardan geçip, işlenen günahların cezalarını, yapılan iyiliklerin karşılığını görür ve gelecek nesillere iyilik ve kötülüğün karşılığını anlatma-

<sup>46</sup> Kaiphas: İsa'yı yargılayan yargıçlardan bir tanesi.

<sup>47</sup> Yahuda: İsa Peygamberi ele veren havari (Alighieri, 2018:296).

<sup>48</sup> Brutus ve Cassius: Julius Sezar'ı öldürenler (Alighieri, 2018:296).

ya çalışır. Botticelli de Cehennem tasviri ile zihinlerde oluşan Cehennem görselini insanlığa göstermiştir.

Dante'nin çağdaşı, Decameron'un yazarı Giovanni Boccaccio (1313-1375) Dante'nin ilk yorumcusu olarak bilinmektedir. 1373 yılında Floransa'nın Santa Stefanodi Badia kilisesinde İlahi Komedyayı halka okuyup yorumlamakla görevlendirmiştir. 15. yüzyılda İtalya'nın önemli kentlerinde İlahi Komedyaya üzerine incelemeler yapılmıştır. Baskı makinesinin bulunmasından sonra İlahi Komedyanın dört yüzü aşkın basımı farklı dillere çevrilmiştir.

Sandro Botticelli'den başka Michelangelo, Vatikan'daki Sistine Şapeli'nin Sunak Duvarı'nı Son Yargı (The Last Judgment / 1537-41)<sup>49</sup> isimli eseri ile kaplar. Açıkça İncil'den ilham almış olsa da Dante'nin Cehennemi'yle de benzerlikleri bulunmaktadır. Freskin sağ tarafı cehenneme düşen lanetlileri tasvir ederken sol tarafında cennete yükselmeleri için ölümler uyandırılmaktadır. Derisi yüzülmüş aziz, başı kesilerek öldürülen St Blaise, çivili bir çarkta işkence ile öldürülen İskenderiyeli Catherine vardır. Giotto da Son Yargı (The Last Judgment / 1307)<sup>50</sup> eserinde Cehennem'i tasvir etmiştir. Lanetlenmişleri yakalayıp onları yiyen ejderhanın üzerine oturmuş Cehennem Prensi vardır. Cehenneme düşmüş ve çıplak halde olan günahkârlar gölgeli yaratıklar tarafından işkence görür. William Blake, Dante'nin İlahi Komedyasını resmetme görevini üstlenmiştir. 102 çizimden oluşan İlahi Komedyayı çizimi yapmıştır. Hırsızların Cezası (The Punishment of the Thieves / 1824-27)<sup>51</sup> da onlardan biridir. William Adolphe Bouguereau, Dante ve Virgil (Dante and Virgil / 1850)<sup>52</sup> eserinde Dante ve Virgil'in Cehennem yolculuklarında karşılaştıkları birbirine zarar veren lanetli ruhları tasvir etmiştir. Gustave Dore, Dante'nin İlahi Komedyasının İllüstrasyonları (Illustration to Dante's Divine Comedy / 1855)<sup>53</sup> nı çizmiştir. Edvard Munch'ın Cehennemde Otoportre (Self-Portrait in Hell / 1903)<sup>54</sup> isimli eseri Dante'nin Cehennemi'nde acı çeken ruhları anımsatmaktadır. John Martin, Kayıp Cennet (Pandemonium / 1841)<sup>55</sup> eserinde Cehennem tasvir edilmiştir. Franz von Stuck Cehennem (Inferno / 1908)<sup>56</sup> eserinde alevli bir çukurda yılan ve iblisler resmederek Dante'nin Cehennemi'ne atıfta bulu-

49 Bkz. <https://www.wga.hu/art/m/michelan/3sistina/lastjudg/1lastjud.jpg> (Erişim tarihi: 28.12.2019).

50 Bkz. <https://www.wga.hu/art/g/giotto/padova/4lastjud/00view1.jpg> (Erişim tarihi: 28.12.2019).

51 Bkz. <https://www.wga.hu/art/b/blake/11france.jpg> (Erişim tarihi: 28.12.2019).

52 Bkz. <https://artsandculture.google.com/asset/dante-and-virgile/-AF79SI4-gGMKA?hl=tr> (Erişim tarihi: 28.12.2019).

53 Bkz. <https://www.wga.hu/art/d/dore/dante.jpg> (Erişim tarihi: 28.12.2019).

54 Bkz. <https://artsandculture.google.com/asset/self-portrait-in-hell/vAH377jnJvW2XA> (Erişim tarihi: 28.12.2019).

55 Bkz. <https://www.wga.hu/art/m/martin/pandemon.jpg> (Erişim tarihi: 28.12.2019).

56 Bkz. <https://www.wikiart.org/en/franz-stuck/inferno-1908> (Erişim tarihi: 28.12.2019).

nur. Salvador Dali de Dante'nin Cehennemi'nden etkilenerek sulu boya resimleri yapmıştır. Dolayısıyla diğer ressamalar belli bir bölümü ele alırken Botticelli dokuz kattan oluşan Cehennem'in tamamını resmeder. Tablonun boyutunun küçük olması ve tüm katları her bir ayrıntısıyla resmetmesi bu noktada Botticelli'nin Cehennemi'ni diğer eserlerden ayıran noktadır.

İtalyan besteci Gioacchino Rossini(1792-1868) ile Alman besteci Robert Schumann(1810-1856) şiirin bazı bölümlerini bestelemiştir. Macar besteci Franz Liszt(1811-1886) senfonik bir şiir yazmıştır. Dante'nin şiiri Ezra Pound, T. S. Eliot, Gabriele D'Annunzio, Paul Claudel, Anna Akhmatova gibi yalnızca resim sanatında değil çağdaş şairler için de esin kaynağı olmuştur.

## Kaynakça

- Alighieri, D. (2011), *İlahi Komedyâ*, (R. Teksoy, Çev.), Oğlak Klasikleri, İstanbul.
- Alighieri, D. (2018), *İlahi Komedyâ-Cehennem*, (F. Timur, Çev.), Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul.
- Alighieri, D. (2019a), *İlahi Komedyâ-Araf*, (F. Timur, Çev.), Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul.
- Alighieri, D. (2019b), *İlahi Komedyâ-Cennet*, (F. Timur, Çev.), Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul.
- Çelebioğlu, A. (2014), *Edebi Medinlerde Cehennem Tasvirlerinin Karşılaştırılması*, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, Sayı32, 69-76.
- Çetin, Z. (1994), "Dante ve Boccaccio'nun İnsana ve Aşka Bakışı", *Marmara İletişim Dergisi*, Sayı7, 279-308.
- Erhat, A. (2009), "Mitoloji Sözlüğü", *Remzi Kitabevi*, İstanbul.
- Korkmaz, Ö. (2001), *DanteAlighieri – Yaşamı ve Eserleri –*, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt 3, Sayı2, sayfa 46-93.
- Parlak Temel, Ö. (2016), *İlahi Komedyâ:XXVIII-XXXIII-XXXIV Sayılı Kantorlarla Dante'nin "Cehennem"inde Adalet Kavramı ve "Contrapasso" Yasası*, *DTCF Dergisi*, 56.1, 100-123.
- Tolay, M. (2015)*Dante ile Sanat ve Düşünce*, İstanbul Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

- <https://www.wga.hu/art/d/dore/dante.jpg> 28.12.2019
- <https://artsandculture.google.com/asset/self-portrait-in-hell/vAH377jnW2XA28>.12.2019
- <https://www.wga.hu/art/m/martin/pandemon.jpg> 28.12.2019
- <https://www.wikiart.org/en/franz-stuck/inferno-1908> 28.12.2019

## Görsel Kaynaklar

- Görsel 1 : <https://gallerix.org/pic/B/1332529164/24923.jpeg> 28.12.2019
- <https://www.wga.hu/art/b/botticel/5allegor/30birth.jpg> 28.12.2019
- <https://www.wga.hu/art/b/botticel/5allegor/10primav.jpg> 28.12.2019
- <https://www.wga.hu/art/b/botticel/7portrai/14dante.jpg> 28.12.2019
- <https://www.wga.hu/art/m/michelan/3sistina/lastjudg/11astjud.jpg> 28.12.2019
- <https://www.wga.hu/art/g/giotto/padova/4lastjud/00view1.jpg> 28.12.2019
- <https://www.wga.hu/art/b/blake/11france.jpg> 28.12.2019
- <https://artsandculture.google.com/asset/dante-and-virgile/-AF79SI4-gGMKA?hl=tr> 28.12.2019

# Karikatür Sanatının Görsel Sanat Disiplinlerindeki Temsilleri

Cem Çevikayak

Makale Geliş Tarihi: 24.03.2021  
Yayına Kabul Tarihi: 26.04.2021

## Özet

Karikatür sanatı, grafiksel ve çizgisel bir ifade biçimi olarak yüzyıllar boyunca içerik ve görünüm açısından değişim göstermiştir. Bu gelişim sürecinde farklı sanat dallarından etkilenmekle birlikte bir anlatım tarzı haline gelerek, pek çok sanat dalını da bu yönde etkilemiştir. Böylece anlatım dili giderek zenginleşen bu mizahi iletişim şekli, hacimsel ve devinimsel özelliklerdeki farklı sanat disiplinlerinde de kendini göstermeye devam etmektedir. 20. Yüzyılda sanat disiplinleri arasında görülen etkileşimler, yeni anlatım biçimlerini doğurmuş ve sanat dalları arasında fikir ve biçim açısından karşılıklı beslenme imkânı sağlamıştır. Anlatım dilinin zenginleşmesi ile birlikte sadece basım yayın ürünü olmaktan çıkıp, bir sanat dalı olarak kabul gören karikatür, birçok ifade aracı ve iletişim mecrasında böylece kendine yer bulmuştur. Araştırma dâhilinde resim, heykel, fotoğraf, tiyatro, seramik ve sinema alanlarında görülen karikatür yorumları ve formları inceleme altına alınmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Mizah, Karikatür, Grafik, Görsel Sanatlar, Çizgi

## REPRESENTATIONS OF CARICATURE ART IN VISUAL ART DISCIPLINES

### Abstract

Cartoon, as a graphic and linear form of expression has changed over the centuries in terms of content and appearance. In this development process, it was influenced by different branches of art, it became a style of expression and affected many branches of art in this direction. Thus, this humorous communication style, and its, language of expression is getting richer, continues to manifest itself in different art disciplines with volumetric and dynamic features. The interactions between art disciplines in the 20th century gave birth to new forms of expression and provided opportunity for mutual nourishment between art branches in terms of ideas and forms. Caricature, which is not only a product of print and broadcasting, but is accepted as an art branch, has found a place in many means of expression and communication channels. In this study, caricature comments were examined seen in fields such as painting, sculpture, photography, theater, ceramics and cinema.

**Keywords:** Humor, Caricature, Graphic, Visual Arts, Line



## Giriş

Karikatür, insanların, varlıkların, olayların hatta duygu ve düşüncelerin doğala ters düşen, olağanla çelişen gülünç yanlarını yakalayıp yazılı veya yazısız olarak, abartılı çizimlerle gülmece anlatımına dönüştürme sanatı olarak tanımlanmaktadır (Özer, 1997: 51). Karikatürist ise sanatını oluştururken gözlemediği olayları, düşünceleri ve yorumları kendi açısından algılayarak bunlardan birer simge yaratmakta ve bu simgeleri güldürü yaklaşımı ile nükteli çizgilere dönüştürmektedir (Kurultay ve Peksevgen, 2015: 154). Bu doğrultuda karikatür, yaşamın güncel, tarihsel ve geleceğine ilişkin tüm alanlarını haber, ileti ve bilgi özeti haline getirirken sanat olma savını sürdüren bir iletişim dalı olarak şekillenmiştir(Oral, 1998: 10).

Resimden yola çıkan karikatür, başlangıçta insanların yüzlerini, görünüşlerini bozma, abartma, karakteristik özelliklerini ön plana çıkartma olarak değerlendirilmiştir (Fidan, 2007: 39). Genel olarak karikatür, yüzün ya da orantısız vücudun tipik özelliklerini abartan, biçimini bozan gülünç çizim ya da resim olarak tanımlanmaktadır. Karikatür durağan bir araç olarak resim ve fotoğrafa yakındır ve iki temel öge olarak kompozisyon ve simgecilik içinde barındırmaktadır. Kurgu düzenini, resimsel sunumla harmanlayarak gerçeği yeniden gözler önüne sermekte ve yaratmaktadır (Jovanovic, 1997: 27). Abidin Dino (1913-1993), karikatürde varolan bu içeriksel ve biçimsel yaklaşımın kaynağını şöyle açıklamıştır: “Karikatür, dünyada ve ülkemizde burjuvazinin kendi kendini eleştirme gereksinmesinden ortaya çıkmış sayılabilir. Yani burjuvazi, güzeli aşırı derecede överken, aynı zamanda çirkini de diyalektik bir biçimde ortaya çıkarma ihtiyacı duymuştur” (Demirel, 2007: 218).

Adolph Appia çizgiyi, süreçle boyutun buluşması olarak tanımlamıştır. Çizginin oluşabilmesi için yer ve zaman etmenleri gereklidir. Her karikatürün içinde, mutlaka çizginin oynadığı belirli bir rol, süreç ve düzey vardır. Seyircinin gözü, karikatüristin çizgisini okurken, üretim aşamasındaki aynı dolaşımı yaparak tekrarlamaktadır (Demirel, 2007: 209-210). Ancak karikatür, salt bir çizim değildir. Bir diğer bileşene de değinmek gerekirse karikatür, çizgiler aracılığıyla zihindeki imge tasarımı ve düşüncelerin dışavurumudur. Bu yönüyle yeni anlam, çağrışım olanakları, tasarım ve gerçeklikler sunmak durumundadır (Efe, 2007: 99). Güçlü bir çizgi, anlatılmak isteneni kısa yoldan, en etkin biçimde izleyene ulaştırmalıdır. Kişiliği olan güçlü bir desen, sanatçının anlatım olanağına geniş bir alan sağlar. “Karikatürçünün biçimini bulması, çizgisini bulmasıyla başlar” (Çeviker, 1997: 351). Saul Steinberg (1914-1999)’e göre her çizim sanatçiyi yeniden oluşturur. “Ogni dipintore dipingese” bir Rönesans deyişidir ve “Her ressam kendini

çizer.” anlamına gelmektedir. Steinberg buna katılarak, “çizdikleri, sanatçının kendi maskesidir” demiştir (Oral, 1998: 334). Renk, karikatürde esas değildir. Ancak çizgi temel etmendir. Çizgi, karikatürün özü olarak dışarıdan bir etkiye uğradığı anda amaçlanan iletinin değişimine yol açmaktadır (Şenyapılı, 2003: 68). Karikatür sanatında, iletiyi çizgiyle aktarmak, bu eylemi yaparken de düşünceden ve düş gücünden yararlanılan soyutlama, somut bir duruma vurgu yapmak söz konusudur. Çizgi ile mizah yapmak, aslında çizgi ile düşünmek, anlatmak, düşündürmek ve dikkat çekmektir (Saydut, 2010: 59-78). Karikatür, ironik düşünmenin kapılarını açabilir. İroninin katıldığı kırıcı, alışılmalı düşünme biçimlerini askıya alıcı gücü, çizgiye aktarılabildiğinde karikatür varlık veya yaşanan hayat üzerine çizgiyle yapılan bir felsefe haline gelir (İnam, 2010: 3).

Karikatür, anlatım aracı olarak genellikle abartılmış biçim deformasyonları içeren çizimler kullanmaktadır. Gerçekliğin ilgili yanlarını abartma, ilgisiz yanlarını ise yalınlaştırma ya da bir yana atma tekniği, sanatçıyla karikatürçüyü aynı noktada toplayan bir özelliktir (Koestler, 1997: 9). Geometrik orantılar sanat eserinde geçerli olurlar. Örneğin; bir dikdörtgenle, bu dikdörtgenin eni ölçülerinde bir kare arasındaki orantı buna örnek teşkil edebilir. Ancak geometrik orantıların bir sanat eserinde kusursuz gerçekleşmesi bir cansızlık da yaratabilir. Bu yüzden karikatürde kasti bozular, eseri çok daha çekici kılabilmektedir (Poroy, 1997: 37).

Gelişen teknoloji ve yaşam şartları, farklı mizah çeşitlerinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Basının gündelik yaşamda yerini almasıyla insanlar yazılı mizahla tanışmış ve sözlü mizah ikinci planda kalmıştır (Yardımcı, 2010: 1). Basın yayın organlarında kendini gösteren karikatür ise çağımızda etkin olan bir mizah türü haline gelmiştir. “Önceleri sadece kişilerin portreleriyle ilgilenirken daha sonra olayları ve sosyal konuları ele almış, bu gelişmeler sırasında çizgi anlayışı ve teknik açıdan da değişimler göstermiştir” (Özer, 2004: 246). Karikatür, kişilerin, nesnelere ve olayların gülmeye ya da gülmemeye yol açacak bir biçimde temsil edilmesi özelliğiyle resimsel ve gülmeceli bir görsel ileti işlevi içerisindedir. Yazınsal birer metin olan öykü, roman, deneme, fıkra ile görsel bir metin olan karikatür kendi yapısal işlevleriyle farklı yollar alıyor gibi görünseler de biçim ve içerik olarak güncel olandan etkilenmektedirler. Bu sanat ürünlerinin güncelliğini belirleyen etkenler, içinde bulunduğu ortamın sosyal, siyasal, ekonomik ve tarihsel nedenleridir. Bu sanat ürünlerinin işlevsel konularını belirlerken; uzamsal işlevliği, güzel duyu ve estetik beğeniyle yoğunlaşmaktadır. Karikatür ve yazınsal türlerdeki temasal işlevliğin estetik bir boyutu da uzamsal örgüde eritilmiştir (Efe, 2013: 38). Tarihsel gelişimi içerisinde ise biçimlerine ve kullanım alanlarına göre karikatür, türlere ayrılmıştır. Bu türler, hem çizerlerin

olaylara veya kişilere karşı alaycı yaklaşımlarındaki farklılıklar hem de biçem ve sunum tercihleri açısından doğmuştur. Bu çeşitlilik sayesinde karikatür sanatının dili zenginleşmiş ve farklı iletişim kanallarında aktifleşmeye başlamıştır.

Karikatürün oyunsu ve estetik biçemi, onun farklı sanat dalları ile görsel, sözel ve yazınsal bağlar kurmasına olanak sağlamıştır. Mizahın bir alt kolu olarak, diğer mizah çeşitlerini hem beslemiş hem de onlardan beslenmiştir. Karikatürize etmek veya karikatürleşmek deyimleri, görsel, yazınsal ve devinimsel sanat dallarında bir terim olarak kullanılmakta ve karikatür anlatımını zenginleştirmektedir. Temelleri güldürü ve eleştiri üzerine kurulu olan bu sanat dalında da kimi zaman eğlence kimi zaman eleştiri ağır basmaktadır. Dolayısıyla bu yönelimlere göre teknik ve içerik açısından türlere, tarzlara ayrılmış olan karikatür sanatının tarihsel gelişim sürecinde farklı alanlara etkileri de bu çeşitlilikten ileri gelmiştir.

Sanat, kullandığı biçimleme araçları ve kullandığı yöntemler sonucunda varmak istediği amaca göre dallara ayrılmaktadır. Aynı zamanda farklı sanat dalları birbirleri ile ilişki içinde kalmaya devam etmektedir. Her sanat dalı, başka bir sanat dalından destek alabilmektedir (Coşar, 2010: 697). Dramatik Sanatlar; göze ve kulağa hitap eden, zaman ve mekân boyutu ile ortaya çıkan sanatlardır (tiyatro, opera, bale, dans). Fonetik (Kinetik) Sanatlar; sese ve söze biçim veren sanatlardır (edebiyat, müzik). Plastik (Görsel) Sanatlar ise maddeye biçim veren sanatlardır (heykel, resim, seramik, grafik, çizgi film) (Yardımcı, 2010: 28). Bu sanat dalları içerisinde esnek anlatım biçimleri ve çizgisel diline sahip olan karikatür, farklı formlarda kendini gösterebilmektedir. Pratik bir şekilde ilgi odağı oluşturmayı başarması, hızla kitleselleşmesi, toplumsal işlevi ve kavradığı sorunları geleceğe dönük olarak yorumlama becerisi, karikatürün öteki sanatlarla karmaşık bir ilişki içinde olduğunun göstergesidir (Acar, 1979: 11). Bu özelliklerinin katkısıyla karikatür sanatı, gazete ve dergilerle sınırlı kalmayarak, çizgi romanda, eğitim malzemelerinde, duvar resimlemelerinde, televizyonda animasyon olarak, baskılı malzemelerde ve süslemelerde kullanılarak varlığını sürdürmektedir (Fidan, 2007: 43). Farklı sanat disiplinleri içerisindeki üretimler ve ifade biçimlerindeki karikatür çizgileri ve anlatılarının örneklendirileceği araştırmanın bölümlenmesi, resim-grafik, fotoğrafçılık, sahne sanatları, heykel ve sinema şeklinde yapılmıştır.

## 1. Resim ve Grafik

Çizgi, karikatürün tanımı itibariyle önemli bir dayanak ve temel biçimlendirme elemanıdır. Karikatürün çizgiye dayalı, çizgiyle oluşturulan yapısı onu grafik sanatlara yaklaştırmaktadır (Şenyapılı, 2000: 3). Grafik sanatının

kollarından birisi olarak gösterilen karikatür, bu nedenle semantik ve estetik olarak incelenmektedir. Semantik yanı düşünce ve içeriği temsil ederken, estetik yanı ise görsel iletinin sanatsal yanını oluşturmaktadır (Özer, 2004: 246). Grafik araçlar yardımıyla, genellikle desenle ifade edilmiş bir mesajın iletilmesi söz konusudur. 20. yüzyıldaki modern karikatür anlayışında yazı kullanımından kısmi olarak vazgeçildiği ve "humour graphique" olarak tanımlanan örnekler ortaya çıkmıştır. Özellikle Saul Steinberg'in 1945'te yayımladığı albüm olan All in Line (Yalnız Çizgiyle), dünya karikatür sanatında yeni bir anlayışın başlangıcı olmuştur. 1946'da New York'da açtığı sergiyle sanatını bütün dünyaya tanıtmıştır. Steinberg'in etkisi Avrupa'da hemen kendisini göstermiş ve Fransa'da Chaval, Sine, Bosc, Mose, André Rouveyre İngiltere'de Emmett, Ronald Searle ve Almanya'da Paul Flora başta olmak üzere pek çok sanatçıya ilham kaynağı olmuştur. Steinberg'in yayınladığı albümle karikatür sanatında çizgide ekonomi anlayışı var olmuştur (Selçuk, 1998: 38-39). Bu anlayış; çizimlerdeki figür, nesne ve mekânlarda her türlü ayrıntı, gölge ve süslemelerin dışarda bırakılmasıyla oluşmaktadır. Bu yalın görseleliğe uygun olarak alt yazıdan tümüyle vazgeçilmiş ve anlatım aracı olarak sadece çizgiye önem verilmiştir. Grafik mizah, artık salt çizgiden oluşan bir yalınlığa indirgenmiştir (Sipahioğlu, 1999: 110).

Türkiye'de 50 Kuşağı'nın önde gelen çizerlerinden Turhan Selçuk (1922-2010), bu tanımı Türkçe'ye "grafik mizah" olarak çevirmiştir (Selçuk, 1998: 151). Bu tanımlama grafik sanatı ile karikatürü bir yandan bütünlerken, karikatür ile mizahi illüstrasyon ayrımını da gündeme getirmiştir. Mizahi illüstrasyon ile karikatür arasındaki fark, bu alanların her ikisinde de eserler veren sanatçıların etkisiyle tam olarak belirginleşmemektedir. Özellikle bilgisayar teknolojisinin ve uygulamalarının yaygınlaşması ile birlikte karikatür yeni bir boyut kazanmış, karikatüristler de farklı arayışlara yönelmişlerdir. Karikatür-grafik ilişkisi artmış, dijital eserlerin illüstrasyon, grafik ya da karikatür olarak doğrudan isimlendirilmesi ya da bir ayrımın yapılabilmesi güçleşmiştir (Uçan, 2013: 49). Örneğin; Jan Lenica (1928-2001) (Görsel 1), Tomi Ungerer (1931-2019), André Rouveyre (1879-1962), Ralph Steadman ve Aubrey Hammond (1893-1940) grafik tasarım alanında gerçekleştirdikleri afiş ve illüstrasyon çalışmalarına karikatürize yorum katmış önde gelen sanatçılardandır.



Görsel 1. Jan Lenica, 'Das Kommödchen' Kabare Poster Tasarımı (1969)<sup>1</sup>

Werner Hofmann modern sanat ile karikatürün iki yaklaşımda benzeştiğini öne sürmüştür. Bunlar, çizgilerle basitliğe gitmek ve mutlak güzelliği değil, gerçekliği aramak olarak tanımlanabilir. Karikatürcü, biçimi daima basitleştirmeye çalışmıştır. Modern ressamın da aynı yolu izlediği görülmektedir (Topuz, 1986: 23). Modern sanattan önceki devirlerde de karikatürün resim sanatıyla ayrılmaz bir bağı olmuştur. Abartma, parodi, alay, mizah ve konuşma balonları gibi karikatürün özellikleri, aralarında Honore Daumier, William Hogarth, Rodolphe Töpffer, Henri de Toulouse-Lautrec, Francisco Goya, George Grosz, Paul Klee, Joan Miro ve Pablo Picasso'nun da bulunduğu çok sayıda ünlü sanatçının yapıtlarında görülmektedir. Bu sanatçılar, bazı eserlerinde karikatür tiplerini ve görüntülerini yapıtları için kaynak olarak kullanmış ve süreç içinde bunları resme dönüştürmüşlerdir (Şenyapılı, 2000: 22). "Karikatürel betimleme başka idealar ve simgelerin kaynakları ile birlikte tuvallere girmiştir. Ancak karikatürel betimleme beraberinde bir tarih, toplumsal kurgulama ve popüler anlayış taşımaktadır." Andy Warhol, Roy Lichtenstein ve Philip Guston gibi sanatçılar belli bir karakteri yalıtılmak

<sup>1</sup> <https://visualdiplomacyusa.blogspot.com/2018/11/artist-of-day-november-6-jan-lenica.html>

ya da bir imgeyi karikatürcü gibi ama çok ciddi bir niyetle aktarmak için karikatürize betimlemeyi kullanmıştır. Bu örnekler dâhilinde karikatür; güzel sanatlara dış dünyaya gönderme yapmayı, onunla oynamayı, bir sanat yapıtındaki niyetlerle alay etmeyi, şakalaşmayı ve maskeleyi sağlamıştır (Şenyapılı, 2003: 72-73). Bu alanda ön plana çıkan Türk çizerlerden Selçuk Demirel ve Gürbüz Doğan Ekşioğlu (Görsel 2) da karikatürde çizginin yanına renk ve doku elemanlarını da katarak karikatüre plastik boyut kazandırmış ve karikatürün resimsel niteliklerini vurgulamışlardır (Girgin, 1985: 92). Sanatın bireşimler çağında bu çizerlerin eserleri, karikatür, resimleme, grafik ve kolaj türlerini tek karede bütünleştirerek geniş bir algıya hitap etmiştir. Çizerlerin bu yaklaşımı, karikatür sanatını belirli kalıplara sokmadan, eserlerini istedikleri disiplin içerisinde tanımlama özgürlüklerini açığa çıkarmıştır.



Görsel 2. Gürbüz Doğan Ekşioğlu, 'Dünya Barışı' karikatürü, 1984 (Koloğlu, 2005: 362).

Türkiye'nin önde gelen karikatür ustalarından Cemal Nadir Güler, karikatürü; resimle, edebiyatın birleştiği sanat olarak tanımlamıştır (Selçuk, 1998: 283). Bu yaklaşım, ülkemizde karikatür sanatının ilk örneklerinin resimsel ve yazıya dayalı olmasından kaynaklanmaktadır. Ancak 20. yüzyılın ortalarında karikatüristler, yazıdan vazgeçerek, abartılı ve felsefi anlatımı sade

çizgiyle buluşturmuşlardır. Bunun yanı sıra, karikatürde karşımıza çıkan biçim bozma, abartı, grotesk etmenleri ve iki boyutlu tasvir biçimleri ressamların da tercihi haline gelmiştir. Bu şekilde birkaç sanat dalında birden eserler veren çok yönlü sanatçılar ön plana çıkmıştır. Ressam kimliğinin yanı sıra uzun süre Devlet Tiyatroları'nda dekoratörlük yapmış olan Turgut Zaim(1906-1974), Fahir Aksoy'un "Kürdün Meyhanesi" kitabında anlatılan bazı edebiyat insanlarını, karikatürize ederek çizmiştir (Efe, 2007: 104). Turgut Zaim gibi, resim alanındaki üretimi ile tanınmış ama fırçasını ve kalemını karikatür sanatı için de oynatmış diğer ünlü isimler Nuri Abaç (1926-2008), Abidin Dino (1913-1993), Fikret Mualla (1903-1967)ve Güngör Kabakçoğlu (1933-2011)'dur.

## 2. Fotoğrafçılık

Görsel anlatımda gerçek dünyadan imajların veya nesnelerin fotoğraf düzlemi üzerinde karikatür çizimleriyle birleşerek gündelik hayattan sahnelere yeni bakış açıları getirmesi, özellikle dijital fotoğrafçılığın gelişimi ve internet mecralarında kolayca paylaşılabilmesi açısından çizerlere mizahi anlatımda yeni bir dil kazandırmıştır. 20. Yüzyılda, henüz dijital fotoğrafçılık gelişmemişken, karikatüristler kolaj tekniğini kullanarak gerçek hayattan fotoğraf karelerine çizgi kahramanlarını yerleştirebiliyordu. Karikatür çizimlerinin daha çok bilgisayar programlarında üretimi tercih edildikçe, fotoğraf karelerinin içine sızan karikatürize tipler ve çizgiler çoğalmıştır. Karışık medya tarzındaki bu denemelerde kullanılan fotoğraflar, kimi zaman çizere görsel olarak gerçek hayattan referanslar sunmakta kimi zaman öykü anlatımının mekânsal ve hacimsel özelliklerini gerçeğe yaklaştırmaktadır. Gündelik hayattan objeleri mizahi bir içeriğe göre düzenleyip, bu obje üzerine veya etrafına eklenen çizgilerle ortaya yaratıcı fotoğraf kareleri çıkaran sanatçılar ise, bilgisayar ortamında herhangi bir dijital manipülasyona gerek kalmadan direkt somut nesnelere boya ve mürekkebi tek bakış açısında buluşturmaktadır. Bu amaç yönünde oluşturulan karikatürlerde yaratıcılık ve mizah, objenin kullanım amacı ile içine yerleştirildiği mizansen, obje üzerindeki ışık-gölge oyunları veya birden fazla objenin ortaya çıkardığı kompozisyon üzerinden sağlanmaktadır. Bu yönde fotoğraf-karikatür üretimleri gerçekleştirmiş sanatçılar arasında Lucas Levitan, Hanoch Piven, Vincent Bal, Christoph Niemann, Bülent Üstün (Görsel 3) ve Sadi Tekin örnek gösterilebilir.



Görsel 3. Bülent Üstün, 'Objekt Art'karikatür örnekleri, 2017 (Üstün, 2017)

## 3. Sahne Sanatları

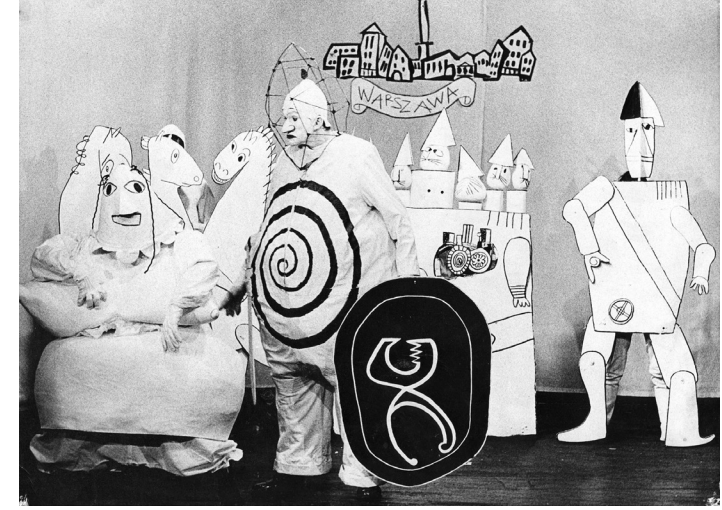
Abartma ve biçim bozma karşılığında mecazi olarak kullanılagelen "karikatürize etmek" deyişi, edebiyat, tiyatro ve sinemada da uygulanabilmektedir. Gölge oyunu ve kukla tasarımları da karikatürleştirilmiş tiplerden yararlanmaktadır (Alsaç, 1994: 7). Levent Cantek'in tanımıyla karikatürize etmek; 'basitleştirmek' veya 'belirginleştirmek' olarak herkesin hemen anlayabileceği biçimde bir klişeye dayandırmak anlamında kullanılmaktadır. Bu açıdan mekân ve zaman ruhu da karikatürize edilebilmektedir. Bu yöneltide önemli olan belirlenen amaçtır. Karikatürize etmek, karikatürden çıkmış gibi görünse de karikatürün ilham kaynağı ya da öncüsü olarak, tiyatro, taklit, gündelik hayattan jestler ve ilişkiler gösterilebilir<sup>2</sup>. Karikatür ile tiyatro arasında kurulan bu bağa örnek olarak Sevda Şener, tiyatro sahnesinde oluşturulacak karakterlerin yazınsal ve devinimsel üretimindeki önemli noktaları açıklarken, karikatür biçimlemelerine benzer şu şekilde bir yol göstermiştir: "Sahneye koyuşta da, oyunu yazımında da insanı asal noktalar, asal lekeler olarak görmek, ilişkileri çizgiler ve biçimlerle oluşturmak, koyu, açık vurgularla çeşitleyip zenginleştirmek, dengelemek ve buna ek olarak hareketli bir plastik görünüm sağlamak gerekir" (Şener, 1972: 56). Karikatürde ve sahne üzerinde oluşturulan tipler ve görünüm arasındaki benzerlikler bu şekilde mecazi anlamlarda ortaya çıksa da, bu iki sanat dalı arasında karşılıklı etkileşimlerin önünü açmaktadır.

<sup>2</sup> Cantek, L. (2016). Tiyatro ve Karikatür, Web: <http://derinhakikatler.blogspot.com/2016/11/tiyatro-ve-karikatur.html>

Tiyatro tarihinde hareket, mimik ve konuşma biçimi olarak karikatürize bir tip oluşturmanın en meşhur örnekleri, Commedia dell'Arte oyunları ve Moliere (1622 – 1673) komedyalarında görülebilmektedir. Güldürüye dayalı Geleneksel Türk Tiyatrosu'nda ise Karagöz ve Ortaoyunu örneklerinde soyut bir dünya betimlemesi ve karikatürize tipler karşımıza çıkmaktadır (İpşiroğlu, 1992: 214). Abidin Dino, bu türler arasındaki benzer biçimleri şu şekilde değerlendirmiştir:

Karagöz, beyaz perdede komik kişilerin, komik durumlarını canlandırmaktadır. Karikatür, aynı işlevi, dural olarak beyaz kâğıt üzerinde görmektedir. Karagöz'de imge komiği ile durum komikliği birleşiyor. Karikatürde ise surat komikliği ve toplum komikliği bir arada yürütülmüş oluyor. Ortaoyununa bakacak olursak aktörler, yüz hareketleri ve makyajları ile canlı karikatürler yaratıyorlardı. Ortaoyunu, canlı karikatür alanına giriyor, resamlara örnek yaratıyordu. Dümbüllü'nün canlı yüz karikatürleri, Leonardo Da Vinci'nin çizgi karikatürlerine çok benzemektedir (Demirel, 2007: 217).

20. yüzyıla doğru, ayrı bir görsel sanat olarak kabul edilmeye başlayan karikatür biçimi, tiyatrodaki yaratılan sahne karakterlerinin ve mekânlarının görselliğini de şekillendirmeye başladığı örnekler ortaya çıkarmaya başlamıştır. 1896'da Alfred Jarry (1873-1907)'nin kendi yazıp yönettiği ve bir grotesk tiyatro örneği olan "Kral Übü" (Ubu Roi) isimli oyundaki başkarakter Übü, savaşa susamış bir anti-kahramandır. Bu oyunda gerçekler benzetmeci tiyatro geleneği doğrultusunda görüldüğü gibi yansıtılmamış, çarpıtılarak, karikatürleştirilerek, çirkinleştirilerek özüne inilmiştir. Bu, bastırılmış içgüdülerin, korkulu düşlerin sahnede somutlaştığı ürkütücü bir tiyatrodur. Aynı zamanda gülünç öğeler de barındırmaktadır. Maskeli bir fars havası içinde oynanan oyunda, olayların geçtiği yer soyutlanmıştır. Kral Übü'nün görselliği metnin yazım aşamasında bizzat Alfred Jarry'nin karikatürize çizimleriyle oluşturulmuş ve oyunun daha sonra farklı tarihler ve ülkelerde gerçekleştirilen yapımlarında da bu görsel biçimini korumuştur. Tiyatro karakteri olarak yaratılmış Kral Übü tipi ve tavırları, sonrasında karikatürist André François (1915-2005)'nin illüstrasyon çizimlerinde ve ressam Franciszka Themerson (1907-1988)'nin kaleme aldığı bant karikatürlerinde tekrar yaşatılmıştır. Franciszka Themerson aynı zamanda 1964'de Michael Meschke yönetmenliğinde sahnelenen "Kral Übü" temsilinin de sahne ve kukla tasarımlarını gerçekleştirmiştir. Sanatçı bu tasarımında da, bant-karikatürlerinde görülen siyah-beyaz çizgisel estetiği devam ettirmiştir (Görsel 4).



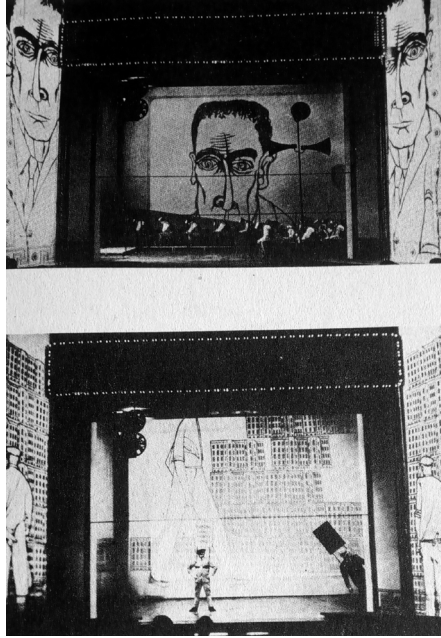
Görsel 4. Marionetteatern, 'Kral Übü', 1964<sup>3</sup>

Orhan Duru'nun "Üzbik Baba" adıyla Türkçe'ye uyarladığı ve Dostlar Tiyatrosu'nun 1988-1989 sezonunda sahnelediği bu oyun, türlü sahne buluşlarıyla renkli bir sirk gösterisine dönüşmüştür. Genco Erkal, Üzbik Baba rolünü kuklamsı, yapay bir tip olarak canlandırmış ve görsel olarak hem tanıdık bildik gelen, hem de yadırgatan garip bir yaratık ortaya çıkarmıştır. Genco Erkal, sahne üzerinde bu tipi yorumlarken izlediği yöntemleri şöyle anlatmıştır: "Übü gerçek bir insan değil, bir simge, bir güçtür. Fütüristlerin resimleri, George Grosz'un çizimleri gibi soyut bir şeydir. Bir ses Übü, doğal olmayan bir konuşma biçimi, grotesk çizgilerden oluşan bir görüntü. Rolü hazırlarken gözümün önünde belli çizgiler, biçimler vardı. Özellikle, bu konuda Alfred Jarry'nin kendi çizimleri çok yardımcı oldu (İpşiroğlu, 1992: 271-275). Bu açıdan Jarry'nin karikatür çizimleri, ilk olarak kâğıt üzerinde oyun metniyle beraber iki boyutlu olarak bir tip oluştururken, o tipi canlandıracak oyuncuya da biçimsel olarak kılavuzluk etmiştir. Aynı şekilde kalemini hem absürthikâyeler hem de absürt çizimler oluşturmak için oynatan isimlerden Roland Topor (1938-1997) ve Friedrich Dürrenmatt (1921-1990)'ın tiyatro oyunlarında da bu etki hissedilmektedir. Bu isimlerin oluşturduğu mekân ve karakterler, eser sahiplerinin hem yazar hem çizer kimlikleri sayesinde, işitsel ve görsel olarak algılanabilmektedir.

20. yüzyıl tiyatrosunda absürt tiyatro ile birlikte politik ve epik tiyatrodaki da karikatür görselliği gözlemlenmektedir. Politik tiyatrodaki önde gelen ismi

<sup>3</sup> <https://inscriptionjournal.com/2020/06/23/ubu3/>

Erwin Piscator, 1927'de Yaroslav Hasek'in romanından uyarlanan "Aslan Asker Şvayk" oyununu sahnelemiştir. Bu yapımda saf vatandaş Şvayk'ın savaş serüvenleri sırasında başına gelenler, George Grosz (1893 – 1959)'un karikatürlerinden oluşan çizgi filmkareleri ile sahne üzerinde anlatılmıştır. Grosz'un yarattığı, dönemin politik ve toplumsal yaşamını kişileştiren kemikleşmiş tipler, kimi zaman oyun kişilerinin yerini de almıştır (Candan, 2013: 89). Bu oyun, Piscator Sahnesi'nin en başarılı yapımı olarak anılmaktadır. Romanın oyunlaştırılmasında Piscator'un çalışma ekibine Bertolt Brecht de katılmıştır. Brecht'in sonraki dönemde temellerini atacağı epik tiyatro tarzında kaleme aldığı oyunlarının görselliği de, bazı sahneleme örneklerinde karikatür çizgileriyle bağdaşmaktadır. Bunlardan ilki 1988'de Deutches Theater'da Alexander Lang'ın yönettiği "Yuvarlak Kafalılar Sivri Kafalılar" oyunudur. Brecht'in bu oyununda, bir tür korku masalı tanımlamasından yola çıkan yönetmen Lang, oyunu tüyler ürpertici olayların sergilendiği grotesk bir gösteriye dönüştürmüştür. Bu absürt biçem, Volker Pfüller tarafından yapılan kostüm çizimlerindeki karikatürize tiplerde de görülmektedir (İpşiroğlu, 1992: 41). 1964 senesinde ise Giorgio Strehler tarafından yönetilen bir diğer Brecht oyunu olan "Mahagonny Kenti'nin Yükselişi ve Düşüşü", (Görsel 5) Luciano Damiani'nin karikatür çizimlerinden oluşan dekor tasarımı ile sahnelenmiştir (İpşiroğlu, 1992: 31).



Görsel 5. Teatro Alla Scala, 'Mahagonny Kenti'nin Yükselişi ve Düşüşü', 1964 (İpşiroğlu, 1992: 31).

Türkiye'de ise karikatür çizerliğinin yanı sıra tiyatro eserleri de vermiş isimlere örnek olarak Cemal Nadir Güler (Yüz Karası), Abidin Dino (Kel), Turhan Selçuk (Abdülcanbaz), Behiç Ak (Bina, Tek Kişilik Şehir ve Ayrılık) ve Suavi Süalp (İki Kıza Bir Cızbız ve Komser Tulumba) gösterilebilir (Balcıoğlu, 1998: 17). Aynı zamanda tiyatro oyunculuğunun yanı sıra karikatüristliği ile tanınmış isimlere Altan Erbulak, Savaş Dinçel ve Nejat Uygur örnek gösterilebilir.

Yakın tarihten sahne yapımlarına bakacak olursak 1992'den bu yana, karikatür imgelerini grotesk kostümler, giyilebilir mekatronik sistemler ve dijital görüntülerle birleştiren İspanyol enstalasyon ve performans sanatçısı Marcel. li Antunez Roca, iki boyutlu görsel figürlerin hem kendi vücuduyla hem de seyirci etkileşimi ile sahne üzerinde hareketlendirilebilmesini sağlamaktadır. Sanatçının kullandığı dijital ekranlar ve teknolojik araçlar, fiziksel olarak gerçek insan vücudunun, beyaz perde üzerinde görsel olarak karikatürize çizgilerle bütünleşmesini sağlamaktadır. Sahne üzerinde karikatür çizgilerinin fiziksel performansla uyumlu olarak canlandırılmasına opera sanatı üzerinden örnek olarak ise Pier Francesco Maestrini yönetmenliğinde sahnelenen ve Gioacchino Rossini eserleri olan Sevil Berberi (2015) (Görsel 6) ve Reims'e Seyahat (2017) yapımları gösterilebilir. Verona Filarmoni Tiyatrosu'nun sahnelediği bu yapımlarda Joshua Held'in çizimlerini, animasyonlarını gerçekleştirdiği karikatür tipler ve mekânları, oyuncuların kostüm tasarımları ile bütünleşerek, opera eserlerine modern ve mizahi bir yorum katmıştır<sup>4</sup>. İlk kez 1933'te Hassard Short yönetiminde sahnelenen "As Thousands Cheer" adlı Broadway müzikali de bu şekilde görselliğini hem fon perdesi çizimleri hem oyuncu maskeleri hem de afiş tasarımında, bant-karikatür ve çizgi-film estetiğiyle bütünleştirmiş bir sahne yapımı örneğidir.



Görsel 6. Verona Filarmoni Tiyatrosu, 'Sevil Berberi' (2015)<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Lodola, F. (May, 2017). Teatro Filarmonico di Verona: Il Viaggio A Reims, Web: <https://ierioggiidomaniopera.com/2017/05/22/teatro-filarmonico-di-verona-il-viaggio-a-reims/>

<sup>5</sup> <https://www.gbopera.it/2015/04/verona-teatro-filarmonico-the-barber-of-seville/>

#### 4. Heykel

Karikatür sanatı sadece kalem, kâğıt, fırça gibi gereçlerin içinde kalma- yıp, çeşitli malzemelerle iki boyuttan üçüncü boyuta da geçiş yapmıştır. Yeni teknikler ve gereçlerle beraber yeni anlatım yolları da edinmiştir. Yeni form arayışları içindeki karikatüristler; yontu, kabartma, seramik gibi ya- ratı alanlarından yararlanmışlardır. Ancak bu sanatın kökenleri incelendiğinde Afrika'daki kabilelerin kullandığı fetişler ve maskelerdeki abartı, karika- türün geleneksel temelleri ile benzeşmektedir. Hıfzı Topuz'a göre etnik toplulukların maske ve fetiş sanatı ile yontu karikatür örnekleri arasında büyük benzerlikler bulunmaktadır (Topuz, 1986: 53). Bazı kaynaklarda karikatürdeki abartılı ve grotesk biçimin ilk örnekleri olarak üç boyutlu eserler öne çıkarılmaktadır. Ancak hiyeroglif yazı ve tanrıça yontuları, ile- tişim aracı kimlikleri ve iletileri açısından karikatürden ayrılmaktadır. Üç boyutlu karikatür fikrine daha yakın olarak Danton Jeune'in 1850'lerde yaptığı "Balzac" heykeli daha uygun bir örnek gösterilebilir (Topuz, 1997: 51). Honore Daumier'in "1832'nin Maskeleri" adlı karikatürü ise, yine aynı dönemde yaptığı kilden satirik büstlerin bir nevi eskizleri olarak görülmektedir. Sanatçı bu çalışmaları ile dönemin ünlü siyasetçilerini alaya almış ve bu hicvini ölümsüzleştirmiştir (Şenyapılı, 2003: 120). 20. Yüzyılın ikinci yarısında ise seramik karikatür eserleri gerçekleştirmiş ünlü çizerler arasında Giorgio Gabellini, Plantu ve Louise Mitelberg yer almaktadır (Ay- gün, 2007: 108).

Ülkemizde ise Semih Balcıoğlu(1928-2006), karikatürü sadece beyaz kâğı- da çiniyle aktarılan bir sanat olarak görmemiş ve ilk olarak 1965 yılında se- ramikle üç boyutlu karikatürler gerçekleştirmiştir (Görsel 7)(Çeviker, 1997: 232). 1995 yılında ise karikatürü oyun kâğıtlarına taşıyarak, karikatürün gazete ve dergi sayfalarından tiyatro, dekor, süsleme ve gündelik eşyalar gibi yaşamın başka alanlarına karışmasına katkıda bulunmuştur (Şenyapılı, 2000: 57). Sanatçı, seramik karikatüre karşı yaklaşımını şu şekilde aktar- mıştır: "Seramik çalışmalarımın karikatürüme çok büyük etkileri olmuştur. Çizdiğim tipleri artık başka türlü görüyor, onları başka türlü ele alıyorum. İlk yıl, iki boyutlu rölyef olarak, iki yıl da üç boyutlu parçalar yaptım" (Bal- cıoğlu, 2001: 211).



Görsel 7. Semih Balcıoğlu, 'Seramik karikatür' (Balcıoğlu, 1998: 100).

Türkiye'de üç boyutlu olarak seramik karikatür veya karikatür-heykel çalışmaları, Semih Balcıoğlu'nun eserleriyle sınırlı kalmamıştır. Kamil Ma- saracı, 2000 yılında Ankara'da sergilediği seramik karikatür çalışmalarını "Seramiki" olarak adlandırmıştır. Oğuz Aral'ın Avnak Avni tipi ise kâğıt yüzeyinden koparak üç boyutlu olarak yaşama katılan karikatür kahra- mamlardandır (Efe, 2007: 56). Ressam ve karikatürist Mehmet Aslan ise sera- mik, metal, ahşap gibi çeşitli malzemeleri kullanarak oluşturduğu mizah içerikli objeleri "Satirik Heykeller" olarak tanımlamıştır (Dicle, 1982: 17). 2016 yılında Hasan Fehmi Hızal, "3. Boyutta Turhan Selçuk Çizgi Kahra- manları" adlı heykel sergisinde, Turhan Selçuk'un yarattığı "Abdülcanbaz" çizgi öykülerinin başkarakterlerini, üç boyutlu büstler olarak tekrar hayata geçirmiştir<sup>6</sup>.

Bulgaristan'da geleneksel olarak gerçekleştirilen Uluslararası Sanatta Mi- zah ve Yergi Bienali; karikatür, çizim-grafik, resim, heykel, poster ve fo- toğraf gibi sanat dallarını kapsamaktadır. Bu bienal kapsamında Sadettin Aygün, 2007 yılında Atilla Özer'in "Karşılaşma" isimli karikatürünü sera- mik formunda yorumlayarak heykel ödülünü kazanmıştır. 2009 yılında ise yine Sadettin Aygün ve Atilla Özer'in ortak seramik heykel çalışması

<sup>6</sup> Hızal, D. (2014). Anadolu Aydınlanmasının Öncüleri Anıldı, 03.07.2014, Web: <https://www.aydinlik.com.tr/arsiv/anadolu-aydinlanmasinin-onculeri-anildi#!>

olan "Madalyonlar", heykel ödülüne layık görülmüştür (Aygün, 2013:13-14). Karikatür formlarını ve çizimlerini, ürettiği üç boyutlu eserlerle ortaya koyan önemli isimler arasında pop-art sanatçısı Red Groomsda örnek verilebilir. Sanatçının 1975-1979 seneleri arasında sergilediği, heykel-resim olarak tanımladığı ve karikatürize, satirik, renkli sahneler ortaya çıkardığı eserler, hem iç mekân hem de dış mekânlarda sergilenebilecek ölçekte üretilmiştir. 1978 yılında Ankara Sanatseverler Derneği'nde Türk Karikatürçüler Derneği'nce düzenlenmiş "Çizivizyon" karikatür sergisi kapsamında Nezh Danyal'ın, çizgiyle anlatım yerine bir televizyon alıcısı üzerine yapıştığı "Yazısız" etiketiyle yaptığı çalışma, üç boyutlu karikatür örnekleri arasında değerlendirilmektedir. Bir enstalasyon çalışması olarak sergilenen eserin sergileme öncesi ve sonrasında geçirdiği değişim ise sanatçının sonrasında kağıda döktüğü çizimiyle kalıcı bir karikatüre dönüşmüştür (Şenyapılı, 2003: 196).

20. Yüzyılın ilk yarısında karikatür dilini, çeşitli mizahi icatlar tasarlamak ve üretmek üzere kullanmış çizerler olarak Rube Goldberg (1883 – 1970) ve W. Heath Robinson (1872 – 1944), (Görsel 8) karikatür çizimleri ile mekanik endüstriyel tasarım düşüncelerini buluşturan örnekler ortaya çıkarmıştır. Sonrasında 1975 yılında Gırgır Dergisi çizerlerinden İrfan Sayarise, "Porof Zihni Sınır" tipini yaratmış ve bu tiplere üzerinde karikatür-heykeller üretmiştir. Sahne ve Görüntü Sanatları eğitimi görmüş olan Sayar, yarattığı "Porof Zihni Sınır" karikatür serisi ile mekanik tasarım anlayışını hem kağıt üstünde hem de somut objeler üzerinden mizahi bir dille buluşturmaya devam etmiştir (Balcioğlu, 1998: 222).



Görsel 8. W. Heath Robinson, 'An Ideal Home: Bedroom Comfort, 1936'

<sup>7</sup> <https://www.artfund.org/whats-on/exhibitions/2018/11/24/heath-robinsons-home-life-exhibition>

2000'li yılların başında yayınlanmaya başlamış Penguen (2002) ve Uykusuz (2007) mizah dergilerinin çizerlerinden Emrah Ablak, Cem Dinlenmiş, İltem Dilek, Erdil Yaşaroğlu, Gürcan Yurt, Selçuk Erdem, Memo Tembelçizer ve Ersin Karabulut da X-İst'de gerçekleştirdikleri "Çirkin" adlı sergi ile heykel, resim, seramik, illüstrasyon gibi farklı sanat disiplinlerini mizah ve karikatür ortak paydasında buluşturmışlardır<sup>8</sup>. Bu karma sergide, karikatür çizgi tarzları eserlerinin yer aldığı mizah dergilerde görülen sanatçıların, kendilerine has üsluplarını çeşitli plastik sanatlarda da ortaya koyduğu gözlemlenmektedir. Penguen mizah dergisi kurucularından karikatürist Erdil Yaşaroğlu'nun, karikatür çizgisini farklı formda ele aldığı bir diğer çalışması ise, dünyanın en büyük karikatürü olarak Guinness Rekorlar Kitabı'na giren çizimidir. Bu projede tasarım ve fikir bir isimden çıksa da, 13 saatlik çalışmayla 10.952,050 metre kare büyüklüğünde bir karikatür çiziminin oluşturulması bir ekip çalışmasına dönüşmüştür. Mürekkep yerine beyaz boya ve kâğıt yerine toprak zemin kullanılarak karikatür çizimi, bir arazi sanatı olarak ele alınmış ve uygulanmıştır<sup>9</sup>. Sanatçının aynı zamanda 2019 yılında mekana özgü enstalasyon ve heykel sergisi olan "Oyun" da, sergilemenin yer aldığı mekanın açık ve kapalı alanları farklı düzlemlerde ve katmanlarda kullanılmıştır. Erdil Yaşaroğlu'nun bu eserleri, karikatür çiziminde kullandığı form ve espriler, üç boyutlu eserler aracılığıyla farklı bir üslupta izleyici ile buluşmuştur.

## 5. Sinema

Karikatür sanatı altın çağını 20. yüzyılda yaşamıştır. Sinema, çizgi öykülerin hareketlendirilmesi, kısa ve uzun metrajlı filmler yapılmasıyla karikatür küreselleşmiştir. Komedi filmlerinde görüntü öğesi ilk sırada olmasına karşın, hareket ve söz öğeleri durumu pekiştirmektedir. Sinemanın ortaya çıkışı ile beraber hareket eden karikatürler şeklinde oluşan çizgi film, yeni bir mizah türü olarak doğmuştur (Balcioğlu ve Öngören, 1973: 33). Canlandırma sineması ile karikatür arasındaki ortak iki önemli etmen, mizah ve deforme edilmiş çizgidir. Canlandırma filmi hangi teknikle yapılırsa yapılsın deformasyon varsa, karikatürle orada ilişki başlıyor demektir (Çeviker, 1997: 211). Garfield, Snoopy, Popeye, Hasbi Tembeler gibi dünyaca ünlü çizgi film karakterlerinin hikâyeleri, ilk olarak bant karikatür formuyla basılı yayın için çizilirken, daha sonra çizgi film formatına dönüşmüştür (Şenyapılı, 2000: 58). Pink Floyd grubunun şarkılarından oluşan "The Wall" filminin animasyonlarını çizen Gerald Scarfe ve dünyaca ünlü İngiliz mizah topluluğu Monty Python'ın filmlerinde kullanılan animasyonları çizmiş Terry

<sup>8</sup> Özer, I. (2016). "Ne Çirkin Bir Kedi!". <https://irmakozer.com/2016/12/07/ne-cirkin-bir-kedi/>

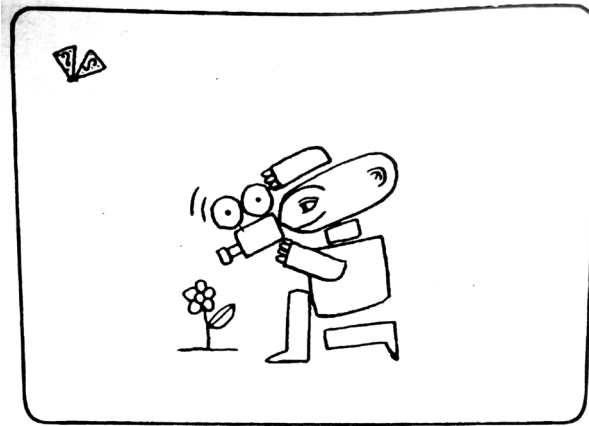
<sup>9</sup> Apaydın, B. (2012). Erdil Yaşaroğlu'ndan Dünyanın En Büyük Karikatürü. Web: <http://sosyalmedya.co/erdil-yasaroglu-samsung-karikatur/>



Gilliam, animasyon anlatımında karikatür üslubunu benimsemiş sanatçılardandır (Gilliam, 2016: 118).

Türkiye’de karikatür çizgilerinin hareketlendirilmesine yönelik çalışmalar, 1945 yılında Cemal Nadir Güler’in, “Amcabey” karakterini çizgi filme dönüştürme adına yaklaşık 600 çizimden oluşan denemesiyle başlamıştır. Ancak çizer, teknik zorluklardan ötürü bu çalışmasını tamamlayamadan vazgeçmek zorunda kalmıştır (Atay ve Akşit, 2008: 387-388). İleriki dönemlerde karikatüristlerin hareketli anlatıma ilgileri devam etmiş ve çizgi film alanında üretkenliklerini açığa çıkarmışlardır. Oğuz Aral (1936-2004)’ın kurduğu “Canlı Karikatür Stüdyosu”, başarılı çizgi film örneklerine imza atmıştır. Stüdyonun 1966 yapımı altı dakikalık “Direklerarası” adlı kısa filmi, büyük tuluat ustası İsmail Dümbüllü’nün de katkısıyla, belgesel tarzında çekilmiştir. 1969 yılında ise bu stüdyonun ürettiği “Nasreddin Hoca” filmi gösterime sunulmuştur. Çizgi filmlerdeki karakterleri Oğuz Aral çizmiş, çoğaltmaları da yine karikatür çizerleri olan Eflatun Nuri ile Tekin Aral yapmış, animasyon kısmını Ferruh Doğan işlemiştir (Atay ve Akşit, 2008: 118). Döneminin önde gelen karikatüristlerinden Tonguç Yaşar ise, 1969 yılında “Amentü Gemisi Nasıl Yürüdü” adlı üç dakikalık kısa animasyon filmi ile hat sanatı formlarını kullanarak mizahi mizansenler yaratmıştır.

Dostlar Tiyatrosu için “Aslan Asker Şvayk” ve “Zemberek” adlı oyunlarda kullanılmak üzere, reel filmler hazırlamış olan Tan Oral, 1970 senesinde hazırladığı “Sansür” isimli animasyon filmi (Görsel 9) ile TRT Kültür Sanat ve Bilim Ödülleri’nde 16 mm’de Büyük Ödülü kazanmıştır. Bu animasyondaki çizgi film anlatımı ve çizgi özellikleri, Tan Oral’ın karikatür üslubunun daha sade bir görsel örneğini sunmaktadır (Çeviker, 1997: 261).



Görsel 9. Tan Oral, ‘Sansür’ kısa filminden kare, 1970 (Çeviker, 1997: 260)

1990’ların sonlarına doğru gazetelerde siyasi gündemi ve insan ilişkilerini konu alan bant karikatürler de, sonraki dönemlerde animasyon dilini kullanmaya başlamıştır. Salih Memecan’ın bant karikatür olarak çizdiği “Bizim City” serisi, sonrasında televizyonda canlı karikatür programı olarak hayata geçmiştir (Koloğlu, 2005: 331). Aynı zamanda çizerin 1991 yılında yarattığı “Sizinkiler” adlı çizgi serilerindeki karikatür karakterlerinin maceraları, 2006 yılında Beşiktaş Kültür Merkezi tarafından çocuk tiyatrosu olarak sahnelenmiştir<sup>10</sup>. Piyale Madra’nın ise Milliyet ve Yeniüzyıl gazetelerinde çizdiği “Piknik” ile “Âdemler ve Havvalar” adlı bant karikatürleri önce Türkçe ve İngilizce olarak kitaplaştırılmış daha sonra çizgi film haline getirilmiştir (Balcioglu, 2003:210).

Çeşitli gazete ve mizah dergisi sayfalarında çizgilerle yaratılmış karikatür tiplmeleri ve hikâyeleri zaman zaman sinema perdesinde, televizyon ekranlarında ve tiyatro sahnesinde yeniden hayat bulmuştur. Bu şekilde oyuncular tarafından canlandırılan iki boyutlu karikatür tiplmelerine yeni bir bakış açısıyla boyut kazandırılmıştır. Sezgin Burak’ın bant-karikatürleri olan Bizimkiler’de yer alan “Hüdaverdi” tiplemesi sinemaya uyarlanmış örneklerinden biridir. Televizyon ekranlarında dizi formatında yer almış karikatür öykülere ise Özden Ögrük’ten “Çılgın Bediş” (1996), Atilla Atalay’dan “Sıdika” (1997) ve Serkan Yılmaz’dan “Dudullu Postası” (2018) örnek gösterilebilir. Turhan Selçuk’un yarattığı “Abdulcanbaz” serisi ise aynı isimle tiyatro metnine dönüştürülerek Dostlar Tiyatrosu ve Devlet Tiyatroları tarafından sahnelenmiş ve bu öykülerdeki tiplmelerin çizgisel karakterizasyonları sahne üzerinde muhafaza edilerek canlandırılmıştır. Bu yapımlar doğrultusunda karikatür olarak biçimlendirilmiş tiplmelerin ve öyküleştirelmış olayların zaman ve harekete dayalı anlatı türlerine de ilham olduğu görülmektedir. Karikatür çizimlerinin hareketlendirilmesi ve film formatına dönüştürülmesine yönelik güncel bir örnek olarak ise karikatürist Emrah Ablak’ın 2006 yılında üretmeye başladığı “karikafilm” tasarımları farklı bir canlandırma tekniği sunmaktadır. Geleneksel iki boyutlu animasyon üretiminde görülen, sabit bir kadraj içerisinde senkronize olarak akıcı bir canlandırma sağlayacak çizimlerin oluşturulması tekniği mevcuttur. Bu teknik sonrasında karikatür temelli birçok çizgi film örneğinin de benimsediği ve uyguladığı teknik olmuştur. Karikafilm örneklerinde ise Emrah Ablak, kâğıt üzerinde işitsel bir anlatıya veya içeriğe uyumlu olarak storyboard mantığıyla kare kare tasarladığı karikatür sahneleri içerisinde kamerasıyla dolaşmaktadır. Bu yöntemle canlandırma, kamera hareketiyle sağlanmakta ve karikatür kareleri arasındaki geçişler işitsel içeriğin akışına göre sağlanmaktadır.

<sup>10</sup> İnceoğlu, D. (2006). 100 bin Çocuk İçin Tiyatro, 14.04.2006, Web: <http://www.hurriyet.com.tr/100-bin-cocuk-icin-tiyatro-4252627>

## Sonuç

Görsel iletişim biçimi olarak karikatür, eleştirel yapısı, mizahi yaklaşımı ve abartılı hatlar içermesi bakımından hem gerçek hem de mecazi anlamıyla farklı alanlarda kullanılabilen bir tanımdır. Karikatür sanatında çizgisel, yalın bir görsel dil ve hızlı anlaşılır bir ifade biçimi tercih edilmektedir. Bu anlatı biçimi kimi zaman sadece eğlence amacıyla kahkaha yaratmak için kullanılırken kimi zaman ise eleştiri yüklü bir dille buruk bir gülme yaratmak için kullanılmaktadır. Bu nedenle içerik ve biçim açısından zamanla kendi içerisinde türlere ayrılan karikatür sanatı, içerdiği abartı ve deformasyon kullanımı nedeniyle sözel anlatımda da bir ifade şekline dönüşmüştür. Hangi türde olursa olsun karikatürün kimlikleşen iletişim dili, belli başlı biçim özellikleriyle şekillenmiştir. Böylece yalnız çizgiyle oluşturulan grafiksel bir yapıyla sınırlı kalmayarak, insan, olay veya mekân tanımlarında da sıfat olarak kullanılagelmiştir. Böylesine geniş bir çeşitliliğe sahip karikatür tanımının, farklı sanat dallarıyla iletişimi ve etkileşimi olağandır. Temelinde sade çizgi olan karikatür, zamanla farklı formlara bürünerek biçimini zenginleştirmiş ve yaşamaya devam etmiştir. Çeşitli anlatım biçimlerinde kendini göstererek kullanıldığı alanlarda da mizahi bir etki yaratmıştır.

Karikatür sanatının, bir anlatım ve yorumlama biçimi olarak çeşitli sanat dallarında farklı formlarla ve yöntemlerle kullanılması, bu sanatın görsel diline zenginlik katmıştır. Karikatürün oluşturulmasında tercih edilen yaklaşımlar sadece görsel anlatımla sınırlı kalmayıp, sözel, yazınsal ve devinimsel sanatlarda da kendini göstermiştir. Aynı zamanda karikatürlerin iki boyutlu üretimine ek olarak, üçüncü boyut kazandıran örnekler, bu sanatın köklerini daha eski çağlara uzandıracak yaklaşımları doğurmuştur. Bu nedenle karikatürize etme tabiri, birçok sanat ve tasarım alanında farklı yollarla ele alınmıştır. Zamanla gelişen teknolojilerin sanatsal anlamda görsel anlatıma sağladığı katkılar, karikatüristlerin de yenilikçi tarzlarda eserler üretmelerini sağlamaktadır. Disiplinler arası fikir geçişlerinde sağlanacak görsel uyum, karikatür gibi yalın ve vurucu bir iletişim biçiminde daha pratik bir şekilde elde edilebilmektedir. Eğlenceli ve sade görseelliğinin yanında, içerik olarak eleştirel ve aykırı bir ton da barındıran karikatür sanatı, bu nedenle pek çok sanatçının zaman zaman kullandığı bir biçim haline gelmiştir.

## Kaynakça

- Acar, S. (1979). *Karikatür ve Tiyatro*, Oyun Dergisi, 10, 11.
- Alsaç, Ü. (1994). *Türkiye’de Karikatür, Çizgi Roman ve Çizgi Film*, İstanbul: İletişim Yay.
- Atay, K. ve Akşit, K. (2008). *Mizahın Abisi Oğuz Aral*, İstanbul: Doğan Kitap.
- Aygün, S. (2007). “Seramik Karikatürler”, *Anadolu Sanat Dergisi*, 18, 107-113.
- Aygün, S. (2013). “Anadolu Üniversitesi Eğitim Karikatürleri Müzesi Seramikleri”, *Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 3, 10-23.
- Balcıoğlu, S. ve Öngören, F. (1973). *50 Yılın Türk Mizah ve Karikatürü*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yay.
- Balcıoğlu, S. (1998). *Cumhuriyet’in 75. Yılında Türk Karikatürü*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yay.
- Balcıoğlu, S. (2001). *Önce Çizdim, Sonra Yazdım*, İstanbul: Yapı Kredi Yay.
- Balcıoğlu, S. (2003). *Memleketimden Karikatürcü Manzaraları*, İstanbul: Can Yay.
- Candan, A. (2013). *Öncü Tiyatro ve Dijital Çağda Gösterim*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yay.
- Coşar, S. (2010). “Edebiyatın Karikatürize Halleri”, *Turkish Studies*, 2 (5), 688-734.
- Çeviker, T. (1997). *Karikatür Üzerine Yazılar*, İstanbul: İris Yay.
- Demirel, S. (2007). *Abidin Dino Özel Koleksiyon*, İstanbul: Yapı Kredi Yay.
- Dicle, O. (Mayıs, 1982). *Gülmecenin Üç Boyutuna Doğru: Mehmet Aslan ve Heykelleri*, Yarın Aylık Sanat ve Edebiyat Dergisi, Ankara: Sanem Matbaacılık, 9, 17-18.
- Efe, H. (2007). *Görsel Metinden Yazınsal Metne Metinler arası İlişki – Karikatür ve Edebiyat*, İzmir: İlya Yayınevi.
- Efe, H. (2013). *Karikatürü Düşündüren İnsan*, İzmir: Nezih-er Yay.
- Fidan, B. (2007). *Reklam ve Karikatür*, İstanbul: BMM Yayın Grubu.
- Gilliam, T. (2016). *Gilliamesk*, İstanbul: Alfa Yay.
- Girgin, E. Ç. (1985). *Genç Ustalar Yanıtıyor...*, Hürriyet Gösteri Dergisi, 51, 92-97.
- İnam, A. (2010). “Ülkemizin Hayatlarına Bir Karikatür Gibi Bakabilen İnsanlara İhtiyacı Var...”, *İzmir Karikatür ve Felsefe Günleri*, 2-3.
- İpşiroğlu, Z. (1992). *Tiyatroda Yeni Arayışlar*, İstanbul: Düzlem Yay.
- Jovanovic, G. (1997). *Sanatta Karikatür*, (ed. Yusuf Eradam ve Deniz Koç) Ankara Karikatür Vakfı Yayınları, 27-29.
- Koestler, A. (1997). “*Karikatür ve Yergi*” (çev. Özcan Kabakçıoğlu), *Güldiken Dergisi*, 12, İstanbul: İris Yay., 7-11.
- Koloğlu, O. (2005). *Türkiye Karikatür Tarihi*, İstanbul: Bileşim Yayınevi.
- Kurultay Binay, A. ve Peksevgen Sabuncuoğlu, B. (2015). “*Reklamlarda Karikatür Kullanımı: Piyale Örneği*”, *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 40, Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Yay., 153-174.
- Oral, T. (1998). *Yaza Çize*, İstanbul: İris Yay.
- Özer, A. (1997). *Sanat ve Karikatür, Sanatta Karikatür* (ed. Yusuf Eradam ve Deniz Koç), Ankara Karikatür Vakfı Yayınları, 51-53.
- Özer, A. (2004). “*Karikatür, Popüler Kültür ve Popüler Karikatür*”, *Bilim ve Akılın Aydınlığında Eğitim Dergisi*, 57, 246-249.
- Poroy, S. (1997). *Karikatürde Grafik, Sanatta Karikatür*, (ed. Yusuf Eradam ve Deniz Koç) Ankara Karikatür Vakfı Yayınları, 37-39.
- Saydut, A. (2010). *Düşüncenin Özgürlüğü Sanatın Özgürlüğüdür, Karikatür ve Felsefe Günleri*, (ed. Hasan Efe) İzmir Karikatürcüler Derneği Yay, 51-79.
- Selçuk, T. (1998). *Grafik Mizah*, İstanbul: İris Yay.
- Sipahioğlu, A. (1999). *Türk Grafik Mizahı*, İzmir: Dokuz Eylül Yay.
- Şener, S. (1972). “*Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan*”, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih, Coğrafya Fakültesi Yay.
- Şenyapılı, Ö. (2000). *Karikatür ve İletişim*, Ankara: Karikatür Vakfı Yay.
- Şenyapılı, Ö. (2003). *Neyi, Neden, Nasıl Anlatıyor Karikatür Kim, Niye Çiziyor!?*, Ankara: ODTÜ Geliştirme Vakfı Yay.
- Topuz, H. (1986). *İletişimde Karikatür ve Toplum*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Basımevi.
- Topuz, H. (1997). *Dünya Karikatürü*, İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Uçan, B. (2013). “*Türkiye’de Karikatürün Dijital Dönüşümü: Uykusuz Dergisi*”, *TOJDAC*, 3 (3), 41-50.
- Üstün, B. (2017). *Obje Art*, İstanbul: Komik Şeyler Yayınevi.
- Yardımcı, İ. (2010). “*Mizah Kavramı ve Sanattaki Yeri*”, *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 6, 1-41.

## İnternet Kaynakları

Apaydın, B. (Ocak, 2012). Erdil Yaşaroğlu'ndan Dünyanın En Büyük Karikatürü, Web: <http://sosyalmedya.co/erdil-yasaroglu-samsung-karikatur/> adresinden 14 Temmuz 2016'da alınmıştır.

Artist of the Day (2018, November). Web: <https://visualdiplomacyusa.blogspot.com/2018/11/artist-of-day-november-6-jan-lenica.html>

Cantek, L. (Kasım, 2016). Tiyatro ve Karikatür, Web: <http://derinhakikatler.blogspot.com/2016/11/tyatro-ve-karikatur.html> adresinden 10 Mart 2021'de alınmıştır.

Comerford, J. (April, 2015). Verona, Teatro Filarmonico: "The Barber of Seville" <https://www.gbopera.it/2015/04/verona-teatro-filarmonico-the-barber-of-seville/> adresinden 13 Şubat 2021'de alınmıştır.

Hızal, D. (Temmuz, 2014). Anadolu Aydınlanmasının Öncüleri Anıldı, 03.07.2014, Web: <https://www.aydinlik.com.tr/arsiv/anadolu-aydinlanmasinin-onculeri-anildi#!> adresinden 9 Kasım 2016'da alınmıştır.

İnceoğlu, D. (Nisan, 2006). 100 bin Çocuk İçin Tiyatro, 14.04.2006, Web: <http://www.hurriyet.com.tr/100-bin-cocuk-icin-tyatro-4252627>, adresinden 12 Şubat 2017'de alınmıştır.

Inscription (2020, June). Ubu, Web: <https://inscriptionjournal.com/2020/06/23/ubu3/>

Kalem, A. (Nisan, 2007). Dansta Teknolojik Eğilimler, Web: <http://aylinkalem.blogspot.com.tr/2007/04/marcelli-antunez-roca-trendsetter-jan.html> adresinden 22 Kasım 2016'da alınmıştır.

Lodola, F. (May, 2017). Teatro Filarmonico di Verona: Il Viaggio A Reims, Web: <https://ierioggiidomaniopera.com/2017/05/22/teatro-filarmonico-di-verona-il-viaggio-a-reims/> adresinden 17 Şubat 2021'de alınmıştır.

Özer, I. (Aralık, 2016). Ne Çirkin Bir Kedi!, <https://irmakozer.com/2016/12/07/ne-cirkin-bir-kedi/> adresinden 20 Ocak 2017'de alınmıştır.

Robinson, W. H. (1936). 'An Ideal Home: Bedroom Comfort. <https://www.artfund.org/whats-on/exhibitions/2018/11/24/heath-robinsons-home-life-exhibition>, adresinden 22 Şubat 2021'de alınmıştır.

## Günümüz Seramik Sanatında Küresel Göç Sürecinin İncelenmesi

Öğr. Gör. Seda Dilay

Makale Geliş Tarihi: 10.04.2021  
Yayına Kabul Tarihi: 19.10.2021

### Özet

İnsanoğlu temel ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla ilk çağlardan itibaren en uygun yaşama ortamını arama çabası içerisinde olmuştur. Bu arayış sonucu meydana gelen yer değiştirme ya da hareketlilik olgusu, toplumsal bir konu özelliği göstererek her dönemde disiplinler arası bir yaklaşımla değerlendirilmiştir. Bunun yanı sıra sanatsal üretimleri toplumsal duyarlılık çerçevesinde ele alan sanatçılar, ulusal ve uluslararası düzeyde öneme sahip olan göç konusunu, farkındalık uyandıracak düzeyde çeşitli plastik malzemelerle eserlerine yansıtmaktadırlar. Bu plastik malzemeler arasında seramiğin, kimyasal ve fiziksel özellikleri açısından, bu makalede göç teması seramik malzeme ile ifade edilmiştir. Göç; başlangıcı, süreci ve sonucu açısından değerlendirildiğinde günümüz seramik sanatı ile küresel bir ifade gücü kazanmaktadır.

Bu çalışmada, günümüzde küresel bir süreç olan göç kavramının, seramik malzeme ile ele alınışı, sanat eserlerine yansımaları ve eserlerin yarattığı algı ele alınmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Plastik Sanatlar, Seramik, Göç, Hareketlilik

### EXAMINING THE GLOBAL MIGRATION PROCESS IN CONTEMPORARY CERAMIC ART

#### Abstract

Mankind has been in an effort to find the most suitable living environment since ancient times in order to meet its basic needs. The phenomenon of displacement or mobility, which occurred as a result of this search, has been evaluated with an interdisciplinary approach in every period, showing the characteristics of a social issue. In addition, the artists, who deal with artistic productions within the framework of social sensitivity, reflect the issue of migration, which has national and international importance, to their works with various plastic materials at a level that will raise awareness. In terms of the chemical and physical properties of ceramic among these plastic materials, the theme of migration is expressed with ceramic material in this article. Migration; When evaluated in terms of its beginning, process and result, it gains a global expressive power with today's ceramic art. In this study, the concept of migration, which is a global process today, is handled with ceramic materials, its reflections on works of art and the perception created by the works are discussed.

**Keywords:** Plastic Arts, Ceramics, Immigration, Mobility.

## Giriş

Göç, belirsizliklerle oluşan, oluşurken de doğrudan ve dolaylı birçok sorunu beraberinde getiren sosyolojik bir olgudur. Genellikle, ekonomik, kültürel, politik ve dini nedenlerin yanında (Girgin, 2017: 56), bölgesel çatışmalar ile çevresel etmenlerden kaynaklandığı tahmin edilmektedir. Aslında engellenmesi pek mümkün olmayan, ancak sonucunda oluşan sorunların azaltılması bazı etkenlerin kontrolü ile mümkün olan göç, farklı disiplinlerde çalışmalar yapılan ve sosyolojik önemi vurgulanan bir sorun olarak karşımıza çıkmaktadır. Göçün, nedenlerinin araştırmaksızın kesin olarak tanımlanabilmesi ve karakterize edilebilmesinin, en iyi araştırma şartlarında bile olanaksız olduğu söylenebilir. Çünkü göç koşullarının neden-sonuç ilişkisini toplumsal bazda değerlendirmek için, pek çok açıdan ele almak gerekmektedir.

Göç konusunda farklı disiplinlerde yapılan araştırmalar, sistematik bir biçimde göçe neden olan şiddet, savaşlar, ekonomik koşullar gibi faktörler arasındaki ilişkileri ortaya koymaya çalışıyor olsa da, göçlerin engellenmesinde herhangi bir katkı sağlayamamıştır. Göç ile başkalaşan kültürel, sosyolojik ve toplumsal değerler, çoğu zaman hayallerin ve umutların da kaybolması anlamına gelmektedir. Bu değişim sonucunda sahip olunan değerler, yerleştikleri yeni mekânlarda yok olup gitmektedir.

Daha iyi bir yaşam ve gelecek için ölümü ya da küresel riskleri bile göz ardı eden göçebeler, bu hareketliliği giderek artan bir hızla sürdürmektedirler. Bununla ilgili olarak, Uluslararası Göç Örgütü'nün 2020 Dünya Göç Raporu verilerine göre, uluslararası göçmen sayısı 272 milyona yükselerek, dünya nüfusunun % 3,5'ine ulaşmıştır. Aynı raporda, Covid-19 salgınına rağmen, 2020 yılında Avrupa'ya ulaşmaya çalışan 2000'den fazla göçmen, göç esnasında denizlerde hayatlarını kaybetmişlerdir (IOM, 2021).

Göç, tarihi çağlar boyunca çeşitli nedenlerle bireysel veya toplumsal olarak gerçekleşen ve bir süreci ifade eden yer değiştirme hareketliliğidir. Günümüzde yapılan araştırmalarda göçün, yer değiştirme kavramı olarak da adlandırıldığı görülmektedir (Tilbe, 2015: 458-466). Göçler, her ne kadar, zorunlu göçler (sürgün) ve gönüllü göçler şeklinde iki ana kategoride ele alınsa da (Mardini, 2018), tüm göçler daha uygun yaşam koşullarına sahip olabilmek amacıyla gerçekleşmektedir. Her durumda göç kavramının altında zorunlu bir mekân değişikliği yatmakta, dolayısıyla yaşanan yeri terk etme anlamına gelmektedir. Göç eylemine sebep olan durumlar, göç ettirmeyi zorlayan sebeplerdir. Göç içinde yaşanan, alışkanlık haline gelen

yerleşim yerini terk etmektir. Daha da önemlisi, köklerinden, dilinden, kültüründen vazgeçmektir (Atan, 2019). Sebebi veya süreci ne olursa olsun, göç eden birey, bulunduğu yeni yerde genellikle "öteki" olarak varlığını sürdürmektedir (Çalışkan, 2018).

Son zamanlarda sanat alanında yaygın olarak adından söz ettiren göç olgusu, yeni ifade araçlarında görülen farklı yaklaşımlar ve içerisinde barındırdığı kavramlar ile çağdaş sanat pratiklerinde sanatçıların çoğunlukla üzerinde durduğu temalar arasında yer almaktadır (Coşan, 2015). Çok önemli toplumbilimsel ve kültürel sonuçlar doğuran göçlerin, hızlanarak sürdüğü gözlemlenmektedir (Tilbe ve Bosnalı, 2017: 1-20). Göç, başta birey olmak üzere insana dair olan inanç, düşünce, kural ve yapıların değişim ve dönüşüm yaşamasına zemin hazırlamıştır (Ekici ve Tuncel, 2015: 9). Sosyal bir hareketlilik olarak değerlendirildiğinde, sosyolojik açıdan göçü ilgi odağı haline getiren şey, hareketliliktir. Hareketliliğe sebep olan tüm karmaşık faktörler bütünü de, göçle birlikte yaşanan bireysel ve toplumsal değişimlerdir (Göker, 2015: 34-40).

Küreselleşen dünyada, insan doğası gereği başka yerlere gitme, hareket etme ve başkalarıyla bir araya gelme gereksinimi duymaktadır. Göçler, farklı coğrafyaları ve tüm dünyayı etkilediği kadar, bireylerin yaşamlarını da şekillendirmektedir. Göç; başlangıcı, akışı ve sonucu açısından ele alındığında; pek çok kavramı, duyguyu ve algıyı da beraberinde getirmektedir. Sebepleri, içeriği veya sürecindeki değişimler, her göç olgusunu birbirinden farklı hale getirmektedir (Yılmaz, 2014: 1687). Bu farklılıklar çeşitli sonuçları ortaya koyarak, tüm alanlarda olduğu gibi sanatta da etkisini hissettirmektedir. Umutlarla dolu çıkılan bir yolda, karşılaşılan zorluklar ve belirsiz sonuçlar açısından çeşitli malzemelerle sanatsal bir ürüne dönüşebilmektedir.

Göç, küreselleşmiş bir dünyada kültürlerarası kimlikler ve sanat üretim sürecinin merkezinde yer almaktadır. Uluslararası dönüştürücü bir güç kaynağı olarak göç, dünya çapında sanatsal ve kurumsal uygulamaları yeniden şekillendirmektedir (Petersen, 2018: 3). Göçün niteliksel tanımlanmasına katkıda bulunmak adına uluslararası boyutta en kapsamlı ve ihtiyaca yönelik tutumlar sergilenmesinin önemli olduğu belirtilmektedir (Haas, Czarka, Fahaux, Mahendra, Natter, Vezzoli ve Varela, 2018: 5)

Göç kavramsal bir çerçevede, karmaşıklığın, birbirine bağlılığın ve değişkenliğin anlaşılmasını kolaylaştırmak için sosyal dönüşümün merkezi olarak ele alınmalıdır. Hızlı küresel değişim bağlamında göç süreçleri (Castels, 2008: 1565-1586). Ülkelerarası işgücünün değişen dinamiklerinin de kaynağı olurken, sanatçıların da odağı haline gelerek yeni bir ifade şekline dönüşmektedir. Göçle ilişkin sanatsal üretim aşamalarındaki

<sup>1</sup> Bknz: TDK [www.sozluk.gov.tr](http://www.sozluk.gov.tr)

kavramsal hareketlilik nedeniyle sanatçı da göçebedir. Göçü değerli kılan göçün taşıdığı anlamdır. Bilinmelidir ki “göç” ne kadar gerçek bir olguysa, beraberinde inanıştan-kültüre; üretimden tüketime ne varsa getirdikleri de bir o kadar doğal bir sonuçtur (Ataş, 2017: 972).

Yapılan araştırmalarda, göç kavramının neden-sonuç ilişkisinin plastik sanatlar boyutunda genel olarak ele alındığı gözlemlenmiştir. Bu çalışmada ise, göç süreci ile sanatsal üretim sürecindeki ortak noktaların bir arada ele alındığı seramik eserlerdeki yansımalarının, evrensel açıdan değerlendirilmesi amaçlanmıştır. Geniş bir literatür taraması yapılarak, göçün seramik malzemeyle tarihsel, kültürel ve kavramsal ilişkisinin, başlangıç, süreç ve sonuç boyutunda örtüştüğü belirlenmiştir. Araştırılan konu, ulusal ve uluslararası bazı seramik sanatçıların eserlerinden örneklerle desteklenmiştir. Sanatçıların çalışmalarında, göçün en ilkel halini, doğal bir malzeme olan seramikle ve son derece modern bir dille ifade ettikleri gözlemlenmiştir. Seramik malzemenin güçlü yapısal özellikleri ve derin anlatım gücü, göç konusunu derinlemesine vurgulamakta olup, konu ile ilgili olarak evrensel bir farkındalık yarattığı düşünülmektedir. Günümüzde olduğu kadar, gelecekte de devam edeceği öngörüldüğünde, bilinç düzeyinin artırılması amacıyla, seramik malzemeyle üretilen göç konulu eserlerin, kalıcı bir sanatsal ifade aracı olacağı düşünülmektedir.

### Sanatsal Boyutta Göç Kavramı

İnsanlığın varoluşu itibaren sanat ve göç kavramlarının temelinde sosyal bir hareketlilik olmasının yanı sıra, ekonomiden kültüre kadar yaşamı her yönüyle derinden etkileyen bir değişimdir. Toplumsal şekillenmenin yön bulmasında etkili olan göç olgusunun doğrudan ya da dolaylı olarak sanat olgusu üzerinde etkisi olduğu söylenebilir (Ataş, 2017: 971). Sanatta göç, çeşitli disiplinlerdeki sanatçılar için önemi giderek artan bir mesele olarak ele alınmaktadır. Günümüzde milyonlarca insanın göç ediyor oluşu, dünya çapında kültürlerarası bağlantı ve iletişimin ortaya çıkmasına neden olmaktadır (Görsel 1).

Göç sonrasında ise, iki kültür değeri arasında kalan, ancak sonuçta her ikisi de olamayan karma bir insan-mekân türü meydana gelmektedir (Arslan, 2018: 16). Bu durumda zorunlu yer değişiklikleri, sadece kültürel anlamda değil, bireysel olarak da dönüşüme neden olmaktadır. Ayrıca hayattan beslenen göç; sosyolojik, kültürel, ekonomik ve politik birçok alana olumlu veya olumsuz etki ettiği gibi, sanat alanında da önemli bir yer tutmaktadır. Sanatçılar, hem kitlesel hem de bireysel düzeyde ele alınan göç olgusundan bazen doğrudan bazen de dolaylı yollarla etkilenmektedir.



Görsel 1. “Göç Rotası”

Göç ile ilgili olarak ele alınan konular çoğunlukla; göçün kimlik edinme, kimlik çatışmaları, yeni coğrafyada kendine yer bulabilme çabaları, ötekileşme, yersiz-yurtsuzlaşma, kültür, bellek ve aidiyet kaybı gibi olumsuz yansımalar içeren konulardır. Bu konular sanatçıların kendi sanat görüşleri ve üretme pratikleriyle farklı biçimlerde değerlendirilmektedir (Erol, 2020: 400). Bu tür çalışmalara çeşitli eserlerle katkı sağlayan sanatçılar bulunmaktadır. Bu sanatçılardan kendisi de göçmen bir kimliğe sahip olan Yu-Wen Wu, “Ayrılıklar / Aidiyetler” isimli projeyi hayata geçirmiştir. Yu-Wen Wu, 2020 yılında Kamusal Sanatın Toplumsal Yakınlığı başlıklı bir söyleşi gerçekleştirmiştir. Sanatçı göçü; büyük gruplar halinde, kıtlık, zulüm, savaş veya ekonomik gereklilik, bir yerden diğerine fiziksel hareket olarak tanımlamaktadır. Disiplinler arası bir yaklaşımla eserlerini üreten sanatçı, göçmen kimliğini çalışmalarına yansıtmaktadır. Göçü, uzun mesafelerde, gruplar halinde veya tek başlarına ve çoğunlukla zorluklar içinde yapılan yer değişiklikleri şeklinde ifade etmektedir.

Bazen bilinmeyen ve çoğu zaman tehlikeli yeni başlangıçlar için yerini, vatanını terk etmek zorunluluğu dile getiren ayrılıklar, aidiyetler, mülteci ve göçmen anlatısının sesini yükselten, süresiz bir projedir. Ayrılıklar, aidiyetler, heykel yerleştirmeleri, metin, fotoğraf, video ve performans dahil olmak üzere birden çok bileşenden oluşan kapsamlı bir sanat eseridir. Görsel 2’de yer alan Yu-Wen Wu’nun “Suspended” / “Askıya Alınmış” isimli eseri için, gerekli olan yüzlerce paket, mülteciler, göçmenler ve sanatçılar tarafından yapılmıştır. Bu gelişmiş güzel şekilli kumaş sarı demetler, geride kalan her şeyi temsil etmektedir. Ailelerini, eşyalarını göç sırasında

yanlarında taşıyabilseler bile, hayatta kalma ihtimali, umutlar, hayaller, geçmiş ve anılar geride kalanlar arasındadır. Dünyanın dört bir yanından toplanılan parlak ve renkli, bazıları yırtık ve eskimiş hikâyelerin bir parçası niteliğindeki eski ve yeni kumaşlar bu projeye malzeme olmuştur. Paketler bittiğinde, katılımcılardan kendi paketlerine bir hikâye veya mesaj yazmaları istenmiş, birçoğu da barış, umut ve nezaket arzularını taleplerini yazılarında belirtmişlerdir.



Görsel 2. Yu-Wen Wu "Asılmış" ve detayı, 35x30x30 cm. 2020

Sanat ortamında özellikle 20. yüzyılın son yarısından başlayarak görülen belirgin dönüşüm, kendi kendini temsil olanağı bulamamış kesimlerin kimlik sorununa dikkat çekerek ürettikleri yapıtların çeşitli sanatçılar tarafından dile getirilmesi sonucunda sesini duyurmaya başlamıştır (Antmen, 2014: 295).

Göç ile kültürlerarası dönüşümün etkisini, çağdaş sanat odaklarından; kimlik, aidiyet ve topluluk kavramlarının küreselleşmeyle değişimine getirdiği farklı bakış açıları araştırılmaktadır. Göç olgusuna bağlı olarak, kimlik, bellek, geçmiş, yaşam, ölüm, çok kültürlülük, cinsiyet gibi kavramları günümüz sanatçılarının yeni bakış açılarıyla yorumlanarak; bilgi, teknoloji ve yenilikçi süreçlerle güncellenmektedir (Uçar, 2014: 422).

Bu süreçler aynı zamanda sanatın estetiğini ve ifadesini de etkilemektedir. Sanatın göçe yaklaşımı; olgusal, kavramsal ve tarihi anlamlarını ima eden

karmaşık bir işleyişe sahiptir (Öner, 2016: 42). Sanatta, çoğunlukla göçün sebepleri ve sonuçlarının bireyler ve toplumlar üzerindeki etkileri üzerinde durmasına rağmen, yaşanan sürecin ve aşılmaya çalışılan zorlukların da etkileyici bir unsur olduğu bilinmelidir. Bundan dolayı, neden ve süreç-sonuç ilişkisinin genellikle bir arada sunulmasının gerekliliği de belirtilmelidir.

Duygu, düşünce ve hayal gücünün sürekli hareket halinde oluşu, sanatsal tasarım sürecinde, fikir üretme ve uygulamalarda da bir tür göç eğilimi şeklinde kendini göstermektedir (Ataş, 2017: 974). Göç ile artan hareketlilikte; sanat dünyası, sanatçıların tutumları, eserleri üzerindeki etkiler ve söylemin boyutu sorgulanmaktadır. Kavramsal, yapısal ve sanatsal değişiklikler, küresel sanat fikrinin önünü açarak, gelişimine hız kazandırmaktadır.

Ayrıca, günümüz sanatçıların ortaya koydukları eserleri geçmişle kıyasladığımızda kullanılan yeni malzeme ve teknik olanaklar da yenilikçi sanat üretimlerine katkı sağlamaktadır. Toplumsal, kültürel, öznel, hayata dair kavramların ve değerlerin yeniden sorgulandığı çağdaş sanat anlayışında, eserlerde, toplumsal meselelerin, siyaset, sınıf farklılıkları ve kimlik gibi konuların çarpıcı bir şekilde yorumlandığını ifade edilebilmektedir (Perry, 2014: 1-144).

Toplum-sanat ilişkisi, göçün sanatsal temsillerinde, özellikle de zorunlu göçün dışavurumsal yaklaşımında, önemli rol oynamaktadır. Bireysel olduğu kadar aynı zamanda da sosyal bir kimliğe sahip olan sanatçı, hem kendi yaşanmışlıklarından ve tarihsel kaynaklardan, hem de içsel duyarlılığından yola çıkarak göçü tüm yönleriyle ele almaktadır (Güngör, 2020: 1610).

Sanatçı göç olgusunu yansıtırken kullandığı seramik malzemeyi, onun duyuşsal ve fiziksel özelliklerini göz önünde tutarak seçmektedir. Malzemeye uyguladığı tekniklerle konuya yeni bir kimlik kazandırmaktadır. Sanatçılar güncel bir mesele olan göçe, seramik malzemeyle duyarlı kişisel yaklaşımlarla yeni anlamlar kazandırırken, özgün, estetik, çarpıcı eserler üreterek konuyu gündemde tutmaktadırlar.

### Küresel Olarak Seramik Sanatında Göç Süreci

Küreselleşme bir yandan dünyanın çoğu bölgesinde olumlu etkileri olan, (Friedman, 2000; Strange, 2003), diğer taraftan da, eşitsizlik düzenine yeni eşitsizliklerin eklendiği kaçınılmaz bir süreç olarak tanımlanmaktadır (Hirst ve Thompson, 2003; Wallerstein, 2005). Kimi zaman birbirleriyle denk düşebilen, kimi zaman da ciddi farklılıkların gözlemlendiği ekonomik, kültürel, sosyal ve siyasal süreçler bütünü (Appadurai, 1996; Steger, 2003) olarak



da ele alınan küreselleşme ile birlikte, göç kavramı da değişime uğramıştır (Ün ve Poydak, 2017: 187-204).

Günümüzün en evrensel sorunlarından bir olarak görülen göç meselesinin son derece trajik süreci ve sonuçları, sanatın birçok alanında görülmektedir. Bireyler üzerindeki yıkıcı etkileri toplumsal yapıların kültürel boyutta yeniden şekillenmesine ortam hazırlamaktadır. Uluslararası düzeyde göç olgusu, dünyanın farklı coğrafyalarında bulunan toplumları yaşamlarını şekillendiren bir olgu olarak küresel göç sürecinin önemli bir unsuru haline gelmiştir (Castles ve Miller, 2008, 7).

Kültürel sınırlar ve geçişlerle birlikte göç, aynı zamanda pek çok çağdaş akıl yürütmenin bir meselesidir (Chambers, 2014: 43). Göç olgusunun, farklı kültürlerle sahip olan sanatçılar tarafından yorumlanış biçimi, göçün sanatsal dışavurumudur (Girgin, 2017: 54). Kullanılan malzemelerin özellikleri ile derin anlamlar kazanmakta olan göç olgusu, plastik sanatlar alanında yaygın bir vizyona sahiptir. Yüzyıllar boyunca süregelen göç konusu, sanatçı duyarlılığı ve etkin malzemelerle ifade edilmiştir. Özellikle göç kavramı kadar eski bir geçmişe sahip olan seramik malzeme, konuya derin bir bakış açısı kazandırmakta ve kalıcılığını sağlamaktadır. Uygarlıkların erken dönemlerinden itibaren hayata girmiş olan seramik; insanlığın günlük temel ihtiyaçlarını gidermek amacıyla ortaya çıkmıştır. İnsanın var olduğu her yerde seramiğin izlerine rastlanması, kimi kaynaklarca onun tarihinin, insanlığın tarihiyle yaşit olarak kabul edilmesini sağlamıştır (Erman, 2019: 144). Seramik malzemenin günümüze kadar kesintisiz bir şekilde kullanılmış olması, günümüz seramik sanatındaki gelişimin temelini oluşturmaktadır.

Dünyanın çeşitli yerlerinde göç temasını çalışmalarına yansıtan seramik sanatçılarından bazıları göçü bireysel deneyimleriyle eserlerine yansıtırken, bazıları ise, konudan esinlenmektedir. Kimi zaman tekerlekli arabalarla çıkılan belirsiz yolculuklar, kimi zaman ise, bir teknedeki onlarca çaresiz insan, göçün gerçek yüzünü gözler önüne sermektedir. Kavramsal içeriği, hareketlilikle ivme kazanan göç süreçlerinin her biri ayrı ayrı hikâyelere konu olmaktadır. Seramik malzemenin fiziksel özellikleri konuyu somutlaştırmanın yanı sıra, dinamik bir yapıya dönüştürmektedir.

Seramik malzeme kullanılarak anlamlandırılan göç süreci, bazen çeşitli eserlere, bazen de özel mekânlara adını verebilmektedir. Avustralya'da bulunan Göç Müzesi'nde yazarlar, sanatçılar gibi birçok yaratıcı kişiler eserleriyle yer almaktadır. Koleksiyonda en çok ilgi gören çalışmalardan biri, "Tekne" isimli seramik çalışmadır. Tekne, çalışmalarında genellikle deniz görüntülerini kullanan Güney Avustralyalı seramik sanatçısı Gerry Wedd

tarafından üretilmiştir. Çalışma, soluk mavi tonlarda bir teknede gezinen pelerinli kadınların basit ama etkili tasarımıyla görsel ve estetik açıdan önem taşımaktadır (Ball, 2016). Teknenin içindeki dalgalı kafa kütesi, denizin dalgalarını yansıtmakta ve her biri ustaca çizilmiş bir yüze sahip minik figürlerden meydana gelmektedir. Gerry, bu eseri oluşturmak için İran'ın 'ay yüzlü' ya da "Mahury Kadınları" nı betimlemektedir. Eserinde seramik malzemenin ve mültecilerin Avustralya'da sığınma talebinde bulunmak için çocuklarını denize atmakla suçlandığı denizdeki çocuk olaylarından ilham almıştır (Görsel 3).

Gerry Wedd'in çalışmaları, yıkıcı bir protesto biçimi yaratmak için genellikle baskın mavi, beyaz 'söğüt deseni' ve bilinen imgeler gibi tanıdık temaları konu edinmektedir. Sanat eseri, ilk olarak 2012 yılında "Mülteciler ve Avustralya Göç Müzesi"nde sergilenmiştir. Daha sonra da müze koleksiyonuna kalıcı olarak bağışlanmıştır.



Görsel 3. Gerry Wedd, "Bayan Kayık" ve detay, 2008, sırlı seramik, kobalt bezeme.

Fotoğraf: Grant Hancock

British Columbia Üniversitesi Antropoloji Müzesi, Galleria West'te 2020 yılında düzenlenen "Ateşle Oynamak" isimli sergide, çeşitli plastik malzemelerin, kilin biçimsel ve kavramsal imkânları gözlemlenmiştir. "Olağanüstü Seramikler" alt başlığıyla, Antropoloji Müzesi'nden Carol Mayer'in küratörlüğünde yapılan sergide, çeşitli sanatçıların heykelleri ve enstalasyonları ile çok sayıda sanat akımı ve fikirler yer almaktadır. Sergide yer alan eserlerdeki temalar; sömürgecilikten insan göçüne, kültürel mezleklerden materyalizme, kentsel büyümeden çocukluk anılarına kadar uzanmaktadır. Zulüm, zorunlu göçler, şiddet ve zorla tehcir mağdurlarına duyarlı yaklaşımlar yer almaktadır. Irkçılık, göç ve kimlik meseleleri gibi çağdaş konularla ilgilenen "Ateşle Oynamak" isimli sergi, çoğunlukla sıra dışı

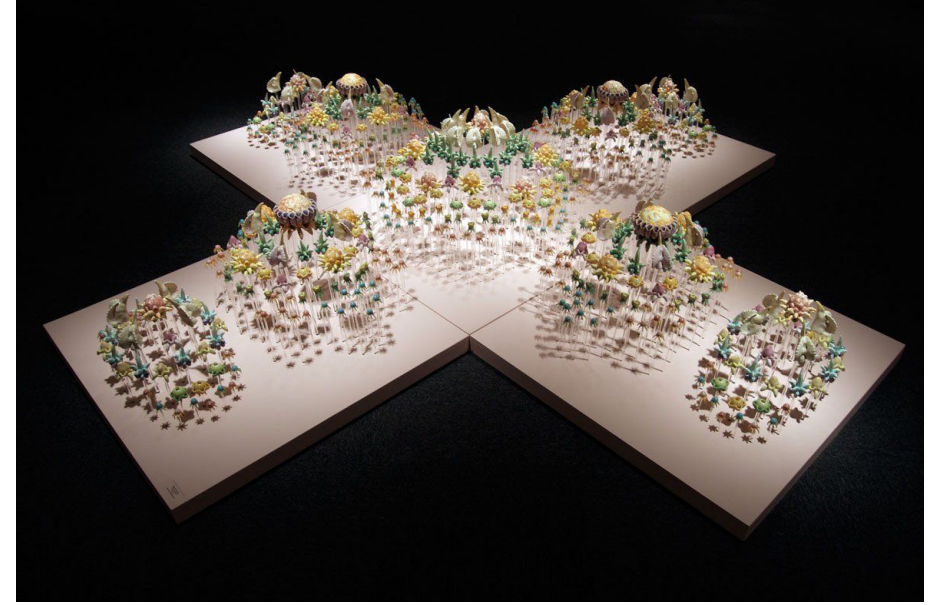
seramik eserlerin bulunduğu ve işlevsel olmayan seramik uygulamalara dikkat çekmektedir.

“Ateşle Oynamak” isimli sergide yer alan sanatçılardan Judy Chartrand, “Kendi Ülkene Geri Dön” isimli çalışmasında, Avrupa’da 17. ve 18. yüzyıllarda üretilmiş seramik ürün koleksiyonlarını kullanmıştır. Yerli imgelerle süslenmiş ticari tabak takımları, sahiplenmeyle ilgili sorunsalları dile getirmeyi amaçlamaktadır. 2019 yılında Rennie Müzesi’nde sergilenen, Görsel 4’de yer alan el yapımı, düşük sıcaklıkta pişirilmiş olan ve 12.6 x 33.2 cm ölçülerindeki kâse, üzerindeki yazı ile sosyal bir mesaj vermektedir



Görsel 4. Judy Chartrand, “Kendi Ülkene Geri Dön”, UBC Antropoloji Müzesi, 2016  
Rennie koleksiyonu; fotoğraf, Alina Ilyasova

Göç konulu sorgulamalar yapan diğer bir seramik sanatçısı Tayvan doğumlu Ying-Yueh Chuang, sosyal sorunları ve kültürel kimlikleri araştırmaktadır. Hem kültürel göçü, hem de sınıf eşitsizliğini incelemek için zarif bir şekilde işlenmiş seramik formlarını kullandığı söylenebilir. Chuang’ın “Cross Series # 3” isimli eseri, çeşitli bitkiler ve tohum kabuklarından yengeç pençelerine kadar doğada bulunan farklı formların aynı anda güzel ve rahatsız edici bir kombinasyondur (Görsel 5). Bu ilginç melezlik, sanatçının Tayvan’da yetişmesini ve Aşağı Anakara’ya yerleştiğinden beri batı fikirlerine ve inançlarına kademeli olarak uyum sağlamasını simgelemektedir. Ying-Yueh Chuang, Playing With Fire’da, küçük seramik “bitkilerden” oluşan bir bahçe olan Cross Series # 3’te göç ve eşitsizliği ele almıştır. Bu zengin ve fakir arasındaki eşitsizliklere, renkli baskılı kumaşlar ile emperyal porselen beyazlığı arasında tezatlıklar oluşturmaktadır. “Cross Series # 3” isimli eser, ışıltılı pastel renkler, melez bitkiler ile örüntülenmiş bir cenneti çağrıştırdığı ifade edilmektedir. Sanatçı çalışmalarında, zanaatkârlığı, malzemelere ve forma karşı mükemmel bir duyarlılıkla birleştirerek, daha adil bir dünya vizyonları yaratmayı amaçlamaktadır.



Görsel 5. Ying-Yueh Chuang, “Çapraz Serisi” 3, UBC Antropoloji Müzesi, 2019

Seramik sanatçısı Lydia Thompson, Güzel Sanatlar Lisans derecesini Ohio Eyalet Üniversitesi’nden ve Güzel Sanatlar Yüksek Lisans derecesini New York Seramik Koleji’nden Alfred Üniversitesi’nden almıştır.<sup>1</sup> Profesör Thompson, Nijerya’da geleneksel mimariyi araştırmak için Fulbright Hayes bursunu kazanmıştır. Evrensel boyutta sanatsal ve akademik düzeyde pek çok görevi bulunmakta olup, UNCC’de Sanat ve Sanat Tarihi Bölümü Başkanlığı’na yürütmektedir. Pek çok uluslararası seramik konseyi başkanlıkları da bulunan sanatçının çeşitli üniversitelerde seramik eğitim koordinatörlüğü de bulunmaktadır.<sup>2</sup> ( Hayata hiçbir şeyin kalıcı olmadığından yola çıkan sanatçı Thompson; çalışmalarında kendi göçünü konu aldığını belirtmektedir. Yaptığı araştırmalarda, çevredeki toplulukların kültürü ve sosyal uygulamaları etkileyen göç fikirlerini ve atalarına ait hatıraları ele aldığını öne sürmektedir. Sürekli hareketlilik yoluyla insan varoluşunun geçmişine ve bugününe gönderme yapan mekân ve mekânın incelemesini yaptığını belirtmektedir. Nesnelere, doğanın ve insanların gelişimde çeşitli yollar keşfetmek için yaptığı fiziksel indirgeme sürecini hatırlatmakta olduğunu dile getirmektedir. Fiziksel alan bazen görsel bir sessizlik yaratır, hayal gücünü, meta ve değer kavramlarını çağırıştırır ve çaresizlik kültürel uygulamalara ve geleneklere içsel bakış sağlamaktadır.

<sup>1</sup> (<https://coaa.uncc.edu/people/lydia-thompson>).

<sup>2</sup> (<https://www.theclaystudio.org/exhibitions/the-clay-studio-national-2020>).

Çevresel gözlemleri neticesinde, yapılarıdaki fiziksel değişimlere dair yorumlamalarda bulunmaktadır. Geleneksel izler taşıyan çalışmalarının, sonraki nesillere aktarımını sürdürmeyi amaçlamaktadır. Thompson'a göre, sadece kullanım sırasında ortaya çıkabilecek anlatımlar yer aldığı eserlerde, ölçülerdeki değişim, mimari ve gücün fiziksel varlığı ile daha geniş bir ilişki sağlanmaktadır. Ayrıca, çalışmalarının, bir anlamda zamansız olduklarını ve periyodik olarak zamansal ve mekânsal bir döngüye devam ederek konulara genel bir bakış sunduğunu belirtmektedir. Aynı zamanda yaptığı tüm yolculuklarda kullandığı zengin evrensel dilin çalışmalarına fayda sağladığını da ifade etmektedir.<sup>3</sup> Thompson, Amerika'nın güneyinde pamuk tarlalarının yakınında yaşarken başlattığı bir dizi heykel çalışması bulunduğunu belirtmektedir. İlk ilham kaynağının, göç teması ve onun kendi geçmişiyle olan bağlantıları olduğunu ifade eden sanatçı, ortaya çıkan heykellerini, sırlı seramik pamuk kozaları ile işlenmiş içi boş ve biyomorfik parçalar olduğunu söylemektedir. "Göç Sonrası Taşıyıcı Serisi" isimli eserinde, vagonları anımsatan kırmızı tekerlekli arabaların üzerinde duran tepsilerin üzerine yığılmış hayaletimsi beyaz iç organlar şeklinde kurgulanmıştır (Görsel 6). Bu heykeller kısmen, Thompson'ın faaliyetlerini karakterize eden kimliğe dair bir düşüncede odak noktasının değiştiğini göstermektedir. Sanatçı çalışmaları ile ilgili olarak;

Yaptığım geçmiş çalışma her zaman Batı Afrika mirasıyla ilgili oldu" diye açıklamaktadır. Ama biraz uzaklaşıp şu an bulunduğum yerin köklerine odaklanmam gerektiğini hissetmeye başladım, ABD'de, özellikle Güneyden Kuzeye göçü ve pamuk endüstrisinin nasıl geliştiğini demiryolu rayları ile birlikte düşündüm.<sup>4</sup>

Thompson'ın at arabası heykellerindeki pamuk kozalarının antropomorfik niteliği daha yeni çalışmalarında, nüfus hareketliliği teması ele alınmaktadır. Hasat edilmiş kozalar üzerindeki vurgusunu "Promises" isimli eserinde, çiçek açan pamuk tarlalarına büyük bir gönderme yapmaktadır (Görsel 7). Düzlemsel yapıları seramik heykel ve yerleştirmelerinin vazgeçilmezidir. Çalışmalardaki iki boyutlu formların hassaslığı, Thompson'ın pamuk kozalarının şeklini ve hacmini yakalayan, ancak doğal olarak hafifliklerini çok az yansıtan seramik pamuk yorumları önemli bir tamamlayıcıdır (Brown, 2009: 40-43).



Şekil 6 .Lydia Thompson, "Göç Sonrası Taşıyıcı Serisi", 2020 (Solda)

Şekil 7. Lydia Thompson, "Vaatler", 2009 (Sağda)

### Günümüz Türk Seramik Sanatında Göç

Tarihsel süreç boyunca insan hareketliliğinin, Afrika kıtasından başlayarak, dünyanın dört bir yanına dağıldığı geçiş yollarından biri olan ve birçok kültürü geçmişte olduğu kadar günümüzde de barındıran Anadolu toprakları, göç açısından önemli bir coğrafi konumdadır (Castels, 2008:1565-1586). Seramiğin 8000 yıllık tarihine damgasını vuran bereketli Anadolu toprakları, asırlar boyunca çok çeşitli uygarlıklara kapılarını açmış, topraklarında farklı kültürleri konuk etmiş ve insanlık tarihinin en önemli dönüşümlerine tanık olmuştur (Erman, 2012: 20). Anadolu coğrafyası, hem seramik malzemeye kolay ulaşılabilirliğiyle, hem de göç güzergâhı olması nedeniyle elverişlidir.

Göç aldığı ölçüde, göç veren Anadolu toprakları, yüzlerce yıl boyunca her alanda olduğu gibi, sanatsal açıdan da bu akıştan etkilenmiştir. Ayrıca, malzeme odaklı incelendiğinde Anadolu coğrafyasının, derin ve köklü bir tarihsel birikime sahip olduğu seramik, pratik açıdan da kesintisiz bir gelişim göstermiştir. Anadolu kültüründe ve Türk tarihinde göç olgusunun, tüm zamanlarda çeşitli yönlerde yaşandığı ve toplumsal dinamikleri derinden etkilediği anlaşılmaktadır. Asiliskender, (2006: 203-212) Cumhuriyet tarihi boyunca göçlerin, Türk toplumunu en çok etkileyen sosyal olaylardan biri olduğunu ifade etmektedir. Bu noktadan hareketle, Türkiye'deki sanat yaratımlarında göç konusunun yaygın olarak ele alınması, sanatın toplumsal değişimleri yansıtma özelliği ile birlikte irdelendiğinde oldukça anlamlı bir hale gelmektedir (Erol, 2020: 401).

Günümüzde pek çok sanatçı göçün nedenleri, süreci ve her türlü sonuç-

<sup>3</sup> (<https://coa.uncc.edu/people/lydia-thompson>).

<sup>4</sup> (<https://www.theclaystudio.org/exhibitions/the-clay-studio-national-2020>).

larını eserlerinde ifade etmektedirler. Bireysel veya toplumsal uyum ve uyumsuzluklar, kabullenme veya reddetme tutumları, sanatçının göç olgusunu ele alırken beslendiği kaynaklardır. Göç olgusunun çok boyutluluğu, seramik malzemenin hacimselliğiyle, konu-malzeme bütünselliği göstermektedir. Göç kavramını seramik eserlerinde ele alan Türk sanatçılar, güncel izler taşıyan çalışmalarını bilinmektedirler. Seramik sanatçısı Mehmet Kutlu, ilham kaynağının çelişkili konular, etkiler, çocukluk hayalleri ve heyecanlar olduğunu ifade etmektedir. Seramik malzemedeki olanaklarla arasında güçlü bir bağ olduğuna inanan Kutlu, kilin onun için yalnızca bir ifade aracı olmayacak kadar önemli bir rol taşıdığını belirtmektedir (Önal, 2018). Kendi geliştirdiği çeşitli kil karışımlarla çalışan Kutlu, eserlerinde porselen, cam gibi malzemelerle çıkartma uygulamaları kullanmaktadır.<sup>5</sup> Seramik sanatında resimsel anlatımı ustaca kullanan sanatçı, geleneksel minyatür sanatından etkilendiğini belirtmektedir. Porselen tabakların üzerinde minyatürleri yorumlayan Kutlu'nun çalışmalarında resimsel anlatımın varlığından söz edilebilir. Anlatımlarını sadece düz yüzeylerde kullanmamış, hacimsel formlarında da bu ifade biçiminden faydalanmıştır. Sanatçı kaybolmaya yüz tutmuş Geleneksel Türk Sanatlarını çağdaş şekillerde yorumlamaktadır. Eserlerinde;

...teknik bilgilerinin ve hayal gücünün elverdiği şekilde ürettiği formların yüzeylerindeki resimsel anlatımlarında pigmentlerle ve/veya oksitlerle renklendirilmiş farklı çamurları kullandığını söylemektedir. Ton ton hazırladığı renkli çamurları gerek akıtma yöntemiyle gerekse yağlı boya tekniğindeki gibi palet ve fırça yardımıyla uygulamaktadır. Bazen, kısmen veya tamamen sırlar uyguladığını ve ayrıca serigrafik yöntemi de kullandığını vurgulamaktadır. Eserlerinde yansıttığı imgelerin, renklerin/çamurların/ sırların/ formların içlerinde var olanların birleşmesiyle oluştuğuna inanmaktadır ve bu birleşmenin ahenk ve samimiyet içerisinde ise, sanatçısının ruhunu yansıtan işler olarak izleyiciye geçeceğini ifade eder. Eserlerinde, renkleri, ışığı, yaşamdaki zıtlıkları, doğada var olan muhteşem formları ve çocukluğunun eşsiz heyecanını kullandığını söylemektedir (İnan, 2018: 49).

Sanatçı seramik malzemenin biçimsel ve kimyasal olanakları, resim sanatının teknik özellikleriyle birleştirmektedir. Seramikte resimsel anlatımların özgürlüğünü, sınırsız topraklarında gezinmekle bağdaştırmaktadır. Sanatçının ünlülerin portrelerinden oluşan ve ilk görüşte yağlı boya etkisi uyandıran büyük boyutlu duvar panoları, porselen bünye üzerine serigrafik tekniği ile yapılmıştır. Sanatçıya göre seramik sanatı;

...bilinen tüm özellikleriyle diğer sanat dallarının birçoğunu içinde barındırmaktadır. Başta resim ve heykel olmak üzere mimaride değerlendirilebilir. Teknik yönleri

<sup>5</sup> (<http://www.mehmetkutlu.com/>).

sonsuz olan bu dalda özgün üretim yapabilmek, disiplinli bir çalışmanın yıllarca yılmadan sürdürülmesine bağlıdır. Zaten seramikte ilham denilen şey, böyle bir çalışmayla biriktirilen deneyimlerin ortaya çıkarabileceği duygu durumudur, diyerek seramik sanatının plastik sanatların içinde yer alan dallarla çok yakından bir bağı... olduğu şeklinde ifade edilebilir (İnan, 2018: 49).

Mehmet Kutlu, uzun yıllar boyunca süren deneyimlerini 2002 yılında "Göç" ve "Göç Hayal" isimli seramik eserlerinde çeşitli tekniklerle uygulamıştır (Görsel 8 ve Görsel 9). Sanatçı, teknik bilgilerinin ve hayal gücünün tüm imkânlarıyla ürettiği eserlerinin yüzeylerinde pigment ve çeşitli renk veren oksitlerle renklendirilmiş farklı çamurları kullandığını ifade etmektedir. Çeşitli renk tonlarında hazırladığı renkli çamurları, akıtma yöntemiyle veya yağlı boya tekniğindeki gibi palet ve fırça yardımıyla eserlerine uygulamaktadır. Sahip olduğu teknik donanım ve kullandığı yöntemler ile eserlerinde göç konusunu derinlemesine işlemiştir. Kültür Bakanlığı'nın üstünlük ödülü dâhil olmak üzere çok sayıda ödül kazanan sanatçı, pek çok kişisel serginin yanı sıra karma sergilerde de yer almıştır.



Görsel 8. Mehmet Kutlu, "Göç" 2002

Görsel 9. Mehmet Kutlu, "Göç Hayal" serilerinden, 2002

Göç olgusunu insani değer üzerinden ele alan yaşamın içinden bir izlenim şeklinde eserlerine yansıtan seramik sanatçısı Betül Demir Karakaya, kültürel nesnelere seramik çalışmalarında farklı şekillerde yorumlamıştır.

Sanatçı, eserlerine yüklediği derin anlamla birlikte, algısal anlama da yer vermektedir. Gerry Wedd'in "Tekne" isimli seramik çalışmasında olduğu gibi, Karakaya'nın eserinde de mavi ile beyaz uyumu, renksel bir özellik şeklinde görülmektedir. Ayrıca sanatçının çalışmalarında, estetik değer ön planda olup, izleyicide dokunaklı ve görkemli etkiler bırakmaktadır. Sanatçı, sanat anlayışını;

Göç; bedenimizin, yüreğimizin, aklımızın göçü... Anılarımızla, biriktirdiklerimizle, yaralarımızla, sarmaya çalıştıklarımızla... Bizi insan yapan duygularımızla... Kırılma aslında bu yeni varoluş serüveninin başlangıcı... Kırılmanın izlerini gizlemeyen tam tersine parlatan sanatçının yeni hikâyesi" şeklinde yorumlamaktadır.

Betül Demir Karakaya, "Göç Kırıkları" isimli sergisinde kişisel deneyimlerinden yola çıktığını belirtmektedir (Görsel 10). Bireylerin yaşadığı kırıklar ve sarsıntıların, insanı insan yapan değerler olduğunu ifade etmektedir. Bu değerlerin sarıp sarmalanması ve dönüşüme uğraması, onları evirerek tekrar insana dair bir kavram olarak nitelendirmektedir. Kırıklar olarak adlandırılan şeylerin, insani değerler olduğunu, izlemek yerine onları ortaya çıkarmak gerektiğini vurgulamaktadır. Sanatçı eserlerinde konu olarak göçün işlendiğini ancak umut dolu bir serüven şeklinde yansıtıldığını dile getirmektedir (<http://betuldemirkarakaya.com/goc-kiriklari/>).



Görsel 10. Betül Demir Karakaya, "Göç Kırıkları" serisinden, 2019

Çok yönlü bir inceleme ve sanatsal yaratım süreci gerektiren, her tür malzemenin şekillendirme özelliklerinden yararlanabilen ve küresel düzeyde ifade edilebilen göç meselesi, özellikle son yıllarda üzerinde daha fazla durulması gereken bir konu haline gelmiştir. Göç etmeye maruz bırakılan insan sayısının günümüzde hızlı artışı, bunun en büyük nedenlerindedir. Bu nedenlere bağlı olarak, toplumun en önemli algılama yolu olan sanatın konusu olması da kaçınılmazdır. Sanatın üretim sürecinin günümüz dünyasındaki imkânlarıyla, göç sürecinin çok boyutlu oluşup, hem kavramsal hem de patik etkileriyle kurgulanabilir çalışmalara dönüşebilmektedir.

## Sonuç

Yüzlerce yıl boyunca temel ihtiyaçlar nedeniyle devam etmiş olan göçler, evrenselleşerek günümüzde farklı bir boyut kazanmıştır. Nedenlerindeki değişim, süreç ve sonuçlarını da doğrudan etkilemektedir. Çeşitli disiplinler açısından konu olabilen göç, sanatsal yorumlamalarda da çıkış noktası olmaktadır. Göç kavramını sadece mekân değiştirme olgusu olarak algılamak, süreçte yaşananların göz ardı edilmesi anlamına gelmektedir. Güncel sanat yorumlamalarında çok boyutlu bir bakış açısıyla ele alınışı, eserlere hem biçimsel hem de kavramsal anlamlar kazandırmaktadır. Tüm toplulukları her açıdan etkisi altına alan göç kavramı, sanatın tüm alanlarında derin bir anlatım gücü ile yorumlanmaktadır.

Çalışmada küresel göç kavramını konu alan, ulusal ve uluslararası bazı seramik sanatçıların eserleri incelenmiş, görsel örneklerle günümüz seramik sanatındaki uygulamalarına yer verilmiştir. Böylece, küresel göç sürecinin günümüz seramik sanatındaki kavramsal ve duysal ifadeleri irdelenmiştir. Ayrıca, her tür sonuçlarının ve öngörülebilir tedbirlerinin alınabilmesi açısından göç sürecinin çok yönlü irdelendiği sanat üretimleri, disiplinler arası bir boyutta incelenmelidir. Göç olgusuna yeni yaklaşımlar getirilerek, tüm sanat alanlarında çeşitli üretim yollarıyla konu olarak eserlere yansıtılmalıdır. Nitekim, son yıllarda konu ile ilgili farkındalığın artırılması amacıyla toplantılar, sempozyum, sergi ve kongreler düzenlenmektedir. Örneğin; Mayıs 2021'de Ankara'da "Uluslararası Göç Çalışmaları Kongresi" isimli bir etkinlik düzenlenmiştir. Kongrede toplumsal açıdan göç, göçün nedenleri, sonuçları, göçmen kültürü gibi konulara yer verilmiştir.<sup>6</sup> Ayrıca, 2020 yılında Uluslararası Göç Filmleri Festivali kapsamında düzenlenen bir seri göç sergisi gerçekleştirilmiştir. "Bir Noktadan Diğere" sergisinde, göç dinamiklerinden ilham alınarak göçün temel boyutlarıyla keşfedilmesi amaçlanmıştır. Yol, yolculuk ve yolcuyu şekillendirdiği ve sonunda yolcuların kendilerini keşfetmelerini sağlayacak şekilde tasarlanan

<sup>6</sup> (<https://www.icomir.org/>).

bir sergi özelliği göstermiştir. Diğer bir sergi ise, “Göç İzleri” isimli olup, Suriye topraklarında yer alan ve iç savaş nedeniyle yerle bir olan, ancak yüzyıllardır ihtişamını koruyan anıtları görünür kılmak için VR teknolojisi ile tasarlanmıştır. Son olarak, “Göç Duygusu” isimli sergide de, 1960 yıllardan itibaren Türkiye’den Avrupa’ya göç eden göçmenlerin hikâyeleri göçmenlerin eşyalarıyla birlikte anlatılmaktadır.<sup>7</sup> Sergide göçmenlerin hikâyelerinin deneyimlenmesine ve göçmenlere ait gerçek fotoğraf, belge ve nesnelerin incelenmesine fırsat verilmektedir.

---

<sup>7</sup> (<https://migrationff.com/tr/>)

## Kaynakça

- Antmen, A. (2014). 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Appadurai, A. (1996). *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Arslan, F. (2018). "Sosyokültürel Değişim ve Göç Çağrışımları: Mustafa Kutlu Öykülerinde Yolda Olmak", *Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi*, s.16, c.6.
- Asiliskender, B. (2006). "Kayseri Eski Kent Merkezi'nde Cumhuriyet'in İlanından Günümüze Mekan Ve Kimlik Deneyimi", *Erciyes Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Fen Bilimleri Dergisi*, 22(1), 203-212.
- Ataş, B. (2017). "Sibirya'dan Batı'ya Sanatsal Göç", Geçmişten Günümüze Göç, Canik Belediyesi Kültür Yayınları, Yayın No: 55-17-01, Samsun.
- Brown, G. R. (2009). "Lydia Thompson, Promises", State University in Manhattan, Kansas. *Ceramics Monthly Magazine*, Kansas
- Castles, S., ve Miller, M. J. (2008). *Göçler Çağı: Modern Dünyada Uluslararası Göç Hareketleri*. (çev. B. U. Bal, İ. Akbulut). İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Castels, S. (2008). "Understanding Global Migration, A Social Transformation Perspective", Conference of Theories of Migration and Social Change, St Anne's College, Woodstock Road, Oxford.
- Chambers, I. (2014). *Migrancy, Culture, Identity*. Simultaneously Published in the USA and Canada.
- Coşan, E. (2015). "1950'den Günümüze Türkiye'de Göç Olgusunun Görsel Sanatlara Yansımaları", Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi, Kayseri.
- Çalışkan, S. (2018). "Çağdaş Sanat Eserlerine Göç Olgusuyla Bir Bakış", *İdil Dergisi*, Cilt / 7, Sayı / 41.
- Ekici, S. ve Tuncel, G. (2015). "Göç ve İnsan", *Birey ve Toplum*, Cilt:5, Sayı:9.
- Erman, D. O. (2012). "Türk seramik sanatının gelişimi: toprağın ateşle dansı", *ActaTürccica Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi*Yıl IV, (1).
- Erman, D. O. (2019). "Antik Çağdan Günümüze Seramik Kültürü ve Sanatında Doğurganlık Kavramı", *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (24), 143-169.

- Erol, C. Ç. (2020). "Göçün Öteki Yüzü: Türkiye Çağdaş Sanatında Göç Olgusu", *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*.
- Friedman, T. (2000). *Küreselleşmenin Geleceği*. İstanbul: Boyner Yayınları.
- Girgin, F. (2017). "Sanatta Göç Teması", *International Journal of Social And Humanities Sciences*, 1, (1).

- Göker, G. (2015). *Göç Kimlik Aidiyet: Kültürlerarası İletişim Açısından İsveçli Türkler*. Konya: Literatürk Academia Yayınları.

- Güngör, T. (2020). "Çağdaş Türk Resim Sanatında Göç Olgusu: Mehmet Başbuğ Özelinde Bakmak", *MANAS Journal of Social Studies*, Volume: 9, No:3.

- Haas, H. D., Czaika, M., Fahaux, M. L, Mahendra, E. Natter, K. Vezzoli, S. & Varela, M. V. (2018). *International Migration: trends, determinants and policy effects*(no:142). Oxford: International Migration Institute Network.

- Hirst, P. & Thompson, G. (2003). *Globalization– A Necessary Myth?*, D. Held ve A. McGrew, "The Global Transformations Reader: An Introduction to The Globalization Debate", (s. 98-105). Cambridge: Polity.

- İnan, H. B. (2018). *Seramik Form Ve Yüzeylerde Resimsel Anlatımlar Ve İmgeler*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Seramik Anasanat Dalı.

- Mardini, A. (2018). *Göç Hikâyeleri*, Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Ana sanat Dalı.

- Önal, B., P. (2018), *Sanatta Malzemenin Yaratım Sürecindeki Rolü Ve Seramik Sanatında Esere Özel Bünye Kullanımı*, Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Seramik Anasanat Dalı, Ankara.

- Öner, F. K. (2016). *Çağdaş Türk Resim Sanatında Göç Teması: Ramiz Aydın Örneği*. Editör: A. Tilbe ve S. Bosnalı Göç Üzerine Yazın ve Kültür İncelemeleri. London: Transnational Press London.

- Perry, G. (2014). *Playing to The Gallery, Helping Contemporary Art in Its Struggle to be Understood*. Penguin Books Ltd UK.

- Petersen, A. R. (2017). *Migration into Art: Transcultural Identities and Art-Making in a Globalised World*. Manchester University Press.

- Steger, M. (2003). *Globalization: a Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.

- Strange, S. (2003). *The Declining Authority of States. The Global Transformation Reader:*

*An Introduction to the Globalization Debate.* /Ed. by D. Held, A. McGrew. (127-134). Cambridge: Polity Press.

Tilbe, A. (2015). *Göç/Göçer Yazını İncelemelerinde Çatışma ve Göç kültürü Modeli*. In Turkish Migration Conference Selected Proceedings (458-466). Transnational Press London. Tilbe, A. & Bosnalı, S. (2017). *Göç Üzerine Yazın ve Kültür İncelemeleri*. Transnational Press London.

Uçar, A. (2014). “Çağdaş Sanatta Kimlik Açılımı ve Yeni Önermeler”, *Ege Eğitim Dergisi*, 15/2: 416-427.

United Nations. (2018). *International Recommendations on Refugee Statistics*. Luxembourg: Publications Office of The European Union.

Ün, M. B. ve Paydak, U. A. (2017). “Küreselleşen Dünyada Düzensiz Göç ve Türkiye: Adana İli Yabancılar Misafirhanesi Çalışması”, *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 17(3), 187-204.

Wallerstein, I. (2005). “After Developmentalism and Globalisation, What?”, *Social Forces*, 83 (3): 1263- 1278.

Yılmaz, A. (2014). “Uluslararası Göç: Çeşitleri, Nedenleri ve Etkileri”, *Electronic Turkish Studies*, Vol.9, N.2.

## İnternet Kaynakları

<https://www.iom.int/> (Erişim tarihi: 02 Nisan 2021)

<https://www.theclaystudio.org/exhibitions/the-clay-studio-national-2020> (Erişim tarihi: 02 Nisan 2021)

<https://migrationff.com/tr/> (Erişim tarihi: 08 Nisan 2021)

<https://www.icomir.org/> (Erişim tarihi: 05 Nisan 2021)

## Görsel Kaynakları

Görsel.1. *Luxembourg: Publications Office of the European Union, 2018, United Nations.*

Görsel.2. <https://bostonartreview.com/reviews/issue-05-interview-yu-wen-wu/> (erişim: 05.04.2021)

Görsel.3. <https://www.artlink.com.au/articles/4743/gerry-wedd-my-blue-and-white-china/> (erişim: 06.03.2021)

Görsel.4. <https://moa.ubc.ca/exhibition/playing-with-fire/judy-chartrand-back-to-your-own-country/> (erişim: 20.02.2021)

Görsel.5. <https://www.gallerieswest.ca/magazine/stories/playing-with-fire/> (erişim: 02.04.2021)

Görsel.6. <https://mintmuseum.org/events/you-broke-the-buddha-now-what-with-lydia-thompson/> (erişim: 15.02.2021)

Görsel.7. <https://ceramicartsnetwork.org/daily/ceramic-art-and-artists/ceramic-sculpture/lydia-thompson-promises/> (erişim: 05.04.2021)

Görsel.8. <http://www.mehmetkutlu.com/> (erişim: 28.03.2021)

Görsel.9. <http://www.mehmetkutlu.com/> (erişim: 28.03.2021)

Görsel.10. <http://betuldemirkarakaya.com/goc-kiriklari> (erişim: 03.03.2021) <https://gsf.mu.edu.tr/tr/etkinlik/goc-kiriklari-betul-demir-karakaya-seramik-sergisi-9159> (erişim: 03.03.2021)



## Temel Grafik Eğitiminde Tasarım Elemanları ile Görsel Algı Oluşturma: 2. Sınıf Temel Grafik Eğitimi Dersi Proje Örneği

Arş. Gör. Dr. Begüm Eken

Makale Geliş Tarihi: 06.04.2021  
Yayına Kabul Tarihi: 04.05.2021

### Özet

İçinde bulunduğumuz çağın anahtar kelimelerinden biri hızdır. Gelişen teknolojiyle birlikte gün içinde sayısız görsel maruz kalan bireyler için doğru iletişimin kurulması ve bireylere bilginin iletilmesi hususunda hızlı bir ayırt edicilik yakalamak önemli bir rol edinir. Verilmek istenen mesajın iletilmesi ve izleyici tarafından anlandırılması noktasında da grafik tasarımcılar devreye girmektedir. Bir grafik ürünün başarısı da mesajını en etkili şekilde hedef kitleye iletmesi ile ölçülebilir. Mesajın anlaşılabilir olması için tasarımda görsel algı ve bütünlük oluşturmak önemlidir. Tasarımcı, bir grafik tasarım ürününün görsel dilini tasarım elemanları ve tasarım prensipleri kullanarak kurgular. Tüm bu prensiplerin ortak amacı verilmek istenen mesajın iletilmesi konusunda yardımcı olmaktır. İletişim sorunlarını çözecek görsel çözümler sunulması iletişim tasarımının birincil amaçlarındandır. Doğru iletişimi kurması için eğitilen tasarımcı adaylarının alacağı temel tasarım eğitimi bu noktada büyük önem taşımaktadır. Bu makale, biçimsel tasarım elemanlarının etkin kullanımı ile görsel algı oluşturmanın önemini öğretmek amacıyla, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü müfredatında olan Temel Grafik Eğitimi dersi kapsamında verilen tasarım elemanları ve prensiplerinin aşamalı ve uygulamalı anlatımının proje örneğini açıklamaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Tasarım Eğitimi, Tasarım Elemanları, Görsel Algı, Grafik Tasarım Eğitimi

### CREATING VISUAL PERCEPTION USING DESIGN ELEMENTS IN BASIC GRAPHIC DESIGN EDUCATION: A SAMPLE OF 2ND GRADE BASIC GRAPHIC DESIGN STUDIO PROJECT

### Abstract

One of the key words of our age is speed. As we are exposed to countless visuals during the day, quickly establishing correct ways of communication is becoming increasingly important. Graphic designers come into play at the point of correctly conveying the message to be perceived by the audience. The success of a graphic product can also be measured by how quickly and correctly it can deliver the message to the target audience in the most effective way. In order for the message to be understandable, it is important to create right visual perception. The designer builds the visual language of a design product mainly using basic design elements and design principles. Providing visual solutions to solve communication problems is one of the primary goals of communication design. Therefore, getting the basic design education course for designer candidates who are training to establish the right communication through their works, is of great importance. This article explains a project sample of the practical explanation of the design elements and principles given within the Basic Graphic Design Education course in Hacettepe University Faculty of Fine Arts Graphics Department curriculum.

**Keywords:** Design Education, Design Elements, Visual Perception, Graphic Design Education

## Giriş

Görsel iletişimin ve görsel okuryazarlığın temelleri insanlık tarihi ile birlikte başlamıştır. Mağara duvarlarına yapılan resimler görsel yolla anlatımın ilk örneklerini oluşturmuştur. Uçar, Orhon, Taşçioğlu ve Kılıç, görsel iletişimi kısaca "görsel öğeler kullanarak mesaj yollama ve alma süreci" olarak tanımlar (2013). Duvar resimleri ile başlayan süreç aynı zamandapetroglif<sup>1</sup>, jeoglif<sup>2</sup>, çivi yazısı ve hiyeroglifler gibi farklı piktogram ve ideogramlar oluşturarak görsel birer iletişim aracı olarak gelişmiştir. Son olarak hiyeroglifler ikonikten fonetik alfabeğe geçiş olan Fenike alfabesinin temelini oluşturarak modern alfabe sisteminin başlangıcını belirlemiştir (Heller, 2015:192). Sese dayalı fonetik alfabenin gelişmesi ile birlikte dilsel iletişim gelişmiş ve iletişimimizin birincil basamağını oluşturmuş olsa da, görsel öğelerden anlam üretme yetisi olan görsel okuryazarlık önemini hiçbir zaman kaybetmemiştir. Uçar, yirminci yüzyıldan itibaren başlayan tarihsel süreci görsel çağ olarak adlandırmaktadır. Yapılan araştırmalar insan beyninin maruz kaldığı bilginin yüzde 75'inden fazlasının görsel iletişim yolları ile oluştuğunu ortaya koymaktadır (Uçar vd., 2013:143). Görseller ve imgeler üzerinden bir anlam yaratma, yansıtma ve eleştirme görevi de temel olarak tasarımcılardadır. Görsel mesajların bulunduğu bir mecra veya sistem üzerinden izleyiciye çözümlenebileceği, anlamlandırabileceği ve 'okuyabileceği' bir kaynak oluştururlar. Günümüzde iletişim kaynaklarının ve mecralarının gelişen teknoloji ile her geçen gün artmasıyla birlikte iletişim yollarının da şekillerinin de profesyoneller tarafından tasarlanması ve alıcıya uygun mesajı verecek şekilde düzenlenmesi gerekmektedir. Bu noktada bu görsel iletişim kanalını inşa edecek kişi de grafik tasarımcıdır. İletişim kanallarının çoğalması, disiplinler arası geçirgenliğin artması ve çok platformlu içerik ihtiyacının ortaya çıkmasıyla birlikte grafik tasarım terimi de bu mesleği yeterli ölçüde tanımlamamaktadır. 2007 yılında La Habana'da düzenlenen Icograda Genel Kurulu tarafından "Grafik tasarım" yerine "iletişim tasarım" teriminin kullanılması uygun bulunmuştur. İletişim tasarım, "temel olarak iletişim sorunlarına görsel çözümler sağlamaya dayalıdır." (Icograda, 2011:8)<sup>3</sup>. İletişim problemlerini çözecek doğru görsel çözümlerin yaratılması ise ancak sanat ve tasarım eğitimi ile gerçekleşebilir. Temel tasarım eğitiminin ders olarak okullara girmesi modernizm dönemi Bauhaus ekolüne dayanmaktadır (Steven, 2005:5). William Morris gibi

el sanatlarının makineleşmeyle iyileştirilemeyeceğini düşünen ve zanaatın teknolojiden ayrı tutulması gerektiğini savunan sanatçılara karşın; Bauhaus okulu makineleşmenin faydalarının ve kolaylıklarını ve bunu sanat ve tasarımla birleştirmeyi düşünen Walter Gropius tarafından 1919 yılında Weimar'da kurulmuştur. (Bektaş, 1992: 69). Bauhaus, sadece eğitim kurumu olarak değil, aynı zamanda bir araştırma, inceleme, uygulama ve bir tartışma yeri olma özelliği taşımıştır (Meggs, 2012: 328). Okulun eğitim modelinin temellerinden birini oluşturan temel sanat eğitimi ve temel tasarım dersleri günümüzde halen ulusal ve uluslararası birçok sanat eğitimi veren okulun müfredatında bulunmaktadır. Bugünakademilerin çoğunluğu Bauhaus ekolünü eğitim modelleri olarak kabul etmiş ve müfredatlarını bu sistemin üzerine kurmuştur (Wingler, 1979). Moholy Nagy tasarımın sadece bir uzmanlık alanı değil aynı zamanda bir görüş şekli ve bir yaklaşım olduğunu savunmuştur (Findeli, 2001: 16). Bu görüşe uygun olarak Bauhaus okulu da eğitim sistemini hiçbir zaman sadece bir uzmanlık alanı gibi düşünmemiş, tasarımı bir tutum ve bakış açısı olarak algılamıştır. El becerileri ve temel tasarım eğitimi her zaman tasarım eğitiminde önemli olmuştur ve olacaktır (Findeli, 2001:16). Bauhaus ekolünün başlatmış olduğu bazı temel tasarım ilkelerinin günümüzde halen geçerli olduğu görülmektedir. "Tasarıma giriş eğitimi" olarak da adlandırılan bu eğitim, tasarımcı adayları için ilk adımdır. Bu bağlamda farkındalık yaratma, görsel duyarlılık kazanma, soru ve çözümlerin nasıl çeşitlendirilebileceğini anlama becerileri bu aşamada edinilmesi gereken önemli unsurlardır.

Temel Tasarım Eğitimi<sup>4</sup>, temelinde tasarımcı görüşünü geliştirme pratiğini içermektedir. İçerik, kapsam, amaç ve planlama bu eğitimin temelini oluşturmaktadır. Ders kapsamında yaratıcı düşünme süreci, duyguları ve mesajları organize etme, sistematik ve işlevsel duyarlılık, görsel farkındalık, eleştirel düşünmenin ve yaratma cesaretinin sağlanması gibi önemli hususlar üzerinde durulmakta ve bu kavramların pekiştirilmesi için çalışmalar yapılmaktadır. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü'nde Temel Tasarım Eğitimi dersinin devam niteliğinde 2. Sınıflara verilen Temel Grafik Eğitimi dersi bilgi paketine göre;

Çizgi ve düzlemleri kullanarak üçüncü boyut yaratmayı öğrenir ve bu boyutlandırma tekniğini grafik öğeler yaratmak için kullanabilir.

<sup>1</sup> Petroglif: kaya üzerine çizilen ikonik işaretler. Bkz. <https://www.nps.gov/petr/learn/historyculture/what.htm> (Erişim Tarihi: 02 Kasım 2020)

<sup>2</sup> Jeoglif: geniş bir arazi üzerine çizilen ve kuş bakışı görülebilecek olan büyük çizimler. Bkz. [https://link.springer.com/referenceworkentry/10.1007%2F978-1-4419-0465-2\\_1625](https://link.springer.com/referenceworkentry/10.1007%2F978-1-4419-0465-2_1625) (Erişim Tarihi 18 Ekim 2020)

<sup>3</sup> Manifestonun tam metni için bkz. [https://www.ico-d.org/database/files/library/IcogradaEducationManifesto\\_2011.pdf](https://www.ico-d.org/database/files/library/IcogradaEducationManifesto_2011.pdf) (Erişim Tarihi 10 Ekim 2020).

<sup>4</sup> Temel Tasarım Eğitimi, Türkiye'de ilk kez 1957 yılında İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nda verilmeye başlanmıştır (Marmara Üniversitesi, 2013). Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde ise 1983 yılında Güzel Sanatlar Fakültesi'nin kurulmasıyla birlikte Temel Tasarım Eğitimi dersi verilmeye başlanmıştır. Tüm dünyada olduğu gibi ülkemizde de lisans seviyesinde tasarım ve güzel sanatlar fakültelerinde, yüksekokullarda ve meslek okullarında bu ders en temel tasarıma giriş dersi olarak okutulmaktadır. Bkz. <http://tem.gsf.marmara.edu.tr/genel-bilgiler> (Erişim Tarihi 10 Ekim 2020).

Tipografik elemanları kullanarak soyut kavramları grafik nesnelere ve görselliğe dönüştürebilir ve böylece ilk temel grafik tasarım çalışmasını ortaya koyar.

Aynı görsel elemanları erken düzey renklendirme çalışmalarıyla farklı anlamlar yaratacak şekilde düzenleyebilir<sup>5</sup>

### Çalışmanın Amacı

Bu çalışma, biçimsel tasarım elemanlarının etkin kullanımı ile görsel algı oluşturma'nın önemini öğretmek amacıyla, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü müfredatında olan 2019-2020 eğitim dönemi Temel Grafik Eğitimi I ve II dersi kapsamında verilen tasarım elemanları ve prensiplerinin aşamalı ve uygulamalı anlatımının proje örneğini açıklamaktadır.

### Çalışmanın Kapsam ve Yöntemi

Örnekte incelenen proje her sene düzenli olarak Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü Temel Grafik Eğitimi dersi kapsamında her sene çalışılıyor olsa da bu çalışmanın kapsamı, 2019-2020 eğitim öğretim döneminde Temel Grafik Eğitimi I ve II dersini alan öğrencilerin çalışma örnekleriyle sınırlandırılmıştır. Bu çalışmada yöntem olarak ise tarama yöntemi ve örnek olay incelemesi tekniklerinden faydalanılmıştır. Ancak yönelik geliştirilen ders içeriği ile öğrencilerin gelişimi gözlemlenmiştir.

### Tasarım Elemanları ve Görsel Algı Arasındaki İlişki

Grafik tasarımda görsel üretimi, araç ve amaç fark etmeksizin, biçimsel elemanların manipülasyonlarından üretilen görseller üzerine kuruludur. Biçim; şekil, çizgi, örüntü, kelimeler ve görsellerden oluşabilir. Tasarımda kullanılan biçim ise ne kadar soyut veya yalın olursa olsun bir anlam taşıyabileceği göz önünde bulundurularak dikkatli ve yerinde kullanılmalıdır (Rand, 2014:4). Biçim, tasarımda mesajı ileten bir araç görevi görmektedir. İnsan beyni biçimleri okuyup önceden oluşturduğu kodlarla birleştirmeye ve bir anlam çıkarmaya meyillidir. Buna görsel okuryazarlık denmektedir. Uçar, Orhon, Taşçıoğlu ve Kılıç'ın "Görsel Kültür" kitap çalışmasında bir bireyin görsel okuryazar olabilmesi için yapması gereken temel değerlendirmeleri aşağıdaki şekilde sıralamışlardır:

- Görsel parça veya bütünlerin konusunu anlayabilmeli,
- Görsel parça veya bütünlerin içinde buldukları kültürel yapıda kazandıkları ve sahip oldukları anlamı anlayıp yorumlayabilmeli,
- Görsel parça veya bütünlerin stil ve düzenini görsel yapı açısından değerlendirebilmeli,
- Görsel parça veya bütünlerin üretilmesinde kullanılan teknikleri inceleyebilmeli,
- Görsel çalışmanın estetik değerini değerlendirebilmeli,
- Görsel çalışmanın değerini, amacı ve hedef kitlesi açısından değerlendirebilmeli,
- Görsel öğe veya bütünün ortaya koyduğu topyekün sinerjiyi, etkileşimi, yeniliği, etkin yanını ve hissettirdiklerini tartışabilmeli (Uçar vd., 2013:147).

Şekil olarak kullanılmış bir daire, kişide içeriğe göre 'top, güneş, ay, madeni para, altın, vb. gibi anlamlar taşıyabilir. Bu sebeple doğru mesajı iletmek için doğru biçimin kullanılması esastır. Biçimler oluştuğunda ise alan oluşur. Burada bahsedilen alan genellikle 2 boyutlu yüzeylerdir. Bu alan bir afiş, web sayfası, kartvizit, billboard veya bir vitrin olabilir. TDK'ye göre alan; 'düz, açık ve geniş yer, meydan, saha' anlamına gelmektedir. Burada bahsedilecek olan alan ise tasarımda genellikle bir yüzeyin biçimler oluştuktan sonra ortaya çıkan bir yerdir. Biçimlerin çeşitli alanlar üzerinde oluşması ile de algı süreci başlatılmış olur. Tasarımcı yaratıcı süreç sonunda bir algı yaratır ve algının yönlendirilmesini sağlayacak güce sahiptir. Tasarımda algıyı yönlendirmek ve istenilen şekilde oluşturmak bu noktada önemli bir rol edinir. Algı duyu organları aracılığı ile bireyin çevresinde gözlemediği ve rilerin tümüdür. Algılanan ise, nesnelere birey tarafından görünen, kabul edilen gerçekliktir. Görsel algı ise kişinin çevresini ve çevredeki objeleri ışığın yansımaları sayesinde algılaması ve bu bilgileri yorumlama becerisidir (Arnheim, 2009: 36).

İsviçreli dilbilimci, göstergebilimci ve filozof Ferdinand de Saussure'e göre algılama süreci içinde fiziksel etkenler (kokular, tatlar, görüntüler, sesler vb....) dışında, birey kendi deneyimlerinden ve yaşantısından da yararlanmaktadır. Bu doğrultuda da algıladığı nesneyi yorumlamakta, ona anlamlar yüklemektedir. Bu yönüyle "algı" öznel bir yapıya sahiptir. Güz, Huner, Senemoğlu ve Öztokat (2002) çalışmalarında kültürel farklılıklar ve kolektif bilincin algıyı yönlendirebildiğini öne sürmektedirler. Arnheim

<sup>5</sup> Hacettepe Üniversitesi Grafik Bölümü Temel Grafik Eğitimi I bilgi paketi için bkz. [http://akts.hacettepe.edu.tr/ders\\_detay.php?ders\\_ref=DRSTNM\\_0000000000000000000000000720&ders\\_kod=GRA233&zslink=1&prg\\_kod=462&submenuheader=2](http://akts.hacettepe.edu.tr/ders_detay.php?ders_ref=DRSTNM_0000000000000000000000000720&ders_kod=GRA233&zslink=1&prg_kod=462&submenuheader=2) (Erişim Tarihi 12 Ekim 2020).

da benzer şekilde şekillerin ve renklerin kavranabilirliğinin türlere, kültürel gruplara, gözlemcinin eğitimine bağlı olarak değiştiğini gösteren kanıtlar bulunduğunu ileri sürmektedir. Bir grup için rasyonel olan şey, bir başkası için irrasyonel, yani kavranamaz, anlaşılabilir, karşılaştırılmaz ya da hatırlanamaz olabilir (2009:47). Bu durumda bir tasarımcının da her koşulda içinde bulunduğu bölgenin, zümrenin veya coğrafyanın görsel kültürü ve kolektif bilincini dikkate alarak tasarımını kurgulaması doğru olacaktır. Çünkü göstergelerin anlamları farklı kültürler için değişkenlik gösterebilir ve tasarımcı bunları bilmekle yükümlüdür. Örneğin renk anlamlarının kültürler için değişmesi veya bazı jest ve mimiklerin kullanım alanlarının değişmesi gibi. Araba kullanmayı bilen bir insan için R, D, M gibi harfler sadece alfabenin içindeki harflerden birkaçı değildir, bu harfler bir arabada okunduğu zaman başka bir göstergeye Geri (Reverse), Sürüş modu (Drive), Manüel (Manuel) anlamına geleceği sembollere dönüşür. Bu sembollerin kullanımı sürücü olmayanları hedef kitle dışında bırakmaktadır (2009:47). Dolayısıyla eğitimin ve kültürün görsel algıyı şekillendirdiği ve görsel okumanın sonuçlarını değiştirdiği sonucuna varılabilir. Hedef kitle araştırması ve derinlemesine analizi süreci bir tasarımcının izlemesi gereken ilk araştırma alanlarından birisidir. Arnheim'e göre, görsel algı sadece uyaranlar sonucu gözde oluşan bir faaliyet değildir (2009). Görsel algıda zihin etkin bir görev almaktadır. Diğer bir deyişle algı zihnin kavrama boyutlarına göre farklılık gösterebilir. Bu sebeple tasarımcının da hedef kitleyi iyi tanıması ve onlara hitap edecek görsel algıyı kurgulaması önem taşımaktadır.

İnsan gözü ve beyni, birlik içinde olan şekilleri tek başlarına oldukları zamandan daha farklı algılamaktadır. Bütünün anlamı tek tek parçaların taşıdığı anlamdan daha farklı olabilmektedir. İnsan gözünün şekil ve formları nasıl algıladığı üzerine kurulmuş Gestaltteorisi<sup>6</sup> ilkeleri tasarım alanında sıklıkla kullanılmaktadır (Arnston, 2011:20-21). Görsel algı ve zeka arasında bir ilişki vardır. İnsan zekası etkin seçicilik yaparak çevredeki değişimleri fark eder ve bunları bir önem sırasına koyar (Arnheim, 2009:36). Görme hareketsizliklerden ziyade değişimler ile ortaya çıkmaktadır. "bir şey ortaya çıktığında ya da gözden kaybolduğunda, bir yerden bir başka yere hareket ettiğinde, şeklini, büyüklüğünü, rengini ya da parlaklığını değiştirdiğinde..." gözleyen kişinin de koşullarının değişeceğini ve algısının belli bir yönde ilerleyeceğini söylemektedir.

<sup>6</sup> Gestalt kuramı Wertheimer, Koffka ve Köhler tarafından oluşturulmuştur. Gestalt kuramının temelinde bütünlük ve birlik vardır, birbirinden bağımsız olan öğeleri psikolojik bir süreç sonucu bütünü oluşturacak şekilde gruplandırma eğilimi olarak açıklanabilir. Bütünün içerisinde bulunan öğelerin ayrı çözümlenmesi ve algılanması değil, öğelerin birbiriyle olan ilişkilerine dayanan birlikliklerinin nasıl algılandığı ile ilgilidir (Ellis, 1950).

Arnheim için bir değişkenin olmadığı yerde algı da kısıtlanır (2009: 36). Buradan yola çıkarak görsel algının belirli uyaranlar içeren ve bir hareket veya durağanlığı kırarak bir değişimle oluştuğu sonucuna varılabilir. Dolayısıyla, hareket, renk, büyük/küçüklük, şekil, ışık gölge gibi kavramların görsel algıdaki yerinin yadsınamaz derecede önemli olduğu ve tasarım prensipleriyle neredeyse birebir örtüştüğü söylenebilir. Bir tasarım öğrencisinin karşı tarafa bir mesaj iletirken önem sıralamasına göre oluşturulmuş bir görsel hiyerarşik düzenek kurması ve bunu nasıl yapacağını pratiğini yapması büyük bir önem taşımaktadır.

Modernist grafik tasarımcı Paul Rand, gereksiz ve konuyla ilgisiz öğelerin olduğu bir grafik tasarımın iyi bir tasarım olmadığını savunmaktadır. Rand'e göre bir eser, biçimsel olarak tasarım ilkelerine uysa veya estetik açıdan hoş olsa bile doğru iletişimi kuramıyor ve amaca hizmet etmekte başarılı olamıyorsa iyi bir tasarım değildir. Rand, tasarımcıların 3 farklı parça ile çalışmaları gerektiğinden bahsetmiştir. Bu üç tür materyal şunlardır:

1. Verilen malzeme: ürün, kopya, slogan, logo, format, medya, üretim süreci;
2. Biçimsel malzeme: boşluk, kontrast, oran, uyum, ritim, tekrar, çizgi, kütle, şekil, renk, ağırlık, hacim, değer, doku;
3. Psikolojik malzeme: görsel algı ve optik illüzyon sorunları, izleyicilerin içgüdüleri, sezgileri ve duyguları ile tasarımcının kendi ihtiyaçları (Rand, 2014: 26).

Buradan yola çıkarak bir tasarımda biçimsel özellikler önemli olduğu kadar, algıyı yönlendirecek psikolojik etkiler ve yönlendirme şekli de bir o kadar önemlidir.

### Tasarımda Pozitif ve Negatif Alan

Pozitif alan biçimlerin oluşturduğu yüzeylerdir. Biçimler haricinde oluşan alan ise negatif alan olarak anılır. Negatif alan aynı zamanda beyaz alan olarak ya da doluluk - boşluk olarak da anılabilir. Negatif alan daima onu tanımlayacak bir pozitif alana ihtiyaç duyar ve pozitif alan olmadan var olamaz. Tek başına bir anlam taşıyamaz ve sadece hiçlikten ibarettir. Negatif alanı tanımlayacak olan pozitif alanın varlığıdır. Bu ilişkiden yola çıkarak tasarımda önemli olan öğenin pozitif alan olduğu yanılmasıdır. Tasarımda algıyı pozitif biçimlerin oluşturduğu alan kadar negatif boşluklar da yönlendirir. Negatif alanın kasıtlı ve bilinçli kullanımı tek başına mesajı taşıyacak ve iletişim kuracak olan bir tasarım prensibi olarak da kullanılabilir. Verilecek mesajın tonunu belirler. Negatif-pozitif ilişkisinde

bir diğeri değiştirmeden diğeri değiştirmek mümkün değildir. Tamamen birbirlerine bağlı bir ilişki vardır. Figür ve arka plan arasındaki ilişki sayesinde göz bir hareket ve görsel bir aktivite algılar. Görsel tasarımın en önemli elamanlarından biri negatif-pozitif ilişkisidir. Tasarımda arka plan ile figürün arasındaki ilişki arasında çoğunlukla bir mantık bulunur ve birbirini destekler. Burada kurulan mantık kişinin bilgiyi görüntüsel göstergeler yolu ile almasına yardımcı olmaktadır. Dikey veya yukarı açılı bir Şekil; dinamizm, hayat, hareket gibi anlamları taşıyabilirken, yatay konumda kullanılan bir çizgi; pasif, zayıf, durağan ve sessiz bir mesaj iletebilir. Negatif-pozitif ilişkisinin algı üzerindeki farklı etkilerini de inceleyen Gestalt kuramı sayesinde bazı durumlarda pozitif ve negatif arasındaki ilişkinin kompleks bir hal alabildiği ve görev tanımlarında yer değiştirdikleri görülmektedir. Bazı durumlarda negatif olan aslında pozitif olabilir veya iki pozitif alan olarak da tasarlanabilir.



Görsel 1. WWF (World Wild Foundation) Logosu.

Gestalt kuramındaki kapalılık ilkesine bir örnek niteliğinde olan World Wild Fund (WWF) organizasyonunun logosunda siyah pozitif lekelerden oluşmuş biçimler vardır. Fakat bu biçimlerin stratejik bir Şekilde konumlanması, diğeri biçimler arasındaki büyüklük – küçüklük ilişkisi ve orantısı sebebiyle biçimlerin arasında oluşan negatif alan sayesinde bu lekeler bir panda Şekli oluşmaktadır. Bu durumda negatif alan olarak kullanılmış beyaz alan da

pozitif hale gelmiştir. Doluluk-boşluk ilişkisi kullanılarak bir biçim elde edilmiştir (Görsel 1). Bakan kişi, Şekle birkaç saniyeden fazla bakmalıdır ki gözü kompozisyonun tamamını görebilsin ve optik oyunun farkına varabilsin. Doluluk-boşluk ilişkisi aynı zamanda tasarımda boyut ve derinlik katmak amacıyla da kullanılabilir.

### Tasarımda Nokta - Çizgi - Kütle

**Nokta:** Grafik tasarımın en basit ve yalın elemanı noktadır ve sayfada çapa görevi görür ve dikkati o bölgeye çeker. Nokta sadece dairesel bir form olmak zorunda değildir; aynı zamanda kare, üçgen, yamuk veya organik bir damla formu da nokta görevi görebilmektedir (Samara, 2007:40). Tasarımda noktanın vereceği etkiyi benzer formda bir görsel kullanımı ile de almak mümkündür ve bir tasarım elemanı olarak bakıldığında görsel de bir nokta görevi görür. Sayfanın ortasında konumlanmış bir nokta statik ve durağandır. Odağı toplar ve dominant bir yapıdadır. Sayfanın tam kenarına yerleştirilmiş bir nokta ise bir gerilim yaratabilir ve bir destek noktası olarak çalışabilir.

**Çizgi:** Çizgisel elemanların temel amacı birleştirmektir. Çizgiler bir kompozisyonda belli biçim ve parçaları birbirine birleştirir. Bu birleşim görünmez de olabilir. Sayfa düzenini tasarlariken kullanılan çizgisel izgara sistemi sayfadaki farklı elemanları birbirine bağlar. Çizgisel elemanlar sadece izgara sistem için değil aynı zamanda bir grafik eleman olarak da kullanılabilir, çizgiler hareket ve yön hissi uyandırır, statik değil dinamik yapılardır. Bir nokta konum belirtirken çizgiler hareketi ve dinamizmi yansıtır. Dikkati belli bir yere çekmek için çizgilerden faydalanır. Durağanlıktan uzak, hareket halinde bir düzlemdir. Çizgiler alanları birbirinden ayırabilir veya bağlayıcı, birleştirici olarak kullanılabilir (Samara, 2007:44).

**Kütle:** Bir tasarımda, sayfada farklı aktif ve pasif alanlar oluşturmak için Őekillerden destek alınır. Bu gözü bir düzlemin farklı alanlarına yönlendirecek, pozitif ve negatif alanı oluşturacaktır. "Wassily Kandinsky, sarı üçgenin aktif ve dinamik bir form, mavi dairenin soğuk ve pasif olduğuna inanıyordu" (Ambrose ve Harris, 2009:121). Buradan yola çıkarak bir tasarımda renklerin etkisi kadar farklı kütle biçimlerinin de belli duygu durumları yarattığı sonucuna varılabilmektedir. Dolayısıyla kütleleri aynı zamanda içerikle ilişkilendirilecek görsel birer metafor olarak kullanmak da mümkündür. "İyi tasarlanmış bir iletişim için en iyisi, anlam anlayışını en temel düzeyde başlatmaktır" (Samara, 2007:48). Samara da Kandinsky'nin söylediği gibi, soyut formların anlam taşımakta olduğundan bahseder. Çünkü birbirlerinden fark edilebilir Şekilde farklıdır; kütleler anlamını etkileyecek genel bir bağlam ve bir referans çerçevesi oluşturur. Bu sebeple bir tasarımın

istediği mesajı iletebilmesi için kompozisyonu stratejik olarak geliştirmesi gerekmektedir. Tasarımcının bu düzeyde aldığı her türlü karar doğru duygu veya ilişkilendirmeyi çağrıştırmalıdır.

### Tasarımda Renk

“Grafik tasarım görsel bir iletişim sanatıdır. Birinci işlevi ise bir mesaj iletmek ya da bir ürün ya da hizmeti tanıtmaktır.” (Becer, 2015:33).Becer’in bu sözünden yola çıkarak mesaj iletmek için kullanılan iletişim araçları arasında rengin tasarım elemanları arasında çok güçlü bir görsel uyaran olduğu ve çok etkili bir iletişim aracı olduğu görülmektedir. Rengin, gözlerin beyne yansıttığı ışık dalgaları olarak değerlendirilmesi nesnel bir tanım olsa da renkler ve aktardığı anlamlar öznelidir. Batı toplumlarında yas renginin siyah, Asya’da beyaz olması gibi bir renge kolektif bilinçten, kültürel farklılıklardan etkilenerek farklı coğrafyalarda farklı anlamlar yüklenebilmektedir. Rengin görecelidir ve etrafındaki onuş aran renklere göre değişkenlik gösterebilir. Bu olguya simultane kontrast denir. Kırmızının yanına yerleştirilen yeşil, iki rengi de daha baskın hale getirecektir ama kırmızının yakın tonları arasında yeşil ile birlikte olduğu kadar kuvvetli bir etkisi olmayacaktır (Arnston, 2011:136). Renk psikolojisine bakıldığı zaman da bu görecelik kavramının geçerli olduğu görülmektedir. Her rengin yarattığı özel duygular vardır bunlar bazen öznelken bazen de evrensel duygu durumlarıdır. Özet olarak sıcak renklerin insanları uyardığı ve soğuk renklerin de sakinlik ve rahatlık verdiği söylenmektedir. Bankaların çoğunlukla güven, otorite, sağlamlık, dürüstlük gibi yansımaları olduğu için lacivert ve koyu mavi tonlarını seçtiği bilinir. Bunun yanında taksiler dikkat çekmek ve diğer araçların arasında fark edilmek için birçok kültürde sarıdır. Doğa ile ilişkilendirilen ürünler için genellikle yeşil skalasından renkler seçilirken, hazır yiyecek (Fastfood) zincirlerinin kurumsal kimlikleri de incelendiğinde iştahı arttıracak uyaran renkler olan kırmızı, sarı turuncu gibi sıcak renklerin tercih edildiği görülmektedir. Bu sebeple bir tasarımcı da daima hedef kitlesinin göz önünde bulundurarak, yaratmak istediği konseptte uygun renk seçimini yapmalıdır<sup>7</sup>.

### 2. Sınıf Temel Grafik Eğitimi: Tasarım Elemanları ile ‘Soyuttan Somuta Kavramlar’ Projesi

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü’nde ikinci sınıf öğrencilerinin aldığı Temel Grafik Eğitimi I ve II derslerinde tasarım elemanlarının ve tasarımın temel ilkelerinin kavranması ve uygulama pratiği

<sup>7</sup> Renk ve tasarımda renk kullanımı ile ilgili detaylı bilgi için bkz. Opara, E. ve Cantwell, J. (2013). Color Works-Best Practices for Graphic Designer. Beverly, MA: Rockport Publishers.

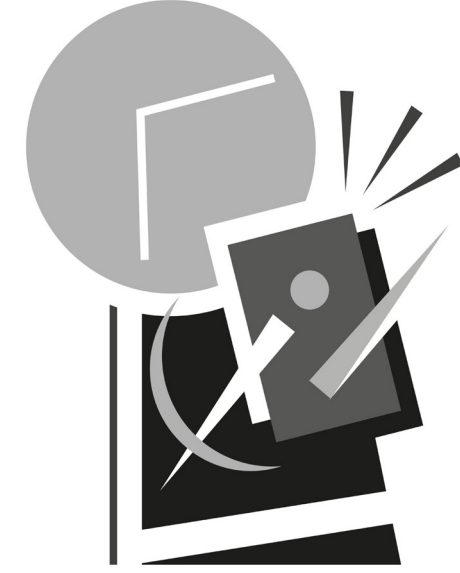
için verilen ‘Kavramlar’ isimli bir proje yürütülmüştür. Bu proje kapsamında; biçim, alan, kompozisyon, şekil-yüzey, negatif-pozitif ilişkisi ve renk üzerine çalışmalar yapılmaktadır. Kontrast, hiyerarşi, uyum, ritim, hareket, birlik, oran-orantı vb. gibi tasarımın temel ilkeleri incelenmekte ve bu ilkelerin proje kapsamında pratik yaparak öğrenme deneyimi sağlanması amaçlanmaktadır. Bu makale 2019-2020 Güz ve Bahar dönemi Temel Grafik Eğitimi I ve II öğrencilerinin ‘Kavramlar I ve II’ projesi kapsamında ürettikleri işlerinden örnekler içermektedir. Öğrencilerin çalışmaları; biçim, şekil, renk ve kompozisyon yönünden incelenerek anlattıkları kavramlar bağlamında örnekler üzerinden açıklanarak ele alınmıştır.

‘Kavramlar’ projesi iki aşamadan oluşmaktadır. Birinci aşaması Temel Grafik Eğitimi I dersinin ilk projesi olarak Güz döneminde verilmiştir. İkinci aşama ise Bahar döneminde devam dersi olan Temel Grafik Eğitimi II dersi kapsamında yürütülmüştür. Projenin iki aşaması arasında bir dönem bırakılması, öğrencinin o aralığı başka projeler ile değerlendirmesine ve grafik tasarımın temel ilke ve elemanlarının derinlemesine irdeleyecekleri başka projeler ile pekiştirmesine olanak tanımıştır. Araya başka pekiştirici projeler alınması sayesinde ve ‘Kavramlar’ projesinin çok basamaklı ve uzun süreli bir proje olmasından ötürü öğrencinin projeye karşı olan ilgisinin ve şevkinin azalmaması hedeflenmiştir. Meredith Davis, Grafik Tasarımcının Eğitimi adlı kitap çalışmasında öğrencilerin kendi yollarını bulmayı teşvik etmek gerekliliğini ve öğrencilere kendi seslerini geliştirmeleri için fırsat verilmesi gerektiğinden bahsetmektedir (Heller, 2015:77). Kenneth Hiebert ise “kendi kendine yüzleşmeyi teşvik etmek: bireysel bir bakış açısı ve bağımsız yargı geliştirme”nin önemini vurgulamaktadır (Heller, 2015:61). Bu sebeple, öğrencinin bir süre sonra dönemin ilk projesine dönmesi, varsa hatalarını görmek ve aldığı eğitim sonucunda doğru çıkarımla öz eleştiri yapabilmesi ve algısını geliştirebilmesi açısından önem taşımaktadır

Proje kapsamındaki hedeflerden biri öğrenciye araştırma becerisi kazandırmaktır. Frank Baseman, öğrencilerin bir tasarım sürecine girmeden önce konu ile ilgili uzun ve detaylı bir düşünme ve yazma süreci geçirmeleri gerektiğinden bahseder. Eğitimcilerin de bu beyin fırtınası, konsept çalışması ve araştırma sürecini teşvik etmeleri gerektiğini vurgulamaktadır (Heller, 2015:20). Bu sebeple öğrencinin grafik tasarım konuları haricinde de bir araştırma sürdürmesi planlanmıştır. Öğrencilerden bir müzisyen seçmesi istenmiştir ve öğrenciler seçtikleri müzisyenler hakkında bir ön araştırma yapmış ve eserlerini dinlemiştir. Öğrencilerden seçilen bestecinin 5 farklı eserinin seçilmesi ve bu seçtikleri eserleri dinleyerek duygu analizi yapılmaları istenmiştir. Bu süreçte öğrenciye her hangi bir yönlendirme yapılmamıştır. Davis, öğrencilerin mümkün oldukça kendi konularını kendilerinin

seçmesinin kendi yollarını bulmadaki olumlu etkisinden bahsetmektedir (Heller,2015:77).

Projenin amaçlarından bir diğeri de soyut düşünme pratiği yaptırmak ve soyut kavramların grafik elemanların kullanımı ile somutlaştırılması ve görsel bir anlatım dili oluşturulmasıdır. Bauhaus'un Temel Tasarım dersinde tasarım eğitimi, öğrenciler belirli ihtiyaçlara ve mecralar için uygulanan tasarım problemlerini çözmeye başlamadan önce vrensel tasarım prensiplerini tanıtmak için soyut problemlerle başlatılmıştır (Heller, 2015:5). Soyutlama ve deneysellik Bauhaus ekolü ile birlikte tasarım eğitiminin önemli bir kısmını oluşturmaktadır. Bauhaus okulu tasarım elemanları ve prensiplerine yapmış olduğu vurgu ile grafik tasarımı kökünden etkilemiştir. 'Biçim işlevi izler' sözünden yola çıkarak, bir nesnenin biçiminin, nesnenin hakkında bilgi verecek nitelikte işlevine uygun olması gerektiği düsturunu benimsemiştir (Arnston, 2011:213).Buradan yola çıkılarak, soyut kavramların seçiminde öğrencilerden yaptıkları duygu analizi sonucu 5 farklı beste için 5 farklı olumlu veya olumsuz duygu durumu (Heyecan, dehşet, sevinç, keder, umut, baskı vb. gibi) belirlenmesi beklenmiştir. Seçilen duygu durumları ve soyut kavramlar yapılan sınıf içi tartışma ve beyin fırtınasında irdelemiş, somutlaştırma aşamasına ve tasarıma geçmeden önce yapılarına ayrılmıştır. Öğrencilerden kendilerine "Bu soyut kavram bir kütle olsaydı nasıl bir biçim alırdı?" sorusunu sormaları istenmiştir. Örneğin öfke kavramı için; sert, sivri köşeli, büyük, koyu, kütleli, baskın gibi çıkarımlara varılmıştır. Öğrencilerden tasarımlarına başlamadan önce kavramlarını tek tek düşünmeleri ve somut yapısal özelliklerine karar vermeleri istenmiştir. Bu yapısal özellikler sayfa düzenlerinde; çizgi/nokta, açı/kıvrım, düz/dokulu, düzlemsel/hacimli, aydınlık/karanlık, ince/kalın, geometrik/organik, sert/yumuşak, opak/saydam, büyük/küçük, gruplu/ayrık, aktif/pasif, basit/karmaşık, dikey/yatay, bitişik/üst üste, simetrik/asimetrik, düzenli/düzensiz gibi hangi elemanları kullanacaklarına karar vermede kolaylaştırıcı olmuştur. İlk basamakta oluşturulan kavramın yapısal özellikleri listesine sadık kalınarak eskiz çalışmasına başlanmıştır ve temel tasarım ilkeleri de göz önünde bulundurularak kompozisyon çalışmasına başlanmıştır. Bu aşamada verilen kritikler doğrultusunda öğrenciler hem farklı kompozisyonlar ve sayfa düzenleri denemiş hem de temel ilkeleri öğrenme ve pekiştirme şansı elde etmiştir. Projenin bu ilk basamağında sadece siyah/beyaz çalışılmış, renklerin desteği olmadan sadece biçim ve alan üzerinden kurulacak olan algı iletişimine önem verilmiştir.



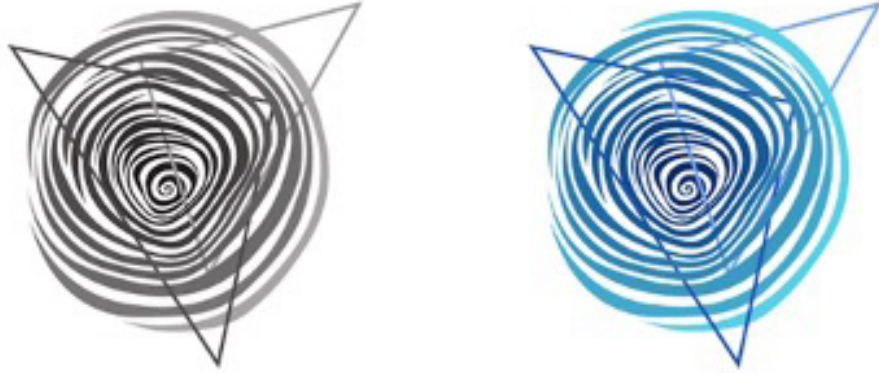
Görsel 2. Demet Özkan, Kavram: İsyan, 2019. (Örnek öğrenci projesi).

Örneğin, Görsel 2'deki isyan kavramı için siyah beyaz olarak tasarlanmış olan kompozisyonda öğrenci karşı çıkmak ve ayrılmak temalarından yola çıkmıştır. Bu sebeple kullanacağı biçimlerin yapısal özellikleri olarak sivri ve sert hatlı köşeler ve kütleli yoğun lekeleri tercih etmiştir. Kompozisyonda sağa yukarı doğru hareketli olan dinamik dikey yapı isyan duygusunu, ayrılmayı ve karşı çıkmayı somutlaştırma aşamasında destekleyici unsur olmuştur.

Projenin birinci aşaması temel olarak soyut-somut ilişkisi üzerine kurulmuştur. Soyut olanı somut bir biçim olarak düşünme yetisini kazandırmak amaçlanmıştır. Bu noktada öğrencilerin duygu durumları gibi soyut kavramları izleyiciye biçimler aracılığı ile hissettirecek görsel algıyı oturtmaları projenin en temel basamağını oluşturmuştur. Somut bir varlığın yardımı olmadan tasarlamanın yaratıcılığı pekiştirmesi hedeflenmiştir.

Projenin ikinci basamağına devam dersi olan Temel Grafik Eğitimi II dersinde bahar döneminde devam edilmiştir. Aynı kompozisyonların renklendirilmesi ve bu kompozisyonlardan bir afiş üretmek projenin ikinci aşamasını oluşturmaktadır. Öncelikli olarak tasarımda renk psikolojisi ve kullanımı konusu

örnekler üzerinden işlenmiştir. Sınıf içi alıştırmalar olarak da her öğrencinin bir grafik ürün seçmesi ve bu ürünün renk paletini çıkarması, renklerin seçilen tasarımda neden önemli olduğu ve ne mesaj taşıdığını araştırması istenmiştir. Bu çalışmalar sınıf ortamında tüm sınıfın katılımı ile tartışmaya açılmış, öğrencilerin paylaşımında olması sağlanmıştır. Bu alıştırmalar sonrasında 5 farklı eser için hazırlanmış siyah beyaz çalışmalar renklendirilme aşamasına geçilmiştir ve birinci aşamada çıkarılan duygu analizi listesi tekrar incelenerek söz konusu duyguları yansıtacak renkler araştırılmıştır. Bu noktada ise tasarımda ton, değer, doygunluk, sıcaklık farklılıkları ve bunların etkisi incelenmiş ve tartışılmıştır. Renkler kullanılarak seçilmiş olan duygunun/kavramın anlatıldığı görsel bir hiyerarşik düzen oluşturulmuş, öne çıkması planlanan biçimler bu sayede vurgulanmıştır. Renk uygulaması sırasında, sayfa düzenlemesini ana hiyerarşiyi ve sonraki alt hiyerarşileri gösteren siyah/beyaz kompozisyonlar bir kılavuz görevi görmüştür. Bir tasarımda renk paletini oluştururken öncelikli olarak algının doğru yönlendirilmesi için önce hiyerarşik düzen oluşturulması ve bu sayede güçlü, doğru sıralaması olan bir görsel dil kurgulayarak renk kullanımının tasarımda tamamlayıcı bir eleman olarak kullanılması hedeflenmiştir. Öğrencilerin tasarımda renk kontrastını, tonu ve doygunluğu yüzeyde bir boyut değişikliği yaratmaya yardımcı olarak kullanmaları ve bu sayede anlatımlarını daha dramatik ve etkili bir şekilde kuvvetlendirmeleri amaçlanmıştır (Görsel 3).



Görsel 3. Selen Saçılık, Kavram: Derinlik, 2020. (Örnek öğrenci projesi).

Rengin bilinçli kullanılması, tasarımda algılanan formun derinliğini değiştirebildiği gibi farklı düzlemsel konumlarda yerleşimi ile birlikte görsel hiyerarşi oluşturarak her bir formun önem sıralaması üzerinde büyük bir etkiye sahip olabilir. Projenin ikinci aşamasında yapılan renk çalışmasında, her form ön plan, sonra orta zemin ve daha sonra bileşimin arka planı düşünülerek, farklı renk kombinasyonları ile deneme yapılarak farklı kaydedilir. Arka plan rengi de değişimine katıldığında elde edilen etki derinlik ve boyut açısından daha da dramatik hale gelir. Sonuç olarak farklı renk kombinasyonları ile farklı düzlemsel derinlikleri olan konumlar elde edilmektedir (Görsel 4).



Görsel 4. Beyza Çelikbaş, Kavram: Bütünlük, 2020. (Örnek öğrenci projesi).



Bütünlük kavramı için tasarlanmış olan bu çalışmada 'farklı düşüncelerin, yapıların birliği' kavramı üzerinde durulmuştur. Kompozisyon kurgulanırken, farklı formlar arasında bir birlik kurulması hedeflenmiştir. Kullanılan formlardan bazısı boşlukta bir derinlik algısı uyandırırken, bazısı daha agresif bir çeşit gerginlik yaratırken, bazıları kıvrımlı yapısı sebebi ile daha az gerginlik sunar. Aynı zamanda, açılı ve köşeli düzlemler, kıvrımlı yapılar ve çizgiler ile birbiriyle kontrast oluşturur. Farklı formların oluşturduğu birlik başka türlü bir gerilim türüdür. Görünür bir mekânsal konumda olmaları bir derinlik ve uzay algısı yaratırken, birbirlerinin keskin, geometrik niteliklerini de tamamlarlar(Görsel 4).

Projenin son aşamasında ise revize edilmiş ve renklendirilmiş ilk kompozisyonlar söz konusu eser sahibi için tasarlanmış bir müzik afiş çalışması-nadönüştürülmüştür. Bu noktaya kadar olan süreçte öğrenci tasarımında kendi seçmiş olduğu duyguyu anlatacak görsel dengeyi kurmuş ve bunu renk ile pekiştirmiştir. Fakat çalışmalar bu aşamada henüz bir grafik ürün değildir. Bu sebeple projenin son basamağında bu çalışmaların bir afiş haline getirilmesi beklenmektedir. Bu aşamada afişte yaratılmak istenen etkiyi destekleyen bir tipografi eklemesi ile tipografinin de bir grafik eleman olarak kullanılması, leke olarak sayfa düzenine etkisi, vurgusunun araştırılması ve deneyimlenmesi hedeflenmiştir. Güler Ertan ve Emin Sansarcı'ya göre bir tasarımcının birincil görevi tasarladığı afişin diğer rakipleri arasında fark edilmesini sağlamaktır (2016:164) ve bir afiş tasarlarlarken tasarımcının cevabını bulması gereken sorular vardır:

“Yapılan afişte neye ulaşmak istiyorsunuz?

Afişin amacı nedir?

Afişte vurguladığımız mesaj kimleri hedefliyor?

Hedef kitleniz kimdir?

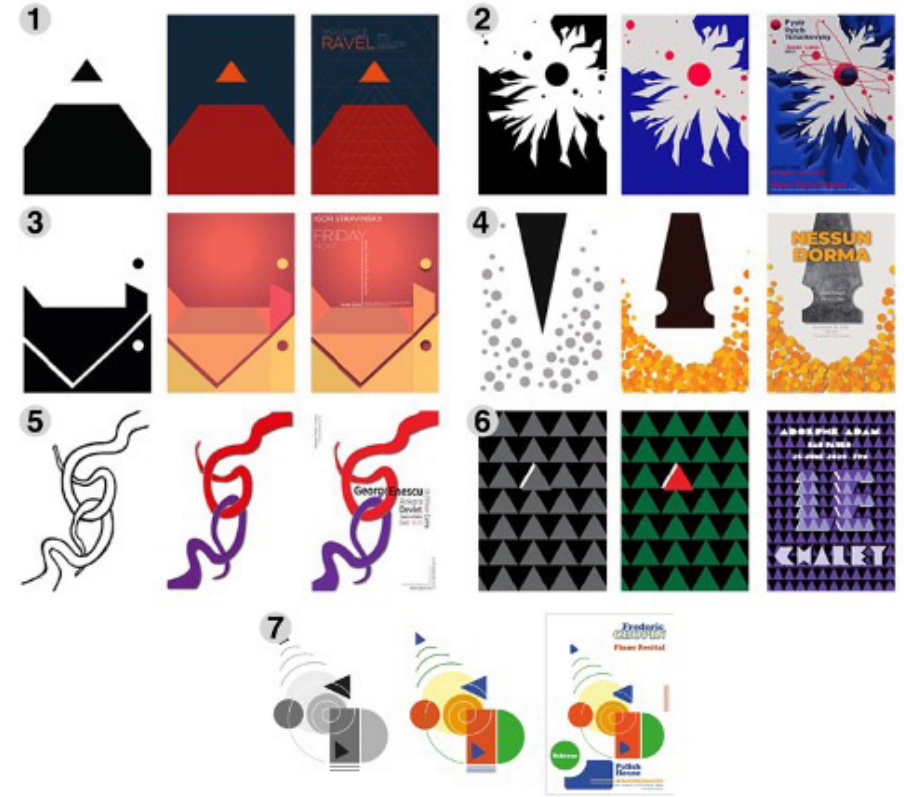
Yaptığımız afiş ulusal mı yoksa uluslararası bir kitleye mi hitap ediyor?

Hedef kitlenin ortak özellikleri var mı?

Afişte tanıtılacak şey bir ürün mü, hizmet mi yoksa bir düşünce ya da felsefe mi?” (Güler ve Sansarcı, 2016:165).

Buradan yola çıkarak öğrencilerden de kendilerine bu soruları sormaları ve uygun olduğunu düşündükleri yanıtları vermeleri beklenmiştir. Bu noktada öğrenci ilk aşamalarda kullanmış olduğu grafik elemanların yerini tutabilecek görseller kullanmakta da özgürdür. “Bir kelimenin nasıl kullanıldığı ve

yerleştirildiği, kelimenin anlamı kadar iletişim kurar. Farklı yazı tiplerinin farklı “kişilikleri” vardır ve buna göre farklı anlamlar taşır (Ambrose ve Harris, 2009: 108). Bu aşamada öğrenci tipografiyi de bir tasarım elemanı olarak kullanmayı pratik edecektir ve mesajını destekleyecek seçimlerde bulunması beklenmektedir. Lekeselleme değerlerle çalışılmış kompozisyonlar artık fotoğraf ve tipografi de içeren fakat, denge, ağırlık, kontrast ve genel etkisi açısından değişmemiş bir grafik ürün olarak ele alınmıştır ve bir afiş haline getirilmiştir<sup>8</sup> (Görsel 5).



Görsel 5. Sırasıyla; 1- Beyza Çelikbaş, Kavram: Hedef, 2- Beril Dinçer, Kavram: Çatışma, 3- Tekin Sefa Kızılkaya, Kavram: Tamamlanma, 4- Selen Saçılık, Kavram: Baskı, 5- Demet Aytemir, Kavram: Bağlılık, 6- Mustafa Aracı, Kavram: Huzursuzluk, 7- Demet Özkan, Kavram: Eğlence. (Örnek öğrenci proje seçkisi).

<sup>8</sup> Grafik tasarımda tipografinin tasarım elemanı olarak kullanımı ve detaylı bilgi için bkz. Ambrose, G., & Harris, P. (2006). The fundamentals of typography. Ava Publishing.

Tasarım odaklı düşünme ve yaratıcı düşünme tekniklerinin ortak noktası beyin fırtınası ve grup içinde kolektif düşünme tasarım sürecindeki en önemli basamaklardan biridir. Beyin fırtınası süreci, öncelikle ele alınacak problemi tanımlayarak ve yaratıcı süreci harekete geçirecek sorular oluşturarak başlar (Ambrose ve Harris, 2009:66)<sup>9</sup>. Eğitim tarafından ders kapsamında sınıf içi tartışma ortamları yaratılarak beyin fırtınası seansları ve toplu kritikler ile öğrencilerin sınıf içinde birbirlerinin çalışmalarını görüp yorumları dinleyerek katkıda ve eleştiride bulunmaları desteklenmelidir. Bu sayede öğrencinin hem akranlarından hem de eğitimcilerinden bilgi alışverişinde bulunacağı çok yönlü bir öğrenim ağı kurulabilir. Bu noktada eğitimcinin öğrenciler ile kuracağı güçlü diyalog da öğrenme ve eleştirel düşünme becerilerini pekiştirir. “Etkili öğrenme bütün bileşenlerin öğretmenin bir orkestra şefi gibi doğru yönetmesiyle harmonik bir hal almaktadır” (Pehlivan Baskın, 2018:73).Proje kapsamında her hafta yapılan toplu ara kritiklere tüm öğrencilerin katılımı şart koşulmuştur. Öğrencilerin öğrenme süreçlerine katkıda bulunacak şekilde fikir alışverişi yapmaları ve yorum yapmaları zorunlu kılınmıştır. Böylece projenin başlangıcı ve bitişi arasında her hafta düzenli olarak ara kritikler verilmiş tüm sınıfın bu sürece katılıp akran destekli öğrenim ortamı oluşturulması hedeflenmiştir. Proje, teslim günü öğrencilerden projelerini sınıf önünde sunmaları ve çalışmalarını açıklamaları ile sonlandırılmıştır. Bu aşamada öğrencinin sunum becerilerini pekiştirmesi hedeflenmiştir. Tasarım çözümlerinin her zaman bir müşteriye anlatılması gereklidir ve bu aşamada iyi bir sunum yapılarak fikirlerin doğru bir yolla karşı tarafa aktarılması önemlidir. “Kötü bir şekilde sunulan iyi bir fikir ilk engelde başarısız olacaktır” (Ambrose ve Harris, 2009:80).

## Sonuç

Tasarım bir problem çözme sanatıdır. Tasarımcı elindeki verileri basit parçalara ayırırken çözmeye çalıştığı problemi daha iyi ve daha net bir şekilde ifade edebilir. Bir tasarımda görsel algının inşası tasarımcı tarafından yapılmaktadır ve tasarımcının izleyicinin algısını yönlendirme kudreti vardır ve bu gücünü bilinçli kullanmalıdır. Bir tasarımcının yaratıcı ve eleştirel bir bakış açısının olması çok önem taşımaktadır fakat bu tek başına yeterli de değildir. Aynı zamanda gerekli formülleri kullanarak algıyı ve bilinci yönlendirecek kilit kararlar da alınması gereklidir. Görsel algının doğru inşasını kurmak için ise bir öğrencinin tasarımın temel kural ve prensiplerini öğrenmesi ve formülleri yerinde kullanması algıyı doğru kurgulamayı öğrenmesi eğitiminin önemli bir kısmını oluşturmaktadır. Her tasarımın veya görüntünün özünde bir kavram, düşünce veya bir mesaj vardır.

<sup>9</sup> Beyin fırtınası sırasında izlenecek kurallar ve detaylı bilgi için bkz. Ambrose, G., & Harris, P. (2009). Basics design 08: designthinking. Bloomsbury Publishing.

Şeklin algılanmasının kavramı oluşturmanın başlangıcı olarak kabul edilirse, bir şekle yüklenen yapısal özelliklerin doğru kavranmasıyla birlikte anlama da başlamış olur ve mesaj transferi gerçekleşir. Başarılı çözümlenmiş kompozisyonlar net ve anlaşılabilir görsel mesajlar iletir. Bir kompozisyonun iyi çözümlenmiş veya işlenmiş olması, hangi biçimin hangi mesajı vermek istediği ve bunun zemin ile genel ilişkisinin toplam etkisi konusunda bilinçli kararlar verilmiş olmasına bağlıdır. Çözümlenmiş bir kompozisyonda biçimlerin boyutu, konumu, rengi, tipografisi birbirleri ve çevresindeki boşluk ile ilişkisi bilinçli bir şekilde ayarlanmalıdır. Mesajı karşı tarafa iletmek için her biçimin bir anlamı ve tanımı ve kullanım amacı vardır. İşlev düşünülmeden sadece biçim üzerinde yoğunlaşan tanımsız şekil ve formlar grafik tasarımın görsel mesajlar vasıtasıyla iletişim kurma özelliğini zayıflatacaktır. Temel tasarım elemanlarının ve prensiplerinin özümsemesi ve pratiğe dökülmesi, tipografi ve görsellerin grafik eleman olarak kullanımı, doğru iletişim için önem sırasına göre görsel bir hiyerarşik düzen kurulmasının öneminin vurgulanması ancak grafik tasarım eğitimi sayesinde mümkündür. Öğrencilerin tasarım odaklı düşünme süreci, yaratıcı ve eleştirel bir bakış kazanmasıyla beraber temel tasarım elemanlarını kullanmayı öğrenmesi sonrasında iyi birer tasarımcı olma yolunda atacakları önemli bir adımdır. Bu makalede, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü 2.Sınıf Temel Grafik Eğitimi Stüdyosu'nda yürütülen temel tasarım elemanları ile görsel algı oluşturma projesi, proje süresince varılması hedeflenen ve amaçlanan noktalar belirtilmiş, öğrenci işleri üzerinden örneklendirilerek açıklanmıştır.

## Kaynakça

- Ambrose, G. ve Harris, P. (2009). *Basics design 08: design thinking*. Bloomsbury Publishing.
- Arnheim, R.(2009). *Görsel düşünme* (çev. R. Ögdül). Metis Yayınları.
- Arntson, A. E. (2011). *Graphic design basics*. Cengage Learning.
- Becer, E. (2015). *İletişim ve grafik tasarım*. Dost Kitabevi Yayınları.
- Bektas, D. (1992). *Çağdaş grafik tasarımın gelişimi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayıncılık.
- Ellis, W. D. (Editör). (1950). *A Source Book of Gestalt Psychology*.
- Ertan, G. ve Sansarcı, E. (2017). *Görsel sanatlarda anlam ve algı*. İstanbul: Alternatif Yayıncılık.
- Findeli, A. (2001). *Rethinking design education for the 21st century: Theoretical, methodological, and ethical discussion*. Design issues, 17(1), 5-17.
- Güz, N., Huber, E., Senemoğlu, O. ve Öztokat, E. (2002). *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü*. (Editör: Berke Vardar). İstanbul: Multilingual.
- Heller, S. (2015). *The education of a graphic designer*. Simon and Schuster.
- Meggs, P.B. ve Purvis, A. W. (2012). *Meggs' history of graphic design* (5.Baskı). Hoboken, NJ: J. Wiley & Sons.
- Pehlivan Baskın, Z. (2018). *Zenginleştirilmiş Görsellerin Kullanılmasının Sanat Tarihi Eğitimiine Katkısının Saptanması*. Sanat ve Tasarım Dergisi 59-74 . DOI:10.18603/sanatvetasarim.435640
- Rand, P. (2014). *Thoughts on design*. Chronicle Books.
- Samara, T. (2007). *Design elements: A graphicstylemanual*. Rockportpublishers. *Theoretical, methodological, and ethical discussion*. Design issues, 17(1), 5-17.
- Uçar, T. F., Orhon, N., Taşçıoğlu, M. ve Kılıç, L. (2013). *Görsel kültür*. Eskişehir: TC Anadolu Üniversitesi Yayını.

Wingler, H. M. (1979). *The Bauhaus*. Cambridge: MIT Press.

## İnternet Kaynakları

İnternet: Bennett, A. G. (2011). Icoagrada design education manifesto 2011, 8-9. Web: [https://www.ico-d.org/database/files/library/IcoagradaEducationManifesto\\_2011.pdf](https://www.ico-d.org/database/files/library/IcoagradaEducationManifesto_2011.pdf) adresinden 01 Nisan 2021 tarihinde alınmıştır.

## Görsel Kaynaklar

Görsel 1. WWF Logosu. [https://wwf.panda.org/discover/knowledge\\_hub/history/?#:~:text=What%20is%20the%20story%20behind%20the%20panda%20logo%20of%20WWF%3F&text=The%20inspiration%20came%20from%20Chi,years%20before%20WWF%20was%20created](https://wwf.panda.org/discover/knowledge_hub/history/?#:~:text=What%20is%20the%20story%20behind%20the%20panda%20logo%20of%20WWF%3F&text=The%20inspiration%20came%20from%20Chi,years%20before%20WWF%20was%20created).

Görsel 2. Demet Özkan, *Kavram: İsyan*, 2019. (Örnek öğrenci projesi). Kişisel Arşiv.

Görsel 3. Selen Saçılık, *Kavram: Derinlik*, 2020. (Örnek öğrenci projesi). Kişisel Arşiv.

Görsel 4. Beyza Çelikbaş, *Kavram: Bütünlük*, 2020. (Örnek öğrenci projesi). Kişisel Arşiv.

Görsel 5. Sırasıyla; 1- Beyza Çelikbaş, *Kavram: Hedef*, 2- Beril Dinçer, *Kavram: Çatışma*, 3- Tekin Sefa Kızılkaya, *Kavram: Tamamlanma*, 4- Selen Saçılık, *Kavram: Baskı*, 5- Demet Aytemir, *Kavram: Bağlılık*, 6- Mustafa Aracı, *Kavram: Huzursuzluk*, 7- Demet Özkan, *Kavram: Eğlence*. (Örnek öğrenci proje seçkisi). Kişisel Arşiv.

## Sanal Ortamda Giysi Tasarım Süreci: Project Muze Örneği

Dr. Öğr. Üyesi Mustafa Oğuz Gök

Makale Geliş Tarihi: 29.05.2019  
Yayına Kabul Tarihi: 20.03.2021

### Özet

Moda tasarımı; çeşitli aksesuar ve kıyafetler ile oluşturulan ve tasarımın gerekliliklerini içinde barındıran bir terimdir. Ülkenin değişen sosyal ve kültürel değerleri ile birlikte bir değişim içerisine giren bir kavramdır. Tüketicilerin istek ve talepleri doğrultusunda şekil almaktadır. Tüketiciler ise çağa ayak uydurma gereksinimlerinden dolayı teknoloji ve moda kavramlarını iç içe girdirmeye başlamışlardır. İşte bu noktada yeni bir çalışma alanı olan “yapay zekâ (AI) teknolojileri ve moda” kavramları yanyana gelmiştir. Yapay zekâ; algılama, öğrenme, sorun çözme, vb. insanlara özgü davranışları yerine getiren bir teknolojidir. Özetle makineye insan gibi düşünebilme yeteneği kazandırılmasıdır. Yapay zekâ kullanılarak dijital bir moda tasarım süreci oluşturma çalışmaları son dönemde çok önemli bir ilgi konusu olmuştur. Bu çalışmada dijital bir moda tasarım sürecinin ilk deneyi olan “Project Muze” hakkında bilgiler verilmiş ve değerlendirilmelerde bulunulmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Tasarım, Yapay Zekâ, Sanal Moda, Project Muze

### CREATING VIRTUAL FASHION DESIGNS (PROJECT MUZE SAMPLE)

#### Abstract

Fashion design; It is a term created by various accessories and clothing and contains the requirements of the design. It is a concept that changes with the changing social and cultural values of the country. It takes shape in line with the demands and demands of consumers. Consumers have begun to intermingle technology and fashion concepts due to the necessity of keeping up with the era. At this point, the concepts of artificial intelligence (AI) technologies and fashion gel, which is a new field of study, are next to each other. Artificial intelligence; detection, learning, problem solving, etc. it is a technology that carries out human behavior. In summary, the machine is to gain the ability to think like a human. The work of creating a digital fashion design process by using artificial intelligence has been a subject of great interest recently. In this study, information about “Project Muze” which is the first experiment of a digital fashion design process, was given and evaluations were made.

**Keywords:** Design, Artificial intelligence, Virtual fashion, Project Muze.w

## 1. Giriş

“Moda teriminin kökeni ‘facio’ olan Latince bir sözcükten gelmektedir. Fransızcaya önceleri ‘fazon’ Ortaçağda ‘façon’, İngilizceye ise ‘fashion’ diye geçmiş olup dilimizde ‘yapmak, şekil vermek’ anlamında kullanılmaktadır. Fransızca kullanımı olan moda (mode) sözcüğü ise; belirli bir süre etkin olan toplumsal beğeni, bir şeye karşı gösterilen aşırı düşkünlük demektir (Türk Dil Kurumu, 2019). Bazı kaynaklarda modanın istatistiksel bir terim olan ‘mod’dan geldiği düşüncesi mevcuttur. Bu, giyim kuşam dünyasına uyarlandığında ise bir giysi tasarımını hazırlarken yararlanılan aktüel alt yapıya verilen ad olarak karşımıza çıkmaktadır”. Random House Sözlüğünde; giysi, tarz, yapı”, “Le Petit Robert sözlüğünde ise “belirli bir toplumda uygun görülen ortak zevkler, geçici yaşama, hissetme biçimleri” olarak tanımlanmaktadır<sup>1</sup>. Tüm bu tanımlardan da anlaşılacağı gibi moda, kitleleri etkileyen ve yaygın bir eğilim ortaya çıkaran anlamına gelmektedir.

Modanın en önemli unsurlarından birisi de geleneklerdir. Gelenekler modaya zamanla yön vermişlerdir. Temelini oluşturmuşlardır. Moda her ne kadar değişse de geçmişin izlerini sürekli olarak taşımaktadır. Toplumlar değişime uğradıkça moda dönüşüme uğramaktadır. 1970’lerden bu yana büyük bir endüstriyel sektör haline gelmiştir. İnsanlar iyi veya güzeli değil farklı olanı aramaya başlamışlardır. Giyinme, gereksinim olmaktan çıkmış değişiklik, farklılık olarak karşımıza çıkmaya başlamıştır. Modanın geçmişi sanayi devrimine dayanmaktadır.

Özellikle de yapay liflerin elde edilmesi ve teknolojinin ilerlemesi ile birlikte tekstil alanında önemli ilerlemeler kaydedilmiştir. Tekstil sektörü sadece kendi içerisinde yenilikler ortaya çıkarmamış, bununla birlikte birçok alan ile de multidisipliner çalışmalar gerçekleştirmiş ve gerçekleştirmeye devam etmektedir. Son yıllarda ortaya çıkan çalışma alanlarından birisi de yapay zekâ (AI) teknolojisidir. Yapay zekâ literatürde farklı şekillerde tanımlanmaktadır (Pirim, 2006: 81-93).

“Yapay zekâ insan tarafından yapıldığında zeki olarak adlandırılan davranışların makine tarafından yapılmasıdır.”

“İnsan aklının nasıl çalıştığını göstermeye çalışan bir kuram”

“Yapay zekânın amacı insan zekâsını bilgisayar aracılığıyla taklit etmektir.”

“Yapay zekâ makineleri kontrol eden bilgisayar programları oluşturarak zekânın yapısını anlamaya çalışır.”

<sup>1</sup> <https://circlelove.co/moda-modanın-tarihcesi-ve-gecmisten-gunumuz-unlu-modacılar/>

Yapay zekânın tekstil alanında kullanımı her geçen gün artarken tasarım alanında kullanılması ise yeni yeni gündeme gelmeye başlamıştır. Bu çalışmada yapay zekâ kullanılarak dijital moda tasarım sürecinin ilk deneyi olan “Project Muze” hakkında bilgiler verilmiştir ve değerlendirmeler yapılmıştır. Çalışmada, yapay zekâ programı kullanılarak ve soruların cevaplanarak yeni bir tasarım oluşturma süreci anlatılmıştır. Tasarım açısından bu tarz bir program daha önceden tekstil ve moda sektörü için kullanılmamıştır. Prototip aşamasındadır ve geliştirilmesi ile birlikte tasarım süreci hem hızlanacak hem de gelişecektir.

## 2. Project Muze

Project muze, makine öğrenmesi üzerine oluşturulmuş bir sistemdir. Çevrimiçi moda platformu Zalando (Zalando; moda, aksesuar ve yaşam tarzı ürünleri kapsamında çevrimiçi bir satıcı firma)<sup>2</sup> ve Google’ın ortak çalışması sonucu ortaya çıkmış bir projedir (Görsel 1). Projede DeepDream adındaki görsel yapay zekâsı kullanılmaktadır. Bu yapay zekâ daha önceden psikedelik sanat eserleri üretmek için kullanılmıştır. Bu projede amaç kullanıcının aklındaki tasarıma en yakın tasarımlar gerçekleştirmektir (sanal moda tasarımı oluşturmaktır). Sistem güvenli, hızlı ve akıllı öğrenmeyi sağlamaktadır.



Görsel 1. Project Muze uygulaması

<sup>2</sup> <https://zalando.com>

Project muze, google'ın açık kaynaklı platformu olan TensorFlow'a dayanmaktadır. Açık kaynaklı bir yazılım kütüphanesidir. Esnek yapısı ile birlikte çeşitli platformlarda (CPU'lar, GPU'lar, TPU'lar, vb.) kullanılabilir. Makine öğrenmesi için derin ve güçlü bir destek sağlamaktadır. Birçok bilim alanında kullanılmaktadır<sup>3</sup>. Zalando ve İngiltere merkezli üretim şirketi Stinkdigital uygulanabilirliği olan bir tasarım motoru oluşturmuşlardır. (Stinkdigital, yaratıcılık, yenilik, strateji ve zanaat birleştirerek iş sorunlarını çözmelerine yardımcı olan dijital stüdyo şirkettir)<sup>4</sup>. Bir sinir ağı, insan beyninde modellenen bir algoritma ve bir dizi estetik parametreden oluşmaktadır. Burada sinir ağının yaratıcı kararlar vermesi hedeflenmiştir. Bu sebeple de olabildiğince fazla moda uzmanından (600'den fazla) renk, doku ve stil tercihleri bilgileri istenerek özel bir tasarım motoru geliştirilmiştir. Bu uzmanlar moda anlayışları ile tasarım motorunu eğitmek için müzik, renk ve desen tercihleri gibi kişisel duyu ve parametrelerini ilişkilendiren kapsamlı bir ankete cevap vermişlerdir. Yapay zekâ ise bu bilgileri kullanarak ve çıkarımlarda bulunarak benzer ilgi alanlarına sahip insanlar için yorumlamaktadır. Estetik konusunda ise anket bilgileri, google'ın moda trend bilgileri ve Zalando'nun moda ve trend bilgilerinin birleşimi kullanılmıştır<sup>5</sup>. Görsel 2'de uygulamanın ilk sayfası görülmektedir.



Görsel 2. Uygulamanın ilk sayfası

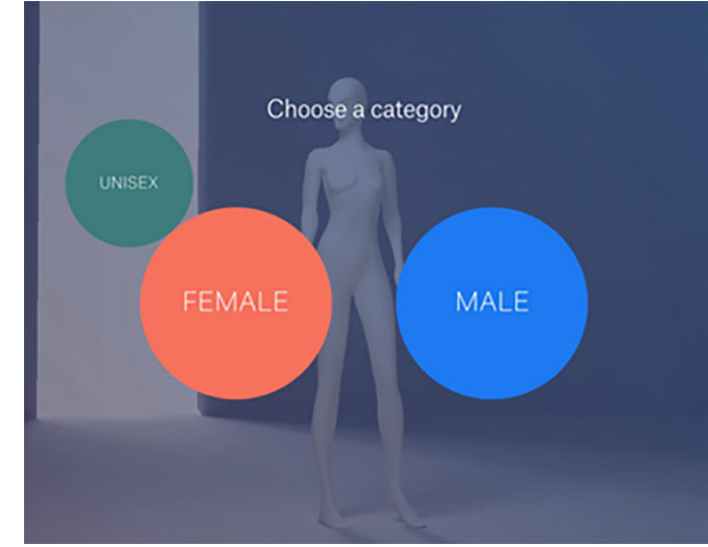
<sup>3</sup> <https://www.tensorflow.org/>

<sup>4</sup> <https://www.stinkstudios.com/about>

<sup>5</sup> <https://blog.google/around-the-globe/google-europe/project-muze-fashion-inspired-by-you/>

Program ara yüzü şu şekilde çalışmaktadır: Program sırayla bir dizi sorular sormaktadır. Sorulara verilen cevaplar ile birlikte ilerleyerek bir tasarım oluşturmaktadır. Her bir adım başlıklar içerisinde incelenmiştir. Soruların bu soruların moda ile ilişkilerine bakıldığında;

Adım 1. Bir kategori seçiniz: Dişi, Erkek, Unisex. (Görsel 3)



Görsel 3. Uygulamanın kategori seçimi

Toplumsal cinsiyet konusu moda ve giyim alanında sembolik olarak bir biçime dönüşmüştür. Tarihsel süreç incelendiğinde giyim modasında cinsiyet ayrımının ilk örneklerinin eski Mısır'da 14-15. yüzyıllarda örneklerine rastlanılmaktadır. Bu tarihlerin çok net olmadığı ifade edilse de ilk örnekleri olarak literatürde yerini almaktadırlar (Akdemir, 2017: 249-267). Süs ve şıklığı ifade eden bu biçimlerin giysi ve aksesuarlarda yer bulduğu bilinmektedir (Akdemir, 2017: 249-267). Özellikle de erkek giyiminin ön planda tutulduğuna dair bilgiler ve belgeler yer almaktadır. Erkek ve kadın arasındaki giyim anlamında ki ayrımın ise özellikle 18. Yüzyıl sonu ve 19. Yüzyıl başlarında ortaya çıktığı görülmektedir (Akdemir, 2017: 249-267). Bu ayrımı önleme çabalarına ise 20. Yüzyılda başlanmıştır. Tasarımcıların ve moda evlerinin erkeklik ve kadınlık kavramlarını, erkek gibi giyinen kadın görüntüsüyle (androjen) ve Yves Saint Laurent (YSL) smokin örneğinde olduğu gibi gözler önüne sermişlerdir. 21. Yüzyılda ise modanın cinsiyete bakış açısı ve toplumsal cinsiyet kavramıyla olan ilişkisi belirgin bir şekilde ortaya çıkmaya başlamıştır. Androjen kavramı erkek

giyimine kaymaya başlamıştır. Yine aynı şekilde unisex giyim modası da bu kavramı destekler niteliktedir. Bu konu günümüzde reklamlar ile de desteklenmektedir. Geçiş dönemlerde olmayan moda sektöründeki cinsiyet kavramı ayrılığının, toplumsal yapılar, sosyolojik sebepler ve iktidar ilişkileri ile birlikte ortaya çıktığı görülmektedir. Bu konunun günümüzde tekrardan ortadan kaldırılması üzerine çalışmalar gerçekleştirilmektedir. Farklı disiplin alanları ile birlikte bu konuda çalışmalar gerçekleştirilmektedir (Akdemir, 2017: 249-267).

Adım 2. Favori müzik biçimi seçiniz: Metal, pop, Klasik, vb. (Görsel 4)



Görsel 4. Uygulama ara yüzünde bilgi seçim ekranı (Favori müzik seçimi yapılmaktadır)

Popüler müzik; işin verdiği sıkıntı ve gerginlik yüzünden insanların boş zamanlarında çaba sarf etmekten kaçındığı ve dolayısıyla arzularını doyuracak bir uyarıcıya gereksinim duydukları için var olan bir müzik türüdür (Hatipler, 2016). Müzik; bireylerin duygusal, düşünsel, sosyal ve kişilik gelişimlerine etki etmekte ve giyim tarzını etkileyen bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu etki sadece giyim anlamında değil bununla birlikte renk, saç şekli, aksesuar tarzı, vb. olarak da karşımıza çıkmaktadır. Yapılan araştırma sonuçları da bu bulguları doğrular niteliktedir. Kendine özgü müzik tarzı olan kimselerin belirli bir giyim tarzına sahip olduğu yapılan çalışmalar ile desteklenmektedir (Koca ve Koç, 2010: 37-49). Yine aynı şekilde tasarımda ilham arayan moda evlerinde yer alan tasarımcıların sokaktan ilham alması da bu düşünceyi destekler niteliktedir.

Adım 3. Ruh halini seçiniz: Kafası karışık, yorgun, yaramaz, vb. (Görsel 5)



Görsel 5. Uygulama ara yüzünde bilgi seçim ekranı (Ruh hali seçimi yapılmaktadır)

Moda, kişiliği yansıtan bir aynadır. Renkler, dokular, tasarımlar, vb. unsurlar kişinin ruh halini ve dünyasını değiştirir ve onun hakkında bilgi verir. Örneğin, çevremizde de gördüğümüz gibi yapı olarak ağır insanlar sade, tek renk klasik giyim tarzını tercih ederler. Kişinin ruh hali de giysi tercihine etki eden bir diğer faktördür. Yaşanılan stres, kafa karışıklığı, yorgunluk, vb. durumlar kişinin giysi seçiminde önemli roller oynamaktadır. Bu değişim çoğu zaman tasarımcıları da etkilemektedir.

Adım 4. En sevdiğiniz sanat hareketi seçiniz: Kübizm, realizm, pop art, vb. (Görsel 6)

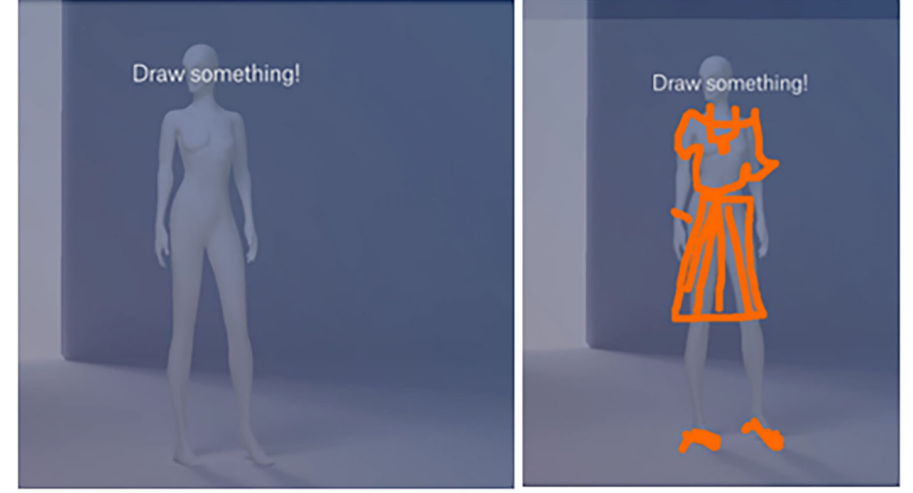


Görsel 6. Uygulama ara yüzünde bilgi seçim ekranı (Sanat hareketi seçimi yapılmaktadır)

19. yüzyıl sanat içerisinde yeni gelişmelerin ortaya çıktığı bir dönemdir. Birçok sanat akımı bu dönemde ortaya çıkmıştır. Bu akımlardan bazıları moda ile çok yakından ilişkilidir ve moda kavramını oldukça etkilemiştir. Bunlar incelendiğinde;

Moda ve kübizm arasında önemli benzerlikler ortaya çıkmıştır. Çalışma alanlarındaki farklılıklara rağmen ortak görsel paylaşım içerisine girmişlerdir. Ürün tasarımı yaparken detaydan daha ziyade bütünlüğü ön planda tutmuştur. Burada önemli olan temel hareketlerdir ve bu temel hareketler çalışılan alana göre çeşitlendirilerek tasarımlar ortaya çıkartılabilir görüşü savunulmuştur(Özüdoğru, 2013: 211-238).Sadelik, sanat eserlerinde ve tasarımlarda vazgeçilmez öğe olarak karşımıza çıkmaktadır. Örneğin kübist ressamlar sadeliğe önem vererek hacim, derinlik, vb. kompozisyon öğelerini tercih etmezken bu dönemin tasarımcıları da buna ayak uydurmuş ve kıyafetlerde düz yüzeyler tercih edilmiştir. Hacimli yüzeylerden özellikle uzak durulmuştur. Gerçeküstüçülük de modanın önemli anlatım yöntemlerinden birisidir. Bu akımda tasarımcılar moda alanında var olan objeleri kullanmayı tercih etmektedirler. Bu objeler ile bir tasarım oluşturmak ana hedefleri olmuştur. Sürekli bir yenilik peşinde olmuşlardır ve var olan malzemenin dışında kullanılabilir yeni malzemelere, yeni yöntemlere, yeni fikirlere, vb. ihtiyaç duymaktadırlar. Tüm bu objeleri farklı sunum yöntemleriyle dile getirmektedirler. Issey Miyake, Rei Kawakubo, Karl Lagerfeld, Christian Lacroix, vb. önemli moda tasarımcıları bu alanda ürünlerini tasarlamışlardır. Moda ve fütürizm arasında etkileşim estetik ve hız kelimeleri ile ön plana çıkmıştır. Fütüristler dünya görüşlerini kelimelerle anlatmak yerine moda ile ifade etmeyi tercih etmektedirler. Bu şekilde anlatımın daha akılda kalınabilir ve etkileyici olabileceğini düşünmektedirler. Erkek takım elbisenin sıkıcılığına dikkat çekmek amacıyla farklı renkler kullanarak asimetrik çalışmalar ortaya koymuşlardır. Farklı türde giysi önerilerinde bulunmuşlardır. Akıllı tekstil ürünlerinin ilk örneklerini de yine bu akımda görmek mümkündür. Paco Rabanne, Hussein Chalayan, Francesca Rosella gibi günümüz tasarımcıları Fütürizm akımından etkilenmekte ve bu akımdan beslenmektedirler. Konstrüktivizm de her şeyin yeniden tasarlanması ön plandadır. Bunun gerekliliği savunulmaktadır (Özüdoğru, 2013: 211-238). Bunu yapacak olan kişilerin de sanatçılar olması gerektiği düşünülmektedir. Çok geniş bir çalışma alanına sahiptirler ve farklı türlerde ürünler ortaya çıkarmaktadırlar. Modadan ziyade işlevselliğin önemine vurgu yapmışlardır (Özüdoğru, 2013: 211-238).

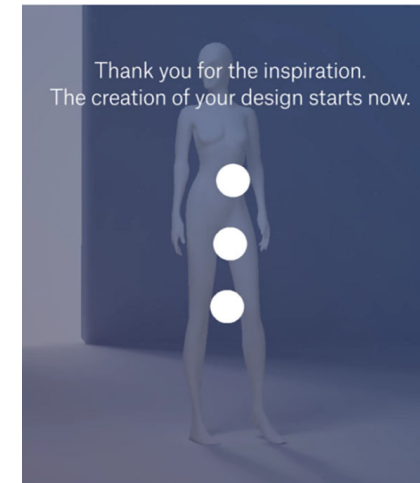
Adım 5. Bir şeyler çiziniz. (Görsel 7)



Görsel 7. Uygulama ara yüzünde çizim ekranı (Bu aşamada çizim yapılmaktadır)

Sorulara verilen cevaplar yapay zekâ tarafından sistemsel olarak analiz edilerek projenin bir sonraki aşamasına geçilmektedir. Bu aşamada çizimle birliktesorulara verilen diğer cevaplar analiz edilerek tasarım oluşturma aşaması sonlanmaktadır. Çizim için kullanılan uygun aletin imkânları tercih edilmektedir.

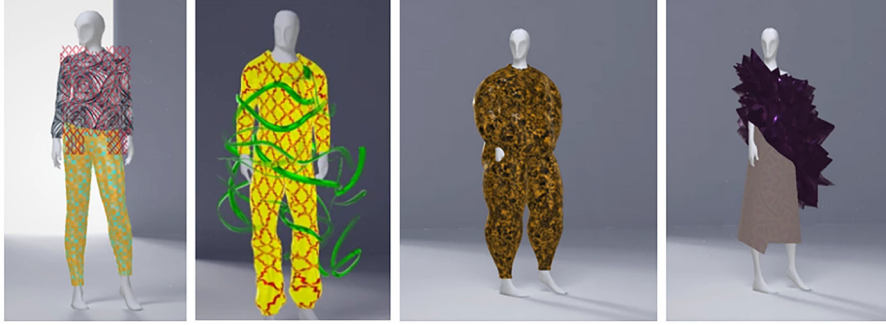
Adım 6 Verdiğiniz bilgiler için teşekkür ederiz. Verdiğiniz bilgilerden ilham alınarak tasarım oluşturma şimdi başlıyor. (Görsel 8)



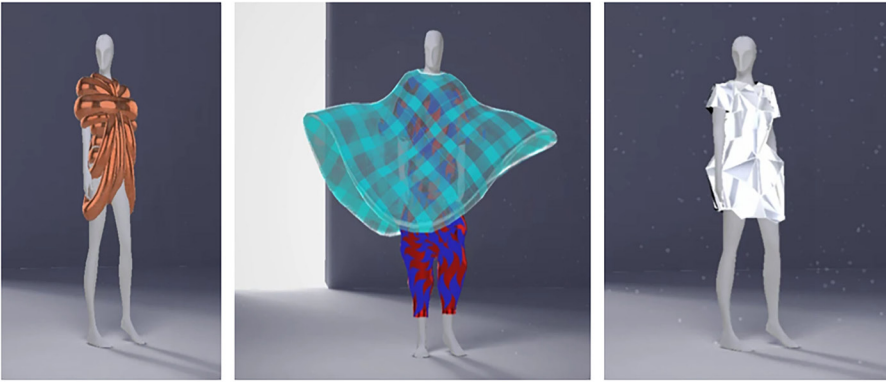
Görsel 8. Uygulama ara yüzünde tasarım oluşturma evresi (Sistem otomatik olarak kendisi tasarım oluşturmaktadır)



Tasarımlardan Örnekler;



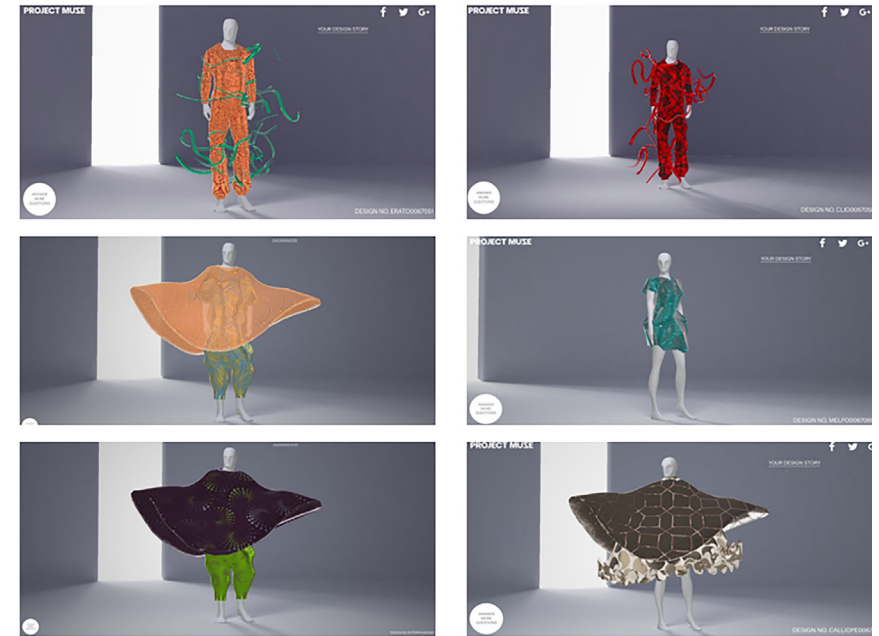
Görsel 9. Örnek Tasarımlar 1<sup>6</sup>



Görsel 10. Örnek Tasarımlar 2<sup>7</sup>



Görsel 11. Örnek Tasarım 3<sup>8</sup>



Görsel 12. Örnek tasarımlar 4<sup>9</sup>

<sup>6</sup> <https://techcrunch.com/2016/09/02/googles-new-project-muse-proves-machines-arent-that-great-at-fashion-design/>

<sup>7</sup> <https://techcrunch.com/2016/09/02/googles-new-project-muse-proves-machines-arent-that-great-at-fashion-design/>

<sup>8</sup> <https://manifold.press/yapay-zeka-moda-tasarimi-yapabilir-mi>

<sup>9</sup> <https://www.engadget.com/2016/09/02/googles-project-muze-creates-unwearable-fashion-pieces/#/>

Zlabels tasarımcıları projectmuze'nin sanal tasarımlarından üç tanesini gerçek yaşam kıyafetlerine dönüştürmüşlerdir. Bu üç tasarımın her biri Wana-Limar, Anthony Bogdan ve Sofia Tsakiridou'nun moda etkileşiminden ilham alınarak tasarlanmıştır. Proje sonucu oluşan ürünlerden bazıları hayata geçirilerek Berlin'de düzenlenen Bread&Butter 2016 etkinliğinde sunulmuştur<sup>10</sup> (Görsel 13).



Görsel 13. Bread&Butter 2016 etkinliğindeki sunulmuş tasarım örnekleri<sup>11</sup>

Projede hedeflenen amaçlardan birisi de insanları moda için yeni yollarla bağlamaktır. Bu amaç için de makine öğretimi ön plana çıkmaktadır. Project muze, makine öğretiminin yaratıcı sürece uygulanarak bireysel 3D (üç boyutlu) moda tasarımları için "muse" (ilham) olmalarını sağlayan öncü bir deneydir. Bu projede sorulara verilen cevaplar ile kolayca tasarım oluşturulmaktadır. Moda ve sistem kodları birleşerek kısa süre içerisinde moda müziği oluşturulmaktadır. Oluşturulan farklı tasarımlarla birlikte moda kütüphanesi oluşturabilmektedir. Dünyada özel moda tasarımları oluşturan teknolojiyi kullanan ilk projedir. İlk ayda 40.424 giysi tasarımı oluşturulmuştur. 19 milyon medyaya ulaşılmıştır.

<sup>10</sup> <https://manifold.press/yapay-zeka-moda-tasarimi-yapabilir-mi>

<sup>11</sup> <https://www.tensorflow.org/>

## Sonuç

Bu projenin amacı kişisel seçimlerden ilham alarak bir tasarım üretmektir. Üretilen tasarımların günlük hayatta kullanılıp kullanılmayacağı düşünülmemiştir. Deney aşamasında bir proje olarak hayata geçirilmiştir. Proje, yapay zekânın moda etkisi üzerinde kişiselleştirme ve müşteri gibi iki etmen göz önüne alınarak oluşturulmuştur. Çalışmada bireyi anlamak ve tanımak ön planda tutulmuştur. Tasarım için bu iki etmen tek başına yeterli değildir. Birçok parametre göz önünde tutularak daha kapsamlı araştırmalar gerçekleştirilmelidir. Bir diğer eksiklik de sadece giysi alanında çalışmalar değil bununla birlikte ayakkabı, çanta, aksesuar, vb. diğer tekstil ürünlerinin de tasarımı gerçekleştirilebilmelidir. Tasarlanan ürünler ince bir yapıya sahiptirler. Sistem hesap karmaşıklığına rağmen çok hızlı tasarımlar oluşturabilmektedir. Yenilikçi tasarımlar üretebilmektedir. Moda dünyasının tanınması ve kişisel zevklerin bilinmesi stilistleri ve tasarımcıları bugünün moda dünyasında önemli kılmaya devam ettirmektedir. İnsanın modada üstünlüğü devam etmektedir. Gelecekte yapay zekânın moda alanında nasıl bir yer alacağı yapılacak olan çalışmalar ile birlikte görülecektir.

## Kaynakça

- Akdemir, N. (2017). "Moda sektöründe toplumsal cinsiyet kavramının varlığı", SOBİDER Sosyal Bilimler Dergisi The Journal of Social Science, 4 (12), 249-267.
- Hatıplı, M. (2016). Ekonomik Boyutuyla Görsel Kültür ve Kültür Endüstrisi. İstanbul: Değişim Yayınları.
- Koca, E. ve Koç, F. (2010). "Gençlerin dinledikleri müzik türlerinin giyim tarzlarına etkisi", e-Journal of New World Sciences Academy, 5 (2), 37-49.
- Özüdoğru, Ş. (2013). "Modern sanat akımları ve moda", İdil, 2 (2-6), 211-238.
- Pirim, H. (2006). "Yapay zekâ", Journal of Yaşar University, 1(1), 81-93.
- Türk dil kurumu. (2019). Türkçe Sözlük. Ankara: TDK

## İnternet Kaynakları

- <https://circlelove.co/moda-modanin-tarihcesi-ve-gecmisten-gunumuze-unlu-modacilar/> 23 Nisan 2019'da alınmıştır.
- <https://zalando.com> 5Mart 2019'da alınmıştır.
- <https://www.stinkstudios.com/about> 20Şubat 2019'da alınmıştır.
- <https://blog.google/around-the-globe/google-europe/project-muze-fashion-inspired-by-you/> 12 Ocak 2019'da alınmıştır.

## Görsel Kaynaklar

- <https://techcrunch.com/2016/09/02/googles-new-project-muse-proves-machines-arent-that-great-at-fashion-design/>
- <https://manifold.press/yapay-zeka-moda-tasarimi-yapabilir-mi>
- <https://www.engadget.com/2016/09/02/googles-project-muze-creates-unwearable-fashion-pieces/#/>
- <https://www.tensorflow.org/>

## Çağdaş Sanat Müzesi Yapılarında İç Mekân Tasarımı: Müze Evliyagil Örneği

Merve Kalyoncuoğlu  
Doç. Dr. Elif Güneş  
Doç. Dr. İpek Memikoğlu

Makale Geliş Tarihi: 08.02.2021  
Yayına Kabul Tarihi: 02.05.2021

### Özet

Müze en yalın şekli ile sanat eserlerinin sergilendiği, kültür varlıklarının korunduğu mekânlar olarak tanımlanabilir. Çağdaş sanat müzeleri; koleksiyonerlerin, ressamaların, seramik sanatçıların, tasarımcıların ve eğitimcilerin geleneksel müze mekânlarından farklı olarak profesyonel organizasyonlar hazırladıkları sosyal merkezlerdir. Çağdaş sanat müzeleri, günümüzde yeni yeni yer ederek, yaptıkları faaliyetler, sergileme teknikleri ve yöntemler ile toplum için çekici hale gelmiş, toplumun sosyalleşmesine katkı sağlayarak da müzecilik anlayışının en önemli bileşenlerinden biri olmuştur. Toplum müze içerisinde sualsiz ve sorgusuzca gezinme anlayışı katmıştır. Bu çalışmanın amacı; müze ve geleneksel müzelerden farkı olarak çağdaş sanat müzelerini kavramsal açıdan inceleyerek, çağdaş sanat müzelerinin sanatseverlere kattıkları mekânlar, değerler, kültürel etkiler ve sosyalleşme alanları üzerine araştırma yapmaktır. Bu amaçla, Ankara'nın İncek semtinde yer alan; modern ve çağdaş sanat koleksiyonlarına ev sahipliği yapan "Müze Evliyagil", Türkiye'de bulunan müzelerden farklı özellikleri ile ön plana çıkmaya başlaması sebebiyle, çalışmada araştırma ortamı olarak analiz edilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Müzecilik, Müze Mekânları, Çağdaş Sanat, Çağdaş Sanat Müzesi, Müze Evliyagil

### INTERIOR DESIGN IN CONTEMPORARY ART MUSEUM BUILDINGS: CASE OF EVLİYAGİL MUSEUM

#### Abstract

Museum can be defined simply as places where artworks are exhibited and cultural assets are protected. Contemporary art museums are centers where collectors, painters, ceramic artists, designers and educators organize professional organizations different from traditional museum spaces. Contemporary art museums are one of the most important components of the museum understanding that have become attractive to the society with their activities, exhibition techniques and methods, contributing to the socialization of the society. It has brought the understanding of walking around the museum without any questions. The aim of this study is to examine contemporary art museums conceptually as different from museums and traditional museums and research on the spaces, values, cultural influences and socialization areas that contemporary art museums add to art lovers. For this purpose, "Evliyagil Museum", located in Ankara's İncek district of Ankara, which houses modern and contemporary art collections, with different characteristics from other museums in Turkey was analyzed.

**Keywords:** Museology, Museum Spaces, Contemporary Art, Contemporary Art Museum, Evliyagil Museum

Merve Kalyoncuoğlu, Atılım Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Programı, Yüksek Lisans Öğrencisi, Ankara. E-posta: kalyoncuoglu.merve@gmail.com, ORCID: 0000-0001-7495-901X

Doç. Dr. Elif Güneş, Atılım Üniversitesi, Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü, Ankara. E-posta: elifgunes@atilim.edu.tr, ORCID: 0000-0002-1884-8363

Doç. Dr. İpek Memikoğlu, Atılım Üniversitesi, Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü, Ankara. E-posta: ipek.memikoglu@atilim.edu.tr, ORCID: 0000-0002-0444-2944

## 1. Giriş

Tarih boyunca, insanın çevresi ile ilişkisini anlaması ve kendini ifade etmesi, farklı araç ve malzemeler ile tanıtması sanatın yapısını sürekli olarak değişime uğratmıştır. Sanat biçimlerinde yaşanan değişimler, izleyicinin görme-duyma biçimlerini ve anlayışını etkilemiş olup, sanat ve izleyici tarihler boyunca karşılıklı etkileşimle evrilmiştir. 20. Yüzyıl öncesinde sanatçılar, yaygın olarak benimsenmiş iletişim araçları ve yöntemleriyle oluşturulmuş ve sınırlı sayıda sunulabilen; güzellikler, yüceltme ve kişi mekânlarının tasviri gibi belirli amaçlarda hizmet edilen eserler vermiştir(Wilson, 2002). Bu eserler müze mekânlarında ziyaretçilerle etkileşime geçmekte ve ilişki kurmaktadır.

Müze; insanların yaşadığı çevrede bilgiyi paylaşan ve yayan, incelemeler ve beğeniler doğrultusunda kar elde etme düşüncesinden bağımsız devamlılığı olan kurumdur (International Council of Museums, 2006)<sup>1</sup>. Müzeler, kültürel zenginliklerin toplumlara sunulabilmesine olanak sağlayarak, paylaşım ve gösterim biçimlerini kullanarak, müzelere olan ilişkiyi arttırmıştır. Sergi mekânlarında eserlerin zarar görmeyen biçimde korunmalarını destekleyen vitrinlerde eserlerin sergilenmesi görsellik ve gösterişi artırmıştır. Rehber eşliğinde müzeleri fark edici hale getiren bilgilendirme tabloları, elektronik sistemler, müze ziyaretçilerine seslenen müze sergileri, dia-film gösterileri, seminerler ve atölye faaliyetleri, izleyiciyi etkin öğrenme süreci içine katmıştır. Kültür varlıklarının daha iyi korunabilmesi ve ziyaretçiye en iyi şekilde sunulabilmesi amacı ile müze-toplum ilişkilerinin kuvvetlenmesine, ziyaretçilerin müze keşiflerinden memnun kalmalarına, ziyaretlerin sürelerinin arttırılmasına olanak sağlayacak yöntemler geliştirilmiştir(Altunbaş ve Özdemir, 2012).

Bununla birlikte müzecilik tarihsel gelişimi içinde sadece koleksiyon odaklı olmayı terk edip ziyaretçi odaklı olmaya başlamışlardır. Ziyaretçilerin profil grupları ve tanımları araştırılmaya başlamış ve müzeye ziyaretçi çekme yöntemleri planlanmıştır (Keene, 2006). Günümüzde müze deneyimi, tüketim deneyimi haline gelmekte(Sekmen, 2012) ve ziyaretçilerin dikkatleri aktiviteler, multimedya uygulamaları gerçekleştirilerek çekilmeye çalışılmıştır(Erbay, 2009). Sponsorluk sistemi müzelere yeni kaynak bulmak için ortaya çıkan bir işleyiş haline gelmiştir. Bunun yanında müzedeki eserlerin küçük replikalarının yapıldığı eşyaların satıldığı mağazalar açılmaya başlamıştır. Devlet müzelerinde bu mağazalar daha makulken özel sanat müzelerinde İstanbul Modern, Pera ve Sabancı Müzesinde lüks restoranlara

kadar uzanan bir tüketim olgusu mevcuttur. Bu yaklaşımla müzeler bir bağlamda sosyalleşme mekânları haline dönüşmüştür.

Çağdaş sanat müzelerindeki bu oluşumun geleneksel müzelerle karşılaştırıldığı zaman ortaya çıkan iç mekân tasarım anlayışı etkileri günümüzde yer etmeye başlamıştır. Çağdaş sanat müzeleri, topluma geleneksel müzecilik anlayışından farklı kattığı etkilerle popülerliğini arttırmaya başlamıştır. Yapılan sosyal faaliyetler, yenilikçi sergileme teknikleri ve yöntemleri ile toplum için çekici hale gelmiştir. Toplumun sosyalleşmesini desteklemesi ile de müzecilik anlayışının en önemli faktörlerinden biri haline gelmiştir.

Bu araştırmada, yeni müzecilik anlayışı olarak karşımıza çıkan çağdaş sanat müzesinin, müze mekânlarının iç mekân tasarım anlayışına kattığı değişiklikler ve yenilikler araştırılmıştır. Bu amaç doğrultusunda, geleneksel müze mekânlarından farklı özellikleri ile ön plana çıkan ve modern/çağdaş sanat koleksiyonlarına ev sahipliği yapan "Müze Evliyağil" araştırma ortamı olarak belirlenmiş ve analiz edilmiştir.

## 2. Müze Kavramı

Müzeler genellikle bilim, kültür, sanat ve tarih alanlarında önem arz eden, insan yapımı olan ve/veya olmayan tüm nesnelerin toplandığı, saklandığı, korunduğu, bakımının yapıldığı ve insanlara süreli veya süresiz olarak sergilendiği yapılarıdır(Özcan ve Çağlar, 2020; Salderay ve Çalimli, 2020). Ancak; günümüzde müze tanımı ve müzelere kazandırılan işlevler değişmektedir. Uluslararası Müzeler Konseyi (ICOM) tarafından belirlenen tanıma göre "müze; eğitim, çalışma ve eğlence amacıyla insanlığın ve çevresinin somut ve somut olmayan kültürel mirasını edinen, koruyan, araştıran, ileten ve sergileyerek topluma hizmet eden, halka açık ve kâr amacı gütmeyen, sürekliliği olan bir kurumdur" (International Council of Museums, 2006)<sup>2</sup>. Bu tanıma göre müzeler, bireyin kendisi ve geçmişi ile ilgilidir. Dolayısıyla sergilenen ve korunan nesnelere, bireylerin kendileri hakkında daha fazla bilgi edinmesini sağlamaktadır (İşçi, Güzel, Maktal Canko, İşçi ve Moroğlu, 2020). ICOM Türkiye Milli Komitesi Yönetmeliği'ne göre "daimî teşhir bölümleri bulunan kütüphaneler ve arşiv merkezleri, resmi şekilde halkın ziyaretine açık bulunan tarihi anıtlar, tarihi anıtlara ait binaların kısım veya müstemilatı tarihi, arkeolojik tabii önemi haiz mevkiler ve parklar, nebatat ve hayvanat bahçeleri, akvaryumlar ve benzeri teşekküller" müze olarak tarif edilmektedir (International Council of Museums, 2006)<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> <http://mmkd.org.tr/wp-content/uploads/2013/10/icom-muzeler-icin-etik-kurallari2.pdf> 13 Şubat 2019 tarihinde alınmıştır.

<sup>3</sup> <http://mmkd.org.tr/wp-content/uploads/2013/10/icom-muzeler-icin-etik-kurallari2.pdf> 13 Şubat 2019 tarihinde alınmıştır.

<sup>1</sup> <http://mmkd.org.tr/wp-content/uploads/2013/10/icom-muzeler-icin-etik-kurallari2.pdf> 13 Şubat 2019 tarihinde alınmıştır.

Müzeler hiçbir zaman yalnızca tarih ve kültürel nesnelerin bir arada bulunduğu mekânlar olmamıştır. Sosyal ve kültürel hayatı konu olan, halka açık ve buna yönelik estetik ve zevk duygusunu geliştiren temel işlevleri koruma, araştırma ve iletişim olan merkezlerdir (İşçi ve diğerleri, 2020).

Erbay (2011: 5), müzelerin “toplumun bilişsel ve kültürel geçmişini günümüze taşıyan ve geleceği biçime sokan unsurları sanat ve kültürle birleştiren eğitim yuvaları” olduğunu dile getirmektedir. Modern müzecilik anlayışı, topluma değer veren, saklayarak, merak ederek, araştıran, düşündüren daha da iyisini isteyen ve geleceğe sağlam adımlarla bakan insanların umudunu aşıl原因an mekânlar olmuşturlardır (Erbay, 2011).

Müzeler, tarih toplumlarının gelenekleri, sosyal yaşamları ve kültürleri bakımından maddesel olarak sergilendikleri halkla buluşturuldukları özel mekânlardır. Bu mekânlar birçok nedenle birbirinden farklı özellik gösterirler. Bu özellikler de müzelerin tür olarak birbirinden ayrılmasına neden olur. Müzeler, sahip oldukları ve biriktirdikleri parçalara göre farklı türlere ayrılmaktadır. Müze çeşitleri tanım ve araçların farklılıklarına göre çeşitlilik göstermektedir. Müze çeşitlerinde en önemli sınıflandırma koleksiyon çeşitlerine göre sınıflandırılmış müzelerdir. Bunun yanı sıra müzeler, oluşumlarına, gelişimlerine ve müzelerde bilginin kullanım ve dağılımına göre geniş bir yelpazede sınıflandırılabilirler (Atasoy, 1984; Buyurgan ve Mercin, 2005; Özkan, 2010; Öztekin, 2014; Sezgin ve Karaman, 2009).

Günümüz modern müzecilik anlayışına bakıldığında iki farklı durum tespit etmek mümkündür; bir yandan bireylerin müzelere ve objelere erişimine bakarak müzeciliğin demokratikleştiği, diğer yandan müzelerde yeni hizmetlerin ve imkânlar sunulmasından dolayı müzeciliğin ticarileştiği söylenebilir (Artan, 2012). Yolal ve Sökmen'e (2017)<sup>4</sup>göre müzeler, ziyaretçileri öğrenmek, araştırmak gibi bilişsel unsurlardan çok ziyaretçi katılımına ve ziyaretçinin eğlenmesine olanak tanıyan, sosyal dışlanmayı önleyen, sınırlamaları kaldıran ve ziyaretçilere kurmacalar sunarak onları motive eden yapılarıdır. “Müzeye biçilen rol, seçkin bir koruma merkezi, geleneğin ve yüksek kültürün kalesi iken, giderek bu durum değişmiş, bugün müze bir kitle iletişim aracına seyirlik bir mizansen ve abartılı bir gösteriye dönüşmüştür” (Huyssen, 1999: 26).

Günümüz modern müzeciliğinde müzeler çağın modern iletişim araçlarına yönelmekte ve koleksiyonları, özel sergileri ve tanıtımları bu modern iletişim araçlarıyla ziyaretçilere sunmaktadırlar (Okan, 2018). Modern müze-

cilikte etkinlikler toplumun farklı kesimlerini dikkate alınarak yapılmaktadır. Sürekli sergileri, geçici sergileri, rehberli geziler, dia-film gösterileri, söyleşiler, seminerler ve atölye eğitimleri, modern müze etkinliklerinin başında gelmektedir. Böylece müze içerisinde eğitim gerçekleşirken diğer yandan da müzeye gelmeyi aklının ucundan bile geçirmeyen kamunun ayağına bu tür etkinliklerle gidilmektedir (Okan, 2018). Bu etkinliklerin müze mekânına dâhil olması, çağdaş sanat müzelerine işaret etmektedir.

### 3. Çağdaş Sanat Müzeleri

Çağdaş sanatın kapsamında modern sanattan farklı olarak herhangi bir tür veya malzeme sınırlaması bulunmamaktadır. Estetik kaygıdan çok düşünceyi ve anlamı vurgulayan çağdaş sanat, sık sık metinsel açıklamalara ihtiyaç duymaktadır. Çağdaş sanatın estetik ve hazzın yerine düşünce ve kavramı koyması; tek yönlü bir sanat yaklaşımının yerine hayatı kapsayacak, çok yönlü bir anlayışı benimsemesi; tek uluslu bir bakış açısının yerine uluslararası kapsamı modern sanattan farklılaşmasını sağlamaktadır (Erdem, 2012). Çağdaş sanat müzeleri temsilci olarak bölgedeki sanatın etkisi ile kendisine müze görüntüsü sunmaktadır. Sanat müzeleri sanatçıların müzeyi bağımsız temsil ederek sanat ortamı içerisinde bir otorite oluşturmuştur. Bu noktada da eleştiriler başlamıştır (Sekmen Becan, 2015). Sanat müzelerinin merkez olmasının farklı anlamları bulunmaktadır. Müzelerde sanatın olduğu veya sanat olmadığının kararının verildiği kuruluşlar yer almaktadır. Çağdaş sanat müzeleri, çağın şartlarına uygun olarak geçmişten gelen sanatın ve kültürün bekliliği görevine bürünmüştür. Sanat müzeleri birer otorite görevindedir. Sanatçılar, hayattan göçüp gitmeden önce değerlerinin anlaşılabilirliği ve kalıcı olması için eserlerinin müzeye girmesini ön koşul olarak sunmaktadırlar. Çağdaş sanat müzeleri üstlendikleri kültürü çağdaşlık kavramları ile toplumu dönüştürme gücüne sahiptirler (Guilbaut, 2009).

Çağdaş sanat müzeleri; koleksiyonerlerin, ressamaların, seramik sanatçıların, tasarımcıların, eğitimcilerin profesyonel organizasyonlar hazırladıkları merkezlerdir. Müzede insan eli ile yapılmış tasarımlar, objeler hakkında bilgi sahibi olunabileceği, ya da yurtdışında yaşayan koleksiyonerler bilgilendirilerek sunum ve görselleştirilerek davet ve organizasyonlarda bulunmaktadır. Müzeler aynı zamanda kişilerin keşfedebileceği, sosyalleşebileceği, eğitim bilgilerini kat kat arttırabileceği, düşüneceği ve öğreneceği okuldur. Shaw (2004) müzeler için, dünyanın çeşitlerini de unutmadan ve bu çeşitlilikleri zinde tutarak, çeşitlerin algılanmalarını da sağlayarak çerçeveler oluşturarak mekânlardaki sınıflandırmaları vurgulamaktadır.

<sup>4</sup> <https://hbrturkiye.com/dergi/postmodern-muzecilik-anlayisi-muze-deneyimini-tamamen-degistiriyor> 13 Şubat 2019 tarihinde alınmıştır.

Müze, müzecilik, modern müzecilik, klasik müzecilik ve çağdaş sanat müzeciliği gibi, birçok farklı terminoloji literatürde ve günlük söylemlerde karşımıza çıkmaktadır (Keleş, 2003). Message (2006), günümüz müzeciliğini modern müzecilik olarak telaffuz ederken, Erbay (2011) yeni müzecilik anlayışını da yeni müze kavramı olarak tanımlamaktadır. Günümüzde çağdaş müzecilik kavramı yeni müze anlayışı olarak kabul edilmektedir ve geleneksel müzecilik anlayışından farklılıklar göstermektedir. Geleneksel müzecilik; toplama, koruma, bakımını yapma ve sunma düşüncesini amaçlamaktayken çağdaş müzecilik; iletişim kurma ve eğitime işlevlerini üstlenmiştir. Bu yaklaşımla, geleneksel müzecilik anlayışının yerine çağdaş müzecilik anlayışının geçmesi ile birlikte, müzelerdeki atölyeler, konferanslar, sergiler ve sosyal etkinliklere daha fazla yer verilmeye başlanmıştır. İzleyiciler müzenin bir parçası olarak, müzenin çevresi ve mekânında kendilerine yer bulmaya başlamıştır. Özellikle, toplumun sosyalleşmesini sağlayarak sunmak, çağdaş sanat müzecilik anlayışının en önemli özelliği olarak ortaya çıkmaktadır.

#### 4. Çağdaş Sanat Müzesi İç Mekân Tasarımı

Müze yapıları genel olarak; bir yapının restore edilerek ve yapıya yeni bir düzenleme getirilerek müze olarak işlevlendirilmesi ve müze olarak kullanılmak üzere inşa edilmesi şeklinde oluşmaktadır. Mevcut bir yapıyı restore etmek ve binaya yeni bir düzenleme getirmek genellikle, tarihi miras niteliği taşıyan anıtsal yapılar için geçerlidir. Böylece bir yandan bu tür yapıların korunması hedeflenirken; diğer bir yandan da ihtiyaç duyulan işlev için de bir mekân kazandırılmış olmaktadır. Müzelerin büyük çoğunluğu da bu tür mekânlara sahiptir. Öte yandan bakıldığında da, doğrudan müze olarak kullanılmak üzere inşa edilmiş yeni yapılar da mevcuttur. Bu yeni yapılar; özellikle de 20. Yüzyıldan itibaren artış göstermiş olup, çağdaş sanat koleksiyonlarına ev sahipliği yapmaktadır.

Müzelerin nesne merkezli bir anlayıştansa ziyaretçi ve hizmet odaklı bir yaklaşıma yönelmeleri, iç mimari tasarım kararlarını da etkilemiştir. Mekân düzenlemelerinde, koruma, depolama, sergileme gibi yalnızca koleksiyonlara yönelik sorumluluğun yanı sıra, müzenin eğitsel amaçları ve ziyaretçilerin ihtiyaçları dâhilinde belirlenen bir tasarım anlayışına da dikkat edilmiştir. Müzecilik açısından müze mimarisinde temel amaç; gerek koleksiyonlar, gerekse ziyaretçiler için uygun ortamlar oluşturulmaktadır. Koleksiyonlar için; yıpratıcı ve dış etkenlere karşı korumak açısından en aza indirge sağlandığı, yangına ve doğal afetlere karşı dayanıklılığı, hırsızlık olaylarına karşı güvenlik önlemlerinin alınmış olması temel ihtiyaçları karşılarken; ziyaretçiler ve sanatseverler için de müze mekânları ihtiyaçlara cevap vermelidir. Müze mekânlarının bir kısmı ziyaretçilere açık olarak -tanıtım alanı (giriş),

irfan-terbiye ve toplumsal eğitim mekânları, sergileme alanları- bir kısmı da kapalı olarak-idare alanları, depolar ve teknik alanlar- hizmet vermektedir (Atagök, 1999). Bu alanlardan özellikle sergileme alanları, ziyaretçilerin bireysel iletişim kurarak bilgiyi edindiği alanlar olması sebebi ile önemlidir.

Sergiler, müzelerin vitrini biçiminde tanımlanabilir ve müzenin toplama, depolama, koruma, araştırma ve yönetim gibi işlevlerinin toplamının dışı dönük bir sürümü; diğer bir deyişle dış dünyayla kurduğu temel bağıdır (-Madran, 2002). Sergiler genel anlamda müzelerin varlık sebebidir. Koleksiyonlar, müze misyonuna göre oluşturularak müzenin kimliğini yansıtır. Diğer bir deyişle objeleri sergileyiş biçimi, müze markasını yansıtır. Müze, her ürün sergileyişinde kendi markasını da sergilemiş olur. Serginin kapsamı ve ifade ediliş biçimi, ziyaretçilerin onu algılayış biçimini belirleyerek müzenin kurumsal imajının belirlenmesinde etkili olmaktadır. Sergiler müzenin vurgulamak istediği, fikirleri ve temel değerlerini yansıtmalıdır (Wallace, 2013)<sup>5</sup>.

Sergilerin mesajlarını iletirken başvurdukları belli başlı araçlar arasında; metin, tabela, duvar panosu, fotoğraf, harita, şablon, çizim gibi grafiksel unsurların yanı sıra, renk ve doku, ses, oturma düzeni, film, video, slayt gösterimi, simülasyonlar yer almaktadır. Ayrıca, sergilerde insan gücünden de çeşitli biçimlerde faydalanılmaktadır. Örneğin eser ve objelerin daha iyi ifade edilebilmesi için dansçı ve oyuncuların faydalanırken; serginin oluşum aşamasında da eğitmenler ve akademisyenlerin bilgilerine başvurulmaktadır. Sergi mesajının iletilmesinde, basılı kaynakların katkısından söz etmek mümkündür. Sergilenen obje ve eserler hakkında bilgi sunarak; sergi hakkında birçok detayı aktarmak için basılı materyallerden faydalanılmaktadır. Bu materyallere; broşür, rehber kitap, sergi kataloğu gibi örnekler verilebilir (Kaplan, 1999). Temel müze mekânlarına ek olarak müzeler, eğilimlerine göre de farklılık gösterebilmektedir.

Çağdaş müzeler, temelde üç eğilime sahiptir. Bunlar, kurum olarak müze kavramlarının değişimleri, sosyal mekân olarak müzenin sağlamalaştırılması ve müze sergilerinin kısa ömürlü olmasıdır. Birinci eğilim, Guggenheim Bilbao Müzesi örneğindeki gibi tanınan, bilinen bir tipin varyasyonu olmak yerine, özgün, tekrar edilemez ve farklılaşmış olmaktır. İkinci eğilim, 21. yüzyıl Çağdaş Sanat Müzesi'nde şeffaf yüzeylerle yoğun iç-dış ilişkisinin kurulması ve mekânların müze mimarisi ile bütünleşip kentsel alana açılmaktır (Tzortzi, 2007). Üçüncü eğilim, çağdaş müzeciliğin en önemli özelliklerinden olan geçici sergileri yıl içerisinde birkaç defa organize etmektir.

<sup>5</sup> <http://www.aam-us.org/pubs/webexclusive/branding.cf> adresinden 13 Şubat 2019 tarihinde alınmıştır.

Bunu için, ilk olarak sergileri açmak için mekân ve alt yapının oluşturulması ve geliştirilmesi gerekmektedir. Sergilerin bir kısmı 1 ay gibi bir süre içerisinde bulunurken, kısa süreli olarak bulunanların bir kısmı ise 6-12 ay gibi sürelerde açık kalmaktadır. Sergileme alanlarının iç mimari tasarımı, teknik özellikleri ve iklimlendirme koşullarının bu geçici sergilere uygun olması gerekmektedir. Geçici sergilerde müzeye olan ilginin sürekli kılınması, eğitim işlevlerinin yerine getirilmesine ve toplum ile birlikte ilişki kurulmasına önemli bir ulaşım yöntemi olarak kabul edilmektedir<sup>6</sup>. Birçok farklı tasarımlara imza atmış olmasına karşın çağdaş sanat müzeleri, kendi duvarları ile sınırlı değildir. Çünkü çağdaş müze mekânlarında amaç, insanları bir noktadan başka bir noktaya yönlendirmemek ve müzelerin doğrusal anlatısına alternatif sunmaktır (Özsavaş Uluçay, 2017). Bu sergileme alanlarına ek olarak, çağdaş sanat müzelerinin iç mekân tasarımında, ziyaretçileri başrol olarak kabul etmek ve onlara sosyal bir mekân tasarımı sunmak önemli olduğu için; kafe restoran alanları, konser salonları, fikir üretme alanları, konferans alanları, satış alanları gibi mekânlar geleneksel müzelerden farklı olarak yerini almaktadır.

## 5. Araştırma Kapsamı

Çağdaş sanat müzeleri, topluma geleneksel müzecilik anlayışından farklı olarak kattığı özellikle de sosyal etkilerle, popülerliğini arttırmaya başlamıştır. Yapılan sosyal faaliyetler, yenilikçi sergileme teknikleri ve yöntemler, müze iç mekân tasarımına etki etmiş ve toplumun sosyalleşmesini desteklemesi ile de müzecilik anlayışının önemli faktörlerinden biri haline gelmiştir. Bu çalışmada bahsedilen çağdaş sanat müzeciliği ile iç mekân tasarımına olan yansımalar, geleneksel müze mekânlarından farklı özellikleri ile ön plana çıkan ve çağdaş sanat koleksiyonlarına ev sahipliği yapan "Müze Evliyagil" üzerinden analiz edilmiştir. Analizler, mekânda yapılan incelemeler, fotoğraflamalar ve müze mekânı sahibi Sarp Evliyagil ile yapılan görüşme ile yürütülmüştür.

### 5.1. Araştırma Sahası

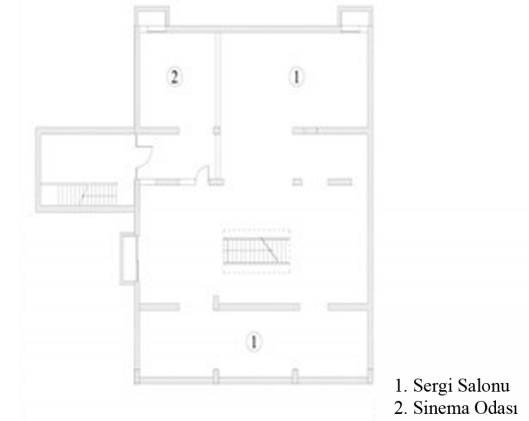
Ankara'nın "Turgut Özal Bulvarı Şevket Evliyagil Sokak No: 1 İncek/Ankara" adresinde bulunan Müze Evliyagil binası, Ankara'da bulunan ilk çağdaş sanat müzesidir (Görsel 1). Müze Evliyagil sanat koleksiyonu, Ajanstürk'ün Yönetim Kurulu Başkanı Sarp Evliyagil tarafından yıllar boyu özenle seçilmiş ve Türkiye'nin üç farklı sanatçı kuşağı tarafından üretilen Modernist ve Post-Modernist resimler, fotoğraflar, videolar ve heykellerden oluşmaktadır (Madra, 2018). Sarp Evliyagil, mesleğinden dolayı merak ettiği koleksi-

yonlarını büyük ölçekli heykeller arasından seçilen yüzlerce eserler içinden, belirli aralık ve zamanlarla, farklı odaklar sağlayarak düzenlenecek olan sergilerle kamulaşmasını sağlamayı hedeflemektedir<sup>7</sup>.



Görsel 1. Müze Evliyagil Binası  
(Araştırmacı tarafından 14 Mart 2019 tarihinde çekilmiştir)

Müze Evliyagil binası, 2014-2015 yılları arasında kurulmuştur. Müze, dört kattan oluşmaktadır (Görsel 1). Yapının sanatseverlere açılan üç katında toplam 750 m<sup>2</sup>'lik alanda sergi alanları, heykel bahçesi, sinema odası, dinlenme alanları, kafe bölümü, atölye, kütüphane ve ıslak mekânlar bulunmaktadır.

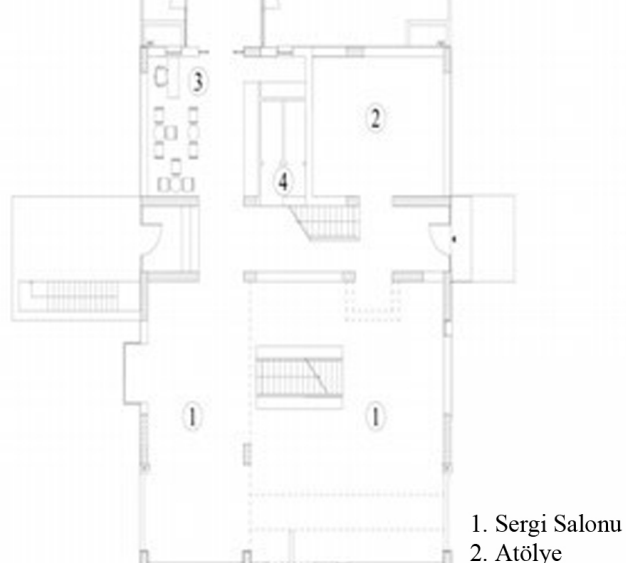


Görsel 2. Müze Evliyagil Bodrum Kat Planı  
(Can Akgümüş tarafından 19.05.2019 tarihinde sağlanmıştır).

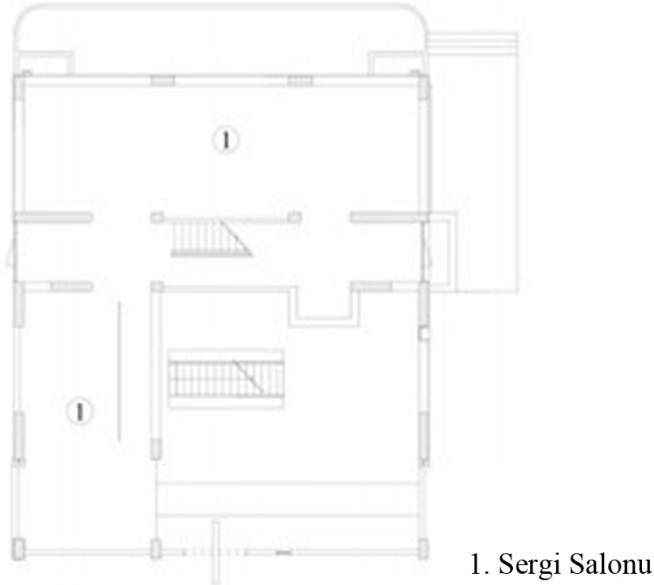
<sup>6</sup> <http://muzeforum.org/cms/tmp-anasayfa/.../çağdaş/muzecilik> 13 Şubat 2019 tarihinde alınmıştır.

<sup>7</sup> <http://www.muzeevliyagil.com/tr> 13 Şubat 2019 tarihinde alınmıştır

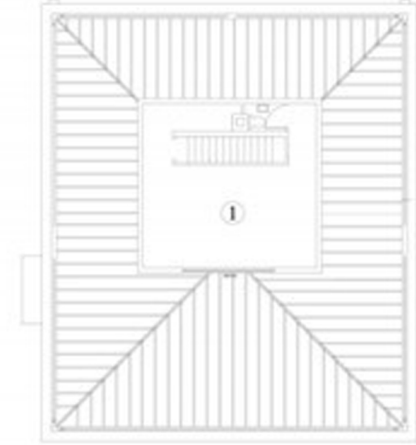




Görsel 3. Müze Evliyagil Zemin Kat Planı  
(Can Akgümüş tarafından 19.05.2019 tarihinde sağlanmıştır).



Görsel 4. Müze Evliyagil 1.Kat Planı  
(Can Akgümüş tarafından 19.05.2019 tarihinde sağlanmıştır).



Görsel 5. Müze Evliyagil Teras Kat Planı  
(Can Akgümüş tarafından 19.05.2019 tarihinde sağlanmıştır).

## 5.2. Müze Evliyagil'in Oluşum Süreci

Bu bölümde; Müze Evliyagil'in oluşum süreci, Sarp Evliyagil ile yapılan görüşme notları ve "Sarp Evliyagil Koleksiyonu 2019 yılı Kataloğu"ndan alınan bilgiler ışığında aktarılmıştır:

Sanat koleksiyoneri Sarp Evliyagil, henüz 8-10 yaşlarında iken toplama ve biriktirme ile tanışmış olup, küçük otomobillere merakı oluşmuştur. Evliyagil, bu otomobillerle hem oynamakta hem de onları bir müzede sergileyecekmişçesine camekânlı dolaplar içindemuhafaza etmekteymiş. Geçen zaman içerisinde de aile mesleği olan, pul koleksiyonculuğunu yapmaya başlamıştır. Bu iki yaptığı işin hala büyük bir bölümünü de muhafaza etmektedir. Evliyagil'in, sosyal çevresinden dolayı lise çağlarında sanata karşı merakı oluşmuş ve 21 yaşına geldiğinde, kendi kazancı ile ilk tablosunu satın alarak, eve asmıştır. Bu tablo; küçük bir Nuri Ağbaç yağlıboyasıdır.

Evliyagil; Ankara'da bulunan Galeri Nev sergilerinden her daim etkilenmiştir. O zamanlar; 1980'lerin ikinci yarısında, Horasan Sokak'ta Galerinin

bahçesinde, krep yemek, ardından da sergileri gezmek bir 'olay' olarak adlandırılmaktadır. Galeri Nev'e gidildikçe, zaman içerisinde gelişen işbirliği ve dostluk erken yaşlarda çıkılan yolculukta rotanın belirlenmesini sağlamıştır. Evliyagil, 30'lu yaşların başındayken yoğun bir şekilde eser toplama-ya başlamıştır. Bu da Ankara Kızılay'da bulunan, Ajans Türk binasının bir bölümünü kapattırmaya ve depo olarak kullandırmaya zorlayarak, bugün müzede bulunan eserlerin toplu halde gün ışığına çıkarma fikrini doğurmuştur. 2012 yılında Ekrem Yalçındağ'a dünyada gezip gördüğü kişisel koleksiyonlarını müzeleştirme fikrinden bahsetmesi ve Yalçındağ'ın büyük bir heyecan duyarak, fikri desteklemiş olması ve yüreklendirmesi ile müze fikrinin oluşması tamamen netleşmiştir.

Bu fikir ile 2013 yılı sonunda, müze için çizilen projeler ile Evliyagil'in evinin hemen yanında bulunan arsada yeni bir inşa başlamış olup, iki bina birbirine bağlanmıştır. Binalar, mimari açıdan her türlü dönüşüme yatkın bulunmaktadır. Bunun üzerine mimar, Nejat Sert ile ilk buluşmada Evliyagil'in kafasında canlandırdığı "Beyaz Küp" modelinin mümkün olacağı görülmektedir. 2014 yılı sonlarına gelindiğinde proje nihai şeklini almıştır ve inşaaata başlanmıştır; 2015 yılının yaz aylarına gelindiğinde de müze binası bitirilmiştir. Evliyagil, müzenin açılışını 2015 yılının sonbaharı gibi belirlemiştir. Ancak; belirlenen zamanda oğlunun dünyaya gelmesi ve ağabeyi Mert Evliyagil'in vefat etmesinden dolayı açılış bir yıl ertelenmiştir. Müze Evliyagil'in kurulmasıyla, başkentin ilk modern ve çağdaş koleksiyonuna sahip olan bir müze ile sanatsever bireylere ve kurumlara örnek olmak ve cesaret vermek hedeflenmektedir.

### 5.3. İç Mekân Analizleri

Müze Evliyagil, geçiş sergileme düzenine uygun olabilmek ve esnek bir düzen oluşturmak için, yalın ve tarafsız çizgiler ve tasarım kararları ile kurgulanmıştır. Kat zeminlerinde epoksi bileşenli reçine malzemesi kullanılmış, duvar yüzeylerinde sanat eserlerini ön plana çıkarmak için düz beyaz plastik boya kullanılmıştır. Korkuluklarda yine yalın ve şeffaflığı ön plana çıkarmak için cam kullanılmış, hiçbir yapı elemanının sanat eserlerinin önüne geçmemesi sağlanmıştır. Mekânda doğal ışığın yanı sıra, sanat eserlerine zarar vermeyecek ve ön plana çıkaracak spot aydınlatma sağlanmaktadır. Merdiven basamakları doğal bir malzeme olan ahşaptan yapılarak, ahşap ve camın birlikteliği ile davetkâr bir düşey ilişkilendirme kurgulanmıştır. Bu yaklaşımlar ile sergilenecek eser ve yöntemi değişim gösterse bile, mekân buna izin vermekte ve eser ön plana çıkmaktadır (Görsel 6-10).



Görsel 6. Sergileme Alanı  
(Araştırmacı tarafından 14 Mart 2019 tarihinde çekilmiştir).



Görsel 7. Sergileme Alanı  
(Araştırmacı tarafından 14 Mart 2019 tarihinde çekilmiştir).



Görsel 8. Sergileme Alanı  
(Araştırmacı tarafından 14 Mart 2019 tarihinde çekilmiştir).



Görsel 10. Sergileme Alanı



Görsel 9. Sergileme Alanı

Müze Evliyagil, çeşitli ziyaretçi gruplarına hitap eden ilgi çekici ve ilham verici projelerin gerçekleştirilmesi ve müzelerin sürdürülebilirliği için hayati önem taşımaktadır. Müze Evliyagil de düzenlenen konferanslar, eğitimler, seminerler, konserler ve sanatçı performanslarının yanı sıra davet ettiği akademisyenler, sanat eleştirmenleri, küratörler ve sanatçı grupları tarafından verilen sergi turları da bu işlevleri başarı ile yerine getirmektedir (Görsel 11-12). Müze bünyesinde gerçekleşen bu durumda, izleyici ile sanat arasında kurulan algının ve anlayışın geliştiği bir ortam olanağı sağlamıştır (Madra, 2018). Görsel sanatlar, toplumun estetik refahının vücut bulmuş hali gibi gözükmekte olup, görsel sanatların yaratmış olduğu ortam, yaşamımızı anlamlandırarak yaratıcı aktivitelerle de keyif almak sağlanmaktadır. Tüm bu perspektifler göz önünde bulundurularak, içinde bulunduğu coğrafi bölgenin başkenti olan Ankara, Müze Evliyagil'in var olmasından yararlanmaya başlamıştır (Madra, 2018).



Görsel 11. Müze Evliyagil'de 2018 yılında gerçekleşen "Düşünme İkonları: İmgeler ve Metinler" sergisine paralel olarak organize edilen sohbetlerden bir görüntü



Görsel 12. Müze ortamında sanatsever ve müzikseverleri bir araya getiren caz konserlerinden bir görüntü

Müze Evliyagil'de bulunan sinema, özellikle Türk yönetmenlerin vizyona girmeyen ancak çeşitli festivallerde gösterilen ve başarılı olan filmlerinin ve videolarının gösterildiği butik bir sinema salonudur. Sanatçı, yönetmen ve sanatseverlerinde katıldığı ve sohbet eşliğinde düzenlenen etkinlikler Müze sinemasının takvimini oluşturmaktadır (Görsel 13).



Görsel 13. Müze Evliyagil Sinema Salonu (Araştırmacı tarafından 14 Mart 2019 tarihinde çekilmiştir).

Müzenin kapsadığı alan bakımından ziyaretçilerin sergiyi gezerken dinlenme ihtiyacını karşılayabilmek amacı ile Müze Evliyagil'de ziyaretçilerin dinlenmesi ve sosyal iletişim kurmaları açısından, kahvelerini yudumlayabilecekleri alanlar oluşturulmuştur. Müze Evliyagil'in sergilere ve güzel etkinliklere ev sahipliği yaptığı zamanlarda da bu mekânlar kullanılmaktadır.

## 6. Değerlendirme ve Sonuçlar

Geleneksel müzecilik anlayışı, sahip olunan koleksiyonları, tarihi eser tabloları, objeleri, görselleri bir müze mekânında, bilgilendirme levhaları yardımı ile ziyaretçilere sunmayı kapsamaktadır. Burada amaç, ziyaretçilerin tarihi bilgilere ulaşmalarını sağlayarak, yeni gelen nesille tarihi aktarmak ve görsel ağırlıklı olan müzelerde genç nesillere müzecilik anlayışını aşılaktır. Geleneksel müzecilik; toplama, koruma, bakımını yapma ve sunma düşüncesi ile oluşturulup, ziyaretçilerin keşfedip eğitim bilgilerini arttırabileceği mekânlar olarak görülmektedir. Çağdaş müzecilik anlayışı, keşfetmek ve eğitim bilgilerini arttırmak amaçlarına, özellikle ziyaretçilerin sosyalleşebilmelerini de katarak farklı bir bakış açısı kazandırmıştır.

Bu yaklaşım, günümüzde müze mekânlarının koleksiyon odaklı olmanın yanı sıra, ziyaretçi odaklı olmaya başladığını göstermektedir. Geleneksel müzecilik anlayışının yerine çağdaş müzecilik anlayışının geçmesi ile müzelerdeki atölyeler, konferanslar, sergiler ve sosyal etkinliklere daha fazla yer verilmeye başlanmıştır. Ziyaretçiler müzenin bir parçası olarak, müzenin çevresi ve mekânında kendilerine yer ve rol bulmaya başlamıştır.

Çalışma kapsamında analiz edilen ve Ankara'da bulunan ilk çağdaş sanat müzesi olan Müze Evliyagil, çeşitli sergileme alanlarının yanı sıra, önceden belirtilen farklı faaliyetlere hizmet eden alanları ve konser mekânları ile müzeyi gezmeye gelen çağdaş sanat ziyaretçilerinin sosyalleşmelerini sağlayarak müze içerisinde rahatlık ve hareketliliği sağlamaktadır. Müze mekânlarının artık sadece görmeye odaklı değil; görüp, yaşayıp, paylaşım ve bir parçası olunan mekânlara dönüşümü ile müze ziyaretlerinin ve dolayısıyla edinilen bilgi ve görgülerin artacağı düşünülmektedir.

## Kaynakça

Artan, E. G. (2012). "Etkileşim Düzlemi ve Tüketim Mekânı Olarak Postmodern Müzeler İstanbul'daki Özel Müzeler Üzerine Bir İnceleme", Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi, Özel Sayı, 105-131.

Atagök, T. (1999). *Çağdaş Müzeciliğin Anlamı; Müze ve İlişkileri. Yeniden Müzeciliği Düşünmek*. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi Yayınları.

Atasoy, S. (1984). *Türkiye'de Müzecilik Cumhuriyet Dönemi Türk Ansiklopedisi*. İstanbul: Beta Yayıncılık.

Buyurgan, S. ve Mercin, L. (2005). *Görsel Sanatlar Eğitiminde Müze Eğitimi ve Uygulamaları*. Ankara: Görsel Sanatlar Eğitimi Derneği Yayınları.

Erbay, F. (2009). *Müze Yönetiminin Kurumsallaşma Çabası (1984-2009)*. İstanbul: Mimarlık Vakfı Enstitüsü.

Erbay, M. (2011). *Müzelerde Sergileme ve Sunum Tekniklerinin Planlanması*. İstanbul: Beta Yayıncılık.

Erden, O. (2012). *Çağdaş Sanat Hakkında Bilmeniz Gereken Her Şey*. İstanbul: Doğan Burda Yayıncılık.

Guilbaut, S. (2009). *New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı – Soyut Dışavurumculuk, Özgürlük ve Soğuk Savaş* (çev. E. Gökteke). İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi Yayınları.

Huyssen, A. (1999). *Alacakaranlık Anıları: Bellek Yitimi Kültüründe Zamanı Belirlemek* (çev. K. Atakay). İstanbul: Metis Yayınları.

İşçi, C., Güzel, B., Maktal Canko, D. Y., İşçi, T. ve Moroğlu, F. (2020). "Müze Deneyimi: Yönetim ve Ziyaretçi Perspektiflerinin Karşılaştırılması", Turizm Akademik Dergisi, 1(7), 29-45.

Kaplan, F. E. S. (1999). Exhibitions as Communicative Media. E. Hooper-Greenhill (Editör). *Museum, Media, Message*. London: Routledge.

Keene, S. (2006). "All That is Solid?: Museum and the Postmodern", Public Archaeology, 5(3), 185-197.

Keleş, V. (2003). "Modern Müzecilik ve Türk Müzeciliği", Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 1-2(2), 1-17.

Madra, B. (2018). *Müzeler Bilincin Yöneticisidir*. İstanbul.

Madran, B. (2002). *Mevcut Müze Sergilemelerinin Çağdaş Müzecilik Kriterlerine Göre Yeniden Düzenlenmesi, 6. Müzecilik Semineri Notları*. İstanbul: T.C. Genelkurmay Başkanlığı Askeri Müze ve Kültür Sitesi Yayını.

Message, K. (2006). "The New Museum", Theory, Culture & Society, 2-3(23), 603-606.

Okan, B. (2018). "Günümüz Müzecilik Anlayışındaki Yaklaşımlar ve Müze Oluşumunu Etkileyen Unsurlar", Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi, 4(3), 215-242.

Özcan, U. ve Çağlar, H. (2020). "Müzedey Aydınlatmanın Kullanıcı ve Eserler Açısından Değerlendirilmesi", Avrupa Bilim ve Teknoloji Dergisi, 18, 645-655.

Özkan, C. (2010). *Böceklerle Ekoloji Eğitimi, Naz Önokul Anı Defteri*. Ankara: Ankara Üniversitesi Ziraat Fakültesi Basımevi.

Özsavaş Uluçay, N. (2017). "Sanatın Mekânı ve Mekânın Sanatı", İdil, 36 (6), 2245-2257.

Öztekin, O. A. (2014). *Müze Kavramı ve Müze Yapılarının İç Mekânlarının İstanbul'dan Örneklerle İncelenmesi*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Salderay, B. ve Çalimli, Z. G. (2020). "Müze Kavramı, Süleyman Saim Tekcan ve İmoga-İstanbul Grafik Sanatlar Müzesi", Sanat & Tasarım Dergisi (STD), 26, 83-99.

Sekmen Becan, E. (2015). *Çağdaş Sanat Müzeleri ve Medya İlişkisi: Ulusal Basında Müze Haberlerinin Analizi*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Sekmen, E. (2012). "Postmodern Müzecilik Tercümleri", İstanbul Bilgi Üniversitesi Sanat ve Kültür Yönetimi Lisansüstü Öğrenci Konferansı Bildiri Özetleri Kitabı, İstanbul.

Sezgin, M. ve Karaman, A. (2009). *Müze Yönetimi ve Pazarlaması*. Konya: Çizgi Kitabevi.

Shaw, W. M. K. (2004). *Osmanlı Müzeciliği*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Tzortzi, K. (2007). *The Interaction Between Building Layout and Display Layout in Museums*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, University College of London Bartlett Faculty of the Built Environment, London.

Wilson, S. (2002). *Information Arts: Intersections of Art, Science and Technology*. Massachusetts: MIT Press.

## İnternet Kaynakları

Altunbaş, A. ve Özdemir, Ç. (2012). Kültür ve Turizm Bakanlığı. Web: <https://teftis.ktb.gov.tr/Eklenti/4655,makale.pdf> adresinden 13 Şubat 2019'da alınmıştır.

Evliyagil, M. (2019). Müze Evliyagil. Web: <http://www.muzeevliyagil.com/tr> adresinden 13 Şubat 2019'da alınmıştır.

International Council of Museums (2006). ICOM Code of Ethics for Museums. Web:

<http://mmkd.org.tr/wp-content/uploads/2013/10/icom-muzeler-icin-etik-kurallari2.pdf> adresinden 13 Şubat 2019'da alınmıştır.

İnternet: Müze Forum. Web:

<http://muzeforum.org/cms/tmp-anasayfa/.../çağdaş/muzecilik> adresinden 13 Şubat 2019'da alınmıştır.

Wallace, M. (2013). Business Card to Business Plan: Branding Your Museum. Web: <http://www.aam-us.org/pubs/webexclusive/branding.cf> adresinden 13 Şubat 2019'da alınmıştır.

Yolal, M. ve Sökmen, S. (2017). Postmodern Müzecilik Anlayışı Müze Deneyimini Tamamen Değiştiriyor. Harvard Business Review Türkiye, Haziran Sayısı. Web: <https://hbrturkiye.com/dergi/postmodern-muzecilik-anlayisi-muze-deneyimini-tamamen-degistiriyor> adresinden 13 Şubat 2019'da alınmıştır.

## Görsel Kaynaklar

Görsel 9.

[https://www.google.com/search?q=m%C3%BCze+evliyağil&rlz=1C1GCEA\\_enTR906TR922&sxsrf=ALeKk00siHSX6XeMKnfYrULNZLiftW0y8Q:1612354947595&source=Inms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKEwjvJyf2s3uAhUQaBoKHZ8WADYQ\\_AUoAXoECBEQAw&biw=1920&bih=969#imgrc=8au4aNz7AnSWTM](https://www.google.com/search?q=m%C3%BCze+evliyağil&rlz=1C1GCEA_enTR906TR922&sxsrf=ALeKk00siHSX6XeMKnfYrULNZLiftW0y8Q:1612354947595&source=Inms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKEwjvJyf2s3uAhUQaBoKHZ8WADYQ_AUoAXoECBEQAw&biw=1920&bih=969#imgrc=8au4aNz7AnSWTM) adresinden 21 Aralık 2020'de alınmıştır.

Görsel 10.

[https://www.google.com/search?q=m%C3%BCze+evliyağil&rlz=1C1GCEA\\_enTR906TR922&sxsrf=ALeKk00siHSX6XeMKnfYrULNZLiftW0y8Q:1612354947595&source=Inms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKEwjvJyf2s3uAhUQaBoKHZ8WADYQ\\_AUoAXoECBEQAw&biw=1920&bih=969#imgrc=8au4aNz7AnSWTM&imgdii=kqhSWQIG2wkSfM](https://www.google.com/search?q=m%C3%BCze+evliyağil&rlz=1C1GCEA_enTR906TR922&sxsrf=ALeKk00siHSX6XeMKnfYrULNZLiftW0y8Q:1612354947595&source=Inms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKEwjvJyf2s3uAhUQaBoKHZ8WADYQ_AUoAXoECBEQAw&biw=1920&bih=969#imgrc=8au4aNz7AnSWTM&imgdii=kqhSWQIG2wkSfM) adresinden 21 Aralık 2020'de alınmıştır.

Görsel 11.

[https://www.youtube.com/watch?v=z08HhMmlcf4&ab\\_channel=M%C3%BCzeEvliyağil](https://www.youtube.com/watch?v=z08HhMmlcf4&ab_channel=M%C3%BCzeEvliyağil) adresinden 21 Aralık 2020'de alınmıştır.

Görsel 12.

<http://www.demarche.com.tr/2019/10/05/contemporary-art-from-germany-future-perfect/> &rlz=1C1GCEA\_enTR906TR922&sxsrf=ALeKk01ijgeT8JjeONv7GZOQT-zur9cfbQ:1612355473285&tbm=isch&source=iu&ictx=1&fir=eHMqKGFj9CbGHM%252Cx5nHkj8jPDUCHM%252C\_&vet=1&usg=Al4\_kR55QVLn6t6x34SrO2mkw8sbdKxfg&sa=X&ved=2ahUKEwj9\_GZ3M3uAhUC8BoKHbg\_CHYQ9QF6BAglEAE#imgrc=eHMqKGFj9CbGHM adresinden 21 Aralık 2020'de alınmıştır.

## Duvar Resimlerinde Bir Taşra Örneği: Samsun Kefeli Apartmanında İki Duvar Resmi

Arş. Gör. Dr. Emre Kolay

Makale Geliş Tarihi: 11.12.2020  
Yayına Kabul Tarihi: 25.10.2021

### Özet

Duvar resim geleneğinin Osmanlı resim sanatı içindeki oluşum ve gelişim evrelerini XVIII. yüzyıldan itibaren takip etmek mümkündür. Lale Devri olarak da adlandırılan ve Batılılaşma çizgisinin başlangıcı olarak kabul edilen dönemde ortaya çıkan duvar resim geleneğinin kısa süre içinde saray sınırlarını aşip Anadolu'nun farklı konut ve sivil eserlerinde vücut bulduğu bilinmektedir. XIX. yüzyılda konutlardan camilere ve şadırvanlara kadar farklı yapı tiplerinde duvarları süsleyen söz konusu resimlerin XX. yüzyılda da gelişimini sürdürdüğü ve hatta Cumhuriyet dönemi içinde uygulama alanı bulduğu çeşitli örneklerde görülmektedir. Bu bağlamda çalışmada ele alınan Samsun'daki Kefeli Apartmanının giriş holünde yer alan iki duvar resmi, Osmanlı duvar resim sanatının XX. yüzyıldaki gelişimi çerçevesinde değerlendirilecek, kentin apartmanlaşma süreci içinde gelenekten elde ettiği deneyimler bağlamında söz konusu resimler irdelenecektir.

**Anahtar Kelimeler:** Osmanlı Resim Sanatı, Duvar Resimleri, Apartman, Konut

### A PROVINCIAL EXAMPLE OF WALL PAINTINGS: TWO WALL PAINTINGS IN SAMSUN KEFELİ APARTMENT

### Abstract

It is possible to follow the formation and development of the wall painting in Ottoman painting art from the 18th century. It is known that the tradition of mural painting, which emerged in the period, which is also known as the Tulip Age and accepted as the beginning of the westernization line, crossed the palace boundaries in a short time and came into existence in different residential and civil works of Anatolia. It is seen in various examples that these paintings, which adorn the walls in different building types from houses to mosques and fountains in the 19th century continued to develop in the 20th century and even found implementation in the Republic period. In this context, the two wall paintings in the entrance hall of the Kefeli Apartment in Samsun will be evaluated within the framework of the development of the Ottoman wall painting in the 20th century, and these paintings will be examined in the context of the experiences the city has gained from the tradition during the apartmentization process.

**Keywords:** Ottoman Painting Art, Wall Painting, Apartment, Dwelling



## Giriş

XVIII. yüzyıldan itibaren Osmanlı sanatı ve mimarisinde görülen Batı etkisizliği ve dönüşüm çabası, küçük bir odanın resim programından büyük boyutlu külliye tasarımına kadar hemen her alanda kendisini göstermektedir. Ahmet Refik tarafından "Lale Devri" olarak adlandırılan ve Batı'ya bakış açısının değişimini yansıtan III. Ahmet dönemi, pek çok sanat ve mimarlık tarihçisi tarafından bu değişim ve dönüşümün başlangıç noktası olarak kabul edilmektedir. Yüzyılın ortalarına doğru form değiştiren ve mimari programa dâhil edilen Barok tasarımların Kuban ve Eyice tarafından "Türk Baroğu" şeklinde tanımlanması, sanat tarihi yazımını uzun bir süre Batılılaşma döneminin Osmanlı sanatında kabulü ve içselleştirilmesi yönünde yorumlara sevk etmiştir (Kuban, 1954:135-136; Eyice, 1981:164-166). Benzer bir tutumun Renda tarafından duvar resimleri üzerinden sürdürüldüğü söylenebilir. Duvar resim geleneğinin XVIII. yüzyılda başladığı ve ilk örneklerini Topkapı Sarayı'nda verdiği bilinmektedir. Bununla birlikte çok kısa bir süre içinde Anadolu ve Balkan coğrafyasına yayılan duvar resimlerinin Barok ve Rokoko üsluplarıyla bir arada kullanıldığı dile getirilmektedir (Renda, 1977:77-78). Minyatür sanatında görülen değişim ve üçüncü boyut arayışlarının Osmanlı sanatçıları manzara resimlerine yönlendirdiği ve bunların da duvar resimleriyle vücut bulduğunu aktaran Renda, manzara konusunun minyatür sanatındaki geçmişine vurgu yaparak figüratif öğelerden üçüncü boyut aktarımında belli bir süre uzak durulmasının sebepleri arasında söz konusu tarihsel geçmişin varlığını dile getirmektedir (Renda, 1977:199-201).

Temalarını doğa ve kent temelli manzaralardan alan duvar resimlerinde figüratif öğelerin kullanım alanlarının kısıtlı olduğu görülür. Resmedilen kent manzaraları İmparatorluğun başkenti İstanbul ve çevresi olabileceği gibi (Demirarslan, 2016:113-122) Mekke (Kâbe) ve Medine gibi kutsal topraklarda bulunan kentlerin de duvar resimlerinde sıklıkla tercih edildiği gözlenir (Uğurlu, 2020:192-196). Birgi Çakırağa Konağı, Datça Mehmet Ali Konağı, Amasya Sultan II. Bayezid Camii Şadırvanı ve Merzifon Paşa Camii Şadırvanı İstanbul temalı kent manzara örnekleri sunan duvar resimlerine sahip Anadolu örneklerini oluşturmaktadır (Arık, 1976:120). Konumu tanımlanabilen söz konusu manzara resimleri dışında hayali olarak tanımlanan, hangi kentin resmedildiği belirlenemeyen örnekler de duvar resimleri arasında yer almaktadır. Anadolu'da pek çok konut ve dini eserlerin duvarlarını süsleyen kent manzaralarına, ölü doğa konulu çiçek ve meyve motiflerinin eşlik ettiği görülmektedir. Sanatçıların genellikle anonim kaldığı duvar resimlerinde görülen gerçekçi İstanbul tasvirleri, sanatçıların bir kısmının İstanbul'dan sipariş üzerine Anadolu ve Balkan

kentlerine intikal etmiş olabileceğini düşündürebilir. Mevcut veriler ışığında sanatçıların bir kısmının hangi kentten geldikleri ve hangi millete mensup oldukları tespit edilmiştir. Zileli Emin, Şeyhzade Abdurrahman Efendi, Ali Miralaygil, Mucurlu Nakkaş Hacı Ahi, Şemsi Mehmet, Bağdasaryan Nerses ve Hagopcan Mahsereciyan gibi isimler, Anadolu'da duvar resimlerini icra eden sanatçıların bir kısmını oluşturmaktadır. Söz konusu ustaların gerek gayrimüslim tebaadan gerekse Müslüman tebaadan oldukları, bununla birlikte özellikle İtalyan ressamaların da Anadolu'da duvar resimleri üzerine sipariş aldıkları bilinmektedir (Uğurlu, 2020:200-206). Konutların duvar ve tavanlarını süsleyen duvar resimlerinin Anadolu'daki yayılımı yapılan akademik çalışmalarla hatırısayılır bir envanter birikimi neticesinde izlenebiliyor olmasına karşın Cumhuriyet döneminin ilk yıllarında Anadolu kentlerinde hızla yaygınlaşan apartmanların giriş hollerini ve koridor duvarlarını süsleyen duvar resimleri hakkındaki bilgilerimiz oldukça sınırlıdır (Karaaslan, 2021:74).

XIX. yüzyılda Osmanlı resim sanatında görülen değişim ve dönüşüm, sivil mimaride de izlenmektedir. Özellikle başkent İstanbul'un levanten bölgesi Pera ve Galata'da yoğunlaşan kentsel dönüşüm, konut mimarisinde apartmanlaşma eğilimi göstermekte (Görgülü, 2016:167-168; Tezer, 2017:18), inşa edilen çok katlı apartman dairelerinde yabancı misafirler ve gayrimüslim tebaadan aileler ikamet etmektedir (Derin Öncel, 2014:229). Uzun bir süre boyunca Müslüman yoğunluğa sahip semtlerde tercih edilmeyen apartmanların ancak XX. yüzyılın ilk çeyreğinde bu bölgelerde yükseldiği bilinmektedir. Bu dönemde yüksek konfor ve lüks olarak algılanan apartman yaşamına paralel olarak İstanbul'un gelişim gösteren yeni cazibe merkezleri Taksim, Nişantaşı, Kadıköy, Moda ve Yeşilköy gibi semtlerde genellikle apartman tarzı konut tipinin tercih edildiği görülür (Özakbaş, 2015:295; Akın, 2010: 22-24). Ankara'nın başkent ilan edilmesiyle birlikte yoğun inşaat faaliyetlerine sahne olan kentte apartmanlaşmanın 1930'lu ve 1940'lu yıllarda yaygınlaştığı görülmektedir. Emlak vergisinde indirim sağlanması gibi teşviklerde bulunan devletin bu yıllarda inşaat sektörüne destek sağlamasıyla özel sektörün apartman tipi konut üretimine yöneldiği söylenebilir. Modern çizgide tasarlanan söz konusu apartmanların özellikle cephe biçimlenişinde İstanbul örneklerinden farklı olduğu, Ankara'nın modern/kübik yönelimine nazaran İstanbul'un farklı üsluplara açık bir kent oluşu Tezer tarafından dile getirilmektedir (Tezer, 2017:33). Söz konusu yıllarda İstanbul ve Ankara'nın dışında, Anadolu'nun gelişmekte olan pek çok kentinde apartman tarzı konut tercihi görülmektedir. Artan nüfus ve eski tip konut uygulamalarının yavaşlamasıyla özellikle 1929 sonrası hız kazanan apartman tipi konut üretiminin, başkent Ankara ve İstanbul dışında genellikle memur ve bürokrat kesimin tercih ettiği, kentin istasyona açılan

ana caddeleri üzerinde yoğunlaştığı söylenebilir (Aslanoğlu, 2010:80-81). Genellikle mal sahibinin adını taşıyan apartmanlar, dönemin bilinen mimarları tarafından tasarlanıyor ve bu durum mal sahibine prestij kazandırabiliyordu (Bozdoğan, 2008:245). Kimi yapılar ise dönemin ilk mimarlık dergisi Mimar'da tanıtılmakta, eserlerin müellifleri yapılarını modernist söylemler üzerinden tanımlamaktadır. Aynı zamanda konforu ve çağdaşlığı simgeleyen söz konusu apartmanlar için mobilya ve mekân dekorasyonu ile ilgili haberlere de yer verilmektedir.

XIX. yüzyılda kentsel ölçekte önemli gelişim kat eden Samsun'un, XX. yüzyıla birlikte sahip olduğu liman vasıtasıyla hinterlandını genişlettiği ve bir liman kenti hüviyetine sahip olduğu görülür (Topal, 2006:327-328). Geç XIX. yüzyıl ile XX. yüzyılın ilk çeyreğinde kentte inşa edilen kamu eserleriyle birlikte, çıkan yangınlar sonucunda yeniden şekillenen mahallelerde yükselen konut tipleri kentin silüetini değiştirmiş, modern bir kent görünümü yaratılmıştır (Duyamaz, 2006:452-453). Özellikle 1927 yılında Samsun-Amasya demiryolu hattının açılmasıyla Anadolu'ya bağlanan Samsun limanı gerek kentin ticari faaliyetlerinde gerekse nüfus artışında ve kentsel gelişiminde önemli değişimler meydana getirmiştir. Şüphesiz 1930'lu yıllarda Anadolu kentlerinde görülmeye başlayan apartmanlaşma eğiliminin, yukarıda sıraladığımız nedenlerden ötürü Samsun'da da etkili olduğu düşünülebilir. İhmalkâr bir şekilde bakımsız kalan, yerel yönetimler vasıtasıyla yıkım kararı alınıp gündün güne sayısı azalan söz konusu erken Cumhuriyet dönemi apartmanlarının arasında Kefeli Apartmanı, cephe ve plan özelliklerinin yanında giriş holünde bulunan ve araştırmamızın ana temasını oluşturan duvar resimleri ile Samsun'un mimari tarihi içinde özel bir yere sahiptir.

### **Kefeli Apartmanı ve Duvar Resimleri**

İlkadım İlçesi, Kale Mahallesi, Cumhuriyet Caddesi üzerinde yer alan Kefeli Apartmanı, bulunduğu konumu sebebiyle XIX. yüzyılda gelişim gösteren kent sınırları içinde bulunmaktadır. XX. yüzyılın başlarında inşası tamamlanan Hükümet Konağı (Bayraktar, 2016:360) ile aynı cadde üzerinde yer alan Kefeli Apartmanının inşa tarihi kesin olarak bilinmemekte, Hakkı Kefeli adında bir şahsın girişimiyle inşa edildiği dile getirilmektedir<sup>1</sup>. Hakkı Kefeli ile ilgili herhangi bir belgeye rastlanmamasına karşın 1929 tarihli Annuaire Oriental'de Samsun'da tütün ticareti yapan tüccarlar arasında Kefelizade Halim Efendi isminde bir tüccara rastlanmıştır (Rizzo, 1929:1068). Kefelizade Halim Efendi'nin, Kefeli Apartmanı ile bağı ise mevcut verilerle çözümlenemeyecek durumdadır. 1932 yılında Atlı Atatürk Heykeli'nin

dikildiği (Osma, 2003:70-75), kentin simge kamusal alanlarından Gazi Parkı'na bakan ana cephesiyle değerli bir konuma sahip söz konusu eserin inşa tarihi kesin olarak belirlenemese de gerek plan ve cephe özellikleri gerekse araştırma konumuzun ana temasını oluşturan duvar resimleri üzerinde yer alan tarih üzerinden yapının inşa tarihi hakkında çıkarım yapmak mümkün görünmektedir.

XIX. yüzyılın sonlarından itibaren özellikle başkent İstanbul'da Galata-Pera Bölgesinde yoğunluk gösteren apartmanların Neo Klasik ve Art Nouveau ağırlıklı cephe özelliklerine sahip olduğu bilinmektedir. 1930'lu yıllardan itibaren İstanbul apartmanlarının üslup çeşitliliğine Art Deco ve kübik mimari etkili eserlerin de katılmış olduğu görülmektedir ve böylece Ankara'da söz konusu yıllarda özellikle konut mimarisinde yoğunluk kazanan modern tasarım şemalarının İstanbul'u da etkisi altına aldığı söylenebilir (Bozdoğan, 2008:252). Bitişik nizamlı çift cepheli Kefeli apartmanının cephe şemasında sahip olduğu tasarım detaylarına baktığımızda 1930'lu yıllarda İstanbul'da inşa edilen Art Deco ağırlıklı apartmanlar (Özakbaş, 2015:305) ile benzer kütle özelliklerine sahip olduğunu söyleyebiliriz (Görsel 1-2). Geniş pencere açıklıkları ve söz konusu açıklıklarda kullanılan kırık kemer hareketliliği ve Neo Klasik üsluba atıfta bulunan fugalarla yatay olarak bölümlenen plater kullanımı, betonarme iskeletli Kefeli Apartmanının 1930'lu yılların İstanbul'unda yükselen apartmanlarla benzer tasarım özelliklerini paylaştığını göstermektedir. Giriş holünün iki yanında kartonpiyer çerçeveler içinde bulunan iki resimde de görülen 1934 tarihi, muhtemelen resimlerin bitirildiği tarihe işaret etmektedir. Söz konusu duvar resimlerinin apartman inşasının bitimiyle birlikte tamamlandığı düşünülürse Kefeli Apartmanının 1930-1934 yılları arasında inşa edilmiş olabileceği söylenebilir.

Dikdörtgen bir kartonpiyer çerçeve içinde birbirine bakan aynı ölçülere sahip iki duvar resminin İstanbul'dan gelen Kemal adlı bir ressam tarafından 1934'te tamamlandığı her iki resimde yer alan imzadan anlaşılmaktadır. Birinci resim olarak adlandıracağımız, giriş holünde sağ duvarda bulunan duvar resmi, aslında XIX. yüzyıl asker ressamının üretmiş olduğu eserlerden bu yana gerek tablolarla gerekse mimariye dahil edilen duvar resimlerinde sıklıkla tercih edilen manzara konusuna sahiptir (Görsel 3). Ön planda, bir kısmı dere/göl kıyısında biriken ve su içen bir kısmı ise yamaca doğru yönelmiş koyun sürü ile derenin/gölün diğer yakasında elinde asası ile koyunlara doğru yönelmiş uzun beyaz sakallı çoban ve yanındaki köpeği görülmektedir. Arka planı ise yaprakları sararmış oldukça büyük bir ağaç kümesi ile gerisinde yoğun bulut kümesi kaplamaktadır.

<sup>1</sup> <https://www.habergazetesi.com.tr/yazarlar/19572/kefeli-apartmani>, Son Erişim 28.11.2020, 21:00



Görsel 1. Kefeli Apartmanı, Gazi Parkına Bakan Cephesi (E. Kolay, 2018) (Solda)  
Görsel 2. Kefeli Apartmanı, Giriş Cephesi (E. Kolay, 2018) (Sağda)



Görsel 3. Giriş Holü Sağ Duvarında Kalan Duvar Resmi (E. Kolay, 2020)

İkinci resim olarak adlandırabileceğimiz giriş holünün sol duvarında diğer duvar resmi ile aynı boyutlara sahip manzara resminde daha tanıdık bir manzara ile karşılaşmaktayız (Görsel 4). Resmin ön planında gövdesi ve yaprakları ile resimde oldukça geniş yer bulan ağaç görülmektedir. Arka plana baktığımızda ise, manzaraya bir tepeden bakıldığı anlaşılır; sakin bir deniz ve kıyıya yanaşmakta olan yandan çarklı bir vapur resmin arka planında seçilen birtakım unsurlardır. Bununla birlikte vapurun yanaşmakta olduğu iki katlı ve kırmızı çatısıyla iskele binası ve hemen önündeki yelkenli, resim arka planında dikkat çeken öğelerdir. Daha derinlerde ise detayları verilmemiş fakat yelkenleri seçilebilen bir tekne de resmin arka planında hareketliliğe katkı sağlamıştır. Resmin tüm detayları incelendikten sonra söz konusu manzaranın aslında M. VedatTek'in 1910'lu yılların sonunda inşa ettiği Moda İskelesi'ni (Batur, 2003:158-159) konu edinen bir fotoğraftan aktarıldığını söyleyebiliriz. İ.B.B. Atatürk Kitaplığı'nın fotoğraf arşivinde yer alan bir fotoğraf (Atatürk Kitaplığı, Katalog No: Krt 016322), yukarıda betimlediğimiz manzara resmi ile birebir uyumaktadır (Görsel 5).



Görsel 4. Giriş Holü Sol Duvarında Kalan Duvar Resmi (E. Kolay, 2020)



Görsel 5. İ.B.B. Atatürk Kitaplığı Arşivinde Moda İskelesi'ni Konu Edinen Fotoğraf (İ.B.B. Atatürk Kitaplığı, Krt\_016322)

## Sonuç Yerine

Kefeli Apartmanında ele alınan duvar resimlerinin benzer örneklerini kültürel ve sanatsal faaliyetlerin daha yoğun yaşandığı İstanbul'da görmek mümkündür. Özellikle Türkiye'de apartmanlaşmanın ilk örneklerinin görüldüğü Beyoğlu semtinde karşımıza çıkan duvar resimlerine Taksim'de Eden Apartmanı, Rita Apartmanı, Sakin Apartmanı, Ege Apartmanı, Şen Yuva Apartmanı, Sarper Apartmanı ve Feridiye Apartmanı, Cihangir'de Ender Apartmanı, Demir Apartmanı ve Platin Apartmanında rastlamak mümkündür (Pınarbaşı, 2004:180-184). Kefeli Apartmanında yer alan iki duvar resminin Samsun ve çevresinde şu ana dek örneğine rastlanmamıştır. Erken Cumhuriyet dönemi apartmanlarının günden güne azalması ve kent silüetinden çekilmesi sebebiyle apartmanların iç mekanlarını hareketlendiren duvar resmi ve benzeri süsleme unsurları da kaybetmekteyiz. Son yıllarda Samsun'da da gözlenen bu tarihi kayıplar, Kefeli Apartmanı gibi mevcut örnekleri daha değerli kılmaktadır.

İstanbul'da bulunan apartman duvar resimlerinin bir kısmında sanatçı imzası bulunmazken bir kısmında ise hem Türk hem de gayrimüslim sanatçıların imzasına rastlanmaktadır (Pınarbaşı, 2004:183). Kefeli Apartmanında ise

sanatçı, imzasını "Kemal" olarak belirtmekte ve "1934, İstanbul" bilgilerini de sunmaktadır (Görsel 6). 1934 tarihi söz konusu iki resmin tamamlanış tarihini sunduğu tahmin edilse de verilen İstanbul bilgisi iki ihtimali akla getirmektedir; Birinci, söz konusu iki manzaranın İstanbul'a ait olduğu bilgisi. Özellikle sol duvarda yer alan manzaranın Moda İskelesi'ne ait olması ve bir fotoğraftan kopyalanması bu olasılığı kuvvetlendirmektedir. İkincisi ise Kemal imzasına sahip sanatçının İstanbul'dan gelmiş olabileceğidir. Apartman inşası için kent dışından usta ve mimar getirmek bu dönemde doğal bir süreç olarak kabul edilmektedir ve kent dışından gelen bu isimlere bir ressamın katılmış olması da muhtemeldir.



Görsel 6. Sağ Duvarda Kalan Duvar Resminde Sanatçı İmzası (E. Kolay, 2020)

Dışavurumcu bir anlayışla ele alındığı görülen söz konusu duvar resimlerinde renk kullanımı ve figürlerin pozisyonu betimlenen doğanın derinlik algısını artırmakta, bu bağlamda Türk resim sanatında özellikle Çallı Kuşağı'nın manzara resmi uygulamalarındaki temel özelliklerin tekrarlandığı görülmektedir. İkinci duvar resminde tespit edebildiğimiz, XIX. yüzyılda asker ressamlar tarafından sıklıkla tercih edilen fotoğraftan yararlanarak manzara resmi üretme tekniğinin bu vesile ile Cumhuriyet dönemine de intikal ettiğini söyleyebiliriz. 1920'li ve 30'lu yıllarda İstanbul'un gözde semtleri arasında yerini alan Moda'nın, taşra kenti Samsun'daki bir apartmanın

giriş holü duvarını süslemesi ile XIX. yüzyılda Anadolu'nun bir köşesinde yer alan bir konağın tavan eteğini süsleyen Boğaziçi manzarası arasındaki bağlantı, sanatçı akışının İstanbul'dan yayılımı ile sınırlı olmalıdır. Bununla birlikte XIX. yüzyılda konakta yaşayan bir Anadolu ile 1930'lu yıllarda kentin en modern apartmanında yaşayan kent sakini arasında "İstanbul beğenisi ya da özlemi" sürekliliğinin mevcudiyeti de sorgulanabilir.

Özet ve sonuç olarak, Kefeli Apartmanı'nda bulunan iki duvar resminin XIX. yüzyılda gelişen kent temalı resim sanatının XX. yüzyıldaki uzantısı olarak yorumlamak gerekmektedir. Söz konusu eserlerin kentte modern simgeleyen bir yapıda yer alması ise dönemin modern ile gelenek arasında sıkışmış bir kitlesinin dışavurumu olarak okunabilir.

## Kaynakça

Akın, G. (2010). "20. Yüzyıl Başında İstanbul: Toplumsal ve Mekânsal Farklılaşma", *Osmanlı Başkentinden Küreselleşen İstanbul'a: Mimarlık ve Kent, 1910-2010*, İstanbul: Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi Yayınları, 20-30.

Arık, R. (1976). *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Aslanoğlu, İ. (2010). *Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı, 1923-1938*, İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayınları.

Batur, A. (Haz.) (2003). *M. Vedat Tek Kimliğinin İzinde Bir Mimar*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bayraktar, M. S. (2016). *Samsun'da Türk Devri Mimarisi*, Samsun: Canik Belediyesi Yayınları.

Bozdoğan, S. (2008). *Modernizm ve Ulusun İnşası Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Mimari Kültür*, (Çev. Tuncay Birkan), İstanbul: Metis Yayınları.

Demirarslan, D. (2016). "19. Yüzyıl Türk Sivil Mimarisinde Duvar Resmi Estetiği ve İstanbul Teması", *Mimarlık ve Yaşam Dergisi*, 1(1), 105-125.

Derin Öncel, A. (2014). *Apartman. Galata'da Yeni Bir Konut Tipi*, İstanbul: Kitap Yayınevi.

Duymaz, A. Ş. (2006). XIX. Yüzyılda Samsun'un Kentsel Gelişimine Dair Birkaç Mimari Örnek. C. Yılmaz (Ed.). *Geçmişten Geleceğe Samsun*, I. Kitap, Samsun. Samsun Büyükşehir Belediyesi Yayınları, 449-462.

Eyice, S. (1981). "XVIII. Yüzyılda Türk Sanatı ve Türk Mimarisinde Avrupa Neo-Klasik Üslubu", *Sanat Tarihi Yıllığı*, (IX-X), 163-190.

Görgülü, T. (2016). "Apartman Tipolojisinde Geçmişten Bugüne; Kira Apartmanından "Rezidans'a" Geçiş", *TÜBA-KED*, (14), 165-178.

İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kitaplığı, Katalog No: Krt, 016322.

Kuban, D. (1954). *Türk Barok Mimari Hakkında Bir Deneme*, İstanbul: İstanbul Teknik

Üniversitesi Yayınları.

Osma, K. (2003). *Cumhuriyet Dönemi Anıt Heykelleri (1923-1946)*, Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi Yayınları.

Özakbaş, D. (2015). "İstanbul Konut Mimarisinin 1923-1940 Yılları Arasındaki Gelişim Süreci", *The Journal of Academic Social Science Studies*, (40), s. 283-310.

Pınarbaşı, S. Ö. (2004). "Beyoğlu Apartmanlarında Bulunan Duvar Resimleri", *Geçmişten Günümüze Beyoğlu*, I, İstanbul: Türkiye Anıt Çevre Turizm Değerlerini Koruma Vakfı ve Beyoğlu Belediyesi Ortak Yayını, s. 179-184.

Renda, G. (1977). *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı, 1700-1850*, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları.

Rizzo, J. A. (1929). *Annuaire Oriental*, Constantinople: Imprimerie de l'Annuaire Oriental.

Tezer, N. (2017). *1930-1940 Yılları Arasında İstanbul'da İnşa Edilmiş Apartmanların Cephe Biçimlenişleri*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Topal, C. (2006). Cumhuriyetin İlk Yıllarında Samsun Limanı. C. Yılmaz (Ed.). *Geçmişten Geleceğe Samsun*, I. Kitap, Samsun. Samsun Büyükşehir Belediyesi Yayınları, 327-331.

Uğurlu, B. P. (2020). *Anadolu'da Son Dönem Osmanlı Duvar Resimlerinde Kent İmgeleri*, Konya: Literatürk Academia Yayınları.

## Doğa ve İnsan İlişkisinde Kuş Evleri

Arş. Gör. Hayrun Nisa Kuruçay  
Arş. Gör. Emre Kuruçay

Makale Geliş Tarihi: 18.09.2020  
Yayına Kabul Tarihi: 22.10.2021

### Özet

Modern şehirlerin kuruluşundan bu yana geçen zaman, şehirlerin insan üzerindeki etkisini gösterdi; git gide artan doğa – insan karşıtlığı. Bu yapıyı sonucun fark edilmesiyle, insanın bir kentli olarak var oluşundansa doğanın bir parçası olduğuyla ilgili söylemler önemle gündeme gelmeye başladı. Her ne kadar bu söylemlerin kabul görmesi oldukça popüler olmasından kaynaklansa da gerçekle daha ilişkili olması nedeniyle, insan ve doğanın kesişim noktalarını artıran tasarım arayışları başladı. Bu arayışların en belirgin olanlarından biri, ölçekler ve doğa ile ilişkisi dolayısıyla, kuş evleridir. Bu çalışmada incelenen son on yıla ait kuş evi tasarımları bu açıklamayı destekler. İncelenen örnekler, tarihinde doğayla daha samimi ilişkiler kuran insanların kuş evlerine bir övgüden ziyade, doğaya dönmeye çalışan günümüz insanının tasarımlarını incelemek ve anlamak adına seçilmiştir. Bunu yaparken örnekler form ve tasarım anlayışlarıyla birlikte irdelenmiştir. Ayrıca kuş evlerinin hem tarihteki hem de günümüzdeki örneklerine bakıldığında gerek silüet gerekse barınma, sığınma gibi fonksiyonlarla mimari tasarım ile yakından ilişkili olması da makalenin önemli bir konusudur.

**Anahtar Kelimeler:** Tasarım, Doğa, Kuş, Kuş Evi, Yuva

### BIRDHOUSES IN NATURE AND HUMAN RELATIONSHIP

#### Abstract

In the course of time, since the founding of modern cities, indicating the influence of cities on people: the increasing nature-human opposition. With the realization of this artificial result, discourses about the fact that human beings are a part of nature rather than existence as a citizen have started to come to the fore. Although the acceptance of these discourses is due to their popularity mostly related to reality, the search for a design that increases the intersection of human and nature has begun. One of the most obvious of these quests is birdhouses, due to their scale and relationship with nature. The birdhouse designs of the last decade examined in this paper support this explanation. The examples examined, rather than a tribute to the birdhouses of people who have established more intimate relationships with nature in their history, were chosen in order to examine and understand the designs of today's people who try to return to nature. While doing this, examples were examined together with their form and design concepts. In addition, the fact that birdhouses are closely related to architectural design, both with silhouette and functions such as bird sanctuary and shelter, is an important subject of the article.

**Keywords:** Design, Nature, Bird, Birdhouse, Nest

Arş. Gör. Hayrun Nisa Kuruçay, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, İstanbul. E-posta: hayrun.n.k@gmail.com. ORCID:0000-0002-9549-9582  
Arş. Gör. Emre Kuruçay, Sakarya Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, Sakarya. E-posta: kurucay@sakarya.edu.tr. ORCID: 0000-0002-5239-7084

## 1. Giriş

Kuşlar kendi doğalarına bırakıldıklarında, cinslerine göre kendi yuvasını kurabilen canlılardır. Ancak ortak kullandığımız doğada yalnızca kuşlara değil tüm canlılara ve yaşam alanlarına, kimi zaman bilerek kimi zamanda dikkatsizce, zarar verilmektedir. Özellikle endüstrileşme dönemi öncesi şehirleri için bir şenlik, o dönemin insanı içinsetabat duygusunun ifadelerinden olan kuşlar; endüstrileşme sonrasında modern şehirlerinde kendilerine yer bulamamıştır. Makine metaforunun etkisindeki modern evin saçaksız çatıları insanların doğaya, doğanın da insanlara yabancılaşmasının adımlarından biridir.



Görsel 1. Kuşların kendiğilinden kurdukları yuvalar

Almayı düşünmeden vermeyi amaç edinen, endüstrileşme öncesi insanların doğa ile ilişkisi daha samimidir (Oruç, 2009). Bu anlamda, Osmanlı toplumuna baktığımızda birçok canlıyı düşünerek yapılan evler, hastaneler ve benzeri yapılar bulmak mümkündür. Özellikle kuşların barınacakları bir kovuk ya da delikle onları korumayı görev edinseler de zaman içinde bu Osmanlı'da bir tutku halini almıştır (Barışta, 2000). Kimi zaman kuşların fiziksel özellikleri, kimi zaman yer çekimine karşı koyuşları, kimi zamansa göçleri insanoğlunu heyecanlandırmakta, harekete geçirmektedir. Bunun paralelinde ise kuş kovukları da kuş evlerine, saraylarına ve hatta camilerine dönüşmektedir (Bektaş, 2003). Yuvalar genellikle bir binayla birlikte yapılmakta ve binanın dönemsel özelliklerini taşımaktadır. O dönemlerde yapılan kuş evlerinin bu özelliği sayesinde dönemlerin sivil mimari örnekleri günümüze taşınmakta ve böylece bugün artık olmayan sivil mimari

örneklerin dönemsel değişimleri incelenebilmektedir.



Görsel 2. (Soldan sağa) 1-İshak Paşa sarayı –Doğu Bayezid–18. Yy, 18. yüzyılda inşa edilmesine rağmen, Osmanlı mimari gelişimi dışında kalan Doğu Bayezid'de bulunan arkaik mimari özellikleri taşıyan kuş evi. 2- Ayazma Cami – Üsküdar – 18. Yy, Barok Mimari özellikleri taşıyan kuş evi. 3- Bali Paşa Cami – Fatih – 15. Yy, Klasik Osmanlı mimarisi.

Kuş evleri yalnızca Osmanlı ile sınırlı kalmamasına rağmen, Osmanlı'da olduğu kadar da yaygın değildir. Özellikle Arap ve Acem illerinde de yerel malzeme ile yapılmış, alternatif mimariye örnek verilebilecek nitelikte güvercinlik olarak anılan kuş evleribulunur. Buldukları kentlerin önemli yerel değerleri olan bu yapılar 20. yüzyılın ikinci yarısında önemini yitirse de önceleri fonksiyonel olarak da çeşitli amaçlara hizmet eden önemli yapılardandır (Amirkhani, Okhoyat ve Zamani, 2010). Bu coğrafyadakilere benzeyen yapılara bölgenin kendine has kayalıklarına adeta işlenmiş olarak Kapadokya Bölgesi'nde de rastlanır (19. yy)(Erman, 2014).



Görsel 3. İran'da bulunan güvercin haneler – İsfahan

## 2. Kuş Evi Tasarımına Dair

Osmanlı dönemindeki kuş evleri, duvar içinde açılmış tek boşluktan ya da oyularak işlenerek duvara eklenen taş veya tuğla malzemeli yapıdır (Çalışkan ve Koç, 2019). İlk bahsedilen kuş evleri, yapım esnasında kullanılan malzemelerdeki kırık köşelerin dahi ustalar tarafından bir kuş














evine dönüştürüldüğü basit kovuklardır. İkinci grup kuş evleri ise toplumsal hassasiyetlere göre şekillenmiş, dönemin mimarisini taklit eden tasarımlar olarak şekillenmiştir. Bir kuş evinin nasıl olması gerektiğine dair, tasarımcılara ait fikirler yakın zamana kadar çok üzerinde durulan bir konu olmamıştır ta ki doğaya yönelik kimi araştırmaların olumsuz sinyal vermesine ve 21. yüzyıl insanının doğaya karşı bilinçlenmesine dek. Bu anlamda genellikle geri dönüşümlü, doğaya zarar vermeyen malzeme kullanımları, çevrenin doğal dengesine karşı yapay müdahalelerin azalmasına yönelik tavırların yaygınlaşması gibi çevreci söylemlerin artışı, insanları bir şeyler aramaya itmiştir. "İnsan merkezci" bir yaşamın aslında insanı, "çevre merkezci" bir yaşam kadar mutlu edemediği ortadadır ve bu nedenle "derin ekoloji" olarak isimlendirilen yeni birtakım faaliyetlerle, aslında doğanın parçası olan insan ile diğer canlıların kentteki çok boyutlu birliktelikleri irdelenip, çözümler üretilmeye başlamıştır (Ürgüplü, 2013).

Yakın zamana kadar belki de kuşların özgürlüğüne bir müdahale gibi görüldüğü için pek ele alınmayan kuş evleri, bu yeni gelişmelerle birlikte tekrar değerlendirilerek önemli bir tasarım nesnesi haline gelmiştir.



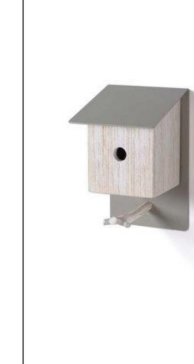









Kuş evleri tarihteki örneklerinde olduğu gibi günümüzdeki örnekleriyle de gerek silueti gerekse barınma, sığınma gibi fonksiyonlarıyla mimari tasarım ürünlerine doğal olarak gönderme yapmaktadır. Bunun yanında günümüzde başka biçimlere de göndermeler yapan örnekleri de oldukça fazladır. Bu anlamda tasarım anlayışı açısından postmodern örnekler oldukça yaygın olmakla beraber rasyonel örneklerle de rastlanır. Bunlara ek olarak hazır bulunmuş nesnelere yapılan kuş evleri de malzemenin kolayca geri dönüşümünü sağlaması nedeniyle genellikle halk arasında yaygındır.

"Bir kuş evi nasıl olmalıdır?" sorusunun artık bir tasarım problemi haline geldiğini gösteren iyi örneklerden biri, Milano Triennale'ine katılan bir grup tasarımcının bu soruyu çıkış noktası almasıdır. Bahsi geçen tasarımcılar, Roberto Giacomucci tarafından koordine edilen 24 kişilik bir gruptan oluşmaktadır. Grup, 2017 yılında Milano Triennale'ine katılarak; çeşitli renk, biçim denemeleri ve farklı yöntemlerle tasarladıkları kuş evlerini sergilemişlerdir. Bu sergi, Roberto Giacomucci (2017) tarafından bir deney olarak görülmektedir. Aslen böylesine mimari form ve fonksiyonla ilişkili olan kuş evleri, pratikte, mimari tasarım için de bir deneme sahası olarak görülebilir.

Aşağıda çalışmanın tüm ürünleri, tasarımcılarıyla birlikte verilmiştir. Bunların birçoğu tarih dışı birtakım nesnelere gönderme yapan postmodern tasarımlardır. 5, 13 ve 23 numaralı çalışmalar ise tasarımı görmeyen bir kişiye kolayca tarif edilebileceğinden (Özer, 2019), postmodern değil rasyonel tasarımlar olarak tasniflenebilir.

			
1. Giant Acorn – Shin Azumi	2. Skycrib – Emmanuel Babled	3. Sebastian Bergne – Crystal Palace	4. Aldo Cibic
			
5. Claesson Koivisto Rune	6. Upside down house – Nigel Coates	7. Hygiaphone – Matali Crasset	8. Nido di Rinhiera – Lorenzo Damiani
			
9. CasaInsieme – Marco Ferreri	10. Loft – Odoardo Fioravanti	11. Cuckoo Clock – Naoto Fukasawa	12. Quequa – Roberto Giacomucci

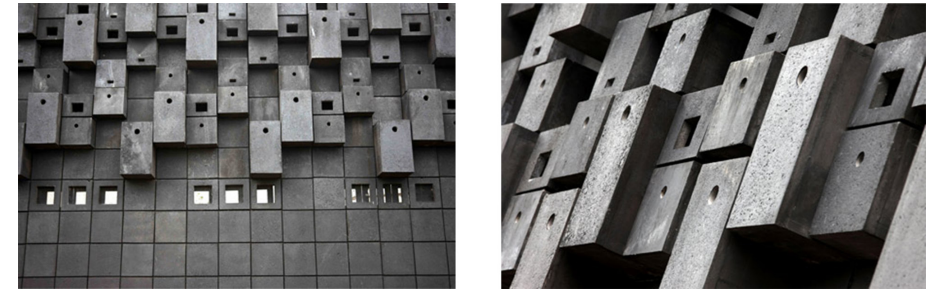
Tablo 1. House of Birds - Where Designers Make Nest, Triennale di Milano

			
13. Condominio – Alessandro Guerriero	14. House of Robin – Constance Guisset	15. Metropolitan Birdbox – Sam Hecht/Industrial Facility	16. Nestore – Giulio Iacchetti
			
17. Soft Nest – Lanzavecchia + Wai	18. Bird Feeder – Lievore Altherr	19. Condonido – Piero e Francesco Lissoni	20. House of Bird – Palomba Serafini
			
21. Marc Sadler	22. Birdhouse – Denis Santachiara	23. Waterhouse – Paolo Ulian	24. Hong Kong's favourite bird – Michael Young

Tablo 1. House of Birds - WhereDesignersMakeNest, Triennale di Milano (Devamı)

Görüldüğü üzere bir kuş evi, genellikle kuşun barındığı ana mekân ve bu mekâna girmeden önce önünde durabileceği, yuvaya girmeye veya yuvadan çıkmaya hazırlık mekânı olan bir nevi arayüze ihtiyaç duyar. Bu veriler göz önünde bulundurularak aşağıda bazı yeni kuş evi tasarımları; form vetasarım anlayışları açısından irdelenmiştir.

Bahsedilen form anlayışları, MSGSÜ Mimarlık Tarihi Yüksek Lisans Programı'nda Filiz Özer'in yürüttüğü "Endüstri Tasarımının Gelişmesinde Mimarlık ve Plastik Sanatların Etkisi" dersinde işlendiği şekliyle irdelenmiştir. Özer (2019), tasarım nesnesinin küçük parçaların bir araya gelmesi ile oluşmasını "Kristalize Form", tüm parçaların kapalı bir bütün oluşturmasıyla meydana gelişine "Entegral Form", aşırı bir yayılım veya büyüme-uzama göstermesi ile oluşmasına "Enerjik Form", plastik nitelikli heykelsi bütünlükte olmasını da "Organik Form" olarak tanımlanmasını desteklemektedir. Biçimlerin Yaşamı adlı kitabında Focillon (2015) biçimlerin yani formların uzun süreli geçirdikleri evreleri; arkaik doğuş, klasikleşme, baroklaşma ve biçimin ölümü olarak sınıflandırır. Bu, belli bir formun uzun zamana yayılabilecek bir öyküsü olduğundan bu çalışmada ilk sınıflandırma çeşidi kullanılmıştır.



Görsel 4. Animal Wall by Gitta Gschwendtner

Londralı tasarımcı Gitta Gschwendtner tarafından tasarlanan Görsel 4'teki "Animal Wall" 50m uzunluğundadır. Tasarım bir konut grubunu yakından geçen bir nehirden ayırmaktadır. Duvardaki delikler farklı türde kuşlar için farklı boyutlarda tasarlanmıştır (Etherington, 2009).

Kuş evleri, 50 m'lik bir duvar gibi, oldukça genişlemiş ölçülerde olduğu için formu enerjiktir. Ayrıca formlar, tam dikdörtgenlerden oluştuğu için, tasarım anlayışı açısından rasyoneldir.



Görsel 5. Spontaneous City in the Tree of Heaven By London Fieldworks

London Fieldworks tarafından tasarlanan Görsel 5'teki örnek, şehirdeki yapıları örnek alarak onlarla uyumlu tasarlanmıştır. Şehrin beklenmedik yerlerinde insanların karşısına çıkan tasarımlar birer heykeli andırmaktadır. Form kategorisi ve tasarım üslubu açısından Görsel 4'teki ile aynı olan bu tasarım bize, tasarımcıların tekil birim tasarımı kadar hatta belki de daha çok eğildikleri noktanın, farklı birimlerin bir araya getiriliş şekli olduğunu gösteriyor (Mills,2010).



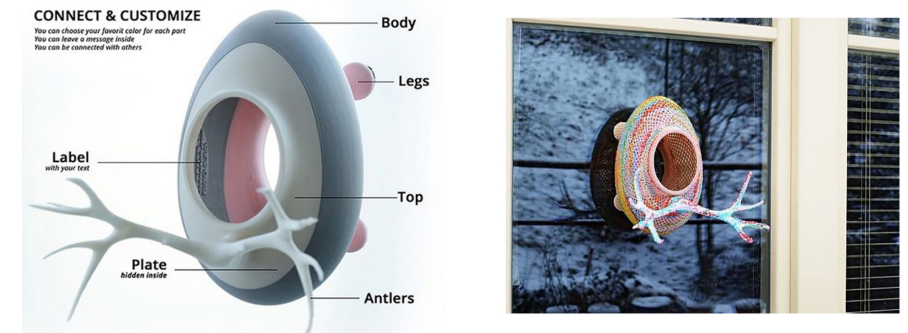
Görsel 6. Attic by Studio Chad Wright

Görsel 6'daki Amerikalı tasarımcı Chad Wright, temel kuş evi formunun boyutlarında oluşturduğu aşırılıklarla yeni bir form meydana getirmiştir. Bu nedenle rasyonel tasarım anlayışıyla tasarlanan bu kuş evi, entegre form kategorisinde gibi görülse de enerjik form kategorisi kapsamında değerlendirilmek için daha uygundur (Nazemi, 2011).



Görsel 7. Bird Nesting Bricks by Aaron Dunkerton

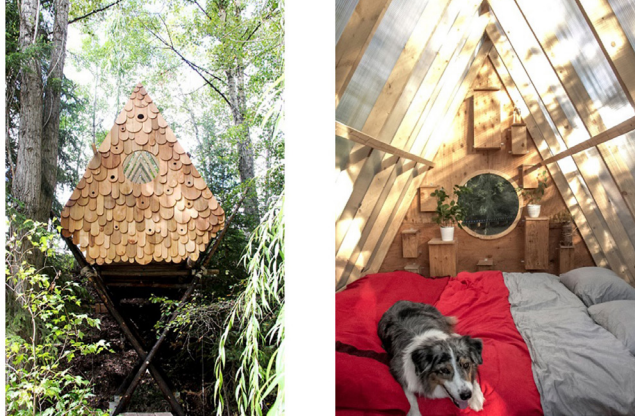
Tasarımcı Aaron Dunkerton, nesli tükenmekte olan kuşların binalarda ya da bahçe duvarlarında yuva yapması için, bazı Osmanlı Kuş evlerinde benzeren bir tasarım yapmıştır. Birbirlerini tamamlayan şekillerde bir araya gelen tuğlaların, herhangi bir duvar örgüsüne kolayca eklenmesi amaçlanmıştır. Tasarım tam uyumlu parçaların oluşturduğu bir bütün olduğu için entegral form kategorisine girmekte ve rasyonel tasarım anlatışının özelliklerini göstermektedir (Andrews, 2013).



Görsel 8. 3D Printed Nest

Görsel 8. 3D baskı araçları için dijital olarak hazırlanmış bir dosyanın satışı ile alıcıların kendi baskı cihazlarında 3D olarak ürettikleri bir tasarımdır. Güncel tasarım ve ticaret anlayışlarına oldukça uygun olan bu kuş evi ile dünya çapında bir kuş besleyicileri ağı oluşturmak hedeflenmiştir (Hazzard To ve Hazzard Tr, 2016).

Tasarım, giriş uzantısı geyik boynuzuna ya da ağaç dallarına gönderme yaptığı için postmodern tasarım anlatışındadır. Form kategorisi olarak ise kuş evleri için fonksiyonel olan giriş uzantısı ve ana mekân birlikte değerlendirildiği de göz önünde bulundurularak, tasarım organik form kategorisindedir.



Görsel 9. Birds and humans share wooden treehouse in western Canada by Studio North

Yukarıdaki tasarım, Kanada'da "Studio North" adlı bir tasarım grubu tarafından, insanlar ve kuşların ortak kullandığı bir ağaç ev olarak tasarlanmıştır. Kamp için alana gelen insanların da öndeki kuş kutularında barındığı gibi tesadüfi bir şekilde barınmaları amacını taşımaktadır (McKnight,2017).

Tasarımın kuşlar için olan bölümü çok sayıda yüzeyin birleşmesinden oluştuğu ve yine kuşlar için ayrılan bölüm çok sayıda kutudan oluştuğu için tasarımı kristalize form kategorisinde sayabiliriz. Ancak tasarımın bütünü entegral form kategorisine dâhildir. Aynı zamanda, kuş evleri, dikdörtgen kutulardan oluştuğu ve kuşların girmesi için açılan fonksiyonel delik yuvarlak olduğu için de tasarımı rasyonel olarak değerlendirebiliriz.



Görsel 10. IKEA upcycles furniture into colourful Wildhomes for Wildlife

Yukarıdaki tasarımlar, IKEA mağazalarının bir reklamı olarak, Stüdyo Weave'den mimarlar ve tasarımcı Adam Nathaniel Furman tarafından tasarlanmıştır. Kuş evleri, arı ve böcek yuvalarından oluşan bu koleksiyon, IKEA mobilyalarının geri dönüşüm materyallerinden, "artık tüm yeni komşularımız evin tadını çıkarabilir" sloganıyla tasarlanmıştır. Tasarımlar farklı kuş türlerini çekmeyi hedeflemektedir (Aouf, 2019).

Soldan sağa doğru; postmodern, rasyonel ve tekrar rasyonel tasarım anlayışıyla tasarlanan kuş evlerinin form kategorileri de yine soldan sağa; kristalize form, kristalize ve entegral formdadır.



Görsel 11. Hazır bulunmuş nesnelere kuş evi tasarımı

Hazır bulunmuş nesne ile yapılan kuş evi tasarımlarının büyük bir çoğunluğu postmodern tasarım anlayışındadır. Yukarıdaki üç örneği; tasarım anlayışı olarak postmodern, form kategorisi olarak da kristalize form olarak sınıflandırabiliriz. Gündemde olan geri atık olarak değerlendirilen malzemelerin geri dönüşümü ile ilgili yönelim, hazır bulunmuş nesnelere bu tarz tasarımların yapılmasını, özellikle halk arasında, artırmaktadır.

## Sonuç

Günümüzde farklı nedenlerle; ama en çok da yapay ve sevgisiz müdahalelerle doğa, giderek insanların yaşam alanlarından çekilmekte. Buna karşın canlılar hayata daha güçlü bağlanma, uyum sağlama yollarını deniyorlar. Örneğin şehrin gürültüsünde diğerlerini arayan bir kuş, artık daha yüksek sesler ötmeye başlıyor, tıpkı aynıkaosta sesini duyurmak isteyen insanlar gibi. Ama belki de yükselen bu seslerle canlılar kendilerini insana duyurmayı başardı. Günümüz insanı artık doğayla barışma yollarını aramakta.

Doğayla ilgili farkındalığın arttığı son 10 hatta 20 yıllık süreçte, ne gibi çö-

zümleler üretilebileceği araştırılıyor. Bu kapsamda değerlendirdiğimiz üzere kuş evleri, geçmişteki şehir neşesini geri getirmek üzere bir tasarım nesnesi olarak görülmeye başlandı. İlk örneklerini yüzyıllar önce gördüğümüz kuş evleri, insanın doğaya bir teması. Ancak uzun yıllardır doğa ile pek de ilgilenmeyen insan, gerçekten eski yıllardaki gibi gerçek duygularla mı bu konu üzerine eğilmeye başlandı, yoksa gizli bir menfaat dürtüsüyle mi, daha tam olarak anlayamıyoruz.

Gerçek şu ki, kuş evleri artık bir tasarım sorunudur. Bu ürünle ilgili çalışmalar, mimarlar için mimari formlar ile oldukça ilişkili olduğu için heyecan vericidir. Kuş evleri, özellikle öğrenciler için deneme fırsatı olarak değerlendirilebilir. Profesyoneller içinse neredeyse bir sosyal sorumluluk sahasına dönüşmüş değerli bir alan haline almış durumdadır.

Yeni bir tasarım nesnesi olarak ele aldığımız kuş evleri için ya tekil birim tasarımından ya da bir birimin farklı şekillerde bir araya getirilişlerinden bahsedilebilir. Bu anlamda yukarıda incelendiği üzere; kristalize, entegral, enerjik ve organik formlarda kuş evleri vardır. Ancak bir modülün farklı şekillerde bir araya gelmesiyle oluşan kuş evleri tasarımcıların tasarım yeteneklerini ortaya koyma açısından önemli olanaklar tanıdığı için kristalize, günümüz bilişim ve kalıp teknolojilerinin gelişmesiyle birlikte küçük ölçekli bir deneme ortamı oluşturduğu için de organik formlu tasarımlara günümüzde daha çok rastlanmaktadır. Tasarım anlayışı açısından ise kuş evleri genellikle, postmodern ya da rasyonel tasarımlardan oluşur. Kuş evleri; mimar, seramik sanatçısı, endüstri ürünleri tasarımcısı gibi uzmanlık alanlarının ve malzeme seçimlerinin çeşitlenmesiyle oldukça farklılaşabilir.

## Kaynakça

- Amirkhani A., Okhoyat, H., Zamani, E. (2010). "Ancient Pigeon Houses: Remarkable Example of the Asian Culture Crystallized in the Architecture of Iran and Central Anatolia." *Asian Culture and History*, 2(2), 45-57
- Bektaş, C. (2003). *Kuş Evleri*. İstanbul: Literatür Yayıncılık
- Çalışkan, C. İ., Koç, E. (2019). "Kuşevleri ve 3 Boyutlu Baskı Yöntemi ile Üretimi", *FSM İlimi Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, 13(1), 167-185
- Erman, D. O. (2014). "Bird Houses in Turkish Culture and Contemporary Applications", *Procedia - Social and Behavioral Sciences* 122, 306 – 311
- Focillon, H. (2015). *Biçimlerin yaşamı*. (Çev. A. Tümertekin). İstanbul:Janus Yayıncılık
- Özer, F. (2019). *Endüstri Tasarımının Gelişimine Mimarlık ve Plastik Sanatların Etkileri Ders Notları*, MSGSÜ Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Şölenay, E., Çelikoğlu, Ö. (2012) "Bir Malzeme Olarak Seramiğin Kullanması", *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 2(2), 41-51
- Ürgüplü, G. (2013). *Derin Ekoloji Bağlamında Kentte Sokak Hayvanlarıyla Birlikte Yaşamak Olgusunun İncelenmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Barışta, H.Ö. (2000). *Osmanlı İmparatorluğu Dönemi İstanbul'undan Kuşevleri*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları / 2528

## İnternet Kaynakları

- İnternet: House of Birds, Where Designers Make Nest (2017, Nisan). Web: <https://workshop.houseofbirds.it/en/> adresinden 17 Haziran 2020'de alınmıştır.
- İnternet: Etherington R. (2009, Ağustos). Animal Wall. Web: <https://www.dezeen.com/2009/08/28/animal-wall-by-gitta-gschwendtner/> adresinden 17 Haziran 2020'de alınmıştır.
- İnternet: Mills, J. (2010, Eylül). Spontaneous City in the Tree of Heaven by London Fieldworks. Web: <https://www.dezeen.com/2010/09/08/>

spontaneous-city-in-the-tree-of-heaven-by-london-fieldworks/adresinden 17 Haziran 2020'de alınmıştır.

İnternet: Nazemi, M. (2011, Kasım). Attic. Web: <https://www.dezeen.com/2011/11/18/attic-by-studio-chad-wright/> adresinden 17 Haziran 2020'de alınmıştır.

İnternet: Andrews, K. (2013, Temmuz). Bird Nesting Bricks. Web: <https://www.dezeen.com/2013/07/16/bird-nesting-bricks-by-aaron-dunkerton/#:~:text=Aaron%20Dunkerton's%20Bird%20Nesting%20Bricks,a%20small%20clay%20entrance%20hole.> adresinden 17 Haziran 2020'de alınmıştır.

İnternet: 3D Printed Bird Nest Designs (2016). Web: <https://3dstartpoint.com/3d-printed-bird-nest-designs/> adresinden 17 Haziran 2020'de alınmıştır.

İnternet: McKnight, J. (2017, Kasım). Birds and humans share wooden treehouse in western Canada. Web: <https://www.dezeen.com/2017/11/27/studio-north-birdhut-wooden-treehouse-western-canada-camping-birds-humans/> adresinden 17 Haziran 2020'de alınmıştır.

İnternet: Aouf, R. S. (2019, Mart). IKEA upcycles furniture into colourful Wild homes for Wildlife. Web: <https://www.dezeen.com/2019/03/21/wildhomes-for-wildlife-ikea-design/> adresinden 17 Haziran 2020'de alınmıştır.

İnternet: Oruç, S. (2009) Kuş evleri, almadan verebilmenin sembolü. [http://www.trakus.org/kods\\_bird/pdf/22856.pdf](http://www.trakus.org/kods_bird/pdf/22856.pdf)

## Görsel Kaynaklar

Görsel 1: Kuşların kendiğilinden kurdukları yuvalar Web: <https://tr.pinterest.com/pin/434456695307772465/> adresinden 17 Haziran 2020'de alınmıştır.

Görsel 2: 1- İshak Paşa sarayı, 2- Ayazma Cami, 3- Bali Paşa Cami Web: <https://tr.pinterest.com/pin/434456695307772461/> adresinden 17 Haziran 2020'de alınmıştır.

Görsel 3: İran'da bulunan güvercin haneler – İsfahan Web: <https://tr.pinterest.com/pin/434456695307772464/> adresinden 17 Haziran 2020'de alınmıştır.

Görsel 4: İnternet: Etherington R. (2009, Ağustos). Animal Wall. Web: <https://www.dezeen.com/2009/08/28/animal-wall-by-gitta-gschwendtner/> adresinden 17 Haziran 2020'de alınmıştır.

Görsel 5:Mills, J. (2010, Eylül). Spontaneous City in the Tree of Heaven by London Fieldworks. Web: <https://www.dezeen.com/2010/09/08/spontaneous-city-in-the-tree-of-heaven-by-london-fieldworks/> adresinden 17 Haziran 2020'de alınmıştır.

Görsel 6:Nazemi, M. (2011, Kasım). Attic. Web: <https://www.dezeen.com/2011/11/18/attic-by-studio-chad-wright/> adresinden 17 Haziran 2020'de alınmıştır.

Görsel 7:İnternet:Andrews, K. (2013, Temmuz). Bird Nesting Bricks. Web: <https://www.dezeen.com/2013/07/16/bird-nesting-bricks-by-aaron-dunkerton/#:~:text=Aaron%20Dunkerton's%20Bird%20Nesting%20Bricks,a%20small%20clay%20entrance%20hole.> adresinden 17 Haziran 2020'de alınmıştır.

Görsel 8:3D Printed Bird Nest Designs (2016). Web: <https://3dstartpoint.com/3d-printed-bird-nest-designs/> adresinden 17 Haziran 2020'de alınmıştır.

Görsel 9:McKnight, J. (2017, Kasım). Birds and humans share wooden treehouse in western Canada. Web: <https://www.dezeen.com/2017/11/27/studio-north-birdhut-wooden-treehouse-western-canada-camping-birds-humans/> adresinden 17 Haziran 2020'de alınmıştır.

Görsel 10: Aouf, R. S. (2019, Mart). IKEA upcycles furniture into colourful wild homes for wildlife. Web: <https://www.dezeen.com/2019/03/21/wildhomes-for-wildlife-ikea-design/> adresinden 17 Haziran 2020'de alınmıştır.

Görsel 11: Hazır bulunmuş nesnelere kuş evi tasarımı. Web: <https://tr.pinterest.com/pin/434456695307772452/> adresinden 17 Haziran 2020'de alınmıştır.

Tablo 1: Gromari, A. (2017, Nisan). House of Birds, Where Designers Make Nest. Web: <https://workshop.houseofbirds.it/en/> adresinden 17 Haziran 2020'de alınmıştır.

## Kamusal Mekânlarda Deneyim ve Kullanıcı Merkezli Tasarım

Bedriye Begüm Nazlı Erap  
Dr. Öğr. Üyesi Sennur Hilmioğlu  
Prof. Dr. Füsün Seçer Kariptaş

Makale Geliş Tarihi: 16.04.2021  
Yayına Kabul Tarihi: 21.10.2021

### Özet

Bir mekânın var olma nedeni olarak insan ele alındığında aslında tasarımın odak noktası olduğu görülmektedir. İnsan ve mekân ilişkisinde, alanın algıya dayalı varoluşu ve eyleme bağlı şekillenmesi boşluğun tasarımını oluşturur. Bu boşluk, hareket ve davranışlardan etkilenen bir alan olduğu sürece olası problemler karşısında kullanıcı odaklı çözümler aranmaktadır. Mekânın kullanılabilirliğinden gelen sorunlara çözüm arayışı beraberinde iyi bir tasarım ihtiyacını doğurmaktadır. Bu bağlamda, kullanıcı merkezli tasarım (UCD- User Centered Design) kavramının süreç üzerindeki etkilerini gözlemlemek mümkündür. Ayrıca sözü edilen döngüdeki kullanıcı deneyimi tasarımı kavramının değerlendirilmesi ve ölçülmesi, tüm tasarım disiplinlerinde olduğu gibi iç mimaride ve kamusal alanlarda da sonucu etkileyen bir katma değer oluşturmaktadır. Son dönemlerde tasarlanan geleneksel mimari yapılardan öteye, kullanıcı davranışını ölçüt alan yenilikçi, çözümücü ve etkileşime dayalı kamusal alanların tasarımları ele alındığında, kullanıcı merkezli tasarım ve kullanıcı deneyiminin iç mekâna nitelik katan etkisi gözlemlenmektedir. Bu çalışmada insanın bir kullanıcı olarak değerlendirilip, deneyim ve alışkanlıklarına yönelik mekân tasarımı arayışları kamusal mekân örnekleri üzerinde iç mimarlık bağlamında incelenmiş ve mekân-kullanıcı ilişkisi üzerinden değerlendirilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Kullanıcı Merkezli Tasarım, Kullanıcı Deneyimi Tasarımı, Tasarım Yaklaşımları, İnsan ve Mekân, Kamusal Mekân Tasarımı

### EXPERIENCE IN PUBLIC SPACES AND USER CENTERED DESIGN

#### Abstract

The human is the focal point of design when considering him as there as on for existence of the space. In the connection between human and place; the existence of the space based on perception and taking a form as action create the design of space. This space as long as it is an area that is affected by movement and behavior, user-centered solutions are searched against possible problems. Here, these arching for solutions of the problems which is becoming from the usability of the space creates the need for good design. The design; it creates a design cycle by evaluating the interaction received from the user at the end of the process as; determining the need, identifying and solving possible problems, providing flexible use with technology and transforming it into an aesthetic form. The validity of this cycle is seen in multidisciplinary areas from the interfaces of digital screens to architectural design, city planning, industrial design, and visual media of communication design. In the common purpose of all design approaches, an ideal design is based on human-centeredness that serves firstly from individual to society. In this context; it is possible to observe the effects of the human centered design (HCD) concept on the process. In addition, in the mentioned cycle; evaluating and measuring the concept of user experience design creates an added value that affects the result in interior architecture and public spaces as well as in all design disciplines. Recently, beyond the traditional architectural structures, when considering the designs of innovative, analytical and interactive public spaces based on userbehavior, it is observed that the human-centered design and user experience add quality to the interior space. In this study, the search for space design for the experience and habits of the human being as a user has been examined in the context of interior architecture on public space examples and evaluated through the space-user relationship.

**Keywords:** User Centred Design (UCD), User Experience Design (UXD), Design Approaches, Human and Space, Public Space Design

Bedriye Begüm Nazlı Erap, Haliç Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İç Mimarlık Programı, Yüksek Lisans Öğrencisi, İstanbul. E-posta: bbegumnazli@gmail.com, ORCID ID: 0000-0003-4606-9356  
Dr. Öğr. Üyesi Sennur Hilmioğlu, Haliç Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, İç Mimarlık Bölümü, İstanbul. E-posta: sennurhilmioğlu@halic.edu.tr. ORCID: 0000-0002-8162-3407  
Prof. Dr. Füsün Seçer Kariptaş, Haliç Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, İç Mimarlık Bölümü, İstanbul. E-posta: fusunsecer@halic.edu.tr. ORCID: 0000-0003-1594-6061



## Giriş

İnsanın varoluşundan bugüne barınma ve korunma ihtiyacı ile başlayan, teknoloji ile konfor ihtiyacına doğru uzanan tüm bu süreçte yapılan her tasarım, bir probleme yanıt aranması sonucu geliştirilmiştir. Günümüzün teknoloji ile evrimleşen toplumsal yapısında, daha iyiyi talep eden, kolay yaşamı benimsemiş bireysel kullanıcıların varlığı ile karşılaşmaktayız. Bugün gerek bir mekân gerekse bir nesne adına yapılan tasarımlarda estetik olmasının yanı sıra öncelikle probleme çözüm olma kaygısı güdülmektedir.

İhtiyaca dayalı çözüm arayışındaki her tasarım temelinde insanın beden, eylem, davranış, algı ve yaşam biçimi ile hacim kazanmıştır. İnsan bedenini ölçüt alan antropometrinin ergonomiye yön vermesi, yapabilesi ve eylemlerin evrensel tasarım ilkelerini oluşturması gibi temel tasarım yaklaşımlarında da bu insan merkezlilik gözlemlenmektedir. Gerek ergonomi gerek evrensel tasarım gerekse katılımcı tasarım yaklaşımı olsun her süreçte insan eylemlerinin etkileri ayrı ayrı değerlendirildiğinde bu ortak payda ile karşılaşmaktadır. Burada son dönemlerde özellikle nesne-insan ilişkisinde çok karşılaşılan bir kavram olarak insan merkezli tasarım kavramından (HCD) sadece yeni bir tasarım yaklaşımı biçimi olarak değil, multidisipliner alandaki tüm tasarım süreçlerinin merkez noktası olarak da söz edilmektedir. Bu insan merkezli tasarım kavramı hümanist bir düşünce kavramı olan ve insanı yaşanılan doğa-kültürde merkeze alan insan merkezlik ideolojisinden tamamen bağımsız olarak, insanı bir kullanıcı olarak değerlendirmektedir. Yaşadığı toplumda teknoloji ve kültürün birlikteliğinde üretici-tüketici olarak insan, yaşadığı toplumsal yapıda gruplar halinde veya birey olarak kullanıcı formuna bürünmüştür. Burada tasarım ve mimari karşısında kullanıcıya dönüşen insan mekânla ilişkisinde kullanıcı merkezli tasarım (User centered design – UCD) kavramı üzerinden ele alınmaktadır. Kullanıcı merkezli tasarım, kullanıcı-nesne ve mekân ilişkisini inceleyerek iyi bir tasarım nihai sonucuna odaklanır. İyi bir tasarımdan söz edebilmek için, yapının oluşumu, dönüşümü ya da geliştirilmesi noktasında ihtiyaca dayalı en ideal çözümü sunması gerekmektedir. İhtiyacın belirlenerek olası problemlerin tespit edilmesi, teknolojiyle esnek kullanım sağlanarak estetik bir biçime büründürülmesi sonucunda kullanıcıdan aldığı etkileşimin değerlendirilmesiyle bir tasarım döngüsü oluşmaktadır. Bu döngünün geçerliliği, dijital ekranların ara yüzlerinden, mimari tasarıma, şehir planlamaya, endüstriyel tasarıma, iletişim tasarımının görsel mecralarına kadar multidisipliner alanlarda görülmektedir. Tüm tasarım yaklaşımlarının ortak amacında önce bireye, devamında topluma hizmet eden kullanıcı odaklı çözüm arayışları yer almaktadır.

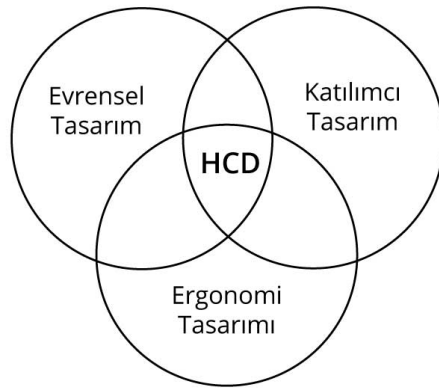
Evrensel tasarım bağlamında bakıldığında; kullanıcıya hizmet eden bir tasarım, bireyin yaşam alanını en verimli noktaya getirmeyi amaçlar ve bu yönde çözüm önerileri sunar. O halde bir yapının evrensel tasarım normlarına uygun olarak planlanmasında insan merkezli tasarım kuramının etkisi gözlemlenebilir. Bununla beraber, planlanan yapının kullanıcı kitlesinin deneyiminin ölçümlenmesi de tasarımda verimlilik adına artı değer üretmekte hatta bazı noktalarda sistemin ana mekanizmasını bile oluşturabilmektedir. Özellikle bugünün detaylı hesaplanmış kamusal alanlarında uygulanan ergonomik tasarımın ve evrensel tasarım kurallarına uygun icra edilmiş bir mimari tasarımın, kullanıcı üzerindeki etkilerine bakıldığında, kullanıcı merkezli tasarım yaklaşımı gözlemlenmektedir. İnsan kullanıcı olduğu mekânın bir diğer taraftan da bireysel ve toplumsal hareketleri ile şekillendiricisi konumundadır. Burada mekân, deneyim ve etkileşim sonucu kültürel etkenlere bağlı bir oluşum ve dönüşüm sonucu şekillenmektedir (Erap, Yurttaş, Kariptaş, 2021). İnsanın bir kullanıcı olarak ele alınıp, ihtiyaçları ve yapabilitelelerini bireysel boyuta indirgeyerek çözüm arayışına giren her tasarımın toplumsal oranda bir tasarım değerine sahip olduğundan da söz etmek mümkündür.

## 1.Tasarım Yaklaşımları ve Kullanıcı-Tasarım İlişkisi

Bireyin; çalışma ve yaşam alanların da nesnelere ilişkisi, mekânla iletişimi, rutin davranışlarında karşılaştığı yeni durumlarla etkileşiminden çıkacak sonuçla; tüm yaşamı sürecinde tasarıma gösterdiği esneklik uyumuna, fonksiyonelliğine, yapılabiliğine ve kullanılabilirliğine ihtiyaç duyulmaktadır. Kullanıcının çevresi ile bu değerler altında etkileşimini inceleyen ergonomi bilimi, günümüzün tüm tasarım birimlerinde olduğu gibi iç mekânda da insanı bir kullanıcı olarak değerlendirip merkeze alan bir tasarım yaklaşımı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kullanıcısının ideal çalışma ve yaşam kalitesini artırmayı hedefleyen ergonomi tasarımı, insanı fizyolojik yapabilirlikleri, kültür farklılıkları, algısal ve sezgisel bütünlüğü gibi özellikleri ile bireysel bazda incelemektedir. Bu incelemede hedef kitlenin neredeyse %99'una ulaşmayı hedefleyen ergonomi tasarımı ve evrensel tasarım kavramlarının ortak kesişimleri görülebilir. "Evrensel Tasarım" kavramı; fiziksel ve entelektüel açıdan değişen olanakların sadece birkaç kişinin özel durumu olmadığı, insan olmanın ortak bir özelliği olduğu gerçeğinden yola çıkarak geliştirilmiştir. Bu kavram, tasarlanmış çevrenin, baştan itibaren mümkün olduğunca fazla insan için kullanışlı ve sorunsuz bir şekilde işlemlerini hedeflemektedir (Hilmioğlu, 2017). 1980'li yıllarda ortaya atılan evrensel tasarım ilkeleri doğrultusunda kategorisel bir planlama ile toplumsal gruplara yönelik çözüm önerileri sunma şeklinde

bir çalışma sistemi düzenlenmiş, ancak bu sistemin zaman zaman tüm bireylerin problemlerini karşılayamadığı görülmüştür. Bu konuda Donald Norman, herkese uygun tek bir çözüm arayışını bir sorun olarak görmektedir. "Ortalama insan diye bir şey yoktur. Genellikle herkes için tek tip bir tasarım yapma çözümüne erişen bir tasarımcı için bu spesifik bir sorun teşkil edebilir. Ayrıca gözlemlere göre evrensel bir tasarımın %90 ve üzeri oranda insana hitap etmesi beklentileri karşılamaktadır." (Norman,2016). Fakat Norman'ın bu olguda hesaplamalarına göre; dünyada 7 milyar insan varken %99'u için yapılan tasarım dahi dünyanın yüzde dilimine bakıldığında 70 milyon insan dışarıda kalmaktadır (Norman, 2016). Burada herkes için tasarım olgusunun tam anlamıyla karşılanabilmesi için farklı yöntemlerin arayışına girilmesi gerektiğini görmek mümkündür. Bu düşünce doğrultusunda herkes için yapılan değerlendirme özünde birey hedef alınırken, toplumun bir kategorisi için yapılan tasarım bireysel baza indirgenmekte ve her tasarım yaklaşımında insan merkezli tasarım kavramı açığa çıkmaktadır. İnsan merkezli tasarımın bir takım bakış açılarına göre de 1950'lerin sonlarında engelsiz tasarım kavramı ile başlayan ancak evrensel tasarım kavramını takip eden bir yaklaşımın ortaya çıktığı görülmektedir. Dünyanın farklı ülkelerinde "evrensel tasarım" kavramını çağrıştıran değişik terimler kullanılmaktadır. "Herkes için tasarım" (design for all), "kapsayıcı tasarım" (inclusive design), "kullanıcı odaklı tasarım" (user needs design), "gerçek yaşam için tasarım" (real life design), "ömür boyu için tasarım" (life span design), "kuşaklararası tasarım" (transgenerational design) bunlardan bazılarıdır.<sup>1</sup> İnsan merkezli tasarım yaklaşımının, her ne kadar tüm tasarım yaklaşımlarını takip eden bir manifestoya sahip gibi görünse de aslında multidisipliner tasarım alanlarının ortak sürecini kapsadığı görülmektedir (Şekil 1).



Şekil 1. İnsan Merkezli Tasarım ve Tasarım Yaklaşımları

Kullanıcı merkezli tasarım yaklaşımı ile aynı yıllarda ortaya çıkan insan merkezli tasarım (human centered design) yaklaşımının, ergonomi ve antropometri bilgileri ile bireyin algısal ve sosyo-kültürel özelliklerinden doğan verileri birleştiren tasarım ilkelerini barındırdığı görülmektedir (Acırcı, 2020). Burada söz edilen insan merkezli tasarım ve kullanıcı merkezli tasarım kavramı bağımsız ya da dolaylı iki kavram değildir. ISO'nun açıklamasına göre; "İnsan merkezli tasarım" terimi, bu belgenin sadece kullanıcı modeli üzerine kurgulanması değil, bir dizi paydaş üzerindeki etkilerini de vurgulamak için "kullanıcı merkezli tasarım" yerine de kullanılmaktadır. Bununla birlikte, pratikte, bu terimler genellikle eş anlamlı olarak kullanılmaktadır (ISO 9241-210, 2019). Bugün, kullanıcı merkezli tasarım yaklaşımı ISO (International Organization of Standardization) tarafından onaylanmış, 9241-210 kaynağınca teknik standartları belirlenmiştir. Burada tasarımın insan merkezliliğinden bahsederken teknik detayların ve deneyimin ölçülmesinde kullanıcı odaklılığından söz edilmektedir.

Kullanıcıların ihtiyaçlarını tespit etmek adına ergonomi ve kullanılabilirlik bilgileriyle entegreli çalışması ile kullanıcı merkezli tasarımın diğer yaklaşımlarla kesiştiği görülmektedir.

Kullanıcı merkezli tasarım yaklaşımı ergonomik kriterlerin uygulanması ve kullanılabilirlik teknikleri bilgisi ile kullanıcıların ihtiyaçlarına ve ilgi alanlarına odaklanan etkileşimli sistemlerin gelişimini ele almaktadır. Bu yaklaşım insan sağlığını, erişilebilirliğini, sürdürülebilirliğini iyileştirmekte ve bunların farklı etkilerini hesaba katarak sağlık, güvenlik ve kullanıcı performansının etkileşimini yansıtmaktadır (Chammas, 2015).

## 2. Mekânda Kullanıcı Deneyimi

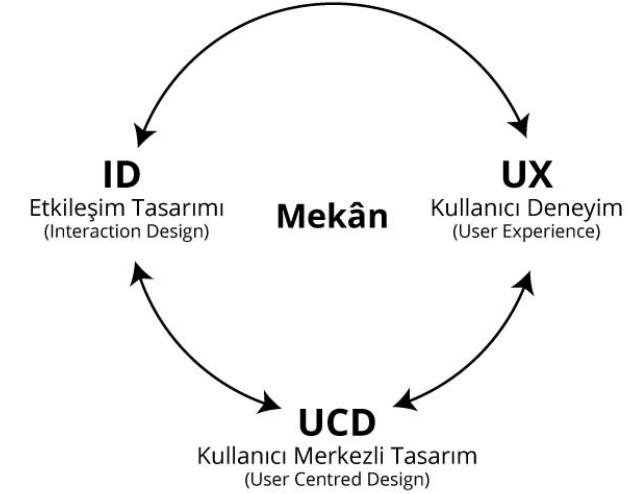
Mekân algısı genel anlamda beyinde başlayan fiziksel aktivitelerin, insanın çoklu sensörleri doğrultusunda bulunduğu mekânla etkileşimi sonucu oluşmaktadır. Bir mekânın kullanımı insanın zihninde oluşturduğu algısı ve bedeni ile kavrayışındaki bilinçdışı eylemlerinin ardında gözlemlenebilir. İnsanın bulunduğu yeri algılama biçimi, görsel ve sezgisel algıya dayalı hafızadaki bilgi birikiminin oluşturduğu etkileşimlerle ilişkilidir. Bu etkileşim gerek deneyimleri gerekse sezgilerden süregelen bedenin eylemleri doğrultusunda gerçekleşmektedir. Mekânla etkileşimde, mekânın geometrik biçim bilgisi, insanın eklemlerin açısı ve kemiklerinin pozisyonuyla doğrudan ilişkilidir (Dervişoğlu,2008). Bu etkileşimi verimli kılmak adına insanın anatomik özellikleri, fiziksel hareketleri, sezgisel algısı ve antropometrik ölçüleri tasarıma yön vermektedir. İnsan bedeniyle mekânda var olur, zihni ile kavrar, eylemleri ile etkileşimde bulunur ve bu etkileşim ile mekânı deneyimler. Bu olgu Schulz'un şu sözü ile özetlenebilir: "İnsanın bulunduğu yer

<sup>1</sup>(Url-1)

mekânın merkezidir ve mekân insanın eylemlerine göre şekillenir" (Schulz, 1971). Bir mekânın varoluşu ve aktif ritmi; insanın alanın boşluğundaki eylemleri ve etkileşimi ile mümkündür. Hatta bir mekândan elde ettiği deneyimlerinin diğer mekânlarla ilişkisi de bu oluşumun etkin bir parçasıdır. Her mimari dokunuş deneyimi çok duyusaldır; boşluk, madde ve ölçek nitelikleri; göz, kulak, burun, cilt, dil, iskelet ve kas tarafından eşit olarak ölçülür (Pallasmaa, 2005). Mimarının insan bedeni üzerinden ölçülmesi, antropometrinin oluşumu, evrensel tasarım arayışı beden-mekân ilişkisindeki somut bir arakesit, bir diğer açıdan beden eylemsel varlığının mekânı şekillendirmesi olarak da görülebilir. O halde kullanıcı merkezli tasarım kavramı, mimari tasarım bağlamında bakıldığında insanın mekân ve ona bağlı nesnelere etkileşimi ve iletişimidir. Burada insan birey olarak ele alınsa da mekân yalnızca salt bireye dayalı bir boşluk olarak değil toplumsal bir alan niteliğinde de kullanıcılarının etkileşiminde var olmaktadır. Toplumsal mekân toplumun mekânıdır. İnsan sadece kelimelerle yaşamaz; her 'özne' kendini tanıdığı ya da yitirdiği, dolayısıyla yararlandığı ya da değiştirdiği bir mekânın içine yerleşir (Lefebvre, 1991). Kullanıcı bir birey olarak mekânı şekillendirirken toplumun bir öznesi niteliğindedir. Mekân kendi toplumunun şekillendirmesi ölçüsünde kullanıcının algısı, eylemleri, alışkanlıkları ve deneyimi önem kazanmaktadır. Deneyimin arkasında zihin-beden-eylem olarak tümüyle insanı ele almak bir ölçü birimi olarak görülmüştür. 90'lı yıllarda ortaya çıkan başta insan merkezli tasarım olarak ele alınan kullanıcı merkezli tasarım kavramı çoğunlukla endüstriyel tasarımlar, ürün kullanılabilirliği ve dijital arayüzlerin kullanımı devamında otomobil sektörü üzerinden değerlendirilmiş olsa da bugün tüm tasarım disiplinlerinde olduğu gibi mimaride de etkin varlığını gözlemlemekteyiz. Mekân ve kullanıcı etkileşiminde kullanılabilirliğin ölçümlenebilmesi kullanıcı deneyimine dayalı bir yapıdır. Bu yapıda; mekânda, etkileşim tasarımı ve kullanıcı deneyimi döngüsünün kullanıcı merkezli tasarımla ilişkisini gözlemlemekteyiz (Şekil 2).

Kullanıcı deneyimi tasarımı kavramı bütünüyle;

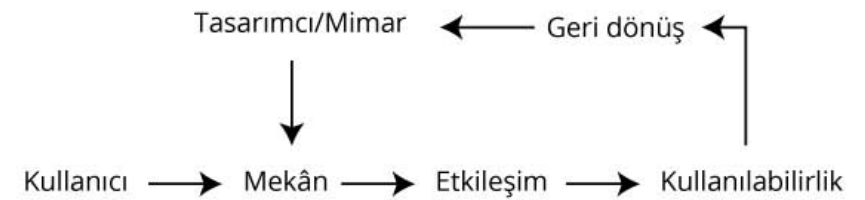
- Bir mekâna giriş sağlayan kullanıcının çoklu duyusal yönleri ile mekânı algılaması,
- Yapabilirlikleri doğrultusunda nesnelere erişebilmesi,
- Buradaki boşluk ve nesnelere etkileşimindeki kullanılabilirliğin sağlanması,
- Bu etkileşim ile ortamı deneyimlemesi ve



Şekil 2. Mekâna bağlı Kullanıcı Deneyimi Tasarımı (UXD)

- Bu deneyimi tekrar eden girişlerinde ya da diğer mekân iletişimlerinde kullanması sürecini içerir (Şekil 3).

Tasarımcıların ve mimarların kullanıcı etkileşiminden edindiği geri dönüşleri ölçümlemesi ve değerlendirmesi ile elde ettiği veriler mekânın şekillenmesini



Şekil 3. Kullanıcı Deneyimi Tasarımı Süreci (UXD)

etkileyecek bir faktör olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu sayede mekânın algılanabilirliği ve kullanılabilirliği maksimum verimlilikte sağlanmakta ve estetik detayların eklenmesi ile deneyime dayalı, kullanıcıya hizmet eden bir mimari yapı olarak tasarım değeri oluşturmaktadır. Dijital ara yüz tasarımları, bilgisayar tabanlı sistemler ve ekran tasarımları gibi interaktif mecralar üzerinde bir çalışma alanı olarak aktif varlığını kabul ettirmiş

kullanıcı deneyimi tasarımı; bir ölçümleme birimi olarak net verilerle mimaride henüz yerine oturmuş değildir. Fakat varlığının etkisi ve önemi konusunda diğer tasarım yaklaşımları ile bağdaşık yapısı sonucu araştırma konusu haline gelmeye başlamıştır. Deneyim üzerine tasarlanan yapılar ya da yapının kullanılabilirliğinin test edildiği çeşitli yöntemlerde de bu farkındalık görülmektedir.

### 3. Kamusal Örneklerde Deneyime Dayalı Mekân Tasarımları

Günümüzde kullanıcının olası davranışları hesaplanarak kullanıcıya bireysel ya da toplumsal etkileşimde bulunabilecekleri alanlar oluşturmak üzere, deneyime dayalı kullanıcı merkezli mekân örneklerinin inşası ile karşılaşmaktayız. Kendi coğrafyalarında benzersiz sayılan bu örnekler mimariyi statik olmaktan çıkararak dinamik ve insan hareketine göre şekil alan bir yapıya dönüştürmektedir. Bu yapılarda form işlevi takip ederken insanı, mekânı ve hizmeti kullanmaya davet eden bir rolü üstlenmektedir. Son günlerde işlevsel etkileşim yapıları olarak ele alınan Avrupa menşeli kamusal mimari örnekler ile karşılaşmaktadır.

#### 3.1. Oodi Helsinki Merkez Kütüphanesi

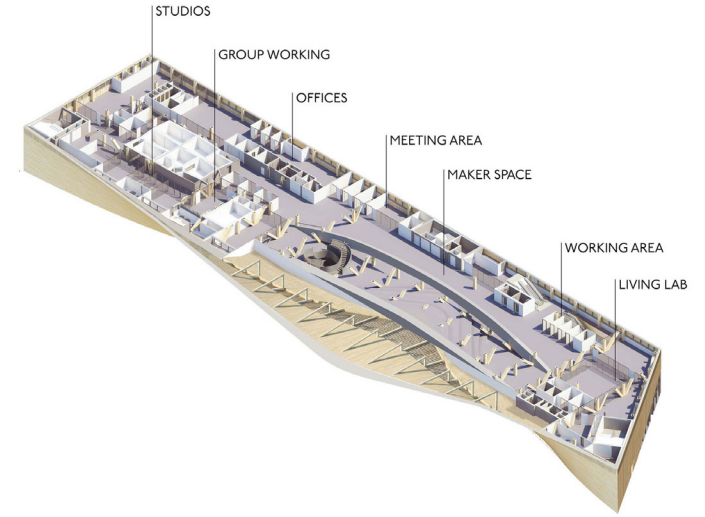
İnsan merkezli tasarımın uygulandığı yapıya ilk örnek, kullanılmak üzere tasarlanmış boşluklara sahip bir kütüphane olarak tasarlanan Oodi Helsinki Merkez Kütüphanesi (Oodi Helsinki Central Library) ele alınabilir (Resim 1).



Resim 1. Helsinki Oodi Merkez Kütüphanesi-Finlandiya<sup>2</sup>

<sup>2</sup> (Url-2)

Bu yapının tasarımı kütüphanenin işlevlerini üç farklı seviyeye ayırma fikrine dayanmaktadır: Aktif bir zemin kat, sakin bir üst kat ve daha spesifik fonksiyonları içeren kapalı bir ara hacim.<sup>3</sup> Oodi'nin zemin katı, girişteki hareketlilik nedeniyle geniş bir lobi olarak tasarlanmış halka açık tesisler ve etkinlik alanları içermektedir. İkinci katta ortak çalışma alanları, aktivite, öğrenme ve etkileşime hizmet eden odalar mevcuttur.<sup>4</sup> Ayrıca ortak etkileşimi içeren stüdyolar, toplantı alanları, oyun odaları ve atölyeler de yine bu katta konumlanmıştır.



Resim 2. Helsinki Oodi Merkez Kütüphanesi-Finlandiya 2. Kat Planı<sup>4</sup>

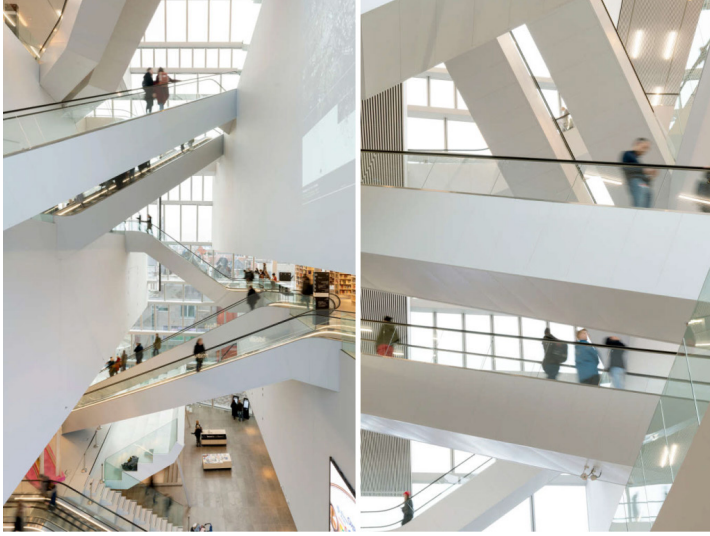
Üçüncü kat ise hareketin minimuma indirildiği, sakinlik ihtiyacı duyan bir alan olarak kütüphane olarak tasarlanmış, okuma alanları ve kafeler ile araştırma ve dinlenme alanı olarak planlanmıştır. Ayrıca kentle birleşimini sağlayan geniş bir seyir terası da bu bölümde konumlandırılmıştır. Tamamen kullanıcıların talepleri, davranış ve etkileşim sonuçları, kullanıcı deneyimi göz önüne alınarak hesaplanmış ve insan merkezli tasarım bu mimari yapıda vücut bulmuştur.

#### 3.2. Forum Groningen

Davranış modeli üreten bu mimari yapılara bir diğer örnek de 'İletişimsel Mimarlık' kavramıyla kurulan NL Architects' in Hollanda'da toplum davranışı üzerine tasarladığı bir kültür merkezi olan Forum Groningen'dir (Resim 3).

<sup>3</sup> (Url-3)

<sup>4</sup> (Url-4)



Resim 3. Forum Groningen-Hollanda <sup>5</sup>

İçerisinde sinema salonları, sergi alanları, toplantı salonları, restoran ve kitaplarla dolu olan bu yapı tek başına bir alışveriş merkezi, kütüphane, müze ya da sergi alanı olarak konumlanmayan çok işlevli bir bina olarak karşımıza çıkmaktadır. Kamusal etkileşim alanlarını birleştirerek bu alanlardaki geleneksel sınırları ortadan kaldıran bir yapı örneği sunmaktadır. Bilgi ve fikir alışverişini hızlandırmayı hedefleyen bir boşluk yapısı ile sinema, kitap koleksiyonu, fuar, oditoryum gibi tüm işlevleri birbirine bağlayan mekânsal bir ara yüz olarak çalışmaktadır<sup>5</sup>. Kullanıcının mekânla etkileşime girmesi ve iletişimde bulunmasını amaçlayan bu mimari yapı da kullanıcı deneyimini değerlendiren insan merkezli bir tasarımın bir mekânda ne şekilde uygulanabileceğini, nasıl farklı yaklaşımlarda bulunup artırılabilir değerler üretilebileceğini örneklemektedir.

## Sonuç

Mimari tasarımın kullanıcıları özelinde ve toplum üzerinde olumsuz etkilerinin önlenmesi hatta yeni değerler oluşturarak problemlerinin en üst verimlilikte çözümlenebilmesi adına tasarımcılar ve mimarlar tarafından daha büyük sorumluluklar alınması gereken yeni bir dünya düzeni söz konusudur. İnsan-mekân ilişkisinde bireysel ve toplumsal olarak mekân kullanım sorunlarını çözmeye yönelik bir yapı oluşturulması tasarımcı ve mimarlar için tasarım sürecindeki bir öncelik halini almıştır. Daha sürdürülebilir, yaşanabilir, bireyin konfor ve ihtiyaçlarını gözeterek, herkes için tasarıma odaklanmış mekân arayışlarında bütün bu yaklaşımları göz önünde bulundurarak ideal tasarımı gerçekleştirmek hedef olmalıdır. İç mimari ve kullanıcılar arasındaki birincil iletişim bugün bireysel çalışma ve yaşam alanlarından toplumsal sosyalleşme ve etkileşim alanlarına kadar tüm mekânlarda gözlenmekte ve nesnelerin diziliminden mekânın oluşumuna kadar tüm mimarinin tamamen kullanıcı tarafından koordine edildiği görülmektedir. Bu nedenden ötürü ki, tüm tasarım yaklaşımları doğrultusunda ve diğer tasarım disiplinleri ile ilişkisinde kullanıcı merkezli çalışmaların bütününü iç mekânla ilişkili ve bu ilişkinin temeli de kullanıcı deneyimi tasarımına dayanmaktadır. Mekânda kullanıcı deneyimini ölçülemeye dair var olan verilerin kullanılmasının yanı sıra yeni teknikler geliştirmek, ar-ge ve uygulama kapsamında sürece dahil etmek tasarımın gerekliliği olarak ortaya çıkmaktadır. Bu araştırma bağlamında hem yeni yetişen tasarımcı ve mimarların öğrenme sürecinde hem de sektördeki kıdemlilerin proje uygulama sürecinde iyi bir tasarım adına kullanıcı merkezli tasarım ve kullanıcı deneyimi faktörlerini gözetilebilecekleri vurgulanmaktadır. Sadece toplumsal gruplar oluşturarak değil kullanılacak olan mekânın hedef kitlesi üzerinden ya da bireyin ihtiyaçlarına göre kişiselleştirilebilecek tasarımlarla yeni çözümlere odaklanılabilir. Tasarımda modüler olmak, hedef kitle analizi, doğru kullanıcı senaryoları oluşturmak gibi birçok yöntem kullanılabilir gibi kişiselleştirilebilir tasarım mekanizmaları kurgulamak ile de aranan ideal sonuçlar elde edilebilir. Tüm bu değerler kapsamında temel amaç değişen insan ve yaşam faktöründe, kullanıcı merkezli tasarım yaklaşımı üzerinden kullanıcı deneyimi tasarımının iç mekân tasarımına nitelik katacak bir süreç olarak ele alınmasıdır. Kullanıcı-mekân ilişkisinde etkileşim ve deneyimin tasarlanacak yapının başlangıç süreci olarak değerlendirmek talep edilen ideal tasarıma ulaşabilmeyi sağlayabilir.

<sup>5</sup> (Url-5)

## Kaynakça

Acırlı, Z. ve Kandemir, Ö. (2020). IDA-International Design Art and Journal. Tasarım Kavramında Değişen İnsan Faktörü ve Değişen Kapsayıcı Tasarım Yaklaşımları, 2(2)

Chammas, A., Quaresma, M., &Mont'Alvão, C. (2015). A Closer Look on the User Centred Design. Procedia Manufacturing, 3, 5397–5404.

Dervişoğlu, E. (2008). Beden Mekân İlişkisi: Bedenin Mekânla Kavrayış Üzerinden Değerlendirilmesi. İstanbul Teknik Üniversitesi.

Erap, B. N., Yurttaş, M. K. ve Karıptaş, F. S. (2021). “ Posthuman Space, User Experience in Anthropocene Age”, *LivenARCH-VII : OTHER ARCHITECT/URE(S) Congress, 28-30 October, 2021*, Trabzon

Hilmioğlu, S. (2017). Çok Aile Konut Tasarımına Yönelik Bir Evrensel Tasarım Modeli. İstanbul Teknik Üniversitesi.

ISO 9241-210 (2019) ISO 9241-210. Ergonomics Of Human-System Interaction – Part 210: Human-Centred Design For Interactive Systems. www.iso.org, 2019.

Lefebvre, H. (1991). *Production of the Space*. Basil Blackwell.

Norman, D. (2016). The Design of Everyday Things. In The Design of Everyday Things . Basic Books. s. 243

Pallasmaa, Y. (2005). The Eyes of the Skin. John Wiley & SonsLtd, s.41

Schulz, N. C. (1971). Existence, Space and Architecture. Studio Vista.

## İnternet Kaynakları

Url-1 :<http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=361&RecID=2062> (Son erişim tarihi : 11.03.2021)

Url-2: <https://archello.com/project/oodi-helsinki-central-library#story-3> (Son erişim tarihi: 12.02.2021)

Url-3: <http://ala.fi/work/helsinki-central-library/> (Son erişim tarihi : 08.03.2021)

Url-4:<https://www.arkitera.com/proje/oodi-helsinki-merkez-kutuphanesi/> (Son erişim tarihi : 05.12.2021)

Url-5:<https://www.avontuura.com/forum-groningen-by-nl-architects/> (Erişim tarihi: 22.02.2021)

## Görsel Kaynaklar

Şekil 1 – İnsan Merkezli Tasarım ve Tasarım Yaklaşımları, ilk yazar tarafından çizilmiştir, 2021, İstanbul

Şekil 2 – Mekâna Bağlı Kullanıcı Deneyimi Tasarımı (UXD), ilk yazar tarafından çizilmiştir, 2021, İstanbul

Şekil 3 – Kullanıcı Deneyimi Tasarımı Süreci (UXD), ilk yazar tarafından çizilmiştir, 2021, İstanbul