

sanat & tasarım

art & design

CİLT / VOLUME 11 SAYI / NUMBER 2 ARALIK / DECEMBER 2021 e-ISSN: 2146 - 9059

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ SANAT VE TASARIM DERGİSİ
ANADOLU UNIVERSITY JOURNAL OF ART & DESIGN



sanat&tasarım art&design

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ SANAT & TASARIM DERGİSİ
ANADOLU UNIVERSITY JOURNAL OF ART & DESIGN

ÇİLT / VOLUME 11 SAYI / NUMBER 2 ARALIK / DECEMBER 2021 e-ISSN: 2146 - 9059



EBSCO



idealonline

ASOS
indeks

ÖN SÖZ

Dergimizin bu sayısı, biraz daha yoğun ve biraz da kabarık. Malum, pandemi süreci, dergimizin makale akışında önemli bir artışa neden olmuştu. Bu da, değerlendirme süreci tamamlanan ve yayımlanabilir hale gelen makalelerin elimizde birikmesine yol açtı. Tümünü yayınlamak olanaklı olmasa da, önceki sayılarımıza kıyasla bu sayıdaki makale sayımızı artırdık. Böylece 17 araştırma makalesi, 3 derleme makalesi olmak üzere toplamada 20 makale ile yayındayız.

Dergimizin önemli yönlerinden birisi, kuşku yok ki, sanatta çağdaş, güncel ve tarihsel meseleleri, yöntemleri, olayları, eser ve sanatçı incelemelerini ele alan, sanatın kalıcı meselelerini irdeleyerek araştıran, bunları yeni bakış ve perspektiflerle tartışan metinlere yer veriyor oluşudur. Sanatın güncel ve tarihsel meselelerini tartışmak, buralardan çıkarımlarda bulunmanın, bugünün belirsizliğinde yol gösterici olacağı muhakkaktır. Bu bağlamda sanat literatürüne ve kültürüne güvenilir veriler sunmak ve kalıcı metinler bırakmak öncelikli hedefimizdir. Ancak bu şekilde sanat kültürünün güvenilir ve sağlam bir zeminde gelişebileceğine inanıyoruz. Kuşku yok ki günümüzde, sanatın birçok alanında sanatsal sorunlara çözüm odaklı akademik metinler yazılmakta ve araştırmalar yapılmaktadır. Makalelerimizin tümü, ilgili sanat alanları ve bu alanın takipçileri için önemli bir boşluğu doldurduğuna kuşku yoktur. Bununla birlikte, zamanımızı meşgul eden sorunsallara bir bakış perspektifi sunması da onları ayrıcalıklı kılmaktadır.

Bu nedenle de son dönemlerin öne çıkan sorunları olarak, göç teması ve yorumları; interaktif ve yeni medya sanatı; çağdaş sanatta boşluk ve hiçliğin biçimlenişi; mekan meselesi; yeni tasarım problemleri ve üretilmiş sanat yapıtlarının analizini yaparak onları yorumlanmasının konu edinilmesi çağdaş sanatta tartışılan konular olarak önem kazanmaktadır. Yine son dönem mimaride önemli bir cazibe merkezi olan çatı ve teras bahçeleri gibi güncel mimarinin meselelerinin tartışılması, iç mekanlarda su faktörünün kullanımı gibi önemli güncel meseleler, bu sayımızda araştırma konusu olarak yer almaktadır. Ayrıca çağdaş ve yenilikçi sanat eğitiminin, eğitim kurumlarında yaygınlaşması; eğitim birikim ve deneyimlerinden yararlanılması; teknik altyapıya ilişkin süreçlerin incelenmesi; çalışma mekanlarının, stüdyolarının uygulamalara, tasarım problemlerine uygun şekilde dönüştürülmesi şeklindeki arayış ve yeni bakışları içeren yaklaşımların okuyucuların beklentisini karşılayan metinler olacağı muhakkaktır.

Sanatın güncel ve kalıcı meselelerini bilimsel ve sistematik yöntemlerle ele alan metinlerin araştırmacılar ve okuyucular için önemli bir veri kaynağı oluşturacağını umut ediyoruz.

Dergimizin; ULAKBİM, EBSCO, ESCI, İdealonline, TR-Dizin ve ASOS gibi önemli indekslerde tarandığını hatırlatarak, bu sayımızın yayınına katkı sunan yazarlarımıza, titiz ve özenli incelemeleri için editörlerimize, hakemlerimize, dergimizin tasarımını gerçekleştiren tasarım ekibine ve dergimizin size ulaşmasında, hazırlık süreçlerinde özverili bir çaba ve emek ortaya koyan çok değerli ekibimize teşekkür ediyorum.

Prof. Hayri ESMER

Baş Editör

Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

FOREWORD

This issue of Art and Design Journal is more comprehensive than usual. As you know, the pandemic has had a significant impact on the number of articles we receive to our journal. This had led to the accumulation of the articles that have been evaluated and ready to publish. Obviously, it is not possible to publish all the articles in one issue, yet the number of the articles is still more compared to the previous issues, hence a total of 20 articles in this issue, i.e. 17 research articles and three reviews.

Art and Design Journal includes articles that deal with contemporary, current and historical issues, methods, events, works of art and artists as well as the ones that search the issues of art from different perspectives. This is undoubtedly one of the important aspects of our journal. It is obvious that discussing the current and historical issues of art and drawing conclusions from them will shed light into the uncertainty in today's world. On that note, our primary goal is to contribute to the art literature and culture by providing reliable data with the articles we publish. We believe that this is the only way for art culture to flourish on a reliable and solid ground. Today, in many fields of art, research articles focusing on solutions to problems regarding art are being published and related research is being carried. The articles in our journal meets an important need for the followers of the respective art fields. Moreover, this makes them privileged as they offer different perspectives on the art issues of our time.

For that reason, issues such as migration, interactive new media, contemporary art on nothingness and space, design and the analysis of work of arts have gained importance in the field of contemporary art. Moreover, our journal has articles examining the current issues in today's architecture such as roof and terrace gardens, and the use of water in interior design, Also, you will find articles offering new perspectives on the contemporary and innovative art education in institution, the use of experience and knowledge in education, and the examination of technical infrastructure as well as the adaptation of ateliers and studios to the design problems.

We hope that these articles dealing with the current and permanent issues in a systematic and scientific way will offer invaluable data to our readers and researchers.

Finally, it is worth mentioning that our journal is indexed in prestigious databases such as ULAKBIM, EBSCO, ESCI, İdealonline and TR-Dizin and ASOS. On that note, I would like to extend my gratitude to our writers, our editors for their rigorous reviews, our referees, and the design team of our journal as well as our team who put in their time and effort in the publishing process.

Prof. Hayri ESMER
Chief Editor
Director of the Graduate School of the Fine Arts

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ SANAT & TASARIM DERGİSİ

ANADOLU UNIVERSITY JOURNAL OF ART & DESIGN

Sahibi: Anadolu Üniversitesi adına, **Rektör:** Prof. Dr. Fuat Erdal

Owner: On behalf of Anadolu University, **Rector:** Prof. Dr. Fuat Erdal

Yayın Yönetmeni: (Sorumlu Müdür) / Publications Director: Osman Nuri Kıdak

Yayın Yönetmeni Yardımcısı: / Publications Director Assist.: Gaye Turhan / Ebru Özen / Zafer Çakır

Dizgi / Typest: Türkü Deniz Malkoç

Kapak Tasarımı / Cover Design: Türkü Deniz Malkoç

Anadolu Üniversitesi Sanat & Tasarım Dergisi, Alan Editörler Kurulu bulunan, ulusal hakemli bir dergidir. Yılda iki kez yayımlanır. Gönderilen yazılar önce editörler ve baş editör tarafından sanat ve tasarım literatürüne katkı, etik ve bilimsel araştırma yöntemlerine uygunluk açısından incelenerek değerlendirilir. Uygun bulunan yazılar için alan editörü belirlenir. Alan editörü, alanında uzman iki ayrı hakem ile birlikte yazıyı değerlendirir. Bu değerlendirme doğrultusunda yazı ya doğrudan ya da düzeltilerek yayımlanır veya reddedilir. Hakemlerin gizli tutulan raporları dergi arşivinde on yıl süre ile muhafaza edilir. Sanat Tasarım Dergisi 'nde yayımlanan tüm metinlerin yayım hakkı Anadolu Üniversitesi'ne aittir.

Anadolu Üniversitesi Sanat & Tasarım Dergisi, dünyanın en kapsamlı akademik tam metin dergi ve benzeri kaynak veri tabanlarından biri olan EBSCO Bilgi Hizmetleri ile elektronik lisans işbirliğine girmiştir. Sanat & Tasarım Dergisi EBSCO, Web of Science Group, ESCI, İdealonline, TR-Dizin ve ULAKBİM veri tabanlarında yer almaktadır.

Anadolu University Journal of Art and Design is a national refereed journal with an editorial board. The journal is published twice a year. Submissions to the journal are evaluated by the editors and the editor-in-chief in terms of their contribution to the art and design literature, their relevance to ethics and research methods. If they deem appropriate, editors from the corresponding fields are determined. Field editors evaluate the manuscript with two experts in the related field. In line with this evaluation, the manuscripts are published with or without corrections, or rejected. The reports of referees are confidential and archived for ten years. Anadolu University hold the copyright of all articles published in Art and Design Journal.

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

Yazışma Adresi /Adress:

Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü

Sanat & Tasarım Dergisi Sekreteryası

Yunusemre Kampüsü 26470 Tepebaşı - ESKİŞEHİR

e-mail: sanattasarim@anadolu.edu.tr

Web adresi: <https://std.anadolu.edu.tr>

e-ISSN: 2146-9059

Yayın Tarihi: ARALIK 2021

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ SANAT & TASARIM DERGİSİ

ANADOLU UNIVERSITY JOURNAL OF ART & DESIGN

DERGİ EDITÖRLERİ

Baş Editör / Editor-in-Chief : Prof. Hayri Esmer

Editör / Editor : Prof. Hüseyin Bülent Akdeniz

Editör / Editor : Doç. Dr. Selvin Yeşilay

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

Tel / Phone: +90 222 335 05 80 dahili / ext: 4187

Faks / Fax: +90 222 335 79 43

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

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü 26470 Eskişehir-TÜRKİYE

ALAN EDITÖRLER KURULU / FIELD EDITORIAL BOARD

Prof. Burak KAPTAN / Eskişehir Teknik Üniversitesi

Prof. Candan TERWIEL / Hacettepe Üniversitesi

Prof. Deniz ÖZKUT / Katip Çelebi Üniversitesi

Prof. Elvan ÖZKAVRUK ADANIR / Ekonomi Üniversitesi

Prof. İnel İNAL / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Prof. Melike TAŞÇIOĞLU / Anadolu Üniversitesi

Prof. Metin İNCE / Anadolu Üniversitesi

Prof. Mustafa SEKMEN / Anadolu Üniversitesi

Prof. Pelin YILDIZ / Hacettepe Üniversitesi

Prof. Rıdvan COŞKUN / Anadolu Üniversitesi

Prof. Sevim SELAMET / Anadolu Üniversitesi

Prof. T. Fikret UÇAR / Anadolu Üniversitesi

Prof. Tansel TÜRKDOĞAN / Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Prof. Şive Neşe BAYDAR / Sakarya Üniversitesi

Prof. Yüksel ŞAHİN / Eskişehir Teknik Üniversitesi

Prof. Dr. Alper ÇABUK / Eskişehir Teknik Üniversitesi

Prof. Dr. Bahadır GÜLMEZ / Anadolu Üniversitesi

Prof. Dr. Burcu PELVANOĞLU / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Prof. Dr. Feyzi KORUR / Dokuz Eylül Üniversitesi

Prof. Dr. Hakan ANAY / Eskişehir Osmangazi Üniversitesi

Prof. Dr. Hakan ERTEP / Yaşar Üniversitesi

Prof. Dr. İsmail Özgür SOĞANCI / Anadolu Üniversitesi

Prof. Dr. Levent ŞENTÜRK / Osmangazi Üniversitesi

Prof. Dr. Mehmet Erol ALTINSAPAN / Anadolu Üniversitesi

Prof. Dr. Meltem YILMAZ / Hacettepe Üniversitesi

Prof. Dr. Meral NALÇAKAN / Eskişehir Teknik Üniversitesi

Prof. Dr. Nesrin Aysun YÜKSEL / Anadolu Üniversitesi

Prof. Dr. Nuray ÖZASLAN / Eskişehir Teknik Üniversitesi

Prof. Dr. Osman TUTAL / Eskişehir Teknik Üniversitesi

Prof. Dr. Özden PEKTAŞ TURGUT / Hacettepe Üniversitesi

Prof. Dr. Simber Rana ATAY / Dokuz Eylül Üniversitesi

Prof. Dr. Suzan Duygu ERİŞTİ / Anadolu Üniversitesi

Doç. Arman ARTAÇ / Anadolu Üniversitesi

Doç. Asu Perihan KARADUT / Anadolu Üniversitesi

Doç. Ayşe Özlem AKDENİZ / Anadolu Üniversitesi

Doç. Elif AYDOĞDU AĞATEKİN / Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi

Doç. F. Eren YAŞI / Anadolu Üniversitesi

Doç. Dr. Hakan DALOĞLU / Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

Doç. Dr. Hülya TOKSÖZ ŞAHİNER / Altınbaş Üniversitesi

Doç. İlğaz ÖZGEN TOPÇUOĞLU / Akdeniz Üniversitesi

Doç. Müge Göker PEKTAŞ / Marmara Üniversitesi

Doç. Hasan BAŞKIRKAN / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Doç. Seval ŞENER / Hacettepe Üniversitesi

Doç. Sezgin TÜRKKAYA / Uludağ Üniversitesi

Doç. Tonguç TOKOL / Marmara Üniversitesi

Doç. Vedat KAÇAR / Dokuz Eylül Üniversitesi

Doç. Dr. Banu KAVAKLI / Altınbaş Üniversitesi

Doç. Dr. Çiğdem CANBAY TÜRKİYILMAZ / Yıldız Teknik Üniversitesi

Doç. Dr. Deniz DENİZ / Ekonomi Üniversitesi

Doç. Dr. Devabil KARA / Marmara Üniversitesi

Doç. Dr. Erdem ÇÖLOĞLU / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Doç. Dr. Gülbin ÖZDAMAR / Eskişehir Osmangazi Üniversitesi

Doç. Dr. Nilüfer TALU / İzmir Yüksek Teknoloji Üniversitesi

Doç. Dr. Nurdan KÜÇÜKHASKÖYLÜ / Anadolu Üniversitesi

Doç. Dr. Özge KANDEMİR / Eskişehir Teknik Üniversitesi

Doç. Dr. Özlem MUTAF BÜYÜKARMAN / Yeditepe Üniversitesi

Doç. Dr. Özlem TEKDEMİR DÖKEROĞLU / Bitlis Eren Üniversitesi

Doç. Dr. Ümit GEZGİN / Marmara Üniversitesi

Doç. Dr. Rana KARASÖZEN / Eskişehir Teknik Üniversitesi

Doç. Dr. Uğur Günay YAVUZ / Akdeniz Üniversitesi

Doç. Dr. Zülfikar SAYIN / Hacettepe Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi A. Can ÖZCAN / İzmir Ekonomi Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Abdülkadir CANDEMİR / Anadolu Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Aren Emre KURTGÖZÜ / TED Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Ayşe Nahide YILMAZ / Düzce Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Duygu İrem CAN ERDOĞAN / Eskişehir Teknik Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Ebru Nalan SÜLÜN / Akdeniz Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Elif AVCI / Osmangazi Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Elif GÜNEŞ / Atılım Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Elif TATAR / Eskişehir Teknik Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Emre ERGÜL / Ekonomi Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Engin KAPKIN / Eskişehir Teknik Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Esra KINIKLI SNAPPER / Anadolu Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Fırat ARAPOĞLU / Altınbaş Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Güler BEK ARAT / Süleyman Demirel Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Mehmet İNCEOĞLU / Eskişehir Teknik Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Nurşen DİNÇ / Anadolu Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Özlem UÇAR / Eskişehir Teknik Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Selçuk YILMAZ / Anadolu Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Tolga BENLİ / Yaşar Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Umut ALTINTAŞ / Yaşar Üniversitesi

Dr. Dilek KARAAZİZ ŞENER / Hacettepe Üniversitesi

Dr. Emre ZEYTİNOĞLU / Hacettepe Üniversitesi

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ SANAT & TASARIM DERGİSİ
ANADOLU UNIVERSITY JOURNAL OF ART & DESIGN
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ SANAT & TASARIM DERGİSİ
YAYIN İNCELEME VE DEĞERLENDİRME KURULU (Hakem Listesi)
PUBLICATION SURVEY AND ADVISORY BOARD (Review Board)

- Prof. A. Mümtaz SAĞLAM / Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Alper MÜFETTİŞOĞLU / Hacettepe Üniversitesi
Prof. Atilla İLKİYAZ / Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Prof. Cafer ARSLAN / Eskişehir Teknik Üniversitesi
Prof. Düriye KOZLU ISLAMOĞLU / Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
Prof. Erol İPEKLİ / Anadolu Üniversitesi
Prof. Feyza ÖZGÜNDOĞDU / Hacettepe Üniversitesi
Prof. Lilian Maria Tonella TÜZÜN / Anadolu Üniversitesi
Prof. Melike TAŞÇIOĞLU / Anadolu Üniversitesi
Prof. Nesrin ÖNLÜ / Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Olcay ATASEVEN / Süleyman Demirel Üniversitesi
Prof. Refa EMRALI / Hacettepe Üniversitesi
Prof. Çiğdem DEMİR / Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Prof. Özden PEKTAŞ TURGUT / Hacettepe Üniversitesi
Prof. Dr. Adem GENÇ / Altınbaş Üniversitesi
Prof. Dr. Ali ÖZTÜRK / Anadolu Üniversitesi
Prof. Dr. Aysu AKALIN / Gazi Üniversitesi
Prof. Dr. Banu MAHIR / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Dr. Berna ÜSTÜN / Eskişehir Teknik Üniversitesi
Prof. Dr. Bilge SAYIL ONARAN / Hacettepe Üniversitesi
Prof. Dr. Dilek ZERENLER / Konya Selçuk Üniversitesi
Prof. Dr. Hatice ÖZPEKTAŞ / Üsküdar Üniversitesi
Prof. Dr. Murat BENGİSU / İzmir Ekonomi Üniversitesi
Prof. Dr. Murat ÖZYAVUZ / TC Namık Kemal Üniversitesi
Prof. Dr. Nilay ERTÜRK / Eskişehir Teknik Üniversitesi
Prof. Dr. Nilüfer ÖNDİN / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Dr. Osman TUTAL / Eskişehir Teknik Üniversitesi
Prof. Dr. Rifat ŞAHİNER / Yıldız Teknik Üniversitesi
Prof. Dr. Saye Nihan ÇABUK / Eskişehir Teknik Üniversitesi
Doç. Arman ARTAÇ / Anadolu Üniversitesi
Doç. Ayşe BALLYEMEZ / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Doç. Ayşe Özlem AKDENİZ / Anadolu Üniversitesi
Doç. Benal DİKMEN / İstanbul Yeniüzyıl Üniversitesi
Doç. Ceren BULUT YUMRUKAYA / Dokuz Eylül Üniversitesi
Doç. Duygu SABANCIAR IŞTIN / Balıkesir Üniversitesi
Doç. Ebru BARANSELİ / Anadolu Üniversitesi
Doç. Ebru GÜNER CANBEY / Dokuz Eylül Üniversitesi
Doç. Elif AYDOĞDU AĞATEKİN / Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi
Doç. Asuman ÖNEN / Anadolu Üniversitesi
Doç. Kemal TİZGÖL / Akdeniz Üniversitesi
Doç. Müge GÖKER PAKTAŞ / Marmara Üniversitesi
Doç. Oya Aşan YÜKSEL / Kütahya Dumlupınar Üniversitesi
Doç. Rabia KÖSE DOĞAN / Selçuk Üniversitesi
Doç. Safiye BAŞAR / Kocaeli Üniversitesi
Doç. Serap SAVAŞ IŞIKHAN / Dokuz Eylül Üniversitesi
Doç. Serdar MUTLU / İnönü Üniversitesi
Doç. Serenay ŞAHİN / Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
Doç. Seyhan YILMAZ / Kastamonu Üniversitesi
Doç. Tefrik İnanç İLİSULU / Ankara Hacı Bayram Üniversitesi
Doç. Tonguç TOKOL / Marmara Üniversitesi
Doç. Tuna UYSAL / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Doç. Tuğcan GÜLER / Dokuz Eylül Üniversitesi
Doç. Tülay UYAR / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Doç. Umut KAYAPINAR / Akdeniz Üniversitesi
Doç. Yeşim ZÜMRÜT / Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Doç. Özlem ÜNER / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Doç. Şefik ÖZCAN / Mardin Artuklu Üniversitesi
Doç. Dr. Ahmet BENLİYAY / Akdeniz Üniversitesi
Doç. Dr. Banu KAVAKLI / Altınbaş Üniversitesi
Doç. Dr. Demet KARAPINAR / Yeditepe Üniversitesi
Doç. Dr. Erdem ÇÖLÖĞLU / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Doç. Dr. Esra OSKAY MALİCKİ / Ankara Hacı Bayram Üniversitesi
Doç. Dr. Figen Gül KAFESCİOĞLU / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Doç. Dr. Füzün ASLAN / TC Kırıkkale Üniversitesi
Doç. Dr. Gökçe KETİZMEN ÖNAL / Osmangazi Üniversitesi
Doç. Dr. Gökçe ÜNAL / Osmangazi Üniversitesi
Doç. Dr. Gülbin AKARÇAY / Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
Doç. Dr. Gülin TEREK ÜNAL / İstanbul Üniversitesi
Doç. Dr. Gülçin Cankız ELİBOL / Hacettepe Üniversitesi
Doç. Dr. Hasibe Zeynep ÇİLİNGİR / Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Hülya TOKSÖZ ŞAHİNER / İstanbul Kemerburgaz Üniversitesi
Doç. Dr. Işıl İNANÇ YILDIRIM / Beykent Üniversitesi
Doç. Dr. Lokman ZOR / Niğde Ömer Halis Demir Üniversitesi
Doç. Dr. Naz A.G.Z. BÖREKÇİ / Dokuz Eylül Üniversitesi
Doç. Dr. Nurdan KÜÇÜKHASKÖYLÜ / Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Onur Deniz ARMAN / Hacettepe Üniversitesi
Doç. Dr. Rana KARASÖZEN / Eskişehir Teknik Üniversitesi
Doç. Dr. Sadık TUMAY / Dokuz Eylül Üniversitesi
Doç. Dr. Salih SALBACAK / Fatih Sultan Vakıf Üniversitesi
Doç. Dr. Saadet AYTIS / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Doç. Dr. Seda YAVUZ / İstanbul Üniversitesi
Doç. Dr. Sibel SARICAN GÜNDÜZ / Başkent Üniversitesi

Doç. Dr. Ödül İŞİTMAN / Orta Doğu Teknik Üniversitesi
Doç. Dr. Özlem Sıla DURHAN / Işık Üniversitesi
Doç. Dr. Üyesi Özge KANDEMİR / Eskişehir Teknik Üniversitesi
Doç. Dr. İlke BORAN / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Doç. Dr. Şebnem SOYGÜDER BATURLAR / Ege Üniversitesi
Doç. Dr. Şehnaz YALÇIN / Marmara Üniversitesi
Doç. Dr. Şirin ŞENGEL / Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
Dr. Emre ZEYTİNOĞLU / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Dr. Nazlı PEKTAŞ / Marmara Üniversitesi
Dr. Öğr. Umut ALTINTAŞ / Yaşar Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi A. Can ÖZCAN / İzmir Ekonomi Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Aşar GÜRPINAR / İstanbul Bilgi Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ayşe Nahide YILMAZ / Düzce Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Berna COŞKUN ONAN / Uludağ Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Borgia KANTÜRK / Dokuz Eylül Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Bülent ÜNAL / Atılım Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Deniz ARAT YAŞAT / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Didem KANKILIÇ / İzmir Ekonomi Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Duygu İrem CAN / Eskişehir Teknik Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ebru ARACI / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ebru BİLGET FATAHA / Cumhuriyet Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ebru GÜLER / Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Elif AVCI / Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Emre TÜFEKÇİOĞLU / Eskişehir Teknik Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Erdem Ceylan / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Eren Ekin ERCAN / Üsküdar Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Esin KÖMEZ / Orta Doğu Teknik Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Esra KINIKLI SNAPPER / Anadolu Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Esra VAROL / Niğde Ömer Halis Demir Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Fırat ARAPOĞLU / Altınbaş Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Handan DAYI / Akdeniz Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Hatice ÇÖKLÜ AŞKIN / Ordu Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Kader REYHAN / Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Kibar Evren BOLAT AYDOĞAN / Anadolu Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Kurt Orkun AKTAŞ / Kırıkkale Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Leyla KUBAT / Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Leyla ULUSMAN / Marmara Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Çağlayan ÖZKURT/ Abant İzzet Baysal Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Meltem ERANIL DEMİRLİ / Yaşar Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Merve BULDAÇ / Kütahya Dumlupınar Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Mine KÜÇÜK / Kütahya Dumlupınar Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Mustafa Mesut ÇELİK / Hacettepe Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Nazlı GÜRGAN / Yaşar Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Nezaket TEKİN / Dokuz Eylül Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Sabahattin ÇALIŞKAN / Anadolu Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Seden ODABAŞIOĞLU / Marmara Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Selda Kozbekçi AYRANPINAR / Dokuz Eylül Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Tanzer ARIĞ / Hacettepe Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Tolga YILMAZ / Eskişehir Teknik Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Tuğba LEVET KASAP / Karamanoğlu Mehmet Bey Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Urum Ulaş Özdemir / İstanbul Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Zekiye Aslıhan ÖZTÜRK / Namık Kemal Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Zeynep ERTUĞRUL / Anadolu Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Özge SÜZER / Çankaya Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Özlem AYVAZ TUNÇ / Ondokuz Mayıs Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Özlem UÇAR / Eskişehir Teknik Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Öznur IŞIR / Balıkesir Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi İ. Soner ÖZDEMİR / Düzce Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi İkbâl Ece POSTALCI / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi İpek MEMİKOĞLU / Atılım Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi İpek TORUN / Bahçeşehir Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi İrem CAN / Eskişehir Teknik Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi İrfan DÖNMEZ / Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Şansal ERDİNÇ / Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Öğr. Gör. Yiğit Aydın / Bilkent Üniversitesi
Öğr. Üyesi Ömer DURMAZ // Dokuz Eylül Üniversitesi

İÇİNDEKİLER / CONTENT

MAKALELER / ARTICLES

PEYZAJ MİMARLIĞI TASARIM STÜDYOSU DENEYİMLERİNİN YENİ TASARIM PROBLEMLERİNDE KULLANILMASI: KARADENİZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ÖRNEĞİ

USING LANDSCAPE ARCHITECTURE DESIGN STUDIO EXPERIENCES ON A NEW DESIGN: THE CASE OF KARADENİZ TECHNICAL UNIVERSITY

Sema Mumcu - Tuğba Düzenli - Elif Merve Alpak _____ ARAŞTIRMA / RESEARCH **260-279**

THE REPRESENTATION OF OTTOMAN COURT TEXTILES IN CINEMATOGRAPHIC NARRATIVE: FERZAN ÖZPETEK'S HAREM SUARE

OSMANLI SARAY TEKSTİLLERİNİN SİNEMATOĞRAFİK ANLATIDA TEMSİLİ: FERZAN ÖZPETEK'İN HAREM SUARE'Sİ

Tülay Gümüşer _____ DERLEME / REVIEW **280-291**

II. DÜNYA SAVAŞI YILLARINDA AHMED ADNAN SAYGUN'UN KALEMİNDEN HALKEVİ MÜZİK RAPORLARI (1939-1945)

REPORTS BY AHMET ADNAN SAYGUN ON MUSIC IN COMMUNITY CENTERS DURING THE WORLD WAR II (1939-1945)

Esra Çetin - Filiz Çolak _____ ARAŞTIRMA / RESEARCH **292-311**

HEYKELSİ YAPILARA UYGULANAN SERAMİK KAPLAMALAR

CERAMIC SURFACE COATINGS IN SCULPTURAL ARCHITECTURE

H.Serdar Mutlu - Aslı İzolloğlu _____ DERLEME / REVIEW **312-321**

İKONOĞRAFİK VE İKONOLOJİK SANAT ELEŞTİRİSİ YÖNTEMİNE GÖRE SALVADOR DALÍ'NİN "SON AKŞAM YEMEĞİ AYINI" ADLI ESERİNİN ANALİZİ

ANALYSIS OF SALVADOR DALÍ'S "THE SACRAMENT OF THE LAST SUPPER" ACCORDING TO THE METHOD OF ICONOGRAPHIC AND ICONOLOGICAL ART CRITICISM

Caner Turan _____ ARAŞTIRMA / RESEARCH **322-333**

HELEN FRANKENTHALER VE NİCOLAS DE STAËL ESERLERİNDEKİ MEKÂN ANLAYIŞINA DAİR BİR İNCELEME

A REVIEW OF THE SPACE UNDERSTANDING IN HELEN FRANKENTHALER AND NICOLAS DE STAËL WORKS

Aylin Gürbüz - Asena Sarcan _____ ARAŞTIRMA / RESEARCH **334-349**

TEMEL TASARIM STÜDYOSUNDA YAPILANDIRMACI ÖĞRENME DENEYİMİ: BEDEN-MEKÂN ÇALIŞMALARI ÜZERİNDEN BİR DEĞERLENDİRME

CONSTRUCTIVIST LEARNING EXPERIENCE IN BASIC DESIGN STUDIO: AN ASSESSMENT ON BODY-SPACE STUDIES

Büşra Ünver _____ ARAŞTIRMA / RESEARCH **350-367**

İÇİNDEKİLER / CONTENT

MAKALELER / ARTICLES

İSTANBUL'DAKİ YÜKSEK BİNALARDA ÇATI VE TERAS BAĞÇELERİNİN TASARIM YAKLAŞIMLARI VE KULLANICI AÇISINDAN DEĞERLENDİRİLMESİ

DESIGN APPROACHES OF THE ROOF AND TERRACE GARDENS AND THEIR EVALUATION FROM THE PERSPECTIVE OF THE USERS IN HIGH-RISE BUILDINGS IN ISTANBUL

Emre Çubukçu ————— ARAŞTIRMA / RESEARCH **368-383**

HİÇLİK VE BOŞLUK KAVRAMLARINA İLİŞKİN ÇAĞDAŞ SANAT ÖRNEKLERİ

EXAMPLES OF CONTEMPORARY ART ON THE CONCEPTS OF NOTHINGNESS AND SPACE

Ebru Dede ————— ARAŞTIRMA / RESEARCH **384-399**

OLİVER DE SAGAZAN'IN "BAŞKALAŞIM" PERFORMANSININ GÖSTERGEBİLİMSEL ANALİZİ

SEMİOTİCS ANALYSIS OF OLİVER DE SAGAZAN'S "TRANSFIGURATION" PERFORMANCE

Mehmet Ali Büyükparmaksız ————— DERLEME / REVIEW **400-419**

SANATIN SONU TARTIŞMALARINA KARŞI BİR DÜNYA TASARIMI OLASILIĞI OLARAK TEKHNE, TEKNİK, TEKNOLOJİ KAVRAMLARI ÜZERİNDEN YARATICILIK VE İNTERAKTİF YENİ MEDYA SANATINA BİR BAKIŞ

A LOOK AT INTERACTIVE NEW MEDIA ART AND CREATIVITY THROUGH TEKHNE, TECHNIC, TECHNOLOGY AS THE POSSIBILITY OF A WORLD DESIGN AGAINST THE END OF ART DISCUSSIONS

Melis Boyacı ————— ARAŞTIRMA / RESEARCH **420-437**

PİYANO EĞİTİMİ DERSİ PERFORMANS ÖLÇÜMÜNE YÖNELİK DERECELİ PUANLAMA ANAHTARININ GELİŞTİRİLMESİ: GEÇERLİK VE GÜVENİRLİK ÇALIŞMASI

DEVELOPMENT OF A PIANO EDUCATION LESSON PERFORMANCE ASSESSMENT RUBRIC: THE STUDY OF VALIDITY AND RELIABILITY

Şafak Turgut - Esra Dalkıran ————— ARAŞTIRMA / RESEARCH **438-449**

BIOPHILIC INTERIOR DESIGN: A CASE STUDY ON THE RELATION BETWEEN WATER ELEMENTS AND WELL-BEING OF THE USERS IN AN EDUCATIONAL BUILDING

BİYOFİLİK İÇ MEKAN TASARIMI: BİR EĞİTİM BİNASINDA SU ÖĞESİ KULLANIMI İLE KULLANICI REFAH SEVİYESİ ARASINDAKİ İLİŞKİ ÜZERİNE BİR ALAN ÇALIŞMASI

Fiona Nevzati - Ö.Osman Demirbaş - Deniz Hasırcı ————— ARAŞTIRMA / RESEARCH **450-467**

İÇİNDEKİLER / CONTENT

MAKALELER / ARTICLES

OYUNCAĞIN AKILLANMASI: DİJİTAL TEKNOLOJİ BARINDIRAN OYUNCAKLARIN TASARIMINA YÖNELİK BİR ÇERÇEVE ÖNERİSİ

SMARTING THE TOY: A PROPOSAL FOR A FRAMEWORK FOR DESIGNING DIGITAL TECHNOLOGY CONTAINING TOYS

Ozan Soyupak - İlayda Soyupak ————— ARAŞTIRMA / RESEARCH **468-481**

ÇAĞDAŞ SANATTA GÖÇ TEMASI, TEMSİLİ VE ÇELİŞKİLERİ ÜZERİNE

ON THE THEME OF MIGRATION IN CONTEMPORARY ART, ITS REPRESENTATION AND CONTRADICTIONS

Esra Yıldız ————— ARAŞTIRMA / RESEARCH **482-497**

SINIRLARI BULANIKLAŞTIRMAK: MİMARLIK VE İÇ MİMARLIK ÖĞRENCİLERİ İLE DENEYSSEL BİR KONUT TASARIMI

BLURRING THE BOUNDARIES: AN EXPERIMENTAL HOUSE DESIGN WITH ARCHITECTURE AND INTERIOR DESIGN STUDENTS

Lerzan Aras ————— ARAŞTIRMA / RESEARCH **498-515**

TÜRKİYE'DE ODA MÜZİĞİNİN GELİŞİMİ VE "NEMETH KUARTET" ÖZELİNDE BİR YAYLI KUARTETİN İNCELENMESİ

THE DEVELOPMENT OF CHAMBER MUSIC IN TURKEY AND AN ANALYSIS OF A STRING QUARTET SPECIFIC TO "NEMETH QUARTET"

Gonca Görsev Kılıç - Uğur Türkmen ————— ARAŞTIRMA / RESEARCH **516-537**

BİR YAPITI POLİTİK VE KÜLTÜREL KODLARINDAN OKUMAK; ŞEHİT ARAYAN#2

READING A WORK FROM THE POLITICAL AND CULTURAL CODES; SEEKING MARTYR#2

Gülay Karakuş ————— ARAŞTIRMA / RESEARCH **538-547**

PEYZAJ MİMARLIĞI KAPSAMINDA SİNEMA SANATINDA MEKAN TASARIMININ DEĞERLENDİRİLMESİ: AVATAR FİLMİ ÖRNEĞİ

EVALUATION OF SPACE DESIGN IN THE ART OF CINEMA WITHIN THE SCOPE OF LANDSCAPE ARCHITECTURE: THE EXAMPLE OF AVATAR FILM

Sinem Kızılaslan ————— ARAŞTIRMA / RESEARCH **548-565**

KATILIMCI TASARIM DENEYİMİ: İKÜ AKPAZ KAFETERYA ÖRNEĞİ ÜZERİNE BİR TASARIM ÖNERİSİ

PARTICIPANT DESIGN EXPERIENCE: A DESIGN PROPOSAL ON THE EXAMPLE OF İKÜ AKPAZ CAFETERIA

Berze İpek - Yasemin Erkan Yazıcı ————— ARAŞTIRMA / RESEARCH **566-587**

PEYZAJ MİMARLIĞI TASARIM STÜDYOSU DENEYİMLERİNİN YENİ TASARIM PROBLEMLERİNDE KULLANILMASI: KARADENİZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ÖRNEĞİ

Doç. Dr. Sema MUMCU*
Doç. Dr. Tuğba DÜZENLİ**
Doç. Dr. Elif Merve ALPAK***

Özet: Çevresel tasarım disiplinlerinin öğretim programlarında yer alan tasarım stüdyoları çeşitli açılardan araştırılmışlardır. Deneyimin tasarımda uzmanlık seviyesine erişmekteki önemi ve tasarım stüdyolarında geçirilen zamanın bundaki katkısı da araştırmalarda sıklıkla dile getirilmiştir. Ancak proje derslerinde kazanılan deneyimlerin daha sonra öğrenciler tarafından farklı problemlere nasıl yansıtıldığı konusunda araştırmalar yaygın değildir. Bu araştırmada öğrencilerin proje deneyimlerini yeni bir tasarım görevine nasıl yansıtıktıkları araştırılmıştır. Geçmiş yıllarda sınav sorusu olarak tekrarlanan açık uçlu bir tasarım görevi, arşiv çalışmasıyla araştırma materyali olarak kullanılmıştır. Tasarım stüdyolarında çalıştıkları proje alanları kent olarak farklılıklar sergileyen, 3 farklı yıldan son sınıf öğrencilerinin verdiği yanıtlar seçilmiştir. Toplam 140 yanıtta önerilen kavramlar ve mekân türleri listelenmiş, gruplandırılmış ve kavramsal yaklaşımlar daha sonra uzman grup tarafından sınıflandırılmıştır. Cross-tab ve Chi-kare analizleri ile kavramların yıllara göre dağılımları ve önem düzeyleri ortaya koyulmuştur. Farklı proje deneyimlerine sahip öğrencilerin tasarım kavramlarının ve mekân türlerinin farklılıklar sergilediği ortaya koyulmuştur. Stüdyo deneyimlerinde ağırlıklı olarak Trabzon kentindeki alanlarda tasarım yapan öğrencilerin, tasarım görevine verdikleri yanıtlar daha detaylı, derinlemesine ve çeşitlidir.

Anahtar Kelimeler: Tasarım Stüdyosu, Peyzaj Mimarlığı, Deneyim, Tasarım Öğretimi, Peyzaj Tasarımı

Geliş Tarihi: 06.02.2020 Kabul Tarihi:16.08.2021 Makale Türü:Araştırma Makalesi

* Karadeniz Teknik Üniversitesi, Orman Fak., Peyzaj Mimarlığı Bölümü, semamumcu@ktu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-5198-9117

** Karadeniz Teknik Üniversitesi, Orman Fak., Peyzaj Mimarlığı Bölümü, tugbaduzenli@gmail.com, ORCID: 0000-0001-6957-3921

*** Karadeniz Teknik Üniversitesi, Orman Fak., Peyzaj Mimarlığı Bölümü, elifmervealpak@gmail.com, ORCID:0000-0002-2306-4299

USING LANDSCAPE ARCHITECTURE DESIGN STUDIO EXPERIENCES ON A NEW DESIGN: THE CASE OF KARADENİZ TECHNICAL UNIVERSITY

Assoc. Prof. Sema MUMCU*
Assoc. Prof. Tuğba DÜZENLİ**
Assoc. Prof. Elif Merve ALPAK***

Abstract: Design studio courses in environmental design curricula were investigated from various points of views. The importance of experience in becoming design expert and contribution of the time spent in design studios to become an expert were frequently expressed. However, researches about how the experiences gained in design studios are being reflected on different design problems by students are not common. In this study how students reflect their previous design studio experiences on a given design task was investigated. An open-ended design task which was repeated as an exam question in the past, was used as research material with an archive study. The answers given by senior students from 3 different years, whose project sites in design studios differ in terms of cities, were selected. The concepts and space types suggested in a total of 140 responses were listed and grouped, and conceptual approaches were then classified by the expert group. Through Cross-tab and Chi-Square analyzes importance levels of the distribution of the suggested concepts between different years were revealed. It has been shown that the design concepts and types of spaces that were given as respond to design task by students with different project experiences exhibit differences. The answers given to the design task by the students, who mainly designed sites in Trabzon in their studio experiences, are more detailed, in-depth and varied.

Keywords: Design Studio, Landscape Architecture, Experience, Design Education, Landscape Design

Received Date: 06.02.2020 Accepted Date: 16.08.2021 Article Types: Resarch Article

* Karadeniz Technical University, Faculty of Forestry, Landscape Architecture Department, semamumcu@ktu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-5198-9117

** Karadeniz Technical University, Faculty of Forestry, Landscape Architecture Department, tugbaduzenli@gmail.com, ORCID: 0000-0001-6957-3921

*** Karadeniz Technical University, Faculty of Forestry, Landscape Architecture Department, elifmervealpak@gmail.com, ORCID:0000-0002-2306-4299

1. GİRİŞ

Tasarım disiplinlerinin öğretim programlarında yaygın bir şekilde uygulanmaya devam edilen tasarım stüdyosu, tasarım düşüncesinin gelişiminin merkezinde yer alan öğrenim ortamıdır. Tasarım stüdyosu, öğrenciye tasarım düşüncesini sağlayacak entelektüel araçları ve uygulama deneyimini içerir. Bu nedenle de tasarım disiplinlerindeki stüdyo-proje dersleri ve bunlara ilişkin pek çok faktör giderek büyümekte olan bir araştırma alanının merkezinde yer almaktadır. Gray (2013, s. 17) tasarım öğrencilerinin stüdyo modelinden nasıl etkilendiğinin anlaşılmasının stüdyoların tasarım öğrenimindeki etkisi bağlamında önemli olduğunu belirtir. Bu bağlamda çeşitli araştırmalar tasarım stüdyosunda; bilgi birikimi ve türleri (Heylighen vd., 1999), öğretme ve öğrenme stratejileri (Alon-Mozes, 2006; Curry, 2014), öğrenme türleri (Demirbaş ve Demirkan, 2003; Kvan ve Yunyan, 2004), mesleki bilgilerin tasarım sürecinde kullanılması (Wolmarans, 2016), eleştiri verme (Oh vd., 2013) gibi konuları irdelemişlerdir ve ele alınan konular burada örneklendirilenler ile kısıtlı değildir. Ancak tasarım stüdyoları arasındaki bilgi aktarımına odaklanan çalışmalar yaygın değildir. Öğrencilerin tasarım derslerinde neler öğrendiklerinin değerlendirilmesine ilişkin etkili yöntemlerin geliştirilmesi, tasarımın öznel yapısı nedeniyle tasarım öğretiminin anlaşılması güç zorluklarından birisi olarak tanımlanmaktadır (Goldman vd., 2012, s. 13-14; Miller vd., 2014, s. 489). Bir değerlendirme olmaksızın öğrencilerin tasarım düşüncesi altında yatan yöntemleri öğrendiklerinden ve bu yöntemleri tasarım problemlerinin çözümünde etkin bir şekilde uyguladıklarından emin olunması imkânsız olur (Miller vd., 2014, s.489).

Stüdyo derslerinde yaparak öğrenme ile elde edilen bilgilerin ve bunun öğrenciye kazandırdığı deneyimlerin, daha sonraki projelerde ya

da karşılaşılan tasarım problemlerinde nasıl kullanıldığı ya da öğrencinin geçmiş bilgilerini farklı problemlere nasıl yansıttığı konusunda araştırmalar eksiktir. Bu eksiklikler doğrultusunda bu çalışmanın öncelikli amacı tasarım stüdyosu deneyimlerinin yeni tasarım problemlerinde öğrenciler tarafından nasıl kullanıldığının ve deneyimdeki farklılıkların çözüm önerilerine nasıl yansıdığına tespit edilmesidir. Tasarım stüdyosu ile ilgili çalışmalar genellikle mimarlık, şehir ve bölge planlama, endüstriyel tasarım gibi alanlarda yığılırken peyzaj mimarlığına ilişkin çalışmalar son yıllarda artış göstermeye başlamıştır. Peyzaj mimarlığı tasarım stüdyosunda; yaratıcılık, parametrik tasarım gibi kavramlara odaklanan (Özkan vd., 2016; Tarakci Eren vd., 2018), tasarım sürecinde erken safhalara odaklanan (Mumcu ve Düzenli, 2018), farklı öğretim tekniklerinin uygulanmasını ele alan (Alpak vd., 2018, Alon-Mozes, 2016; Chou, 2018), öğrencilerin derse ilişkin algıları ve değerlendirmelerini açıklamaya çalışan (Corkery, 2004; van Etteger, 2019) çeşitli çalışmalar mevcuttur. Belirli tasarım öge ve ilkelerine bağlı olarak kullanıcıların istek ve ihtiyaçlarını karşılayacak mekânların oluşturulması amacıyla doğal ve yapılı çevrenin yaratıcı biçimde dönüşümünü hedefleyen peyzaj mimarlığı disiplini için öğrenim sürecinin nasıl olması gerektiği ulusal ve uluslararası düzeylerde halen tartışılmaktadır (Artar ve Dal, 2020; Marušić, 2002; Steinitz, 2020; Thompson, 2002). Türkiye bağlamında ele alındığında, peyzaj mimarlığı öğretiminin ziraat, orman, mimarlık, güzel sanatlar vb. gibi farklı fakülteler altında ele alınması (Ortaçesme vd., 2014, s. 37) öğretim programlarının içeriklerinde farklılıklara neden olmakta, içeriklerde “peyzaj tasarımı” yaygın bir terim olsa da mekânsal tasarım odaklı peyzaj mimarlığı bölümleri azınlıkta kalmaktadır. Türkiyede 484 peyzaj mimarlığı mezunu ile yapılan anket, önem düzeyi bakımından öğretim konuları içinde peyzaj tasarımı

%99,3'lük bir oran ile zirveye yerleştirir (Atik vd., 2014, s.77). Mezunların, programlardaki tasarım konularına yaptığı bu vurgu, tasarım öğretimi ile ilgili konuların araştırılması ve geliştirilmesine yönelik önerilerin yapılmasının önemini vurgular. Bu bağlamda Türkiye'deki peyzaj mimarlığı bölümlerinde uygulanan tasarım stüdyosu öğretimine Karadeniz Teknik Üniversitesi ayağında değinmek ve genel olarak tasarım stüdyosuna ilişkin araştırmalara Türkiye'deki bir peyzaj mimarlığı bölümüyle katkıda bulunmak da bu çalışmanın amaçlarından biridir.

1.1. Tasarım Stüdyosu

Mimarlık bölümlerinin öğretim programlarının en önemli amacı öğrencilere bilimsel, teknolojik ve artistik bilginin kazandırılması ve geliştirilmesidir (Casakin, 2012, s. 333). Tasarım stüdyosu, mimarlık ve peyzaj mimarlığı öğretim programlarının çoğunluğunda merkezi konumdadır (Casakin, 2004, s. 1; Johnson ve Hill, 2002, s. 21). Öğretim felsefesi yaparak öğrenmeye dayanan tasarım stüdyosu hem bir ortam hem de bir pedagojik araç olarak gelişim sergilemiştir (Alon-Mozes, 2006, s. 30). Ortaçeşme (2020, s.22) tasarımın da içinde yer aldığı peyzaj mimarlığı temel yeterliliklerinin yaratıcılık üzerine oturduğunu ve bu yeterliliklerin stüdyo ve proje çalışmaları ile kazanıldığını belirtir. Peyzaj mimarlığı programındaki tasarım stüdyoları mimari stüdyolardan büyük farklılıklar sergilemez, bu nedenle her iki disiplin aynı yöntemleri paylaşmaktadır (Gazvoda, 2002, s. 118; Alon-Mozes, 2006, s. 30).

Tasarım stüdyosu öğrencilerin tasarım fikirlerini kavradığı, sunduğu ve savunduğu ve yeni teknikler ve becerileri kazandırdığı (Casakin, 2004, s. 1), öğretim üyeleri tarafından çeşitli bakış açılarıyla karşı karşıya getirildiği eğitim-öğretim ortamıdır. Öğrencilerden teorik ve uygulamaya yönelik bilgileri kazanması ve kaynaştırması,

uzmanlık düzeyleri ve yeterliliklerini geliştirmesi ve kendi fikirleri ve değer yargılarını oluşturmaya beklenir (Casakin, 2012, s. 333). Stüdyo; karmaşık ve açık uçlu problemleri ele alan projeye dayalı çalışma, tasarım çözümlerinin çok hızlı bir şekilde tekrarlanması, sıklıkla yapılan formel ve enformel eleştiriler / kritik, heterojen bir dağılım gösteren konuların ele alınması, örneklerin kullanılması ve bütün hakkında düşünme, kısıtlamaların yaratıcı bir şekilde kullanılması gibi farklı özellikleri ve süreçleri bir araya getirir (Kuhn, 2001, s. 349).

Pek çok bölümde proje türleri ve kapsamı, öğrenciler stüdyo programları boyunca ilerledikçe daha karmaşık hale gelir. Performanslara ilişkin öğrenim amaçları ve beklentiler hem açık hem de örtük olmakta ve bölümden bölüme değişmektedir. İlk yılda tasarım öğrencilerinin en temel düzeyde performans sergilemeleri beklenmekte, ikinci yıl bir üst düzeyde ve üçüncü yıl daha da gelişmiş olarak sergilenmesi beklenmektedir. Stüdyodaki performansların düzeyi, öğrencilerin gelişimlerinin belirli düzeylerindeki belirli yeteneklere ilişkin yeterliliğinin ve alan bilgisinin göstergesi olarak görülmektedir (Curry, 2014, s. 633). Curry (2014, s. 633) tasarım deneyiminin gelişmesi sürecini; acemi öğrenci/ başlangıç seviyesi, ileri başlangıç seviyesi, yeterlilik seviyesi, uzmanlık, ustalık olarak adlandırmıştır. Program sonunda öğrencilerden başlangıç düzeyinde profesyoneller olarak etkin bir şekilde çalışabilecekleri tasarım ustalığının yeterli bir düzeyini kazanmış olmaları beklenmektedir (Curry, 2014, s. 633). Karadeniz Teknik Üniversitesi, Peyzaj Mimarlığı Bölümü eğitim-öğretim programı kapsamında da stüdyo derslerinin yapılandırılmasında aynı düşünce sistemi etkin olmuştur. Bu doğrultuda bir etkinliğin gerçekleştirilmesine olanaklılık sağlaması hedefiyle insan ve mekân uyumunun ele alındığı ilk proje (ÇTPI), kullanıcıların

BAŞLANGIÇ SEVİYESİ			İLERİ BAŞLANGIÇ SEVİYESİ			YETERLİLİK SEVİYESİ		
I. YARIYIL	II. YARIYIL	III. YARIYIL	IV. YARIYIL	V. YARIYIL	VI. YARIYIL	VII. YARIYIL	VIII. YARIYIL	
TEMEL TASAR VE PROJE	ÇEVRE TASARIM PROJE I	ÇEVRE TASARIM PROJE II	ÇEVRE TASARIM PROJE III	ÇEVRE TASARIM PROJE IV	ÇEVRE TASARIM PROJE V	ÇEVRE TASARIM PROJE VI	BİTİRME PROJESİ	
Temel tasarım elemanları ve ilkeleri, Görsel algıda birliğin sağlanması, Soyut mekân	Alan plastiği	Tek konut yakın çevresi	Birkaç konut yakın çevresi	Kent avlusu, kent meydanı, çeşitli işlevlerde kamusal yapıların yakın çevresi (belediye binası, hastane vb. gibi)	Sahil-kıyı parkı, doğa koruma alanı, tarihi alanlar, kültürel yapılar ve yakın çere tasarımları	Büyük ölçekli toplu konutlar, tatil köyü, kent meydanı gibi büyük kullanıcıyı içeren alanların tasarlanması	Çeşitli işlevlerde ve değişen ölçeklerdeki (bir yapıyı içeren ya da içermeyen) açık mekân tasarlanması	
Elemenlar ve ilişkiler yönelik tasarım problemi uygulamaları, (Kullanıcı ve etkinlik-mekân ilişkisi olmaksızın) Soyut mekân tasarımı, maket; 1/50, 1/100 ölçek	Kullanıcı-mekân, Form-etkinlik ilişkisi: İnsan ihtiyaçlarının karşılanmasına yönelik etkinliklerin içinde gerçekleştirildiği soyut mekânların organizasyonu, konuya ilişkin araştırma, özgün bir senaryonun oluşturulması, konsept paftası, maket, plan, kesit, görüntü (EI çizimi); 1/100 ölçek	İnsan-insan, insan-mekân ilişkilerinin tek konut kapsamındaki gerçek bir alanda ele alınması: Konuya, alana ve kullanıcıların ilişkileri için verilerin toplanması, analiz sorvey paftasında başlama seviyesi, özgün senaryo tasarımı, konsept paftası, alan kullanımı paftası, eskiz-karalama, plan, kesit, görüntü (bilgisayar destekli çizimler), maket; 1/200 ölçek	Kullanıcı sayısı ve alanın büyüğünde artış beraberinde insan-insan, insan-mekân ilişkilerinin birkaç konut kapsamında gerçek bir alanda ele alınması, konuya, alana ve kullanıcıların ilişkileri için verilerin toplanması, analiz sorvey paftasında başlama seviyesi, özgün senaryo tasarımı, konsept paftası, alan kullanımı paftası, eskiz-karalama, plan, kesit, görüntü (bilgisayar destekli çizimler), maket; 1/200 ölçek	Farklı işlevlerdeki açık mekânlar ve yapılarla ilişkin deneyimin bilgi birikimine entegrasyonu: çok sayıda kullanıcı ve değişen ihtiyaçlar bağlamında gerçek bir alanda ve kullanıcıların ilişkileri için verilerin toplanması, analiz sorvey ve sentez paftası, özgün senaryo tasarımı, konsept paftası, alan kullanımı, plan, kesit, görüntü, bitkilendirme tasarımı ve detay çizimleri, bilgisayar destekli çizimler, maket 1/200, 1/50, 1/10 ölçekler	Değişen işlev ve kullanıcı sayısı yanındaki çalışma alanının fiziksel (iklimsel, ekolojik vb. gibi) ve kültürel özelliklerinin çeşitlenmesi; çok sayıda kullanıcı ve değişen ihtiyaçlar bağlamında gerçek bir alanda ve kullanıcıların ilişkileri için verilerin toplanması, analiz sorvey ve sentez paftası, özgün senaryo tasarımı, konsept paftası, alan kullanımı, eskiz-karalama, plan, kesit, görüntü, bitkilendirme tasarımı, genel ve teknik detay çizimleri, bilgisayar destekli çizimler, modellemeler, maket, rapor; 1/1000, 1/500, 1/200, 1/100, 1/50, 1/20 ölçekler	Alan, işlev ve kullanıcı kombinasyonun en ileri zorluk düzeyi, öğrencinin artan inisiyatif alma düzeyi; çok sayıda kullanıcı ve değişen ihtiyaçlar bağlamında gerçek bir alanda ve kullanıcıların ilişkileri için verilerin toplanması, analiz sorvey ve sentez paftası, özgün senaryo tasarımı, konsept paftası, alan kullanımı, eskiz-karalama, plan, kesit, görüntü, bitkilendirme tasarımı, genel ve teknik detay çizimleri, bilgisayar destekli çizimler, modellemeler, maket, rapor; 1/1000, 1/500, 1/200, 1/100, 1/50, 1/20 ölçekler	Öğrencinin stüdyo ortamında bir danışman eşliğinde düzenli kritik alma uygulaması olmaksızın bitiren inisiyatifli işlemler ve geçmiş bütün proje deneyimlerini yansıtmaya beklentiler; gerçek bir alanda, konuya, alana ve kullanıcıların ilişkileri için verilerin toplanması, analiz sorvey ve sentez paftası, özgün senaryo tasarımı, konsept paftası, alan kullanımı, eskiz-karalama, plan, kesit, görüntü, bitkilendirme tasarımı, genel ve teknik detay çizimleri, bilgisayar destekli çizimler, modellemeler, maket, rapor; 1/1000, 1/500, 1/200, 1/100, 1/50, 1/20 ölçekler	

Şekil 1. Karadeniz Teknik Üniversitesi, Peyzaj Mimarlığı Bölümü lisans programı kapsamında stüdyo derslerinin yapılandırılması (Curry, 2014'ten alınan kavramlara göre saffahlandırılmıştır)

gerçekleştireceği hangi etkinliğe karşılık-hangi özellikleri içeren bir mekân sorularına cevap arar. Dönemler ilerledikçe projeler tek konut, birkaç konut, çeşitli kentsel mekânlar (kent avlusu, meydan, tarihi alanlar vb. gibi), kırsal alanlar, kıyı alanları, toplu konut gibi konularla kullanıcı çeşitliliği, sayısı, mekânsal organizasyon ve ele alınan kavramlar bakımından giderek karmaşıklaşmaktadır. Böylece öğrencilerden hem stüdyo deneyimlerinin bir sonraki projeye yansıtılması hem de diğer derslerden gelen teorik bilgilerin projede sentezlenmesi beklenmektedir (Şekil 1, Curry, 2014'ten alınan kavramlara göre safhalandırılmıştır). ÇTP dersleri kapsamında haftada 2 kez atölyede öğretim üyesi ve öğrenciler grup halinde toplanır, öğrenciler çalışmalarını sunar ve sözlü ve / veya grafiksel eleştiriler alırlar. Ancak öğretim programı içerisinde konu başlıkları projeler için genel olsa da çeşitli dönemlerde üniversitenin bulunduğu kent ve yakın illerdeki gelişmelere ve gelen taleplere bağlı olarak çalışılan alanlar değişmektedir. Böylece farklı yıllarda mezun olan öğrenciler her ne kadar aynı programa ve temel konu başlıklarına tabi olsalar da farklı bir deneyim birikimine sahip olarak mezun olmaktadır. Ayrıca her dönem farklı bir proje yürütücüsüyle çalışma ve usta-çırak ilişkisi anlayışıyla yürütülen tasarım stüdyoları, proje yürütücüsünün uzmanlık alanı ve bilgi birikimine paralel olarak öğrencilerin deneyimlerinin çeşitlenmesine katkıda bulunmaktadır. Her dönem tasarım stüdyosu, öğrenci sayısına bağlı olarak yaklaşık 8-12 kişilik gruplar halinde yürütülmekte, her öğrenci kendisine ait bir çizim masası ve sunum panosunun olduğu bir sistem içinde çalışmaktadır.

Tasarım stüdyosunda kazanılan bilgilerin tasarım deneyimini nasıl etkilediğinin ve bu bilgilerin daha sonraki problemlerle nasıl bütünleştirildiğinin anlaşılması, stüdyodaki

tasarım deneyiminin geliştirilmesi ve zenginleştirilmesi açısından önemlidir. Bu çalışmada öğrencilerin tasarım stüdyolarında edindikleri bilgiyi bir tasarım probleminin çözümünde nasıl kullandığı ele alınmış, geçmiş stüdyo deneyimlerinin yeni problemlere aktarılmasında bu bilgilerin ne kadar etkili olduğu ve çözüm arayışını nasıl yönlendirdiği anlaşılmaya çalışılmıştır. Bunun için öncelikle tasarımda ustalık/uzmanlık seviyesine ulaşmada deneyim faktörü ve tasarım stüdyosunun katkısı irdelenmiştir.

1.2. Tasarımda Deneyim ve Uсталık

Diğer meslek disiplinlerinde kullanılan bilgiden farklı olarak, tasarım bilgisi ağırlıklı olarak deneyimsel hafızaya dayanır (Lawson, 2004, s. 451-453), başka bir deyişle ustalık / uzmanlık düzeyine gelişimin bir parçası deneyimin birikiminde yatar. Usta ya da deneyimlileri, deneyimsizlerden farklı kılan, ustaların kendi alanlarından çok sayıda problem ve bunların çözümünü ile karşı karşıya kalmış olmasıdır (Cross, 2004, s. 429). Bu nedenle deneyimli tasarımcıların yeni tasarım konuları ile karşı karşıya kaldıklarında kullanabilecekleri durumlar ve materyallerin zihinsel bir deposuna sahip olduğu belirtilir. Bu şekilde tasarımı yönlendirecek faktörlere sahip olmak tasarım konumundaki ustalıklı ilişkilidir. Bir tasarımcının ustalığı, yeni ürünler ortaya koyabilmek için bu bilgi parçalarını kullanmaktır (Goldschmidt ve Sever, 2011, s. 139). Schön'e (1988, s. 181-185) göre tasarımcının ustalığı daha önce karşılaşılan durumlara bağlı olarak eldeki durum için hangi eylemlerin gerekli olduğunu görebilmekte yani tanımlama yeteneğinde yatar. Lloyd ve Scott (1994, s. 130-138), yaptıkları protokol çalışmalarında çözüme odaklı yaklaşımın, tasarımcıların önceki deneyimlerinin türü ve düzeyi ile ilişkili olduğunu saptamıştır. Özellikle problem türüne ilişkin özellikli bir deneyimi olan tasarımcılar

tasarım görevine problemin analizinden ziyade çözüm varsayımları üzerinden yaklaşmıştır. Tasarımcıya tasarım probleminin ilişkili çözümler bağlamında algılanması imkânını sağlayan problem türüne ilişkin özellikli deneyim olduğu sonucuna ulaşılmıştır (Cross, 2004, s. 439).

Tasarım stüdyosu, öğrencilerin deneyim birikimini kazanmaya başlamasında ilk safhadır; peki tasarım stüdyosu bilginin gelişimi, yönetilmesi ve inovasyonunu sağlamasındaki rolünü yerine getirmekte midir? Tasarım stüdyosu pratiklerinin öğrencide kavram bilgisinin gelişimini etkileyip etkilemediğini tespit etmek üzere bir deney tasarlanmıştır ve çalışmada ele alınan deney, tasarım stüdyosunun mimari tasarım içinde kavram gelişiminde / üretilmesinde önemli bir rolü olduğunu ortaya koymuştur (Heylighen vd., 1999, s. 211-217, 234). Öğrencilerin konuya ilişkin anlayışlarını ortaya koyabilmeleri ve bu anlayışı yeni bağlamlara ve bilgi alanlarına transfer edebilmeleri amacıyla çağrışımlar-ortaklıklar oluşturabilmeleri, probleme ilişkin konuların saptanması ve ilişkilendirilmesini gerektirir. Bu da öğrencileri önceki deneyimlerinden faydalanmaya zorlar. Probleme ilişkin konuların saptanması ve ilişkilendirilmesi, öğrencilerin yeni bilgi ve görüşler oluşturabilmek için eski bilgi ve görüşlerini kullanmayı gerektirir (Kokotovich, 2008, s. 50). Bu durumda tasarım stüdyosunda edinilen deneyimlerin öğrenciler tarafından yeni problemlere yansıtılıp yansıtılmadığı, öğrencilerin deneyimleriyle yeni problem alanında ilişki kurmakta nasıl bir etkinlik sergilediği ve geçmiş deneyimler ve yeni problemler arasında nasıl ilişkilendirme yapıldığı soruları akla gelir. Tasarımcıların gelecekteki tasarım fikirleri için faydalı olma potansiyeli olduğunu düşündükleri görsel imgeleri sakladıklarına ilişkin fikrinsel deliller vardır (Goldschmidt ve Sever, 2011, s. 139). Buna bağlı olarak farklı tasarım geçmişi olan tasarımcıların

farklı örnekleri dolayısıyla çözümleri hafızalarında biriktirmeleri beklenir. Stüdyo projelerinde farklı konular ve alanlar çalışan öğrencilerin yeni görevle karşılaştığında, sahip oldukları deneyim bağlamında bilgi transferi yapmaları, sonuç olarak da farklı ilişkilendirmeler yapmaları beklenir. Tasarım öğrencilerinin geçmiş proje deneyimlerini yeni tasarım görevlerinde nasıl kullandığını anlamak, tasarım stüdyosunun etkinliğinin pekiştirilmesinde önemli ipuçları sağlayabilir.

2. YÖNTEM

2.1. Araştırma Materyali

Araştırma Karadeniz Teknik Üniversitesi, Peyzaş Mimarlığı Bölümü'nde toplam 165 son sınıf öğrencisinin açık uçlu bir tasarım görevine verdikleri yanıtlar üzerinden yürütülmüştür. Öğrencilerin geçmiş deneyimlerini yeni bir problemle karşılaştıklarında nasıl kullandıkları, tasarım kararlarının deneyimler doğrultusunda değişip değişmediği gibi soruların cevaplanması amacıyla öğrencilere açık uçlu bir tasarım görevinin verilmesi planlanmıştır. Miller ve meslektaşlarına göre (2014) öğrencilerin tasarım derslerindeki yeterliliklerinin değerlendirilmesinde açık uçlu tasarım görevlerinin verilmesi en yaygın kabul gören uygulamalıdan birisidir. Bu görevler esnasında öğrencilerden araştırmalarla tasarımı derinlemesine düşünmeleri ya da kavramsal tasarımla ilişkili buldukları tüm kelimeleri saptamaları istenebilir. Tasarım problemine ilişkin akıl yürütmeleri ve daha sonra tasarım performanslarını değerlendirmek üzere probleme çözüm üretmeleri istenebilir (Miller vd., 2014, s. 492). Ancak farklı deneyim birikimlerine sahip öğrencilerin bir çalışma kapsamında bir araya getirilmesi birkaç yıla yayılacak bir veri toplama sürecini gerektirdiğinden çalışmanın araştırmacıları zaman kullanımında ekonomik olmayı sağlayacak bir materyal kullanmışlardır. Bu bağlamda bu araştırmanın planlanmasından

bağımsız ve daha öncesinde Çevresel Davranış dersi kapsamında sınav sorusu olarak verilen açık uçlu bir tasarım görevi, öğrencilerin geçmiş proje deneyimleri ile ilişkilendirilmiştir ve bu araştırma kapsamında yeniden değerlendirilmiştir. Bunun için arşiv taraması ile aynı sınav sorusunun yer aldığı farklı yıllardaki sınav kâğıtlarına ulaşılmıştır. Yine arşiv taraması ile bölüm tasarım stüdyoları kapsamında her öğrencinin proje bilgilerinin; öğretim üyesi, yıl, alan-konu, not olarak kaydedildiği föyler taranmış, çalışmaya dâhil edilen öğrenci gruplarının proje alanlarına ilişkin bilgiler toplanmıştır. Üç farklı yıldaki (2011, 2014, 2017) sınav kâğıtları seçilmiştir. Bu araştırma kapsamında seçilen yıllarda eğitim-öğretim müfredatı rutin olarak uygulanmıştır, yıllar belirli bir sistematik doğrultusunda seçilmemiş; öğrencilerin çalışmış oldukları proje konularının ve alanlarının dönemlere göre içerdiği çeşitlilik dikkate alınmıştır. Çevre Tasarım Proje I (ÇTP-I) dersi kapsamında alan plastiği-kıyı tasarımı, ÇTP-II kapsamında tek konut çevre tasarımı, ÇTP-III kapsamında birkaç konut çevre tasarımı çalışmış olan bütün denek gruplarının stüdyo hedefleri ve amaçları şöyle özetlenebilir; bu yıllarda çevresel bağlama fiziksel (topografya) ve kısmi ekolojik özellikler doğrultusunda yaklaşmış olup, ağırlıklı olarak

mekân kurgusuna odaklanan bir tasarım ürünü ortaya koymak hedeflenmiştir. Bir tasarım senaryosunun ihtiyaç, etkinlik, mekân örüntüsünün bu kurguda yansıtılmasının öğretilmesi amaçlanmıştır. ÇTP-IV ile beraber farklı kentsel ve kırsal özelliklerdeki alanlar tasarım konusu olmuştur. Buna bağlı olarak da kamusal alan, kent mekânı, sosyalleşme, kimlik, komşuluk, sürdürülebilirlik, çevre bilinci vb. gibi kavramlar ve bunların çevresel tasarımla ilişkisi tartışılmaya başlanmıştır. Farklı yıllarda kentten ve yakın illerden farklı alanlar ve tasarım konuları ÇTP dersi kapsamında tasarım görevi olarak verilmiştir (Tablo 1). Toplam 6 Çevre Tasarım Proje dersinden ilk üçünde aynı konuları benzer özelliklerdeki alanlarda çalışan öğrencilerin stüdyo deneyimlerinin, bundan sonraki proje konularının ve alanlarının değişiklikler sergilemesi nedeniyle daha çok farklılaştığı düşünülmüştür (Tablo 1). Farklılaşmada öğrencilerin çalıştıkları kentler esas alınmıştır. Proje süreçleri içinde özellikle araştırma safhalarında çalıştıkları kentlere ilişkin çeşitli kültürel, sosyal ve ekolojik özellikler ile etkileşime girmeleri bu kentlere ilişkin bilgi birikimlerinin çeşitlenip derinleşmesinde etkindir.

	2017	2014	2011
ÇTP I	Alan plastiği "Kıyı tasarımı"	Alan plastiği "Kıyı tasarımı"	Alan plastiği "Kıyı tasarımı"
ÇTP II	Tek konut çevre tasarımı	Tek konut çevre tasarımı	Tek konut çevre tasarımı
ÇTP III	Birkaç konut çevre tasarımı	Birkaç konut çevre tasarımı	Birkaç konut çevre tasarımı
ÇTP IV	Peyzaj Mimarlığı Bölüm binasının çevresini içeren kampüs açık mekânı ya da Trabzon Avni Aker Stadyumu'nun yakın çevresi	Rize-Merkez kıyı parkı	Trabzon-Ayasofya Müzesi (öğrencilerin proje yılı itibarıyla; daha sonra bu müze cami işlevine dönüştürülmüştür) ya da Trabzon-Akçaabat sahil parkı.
ÇTP V	Değirmendere Vadisi / Trabzon	Samsun-Bafra'da kent avlusu ya da Trabzon-Ortahisar tarihi kent avlusu ya da Trabzon'da kent parkı	Samsun-Bafra Kızılırmak Soddası yakın çevresi ya da Karadeniz Teknik Üniversitesi Lojmanları peyzaj tasarımı.
ÇTP VI	Trabzon'da toplu konut çevre tasarımı	Trabzon'da toplu konut çevre tasarımı	Trabzon'da toplu konut yakın çevresi tasarımı

Tablo 1. Çalışmada yer alan öğrencilerin yılları ve çalıştıkları çevre tasarım dersi konuları

Verilen tasarım görevi Trabzon kentinde simgesel bir mekânın tasarımına ilişkin çeşitli başlıkların ortaya koyulmasını içerir. Böylece öğrencilerin çalışmış oldukları kentlere bağlı olarak edindikleri anlayışı tasarım görevine transfer edebilmeleri ve ilişkiler kurabilmeleri beklenmiş, önceki deneyimlerinden faydalanmaya yönlendirilmişlerdir. Öğrencilerden proje konusu olarak daha çok Trabzon'da çeşitli alanlarda çalışma deneyimine sahip olanların, daha çok farklı kentlerde çalışmış olan diğer öğrencilere göre yanıtlarının farklılaşması; deneyimleri doğrultusunda daha çeşitlilik sergileyeceği varsayılmıştır. Öğrencilerin çalıştıkları kentlere bağlı olarak tasarım deneyimlerine ilişkin detaylar bulgular kısmında tartışılmıştır.

2.2. Tasarım Görevi ve Değerlendirilmesi

Çalışmada değerlendirilen tasarım görevi geçmişte Çevresel Davranış dersi kapsamında farklı yıllarda final sınavında soru olarak sorulmuştur. Çevresel Davranış dersi zorunlu bir derstir ve soruların dâhil edildiği yıllarda 4. sınıf 1. dönemde yer almaktadır, daha sonra müfredatta yapılan değişiklikler ile 2. sınıf 2. döneme çekilmiştir. Ders, çevre tasarım proje derslerinde kullanılan temel kavramlar olan çevre, mekân ve davranışa ilişkin tanımlamalar, teoriler ve peyzaj tasarımında örneklendirmeleri üzerinden ilerler. İnsan-mekân etkileşimine ilişkin teorik alt yapıyı oluşturmayı, bunların proje süreçlerinde etkin ve bilinçli bir şekilde kullanılmasını hedefler. Dersin final sınavı uygulaması kapsamında son sınıf öğrencilerine Trabzon kentinde yapılacak bir kent parkında yer alacak bir simgesel mekâna ilişkin bir tasarım görevi verilmiştir. Öğrenciler öncesinde ders kapsamında mekânın sınıflandırılması konusu altında simgesel mekân ve yer kimliği ile ilişkisi, ait olma ve özsaygı gibi temel insan ihtiyaçları ile ilişkisi bakımından bilgilendirilmişlerdir. Sınav sorusu olarak: “Trabzon kentinde yapılacak bir kent parkının tasarım ekibinde yer alan bir peyzaj

mimarı olarak sizden bu parkta simgesel bir mekân tasarlamanız beklenmektedir. A) simgesel mekân kavramını açıklayınız, B) Trabzon kenti için tasarlanacak böyle bir mekânda tasarım konseptinize, gerçekleştirilecek etkinliklere ve bunlara karşılık gelecek mekâna, bileşen ve öğelerine karar veriniz” şeklinde verilen göreve 100 üzerinden 25 puan verilmiştir. Ders yürütücüsü soruları değerlendirirken simgesel mekân kavramının anlaşılma düzeyine, konseptin kent ve kentli ile ilişkisine ve özgünlüğüne ve kavramların doğru kullanımına puan vermiştir. Soru aslında açık uçlu bir tasarım görevi olduğundan öğrenciler yanıtlarında yaratıcı, özgün olmaya ve kavramlar arasında güçlü ilişkiler kurmaya teşvik edilmişlerdir.

Yanıtların veriye dönüştürülmesi amacıyla:

- Öncelikle çalışmanın araştırmacıları tarafından içerik analizi ile yanıt olarak verilen tasarım kavramları ve mekân türleri listelenmiştir. Öğrencilerin önerdikleri tasarım kavramları ve mekân türleri için ilk aşamada gruplama yapılmıştır; önerilen tasarım kavramı ya da mekân türü, gösterdiği benzerlikler ve işaret ettikleri özellikler bağlamında gruplandırılmıştır. Kavramlar için ayrıca her gruba bir kod verilmiştir. Örneğin; Trabzonspor, bordo-mavi, Trabzonspor ruhu, futbol sevgisi gibi kavramlar aynı cevap grubu olarak tanımlanmıştır (Trabzonspor). Böylece verilen cevaplarda ağırlık kazanan başlıca maddeleri ya da temel özellikleri tanımlamak mümkün olmuştur. İstatistiksel analizler için her gruba birer kod atanmıştır (örneğin Trabzonspor grubu=1, Trabzon insanın kişiliği grubu=2) .

- Araştırmacılar kavramsal yaklaşımlara verilen yanıtları inceleyerek sınıflandırma yapılacak grupları belirlemişlerdir: doğal, sosyal, kültürel ve diğer

Daha sonra peyzaj tasarımı ve çevresel psikoloji alanında en az doktora düzeyinde, çalışmanın araştırmacılarının da içinde yer aldığı 5 peyzaj mimarı araştırmacının oluşturduğu

uzman grup tarafından yukarıda belirtilen başlıklara göre sınıflandırma yapılmıştır. Yürütülen sınıflandırma safhasında kavramlar ayrı ayrı değil yapılan gruplandırmalar (Tablo 3) doğrultusunda sınıflandırılmışlardır.

Verilerin analizi kapsamında; kavramların (gruplanmış ve sınıflandırılmış olarak ayrı ayrı) ve mekân türlerinin yıllara göre dağılımları cross-tab analizi ile ele alınmış, yıllara bağlı farklılıklar öğrencilerin geçmiş stüdyo deneyimleri bağlamında incelenmiştir. Chi-kare testi ile yapılan sınıflandırmanın önem düzeyi ortaya koyulmuştur. 165 öğrenciden 140'ının verdiği yanıtlar değerlendirmeye alınmış; soruya yanıt vermeyen, başka bir il üzerinden tanımlama yaparak yanlış cevap veren ya da kavram tanımlayıp mekân tanımlamama gibi eksik yanıtlayan 25 öğrencinin yanıtları değerlendirme dışı kalmıştır.

3. BULGULAR

3.1. Denekler ve Yıllara Göre Tasarım Stüdyosu Deneyimleri

Çevresel Davranış dersini alan öğrencilerin kontenjan değişiklikleri, devam durumları gibi faktörler doğrultusunda değişen sayıları tablo 2'de gösterilmiştir. Öğrenciler genel olarak değerlendirildiklerinde Trabzon dışından gelenlerin ağırlıkta olduğu görülür.

Demografik Özellikler	N=140	Frekans (%)
Cinsiyet		
Kadın	96	68,6
Erkek	44	31,4
Yöre		
Trabzonlu	42	30
Trabzon dışından	98	70
Yılı		
2017	45	32,1
2014	39	27,9
2011	56	40

Tablo 2. Deneklerin demografik özelliklere göre dağılımları



Şekil 2. Birinci gruptaki öğrencilerin proje alanlarından olan Avni Aker Stadyumu yakın çevresinden fiziksel özellikler ve kullanımlara ilişkin görünüm

Tablo 1'de yer verilen proje konuları ve alanlarının yıllara dağılımı doğrultusunda grupların çalıştıkları kentler bağlamında tasarım deneyimleri şöyle detaylandırılabilir.

1. Grup, 2017 yılı son sınıf öğrencilerinin olduğu gruptur. ÇTP IV dersi kapsamında peyzaj mimarlığı bölüm binasının çevresini içeren kampüs açık mekânı ya da Trabzon Avni Aker Stadyumu'nun yakın çevresini içeren kent parkı tasarımı; ÇTP V dersi kapsamında planlama projesi yaklaşımıyla Trabzon Değirmendere Vadisi ve ÇTP VI dersi kapsamında Trabzon'da toplu konut çevre tasarımı çalışmışlardır. Bu grup Trabzon kentinde yer alan kırsal ve kentsel çeşitli alanlarda çalışmıştır. Diğer gruplara göre Trabzon'a ilişkin daha fazla çeşitlilikteki konuları ve konumları ele almış olmaları bu grubun yanıtlarında çeşitlilik-zenginlik beklentisini ortaya koymuştur (Tablo 1, Şekil 2).



a) Rize sahil parkı

b) Samsun/Bafra kent avlusu

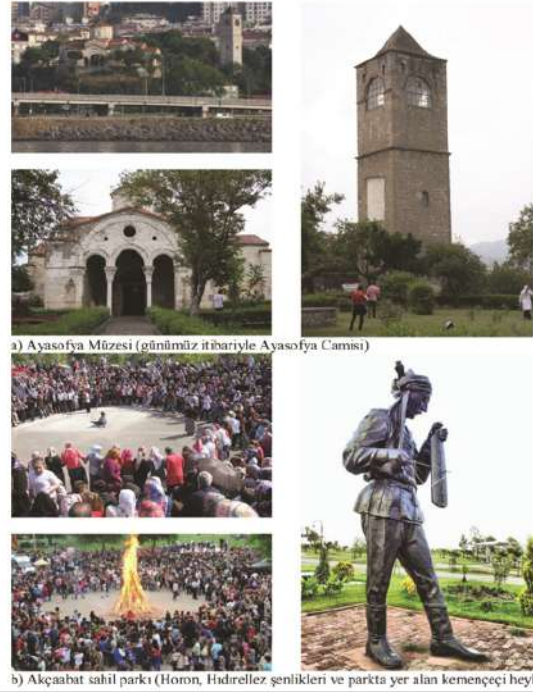


c) Trabzon/Ortahisar tarihi kent avlusu

Şekil 3. İkinci gruptaki öğrencilerin çalışmış oldukları bazı alanlardan (Rize-sahil parkı, Samsun/Bafra-kent avlusu, Trabzon/Ortahisar-tarihi kent avlusu) görünümle

2. Grup, 2014 yılı son sınıf öğrencilerinin olduğu

gruptur. ÇTP-IV dersi kapsamında Rize-Merkez kıyı parkı, ÇTP-V dersi kapsamında Samsun-Bafra'da kent avlusu ya da Trabzon-Ortahisar tarihi kent avlusu ya da Trabzon'da kent parkı ve ÇTP VI kapsamında Trabzon'da toplu konut çevre tasarımı gerçekleştirmişlerdir. Bu grup, yakın illerin oluşturduğu farklı illeri kapsayan bir alan çeşitliliğine sahiptir (Tablo1, Şekil 3). Öğrencilerin projeler kapsamında Trabzon'a ilişkin değerleri ve simgeleri mekânsal özelliklere yansıtma deneyimlerinin bu gruptaki öğrencilerde en az düzeyde olduğu söylenebilir.



Şekil4. Üçüncü gruptaki öğrencilerin çalışmış oldukları bazı alanlardan (Ayasofya Müzesi ve Akçaabat sahil parkı) görünümle

(3b için Kaynak: http-1)

3. Grup 2011 yılı son sınıf öğrencilerinin olduğu gruptur. ÇTP-IV dersi kapsamında Trabzon-Ayasofya Müzesi (öğrencilerin proje yılı itibariyle; daha sonra bu müze cami işlevine dönüştürülmüştür) ya da Trabzon-Akçaabat sahil parkı, ÇTP-V Samsun-Bafra Kızılırmak Seddesi yakın çevresi ya da Karadeniz Teknik Üniversitesi lojmanları peyzaj tasarımı, ÇTP-VI toplu konut yakın çevresi tasarımı yapmışlardır.

Trabzon kentinde ele aldıkları Ayasofya Müzesi yakın çevresi önemli bir tarihi değere sahiptir, kentin sembollerinden biridir ve turistlerin mutlaka uğradığı korunan bir alandır. Akçaabat ilçesinde yer alan park ise mevcut haliyle kemençeci / kemençe heykeli gibi sembolik unsurlar içermekte, ilçenin ve kentin ün kazandığı horon, köfte gibi kültürel özellikleriyle bilinmektedir (Tablo 2, Şekil 4). Öğrencilerin proje alanlarında genel olarak Trabzon kentine ilişkin karşılaştıkları ve daha öce tasarımlarında ele aldıkları bu unsurların yeni tasarım görevinde önerilerine dâhil etmeleri beklenmiştir.

3.2. Tasarım Kavramlarının Dağılımları ve Sınıflandırılması

140 öğrencinin belirttiği tasarım kavramları benzerlikleri ve işaret ettikleri özellikler bağlamında araştırmacılar tarafından 29 kavram grubu tespit edilmiştir. Bu kavramlar (doğal, kültürel, sosyal vb. gibi) herhangi bir sınıflandırma yapılmaksızın analiz edilmiş, gruplar içinde en sık kullanılanlar cross-tab analizi ile belirlenmeye çalışılmıştır. Bu doğrultuda öğrencilerin belirttiği kavramların yıllara göre dağılımları tablo 3'te gösterilmiştir.

1. gruptaki öğrencilerin;

- % 26,7'si Trabzonspor, bordo-mavi, Trabzonspor ruhu / futbol sevgisi,
- % 17,8'i Trabzon kültürünü yaşatmak, Trabzon'da olduğunu yaşatmak, Trabzon'u tanıtmak, yabancılara şehri tanıtmak-sevdirmek, yöresel değerler, kent kültürünü vurgulamak, yöresel ürünler, yöresel değerleri bir araya getirmek, Trabzon'un değerleri / Trabzon'u anlamak, Trabzon'u yansıtmak, yöresel tanıtım,
- % 13,3'ü Trabzon insanının renkli kişiliği, Trabzon insanının dinamik hırçın yapısı, Trabzon insanının gurur-hâkimiyet duygusu, fırtına-Trabzon insanının dik duruşu, Karadeniz insanının hareketli karakteri,

Trabzon insanının mizacı-milliyetçilik, Trabzon insanının konuşkan yapısı,

- % 6,7'si Karadeniz'in dalgaları, deniz, Karadeniz,
- % 6,7'si kültürel miras, eski Trabzon, tarihin izleri, tarihi vurgulamak, Trabzon tarihi, tarihi vurgulamak ve yine % 6,7'si Trabzon'un engebeli-yokuş-doğal yapısı şeklinde kavramlar belirlemiştir.

Bu gruptaki öğrencilerin saptadıkları diğer kavramlar huzur, yöresel malzemeler, horon oynayan insanlar, horon, kemençe, müzik, hamsi olmuştur. Hamsi festivali, hamsi şenliği, yöresel malzemeler, Trabzon'un engebeli-yokuş-doğal yapısı, yeşilin ve suyun buluşması gibi kavramlar sadece bu grup öğrencileri tarafından belirtilen, diğer gruplarda rastlanmayan kavramlar olmuştur.

Bu gruptaki öğrencilerin çalışmış olduğu Avni Aker stadyumu yakın çevresi projesine ilişkin deneyimleri en sık dile getirilen Trabzonspor ve ilişkili kavramlar ile kendisini göstermiştir. Tüm yıllar içinde Trabzonspor kavramının en yüksek orana sahip olduğu öğrenci grubu olmuştur. Yine taraftar ruhuyla ilişkili olduğu düşünülen Trabzon insanın karakteri de en sık karşılaşılan kavramlar arsındadır ve tüm öğrenci grupları içerisinde burada en yüksek orana sahiptir (Tablo 3).

2. gruptaki öğrencilerin

- % 48,7'si Trabzon kültürünü yaşatmak, Trabzon'da olduğunu yaşatmak, Trabzon'u tanıtmak, yabancılara şehri tanıtmak-sevdirmek, yöresel değerler, kent kültürünü vurgulamak, yöresel ürünler, yöresel değerleri bir araya getirmek, Trabzon'un değerleri, Trabzon'u anlamak, Trabzon'u yansıtmak, yöresel tanıtım,
- %12,8'i hamsi,

	2017	2014	2011	Toplam
Trabzon'un engebeli-yokuş-doğal yapısı	Sayı 3 % 6,7%	0 ,0%	0 ,0%	3 2,1%
Hamsi	Sayı 2 % 4,4%	5 12,8%	2 3,6%	9 6,4%
Trabzonspor/bordo-mavi/Trabzonspor ruhu/ futbol sevgisi	Sayı 12 % 26,7%	3 7,7%	0 ,0%	15 10,7%
Horon oynayan insanlar/ horon/ kemeçe/ müzik/ kolbastı/	Sayı 2 % 4,4%	1 2,6%	11 19,6%	14 10,0%
Trabzon kültürünü yaşatmak/ Trabzon'da olduğunu yaşatmak/ Trabzon'u tanıtmak/ yabancılarla şehri tanıtmak-sevdirmek/ yöresel değerler	Sayı 8 % 17,8%	19 48,7%	16 28,6%	43 30,7%
Yeşilin ve suyun buluşması	Sayı 1 % 2,2%	0 ,0%	0 ,0%	1 ,7%
Trabzon insanının renkli kişiliği/ Trabzon insanının dinamik hırçın yapısı/ Trabzon insanının gurur-duygusu/fırtına-Trabzon insanının dik duruşu	Sayı 6 % 13,3%	2 5,1%	2 3,6%	10 7,1%
Karadeniz'in dalgaları/deniz/Karadeniz	Sayı 3 % 6,7%	0 ,0%	1 1,8%	4 2,9%
Ahşap/yöresel malzeme	Sayı 2 % 4,4%	0 ,0%	0 ,0%	2 1,4%
Yağmur/yağmurdan korunma	Sayı 1 % 2,2%	0 ,0%	1 1,8%	2 1,4%
Hamsi festivali/hamsi şenliği	Sayı 2 % 4,4%	0 ,0%	0 ,0%	2 1,4%
Huzur	Sayı 0 % ,0%	1 2,6%	0 ,0%	1 ,7%
Kültürel miras/ eski Trabzon/ tarihin izleri/ tarihi vurgulamak/ Trabzon tarihi/ Trabzon'un fethi	Sayı 3 % 6,7%	5 12,8%	2 3,6%	10 7,1%
Bahar şenlikleri/Hıdırellez/deniz festivali	Sayı 0 % ,0%	0 ,0%	1 1,8%	1 ,7%
Çekicilik/okunabilirlik	Sayı 0 % ,0%	1 2,6%	0 ,0%	1 ,7%
Vurgu	Sayı 0 % ,0%	1 2,6%	1 1,8%	2 1,4%
Uzungöl	Sayı 0 % ,0%	1 2,6%	0 ,0%	1 ,7%
Sümela Manastırı	Sayı 0 % ,0%	0 ,0%	1 1,8%	1 ,7%
Festival/şenlik	Sayı 0 % ,0%	0 ,0%	5 8,9%	5 3,6%
Gençlik	Sayı 0 % ,0%	0 ,0%	1 1,8%	1 ,7%
Çocuklar	Sayı 0 % ,0%	0 ,0%	1 1,8%	1 ,7%
Doğal türlerin sergilenmesi	Sayı 0 % ,0%	0 ,0%	1 1,8%	1 ,7%
Trabzon Ayasofya	Sayı 0 % ,0%	0 ,0%	1 1,8%	1 ,7%
Fındık	Sayı 0 % ,0%	0 ,0%	1 1,8%	1 ,7%
Su	Sayı 0 % ,0%	0 ,0%	1 1,8%	1 ,7%
Balıkçılık kültürü	Sayı 0 % ,0%	0 ,0%	2 3,6%	2 1,4%
Geleneksel yemekler	Sayı 0 % ,0%	0 ,0%	1 1,8%	1 ,7%
Trabzon'un ünlü insanları Fatih Sultan Mehmet/ Tarihi ünlü kişiler	Sayı 0 % ,0%	0 ,0%	3 5,4%	3 2,1%
Minyatür Trabzon	Sayı 0 % ,0%	0 ,0%	1 1,8%	1 ,7%
Toplam	Sayı 45 % 100,0%	39 100,0%	56 100,0%	140 100,0%

Tablo 3. Öğrencilerin belirttiği tasarım kavramlarının gruplandırılması ve yıllara göre dağılımı

- Ve yine %12,8'i kültürel miras, eski Trabzon, tarihin izleri, tarihi vurgulamak, Trabzon tarihi, tarihi vurgulamak,
- % 7,7'si Trabzonspor / bordo-mavi, Trabzonspor ruhu, futbol sevgisini kavram olarak ortaya koymuştur.
- Bu gruptaki öğrencilerin saptadıkları diğer kavramlar ise Trabzon insanının renkli kişiliği, Trabzon insanının dinamik hırçın yapısı, Trabzon insanının gurur-hâkimiyet duygusu, fırtına, Trabzon insanının dik duruşu, Karadeniz insanının hareketli karakteri, Trabzon insanının mizacı-milliyetçilik, Trabzon insanının konuşkan yapısı olmuştur.
- Çekicilik / okunabilirlik ve Uzungöl gibi az sayıda tekrarlanmış olan kavramlar yalnızca bu grup öğrencileri tarafından ortaya koyulmuştur.

Kente ilişkin somut bir değer ya da özelliğe işaret etmeden kent kültürünün tanıtımı tüm yıllarda karşılaşılan bir cevap olmuştur. Ancak tüm yıllar içinde bu kavramın en yüksek orana sahip olduğu öğrenci grubu, kente ilişkin proje alanlarında çalışma deneyiminin en az olduğu grup olmuştur.

3. grup öğrencilerin

- % 28,6'sı Trabzon kültürünü yaşatmak, Trabzon'da olduğunu yaşatmak, Trabzon'u tanıtmak, yabancılara şehri tanıtmak-sevdirmek, yöresel değerler, kent kültürünü vurgulamak, yöresel ürünler, yöresel değerleri bir araya getirmek, Trabzon'un değerleri, Trabzon'u anlamak, Trabzon'u yansıtmak, yöresel tanıtım
- %19,6'sı horon oynayan insanlar, horon, kemençe, müzik
- % 8,9'u festival, şenlik kavramlarını belirtmişlerdir.

Bu grupta dile getirilen diğer kavramlar ise balıkçılık ve Trabzon'un ünlü insanları, Fatih

Sultan Mehmet, tarihi ünlü kişiler olup bu kavramlar ve geleneksel yemekler, minyatür Trabzon, Trabzon Ayasofya, doğal bitki türlerinin sergilenmesi gibi az sayıda da olsa başka kavramlar önceki iki öğrenci grubu tarafından hiç dile getirilmemiştir.

Bu gruptaki öğrencilerin kavramsal yaklaşımlarında daha önce tasarım deneyimine sahip oldukları Akçaabat sahil parkının etkisi görülür, alan her yıl halk arasında çok popüler olan horon ve kemençe ağırlıklı bir festivali barındırmaktadır. Bir önceki grupla benzer bir şekilde kent kültürünün tanıtımına yapılan vurgu ise yine bu gruptakilerin kente ilişkin alanlarda tasarım deneyiminin ilk gruba göre daha az olması nedeniyle somut özellikler ve değerlerden ziyade daha genel tanımlamalara yönelmiş olmalarını yansıtır. Bununla birlikte kemençe ve festivale yönelik kavramların en yüksek oranları sergilediği öğrenci grubu bu gruptur. Geçmiş deneyimlerin tasarım yeni bir tasarım görevine yansıtılması net bir şekilde ortaya koyulmaktadır.

Chi-kare testi yürütülerek kavramların sınıflandırılmasının istatistikî olarak anlamlı olup olmadığı da denetlenmiştir, sonuçlar dağılımın önem düzeyinin anlamlı olduğunu göstermiştir ($\chi^2=102,433$; 56 df, $p<0,00$). Öğrencilerin çalıştıkları konular ve alanlar bakımından farklı deneyimleri, verilen tasarım görevi için saptadıkları kavramın ortaya koyulmasında etkili bir faktör olmuştur.

Tasarım kavramlarının analizine ilişkin ikinci safha kavramların işaret ettikleri alana bağlı olarak sınıflandırılmasını içerir. Çalışmayı yürüten araştırmacılar kavramları incelemiş ve sınıfları kültürel özellikler, sosyal özellikler ve doğal özellikler olarak tanımlamışlardır. Doğrudan kültürü işaret edenler ya da dans, müzik, müzik enstrümanlarını ele alan kavramlara dayanarak kültürel özellikler; futbol, şenlik ya da yöre insanının karakter özelliklerine dayanarak sosyal özellikler; şehrin iklimsel

jeolojik, ekolojik vb. gibi özelliklerine dayanarak doğal özellikler gibi grup başlıkları bu araştırmanın yazarları tarafından saptanmıştır. Bu sınıflardan herhangi birine işaret etmeyen huzur, çekicilik, vurgu gibi genellikle algısal ve genel özelliklere işaret edenler için diğer grubu tanımlanmıştır. Daha sonra uzman grubu oluşturan 5 araştırmacı her bir kavram için ait olduğu sınıfa karar vermişlerdir. En az iki aynı cevapla kavramların sınıfına karar verilmiştir. Kavramların öğrenci gruplarına göre değişimini belirlemek amacıyla cross-tab analizi yürütülmüş, belirlenen kavram sınıflarının

yıllara göre dağılımı ortaya koyulmuştur (Tablo 4). Chi-kare testi yürütülerek konseptlerin sınıflandırılmasının istatistikî olarak anlamlı olup olmadığı da denetlenmiştir, sonuçlar dağılımı önem düzeyinin anlamlı olduğunu göstermiştir ($\chi^2=27,495$; 6 df, $p<0,00$). Bu sonuç öğrencilerin tasarım stüdyosu deneyimlerinin, kendilerine verilen tasarım problemini tanımlarken ele aldıkları özellikleri etkilediğini ortaya koyar. 1. gruptaki öğrenciler kavramsal olarak sosyal-kültürel, 2. gruptaki öğrenciler kültürel-doğal ve 3. Gruptaki öğrenciler kültürel-sosyal gruplarında ağırlık sergilemişlerdir.

Kavram	Yıl			
		2017	2014	2011
Kültürel	Sayı	13	25	39
	%	28,9%	64,1%	69,6%
Doğal	Sayı	12	6	5
	%	26,7%	15,4%	8,9%
Sosyal	Sayı	20	5	9
	%	44,4%	12,8%	16,1%
Diğer	Sayı	0	3	3
	%	,0%	7,7%	5,4%
Toplam	Sayı	45	39	56
	%	100,0%	100,0%	100,0%

Tablo 4. Farklı yıllardan öğrencilerin belirttikleri kavramların sınıflandırılması ve bunların yıllara göre dağılımı

3.3. Açık Mekân Türlerinin Yıllara Göre Dağılımları

Öğrencilerin geçmişte çalıştıkları projelerin, deneyimlerini sadece kavramsal açıdan etkilemeyeceği, mekânsal örgütlenme bakımından özellikle de geçmişte çözmüş oldukları mekân türleri açısından da birikimlerine katkıda bulunacağı kabul edilmiştir. Bu nedenle geçmişte çalıştıkları tasarım konuları ve içeriklerinin yeni tasarım problemlerindeki mekânsal tanımlamaya etkisini irdeleyebilmek amaçlanmış, öğrenci grupları ve mekânsal tanımlamaları cross-tab analizi ile incelenmiştir. 140 öğrenci toplam 174 mekân cevabı vermiştir. Bunlar 24 mekân türü olarak kodlandırılmış ve

dağılımları ele alınmıştır. Belirtilen mekânlar arasında başlıca oturma alanı, meydan, geleneksel sokak / tarihi sokak, şenlik alanı / festival alanı, tören alanı, gösteri / toplanma alanı / maç izleme alanı, yeme içme alanı, yürüyüş yolları, piknik alanı, balık pazarı, sahil parkı, dans pisti, sergi alanı / tanıtım ve bilgilendirme alanı, pazar-alışverişi alanı / yemek satış alanı, çocuk oyun alanı, anıtsal alan, kent avlusu, şehir balkonu gibi mekânlar yer almıştır. Öğrencilerin simgeselliği çeşitli mekânlarla ilişkilendirebilmiş olmaları geçmiş proje deneyimlerinin yeni göreve yansıtılma çabasının yüksek düzeyde olduğunu göstermiştir. Chi-kare testinin sonucu simgesel açık mekân türlerinin yıllara dağılımının anlamlı

olduğunu ortaya koymuştur ($\chi^2= 70,750$; 46df, $p<0,05$).

- 1. gruptaki öğrencilerin; % 19,7'si meydan, % 11,5'i oturma alanı, % 11,5'i gösteri izleme/ maç izleme / toplanma alanı, % 8,2'si şenlik alanı / festival alanı ve % 8,2'si yeme-içeme alanı olarak mekânsal tanımlamalar yapmışlardır.
- Diğer gruplardan farklı olarak bu grupta mekân türlerinde meydan vurgusu kendisini gösterir.
- 2. gruptaki öğrencilerin; % 25,9'u gösteri izleme / maç izleme / toplanma alanı, % 14,8'i şenlik alanı / festival alanı, % 13'ü sergi alanı / tanıtım ve bilgilendirme alanı, % 9,3'ü kent avlusu, %7,4'ü meydan şeklinde mekân tanımlamalarında bulunmuşlardır.
- Diğer gruplardan farklı olarak proje konuları içinde kent avlusu yer alan bu grupta tasarım stüdyosu deneyimlerinin mekânsal yansımaları olarak kent avlusu vurgusu görülmüştür.
- 3. gruptaki öğrencilerin % 22'si gösteri izleme / maç izleme / toplanma alanı, % 16,9'u sergi alanı / tanıtım ve bilgilendirme alanı, % 13,6'sı şenlik alanı / festival alanı, % 8,5'i meydan ve % 8,5'i dans pisti şeklinde mekân tanımlamalarında bulunmuşlardır.
- Bu grupta diğer gruplardan ayırt edici özellik olarak dans pisti öne çıkmıştır. Daha önceki projeleri kapsamında ele aldıkları Akçaabat Sahil Parkı'nı ilçede ön plana çıkan horon ve festival zamanı ile ilişkilendirmelerine paralel olarak bu sonuç ortaya çıkmış olabilir. Su gösteri alanı yanıtı sadece 3. grup öğrencileri tarafından belirtilirken, yürüyüş yolu yanıtı da sadece 1. grup öğrencileri tarafından belirtilmiştir.

4. TARTIŞMA

Tasarım stüdyosu deneyimlerinin yeni tasarım görevlerine nasıl yansıtıldığıın anlaşılabilmesi amacıyla farklı yıllarda, çalışma alanı ve konusu

olarak farklı tasarım stüdyosu deneyimine sahip peyzaj mimarlığı son sınıf öğrencilerine sınav sorusu olarak verilen tasarım görevi analiz edilmiştir. Öğrencilerin kavramsal ve mekânsal olarak farklı önerilerde bulunduğu ortaya koyulmuştur. Bu sonuç Heylighen ve meslektaşlarının (1999, s. 234) tasarım stüdyosunun mimari tasarım içinde kavram gelişiminde/üretmesinde önemli bir rolü bulgusunu desteklemiştir. Tasarım stüdyosunda çalıştıkları tüm proje alanlarının Trabzon'da olduğu 1. grup diğer gruplara göre kavramsal olarak daha çeşitlilik ortaya koymuş ve kültürel, sosyal, doğal olarak sınıflandırılan kavramlar arasında birbirine en yakın oranları sergileyen grup olmuştur. Başka bir deyişle bu grup öğrencileri tasarım stüdyosunda kente ilişkin farklı alanlar ve konuları ağırlıklı olarak deneyimlediklerinden, bu deneyimleri kavramlarda çeşitlilik olarak yansıtılmıştır. Özellikle Trabzonspor ve buna ilişkin kavramların ağırlık kazanması çalışma konuları arasında yer alan stadyum ve yakın çevresinin yansımaları olarak görülmüştür. Aynı şekilde mekânsal olarak da simgesellik ile kurulan bağlar güçlünden zayıfa çeşitlilik sergilemiştir. Bu durum Kokotovich'in (2008) öğrencilerin yeni bilgi ve görüşler oluşturabilmek için eski bilgi ve görüşlerini kullanmasının gerekliliği yönündeki ifadesini destekler.

Ele alınan gruplar içinde Trabzon'daki alanlarda diğerlerine göre en az çalışmış olan grup 2. gruptur ve bu grubun ortaya koyduğu kavramsal dağılım diğerlerine göre daha net bir farklılık ortaya koymuştur. %48,7'lik bir oranla Trabzon kültürünü yaşatmak yanıtının ağırlık kazanması ve bu yanıtın kente ilişkin özellikler bakımından daha genel bir ifade olması, başka bir deyişle hamsi-kemençe-horon-bordo mavi vb. gibi özellikli özelliklere odaklanmaktan kaçınma, bu grubun kente ilişkin tasarım deneyimlerinin diğer gruplara göre azlığını yansıtılmıştır.

Gonçalves ve arkadaşları (2011, s. 3) deneyimsiz tasarımcıların deneyimlilere göre daha yüzeysel özelliklere göre bilgiyi organize ettiğini ancak deneyimlilerin geçmişte depoladıkları çok sayıdaki çözüm ilkeleri doğrultusunda bilgiyi analiz ettiğini belirtmiştir, bu bağlamda bu öğrenci grubunun Trabzon kentinin simgelerine ilişkin sergilediği yüzeysel yaklaşım ve az çeşitlilik kente ilişkin tasarım deneyimlerinin diğerlerine göre daha az olmasının sonucu olarak kabul edilmiştir. Schön (1988) de deneyimli tasarımcıların daha önce karşılaşılan durumlara bağlı olarak eldeki durum için hangi eylemlerin gerekli olduğunu görebildiğini belirtmiştir; bu gruptaki öğrencilerin Trabzon kentine dair alanlarla daha az karşılaşmış olması daha önceki deneyimlerine bağlı olarak karar almalarını kısıtlamıştır.

Üçüncü öğrenci grubu ağırlıklı olarak Trabzon içinden alanlar çalışmışken farklı illerden de çeşitli alanlar çalışan öğrencilere sahiptir. Bu grubun ele aldığı alanlar arasında kentin önemli simgelerinden birinin (Ayasofya Müzesi) yer alması, yine kültürel açıdan bilinen özelliklere sahip bir kıyı parkında tasarım yapmış olmalarının izleri tanımladıkları kavramlarda kendilerini göstermiştir. Bu grup öğrencileri de ağırlıklı olarak Trabzon kültürünü yaşatmak yanıtını vermiş ancak bu oran bir önceki grup kadar baskın olmamıştır (%28,6). Aynı şekilde mekânsal kararlarında dans pistine yapılan vurgu ve sergi-tanıtım işlevine diğer gruplara göre ağırlık vermeleri geçmiş projelerine gönderme yaptıklarını gösterir.

Özetlenecek olursa öğrencilerin tasarım stüdyosu deneyimleri ile yeni tasarım görevlerinde belirttikleri kavramsal yaklaşımları bir süreklilik sergilemiştir. Öğrenciler, konuya ilişkin anlayışlarını yeni bağlamlara ve bilgi alanlarına transfer edebilmeleri amacıyla çağrışımlar yapmış, önceki deneyimlerinden faydalanmıştır. Bu da Lloyd ve Scott'un (1994) çalışmalarında

verdikleri tasarım görevinde çözüme odaklı yaklaşımın, tasarımcıların önceki deneyimlerinin türü ve düzeyi ile ilişkili olduğu sonucunu destekler.

Çalışma çeşitli kısıtlılıklara da sahiptir. Öncelikle öğrencilerin geçmiş deneyimleri sadece çalışmış oldukları alanlar bağlamında tartışılmıştır.

Ancak her öğrenci, bölümün stüdyo yaklaşımı gereği her dönem farklı bir proje yürütücüsü ile çalışmaktadır. Bu çalışmada değerlendirilen yanıtlarla öğrencilerin çalışmış oldukları öğretim üyelerinden edindikleri deneyimler arasında bağ kurulmamıştır. Gelecek çalışmalarda bunu da önemli bir faktör olarak değerlendirmeye katarak tasarım deneyimlerini biçimlendiren durumlar daha sağlıklı tanımlanabilir. Yine tasarım deneyimleri tanımlanırken geçmiş proje ürünlerinin içerikleri daha detaylı olarak ele alınmalı; konsept, mekânsal çözümler, bileşen ve öğeler bağlamında daha net tanımlamalar yapılmalıdır.

Kısıtlılıklarına karşın tasarım stüdyolarına ilişkin çok sık tartışılmayan bir konuyu; deneyimlerin yeni görevlere nasıl aktarıldığı sorusunu peyzaj mimarlığı bağlamında ve Türkiye'den bir bölüm ile ele alması çalışmanın özgün yönünü oluşturur. Program içeriği bakımından farklı bölümlerde benzer konular ele alınabilir, kıyaslamalar yapılabilir. Öğretim programlarının gelişimine potansiyel katkıları nedeniyle bu çalışma alanı geliştirilmelidir.

SONUÇ

Tasarım stüdyoları, çevresel tasarım öğretimi ile ilgili araştırmalarda önemli bir çalışma konusudur. Son yıllarda peyzaj mimarlığı bağlamında da giderek önem kazanmaya başlayan bu başlık çeşitli açılardan araştırmalarda ele alınmaktadır. Bu çalışma, peyzaj mimarlığı tasarım stüdyoları araştırmalarında yaygın olmayan bir konunun ve neden çalışılması gerektiğinin önemi üzerinden yola çıkmıştır. Öğrencilerin geçmiş deneyimleriyle yeni

problemler arasında nasıl ilişki kurabilecekleri, deneyimlerini yeni problemlerin çözümünde bir kaynak olarak nasıl gündeme getirebilecekleri konuları mekânsal tasarım disiplinlerinin öğretiminde ele alınması gereken konulardır. Bu bağlamda bu çalışmada peyzaj mimarlığı öğrenci tasarımcılarının stüdyo deneyimlerini verilen bir tasarım görevine taşıyıp taşımadığının tespiti ya da deneyimleri ve yeni problem ile nasıl ilişkiler kurduklarının anlaşılabilmesini amaçlanmıştır. Sonuçların, öğretim programlarında stüdyo derslerinin yapılandırılması, servis dersleri ve stüdyo derslerinin ilişkilendirilmesi, proje konularının ve dönem içi tasarım görevlerinin koordine edilmesi gibi konularda katkı sağlayıcı olacağı düşünülmektedir.

Farklı yıllarda, o yılki son sınıf öğrencilerine sınav sorusu olarak verilmiş açık uçlu bir tasarım görevinin analizi ile farklı stüdyo deneyimlerine sahip öğrencilerin kıyaslanabilmesi amaçlanmıştır. Değerlendirilen tasarım görevine ilişkin geçmiş deneyimleri daha fazla olan öğrencilerin yanıtlarının diğerlerine göre kavramsal çeşitlilik sergilemesi öğrencilerin deneyimlerinden yeni bağlamlara çağrışımlar ve ilişkilendirmeler yapabildiğini ortaya koyar. Bu da öğretim programlarında tasarım stüdyoları ve servis derslerinin deneyimin geliştirilmesi amacıyla yapılandırılmasının önemini ortaya koyar; öğrencilerin deneyimlerinden çağrışım ve transfer yapabilme ve yeni bağlamlara bilgi birikimlerini uyarlayabilme yeteneklerinin geliştirilmesi programların temel amaçlarından biri olmalıdır. Ayrıca stüdyo dışındaki uygulamalı derslerin tasarım stüdyosu deneyimlerini dikkate alarak öğrencilere bu bilgilerini kullanabilecekleri uygulama alanları sağlaması da tasarım stüdyosunun diğer derslere entegrasyonunu güçlendirecek ve öğrencileri geçmiş deneyimlerinden faydalanmaya zorlayacaktır.

Çalışmanın kısıtlılıkları dikkate alındığında, farklı faktörlerin deneyimin çeşitlenmesindeki

etkileri göz önünde bulundurularak gelecekte daha kapsamlı çalışmalar yürütülmeli ve müfredata yapılabilecek müdahaleler bu doğrultuda tartışılmalıdır.

KAYNAKLAR

- Alon-Mozes, T. (2006). From 'reading' the landscape to 'writing' a garden: The narrative approach in the design studio. *Journal of Landscape Architecture*, 1 (1), 30-37.
- Alpak, E. M., Özkan, D. G. ve Düzenli, T. (2018). Systems approach in landscape design: a studio work. *International Journal of Technology and Design Education*, 28(2), 593-611.
- Artar, M. ve Dal, İ. (2020). Peyzaj mimarlığı eğitiminde tanınırlık ve İngiltere'de programların akreditasyon süreci. *Peyzaj, Eğitim, Bilim, Kültür ve Sanat Dergisi (Özel Sayı)*, 67-74.
- Atik, M., Olgun, R. ve Soydan, O. (2014). Mezunların gözünden Türkiye'de peyzaj mimarlığı eğitimi. V. Ortaçesme (Editör), 1. *Peyzaj Mimarlığı Eğitim-Öğretim Çalıştayı Bildiriler Kitabı İçinde* (s.73-104). Akdeniz Üniversitesi, PEMKON.
- Casakin, H. (2004). *Metaphors in the design studio: Implications for education*. *International Engineering and Product Design Education Conference, Delft, the Netherlands*, s. 265-273.
- Casakin, H. (2012). An empirical assessment of metaphor use in the design studio: Analysis, reflection and restructuring of architectural design. *International Journal of Technology & Design Education*, 22, 329-344.
- Chou, R.-J. (2018) Going out into the field: an experience of the landscape architecture studio incorporating service-learning and participatory design in Taiwan. *Landscape Research*, 43(6), 784-797, DOI: 10.1080/01426397.2017.1386290
- Cross, N. (2004). Expertise in design: An overview. *Design Studies*, 25, 427-441.
- Corkery, L. (2004). Students' Perceptions of Excellence in Landscape Architecture Studio Projects: A UNSW Perspective. *Landscape Review*, 9(1), 80-85.
- Curry, T. (2014). A theoretical basis for recommending the use of design methodologies as teaching strategies in the design studio. *Design Studies*, 35, 632-646.
- Demirbaş, O. O. ve Demirkan, H. (2003). Focus on architectural design process through learning styles. *Design studies*, 24(5), 437-456.
- Gazvoda, D. (2002). Characteristics of modern landscape architecture and its education. *Landscape and Urban Planning*, 60(2), 117-133.
- Goldman, S., Carrol, M. P., Kabayadondo, Z., Britos Cavagnaro, L., Royalty, A. W., Roth, B., Kwek, S. H., Kim, J. (2012). Assessing d.learning: Capturing the journey of becoming a design thinker. H. Plattner, C. Meinel, & L. Leifer (Editörler), *Design thinking research: Measuring performance in context* (s. 13-33). Berlin, Germany: Springer-Verlag.
- Goldschmidt, G. ve Sever, A. L. (2011). Inspiring design ideas with texts. *Design Studies*, 32, 139-155.
- Gonçalves, M., Cardoso, C. ve Badke-Schaub, P. (2011). Around you: How designers get inspired. *International Conference on Engineering Design, ICED11, 15-18 August 2011, Technical University of Denmark*.
- Gray, C. M. (2013). Factors that shape design thinking. *Design and Technology Education: An International Journal*, 18 (3), 8-20.
- Heylighen, A., Neuckermans, H. ve Bouwen, J. E. (1999). Walking on a thin line—between passive knowledge and active knowing of components and concepts in architectural design. *Design Studies*, 20, 211-235.
- Johnson, B.R. ve Hill, K. (2002). Introduction: Toward landscape realism. B.R. Johnson, K. Hill (Editörler), *Ecology and Design Frameworks for Learning* (ss. 1-26). Washington DC: Island Press.
- Kokotovich, V. (2008). Problem analysis and thinking tools: an empirical study of non-hierarchical mind mapping. *Design Studies*, 29, 49-69.
- Kuhn, S. (2001). Learning from the architecture studio: Implications for project-based pedagogy. *International Journal of Engineering Education*, 17 (4-5), 349-352.
- Kvan, T., ve Yunyan, J. (2005). Students' learning styles and their correlation with performance in architectural design studio. *Design Studies*, 26(1), 19-34.
- Lawson, B. (2004). Schemata, gambits and precedent: some factors in design expertise. *Design Studies*, 25, 443-457.
- Lloyd, P. ve Scott, P. (1994). Discovering the design problem. *Design Studies*, 15, 125-140.
- Marušič, I. (2002). Some observations regarding the education of landscape architects for the 21st century. *Landscape and urban planning*, 60(2), 95-103.
- Miller, S. R., Bailey, B. P. ve Kirlik, A. (2014). Exploring the utility of bayesian truth serum for assessing design knowledge Human-Computer Interaction, 29 (5-6), 487-515, DOI: 10.1080/07370024.2013.870393

- Mumcu S. ve Düzenli T. (2018). Peyzaj mimarlığı tasarım stüdyosunda kavramsal yaklaşımlar ve esin kaynakları. *Megaron*, 13(4), 665-678. DOI: 10.5505/MEGARON.2018.16768
- Oh, Y., Ishizaki, S., Gross, M. D. ve Do, E. Y. L. (2013). A theoretical framework of design critiquing in architecture studios. *Design Studies*, 34(3), 302-325.
- Ortaçşme, V. (2020). ECLAS - Le:Notre Tuning Projesi bağlamında peyzaj mimarlığı yeterlilikleri ve akreditasyon. *PEYZAJ - Eğitim, Bilim, Kültür ve Sanat Dergisi Özel Sayı (2020)*, 19-32.
- Ortaçşme, V., Kınıklı, P. ve Yıldırım, E. (2014). Türkiye'deki peyzaj mimarlığı bölümleri ve eğitim-öğretime ilişkin mevcut durum. V. Ortaçşme (Editör), 1. Peyzaj Mimarlığı Eğitim-Öğretim Çalıştayı Bildiriler Kitabı İçinde (s.31-45). Akdeniz Üniversitesi, PEMKON
- Özkan, D. G., Alpak, E. M. ve Düzenli, T. (2016). Tasarım eğitiminde yaratıcılığın geliştirilmesi: Peyzaj mimarlığı çevre tasarımı stüdyo çalışması. *International E-Journal of Advances in Social Sciences*, 2(4), 136-143.
- Schön, D. A. (1988). *Designing: Rules, types and worlds*. *Design Studies*, 9(3), 181-190.
- Steinitz, C. (2020). On landscape architecture education and professional practice and their future challenges. *Land*, 9(7), 228. DOI:10.3390/land9070228
- Tarakci Eren, E., Düzenli, T., ve Akyol, D. (2018). Attitudes of landscape architecture students towards biomorphic and parametric design approaches in environmental design. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 8(1), 126-143, DOI: 10.20488/sanat-tasarim.510285,
- Thompson, I. H. (2002). Ecology, community and delight: a trivalent approach to landscape education. *Landscape and urban planning*, 60(2), 81-93.
- Van Etteger, R. (2019) *Impervious to improvement, reflections on workload in the design-studio*. ECLAS and UNISCAPE Annual Conference, Norwegian University of Life Sciences, Ås Norway, September 16-17, 2019 (s. 133-134).
- Wolmarans, N. (2016). Inferential reasoning in design: Relations between material product and specialised disciplinary knowledge. *Design Studies*, 45, 92-115.

İnternet Kaynakları

- [http-1: http://sebathaber.com/haber/hidirellez-senligi-coskuyla-kutlandi-3273.html](http://sebathaber.com/haber/hidirellez-senligi-coskuyla-kutlandi-3273.html) (Erişim tarihi: 25.12.2019)

THE REPRESENTATION OF OTTOMAN COURT TEXTILES IN CINEMATOGRAPHIC NARRATIVE: FERZAN ÖZPETEK'S HAREM SUARE

Asst.Prof.Dr Tülay GÜMÜŞER*

Abstract: Cinema benefits from design tools in many respects in the creation of both the representation and the reality. Making an interior design with textile design tools is closely related to the expression in cinema. The compatibility of each design object with the location and the content of a movie is important in terms of the fact that they will be presented to the audience. Especially in historical movies, textile objects are expected to reflect the reality. Textile and cinema, which contain different dynamics, are different from the other disciplines in semantic and technical terms. These two disciplines, which have a visual aesthetic in them, continuously improve in the historical process and contribute to the transformation of one another. This study in which the combination of textile and cinema in the creation of an interior design is discussed in design and time together, deals with the place of textile objects in the creation of the interior atmosphere and the movie image. Within the scope of this research, the relationship between textile and cinema has been analyzed through the images, places and characters presented to the audience in the movie Harem Suare (1999).

Keywords: Ottoman Court Textiles, Cinema, Interior Textiles, Harem Suare

Received Date: 24/04/2020

Accepted Date:06/08/2021

Article Types: Review Article

* Selçuk University /Faculty of Arhitecture and Design / Konya/Turkey/ tulaygumuser@gmail.com /ORCID: 0000-0002-6264-2629

OSMANLI SARAY TEKSTİLLERİNİN SİNEMATOĞRAFİK ANLATIDA TEMSİLİ: FERZAN ÖZPETEK'İN HAREM SUARE'Sİ

Dr.Öğr.Üyesi Tülay GÜMÜŞER*

Özet: Sinema, temsiliyet ve sinemasal gerçeklik yaratımında birçok açıdan tasarım araçlarından faydalanmaktadır. İç mekan kurgusunun tekstil tasarım araçlarıyla tasarlanması ifade bakımından sinema ile yakın ilişkilidir. Tasarlanan her bir nesnenin mekan ve film içeriğiyle uyumlu olması izleyiciye sunabilecekleri önemli detaylardır. Özellikle tarihi filmlerde tekstil nesnelerinin gerçekliği yansıtması beklenir. Farklı dinamikleri içinde barındıran tekstil ve sinema, anlamsal ve teknik bakımdan diğer disiplinlerden ayrılmaktadır. Görsel bir estetiğe sahip olan bu iki disiplin, tarihsel süreçte kendilerini sürekli geliştirirken, bir yandan birbirlerini etkileyerek diğerinin dönüşümüne katkıda bulunurlar. İç mekan kurgusu yaratımında tekstil ve sinema birlikteliğinin tasarım ve zaman düzleminde ele alındığı çalışmada; iç mekan atmosferini yaratmada ve film imgesinin yaratım sürecinde, tekstil nesnelerinin bu imge bütününe kapladığı yer araştırılmaktadır. Araştırma kapsamında Harem Suare (1999) filmi üzerinden izleyiciye yansıttığı imgeler bütünü, mekan kurgusu ve karakterler üzerinden tekstil ve sinema ilişkisi analiz edilmiştir.

Anahtar kelimeler: Osmanlı Saray Tekstilleri, Sinema, İç Mekan Tekstiller, Harem Suare

Geliş Tarihi: 24/04/2020

Kabul Tarihi: 06/08/2021

Makale Türü: Derleme Makale

* Selçuk Üniversitesi/Mimarlık ve Tasarım Fakültesi/ Konya/Türkiye/ tulaygumuser@gmail.com / ORCID: 0000-0002-6264-2629

1. INTRODUCTION

Ottoman Court Textiles, which have a rich variety of motifs in our Turkish textile art, symbolized the economic and political power of the Empire in terms of the materials, weaving techniques, motifs and compositional characteristics. Textiles were used not only for dressing up and protecting oneself from the cold, but they have become the objects of art and design in daily life over time. Creativity in textile design is an indicator of the change and development of a society from past to the present. It is also the textile which is an indispensable element of the interior design. Textile is a field which relates to many other fields such as technology, crafts, social sciences and even economics. Cinema is also one of these fields. The cinema recreates the dominant perception and changes a space into a cinematic space with its own techniques. In the production process, it also benefits from the design tools such as the textiles. In all movie genres, the phenomenon of space is a complementary element presenting the characters in a realistic way while transferring the script and making it felt by the audience. Textile objects are the main elements that determine a certain type of humans, reflecting the common taste of the majority. In short, a space can be called an important and necessary element for cinema because the place in which the movie is shot is just as important as the movie itself. As for the period movies in today's cinema, textiles and costumes sometimes look like the original ones, while sometimes modern interpretations can be made to increase their effect on the audience. The textiles used in the period movies are usually prepared with the inspiration from the past. Therefore, the studies on the relationship of textile design with cinema are gaining importance in producing interdisciplinary knowledge. In the study, the importance of interior textiles in the

creation process of a movie image has been analyzed through the movie *Harem Suare*, which was directed by Ferzan Özpetek. The study focuses only on the interior textiles and their design. The interaction and the relationship between the space and the textiles have been analyzed after revealing the general framework.

2. METHODOLOGY

Case study and the qualitative research method have been used in this study. Case studies were among the first types of a research in the field of qualitative methodology (Mills et al. 2010:109). A case study is a story, which is about something unique, special or interesting to the audience and they can be about the individuals, processes, organizations, programs, institutions, neighborhoods and even the events (Robert, 2003). Literature reviews and academic publications (such as academic books, journals, catalogs, web, articles and papers) have been used within the scope of the case study. A descriptive analysis has also been used in this study. The interpretation has been made simultaneously with the analysis. The results of the analysis have been interpreted by the author in terms of the principle and elements of design. The movie *Harem Suare*, which forms the research population, has been seen more than once. After a detailed analysis, a sequence paper has been prepared for the visual examples. The examples in the study consist of the visuals obtained by a screen shot on the specified sequences. There are 6 visual examples selected according to their different textile designs: Harem Room (figure 1), Sultan's Room (figure 2), Odaliques' Room (figure 3, 4, 6), Odalique's Bedroom (figure 5). In scenes/sequences where the orientalist themes are predominant, the similarities and differences between the related textile objects and the period have been examined on the axis of time-space and culture-value. The aim is to examine the patterns, colors,

motifs and technical features of the textiles that had an important place in the Ottoman period and making them gain a place in the literature through the movie *Harem Suare*. For this purpose, the following questions have been tried to be answered:

- What are the design features of the patterns and motifs on the textile surface?
- Were the examples of the 19th century textiles in the Ottoman palace within the scope of the movie realistic?

3. OTTOMAN COURT TEXTILES, CINEMA AND SPACE

3.1. Ottoman Court textiles (19th century)

The art of textiles has been one of the important elements of our cultural history and daily lives. It has gained an important place in the lives of the communities in different geographical regions. Textile is one of the oldest fields of art in history. Throughout history, each nation has produced its own fabrics of different motifs and materials (felt, wool, cotton, velvet, silk...etc.) in parallel to the cultures, customs, and also the economic levels. Today, Turkish fabrics, velvet and caftans, which have gained fame and appreciation, are usually attributed to the 16th century at the museums around the world. The reason for it is that the fabric sector reached its highest level and the greatest examples were created in the Ottoman Empire in that century. Whereas, the production of the fabrics started before the 16th century, and in the 16th century it finally reached the highest level. (Gezer, 2012:200).

There are some patterns and compositions coming from the interaction between the Ottomans and the Western countries, and there is a western effect on the 19th century textiles. These textiles have the design features that come up as a result of blending the old with the new. Textiles are generally named according to the cities in which the weaving ateliers are located,

the number of colors, patterns, field of use and weaving techniques. The examples of the fabrics named after the cities they were weaved in are Aleppo Fabric and Bursa Fabric; after the cities they are used in are Trablus Kuşığı and Konya Sevaisi; after the names of individuals are Hacı Ali Bezi, Bakkaloğlu İşi and Selimiye. The fabrics are called Velvet (Kadife), Çatma, Kemha, Seraser, Atlas, Canfes and Kutnu according to the techniques used in the production process. The examples of the fabrics named according to the number of colors are Serenk and, Heftrenk, according to the pattern are Gülistanı, Çınarlı and Benekli. (Yetkin, 1993: 332.) The common feature of these fabrics is that they were weaved of raw silk, and some of them were made with gold and silver threads and tinsels (Gümüşer, 2011: IV). When it comes to the weavings of the period, there appears the woolen fabrics, Bursa İpeklisi, Kutnu, Serenk, İpekli Brokar, Çatma, Zerbaft, Seraser, Atlas, Heftrenk, Gülistanlı, Çınarlı, Benekli, Canfes, Velvets (Kadife) and Hatayi /Hatai (Akpınarlı and Başaran, 2018: 28-36).

3.2. Cinema and Space

Cultural codes are heavily included in cinema in order to gain the appr

eciation of society and to attract people's attention. For this reason, a cinema movie is an element that promotes intercultural communication for different cultures to know and understand each other, and to reduce their prejudices against each other (Mai and Winter, 2006:8). In other words, cinema is a global tool that is the carrier of the cultural characteristics it contains (Çetin Özkan, 2014:342). Globalization has increased the importance of cinema and brought a uniformity orientalist perceptions. The space of the movie is predominantly the harem and the bath. All the textiles and objects there are the space On the one hand, this caused the destruction of locality and one's own being;

on the other hand, it has spread to the other areas by leaving its own field with such factors as locality and migration. In other words, people who migrate out of their country for economic and social reasons take with them their local characteristics such as traditions and customs. Especially the directors living in different countries reflect their cultural identity in their movies. These movies are usually period movies and have local elements in them. These elements prevent the uniformization in the aforementioned globalized world of cinema.

First of all, the society and culture should be well synthesized and learned in order to tell an opinion or an object in the cinema (Künüçen, 2001:63). “The design tools are used in the cinema, which is an art form and a communication tool for the purpose of constructing the narrative and visuality. Design is affected by cinema in many ways. It finds a new field such as the visual design of posters, costumes, or even web sites which serve for the marketing of the movies. Cinema utilizes the design principles and elements to construct a cinematic world. It takes the advantage of designs for the objects and spaces used in the movies” (Yılmaz, 2009: 55,56). Textile and space, one of the indispensable design tools of the cinema, has always had an organic bond (Doğan, 2019:43). The concept of time is also important in reflecting the period of the movie. It is possible to say that it is the Ottoman period when historical textiles were used the most. Harem Suare is one of the movies describing the Ottoman period, in which the oriental effects reflecting the Eastern atmosphere could also be seen. The movie is interesting in terms of the local elements used by Turkish director Ferzan Özpetek, who lives in Italy, to reflect Eastern and Western culture. These elements are told from the inside of the palace, where there is no contact with the outside. The change of the

textiles in the palace in the 19th century is an important detail. The following part explains the textiles in question through the visuals under the themes “interior textiles aimed at giving a realistic effect” and “interior with flashy textile objects”.

4. THE 19th CENTURY OTTOMAN COURT TEXTILES IN HAREM SUARE

Harem Suare tells the story of the last period of the Ottoman Empire especially in the period of Sultan Abdulhamit II. Time, fictionally and transitionally, navigates between the present and the past. As a result, the palace, the power relations in the palace and the struggle of the odalisques to become the Sultan’s favorite are described as the distant past (Yılmazkol, 2008:174). Cultural differences cause the same information to be processed in different ways (Rapaille, 1011:6). Each culture has its own traditions, ceremonial behaviors, symbols and values. Ferzan Özpetek reflects the Mediterranean culture and blends the Turkish tradition with the movies (Çetin Özkan, 2014:343). The paintings by the orientalist painters reflecting the East contributes to the visual narrative of the movie Harem Suare (Yılmazkol, 2008:178). The orientalist painters in question are Gerome, Trouillebert, Lewis and Panson. Among the works that describe the harem and the bath in the harem are Gerome’s The Great Bath and The Bath, Trouillebert’s Harem Servant Girl, Lewis’s The Siesta, and Panson’s The Message, which reflect the mysterious look of the Western people (Uluç and Soydan, 2007: 43,44). It is seen that Özpetek’s desire to give action to his thoughts on the East is reflected in the language of an image (Arnheim, 2002:138). Harem Suare brings its own formal features to the historical period. This is shaped by the retrospective organizers (Kılıç, 1994:26), namely the design tools organizing the space. These are peshtamals, kerchiefs, embroideries, towels (peşkir), curtains, napkins

„laces and braids. These textiles provide clues about the lifestyles and the identities of the community. The textile objects used in Harem Suare draw the image of the Ottoman period and coincide with the design tools in terms of the way of telling. Fabrics used in the interior textiles come to the forefront with their functional colors and pattern designs in general.

In the first example, one of the first scenes of the movie, which includes the rituals of the Ottoman Empire, there is a large carpet in the center of the Harem room (fig. 1). The influence of the Uşak carpets in the 16th century, when the Ottoman palace carpets reached the highest level, is not seen in the 19th century. In the 19th century, there are plant motifs such as penç leaves, hatayi and semi-styled flowers, which are in the hatai

group. Rumi motif and several types of it also stand out in this period. These carpets, where the colors of blue and red were at the forefront, were hand-woven and they were unique for the palace.

The ground of the carpet in the movie is red, one of the dominant colors of the 19th century. The surface design of the carpet consists of the plant motifs placed in a free order. There is a repeat system for the same motifs at the bordure. The edges of the carpet are framed with a fine red bordure. Cream, light green and earth toned colors were also used in a limited amount for the patterns and motifs. It is possible to say that the design elements such as colors, but repeat system, action, rhythm, lines, forms and orders were used in the composition of the carpet.



Figure 1: Harem Suare. 1999. 1h.50m. Harem Room. Source: Screenshot by author in 2020

Identities and ethnic background presented or obtained/gained within the shared living spaces do not give a superiority or an interiority to the movies directed by Özpetek. On the contrary, such differences are depicted as intermediate formations that give color to the life (Yilmazkol, 2008:239). The movie offers a comparative reading about the places, forms and oppositions,

in which space is represented along with time (Z. Tül Akbal, 283). Harem Suare is a formation which has a highly-stylized, fable-like narrative and visuals; however, the truth-telling narration is still disguised and complicated (Engin, 2004:121). The movie draws attention to three things in the Ottoman harems in the 1900s: love, power and fear.

This reflects what the West thinks about the East. Love, which is one of the concepts the West uses in its depiction of the East, reflects a mystical and mysterious image for the East (Şirin, 2019:106). The use of red color mainly on the interior textiles and costumes in the movie supports the aforementioned depiction of love, power and the East.

In the other example, the red color is seen to be predominantly used for such interior textiles as the curtain and the seat upholstery, and for the actor's caftan (Haluk Bilginer), who represents the Sultan (fig. 2). Tulips, cloves, penç, hatayi, rumi, roses, arborvitae motifs and medallion motifs, which were frequently used in the 16th century, leave their place to the flowers in the vases, the bunch of flowers with thin branches and leaves and the plant motifs in the 19th century. These are more arranged in a geometric order (Kavcı Özdemir, 2006:307-312). As seen in the example, the repeated geometric motifs used in the composition of the fabrics in the

palace confirm the change in this period. Textile surfaces consist of design elements such as colors, forms and lines. The small geometric motifs seen on the screen are in a full repeat system and embroidered with golden-colored threads. In the composition of the pattern on the Sultan's clothing, the use of curved leaves and branches shows a European effect. Color, which is one of the indispensable elements of design, is given here in two different types (red and golden yellow). The selection of colors to be used in cinema depends on various reasons:

- 1- Physical reasons; colors can affect the audience by giving them a more or less pleasing feeling
- 2- Psychological reasons; colors can stimulate people's psychological responses
- 3- Aesthetic reasons; colors can be selected according to the effects that they will make, considering the composition, proportion and balance within the movie (Braga and Costa, 2011:333).



Figure 2: Harem Suare. 1999. 1h.50m. Sultan's Room. Source: Screenshot by author in 27.03.2020



Figure 3: Harem Suare. 1999. 1h.50m. Handmaiden's (Safiye) Room. Source: Screenshot by author in 27.03.2020

Both colors are symbolic colors used at most in the classical period. The importance of meaning content of the red in the material production of Turks is understood from its frequent usage. The caftan and tabard in red color (al) became the symbol of Turks (Ögel, 1991:401-403). This color which symbolizes the power of the Ottoman rule, must have been preferred to reflect the power and love in the triangle of power, love and fear in the film *Harem Suare*. Correspondingly, using the yellow color with red may be related to the symbolic meanings because it has the meanings of power, strength and sovereignty in Turkish culture (Genç, 1997: 31). Considering the clothes which are the indicators of Ottoman wealth, it is not a coincidence for the red fabrics to be weaved with gold threads.

Lace, kerchief, towel, cover, handkerchief, pillowcase, and embroidered textile objects were one of the engagements of women. The textiles that women do by coming together in their free times were quite demanding. These handicrafts were often shown in *Harem Suare* in reflecting the women of the time. For example, in a scene

in where there were three women, one character was embroidering with her hand (on the left), while another one was embroidering on a hoop (on the right). The handmaiden (Safiye) on which a red satin cover and embroidered pillow slip are located was smoking hookah /water pipe while lying on a sofa. Satin fabrics are seen on all of the fabrics. Shining satin fabrics reflecting the glory of the period confronts us sometimes as plain and sometimes as embroidered fabrics (fig. 3).

The cloth of the character on the left is made of plain satin fabric in red and has some Rumi motifs on it, which were made with golden threads. The kerchief on the sofa where the Odalisque is lying is red and has plant motifs made with golden yellow threads. The odalisques's cloth is made of cream tones with vertical striped patterns at the edges. When looking at the design, the elements consisting of lines, forms, colors and repeats attract the attention. Baroque and rococo styles of the time and neo-classical style, which appeared later, started to show their effects on court fabrics (Yılmaz and Sipahioğlu, 2006: 216,217).

The textiles in integrity with the objects and performers in film's indoor are encountered at every corner of the court. As a classic design and composition elements of Ottomans were encountered in the indoor setting, baroque and rococo styles were more dominant in the interior design, besides the classical patterns and composition elements of the Ottoman Empire. Rococo-style plant patterns consist of the sliced leaves on the branches, C and S shapes, spirals, vases with the traces of Neo-classical style, drapes, boats, human figures and geometric arrangements (Yılmaz and Boynak, 27,28). Especially the bundles and plant motifs, which are made up of thin branches and leaves, appear in a form placed in a geometric arrangement.

Another example of this style is seen in the pattern on the blue fabric of the Odalisque's cloth (fig. 4). There is a freestyle of the thin branches and small flowers in the pattern design of the cloth. There are such design elements as rhythm, action and balance in the technical composition of the patterns. A triangular wall cover, which is unique to this period full of embroidery was also placed above the sofa in the same frame. The sofa kerchief is made of red satin fabric with

frills and decorated with cream-colored plant motifs. The eunuch (on the right) wears a cloth made of golden plain fabric and a red belt around his waist. This fabric is similar to Kutnu (Kutni), which was frequently used during the Ottoman period. The arms and collar of the cloth are also embroidered with delicate yellow striped motifs. The textiles seen here match with the examples of the ordinary people's textiles rather than the court members in the Ottoman Palace.

When it comes to the Turkish tradition, the quilts made of silk fabric come to mind. These quilts with traditional motifs are indispensable textiles of everyday life. Quilts, which are used for covering or protecting from the cold, is a cultural product because it is one of the most commonly used objects in our life and there is at least one in every house (Al, 2005:34). Quilts, one of the handicrafts reflecting the traditional kindness and elegance in Turkish Culture, is a cultural material showing the public's aesthetics (Duvarcı, 2007:507). The director used the traditional tools while reflecting the odalisques sleeping together in the harem on the screen. The principle of one color in traditional quilts is highlighted here with the color of pink (fig. 5).



Figure 4: Harem Suare. 1999. 1h.50m. Handmaiden's (Safiye) Room. Source: Screenshot by author in 27.03.2020



Figure 5: Harem Suare. 1999. 1h.50m. Handmaiden's Bedroom. Source: Screenshot by author in 27.03.2020



Figure 6: Harem Suare. 1999. 1h.50m. Handmaiden's (Safiye) Room.
Source: Screenshot by author in 27.03.2020

Weaving the fabrics in the jacquard looms, coming from Europe during the Ottoman period, are in the same line with the techniques and technology used in the European countries. These fabrics have floral patterns and Kutnu-like stripes with the spirals between them (Tezcan, 2006:408). In the last example, it is seen that this type of a fabric was also used in the clothing of a chair (fig. 6). There are floral motifs on the stripes used in the upholstery fabric's surface design which consists of vertical stripes of pink and green side by side. This chair is an example of the interaction between the East and the West. While the classical understanding of pattern in the Ottoman Empire can be seen here, some motifs on the silk fabrics have a common feature with the Italian fabrics' patterns. This interaction may be due to the fabric trade between the Italians and the Ottomans. Since the machines were used to produce larger patterned and multi-coloured fabrics for the first time in the 19th century, it is not wrong to say that most of the fabrics in Harem Suare are machine-made. There is no doubt that the fabrics and pattern designs were created according to different likes in parallel with the changing social structure.

CONCLUSION

In this study, in which the 19th century textiles used in the Ottoman Palace's interior designs have been discussed through a movie, stereotyped and desirable representations of the East are often

emphasized from a Western point of view. Ferzan Özpetek has been affected by the change in the global and local contexts and his original views. With this effect, he used the themes reflecting the Western assessment of the East. The textiles that we see at almost everywhere of the palace undoubtedly have a significant effect on this representation. Both places, Turkish baths and harems, are related to privacy, and they also have some erotic connotations. Oriental spaces also have some forms of social relationships in them. Therefore, each textile object was consciously designed and reflected to the audience in connection with this social relationship. The perception of time, defined as an indicator of the change and transformation between space, matter, and energy, is on a line from the past to Western Europe's. As for the textiles used in the interior design of Harem Suare, it is possible to say in general that they are selected according to the structural terms and the pattern features. All the interior textiles used in the movie have a functional aspect rather than a visual one in many stages.

When examined with the perspective of design, it is observed that the elements used on the textile surfaces are the lines, colors, forms, orders (figure 1, 2, 3, 6); repeats (figure 1, 2, 3, 4, 6); and action and rhythm (figure 1). As for the color selection, it is seen that the colors used in the textile design are red (figure 1,2, 3), yellow (figure 1, 2, 4, 6), earth tone (figure 1), light green (figure 1, 6)

, pink (figure 5, 6), and blue (figure 4). The things that all the textiles have in common is the silk-satin woven fabrics. The colors of the pink and earth tones are those that represent the 19th century while the colours of red, yellow, blue and green belong to the classical period (the 16th century). The colors and silk fabrics which symbolize power, grandeur, wealth and status in the classical period may have been consciously preferred in the movie. Whereas, the colors in the 19th century may have been used to reflect the reality of the period. It is observed that there are curvy leaves and branches, and small flowers used in some of the textiles. C and S curved leaves in Rococo-style are dominant among the plant motifs. In one example, there is also the Rumi motifs seen to be preferred (figure 3). The explanations above answer the first question of this study: What are the design features of the patterns and motifs on the textile surface. As for the second question: Were the examples of the 19th century textiles in the Ottoman palace within the scope of the movie realistic? It is possible to say that the Westernization effect is felt on every scene and selected examples of the movie, representing the 19th century Ottoman Palace. The flashy fabrics of the objects such as thrones, armchairs and sofas, and such interior textiles aimed at reflecting reality as quilts, peshkirs, coverings and kerchiefs represent the Ottoman period.

REFERENCES

- Akbal Süalp T. Z. (2004.) *Zamanmekan. İstanbul: Bağlam Yayınları*
- Al, M. 2005. *İğdir'da Yorgancılık. (2004) Yılında Türkiye'de Yaşayan Geleneksel Meslekler. Gazi Üniversitesi. Ankara: THB Merkezi Yayınları.*
- Braga, H. M. and Costa V. (2011). *Color in Films: A Critical Overview. Critica Cultural. Vol.6 No.1*
- Doğan, T. (2019). *Tekstil Tasarımın İç Mekanda Kullanımının İncelenmesi. Haliç Üniversitesi. Lisansüstü Eğitim Enstitüsü. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*
- Duvarcı, A. (2007). *Kaybolan Bir Kültür Yorgan ve Yorgancılık. Halk Bilimsel Yaklaşım. ICANAS, No.2 S. 2 S. 507-516*
- Engin, E. (2004.) *Figuring the Orient: A Discussion of Orientalism within the context of Ferzan Özpetek's Films. Bilkent University, Institute of Fine Arts. Unpublished Masters Thesis*
- Genç, R. (1997). *Türk İnanışları ile Milli Geleneklerinde Renkler. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınevi.*
- Küniçen, H. and Ateş, N.H. 2001. *Fatih Akın'ın Filmlerinde Kadının Sunum Biçimi.*
- Ögel, B. (1991). *Türk Kültür Tarihine Giriş. I-IX, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.*
- Özdemir Kavcı, E. (2006). 19. Yüzyıl Batı Tarzı Süslemelerin Osmanlı Döneminde Bir Grup Kumaşa Yansıması. 10. Ulusal El Sanatları Sempozyumu, İzmir. 16-18 Kasım. S. 307-312
- Özkan Çetin, Z. (2014). *Kültürlerarası Etkileşimde Sinemanın Rolü: Ferzan Özpetek ve Fatih Akın Filmlerinde Kültürlerarasılık. International Journal of Science Culture and Sport. Special Issue on the Proceedings of the 3rd ISCS Conference. S. 1 P.340-349 Doi: 10.14486/IJSC101.*
- Rapaille, C. (2011). *Kültür Kodu. İstanbul: FGD Yayıncılık*
- Şirin, Y. (2019). *Oryantalizm Bağlamında Ferzan Özpetek Sineması. Maltepe Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.*
- Tezcan, H. (2006). *Osmanlı Sarayının Çocukları (Şehzade Hanım Sultanlarının Yaşamları ve Giyimleri). İkinci Basım. MAS Matbaacılık A.Ş. 302s.*
- Yılmazkol, Ö. (2008). *Kültürlerarası İletişim ve Etkileşim Sürecinde Ferzan Özpetek Sineması: Benzerlikler Farklılıklar ve Melezlikler. Ege Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü. Radyo Televizyon Anabilim Dalı. Yayınlanmamış Doktora Tezi.*
- Yılmaz, Y. and Boynak, S. (1999). *Hereke Fabrika-i Hümayunu ve İpekli Jakar Dokumaları. Milli Saraylar Koleksiyonunda Hereke Dokumaları ve Halıları. TBMM Daire Başkanlığı Yayını. İstanbul. S. 22-37*
- Yılmaz, T. (2009). *İstanbul, Not Constantinople: The use of Designerly Tools in the Representation of İstanbul in American Cinema. The İzmir University of Economics. The Graduate School of Social Sciences. Unpublished Master Thesis.*
- Yılmaz, N. and Sipahioğlu, O. (2006). *Dolmabahçe Sarayında Bulunan Döşemelik Kumaş Desenlerinde Dönemin Sanat Akımlarının Etkisi. 150. Yılında Dolmabahçe Sarayı Uluslararası Sempozyumu. İstanbul, 23-26 Kasım. S.216,217*

II. DÜNYA SAVAŞI YILLARINDA AHMED ADNAN SAYGUN'UN KALEMİNDEN HALKEVİ MÜZİK RAPORLARI (1939-1945)*

Doç. Dr. Filiz ÇOLAK**
Öğr. Gör. Esra ÇETİN***

Özet: Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte her alanda Batı uygarlığı örnek alınarak hayata geçirilen yenilikler ile Türk toplumu üzerinde gerekli olan değişim ve dönüşümler öngörülmüştür. 1924 yılından itibaren adım adım uygulamaya konulan Türk İnkılabının en önemli ayaklarından birisi de Musiki İnkılabıdır. Musiki İnkılabıyla birlikte müzik kurumları yeniden şekillendirilmiş ve öncesinde benimsenen müzik politikaları dönemin ruhuna uygun olarak değiştirilmiştir. Batı müziği ve çokseslilik temelinde şekillenen ve çağdaş medeniyete ulaşma ülküsüyle takip edilen müzik politikalarında müzik adamları ve bestecilere de önemli görevler düşmüştür. Besteci, eğitimci ve müzikolog gibi pek çok farklı kimliği bünyesinde barındıran Ahmed Adnan Saygun da bu müzik adamlarından biridir. Saygun, II. Dünya Savaşı yıllarına sırasında Halkevleri Büro Şefi Nafi Atuf Kansu ve Ankara Halkevi Başkanı Ferid Celal Güven tarafından kendisine teklif edilen Halkevi Müzik Müfettişliği görevini kabul etmiştir. Bu dönemde Halkevi Müzik Müfettişi olarak İstanbul, İzmir, Bursa, Manisa, Balıkesir, Çanakkale, Çankırı, Kastamonu, Bartın, Gaziantep ve Muğla illerini kapsayan geziler yapmış ve incelemelerde bulunduğu bu Halkevleriyle ilgili raporlar kaleme almıştır. Hazırlanan çalışmada Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi'nde temin edilen ve Saygun tarafından kaleme alınan raporlar incelenmiştir. Dönemin müzik politikalarının şekillenmesinde Saygun'un hazırlamış olduğu raporların etkili olduğu görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Halkevleri, II. Dünya Savaşı, Ahmed Adnan Saygun, Müzik Raporları, Müzik Politikaları.

Geliş Tarihi: 02.07.2020

Kabul Tarihi: 18.05.2021

Makale Türü: Araştırma Makalesi

* Bu makale Öğr. Gör. Esra Çetin'in Uşak Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı Doktora Programında Doç. Dr. Filiz Çolak danışmanlığında hazırladığı "Cumhuriyet Dönemi Hükümet Programlarında Müziğin Yeri ve Önemi (1938-1980)" başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

**Uşak Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Tarih Bölümü Cumhuriyet Tarihi Anabilim Dalı, Uşak/TÜRKİYE, colakfiliz@yahoo.com
ORCID: 0000-0001-5526-2356

*** Uşak Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Tarih Bölümü Cumhuriyet Tarihi Anabilim Dalı Doktora Öğrencisi, Uşak/TÜRKİYE, esracetin1981@gmail.com, ORCID: 0000-002-0564-7095

REPORTS BY AHMET ADNAN SAYGUN ON MUSIC IN COMMUNITY CENTERS DURING THE WORLD WAR II (1939-1945)*

Assoc. Prof. Dr.Filiz ÇOLAK**
Lec.Esra ÇETİN***

Abstract: With the proclamation of the Republic, the necessary changes and transformations on Turkish society were envisaged with the innovations that were implemented in every field by taking the example of Western civilization. One of the most important elements of the Turkish Reform, which was implemented step by step since 1924, is The Music Reform. With The Music Reform, musical institutions were reshaped and the music policies adopted before them were changed in accordance with the spirit of the period. Musicians and composers also had important roles in the music policies which were shaped on the basis of Western music and polyphony and followed by the ideal of reaching contemporary civilization. Ahmed Adnan Saygun who includes many different identities such as composer, educator and musicologist is one of these musicians. During the World War II, Saygun accepted the duty of the Community Centers Music Inspector, which was offered to him by the Community Centers Office Chief Nafi Atuf Kansu and Head of Ankara Community Center Ferid Celal Güven. During this period, as the Music Inspector of the Community Centers he made trips to Istanbul, Izmir, Bursa, Manisa, Balıkesir, Çanakkale, Çankırı, Kastamonu, Bartın, Gaziantep and Muğla provinces and wrote reports about these Community Centers where he studied. In this study, the reports provided in the Turkish Republican Prime Ministry Archive and written by Saygun were examined. In the reports, especially the general condition of the Community Centers and the music events within the Community Centers are detailed. These reports on Community Centers are quite remarkable as they shed light on the music policies of the period.

Keywords: The Community Centers, The World War II, Ahmed Adnan Saygun, Music Reports, Music Policies.

Received Date: 02.07.2020

Accepted Date: 18.05.2021

Article Types: Resarch Aricle

* This article is based on Lecturer Esra Çetin's thesis titled "The Place and Importance of Music in Government Programs of the Peupublican Period (1938-1980)" supervised by Assoc. Prof. Dr. Filiz Çolak in Uşak University, Insitute of Graduate Education, Department of History, History of Republic of Turkey Program.

** Faculty of Art and Science Department of History, History of Republic of Turkey, Uşak/TURKEY, colakfiliz@yahoo.com
ORCID:0000-0001-5526-2356.

***Uşak University, Institute of Graduate Education, Department of History, History of Republic of Turkey Program, Uşak/TURKEY,
esracetin1981@gmail.com, ORCID: 0000-002-0564-7095.

1.GİRİŞ

Millî Mücadele'nin zafer ile sonuçlanmasının ardından kurulan Türkiye Cumhuriyeti ile birlikte yeni devletin hukuk, eğitim, yaşam, kültür, dil ve yazı başta olmak üzere tüm siyasi, sosyal ve kültürel yapısında birbirini izleyen ve toplumun muasır medeniyet seviyesine ulaşmasını amaçlayan Türk İnkılabı Mustafa Kemal Atatürk önderliğinde ardı sıra ve bütüncül bir yaklaşım ile hayata geçirilmiştir (Akşin, 2007, s.221-224; Berkes, 2017, s.521). Bu hamleler uygulamaya koyulurken bilimi temel alarak kolektif olarak oluşan Batı uygarlığı örnek alınmış ve Mustafa Kemal Atatürk'ün görüşlerine göre çağın gerektirdiği bu uygulamalar taklit olarak değil zorunlu olarak yapılmıştır (Vatandaş, 2017, s. 75). Mustafa Kemal Atatürk, çağdaşlaşma ve medeniyet ile ilgili görüşlerini her fırsatta dile getirmiş, henüz Cumhuriyet ilan edilmeden önce 13 Ağustos 1923 tarihinde Büyük Millet Meclisi açılış konuşmasında; “Bugüne dek elde ettiğimiz başarı, bize ancak gelişme ve uygarlığa bir yol açmıştır...Bize ve bizden sonra gelenlere düşen görev, bu yol üzerinde tereddütsüz ilerlemektir” diyerek Türk toplumunun yol haritasını çizmiştir (Ateş, 2016, s.212; Çaycı, 1977, s.177).

Türk İnkılabı'nın toplumun sosyal ve kültürel yaşamında getirdiği yenilik ve değişiklikler, yapılacak olan inkılaplar çerçevesinde belki en zoru olacak olan Musiki İnkılabına da hem teoride hem de pratikte zemin hazırlamıştır. Cumhuriyet'in kültür ve müzik alanındaki resmî ideolojisi ve bu ideolojinin hangi yol ile takip edileceği konusu belli bir ülkü ve belli bir siyasi program dahilinde ele alınmıştır (Behar, 1985, s.1225). Öte yandan adeta bir kültür seferberliği başlatılmış, 1931 yılında Türk Tarihi Tetkik Cemiyeti, 1932'de Türk Ocakları'nın yerine kurulan Halkevleri ve Türk Dili Tetkik Cemiyetlerinin kurulması ile devlet, kültürel kurumsallaşmayı ön plana çıkarmıştır (Üstel, 1994, s.38; Balkılıç, 2009,

s.100-108; http-1; http-2). Bu kurumlardan özellikle Halkevlerinde yapılan çoksesli koro, orkestra ve bando etkinlikleriyle Batı müziğinin topluma yaygınlaştırılması hedeflenmiştir. Gerçekleştirilmek istenen inkılabın kültürel altyapısının oluşturulmasında en önemli araçlarından biri olarak görülen Halkevleri, Cumhuriyet rejimi ile halk arasında köprü vazifesi görmüş ve halk eğitiminde okullar kadar etkili olmuştur. Halkevleri, Atatürk Dönemi'nin ardından İnönü Dönemi'nde de aktif olarak kültür hayatını yönlendirmiştir (Balkılıç, 2009, s.52).

Mustafa Kemal Atatürk ile birlikte Millî Mücadele'nin en çetin yıllarında verdiği mücadelelerin yanı sıra zaferden sonra da 1923'ten 1937'ye kadar, Fethi Okyar'ın kısa başbakanlığı dışında yaklaşık on dört yıl boyunca Türkiye Cumhuriyeti'nin başbakanı olarak Gazi'nin yanında yer alan İsmet İnönü, O'nun 10 Kasım 1938 tarihindeki vefatının ardından 11 Kasım 1938 tarihinde Türkiye Cumhuriyeti'nin ikinci Cumhurbaşkanı olarak seçilmiştir. Cumhurbaşkanlığı seçiminin ardından Cumhuriyet Halk Partisi Genel Başkanlığı seçimi için 26 Aralık 1938 'de gerçekleştirilen Olağanüstü Kurultay ile parti tüzüğünde bir değişiklik yapılmış, “Devlet Başkanı İnönü'ye, totaliter rejimlerde olduğu gibi, Değişmez Genel Başkanlık hakkı” ve “Millî Şef” unvanı verilmiştir (Goloğlu, 2017, s.8; Giritlioğlu, 1965, s.139; Bozkurt, 196, s.48). Böylece 18 Temmuz 1945'te Milli Kalkınma Partisi'nin ve ardından 7 Ocak 1946'da Demokrat Parti'nin kurulması ile birlikte çok partili hayatın başlamasına kadar olan dönem, Türk siyasi tarihinde “Millî Şef Dönemi” olarak adlandırılmıştır (Demirel, 2018, s.216-218; Akandere, 1998, s.29; Akşin, 2007, s.231-232). İnönü Dönemi'yle birlikte sadece Türkiye'de değil Dünyada da yeni ve kaotik bir dönem başlamıştır. Cumhurbaşkanı seçilmesinden kısa bir süre sonra başlayan II. Dünya Savaşı

sebebiyle İnönü Dönemi'nde siyasi, ekonomik ve toplumsal alanlar başta olmak üzere yaşanan tüm iç gelişmeler, dış dünya ve dolayısıyla dış politikaya paralel olarak belirlenmiştir (Köken, 2014, s.221). Bu durum doğal olarak kültür ve sanat ortamını da etkilemiş, Atatürk Dönemi'nde uygulamaya konulan milli ve halkçı kültür anlayışı savaş yıllarının getirdiği zorluklar sebebiyle kısıtlı ölçüde takip edilebilmiş, özellikle 1940'lı yılların başından itibaren yerini Hümanist kültür anlayışına bırakmıştır (Turan, 1999, s.57; Şeker, 2011, s.12-14). Kültür hayatındaki Hümanist eğilim doğal olarak müzik politikalarına da yansımış özellikle Halkevlerinde yürütülen müzik çalışmalarına daha etkili bir biçimde ele alınmıştır. Bu amaçla 1939 yılında Halkevleri müzik çalışmalarını belirlemek ve denetlemek amacıyla dönemin ünlü bestecilerinden Ahmet Adnan Saygun Halkevleri Müzik Müfettişi olarak atanmıştır. Saygun, Halkevlerindeki müzik çalışmalarını denetlemenin yanında Ankara Radyosu tarafından yayınlanacak olan "Radyo Sanat Geceleri" programını tertip etmek amacıyla İstanbul, İzmir, Bursa, Manisa, Balıkesir, Çanakkale, Çankırı, Kastamonu, Bartın, Gaziantep ve Muğla illerini kapsayan geziler yapmış ve buralardaki Halkevlerinin müzik çalışmalarını anlatan raporlar hazırlamıştır. Bu raporlarda Halkevlerinin ihtiyaçları, eksiklikleri ve iktidar partisinden istekleri gibi konulara yer verilmiştir (BCA, 1944, 490 01 1006 882 2).

2. HALKEVLERİ VE GÜZEL SANATLAR ŞUBESİ MÜZİK ÇALIŞMALARI

Cumhuriyet'in ilanının ardından rejime uygun yurttaşlar yetiştirmek ve özellikle 1930'lu yıllardan sonra uygulamaya konulan Türk İnkılabı'nın benimsenmesini sağlamak amacıyla Türk Dil ve Türk Tarih Kurumlarıyla eş zamanlı kurulan Halkevleri, ulus kavramının doğup şekillendiği Türk Ocakları'nın devamı niteliğinde yapılmış ve halk eğitimine öncelik vererek

çalışmıştır (Çavdar, 1995, s.314-315; Kansu, 1974, s.86). Atatürk'ün halkçı düşüncesinin en verimli ürünü olan ve çağdaş uygarlığa erişme yolunda "halka rağmen, halk için" ilkesini benimsemiş olan Halkevleri, halkı siyasi iktidarın temeli olarak görmüş, halk ve devlet arasındaki bağı güçlendirerek herhangi bir boşluk olmasını engelleme amacını taşımıştır (Çeçen, 1974, s.89). 19 Şubat 1932 tarihinde kurulan Halkevleri, ilk yılında 34, ikinci yılında 50, üçüncü yılında 108 ve dördüncü yılında 136, altıncı yılında ise aralarında Adıyaman, Ahlat, Biga ve Nusaybin'in de olduğu 209 şubeye ulaşmıştır (Ülkü, 1938, s.76). Açılışından bir yıl sonra ise Ankara, Aksaray, Bafra, Boyabat, Urla ve Şebinkarahisar Halkevlerinin de olduğu 29 Halkevinde çeşitli yayınlar yapılmaya başlanmıştır (İnan, 1974, s.103-104).

Halkevleri, CHP'nin Umumi İdare Heyeti tarafından hazırlanan talimatnameye göre yapılmış ve "Muhtelif ihtisas, istidat ve arzulara göre her vatandaşın tercih edeceği bir faaliyet sahası bulunabilmesi için" 9 şubeden oluşmuştur. Bu şubeler, 1.Dil, Tarih, Edebiyat Şubesi, 2. Güzel Sanatlar Şubesi, 3. Temsil Şubesi, 4. Spor Şubesi, 5. İçtimai Yardım Şubesi, 6. Halk Dershaneleri ve Kurslar Şubesi, 7. Kütüphane ve Neşriyat Şubesi, 8. Köycüler Şubesi ve 9. Müze ve Sergi Şubesi'dir (CHF Halkevleri Talimatnamesi, 1932, s. 6; İğdemir, 1974, s.130). Bu şubelerden üzerinde önemle durulan Güzel Sanatlar Şubesinin amaçları arasında; aylık müsamereler ve musiki akşamları düzenlemek, musikide güdülecek istikameti belirlemek, bedii duyuş ve anlayış seviyesini yükseltmek, Milli marş ve şarkıları öğretmek ve Milli türkülerin nota ve sözlerini toplamak yer almıştır. Bu amaçlar doğrultusunda Güzel Sanatlar Şubesi'nin yapacağı çalışmalar ise;

"1.Güzel sanatlar şubesi musiki, resim, heykeltıraşlık, mimarlık gibi sahalarda tezyini sanatlar ve sairede sanatkâr veya amatör

unsurları bir araya toplar ve genç istidatları himaye ile inkişaflarına çalışır.

2.Şube Halkevinin umumi müsamere programlarının musiki kısmını ihzar ve tatbik eder; halk için umumi musiki akşamları tertip eyler.

3.Halkevleri musiki mesai ve müsamerelerinde beynelmilel modern musiki ile milli türkülerimiz esas tutulacak ve beynelmilel musiki teknik ve aletleri kullanılacaktır. Yani musiki gayemiz, modern ve beynelmilel musikiyi (ve teganni tarzını) esas tutmak ve bunu tatbik ve temin etmektir. Halkın musiki zevkini arttırmak ve yükseltmek için radyo, gramofon gibi vasıtalarından da istifade edilmelidir.

4. Şube mümkün olan yerlerde açacağı kurslarla güzel sanatlar müntesiplerini çoğaltmaya ve muhitte bedii duyuş ve anlayış seviyesini yükseltmeye çalışır.

5.Bütün halkın milli marşları ve şarkıları öğrenmesine yardım etmek ve bunların milli tezahür günleriyle halkevleri umumi müsamerelerinde milletçe, bir ağızdan söylenmelerini temine çalışmak, güzel sanatlar şubesi musiki kısmının en başta gelen vazifelerindedir.

6.Şube, halk arasında, bilhassa köylerde ve aşiretlerde söylenen milli türkülerin notaları ve sözleriyle milli oyunlar tarz ve ahengini tespit eder.” şeklinde düzenlenmiştir (CHF Halkevleri Talimatnamesi, 1932, s.10-11).

Halkevlerinin açılışından bir yıl sonra Şubat 1933 tarihinde Ankara Halkevinin yayın organı olan “Ülkü” dergisi çıkartılmaya başlanmıştır. İlk sayıda Recep Peker, “Ülkü Niçin Çıkıyor?” başlıklı uzun yazısında, Ülkü'nün toplumla inkişapları özdeşleştirmek, tüm Halkevlerinin birliğini sağlamak, Milli sanat-kültür ve değerlere hizmet etmek ve tüm Halkevlerindeki gelişmeleri yazı aracılığı ile topluma yaymak için çıktığını belirtmiştir. Aynı sayıda Ülkü'de müzik ile ilgili yayınlanacak olan yazıların hangi konuları kapsayacağı da açıklanmıştır. Buna

göre, eski ve yeni Halk müziğine ait tetkikler, Halk müziğini derleme yollarını gösteren yazılar, eski ve yeni Halk müziğinin güzel örnekleri, Türk musikisinde kullanılan aletler ve bunların tarihine dair yazılar ve musikimizi canlandırmak ve güzelleştirme yollarını gösterir yazılara yer verileceği belirtilmiştir (Ülkü, 1933, s.1-2-90). Dolayısıyla, farklı bölgelerindeki Halkevlerinde yapılan çeşitli konser, temsil, bando ve orkestra etkinlikleriyle derleme faaliyetleri gibi çalışmalar da Ülkü aracılığı ile tüm yurda duyurulması amaçlanmıştır.

Halkevlerinin açılışından kısa süre sonra gerçekleştirilen konser, temsil ve müzikal etkinlikler ilgi uyandırmışsa da Musiki İnkılabı'nın Batı müziğini ön plana çıkarma gayesi sebebiyle halk üzerinde istenilen etkiyi yarattığını söylemek oldukça güçtür. Pek çok örneği bulunan Batı müziğine yönelik direnci Merzifon halkından örnek vererek anlatan Yüksel, açıldığı yıl Merzifon Halkevindeki müzikal etkinlikleri ve halkın takındığı tutumu; “1935 yılında Ar Komitesi tarafından ilk olarak viyolonsel daha sonra mandolin ve keman için ders verilmeye başlandı. Aynı zamanda Batı müziğinin teknik bilgileri de verilmeye başlandı. Bir kez keman-piyano konseri verildi. Fakat konser Batı müziğinin kulağımıza yabancı gelmesi sebebiyle pek rağbet görmedi. Halkevi de mecburen cümbüş ve bağlama kursları açtı. Ar Komitesi de her gece çalışmış, sık sık Türk müziği konseri vermiştir. Yerel ve ulusal türkülerini seslendirdi. Uzun yıllar faaliyet gösterecek olan Merzifon Musiki Cemiyeti'nin temelleri de burada atıldı. Türk müziği konserlerine yoğun ilgi gösteriliyordu. Bu çalışmalar sonucunda Merzifon'dan birkaç tane değerli Türk Sanat Müziği sanatçısı çıkmıştır. 20 Temmuz 1936 Montrö Boğazlar Antlaşması'nın imzalandığı gece Cumhuriyet Meydanında toplanan halk, halkevinin bando ve incesaz heyetiyle eğlendi.” şeklinde açıklamıştır (Yüksel, 1996, s.172-174).

Halkın Batı müziğine karşı takındığı tavrın farkında olan iktidar, aynı dönemde yurt dışından Alman müzik adamı Prof. Paul Hindemith'i getirtmiş ve kendisinden Halkevlerinde müzik alanında yapılması gerekenlerle ilgili rapor hazırlamasını istemiştir. Almanca olarak hazırlanan "Halkevlerinde Müzik Terbiyesi" adlı raporda Halkevlerinde yapılan müzik çalışmalarının düşünce ve öz olarak takdir edilmesi gerektiği fakat uygulamada birtakım eksikliklerin bulunduğu belirtilmiştir. Raporda halk müziği eğitimi için eksik olan öğretmen ihtiyacını karşılamak üzere Almanya'dan halk müziği ve folklor alanında uzman bir müzisyenin getirilmesi gerektiği de ifade edilmiştir. Ayrıca müzik eğitiminde söyleme kadar teorik bilginin de olması gerektiğine değinen Hindemith, Halkevi binalarının bu eğitime uygun hale getirilmesi gerektiğini vurgulamıştır. Öte yandan dinleyici olarak halkın da belli bir müzik terbiyesine sahip olması gerektiğinden bahseden raporda, Halkevlerinde Senfoni Orkestraları ve Oda Müziği gruplarının da düzenli olarak konser vermesi gerektiği ve bu konserlerden önce repertuardaki eserlerin özelliklerinin, bestecilerinin ve müzik tarihiyle ilgili bilgilerin yer aldığı konferanslar düzenlenmesinin çok önemli olduğu anlatılmıştır (BCA, 1936, 490 01 968 744 2).

Bu raporların da etkisiyle özellikle halk terbiyesinde müziğin kullanılması için radyo ve gramofondan yararlanılması ve hemen her Halkevinde zorunlu olarak verilen çoksesli konserler her yıl arttırılarak, Batı müziğini topluma benimsetme çabaları devam etmiştir. Bu doğrultuda, 1933 yılında 55 Halkevinde 373, 1934'te 80 Halkevinde 402, 1935'de 103 Halkevinde 776, 1936'da 136 Halkevinde 1049, 1937'de 137 Halkevinde 1164 ve 1938 yılında 209 Halkevinde 1420 konser verilmiştir (Ülkü, 1939, s.82). Özellikle Ankara Halkevi bu bağlamda öncü bir rol üstlenmiş yapılan müzikal

etkinlik ve çalışmaların diğer Halkevlerinde de yapılmasında örnek teşkil etmiştir. Batı müziğinin benimsenmesi ve halka yayılması kapsamında Halkevleri aracılığıyla yurt dışından uzman ve müzisyenlerin Türkiye'ye davet edilmesine de oldukça önem verilmiştir. Bu amaç doğrultusunda 1935 yılının ocak ayında Ankara Halkevi'nin davetlisi olarak yurda gelen Alman Profesör Grummer'in viyolonsel ile verdiği iki konsere üst düzey bürokratlar ve siyasetçilerinde içinde olduğu yaklaşık 1500 kişi katılmıştır (Ülkü, 1935, s.318-319). Batı müziğini destekler nitelikteki bir başka etkinlik ise Bursa Halkevi tarafından gerçekleştirilmiştir. Halkevi bünyesinde oluşturulan musiki kolu tarafından piyano, keman, flüt ve klarnetten oluşan on beş kişilik salon orkestrası kurularak faaliyete geçirildiği ve ilk konserini Halkevlerinin açılış yıldönümünde verecekleri belirtilmiştir (Ülkü, 1936, s. 464). Halkevleri, çoksesli konser programlarının yanı sıra milli şuuru pekiştirmek ve milli hislere tercüman olabilmek amacıyla yapılan müzikal etkinliklere de sahne olmuş özellikle Adana Halkevi, yaptığı çalışmalarla adını duyurmuştur. Çukurova'nın en önemli folklor değerlerinden biri olan Karacaoğlan için anma ve türkü gecesi tertipleyen Adana Halkevi'ndeki program oldukça ilgi görmüştür. Programda Karacaoğlan'ın hayatı anlatılarak türküleri seslendirilmiştir (Ülkü, 1937, s.222). Atatürk Dönemi'nin ardından İnönü döneminde de benzer uygulamalar yapılmakla birlikte Halkevlerindeki Batı müziği çalışmalarının daha çok yurttaşa ulaştırılabilmesi için birtakım farklı çarelere de başvurulmuştur. Bu amaçla Fatih Halkevi, aynı zamanda üyelerinden de olan ünlü besteci Ekrem Zeki Üngör ve Verda Üngör'ü Anadolu'da çeşitli Halkevlerinde piyano-çello konseri vermek üzere turneye göndermiştir. Turne Bandırma, Balıkesir, Manisa, İzmir, Aydın, Afyon, Konya, İskenderun, Adana, Kayseri, Sivas ve Samsun illerini kapsamıştır. Konser programı ise;

1. Bach Konserto (a. Moderato, b. Adagio, c. Allegro)
 2. Çaykovski Konserto (a. Allegro Moderato, b. Andante, c. Allegro Vivace)
 3. Bach Fuga (Sol Minör) (a. Auer-Andante, b. Albeniz-Dance, c. Paganini-Caprice, d. Paganini-Kloşet (II. Konserto) gibi eserlerden oluşmuştur (Ülkü, 1939, s.564).
- Batı müziği uygulamalarının yanı sıra özellikle Milli bayramlarda, halkın milli şuurunu yüksek tutmak için de çalışmalar yapılmıştır. Ankara Halkevi'nde 1940 yılının 19 Mayıs Gençlik ve Spor Bayramı kapsamında düzenlenen ve Başbakan Refik Saydam'ın da katıldığı gecede Türk besteciler tarafından armonize edilmiş Halk türküleri koro olarak söylenmiş, halk ozanları tarafından sazlı sözlü atışmalar yapılmış ve Milli danslardan örnekler verilmiştir. Oldukça kalabalık olduğu belirtilen gece halk tarafından da ilgiyle seyredilmiştir (Ülkü, 1940, s.369-371). Halkevlerinde yapılan müzik çalışmaları, 1946 yılından itibaren çok partili hayata geçişle birlikte eski etkinliğini kaybetse de 1950'de kapatılmasına kadar konser, konferans, resital ve oratoryo gibi benzer etkinliklerle devam etmiştir.

3.DOĞU-BATI SENTEZİ BİR BESTECİ: AHMED ADNAN SAYGUN

Besteciliğinin yanı sıra eğitimci ve etnomüzikolog gibi farklı kimliklere de sahip olan Ahmed Adnan Saygun, Türkiye Cumhuriyeti ile birlikte gelişen çağdaş çoksesli müziğimizin en önemli müzik adamlarından biridir. The Times gazetesi, bestecinin ölümünden sonra çıkardığı sayıdaki haberinde; "Sibelius Finlandiya, De Falla İspanya ve Bartok Macaristan için ne ifade ediyorsa Türkiye için onu ifade eden, Türkiye'nin büyük ve yaşlı adamı..." olarak bahsetmiştir (Aracı, 2007, s.23). 7 Eylül 1907'de İzmir'de dünyaya gelen Saygun, I. Dünya Savaşı yıllarında İzmir İttihat ve Terakki Mektebi'nde İsmail Zühtü Bey'in öğrencisi olmuş ve hocasının teşvikiyle müziğe olan yeteneği keşfedilmiştir (Altar, 2001,

s.218). Daha sonra İsmail Zühtü Bey'in önerisiyle Rossati'den piyano dersleri almaya başlayan Saygun, çalışmalarına Tevfik Bey ile devam etmiştir (Kahramankaptan, 2005, s.46). Tevfik Bey ile piyano çalışmalarının yanında armoni ve kontrpuan alanlarında da kendini yetiştirmiştir (İlyasoğlu, 2007, s.46). Adnan Saygun'un ilk müzik kariyeri ise 1925 yılında İzmir İlkokulu'nda müzik öğretmenliğine başlamasıyla olmuş, 1926 yılında ise İzmir Lisesi'ne atanmıştır (Altar, 2001, s.219).

Cumhuriyetin ilanından bir yıl sonra başta Atatürk olmak üzere dönemin hükümeti tarafından oluşturulmaya çalışan Musiki İnkılabı çerçevesinde Ankara'da müzik öğretmeni yetiştirilmek üzere Musiki Muallim Mektebi açılmış fakat henüz mezun vermemiştir. Bu dönemde şartlar gereği Türkiye'de yetersiz olan müzik öğretmeni sayısını gidermek için dışarıdan sınav yapılarak müzikal bilgi ve becerisi yeterli olan kişilere sertifika ile müzik öğretmeni olma şansı tanınmıştır (Aracı, 2007, s.54-55). O dönem İzmir Lisesi'ne müzik öğretmeni olarak atanma sürecini Adnan Saygun; "...ertesini yıl Ankara'da Musiki Muallim Mektebi'nde bir imtihan açıldı. Başarılı olanlara ehliyetname veriyorlar ve bu belgeyle devlet okullarında musiki muallimliği yapabiliyorsunuz. Kendimi şöyle bir tarttım. İyi piyano çalışıyorum. Nazari bilgilerim iyi. Besteler yapmışım." şeklinde anlatmış, kendini değerlendirme imkanının olmadığını vurgulamış ve bu sınav sayesinde yolun neresinde olduğunu öğrenme fırsatı bulabileceğini ifade ederek Ankara'ya gittiğini belirtmiştir (Tanju, 2012, s.22). Sınav jürisinde, Zeki Üngör, Veli Bey ve Ahmet Muhtar Ataman gibi dönemin ünlü şef ve Musiki Muallim Mektebi'nin müzik hocaları olduğunun altını çizen Saygun, jürinin önce piyano çalmasını istediğini, daha sonra da armoni sınavına tabi tutulduğunu belirterek; "Önce piyanomu dinlediler. Göz ucu ile yüzlerine bakıyorum, galiba fena bulmadılar. Birden cesaret geldi, "ben bazı ufak tefek besteler de yapıyorum

efendim” deyiverdim.” Birini çal bakalım” dediler. Çaldım. Bıraktığı intiba fena değil. Nerden anlıyorum:” “Akşama kadar vaktin var” diye bana bir armoni görevi veriyorlar. Gerçekten bu işi becerebiliyor muyum, ona bakacaklar! Halletmemi istedikleri kompozisyon benim için çocuk oyuncuğu idi, musiki bilgilerim bunun çok üzerinde bulunuyordu; sayfaları hızla doldurup önlerine koydum. Bir kağıtlara bir bana baktılar; kendi aralarında da bakıştıktan sonra, Zeki Bey: “Sen burada kal” dedi.” olarak ifade etmiştir. Başka bir deyişle Zeki Bey, Adnan Saygun’un Ankara’da Musiki Muallim Mektebinde kalmasını istemiş, fakat Saygun İzmir’den ayrılamayacağını belirterek, kendisine İzmir’de bir görev verilmesini talep ettiğini söylemiştir (Tanju, 2012, s.23; Aracı, 2007, s.54). Dört yıl İzmir’de müzik öğretmeni olarak görev yaptıktan sonra, 1928’de Maarif Vekâleti tarafından açılan sınavı kazanarak devlet bursu ile Paris’e gönderilmiştir. Ünlü müzik okulu Schola Cantorum’da Vincent d’Indy, Eugene Borrel, Boubierbielle, Amedee Gastoue gibi hocalardan ders almış, 1931’de eğitimini tamamlayarak yurda döndüğünde, Ankara Musiki Muallim Mektebi’nde kontrpuan öğretmenliğine atanmıştır. 1934’te kısa bir süre Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası’nı yöneten Saygun, 1936’dan itibaren İstanbul Belediye Konservatuari’nda çalışmaya başlamıştır. Aynı yıl Halkevleri davetlisi olarak Türkiye’ye gelen Bela Bartok’un Anadolu gezisinde kendisine rehberlik etmiş, türkü derleme çalışmalarına katılmıştır (İlyasoğlu, 2007, s.46; Kahramankaptan, 2005, s.47; Sözer, 1964, s.371).

4.AHMET ADNAN SAYGUN’UN HALKEVİ MÜFETTİŞLİĞİ VE MÜZİK RAPORLARI

Ahmed Adnan Saygun, Nisan 1939 tarihinde, Halkevlerinin kendisine teklif ettiği Müfettişliği kabul ederek İstanbul Belediye Konservatuari’ndaki görevini bırakıp Ankara’ya gelmiştir. Bu teklifi ve Ankara’ya geliş sürecini; “1939 Şubat’ında Ankara Halkevi’nde düzenlenen

bir konsere beni de davet etmişlerdi. Türk Kompozitörlerinin eserleri çalınacaktı. Konser sonrasında, Halkevleri Bürosu başında bulunan Nafî Atuf Kansu ve Ankara Halkevi Reisi Ferid Celal Güven “sen artık Ankara’ya gel” dediler. İki ay sonra 1939 Nisan’ında Halkevleri Müfettişi olarak Ankara’ya döndüm. 220 lira maaş alacaktım, ayrıca derleme-teftiş gezilerinin de harcırahı vardı. Böylece bana daha rahat bir çalışma ortamı yaratılmış oluyordu” (Tanju, 2012, s.69). şeklinde ifade etmiştir. Saygun, bu göreve geldikten sonra Anadolu’ya birçok derleme ve teftiş gezisi yapmış ve Halkevlerindeki müzik faaliyetleriyle ilgili raporlar hazırlamıştır (BCA, 1944, 490 01 1006 882 2).

Adnan Saygun’un Halkevi Müfettişi olarak görevlendirildikten sonra 15 Haziran 1939 tarihinde CHP Genel Sekreterliği’ne gönderdiği ilk raporda kendisinin İstanbul Vilayetindeki halkevlerini, Dr. Ragıp Tüzün’ün Bursa, Çanakkale ve Balıkesir Vilayetlerindeki halkevlerini, Behçet Kemal Çağlar’ın ise Edirne, Kırklareli ve Tekirdağ Vilayetlerindeki halkevlerini teftiş ettikleri yer almıştır. Saygun, incelemeleri sırasında gittikleri halkevlerini büyüklüklerine göre büyük merkezlerdeki halkevleri, kazalardaki halkevleri ve yeni açılan küçük halkevleri olmak üzere üç kısma ayırmıştır. Halkevlerinin teknik, fiziki ve bütçe yetersizliklerinden ayrıntılı olarak bahseden Saygun, musiki ve temsil faaliyetlerinde birbirlerine mesafe olarak yakın olan halkevlerinin tam bir koordinasyon ve uyum içinde çalışmak zorunda olduklarını vurgulamıştır. Raporunda halkevleri için temsil faaliyetlerinin ve piyeslerin zaruretine de değinen Saygun, halkın ilgisinin çekilebilmesi için basit dekorlu ve hareketli piyeslerin oynanmasının çok önemli olduğunu belirterek, bu doğrultuda Türkçe yazılmış tüm piyeslerin yeniden taranması gerektiğini ve yeni piyeslerin yazdırılarak repertuarın çoğaltılmasının zaruri olduğunu açıklamıştır. Saygun’un raporu musiki

, içtimai yardım, neşriyat, temsil ve köycülük gibi temel çalışma alanlarının verimli olarak devam edebilmesi için yeni bir halkevi öğreneğine ihtiyaç duyulduğunu da belirtmiştir (BCA, 1943, 490 01 1006 882 1).

Bu raporun ardından Adnan Saygun 1940 yılında Gaziantep ve çevresini de içine alan bir başka teftiş gezisine çıkmıştır. Bu geziden sonra gönderdiği raporda ilk olarak Gaziantep Halkevi ile ilgili fiziki durumdan bahsetmiş, parti reisliği ve Halkevi komitelerinin ilgisizliğine değinmiştir. Üzerinde durulan bir diğer konu ise Gaziantep ilindeki musiki hayatıdır. Saygun, buradaki musiki hayatının çok durgun olduğunu, bir belediye bandosunun var olduğunu fakat genel durumunun vasat olduğunu anlatmıştır. Öte yandan ildeki tek müzik öğretmeninin askere alınmasından dolayı hem belediye bandosunun hem de halkevi çalışmalarının yapılamadığını vurgulayan Saygun, Gaziantep Valisi ve Belediye Başkanı ile görüşüğünü, maaşını belediyeden karşılamak suretiyle bir bando öğretmenin bulunmasının teklif ettiğini belirterek yeterli bütçe ayıramadıkları için Parti Genel Sekreterliği'nden 25 lira yardım talebinde bulunmuştur. Aynı raporda Halkevinin tüm şubelerinin kurulmuş olduğuna dikkat çekmiş, Dil Şubesi'nin çalışmalarından bahsedilerek (kendisinin de müzik adamı olması dolayısıyla) Ar Şubesi'nde yapılan çalışmaları ayrıntılı olarak anlatmıştır. Ar Şubesi'nde keman ve mandolin derslerinin verildiğini, yetersiz olan öğrenciler için solfej çalışmaları yapıldığını ve Halkevi yöneticilerinin Ankara'da bulunan Riyaset-i Cumhur Orkestrası'nın kendi şehirlerine gelmesini istediklerini belirtmiştir. Kendisinin de bu görüşte olduğunu ve bu konuyla ilgili fikirlerini "Halkevlerinde Musiki" adlı kitabında belirttiğinden de bahsetmiştir (BCA, 1943, 490 01 1006 882 1).

31 Aralık 1940 tarihli Fevzipaşa Halkevi'nin incelendiği raporda ise Halkevi başkanı Faik Bakır'ın Halkeviyle ilgilendiği, bütçesinin 300

lirası Vilayet' ten temin edilmek üzere 950 lira olarak tespit edildiği ve bu paranın yetmediği belirtilmiştir. Halkevi idare heyetinin yeterli görev yapmadığını eleştiren Saygun, Halkevinin dil, temsil, spor, sosyal yardım ve köycülük kollarından oluştuğunu fakat spor, köycülük ve sosyal yardım kollarının yetersiz kaynak sebebiyle çalışmadığını vurgulamıştır. Temsil kolunun 1940 yılı içerisinde üç müsamere ve "Kanun Adamı, "En Ulu Eseri", "Bir Cesaret Rekoru", "Namus Kâtibi", "Erkek Kukla" ve "Derse Çalışıyoruz" adlı piyesleri oynadığını ve bu piyeslerden 40 lira kadar da hasılat yapıldığını ifade etmiştir. Halkın halkevine sadece radyo dinlemek ve müsamere izlemek için geldiğinden de bahseden Saygun, kitap okunmadığını ve kitapların dolaplarda kapalı şekilde durduğuna değinerek Halkevinin kendilerinden ilaç ve halkın ilgisini çekebilecek hikayeler ve destanlar istediğini belirtmiştir (BCA, 1943, 490 01 1006 882 1). Öte yandan savaş yıllarında Ahmed Adnan Saygun 'un kaleme aldığı "Halkevlerinde Musiki" adlı eser, Halkevlerinde müzik çalışmalarının nasıl olması gerektiğini açıklamak amacıyla teftiş gezileri sırasındaki gözlemlerine dayanarak kaleme alınmıştır. CHP Tarafından Halkevleri için bastırılan Kılavuz Kitaplar Serisinin VI. yayını olarak çıkan kitap, 1939 yılında yazılmış ve 1940 yılında Ankara Receb Ulusoglu Basımevinde iki bin adet olarak basılmıştır. Klavuz Kitaplar Serisi'nin diğer kitapları ve yazarları; Sahne-Hami Ubaydın, Folklor-Pertev Naili Boratav, Sosyal Yardım-Dr. M. C. Duru, Halkevi Kütüphaneleri İçin Rehber-Uluğ İğdemir, Etnografya ve Folklor Kılavuzu-Hamit Zübeyr Koşay'dan oluşmuştur. Ayrıca serinin VII. kitabı Resim Sanatı ise, Ahmet Muhip Dranas tarafından yazılmış fakat o tarihte basılmamıştır (Adnan, 1940, s.82). Saygun'un "Halkevlerinde Musiki" başlığıyla yazdığı eser on bölüm halinde yayınlanmış, bu bölümler; Koro, Halk Sazları, Fanfar ve Armoni, Saz Şairleri ve Oyunlarından İstifade, Halk Bayramları,

Musikili Temsiller, Orkestra ve Diğer Çalışmalar, Gramofon-Radyo-Sinema, Repertuar-Neşriyat ve Kompozitör ve Sanatkârlara Terettüp Eden Vazifeler, olarak ayrılmıştır. Temel olarak halkın dinleyici olarak müzik kulağının nasıl geliştirileceği, halka Batı müziği dinleme ve benimseme alışkanlığının nasıl kazandırılacağı ve son olarak tüm bunları yaparken radyo ve gramofon gibi teknik cihazlardan nasıl istifade edileceği gibi bilgileri barındırmıştır. Dönemin CHP Genel Sekreteri Nafi Atuf Kansu'nun önsözü ile yayınlanan eserde, Kansu halkevlerinin müzik sahasındaki esas prensibini açıklamıştır. Kansu bu prensibi; "Şüphe yok ki, asrın ve medeniyetin müziği halk arasında alafanga denilen çok sesli müziktir. Bugünün medeniyet dekorları ve ihtiyaçları içinde hislerimizi ve hatta fikirlerimizi sesle ifadeye ve duyurmaya yarayacak şartlar ancak çoksesli müziktir.... Milli ruhun derinliklerinde zengin bir hazne olarak yaşamakta bulunan halk türkülerimizi, Garp tekniği ile işleyecek müstakbel kompozitörler için sadakat ve itina ile toplamak ve saklamakla beraber yeni Türk müziği bir taraftan vücut bulmakta iken kulakları ve zevkleri çoksesli müziğe alıştırmak ve ona ısındırmak ve bunun içinde birçok fırsattan istifade ederek Garp eserlerini halka bol bol dinlettirmek. Yani, daha kısa ifadesiyle, Halkevleri, açılacak Halkodaları ile beraber müzik bakımından müzik folklorumuzu toplamaya ve bilmeye, asrın metot ve tekniği ile mücehhez sanatkârı bu folklor ile işba ederek halkı kavrayacak Türk eserleri yaratabilmesine elverişli bir muhit olmaya çalışacaklardır" (Adnan, 1940, s.5-6). şeklinde belirtmiştir. Saygun, halka müzik terbiyesi vermek için ilk olarak müşterek teganni kültürünün oluşması gerektiğini ve bunun için milli duyguları uyandırabilecek marşların okunması gerektiğini belirtmiştir. Ayrıca koro kültürünü ve terbiyesini kazanmak bakımından yetişmiş halk korolarını ve musiki erbabının eşlik ettiği koroları dinlemenin önemli olduğunu

savunmuştur. Türk milletinin alafanga müzik konusundaki düşüncelerini değiştirmek ve halka musiki terbiyesi verebilmek için radyo, gramofon ve sinemanın çok önemli birer propaganda aracı oğlunu belirten Saygun, bu araçlardan ve ayrıca küçük broşür neşriyatından da azami ölçüde yararlanılmasını tavsiye etmiştir. (Adnan, 1940, s.6-19).

Saygun'un Halkevlerinde yapılması gereken müzik çalışmalarıyla ilgili tavsiyeleri, yöneticiler tarafından dikkate alınmış olmalı ki radyo da II. Dünya Savaşı yıllarında kültürel alanda kalıcı birtakım yenilikler yapma girişimleri sırasında yoğun olarak kullanılmıştır. Bu doğrultuda Ankara Radyo'sunda 1942 yılından itibaren "Halkevleri Sanat ve Folklor Saati" programı başlamış, programının içeriği ile ilgili çalışmaları da yine Ahmed Adnan Saygun yapmıştır.

Bu program önce Ankara Radyosu'nda yayınlanmış daha sonra Ankara Halkevi'nde sahnelenmiştir. Süresi 30 dakika olan programda gelenek ve göreneklerin tanıtılmasını amaçlamıştır (Çapa, 2013, s.132). Saygun, program hazırlıkları için Anadolu'nun çeşitli bölgelerine teknik geziler düzenlemiş, bu doğrultuda 1941 yılında Balıkesir, 1942 yılında İstanbul, Bursa, Çankırı, Safranbolu ve Ödemiş, 1943 yılında Elâzığ, Malatya, Bolu, Bilecik, Bursa, İstanbul, Rize, Trabzon, Ordu ve Urfa, Kızılcahamam, Tonya, Tire, Kırkağaç, Ayvalık ve Mudurnu, 1944 yılında ise Geyve, Hereke, Isparta ve Antalya çevresine gitmiştir (BCA, 1944, 490 100 1039 996 1). Adnan Saygun'un 1944 yılında yazdığı raporlar sadece Halkevlerindeki müzik faaliyetlerini kapsamıştır. Bu amaçla 15 Temmuz 1944 tarihinden itibaren İstanbul'da bulunan Beyoğlu, Şişli, Fatih, Şehremini ve Beşiktaş Halkevlerini denetlemiş ve görüşlerini CHP Genel Sekreterliği'ne bildirmiştir. Beyoğlu Halkevi'nin bina sıkıntısından dolayı çalışma yapmadığını belirtmiş, Halkevi Güzel Sanatlar Şubesi'ne ayrılan tahsisatın bir kısmıyla değerli

plaklar almak istediklerini ifade etmiştir. Şişli Halkevi'nde ise Bay Mühendisyan'ın oluşturduğu orkestranın 1933 yılından itibaren yılda üç dört kez olmak üzere düzenli olarak konserler verdiğini ve orkestraya maddi yardım yapılması gerektiğini vurgulamıştır.

Şehremini Halkevi'nde hiçbir musiki çalışmasının olmadığını kaydeden Saygun, Fatih Halkevi'nde bando ve koro bulunduğunu fakat çalgıların tamir edilmesi gerektiğini ayrıca Halkevi bünyesinde, piyano, keman, mandolin ve bağlama dersleri olduğunu da belirtmiştir. Ayrıca Beşiktaş Halkevi'nin musiki çalışmalarından da bahsetmiş 50 kişilik bir koro ve 15-20 kişilik mandolin ve ağız armonikası ekibinin olduğunu genel olarak yardıma ihtiyacı olduğunu ifade etmiştir. İstanbul'daki çalışmalarının ardından İzmir, Bursa, Balıkesir ve Manisa'daki halkevlerini de ziyaret eden Saygun, buradaki halkevlerinde de öğretmen sıkıntısı, teknik cihaz, enstrüman ve malzeme yetersizliği ve tahsisat eksikliği gibi konular üzerinde durmuş, Halkevlerinin Parti Genel Merkez'i'nden taleplerini de ayrıntılı olarak belirtmiştir (BCA, 1944, 490 01 1006 882 2).

Aynı dönemde Adnan Saygun, Halkevi çalışmalarına paralel olarak opera alanında da çalışmalar yapmıştır. 1942 ve 1943 yıllarında Adnan Saygun ve Türk Beşleri'nin diğer üyeleri Necil Kazım Akses ve Cemal Reşit Rey, ulusal opera yaratılması için çalışmalar yaparak özgün operetler ortaya koymuştur. Bu doğrultuda Ahmed Adnan Saygun, Türkiye'nin savaş çemberi içinde kaldığı, savaşın etkilerinin gıda maddelerine konan karne, hayat pahalılığı ve kıtlıkla kendini gösterdiği bu dönemde Yunus Emre Oratoryosu' nu bestelemiştir. Saygun, İstanbul'da oratoryo üzerinde çalışırken yazdığı bir mektupta içinde bulunduğu şartları; "Ben hamdolsun iyiyim. Tabii geldiğimden beri karın ağrısı çektiğimi söylememe lüzum yok. Bu her seyahatte böyledir. Şimdi de ekmek bulamıyoruz. Lokantalarda ekmek bulunmasını

yasak ettiler. Fırınlardan almak da benim için mümkün değil. Çünkü Ankara karnesi artık burada geçmiyor. Bundan başka şeker de yok. Bu sabah kahve altı için Tünel'deki Mandra'ya gittik. İsterseniz bal ile süt verebiliriz dediler. Yani şeker yerine bal... Üstelik hayat da son derece pahalı. Mesela ıskara et 80-90, balık 90-120, pilav 30, sebze 40-50 kuruş. Hulasa oturulacak, durulacak gibi değil. Ne yapalım? Daha harp filan yok iken bu böyle. Bir de o olsa bu hal nereye varır bilmem. Şekeri gizli olarak 3 liraya satıyorlarmış. (...) Ben Yunus Emre'ye devam ediyorum. Bir Halkevinden ötekine geziyorum." diyerek anlatmıştır (Aracı, 2007, s.133). Saygun, oratoryoyu CHP Halkevleri Müzik Müfettişi olarak çıktığı Çankırı, Kastamonu ve Bartın seyahati dönüşünde 1942 yılının Eylül ayında yazmaya başlamış ve yaklaşık dört buçuk ayda bitirmiştir. Ankara Devlet Konservatuvarı hocalarından Halil Bedii Yönetken, bu eserin bir an önce söylenmesi gerektiğini belirtmiş ve dönemin Milli Eğitim Bakanı Hasan Ali Yücel'e oratoryonun bir bölümünü dinletmiştir. Fakat Yücel, bu eseri mistik olduğu gerekçesi ile beğenmemiş dolayısıyla eser yazıldığı dönemde seslendirilememiştir. Yunus Emre Oratoryosu dışında Cemal Reşit Rey'in "Çelebi" adlı eseri de yapılan çalışmalara örnek teşkil etmiştir (Şeker, 2011, s.150).

SONUÇ

Besteci, müzikolog ve eğitimci gibi çok yönlü bir müzik adamı olan Ahmed Adnan Saygun, Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren müzik politikalarının belirlenmesinde oldukça etkili rol oynamıştır. Saygun, II. Dünya Savaşı yıllarında Halkevi Müzik Müfettişi olarak görev yapmış ve bu sürede İstanbul, İzmir, Bursa, Manisa, Balıkesir, Çanakkale, Çankırı, Kastamonu, Bartın, Gaziantep ve Muğla illerini kapsayan geziler yapmıştır. Gittiği Halkevlerinde öğretmen sıkıntısı, teknik cihaz, enstrüman ve malzeme yetersizliği ile tahsisat eksikliği gibi konular

üzerinde durmuş, Halkevlerinin CHP Genel Merkezi'nden taleplerini de ayrıntılı olarak belirtmiştir. Raporlarda ayrıca Halkevlerinin fiziki durumları, müzik çalışmaları, bütçeleri, Halkevi Başkanlarının Halkevine olan ilgi ya da ilgisizliğine de yer verilmiştir.

Saygun, raporlarında Halkevleri müzik şubelerinde yapılması gereken etkinliklerin halkın ilgisini çekmesi gerektiğini, bunun için basit dekorlu ve hareketli piyeslerin oynanmasının çok önemli olduğunu belirtmiştir. Saygun ayrıca halka müzik terbiyesi vermek için ilk olarak birlikte şarkı söyleme kültürünün oluşması gerektiğini ve bunun için milli duyguları uyandırabilecek marşların okunması gerektiğini de vurgulamış, koro kültürünü ve terbiyesini kazanmak bakımından yetişmiş halk korolarını ve musiki erbabının eşlik ettiği koroları dinlemenin önemli olduğunu savunmuştur. Türk milletinin alafranga müzik konusundaki düşüncelerini değiştirmek ve halka musiki terbiyesi verebilmek için radyo, gramofon ve sinemanın çok önemli birer propaganda aracı olduğunu belirten Saygun, bu araçlardan ve ayrıca küçük broşür neşriyatından da azami ölçüde yararlanılmasını tavsiye etmiştir. Ahmet Adnan Saygun, inceleme gezilerindeki gözlemlerinden yola çıkarak 1940 yılında "Halkevlerinde Musiki" adlı kitabı yayınlamıştır. Hazırlanan kitap Halkevlerindeki müzik çalışmaları için kılavuz niteliği taşımıştır. Saygun Halkevlerindeki müzik çalışmalarını denetlemenin yanında Ankara Radyosu tarafından yayınlanacak olan "Radyo Sanat Geceleri" programını da düzenlemiştir.

Halkevleri ve Halkevlerindeki müzik faaliyetleri üzerine genel bir değerlendirme yapıldığında, Halkevlerinin etkin olarak rol aldığı 1932-1950 yılları arasında halk eğitimi üzerinde azımsanmayacak ölçüde etkiye sahip olduğu görülmüştür. Yaygın eğitimin temel ilkeleriyle hareket ederek, propaganda amaçlı iletişimi özellikle radyo ve konserler vasıtasıyla

oldukça etkili bir biçimde kullanmayı başaran Halkevlerinin, Batı müziğiyle ilgili etkinliklere ağırlık veren program ve çalışmalarıyla halka ne ölçüde inebildiği tartışmaya açık ve bugün de üzerinde çokça konuşulan bir konu olarak müzik tarihindeki yerini almıştır.

KAYNAKÇA

- Adnan, A. (1940). *Halkevlerinde Musiki*. Ankara: Cumhuriyet Halk Partisi Yayını.
- Akandere, O. (1998). *Milli Şef Dönemi*. İstanbul: İz Yayınları.
- Akşin, S. (2007). *Kısa Türkiye Tarihi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Altar, C.M. (2001). *Opera Tarihi-Cilt 4*. İstanbul: Pan Yayınları.
- Aracı, E. (2007). *Ahmed Adnan Saygun Doğu-Batı Arası Müzik Köprüsü*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ateş, T. (2016). *Türk Devrim Tarihi*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Balkılıç, Ö. (2009). *Cumhuriyet Halk ve Müzik Türkiye'de Müzik Reformu 1922-1952*. Ankara: Tan Kitabevi Yayınları.
- Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi. (00.09.1944) 490 01 1006 882 2.
- Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi. (29.07.1936) 490 01 968 744 2.
- Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi. (09.10.1943) 490 01 1006 882 1.
- Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi. (10.03.1944) 490 01 1039 996 1.
- Behar, C. (1985). *Ziya Gökalp ve Türk Musikisi, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi içinde (1225-1227) İstanbul: İletişim Yayınları*.
- Berkes, N. (2017). *Türkiye'de Çağdaşlaşma*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bozkurt, C. (1967). *Siyasi Tarihimizde CHP*. İstanbul:
- Burçak, R. S. (1979). *Türkiye'de Demokrasiye Geçiş (1945-1950)*. Ankara: Olgaç Matbaası.
- Cumhuriyet Halk Fırkası. (1932). *CHF Halkevleri Talimatnamesi*. Ankara: Hakimiyeti Milliye Matbaası.
- Çağlar, B. K. (Mayıs 1937). *Halkevlerinde Bariz Çalışmalar ve Beliren Değerler. Ülkü Halkevleri Dergisi içinde (s.218-222) C.IX, S.51*.
- Çapa, M. (2013). *Ankara Radyosu'nda Halkevleri Sanat ve Folklor Saati ve Trabzon Halkevi Programı. Karadeniz İncelemeleri Dergisi, 15 (15). 131-145*.
- Çavdar, T. (1995). *Türkiye'nin Demokrasi Tarihi 1839-1950*. İstanbul: İmge Kitabevi Yayınları.
- Çaycı, A. (1977). *Atatürk'ün Uygurluk Anlayışı. Atatürk Konferansları VI 1963-1974*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Çeçen, A. (1974). *Atatürk'ün Kurduğu Halkevleri. Atatürk ve Halkevleri Atatürkçü Düşünce Üzerine Denemeler içinde (s.89-93)*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Demirel, A. (2018). *Tek Partinin İktidarı Türkiye'de Seçimler ve Siyaset (1923-1946)*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Giritlioğlu, F. (1965). *Türk Siyasi Tarihinde Cumhuriyet Halk Partisi'nin Mevkii*. Ankara: Ayyıldız Matbaası.
- Goloğlu, M. (2017). *Milli Şef Dönemi (1939-1945)*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- İğdemir, U. (1974). *Halkevleri ve Halkodaları. Atatürk ve Halkevleri Atatürkçü Düşünce Üzerine Denemeler içinde (s.119-130)*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- İlyasoğlu, E. (2007). *71 Türk Bestecisi*. İstanbul: Pan Yayınları.
- İnan, M. R. (1974). *Atatürk'ün "Halkçılık" Ülküsü Halkevi Gerçeği ve Tragedyası. Atatürk ve Halkevleri Atatürkçü Düşünce Üzerine Denemeler içinde (s.95-115)*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Kahramankaptan, Ş. (2005). *Atatürk, Saygun ve Özsoy Operası Ahmet Adnan Saygun (1907-1991) Kendi Sesinden Atatürk ve İlk Türk Operası Özsoy'u Anlatıyor*. Ankara: Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.
- Kansu, C. A. (1974). *Halkevlerinin Kaynağı. Atatürk ve Halkevleri Atatürkçü Düşünce Üzerine Denemeler içinde (s. 85-87)*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Köken, N. (2014). *Cumhuriyet Dönemi Tarih Anlayışları ve Tarih Eğitimi (1923-1960)*. Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi Yayınları.
- Köymen, D. (Haziran 1940). *Halkevlerinde Koro, Türkü ve Milli Rakslar. Ülkü Halkevleri ve Halkodaları Dergisi, XV (88). 369-371*.

- Peker, R. (1 Şubat 1933). Ülkü Niçin Çıkıyor. Ülkü Halkevleri Mecmuası, I (1). 1-2.
- Sadun, T. (2012). Adnan Saygun'larda Çay Sohbetleri. İstanbul: Pan Yayınları.
- Sözer, V. (1964). Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi. İstanbul: Tan Gazetesi ve Matbaası.
- Şeker, K. (2011). İnönü Dönemi Kültür Hayatı (1938-1950). Yayımlanmış Doktora Tezi. Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- (1 Mart 1938). Halkevi Haberleri. Ülkü Halkevleri Dergisi, XI (61).
- (Şubat 1936). Halkevlerine Dair. Ülkü Halkevleri Dergisi, VI (36).
- Üstel, F. (1994). 1920'li ve 30'lu Yıllarda "Milli Musiki" ve "Musiki İnkılabı". Defter içinde (s.41-53). S.22.
- Vatandaş, C. (2017). Kapsam ve Yöntem Açısından Türk Modernleşmesi. M. Zencirkıran (Ed.) Düünden Bugüne Türkiye'nin Toplumsal Yapısı içinde (63-95). Bursa: Dora Yayınları.
- Yüksel, A. (1996). Merzifon Halkevi ve Taşan Dergisi. Kebikeç içinde (s.169-188). S.3.

İnternet Kaynakları

- <http://tdk.gov.tr/tdk/kurumsal/tarihce-2/> (Erişim Tarihi: 03.03.2020)
- <https://www.ttk.gov.tr/genel/tarihce/> (Erişim Tarihi: 18.03.2020)

Halkevi, muhitteki musikicilerden mümkün olduğu kadar istifadeye çalışmış. İzmir'de bulunan amatör veya profesyonel musikicilerin Halkevinde geçen kıs bir kaç konser verdiklerini öğrendim ve programlarını gördüm.

Halkevinin dikieri :

- 1.- Halkvâdeyaylı saz dereleri verilmesi düşünülüyor. İzmir'de şimdiki halde yalnız keman dereleri verdirile bilir. Halkevine dörtbeğ keman gönderilmesini temenni ediyorlar.
- 2.- Temsile âid mâlzime isteniyor (makiyaj takımı v.ş. gibi).
- 3.- Maarif Vekilliğinin neşr etmekte olduğu "Klasikler serisi"nden gönderilmesi temenni oluyor.

A. Adnan Saygın
Ahmed Adnan Saygın

Bergama Halkevi

Bergama'ya bundan bir kaç ay önce bir bando müallimi göndermiştik. Müallim Ahmet Alpay, benim Bergama'ya muvafakliğime kadar hemen niç bir ciddi çalışma yapmamış olduğunu ifade etti. Gerçi Bergama Halk evi bandosu diye bir grup mevcuttur. Fakat Parti reisinin de açıkça ifade ettiği gibi bu heyet, merasim günlerinde Heret ile toplanan bir takım kimselerden ibarettir. Bunların bir kısmı "çingene" adını verdikleri insanları olup hayatlarını, düğünlerde surna, klârinet gibi sazları çalmak ve düğün olmadıkça sanmalar amelelik ile tesin etmekte-dirler. Bunların zıkkarı beştir. Yeni gençler "bu çingene" ile bir arada bulunamayıs" diyerek çalışmalara meslek istemeslerdir. Bu beş kişi ile - istiyerek, istemiyerek - eskiden beri Heret çalınan daha on beş kişi vardır ki bunlar, hayatlarını sazlarından kazanmayıp, sarangoşluk, kakkallak, terzi kalfalığı, aşçı yasağı gibi işler ile risklerine tesin ederler, ve çalgıyı daha ziyade zevkleri için çalarlar. Fakat merasim günlerinde işlerini terk etmekte gerektiğini ileri sürerek bir sarurî masrafın kendilerine verilmesini muvafak görürler. Müallim Alpay'ın Bergama'ya tayininde beri bunların dışarda ancak bir genç çalgıya arzusu göstererek derslere devam etmiştir. Bu gençin adı Hüseyin Aşkı olup mesleki kabvesi tâbîliği dir.

Bergama'ya muvafakliğinde gerek bando müallimini, gerek güzel sanatlar şubesi reisini bando mevzusunda oldukça telaşlı buldum. Memnuniyetini düşünüp taşınıp Bergama için "Heretli bando"ya muvafık buluşlar işig. "Niçin ise bizden neye müallim istediniz? Bunu Bergama belediyesi yapmak gerekti" dedim. Kendilerine Halkevi çalışmalarında gayemiz ne olduğunu anlattım. Onlarla bir kaç defa toplandıktan sonra nihayet bir gün Halkevi reisi ve idare heyeti üsûlari, Parti reisi ve Kaymakamın husuruyla de bir iştina yaptık. Gerek Kaymakam, gerek Parti ve Halkevi reisleri ellerinden gelen yardımları yapmayı vaad ettiler, ve şu karara vardık :

"Mihlissa beden terbiyesi gençler arasından serakıllıları ayırıp, Heret manş gibi şeyleri de kafalarından silerek ciddi çalışmalara başlamak".

CUMHURİYET HALK PARTİSİ
GENEL SEKRETERLİĞİ

Kendilerin bu işte vuvaffat olabileceklerine kanidizler.
Muvaffakiyatlarının derecesini de zaman gösterecektir.

Bandı saslalarının sikkarı 19 olup bunların da pek
çoğu tasire muhtaç bir halde dir.

Halkevinde bunlardan başka tasiri hemen hemen inkün-
sıs bir piyano vardır.

Halk Musikîsi :

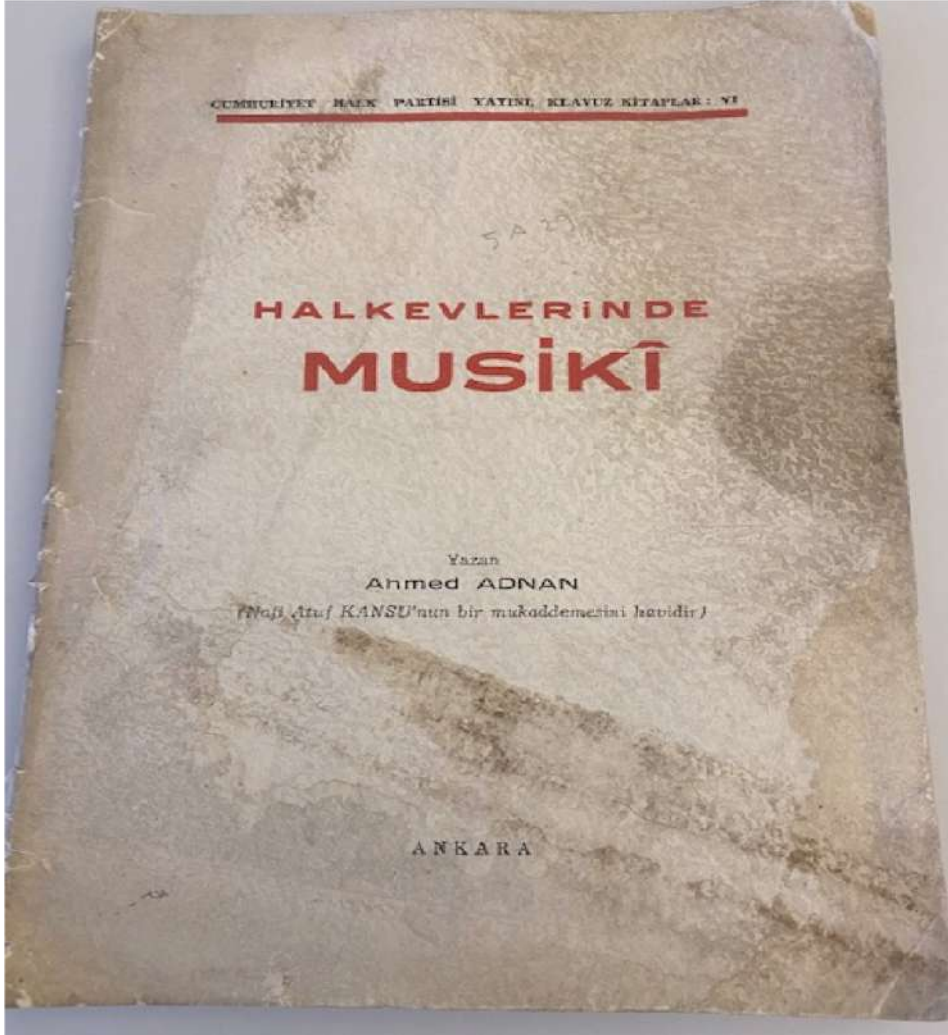
İzergama'da halk saslaları hemen tamamıyla yok olaştı
Zeybek oyunlarını idare eden surna da yerini klârinete bırakmıştır.
Bağlamaya gelince, bunu bilen bir kişi vardır. O da Halkevinin kahve-
cisi İsmail efedir. İsmail efe Halkevinde bağlama dersini vermeye bağ-
lanmış; fakat, talebe saslaları Halkevinde alıp evlerine götürmez. Yinece
talibi gittikçe azalmış. Şimdi bir iki kişi gelip çalışmaktadır.
Onlar da, Halkevine heretle almış iki kızdan ibarettir diye bililir.

Dilekleri :

- a) Bandı için repertuar
- b) Eski model bir radyoları var ve bundan da istifa-
de mümkün değil. Genel Sekreterliğe süracaat olu-
marak bir radyo istemiş. Bunun bilhassa rica edi-
yorlar.
- c) Gramofonları da olmadıgından radyo ile birlikte
bir de pick-up istiyorlar.
- d) Bandı saslalarının tasirini ve noksan saslaların tezi-
mini rica ediyorlar.

Ahmed Adnan Saygin

Ek. 2. Ahmed Adnan Saygun'un 1940 yılında basılan "Halkevlerinde Musiki" adlı eseri



HEYKELSİ YAPILARA UYGULANAN SERAMİK KAPLAMALAR

Doç. H. Serdar MUTLU*
Sanat Uzmanı Aslı İZOLLUOĞLU**

Özet: Bu çalışmada, seramiğin yapı ve kaplama malzemesi olarak kullanılması ve heykelsi mimarilerde kullanılan seramik kaplamalar araştırılmıştır. Sanayi devriminden sonra çelik ve camın mimari kaplamalarda kullanılmaya başlamasıyla farklı yapı formlarının ortaya çıktığı görülmüştür. Bunlardan biri olan heykelsi mimariler, kentlerin simgesi haline gelmesi ile birlikte bu yapılarda alternatif malzeme olarak seramik kaplamalar da kullanılmaya başlamıştır.

Sanayi devrimi ile hızla gelişen kentlerde çeşitli sanat akımları, toplumsal ve bireysel özgürlükler tüm sanat alanlarında olduğu gibi mimariyi de etkilemiştir. Sanat alanları arasındaki keskin sınırların ortadan kalktığı bu dönemde seramik ve heykel gibi farklı disiplinlerin de mimari tasarımlarla birleştirildiği görülmüştür. Geleneksel ve endüstriyel seramik kaplamalar mimar ve sanatçı iş birliği ile hem işlevsel hem çevresel hem de estetik açıdan mimari formlarla uyumlu hale getirilmiştir. Böylelikle, kentlerdeki heykelsi yapılarda cam ve metal dışında alternatif bir malzeme olarak seramik kaplamalar kullanılmaya başlanmıştır.

Bu çalışmada, farklı işlevsel özelliklere sahip heykelsi mimari formlarda inşa edilen Maat ve Xinjin Zhi Müzelerinde kullanılan farklı özelliklerde üretilmiş seramik kaplamalar incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Mimari, Heykel, Estetik, Seramik, Seramik Kaplama

Geliş Tarihi: 03.09.2020

Kabul Tarihi: 25.08.2021

Makale Türü: Derleme Makale

*İnönü Üniversitesi, GSF, Seramik Bölümü Battalgazi / MALATYA, hsmutlu@gmail.com, ORCID :0000-0002-8609-9077

**Esapas Tasarım, Bostanbaşı mah. Çiftlik cad. Liva Konakları, Dblok D.9 Yeşilyurt / MALATYA aslizolluoglu@gmail.com, ORCID:0000-0002-2234-9559

CERAMIC SURFACE COATINGS IN SCULPTURAL ARCHITECTURE

Assoc. Prof.H. Serdar MÜTLÜ*
Art Expert Aslı İZOLLUOĞLU**

Abstract: In this study, the use of ceramics as a building and coating material and ceramic coatings used in sculptural architectures were investigated. After the industrial revolution, it has been seen that different building forms have emerged with the use of steel and glass in architectural coatings. As one of these, sculptural architectures became the symbol of cities, ceramic coatings began to be used as an alternative material in these structures.

In cities that developed rapidly with the industrial revolution, various art movements, social and individual freedoms affected architecture as well as all fields of art. In this period, when the sharp boundaries between the fields of art disappeared, it was seen that different disciplines such as ceramics and sculpture were combined with architectural designs. Traditional and industrial ceramic tiles have been harmonized with architectural forms, both functionally, environmentally and aesthetically, with the collaboration of architects and artists. Thus, ceramic coatings began to be used as an alternative material other than glass and metal in sculptural structures in cities.

In this study, ceramic tiles with different features used in Maat and Xinjin Zhi Museums, which were built in sculptural architectural forms with different functional features, were examined.

Keywords: Architecture, Sculpture, Aesthetics, Ceramic Coating.

Received Date: 03.09.2020

Accepted Date: 25.08.2021

Article Types: Review Article

*İnönü University Faculty of Fine Arts and Design Ceramics Department Battalgazi/ MALATYA ,hsmutlu@gmail.com,
ORCID:0000-0002-8609-9077

** Esapas Tasarım, Bostanbaşı mah. Çiftlik cad. Liva Konakları, Dblok D.9 Yeşilyurt / MALATYA aslizolluoglu@gmail.com ,
ORCID:0000-0002-2234-9559

1. GİRİŞ

Plastik sanatların bir dalı olan seramiğin heykel ve mimari ile birlikteliği çok köklü bir geçmişe sahiptir. Bu geçmiş, daha çok mimaride heykel ve seramik süsleme elemanı olarak karşımıza çıkmakta ve yapının işlevine göre biçim ve boyut kazanmaktadır. 20. yüzyıla kadar heykel ve mimari birlikteliği dini ve siyasi açıdan bir bütün olarak düşünülse de hem heykel hem de mimari kendi içlerinde karakteristik özellikleri bakımından özgün nitelikler taşımaktadır. Bu nitelikler, her üç disiplin için de geçerli olan tasarım ilkelerine uygun olarak yapıma zorunluluğunu beraberinde getirmektedir. Heykel kütle ile ilgilenirken, seramik süsleme ve kaplama malzemesi olmuş, mimari ise mekânı kurgulamaya yönelik uygulamalar yapmıştır.

Seramik sanatının mimari, heykel, endüstri ve mühendislik başta olmak üzere çok farklı alanlarla ilişkisi olduğu bilinmektedir. Araştırma konusu bakımından mimari ve seramik kaplamalar arasındaki ilişkinin işlevsellik, estetik, renk, doku, üretim ve bakım kolaylığı üzerine kurulduğu görülmektedir. Bu ilişkinin ilk örnekleri “kerpiç ve tuğla yapı malzemesi olmuş ve tarihte ilk defa aynı ölçülerdeki birimlerin yan yana, üst üste getirilmesi ile bir yapı elemanı üretme kavramı ortaya çıkmıştır” (Toydemir, 1991). Mimaride yapı elemanı

özelliği olan seramiğin yapılarıdaki kullanım alanlarından biri de seramik panolardır. Bu panolar “Mısır ve Mezopotamya’da yapıların yüzeylerini dış etkilerden korumak ve süsleme amacıyla kullanılmıştır” (Mutlu, 2016). İlk sırlı tuğlaların mimaride kullanılmasına Babil’deki İhtar kapısında rastlanmıştır. Nabukodonosor Sarayı’nın en büyük kapısı olan ve tanrıça İhtar adına yapılan bu kapının duvar döşemeleri, renkli sırlı tuğlalarla kaplanmış, pencere ve kapıları da süslemeli kemerler üzerine Kerûbî (büyük kanatlı insanımsı varlık) figürleri yapılmıştır. Ayrıca, seramik kabartmalarda insan başlı boğalar ve aslanlar da (Görsel: 1) dev boyutlu kapıları süslemiştir (Monnier, 2013).

Mezopotamya’da olduğu gibi Türk İslam uygarlığında da seramik sadece kaplama malzemesi olarak değil, estetik değeri olan dekoratif öğeler şeklinde kullanılmıştır. “Mimaride seramik kaplamalar tuğla, mozaik, pişmiş toprak karolar, yüksek sıcaklıkta pişmiş karolar, çini ve fayans gibi ürünler olarak kullanılmıştır” (Çobanlı ve Okur, 2017).

Türk İslam mimarisinde iç ve dış cephelere estetik değer kazandırmak için kullanılan seramik kaplamalar çini mozaikler, sırlı tuğlalar ve çini panolar şeklinde görülmektedir (Görsel: 2). Anadolu Selçuklu döneminde kendine özgü bir anlayışla üretilen seramik eserler, Osmanlı



Görsel 1. Khorsabad, İhtar Kapısı



Görsel 2. Anadolu Selçuklu Sırçalı Medrese-Konya, 1242

döneminde de İznik'te üretilmiş ve mimari eserlerde kullanılmıştır (Gül, S.N. vd., 2014). Anadolu'da çini mozaikler, sırlı tuğlalar ve çini panolar şeklinde görülen süsleme öğeleri, Avrupa mimarisinde farklı formlarda kendini göstermiştir. Roma döneminde duvar ve yer kaplamalarında seramik mozaikler kullanılmıştır. "15. ve 16. yüzyıl İtalyasında terracotta denilen pişmiş toprak ve fayans olarak bilinen opak ya da şeffaf sırlarla kaplanmış gözenekli seramiklerin farklı stillerde kullanıldığı görülmektedir" (Çobanlı ve Okur, 2017).

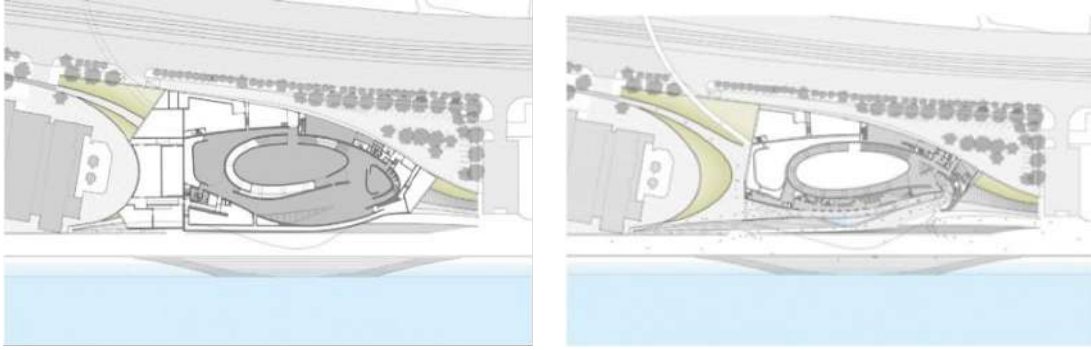
Dünyada en eski yapı kaplama malzemesi olarak

bilinen seramiğin, tarih boyunca mimaride vazgeçilmez olmasında; kilin kolay temin edilebilir ve rahat işlenebilir bir malzeme olması ve sağlamlığı ön plana çıkmaktadır (Erman, 2005). 18. yüzyıl İngiltere'sinde Sanayi devriminin başlamasıyla kültürel ve ekonomik gelişmeler seramiğin de gelişimini etkilemiştir. Bu gelişim bilim insanlarının seramik alanında çalışmaları doğrultusunda daha ucuz ve seri üretimin hızlı olduğu, enerji ve hammadde kaynaklarının daha verimli kullanılarak, ürünler üretmeye yönelik olmuştur (İzolloğlu, 2020).

Sanayi devriminin getirdiği seri üretimin,



Görsel 3. Kubad-Âbâd Sarayı Kuş Figürü, Elinde Balık Tutan İnsan Figürü Beyşehir, Konya



Görsel 4. Maat Müzesi, Vaziyet Planı

olumlu etkilerinin yanında olumsuz etkileri de görülmüştür. Endüstrileşmeyle birlikte, giderek insan duyarlılığından ve sıcaklığından uzak, kalıplaşmış, birbirinin taklidi, soğuk nesnelere yaşama girmeye başlamıştır (Çevik, 2015). Endüstri Devrimi ile başlayan bu hızlı tüketim nesnelere “Kitsch” ürünlerin doğmasına neden olmuş ve sanatı endüstriyel ürünlerle birleştirme düşüncesine dayanan Bauhaus Okulu William Morris (1897) tarafından kurulmuştur. Güzel ve faydalı olan bu yeni estetik anlayışta, özellikle ergonominin ve endüstri tasarımında seramik ürünün sadece işlevselliğini ön planda tutmamış, aynı zamanda estetik değerini de önemsemiş olduğu görülür. Mimari yapılar için tasarlanan seramiklerde işlevsellik öncelikli olsa da form bütünlüğü ve yaratıcılık daha da önem kazanmıştır. Bu nedenle mimari yapılarda kullanılan, aynı fonksiyona sahip olan seramik ürünler daha farklı tasarımlarla yeni bir estetik anlayışına dönüşmüştür (İzolloğlu, 2020).

Günümüz seramik endüstrisindeki bilimsel ve teknolojik gelişmeler AR-GE çalışmaları sayesinde mimari cepheler için seramik kaplama malzemeleri estetik değeri yüksek tasarım ürünlerine dönüşmeye başlamıştır. Böylelikle seramiğin yapı ve dekorasyon bütünlüğünde mimari tasarımlara farklı kimlikler kazandırması söz konusu olmuştur. Özellikle heykelsi mimari formların yüzeylerinde montaj kolaylığı, yüzey bütünlüğünü koruması ve yüzey akışkanlığını sağlaması, farklı dokular kazandırması, çevre

koşullarına uygunluğu gibi özellikleriyle mimari kavramların çıkış felsefelerini, heykelsi mimari tarzlarını da etkilemiştir (Eren, 2018).

Seramik kaplamalar heykelsi mimaride görsel etkisinin dışında, yüksek korozyon direnci, düşük maliyeti, kalitesi, çevre dostu oluşu, yüksek hasar toleransı, ısı yalıtımı, renk ve şekil seçenekleri sayesinde çok çeşitli özellikler sunmaktadır. Ayrıca, son teknolojik gelişmelerle, içeriğinde titan oksit olan “hidrotec” ismiyle bilinen şeffaf kaplama malzemesiyle fotokatalitik seramik yüzeyler üretilmektedir. Bu sayede seramik kaplama yüzeyinde oluşturulan serbest elektronların havadaki oksijeni aktive ederek kendini ve havayı temizleyebilme özelliği sağlanmaktadır (Eren, 2018).

Yukarıda sıralanan bu üstün özelliklerinden dolayı seramik kaplamaların çağdaş heykelsi mimarilerde kullanılması son dönemlerde önem kazanmaya başlamıştır. Bu yapılara örnek olan Maat Müzesi 21. yüzyıl teknolojisiyle yeni bir çevreci yaklaşımla tasarlanmıştır. Sanat, Mimari ve Teknoloji Müzesi olarak tasarlanan Maat Müzesi, eski elektrik santralinin mimar Amanda Levete tarafından, Portekiz mimarisinin yenilikçi ve sanatsal mimari öğeleriyle birleştirilmesi sonucunda inşa edilmiştir (http-1). AL-A firmasının yapımını üstlendiği bu müze, Lizbon şehrine hareket getirecek ve her kesimden insanların buluşma noktası olacak şekilde tasarlanmıştır. Kamusal alanların kenarında

bulunan nehir ile yeni bir ilişkiyi açığa çıkaran bu müze, güçlü ama hassas formuyla mimari, çağdaş sanat ve teknolojiyi bir noktada buluşturmayı hedeflemiştir (Tasarım, 2016). Nehrin kıyısında düşük yükselteli inişli-çıkışlı, kıvrak yapısının oluşturduğu dalgalı formu, teras ve kıyı şeridini birbirine bağlamaktadır (http-1). Heykelsi bir form özelliği gösteren Maat Müzesi'nin seramik kaplamaları, Portekiz'in geleneksel seramik özelliklerine sadık kalınarak modern tasarım ve üretim ilkelerine göre üretilmiştir. Ceràmica Cumella tarafından üç boyutlu ve 15.000 parçadan oluşan sırlı seramik karolar, endüstriyel olarak üretilmiş ve mimari formun dış yüzeyini kaplamıştır. Bu seramik kaplamalar Maat Müzesini kıyıda belirgin hale getirmiş, güneş ışığının farklı zamanlarında sudaki yansımaları seramik kaplamalar sayesinde çeşitli ışık ve gölgelerin oluşmasını sağlamıştır. (Görsel: 5) Müze çatısının ön çıkıntı kısmı, müze giriş kapısı önüne bir gölgelik oluştururken, sudan yansıyan gün ışıklarını seramik kaplamalar da binanın içine yansıtmaktadır (http-2). Bu sayede seramik kaplamalar bir ayna işlevselliğinde bina içinin aydınlatılmasına destek sağlamaktadır.



Görsel 5. Maat Müzesi, Teras.

Gün ışığının nehir suyundaki ve seramik kaplama yüzeylerinde oluşturduğu yansımalar deniz kabuğunun parlaklığı ve sedefli görünümdeki efektleri ile Maat Müzesi'nin heykelsi formu, nehir kıyısı ve kent ile etkileşime girerek bir bağ kurmasını sağlamaktadır. (Görsel: 7).



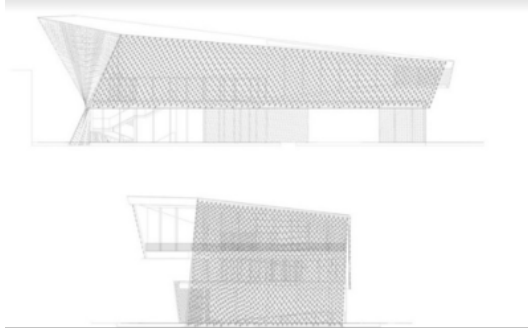
Görsel 6. Maat Müzesi, Detay Gündüz Görünüm.



Görsel 7. Maat Müzesi, Detay Gece Görünüm

Çağdaş heykelsi mimaride seramik kaplama örneklerinin kullanıldığı bir diğer örnek ise; Xinjin Zhi Müzesi'dir. Mimar Kengo Kuma, bu müzeyi alışılmadık dışında Çin'in Chengdu bölgesinde 4.000 yıldır kullanılan geleneksel gri çatı kiremit dokusunu seramik karolara uygulamıştır. Yapıda kullanılan seramik kaplamalarda görülen bu kiremit dokuları doğanın ve dengenin önemini vurgulayan Taoizm'e saygı göstermeyi amaçlamıştır (http-3). Seramik karolar geleneksel üretim yöntemi olan elle şekillendirildikleri için yüzeyleri pürüzlü ve hareketlidir. Geleneksel yöntemlerle sırlanıp ve fırınlanan bu karoların yüzeylerinde sır lekeleri ve kabartılar görülmektedir.

Xinjin Zhi Müzesi'nin cephe kaplamasını



Görsel 8. Xinjin Zhi Müzesi, Sağ ve Ön Cephe Çizimleri



Görsel 9. Xinjin Zhi Müzesi



Görsel 10. Xinjin Zhi Müzesi Detay 1



Görsel 11. Xinjin Zhi Müzesi Detay 2

oluşturan bu geleneksel karolar 10x180 mm boyutlarında ve cephe boyunca farklı geçişleri sağlamak için 320 mm, 390 mm ve 450 mm olmak üzere üç farklı boyutta üretilmiştir (Görsel: 10). Yapının tüm yüzeyine yayılan bu farklı boyutlardaki seramik karolar, köşelerinde bulunan deliklerden tellerle yapıya asılmıştır (Tazeoğlu, 2016). Seramik kaplamalarla oluşturulan bu dokular izleyicide boşlukta asılıymış hissi uyandırmaktadır. Bu düzenleme sayesinde güneş ışınlarının müze içerisine dağılması dengeli bir şekilde sağlanmıştır (Görsel: 12). Ayrıca, gölge oluşumunu da sağlayarak güneş perdesinin çağdaş bir yorumu olarak da kabul edilmiştir (Tazeoğlu, 2016). Müzenin doğu cephesinde kullanılan bu seramik perde, yapının önünde bulunan yolun dinamizmine karşılık gelecek şekilde dikey olarak kıvrılmış ve kuzey

cephesi yoğunluk olarak yaya alanına baktığı için daha düz bırakılmıştır. Böylelikle seramik perdenin binayı tek bir kumaş parçası gibi sardığı görülmektedir (http-3). Bu görüntü ile hareketlilik daha ön plana çıkarılmış ve heykelsi mimari formun görsel etkisi daha artırılmıştır. Heykelsi mimarilerin dış formlarında kullanılan farklı kaplama malzemelerine alternatif olan seramik kaplamalar, cepheyi koruyucu etkisi, görsel zenginlik katması, ekolojik sisteme destek vermesi yanında, yapının bulunduğu kentteki



Görsel 12. Xinjin Zhi Müzesi, Sol Görünüm

diğer bina bileşenlerinden daha çok ilgi çektiği ve kentin simgesi haline geldiği görülmektedir. Bu yapılarda seramik kaplamaların tercih edilme nedenleri arasında; seramik malzemenin sunduğu üretim ve tasarımdaki sınırsızlığı, ışığın sırlı seramik yüzeylerde farklı yansıma ve kırılmaları, farklı doku ve renklerin bir arada kullanılması, geleneksel ve endüstriyel yöntemlerle üretilebilmesi, ucuz ve kolay montajı gibi çeşitli özellikleri sıralanabilir.

SONUÇ

Sanayi devrimiyle yaşanan büyük ve köklü değişimler ekonomik, siyasi, sosyal, kültürel ve bilimsel gelişmeleri de beraberinde getirmiştir. Tüm sanat alanlarında olduğu gibi mimari alanında da yeni arayışlara yönelten bu gelişmeler işlevselliğin yanında estetik değeri yüksek ve dışavurumcu heykelsi yapıların tasarlanmasını başlatmıştır. Bilim, teknoloji ve sanattaki gelişmeler mimari tasarımlara da yansımış, mühendislik ve inşaat sektöründe yeni malzemelerin üretimini ve kullanımını hızlandırmıştır. Bu malzemeler arasında yapıların yüzeylerini kaplamak için kullanılan cam, çelik ve ahşap gibi malzemelere alternatif olan seramik kaplamalar, geleneksel ve endüstriyel olarak üretilebilmekte ve hareketli yapı yüzeylerine kolaylıkla uygulanabilmektedir. Kendine özgü renk, sır, doku, yüzey ve boyutta çevre dostu gibi özelliklere sahip

olan seramik kaplamalar çağdaş mimari yapı tasarımlarında ön plana çıkmaktadır.

21. yüzyıl mimarları dinamik, özgün ve estetik değeri yüksek heykelsi yapıları kentlerin prestijlerini artıracak şekilde tasarlayıp uygulamaktadırlar. Özel ve kamu mimari projelerinde heykelsi mimariye olan talebin arttığı görülmektedir. Bu mimarilerde kullanılan çelik, cam ve ahşap gibi kaplama malzemelerine alternatif olan seramik kaplamalar da yaygın olarak tercih edilmeye başlanmıştır. Bu tercihin nedeni; tasarlanan heykelsi yapıların düz ve eğimli yüzeylerine kolay uygulanabilmesi, boyutlarındaki çeşitlilik, biçimsel özellikleri, dokuları ve renkleri istenilen niteliklere göre üretilebilme seçeneğiyle diğer kaplama malzemelerinden daha avantajlı olmaktadır. Ayrıca, gün ışığının farklı zamanlarda seramik kaplama yüzeylerinde çeşitli renk efektleri oluşturması, yüksek korozyon direnci, düşük maliyeti, kalitesi, yüksek hasar toleransı, ısı yalıtımı, renk ve şekil seçenekleri ile çevre dostu olma gibi bazı üstün özellikler sağladığı için çağdaş mimari yapılarda kullanılması son dönemlerde giderek önem kazanmaya başlamıştır.

KAYNAKLAR

- Çevik, N.S., (2015) Avrupa Seramik Sanatında Endüstrileşme Süreci ve Cumhuriyet Sonrası Türk Seramik Sanatına Yansımaları, Aralık 77-95, <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/192626>; (Erişim Tarihi: 18/12/2019, Erişim Saati: 16:15)
- Çobanlı, Z., Okur, E., (2017), Seramik Yüzey – Mekân İlişkisi ve Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü Eğitim Programındaki Yeri, <https://docplayer.biz.tr/13540933-Seramik-yuzey-mekan-iliskisi-ve-anadolununiversitesi-guzel-sanatlar-fakultesi-seramik-bolumu-egitim-programindakiyeri.html>, (Erişim Tarihi: 24/10/2019, Erişim Saati: 20:10)
- Eren, B. (2018). Geçmişin Ara Yüzlerinde Bir Mekân Emaresi Seramik, Eko Yapı, <https://www.ekoyapidergisi.org/5142-gecmisin-arayuzunde-bir-mekn-emaresiseramik.html>, (Erişim Tarihi: 16/09/2019, Erişim Saati: 10:40)
- Erman, D.O. (2005). Bir Kent Belleği Unsuru Olarak Yüzey Seramikleri ve Sao Beto Tren İstasyonu Örneği, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/679508>, (Erişim Tarihi: 26/10/2019, Erişim Saati: 20:12)
- Gül, S.N. vb. (2014). Çağdaş Mimari Yapılarda Seramik Panolar ve Yıldız Teknik Üniversitesi Kongre ve Kültür Merkezi Uygulaması, http://tojdac.org/tojdac/VOLUME4-ISSUE4_files/tojdac_v04i406.pdf, (Erişim Tarihi: 24/09/2019, Erişim Saati: 20:52)
- İzolluoğlu, A. (2020), Heykelsi Mimarilerde Seramik Yüzey Kaplamaları, (Yüksek Lisans Tezi) İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Seramik Ana Sanat Dalı, Malatya. Türkiye
- Monnier, G. (2013). Mimarlık Tarihi, (2. Baskı) Dost Yayınları, Ankara.
- Mutlu, H.S. (2016). Çağdaş Kent Mimarisinde Seramik Panolar ve İnönü Üniversitesi Kongre ve Kültür Merkezi Uygulaması, İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ijud/issue/24487/259568>, (Erişim Tarihi: 08/09/2019, Erişim Saati: 20:12)
- Tasarım 266. (2016), Eğitim ve Kültür Yapıları, (Sayı No.266), İstanbul.
- Tazeoğlu, F. (2016). 21. yy'da Seramik ve Cam Malzemelerin Mimaride Yüzey Oluşturma ve Kaplamada Kullanımı, (Yüksek Lisans Tezi) Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Seramik Ana Sanat Dalı, Eskişehir, Türkiye, (Erişim Tarihi:01/02/2018, Erişim Saati: 21:22)
- Toydemir, N. vd. (2011). Seramik Yapı Malzemeleri, (3. Baskı) Literatür Yayınları, İstanbul.

İnternet Kaynakları

- <http-1:https://innovationonthewalls.com/maat-sanat-mimarlik-ve-teknoloji-muzesi-lizbon>, (Erişim Tarihi: 07/11/2019, Erişim Saati: 20:11)
- [http-2: https://www.arkitektuel.com/maat-lizbon-2/](http-2:https://www.arkitektuel.com/maat-lizbon-2/),(Erişim Tarihi: 20/12/2019, Erişim Saati: 20:12)
- [http-3: https://www.archdaily.com/220685/xinjin-zhi-museum-kengokuma-associates](http-3:https://www.archdaily.com/220685/xinjin-zhi-museum-kengokuma-associates), (Erişim Tarihi: 15/12/2019, Erişim Saati: 21:50)

Görsel Kaynaklar

- Görsel 1. <https://arkeofili.com/babili-bastan-yaratan-kral-nebuchadrezzar/> (Erişim Tarihi:14/08/2021, Erişim Saati:10:50)
- Görsel 2. <https://ortakakil.com.tr/etiket/sircali-medrese/>,n(Erişim Tarihi: 28/08/2019, Erişim Saati: 09:20)
- Görsel 3.<http://www.habitat.org.tr/>(Erişim Tarihi: 28/082019, Erişim Saati: 13:309)
- Görsel 4. <https://www.arkitektuel.com/maat-lizbon-2/#jp-carousel-11441>, (Erişim Tarihi:31/10/2019, Erişim Saati: 13:30)
- Görsel 5. <https://www.arkitektuel.com/maat-lizbon-2/#jp-carousel-11451>, (Erişim Tarihi:31/10/2019, Erişim Saati: 13:40)
- Görsel 6. <https://www.visitportugal.com/en/content/maat-museu-de-arte-arquitetura-e-tecnologia>, (Erişim Tarihi:14/082021, Erişim Saati:10:25)
- Görsel 7. <https://www.arkitektuel.com/maat-lizbon-2/#jp-carousel-11449>, (Erişim Tarihi:31/10/2019, Erişim Saati: 13:45)
- Görsel 8. <https://www.archdaily.com/220685/xinjin-zhi-museum-kengo-kuma-associate>, (Erişim Tarihi:31/10/2019, Erişim Saati:16:15)
- Görsel 9. <https://www.archdaily.com/220685/xinjin-zhi-museum-kengo-kuma-associates>,(Erişim Tarihi:31/10/2019, Erişim Saati: 16:30)
- Görsel 10. <https://www.archdaily.com/220685/xinjin-zhi-museum-kengo-kuma-associates>, (Erişim Tarihi:31/10/2019, Erişim Saati: 16:50)

- Görsel 11. <https://www.archdaily.com/220685/xinjin-zhi-museum-kengo-kuma-associates>, (Erişim Tarihi:31/10/2019, Erişim Saati: 16:50)
- Görsel 12. <https://www.archdaily.com/220685/xinjin-zhi-museum-kengo-kuma-associates>, (Erişim Tarihi:31/10/2019, Erişim Saati: 16:15)

İKONOĞRAFİK VE İKONOLOJİK SANAT ELEŞTİRİSİ YÖNTEMİNE GÖRE SALVADOR DALI'NIN "SON AKŞAM YEMEĞİ AYINI" ADLI ESERİNİN ANALİZİ

Caner TURAN*

Özet: İncil'de İsa'ya dair anlatılan hikâyeler Batı Sanatı'nda bir hayli önem arz etmektedir. Sanatçıların birçoğu bu hikâyeleri tuvallerine yansıtmışlardır. İsa'nın havarileriyle birlikte yediği son akşam yemeği tarih boyunca birçok ressam tarafından malzeme olarak kullanılmıştır. Giotto di Bondone, Bouts, Poussin ve Leonardo Da Vinci bu ressamlardan bazılarıdır. Romalı askerlerce tutuklanmasından bir gün önceki bu akşam yemeğinde İsa havarilerinden biri tarafından ihanete uğrayacağını açıklamıştır. Bu noktada bir hayli dramatik tarihsel bir olay niteliği taşımaktadır. Dali ise bu anlatıyı dramatik tarihsel bir yemek şemasından ziyade liturjik bir yemek şeması olarak yorumlamış, son akşam yemeğinin huzurla devam eden komünyon aşamasını vurgulamıştır. Bu çalışmada Erwin Panofsky'nin "İkonografik ve İkonolojik Sanat Eleştirisi" yöntemi göz önüne alınarak 20. yüzyılın en etkili ressamlarından Salvador Dali'nin "Son Akşam Yemeği Ayini" adlı eseri analiz edilmiştir. Eser analiz edilirken doğal anlam, uzlaşmalı anlam ve içsel anlam alt başlıkları kullanılmıştır. Yapılan literatür taramasında daha önce Salvador Dali'nin özellikle Katolik inancını yoğun bir şekilde yaşadığı dönemde yaptığı bu dini konulu resimle ilgili bir takım yorumlamaların yapıldığı görülmüş, ancak Panofsky'nin ikonografik ve ikonolojik sanat eleştirisi yöntemiyle kapsamlı ve bütünlüklü bir analizinin yapılmadığı fark edilmiştir. Bu hususta işbu akademik çalışmanın literatüre katkıda bulunacağı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Salvador Dali, Panofsky, Resim, İkonografi, İkonoloji

Geliş Tarihi:10.09.2020

Kabul Tarihi: 05.12.2020

Makale Türü: Araştırma Makalesi

*Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul/Türkiye
cinokoturan@yahoo.com , ORCID:0000-0002-1191-1614

ANALYSIS OF SALVADOR DALI'S "THE SACRAMENT OF THE LAST SUPPER" ACCORDING TO THE METHOD OF ICONOGRAPHIC AND ICONOLOGICAL ART CRITICISM

Caner TURAN*

Abstract: Stories about Jesus in the Bible are very important in Western Art. Many artists have reflected these stories on their canvases. Jesus's last supper with his apostles has been used as material by many painters throughout history. Giotto di Bondone, Bouts, Poussin, and Leonardo Da Vinci are some of these painters. At this dinner, the day before his arrest by Roman soldiers, Jesus declared that one of the apostles would betray him. At this point, it is a rather dramatic historical event. Dali, on the other hand, interpreted this narrative as a liturgical meal scheme rather than a dramatic historical one, emphasizing the peaceful communion phase of the last dinner. In this study, based on Erwin Panofsky's "Iconographic and Iconological Art Criticism" method, the work of "The Sacrament of the Last Supper" by Salvador Dali, one of the most influential painters of the 20th century, was analyzed. While analyzing the work, the subtitles of natural subject matter, conventional subject matter and intrinsic meaning were used. In the literature review, it was seen that some interpretations were made about this religious-themed painting that Salvador Dali made during his period of intense Catholic belief, but it was noticed that there is no any comprehensive analysis by using Panofsky's iconographic and iconological art criticism method. It is thought that this academic study will contribute to the literature in this respect.

Keywords: Salvador Dali, Panofsky, Painting, Iconography, Iconology

Received Date: 10.09.2020

Accepted Date:05.12.2020

Article Types: Resarch Article

*Mimar Sinan Fine Arts University, Department of Art History, İstanbul/Turkey
cinokoturan@yahoo.com , ORCID: 0000-0002-1191-1614

1. GİRİŞ

İnsanlar kendilerini sanat eserleriyle ifade ederler. Duyguların ve düşüncelerin birer taşıyıcısı olarak insan hayatında çok büyük bir yeri olan sanat eserleri insanlar ve toplumlar arasında iletişim kanalı kurarken aynı zamanda da yaşamdan tat alınmasını, yaşamın daha yüce duygu ve düşüncelerle çok daha yaşanabilir hale gelmesini sağlarlar. Sanat eserlerinin içinde birikmiş bir enerji vardır. Sanatçının iç dünyasını, icra edildiği dönemin dünya görüşünü, ekonomisini, güç ilişkilerini, kültürünü ve düşünsel iklimini bünyesinde barındıran, kendi çağının ve kendinden önceki sanat anlayışının izlerini taşıırken kendinden sonrakileri etkileyecek kadar etkileri olan birikmiş bir enerjiler yumağıdır bu. Sanat eserlerinin yarattığı etki bu enerjinin doğru araçlarla açığa çıkarılmasıyla orantılıdır. Sanat eleştirisinin amacı, estetik bir takım araçlarla sanat eserinin içinde birikmiş olan enerjiyi serbest bırakarak bu enerjinin onu deneyimleyen kişiye çarpmasını sağlamaktır. 16. yüzyılda Vasari “Sanatçıların Hayat Hikâyeleri” adlı çalışmasıyla sanat tarihinin ilk tohumlarını atmıştır. Ancak 19. yüzyılın sonlarıyla birlikte, “Morelli, Riegl, Warburg ve Wölfflin sanat tarihinin ilkelerini ortaya koymuşlardır. Bu dönem, bir bilim dalı olarak sanat tarihinin temellerinin atıldığı dönemdir” (Tükel ve Yüzgüller, 2018, s. 13). Çünkü tıpkı Vasari’nin yaptığı gibi belli dönemler dâhilinde incelemeler yapılmış, eserler arasındaki bir takım benzerlikler ve farklılıkların altı çizilmiş, değerlendirmeler yapmak için bazı nesnel ölçütler ortaya koyulmuştur. Bir dedektif edasıyla yapıtların değerlendirilmesini ve anlamlandırılmasını sağlayan sanat tarihi yöntemi ve eleştirisinin bu ilk kuşağında en dikkate değer kişi Wölfflin’dir.

“Sanat Tarihinin Temel Kavramları” adlı kitabında sanat eserlerinin çözümlemesini yaparken Rönesans ve Barok üslup özelliklerine dayanarak eserlere tamamıyla biçimsel bir

yaklaşım getirmiş ve bu yaklaşımı temel alan bir sanat tarihi yöntemi inşa etmiştir. Düzlemderinlik, çizgisel-gölgesel, açık form-kapalı form, belirlilik-belirsizlik ve çokluk-birlik gibi toplam beş kavram çiftiyle hareket ederek sanat eserlerini sosyolojik, kültürel, ekonomik, toplumsal, vb. bağlamlardan kopartarak onları adeta birer laboratuvar nesnesi konumuna indirgemıştır. Dolayısıyla “...sanat yapıtını ölçütlerin nesnesi olarak tek başına ele almış, onu ‘kendi yaşamı ve çağdaşı kültürden bağımsız bir tarihi olan’ ve hatta ‘kendisini yapan sanatçıdan bile bağımsız olan ‘bir nesne olarak incelemiştir’” (Tükel ve Yüzgüller, 2018, s. 14). Böyle bir metodolojiye karşı çıkan Panofsky bir sanat eserinin içinde saklı olan enerjisini açığa vurabilmesi için ona salt bir nesneymiş gibi davranılmaması gerektiğini, “yapıtın içinde olduğu ve bir parçası olduğu kültür ortamı içerisinde ele alınıp incelenmesi gerektiğini savunmuştur” (Akyürek, 1995, s. 9-11). Panofsky’nin kültürel belirtiler olarak adlandırdığı ve sanat eserinin içinde doğduğu felsefi, toplumsal, ekonomik, kültürel ve sosyolojik bağlamı ifade eden tüm yaşam iklimi anlaşıldığı ve kavrandığı takdirde doğru bir sanat tarihi yöntemi uygulanmış olur. Çünkü “...toplumun yapısı; tarihi, coğrafyası, dini, dili, ekonomik ve politik yapısı, yapıtın üretildiği dönemin olguları olarak yapıta yansıyan onun anlam ve içeriğini oluşturan özellikleridir” (Boztaş ve Düz, 2014, s. 320).

Panofsky ortaya koyduğu ikonografik ve ikonolojik sanat eleştirisi yöntemiyle Wölfflin’in sanat eserini salt biçimsel bir yaklaşımla bir laboratuvar nesnesine indirgeyerek bağlamından kopardığı çözümlene şekline karşı kendi sanat tarihi yöntemine kafa yormuştur. Ona göre bir resmin estetik olarak algılanabilmesi, yani içinde saklı tuttuğu enerjinin açığa çıkarılabilmesi için üç ayrı inceleme düzeyiyle esere yaklaşmak gerekir: 1. Doğal anlam, 2. Uzlaşmalı anlam ve 3. İçsel anlam.

Panofsky'nin ilk inceleme düzeyi doğal anlamdır. Bu aşamada yapıt olabildiğince yalın bir biçimde biçimsel olarak analiz edilir, günlük hayattan bildiğimiz nesnelere bir takım benzerlikler kurulur. Olgusal ve ifadeşel anlam olmak üzere iki çeşit alt doğal anlam düzeyi vardır. "Bir resimde gördüğümüz biçimleri, tanıdığımız kimi nesnelere benzetmekle; bu biçimler arasındaki ilişkileri belirtmekle, yani biçimlerin hangi hareketler içinde olduklarını saptamakla elde ettiğimiz anlam, olgusal anlamdır. Belirli nesnelere benzetip adlandırdığımız, peşinden hangi hareketler içinde bulunduğunu saptadığımız bu biçimlerin ifadeşel niteliklerini bulmakla, eserin ifadeşel anlamını elde ederiz. Bir duruşun, bir davranışın acılı veya sevinçli özelliği; bir çevrenin, bir ortamın bizde hemen uyandırdığı sakin, hareketli veya kasvetli hava, ifadeşel niteliklerdir. O halde olgusal ve ifadeşel anlamlar, bize, eserin doğal konusunu vermektedir" (Cömert, 2010, s. 15). Bu ilk aşamaya Panofsky ön-ikonografik inceleme adını vermektedir. Panofsky'nin ortaya koyduğu sanat tarihi yönteminin ikinci aşaması uzlaşmalı (ikincil) anlamdır. İkonografik tanımlama olarak da adlandırılan bu aşamada önemli olan şey "... sanat yapıtında betimlenmiş olan biçimlerle, tema ve kavramlar arasında bir bağ kurulması, imgelerin çözümlenerek öykü ve alegorilerin saptanmasıdır" (Tükel ve Yüzzüller, 2018, s. 14). Dolayısıyla ilk aşamada yapılan biçimsel analizin öylece bırakılmayıp eserin yavaş yavaş içine sızılan, eserin içinde birikmiş olan enerjinin kendisini dışarı vurmaya başladığı aşamadır ikinci aşama. Bunun için gündelik hayatımızdaki nesnelere ve deneyimlerin biraz dışına çıkıp, eserde söz konusu edilen öykünün nerede, ne şekilde geçtiğini, tasvir edilen kişi ya da nesnelere tarihsel süreçte işaret ettikleri anlam dünyasını araştırmak gerekir. Batı sanatının en çok Tevrat, İncil, azizlerin ve azizelerin yaşam öyküleri, mitolojiler gibi çeşitli kaynaklardan beslendiği göz önüne alınırsa bir resmin

anlaşılması için başvurulması gereken kaynaklar da açığa çıkmış olacaktır. Üçüncü aşama ise içşel anlam (içerik) olarak geçer. Panofsky'nin sanat tarihi yönteminin en üst aşamasını oluşturmaktadır. Bu ikonolojik tanımlama düzeyi Panofsky'yi Wölflin'in başı çektiği ilk kuşak sanat tarihçilerinden tam olarak ayıran düzlemi oluşturmaktadır. Bu aşamada artık sanat eserinin yeşerdiği düşünsel, toplumsal, kültürel tüm yaşam iklimi ve hatta sanatçının kişiliği, sanat anlayışı ve hayatı göz önüne alınır. "Bu anlam, bir ulusun, bir dönemin, bir sınıfın, bir dinsel ya da felsefi düşüncenin -bir şahsiyet tarafından bilinçsizce değerlendirilip bir eserde somutlaşan- temel tutumunu açığa vuran esas ilkeler saptanarak anlaşılır" (Panofsky, 2012, s. 29). Panofsky'nin tasarladığı ön-ikonografi inceleme, ikonografik tanımlama ve ikonolojik tanımlama şeklinde seyreden sanat eleştirisi yönteminde doğru bir eser çözümlenmesine ulaşılması için her üç aşamanın da birbiriyle yakın bir ilişki içerisinde olduğunun bilincinde olunması, bu hususta sanat eserine bütüncül bir yaklaşımla bakılması gerekmektedir.

2. YÖNTEM

Bu araştırmada Salvador Dali'nin "Son Akşam Yemeği Ayini" adlı eseri Erwin Panofsky'nin ortaya koyduğu akademik sanat eleştirisi yöntemiyle ele alınacaktır (Görsel 1). Bu yöntem doğal anlam (ön-ikonografik inceleme), uzlaşmalı anlam (ikonografik tanımlama) ve içşel anlam (ikonolojik tanımlama) alt başlıklarından oluşmaktadır.



Görsel 1. Salvador Dali, "Son Akşam Yemeği Ayini", 1955, Tuval Üzerine Yağlı Boya,

168x267 cm, National Gallery of Art, Washington



Görsel 1a. Salvador Dali, "Son Akşam Yemeği Ayini", Ayrıntı

Bulgular bölümünde bu alt başlıklar altında eser analizi yapılacak, tartışma ve önerilerse sonuç bölümünde ifade edilecektir.

3. BULGULAR

3.1. Doğal Anlam (Ön-İkonografik İnceleme)

Resmin doğal anlamı incelenecek olursa; esere bakıldığında ön tarafın biraz koyu ve gölgeli, arka tarafında daha aydınlık olduğu göze çarpar. Dirsek yapmış ön kolonlar ve düz arka kolonlarla desteklenen ve geometrik olduğuna dair bir hissiyat uyandıran mekânın ortasına büyükçe bir masanın ve masanın etrafına da on üç erkek figürünün yerleştirildiği görülür. Ortadaki kişinin sağ tarafında beş kişi, sol tarafında beş kişi ve karşısında da iki kişi olmak suretiyle simetrik bir dağılım gözetilmiştir. Mekânın arka duvarının şeffaf olmasından dolayı bir deniz ve düzensiz dağılmış büyük kayalıklar manzarası görünür kılınmıştır. Kayalıkların griye çalan renkleri vardır. Deniz yüzeyi puslu gibidir. Denizde orta bölümde iki tane, en sol kısımda bir adet mavi olmak üzere toplam üç adet balıkçı teknesi bulunmaktadır (Görsel 1a).

Gökyüzü bulutludur. Ortadaki figürün arkasında ışıklarını yayan güneşin konumuna bakılacak olursa akşam saatlerinde oldukları söylenebilir.

Masanın geniş kenarının tam ortasına oturmuş olan figürün yüzü cepheden gözükmemekte, ancak bu figür dışındaki diğer on iki figürün hepsi kafalarını önlerine eğmişlerdir ve yüzleri görünmemektedir. Ortadaki figürün her iki tarafındakiler tam bir ayna görüntüsü oluşturacak şekilde simetrik ve eş figürlerdir. Ellerini önlerinde birleştirmişler ve pelerin biçimindeki geniş giysilerinin içine adeta gömülmüşlerdir.

Sessizlik ve sükûnet hâkimdir. Figürlerden iki tanesinin arkası dönük ve masanın karşı tarafında konumlandırılmışlardır. Ortadaki kişinin onlardan farklı olduğu hemen dikkat çekmektedir. Saçları uzundur. Sol omzunu, sol kolunun tamamını ve göğüs bölgesinin sol yarısını açıkta bırakan bir kıyafet giymiştir. Bedeni arka tarafı gösterecek kadar şeffaftır. Normal şartlarda bu figürün gölgesinin masaya vurması gerekiyordu ancak burada gölgesi de yoktur. Sağ eli yukarıyı, sol eli kendisini gösterirken, yüzündeki ifade bakılacak olursa masadakilere bir şeyler anlatmaktadır (Görsel 1b).



Görsel 1b. Salvador Dali, "Son Akşam Yemeği Ayini", Ayrıntı

Ortadaki kişinin konuşkan haliyle diğer figürlerin sessiz havası bir tezatlık oluşturmaktadır. Ortam ışığının da etkisiyle figürlerin kimisinin saçları daha beyaz olmasıyla birlikte hepsinin de orta ve orta yaş üstü oldukları söylenebilir (Görsel 1c).



Görsel 1c. Salvador Dali, "Son Akşam Yemeği Ayini", Ayrıntı

Masanın üzerine dikdörtgen katlama yerleri belli olacak şekilde bir örtü serilidir. Üzerinde ikiye bölünmüş bir ekmek ve bir bardak da içecek dışında hiçbir şey bulunmamaktadır. Masanın üzeri oldukça sade ve sıradandır (Görsel 1d).



Görsel 1d. Salvador Dali, "Son Akşam Yemeği Ayini", Ayrıntı

Eserin üst bölümünde göğsünden aşağısı ve başı görünmeyen genç bir erkek bedeni vardır. Kollarını iki yana açmış, yarı saydam bir figürdür. Ortadaki figürün tam üzerinde yükselmiştir. Muhtemelen ortadaki figür sağ eliyle onu işaret etmektedir. Masanın etrafındaki figürlerle karşılaştırıldığında resmin üst bölümünü kaplayacak kadar büyük bir insan gövdesi olduğu açıktır. Sanki mekânın içinden yükselmiş ve gökyüzüne karışmıştır (Görsel 1e).



Görsel 1e. Salvador Dali, "Son Akşam Yemeği Ayini", Ayrıntı

3.2. Uzlaşmalı Anlam (İkonografik Tanımlama)

Ön-ikonografik incelemenin ardından ikonografik değerlendirmeye gelince; masanın ortasında yüzü bize dönük olan figür İsa, İsa'nın sağındaki, solundaki ve karşısındaki figürlerse İsa'nın havarileridir. Havariler, "Hz. İsa'nın öğüt ve inançlarını yayma işiyle görevlendirdiği on iki yardımcısından her birine verilen isimdir" (http-1). Sanatçı bu resimde, İsa'nın son akşam

yemeği hikâyesini tasvir etmiştir. İncil'de geçen hikâyeye göre İsa havarilerinden biri olan Yahuda'nın ihanetine uğramış ve sonraki süreçte de çarmıha gerilmiştir. Romalı askerler tarafından tutuklanmasından bir gün önce on iki havarisiyle birlikte son akşam yemeği yemiştir. Bu akşam yemeği fışh yemeği olarak da geçer. Fışh yemeği İsrailoğulları'nın yüzlerce yıl Mısır boyunduruğu altında yaşadıkları Mısır'dan çıkılmalarını ve bu esareten kurtulmalarını simgeleyen bir kurban yemeğidir (http-2). Tanrı, Musa ve Harun aracılığıyla tüm İsrailoğulları'ndan her ev için bir kuzu almalarını, bunu on dördüncü gün kurban etmelerini ve kanını kapılarına sürmelerini istemiştir. Tanrı kan izini bir işaret sayarak onlara dokunmayacak ancak Mısırlıları cezalandıracaktır. Bundan dolayı da Mısır'dan çıkmaya hazır olmaları gerektiğini bildirmiştir. "Eti şöyle yemelisiniz: Beliniz kuşanmış, çarıklarınız ayağınızda, değneğiniz elinizde olmalı. Eti çabuk yemelisiniz. Bu Rab'bin Fışh kurbanıdır"¹. İşte İsa'nın son akşam yemeği de İsa'ya kadar Yahudiler tarafından anma törenleri şeklinde her sene kutlanan bir Fışh yemeğidir. Matta, Markos, Luka ve Yuhanna'nın yazdığı kanonik İncillerde son akşam yemeğine değinilir (http-3). Bu sahnenin Hristiyan teolojisindeki en önemli temsillerden biri olduğu söylenebilir. Resimde İsa'nın el-kol hareketleriyle havarilerine bir şeyler anlattığı, havarilerinse tamamıyla kafalarını önlerine eğerek sessizlik ve sükûnet içinde onu dinledikleri görülüyor (http-4). Bir yandan da dua ediyorlardır. Arka fondaki deniz ve kayalık manzarası ve balıkçı tekneleri Taberiye Gölü'nü simgeler. Taberiye Gölü İsa'nın mucizelerinden birini öğrencilerine gösterdiği yerdir. "Sabah olurken İsa kıyıda duruyordu. Ne var ki öğrenciler, O'nun İsa olduğunu anlamadılar. İsa, 'Çocuklar balığınız yok mu?' diye sordu. 'Yok' dediler. İsa, 'Ağı teknenin sağ yanına atın, tutarsınız' dedi. Bunun üzerine ağı attılar. O kadar çok balık tuttular ki, artık ağı çekemez olmuşlardı. İsa'nın sevdiği öğrenci, Petrus'a, 'Bu Rab'dir!' dedi"². Hristiyanlık'ta balık İsa'nın sembolüdür.

¹ Mısır'dan Çıkış 12:11

² Yuhanna 21: 1-7

Ufuktaki güneşe yine Ortaçağ ikonografisinde çok kullanıldığı şekliyle İsa'yı ve kurtuluşu temsil eder (http-5).

Masanın üzerinde duran ekmeğe ve şarap, İsa'nın bunları kutsaması ve havarilerine vermesiyle ilintilidir. Ekmeğe İsa'nın bedenini, şarap ise kanını temsil etmektedir ve Tanrı'yla insanlar arasındaki anlaşmanın sembolüdür. İsa, bu anlaşma için kendi bedenini ve kanını insanlara sunmuştur. "Sonra eline ekmeğe aldı, şükredip ekmeği böldü ve onlara verdi. 'Bu sizin uğrunuzda feda edilen bedenimdir. Beni anmak için böyle yapın' dedi. Aynı şekilde yemekten sonra kâseyi alıp şöyle dedi: 'Bu kâse, sizin uğrunuzda akıtılan kanımla gerçekleşen yeni antlaşmadır' İsa sözlerine, "Ama bana ihanet edecek kişinin eli şu anda benimkiyle birlikte sofradadır" diyerek devam etmiştir³. Dolayısıyla Hristiyanlık inancında son yemek hikâyesine önem verilmesinin nedenlerinden bir tanesi de bu yemeğin İsa'nın havarilerinden biri olan Yahuda'nın kendisine ihanet edeceğini bildirmesinden ve bu ihanetin sonucunda da İsa'nın yakalanıp Golgota tepesinde çarmıha gerilmesinden ileri gelmektedir. İsa'nın yarı saydam bir şekilde betimlenmesi, arkadan gelen güneş ışığına rağmen İsa'nın gölgesinin olmaması ve havarilerin hiçbirinin ona bakmayışı onun aslında fiziksel olarak orada olmadığına işaret etmektedir. Ancak onun bedenini ve kanını temsil eden ekmeğin ve şarabın gölgesi masanın üzerine vurmaktadır. Bu durum, ekmeğe ve şarap ayininin Hristiyanlık inancındaki önemini vurgulamaktadır. Üst tarafında kollarını yanlara açmış, göğsünden aşağısı ve başı görünmeyen kocaman yarı saydam genç erkek figürü de hem kolların konumlandırılması hem de gökyüzüne karışması hususlarından dolayı çarmıha gerilen ve gömüldükten üç gün sonra dirilerek göğe yükselen İsa'yı temsil etmektedir. Ellerin ortasında çivi izlerine rastlanmayışı onun artık maddesel varlıktan göksel varlığa

geçiş yaptığını gösterir. İncil'de son akşam yemeği hikâyesi ve İsa'nın öldükten sonra dirilerek göğe yükselmesi hikâyesi farklı yerlerde geçen farklı hikâyelerdir. Dolayısıyla sanatçı burada iki farklı hikâyeyi aynı resimde betimleyerek güçlü bir anlatım olanağı elde etmiştir.

3.3.. İçsel Anlam (İkonolojik Tanımlama)

Resim, Hz. İsa'nın havarileriyle birlikte yediği son akşam yemeğini tasvir etmektedir. Batı Sanatı'nda son akşam yemeği şeması iki şekilde değerlendirilir: Litürjik (ökaristi) yemek ve tarihsel yemek⁴. "Litürjik yemek sahnelerinde İsa'ya ihanet eden Yahuda'nın kimliği ön plana çıkan bir motif değildir"⁵. Son akşam yemeği temasıyla ilgili yapılan çok sayıda çalışma arasında mesela Bouts'un 1464-67 tarihleri arasında yaptığı "Son Akşam Yemeği" tablosunda (Görsel 2) litürjik bir son akşam yemeği betimlemesi vardır. Litürjik yemek başlığı altında değerlendirilen eserler son akşam yemeğinin komünyon, yani ayin tarafını ön planda tutarlar (http-6). Yine Barok dönemde yaşayan ama klasik üslupta eserlerini icra eden ressam Poussin'in 1640 tarihli "Son Akşam Yemeği" adlı yapıtı (Görsel 3) litürjik bir sahne şeması olarak değerlendirilebilir. Rönesans resim sanatının öncü isimlerinden Giotto Di Bondone'nin Padua'daki Scrovegni Şapeli'ne 1304-1306 tarihleri arasında yaptığı "Son Akşam Yemeği" adlı freskte (Görsel 4) masa üzerinde yiyecek ya da içecek herhangi bir şey betimlenmemiş olsa da havarilerin ve İsa'nın kompakt bir kompozisyon içinde sunulması aralarındaki duygusal ilişkiyi, samimi ve dostane bir komünyon gecesinin ve mekânının atmosferini hissedilir kılmaktadır. Tarihsel yemek sahneleri ise İncil'de geçen son akşam yemeği öyküsüne daha çok uyan bir şemaya sahiplerdir. Çünkü İncil'de İsa'nın tutuklanarak bir gün sonra çarmıha gerilmesine neden olan ihanetin altı defalarca çizilir. "İsa'nın haini açıklaması üç farklı biçimde gerçekleşir: İlkinde,

³Luka 22:21

⁴Bizans'ta "Liturji" veya "İlahi Liturji" olarak adlandırılan Ökaristi, Hristiyan liturjisinin ana ayinidir. Temeli İsa'nın havarileri ile yediği "Son Akşam Yemeği" olan Ökaristi, İsa'nın bedeni ve kanı olduğuna inanılan ekmeğe ve şarabın kutsandığı ayindir. Ökaristi bir kurban törenidir, çünkü İsa çarmıha gerilerek kurban edilmiştir" (Acara, 1998, s. 188)

⁵Tükel ve Yüzgüller, 2018, s. 219



GörSEL 2. Dieric Bouts, "Son Akşam Yemeği", 1464-1467, Ahşap Üzerine Yağlı Boya, 63x62 cm, Leuven



GörSEL 3. Nicolas Poussin, "Son Akşam Yemeği", 1640, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 95.5x121cm, Leicestershire



GörSEL 4. Giotto Di Bondone, "Son Akşam Yemeği", 1304-1306, Fresk, 200x185cm, Scrovegni Şapeli, Padua

'Elini benimle birlikte sahana batıran,' (Markos, Luka) der; ikincisinde ise Yahuda'nın, 'Ben miyim?' sorusunu, 'Söylediğin gibidir,' (Matia) diye yanıtlar; son olarak da, 'Lokmayı batırıp kendisine vereceğim kim ise odur,' (Yuhanna) diyerek açıklama yapar"⁶. İncil'deki hikâyeye göre İsa hainin Yahuda olduğunu açıkladıktan sonra yemek masasındaki havarilerin yüzlerinde şaşkınlık, inkâr, telaş, şok gibi bir takım duygu ve jestler belirmiştir. Sanatçılar on iki havariden hain olan Yahuda'yı daha belirgin bir şekilde betimlemek amacıyla çeşitli yollara başvurmuşlardır. Kimisi önüne tuz yerleştirmiş, kimisi başındaki kutsallık halesini yok etmiş⁷, kimisi yemek masasında onu diğer on bir havariden ayrı bir yerde konumlandırmış, kimisi hikâyenin "Yahuda lokmayı alır almaz Şeytan onun içine girdi" (Yuhanna 13: 27) kısmına bağlı kalarak şeytan biçimli bir yaratığın Yahuda'nın içine girdiği anı betimlemiştir.

İncil'de geçen son akşam yemeğini konu alan bu "Son Akşam Yemeği Ayini", Salvador Dali tarafından 1955 yılında tuval üzerine yağlı boya olarak, 168x267 cm boyutlarında yapılmıştır ve günümüzde ABD'de National Gallery of Art'ta sergilenmektedir. Salvador Dali sadece yaşadığı dönemde değil kendinden çok sonraları bile etkileri hemen hemen tüm sanat dallarında derin bir şekilde hissedilen en tanınmış sürrealist ressamlardan bir tanesidir. Sürrealist anlatım insanın bilinç ve bilinç dışı arasında bir ayırım oluşturarak bilincin mantıksal ve rasyonel yapısının yanında bilinçdışında toplanan bir takım imge ve deneyimlerin rüyalarda, şaşkıncı düş sahnelerinde, çağrışımlarda fantastik bir örgüde kendisini sunmasına olanak sağlayan bir anlatım biçimine sahiptir. Dali özellikle İkinci Dünya Savaşı'nın getirdiği kaos ve bunalımlı süreçte iyice güçlenen Katolik inancından dolayı şaşkıncı ve fantastik öğelerle bezediği tuvallerini dinsel temalı resimleriyle süslemeye başlamıştır. Klasik Hristiyan temalarını sarsıcı sürrealist öğelerle bütünleştirmeyi başararak kendine has

⁶Tükel ve Yüzcüoğlu, 2018, s. 219

⁷Hale Hristiyanlık ikonografisinde azizlik mertebesinde kutsal sayılan figürlerin resimleri yapılırken onların başları çevresine çizilen ve kutsallık atfeden ışıklı halkadır.



Görsel 5. Leonardo Da Vinci, "Son Akşam Yemeği", 1495-1498, Duvar Üzerine Tempera Boya, 4.6x8.8 m, Milano

bir resim üslubu yarattığını önemle vurgulamak gerekir. Böylelikle Rönesans gerçekçiliğini ve klasik yaklaşımı sürrealist unsurlarla vermeye çalışmıştır. Sanatçının dini temalar içeren "Çarmihtaki Aziz Juan İsa'sı" (1950), "Assumpta Corpuscularia Lapislazulina" (1952) ve "Çarmiha Gerilme" (1954) eserlerinden sonraki bir diğer dini temalı resim olan "Son Akşam Yemeği Ayini"nde İncil'deki hikâyeye tam olarak bağlı kalmayarak sadece komünyon tarafına odaklandığı görülmektedir. Arka tarafta mistik bir manzara eşliğinde, fütüristik ve geometrik bir oda formu içinde, masanın ortasında oturan yarı saydam İsa'nın üzerinde kollarını açarak göğe yükselen ve yine saydam olan genç erkek bedeni rasyonel bağlantılardan ziyade daha çok sürrealist unsurlar olarak dikkat çekmektedir. İncil'deki hikâyede İsa'nın Yahuda'nın kendisine ihanet edeceğini açıklamasının ardından odaya

dolan şaşkınlık, inkâr, şok gibi dramatik duygular Dalı'nın resminde görülmez. İsa'nın sol eli kendisini, sağ eli ise yukarıyı göstermektedir. Bu da yakında Tanrı'nın yanına çıkmak için göğe yükseleceğini müjdelemekte olduğunu gösterir. Havarilerin dua eder haldeki duruşları İsa'nın adanmışlığına saygı niteliği taşır. Resimde ihanet söylemine dair herhangi bir bulguya rastlanmaz. Ayrıca Dalı'nın yapıtında havarilerin hiçbirinde kendisini geri kalan on bir havariden ayıracak bir işarete de rastlanmaz. Herhangi bir bireysel varlık kazandırma çabası yoktur. Havariler arasında ikili, üçlü gruplaşmalar da görülmez. Oysa Rönesans sanatının en büyük temsilcilerinden Leonardo Da Vinci'nin 15. yüzyılda Santa Maria Delle Grazie manastırının duvarına yaptığı devasa (4.6x8.8 m) "Son Akşam Yemeği" (Görsel 5) freskinde Yahuda'nın net bir biçimde öteki havarilerden ayrıldığı, havariler arasında



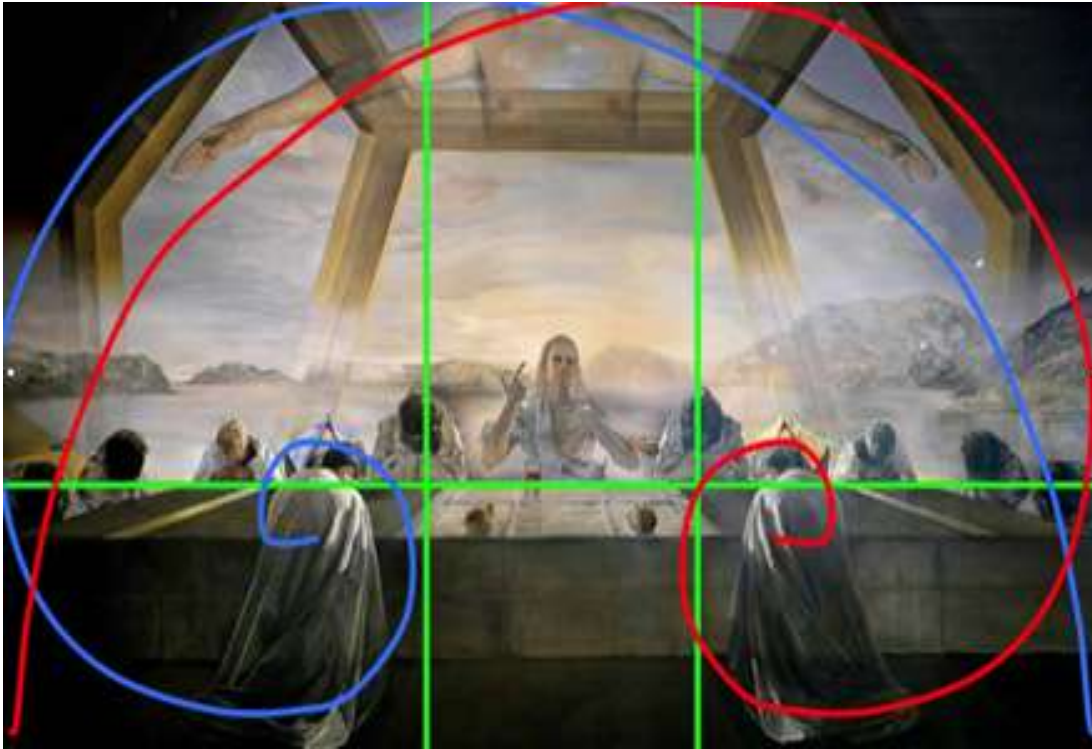
Görsel 5a. Leonardo Da Vinci, "Son Akşam Yemeği", Ayrıntılar

gruplaşmaların olduğu, Yahuda'nın ihanetiyle ilgili olarak resimdeki figürlere yansıyan dramatik ve duygusal jest ve mimikler (Görsel 5a) ve her bir havarinin yüzündeki bireyselleşme dikkat çeker⁸.

Dolayısıyla Da Vinci'nin yaptığı tarihsel yemek başlığı altında değerlendirilirken Dali'nin son akşam yemeğinin tarihsel bir yemekten ziyade liturjik (ökaristi) bir yemek sahnesi olarak şemalandığı söylenebilir. Havarilerin giydiği pelerinli kıyafet, masadaki oturma şekilleri 17. yüzyılda yaşamış ve tablolarına Hristiyan din adamlarını yansıtmış olan İspanyol ressam Francisco de Zurbaran (1598-1664)'a bir saygı duruşu niteliğindedir.

Arka fondaki deniz ve kayalıklar manzarası her ne kadar Taberiye Gölü'nü simgelese de orası aynı zamanda sanatçının İspanya'da kaldığı evden görünen Port Lligat Koyu'dur. Manzarasıyla, balıkçı tekneleriyle huzur dolu olan bu yer geçirdiği süre boyunca Dali'nin yüzmeye, balık

tutmaya gittiği ve çok sevdiği ve birçok resminde kullandığı yerlerden bir tanesidir (http-8). "Port Lligat Meleği" (1952) ve "Çarmıhtaki Aziz Juan İsa'sı" (1950) adlı eserleri bu koyu kullandığı tablolardan bazılarıdır. Salvador Dali 1920'lerin sonundan 1940'ların ortalarına kadar yaptığı resimlerle 20. yy'ın en önemli ressamlarından biri olarak kabul edilir. İkinci Dünya Savaşı'ndan dolayı 1940'ların başında ABD'ye taşınmış ve 1940'ların sonunda tekrar İspanya'ya dönmüştür. Bu dönemde Katolik inancına olan bağları güçlendiği için resimlerinde dini temalar ağırlık kazanmaya başlarken klasik sanata olan ilgisi yeniden canlanmıştır. Dali'nin "Son Akşam Yemeği Ayini" adlı eserinde masa örtüsünün katlanma çizgileriyle oluşturulan perspektif anlayışı, havarilerin resmin geneline dağılımındaki simetrik özellik, İsa ve bireyleştirilmeden (individuation) idealize edilen havarilerin asil duruşları ve dinginliği aracılığıyla eserin tamamına sirayet eden durağan ve sakin hava



Görsel 6. Salvador Dali, "Son Akşam Yemeği Ayini", 1955, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 168x267 cm, National Gallery of Art, Washington

⁸ Figürler, Soldan sağa: Bartolomeus, Yakup, Andreas, Yahuda, Petrus, Yuhanna, İsa, Tomas, Yakup (Büyük), Filipus, Matta, Taddeus, Gayyur Simun (http-7).

Dali'nin bu yapıtı 16. yüzyılın başlarında doruk noktasına ulaşan Rönesans üslup anlayışıyla tamamladığını gösterir. İsa'nın hemen sağındaki ve solundaki havarilerin dikey yerleşimi, masanın yatay konumlandırılma şekli ve ön kısımdaki arkası dönük iki havarinin bulunduğu nokta eserin altın oran gözetilerek matematiksel bir kursuzluk ilkesiyle yapıldığına işaret etmektedir. (Görsel 6) Ayrıca mekânın güneş ışığıyla parlayan kolon ve kiriş sistemiyle oluşturulan on ikiyüzlü (dodecahedron) geo-metrisi hem Dali'nin bilime ve matematiğe olan ilgisini vurgular hem de bu yolla on iki havariyi simgelemeye çalıştığını gösterir ([http-9](http://9)).

SONUÇ

Bu makalede Salvador Dali'nin "Son Akşam Yemeği Ayini" adlı eseri Panofsky'nin "İkonografik ve İkonolojik Sanat Eleştirisi" yöntemi esas alınarak analiz edilmiştir. Bu yöntem gereği esere doğal anlam (ön-ikonografik inceleme), uzlaşmalı anlam (ikonografik tanımlama) ve içsel anlam (ikonolojik tanımlama) olmak üzere üç inceleme aşamasıyla yaklaşmıştır. İlk inceleme aşaması olan doğal anlam düzeyinde esere ilk bakıldığında görülen formlar açıklanmış, figürlerin hareketleri ve resme yerleşimleri betimlenmiş, mekân-zaman tanımlanarak eserin doğal anlam düzeyine erişilmiştir. Daha sonra ikinci inceleme aşaması olan ikonografik incelemeye geçilerek eserde kullanılan çizgi, şekil ve biçimsel bütünlüklerin hangi imgeleri ve kişileri simgelediği, kompozisyonun tamamının betimlediği öykü ve alegorilerin neler olduğu ortaya koyularak konu-kompozisyon ilişkisi kurulmuş ve böylece ikonografik çözümlenmeye erişilmiştir. Son olarak ise eserin nasıl bir bağlam, nasıl bir düşünsel iklim çerçevesine oturduğu sanatçının kişiliği, yaşamı ve kendine özgü sanat yaklaşımı da göz önüne alınarak eser yorumlanmış ve eserin ikonolojik incelemesi tamamlanmıştır.

20. yüzyılın en etkili ressamlarından birisi olan

Salvador Dali'nin "Son Akşam Yemeği Ayini" adlı eseri İncil'de birçok yerde geçen ve Hristiyan teolojisinin en önemli olaylarından bir tanesini kendine konu edinmiştir. Bu eserde İncil'de bahsedildiği şekliyle havarilerinden biri tarafından uğradığı ihanet yüzünden Romalı askerlerce tutuklanıp çarmıha gerilmesinin bir gün öncesinde İsa'nın bu hainin Yahuda olduğunu açıkladığı son akşam yemeği tasvir edilmiştir. Ancak Dali bu olayı eserine tarihsel bir yemek şemasından ziyade liturjik bir yemek şeması olarak aksettirmiş, bu son akşam yemeğinin huzurla devam eden komünyon aşamasını vurgulamıştır. Hatta eserin isminde geçen 'ayin' kavramı bunun altını çizmek için kullanılmıştır. Dali havarileri bireyleştirmeyerek Yahuda'yı açığa vurmamış, böylece havarileri şaşkın, şok olmuş bir halde duygusal tepkiler içinde göstermeyerek onları idealize etmiştir. Havarilerin dua eder haldeki dingin duruşları ve tabloya simetrik yayılışları, resmin geneline hâkim olan matematiksel oranlama ve geometrik yaklaşım resmin sürrealist unsurlarla ancak Rönesans üslup kaygısı güdülerek yapıldığını kanıtlar niteliktedir. Yapılan literatür taramasında Salvador Dali'nin özellikle Katolik inancını yoğun bir biçimde hissettiği dönemde yaptığı dini konulu resimlerden bir tanesi olan "Son Akşam Yemeği Ayini" adlı eseriyle ilgili olarak bir takım genel yorumların yapıldığı görülmüş ancak Panofsky'nin "İkonografik ve İkonolojik Sanat Eleştirisi" yöntemi kullanılarak yapıtın sistematik, derinlemesine ve kapsamlı bir analiziyle karşılaşılmamıştır. Bu hususta işbu akademik çalışmanın literatüre bu yönde katkıda bulunacağı düşünülmektedir.

KAYNAKLAR

- Acara, M. (1998). *Bizans Ortodoks Kilisesinde Liturji ve Liturjik Eserler*. Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, 15 (1), 183-201.
- Akyürek, E. (1995). *Erwin Panofsky ve "İkonografi ve İkonoloji Üzerine"*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Boztaş, E. ve Düz, N. (2014). *İkonografik ve İkonolojik Eleştiri Yöntemine Göre Tintoretto'nun "İsa'nın Vaftizi" Adlı Eserinin Analizi*. Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 7 (29), 319-329.
- Cömert, B. (2010). *Mitoloji ve İkonografi*. Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Dağlıoğlu, A. ve İnce, M. (2018). *İkonografi ve İkonoloji Eleştiri Yöntemine Göre Salvador Dali'nin "Çarmıhtaki Aziz Juan İsa'sı" Adlı Eserinin Analizi*. Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi, 6 (26), 945-965.
- Erol, C. Ç. (2019). *İkonografi ve İkonoloji Yöntemine Göre Gülsün Karamustafa'nın "Örtülü Medeniyet" ve "Kapıcı Dairesi" Adlı Eserlerinin Analizi*. Journal of Institute of Economic Development and Social Researches, 5 (18), 234-239.
- Gülbudak, Ö. (2017). *İkonografik ve İkonolojik Eleştiri Yöntemine Göre "Dinteville Alegorisi" Adlı Eserinin Analizi*. Uluslararası Amisos Dergisi, 2 (2), 30-48.
- Panofsky, E. (2012). *İkonoloji Araştırmaları: Rönesans Sanatında İnsancıl Temalar*. çev. Orhan Düz. İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Turani, A. (1999). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tükel, U. ve Yüzgüller-Arsal, S. (2018). *Sözden İmgeye Batı Sanatında İkonografi*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Wölfflin, H. (2000). *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

İnternet Kaynakları

- <http-1:https://sozluk.gov.tr/> (Erişim tarihi: 07.09.2020)
- <http-2:https://www.kutsalkitap.org/fisih-kuzusu/> (Erişim tarihi: 07.09.2020)
- <http-3:https://arsizsanat.com/bir-masanin-basinda-on-uc-kisi-son-aksam-yemeği/>(Erişim tarihi:07.09.2020)
- <http-4:http://salvadoraliprints.org/sacrament-of-the-last-supper/> (Erişim tarihi: 07.09.2020)
- <http-5:https://www.americamagazine.org/issue/misunderstood-masterpiece> (Erişim tarihi: 07.09.2020)
- <http-6:http://iconsandimagery.blogspot.com/2009/06/title-sacrament-of-last-supper-artist.html> (Erişim tarihi: 07.09.2020)
- <http-7:http://www.visual-arts-cork.com/famous-paintings/last-supper-leonardo-davinci.htm> (Erişim tarihi: 30.11.2020)
- <http-8:https://www.salvador-dali.org/en/artwork/catalogue-raisonne-paintings/obra/677/the-angel-of-portliligat> (Erişim tarihi: 07.09.2020)
- <http-9:https://dali.com/easter-sunday-1955-dalis-sacrament-last-supper-unveiled-world/> (Erişim tarihi: 07.09.2020)

Görsel Kaynaklar

- Görsel 1, 1a, 1b, 1c, 1d, 1e ve Görsel 6. Salvador Dali, "Son Akşam Yemeği Ayini", 1955, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 168x267 cm, National Gallery of Art, Washington.
<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.46590.html> (Erişim tarihi: 07.09.2020)
- Görsel 2. Dieric Bouts, "Son Akşam Yemeği", 1464-1467, Ahşap Üzerine Yağlı Boya, 63x62 cm, Leuven.
<https://www.mleuven.be/en/last-supper> (Erişim tarihi: 07.09.2020)
- Görsel 3. Nicolas Poussin, "Son Akşam Yemeği", 1640, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 95.5x121cm Leicestershire.
<https://www.kunst-fuer-alle.de/english/fine-art/artist/image/nicolas-poussin/2213/1/113619/leucharistie/index.htm> (Erişim tarihi: 07.09.2020)
- Görsel 4. Giotto Di Bondone, "Son Akşam Yemeği", 1304, Fresk, 200x185cm, Scrovegni Şapeli, Padua.
<https://www.wikiart.org/en/giotto/last-supper/> (Erişim tarihi: 30.11.2020)
- Görsel 5, 5a. Leonardo Da Vinci, "Son Akşam Yemeği", 1495-1498, Duvar Üzerine Tempera Boya, 4.6x8.8 m, Milano.
<https://www.stilearte.it/cenacolo-una-miniatura-di-quaranta-metri-quadrati/> (Erişim tarihi: 07.09.2020)

HELEN FRANKENTHALER VE NICOLAS DE STAËL ESERLERİNDEKİ MEKÂN ANLAYIŞINA DAİR BİR İNCELEME *

Doç. Dr. Aylin GÜRBÜZ**
Asena SARCAN***

Özet: Mekân kavramı geçmişten günümüze pek çok alanda sürekli olarak üzerinde tartışılan bir kavram niteliğini taşımaktadır. Özellikle sanat alanında estetik bir sorunsallık taşıyan mekân kavramı tarih boyunca sanatsal disiplinlerde önemi giderek artan bir konu olmakla kalmamış aynı zamanda sanatçının eser üretiminde yeni bir anlatım dili olmuştur. Eser üretiminde mekân kavramı, fiziki gerçekliği olan gerçek mekân anlayışı ve fiziki gerçekliği olmayan soyut mekân anlayışı olarak düşünülebilir. Bu araştırmada, mekân kavramı bağlamında fiziki gerçekliği olmayan soyut mekân anlayışını Helen Frankenthaler ve Nicolas de Staël eserleri ele alınarak incelemek araştırmamızın temel amacını oluşturmaktadır. Araştırmada, bu amaç doğrultusunda eser-mekân ilişkisi 20. yy ile birlikte sorgulanmaya başlayarak sanat eserinin izleyicisiyle bütünleşmesini sağlayacaktır. Bu çerçeveden bakıldığında geleneksel izleyici anlayışı, günümüzde yerini sorgulayan, deneyimleyen, mekân ve sanat nesnesinin bir parçası haline gelen izleyici profilini ortaya çıkarmıştır. Bu araştırma, mekânın sanatçı veya izleyici tarafından algılanmasına yönelik farklı bakış açıları sunacağından “Helen Frankenthaler ve Nicolas de Staël eserlerindeki mekân anlayışına dair bir inceleme” adlı çalışmanın eğitimcilere ve araştırmacılara önemli bir kaynak olacağı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Eser, Sanat, Sanatçı, Soyut, Mekân

Geliş Tarihi: 14.09.2020

Kabul Tarihi: 02.05.2021

Makale Türü: Araştırma Makalesi

*Bu çalışma “Modern Resim Sanatında Soyut Mekân Kurguları ve Mekânsal Kavrayışa Dair Sorgulamalar” isimli yayımlanmamış yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

**Trakya Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, Edirne/TÜRKİYE
aylinbeyoglu@trakya.edu.tr/ ORCID: 0000-0001-7258-199X

***Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Edirne/TÜRKİYE asenasarcan@gmail.com/ ORCID: 0000-0003-1824-3118

A REVIEW OF THE SPACE UNDERSTANDING IN HELEN FRANKENTHALER AND NICOLAS DE STAËL WORKS*

Assoc. Prof. Aylin GÜRBÜZ**
Asena SARCAN***

Abstract: The concept of space is a concept that has been constantly discussed in many areas from the past to the present. The concept of space, which has an aesthetic problematic especially in the field of art, has not only been an increasingly important subject in artistic disciplines throughout history, but has also become a new language of expression in the production of the artist's work. The concept of space in the production of work can be considered as a real understanding of space with physical reality and an abstract understanding of space without physical reality. In this research, the main purpose of the research is to examine the abstract space concept, which has no physical reality in the context of the concept of space, by considering the works of Helen Frankenthaler and Nicolas de Staël. The relationship between work and space has begun to be questioned with the 20th century, and the art has become integrated with the audience. From this perspective, the traditional viewer understanding has revealed the audience profile that questions its place, experiences, and becomes a part of the space and art object. Since this research will present different perspectives for the perception of the space by the artist or the audience, the study titled "A review of the space understanding in Helen Frankenthaler and Nicolas de Staël works" is thought to be an important resource for educators and researchers.

Keywords: Art Work, Art, Artist, Abstract, Space

Received Date: 14.09.2020

Accepted Date: 02.05.2021

Article Types: Resarch Article

* This work has been produced from the unpublished master's thesis titled "Abstract Space Constructions in Modern Painting Art and Inquiries about Spatial Insight"

*Trakya University, Faculty of Education, Department of Fine Arts Education, Department of Painting Education, Edirne/TURKEY
aylinbeyoglu@trakya.edu.tr/ ORCID: 0000-0001-7258-199X

***Trakya University, Institute of Social Sciences, Department of Painting, Edirne/TURKEY asenasarc@gmail.com ORCID: 0000-0003-1824-3118

1. GİRİŞ

Sanat tarihi boyunca sanatçıların, gelişen teknik ve becerileri, kullandıkları yöntem ve bunun yanı sıra bilgi birikimleri ile sabit bir gelişim çizgisinden bahsedemeyeceğimiz mekân yanılmasına bakış açılarını farklılaştırmıştır. Mekân ve zaman düşüncesi modern dönemin en belirgin karakterini oluşturmakla birlikte Modernizm'in temelini oluşturan yapının ilk adımları Rönesans'la birlikte atılmıştır. Gerek kültürel gerekse bilimsel olarak birçok yeni düşünce ve uygulamanın ortaya çıktığı Rönesans Çağı Modernizm'de ki mekân kavramının temelini oluşmasında yenilikçi bir adım atmıştır. Modern çağın mekân ile olan ilişkisi düşünürlere göre ele aldığımızda, zaman fikrinin Antik Yunan düşüncesinden bu yana "vektörel (doğrusal)" algılanmasının devam etmesi ve hız ile zaman arasında ilişkilerin yeni davranışların kazanıldığı ortam olarak mekân vardır. Mekân, hız ve zamana ayak uydurması gereken bir sorun olarak da algılanmaktadır. Mekân içinde modern olanın gerçekleştiği ortam olarak doğrudan etkilenmiştir. Her sosyal katman ve ilişkisi mekânsal örgüde kendine göre tutum almış ve mekânı ona göre düzenlemiştir (Mert, 2007, s. 51).

Mekân ve sanat konusunda, Modern Sanatta mekânın kullanımı ve mekânın bir sanat objesi olması konusunda çok sayıda araştırmaya rastlanmaktadır. Özellikle Modern Sanatın doğuşundan günümüze; arazi sanatı, yerleştirme sanatı, performans sanatı ve video sanatı gibi sanat türlerinde açılımlar ve özellikle tüm bu alanlarda mekânın yoğun kullanımı ve ilişkisi bulunmaktadır. 1960'lı yıllardan sonra sosyal, kültürel ve en önemlisi teknolojinin gelişimi gibi bazı faktörlerle beraber değişiklikler yaşadığı ve disiplinler arası bir durumun ortaya çıktığı söylenilebilir. Kavramsal sanat, dijital sanat gibi bazı sanat alanları, disiplinlere farklı açılardan yansımaktadır. Sanat yapıtı

üretiminde bu alanların bir diğerinin öğelerini farklı bir biçimde kullandığı görülmektedir. Bu dönemlerde özellikle mekân ve sanat kavramları sıklıkla tartışma konusu olarak gündeme gelmiştir. Çağdaş Sanat kavramının ortaya çıkışı, oluşumu ile mekân algısı değişmekte ve sanatın tüm alanlarında mekân kullanımının artmasıyla mekân kullanımına yönelik yeni tavırlar da ortaya çıkmaya başlamıştır. Mekânın bir eleman olarak görülmesiyle birlikte eserin mekânla birlikte var olması hatta tüm mekânın bir esere dönüşmesi söz konusu olmuştur. İzleyiciye açık mekânlarda gerçekleştirilen sanat çalışmaları birey ile etkileşime girerek daha etkin bir yayılım sağladığı görülmektedir. Bunun yanı sıra kapalı mekânlarda, sanat objeleriyle bütünleşerek mekân sanat eserine dâhil olmuş ve böylelikle sadece sanat eserinin sergilendiği alan olmaktan çıkmıştır. Modern sanatın tarihsel süreci ve günümüzdeki sanat anlayışı içerisinde mekân olgusu, halen üzerine tartışılan ve farklı yorumlar getirilen bir olgu özelliğini taşımaktadır. Mekânın algılanış biçimi ve bir sanat eseri halinde sunulması hem sanatçı hem de izleyici açısından yeni sanatsal ifadelerin ortaya çıkmasını sağlamakta, sanat içerisindeki gelişim ve dönüşüm sürecini ortaya çıkarmaktadır. Bu bağlamda araştırmada özellikle Modern Sanatla birlikte soyutlanan mekânın değişen boyutu ve sorgulanan mekânsal kavrayış değerlendirilerek, Helen Frankenthaler ve Nicolas de Staël eserlerindeki soyut mekân anlayışları incelenmiştir. Araştırmada öncelikle mekân kavramının tanımı yapılarak mekânsal algı, soyut, soyutlama, soyut sanat konularına, soyut sanatçılardan örnek sanatçılara değinilmiş daha sonra ele alınan Frankenthaler ve de Staël'in seçilen örnek eserlerine yer verilmiştir.

Konuyla ilgili literatür taraması yapılarak, ulusal ve uluslararası araştırma eserleri, makaleler, yüksek lisans ve doktora tezleri incelenmiştir. Sanatçılar ile ilgili gerekli kavramsal çerçeve

hazırlandıktan sonra seçilen sanatçıların eserleri soyut mekân anlayışı bağlamında değerlendirilmiştir. Alan yazında yer alan literatüre dayanarak sanatçıların resimlerindeki mekân anlayışı ifade edilmeye çalışılmıştır.

2.MEKÂNIN TANIMI VE MEKÂN ALGISI

2.1.Mekân Kavramı

Mekân kavramı tarihsel süreç boyunca mimari, felsefe, sosyoloji alanlarında olduğu gibi sanat tarihi açısından da önemli bir yere sahiptir. Bu disiplinlerin her biri mekân kavramını temel bir konu olarak ele almış, mekân kavramıyla ilgili çok farklı görüş ve yorumlar ortaya atılmıştır. Mekân kavramı mimari bir disiplinle ele alındığında belli sınırları olan, içerisinde bulunan nesne ya da varlıkları çevreleyen üç boyutlu bir alan olarak tanımlanabilir. Mekân, aynı zamanda devamlılığa sahip bir kavram olmasının yanı sıra sadece sınırları ile içerisinde bulunan nesne veya varlıkları koruma, ayırma, çevreleme işlevinin dışında içerisinde boşluğu da barındıran bir kavramdır.

Tarih boyunca insanoğlu tarafından mekânın nasıl algılandığı ve anlamlandırılması sürekli değişkenlikler göstermiş bu konuda farklı düşünce, görüş ve ifade biçimleri ortaya çıkmıştır. Birçok farklı disiplinde ele alınan mekân kavramının ilk söylemleri Platon ve Aristoteles tarafından ortaya atılmıştır. Mekân kavramını Aristoteles, şeylerin olduğu “yer”, “kap” olarak tanımlamıştır (Morkoç, 2013, s.14) Aristoteles’in felsefi bir tabirle açıkladığı mekân kavramının farklı alanlarda tam olarak karşılığının bulunmadığına dair görüşler de ortaya atılmıştır.

Leibniz ise mutlak mekânın varlığını reddedenlerdendir; mekân ve zamanı varlık olarak değil, nesnelere ve olaylar arasındaki ilişkilerin bütünü olarak görür. O’na göre mekân yalnızca görelidir. Düşünür, bedenler olmadan gerçek ve mutlak olarak alınan mekânın, ebedi, geçilemez olduğuna karşı çıkar. İçinde madde

olmayan mekân yoktur. Bundan dolayı da bu mekânın kendi içinde mutlak gerçek olmadığını söyler. “Mekân nesnelere yeridir ve onlar olmadan mekân hiçbir şeydir (Man, 2017, s. 12).

2.2.Mekânsal Algı

Birey, çevresine baktığında, objeler arasındaki boşluktan daha çok boşluk içindeki objeler üzerinde yoğunlaşmaktadır. Boşluk onlar için tanımsızdır. Çoğunlukla görülen şey bina cephesindeki kapılar, pencereler, çatı ve diğer planlardan; iç mekânda ise masa, koltuk, sandalye gibi nesnelere oluşmuş kompozisyonlardır. Oysaki mekân algılaması onu oluşturan elemanların özellikleri ile doğrudan ilişki kuran, mekânı duyuyla yardımcı ile bir bütün olarak algılanmasına neden olan bakış açısı ile oluşmuştur. Bir mekânın fiziksel olarak algılanması, akustik, kokusu, dokusu, sıcaklığı ve boyutları ile ilişkilidir. Aynı zamanda algısı açık bir birey için, mimari yapıyı deneyimlemek görsel ve kinestetik bir durumdur. Örneğin bazı durumlarda seçilen malzemelerin algılanmasında duyma, koklama ve dokunma duyusu, görme duyusundan çok daha önem kazanabilir. İşitsel olarak algılanan dokunma duyusuna seslenirken, kokusu mekânın bellekte bir deneyim olarak kaydedilmesini sağlar. Mekân, yaşanan ve deneyimlenen bir olgudur (Pallasmaa, 2001).

3.RESİMDE SOYUT VE SOYUTLAMA

3.1.Soyut Kavramı

Soyut, kelime anlamıyla, varlığı duyuyla algılanamayan, mücerret, somut karşılığı, abstrakte gibi durumları ifade etmektedir (Akarsu, 1998). Cevizci’nin tanımıyla soyut, “...başka bir şeyle borçlu olan ve sadece akıldaki başka bir şeyle ilgili bir nesne veya bir nesnenin doğası olarak kabul edilir.” denmektedir. Resimde soyutlama kavramı, resimlerin kullanımından kaynaklanan geometrik veya şekilsiz şekiller tarafından oluşturulan bir düzenleme olarak tanımlanır. (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, s.1432).

3.2.Soyutlama Kavramı

Bilim, felsefe ve sanatın temelinde soyutlama vardır. Bir nesnenin kalitesi ve miktarı hakkında bulduğumuz tüm bilgiler soyutlamaya bağlıdır. Soyutlama, aslında, somut parçalar arasındaki ilişkileri yeniden keşfetmek için kullanılan bir araçtır. Buna ek olarak, soyutlama insanların bilimi geliştirmelerine yardımcı olur ve bu bilimlerde açıkça gösterilemeyen şeyleri açıklar (Hançerlioğlu, 2010).

Soyutlama eylemi en yalın biçimiyle insanın öğrenme sürecinde gerçekleşmektedir. Bir nesnenin kalitesi ve miktarı hakkında bulduğumuz tüm bilgiler soyutlamaya bağlıdır. Böylece soyutlama çok şey öğrenmenizi sağlar. Bunu yapmak için, kişi soyut bir anlayış kazanmak için zihinsel faaliyetlerde bulunur. Soyut kavram, doğayı daha derin ve daha basit bir şekilde yansıtır (Manfred and Kosing, 1999).

4.20. YÜZYIL'DA DÜNYA'DA SOYUT SANAT VE SANATÇILAR

Zaman içinde teknik ve teknolojik koşullara paralel olarak değişen sanat eserinin üretim biçimi, çoğaltım ve sergileme biçiminin yanı sıra eserin anlamı, kapsamı ve değeri değişime uğramıştır. Bu durum sanatçı ve üretimlerini tekrar tekrar kurgulanarak duygusal, zihinsel ve mekânsal çeşitlenmelere olanak tanımıştır. Çeşitlenmelerin değerlendirilmesinde özellikle 20. yüzyıl sanatında önemli bir parametre olarak beliren mekân unsurunun fiziksel olanın ötesinde algılanan, sorgusu izleyiciyi zaman zaman içine alan sarmalayan ya da zaman zaman ötekileştiren/ayırıklaştıran anlamlar kazanmıştır. Mekânın yaşayan bu organik yapısının sanatçının bir anlamda müdahalesi sonucunda eş zamanlı kurgusal anlamlar kazandığı söylenebilir. İşte bu anlamların çeşitliliği sanatçı okumaları üzerinden değerlendirildiğinde neredeyse bir parmak izi niteliğinde öznel oluşumlar olduğu gözlenmektedir (Çevik, 2018, s. 52).

Soyut sanatla birlikte maddi gelişimi temsil

eden sanat anlayışı, tek başına soru sorma, tartışma ve çalışma sanatını yaratma sürecine girdiğinden, dışavurumcu soyutlama, biçim ve içerik arasındaki temel bağlantıyla sınırlı değildir. Estetiğin estetik değerini kabul ederek, tüm bilgi ve açıklamalarla birlikte soyut sanattaki içerik ve biçimin etkileşimini ifade eder (Öztütüncü ve Özkartal, 2015, s. 94).

20.yüzyıl resminde sanatsal gerçeklikler, nesnel dünyasından uzaklaşarak sanatçının iç dünyasına yönelmektedir. Dış dünya ile ilgili olan gerçeklikler ve onların nasıl görüldüğünün önemini yitirmesi, sanatçıyı zihinsel değerleri ifade etmeye yönlendirmiştir. Sanatın, insanın iç dünyasına yönelerek sanatçının, öznel karakterini ön plana çıkarması, sanatçının özne-nesne ilişkisi üzerinde de belirleyici etken olmuştur. Öznenin nesneyle girmiş olduğu ilişki, insanın soyutlayıcı karakterini etkileyerek çağdaş akımlarda, sanatçının soyutlama ve biçimbozma istemini arttırmıştır (Çatalbaş, 2003, ss. 1-4).

Soyut sanatta ve soyutlamanın özünde nesnelere anlamak için içerik ve doğa belirli bir bütünlük içinde olmalıdır. Nesnelere şeklini anlamak, yakaladığınız şeyi açığa çıkararak elde edilir. Bu alan içerik ve doğal bütünlüktür. Bu nedenle, nesnelere görünüşlerinden daha fazlası olduğu bilgisi yeni doğal araştırmalar gerektirir (İpşiroğlu, 1993, s. 68).

Soyut resim temelinde yer alan biçimlerin kompozisyonunda değişmez olan şey, çizgi ve renksiz renkli yüzeylerde kendini ifade eder. Oysa değişen şey renkli yüzeylerde ve biçimsel ritimde ifade bulur. Bu yalnız resim sanatı için geçerli olmayıp, tüm sanat dalları için geçerlidir. Sözel, Piet Mondrian'a göre, müzik için bile geçerlidir. "Tümel-evrensel bir biçim vermeye ulaşmak için yeni müzik yeni bir tonlar ve ton olmayanlar (belirli gürültüler) düzeni meydana getirme cesaretini göstermek gereğindedir." Bu bakımdan, soyut sanatta biçim verme, yalnız estetik bir anlamda değil de, aynı zamanda

soyutlama mantığına hâkim ontolojik bir anlamda da anlaşılmalıdır (Tunalı; 2003: 32).

Soyut sanatçılar arasında Lucio Fontana, Helen Frankenthaler, Kennet Noland, Nicolas de Stael, Philip Guston, Milton Avery, Kazimir Malevich, Wassily Kandinsky, Piet Mondrian, Mark Rothko, Yves Klein, Ad Reinhardt, Francis Picabia gibi sanatçıları sayabiliriz.

Soyut sanatçılar arasında yer alan Milton Avery, 1885'te, New York'taki Altmar'da doğdu. 1898'de Connecticut'a taşındı ve Connecticut Sanat Öğrencileri Birliği'ndeki desen derslerine katıldı. 1915'te ilk kişisel sergisini, Wadsworth Atheneum'daki Annex Galeride açtı. Sanatçının resimleri, Avrupa'da üretilen renkli resimlerle savaş sonrası dönemde Birleşik Devletler'de soyut sanatın evrimi arasında bir bağ kurmaktadır. Sanatçı figürlerindeki sade tarzıyla Matisse'nin etkisini andırmaktadır. 1947'de yaptığı "Ergen" gibi yapıtlarında görülen ve özel bir uzamsal dile dayanarak soyutlanmış figüratif formlar, belirli bir forma bağlı olmayan yapboz parçaları gibi birbirine eklenen renkli alanlardan ibaret düz bir desene dönüşmüştür. Sanatçı, 1965'te New York'ta öldü (Thompson, 2014, s. 252).

Sanatçının "Deniz Çayırları ve Mavi Deniz" isimli eseri Avery'in eski resimlerinde görmeye alışılan özensiz bir şekilde parçalara ayrılan resim düzleminden mükemmel bir şekilde düzleştirilmiş kompozisyonlara dönüşmüştür (Görsel 1). Resim, figüratif olmamanın eşiğinde bocalayan lirik ve soyut bir resimdir. Manzarayı gerçek dünyaya ait bir görüntü gibi değil atmosferik bir düş gibi ele almaktadır. Bu farklı mavi rengin tonları ile sağlanmaktadır. Resim, bütünlüklü, güçlü çağrışımlara yol açan, renk uyaranna bağlı olarak kişinin ruh halini değiştirebilecek bir renk birliğiyle yorumlanmıştır (Thompson, 2014, s. 252).

Bir diğer sanatçı 1866 yılında Moskova'da doğan Wassily Kandinsky, varlıklı bir tüccarın oğluydu.



Görsel 1: Milton Avery, "Deniz Çayırları ve Mavi Deniz", 1958, tuval üzerine yağlı boya, 152,7x183,7 cm, The Museum of Modern Art, New York.

1886-96 yılları arasında Moskova Üniversitesi'nde hukuk öğrenimi gördü. 1896 yılından sonra Münih'e gitti ve orada akademi eğitimi aldı. Soyut sanatın öncülerinden olan sanatçı resimlerinde renkler, çizgiler ve biçimleri özgür fırça vuruşlarıyla ele aldı. Resimlerinde içsel ve temel duyguları ifade etmeye çalıştı.

Sanatçıya göre dış biçimin iç gereksinim kriterine cevap vermesi ve ifade ettiği ruhun hareketlerine uygun olması gerekir: "Bu iç güzellik, içsel gereksinimin emirlerine uyularak, dışsal, geleneksel güzellikten vazgeçilerek kullanılan güzelliktir. Gözlerini bu içsel güzeleğe alıştırmayan kişi onu doğal olarak çirkin bulur, zira insan genellikle dışsallığa eğilimlidir ve kendi isteğiyle içsel gereksinim farkına varmaz." (Kandinsky, 2007, s. 13). Sanatçının eserindeki görsel tat, Rus Folklorik Süsleme Sanatı'nın parlak renklerinin etkisinden kaynaklanmaktadır (Görsel 2). Sanatçı eserinde, kontrastları ortaya çıkarmış, köşelerin ve kapalı şekillerin ayırtına varmıştır (Bell, 2009, s. 378).

Sanatçının 1914' te açıkladığına göre:

"Her şeyi aynı miktarda eritmeye çalıştım, böylece her şey görünmez ve izleyici yavaş yavaş bu manevi izleri hissedecek ve hepsini tek tek deneyimleyecek. Resmin bazı kısımlarında,

tamamen soyut şekiller kendiliğinden ortaya çıktı; diğer bir deyişle, yalnızlık biçimleri, yalnız imgesel biçimler.” Kandinsky, soyut resme geçişle birlikte yüzeyden uzak durulması gerektiğini gözünden kaçırmamıştır. Bu nedenle, iç ağırlıktaki farkı vurgulayarak ve iç yüzey olarak adlandırılan bu farklı alanları dâhil ederek rengin dekoratif yüzeyin etkisinin üstesinden geldiğini düşündü (Ergüven, 2002, s. 76).



Görsel 2: Kandinsky, "Doğaçlamalar No.30", 1913, Tuval Üzerine Yağlıboya, 110 x 110 cm, Chicago Sanat Enstitüsü, Arthur Jerome Eddy Hatıra Koleksiyonu.

1899 yılı Arjantin doğumlu Milanolu bir heykeltıraşın oğlu olan Lucio Fontana ise, küçük yaşlarda İtalya'ya yerleşmiş ve hayatı süresince hem Arjantin hem de İtalya'da uzun süreler bulunmuştur. Sanatçı, Brancusi ve Miro gibi ressamlarla tanışmış ve Abstraction-Creation (Soyut Yaratım) adı verilen sanatçıların grubuna katılmıştır (Kolektif, 2011, s. 743). Sanatçının şu anda kayıp olan ilk dönem yapıtları figüratifdir fakat 1930'larda Gerçeküstücülüğün etkisi altında oyma soyut heykeller ve renkli seramiklerle yarı-soyut heykeller yapmıştır. Sanatçı 1940'ta Arjantin'e geri dönerek öğrencileriyle birlikte 1946'da Beyaz Manifesto'yu yayımlamıştır (Sanat atlası, 2010, s. 529). Sanatçı Beyaz Manifesto ile ilgili düşüncelerini şu şekilde ifade etmiştir: "Hız, insanlığın yaşamında kalıcı olmuştur..."

Bilinen tüm sanat formlarını geride bırakıp, zaman ve uzayın birliğine dayalı bir sanatın gelişimini başlatıyoruz.” (Bell, 2009, s. 423). Beyaz Manifestonun betimleme stilinde serbest olarak, sanatın kendi değerleri olsun talebi ve resim ile heykelin geleneksel biçimlerine saldırması, 1960'ların Minimalistlerinin teori ve uygulamasının habercisi olmuştur. Sanatçı, 1947'de Milano'ya tekrar geri dönmüş, kestiği ve deldiği tek renkli tuvaleriyle uluslararası bir ün kazanmıştır. Sanatçı, Neon ışıklı yerleştirmelerle de yapmıştır (Sanat Atlası, 2010, s. 529). İzleyicilere neon ışıkları ve seslerle de ortamlar yaratan sanatçı, bıçaklarla tuvalde delikler açmaya başladığında belirli bir forma kavuşmuştur. Bıçağın ağzının belirsiz sembolik olasılıklarla (şiddetli, metafiziksel) hızlı ve temiz dalışı, turkuaz, altın sarısı ve macenta rengi tuvalerde daha sonraki yıllarında da çoğaltılmıştır (Bell, 2009, s. 423). Fontana'nın "Uzamsal Tasarım" isimli eseri, sanatçının yeni ruhun ihtiyaçlarına hitap etmeyen, bilinen bütün sanat, şiir ve heykel biçimlerinin yerine geçecek, dört boyutlu sanat yaratma arzusunu yansıtmaktadır (Görsel 3). Sanatçı bu düşüncesini renk, ses ve hareketin bulunduğu üç boyutun, çağdaş sanatın gerçekten dinamik olması uğruna dördüncü boyut olan uzamda nasıl birleşeceğini açıklamıştır. Boyanan yüzeyin yarılması ve kesilmesiyle ifade edilen bu dört boyut, geçmişin kısıtlamalarını ortadan kaldıran özgür bir sanat doğurmuştur (Kolektif, 2011, s. 743). Sanatçı eserini tek bir renge, kırmızıya boyamıştır. Eserinde, dört ayrı üstten alta doğru yarık açmış, birini diğerlerine göre daha çapraz biçimde oluşturmuştur. Eserde yarattığı yarıklardan arkadaki mekânı göstermiş ve esere gelen ışıkla yarıklardan koyu bir renk tonu belirlemiştir.

5. HELEN FRANKENTHALER VE NİCOLAS DE STAËL SOYUT MEKÂN ANLAYIŞI

1928 yılında New York'ta doğan Frankenthaler, ünlü Meksikalı ressam Rufino Tamayo'nun



Görsel 3: Fontana, "Uzamsal Tasarım", 1949, Fondazione Lucio Fontana, Milano, İtalya.

öğrencisi olarak New York'taki Dalton Okulu'ndan 1945'te mezun oldu. 1946'da Vermont'taki Bennington Koleji'nde okudu. 1947'de ise Vaclav Vytlačil'in öğrencisi olarak New York'taki Columbia Üniversitesi'nde yüksek lisans yaptı. 1950'de de New York'ta Alman asıllı soyut ressam Hoffman'ın özel sanat okulunda çalıştı. Ölçüsü belli olmayan büyük tuvalerin üzerlerine pigment dökerek renklendirme şeklinde çalıştığı orijinal bir teknik esasen 1952 yılı itibarıyla sanatçının öncülüğünde gelişti (Honour and Fleming, 2016, s. 842). Sanatçı, resimlerini oluştururken akrilik reçine bazlı boya için az deterjan karıştırdı. Deterjan, sıvı boyanın yüzey gerilimini azaltmayı ve astarlanmamış tuvalin üzerinde hemen emilmemesini sağlıyordu (Thompson, 2014, s. 242). Sanatçı bu teknikle boyayı sulandırarak inceltirerek üzerine astar atılmamış tuval yüzeyine döküp emdirerek uyguladı. Büyük renk alanlarını yan yana getirerek daha sade ve basit biçimler oluşturdu. Bu alanları oluştururken boyanın

döküldüğü yerlerde ve tuvalin bazı bölümlerinde yaratılan renk yoğunluklarına rağmen aralarda incelen boya ile tuval halen belli olmaktadır. Bu yöntemle resimlerine belli belirsiz bir hacim kazandırarak, resme mekân hissi kattı. Soyut çalışmalarının ruhani şiirsel güzelliğini, sanatçının tarzı haline gelen transparan alanlarla eşgüdümlü lekeleyerek boyama tekniğini en iyi biçimde kullanmasından kaynaklanmaktadır. Sanatçı, rengi tuvale emdirerek, dokusuz ve dolayısıyla hissedilir olmaktan ziyade "görsel" hale getirdi (Fineberg, 2014, s. 149).

Frankenthaler, Soyut Dışavurumcu aksiyon resminden yarattığı Renk Alanı Resmi'ne geçişe öncü olmuş sanatçılar arasında yer almaktadır. Sanatçının çalışmaları Renk Alanı tarihindeki en güzel ve şiirsel örnekler olarak kabul edilmektedir. Rothko'nun resimlerindeki yumuşak tonlamadan ve Pollock'un boyama tekniğinden etkilenmiştir (Kolektif, 2015, s. 104). Sanatçı 1975'deki röportajında, yaratma eylemini şöyle anlatmıştır: "Bence resim çoğunlukla, beyin ve kalple senkronize olan gerçekten güzel bir bilek hareketi ortaya çıkarmak için gösterilen bu çok yüklü çabaların onda biridir ve o sana ait bir şeydir; bu nedenle bir dakikada ortaya çıkmış gibi görünür." (Farting, 2011a, s. 803).

Frankenthaler'in, "Körfez" isimli eseri sanatçının zarif kompozisyonlarının ve heyecan duyulan renk kullanımının etkileyici şiirsel örneklerinden biridir (Görsel 4). Eserlerinde az sayıda yoğun kontrast renkleri yan yana kullanarak basit biçimlerden oluşan kompozisyonlar çalışan sanatçı, bu eserinde de tuvalini dört ayrı renk alanının leke düzeninden oluşturmuştur. Mavinin armonisi esere hâkimdir. Sanatçı, her tür derinlik ve kalın boya maddesi ile dokunma duygusunu geride bırakarak rengi hissedilir olmaktan çok görsel olarak kullanmıştır. Sanatçı çalışmalarında doğadan esinlenmiş, buna bağlı soyut mekânlar oluşturmuş ve eserlerinin isimlerine de bunu belirgin bir şekilde

yansıtmiştir. Soyutlanmış mekânların yer aldığı çalışmalarını oldukça etkileyicidir.



Görsel 4: Helen Frankenthaler, "Körfez", 1963, tuval üzerine akrilik, 205x208 cm, Detroit Sanat Enstitüsü, ABD.

Frankenthaler, "Dağlar ve Deniz" isimli eserinde renk katları değişen doygunluk veya yoğunluk alanları meydana getirmektedir (Görsel 5). Eserde yüksek doygunluklu renkler, daha mat çizgiler arasından çıkıyor izlenimi uyandırır. Üst üste binen renkler incelikle uzamsal ilişkiler ve değişen derinlikler yaratmakla birlikte bunlar uzamsal aldanmaya varmayarak, görünür çıplak tuval boyayı görsel olarak tuvalin düz yüzeyinde tutmaktadır (Evren ve Şendil, 2015, s. 104). Eserin etkileyici ve şiirsel kompozisyonunu mavi, yeşil ve kırmızı lekeler bezemektedir. Sanatçı astarlanmamış tuval kullandığı için boya, mürekkebin yüzeyine değdirildiği anda kurutma kâğıdı tarafından emilmesi gibi kumaşın içine yayılmaktadır. Doğrudan işlenmemiş tuvalde çalışan sanatçı üstünü ince renk darbeleriyle lekeleyerek çalışmaktadır. Sanatçı renkleri nereye koyacağına karar vermiş olsa da lekeler onun denetimi dışında, tuvalin geçirgenliğine bağlı olarak gerçekleşmiştir. Bu eser sanatçının ilk lekesel eseri olarak önem taşımaktadır (Sanat Kitabı, 1994, s. 164). Duvar

boyutundaki kompozisyonlarına karakalemle birkaç çizgi çekerek başlayan sanatçının, sonunda bu aksiyonu tuvalin emdiği boya havuzlarının yarattığı renk alanlarında ikincil duruma düşmektedir. Ortaya çıkan nihai ürün boya ve ham tuvalin eşit ölçüde güçlü alanlarından oluşmaktadır (Kolektif, 2015, s. 104). Sanatçının soyut kompozisyonlarından oluşan eserleri doğanın sürekli farklılaşan görünümünden kesitler sunan ve ışığın farklı hallerinden esinleniyormuş duygusunu izleyiciye vermektedir. Eserlerinde mekân görüntünün bir parçası olmaktadır.



Görsel 5: Helen Frankenthaler, "Dağlar ve Deniz", 1952, tuval üzerine yağlıboya ve karakalem, 220x297,8 cm, Ulusal Sanat Galerisi Washington (Helen Frankenthaler Vakfı'ndan ödünç).

Frankenthaler, "İç Mekân Manzarası" isimli eseri az miktar deterjan eklenerek akrilik reçine bazlı boya ile karıştırılarak yapılmıştır (Görsel 6). Deterjan, sıvı boyanın yüzey gerilimini azaltmayı ve böylece astarlanmamış tuvalin üstünde hemen emilmesini sağlamaktadır. Sanatçı, yalnızca renk alanı resminin dağarcığını genişletmekle kalmamış, resim yüzeyine tamamen farklı bir görüntü ve duyguda katmıştır Frankenthaler, "Kanyon" isimli eserinde görüldüğü gibi getirdiği leke oluşturma teknikleri büyük renk alanlarının yaratılmasına hatta tuval zemininin kendisine kadar genişletilebilecek bir seferberliği mümkün kılmıştır (Görsel 7). Sanatçı boyayı dökmek ve leke oluşturmak suretiyle Soyut Dışavurumculuğun lekenin eşsizliği konusundaki ısrarı yüzünden büyük oranda ortadan kalkan bir faktörü, resimde şekil faktörünü



GörSEL 6: Helen Frankenthaler, "İç Mekân Manzarası", 1964, tuval üzerine akrilik, 266,5x253,5 cm, San Francisco Modern Sanatlar Müzesi.

yeniden gündeme getirmiş ir. Eserde kırmızı boyanın döküldüğü yer, tuvalin ortasına doğru sol taraftaki renk yoğunluğuyla halen belli olmaktadır. Bu da resme güçlü ve belirsiz bir hacim, mekân duygusu katmaktadır (Thompson, 2014, ss. 300-301). Nicolas de Staël 1914 yılında St. Petersburg'ta Aristokrat bir Rus ailesinin oğlu olarak doğdu. 1933 yılında Belçika Kraliyet Akademisi'nde öğrenim gördü. Bir müzik aşığı olan sanatçı, eserlerinde müziğin



GörSEL 7: Helen Frankenthaler, "Kanyon", 1965, tuval üzerine akrilik, 112x132 cm, Philips Koleksiyonu, Washington.

etkisini renk akışlarıyla hissettirmeye çalıştı. Kariyerine natürmort ve portreler yaparak başladı. Resimlerini simgesel imgeleri, dengeyle renklerin güçlü tonları ile yorumladı ve bütünü güçlü dokularla oluşturdu. Soyut manzara çalışmalarına ağırlık verdi. 1941'de Fransadaki Yabancı Lejyonu'nda seferberliğin sona ermesinin ardından sanatçı iki yıl Nice'te kaldı ve resim sanatında soyutlamanın potansiyellerini araştıran diğer sanatçılarla tanıştı (Farting, 2012b, s. 470).

Staël, "Batan Güneş Altında Kıyı Demiryolu Hattı" isimli eserinde soyut bir manzara yorumlamıştır (GörSEL 8). Neredeyse hayali bir manzara gibi resmedilen, görsel algıyı zorlayan bu eser, evrene ilişkin imgeler sunmaktadır.



GörSEL 8: Nicolas de Staël, "Batan Güneş Altında Kıyı Demiryolu Hattı", 1955, tuval üzerine yağlıboya, 70x100 cm., Özel Koleksiyon.

Eserde mekânın elemanları arasında yer alan rengin, lekenin ve bu elemanlara bağlı oluşturulan dengenin etkisi büyüktür. "Nice", sanatçının savaştan hemen sonra Nice'de kaldığı yıllarda yaptığı bir resimdir (GörSEL 9)

Sanatçı mekânı zengin tonlarla soyutlayarak, turuncunun parlak armonisiyle güçlendirmiştir. Mavi ve turuncu renklerle böldüğü tuvalinin sol orta bölümünde koyu bir leke halinde dağınık güneş ışığı ile treni vurgulamıştır. Işığı ustalıkla yakalamıştır. Trenin hemen üst bölümünde en açık ton kullanarak açık-koyu zıtlığı yaratmıştır.



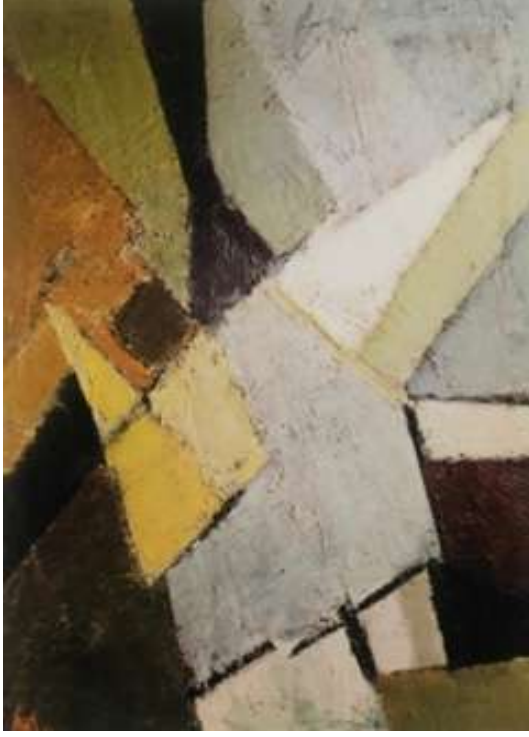
Görsel 9: Nicolas de Staël, "Nice", 1914-55, keten üzerine yağlıboya, 73,5x93,5 cm., Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, DC, ABD.

Eser, hatıralarda kalan geçmişini betimleme girişimi olarak takdir toplamaktadır. Kompozisyonu destekleyen düz alanlar ve hayli ekonomik biçim kullanımı sayesinde çizgiler ve renkler, hafızanın güvenilirliğini, geçmişini çarpıtma eğilimini akla getirecek bir uyumla yerleştirilmişlerdir. Sanatçı resme, anlamına ilişkin bir ipucu verebilecek bir detay koymadığı gibi nostalji duygusunu vermekten de kaçınarak bu kıyı şehrinin sadece şematik bir imgesini izleyiciye sunmaktadır. Boyayı kalın impasto tekniğini kullanarak palet bıçağıyla süren sanatçı soluk gri, kırmızı ve siyah renkler kullandığı üç ayrı blok ve üç ayrı yatay şerit oluşturmuştur. Resimde sakin bir görüntü ve huzur hissi yaratmıştır (Farting, 2012b, s. 470). Sanatçı, belli biçimleri, renkleri kullanırken içgüdülerini esas almaktadır. Seçtiği konuların, biçimlerin basitliğini yaratıcılığıyla birleştirerek eserlerinde içgüdülerini özetleyen mekânlar sunmaktadır. Staël, "Agrigento Kumsalı" isimli eseri, soyut bir manzara resmidir (Görsel 10). Sanatçının renkleri sınırlı kullanması, bir rengi ağırlıklı kullandığı monokrom eserleri, eserlerini farklılaştıran önemli özelliklerden biridir. Eserlerinde göz, manzaranın ritmine göre hareket etmektedir. Eserde üst bölüm kırmızı renkle oluşturulan boşluk hissiyle, alt bölüm ise karı anımsatan beyazın tonlarıyla ele alınmıştır. Görünüşte basit gibi



Görsel 10: Nicolas de Staël, "Agrigento Kumsalı", 1954, tuval üzerine yağlıboya, 81x99,8 cm., Özel Koleksiyon.

görünen bu eser, zihni kuşatır ve izleyiciyi renk tezatlığıyla oluşan manzara etkisi altına alır. Soyut döneminin ikinci yarısında yaptığı bir resim olan "Soyut Kompozisyon" isimli çalışma palet bıçağı kullanılarak yapılan bir dizi farklı renk alanından oluşmaktadır (Görsel 11). Birbirini tamamlayan yeşilimsi kahverengiler, kahverengiler ve sarı aşı boyası, bu renklerin ve içine sokuldukları köşeli şekillerin bir arada kullanılmasıyla, güvenilir ve birleşik bir bütün oluşturuyor (Farting, 2011a, s. 742). Sanatçı, tarzının özgün elemanları olan renk, basitleştirilmiş biçimler ve lekeyle bir imge yaratmıştır. Biçimin basitliği, izleyici ile imge arasında hiçbir yanılsama engeli oluşturmamaktadır.



Görsel 11: Nicolas de Staël, "Soyut Kompozisyon", 1949, tuval üzerine yağlıboya, 162,5x114 cm., Ulusal Çağdaş Sanat Müzesi, Paris, Fransa

Staël, "Marine" isimli eseri açık havada yaptığı resimlerinden biridir (Görsel 12). Marine eserlerinde konuya, doğa ve ışık incelemesine dönmüştür. Manzara, ufuk çizgisi, dumanı tüten gemi, deniz ve gökyüzü belirgindir. Sanatçı eserlerinde bu etkiyi yaratmak için açık tonların etkisinden faydalanmıştır. Güney Fransa'ya gittiği



Görsel 12: Nicolas de Staël, "Marine", 1954.

seyahatleri sırasında ağırlıklı olarak açık havada resimler yapmıştır. Sanatçının mavinin armonisiyle seri olarak yaptığı mekân olarak manzaraları ve pek çok Marine eseri bulunmaktadır.

SONUÇ

20. yüzyıl resim sanatında sanatsal gerçeklikler değişime uğrayarak, nesnel dünyasından uzaklaşmış sanatçının iç dünyasına yönelmiştir. Dış dünyaya bağlı olan gerçeklikler ve bu gerçekliklerin nasıl görüldüğünün önemini yitirmesi, sanatçıyı zihinsel değerleri ifade etmeye yönlendirmiştir. Sanatın, insanın iç dünyasına yönelerek sanatçının, öznel karakterini ön plana çıkarması, sanatçının özne-nesne ilişkisi üzerinde de belirleyici etken olmuştur. Öznenin nesneyle girmiş olduğu ilişki, insanın soyutlayıcı karakterini etkileyerek çağdaş akımlarda, sanatçının soyutlama ve biçimbozma istemini arttırmıştır. Mekân olgusunun bir eleman olarak görülmesiyle eserin mekânla bütünleşmesi ve böylece tüm mekânın bir esere dönüşmesi söz konusu olmuştur. Açık mekânlarda gerçekleştirilen sanat çalışmaları izleyiciyi de çalışmaya dâhil ederek daha etkin bir hale geldiği görülmektedir. Bunun yanı sıra sadece açık mekânlarda değil kapalı mekânlarda da, mekân sanat nesnelileriyle bütünleşerek mekân sanat eserine dâhil olmuş sanat sadece eserinin sergilendiği alan olmaktan çıkmıştır. Resim alanında da mekân olgusunda farklılıklar görülmektedir. Soyut sanat mekâna farklı bir bakış açısı sunmaktadır. Frankenthaler ve Staël'da eserleriyle mekâna farklı bir bakış açısı sunan bu önemli sanatçılar arasında yer almaktadır. Frankenthaler eserlerine güçlü, belirsiz bir hacim ve mekân duygusu katmaktadır. Frankenthaler'in leke oluşturma teknikleri büyük renk alanlarının yaratılmasına, Soyut Dışavurumculuğun lekenin eşsizliği konusundaki ısrarıyla resimde biçim faktörünü yeniden gündeme getirmiştir. Staël ise, eserlerinde konuya, doğa ve ışık incelemesine ağırlık vererek dış mekânlardan oluşan manzaralarını; ufuk çizgisi,

dumanı tüten gemi, deniz ve gökyüzü ile tamamlamaktadır. Sanatçı resimlerine, genellikle anlamına ilişkin bir ipucu verebilecek bir detay koymayarak kıyı şehirlerinin sadece şematik bir imgesini izleyiciye sunmaktadır. Basit gibi görünen ama derin anlamlar içeren sadeleştirilmiş resimlerinde sakin bir görüntü ile huzur hissi yaratmıştır.

Araştırmanın sonucunda; Frankenthaler ve Staël'da eserlerinde sade ve basit biçimlerin renk alanlarıyla bir araya getirilmesinden oluşan mekân olgusu görülmektedir. Sanatçıların eserlerindeki soyut mekân olgusu, renklerin güçlü tonları, yoğunluğu ve dengesiyle oluşturulmuştur. Soyut mekânlardaki, soyut resim olgusunu sağlayan bütün ifadeler, soyutluk anlayışı içerisindeki içerik ve biçimin bütünlüğü dâhilinde anlaşılabilir. Sanatçılar bu bütünlüğü sağlamak için, gerek duydukları öğeleri ve bu öğeleri destekleyici tüm etkili unsurları kullanırlar (Öztütüncü, Özkartal; 2015: 101).

Sanatçılar eserlerinde, ağırlıklı olarak doğadan esinlenmiş ve doğadan soyutlamalarla soyut mekânlar oluşturmuştur. Bu mekânlara zaman boyutu dâhil edildiğinde, çok yönlü deneyimlenen bir mekân varlığı hissedilebilir. Mekân ve zaman bir anı hatırlatır gibidir. Sanki bir anın renk alanı halidir. Deneyimlerin içerdiği sezgi ve duygular, bu psikolojik mekân ve zamanı biçimlendirir. Mekân algısı, mekân-zaman bütünlüğünde bir bağlam oluşturur (Erdoğan, Yıldız, 2018, s. 5).

KAYNAKLAR

- Akarsu, B. (1998). *Felsefe terimleri sözlüğü*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Anonim (1997). *Sanat kitabı: 500 sanatçı 500 sanat eseri*. İstanbul: Yem Yayın.
- Bell, J. (2009). *Sanatın yeni tarihi*. İstanbul: NTV Yayınları.
- Building Information Limited, Rakenmustieto, Helsinki.
- Çatalbaş, G. (2003). *Modern Resimde Soyutlama, Biçimbozma, Başkalaşım Sorunu ve Uygulamalar*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mersin: Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çevik, N. (2018). *Çağdaş Sanatlarda Mekânsal Sınırları-Sınırlılıkları Aşan Kurgusal Düzenlemeler*, Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, 6 (78), ss. 49-60.
- Doğanay, E. (Ed.). (2011). *Ölmeden önce görmeniz gereken 1001 resim*. (s. 669). Çin: Caretta.
- Erdoğan, E., Yıldız, Z. (2018). *Zaman ve mekân kavramları arasındaki paradoksal*
- İlişkinin "Bulut Atlası" filmi üzerinden okunması, METU JFA, 35(1), 1-25.
- Ergüven, M. (2002). *Yoruma doğru*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Evren, S., ve Şendil, D. (2015). *Tarih Boyunca Sanat Dünya Sanat Tarihinde Üsluplar ve Akımlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 104.
- Farting, S. (2011a). *Ölmeden önce görmeniz gereken 1001 resim*. İstanbul: Carette Yayınları.
- Farting, S. (2012b). *Sanatın tüm öyküsü*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Fineberg, J. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat*. İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Graham-Dixon, A., Selvi, S., Sabuncuoğlu, A. (Ed.). (2010). *Sanat Atlası*. İstanbul: Boyut Yayıncılık.
- Hançerlioğlu, O. (2010). *Düşünce Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Honour, H. and Fleming, J. (2016). *Dünya sanat tarihi*. İstanbul: Alfa Basım Yayın.
- İpşiroğlu, M., N. (1993). *Sanatta devrim (3.Baskı)*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Kandinsky, W. (2007). *Kandinsky*. İstanbul: Boyut Yayıncılık.
- Kolektif, (1997). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi (Cilt 1.)* Rona, Z. *Soyut Sanat*. İstanbul: Yapı- Endüstri Merkezi Yayınları.
- Kolektif, (2015). *Tarih Boyunca Sanat: Dünya Sanat Tarihinde Üsluplar ve Akımlar*, (Çev. D. Şendil, S. Evren), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Man, T. S. (2017). *Plastik sanatlarda sanat nesnesi ve mekânla ilişkisi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Antalya: Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Manfred, B. and Kosing, A. (1999). *Bilimsel Felsefe Sözlüğü (Çev. Veysi Bildik)*, İstanbul: Toplumsal Dönüşüm Yayınları.
- Mert, V. (2007). *Rönesans' tan günümüze resim sanatında mekân, mekân algılayışı ve bakış*. *Sanatta Yeterlilik Tezi*, İstanbul: Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Morkoç, M. (2013). *Sanat nesnesi ve mekân üzerine uygulamalar*. *Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu*, Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Öztütüncü, S. ve Özkartal, M. (2015). *Soyut Resimde Yapısal Bütünlük ve Biçim Verme*. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 8 (1593), 92.
- Pallasmaa, J. (2001). *The Architecture of Image: Existential Space in Cinema*,
- Thompson, J. (2014). *Modern Resim Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak*. İstanbul: Hayalperest.
- Tunalı, İ. (2003). *Felsefenin Işığında Modern Resim*. Rh+sanat yayınları, İstanbul.
- Türkdöğän, O., Gökçe, O. (2015). *Sosyal bilimlerde araştırma yöntemi*. Ankara: Çizgi Kitabevi.

Görsel Kaynaklar

- Görsel 1: Milton Avery, "Deniz Çayırı ve Mavi Deniz", 1958, tuval üzerine yağlı boya, 152,7x183,7 cm, The Museum of Modern Art, New York (Thompson, 2014, s. 253).
- Görsel 2: Kandinsky, "Doğaçlamalar No.30", 1913, Tuval Üzerine Yağlıboya, 110 x 110 cm, Chicago Sanat Enstitüsü, Arthur Jerome Eddy Hatıra Koleksiyonu (Honour ve Fleming, 2016, s. 780).

- Görsel 3: Fontana, "Üzamsal Tasarım", 1949, Fondazione Lucio Fontana, Milano, İtalya.(Kolektif, 2011, s. 743).
- Görsel 4: Helen Frankenthaler, "Körfez", 1963, tuval üzerine akrilik, 205x208 cm, Detroit Sanat Enstitüsü, ABD (Farting, 2010, s. 803).
- Görsel 5: Helen Frankenthaler, "Dağlar ve Deniz", 1952, tuval üzerine yağlıboya ve karakalem, 220x297,8 cm, Ulusal Sanat Galerisi Washington (Helen Frankenthaler Vakfı'ndan ödünç) (Kolektif, 2015, s. 105).
- Görsel 6: Helen Frankenthaler, "İç Mekân Manzarası", 1964, tuval üzerine akrilik, 266,5x253,5 cm, San Francisco Modern Sanatlar Müzesi (Thompson, 2014, s. 300).
- Görsel 7: Helen Frankenthaler, "Kanyon", 1965, tuval üzerine akrilik, 112x132 cm, Philips Koleksiyonu, Washington (Thompson, 2014, s. 301).
- Görsel 8: Nicolas de Staël, "Batan Güneş Altında Kıyı Demiryolu Hattı", 1955, tuval üzerine yağlıboya, 70x100 cm., Özel Koleksiyon (Manca, McShane and Wigal, 2012, s. 494).
- Görsel 9: Nicolas de Staël, "Nis", 1914-55, keten üzerine yağlıboya, 73,5x93,5 cm., Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, DC, ABD (Farting, 2012, s. 470).
- Görsel 10: Nicolas de Staël, "Agrigento Kumsalı", 1954, tuval üzerine yağlıboya, 81x99,8 cm., Özel Koleksiyon (Manca, McShane and Wigal, 2012, s. 495).
- Görsel 11: Nicolas de Staël, "Soyut Kompozisyon", 1949, tuval üzerine yağlıboya, 162,5x114 cm., Ulusal Çağdaş Sanat Müzesi, Paris, Fransa (Farting, 2011, s. 742).
- Görsel 12: Nicolas de Staël, "Marine", 1954.(<http://www.leblebitozu.com/psikolojik-rahatsızlıklar-yasayan-10-ressamin-unluserleri/>, Erişim Tarihi 2020).

TEMEL TASARIM STÜDYOSUNDA YAPILANDIRMACI ÖĞRENME DENEYİMİ: BEDEN-MEKÂN ÇALIŞMALARINI ÜZERİNDEN BİR DEĞERLENDİRME

Dr. Öğr. Üyesi Büşra ÜNVER*

Özet: 21. yüzyıl dünyasında yaşanan gelişmeler birçok alanda olduğu gibi tasarım eğitiminde de bazı değişimleri gerekli kılmaktadır. Bu değişimler arasında tasarım eğitiminde öğrenenlere öğrenmeyi yaşam boyu sürdürebilecekleri yetkinliklerin kazandırılması öne çıkmaktadır. Yapılandırmacı öğrenme yaklaşımı, öğreneni merkeze alması ve bilgi yapılandırılmasında deneyim ortamları yaratmasından dolayı bu kazanımların gerçekleştirilmesine uygun bir zemin sağlar. Yapılandırmacı yaklaşımının tasarım eğitiminde öğrenenlerin bilgi oluşturma süreçlerine katkısının belirlenmesi amacıyla yapılan bu çalışmada öncelikle öğrenme süreçleri incelenmiştir. Çalışmanın kapsamını Haliç Üniversitesi İç Mimarlık Bölümü 2018-2019 güz yarıyılı 1. sınıf öğrencileriyle yürütülen Temel Tasarım Stüdyosu I dersinde beden-mekân ilişkilerinin ele alındığı etkinlikler oluşturmaktadır. Çalışmada etkinlikler katılımlı gözlem yöntemiyle incelenmiştir. Amaç, yapılandırmacı yaklaşımla yürütülen Temel Tasarım Stüdyosu'nda öğrenenlerin öğrenme süreçlerini gözlemleyerek, bu yaklaşımın öğrenenlerin kazanım geliştirmesine etkilerini saptamaktır. Buradan hareketle Temel Tasarım Stüdyosu'nda üç aşamadan oluşan beden-mekân etkinlikleri yapılmıştır. Bu etkinlikler 'Beden ve Hareket', 'Beden Manipülasyonu', 'Yerleştirme' olarak adlandırılmıştır. Çalışmada yapılandırmacı öğrenme ve tasarım eğitimi ilişkilendirilmiş ve yapılan stüdyo etkinlikleri incelenmiştir. Çalışmanın sonucunda yapılandırmacı öğrenmeyle öğrenenlerin beden ve mekâna dair farkındalıklarının artarak, beden sınırlı, durağan ve ölçülebilir kalıpların ötesinde, yaşayan ve deneyimlenen mekânla bütünleşik olduğu bilgisini oluşturabildikleri saptanmıştır. Tasarım eğitiminde öğrenmenin sürdürülebilirliği için gerekli bilgi, beceri ve tutumların oluşmasını destekleyen yapılandırmacı yaklaşımın sunduğu öğrenme ortamlarının öğrenenlere önemli katkı sağladığı sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Temel Tasarım Stüdyosu, Yapılandırmacı Öğrenme, Beden, Mekân, Tasarım Eğitimi

Geliş Tarihi: 16.09.2020

Kabul Tarihi: 04.02.2021

Makale Türü: Araştırma Makalesi

*İstanbul/Türkiye busraunver1201@gmail.com , ORCID: 0000-0002-9171-1988

CONSTRUCTIVIST LEARNING EXPERIENCE IN BASIC DESIGN STUDIO: AN ASSESSMENT ON BODY-SPACE STUDIES

Assist. Prof. Būşra ÜNVER*

Abstract: The developments experienced in the world of 21st century necessitate some changes in design education as in many other fields. Among these changes, it is highlighted that learners in design education gain the competencies with which they can maintain lifelong learning. Constructivist learning approach provides an appropriate basis for achieving these gains because it puts the learners at the center and creates experiences for knowledge construction. In this study which is conducted to identify the contribution of the constructivist approach to learners' knowledge construction processes in design education, firstly, the learning processes were examined. The scope of the study consists of activities that focus on body-space relations in the course of Basic Design Studio I offered to first year students in 2018-2019 fall term in the Department of Interior Architecture at Haliç University. In the study, the activities were analyzed through a participatory observation method. The aim is to determine the effect of the constructivist approach on learners' achievement of gains by observing the learners' learning processes during the activities conducted in the basic design studio with a constructivist approach. Based on this, body-space activities consisting of three stages were carried out in the basic design studio. These activities were named as 'Body and Movement', 'Body Manipulation', and 'Installation'. In this study, firstly, the ways basic design is handled in design education was focused on, then constructivist approach and design education were associated and studio activities were examined. As a result of the study, it was determined that the learners' awareness of the body and space increased with constructivist learning and they could construct the knowledge that body is integrated with space which is living and experiencing beyond the limited, stable and measurable forms. It has been concluded that the learning environments offered by the constructivist approach, which supports the construction of knowledge, skills and attitudes required for the sustainability of learning have contributed significantly to learners in design education.

Keywords: Basic Design Studio, Constructivist Learning, Body, Space, Design Education

Received Date: 16.09.2020

Accepted Date: 04.02.2021

Article Types: Resarch Article

*İstanbul/Turkey, busraunver@halic.edu.tr , ORCID: 0000-0002-9171-1988

1.GİRİŞ

21. yüzyılın ilk çeyreğinde toplumsal, ekonomik ve teknolojik değişimler yaşamın tüm alanlarını etkisi altına almaya devam ederken, eğitimde gözler öğrenme süreçlerini ve öğreneni merkezine alan yaklaşımlara çevrilmiştir. Değişen şartlara kolay uyum sağlayacak, alanın gerektirdiği niteliklerle donatılmış bireylerin yetiştirilmesine yönelik etkili öğrenme uygulamaları tüm eğitim alanlarında olduğu gibi tasarım eğitiminde de önemli görülmektedir.

Bu da tasarım eğitimi için çağın gereksinimleri ve kendi öğrenme-öğretme kültürü doğrultusunda öğrenenin bilgi, beceri, tutum gelişimini ve yaşam boyu öğrenme alışkanlığının inşasını destekleyen bir öğrenme yaklaşımını öncelikli hale getirmektedir.

Öğrenme sürecini aydınlatmak üzere geliştirilen farklı öğrenme kuramları zaman içerisinde eğitim uygulamalarına yansiyarak öğrenmenin nasıl gerçekleştiğini ve öğrenilecek içeriğin nasıl düzenlenmesi gerektiğine kadar birçok yaklaşımın temelini oluşturmuştur. Geçmişte eğitimi şekillendiren öğrenme kuramları arasında davranışçılık ve bilişsellik bulunmaktadır (Özden, 2005). Davranışçı yaklaşımda, hedefler önceden öğrenenin dışında ve ondan bağımsız olarak belirlenir ve daha çok gözlenebilen ve ölçülebilen davranışlar üzerine yoğunlaşılır (Yurdakul, 2004, s. 117). Bilişsel yaklaşımda ise öğrenme, doğrudan gözlemlenemeyen zihinsel bir süreçtir ve birey edilgin bir uyaran alıcısı değildir; insan zihni çevreden gelen uyarıcıları etkin bir biçimde işler ve onları yeni biçimlere dönüştürür (Yılmaz, 2009, s. 177-178). Bu yaklaşımların benimsendiği eğitim uygulamalarında öğretenler tarafından bilginin doğrudan aktarımından ve öğrenenlerin kendi bilişsel temsillerini öğretenin önceden belirlediği temsillerine göre ayarlamalarından kaynaklı yaşanan öğrenme sorunlarının tartışılması eğitimde yeni bir paradigma olan yapılandırmacı öğrenme

yaklaşımının gelişmesine yol açmıştır. Böylelikle eğitim alanı, öğrenmenin doğası ve öğrenmenin çeşitli boyutlarını düşünme konusunda önemli bir değişim geçirmiştir; psikolojide olduğu gibi, tasarlanmış öğretimde davranışçılıktan bilişsellığe ve şimdi de yapılandırmacıya bir paradigma değişimi olmuştur (Cooper, 1993).

Yapılandırmacı anlayışa göre öğrenme, mevcut durumlardaki etkinliklerden oluşan ve yaşam boyu ilerleyen bir süreçtir; bilgi, yaşantılarını anlamlı hale getirmeye çalışan birey tarafından yapılandırılmaktadır (Yurdakul, 2004, s. 117). Bu yaklaşımda artık bilgi aktarılan, dikte edilen ve yüklenen bir şey olmaktan çıkar, kazanılan, edinilen ve keşfedilen olur. Yaklaşımın temelinde öğretme değil öğrenme yatar. Öğretme üzerine yapılan çalışmalar yerini öğreteni değil öğreneni merkeze koyarak öğrenme ve öğrenmeyi anlamaya yönelik yapılan çalışmalara bırakmıştır (Barr ve Tagg, 2000).

Birçok eğitim alanında olduğu gibi yapılandırmacı yaklaşım mimarlık alanında tasarım eğitiminde de benimsenen bir yaklaşım olmuştur. Yapılandırmacı yaklaşımın tasarım eğitimi üzerindeki en belirgin etkileri stüdyo derslerinde gözlemlenmektedir. Geçmişte bilginin doğrudan aktarımının hâkim olduğu stüdyolar, bu yaklaşım ile birlikte bilgiye ulaşma yollarının öğrenildiği, düşünme ve sorgulama esaslı deneyim alanlarına dönüşmektedir. Yapılandırıcı yaklaşım, mimarlık alanında özellikle stüdyo derslerinde stüdyo kültürünün doğası gereği tasarım eğitimi ile örtüşen bir yaklaşımdır.

Literatür taramasında eğitim bilimlerinin alt dalı olan eğitim psikolojisi alanında yapılandırmacı öğrenme kuramının geleneksel öğrenme kuramlarından ayıran özelliklerin ortaya konulduğu birçok çalışmaya ulaşılmıştır. Koç ve Demirel (2004), yapılandırmacılığın eğitim ortamlarına etkisi üzerine değerlendirmede bulunmuşlardır. Özden (2005) klasik öğrenme kuramlarının ve eğitimde yeni yaklaşımların yanı

sıra bilginin yapılandırılması, yapılandırmacı öğrenme çeşitleri ve ilkelerini ele almıştır. Yurdakul (2005) yapılandırmacı yaklaşımın postmodern özelliğine dikkat çekmiştir. Gültekin, Karadağ ve Yılmaz (2007) iş birliğine, probleme dayalı öğrenme ve proje tabanlı yapılandırmacı öğrenme etkinliklerinin temel özelliklerini tanıtmışlardır. Bu çalışmaların dışında Steffe ve Gale (1994) yapılandırmacı yaklaşımın hem alanın uzmanları tarafından kaleme alınan çalışmaları hem de matematik eğitimi ve dil eğitimi gibi farklı disiplinlerdeki uygulama örneklerini irdeleyen çalışmaları bir arada sunan temel bir başvuru kaynağı olarak önemli bulunmuştur.

Mimarlık alanında tasarım eğitimi özelinde yapılan çalışmalara örnek olarak, Nicol ve Pilling'in (2005), yapılandırmacı öğrenme etkinliklerinin mimarlık mesleği için yenilikçi potansiyelini ortaya koyan araştırmaları bir arada sundukları çalışma gösterilebilir. Tasarım eğitiminde yapılandırıcı paradigmayı yeni bir öğrenme kültürü olarak tanımlayan Aydınli (2015), çalışmasında öğrenmeyi öğrenmenin önemini vurgular. Yine bu bağlamda Kurt'un (2009) yapılandırmacı yaklaşıma göre yürütülen tasarım stüdyo çalışmalarında farklı kritik uygulamalarının güçlü ve zayıf yönlerini aktardığı; Kurt'un (2011) mimari tasarım süreçlerinde yapılandırmacı öğrenmeye dayalı bilgisayar teknolojilerinin kullanımına yönelik değerlendirme ve öneriler sunduğu; Kurt'un (2012) öğretimin planlanmasında kullanılan Bloom taksonomisinin analiz, yaratma gibi kazanımlarına dayanarak tasarım stüdyosunda yapılandırmacı yaklaşımla yürütülen soyutlama, kompozisyondaki renkler, pozitif/negatif formlar gibi belirli konuları ele alındığı çalışmalar yer almaktadır. Eigbeonan'ın (2013) yapılandırmacı yaklaşım literatürün eleştirel analitik incelemesine dayanan çalışmasında yapılandırmacılık, iş birliği, entegrasyon,

uyarlanabilirlik ve motivasyon kavramları üzerinden ele alınmış ve tasarım stüdyosu için etkili öğretim ve öğrenme yöntemi olarak değerlendirilmiştir. Yapılan literatür araştırması sonucu İç Mimarlık bölümünde yapılandırmacı yaklaşımın benimsendiği Temel Tasarım Stüdyosu kapsamında beden-mekân ilişkisini konu alan bir çalışmaya rastlamamakla birlikte, beden-mekân ilişkisini ele alan çalışmalar mevcuttur. Bu çalışmalar arasında Adıgüzel Özbek'in (2018) İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı bölümünün 1. sınıflar hariç diğer sınıflar için açtığı "Beden-Mekân Etkileşimi" adlı ortak seçmeli ders kapsamında yürütülen beden-mekân ilişkisine yönelik tasarım deneyimi ve sonuç ürünleri üzerine değerlendirmede bulunduğu çalışma; Hasgül ve Gümüştaş'ın (2015) beden-mekân ilişkisini dinamik olan beden dinamik mekânla olan karşılıklı etkileşimini araştırmak için üniversite kampüsü içinde deneysel yürütülen ve mekânın ancak bedenle var olduğu sonucunun vurguladıkları çalışma ve Adıgüzel Özbek ve Usta'nın (2018) 1. sınıf İç Mimarlık Proje I dersinde yaratıcı tasarım bağlamında dört farklı temadan biri olan beden-mekân ilişkisini oyun kavramı üzerinden deneyerek öğrenme modeline dayalı ele aldıkları çalışmalar yer almaktadır.

Bu çalışmanın amacı, öğrencilerin yapılandırmacı yaklaşım ile Temel Tasarım Stüdyosu'nda beden-mekân ilişkilerini sorgulayıp, deneyimlediğinde bilginin nasıl yapılandırıldığı ve elde edilen sonuçları ortaya çıkarmaktır. Bu amaç doğrultusunda çalışmada Haliç Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, İç Mimarlık bölümünde Temel Tasarım Stüdyosu kapsamında beden-mekân ilişkisi üzerine bilgi yapılandırmasını amaçlayan bir deneyim incelenmiştir. Çalışmanın iç mimarlık eğitiminde yapılandırmacı yaklaşımın benimsendiği stüdyo deneyiminin incelenmesi sonucu edinilen bulguların uygulama ve öğrenme arasındaki ilişkiyi ortaya çıkarması nedeniyle önemli olduğu düşünülmektedir.

2. TASARIM EĞİTİMİNDE YAPILANDIRMACI ÖĞRENME YAKLAŞIMI

Köklü değişimlerin yaşandığı günümüz dünyasında bilginin giderek çoğalması ve daha ulaşılabilir hale gelmesiyle, mimarlık ve tasarım eğitiminde bilgiyi kullanma ve yeni bilgiyi üretme becerilerini öne çıkaran uygulamalar önem kazanmaktadır. Yapılandırmacı öğrenme yaklaşımı, öğreneni merkeze alması ve bilgi yapılandırılmasında deneyim ortamları yaratmasından dolayı bu amaçların gerçekleştirilmesine uygun bir zemin sağlar. Çünkü Aydınlı'nın da (2015, s. 6) belirttiği gibi "Öğrenmeyi öğrenen, bilginin yapılandırılmasında yetkinlik kazanan mimar, yaşam-boyu öğrenme becerisine de sahip olur". Bu şekilde yaşam boyu öğrenme becerisi kazanan iç mimar, mimar ve tasarımcılar çağın değişen paradigmalarını kavrayarak mekân tasarımı alanındaki değişime cevap verebilecek, sorunların çözümüne ve ihtiyaçlara katkı sağlayacaklardır. Tasarım eğitiminde yapılandırmacı öğrenme ortamlarının oluşturulmasının önemini ortaya koymak için, tasarım eğitimini yapılandırmacı yaklaşımın temel özellikleriyle ilişkilendirerek ele almak yararlı olacaktır. Yapılandırmacı öğrenme kuramı 20. yüzyıl eğitim çalışmalarında etkili olması özellikle felsefe ve psikoloji gibi farklı disiplinlerde öncü araştırmalar üreten bilim insanlarının (örneğin Jean Piaget, John Dewey, Humberto H. Maturana, Lev Vygotski, Ernst von Glasersfeld) önemli katkılarıyla gerçekleşmiştir. Yapılandırmacı öğrenme yaklaşımı eğitimde son yıllarda yeni paradigma değişimlerinde ele alınmasına karşın, temeli Sokrates'e kadar dayanmaktadır. Sokrates, karşısındaki insanın ön bilgilerini kendi içerisinde değerlendirip art arda sorduğu uygun sorularla bilgiyi karşısındakinin oluşturmasını sağlar. Menon ile olan diyalogları buna bir örnektir. Sokrates soruları ile geometri hakkında bir bilgisi olmadığı varsayılan Menon'u

doğru düşünmeye teşvik ederek Pisagor teoremini kendisinin oluşturmasını sağlamıştır; bu tartışma yöntemi 'doğurtma/Sokratik metot' olarak literatüre geçmiştir (Ünder, 1994). Sokratik diyalog, yapılandırmacı tasarım eğitiminde özellikle stüdyolarda yürütücü ve öğrenenler arasında oluşan diyalogun kökenini yansıtır. Aydınlı'nın (2015, s. 1) belirttiği gibi "Tasarım eğitiminde stüdyo kültürü, yürütücünün yarattığı diyalog ortamı ile öğrenme sürecine katkıda bulunduğu için tam da yapılandırıcı öğrenme kuramı ile üst üste düşer". Bu şekilde stüdyo kültürü, birlikte anlama ve öğrenmeyi sağlayan diyaloglar ile rastlantısal oluşumlara açık bir devinim içerir ve her devinimde yeni bir olasılık yaratisi ortaya çıkar (Aydınli, 2015, s. 6). Stüdyoda diyalog ortamı oluşturmanın yanı sıra öğrenme süreçlerini başlatma, yapılandırma ve öğrenmeye eşlik etme de yürütücülerin görevleri arasında yer alır. Yapılandırmacı anlayışı benimsemiş öğreterden sergilemesi beklenen tutum ve davranışa yer verilen çalışmalardan yola çıkılarak (Brooks ve Brooks, 1993; 1999; Erdem ve Demirel, 2002) stüdyo yürütücüsünün yapılandırmacı tutum ve davranışları aşağıdaki gibi belirlenmiştir:

- Stüdyo yürütücülerini öğrenenlerin bakış açılarına değer vererek kendini değil öğreneni merkeze koyar. Öğrenenlerin kavramlar hakkındaki düşüncelerini bilerek onların ihtiyaç ve ilgi alanlarına göre stüdyoyu kurgular.
- Yürütücü günlük yaşam problemlerinin çözümünde bilginin araştırılması görevini öğrenenlere verir. Öğrenenlerin bilgilerini tartışarak birbirlerinin fikirlerini karşılaştırmalarına fırsat verir.
- Öğrenenler stüdyoya dünya görüşlerini şekillendiren yaşam deneyimleri ve bu deneyimler sonucu ulaştıkları varsayımlarla gelirler. Yürütücüler, öğrenenlerin mevcut varsayımlarını sorgulatarak stüdyoyu yapılandırır. Öğrenenler varsayımlarıyla yüzleştiklerinde ise öğrenme gerçekleşir.

- Yürütücüler stüdyoyu küçük bilgi parçaları değil, büyük fikirler etrafında kurgular. Öğrenenler önce bütüne yönlendirilir; ardından bütünü oluşturan parçaları anlamlandırarak bütüne dair rafine anlayışlar oluşturmaları sağlanır.

- Öğrenenler yapılandırdıkları bilgileri her stüdyo günü çeşitli şekillerde gösterirler. Bu nedenle sonuç ürünü, katı nicel değerlendirme ölçütleri yerine oluşum süreci ile birlikte karşılıklı tartışma ortamı yaratılarak değerlendirilir.

Yapılandırmacı yaklaşımın herhangi bir öğrenme ortamında etkin kullanımı ve öğrenmenin gerçekleşmesi öğretmenin uygulama yeterliliğine bağlıdır. Öğretmenlerin oluşturduğu yapılandırmacı öğrenme ortamlarında Marlowe ve Page'in de (2005, s.14) belirttikleri gibi, öğrenenler

- kendi öğrenmelerine etkin olarak katıldıklarında daha fazla öğrenirler;

- araştırarak, keşfederek, yaratarak ve yeniden yaratarak, çevreyle etkileşerek bilgiyi yapılandırır;

- eleştirel düşünme ve problemleri çözmeye becerisini oluşturur;

- etkin öğrenme yaklaşımı ile içeriği ve süreci aynı anda öğrenirler.

Marlow ve Page'in yapılandırmacı öğrenmeye dair sundukları genel görüşler stüdyo ortamına özgü öğrenmenin temel unsurları niteliğindedir. Yapılandırmacı stüdyoda öğrenme, mekânsal bilginin merak uyandırma, deneyimleme, keşif, sorgulama gibi yollarla yeniden yapılandırılmasıyla gerçekleşir. Öğrenen bu yollarla bilgiyi yapılandırırken aynı zamanda eleştirel, yaratıcı, ilişkisel, imgesel düşünme, akıl yürütme, sezgisel kavrayış ve kendini ifade etme becerileri de kazanır (Aydın, 2015). Öğrenen stüdyo sürecinin sonuna değil, sürecin kendisine yoğunlaştırılarak sürekli yeniden düşünmeye yönlendirilir, böylece yapılandırmacı öğrenme kuramının başat çıktısı olan öğrenmeyi öğrenmeye yol açar.

3. TEMEL TASARIM STÜDYOSUNDA YAPILANDIRMACI ÖĞRENME DENEYİMİ: BEDEN-MEKÂN ÇALIŞMALARI

Çalışma kapsamında tasarım eğitiminde yapılandırmacı öğrenme yaklaşımının süreç ve sonuçlarını araştırmak amacıyla İç Mimarlık bölümü öğrencileri ile yapılan stüdyo çalışmaları incelenmiştir. Öğrencilerin eğitimini aldıkları iç mimarlık, farklı disiplinlerden beslenen, değişimi ve dönüşümü her geçen gün devam eden dünyanın ihtiyaçları doğrultusunda sürekli yenilenen bir disiplindir. Bu sürekli değişim ve dönüşüm hali ve disiplinlerarası yapısı iç mimarlık öğrenimini de etkilemektedir. Dünyada birçok farklı üniversitede, farklı fakülteler bünyesinde varlığını sürdüren İç Mimarlık bölümü kapsamında yer alan dersler de farklılık göstermektedir. Bu farklılık ve çeşitlilik disiplinin melez yapısına vurgu yaparak tek bir doğru ya da birtakım mutlak doğrular etrafında şekillenmediğini gösterir. Bu farklılık ve çeşitlilikler arasında disiplinin özünü oluşturan tasarım/tasarlama bilgisinin yapılandırılması ortak noktadır.

Tasarım eğitimi kapsamında yer alan çok çeşitli ve farklı dersler arasında çoğu üniversitede Temel Tasarım Stüdyosu'nun yer aldığı görülmektedir. Temel Tasarım Stüdyosu, İç Mimarlık lisans eğitiminin ilk iki döneminde yer alan ve tüm eğitim sürecinin önemli yapı taşlarını oluşturan bir stüdyo olma özelliği taşır. Tasarım ile ilgili bir ön öğrenme olmaksızın, hatta çoğu zaman mekâna ve insana dair çeşitli, sınırlayıcı ve yanlış bilgi kodları ile yüklü öğrencilerin ilk kez tasarlamayı deneyimledikleri bir ders olarak iç mimarlık eğitim sürecinde özel ve önemli bir yere sahiptir. Temel Tasarım Stüdyosu'nda, önce öğrencilerin katı bellek kodları kendilerine sorgulatılarak yıkılır ardından da özgün tasarımlar yapabilmeleri amacıyla özgür düşünme, sürekli öğrenme, tutum ve davranış yapılandırılır.

Temel tasarım, tasarlama yetisinin öğrenciye

kazandırılması ve tasarım bilgisinin yapılandırılmasını amaçlayan, değişen paradigmlar ile ortaya çıkan yeni yaklaşımlardan etkilenen ve kendini sürekli değiştirip dönüştüren bir stüdyodur. Sarıoğlu Erdoğan'a (2016, s. 8) göre, gerçeği ve verilen sorunu analiz etmek, kavramsal olarak parçalarına ayırmak, somut olandan soyut düzleme gelebilmek, fikir üretmek ve sonra tekrar somuta dönebilmek temel tasarım ile mümkün olabilmektedir. Tüm bu amaçlar ve öğrenenlerin edinmeleri hedeflenen kazanımlar doğrultusunda iç mimarlık eğitimi özelinde Temel Tasarım Stüdyosu mekân tasarım bilgisinin temelini yapılandırır.

İç mimarlık eğitiminde Temel Tasarım Stüdyosu'nun mekân tasarım bilgisini oluşturma yolundaki ilk adımı beden-mekân ilişkisinin kavranmasına yönelik olmalıdır. Çünkü mekânın üretimi ile ilgili en temel durum "[...] canlı bir beden için temel yerlerin, mekân belirtecilerinin öncelikle beden tarafından nitelenmiş olduklarıdır" (Lefebvre, 2016, s. 191). Öğrenenin bu ilişkiyi kavraması ve beden-mekân ilişkisine dair bilgiyi yeniden yapılandırması, deneyim, sorgulama, araştırma, gözlemlene gibi yollar ile mümkün olur. Bu yaklaşımın aksine beden ve mekâna dair doğrudan bilgi sunan kaynaklar bedeni sınırlar, belirli kalıplara sokar ve nicel kısıtlar ile ölçülendirir. Öğrenenler de bu sınırlar içinde ne özgün üretimde bulunabilirler ne de zihinlerini özgürleştirebilirler. Bu durumun aksine bedenin mekânla sonsuz ilişkisi vardır. Her beden ve her mekân için sonsuz olasılıktan söz edilebilir. Hatta beden ve mekân arasında bir ilişkiden öte, birlikte varoluş olduğu ve birbirlerinden ayrı düşünülemediği söylenebilir. Merleau-Ponty'nin de (2003, s. 117) bedenin sadece mekânın bir parçası olmadığı üzerine söyledikleri gibi "[...] bedenim olmasaydı benim için hiçbir şekilde mekân da olmazdı". Temel Tasarım Stüdyosu'ndaki ilk amaç öğrenenlerin bunu keşfetmelerini sağlamaktır. Önce bedene dair kalıpların, belirli beden-mekân ve ilişki kodlarının yıkılması ardından sonsuz

ilişkiler ağında beden-mekân ilişkisine dair bilgi oluşturma ve öğrenme becerisinin kazanılması sağlanır. Beden-mekân ilişkisi mutlak bilginin gölgesi altında belirli sınır ve kalıplar ile ele alındığında, her bedenin aynı olduğu, aynı mekânlara ihtiyaç duydukları düşüncesi ile yine kalıp mekân tasarımları oluşması kaçınılmazdır. Bu ilişkinin tek, net ve kesin bir çözümlenmesi yapılamaz fakat bu ilişkiyi anlamak ve anlamlandırmak amacıyla sorular sorulabilir, katmanlı çalışmalar ile ele alınarak kavrayış mümkün hale getirilebilir.

Bu nedenler ile çalışma kapsamında ele alınan Temel Tasarım Stüdyosu I dersi, beden-mekân ilişkisini farklı katmanlar ve aşamalar içeren, nicel sınırların ötesinde bedeni ve mekânı anlamaya yönelik etkinliklerden oluşturulmuştur. Tasarım Stüdyosu etkinlikleri haftada 8 saat olmak üzere toplam 7 hafta boyunca 3 öğretim üyesi ve 2 araştırma görevlisi tarafından yürütülmüş ve toplam 60 öğrenenin katılımı ile gerçekleştirilmiştir. Çalışmada, gerçekleştirilen bu etkinlikler sonucu öğrenenlerin öğrenme ve bilgi oluşturma süreçleri, bu süreç içerisinde ve sonunda elde edilen kazanımları ele alınmıştır. Etkinlikler sonunda elde edilen kazanımların değerlendirilebilmesi amacıyla öğrenenlerin geçmiş öğrenimleri ile ilgili yapılan araştırma doğrultusunda lisans eğitimi öncesinde almış oldukları eğitimde büyük bir çoğunun bilgiyi doğrudan edinme alışkanlığı elde etmiş oldukları ve ezbere dayalı bir yaklaşımla karşılaştıkları düşünülmektedir. Bu durumu Türk eğitim sistemini PISA sonuçları üzerinden değerlendiren Güler (2013, s. 52) "Genelde öğretmenler yolda yaptıkları iki boyutlu temsiller ile görsel ifade ve soyut düşünme becerileri de Ardından öğrenenler fotoğraf serilerinin iki boyutlu soyutlamalarını yapmışlardır. Bu soyutlama eskizlerini her bir fotoğraf karesi üzerinde uygulayarak eskizleri yan yana ekleyip, üst üste çakıştırarak sadece bedeni değil hareketi görselleştirmişlerdir. Bu etkinlikte öğrenenlerin

problem açıklamakta ve bundan ötürü öğrenciler okuyup anlamak yerine bir başkasının açıklamasını kıymetli bulmaktadırlar” şeklinde değerlendirirken, öğretmen görüşlerini ele alan Cumaoğlu ve Özdemir Şimşek (2020) elde ettiği sonuçlarda da “derslerin işlenmesi teorik odaklı olup, öğretmenlerin ağırlıklı olarak sunuş yoluyla öğretim yaklaşımına göre ders işledikleri” (s. 960), “daha çok ezbere dayalı eğitim ve sınav yapıldığı” ve “bilgiye ulaşma becerilerini kazandırmaya yönelik davranılmadığını” (s. 961) açıkça dile getirilmektedir. Temel tasarım eğitimi için benzer saptamalar yapan Dural’a (2000) göre “Öğrencilerimizi biçimlendirmiş olan eğitim sisteminin, ezbere dayalı, otoriteye bağımlı, araştırmayı ve sorgulamayı ikinci plana atmış, bir sistem olmasının getirdiği zorlukların ‘çok boyutlu düşünme’nin zorunluluk olduğu sistemimiz için nasıl birer engel olduğu ortadadır.”(s. 62).

Etkinlikler sonucu öğrenenlerin çalışmalarının yapılandırıcı öğrenme yaklaşımı bağlamında değerlendirmeleri yürütücüler tarafından katılımlı gözlem yöntemiyle yapılmıştır. Bu yöntem ile öncelikle yürütücüler tarafından her bir etkinliğin detaylı kurgusu yapılmış ve bu doğrultuda etkinliklerin amaçları belirlenmiştir. Bu amaçlar doğrultusunda öğrenenlerin gelmiş oldukları eğitim sistemi de göz önünde bulundurularak ve öğrenenlere sorular yöneltilerek etkinlikler öncesi etkileşimli tartışma ve diyalog ortamı yaratılmış ve etkinliklerin odağında yer alan beden ve mekân kavramları ile ilgili görüşler alınmıştır. Her bir etkinlik sonrası yürütücüler görüşlerini ders sonunda yapılan toplantılarda ortaya koymuş ve öğrenenlerin performansları bağlamında tartışmıştır. 7 haftalık beden ve mekân etkinlikleri sonunda öğrenenler ve yürütücüler ile birlikte gerçekleştirilen ve etkileşimli tartışmanın odakta olduğu jürilerde öğrenenlerin beden ve mekâna karşı olan tutumlarının etkinlik öncesinde ve sonrasındaki değişimi

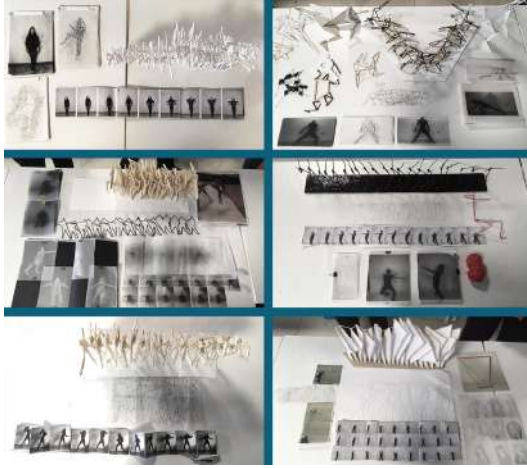
ve kazanımları gözlemlenerek yürütücüler tarafından değerlendirilmiştir.

3.1. Beden-Mekân Stüdyo Çalışması 1: Beden ve Hareket

Temel Tasarım Stüdyosu kapsamında yapılan ilk etkinlik olan ‘Beden ve Hareket’ öğrenenlerin bedenlerinin sabit ve durağan olmaktan çok mekân içerisindeki hareketleriyle mekânı tanımladıklarının farkına varmaları amaçlanarak gerçekleştirilmiş bir etkinliktir. Öğrenenlerin bu bilgiyi yapılandırılmaları amacıyla belirlenmiş hedefler doğrultusunda etkinlik üç aşamadan oluşturulmuştur.

İlk aşamada öncelikle beden-mekân konusu üzerine etkileşimli tartışma ortamı yaratılmıştır. Yürütücüler tarafından sorulan uygun sorular ile öğrenenlerin beden hakkında var olan bilgilerinin ve yaşam deneyimleri sonucu elde ettikleri çıkarımların okuması yapılır. Bu okuma öğrenenlerin bilginin yükleneceği boş bir kutu olmaktan çok hali hazırda belirli bilgi kümeleri ile var oldukları düşüncesi doğrultusunda yapılmıştır. Bu bağlamda öğrencilere kendi bedenlerinin özelliklerinin farkında olup olmadıklarını anlamaya yönelik, beden ölçüleri ve hareket kabiliyetleri ile ilgili sorular sorularak etkileşimli tartışma ortamı yaratılıp öğrenenlerin beden hakkında var olan bilgi ve düşünceleri ortaya çıkarılmıştır. Bu tartışmanın ardından öğrenenlerin kendi bedenleri ile yaptıkları bir hareket dizisini süper-poze tekniğiyle fotoğraflamaları istenmiştir. Öğrenenlerin bu etkinlik ile kendi bedenleri üzerinden beden fiziksel özelliklerinin (eklemler, uzantılar, sabit, esnek veya hareketli bölümler gibi) ve hareket kabiliyetinin farkına varmaları hedeflenmiştir. Bu farkındalık, fotoğrafların basılı hale getirilmesinin ardından öğrenenler ile bu deneyim süreci ve sonucu ile ilgili düşünceleri üzerine etkileşimli tartışma ortamı yaratılarak değerlendirilmiştir.

İlk aşamanın bir devamı/uzantısı niteliğinde olan ikinci aşamada öğrenenler fotoğraflayıp basılı



Görsel 1 'Beden ve Hareket' çalışmasının öğrenci ürünlerinden örnekler

hale getirdikleri hareket dizisini soyutlayarak iki boyutlu eskizler haline getirmişlerdir. Bunun için öncelikle soyut ve soyutlama ile ilgili temel bilgilerin yapılandırılması amacıyla stüdyoda tartışma ortamı yaratılmıştır.

beden hareketinin mekânda taradığı iki boyutlu alanı görmeleri hedeflenirken, bu hedefe giden yolda yaptıkları iki boyutlu temsiller ile görsel ifade ve soyut düşünme becerileri de gelişmektedir. gelişmektedir.

Etkinliğin üçüncü ve son aşamasında öğrenenler, iki boyutlu soyut temsiller haline getirdikleri beden hareketlerinin maketlerini yaparak üçüncü boyuta taşırlar. Hedef, beden hareketinin mekânda taradığı hacmi keşfetmeleridir. Bu keşif sürecinde üç boyutlu düşünme ve modelleme becerileri de gelişir. Mekân tasarımı eğitiminde iki boyut ve üç boyut arasındaki bağın kurulmasının öğrenenler tarafından zor algılanan bir durum oluşu nedeniyle bu etkinliğin önemli bir deneyim olduğu düşünülmektedir. Maket yapma deneyiminde malzeme bilgisini de deneyip yanıldıkları bir süreç ile yapılandırılır.

Beden-Mekân stüdyo çalışmalarından 'Beden ve Hareket' etkinliğinin sonuç ürünleri Görsel 1'de yer almaktadır. Beden ve Hareket' etkinliğinin



Görsel 2 'Beden ve Hareket' stüdyo çalışmasının süreç diyagramı

yapılandırmacı öğrenme süreci Görsel 2'de gösterilmiştir.

Görsel 2'de görüldüğü gibi 'Beden ve Hareket' stüdyo çalışması, öğreneni merkeze alan, öğrenenin öğrenme sürecinin her aşamasında aktif olduğu (sorgulama, etkileşimli tartışma, çevresiyle etkileşime geçme ve araştırma), öğrenenin uygulama aşamalarında yaptıklarını (fotoğraf/süper-poze fotoğraflama, soyutlama ve eskiz/iki boyutlu ifade, maket/üç boyutlu ifade) ve bu etkinliklerin aracılık ettiği alt kazanımlarla (keşfetme, farkına varma, bilgi yapılandırma, eleştirel/yaratıcı/ilişkiyel/imsesel düşünme, akıl yürütme, sezgisel kavrayış, kendini ifade etme) öğrenenin "beden sabit/durağan değildir ve hareketiyle mekânı tanımlar", "beden nicel kalıpların ötesindedir" bilgisini yapılandırdığı bir öğrenme sürecidir.

3.2. Beden-Mekân Stüdyo Çalışması 2: Beden Manipülasyonu

Temel Tasarım Stüdyosu kapsamında yapılan ikinci etkinlik olan 'Beden Manipülasyonu' deneyim ile bilgi yapılandırma temeline dayanmaktadır. Etkinlik öğrenenlerin 'bedenin fiziksel ve duyuşsal kabiliyetlerinin sınırları

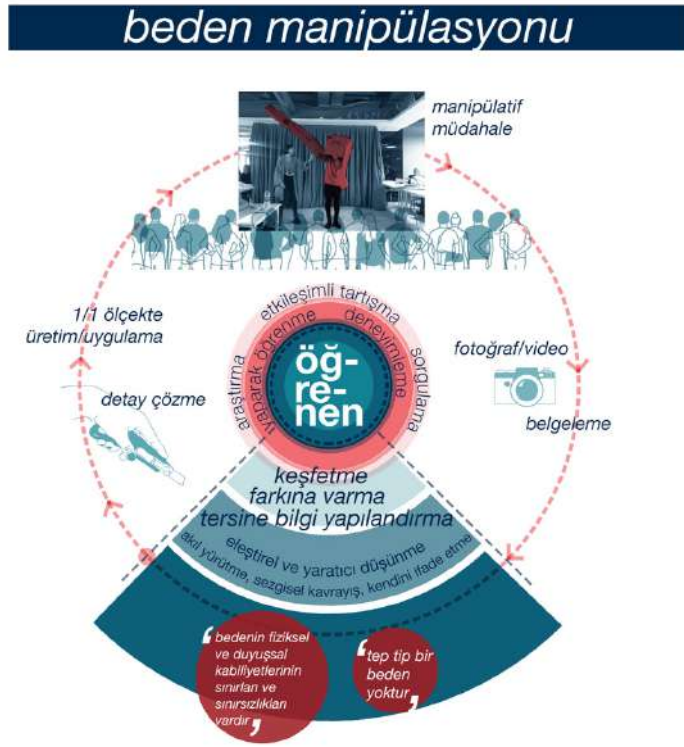


Görsel 3 'Beden Manipülasyonu' çalışmasının öğrenci ürünlerinden örnekler

Beden-Mekân stüdyo çalışmalarından 'Beden Manipülasyonu' etkinliğinin sonuç ürünleri Görsel 3'te yer almaktadır. Öncelikle yürütücüler, öğrenenlere bedenlerin fiziksel ve duyuşsal kabiliyetlerinin sınırları olup olmadığı gibi sorular

sorarak, etraflarında gördükleri bedenler ile ilgili gözlemlerini anlamaya 'Beden Manipülasyonu' etkinliğinin yapılandırıcı öğrenme süreci Görsel 4'te gösterilmiştir.

Görsel 4 'Beden Manipülasyonu' stüdyo çalışmasının süreç diyagramı



ve sınırsızlıklarını' keşfetmelerini amaçlar. yönelik tartışma ortamı yaratıp öğrenenlerin mevcut düşüncelerini ortaya çıkarmışlardır. Öğrenenlerin bu farkındalığı ve bedeninin özelliklerine dair bilgileri yapılandırmaları amacıyla belirlenen hedef doğrultusunda öğrenenler kendi bedenlerine manipülatif müdahalelerde bulunurlar. Öğrenenler kendi belirledikleri çeşitli malzemeler ve yöntemler ile bedenlerine yaptıkları müdahaleleri stüdyoda öğrenenler ve yürütücüler ile birlikte deneyimlerler. Bedenlerinin bu müdahaleler sonucu hangi fiziksel hareketleri yapabildikleri ya da yapamadıkları, hangi duyuşsal özellikleri kaybettikleri ya da kazandıkları üzerine etkileşimli bir tartışma ortamı yaratılır.

Görsel 4'te görüldüğü gibi 'Beden Manipülasyonu' stüdyo çalışması, öğreneni merkeze alan, öğrenenin öğrenme sürecinin her aşamasında aktif olduğu (araştırma, yaparak öğrenme, etkileşimli tartışma, deneyimleme ve sorgulama), öğrenenin uygulama aşamalarında yaptıklarını (1/1 ölçekte üretim/uygulama, detay çözme, manipülatif müdahale, fotoğraf/video ile belgeleme) ve bu etkinliklerin aracılık ettiği alt kazanımlarla (keşfetme, farkına varma, tersine bilgi yapılandırma, eleştirel ve yaratıcı düşünme, akıl yürütme, sezgisel kavrayış, kendini ifade etme) öğrenenin "bedenin fiziksel ve duyuşsal kabiliyetlerinin sınırları ve sınırsızlıkları vardır", "tek tip bir beden yoktur" bilgisini yapılandırdığı bir öğrenme sürecidir.

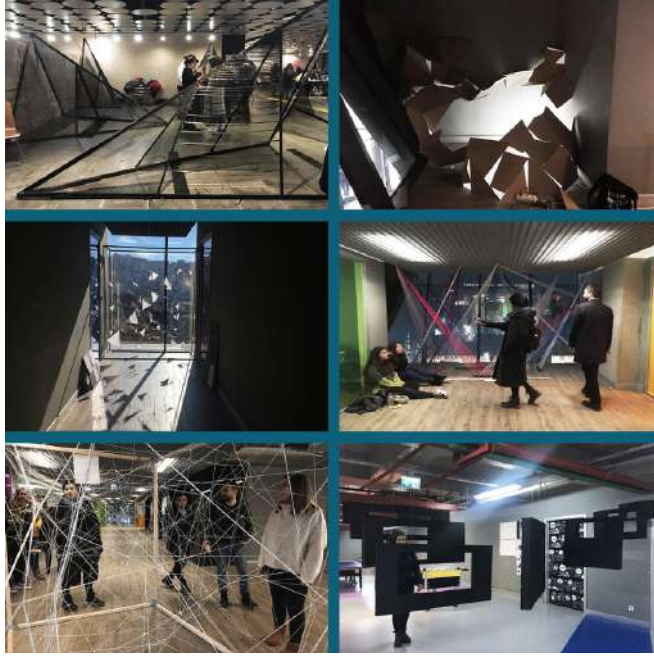
3.3. Beden-Mekân Stüdyo Çalışması 3: Yerleştirme

Temel Tasarım Stüdyosu beden-mekân çalışmaları kapsamında yapılan üçüncü ve son etkinlik olan 'Yerleştirme' etkinliği öğrenenlerin 'bedenlerin mekânları tanımlandığı kadar mekânların da bedenleri yönlendirerek gündelik yaşam, zaman ve deneyimi tanımladıkları; beden ve mekânın arasında ilişkiden öte sonsuz olasılık içeren sürekli bir etkileşim bulunduğu

ve birbirlerinden ayrı düşünilemeyecekleri' bilgilerini oluşturmalarını amaçlamaktadır. Bu amaca ulaşmak için belirlenen hedefler doğrultusunda etkinlik üç aşamadan oluşturulmuştur.

İlk aşamada öğrenenlerin beden konusu ele alınırken kendi bedenlerinden yola çıkmaları gibi, mekân konusu ele alınırken de kendi yaşam çevrelerinden yola çıkılarak öğrenenlerin deneyimledikleri ortak mekân olan üniversite kampüsünü oluşturan mekânlar üzerine tartışma ortamı yaratılmıştır. Yürütücüler tarafından sorulan sorular ile oluşturulan diyaloglarla öğrenenlerin mekân ve mekânsal deneyim hakkında var olan bilgilerinin okuması yapılmıştır. Bu sorular, öğrenenlerin beden ve mekân arasındaki etkileşimin farkında olup olmadıklarını anlamaya ve görüşlerini almaya yönelik, bedeninin gündelik yaşamdaki mekânsal deneyimleri üzerine sorulan sorulardır. Ardından öğrenenler farklı sayılardan oluşan gruplara ayrılarak kampüsün önceden yürütücüler tarafından belirlenen alanları ile eşleştirilmiştir. Her bir çalışma grubunun kampüs içerisinde bulunan çalışma alanlarını gözlemleyerek ve birbirleri ile fikir alışverişinde bulunarak mekânların fiziksel, işitsel, dokunsal, görsel özellikleri, kullanıcı yoğunluğu ve beden hareketleri, dolaşım gibi konuları ele alarak mekânsal okumalarının yapılması istenmiştir. Öğrenenler tarafından elde edilen çıkarımlar istenen iki boyutlu ifade biçimleri ile temsil edilerek stüdyo ortamında tartışmaya açılmıştır. Etkinliğin bu aşamasının öğrenenlerin lisans eğitimlerinde edindikleri ilk işbirlikçi çalışma deneyimi olması nedeniyle önemli olduğu düşünülmektedir. Bu etkinlik ile birlikte düşünüp tartışma, bir sorumluluğu birlikte üstlenme gibi becerilerin gelişmesi de hedefler arasındadır.

Etkinliğin ikinci aşamasında gruplar ilk aşamada oluşturdıkları bilgiler doğrultusunda üçüncü aşamada uygulamaları istenecek olan Yaratılan.



Görsel 5 'Yerleştirme' çalışmasının öğrenci ürünlerinden örnekler

Beden-Mekân stüdyo çalışmalarından 'Yerleştirme' etkinliğinin sonuç ürünleri Görsel 5'te yer almaktadır 'Yerleştirme' etkinliğinin

yapılandırmacı öğrenme süreci Görsel 6'da gösterilmiştir. Tasarımlar için bu alanları manipüle etmenin yollarını ararlar.

birlikte düşünme ortamında alanları önce fotoğraflayıp ardından bu fotoğraflar üzerine iki boyutlu eskizler ile manipülatif müdahalelerde bulunacakları tasarımları üzerine düşünmeye başlarlar. Alanlar için birçok tasarım alternatifini üretmeleri, tek bir doğrunun olmadığı ve sonuçta ulaşılabilecek tasarım için sürecinin ve çoklu denemeler yapmanın gerekliliğini kavramaları hedeflenir.

Üçüncü ve son aşamada, ikinci aşamada üretilen eskizler grupta yer alan öğrenenler ve yürütücüler ile birlikte sorumlu oldukları alanlarda incelenir ve tartışılır. Bu tartışma sonucunda öğrenenlerin yapmış oldukları çok sayıda eskiz alternatiflerinden mekâna birebir boyutlarda uygulamak üzere biri üzerinde yoğunlaşmaları istenir. Öğrenenler tartışma doğrultusunda seçmiş oldukları tasarımı mekâna uygulatırlar



Görsel 6 'Yerleştirme' stüdyo çalışmasının süreç diyagramı

Bu uygulama sürecini takım çalışması, işbirlikçi düşünme, yaparak öğrenme, deneyimleyerek öğrenme gibi birçok yol besler. Öğrenenler uygulama sırasında malzeme, detay çözme, zamanlama hakkında bilgi oluşturur ve becerilerini geliştirirler. Etkinliğin öğrenenlere en önemli kazanımlarından birinin ise tasarımın uygulama sürecine girdiğinde oluşan sorunlar ile uğrayabileceği olası değişimlerin farkına varmaları yönünde olduğu düşünülmektedir.

Görsel 6'da görüldüğü gibi 'Yerleştirme' stüdyo çalışması, öğreneni merkeze alan, öğrenenin öğrenme sürecinin her aşamasında aktif olduğu (araştırma, etkileşimli tartışma, işbirlikçi düşünme, yaparak öğrenme ve deneyimleme), öğrenenin uygulama aşamalarında yaptıklarını (mekânsal okuma, fotoğraf, eskiz, not, video kaydı, ses kaydı ile gözlem ve analiz, eskiz, alternatif üretimi, 1/1 ölçekte üretim/uygulama ve detay çözme) ve bu etkinliklerin aracılık ettiği alt kazanımlarla (yeniden yapılandırma, çıkarımda bulunma, çözüm üretme, akıl yürütme, problem çözme, zamanlama, yaratıcı, ilişkisel, işbirlikçi düşünme) öğrenenin "mekân, bedeni yönlendirerek gündelik yaşam, zaman ve deneyimi tanımlar", "beden ve mekân arasında sonsuz olasılık içeren bir etkileşim bulunur ve birbirlerinden ayrı düşünülemezler" bilgisini yapılandığı bir öğrenme sürecidir.

SONUÇ

Tasarım eğitiminde öğrenme içeriğinin sürdürülebilir olması, yeni gelişmeleri ve değişen koşulları dikkate alarak çağın tasarım anlayışı ve ihtiyaçlarına cevap vermesi bakımından oldukça önemlidir. Tasarım eğitiminde öğrenenlerde sürdürülebilir farkındalığı yaratmak için sadece bilgiye ve doğrusal-nedensel düşünce süreçlerine odaklanmayıp, anlama ve anlamlandırma için gerekli becerilerin harekete geçirilmesi teşvik edilmelidir. Eğitim alanında öne çıkan ve uygulanan yapılandırmacı öğrenme tasarım eğitiminde öğrenme hedeflerine ulaşmada

oldukça etkili bir yaklaşımdır. Yapılandırmacılık öğreneni merkeze alması, öğrenenlerin ihtiyaçları doğrultusunda uygun öğrenme yolları seçmelerini sağlayan çeşitli öğrenme stratejileri göstermesi ve bilginin etkileşimsel ortamda bireysel yapılandırmasına olanak tanınması bakımından bütünleştirici bir rol üstlenmiştir.

Bu çalışmada öğrenenlerin yapılandırmacı yaklaşım ile Temel Tasarım Stüdyosu'nda beden-mekân ilişkilerini sorgulayıp, deneyimlediğinde bilgiyi nasıl yapılandıklarıyla ilişkin elde edilen sonuçlar incelenmiştir. Bu doğrultuda çalışmada Haliç Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, İç Mimarlık bölümünde 2018-2019 güz yarıyılı 1. sınıf öğrencileriyle Temel Tasarım Stüdyosu I dersi kapsamında beden-mekân ilişkisi üzerine bilgi yapılandırmasını amaçlayan bir deneyim ele alınmıştır. Çalışmanın iç mimarlık eğitiminde yapılandırmacı öğrenme yaklaşımının benimsendiği stüdyo etkinliklerinin incelenmesi sonucu edinilen bulguların öğrenme süreçleri ve öğrenenler arasındaki ilişkiyi ortaya çıkarması bakımından önemli olduğu düşünülmektedir.

Çalışmada incelenen, yapılandırmacı öğrenme yaklaşımının esas alındığı Temel Tasarım Stüdyosu I dersinin ilk yedi haftasında gerçekleştirilen etkinlikler dizisinin süreçleri ve sonuç ürünleri değerlendirildiğinde öğrenenlerin beden-mekân ilişkisi üzerine yapılandıkları bilgilere dair birtakım bulgulara ulaşılmıştır. Öğrenenlerin süreç sonunda bedeni sınırlı, durağan ve ölçülebilir kalıpların ötesinde ele almanın gerekliliği, yaşayan ve deneyimlenen mekânla bütünleşik olduğu bilgisini oluşturdukları, tartışmalar ve sonuç ürünleri değerlendirildiğinde elde edilen bulgular arasındadır. Etkinliklerin başlangıç süreçlerinde öğrenenlerin bedeni nicel, durağan ve görsel olarak ele alma eğilimleri, etkinlikler sonunda hareket eden, farklı niteliklere sahip ve görmenin yanında dokunma ve duyma duyularıyla da ilişkili olduğunu farkına vardıkları saptanmıştır.

Bu bağlamda öğrenenlerin belleklerinde var olan beden-mekân ilişkisine dair mevcut kodlar, etkinlikler sırasında gerçekleştirilen etkileşimli tartışma ortamlarında sorgulatılarak kırılmıştır. Öğrenenlerin tektipleştirme eğiliminde oldukları beden ve mekânın özünde sonsuz olasılık içeren olgular olduklarının farkına vardıkları sonuç ürünlerindeki çeşitlilik ve tartışma sırasındaki öğrenen söylemlerinde gözlemlenmiştir. Öğrenenlerin sürecin ilk derslerinde bedeninin fiziksel, duyuşsal, bilişsel ve algısal bağlamda yetilerine sahip olmalarına karşın farkında olmadıkları, sürecin sonunda ise bunları fark ederek tutum ve davranışlarını bu doğrultuda yeniden yapılandırdıkları saptanmıştır.

Yapılan etkinliklerde öğrenenler ile yürütücüler arasında oluşturulan tartışma ortamlarında öğrenenlerin süreç içerisinde ve sonunda öğrenme bağlamında eksiklikleri ve geçirdikleri değişim gözlemlenmiştir. Bu gözlemler sonucu, öğrenenlerin lisans eğitimi öncesinde almış oldukları eğitim doğrultusunda büyük bir çoğunun bilgiyi doğrudan edinme alışkanlığı edinmiş olmalarının, yapılan etkinlikleri anlamlandırma, algılama ve uygulamada zorluklar yaşamalarına neden olduğu söylenebilir. Fakat öğrenenlerin bu etkinliklerin ilk aşamalarında belirli zorluklar yaşamalarına rağmen yapılandırmacı yaklaşımın yarattığı özgür düşünme ortamı sayesinde motive olarak öğrenme süreçlerinin çok daha verimli hale geldiği görülmüştür; bu bulgu motivasyonun öğrenmede oldukça önemli bir yeri olduğunu vurgular. Gözlemler sonucu öğrenenlerin büyük bir çoğunluğunun bir sonuca ulaşmanın tek yolu ve tek doğrusu olduğu düşüncesine sahip oldukları, bu düşüncenin de tasarım sürecinin olmazsa olmazı alternatif üretimi konusunda öğrenenleri oldukça kısıtladığı görülmüştür. Bu durumun öğrenenlere önceki eğitim yaşantılarında yanlış yapma şansı verilmemesinden kaynaklanan hiçbir şey üretmemeye kısır döngüsüne girmelerine neden

olduğu düşünülmektedir. Bu etkinliklerde yapılandırmacı yaklaşımın esas aldığı deneme, yanılma, deneyimleme gibi farklı öğrenme yollarıyla sonuca ulaşmanın tek yolu olduğuna dair kalıpların yıkılma süreci başlatılmıştır. Bunun oldukça zor olduğu fakat yapılan etkinlikler ve karşılıklı diyalog ortamlarında bu kalıplardan öğrenenlerin de yakındıkları tespit edilmiş, dolayısıyla bu yıkım zor olsa da yapılandırmacı yaklaşımın benimsendiği stüdyolarda mümkün olduğu saptanmıştır. Öğrenenlerin etkinliklerin başlangıcında takım çalışması yaparak işbirlikçi üretimde zorlanmalarının daha önce bireysel ve salt sonuç odaklı öğrenme stratejilerine maruz kalmış oldukları sonucunun çıkmasına neden olmaktadır. Birlikte öğrenmeyi daha önce deneyimlememiş öğrenenler, iş bölümü ve çoklu düşünmeyi deneyimlediklerinde takım çalışmasının zor olduğunu belirtmiş, kimi öğrenci tasarımlarının zenginleşerek nitelik kazandığı, kimi öğrenci işbirlikçi çalışma pratiğinin sonuç ürünü olumsuz yönde etkilediğini belirtmiştir. Tüm bu çıkarımlar doğrultusunda, yapılandırmacı yaklaşımı benimseyerek gerçekleştirilen stüdyo sürecinde, yürütücülerin yeni bilgi yapılandırılmasının öğrenciye kazandırılmasından çok daha zor olanın, öğrenenlerin mevcut öğrenme şemalarının ve bilişsel kodlarının yıkılması, öğrenenlere daha önceki yaşamlarında dayatılan öğrenme stratejilerinin onların öğrenmelerini ne denli kısıtladığını ve hatta imkânsız hale getirdiğini fark ederek bu sınırların silinmesi olduğu düşünülmektedir.

Sonuç olarak, yapılan etkinliklerin süreç ve sonuçlarının incelenmesi ve yürütücüler arasında yapılan tartışmalarla, yapılandırmacı öğrenme kuramının, salt öğrenme stratejilerinden ibaret olmadığı, çok daha kapsamlı ve kapsayıcı bir dünyayı görüş ve algılayış biçimi olduğu görülmüştür. İç Mimarlık Temel Tasarım Stüdyosu özelinde yapılandırmacı öğrenme

yaklaşımının öğrenme sürecine ve kazanımlara olumlu katkıları göz önünde bulundurulduğunda, sürdürülebilir bilgi yapılandırmasına yönelik yenilikçi yaklaşımlarla yürütülen stüdyolara İç Mimarlık lisans eğitiminde daha çok yer verilmesi gerektiği ve stüdyo yürütücüleri olan akademisyenlerin öğrenme kuramları ile ilgili donanım sahibi olmalarının faydalı olacağı düşünülmektedir. Temel Tasarım Stüdyosunun İç Mimarlık eğitiminin ilk iki dönemi devam ettiği düşünüldüğünde öğrenenlerin mekân ile ilgili bilgi yapılandırma pratikleri için iyi bir temel oluşturmalarında önemli bir rolü olduğu görülmektedir. Aynı zamanda yapılandırmacı yaklaşımı yalnızca Temel Tasarım Stüdyolarında değil İç Mimarlık eğitiminin 2, 3 ve 4. yıllarının odağında bulunan Tasarım Stüdyoları ve Proje dersleri için de benimsemenin bütüncül bir öğrenim yaklaşımına yol açarak öğrenenler için çok daha faydalı olacağı düşünülmektedir. Bu şekilde, tasarım alanının hızlı değişimine adaptasyon sağlayabilecek becerilere sahip, düşünen, araştıran, sorgulayan, iletişim kurabilen, özgün tasarımlar üretme yetisine sahip iç mimarların yetişmesinde yapılandırmacı öğrenmenin önemli katkıları olacağı düşünülmektedir. Bilginin sürdürülebilir olması, bireyin kendini gerçekleştirebilmesi, yaşam boyu öğrenmeyi içselleştirebilmiş olmasının sadece iç mimarlık eğitimi özelinde değil, birey olma amacındaki tüm insanlar için gerekli olduğu yadsınamaz. Bu nedenle yapılandırmacı öğrenmenin benimsenmesi ve geliştirilerek devam etmesinin gerekli olduğunda değişip dönüşümünün sağlanmasının önemini vurgulamak gerekir.

KAYNAKLAR

- Adıgüzel Özbek, D. (2018). *Beden etkileşimli mekân tasarımı*. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*, 8(1), 133-142.
- Adıgüzel Özbek, D. & Usta, G. (2018). *İçmimarlık proje stüdyosunda yaratıcılık odaklı tasarım çalışmaları*. *The Turkish Online Journal of Design Art and Communication*, 8(1), 123-132.
- Arıdağ, L. & Aslan, A. E. (2012). *Tasarım çalışmaları-1 stüdyosunda uygulanan yaratıcı drama etkinliklerinin mimarlık öğrencilerinin yaratıcı düşünce becerilerinin gelişimine etkisi*. *Megaron*, 7(1), 49-66.
- Aydınlı, S. (2015). *Tasarım eğitiminde yapılandırıcı paradigma: 'Öğrenmeyi öğrenme'*. *Tasarım Kuram*, 20, 1-18.
- Barr, R. B. & Tagg, J. (1995). *From teaching to learning, a new paradigm for undergraduate education*. *Change*, 27, 12-26.
- Brooks J. G. & Brooks M. G. (1999). *The courage to be constructivist*. *Educational Leadership*, 57(3), 18-24.
- Cooper, P. (1993). *Paradigm shifts in designed instruction: from behaviorism to cognitivism to constructivism*. *Educational Technology*, 33(5), 12-19.
- Cumaoglu, Z. T., & Şimşek, P. Ö. (2020). *Uluslararası sınavlarda fen bilimleri derslerinden alınan sonuçların iyileştirilmesine yönelik fen bilimleri öğretmen görüşleri*. *Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 35(4), 949-970.
- Dural, T. A. (2000). *Dönüş(tür)me sürecinde temel tasarım eğitimi*. *Mimarlık Dergisi*, 293, 62-65.
- Eigbeonan, A. B. (2013). *Effective constructivism for the arch-design studio*. *International Journal of Architecture and Urban Development*, 4(10), 5-12.
- Erdem, E. & Demirel, Ö. (2002). *Program geliştirmede yapılandırmacılık yaklaşımı*. *Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 23, 81-87.
- Güler, H. K. (2013). *Türk öğrencilerin PISA'da karşılaştıkları güçlüklerin analizi*. *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 26(2), 501-522.
- Gültekin, M., Karadağ, R. & Yılmaz, F. (2007). *Yapılandırmacılık ve öğretim uygulamalarına yansımaları*. *Anadolu University Journal of Social Sciences*, 7(2), 503-528.
- Hasgül, E. & Gümüştaş, S. (2015) *Mekânı yeniden tanımlama deneyi*. *İç Mimarlık Eğitimi 3. Ulusal Kongresi / Atölye-Bildiriler Kitabı*, İstanbul, 281-295.
- Koç, G. & Demirel, M. (2004). *Davranışçılıktan yapılandırmacılığa: eğitimde yeni bir paradigma*. *Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 27, 174-180.
- Kurt, S. (2009). *An analytic study on the traditional studio environments and the use of the constructivist studio in the architectural design education*. *Procedia Social and Behavioral Sciences*, 1, 401-408.
- Kurt, S. (2011). *Use of constructivist approach in architectural education*. *Procedia Social and Behavioral Sciences*, 15, 3980-3988.
- Kurt, S. (2012). *Applying constructivist instruction method to basic design course*. *International Journal of Arts & Sciences*, 5(5), 253-262.
- Lefebvre, H. (2016). *Mekânın üretimi*. (Çev: I. Ergüden). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Marlowe, B. A. & Page, M. L. (2005). *Creating and sustaining the constructivist classroom*. California: Corwin Press.
- Merleau-Ponty, M. (2005). *Phenomenology of perception*. (C. Smith, Çev.). London: Routledge.
- Nicol, D. & Pilling, S. (2005). *Changing architectural education: towards a new professionalism*. London: Taylor & Francis.
- Özden, Y. (2005). *Öğrenme ve öğretme*. Ankara: Pegem A Yayıncılık.
- Sarıoğlu Erdoğan, G. P. (2016). *Temel tasarım eğitimi: bir ders planı örneği*. *Planlama*, 26(1), 7-19.
- Steffe, L. P. & Gale, J. (Ed.). (1994). *Constructivism in education*. New York: Routledge.
- Ünder, H. (1994). *Sokratik diyalog*. *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, 27(2), 639-658.
- Wilson, B. G. (1997). *Reflections on constructivism and instructional design*. C. R. Dills & A. J. Romoszowski (Ed.), *Instructional development paradigms* (s.63-80). Englewood Cliffs NJ: Educational Technology Publications.
- Yılmaz, M. (2009). *Öğrenme ve bilgi ilişkisi*. *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 29(1), 173-190.

- Yurdakul, B. (2004). Eğitimde davranışçılıktan yapılandırmacılığa geçiş için bilgi, gerçeklik ve öğrenme olgularının yeniden anlamlandırılması. *Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 8, 109-120.
- Yurdakul, B. (2005). Yapılandırmacılık, Ö. Demirel (Ed.), *Eğitimde yeni yönelimler* (s.39-65). Ankara: Pegem A Yayıncılık.

Görsel Kaynaklar

- Görsel 1: Haliç Üniversitesi Mimarlık Fakültesi İç Mimarlık Bölümüne ait 2018-2019 güz yarıyılı Temel Tasarım Stüdyosu I dersi öğrenci çalışmaları arşivi.
- Görsel 2: Yazarın kendine ait üretimi.
- Görsel 3: Haliç Üniversitesi Mimarlık Fakültesi İç Mimarlık Bölümüne ait 2018-2019 güz yarıyılı Temel Tasarım Stüdyosu I dersi öğrenci çalışmaları arşivi.
- Görsel 4: Yazarın kendine ait üretimi.
- Görsel 5: Haliç Üniversitesi Mimarlık Fakültesi İç Mimarlık Bölümüne ait 2018-2019 güz yarıyılı Temel Tasarım Stüdyosu I dersi öğrenci çalışmaları arşivi.
- Görsel 6: Yazarın kendine ait üretimi.

İSTANBUL'DAKİ YÜKSEK BİNALARDA ÇATI VE TERAS BAHÇELERİNİN TASARIM YAKLAŞIMLARI VE KULLANICI AÇISINDAN DEĞERLENDİRİLMESİ

Öğr. Gör. Emre ÇUBUKÇU*

Özet: Avrupa'da 1960'lı yıllardan sonra, Türkiye'de ise 21. yüzyıl itibariyle çatı ve teras bahçeleri, özellikle büyükşehirlerdeki yüksek binalarda dikkat çekmeye başlamıştır. Bu çalışmanın amacı; İstanbul'daki yüksek binaların çatı ve teras bahçelerinin tasarım yaklaşımlarıyla birlikte kullanıcı açısından değerlendirilmesi yapılmıştır. Literatürde konuyla ilgili pek çok çalışma bulunmasına rağmen, kullanıcı değerlendirilmesi açısından merkeze alan yeterli sayıda araştırma olmadığı tespit edilmiştir. Buna bağlı olarak araştırma için; yüksek binalardaki çatı ve teras bahçelerinin kullanıcıya park ve bahçeler gibi dış mekân deneyimi sunması konu olarak seçilmiştir. Çalışma nitel araştırma yöntemlerinden, betimsel durum analizi kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Araştırma kapsamında birinci ekseninde yüksek binalar, ikinci ekseninde çatı ve teras bahçeleri, üçüncü ekseninde İstanbul'daki yüksek binalarda çatı ve teras bahçeleri örneklerle incelenmiştir. İncelenen yüksek binalardaki çatı ve teras bahçelerinin kullanıcı açısından tercih edilme sebepleri, kullanım alanları, kullanıcı deneyimi üzerinden tartışılmıştır. Araştırma sahası olarak erişim kolaylığı bakımından İstanbul'daki; Akasya Acıbadem Konutları, Zorlu Center, Kanyon Residence ve Torun Center'da yer alan çatı ve teras bahçeleri incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Yüksek Bina, Çatı Ve Teras Bahçeleri, Tasarım Yaklaşımları

Geliş Tarihi: 17.09.2020

Kabul Tarihi: 02.07.2021

Makale Türü: Araştırma Makalesi

*İşık Üniversitesi, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü, İstanbul/Türkiye, emre.cubukcu@isikun.edu.tr
ORCID: 0000-0003-1085-8919

DESIGN APPROACHES OF THE ROOF AND TERRACE GARDENS AND THEIR EVALUATION FROM THE PERSPECTIVE OF THE USERS IN HIGH-RISE BUILDINGS IN ISTANBUL

Instructor Emre ÇUBUKÇU*

Abstract: Roof gardens and terraces began to be remarkable especially on high-rise buildings in metropolitan cities in Europe after the 1960's. The current situation began to develop as the 21st century in Turkey. The aim of this study is to evaluate the roof and terrace gardens of high-rise buildings in Istanbul in terms of the users with their design approaches. Although there are many studies on this subject in the literature, it has been determined that there are not enough studies focusing on the user evaluation. Accordingly roof and terrace gardens in high-rise buildings providing the user with an outdoor experience such as parks and gardens were chosen as a subject for this research. Descriptive situation analysis method, one of the qualitative research methods was used in this study. Within the scope of the research, firstly high buildings, secondly roof and terrace gardens, and thirdly roof and terrace gardens in high buildings in Istanbul were examined with the examples. In the study, the reasons for choosing roof and terrace gardens in high buildings, usage fields and the user experiences were discussed. In this research, roof and terrace gardens in Akasya Acıbadem Houses, Zorlu Center, Kanyon Residence and Torun Center in Istanbul were examined in terms of ease of access.

Keywords: Keywords: High-Rise Building, Roof And Terrace Gardens, Design Approaches.

Received Date: 17.09.2020

Accepted Date: 02.07.2021

Article Types: Research Article

*İşık University, Interior Architecture and Environmental Design Department, İstanbul/Turkey, emre.cubukcu@isikun.edu.tr
ORCID: 0000-0003-1085-8919

1. GİRİŞ

Yüksek binalarda, çatı ve teras bahçeleri birçok Avrupa ülkesinde 1960'lı yıllardan sonra görülmüştür. Türkiye'de ise 21.yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren büyükşehirler başta olmak üzere etkisini göstermektedir.

Büyükşehirlerdeki konut, ofis, otel, alışveriş merkezi, iş merkezi vb. benzeri fonksiyonlara sahip yüksek binalarda, binanın bulunduğu konum, iklim şartları, sosyal ve yeşil alan olanakları, kullanıcı kitlesi açısından önemlidir.

21.yüzyılın ilk çeyreğinde büyükşehirlerde giderek artan nüfus, yapılaşmanın artmasıyla birlikte yeşil alanların azalmasına, trafik, ulaşım ve altyapı gibi sorunların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu durum kullanıcı kitlelerini psikolojik olarak etkilemekle birlikte alternatif yeşil alanların geliştirilmesine imkân sağlamıştır. Yüksek binalardaki çatı ve teras bahçeleri, yeşil alanlara alternatif tasarım yaklaşımları olarak karşımıza çıkmaktadır.

Gerek estetik gerekse çevre psikolojisi açısından tasarlanan yaşam alanlarının kullanımını kolaylaştırmaya yönelik seçeneklerden biri olarak karşımıza çıkan çatı ve teras bahçeleri kullanıcıların ihtiyaçları doğrultusunda alternatif aktivite alanları sağlayarak mekânsal deneyimleri farklılaştırmaktadır. Örneğin; yürüyüş yolları, otopark, atıl kullanılmayan alanlar gibi amaç dışı kullanılan yerlerde de tasarım çözümlenmeleriyle birlikte yeşil alanlara anlam ve değer katarak kullanıcı kitlesine kazandırılmaktadır (Emür, 2007:26).

Yüksek binalardaki çatı ve teras bahçeleri, açık ve kapalı alanlar olarak tasarlanırken, yatay ve dikey bitkilendirme çalışmalarıyla da kullanıcı kitlesinin doğal ve yapay çevreyle ilişkisini sağlamaktadır. Kullanıcı kitlesinin çevresiyle kurmuş olduğu çok katmanlı ilişki doğal çevrenin öğeleriyle başlayıp, sosyal çevrenin grift yapısı ile yeni bir boyut kazanmaktadır. Bu bakımdan çatı ve teras bahçelerini sağlamış doğal çevre;

spor aktiviteleri, kültürel odaklı buluşmalar, sergi, seminer vb. eylemlere olanak sağlamasıyla birlikte sosyal ortamın gelişmesi için bir zemin sağlar. Oluşan sosyal ortamdaki kullanıcıların profili kişisel farklılıklardan, toplumsal özelliklere kadar pek çok ögeyi barındırmaktadır.

Bu çalışmanın amacı; İstanbul'daki yüksek binaların çatı ve teras bahçelerinin tasarım yaklaşımlarıyla birlikte, kullanıcı deneyimi üzerinden tercih edilme sebepleri değerlendirilmektedir. Bu amaç doğrultusunda ele alınan İstanbul'daki yüksek bina örneklerinde uygulanan çatı ve teras bahçelerinin tasarım yaklaşımlarından olan; Akasya Acıbadem Konutları, Kanyon Residence, Zorlu Center ve Torun Center incelenmiştir. araştırmanın hipotezi; "Yüksek binalardaki çatı ve teras bahçelerinin kullanıcıya park ve bahçeler kadar dış mekân deneyimi sunar." olarak belirlenmiştir..

Yapılan literatür araştırması sonucunda; yüksek binalar ve çatı teras bahçeleri konularında birçok çalışma yapıldığı tespit edilmiştir. Bu çalışmada ise İstanbul'da yer alan yüksek binalardaki çatı ve teras bahçelerinin tasarım yaklaşımlarıyla birlikte, kullanıcı açısından değerlendirme yapılmıştır. Çalışma örnekleri derinlemesine incelenmesi üzerinden kurgulandığı için, nitel araştırma yöntemlerinden betimsel durum analizi yapılarak gerçekleştirilmiştir. Bu nedenle üç aşamalı olarak ele alınıp; birinci aşamada yüksek binaların tanımı, tarihsel süreci ve tasarım yaklaşımları incelenmiştir. İkinci aşamada çatı ve teras bahçelerinin tanımı, tarihsel süreci ve özellikleri ele alınmıştır. Üçüncü aşamada ise İstanbul'daki yüksek binaların çatı ve teras bahçelerinin tasarım yaklaşımlarıyla kullanıcı açısından değerlendirmesi ele alınmıştır.

2. YÜKSEK BİNALARIN TANIMI, TASARIM YAKLAŞIMLARI

Yüksek binalar; farklı ülkelere ve kat yüksekliklerine göre tanımlanmaktadır. Bu tanımlamalara göre yüksek binalar; Amerika'da,



Görsel 1. Menhir Örneği (https-1)

12 kat ve üstü, Almanya'da 22 metre ve üstü, Avusturya'da 10 kat ve üstü, İngiltere'de 28 metre ve üstü, İsviçre'de 25 metre ve üstü, Macaristan'da 11 kat ve üstü olarak adlandırılmaktadır. Yüksek binalar Meksika'da 30 metre ve üstü, Polonya'da 12 kat ve üstü, Rusya'da 9 kat ve üstü olarak adlandırırken, Türkiye'de 10 kat üstü yapılar için yüksek bina tanımı yapılmaktadır (Korkmaz, 2010: 11-19).

Yüksek binalar, tasarım yaklaşımlarıyla 21. yüzyılın ilk çeyreğine kadar çeşitli aşamalardan geçmektedir. Yüksek binalar, bulunduğu ülkenin sosyokültürel, ekonomik, teknolojik gibi birçok nedenlerle şekillenerek, tarihsel ve gelişim süreci içerisinde dört dönem olarak ele alınabilmektedir. Bunlar; 1885 yılına kadar olan dönem, 1885-1930 dönemi, 1930-1960 dönemi ve 1960'tan sonraki dönem olmak üzere sıralanabilir (Aytis, 1996: 75). Yüksek binaların kısaca tarihçesine bakıldığında Antik Çağ'dan başladığı görülmektedir.

İnançlardan ya da farklı sebeplerden dolayı gökyüzüne ulaşma isteği hep olmuştur (Güneysu, 2018). Yüksek binalar, tarihin her döneminde çeşitli birçok işleve, yüksekliğe sahip olmasıyla birlikte mimari yapılar olarak kendilerini topluma benimsetmiştir. Bu yapıların oluşumunda; güç, prestij, zenginlik, hakimiyet etkileriyle birlikte dine dayalı duygular da etkili olmuştur (Korkmaz, 2010).

Tarihte, yüksek yapıların ilk örneklerinden olarak kabul edilen Görsel 1'de yer alan



Görsel 2. Babil Kulesi (https-2)

Menhirler, insanların doğada egemen olduğu ilk dini sembollerden biri olup, Antik Çağ'da 10-12 m.'lik yüksekliğindeki taşlardır (Göçer, 1969:12) Mısır'da ise Firavun mezarları her yönden görülebilecek şekilde piramitlerle konumlandırılmaktadır. Örneğin, M.Ö. 2600'lü yıllarda Mısır'da yapılan Keops Piramidi; Mısır Kralı Keops'un ve hazinesinin gömüldüğü 146 m'lik kare tabanlı, kenar uzunluğu 231 m'lik bir yüksek yapıya sahiptir.



Görsel 3. Çin Pagodası (https-3)

İlk dönemin sonlarına doğru 1868-1870 yıllarında New York'ta çevrelerindekilere oranla daha yüksek yapılar inşa edilmiştir. Equitable Life Assurance Company Building, (Görsel 4.) 39,6 m. yüksekliğiyle bunların arasında dikkat çekmektedir (Bayır, 1988: 66). 1885 yılında yapımı tamamlanmış Chicago'da bulunan Home Insurance Company Building binası

(Görsel 5.); 10 katlı ve 55 metre yüksekliğinde iş merkezi olarak işlevini sürdürmüştür. Bu mimari yapı, yüksek binalarla ilgili bir araştırma ve yayın kuruluşu olan Council on Tall Buildings and Urban Habitat (CTBUH) tarafından da ilk yüksek bina olarak kabul edilmiştir. Binada yeni teknoloji ürünlerinden; yangına karşı korunaklı malzeme, asansör, elektrikli aydınlatma gibi araçlar kullanılmıştır. Daha sonra bu yüksek bina, 1931 yılında yıkılmıştır (Tümer, 2002: 25).



Görsel 4. Equitable Life Assurance Company Building (http-4)



Görsel 5. Home Insurance Company Building (http-5)

Yüksek binaların tarihsel sürecindeki üçüncü evrede ise dönem içerisinde çelik, betonarme taşıyıcı sistemler de kullanılmaya başlanmıştır. Gelişen teknolojiyle birlikte havalandırma ve aydınlatma sistemlerinde de çeşitliliğe gidilmiştir.

İkinci Dünya Savaşı sonrasında konut ihtiyacı ortaya çıkarak düşey yapıların yapımı artmıştır. Yüksek bina türleri olarak konut ve büro ağırlıklı fonksiyonlar dikkat çekmiştir.



Görsel 6. Chrysler Binası (http-6)

1930 yılında New York'ta Chrysler Binası (Görsel 6.), William Van Alen tarafından yapılmış olup, 319 m. yüksekliğinde ve 77 katlıdır. Çağdaş malzeme uygulamaları ve biçimleriyle Art Deco üslubuna sahip olan bina; rüzgâr ve deprem gibi yatay yüklere karşı koyan çelik kiriş ve çelik kolanlara sahiptir (Çakır, 2011).

Yüksek binaların gelişiminde dördüncü evrede ise; 1960 yılıyla birlikte ekonominin de iyi yönde ilerlemesiyle yüksek bina yapılarında artış meydana gelmiştir. Giderek artan yüksek binalarda fonksiyon, estetik gibi, kavramların da önemi artmış; prestij unsuru ön plana çıkmaya başlamış; yüksek yapılar arasında rekabet başlamıştır. Dönemde çelik, betonarme ve hafif beton malzemeler kullanılmıştır. 1960 yılları sonrasında yüksek bina dış cephe tasarımlarında değişiklikler gözlemlenirken, dönemin önemli mimarlarından olan Mies Van der Rohe'nin öncüsü olduğu rasyonel bakış açısı dikkat çekmiştir. Geometrik formlar, özgün detaylar gerçekleştirerek birbirine benzer bina yapılarından uzaklaşmıştır (Çakır, 2011).

20. yüzyıl ile birlikte teknolojide gerçekleşen gelişmeler, yüksek binaların ortaya çıkışında önemli rol oynamıştır. Buna örnek olarak; asansör ve hidroforun icadı, strüktür malzemesinde çeliğin üretilmesi, betonarme yapıların yaygınlaşması gibi önemli gelişmeler verilebilir (Bal, 2003:73). Bununla birlikte 19. yüzyıl Endüstri Çağı'nda arazinin sosyal değeri önemli ölçüde artmıştır. Arazilerin endüstri için kullanılabilir alan olarak verimli şekilde değerlendirilmesi düşüncesi ortaya çıkmıştır. Özellikle 1900'lü yıllara kadar geçen süreç içerisinde teknolojinin olanakları dâhilinde gerçekleştirilen uygulamalarda, binaların yükseklik seviyeleri öncelikle belirli sınırlarda korunmuş olup, sonraki süreç içerisinde teknolojinin yeni çözümler üretmesiyle birlikte kat sayılarında artış olmuştur (Sarıman, 2010: 32).

Endüstri Devrimi'nin bir sonucu olarak; köyden kente göçlerin yaşanması, hızlı kentleşmeyle birlikte kentlerde artan nüfus, sosyal açıdan bakıldığında birçok ihtiyaç ve talebi beraberinde getirmiştir. Yaşanan gelişmeler neticesinde, kentlerde artan nüfusa karşılık ihtiyaçlar yapılar da yansiyarak, o günün şartları doğrultusunda yeni yapı tipleri ortaya çıkmıştır. Yüksek bina kavramı ilk olarak ofis fonksiyonlu yapılarda işlevini sürdürürken, sonraki yıllarda konut ve diğer mekân fonksiyonlarına sahip alanlar oluşmuştur (Bal, 2003:73).

Yüksek binaları ortaya çıkaran nedenlerden bir diğeri de çevresel etkenlerdir. Kentsel alan içerisindeki yüksek bina yapılarında, çevresel etken gereksinimi ve nüfusun artmasıyla birlikte kentte yaşayan insanların faaliyet alanlarının artırılması da gündeme gelmiştir. Çevresel nedenlerin içinde, sürdürülebilirlik, iklim değişikliği, ekoloji gibi birçok faktör de önem kazanmıştır. Gün geçtikçe artan yüksek binalar, kent içinde yeşil alan ihtiyaçlarını da beraberinde getirmiştir (Bal, 2003:73).

Dünyanın birçok ülkesinde yüksek binaların ortaya çıkış nedenleri benzerlik göstermektedir. Türkiye'de de yüksek binaların ortaya çıkışı benzer nedenlerle ele alınabilir. Türkiye'de İstanbul, yüksek bina yapımının başında gelmektedir. İstanbul'da nüfus oranının artması, büyükşehirlerde göçün yaşanması, ticaret ve sanayi faaliyet alanlarının artması yüksek bina yapımı ihtiyaç ve talebini ortaya çıkarmaktadır. Bununla birlikte artan kentsel dönüşüm yeşil ve boş alanları taban alanlarını azaltarak, çok katlı binaların yapımına sebep olmaktadır (Tapan, 1989: 79-88).

Yüksek binaların mekân organizasyonları; konut, ofis, otel, alışveriş merkezi vb. birçok ticari yapı örnekleriyle uygulanabilmektedir. Bu mekân organizasyonları dâhilinde kullanıcıların, mekânı tercih etme sebepleri pek çok başlıkta toplanabilir. Sosyokültürel sınıf atlama, sosyalleşme, çevre manzaraya sahip oluşu, ulaşım kolaylığı, park ve bahçelere sahip olması vb. birçok başlıklara örnek olarak verilebilir. Bununla birlikte yüksek binaların akıllı bina sistemine sahip olması, güvenli olması, otopark alanlarının yeterli olması kullanıcıların yüksek bina tercih etme sebepleri olarak sıralanabilmektedir. Diğer açıdan bakıldığında tercih edilmeme sebepleri olarak; kat sayısının fazla olmasından dolayı yükseklik ve deprem korkusu, yeşil alanların yetersizliği, komşuluk ilişkilerinin azalması, sosyokültürel alt-üst sınıf ilişkileri vb. birçok sebep sayılabilir. Ayrıca bunlara trafiğin yoğun olduğu konumlarda, konut ve iş merkezine giriş çıkış saatleri içinde yaşanan ulaşım sorunları da eklenebilir.

21. yüzyılın ilk çeyreğine kadarki geçen süreç içerisinde dünyadaki birçok ülkede, ihtiyaç, talep ve ülkenin sosyokültürel yapılarına göre tasarım yaklaşımları uygulanmaktadır. Tasarım yaklaşımları gerek mimari, gerek teknoloji gerekse ülkelerin izlemiş olduğu sosyokültürel ve sosyopolitika çerçeveleri içinde sınıflandırmalar



Görsel 7. Ziggurat Tapınağı ([http:7](http:))



Görsel 8. Babil Asma Bahçeleri ([https-8](https:))

da yapılmaktadır. Bu etkilerin haricinde yüksek binalarda tasarım ve teknolojiyle birlikte; akıllı, ekolojik, sürdürülebilir, çatı ve teras bahçeleri gibi çeşitli yaklaşımlar görülebilmektedir.

3. ÇATI VE TERAS BAHÇELERİ TANIMI, ÖZELLİKLERİ, TASARIM YAKLAŞIMLARI

Bitkilendirilmiş çatı sistemleri farklı amaç ve özellik taşımalarına rağmen, aynı anlama gelen sıfatlarla ifade edildikleri için kavram karmaşasına da sebep olmaktadır. Özellikle 'eko çatı', 'yaşayan çatı', 'çatı bahçesi' ve 'yeşil çatı' kavramları bunlardan birkaçıdır. Eko çatı ve yaşayan çatı kavramları ekolojik bir durumun ifadesi olarak anlaşılmakta ve genellikle ABD'de kullanılmaktadır (Coffman, 2007). Avrupa ülkelerinde ve ülkemizde ise çatı-teras bahçeleri, yeşil çatı olarak tanımlanmaktadır. Yeşil çatı, estetik, rekreasyon alanı olma özelliği bulundurmayan, ekonomik, verimli olmasıyla birlikte bina iç-dış izolasyonu, ısıtma-soğutma maliyetindeki enerji verimliliğini artırma amacını taşıyan sistemlerdir. Çatı ve teras bahçeleri ise, rekreasyon, açık hava yaşam alanı olarak kullanılmasıyla birlikte, saksılı bitkilerin, yemek ve oturma gruplarının bulunduğu, pergola-çardak gibi dış mekan yapılarının içinde bulunduğu sistemleri de içerebilir (Tohum, 2011: 64) Çatı ve teras bahçeleri, peyzaj ve mimari uygulama alanlarında birçok tanıma

sahiptir. Bu tanımlardan biri; zemin seviyesi ya da zemin seviyesinin üzerinde yer alan yapıya ait düz ya da eğimli çatıda teknik ve malzeme yardımıyla tasarlanan birçok işleve sahip, açık yeşil alan mekân düzenlemeleridir (Küçükberber, 1991). Bir diğer tanım da; zemin ya da zemin seviyesinde gerçekleştirilmiş bir kültür peyzajı, çatıda uygulanmış bitkilendirme ve düzenlemeyi ifade eden bir kavram olarak ifade edilebilir (Aslanboğa, 1991).

M.Ö. 4000 – M.Ö. 600 yılları arasında eski Mezopotamya uygarlıkları (Sümerler, Babiller, Asurlar) tarafından Ziggurat olarak adlandırılan tapınakların (Görsel 7.), çatı bahçeleri, tarihteki ilk örnekleri olarak kabul edilmektedir. Ziggurat genellikle suni tepe ve teraslardan oluşan piramit formuna benzer yapıdır. Mezopotamya'daki evlerin geneli tek katlı, yüksek ve düz çatılı olduğundan dolayı, bu çatı şeklindeki teraslar bitkilendirilerek insanların dış yaşamla ilişkileri kurulmaya çalışılmıştır (Külekçi, 2017:35-53).

Tarih öncesi döneme ait olan bir diğer örnek ise Görsel 8'de yer alan Babil Asma Bahçeleri'dir. Formal bir plan özelliği gösteren yapıda; eğlence, dinlenme ve oturma gibi yerlerin ayrıldığı serin köşeler, hareketli su havuzları, gölge veren ağaçlar ve dekoratif bitki çeşitleri de yer almıştır (Külekçi, 2017). Duvarlarda kademeli ve yoğun bitkilendirme uygulamasıyla birlikte yarı mekanik

bir sulama sistemi de tasarlanmıştır (Tunbiş, 1987: 104-108).

Çatı bahçeleri, Yunan ve Roma medeniyetlerinde de yaygın bir şekilde kullanılarak, peristil ve portik çatıların bitkilendirmesinde tercih edilmiştir (Tunbiş, 1987). Özellikle Roma döneminde toprağın değerli olması ve gösteriş kavramlarının ön planda tutulduğu yıllarda insanları Görsel 9. ve Görsel 10'da yer alan çatı bahçeleri yapımına yönlendirmektedir.



Görsel 9. Roma Mimarisinde Teras Bahçeleri Uygulamaları (https-9)



Görsel 10. Roma Mimarisinde Teras Bahçeleri Uygulamaları (https-9)

1867 yılında Paris Dünya Sergisi'nde Carl Rabitz, Berlin'de kendi evinin çatısının modelini hazırlayarak sergide sergilemiş ve çatı bahçeleri tasarımı örneği olarak büyük bir ilgi görmüştür. Le Corbusier, Görsel. 11. ve Görsel 12'de yer alan Villa Savoye adlı mimari tasarımında düz

çatı yaklaşımı benimseyerek bitkilendirme uygulamalarından sonra bahçe kullanımı için de imkân sağlamıştır.

20. yüzyılla birlikte çatı bahçeleri de modernist yaklaşımdan etkilenmiştir. Bu gelişmeyle 1930 yılında Alman peyzaj mimarı olan Hary Maasz'ın çalışmalarında Le Corbusier'in tasarım yaklaşımları benimsenmiştir (Werthmann, 2007).

1960'lı yıllara kadar çatı bahçeleri sayıca daha az uygulanmıştır. Özellikle apartmanların çatısında açık ve yeşil alan düzenlemede büyük sorunlarla karşılaşmış, gerek yalıtım gerek toprak yükünden dolayı farklı uygulama çözümlerine gidilmiştir. 1960 yılı öncesinde genellikle çatı bahçesi uygulamaları yeraltı garajlarının üzerindeki park alanlarında yapılmıştır (Güneş, 1996).

Çatı bahçeleri uygulama yaklaşımları, 21. yüzyılda birçok ülkede yaygın bir şekilde kullanılmaktadır. Özellikle 20. yüzyılın son yarısında çatıda yapılan yeşil alan uygulamaları



Görsel 11.. Villa Savoye Dış Cephe - Villa Savoye Çatı Bahçesi (https-10)



Görsel 12.. Villa Savoye Dış Cephe - Villa Savoye Çatı Bahçesi (https-10)

mimari öge olmaktan çıkıp, sürdürülebilir çatı tasarım yaklaşımına alternatif olmuştur. Almanya'da ilk örnek yaklaşımları görmek mümkündür. Çatı ve teras bahçeleri uygulama yaklaşımlarına ait örneklerinin, Almanya'da yaklaşık 800'ün üzerinde olduğu tahmin edilmektedir (Velazquez, 2005:76).

Türkiye'de ise özellikle büyükşehirlerde artan yüksek bina yapıları, farklı çözüm önerileri ve tasarım yaklaşımlarıyla kullanıcılara alternatif yaşam ve çalışma alanları sunmaktadır. Özellikle büyükşehirlerde artan nüfusla birlikte, azalan yeşil alanlara alternatif çözümler üretilerek çatı ve teras bahçelerinin bulunduğu alan üzerinde dinlenme, yürüyüş yapma, rekreasyon alanları gibi yaklaşımlar uygulanmaktadır.

İstanbul'da yer alan park alanları, kent içi yeşil alan oluşturma niteliği ile yeşil alan ve yapı çevre arasında dengeli arazi kullanımının sağlanması açısından kentsel bir öneme sahiptir. Bunlar aynı zamanda toplumsal rolü yüksek olan ortak kullanım mekânlarıdır. Kullanıcıların karşılaşması, konuşması, kentsel yaşamı paylaşması gibi sosyal ihtiyaçların karşılanması, sosyo-kültürel sürekliliğin sağlanması, toplumsal iletişimin gerçekleşmesi bakımından bu alanlar kültürel odak noktaları olarak nitelendirilebilirler.

Yeşillendirilmiş çatılar havayı nemlendirir, temizler, yeşil örtüsüyle birlikte iklime katkı sağlar (Velazquez, 2005:72). Bitkilerle kaplanan yüzeylerin yansıtıkları ses miktarı, diğer çatı yüzeylerine göre daha düşük olmakla birlikte, çevre gürültüsünde azalmaya yardımcı olur. Ayrıca binanın iç ve dış mekânlarındaki gürültü seviyelerini azaltır (Peck ve Callaghan 1999:64). Canlılar için doğal yaşam alanları oluşturduğundan dolayı bina ve etrafındaki alanlarda kaybedilen ortamları geri kazandırır. Çatı ve teras bahçelerindeki uygulama alanlarının daha geniş yüzeyde tasarlanması; çevresinde yer alan inşaat ve trafik yoğunluğu olan alanlarındaki havayı

temizleyerek, gerek çevre gerekse kullanıcılar için oksijenin solunumunun artmasına katkı sağlamaktadır (Grant, 2003:498).

Yüksek binalarda tasarlanan çatı ve teras bahçeleri için kazanılan alanlar yeni kullanım alanlarını da beraberinde getirir. Doğal bir ortam yaratmak amacıyla tasarlanan çatı ve teras bahçeleri, büyükşehirlerde yetersiz olduğu hissedilen alanlarda bu eksikliği gidermeye yardımcı olmaktadır. Mevcut şehir dokusuna zarar vermeden olumlu etki yaratarak, yapının estetiği açısından katkı sağlamaktadır. Bunun yanında yeni bitki türlerinin yetişmesi, bulunduğu binanın toprak ve bitki örtüsüne göre ısı izolasyonuna katkı sağlaması gibi avantajları bulunmaktadır. Diğer canlı türleri için (kuş, arı, kelebek, böcek türleri gibi) yeni yaşam alanlarının yaratılmasıyla birlikte, şehir ekolojisi, estetiği gibi birçok açıdan yarar sağlamasıyla birlikte insan sağlığı üzerinde (fizyolojik ve psikolojik) etkiler bırakmaktadır.

4.İstanbul'daki Yüksek Binaların Çatı ve Teras Bahçeleri Yaklaşımı Örnekleri:

4.1 Akasya Acıbadem Konutları

İstanbul'daki yüksek bina örneklerinden olan Akasya Acıbadem, 2012 yılı itibariyle açılışı gerçekleşmiş, üç konut-ofis (Koru, Göl, Kent) ve bir alışveriş merkezinden (Akasya Alışveriş Merkezi) oluşmuştur. Görsel 13'te görüldüğü üzere Akasya Acıbadem'in gerek çevresindeki yeşil alan uygulama yaklaşımları, gerekse çatı ve teraslarında yer alan bahçeleriyle yüksek bina örnekleri arasına girmektedir. Akasya Acıbadem, sahip olduğu 121.000 m² alanın, 58.000 m²'sini yeşil alan olarak ayrılmaktadır. Görsel 14'te yer alan 10 dönüm Akasya Parkı'na sahip olan yapı, çatı ve teras bahçeleri, kat bahçeleri, göl ve çevre alanlarda bitkilendirme uygulamaları görülmektedir. 1600 konut sayısı olmakla birlikte; Koru Etabı 41 kat, Göl Etabında 36 kat, Kent Etabında ise 40 kattan oluşmaktadır (http-1).

Yüzölçümü olarak geniş bir arazi üzerine kurulan yapı gerek konutlarda, ofislerde yaşayan ve çalışan kullanıcılar için, gerekse dışarıdan ziyaretçi ya da müşteri olarak gelen kullanıcılar için birçok yaklaşımlar sunmaktadır. Bu yaklaşımlar yeşil alanların içinde yer alan; oturma, bekleme, dinlenme, sosyal ve rekreasyon alanları gibi kullanıcılara birçok alternatif seçenek sunmaktadır. Akasya Acıbadem; konut, ofis ve alışveriş merkezi mekân organizasyonu ile İstanbul Fikirtepe-Acıbadem aksında yer alan yüksek bina örnekleri arasında yer almaktadır.



alışveriş merkezinin bulunduğu yapılaraya yaya ve araç trafiği yoğunluğunun azaltmaya yönelik kullanıcılar için alternatif giriş ve çıkış kapıları ile seçenek sunulmaktadır.

Bulunduğu akstaki alanda üç yüksek bina yapısıyla geniş bir arazi üzerine kurulan yapının, kullanıcılar için birçok dinlenme, yürüyüş, sosyalleşme gibi alternatif alanlar oluşturmaktadır. Bununla birlikte yeşil alanlarda ve kat bahçelerinde birçok bitki ve ağaç türlerinin bulunması diğer canlılar için yaşam alanları oluşturmaktadır (Görsel 15. ve Görsel 16.).



Görsel 13. – Görsel 14. Akasya Acıbadem Konutları (https:11)



Görsel 15. - Görsel 16. Akasya Acıbadem Konutları Çatı ve Teras Bahçeleri Uygulamaları (https:12)

Konutlarda yaşayanlar, ofis ya da alışveriş merkezlerinde çalışanlar ve müşteri-ziyaretçi açısından mimari yapı konumunun merkezi bir alanda yer alması kullanıcılar için avantaj sağlamaktadır. Ulaşım ve alt yapı olarak özel araçların haricinde, otobüs, minibüs ve metro gibi alternatif toplu taşıma araçlarının da yapı güzergahında bulunması kullanıcılar içinde ayrıca kolaylık sağlamaktadır. Aynı zamanda konut-ofis ve

Hava ve gürültü kirliliğini minimum seviyeye indirerek, gerek yapının içindeki kullanıcılara, gerekse çevresindeki komşu yapılara örnek, estetik, silüet gibi faktörlerle bir yapı özelliğini sunmaktadır.

4.2. Zorlu Center

Çalışmada ele alınan ikinci yüksek bina örneği Zincirlikuyu'da bulunan 2013 yılında hizmete açılan Zorlu Center'dır. 105.000 m²'lik inşaat alanına; 10.000 m²'lik ana meydan, 12.000 m²'lik yeri ise park alanı olarak tasarlanmıştır. Görsel 17'de yer alan dört yüksek binadan oluşan yapı; üç bina konut ve ofis fonksiyonlu (12-22 kat arası 584 daire), bir binası da otel fonksiyonu olmak üzere tasarlanmıştır.



Görsel 17. Zorlu Center (https:13)

Aynı zamanda yüksek binaların alt katlarında; alışveriş ve Zorlu Performans Sanatları Merkezi yer alarak, kullanıcılar için kamusal alanlardan da yararlanılarak alternatif yaklaşımlar sunulmaktadır. Ayrıca bu fonksiyonun bulunduğu alanın ve yapının üst katlarında özel ve kamuya açık alanlar olmak üzere çatı ve teras bahçeleri yaklaşımları tasarlanmıştır. Birçok farklı kullanıcı profilleri için; oturma, bekleme, dinlenme, çocuk oyun alanları, süs havuzları,



Görsel 18 . Zorlu Center Çatı ve Teras Bahçeleri Uygulamaları (https:14)

rekreasyon alanları gibi alternatif yaklaşımlar sunulmuştur (http-2).

Zorlu Center'ın konumu yaya ve araç trafiğinin yoğun olduğu Zincirlikuyu, aksında yer alması ve Levent, 4.Levent semtlerine yakın olması, kullanıcılar için birçok avantaj-dezavantajı da beraberinde getirmektedir. Zorlu Center'ın çalışmada ele alınan diğer İstanbul'daki yüksek bina örneklerinden farkının beş ayrı fonksiyona sahip olmasıdır. Konut ve ofisin haricinde, otel, alışveriş merkezi ve performans sanatları merkezi de bulunmaktadır. Konut ve ofis fonksiyonunda; 19 tipte daire olmasıyla birlikte, teraslı farklı daire çeşitleri de bulunmaktadır. Ayrıca konut ve ofis fonksiyonlarına sahip üç yüksek binaya, araç trafiğinin yoğun olmaması için gidilecek güzergâhlara göre alternatif giriş ve çıkış kapıları uygulanmıştır. Kullanıcılar için zaman kaybı ve trafik yoğunluğu gibi olumsuz durumlardan faydalanılması istenilmiştir. Bu durum kullanıcı açısından avantaj sağlayan ve yapıyı tercih etmesi konusunda bir yaklaşım sunmaktadır. Birçok yüksek bina örneklerinde bulunduğu konumdaki nüfus yoğunluğu, yaya ve araç trafiği gibi olumsuz etkenlerin kullanıcı yönünden dezavantaj bir durum yaşattığı bilinmektedir. Bu durumdan dolayı kullanıcılar için düşünülen alternatif yaklaşımlar dikkat çekmektedir. Kullanıcı açısından yüksek binalarda dikkat çeken ve önem arz eden bir diğer yaklaşım ise yeşil alandaki bitkilendirme yaklaşımlarıdır.



Görsel 18 – Görsel 19. Zorlu Center Çatı ve Teras Bahçeleri Uygulamaları (https:14)

Çatı ve teras bahçeleri yaklaşımı başta olmak üzere, Zorlu Center'da yaklaşık 120.000 m²'lik alan içerisinde Görsel 18'de yer alan yeşil alanda bitkilendirme yaklaşımları uygulanmıştır. Görsel 19. yer alan alanın yaklaşık 72.000 m²'si yeşil çatılara, yaklaşık 45.000 m²'lik alanı ise zemin seviyesinde yer alan meydan ve çevresine ayrılmıştır (Aras, 2019: 490- 491).

4.3. Kanyon Residence

Çalışmada ele alınan üçüncü yüksek bina örneği ise Görsel 20'de yer alan Kanyon Residence'dir. Konumu itibariyle iş merkezlerinin yoğun olduğu Zincirlikuyu-Levent aksında yer almaktadır. Mekan organizasyonu; konut, ofis ve alışveriş merkezi olarak tasarlanan yüksek bina; 4 katlı alışveriş merkezi, 26 katlı ofis bloğu ve 179 adet konut olarak tasarlanmıştır. Bazı konutlarda kat bahçeleri uygulamaları olmakla birlikte binanın çatı katında teras bahçeleri yaklaşımı mevcuttur (http-3).



Görsel 20. Kanyon Residence (https:15)

Kanyon Residence'in bulunduğu konumda komşusu ya da çevresinde yer alan diğer yüksek bina yapılarına fonksiyon olarak çeşitlilik göstermektedir. Gerek özel gerekse kamusal olarak açık ve kapalı alanları bulunmaktadır. Birçok kullanıcının gün içinde, çalışanlar için öğle aralarında tercih ettiği çeşitli ticari

alanlarıyla birlikte sosyal alanları da içinde yer aldığı bir yüksek bina örneğidir. Binada birden fazla giriş çıkış kapıları bulunarak toplu taşıma (otobüs, metro vb), özel araç ya da yaya olarak gelen kullanıcılar için; yaya ve özel araç yoğunluğu azaltmak adına alternatif seçenekler bulunmaktadır. Kullanıcılar için binada yer alan açık avludaki ticari alanlarda; rüzgâr, yağmur vb. kötü hava koşullarından koruyan iklim kontrolü sağlayan bir havalandırma sistemi bulunmaktadır. Aynı zamanda yapının iç koridorlarda yer alan cam üniteler kapatılarak, yaşanacak olan olumsuz hava şartlarına karşı kullanıcıların olumsuz bir durum yaşamamaları da düşünülmektedir.

Yeşil alanlarda uygulanan Görsel 21. ve Görsel 22'deki gibi bitkilendirme çeşitleri bina yükü ve diğer fiziksel hesaplamalar da gözetilerek, seçilen bitki ve ağaç türleri kat, çatı ve teras bahçelerinde uygulanmıştır. Kullanıcılar için birçok oturma, dinlenme, bekleme, yürüyüş ve rekreasyon alanları tasarlanmıştır.



Görsel 21. - Görsel 22. Kanyon Residence Çatı ve Teras Bahçeleri

Uygulamaları (https:16)

4.4 Torun Center

Çalışmada ele alınan son yüksek bina örneği ise Görsel 23'te yer alan Torun Center'dır. Ele alınan yüksek bina örneği yine nüfusun ve iş merkezlerinin yoğun olduğu bölgelerden olan Mecidiyeköy'de yer almaktadır. İki bloktan oluşan Torun Center; 36 katlı ofis (113 ofis kule, 113 ofis yatay), 42 katlı konut (399 daire) fonksiyonu olarak tasarlanmıştır. Görsel 24. ve Görsel 25'te yer alan özel peyzaj uygulamaları yapılarak, dikey-yatay bitkilendirme uygulamasıyla çatı ve teras bahçelerine yaklaşımları uygulanmıştır. Yüksek bina örneğinin fonksiyon özellikleri olarak; konut ve ofisin haricinde tiyatro ve sinema salonları gibi kullanıcıya çeşitlilik sunularak sosyal alanlar da tasarlanmıştır (http-4). Torun Center'ın bulunduğu konum itibarıyla şehir merkezine yakın olması, alternatif birçok ulaşım araçlarının da kullanıcı tarafından kullanılmasına katkı sağlamıştır.



Görsel 23. Torun Center (https:17)

Yapıya alternatif araç giriş ve çıkış kapılarına seçenek sunulması kullanıcıların trafik yoğunluğuyla karşılaşmaması, gürültü ve hava kirliliği düşünülerek çözüm yaklaşımları sunulmuştur.

Kullanıcılar için alternatif yeşil alanların bulunması kullanıcı profillerine göre iç ve dış alanlarda dinlenme, bekleme, yürüyüş ve rekreasyon alanları gibi yaklaşımlar da alternatif olarak uygulanmıştır. Özellikle ofis katlarında yer alan iç ve dış bahçe alanlarında çalışan kullanıcılar için kişisel ve sosyal alanlar

tasarlanmıştır. Çalışma saatleri içinde ya da dışında vakit geçirebileceği, iç ve dış mekanlarda alternatif sosyal alanlar da mevcuttur.



Görsel 24.. Torun Center Çatı ve Teras Bahçeleri Uygulamaları (https:18)



Görsel 25. Torun Center Çatı ve Teras Bahçeleri Uygulamaları (https:18)

SONUÇ

21. yüzyıl ile birlikte dünyanın birçok ülkesinde teknolojinin ilerlemesi, yeni malzemelerin, yaklaşımların ortaya çıkması mimari alanda etkisini göstermektedir. Yeni bina anlayışı, yeni malzeme çeşitliliği, yeni tasarım yaklaşımları gibi birçok etkeni yüksek bina yapılarında kullanarak, yaşam alanlarına kolaylık sağlamaktadır. Kullanıcılara, yüksek binalardaki teknolojinin de gelişmesiyle birlikte binanın konumu, arsa değeri, ekonomik, siyasi ve sosyokültürel faktörler gibi etkileri de yansıtmaktadır. Çalışmada ele alınan örnek yüksek binalar kullanıcı açısından değerlendirme yapıldığında; İstanbul'da artan

nüfus, göç, hava-gürültü kirliliği, ulaşım- trafik sorunları, yeşil alanların azalması gibi birçok sorunu minimum seviyeye indirerek çözümlenmeyi amaçlamıştır. Taban yüzeyinin geniş bir yüzölçümüyle değil, yükselerek dikey konumla çözüme stratejisiyle tasarlanan binaların her geçen gün kentsel dönüşümle birlikte sayılarının arttığı, talep edildiği görülmüştür. Her geçen gün artan beton yapıların, yüksek binaların artması, yeşil alan ve boş kullanılmayan alanların azalmasıyla birlikte kullanıcılar için yaşam alanlarında kısıtlamalarla karşılaşmasına neden olmaktadır. Kısıtlamalarla birlikte kullanıcı açısından fizyolojik ve psikolojik olarak etki yaratmaktadır.

Yüksek binaların fonksiyon çeşitliliğine göre iç ve dış alanlarda tasarlanan yaşam alanları kullanıcılar için alternatif mekânlar olmaktadır. Bu alternatif mekânları birçok tasarım yaklaşımlarıyla özellikle kat bahçeleri, çatı ve teras bahçeleri, iç bahçe gibi alanları kullanıcılara sunarak sosyal paylaşım, kültürel odaklı toplanma yerleri olarak karşılık vermektedir. Bu çalışmada İstanbul'daki Acıbadem Akasya Konutları, Kanyon Rezidans, Zorun Center ve Torun Center ayrı ayrı incelenerek, yüksek bina yapıları, mekân organizasyonları çözümlenerek, oluşturulan çatı ve teras bahçeleri kullanıcı açısından değerlendirilmiştir. Yüksek binalarda iç ve dış mekânlarda çatı ve teras bahçeleri yaklaşımı uygulanarak kişisel ve sosyal alanlar yaratılmıştır. Çalışmada ele alınan yüksek bina örneklerinin; kullanım amaçları ve mekân organizasyonunun (konut, ofis, otel ve alışveriş merkezi gibi.) kullanıcıya yönelik; yaşam alanlarında tasarım yaklaşımlarıyla birlikte yeşil alanların önemi vurgulanmıştır. Bu tasarım yaklaşımlarıyla birlikte kat bahçeleri, çatı- teras bahçeleri ve diğer yeşil alanlarla birlikte kullanıcı için fiziksel, sosyal ve psikolojik olarak olumlu bir etki bırakmıştır.

Yüksek binaların yapım amaçları, tasarım yaklaşımları ve mekân organizasyonu örneklerle

açıklanmıştır. Ayrıca yeşil alan önemi vurgusu üzerine tasarım yaklaşımlarından biri olan çatı ve teras bahçelerinin kullanıcı ve bina açısından faydaları, zararları, özellikleri gibi nitelikler ele alınarak kullanıcı açısından etkileri incelenmiştir. 20. yüzyılda mekân organizasyonları, yaşam alanlarında kullanıcının konforu, rahatlığı, fiziksel, psikolojik ve sosyalleşme gibi etkenleri ön plana alarak çevre ile kullanıcı ilişkisinin yetersiz olduğu incelenmiştir. Fakat 21.yüzyıl ile birlikte teknolojinin gelişimi, ortaya çıkan yeni çözümlerle kullanıcılara; fiziksel, psikolojik ve sosyalleşme dürtülerini etkileyerek tasarım yaklaşımları açısından çatı-teras bahçeleri ve bitkilendirme uygulamalarıyla olumlu yönde etkilediği görülmektedir.

Dünyanın birçok ülkesinde artan yüksek binalarda, yeşil alan önem ve değeri çeşitli bitkilendirme yaklaşımlarıyla karşılığını bulurken, Türkiye'de de özellikle 2000 yılı sonrasında yüksek binalarındaki yeşil alan yaklaşım sayıları artmaktadır. Çeşitli yatay-dikey bitkilendirme uygulamalarıyla binanın kendisine, bulunduğu konumdaki çevresine ve kullanıcılara ekolojik ve sürdürülebilirlik yönünden de yol çizmektedir

KAYNAKLAR

- Aras, B. B., (2019), *Kentsel Sürdürülebilirlik Kapsamında Yeşil Çatı Uygulamaları*, Manas
- (Aslanboğa İ., 1991) *Ege Bölgesi İklim Koşullarında Çatı Bahçesi Yapımında Kullanılabilecek Yapısal ve Bitkisel Materyalin Seçimi Üzerine Araştırmalar*, Bilgehan Basımevi, İzmir
- Aytis, S. (1996), *Yüksek Binaların Yapım Kriterleri ve Bu Kriterlerin İstanbul'dan Dört*
- *Bal, C. (2003), Yüksek Bina Yapım Sistemlerinin Tasarım Kısıtlamaları Üzerine Bir*
- *Araştırma, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, s.73*
- Bayır, L. (1988), *Türkiye'de Yüksek Binaların Başlangıç ve Gelişmesi*, İstanbul
- *Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, s.66*
- Coffman, R. R., (2007), *Vegetated Roof Systems: Design, Productivity, Retention, Habitat, and Sustainability in Green Roof and Ecoroof Technology. Presented in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Doctor of Philosophy in the Graduate School of The Ohio State University, s:209.*
- Çakır Tümer, G. (2002) *Gökyüzü ve Mimarlık, Arredamento Mimarlık Dergisi, Ekim Sayı:812*
- Emür, S.H., Onsekiz, D.(2007), *Kentsel Yaşam Kalitesi Bileşenleri Arasında Açık ve*
- *Yeşil Alanların Önemi, Kayseri/Kocasinan İlçesi Park Alanları Analizi, Sosyal Bilimler Dergisi, s.367-394*
- Göçer; O. (1969), *Gökdelenler, Mimarlık Dergisi Sayı:68, Haziran*
- Grant, G. Engleback, I., Nicholson, B., (2003), *Green Roofs: Their existing status and*
- *potential for conserving biodiversity in urban areas, English Nature Research Report, s.498*
- Güneş S. G., (1996). *Ankara Kenti Ekolojik Koşullarında Çatı Bahçesi Düzenleme İlkeleri, Ankara Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Peyzaj Mimarlığı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Ankara*
- Güneş, F., (2018) *Geleneksel Evlerden Günümüzün Yüksek Yapılarındaki Modern Akıllı Sistemlerine Bir Bakış ve Karşılaştırmalı Değerlendirme ile İstanbul Örneği, Maltepe Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İç Mimarlık Ana Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul*
- Korkmaz, Z. A. (2010) *Yüksek Bina Tasarımında Güncel Gelişmeler ve Dünya-Ankara*
- *Küçükerbaş, E., (1991), Ege Bölgesi Koşullarında Sığ Topraklar Üzerinde Az Bakımla*
- *(Ekstansif) Bitkilendirme Olanakları Üzerinde Bir Çatı Bahçesi Örneğinde Araştırmalar, E. Ü. Fen Bilimleri Ens. Peyzaj mimarlığı Anabilim Dalı, Doktora Tezi, (yayınlanmamış), İzmir.*
- Külekçi, E. A., (2017), *Geçmişten Günümüze Yeşil Çatı Sistemleri ve Yeşil Çatılarda*
- *Kalite Standartlarının Belirlenmesine Yönelik Bir Araştırma, Atatürk Üniversitesi,*
- *Örneklerinin Değerlendirilmesi, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara, 11-19*
- *Örnek Üzerine Analizi, Doktora Tezi, MSGSÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü, s.60*
- *Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, ATA Planlama ve Tasarım Dergisi, cilt:1, sayı:1*
- Peck S. W. ve Callaghan, C. (1999). *Greenbacks from Green Roofs: Forging A New Industry in Canada; Status Report on Benefits, Barriers and Opportunities for Green Roof and Vertical Garden Technology Diffusion. Canada Mortgage and Housing Corporation.*
- Sarıman, E. (2010), *Yüksek Yapıların oluşumundaki Faktörlerin Tasarım Üzerine Etkisi,*
- *Sosyal Araştırmalar Dergisi, vol. 8, sayı:1*
- *Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, s.32*
- Velazquez, S. L. (2005), *Organic Greenroof Architecture:Design Considerations and*
- *System Components; Growing a new Roof-Sustainably.*
- Tapan, M., (1989), *Gökdelen Yapımıyla İlgili Amaç Sistemi Üzerine, Çok Katlı Yapılar*
- *Sempozyumu, İnşaat Mühendisleri Odası İzmir Şubesi,*
- *Tohum, N., (2011) Sürdürülebilir Peyzaj Tasarım Aracı Olarak Yeşil Çatılar.İstanbul Teknik Üniversitesi, s.64*

- Tunbiş, M., (1987), *Çatı Bahçeleri, İstanbul Üniversitesi, Orman Fakültesi Dergisi*,
- B serisi, cilt 37, sayı: 4
- Werthmann, C., (2007). *Green Roof - A Case Study: Michael Van Valkenburgh Associates' Design For The Headquarters of The American Society of Landscape Architects*, Princeton Architectural Press, New York. Woolley, A. F. M.

İnternet Kaynakları

- [http-1: www.ak-asya.com.tr](http://www.ak-asya.com.tr) (Erişim tarihi: 12.09.2019).
- [http-2: www.zorlupsm.com](http://www.zorlupsm.com) (Erişim tarihi: 14.10.2019).
- [http-3: www.kanyon.com.tr](http://www.kanyon.com.tr) (Erişim tarihi: 10.10.2019).
- [http-4: www.toruncenter.com](http://www.toruncenter.com) (Erişim tarihi: 17.11.2019).

Görsel Kaynakları

- Görsel 1. Menhir Örneği (<https://www.arkeolojikhaber.com/haber-menhirler-neden-dikilmis-olabilir-16267/>) (Erişim tarihi: 12.09.2019).
- Görsel 2. Babil Kulesi (https://tr.wikipedia.org/wiki/Babil_Kulesi) (Erişim tarihi: 07.09.2019).
- Görsel 3. Çin Pagodası (<https://tr.wikipedia.org/wiki/Pagoda>) (Erişim tarihi: 07.09.2019).
- Görsel 4. Equitable Life Assurance Company Building (<http://www.nyc-architecture.com/GON/GON079.htm>) (Erişim tarihi: 05.09.2019).
- Görsel 5. Home Insurance Company Building (<https://www.britannica.com/place/Home-Insurance-Company-Building>) (Erişim tarihi: 05.09.2019).
- Görsel 6. Chrysler Binası (https://tr.wikipedia.org/wiki/Chrysler_Binas%C4%B1) (Erişim tarihi: 05.09.2019).
- Görsel 7. Ziggurat Tapınağı (<https://tr.wikipedia.org/wiki/Ziggurat>) (Erişim tarihi: 08.09.2019).
- Görsel 8. Babil Asma Bahçeleri (https://tr.wikipedia.org/wiki/Babil%27in_Asma_Bah%C3%A7eleri) Erişim tarihi: 11.09.2019).
- Görsel 9. Roma Mimarisinde Teras Bahçeleri Uygulamaları (<https://ferrebeekeeper.wordpress.com/2012/07/09/the-roman-peristyle-garden/>) (Erişim tarihi: 11.09.2019).
- Görsel 10. Roma Mimarisinde Teras Bahçeleri Uygulamaları (<https://ferrebeekeeper.wordpress.com/2012/07/09/the-roman-peristyle-garden/>) (Erişim tarihi: 09.09.2019).
- Görsel 11. Villa Savoye Dış Cephe (<https://www.archdaily.com/84524/ad-classics-villa-savoye-le-corbusier>) (Erişim tarihi: 10.09.2019).
- Görsel 12. Villa Savoye Çatı Bahçesi (<https://www.archdaily.com/84524/ad-classics-villa-savoye-le-corbusier>) (Erişim tarihi: 10.09.2019).
- Görsel 13. Akasya Acıbadem Konutları (www.ak-asya.com.tr) (Erişim tarihi: 12.09.2019).
- Görsel 14. Akasya Acıbadem Konutları (www.ak-asya.com.tr) (Erişim tarihi: 12.09.2019).
- Görsel 15. Akasya Acıbadem Konutları Çatı ve Teras Bahçeleri Uygulamaları (www.ak-asya.com.tr) (Erişim tarihi: 12.09.2019).
- Görsel 16. Akasya Acıbadem Konutları Çatı ve Teras Bahçeleri Uygulamaları (www.ak-asya.com.tr) (Erişim tarihi: 12.09.2019).
- Görsel 17. Zorlu Center (www.zorlupsm.com) (Erişim tarihi: 14.10.2019).
- Görsel 18. Zorlu Center Çatı ve Teras Bahçeleri Uygulamaları (www.zorlupsm.com) (Erişim tarihi: 14.10.2019).
- Görsel 19. Zorlu Center Çatı ve Teras Bahçeleri Uygulamaları (www.zorlupsm.com) (Erişim tarihi: 14.10.2019)
- Görsel 20. Kanyon Residence (www.kanyon.com.tr) (Erişim tarihi: 10.10.2019)
- Görsel 21. Kanyon Residence Çatı ve Teras Bahçeleri Uygulamaları (www.kanyon.com.tr) (Erişim tarihi: 10.10.2019)
- Görsel 22. Kanyon Residence Çatı ve Teras Bahçeleri Uygulamaları (www.kanyon.com.tr) (Erişim tarihi: 10.10.2019)
- Görsel 23. Torun Center (www.toruncenter.com) (Erişim tarihi: 10.10.2019)
- Görsel 24. Torun Center, Ofis, Residence Çatı ve Teras Bahçeleri (www.toruncenter.com) (Erişim tarihi: 17.11.2019)
- Görsel 25. Torun Center, Ofis, Residence Çatı ve Teras Bahçeleri (www.toruncenter.com) (Erişim tarihi: 17.11.2019)

SANAT

HIÇLIK VE BOŞLUK KAVRAMLARINA İLİŞKİN ÇAĞDAŞ SANAT ÖRNEKLERİ

Dr. Öğr.Üyesi Ebru DEDE*

Özet: Bazı çağdaş sanatçılar, izleyiciyi haberdar ederek, hiçliği sergileyerek veya canlandırarak kendilerini ifade etmişlerdir. Bu makalede, bu tip ifadelerin bir kısmı Batı ve Doğu felsefesi, sanatın tanımı ve sanatta yaratıcılık açılarından anlamları irdelenerek örneklendirilmiştir. Nietzsche'nin bakış açısına göre üretken sanatçı, üretmemeyi seçen sanatçıdan daha yetenekli ve üstün değildir. Çünkü sanatçının üretmemeyi tercih etmesinin altında yatan ahlaki ya da düşünsel bir neden, üretme isteğine galip gelecek kadar güçlü olabilir. Bu sanatçılar, sunumlarını herhangi bir biçimde veya ses düzeniyle sınırlamayı sanatı tanımından, anlamından ve nesneliliğinden kurtarmışlardır. Bu noktada boşluk, doluluğun varlığından daha fazla vurgulanarak izleyiciye sunulmakta, var olmayan da var olan kadar estetik açıdan algılanabilmektedir. Dolayısıyla görüntünün anlamı nesnel olarak varlığından daha önemli hale gelebilmekte, sanat eseri nesnel olarak var olmasa bile, zihindeki anlamı varlığını sürdürmektedir. Böylece izleyiciler hiçlik veya boşlukla yüzleşerek kendi özlerine doğru zihinsel bir yolculuğa çıkmak durumuyla da karşı karşıya bırakılmaktadır. Sanatta boşluk, herhangi bir sanat eserinin yokluğundan daha fazlası olan, üzerinde düşünülmesi ve tartışılması gereken bir kavramdır. Buna ilave olarak, sanatta hiçliğin sunumundan sonra ne olacağı başka bir tartışma konusudur.

Anahtar Kelimeler: Çağdaş Sanat, Hiçlik, Boşluk.

Geliş Tarihi: 20.09.2020

Kabul Tarihi: 17.12.2020

Makale Türü: Araştırma Makalesi

*Maltepe Üniversitesi/ İletişim Fakültesi/ Görsel İletişim Tasarımı Bölümü/ Maltepe/ İstanbul
ebrudedede@maltepe.edu.tr ORCID: 0000-0001-7403-8608

EXAMPLES OF CONTEMPORARY ART ON THE CONCEPTS OF NOTHINGNESS AND SPACE

Assist. Prof. Ebru DEDE*

Abstract: Some of the contemporary artists have expressed themselves by exhibiting or performing nothingness, notifying the audience. In this article, some of these kind of expressions have been exemplified by examining their meanings on the aspects of Western and Eastern philosophy, definition and creativity of art. From Nietzsche's point of view, the productive artist is not more capable or superior than the artist who chooses not to produce. Because a moral or intellectual reason underlying the artist's preference not to produce may be strong enough to overcome the desire to produce. These artists have made art liberated from its definition, meaning and objectivity by not restricting their presentation with any form or sound system. At this point emptiness have been presenting to the audience by emphasizing more than an absence of fullness, non-existent can be perceived aesthetically as well as existing. Therefore the meaning of the image can become more important than the existence of the object, even the work of art is not exist objectively, its meaning in the mind exists. Thus, the audience is faced with the situation of going on a mental journey towards their essence by confronting nothingness or emptiness. Void in art is a concept that is more than the absence of any artwork and needs to be considered and discussed. In addition, what happens after the presentation of nothingness in art is an another matter of discussion.

Keywords: Contemporary Art, Nothingness, Space

Received Date: 20.09.2020 Accepted Date: 17.12.2020 Article Types: Research Article

*Maltepe University/ Department of Visual Communication Design/ Maltepe/ İstanbul
ebrudedede@maltepe.edu.tr ORCID: 0000-0001-7403-8608

1. GİRİŞ

İzleyiciyle birebir ilişki kurularak gerçekleştirilen çağdaş yöntemlerinden birisi olarak interaktif sanatta boşluk, izleyiciyi heykel gibi kuşatan ve üzerinde düşünülüp tartışılması gereken bir kavram olmuştur. Bu çalışmanın amacı, çağdaş sanatta herhangi bir yapıt sunmak yerine hiçliğin ya da boşluğun sergilenmesinin Batı ve Doğu felsefelerine, sanatın tanımına ve sanatçı psikolojisinde yaratıcılığın gücüne göre irdelenmesidir.

Batıda hiçlik felsefesine değinen Platon, Aristoteles, Parmenides, Martin Heidegger, Friedrich Nietzsche, Jean Paul Sartre gibi düşünürler ile Doğuda boşluk kavramının önemini anlatan Tao felsefesi ele alınacaktır.

Sanatın tanımı ve sanatta yaratıcılık geleneksel olarak yapıt üretmekle ilişkilendirilmektedir. Sanatın çok sayıda tanımı mevcuttur. Çalışmada herhangi bir eser üretmemekle ilişkili bulunan sanat tanımlarına değinilmiştir. Sanatçının yaratıcılığını etkileyen faktörler ile ilgili psikolojik veriler arasından herhangi bir şey yaratmamanın anlamına odaklanılmıştır.

Bu çalışmada hiçlik ve boşluk kavramlarıyla ilişkilendirilebilecek 9 adet çağdaş sanat örneğine yer verilmiştir. Çağdaş sanatta hiçliğin ya da boşluğun sergilendiği örneklerle geçmeden önce Maleviç'in 1913 tarihli "Süprematizm (sıfır biçim)" olarak değerlendirilen "Siyah Kare" isimli eserine ve Robert Rauschenberg'in 1953 tarihli "Silinmiş Willem de Kooning Eseri"ne yer verilmiştir. Yves Klein'in 1958'de Paris'teki Iris Clert Galerisi'ndeki "Boşluk" sergisi, John Cage'in 1965 yılındaki piyanonun başındaki bir gösterisindeki 4 dakika 33 saniyelik performansı, Albert M. Fine'in 1965 yılında "John Cage İçin Müzik" başlıklı içeriği olmayan çıktısı, Robert Barry'nin 1969 tarihinde dağıttığı "Kapalı Galeri" davetiyesi, Patrick Mimran'ın 2011 Venedik Bienali'ndeki "İçeride Sanat Yok" billboard'una yönlendirmesi ile Bedri Baykam'ın 2013

tarihinde New York Proposition Galerisi'ndeki karma sergiye boş çerçeve ile katılımı örneklendirilmiştir.

2. BATIDA HIÇLIK VE DOĞUDA BOŞLUK FELSEFESİ

Bugünkü Batı felsefesinin kökeninde Platon'un görüşlerinin büyük bir önemi bulunmaktadır. Platon varlık ve hiçlik kavramlarını birbirlerinin zıttı olarak değil birbirlerinden farklı olarak anlatmaktadır. Varlık ve hiçlik evrendeki tüm cisimlerde bulunmaktadır. Hiçlik, Platon'a göre 'olmayan' değil, varlıktan başka bir şeydir (Türkan, 2020, s.236). Bu görüşe göre sanatta hiçliğin sunumu, sanatın olmadığı anlamına gelmemektedir. Dolayısıyla sanatın başka bir anlamı olup olmadığı araştırıldığı varsayımının izi sürülebilir.

Aristoteles ise sanatta güzel ve iyi olanın bir forma sahip olması gerektiği düşüncesinden yola çıkarak bu formun özellikleriyle ilgili yasal tanımlamalar getirmiştir. Düzenli, mantıksal, matematiksel, ölçülü ve simetrik olma özellikleri taşıyan Aristoteles'in güzel yasalarına 'görülmeyen' ve 'gizli olan' uymamaktadır (Bozkurt, 2004, s.108).

Martin Heidegger'e göre ise varlık sadece mevcudiyet gösteren bir şey değildir. Varlık, aynı zamanda şimdi burada olmayan ancak geçmişten hatırladığımız ya da gelecekte olmasını hayal ettiğimiz bir şey de olabilen çok katmanlılık özelliğine sahiptir (Çüçen, 2018, s.145). Heidegger'in düşüncesine göre, bir çağdaş sanat sergisi ziyaretinde boşluğa yüzleşen izleyici esasen varlığın bir başka katmanıyla karşılaşmış olmaktadır. Bu katman izleyicinin hayal kırıklığı veya yeni bir zihinsel sorgulaması ya da başka bir imgelem içerebilir.

Heidegger'in çözümlemesine göre, hiçliğin tecrübe edilmesi insanda kaygı yaratmaktadır. Çünkü var olduğunu düşündüğümüz şeyler kayıp gitmiş, çevremizi saran şey hiçlik olmuştur. Hiçlik karşısındaki bu kaygı, insanın önce kendisinden

uzaklaşmasına ve daha sonra kendi özüne dönmesine neden olmaktadır (Çelebi, 2016, s.42-43). Bu çözümleme ile hiçliğin sergisiyle karşılaşan izleyicinin başlangıçta duyduğu kaygının daha sonra kendi özünü bulmasına katkı sağlama olasılığı psikoloji ya da felsefe alanlarının araştırma konusudur. Bununla birlikte, üzerinde düşüneneceği, yorum yapacağı bir eserle karşılaşmayan izleyicinin kendi kendisiyle baş başa kalması ve tek başınalık duygusunun kaçınılmaz olacağı söylenebilir.

Heidegger'in yorumlarında Parmenides'in varlık felsefesinin etkileri de görülmektedir. Heidegger, Parmenides'in 'to gar auto noein estin te kai einai' sözlerinin 'düşünce ve varlık aynı şeydir' olarak tercüme edilmesi üzerine yoğunlaşmış ve aslında düşünmek yerine kavrayış ile varlığın ilişkisi üzerinde durulması gerektiğini ortaya koymuştur (Anlı, 2007, s.95-96). Heidegger'in bu yorumlarına istinaden, hiçlikle karşılaşan bir sanatsever izleyicinin zihinsel açıdan kaygı ile kavrayış arasında bir süreç yaşayacağı düşünülebilir.

Jean Paul Sartre'a göre 'düşünen özne' yani bilinç, kendi özüne hiçlik aracılığıyla ulaşmaktadır (Çüçen, 2018, s.43). İnsanın anlam kazanmasını sağlayan, hem varlıkla hem de hiçlikle olan ilişkisidir (Çüçen, 2018, s.226). Ancak hiçliğin sorgulanışı izleyici açısından sadece bireysel değil bundan daha fazla toplumsal bir kaygı olacaktır.

Nitekim anlamsızlığı, hiçliği ve boşluğu içeren nihilizm Friedrich Nietzsche'ye göre, Batı tarihinde her şeyin değerinin yitirildiğini gösteren tarihsel bir süreci ifade etmektedir (Çevikbaş, 2010, s.25). Hatalı kurgulanmış değerler sisteminden oluşan Batı kültür tarihinde yaşanan bu sonuç mantıksaldır ve bununla yüzleşmek kaçınılmazdır (Çevikbaş, 2010, s.29). Pek çok farklı teknikte ve temada eserler üreten çağdaş sanatçıların amacı da genellikle sosyal ve kültürel sorunlara işaret etmektir. Hiçliği ya da boşluğu sergileyen bazı çağdaş sanatçıların da toplumsal

problemlerle birlikte sanatın tarihsel süreciyle veya sanat piyasasıyla ilgili sıkıntılar nedeniyle böyle bir tavır sergiledikleri düşünülmektedir. Bazı sanatçılar ise, boşluğu varlığı kuşatan ve onu sunan bir olgu olarak kullanmakta veya hiçliği sergilerken varlığın bir başka boyutuna işaret edebilmektedirler.

Varlığın ötesine geçebilmek için hiçlik gerekmektedir (Sartre, 2013, s.66). Hiçlik hem varlığı çevreleyen hem de varlıktan dışlanan bir olumsuzlama edimidir. Bu nedenle hiçlik, dünyanın sınırlarını oluşturarak kendini sunmaktadır (Sartre, 2013, s.67). Hiçlikten söz edilebilmesi için hiçliğin oldurulması gerekmektedir (Sartre, 2013, s.72). Boşluğun ise boşluk olarak algılanabilmesi için, var olması beklenen maddenin olmadığına dair bir bilinç gerekmektedir (Sartre, 2013, s.77). Boşluğu ya da hiçliği sunan sergilerde de izleyici belirli bir alana davet edilmiş ancak bu alanda hiçbir şey sunulmamıştır.

Doğu felsefesinde hiçliğin yerini boşluk kavramı almıştır. Bu kavrama en fazla değinen Çin göstergebilimindeki Tao felsefesi olmuştur. Tao felsefesine göre boşluk kavramı, varlıkbilimin temel ilkesidir. Başlangıç hiçlikten doğarken, boşluk Tao'nun kökenini oluşturmaktadır. Böylece Tao, boşluk kavramıyla açıklanabilen bir içeriğe sahiptir (Cheng, 2006, 57-59). Çin göstergebiliminde 'boşluk' kavramı, çevresinde dolaşılabilen bir olgu olarak sanatın en temel unsurlarından birisidir (Cheng, 2006, s.49). Çin bakış açısında boşluk kavramı 'var olmayan' şeklinde nitelendirilmeyip zihinde algılanabilen bir olgudur (Cheng, 2006, s.50). Sanatta sunulan boşluk, izleyiciyi bir yapıyla karşılaşmaktan daha fazla zihinsel bir sorgulama ile baş başa bırakmaktadır. Çünkü yapının bir sınırı olup, boşluğun bir sınırı bulunmamaktadır. Görünürdeki boşluk, dolu olanın bütünlüğünü oluşturan bir olgu olmakla birlikte, kendisi bir öz olarak bütünlüğü sağlamaktadır (Cheng, 2006, s.60). Çağdaş sanattaki boşluk ise sanatın

tanımını, tarihini, sonunu düşündüren ve dolayısıyla sanatı kronolojik olarak bütünleyen bir öz içermektedir.

Sessizlik, var etmek için hiçbir şey yapmamak ve her şeyin onun aracılığıyla var olması Tao'nun temel özelliklerindedir (Smullyan, 2000, s.15 Tao) zihnimizdeki düşüncedir (Smullyan, 2000, s.28).

Chuang-tzu ise boşluk kavramının Tao ile tanımlanamayacağını düşünmektedir:

“Tao, belki de hiç duymadı... İştirilen, onun sesi değildir. Tao, görmedi belki de; görülen o değildi. Belki, hiçbir açıklamada bulunmadı Tao; açıklanan düşünce ona ait değildi. Onun oluşturduğu biçimler, biçim olmaktan uzaktır. Tao, isimlendirilemez. [...] Tao hakkında soru soranı yanıtlayan, Tao'yu tanımaz aslında; Tao üzerine kolayca soru sormak, Tao hakkında söylenenlerin bile henüz duyulmamış olduğunu gösterir. Gerçek olan şu ki, Tao ne soru sorulmasına izin verir ne de sorulan soruları yanıtlamaya... Tao hakkında herhangi bir sorgu içermeyen soru sormak, sonlanmış bir şey üzerine düşünmek gibidir. Tao hakkında yanıt niteliği taşımayan bir yanıt vermek, içsellikten yoksun olmak gibi bir anlam taşır. Her kim ki sonlanmış bir şey üzerine soru yönelten birine, içselliği içermeyen bir yanıt verir, o kişi, ne dış dünyayı ne de onun kaynağını ele geçirme olanağına sahiptir. K'ouenlouen tepesine ulaşamayacağı gibi, o yüce Boşluk kavramının sırrına da eremez...” (Cheng, 2006, s.59-60). Chuang-tzu'nun bu ifadesinden yola çıkılarak, boşluğun tam olarak tanımlanamayacak kadar uçsuz bucaksız bir anlam taşıdığı düşünülmektedir.

Felsefi açıdan hem Batıda hem de Doğuda sınırsızlık algısıyla belirli bir sırta işaret etmeyen boşluğun çağdaş sanattaki sunumuna sanatın tanımı ve sanatta yaratıcılık ifadesi açısından bakılacaktır.

3.SANATIN TANIMI VE BOŞLUĞUN YARATICILIKLA İLİŞKİSİ

Sanatta boşluk kavramı 20. yüzyıla kadar heykeli görünür kılan çevresindeki espas olarak ele alınırken, 20. yüzyıldan itibaren başlı başına sanatsal bir olgu olarak değerlendirilmeye ve yapıt kadar önemli bulunmaya başlanmıştır. Güncel sanatta artık boşluk bir yapıt gibi sergilenir olmuştur (Arığ, 2019, s.54). Boşluğun bir yapıt olarak sergilenmesinin sanatın tanımıyla nasıl ilişkilendirilebileceğine bakılacaktır.

Sanatın kuşkusuz birbirinden farklı çok sayıda tanımı yapılmıştır. Bu tanımlar arasından boşlukla ilişkili bulunan tanımlara odaklanılacaktır. Sanatı gözle görülebilir ve dokunulabilir bir yapıt olarak ele almayan tanımlardan birisi estetikçi Morris Weitz'e aittir. 1956'da sanatı geleneksel, netleştirici ve sınırlayıcı tanımlarından bağımsızlaştıran ve onu gelecek olasılıklarına açan Weitz, sanatı 'açık bir kavram' olarak nitelendirmekten yanadır (Barrett, 2019, s.26). Boşluğun sanatsal bir olgu olarak sergilenişi de 'sınırsızlık' anlamına gelebilir.

Estetikçi Noel Carroll ise sanatın tanımını yaparken, 'sanat eseri'nin bir bakış açısı sunması, retorik ya da metaforik eksiltmeleri olması, bu eksiltmelerin yoruma dair boşlukları doldurması konusunda izleyicinin anlamlandırmasına ihtiyaç duyması ve yine 'eser'in sanat tarihi bağlamında yer bulması gibi koşullar listelemiştir (Barrett, 2019, s.27). Carroll'un listelediği bu koşullar çağdaş sanat olarak sunulan eserlerin çoğunu kapsayıcı nitelikte olmakla birlikte söz konusu edilen 'eser'dir. Şayet sunulan bir eser haricinde tüm koşullar sağlanmışsa bunun nasıl değerlendirileceği halen açıklığa kavuşturulması gereken bir sorunsaldır.

Sanatı fiziksel özellikleriyle değerlendirmemek gerektiğini düşünen Colin Lyas'a göre sanat düşüncenin formla bütünleşmesidir (Barrett, 2019, s.106). Bu çalışmada ele alınan örneklerdeki boşluğun formu ise bazen bir galerinin kendisi,

bazen bir çerçeve ya da bir sergi davetiyesi olmuştur. Formun soyutlanarak eylemsel bir nitelik kazandığı bu boşluk sunumları, eserin yokluğundan ziyade düşünsel bir süreç yaratmaktadır.

Boşluk, doluluğun yokluğundan öte bir kavramdır. Boşluk da doluluk kadar eylemlidir. “Boşluk genişletilmiş bir doluluk, doluluk ise yönlendirilmiş bir boşluktur.” (Şan, 2019, s.207). Boşluğun sunumuyla yönlendirilmemiş bir bakış açısı sunulmaktadır. İzleyici düşünsel ve algısal yönünü kendisi bulmakla yükümlü bırakılmış olup, ulaşacağı düşünsel boyut ise izleyicinin kendi zihinsel sınırlarıyla ilişkilidir.

Sanatla ilgili görüşlerini ifade ederken onu felsefe ve dil ile kıyaslayan Suzanne Langer, sanatın gerekçeden ziyade sezgisel olduğunu, mantıkla sınırlanamayacağını ve bu sayede izleyicinin algısını günlük pratiklerden uzaklaştırarak genişletebildiğini anlatmaktadır (Barrett, 2019, s.108). Langer’ın bu görüşüne istinaden, boşlukla karşılaşmanın izleyicinin zihinsel sınırlarını genişletecek bir rol oynayabileceği düşünülebilir. Sanatın güzel olmasının artık gerekmediği, bazen bir yok oluşun bazen de pop nesnelere tekrarlanarak sıralanışının sergilenebildiği 20.yüzyılda Arthur Danto, sanatın sonundan söz ederken aslında özgürleştiğini ifade etmektedir (Barrett, 2019, s.111). Biçime önem veren sanat görüşünde ise en büyük risk, kültürel ve sosyal meselelerin göz ardı edilmesidir (Barrett, 2019, s.237).

Sanatı biçimden bağımsız olarak düşünen Langer ile Danto’nun çağdaş sanata dair görüşlerindeki ‘genişletici’ ve ‘özgürleştirici’ ifadelerinde olumlu yönde benzerlik bulunmaktadır. Buna ilave olarak, Hal Foster’ın aşağıdaki sözleri de biçimsel ve nesnel sanatın izleyiciyi sınırlandırdığı yönündedir. Sanat eleştirmeni Hal Foster (aktaran Barrett, 2019, s.310):

“Sanatçı sanat objelerinin üreticisinden çok işaretlerin manipülatörü haline gelir ve izleyici de görünür olanın tüketicisi ya da estetiğin pasif

seyircisi olmak yerine mesajların aktif okuyucusu olur.”

Sanatın tanımının yanı sıra, sanatçının tanımına yaratıcılık yönünden bakılmasında fayda bulunmaktadır.

Sanatsal yaratıcılık yoktan var edilen somut bir üretimden ziyade dünyaya ait sorunlar üzerine algıya hitap eden düşünsel, sezgisel, eleştirel ve çözümleyici bir imleme yetisidir (Erinç, 1998, s.85). Güzel sanatlar eğitimi alan öğrencilerin de soyut düşünebilme yetilerinin geliştirilmesi hedeflenmektedir.

Nitekim 1970’ler ve 1980’lerde yaratıcı kişiliğin sahip olması gereken özellikler arasında metaforik düşünebilmek, anlam belirsizliği sunabilmek, karmaşık bir zihin yapısına sahip olmak yer almaktadır (Sawyer, 2012, s.65). Bunları yapmanın farklı yöntemlerini bulma becerilerini geliştirmek yaratıcı süreçlerin önemli bir parçasıdır. Bu çalışmada üzerinde durulan ‘orada olmayan şey’ ile boşluğun sergilenmesi yönteminde izleyicinin hayal gücüne ve imgelemine başvurulduğu söylenebilir. Hayal gücü ve imgelem izleyicinin zihnindeki geçmiş tecrübeleriyle bağlantılı olarak şekillenebilmektir. Jean-Paul Weber, artık olmayanın anılar olarak duygularda betimlenişini ilk ve özgün olarak değerlendirmektedir. Daha önce gerçekleşse de gerçekleşme de duygusal olarak anımsanan ve inanılan şeyler estetik bir duygu yaratmaktadır (Erinç, 1998, s.41). Jean-Paul Weber:

“Estetik duygu, varolan-varolmayan’dır da. O, görüntünün varolması, nesnenin yok olmasıdır. O, anlamlı şeyin varolması, anlamın yok olmasıdır. ... O, bir sorunun varlığı, yanıtın yokluğudur. O, olmayan bir dünyanın varolmasıdır.” (Weber, 1993, s.28).

Varoluş üzerimizde bırakılan izlenimle ilgilidir (Erinç, 1998, s.98). Var olan kadar var olmayan da estetik olarak algılanabilmektedir. Görüntünün giderek kazandığı anlam nesnenin varlığından daha önemli hale gelebilmektedir. Nesnel olarak sanat eseri orada olmasa da zihindeki anlam

varlığını sürdürmektedir.

Psikolojik açıdan değerlendirilen bir görüşe göre, sanatsal yaratıcılık bir şeyin ilk defa yapılması, yeni bir önerme getirilmesi ve daha önce yapılanların yıkılarak yerine yenisinin yapılmasıdır. Eğer sanatçı sadece yıkıyor, fakat yerine yenisini yapmıyorsa burada nevrotik bir durum söz konusu olup olmadığı araştırılmalıdır (Erinç, 1998, s.104). Bu araştırmanın kökeni kuşkusuz Freud'un görüşlerine dayanmaktadır.

Freud'a göre sanatçının ruh hali nevrozdan çok da uzak değildir. Ancak 1950'lerde ve 1960'larda yapılan araştırmalar sanatçıların nevrotik semptomlar göstermediğini belirledikten sonra psikoanalistler teorilerini değiştirmişlerdir. Bu yeni teorilere göre sanatçılar regresyonlarını kontrol edebilmekte ve bunu yıkıcılıktan yapıcılığa doğru yönlendirebilmektedirler. L.S. Kubie, yaratıcılığın bilinç ile bilinçaltı arasında sağlanan bağlantıyla ilgili olduğunu yorumlamıştır. Bu yorum çağdaş teorisyenlerin halen gündeminde olmakla birlikte, henüz psikanalist bir teori olarak değerlendirilmemektedir. Ancak artık sanatçının nevrotik özellikler göstermediği bilinmektedir. (Sawyer, 2012, s.82-83).

Günümüzde artık nevrotik bulunmayan boşluk sergisinin yaratıcılıkla olan ilişkisinin nasıl değerlendirileceğine bakılmasında fayda bulunmaktadır.

Nietzsche'nin bakış açısına göre üretken sanatçı, üretmemeyi seçen sanatçıdan daha yetenekli ve üstün değildir. Çünkü sanatçının üretmemeyi tercih etmesinin altında yatan ahlaki ya da düşünsel bir neden, onun üretme isteğine galip gelecek kadar güçlü olabilir. ("Neden kitaplarımın bazılarını yazdım", 1996'dan aktaran Jouannais, 2019, s.69).

Örneğin, sayıca az yapıtı olan Marcel Duchamp'ın, çok sayıda eseri olan Picasso kadar önemli bulunmasının nedeni, onun sanat yapıtı üretmeye karşı eleştirel duruşu ve savunduğu

antitezidir. ("Dictionnaire de l'art moderne et contemporaine", 1993'ten aktaran Jouannais, 2019, s.79). Duchamp, sanatın tanımıyla ilgili geleneksel üretim ve sergileme yöntemlerini ve sanat eleştirisi kriterlerini sorgulamıştır. Sanat artık görsel hazdan ziyade düşünsel bir edim olacaktır (Antmen, 2008, s.125).

Marcel Duchamp:

"Çalışmaktansa yaşamayı, nefes almayı yeğlerim. [...] Öyleyse, dilerseviz, sanatım yaşamım olacaktır; her saniye, her nefes hiçbir yere kaydı düşülmemiş, ne görsel ne de entelektüel bir yapıttır, ama sürekli bir esenliktir." ("Ingénieur du temps perdu: entretiens avec Marcel Duchamp", 1967'den aktaran Jouannais, 2019, s.130).

1960'lı yıllarda gündeme gelecek olan Kavramsal Sanatın ilk sinyallerini veren sanatçı 1910'lu yıllarda gündeme getirdiği sorularla Marcel Duchamp olmuştur (Antmen, 2008, s.194).

Yıllar sonra, Sol LeWitt 1967 tarihli 'Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar' metninde, kavramsal sanatın kuramları ifade eden görsellerden ibaret olmadığını, sezgilere ve zihne hitap ettiğini belirtmiştir. Kavramsal sanatın mantıklı olması gerekmemektedir (Antmen, 2008, s.197).

Sol LeWitt, "fiziksel bir biçimi varsa" derken, fiziksel olmak zorunda olmadığını da ima etmektedir (Antmen, 2008, s.198). Sol LeWitt'e göre kavramsal sanat, izleyicide birbirinden farklı algılar yaratabilmektedir (Antmen, 2008, s.199). Kavramsal sanat günümüz sanatını halen etkilemekte ve güncel sanat etkinliklerinde izleyiciyle olan etkileşim ile izleyicinin sanatı nasıl yorumladığı önemsenmektedir.

Ekolojiye duyduğu ilgiyle çevreyi kirleten sanat yapıtlarına karşı olan Lawrence Weiner, açıklamalarında sanat olarak nesne yapmak istemediğini belirtirken (Atakan, 2008, s.51), Douglas Huebler de dünyanın aşırı ölçüde nesnelere dolu olduğunu ve kendisinin bunlara yenilerini eklemeyi istemediğini ifade etmiştir (Antmen, 2008, s.200).

Mario Merz ise:

“1969’dan itibaren üretim önemli ölçüde azaldı. Üretimin şaşaalı döneminin, yani Cézanne’nin, Monet’nin, Picasso gibi büyük üreticilerin döneminin ardından üretkenliğimiz gerçek anlamda çok çok azaldı. (...) Ben, üretimsizlik dönemine aidim.” (“avant-gardes et fin de siècle”, 1996’dan aktaran Jouannais, 2019, s.66). Görüldüğü üzere sanat alanında bir ‘üretimsizlik dönemi’ söz konusudur ve bunun anlamı araştırılmaktadır.

Bir sanat eseri izleyici karşısında anlam kazanıyorsa, izleyici bu anlamlandırmayı eserin yokluğu karşısında da yapabilecektir (Jouannais, 2019, s.80). Ortada halen bir düşünce vardır, sadece form yoktur ya da genişlemiştir denilebilir.

Bir sanat eserinin maddeleşerek bir form alması gerekiyorsa, bu gereklilik içerisinde sanat eseri sınırlı bir oluşum sergileyecektir (Jouannais, 2019, s.81-82). İzleyici biçimsel olarak sunulmuş maddi bir varlıkla karşılaşmayı beklerken kavramsal sanat, akla hitap eden düşünsel bir önermeden ibarettir (Şahiner, 2008, s.146). Sanat eserinin anlamını genişleten şey onun üzerine hangi bakış açılarını geliştirebildiğimiziz dair düşünce biçimimizdir. Sanat eseri aynı zamanda zamansız ve sonsuz olmalıdır. Zamana ait düşünce biçimlerini, farklı estetik ve sanat kuramlarını ya da disiplinler arası bağlantılı teorileri içinde barındırabilmelidir. Terry Smith’e göre çağdaş sanat zamanın dışında kalmaktır, sanatın geçmişini ve geleceğini gösteren periyodun dışındadır (Smith, 2009, s.245). Çağdaşlık, anda varoluşun çoğulluğuna işaret eden doğaçlamaya dayalı akışkan bir deneyimdir. Çağdaş, modern kavramına karşı çıkmakla ilişkilidir. Çağdaş sanat ise, çağdaş dünyanın evrensel, kültürel, sosyal, politik çıkmazları arasındaki ölü diyalog içinde insanın nasıl durduyuyla ve buna nasıl cevap verdiğiyle bağlantılıdır (Smith, 2009, s.4-5). Donald Kuspit’e göre çağdaş sanat gücünü geçici olmanın güvensizliğinden almaktadır (Smith, 2009, s.254).

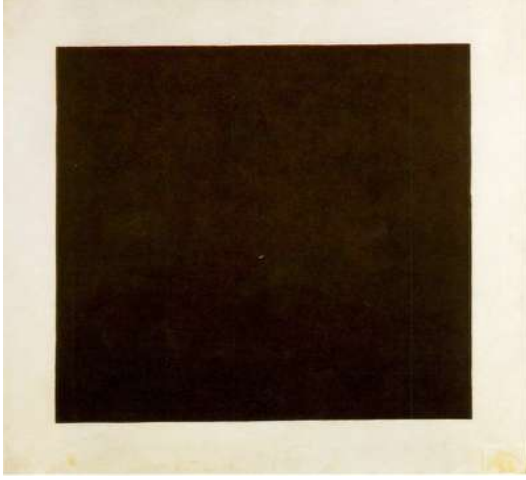
Marcus Graf’ın da belirttiği üzere, gelip geçiciliğin hâkim olduğu ve cevapların net olmadığı bir dönemde sanatçıların somut veriler sunmaktan ziyade soru sormaya yönelmeleri ile çağdaş sanatta ‘doğrusal’ bir ilerleyiş olamamaktadır. Birbirinden farklı ve beklenmedik sunum yöntemlerinin izlendiği çağdaş sanat ortamında mekâna yeni boyutlar kazandırmak ya da mekânı sınırsızlaştırmak söz konusu olmaktadır (Graf, 2007). Boş bir sergi mekânı her izleyicide farklı bir ufuk algısı yaratacaktır.

İnsan anlayamadığı şeyleri bilinçdışı aracılığıyla çözmeye çalışmaktadır. Bunu sanki bir boşluğu bilinçdışındaki içerikle doldurarak yapmaktadır (Jaffe, 2018, s.250). Boşluk insanda melankolik bir etki yaratmakta ve bilinçdışı bu etkiyle devreye girerek bilinçle arasında köprü kurmaktadır. Çözümü sağlayan bilinç olmalıdır, bilinçdışının daha baskın olması ya da tek başına kalması ruhsal açıdan tehlikelidir (Jaffe, 2018, s.254). Buna karşın boşluğun gözü rahatlatığı ve zihni dinlendirici bir rol oynadığı yaygın olarak bilinmektedir. Günlük yaşamda karşılaştığımız imgelerin çok fazla ve adeta birbirleriyle yarışır halde olmasının zihinsel ve ruhsal açıdan yorucu olduğu söylenebilir.

Nitekim Rıfat Şahiner’e göre aşırıya kaçan kaotik bir görsel deneyim yaşamakla boşlukla karşılaşmak aynı anlama gelmektedir (Şahiner, 2008, s.171). Çünkü her iki durumda da izleyici anlaşılır net bir mesaja yönlendirilmemiş, pek çok soruyla karşı karşıya bırakılmıştır.

4. HIÇLIK VE BOŞLUK KAVRAMLARINA İLİŞKİN ÇAĞDAŞ SANAT ÖRNEKLERİ

Felsefeye yakın ilgi duyan Maleviç, nesnelere zihinde yarattığı anlamı araştırırken insanların maddi nesnelere gereğinden fazla önem verdiğini, maddesel dünyanın sosyal ve sanatsal ortamdan çıkarılması gerektiğini benimsemiştir (Yılmaz, 2006, s.71).



Görsel 1. Maleviç, 'Siyah Kare', 1913

Maleviç, daha sonra Süprematizm akımı olarak değerlendirilen soyut çalışmalarında (Görsel 1) gündelik nesnel pratiklerin yerine duygusal gerçekliklerin önemini vurgulamak istemiştir (Lucie-Smith, 2004, s.96). Çünkü Maleviç'e göre sanat eserinin değerini belirleyen şey, onun izleyici üzerinde bıraktığı duygusal etkidir (Antmen, 2008, s.90). Nesnel dünyanın sanattan çıkarılarak sanatın özgürleştiğine inanan Maleviç:

“Sanat artık devletin ve dinin hizmetinde olmak, değişen kültür tarihinin kaydını tutmak istemediği için objeden kopmak istiyor ve «şeylerin» engeli olmadan («zamanın alışkanlık haline getirdiği kaynakların» yalnızca kendi için varolmak istiyor... Beyaz Zemin üzerine siyah kare, non-objektif duygunun ifade edildiği ilk biçim olmuştur. Kare=duygu; beyaz zemin = bu duygunun ötesindeki boşluktur.”

Sözleriyle eserini ve Süprematizmi yorumlamıştır (Antmen, 2008, s.91-92). Maleviç'in tuval üzerine çalıştığı bu eserinde bir yapıtın varlığı söz konusudur ve üzerinde bir form bulunmaktadır. Yine de bu eser, hiçliğin ifadesinin ilk örneklerinden birisi olarak değerlendirilebilir. Hiçlik, siyah bir kare form aracılığıyla anlatılmak istenmiştir. Maleviç'in siyah karesine odaklanmak ışığı söndürüp karanlıkta kalmak ve hiçbir şey görememek gibidir.

Robert Rauschenberg, ustası olarak nitelendirdiği Willem De Kooning'den silmesi için bir desenini istemiştir:

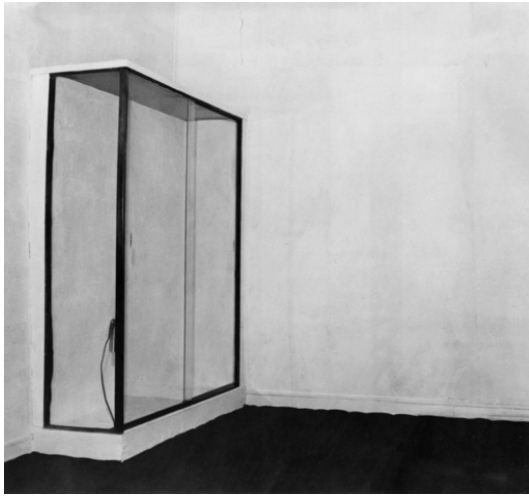
“De Kooning başlangıçta bu fikri gayet iyi anlamakla birlikte pek tutmadı, ama bir an geldi ki razı oldu. Desenlerinden oluşan bir resim dosyası çıkardı ve onları gözden geçirmeye başladı. İçinden bir tane çekip baktı ve dedi ki: 'Hayır, işinizi kolaylaştırmayacağım. Bu özleyeceğim bir şey olmalı.' Ve bir dosya daha çıkardı, inceledi ve nihayet atölyeme götüreceğim deseni buldu. Evet, hiç de kolay olmadı. Desen yağlı ama sert bir kalemle yapılmıştı; üzerinde efor sarf etmek, hatta bütün silgi çeşitlerini denemek zorunda kaldım. Ama neticede, işler gerçekten yolunda gitti ve sonuç tatmin ediciydi. Ortaya çıkan şey bana silerek yapılmış ve gayet meşru bir sanat işi olarak göründü. Sorun çözülmüştü ve baştan almaya lüzum yoktu.” (Jouannais, 2019, s.167-168). Rıfat Şahiner, Rauschenberg'in kırk adet silgi kullanarak yaklaşık bir ayda gerçekleştirdiği bu çalışmasında (Görsel 2), çıkarma ve silme edimleri nedeniyle yapısökümcü (deconstructive) bir tavır aramaktadır. Buna ilave olarak Rauschenberg, Willem De Kooning'in yapıtının biricikliğini tırnak içine alarak sanatta temsiliyet olgusundaki kırılma sorguladığını belirtmiştir (Şahiner, 2015, s.49). Şahiner, aynı zamanda, bir yapıtın varlığının yitip gidişinin izinin sürüldüğü bu silme eylemiyle, sanat nesnesinin aurasının da yok olup olmadığını sorgulamaktadır. Silinirken izi kalan ve sanatçıya atıfta bulunulan bu eylemle yapıt aslında yeni bir auraya daha sahip olabilmektedir (Şahiner, 2015, s.50).

Silme işleminin sonucunda halen kalan izler Willem De Kooning'in artık var olmayan eserinin yokluğunu simgelemektedir. Robert Rauschenberg'in silme eylemi postyapısalcı bir tavrı akla getirmekle birlikte ([http- 1](http://1)), aynı zamanda yerine yenisini önermeyerek hiçlik ve boşluk kavramları üzerinde düşündürmektedir.



Görsel 2. Robert Rauschenberg, "Silinmiş Willem de Kooning", 1953.

Nitekim Rifat Şahiner'in de belirttiği üzere, Rauschenberg'in silme eylemi, yıkımdan ziyade 'temizlenme' ve 'arınma' olarak yeni bir önermedir (Şahiner, 2015, s.51). Amacı farklı olsa da Willem De Kooning'in silme eylemi, Maleviç'in eserine tersten bir gönderme gibi değerlendirilebilir. Işığı söndürmemiş fakat ışıkla



Görsel 3. Yves Klein, "Le Vide" (Boş), 1958, Galerie Iris Clert, Paris.

gördüklerimizi silerek yeni bir sayfa açmışız gibi düşünülebilir. Hiçliğin ya da yokluğun sonsuz bir uzay boşluğunda sunulması mümkün değildir. Boşluğu ancak bir fotoğraf, resim, çerçeve ya da üç boyutlu mekânla kadrajlayarak göstermek mümkündür. O boşluğun fark edilmesi için izleyici davet edilmelidir. Yves Klein, 28 Nisan 1958 tarihinde Paris'teki Iris Clert Galerisi'nde "Le Vide" (Boşluk) isimli sergisinde (Görsel 3), 3500 davetli izleyiciyi duvarları beyaza, pencereleri maviye boyalı boş bir galeri mekânıyla karşılamıştır. Sanatçının açılıştan bir süre önce valilikten Paris Concorde meydanında bulunan dikilitaşı ışıklandırmak için izin alamadığı bilinmektedir (Uz, 2017, s.86). Sanatçı Max Heindel'in yazdığı "La Cosmogonie des Rose-Croix" başlıklı kitabından etkilenerek sanatsal çalışmalarında madde ile boşluğun, görünen ile görünmeyen karşılıklı dengesine odaklanmıştır (Uz, 2017, s.82). Sanatçı izolasyon ve boşluk yaratmak için duvarları bizzat kendisi boyamıştır. Galeri fotoğrafta görülen (Görsel 3) vitrin dışındaki tüm nesnelere arındırılmıştır. Davetiyede şu metin yer almaktadır:

"Iris Clert sizi tüm duygusal varlığınızla, belirli bir duyarlılık döneminin berrak ve olumlu olayını onurlandırmaya davet ediyor. Algısal sentezin bu gösterimi, Yves Klein'in kendinden geçmiş ve anında iletililebilir bir duygu için resimsel arayışını onaylar. (Açılış, 3, Beaux-Arts Caddesi, 28 Nisan, 21:00-24:00). Pierre Restany"

Yazar Albert Camus "boşluğun doluluk gücü" olarak değerlendirerek başarılı bulduğu bu sergiyi, sanat eleştirmeni Jean Grenier, boşluğun büyüleyiciliği ve tek rengin ölçülemez gücü olarak nitelendirmiştir (http-2).

Yapıt üretmek yerine, yaşamını ve çevresine yansıttığı düşünce biçimini bir sanat yapıtı gibi gerçekleştirmek ya da diğer bir deyişle üretmeyi reddetmek, sanatın ticarileştirilmesine karşı



Görsel 4. John Cage, "Sessizlik (Silence)", 4'33" 1965.



Görsel 5. Albert M. Fine, "John Cage için Müzik", 1965.

bir tavır ya da ticarileşen sanat piyasasına karşı kayıtsızlık olarak değerlendirilebilir.

John Cage, 4 dakika 33 saniyelik sessizlik performansına (Görsel 4) başlamadan önce "Söyleyecek hiçbir şeyim yok ve bunu söylüyorum" demiştir (http- 3). Çalışmasını deneysel bir eylem olarak tanımlayan Cage (1973, s.15), sessizliğin teknik açıdan ne derece mümkün olabildiğini de tartışmaktadır. Müzik alanında gösterilen bir performansta dinleyicinin sesi performansı sergileyenin sesinden daha düşüktür. Dinleyicinin sesi iki kategoride ele alınmalıdır. Birincisi ve daha yüksek olanı kendi dış dünyasına duyurduğu sesler, ikincisi ise nefes, kan dolaşımı gibi biyolojik olarak gelişen doğal iç sesleridir. Müzik alanında teknik açıdan sessizliği yaratmak mümkün olsa da izleyicinin varlığıyla tamamen sessizlikten söz edilememektedir (Cage, 1973, s.22-23). Böylelikle izleyici yeni bir sanatsal önermenin zihninde yarattığı kaygıyla ve kendi iç sesiyle özüne dönme sürecine girecek, belki de orada bir kavrayış deneyimleyecektir.

"John Cage için Müzik" ismini verdiği boş baskıdan oluşan çalışmasıyla (Görsel 5) ilgili olarak Albert M. Fine:

"En temelde, sanatçı olmakla ilgilenmiyorum.

Müzeler de kütüphaneler gibi dopdolu. İnsanları, daha insanlara saygı duymadan, bir parça kâğıda hayran olduran anlayıştan hoşlanmıyorum."

(Luncheonette, 1991'den aktaran Jouannais, 2019, s.135).

Albert M. Fine'in bu çalışması (Görsel 5), boş bir baskı olmakla birlikte, aynı zamanda John Cage'in performansına bir göndermedir. Yaptığı açıklamada ise müze ve kütüphane ziyaretçilerinin eserlere karşı ilgilerini sorguladığını belirtmiş, boş bir baskıya bile ilgi duyabileceklerini ima etmiştir.



Görsel 6. John Baldessari, "Bu resim sanat dışındaki her şeyden arındırılmıştır, bu çalışmaya hiçbir fikir katılmamıştır", 1966.

Kendisini bir stratejist olarak gören Baldessari, 1960'ların sonlarında ve 1970'lerin başlarında bir dizi tipografik çalışma sergilemiştir. Pek çoğunu

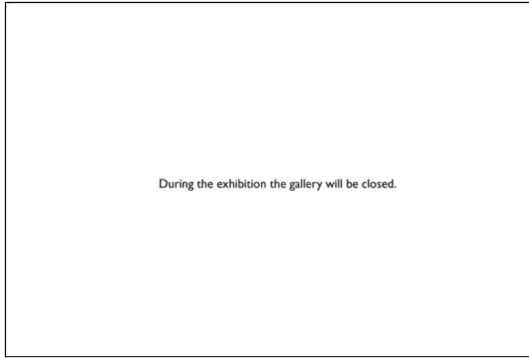
tabela ressamalarına yaptırdığı bu çalışmalar, çok yalın bir biçimde modern sanatın sorunlarına net ve basit cümlelerle birer yanıt veren ifadelerdir. Tipografik açıdan anlaşılır ve ciddi bir stil kullanılmıştır (http- 4).

Baldessari'nin bu çalışması (Görsel 6) resim malzemelerinin kullanılarak resmin yok edilmesini ve kavramsal bir ifade biçimi olan bildiriyle kavramın yokluğunu ifade etmektedir. (Şahiner, 2015, s.56).

Böylece Baldessari, Willem De Kooning'in silme

eyleminin bir sonraki aşamasını gerçekleştirir. Silme işlemi, 'çıkarma' olarak tanımlansa da benzer bir anlam ifade etmektedir. İlave olarak Baldessari bu çıkarma işlemi beyan etmektedir. Boşluğu gösterip ek bir açıklama yapmak yerine açıklamasını bir manifesto biçiminde eserin içerisine yerleştirmiştir.

Bununla birlikte Baldessari, izleyicinin zihninde herhangi bir imgelem oluşmasını da engellemektedir. Adeta izleyiciye hiçbir şey düşünmemesini ve bu çalışmadan hiçbir anlam çıkarmamasını buyurmaktadır.



Görsel 7. Robert Barry, "Kapalı Galeri", 1969.



Görsel 8 ve 9. Patrick Mimran, "İçeride Sanat Yok (No Art Inside)", 2011, 54. Venedik Bienali.



Görsel 10. Bedri Baykam, "Kara Kutu (The Black Box)", 2013, 203x143 cm

Robert Barry, üzerinde "Galeri sergi süresince kapalı olacaktır" yazılı olan davetiyeleri (Görsel 7) Amerika'daki ve Avrupa'nın çeşitli ülkelerindeki galerilere göndermiştir. Bu davetiyelerle, görülebilecek bir nesne olmayan ve aynı zamanda içine girilebilecek herhangi bir mekânın da bulunmadığı zihinsel bir sanat düşüncesi yaratmak istemiştir (Atakan, 2008, s.53). Barry aşağıdaki sözlerinde de belirttiği üzere kavramsal sanat çerçevesinde sanat fikrini daha ne kadar yalınlaştırabileceğini araştırmaktadır:

"Benim sunum yöntemim, her şeyden önce sunum yapmama fikriyle başlamam. Ve sonra, bir sonraki adımda sunumumu en aza indirmek için kaçınabileceğim şey nedir? (http- 5).

Barry'nin bu çalışması bir tür sanatsal grev gibi değerlendirilebilir. Çünkü sanatçı bir sanat galerisinin bir süreliğine bilinen sanat faaliyetlerini durdurmuştur. Bu bir sanatçıdan ve sanat galerisinden beklenmeyen bir tutumdur.

Diğer taraftan dikkatleri bir sanatçı olarak kendisine ve sanat galerisine çekmekte, aynı zamanda sanatın tanımı, kapsamı ve yöntemi hakkında düşündürmektedir. Bu eylem eğer bir sanatsal grev olarak değerlendirilebilirse, sanatın gidişatının sil baştan ele alınması gerektiğini savunan bir başkaldırı olarak nitelendirilebilir.

54. Venedik Bienali'nde şehir haritasının ve sokaklara yapıştırılan ayak izlerinin yönlendirmesiyle Patrick Mimran'ın sanat çalışmasına doğru giden yolun sonunda "İçeride Sanat Yok" başlıklı bir billboard ile karşılaşmaktadır (Görsel 8 ve 9).

Patrick Mimran fotoğraf, resim, heykel, video sanatı ve grafik üzerine çalışan çok yönlü bir sanatçıdır. Uzun yıllar süren Billboard Projesi, New York, Tokyo, Venedik ve Miami gibi dünyanın çeşitli şehirlerinde halka açık alanlarda yer almıştır. Mimran'ın çalışmaları gerçek ile taklit, hisler ile bilgi, bilinç ile bilinçaltı

kavramlarını bir araya getirerek görüldüğünden daha fazla anlam içermektedir. Tüm cevapları hiçbir zaman alamayacağımız şekilde sanatsal bir tavır olan sanatçı, bildiri ve benzeri uygulamalarla ilgilenmemektedir. Mimran'a göre otoriter bir rolü olmayan sanat, öğretici veya sosyal yaraları iyileştirici değildir. Sanatçının oynayarak ve metaforlarla beklenmeyi sunarak kuşkunun kültürünü adım adım tecrübe ettirmeyi amaçladığı düşünülmektedir (http- 6). Sanatçı, yere yapıştırdığı ayak izleriyle sanatseverlerde bir beklenti yaratmış ve daha sonra o beklentiyi boşa çıkarmıştır. İzleyicinin yürüyerek gerçekleştireceği bir performans sergilemesini ve bu performansını bir bitiş cümlesiyle tamamlamasını sağlamıştır: "İçeride Sanat Yok". Böylece izleyicinin zihninde uzun yıllar yer edecek ve unutulmayacak bir deneyim gerçekleştirmiştir.

Bedri Baykam'ın 7 tane çift yönlü boş çerçeveden oluşan enstalasyonu New York The Proposition Galerisi'nde sergilenmiştir (Görsel 10). Baykam'ın yapıtı içi boş bir çerçeve olsa da sergideki diğer eserlerin varlığı boşluğu doldurmaktadır. İzleyicinin nereden ve hangi açıdan baktığı onun çerçevenin içinde neyi göreceğine dair kontrolünün olmasını sağlamaktadır (http- 7). Bu çalışmada içi boş bir çerçeve ile hiçlik olgusu önerilmekle birlikte aynı zamanda karma sergideki diğer eserlerin varlığıyla, güncel sanatın çok yönlülüğüne işaret edilmektedir. Boşluk ve doluluk bir arada sunulmuştur. Çerçevenin beyaz bir duvara asılmak yerine enstalasyon şeklinde yerleştirilmesi ile etrafında dolaşılabilen bir heykel gibi ancak kendisine değil çevresine bakılmasını sağlayan bir kadraj aracı gibi sunulması söz konusudur. Böylece boşluk, sanatın yeni olasılıklarına doğru bir gezinti rolü üstlenmektedir.

SONUÇ

Görsel sanatlar veya işitsel sanatlar olarak başlıkları altında bilinen sanat dallarına ilgi

duyan izleyici açısından içi boş bir çerçeve veya boş bir galeri yada sessizlik ile karşılaşmak beklentinin boşa çıkmasına neden olacaktır. Buna karşın forma bürünmüş fakat anlaşılması güç çağdaş sanat yapıtlarının ya da gürültü olarak değerlendirilebilecek işitsel performansların pek çoğunun izleyicinin beklentisini boşa çıkarması da söz konusu olabilmektedir. İzleyici açısından bunların hiçlikle arasındaki farkı 'gördüğünü ya da işittiğini anlamamak' ile 'hiçlikle karşılaşmayı anlamamak' şeklinde ayrıştırılabilir. İzleyicinin bir formun anlamını çözmeye çalışması ile hiçliğin anlamını çözmeye çalışması arasındaki fark ise, hiçliğin anlamının sınırlandırılmaması olmasıdır.

Sanatçıların bu çalışmalarındaki önermeleri 'görsel sanatlar' yerine 'görünmeyen sanatlar' ile 'işitsel sanatlar' yerine 'işitilemeyen sanatlar' şeklinde yeni birer kategori olup olmadığı yönünde kuşku yaratmaktadır. Sanatçıların herhangi bir kategori sunmadığı, sanatı belirli tanımlardan ve kategorilerden tamamen özgürleştirmek istedikleri ise daha güçlü bir varsayımdır.

Bir başka varsayım ise, tıpkı geceleri Ay'ın görünmediği Yeniay fazında olduğu gibi, yeni bir Ay Döngüsü başlatmak, dolayısıyla sanatın kendi tarihsel döngüsünü tamamladıktan sonra yepyeni bir başlangıç yapmaktır. Tao felsefesinde de vurgulandığı üzere başlangıçta hiçbir şey yoktur. Çağdaş sanatın birbirinden farklı ifade biçimleri belirli bir kronolojik sıra izlemese de kolektif bilinçdışının bunu sağlama ihtimali bulunmaktadır. Nitekim sanatta hiçliğin sunumundan sonra ne olacağı ayrı bir sorunsaldır.

Herhangi bir yapıtın yokluğu anlamından daha aşkın olan sanatta hiçlik ve boşluk kavramları günümüzde olduğu gibi ileriki zamanlarda da üzerinde düşünülüp tartışılmaya devam etmeyi sürdürecektir.

KAYNAKLAR

- Anlı, Ömer F. (2007). *Parmenides Düşüncesi Bağlamında Heidegger'in 'Noein' Kavramı Yorumunun İncelenmesi*. Kaygı: Uludağ Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi, (9), 85-97. <https://kutuphane.dogus.edu.tr/mvt/pdf.php> (Erişim Tarihi: 02.12.2020).
- Antmen, A. (2008). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Arıç, T. (2019). *Heykelde Boşluk Kavramının Değişen Anlamı*. *Sanat Yazıları*, (40), 39-55.
- Atakan, N. (2008). *Sanatta Alternatif Arayışlar*. (Çev: Zeynep Rona). İzmir: Karakalem Kitabevi.
- Barrett, T. (2019). *Neden Bu Sanat? Çağdaş Sanatta Estetik ve Eleştiri*. (Çev: E. Ermert). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Bozkurt, N (2004). *Sanat ve Estetik Kuramları*. (4). Bursa: Asa Kitabevi.
- Cage, J. (1973). *Silence. Lectures and Writings by John Cage*. (2). Hanover: Wesleyan University Press.
- Cheng, F. (2006). *Boşluk ve Doluluk Çin Resim Sanatının Anlatım Biçimi*. (Çev: K. Özsezgin). Ankara: İmge Kitabevi.
- Çelebi, E. (2016). *Heidegger ve Sartre'in Hiçlik Çözümlemeleri Üzerine Mukayeseli Bir İnceleme*. İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 5(2), 39-50.
- Çevikbaş, S. (2010). *Nietzsche ve Nihilizm Kalkanına Yaşamın Yadsınmasını Kazımış Olan Bir Felsefe*. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 14 (1), 25-40.
- Cüçen, A. K. (Ed.). (2018). *Varoluş Filozofları*. Ankara: Sentez Yayıncılık.
- *Dictionnaire de l'art moderne et contemporaine* (1993), Paris: Hazan'dan aktaran: J.Y. Jouannais. (2019). *Yapıtsız Sanatçılar. Yapmamayı Yeğlerim*. (Çev: E. Sezgin). İstanbul: Corpus Yayınları, s.79.
- Erinc, S.M. (1998). *Sanat Psikolojisine Giriş*. Ankara: Ayraç Yayınevi.
- Foster, H. (1985). *Recordings: Art, Spectacle, Cultural Politics*. Washington: Bay Press,'ten aktaran: T. Barrett. (2019). *Neden Bu Sanat? Çağdaş Sanatta Estetik ve Eleştiri*. (Çev: E. Ermert). İstanbul: Hayalperest Yayınevi, s.310.
- Jaffe, A. (2018). *Görsel Sanatlarda Sembolizm*. Carl G. Jung (Ed.), *İnsan ve Sembolleri içinde* (238-254). (3.) (Çev: H. Mukaddes İlgün). İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- Jouannais, J. Y. (2019). *Yapıtsız Sanatçılar. Yapmamayı Yeğlerim*. (Çev: E. Sezgin). İstanbul: Corpus Yayınları.
- Lucie-Smith, E. (2004). *20. Yüzyılda Görsel Sanatlar*. (Çev: E. Kılıç, B. Kovulmaz ve O. Akinhay). İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi.
- Luncheonette, W. (1991). *Fine Art*. New York: Emily Harvey Gallery Yayınları'ndan aktaran: J.Y. Jouannais. (2019). *Yapıtsız Sanatçılar. Yapmamayı Yeğlerim*. (Çev: E. Sezgin). İstanbul: Corpus Yayınları, s.135.
- Sartre, J.P. (2013). *Varlık ve Hiçlik Fenomenolojik Ontoloji Denemesi*. (5). (Çev: T. Ilgaz ve G. Çankaya Eksen). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Sawyer, R.K. (2012). *Explaining Creativity The Science of Human Innovation*. (2.) New York: Oxford University Press.
- Smith, T. (2009). *What Is Contemporary Art? Chicago: The University of Chicago Press*.
- Smullyan, R.M. (2000). *Tao Sessizdir*. (2). (Çev: C. Şen). İstanbul: Dharma Yayınları.
- Şahiner, R. (2008). *Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu*. İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi.
- Şahiner, R. (2015). *Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi Çağdaş Kuramlar ve Güncel Tartışmalar*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Şan, E. (2019). *Sartre ve Giacometti: Varoluşçu Sanat Üzerine Düşünceler*. *Felsefi Düşün Akademik Felsefe Dergisi*, (12), 182-212.
- Türkan, M. (2020). *Platon'da Formlar Arası İlişkiler Bağlamında Olumsuz Önergeler ve Hiçlik Problemi*. *Beytulhikme An International Journal of Philosophy*, (1), 219-244. [http://www.beytulhikme.org/Makaleler/1913164470_14_Turkan_\(219-244\).pdf](http://www.beytulhikme.org/Makaleler/1913164470_14_Turkan_(219-244).pdf) (Erişim Tarihi: 04.12.2020).
- Uz, N. (2017). *Mavi Dünya: Yves Klein'in Resim ve Heykelleri*. *The Journal of Social Sciences (SOBIAD Sosyal Bilimler Dergisi)*, 4(12), 81-93. https://www.researchgate.net/publication/319346884_MAVI_DUNYA_Yves_Klein%27in_Resim_ve_Heykelleri (Erişim Tarihi: 04.12.2020).

- Weber, J.P. (1993). *Sanat Psikolojisi*. (Çev: İlhan Cem Erseven). Ankara: Karşı Yayınlar.
- Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- (1967). *Ingénieur du temps perdu: entretiens avec Marcel Duchamp*. Paris: Pierre Cabanne'den aktaran: J.Y. Jouannais. (2019). *Yapıtsız Sanatçılar. Yapmamayı Yeğlerim*. (Çev: E. Sezgin). İstanbul: Corpus Yayınları, 130.
- (1970). *Conceptual Art and Conceptual Aspect Sergi Kataloğu*. The New York Cultural Center'den aktaran: J.Y. Jouannais. (2019). *Yapıtsız Sanatçılar. Yapmamayı Yeğlerim*. (Çev: E. Sezgin). İstanbul: Corpus Yayınları, s.167-168.
- (1996). *avant-gardes et fin de siècle*. Art Press, hors-série, (17), 69-96'dan aktaran: J.Y. Jouannais. (2019). *Yapıtsız Sanatçılar. Yapmamayı Yeğlerim*. (Çev: E. Sezgin). İstanbul: Corpus Yayınları, 66.
- (1996). *Neden kitaplarımın bazılarım yazdım*. Art Press, (210)'dan aktaran: J.Y. Jouannais. (2019). *Yapıtsız Sanatçılar. Yapmamayı Yeğlerim*. (Çev: E. Sezgin). İstanbul: Corpus Yayınları, 69.

İnternet Kaynakları

- (http- 1). Gürcan, G. (2019). *William de Kooning'den Maurizio Cattelan'a Yapıtın İmha Eylemi*. Sanataatak. <http://www.sanataatak.com/view/william-de-kooningden-maurizio-cattelana-yapitin-imha-eylemi> (Erişim Tarihi: 28.08.2020).
- (http- 2). Lucarelli, F. (2019). *Two Exhibitions at Iris Clert Gallery, Paris: Yves Klein's Le Vide (The Void, 1958) and Arman's Le Plein (The Full-Up, 1960)*. <http://socks-studio.com/2019/11/23/iris-clert-yves-klein-the-void-arman-the-full-up/> (Erişim Tarihi: 28.08.2020).
- (http- 3). <https://www.youtube.com/watch?v=HypmW4Yd7SY> (Erişim Tarihi: 28.08.2020).
- (http- 4). Zucker, S. (tarihsiz). *John Baldessari, I Will Not Make Any More Boring Art*. <https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/conceptual-and-performance-art/conceptual-performance/a/john-baldessari-i-will-not-make-any-more-boring-art> (Erişim Tarihi: 15.09.2020).
- (http- 5). Platzker, D. (2011). *Robert Barry: "Closed Gallery Redux"*. <https://specificobject.com/projects/gallery-closed/#.X2Cv72gzY2x> (Erişim Tarihi: 15.09.2020).
- (http- 6). Ardenne, P. (Tarihsiz). *Patrick Mimran*. <http://www.walverwandtschaften.de/patrick-mimran-no-art-inside-venice/> (Erişim Tarihi: 28.08.2020).
- (http- 7). Baykam, B. (2013). *2013 Boş Çerçeve*. Bedri Baykam resmi web sayfası. <http://bedribaykam.com/tr/galeri/2013-boscerceve> (Erişim Tarihi: 28.08.2020).

Görsel Kaynaklar

- Görsel 1. <https://resimbiterken.wordpress.com/2014/08/06/kazimir-malevichin-black-square-eseri/> (Erişim Tarihi: 28.08.2020).
- Görsel 2. ve detayı. <http://www.sanataatak.com/view/william-de-kooningden-maurizio-cattelana-yapitin-imha-eylemi> (Erişim Tarihi: 28.08.2020).
- Görsel 3. <http://socks-studio.com/2019/11/23/iris-clert-yves-klein-the-void-arman-the-full-up/> (Erişim Tarihi: 28.08.2020).
- Görsel 4. <https://www.youtube.com/watch?v=HypmW4Yd7SY> (Erişim Tarihi: 28.08.2020).
- Görsel 5. https://www.moma.org/collection/works/135619?sov_referrer=artist&artist_id=1874&page=1 (Erişim Tarihi: 28.08.2020).
- Görsel 6. https://www.researchgate.net/figure/John-Baldessari-Everything-is-Purged-From-This-Painting-But-Art-1966-1966-68_fig3_309471546 (Erişim Tarihi: 07.09.2020).
- Görsel 7. <https://specificobject.com/projects/gallery-closed/#.X2Cv72gzY2x> (Erişim Tarihi: 15.09.2020).
- Görsel 8 ve 9. Dede, E. (2011). *Kişisel Fotoğraf Arşivi*.
- Görsel 10. <http://bedribaykam.com/tr/galeri/2013-boscerceve> (Erişim Tarihi: 28.08.2020).

OLİVER DE SAGAZAN'IN "BAŞKALAŞIM" PERFORMANSININ GÖSTERGEBİLİMSEL ANALİZİ

Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Ali BÜYÜKPARMAKSIZ*

Özet: Geçmişten günümüze kadar farklı bilimsel analizler ışığında sanat eserlerinin incelenmesi yapılmaktadır. Günümüzün bilimsel araştırma yöntemlerinden biri olan ve birçok alanda uygulanan Göstergebilimsel Analiz yöntemiyle Oliver De Sagazan'ın "Başkalaşım" video performansı analiz edilecektir. Bu çalışmanın amacı, Oliver De Sagazan'ın "Başkalaşım" performansının göstergebilimsel analiz yöntemi ile analiz edilerek hangi anlamsal katmanlardan oluştuğunu ortaya koymaktır. Nitel araştırma modelinden yararlanılan çalışmada konu ile ilgili kitap, yayın, dergi, tez ve makale örnekleri incelenmiştir. Sagazan'ın "Başkalaşım" performansında, sanatçının yoğun olarak kullandığı metaforlar dikkat çeker. Doğum ve ölüm temalarıyla bağlantılı göstergeler, sanatçının sıklıkla başvurduğu metaforlar arasındadır. Farklı imgelerle farklı göstergelere ulaşan Sagazan, bu imgelerle kendine yeni görme biçimleri sağlasa da izleyicinin imgeyi algılayışı çok farklı boyutlarda olmaktadır. Göstergebilimsel analizler sonucunda kullanılan sembollerin görünen anlamlarının yanında görünmeyen anlamları ve hangi anlamsal katmanlardan oluştuğu ortaya çıkarılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Göstergebilim, Posthuman, Performans Sanatı, Başkalaşım

Geliş Tarihi: 02.11.2020

Kabul Tarihi: 10.02.2021

Makale Türü: Derleme Makale

*Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi/ Güzel Sanatlar Fakültesi/Resim Bölümü/ Kahramanmaraş/ Türkiye
mehmetalibp@gmail.com ORCID: 0000-0003-2994-5828

SEMİOTİCS ANALYSIS OF OLİVER DE SAGAZAN'S "TRANSFIGURATION" PERFORMANCE

Assist. Prof. Dr. Mehmet Ali BÜYÜKPARMAKSIZ*

Abstract: In the light of different scientific analyses from the past to the present, the study of works of art is carried out. The video performance of Oliver De Sagazan's "Transfiguration" will be analyzed with the Semiological Analysis method, which is one of today's scientific research methods and applied in many fields. The aim of this study is to analyze the performance of "Transfiguration" of Oliver De Sagazan with the method of semiotics analysis and reveal which semantic layers it consists of. In the study using qualitative research model, examples of books, publications, journals, theses and articles related to the subject are examined. In Sagazan's "Transfiguration" performance, the metaphors that the artist uses extensively draw attention. Indicators related to birth and death themes are among the metaphors that the artist frequently uses. Sagazan, who reaches different signs with different images, provides himself with new ways of seeing with these images, but the viewer's perception of the image is in very different dimensions. As a result of the semiological analyses, it are revealed the unseen meanings of the symbols used next to their visible meanings and what semantic layers they consist of.

Keywords: Semiotics, Posthuman, Performance Art, Transfiguration

Received Date: 02.11.2020 Accepted Date: 10.02.2021 Article Types: Review Article

*Kahramanmaraş Sütçü İmam University/ Faculty of Fine Arts/ Painting Department/ Kahramanmaraş/ Turkey
mehmetalibp@gmail.com ORCID: 0000-0003-2994-5828

1. GİRİŞ

Modernizm sonrası postmodern dönemde sanatın sınırlarının genişlemesiyle birlikte sanatçılar için yeni ifade olanakları ortaya çıkmış ve bu yeni teknikler izleyicinin anlamlandıramadığı sanat eserlerini ortaya çıkarmıştır. Seyirci, bu yeni sanat eserlerini klasik estetik değerlere göre çözümleyememiş ve bunun sonucu olarak günümüz sanatının daha anlaşılır hale gelmesini sağlayan yöntemlerden biri olan göstergebilimsel analiz yöntemi bu tür çalışmaların gizli kalmış anlam katmanlarını açığa çıkarmak adına önemli bir rol üstlenmiştir.

Yunanca “sêmion” sözcüğünden “semyoloji” adı verilen ve göstergeler bilimi anlamına gelen “semyoloji” kavramı türetilmiştir. Semiyoloji; toplumsal, siyasal ve ekonomik göstergelerin incelenmesine dayanmaktadır. Her bilim dalı bir gösterenler dizgesi olarak düşünülen, kavramlar üzerine kurulmuştur. Hayvan davranışlarından insanların bedensel hareketlerine kadar her türlü kültürel kavram, göstergebilimin alanı içine girmektedir (Bozkurt, 2013: 325-327). Göstergebilim, dilbilimsel yöntemleri; nesnelere, eserlere ve görüntülere uygulayarak analiz edip örtük olanı ortaya çıkarmaya çalışan bir yaklaşımdır (Bulduklu, 2018: 3). Guiraud’a (1994: 17) göre göstergebilim; “diller, düzgüler, belirtgeler gibi gösterge dizgelerini inceleyen bir bilimdir.” Barthes ise (1979: 51) göstergebilimin gelecekteki amacının, gerçeklikle ilgili gizil anlamları ortaya çıkarmak olduğunu ifade etmiştir.

1.1. Gösterge

Kendisi dışında bir şeyi temsil eden ve her çeşit biçim, nesne, olgu vb. kavramlar “gösterge” olarak tanımlanmaktadır (Rifat, 2009: 11). Kavramlar arasında anlamsal bir bağ kuran her türlü araç ve gereç bir gösterge olarak kabul edilmektedir. Mors alfabesi, ısı ve basınç ölçer aletler, (Yılmaz, 2002: 4) ile birlikte; “sözcükler, simgeler, işaretler, reklam afişleri, mimarlık

düzenlemeleri, edebiyat, resim, müzik (Rifat, 2009: 11), insanların birbirleriyle anlaşmak için kullandıkları doğal diller, davranışlar, çeşitli jestler (el-kol-baş hareketleri), sağır-dilsiz alfabesi, görüntüler, trafik işaretleri, bir kentin uzamsal düzenlenişi, bir müzik yapıtı, bir resim, bir tiyatro gösterisi, bir film, reklam afişleri, moda, yazınsal yapıtlar, çeşitli bilim dilleri, tutkuların düzeni, bir ülkedeki ulaşım yollarının yapısı, bir mimarlık düzenlemesi” gibi çeşitli birimlerden oluşan dizgeler göstergelere örnek olarak verilebilir (Rifat, 1998: 111). Birçok alanda ifade olanakları bulan göstergeler; resim, video, fotoğraf gibi alanlarda da temsil edilmektedir. Özellikle sanat eserlerinin biçimsel ve içeriksel yapıları, göstergeleri oluşturmaktadır. Sanat tarihine bakıldığında; “İzlenimcilik”te, ışığın kullanımı ve spontane bir şekilde sürülen boyalar, bu tarz resimlerin göstergeleridir. “Sembolizm”de ise “İzlenimcilik”in aksine resmi oluşturan semboller, bir göstergedir (Cassou, 2006: 7’den Aktaran; Can, 2011: 15). Sağlam’a (2017: 2886-2887) göre sanatçı vermek istediği mesajı farklı şekillerle ortaya koymaktadır. Bu mesaj, kodlara dönüştürülerek farklı kanallar (resim, heykel, müzik, performans vb.) üzerinden izleyiciye iletilmekte ve göstergeler oluşmaktadır.

1.2. Gösteren

Gösteren, algılarımızla kavranabilen göstergenin biçim boyutudur. Termometre ile örneklendirilecek olursa gösteren; içinde cıva bulunan tahta veya metalden yapılmış, üzerinde rakamların yazılı olduğu, elimizle tutup gördüğümüz form bütünüdür (Yılmaz, 2002:5).

1.3. Gösterilen

Gösterilen, zekâ ile kavranabilen göstergenin içerik-kavram boyutudur. Termometrede ortamın santigrat cinsinden ısı değeri, “gösterilen” olarak tanımlanmaktadır (Yılmaz, 2002: 5). Göstergebilimin üç ana ögesi; gösteren, gösterilen ve gösterge kavramlarıdır. Dilsel bir gösterge olarak; kırmızı kalem sesi gösteren, kırmızı

kalem kavramı gösterilen olmuştur. Resimsel bir gösterge olarak bakıldığında, bir kırmızı kalem resmi gerçeğini hatırlatan bir gösteren olduğundan dolayı görüntüsel gösterge meydana getirmekte ve anlamı, gösterilen olmaktadır (Gürbüz, 2018: 49). Dolayısıyla gösterge, bir gösteren ile bir gösterilenden meydana gelmektedir. Gösterenler düzlemi, anlatımı meydana getirirken; gösterilenler ise içerikleri oluşturmaktadır (Barthes, 1979: 31). Uzunoğlu (2019: 24) göstergebilimsel ilişkide; sanat yapıtını bir gösterge, yapıtın söylemini gösteren; zenginleştirilmiş anlam dünyasını ise gösterilen olarak ifade etmiştir.

1.4.Kodlar

Kodlar, toplumdaki kültürel öğeler tarafından düzenlenen, anlamlı göstergeler sistemidir (Sabancı, 2014: 17). Ortak kültüre dayanan kodlar, kendilerinden başka bir şeye göndermede bulunarak iletişimsel bir işlevi yerine getiren göstergelerdir (Arslantaş, 2019: 20-21). Bellekteki temsiller, kültürler, imgeler, ideogramlar, piktogramlar, işaretler, diller... insan gelenek ve yaşantısıyla ilgili daha birçok alandaki simge ve semboller kodlara örnek olarak verilebilir (Can, 2011: 7).

Umberto Eco'nun geliştirdiği kod kuramına göre kod, gösterge üretimi ve yorumu için bir kuraldır. Bu kurama göre gösterge, kültürel bir birimdir ve göstergelere birden fazla anlam yüklenerek yeni anlamlar üretilebilir. Bu durum göstergeler ile kodların arasındaki ilişkinin nasıl olduğunu tanımlamaktadır (Demir, 2009: 231-232). Eco'ya göre kodlar ve altkodlar kategorisinde, düzanlam ve yananlam bulunduran birimler sıralanmaktadır. Kodları doğru algılayıp çözümleyebilmek okurun sahip olduğu algı ve bilgiyle ilintili bir durumdur (Eco, 2015'den Aktaran; Can Rençberler, 2019: 133). Bu bağlamda, kodlar ve altkodlar kategorisindeki birimler ile kodları algılayan okur arasında diyalektik bir bağ kurulmaktadır (Can Rençberler, 2019: 133).

1.5.Mitler

Toplumların kültürel ve edebi köklerini oluşturan mitler, insanların hayata anlam verme çabalarının bir ürünüdür (Küçüktuncer, 2020: 96). Toplum tarafından inanılan ve nesilden nesile aktarılan göstergeler ve semboller "mit" olarak adlandırılmaktadır. Mitler, birbiriyle ilişkili kavramlar zinciri olarak düşünülmekte ve yananlam gibi değerlendirilmektedir. (Sabancı, 2014: 26). Küçüktuncer'e (2020: 107) göre mitler, insanlar tarafından gerçek kabul edilen anlatılardan oluşmaktadır.

Göstergebilimsel bir sanat eseri incelemesinde, basitten karmaşığa, bilinenden bilinmeyene, bütünden parçaya, parçadan bütüne, özelden genele, genelden özele giden bir yöntem uygulanmaktadır. Karşıtlıklar ve çelişiklikler; tanımlama, çözümleme, yorumlama ve yargı evreleriyle çok yönlü olarak analiz edilmektedir. Bu yolla farklı anlam katmanları ortaya çıkmaktadır (Can, 2011: 14-17). Göstergebilim, göstergeler yardımıyla sanat eserini anlamaya çalışarak bu göstergeler arasındaki ilişkileri her boyutta çözümlemektedir (Doğan Günay, 2002: 186). Görsel anlatımda ve beden dilinde plastik unsurlar ve anlam çözümlemesi özel bir çaba ve yöntem gerektirmektedir. Günümüzde farklı göstergelerden oluşan sanat eserlerinde, göstergebilimsel analiz yöntemi uygulanmaktadır. İletişimde mesaj, gönderen ve alıcı olduğu gibi; göstergebilimsel incelemede de bir göstergeyi gönderen ve alıcının olması gerekmektedir. Göstergebilim, alıcının göstergeyi algılaması ve kodları çözümleyerek doğru anlamasını gerektiren bir ilişkiye dayanmaktadır (Yılmaz, 2016: 93-94).

Sanatın sınırlarının genişlemesiyle birlikte, biçim ve içerik açısından ortaya konan yapıtlarda farklı türlere özgü göstergelerin birbiri içine girerek köklü değişiklikleri ortaya çıkardığı görülmektedir. Bu yeni düzende günümüz sanatçıları, klasik estetik değerler ile seyircilerin algılayamayacakları sanat eserleri üretmişlerdir.

Bu tür yapıtlar seyircileri ilişkisel bir estetikle, anlamaya ve analiz etmeye sevk etmektedir (Batu, 2011: 1). Özellikle 1960'tan sonraki süreçte; Pop Sanatı, Fluxus, Performans Sanatı ve Arazi Sanatı gibi kavramsal oluşumlarda mesaj içeren göstergelere sıkça rastlanmaktadır. Kavramlar ve göstergeler üzerinden birçok eserin üretildiği güncel sanatta, Sembolizm'in ardından göstergebilim ve yapıbozum gibi başlıklarla ele alınan sanat eserleri, yeni yaklaşımları beraberinde getirmiştir (Yılmaz, 2016: 92-94). Günümüzün düşünsel olgularının kavranmasını sağlayacak olan ve ikili karşıtlıklar biçiminde ortaya çıkan göstergebilim ilkeleri; "Dil ve Söz, Gösterilen ve Gösteren, Dizge ve Dizim, Düzanlam ve Yananlam" şeklinde sıralanabilir (Barthes, 1979: 2).

Sagazan'ın "Başkalaşım" performansı göstergebilimsel analiz ilkelerine göre analiz edilerek ikili karşıtlıklar ortaya çıkarılıp mantıksal bir dizgede bu yapıların gösterilmesi hedeflenmektedir. Göstergebilimsel açıdan eser incelemesi yöntemleri şu şekilde belirlenmiştir: Eserin; "Görsel Gösterge Çözümleme Yöntemleriyle" çözümlenmesi, "Düz ve Yan Anlamlar" şemasıyla çözümlenmesi, "Greimas'nın Göstergebilimsel Dörtgenine" göre çözümlenmesi, "Gösterge Çözümlemelerinde Ortaya Çıkan Temel Karşıtlıklar" yolu ile çözümlenmesi, "Göstergebilimsel Dörtgene" göre çözümlenmesi.

2.Oliver De Sagazan ve Başkalaşım

Olivier De Sagazan 1959 yılında Afrika Kongo'da doğmuştur. Fransız vatandaşı olan Sagazan, üniversite eğitiminden sonra Kamerun'a gitmiş ve sanatsal algısı Kamerun'da şekillenmiştir. Burada kaldığı süre boyunca yaşadığı deneyimler onu felsefi, dinsel, sosyal ve sanatsal sorgulamalara sevk etmiştir. Sagazan, 1999 yılında başladığı performans gösterilerine "Başkalaşım" ismini vermiştir (Yıldız, 2016). Çok yönlü bir sanatsal kişiliği bulunan Sagazan, varoluşsal çalışmalarını; fotoğraf, resim, heykel ve performansı

bütünleştirerek ortaya koymuştur (Guliverlooks, 2014). Varoluşçu performans dizisi "Başkalaşım" da yüzüne ve vücuduna kil ve boya sürerek katmanlar oluşturan Sagazan, bedenini, tuhaf, komik, rahatsız edici hayvansal bir şekle ve farklı figürlere dönüştürmektedir (Doringe, 2018: 64; http-1). Kimlik ve evrimi sorgulayan Sagazan, kişinin ne olduğu ve hayatın özünü ortaya çıkarmak için tuvalini boyayan ressamdan kendi vücudunu boyayan ve daha sonra kendi heykelini yapan bir Şamanist'e dönüşerek yaşayan bir sanat eseri haline gelmiştir (Gavroche, 2017; http-2). Aynı zamanda Sagazan, insanın ruh dünyası arasında kurduğu iletişimi ortaya koymaktadır (Brooke, 2016). Bu bağlamda Sagazan, insanın ilkel benliğini ve ilkel varoluşu sorgulamaktadır (Hurley, 2020).

Başkalaşım, bedenin başkalaşımı üzerinden insan ruhunun dönüşmesidir. Günümüzde modern refleks ve düşüncelerle hareket eden insanlık, alışıldık davranış kalıplarıyla hareket etmektedir. Bu durum ise insanlığın varoluşunu sorgulamasına yol açmaktadır (Yıldız, 2016). Modern kapitalist çağda insan ruhu, kendini kapana sıkıştırmış ve giderek bu kapan insanın kişiliğini ortadan kaldırarak belirsiz hale getirmiştir (Yazıcı ve Çelik, 2019: 329). Dolayısıyla, bedenin yapısını değiştirmeye odaklanan Sagazan'ın başkalaşım gösterisi; işkence, ölüm, varoluş ile sanatsal ve kültürel formların kombinasyonlarından oluşmaktadır (Tallis, 2012). Sagazan'ın yarattığı farklı karakterler, sınırları aşarak toplumun ve modern kültür yapısının ötesinde bir bakış açısı ortaya koymaktadır. Doğa ile insan arasındaki köklerle bağlantı kuran Sagazan, dilin ötesine geçerek zihin ve beden etkileşimi ile insanın çamurdan yaratılmasına göndermede bulunarak bir çeşit bedensel yaratılış düşüncesini ortaya koymaktadır. İlkel bir varlık haline gelen insanı gösteren Sagazan, gerçek benliğini açığa çıkartarak, toplumların yasalarını, beklentilerini ve sınırlarını bedenin yapısını

bozarak göstermiştir (Brooke, 2016). Benliğin bu yıkımı, fiziksel dünyanın ilkel arzusunu yaratıcı bir şekilde ortaya koymaktadır (Guliverlooks, 2014). Bireyin kendine ait olan varoluşu kaybetmesi, doğadan uzaklaşarak kent yaşamında sıradanlaşması fikrine karşılık Sagazan, “Başkalaşım” performansında özün varoluşsal yönlerini ortaya koymaktadır (Ümer, 2014: 123). Doğal döngü içerisinde insanın ilk olarak girdiği sınırdır; rahimdir. Orada kendini tamamlayarak biçim kazanan insan, sürekliliğini devam ettirerek yeni bir yapıya dönüşmektedir (Sağlam, 2017: 2882). Sagazan’ın başkalaşım performansında bu yeni yapıların dönüşümü, kendi bedeni üzerinden başkalaştırdığı karakterler üzerinden görülebilmektedir. Bu gösterisiyle Sagazan, bilincin kontrol altına alınabileceğini ve insanın öze ulaşabileceğini ortaya koymaktadır.

Sagazan bu performansında; farklı biçimler ortaya çıkararak, insanlar tarafından görülme istenmeyen görüntülerin hayatın içerisinde yer aldığını insanlara göstererek onları düşündürmek istemiştir (Erkan Güray, 2019: 37). Sagazan, “İnsanların hayatta olmanın ne derece normal olduğunu düşündüğü konusunda şaşkıyım. Bütün odak noktam, dünyada olmanın tuhaflığını ortaya çıkarmak.” (http-4,) şeklindeki ifadesiyle; insanların geçmişini ve toplumsal normları, koşulsuz kabul ettiklerine yönelik robotlaşmış algıları ortaya çıkarmaya çalışmaktadır. Sagazan, “Başkalaşım” performansında tüm insan ırkının ezildiğini, makine gibi başkaları tarafından kontrol edilmeye zorlandığını, aynı şekilde düşünmek, hissetmek ve hareket etmek için tasarlanmış robotlar olduğunu ifade etmektedir (Brooke, 2016). Sagazan’ın “Başkalaşım” performansı, yaşamın alışkanlıklarını kırmak için Şamanist etkiyle, insanın hayvansal yanını ortaya çıkararak modernitenin beden ve bilinç üzerindeki etkisine tepki göstermesi olarak algılanmalıdır. Bu performanslarda bedenin metamorfoza uğramasıyla birlikte dönüşen şey bilinçtir ve bu bilinç modernitenin oluşturmuş

olduğu kalıplaşmış algılama biçimleridir (Yıldız, 2016).

Sagazan’ın “Başkalaşım” performansında bedeninde oluşan mutasyonlar, gelecek konusunda sorgulamalar ortaya koymaktadır (Gavroche, 2017). Sagazan, bu performansındaki huzursuz edici bedenin görüntüsüyle; fiziksel, entelektüel, manevi ve hayvansal duyarlılıklar arasındaki sınırları da ortadan kaldırmıştır (Doringe, 2018: 64). Bu bağlamda Sagazan’ın “Başkalaşım” performansı mutasyona uğramış karakterler, insan sonrası anlamına gelen posthuman bir yapı olarak değerlendirilebilir.

3. Oliver De Sagazan’ın “Başkalaşım” Performansının Görsel Gösterge Çözümleme Yöntemiyle İncelenmesi

Olivier De Sagazan’ın 2010 yılında yapmış olduğu 9 dakika 43 saniyelik “Başkalaşım” performansı, görsel gösterge çözümleme yöntemiyle analiz edilecektir. Sagazan; “Başkalaşım” performansında, başlangıçta siyah düz bir takım elbise ile içinde kolalı beyaz bir gömlek ve kravatla resmi bir şekilde seyircinin karşısına çıktığı görülmektedir (Görsel 1-2-3-4-5-6). Trueman (2019) Sagazan’ın giydiği takım elbiseyi dünyaya karşı bir destek sistemi ve bir zırh olarak tanımlamaktadır. Gray’e (2019) göre Sagazan’ın takım elbisesi görüntüyü daha güçlü hale getirmektedir. Sagazan, performansla başladığında hazırlanmış olan çamuru yüzüne sürmekte, içinden mırıldanarak bir şeyler söylemekte ardından parmağındaki siyah bir boya ile yüzüne göz ve ağız çizdiği görülmektedir. Sonrasında kırmızı boya ile ağız bölgesine dudak çizip, anlamsız hareketler yaparak kafasına vurmaktadır (Görsel 1-2-3-4-5-6). Sagazan’ın kendine zarar vermesinin temelinde; olmak istemediği bir karakterden olmak istediği başka bir karaktere dönüşmeye çalışırken, kendi kendine verdiği bir mücadeleden söz edilebilir. Sagazan’ın belden yukarısının gösterildiği



Görsel 1-2-3. Olivier De Sagazan, "Başkalaşım" performansı video görüntüleri



Görsel 4-5-6. Olivier De Sagazan, "Başkalaşım" performansı video görüntüleri

göğüs göstergesi ve fon, videoyu oluşturan tüm planlarda sabittir. Sagazan, elindeki boyalarla bir yandan gözlerini ve ağızını çizmekte diğer yandan eline aldığı ipe benzer malzemeyi kafasındaki çamura yapıştırarak kendini farklı bir şekilde büründürmektedir. Sagazan'ın her yeni karakter dönüşümlerinden sonra dönüştüğü bu yapıyı, öfkeli bir şekilde bozduğu görülmektedir (Görsel 7-8-9). Daha sonra Sagazan, bu sahnelerin sonunda sürekli olarak kafasındaki çamuru sallayarak kendini yenilemekte, kafasındaki çamura dallar saplayıp üzerine toprak serperek başka karakterlere dönüşmektedir.

Sagazan, yaşamsal unsurları kullanarak yüzünü;

kuşlara, hayvanlara, canavarlara, kadvraya ve grotesk bir görüntüye dönüştürmektedir (Cook, 2018: 23; http-3). Sagazan, bu sahnelerin sonunda samanla kaplı bir karga haline gelmektedir (Gray, 2019). Tüm bu hareketleri yaparken belli belirsiz kelimelerle içinden bir şeyler söylemektedir. Sagazan, içinden söyledikleri bu kelimeleri "Onlar, izleyicilerle aynı anda keşfettiğim kelimeler ve cümlelerdir" şeklinde ifade etmiştir (Artkhade, 2015). Uz ve Uz (2019: 18) bu yaratıklar ile ilgili olarak Sagazan'ın hayal dünyasında olan ve ona sürekli bir şeyler anlatmak isteyen karakterler olduğunu ifade etmiştir. Sagazan da onların ne demek istediklerini anlamaya çalışmaktadır.



Görsel 7-8-9. Olivier De Sagazan, "Başkalaşım" performansı video görüntüleri



Görsel 10-11-12. Olivier De Sagazan, "Başkalaşım" performansı video görüntüleri

Görsel 10-11-12. sahnelerde ise Sagazan, takım elbisesini parçalayarak tüm vücudunu çamura bulamakta ve yeniden şekillendirmektedir. Bu bağlamda takım elbisesini parçalayan Sagazan, bir anlamda dış dünyaya karşı giyinmiş olduğu zırhtan kurtularak, varoluştaki öze ulaşmaya çalışmaktadır. Trueman (2019) Sagazan'ın bu performansını modern insanın alt katmanında yer alan ilkel varlığı ortaya çıkarma içgüdüsünden kaynaklandığını ifade etmektedir. Performansında; çamur, kil, kırmızı

ve siyah boya, toz, toprak, ağaç dalları gibi çeşitli malzemeler kullanan Sagazan, yüzünden başlayarak tüm vücudunu çamura bulayarak sıvamakta ve şekilden şekle sokmaktadır. Yapıt, zamana yayılarak oluşturulmuş bir video olduğu için her yeni zamanda yeni izleyiciyle yeni bir zaman sürecinin yaşandığı söylenebilir. Görsel 13-14-15-16-17-18. sahneler de Sagazan, yüzünü tekrar tekrar yok edip yeniden farklı şekiller verirken korkunç bir şekilde çıkan gong sesi insanın irkilmesine neden olur.



Görsel 13-14-15. Olivier De Sagazan, "Başkalaşım" performansı video görüntüleri



Görsel 16-17-18. Olivier De Sagazan, "Başkalaşım" performansı video görüntüleri



Görsel 19-20-21. Olivier De Sagazan, "Başkalaşım" performansı video görüntüleri

Ayrıca performansa mırıldanma sesi ile ürkütücü bir gong sesi, sessel gösterge olarak eşlik etmektedir. Daha sonra Sagazan, (Görsel 18) de başını defalarca arkasında asılı metal levhalara çarpmaktadır. Bu esnada Sagazan'ın kendi bedeninde hissettiği acıyı izleyicinin de hissetmesini sağlayarak bir şok etkisi oluşturduğu söylenebilir. Gray (2019) Sagazan'ın bedenine uyguladığı şiddet, öfke ve hayal kırıklığı ile bir katharsis duygusu ortaya koyduğunu ifade etmiştir. Dare (2019) ise Sagazan'ın yaratıcı ile yaratılan arasındaki çizgiyi bulanıklaştırarak kendini sakatladığını belirtmiştir.

Video, kurgulanmış bir ortamda yapay sarı bir ışıkta çekilmiştir. Görüntülerde videoyu çeken kameranın sabit olduğu anlaşılmaktadır. Kameranın sabitliği ve çektiği göstergelerden Sagazan'ın tüm planlar boyunca sabit kalışı zaman hakkında bir ipucu vermemektedir. Zaman hakkında ipucu veren göstergeler, gong sesi ve Sagazan'ın sürekli olarak yüzünü şekilden şekle sokan vücut hareketleridir (Görsel 19-20-21). Görsel 19-20-21 de Sagazan, bir kova dolusu

toprağı başından aşağı dökmekte sonrasında avucuna aldığı siyah boya ile çamurla kaplı kafasını ve yüzünü bulamaktadır. Görsel 22 de ise Sagazan, yüzünü yıkarken kullandığı bir kova çamurlu suyu kafasından aşağı boşaltarak bir katharsis duygusuyla Şamanist bir ritüeli yerine getirmektedir. İzleyicinin korku ve vahşet olarak nitelendirdiği duyguları Sagazan, bilinçaltının yansıması şeklinde nitelendirmektedir. Sagazan, bu hareketleri performans boyunca tekrarlar ve performansın sonunda ise yüzündeki çamuru tamamen silerek performansını sonlandırır (Görsel 22-23-24). Trueman (2019) Sagazan'ın insan olmak ile insan olmamak arasında öteki bir varlık olarak gösterisini sonlandırdığını belirtmektedir. İlkel benlik ve varoluş kavramlarına göndermede bulunarak insanlığa bir mesaj veren Sagazan, kendini inşa edip daha sonra tüm bu inşaatı yerle bir etmiştir (http-5). Sagazan, insanın bedensel yapısını yapıbozuma uğratarak, insan doğasını anlamayı ve varoluşundaki temele ulaşabilmeye odaklanmaktadır (Yıldız, 2016). Sagazan'ın "Başkalaşım" malzemeler performansında;



Görsel 22-23-24. Olivier De Sagazan, "Başkalaşım" performansı video görüntüleri

kil, çamur gibi katı malzemeler başkalaşımın anlatılmasında önemli rol oynar. Bununla beraber kullandığı boya renkleri, boyanın kullanıldığı alanlar, seyirciyi biraz itici biraz da merak uyandıran büyüğü bir atmosfere sokmaktadır. Sagazan, fiziksel dünyadan kopmak isteyen insanı, metamorfoza uğrattıp kendi bedeni üzerinden kurgularını oluşturmuştur.

3. Metafor ve Metonimi Kullanımı

Oliver De Sagazan, kendi sanatsal biçimiyle görünmeyen gerçekleri farklı bir şekilde ifade ederek, görüntüsel göstergelerle yapıtlarında verilmek isteneni ilk anlamıyla sunmaz. Anlatmak istediği düşünceyi; çamur, kil, toprak, boya gibi farklı malzemeleri kullanarak, biçim bozarak dolaylı yoldan izleyiciye aktarmaktadır. Bunu yaparken de kendi bedeninden yola çıkmış ve metaforik bir benzeşim ile “Başkalaşım” performansının katmanlarını oluşturmuştur. Burada; takım elbise, çamur, kil, toprak, boya, ağaç dalları, ipler gibi farklı malzemeler metaforik bir simge olarak kullanılmıştır.

4. Düzanlam ve Yananlam Gösterge Çözümlemesi

Bu bölümde “Başkalaşım” performansının bölümleri dikkate alınarak içerikte tespit edilen göstergeler sıralanmıştır. Modern sanatın etkisinde kalan toplumun, çağdaş sanat formlarına alışması kolay olmamıştır. Dolayısıyla modern sanat biçimlerine alışmış olan izleyici için çağdaş sanatı algılamak zorlaşmıştır. Çağdaş sanat sürecinde sosyo-kültürel yapıdan beslenerek oluşturulan sanatsal üretimlerinin toplum tarafından algılanabilmesi, çalışmanın düzanlamının yanında yananlamının da ortaya çıkartılmasına bağlıdır. Bu anlamda çalışmanın düzanlamları ve yananlamları aşağıdaki tabloda belirlenerek ortaya konmuştur.

5. Dizisel-Dizimsel Çözümleme ve Kodlar

Bu başlık altında ikili karşıtlıklar verilmiştir. Karşıtlıklar, çalışmanın dizimindeki

çözümlemelerde anlamın düzeyini belirler. Burada merkezi karşıtlıklar ve çelişkilerin anlamı daha iyi sağlanması amaçlanmıştır. Çözümlemelerde anlamın düzeyini belirleyen “Dizisel-Dizimsel Çözümleme”deki karşıtlıklar; metafizik ve ideolojik ön-varsayımlar belirgin duruma getirilip metindeki yapıların parçalanması ve daha sonra tam tersi yapıların tersyüz edilerek yeniden bu yapılara biçim verilip karşıtlıkların ortaya çıkarılmasına dayanmaktadır (Rifat, 1998: 142). Demir ve İlden, (2016: 99) zıtlıklar için; kavramsal olarak karşılık buldukları öteki kavramına göndermede bulunan anlamlı yapılar olduğunu belirtmiştir. Bu bağlamda aşağıdaki tabloda verilen karşıtlıklar “Başkalaşım” performansının dizisel-dizimsel yapısını ortaya koyarak anlam bütünlüğünü tamamlamaktadır.

GÖSTERGE	GÖSTEREN	GÖSTERİLEN	
		Düzanlam	Yananlam
Yaptın adı Oliver De Sagazan' ın " Başkalaşım" İsimli Performansı	Oliver De Sagazan	Canlı, İnsan, Erkek	Dönüşüm, İnsan, Hayvan, Ölüm. Tek tipteleşme, Aynılık, Hâkimiyet kuran insan, Değişen güç dengesi, Sıkışmışlık, Kaos, Düzensizlik, Rahatsızlık, Yozlaşma, Doğadan kopuş, Yabancılaşma.
	İnsan	Canlı, İnsan, Adam, Yetişkin Erkek, Erkek bedeni.	Bastırılmış Duygular, Sır, Cinsellik, Erkek Cinsi, Doğallık, Açıklık, Savunmasız, Biyolojik Kimlik, İnsan Kimliği, Yalnızlık, Tekinsiz.
	Giysi	Cansız, Sayılabilir, Takım Elbise, Cansız, Nesne, Kumaş, Örtünmeye yarar	Gelenek, Örtü, Moda, İmge-Sembol, Örtünme, Kültür, Erkek Kimliği, Resmîyet.
	Maske	Cansız, Sayılabilir, Yüze takılır	Kimlik, Saklanma, Bedenden Kopma, Yapıbozum, Protesto, Tekinsizlik.
	Şiddet	Canlı, İnsan, Zarar vermek, Acı	Ceza, Eriş Güç, Değişim.
	Mekân	Cansız, Soyut, Sayılamaz	Sembol, Sınırlar, Sınırlandırılmak, Hapsolmek, Boşluk.
	Evren	Cansız, Nesne	Döngü, Uzun, Zaman.
	Portre	Canlı, Figür, Yüz	Gizem, Benlik, Ego, Özne, Öznellik, Psikolojik Durum, Duygusal Dışavurum, İnsan Yüzü, Hayvan Yüzü, Kuş, Boğa.
	Form, Biçim	Cansız, Nesne	Estetik, Güzellik, Çirkinlik.
	İp	Cansız, Nesne	İmge, Sembol, Kukla, Saç Kılı, Canavar.
	Işık (Florasın)	Cansız, Nesne	Büyülü Atmosfer Oluşturma, Açığa Çıkarma, Dikkat Çekme, Ümit, Işık, Aydınlanma, Mistisizm.

Tablo 1: Düzanlam ve Yananlam Göstergesi Çözümlemesi

Kırmızı	Cansız, Renk	Canlılık, Adrenalin, Dinamizm, Uyarıcı, Dikkat Çekici, Ölüm, Kadınsı, Dudak.
Siyah	Cansız, Renk	Ölüm, Karamsarlık, Yok Oluş, Mezar, Tekinsiz, Göz.
Gölge	Cansız, Nesne	Karamsarlık, Agressiflik, Bastırılmış Arzular, Bilinçaltı, Tekinsiz.
Ses (Sessel Gösterge)	Cansız, Enerji, İşitim İmgesi	İşkence, Acı, Rahatsız etme, Çılgılık, Haykırış, İsyan, Korku, Tekinsiz, Tepki.
Çamur	Cansız, Nesne, Balçık	Şekil, Başkalaşım, Dönüşüm, İlk İnsan, Yaratılış, Ölüm, Yeniden doğum, Döngü, Yeni başlangıç, Öteki olma durumu.
Toz, Toprak	Cansız, Nesne	Ritüel, Şekil, Başkalaşım, Dönüşüm, İlk İnsan, Yaratılış, Türeyiş, Mistik, Yok olmak.
Dallar	Cansız, Nesne	Türeyiş, Çoğalma, İmge- Sembol, Gizem, Araç, Doğa, Metafor
Nesne	Çamur, Boya, Takım Elbise, Dallar, İp	Tepkisel Mesajlar ve Metaforik anlamlar
Hareketler	Erkek Vücudu ve Anlamsız Hareketler, Şamanist Hareketler	Psikolojik, Baskı, Delilik hali, Ruhsal Arınma-Katharsis, Şamanist öğeler, Gelenek, Ritüel, İnanç, Mesaj Vermek
Fon	Metal Plakalar, Siyah, Kırmızı, Yeşil, Bej, Toprak Tonları	Dönüşüm sırasında sıçrayan boya ve çamurların oluşturmuş olduğu lekeler, Soğuk, Duygusuz, Monoton.

Tablo 1 Devamı: Düzanlam Ve Yananlam Gösterge Çözümlemesi Devamı

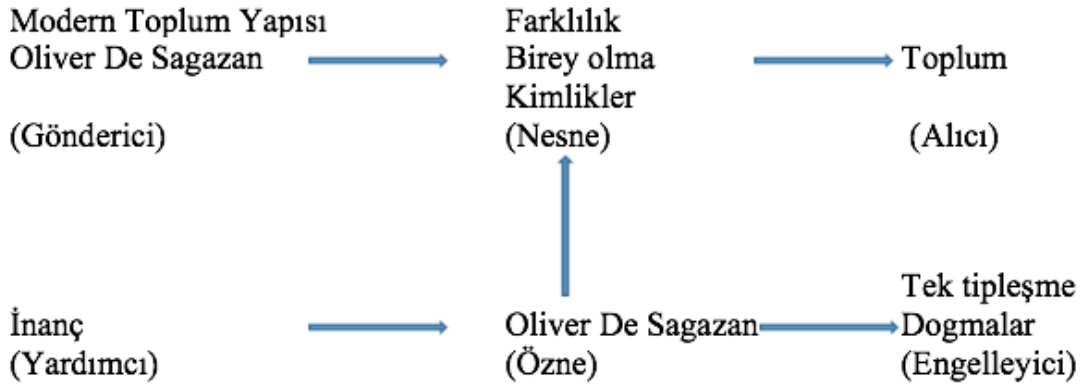
Erkek	Kadın
Akıllı	Deli
Güçlü	Güçsüz
Anlamlı	Anlamsız
Gelişmişlik	Geri Kalmışlık
Sınırsızlık	Sınırlandırma
Giyinik	Çıplak
Özgürlük	Esaret
Bireysel	Evrensel
Varlık	Yokluk
Estetik	Anti-Estetik
Gerçeklik	Simülasyon
Yaşam	Ölüm
Hareket	Durgunluk
Özne	Nesne
Bastırılmış Duygular	Aırınma-Katharsis
Tekipleşme	Çeşitlilik
Kimliksizlik	Kimlik sahibi olmak

Tablo 2: Dizisel-Dizimsel Çözümleme Ve Kodlar

6.Eyleyenler Şemasına Göre Göstergibilimsel İnceleme:

Eyleyenler şemasında, anlatıdaki ilişkilere göre eyleyenler olarak tanımlanan kişilerin özellikleri değişmektedir. Bu modeldeki kavramları Soylu (2016: 61), şu şekilde açıklamaktadır: “Gönderen: Göstergibilimin anlatı sözdiziminde anlatıyı harekete geçiren değişmez bir aktördür. Özneyi, kahramanı amaçladığı arayış nesnesini bulması için göreve çağırır. Özne (Kahraman): Gönderen ile bir sözleşme yapan ve arayışın konusu olan nesneyi bulmak ve getirmekle görevlendirilen kişidir. Nesne: Anlatıda aranılan şey, gönderen tarafından öznenin bulmasını ve getirmesini istediği şey, arayışın konusudur. Karşı çıkan:

Kahramanı durdurmaya ve engellemeye çalışan kişi veya varlıklardır. Yardım eden: Kahramanın arayışında yardımcı olan, ona rehberlik ve danışmanlık yapan veya ona görevini yerine getirmesini kolaylaştıran kişi veya varlıklardır” Bu şemada öznenin ulaşmayı amaçladığı ve gönderici ile alıcı arasında bir iletişim birimi olan nesne önemli bir faktördür. Bu bağlamda “Eyleyenler Şemasına” göre Oliver De Sagazan’ın “Başkalaşım” performansı analiz edilerek aşağıdaki şemada bu ilişkiler ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır.

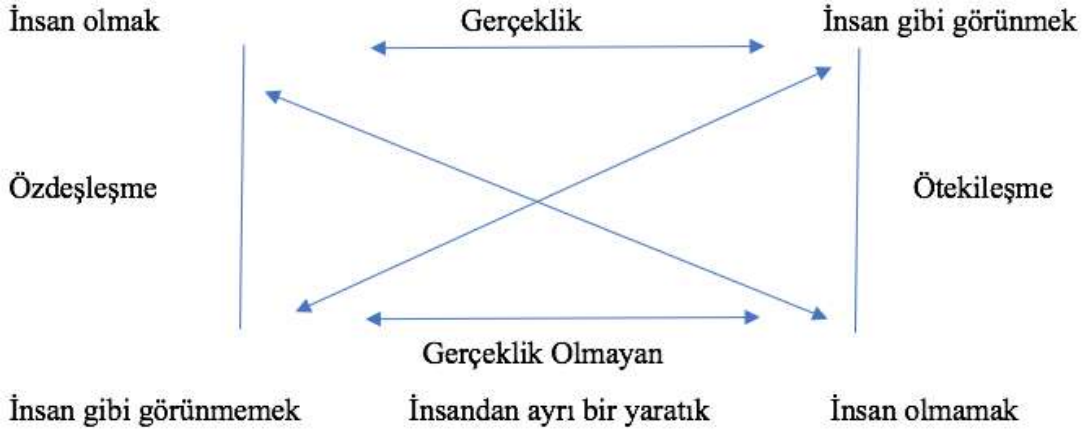


Şekil 1: Eyleyenler Şemasına Göre Göstergebilimsel İnceleme

Yapıtta özne, günümüz insanıdır. Öznenin elde etmek istediği nesne ise farklılık, kimlikler ve bunun sonucunda birey olmaktır. Öznenin ulaşmak istediği nesne soyut yapıdadır. Özne nesnesinden ayrıdır. Yapıtta gönderi ise Oliver De

Sagazan'ın kendisi ve modern toplum yapısıdır. Yapıtta alıcı, öznenin başarıya ulaşmasından faydalanan kişidir. Alıcı, toplumdur. Engelleyici ise dogmalar ve tek tipleşmedir.

7.Göstergebilimsel Dörtgene Göre Çözümleme:



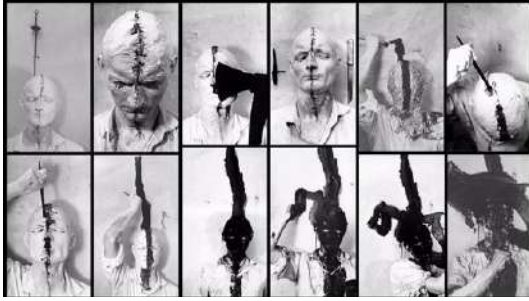
Şekil 2: Göstergebilimsel Dörtgene Göre Çözümleme

İnsan olmak + İnsan görünmek = Gerçeklik
 İnsan gibi görünmemek+ İnsan olmamak = Gerçeklik Olmayan = İnsandan farklı bir şeye dönüşmek
 İnsan olmak + İnsan gibi görünmemek = Yapıyı parçalama, Başkalaşım= Özdeşleşme
 İnsan gibi görünmek + insan olmamak = Başkalaşım, Gerçeklik olmayan= Ötekileşme

Oliver De Sagazan, insan dışındaki varlıklara dönüşerek, ötekileşmekte ve kendi bedenini yapıbozuma uğratarak kendi kimliğini göstergeler yoluyla parçalamaktadır. Bu yolla ideal beden algısı yerle bir edilerek bireyin içinde yaşadığı monoton hayata, dayatmalara ve tek tipleşmeye bir tepki gösterilmiştir.

8.Yapıdaki Metinlerarası İlişkiler ve Eğer Metinlerarası İlişkiler Varsa Hangi Biçimde Kurulduğu, Metinlerarası İlişkilerin Yapıtın Anlamını Etkileme Şekli:

Oliver De Sagazan yapıtını “Başkalaşım” (Görsel 26) olarak adlandırması ve bedene gönderme yapması ile Günter Brus’ın çalışmaları arasında metinlerarası ilişki kurmaktadır. Sagazan’ın “Başkalaşım” performansında kullandığı bazı göstergeler yapı bakımından değiştirilmiş olsa da doğrudan kendi bedenini şekillendirmesiyle metinlerarası ilişki ortaya çıkmaktadır. Yapıtta performans sanatının eklektik tavrı ile sanat tarihinde yer alan farklı imgelerin gösterilmesi dikkat çekmektedir.



Görsel 25. Günter Brus, Beden Boyama ve Mutilasyon, 1965.



Görsel 26. Oliver De Sagazan, Başkalaşım, 2010

Ayrıca Viyana Aktivistleri’nden Günter Brus, gösterilerinde; bedenini boyayarak, keserek, acıyı hissederek analiz etmeye ve anlamaya çalışmıştır

(Görsel 25) (Tokdemir, 2018: 61-62). Sagazan ise başkalaşım performansında Şamanist bir ritüelle sürekli olarak kendini yeniden düzenler. Bu kendi kendine yapılan bir saldırıyla birlikte, kendini yaralama ve kendi varlığını yok ederek bir benlik kaybı ortaya çıkarmaktadır (Trueman, 2019). Sagazan’ın “Başkalaşım” performansında da Brus’ın performanslarına benzer bir şekilde kendi bedenine yönelik biçim bozmayla gelen bir şiddetten söz etmek mümkündür.



Görsel 27. Francis Bacon, t.y.

Bir diğer metinlerarası ilişki ise Bacon’un çalışmalarıyla kurulmaktadır (Görsel 27) Bacon ve Sagazan’ın çalışmaları temel benzerlik, yüzün bozulmasıdır. Çalışmalarında her ikisi de fiziksel ve duygusal olarak işkence görür ve yüzün yapısı farklı şekillere dönüşmektedir. Yüzde gerçekleşen dönüşümlerle birlikte insan formu insanlıktan çıkmaktadır (Brooke, 2016). Sagazan’ın “Başkalaşım” performansı Bacon’un resimlerinde yer alan figürlerdeki etkinin eyleme dökülmüş şekli olarak düşünülebilir. Bacon, figürlerini sürekli biçimin bozulmasıyla ortaya koyarak; şiddet, acı ve bedenin insani olmayan yanlarını düşündürürken Sagazan da ise dönüşüm sonsuz bir şekilde devam eder ve bedene ait bir acıdan söz edilmez. Buna karşın Sagazan’da bedendeki imkânsız bir parçanın arayışı olduğu söylenebilir (Ümer, 2014: 122). Her iki sanatçı da bedende yaptıkları dönüşümle görsel gerçeklik anlayışımıza meydan okumaktadır. Francis Bacon ve Olivier De Sagazan’ın çalışmalarının arkasındaki anlamlar oldukça zıt olarak görülebilir fakat her ikisi de sosyal deneyimlerinden etkilenecek ölüme ve kimliğin nasıl oluştuğuna göndermeler

yapmaktadır. Sagazan'a çok benzeyen Bacon, bedeni duygusal bir çıkış olarak kullanarak ruh sağlığının insanları insanlıktan çıkardığını hatırlatmaktadır (Brooke, 2016). Firacci'ye göre Bacon'un resimleri, ruhsal açıdan zarar görmüş bir toplumunun yansımasıdır. Eserleri, bize hepimizin hayvan olduğunu ve "kişiliğin bütünlüğünün parçalandığını" ortaya koymaktadır (Firacci'den Aktaran; Brooke, 2016). Sagazan ve Bacon'un toplumun insanlar üzerinde ortaya çıkardığı ruhsal bozuklukları kimlikler üzerinden yapıbozuma uğrattıkları söylenebilir. Sagazan'ın performansları, Hz. İsa'nın dönüşümünde olduğu gibi dinsel açıdan tersine bir ilişki gösterir. Sagazan'ın performansında ortaya koyduğu "Başkalaşım", yeniden doğaya dönüş olarak ele alınabilir. Ama bu gerçek anlamda bir doğanın varlığı değil, bireyin ruhunda ve derinliklerinde olan bir varoluş halidir (Marin, 2013: 207'den Aktaran; Ümer, 2014: 122). Quinn, (2011) bu durumu şu şekilde açıklamıştır:

"İsa'nın transfigürasyonu beyaz ışıktaki kaybolan biçimin (morphé) erimesi, özün (eidos) ortaya çıkmasıdır. Sagazan da ise bir öz (eidos) sunumu yani biçimin silinmesi değil, sürekli biçim kazanmanın kendisi görülmektedir. Özün kurucu bir nokta, her şeyin içinden çıktığı dinsel ve felsefi bir hal olarak düşünülmesinden öte Sagazan da sürekli bir dönüşümle sürecin mutlak bir özün yerini aldığı görülmektedir. Sagazan, verdiği bir röportajda "sanatının varoluşun derinliklerine inip burada yatanları dışarı çıkartmak olduğunu söyler (Quinn, 2011'den Aktaran; Ümer, 2014: 122)."

Sagazan performansında, önce içindeki ilkelliği keşfeder ve bu sürece ulaşip izleyiciye dayatılan modern insan maskesini çıkardığında, özüne dönen bir insan modeli ile izleyiciyi yüz yüze bırakmaktadır.

SONUÇ

Modern sanat akımlarının üsluplarına alışkın olan izleyici, güncel sanat eserleriyle karşılaştığı

zaman bu eserleri, nasıl anlamlandırması gerektiğini algılayamamakta ve geleneksel eser analiz yöntemleri bu durumu yeterince açıklayamamaktadır. Özellikle günümüzde sürekli olarak biçim ve içerikte yaşanan değişimler ile içerisinde birden fazla gösterge bulunan güncel sanat eserleri, sadece düzenlem boyutunda değil aynı zamanda yananlamsal boyutuna sanatçı tarafından gizlenen kodların derinlemesine analiz edilmesiyle ulaşılmaktadır (Susuz, 2017: 287-288). Bu bağlamda Sagazan'ın "Başkalaşım" performansında sanatçının gizlemiş olduğu kodlar ve göstergeler tespit edilerek göstergebilimsel analizi yapılmıştır.

Sagazan'ın performansında kullandığı her imge, büründüğü her varlık ne kadar korkunç olsa da izleyici ona bakmakta ve bir sonraki bürüneceği şekli merak etmektedir. Sagazan, kendini dönüştürdüğü her yeni şekilde sanki yeniden kendini bulmakta ve hemen ardından ondan dehşet verici bir şekilde sıyrılıp kendini yeni bir kalıba sokmaktadır. Vurguladığı karakter değişimleri genelde mutasyona uğramış kötü karakterlermiş gibi görünse de Sagazan aslında; acı, keder, öfke, pişmanlık gibi duyguları izleyiciye yansıtmaktadır.

Yapılan analizler sonucunda Sagazan, toplumsal normların insanlar üzerindeki yerleşik kalıplarını yıkmaya çalışarak insanlığa bir mesaj vermektedir. Modern toplum yapısı insanları ötekileştirmiş ve farklı bireylere dönüştürmüştür. İnsan olmayla insan olmama arasında gelgitler yaşayan insanların, gerçeklikten çıkarak başkalaştıkları söylenebilir.

Sagazan'ın çalışmalarında Şamanist etkileri görmek mümkündür. Bu bağlamda Sagazan'ın "Başkalaşım" performansında dinsel göndermelerin olduğu söylenebilir. Günter Brus ve Bacon'un çalışmalarıyla metinlerarası ilişkiler kurulmaktadır. Bu performansta Sagazan, bedenini yapıbozuma uğratmış ve izleyicinin algılarını yerle bir etmiştir. Farklı imgelerle farklı göstergelere ulaşan Sagazan, bu imgelerle kendine

yeni görme biçimleri sağlasa da izleyicinin imgeyi algılayışının farklı boyutlarda olduğu söylenebilir. Sagazan'ın kullandığı sembollerin ve göstergelerin görünen anlamlarının yanında, görünmeyen anlamları vardır. Göstergebilimsel inceleme bölümünde detaylarıyla ele alınan Sagazan'ın "Başkalaşım" performansında, sanatçının yoğun olarak kullandığı metaforlar dikkat çeker. Melez bir kimlik yapısına bürünerek doğum-ölüm temalarıyla bağlantılı göstergeler, sanatçının sıklıkla başvurduğu metaforlar arasındadır. Başkalaşım performansında bedenini dönüştürerek yaşayan bir sanat eseri haline getiren Sagazan, diğer performans sanatçıları gibi izleyici de bir şok etkisi yaratarak bedeni üzerinden insanların kalıplaşmış duygu dünyalarına göndermelerde bulunmaktadır. Sonuç olarak Sagazan'ın tekinsiz bir yapı ortaya koyduğu "Başkalaşım" performansında yapılan göstergebilimsel analiz yöntemiyle; insanın ruh hallerine dair görünmeyen anlam katmanları, gösterge çözümlenmeleri ve kodlar ile ayrıntılı bir şekilde ortaya çıkarılmıştır.

KAYNAKÇA

- Arslantaş, H. (2019). *Çağdaş Sanatta Bir Medyum Olarak Hayvan Kullanımı*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Artkhade (2015). *A Journey To The Edge Of Anxiety: An Interview With Olivier De Sagazan*. <https://www.artkhade.com/en/article/5/0/616/a-journey-to-the-edge-of-anxiety-an-interview-with-olivier-de-sagazan>, (Erişim Tarihi: 13.05.2020).
- Barthes, R. (1979). *Göstergebilim İlkeleri*. (Çev.; Berke Vardar, Mehmet Rifat), Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Batu, B. (2011). *Sanat Eğitimi Alanında Yapıt İncelemelerinde Bir Yöntem Olarak Görsel Gösterge Çözümlemesi*. Doktora Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Bozkurt, N. (2013). *Sanat ve Estetik Kuramları*. 10. Baskı, Ankara: Sentez Yayıncılık.
- Brooke, C. (2016). *Olivier De Sagazan; The Dehumanisation of Identity*. <https://caseybrookejones.wordpress.com/2016/01/09/olivier-de-sagazan-the-dehumanisation-of-identity/>, (Erişim Tarihi: 13.05.2020).
- Bulduklu, E. (2018). *Anadolu Selçuklu Dönemi Kubadabad Sarayı Çini Figürlerinin Göstergebilimsel Açından İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Konya: Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Can, G. (2011). *Göstergebilimsel Açından Cihat Burak Eserlerinin İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Can Rençberler, A. (2019). *Çeviri Göstergebilimi Ekseninde Özgün Metin Okuma ve Çözümleme Modeli ile Anlam Arayışı*. *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 9(18), 125-141.
- Cook, Kathryn L., M.F.A. *Earthly Distillation* (2018). Directed by Amy Purcell. 45 pp. A Thesis Submitted to the Faculty of The Graduate School at The University of North Carolina at Greensboro in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Master of Fine Arts.
- Dare, N. (2019). 'Transfiguration', Olivier de Sagazan - Sadler's Wells Theatre. <https://www.thestrandmagazine.com/single-post/2019/01/20/Transfiguration-Olivier-de-Sagazan---Lilian-Baylis-Studio>, (Erişim Tarihi: 1.06.2020).
- Demir, S. (2009). *Göstergebilim, Umberto Eco ve Yapıtları Bağlamında Göstergebilime Katkıları*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Demir, Y. ve İlden, S. (2016). *Seyfi Teoman Filmlerinin Göstergebilimsel Afiş Çözümlemesi*. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 9 (17), 79-111.
- Doğan Günay, V. (2002). *Göstergebilim Yazıları*. İstanbul: Multilingual.
- Doring, B. (2018). *Archiving Faceless. Faceless : Re-Inventing Privacy Through Subversive Media Strategies*, edited by Bogomir Doring, et al., De Gruyter, Inc., ProQuest Ebook Central, <http://ebookcentral.proquest.com/lib/sutcu/detail.action?docID=5158547>.
- Erkan Güray, E. (2019). *Sanatçının Özel Bir Tavrı Olarak Çoklu Görünüm Bağlamında Kendini Sanat Yapıtının Merkezi Haline Getirmesi*, 2. Uluslararası Sosyal Bilimler Kongresi, Özet Kitabı, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, 31 Ocak -1,2 Şubat 2019.
- Gavroche, J. (2017). *Olivier De Sagazan And The Dancing Self*. <https://autonomies.org/2017/01/olivier-de-sagazan-and-the-dancing-self/>, (Erişim Tarihi: 1.06.2020).
- Gray, A. (2019). *The body as a living artwork: Olivier de Sagazan's Transfiguration*. <http://www.seeingdance.com/olivier-de-sagazan-transfiguration-14012019/>, (Erişim Tarihi: 01.06.2020).
- Guiraud, P. (1994). *Göstergebilim*, (Çev.: Mehmet Yalçın), İkinci Basım, Ankara: İmge Yayınları.
- Hurley, P. (2020). *Interview Oliver De Sagazan Talks to Submerge*. <https://submerge.me/news/olivier-de-sagazan-talks-submerge-ahead-upcoming-show/>, (Erişim Tarihi: 01.06.2020).
- Küçüktüncel, M. (2020). *Türk Mitolojisi ve Şamanizmde Tabiat Olayları*. *Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi*. 2020 (S.21) c.8 / s.95-108.
- Rifat, M. (1998). *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları*. *Cogito*, 77, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Rifat, M. (2009). *Göstergebilimin ABC'si*. 3. Baskı, İstanbul: Say Yayınları.

- Sabancı, E. (2014). *Balkan Naci İslimiyeli'nin Eserlerinin Göstergebilimsel Analizi*. Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Sağlam, F. (2017). *Heykelde Uzam Bağ lamında Anish Kapoor'un Cloud Gate Çalışmasına Göstergebilimsel Bir Yaklaşım*. İdil, 6 (38), 2879-2897.
- Soylu, R. (2016). *Çağdaş Türk Resim Sanatında Mistik Semboller ve Göstergebilim Analizleri*. Doktora Tezi. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Susuz, M. (2017). *Göstergebilim Bağ lamında Tüketim Kültürü ve Sanat: Enstalasyon*. Doktora Tezi, Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Tallis, J. E. (2012). *Olivier De Sagazan: Identity and Transfiguration*. <https://contemporaryexperimentalperformance12.blogs.lincoln.ac.uk/2012/10/27/olivier-de-sagazan-identity-and-transformation/>, (Erişim Tarihi: 1.06.2020).
- Trueman, M. (2019). *Disfigurement in Art as a Way to Understand Everyday Life*. <https://elephant.art/transfiguration/>, (Erişim Tarihi: 1.06.2020).
- Tokdemir, İ. (2018). *Sanatta Ölüm Kavramının Beden ve Cinsellik Üzerinden Deneyimlenmesi*, Sanatta Yeterlik Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Uz, A. ve Uz, N. (2019). *Sanatta Alternatif Biçimlendirme Yöntemi Olarak Beden*, 2.Uluslararası İnsan Çalışmaları Kongresi (ICHUS2019), Tam Metinler Kitabı, Kas 23-24, 2019, Ankara/ Türkiye | Bilgin Kültür Sanat Yayınları.
- Uzunoğlu, M. (2019). *Yapıbozumcu Çağdaş Sanat Pratikleri*. YEDİ: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, (21), 21-31.
- Ümer, E. (2014). *Güncel Sanat İmgesi Olarak Tekinsiz Nesne*. Sanatta Yeterlik Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Yazıcı, F. & Çelik, F. (2019). *Tracing the Humanity in the Unbearable Pleasure Clamp of Consuming/Being Consumed in Samsara Documentary*. *Journal of Current Research on Social Sciences*, 9 (4), 319-340.
- Yıldız, B. (2016). *Köklere Dönme ve İlkel Varoluşu Yeniden İnşâ Yolunda Bir İcracı: Olivier De Sagazan*. <http://www.mimesis-dergi.org/2016/09/kokler-donme-ve-ilkel-varolusu-yeniden-insa-yolunda-bir-icraci-olivier-de-sagazan/>, (Erişim Tarihi: 14.05.2020).
- Yılmaz, A.H. (2016). *Türklerde Ölüm Anlayışının Çağdaş Türk Resminde Gösterge Bilimsel Açidan İncelenmesi*. Sanatta Yeterlilik Tezi. Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Yılmaz, E. (2002). *Heykel Sanatına Göstergebilimsel Bir Yaklaşım*. Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

İnternet Kaynakları

- [http-1:Olivier de Sagazan, Transfiguration \(Antigel 2016\), https://www.timeout.com/switzerland/art/olivier-de-sagazan-transfiguration-antigel-2016](http-1:Olivier de Sagazan, Transfiguration (Antigel 2016), https://www.timeout.com/switzerland/art/olivier-de-sagazan-transfiguration-antigel-2016), (Erişim Tarihi: 13.05.2020).
- <http-2:Transfiguration. https://olivierdesagazan.com/performancetransfiguration>, (Erişim Tarihi: 14.05.2020).
- <http-3:Transfiguration Review – A Hideous Horror Show You'll Never Forget. https://www.theguardian.com/stage/2019/jan/11/olivier-de-sagazan-transfiguration-review-sadlers-wells-london-mime>, (Erişim Tarihi: 1.06.2020).
- <http-4:https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=-ljqv7xacc>, (E. Tarihi: 31.05.2020).
- <http-5:Olivier De Sagazan, Transfiguration. https://keinmagazine.com/blog/olivier-de-sagazan-transfiguration>, (Erişim Tarihi: 14.05.2020).

Görsel Kaynaklar

- Görsel 1-2-3-4-5-6-7-8-9-10-11-12-13-14-15-16-17-18-19-20-21-22-23-24. Olivier De Sagazan, Başkalaşım, <https://www.youtube.com/watch?v=-ljqvg7xaxc>, (Erişim Tarihi: 12.10.2020).
- Görsel 25. Günter Brus, *Beden Boyama ve Mutilasyon*, 1965. <https://img.culturacolectiva.com/content/2016/08/accionismo-vienes-rostro.jpg>, (Erişim Tarihi: 02.06.2020).
- Görsel 26. Olivier De Sagazan, *Başkalaşım*, <https://www.youtube.com/watch?v=-ljqvg7xaxc>, (Erişim Tarihi: 12.10.2020).
- Görsel 27. Francis Bacon, <https://robb.igte.ch/wp-content/uploads/2018/06/Francis-Bacon-Three-Studies-for-a-Self-Portrait.jpg>, (Erişim Tarihi: 06.06.2020).

SANATIN SONU TARTIŞMALARINA KARŞI BİR DÜNYA TASARIMI OLAŞILIĞI OLARAK TEKHNE, TEKNİK, TEKNOLOJİ KAVRAMLARI ÜZERİNDEN YARATICILIK VE İNTERAKTİF YENİ MEDYA SANATINA BİR BAKIŞ

Dr.Melis BOYACI*

Özet: *Tekhne* ve sanat ilişkisi Antikçağ'dan günümüze kadar tartışılmalı bir konudur. *Tekhne*, genel anlamıyla zanaat ve güzel sanatlar için kullanılmakla beraber, özünde bir 'açığa çıkarma' eylemi söz konusudur. *Tekhne*, dolayısıyla sanat, biçimlendirmeden önce yani bir heykel, kap ya da resim olarak ortaya çıkarmadan önce karşısında varlığını açığa koyan şeyi görebilmektir. Bu tanımlamada ontolojik bir karakter vardır. Real olanla yani doğayla *-physis-* karşılaşma ve onda saklı/örtülü olanı açığa çıkarmayı içeren bir süreç söz konusudur. Bu doğaya *-physis-* yönelik bilim ve teknolojiye de mevcuttur ve bu çerçevede köken olarak *tekhne*'ye bağlanırlar. Özünde bir 'varlık kazandırma', 'varlığı ortaya çıkarma' edimi olarak tanımlayabileceğimiz yaratıcılık da *tekhne* ile iç içe işler. Bu çalışma, ilkin *tekhne*, dolayısıyla teknik, teknoloji ve bilimin sanatla ilişkisinin izini sürerken sanatın ve yaratıcılığın ardında yatan ontolojik bağlamı ortaya çıkarmaya çalışmaktadır. Bu ontolojik bağlamı gösterdikten sonra ise, tüm kavramlarla beraber sanatın da sonunun tartışıldığı, bilimin doğayı araçsallaştırdığı ve giderek dijitalleşen post-modern dönemde sanatın konumunu yeni medya sanatı üzerinden incelemeyi amaçlamaktadır. Bu bağlamda, temel sorusu, dijital dönemin dili ile izleyicilere/katılımcılara ulaşmaya çalışan interaktif yeni medya sanatının, sanatın özünde bulunduğu varsayılan ontolojik oluşa yani, izleyiciyi yaşama ve bizzat kendisinin var oluşuna dair bir karşılaşma gerçekleştirmeye ne kadar davet ettiği ve buna yakın olduğunu sorgulamaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Tekhne*, Teknoloji, Yaratıcılık, İnteraktif Yeni Medya Sanatı, Post-Modern Toplum.

Geliş Tarihi: 13.11.2020

Kabul Tarihi: 30.04.2021

Makale Türü: Araştırma Makalesi

*Bozkurt Mah. Türkbeyi Sok. No:64/4, Şişli/İSTANBUL melisboyaci13@gmail.com ORCID: 0000-0003-2939-6523

A LOOK AT INTERACTIVE NEW MEDIA ART AND CREATIVITY THROUGH TEKHNE, TECHNIC, TECHNOLOGY AS THE POSSIBILITY OF A WORLD DESIGN AGAINST THE END OF ART DISCUSSIONS

Dr.Melis BOYACI*

Abstract: The relationship between *tekhne* and art is an issue that has been debated since Antiquity until today. Although *tekhne* is generally used for craft and fine arts, it is an act of revelation in essence. *Tekhne*, hence art, is the ability to see what reveals its presence before it is formed, that is, as a sculpture, vessel or painting. There is an ontological character in this definition. There is a process involving encountering with the real, that is nature *-physis-* and revealing what is hidden in it. This orientation to nature *-physis-* is also present in science and technology and in this framework, they are linked to *tekhne* etymologically. Creativity, which can be defined as the act of 'bringing existence' in essence, 'revealing existence', also interweaves with technics. This study, in the first place, attempts to reveal the ontological context behind art, while tracing the relationship between technic, technology and science with art. After showing this ontological context, it aims to examine the position of art through new media art in the post-modern period, where the end of art is discussed along with all concepts, where science instrumentalizes nature and where it is gradually becoming digital. In this context, its fundamental question is questioning how interactive new media art, which tries to reach the audience / participants with the language of the digital age, invites the audience to an encounter with the supposed ontological existence inherent in art, in other words, with her/his existence itself and life.

Keywords: Tekhne, Technology, Creativity, Interactive New Media Art, Post-Modern Society.

Received Date: 13.11.2020 Accepted Date: 30.04.2021 Article Types: Resarch Article

*Bozkurt Mah. Türkbeyi Sok. No:64/4, Şişli/İSTANBUL melisboyaci13@gmail.com ORCID: 0000-0003-2939-6523

1. GİRİŞ

Bir dünya tasarımı olasılığı olarak yaratıcılık ve oluş, sanat ve edebiyat tartışmalarının eksenine oturmuştur. Rus film yönetmeni ve aktör Andrey Tarkovski ve Alman filozof Martin Heidegger bu kavramları 20. Yüzyılda etkili bir şekilde ele almışlardır. Tarkovski, bilim ve sanatı, “dünyaya sahip olma” ve “mutlak gerçek”e giden yol üzerinde bilgi edinme biçimleri olarak tanımlar (Tarkovski, 2000: 43). Heidegger için ise, Varlık'ın kendisini görünür kıldığı alan olarak gördüğü bilim gibi, teknoloji, teknik ve sanat da Varlık'ın/insanın kendisini görünür kıldığı, var ettiği alanlardır. Bir başka deyişle ‘insanın tinsel ve yaratıcı etkinliğini gerçekleştirdiği alan’ (Heidegger 1998a: 13), kültürün öğeleridir. Bu saptama, makalenin çerçevesini belirlemek açısından önemli. Şöyle ki edimleri, kavramları kültürle, dolayısıyla dile diyalektik bir ilişki içinde şekillenen insanın bu etkinliklerini, *homo faber*, *homo sapiens* ve günümüzde aldığı son nitelendirmeye, *homo sapiens sapiens* olarak geçirdiği evreler boyunca hangi bağlamdan yola çıkarak ele aldığımızı ve bunların nasıl bir değişim içine girdiklerini gözlemleyebilmemizi sağlayacaktır. Hatta Johan Huizinga'nın öne sürdüğü şekliyle oyun oynayan bir varlık olarak insanın yani *homo ludens*'in sanatla ve kültürle ilişkisini, özellikle Post-modern dünyanın geldiği noktada sanatın içinde bulunduğu durumu yorumlayabilmemiz açısından ipuçlarını içinde barındırmaktadır.

Son dönemde öne çıkan “sanatın sonu” tartışmalarına şu soruyla farklı bir açıklama getirmek mümkün olabilir: Post-modern süreçte teknoloji ve bilimle değişen ilişkisi içinde insanın dahi araçsallaştığı günümüz toplumunda, yine onun içinden ve onun dilini kullanan yeni medya sanatıyla varlığın/insanın aradığı ontolojik bağı kurmak mümkün müdür? Bu soruya açıklık getirmek için makale üç temel başlık altında toplanmıştır: Tekniğin, teknolojinin, yaratıcılığın

ve sanatın köken olarak incelenmesi ve insan ile karşılıklı ilişki boyutu; insanın yukarıda da belirtilen evrimi süresince bu etkinliklerle ilişki çerçevesinde geçirdiği değişimler ve bunların insan üzerindeki etkisi; gelinen son noktada teknoloji, sanat ve insan arasında “eğer gerekiyorsa”, nasıl bir senteze ulaşmak gerektiği ve bunun koşulları.

2. TEKNİK, TELNOLOJİ, BİLİM VE OLUŞ

Yukarıda belirtilen üç temel başlık bağlamında, insana özgü bir üstdil olarak nitelendirebileceğimiz teknoloji, bilim ve sanata ve yine insana özgü olan “yaratıcılık”a ve günümüzün yararlılık temelli düzenine geçmeden önce tüm bunlara koşut “etkileyici etkilenen” olarak bilimin geçirdiği evreleri tanımlayarak başlamak uygun olacaktır. Heidegger bilim tanımını “real olanın teorisi” olarak (ki bu tam da modern zamanların bilim tanımıdır) alır. Ardından tanımdaki birbirine yönelen iki aşamayı ayrı ayrı incelemeye koyulur. Antikçağ'da real olan, yani doğa (*physis*), insan tarafından var edilmeyi gerektirmeyen, kendinden var olma özelliğine sahip, ama en önemlisi, o anki sınırları içinde açılan, süreduran anlamındadır. Edimsel bir var olmadan söz edilmektedir. Fakat sonraları, Roma ile birlikte, *actio* yani “eylemden, hareketten, nedenden çıkan” anlamı ile dile getirilmeye başlanır ki bu da şu anki bilimin özündeki neden ve etkinin bağdaştırılmasına götürür. Böylesine olgusal olan, artık “kesin ve emin” ile aynı anlamdadır. Tanımın ikinci bölümünü oluşturan teorinin açılımına gelirsek, *thea* ve *horao* köklerinden türemiştir. Burada *thea* bir şeyin kendisini gösterdiği dış görüntü, *horao* ise, bir şeye dikkatlice bakmak, gözden geçirmek anlamındadır. Kısaca, Antikçağ'da teori, “hakikati gözeten temaşa” anlamındadır. Yine Roma etkisiyle günümüze değişime uğrayarak Batı dilinde (ki Batı dillerinden bakmak hiç de yanlış değildir; çünkü Rönesans'la Batı'dan yayılan

bir anlamıdır artık incelediğimiz) *contemplari* sözcüğünün anlamına dönüşerek gelmiştir. *Templum* kökünden gelen bu kelime, gökyüzünde ve yeryüzünde dilimlenmiş bir kesim, gökyüzünün güneşin yolunca sınırları çizilmiş bölgesi anlamına gelir ki, kutsal kâhinler “geleceği belirlemek” için, kuşların uçuşunu, çığlıklarını ve yeme alışkanlıklarını gözlemlerler. Böylece, ayıran, bölümleyen ve birbiriyle bağıntılı ardışık adımlarla ilerleyen normatif bir anlayış hüküm sürer. Ölçülebilirlik ve hesap edilebilirlik temel olandır. Bilim artık, belli bir “amaç” ile her yeni fenomeni teorinin normatif nesnel tutarlılığına uygun düşecek şekilde rafine eder, sınırlandırır. Doğa (*physis*) artık cansız olarak sergilediği ölçüde gözlemlenir (Heidegger, 1998a). Maddi cisimlerin hareketlerinin belli bir tutarlılığı olarak inceleme konusudur. Bir başka deyişle, belli deney sınırları içinde (kapalı sistemler içinde) gözlemlenen bir doğa söz konusudur ki bu yönüyle bilim, hiçbir zaman doğayı tam olarak açıklayamaz (Reich, 1995). Burada yöntem, tematik olarak alanı belirlenmiş araştırma nesnesini bilimsel olarak incelememize yardımcı olacak araç anlamına değil, daha çok, nesnelere nesnel diye belirlenmiş araştırma alanlarının sınırları içindeki araştırılma biçimi anlamına gelmektedir. Burada yöntem, dünyanın önden tasarımı, dünyanın araştırılmasında tek yol belirleyen oluyor. Bu şu anlama gelir: Deneyle ulaşılabilir ve sınanabilir her şey için geçerli bir hesaplanabilirlik. Bu dünya tasarımında bilimlere öncelikli konumlarını yitirirler. Böyle anlaşılabilir yöntem, Alman filozof Friedrich Nietzsche’nin belirlediği gibi “yöntemin, bilim üzerindeki zaferi”dir. Tekniğin, (inceleyeceğimiz üzere gelişen son anlamıyla) çerçeveleme ve göreve çağırarak zaferidir. Bu zafer, bir yargı içerir: Nesnelere, artık insanların hayatlarına geçen denetlenebilir ve hesaplanabilir bir dünyadır. Bu bağlamda, kendi ürünü bu üstdil ile (bilim) girişte de belirtildiği gibi karşılıklı etkileşim içinde olan insanı merkeze alarak yine onun

ürünü teknoloji ve sanatı ele almak yerinde olacaktır. İnsan, doğal çevresine uyum göstermek adına teknoloji geliştirmiş ve doğadan “seçtiği” ya da yapay olarak ürettiği araçlar ile nesnelini sürdürmüştür. Teknoloji, bu girişten de çıkartılabileceği gibi, temelde, “çevreyle baş etmek”, “fiziksel maddi sorunların çözümüne yönelik” edimler olarak tanımlanabilir (İnam, 2005: s. 137). Burada, Macar filozof Georg Lukacs’ın yaptığı belirlemeye değinmekte yarar var. Lukacs’ta insan, bilincinden bağımsız olan doğaya / gerçeğe yönelir, onu öykünür ve ereğine uygun olarak yorumlayarak yaşamı üzerinde egemenlik kurar (Lukacs, 1999). Hasan Ünal Nalbantoğlu insan ile doğa arasındaki ilişkiyi şöyle değerlendirir:

... burada gene çok basit bir gerçekle karşı karşıya olduğumuza inanıyorum. Daha öncede dediğim ilkel insan diyelim ki, bir tür taş seçti. Bir taş ağaç dalını kesmeye uygun da öteki taş değil; işte bu uygun ya da uygun değil olgusu, organik doğada rastlanmayan tümüyle yeni bir soruyu karşısına dikiyor insanın... İnorganik doğa açısından hiçbir anlamı yoktur bunun; oysa çalışmanın en basit biçimde bile yararlı yararsız [amaca] uygun ya da değil sorunu daha baştan bir değer kavramı içermektedir... işte burada değerli ya da değersiz karşıtlığından tümünden yeni bir kategori ortaya çıkarmaktadır; bu da özünde toplumsal yaşamda neyin anlamlı neyin anlamsız olduğudur. (Nalbantoğlu, 2002: s. 196).

Bu, gerçekten de bir değer oluşumu içeren bir görüştür; artık anlamlar da dahil her şey ulaşılacak bir amaç uğruna hiyerarşik olarak düzenlenir. Nesne-özne karşıtlığını içine alan yeni bir dünya görüşünün doğuşunu destekleyen ve post-modernizme kadar uzanan bir yolu içerir. Öyle bir dünyadır ki insanın içine hapsediği ve hatta kendisinin de araç haline geldiği; her şeyin nesneleştiği ve değişim değeri üzerinden hızla tüketildiği bir sistemin ta kendisidir. Yine de, Ahmet İnam’ın teknolojiyi, tüm organik

sistemlerde süregelen, insanın eylemlerine kadar uzanan denetim mekanizmasından yola çıkarak, “belli üretim, yapım teknikleri geliştirmeye, onlarla ürünler ortaya koymaya yönelik bir denetim çabası” (İnam, 2005: s. 21) olarak tanımlaması, teknolojinin özüne daha uygun düşmektedir. Bunun nedeni, köken olarak baktığımızda özgün anlamına daha yakın olması ve bu makale çerçevesinde teknolojinin, yaratıcılığın ve sanatın post-modernizmle aldıkları son biçimleri ve ulaşılabilecek sentez açısından varılmak istenilen sonuca daha yakın olmasıdır. Aslında, kökenini incelemeye gittiğimizde, teknolojinin ve tekniğin, araçsallığa giden yönelimini göreceğiz. Tekniğin araçsal belirlenimi doğrudur; fakat buradaki tüm sorun, teknoloji ve tekniği araç olarak uygun bir biçimde ele almaktır.

3. SANAT, TEKHNE VE OLUŞ

Teknik üzerine eğilmeden önce, yukarıda izlenen yöntemi takip ederek, birbirleriyle sürekli etkileşim içinde olan bir başka şeye, yani sanata değinmek, bağı kurmak açısından iyi olacaktır. Heidegger sanata ve kökenine değinirken sık sık Yunan Tanrıçası Athena'ya başvurur. Athena öğüt veren (*polumetis*) olarak, önden düşünen, bir şeyi baştan dert edinen olarak, araç-gereç, takı üreten erkekler için de öğütler verir. Bu gibi işler (ki bunlara felsefeyi, bilimi, hatta şiiri dahil edebiliriz), bilme biçimi olan *tekhne*'yi yani ortaya çıkmadan önce onu görebilmeyi içerdiği için esini içerir. Bu bilme biçimi, “bir çalışmanın, bir yontunun biçimlenmesinden önce onu görebilmek”tir (Heidegger, 1997: s. 13) ve bunu da doğruyu gören ışıltıya sahip (*glaukopis*: zeytin ağacı parıltısı) Athena temsil eder. Ayrıca, sınırları gözetken -burada sınır bir çerçeve olarak değil, kendinde toplanarak yoğunlaşan ve böylelikle ‘buradalaşan’ olarak kullanılır- tanrıçadır (*skeptomene*), O. Bu özelliğiyle, o “anki sınırları içinde açılan ve süreduran phusis’e de

yönelendir ki sanat *phusis*’e uyum sağlar ve zaten buradalaşanların ne basit bir imgesi, kopyasıdır ne de yansıması ya da benzeri. *Phusis* ve *tekhne* gizemli bir şekilde birliktedir...” (Heidegger, 1997). Yine Heidegger’in bir başka sözüne göz atacak olursak, orada da sanatı şöyle tanımlar: Bilgi var-olan bir şeyin varlığını işe koşma yetisidir. Yunanlılar sanat (*die Kunst*) ve sanat çalışmasına (*das Kunstwerk*) gerçek anlamıyla *tekhne* demektedirler. Çünkü varlığın orada belirip bağımsızca dikilişini, işte burada ortaya çıkmış bir şeyde (çalışmada) yerleşmesini en dolaysız sağlayan şey sanattır. Sanat çalışması özellikle işlenip yoğrulduğu, yapıldığı için değil, var-olanın varlığını ortaya çıkardığı için çalışmadır [çünkü] doğan gücün yani *phusis*’in yoluyla şavkılanacağı görüngünün ortaya çıkmasını sağlıyordu. (Nalbantoğlu, 2002: s. 220).

Buradaki önemli nokta gerek teknoloji gerek teknik gerekse yaratıcılığın özel bir anlamı olarak sanatın kökenine baktığımızda, hepsinin kökeninin *tekhne* kavramına dayanmasıdır. Bu nedenle teknik ile teknolojinin anlamlarına, iki yönden ele alarak ulaşmak yerinde olacaktır. *Tekhne* kavramı ilk önce, filolojik açıdan Heidegger üzerinden ele alınacak, ardından ise, kültür ve dil ile ilişkisi bakımından incelenecek, burada da Ahmet İnam’ın görüşleri değerlendirilecektir.

Heidegger “teknik nedir?” sorusunu en başta herkes tarafından dile gelen tanımla “yani hem amaçlar için bir araç, hem de insanoğluna ait bir eylem olması” ile açıklar. Bunlara bağlı olarak da tekniği, içinde malzeme, alet ve makinelerin yapım ve kullanımı, yapılmış ve kullanılmış olan bu şeylerin kendileri ve hizmet ettikleri gereksinim ve amaçları barındırması dolayısıyla bir “donatım” olarak ele alır. Ardından her zamanki düşünme yolunu izleyerek bu araçsallığın arkasında yatan anlama, ‘öze’ yönelir. Buna göre araç, herhangi bir şeye etken olan ve onu elde ettiren şeydir. Bir şeye etken olan,

“neden” olan şeye amacı da ekleyebiliriz ki araç türünü belirleyen de odur. Böyle bir amaç ve araç birlikteliği her zaman bir nedensellik (*causalite*) taşır. Burada kullanılan neden ise, uzun zamandır kabul gören yol açmak anlamındadır ve bunun tam karşılığı sonuçlar ve etkiler elde etmektir. Felsefe nedenselliği her zaman dört aşamada inceler: 1. *Causa materials*, kendisinden, örneğin gümüş bir kadehin yapıldığı madde, özdek; 2. *Causa formalis*, maddeyi içine alan form, biçim; 3. *Causa finalis*, amaç, örneğin gerekli olan kadehi biçim ve özdeğine göre belirleyecek olan kurban ayini; 4. *Causa efficiens*, gümüş örneğine bağlı olarak, gümüş ustası. Sonuçlar ve etkiler elde etmek tanımına göre, *causa efficiens* bütün nedenselliğin belirleyicisidir ve *causa finalis* (ereklilik), artık hiç mi hiç nedenselliğin belirleyicisi değildir. Burada bilimde olduğu gibi bir değişim söz konusudur. *Causa* (neden) Romalılarda ‘düşen’e (*cadere*), yani ‘düşmek’ eylemine aittir ve bir şeyin sonuçta şöyle ya da böyle ortaya düşmesine etken olan anlamına gelir. Yunanlılarda ise bu kavramın karşılığında bir “başkasına borçlu kılan” anlamında *aition* kullanılır. Borçlu kılmayı nedenselliğin aşamalarından örneklendirerek gösterirsek: Gümüş kendisiyle gümüş kadehinin yapıldığı şeydir. Bu özdek biçimindeki gümüş, kadehi borçlu kılan etmenlerden biridir. Kadeh, ayrıca broş ya da yüzük görünümünde değil de kadehin görünümünde belirir. Böylelikle kadeh, aynı zamanda kadeh gibilik görünüşe de borçludur. Ancak her şeyden önce, (kurban) kadehi borçlu kılan bir üçüncü etmen daha vardır. O da kadehi peşin olarak kutsama ve bağış (ihsan) ayiniyle sınırlayan şeydir. Bu ayinler kadehi, kurban kadehi olmakla sınırlandırır. Sınırlandıran, şeyi sonlar. Şey bu son ile sona ermiş olmaz; daha çok bu son sayesinde üretiminden sonra olacağı şey olmaya başlar. Bir bitiş ve sonuçtan daha çok bir başlangıç yer alır. Bu bakımdan tıpkı ‘*Causa*’da olduğu gibi bir değişikliğe uğrayarak günümüzde bu sonlayan, tamlayan etken (telos) yine bir

değişikliğe uğrayarak sonuç olma özelliğini ön plana çıkararak erek ve amaç karşılığında kullanılır. Diğer nedensellik yasası (gümüş ustası) tüm bu aşamaları ölçen ve bir araya getiren *logos* olarak diğer aşamaları kendisine borçlandırır. Yukarıda da gördüğümüz gibi bu yasa *causa*’daki değişim ile birlikte temel etken yasa olur ve bu da “özne”nin ayrıcalıklı konuma yükselmesidir. Tüm bunlar, tekniğin tam da özünde bulunan ve değişime uğrayan, dolayısıyla da tekniğin aldığı biçimi değişime uğratan noktalar. Çünkü Antik Yunan’da bu borçlandırma şu an bizim anladığımız şekli ile ahlaksal bir kusur ya da bir etkileme türü biçimi değildir. Borçlandırmanın bu dört şekli de bir şeyi ‘görünüm kazandırma’, vücut buldurma, sahneye koyma anlamında bir etkinlik içindedir. Bir çeşit varlığa getirme hüküm sürmektedir. Varlığa getirme (*poiesis*) sadece el işi yapımını ya da sanatsal ve şiirsel olanı görünümüne getirip somutlaştırma değildir. Bir şeyin kendiliğinden çıkıp doğması demek olan *physis* de (doğa) bir varlığa getirmez. Hem doğada yetişenler hem de zanaat ve sanatla yapılmış olanlar, varlığa getirme aracılığıyla an be an görünüşe gelirler, gizlilikten çıkıp açığa çıkarlar. Yani, teknik temelde bir açığa çıkartmadır. Temel olan Yunanlıların alethia dedikleri, doğayla veya herhangi bir şeyle karşılaşma ve onun hakikatini ortaya çıkarmaktır.

Bunu desteklemek üzere ‘teknik’in kökenine *tekhne*’ye bakılacak olursa, *tekhne*, dar anlamıyla zanaat ve güzel sanatlar için kullanılır (Heidegger, 1998b: s.9-17). Fakat, *tekhne* Heidegger’in dile getirdiği gibi, “... var-olanın mekanik bir biçimde düzenlenmesi anlamında ‘teknoloji’ demek olmadığı gibi, salt beceri ve el yatkınlığı anlamında sanat da değildir. *Tekhne*, bir tür bilmedir. Var-olanlar karşısında (ve onlarla karşılaşma içinde), yani *physis* karşısındaki süreçlerdeki bilgidir” (Nalbantoğlu, 2002: s. 217). Buradaki bilmeyi tanımlayabilmek için tekrar Yunanlılara dönmek gereklidir. *Tekhne* sözcüğü, başlangıçtan Platon dönemine kadar (ki Platon

dönemi de dahildir) *episteme* sözcüğü ile birlikte yol alır. Her ikisi de bilmeye verilen adlardır. Bir şeyi kendi evinin içi kadar iyi bilmeyi, bir şey üzerinde söz sahibi olmayı dile getirirler. Bilme, ‘bir şeyi aralar’. Aralayıcı olarak da bir ‘açığa çıkartma biçimi’dir. *Tekhne*, kendi kendini varlığa getirmeyen ve henüz ortada olmayan, bu nedenle de kâh şöyle, kâh böyle, görünüp biçim alabilen şeyi açığa çıkartır. Bu açığa çıkartma, ister bir kadeh, ister bir ev ya da gemi olsun, varlığa getirilecek olan şeyin görünüş ve özdeğini, tamam gözüyle bakılan bitmiş durumdaki şeyle peşin olarak bir araya toplar, toplayıştan hareketle de yapımın türünü belirler. Esasen *tekhne*’de belirleyici özellik imalatta ve hünerli oluşturma ya da araçların kullanımında değil, sözü edilen açığa çıkartma olarak varlığa getirmedir (Heidegger, 1998b).

Modern teknolojinin göbeğinde, 21. yüzyıl sanatında, dijital iletişim çağında bize yabancı gelen bu teknik tanımını çağcıl teknikten -dijital sanat ve iletişimden- gerçekten de o kadar uzak mıdır? Aslında modern teknolojiye eğildiğimizde, temelde karşılaşacağımız öz değişmez, ama tıpkı bilim gibi, toplumsal alanla değişime uğramıştır. Çağcıl teknikte hüküm süren açığa çıkartma, çağrı anlamındaki görevlendirme niteliğine sahiptir. Çağrı ise, doğada gizli olan enerjinin çözülmesi, çözülmüş olanın dönüştürülmesi, dönüştürülmüş olanın depolanması, depolanmış olanın tekrar dağıtılması ve dağıtılmış olanın da yeniden devreye sokulması yoluyla gerçekleşir. Çözmek, dönüştürmek depolamak ve çevirmek açığa çıkartma yordamlarıdır. Bu, görüldüğü gibi basit bir depolama işinden daha fazlasıdır. Burada temel olan “hazır olma”dır. Hazır oluşlar açığa çıkartılır. Uçak, ulaşım olanağını temin etmeye buyrulmuş olması ile hazır olarak, toprak maden yatağı olmasına göre hazır bulunarak değer kazanır. Tekniğin bu değişimi, aynı zamanda denetleme biçiminin, daha doğrusu, sürecinin özüne ait bir değişimdir. Eski dönemlerde yel değirmeni de rüzgârı dönüştürür,

ama burada içinde bulunan enerjiyi açığa çıkartma söz konusudur. Kanatların dönüşü tamamen rüzgârın takdirine bırakılmıştır. Çözmek, dışarı çıkarmak yoluyla bir zorlama yoktur. Ayrıca depolama amacı da yoktur. Fakat modern teknolojiye, bir hidroelektrik santralini ele alacak olursak santral, nehri, türbinlerini döndürecek olan su basıncını sağlamakla yükümlendirir. Elektrik enerjisinin üretimi süreçleri içinde, nehir, “emir kulu” haline almıştır. “Daha çok nehir, santrale kurulmuştur.” (Heidegger, 1998b). Doğaya yönelimde ciddi bir dönüşüm gözlenmektedir. Söz konusu olan Heidegger’in modern teknolojinin özü diye belirttiği, insanların amaçları uğruna şeyleri ve doğayı ‘çerçeve’leyip hazır olarak bekletmesidir. Bu da, doğayı ve her şeyi, hatta insanı bile (çünkü insan da doğayı bu yönde açığa çıkartmaya yükümlü kılınandır artık) ‘araçsallaştırır’. En önemlisi de ‘doğalarını sınırlandırarak, kendi doğalarındaki olasılıkların sadece birine yönlendirilerek denetim altına alınır’. Bu aynı zamanda yararlılıktan yararcılığa giden yolun kendisidir.

Doğayı denetlemekten giderek insanların da araçsallaşması ile denetlenmelerini içeren siber toplumlara giden süreçtir. Bir diğer dikkate değer nokta, *tekhne*’nin dolayısıyla tekniğin çift yönlü bir karakter sergilemesidir. Bu bakımdan, bir açığa çıkartma olarak teknik, sürekli, kaynağı insanın doğaya karşı saf merakından gelen özünden, kaynağı yine insan güdüsünden gelen doğaya egemen olma ve kontrol etme yüzüne doğru gider.

Bu noktada, *tekhne* ve bu kavramın Yunan kültüründeki yeri üzerinden devam etmek yerinde olacaktır. “Yunan kültürü, mithosdan bilgiye, soyut bilgiye, kavramsal düşünceye geçebildiği için, kendine özgü ilginç bir zenginlik taşır” (İnam, 2005: s. 88). Yunan düşüncesi mitosla iç içedir. Bundan dolayı da bilimden tubba, sanattan şiiire tüm etkinliklerin

kaynağı *tekhne*'yi ele alırken bu iç içelik içinde bakmak, *tekhne*'nin yukarıda belirttiğimiz iki yönlü yapısını açıklamada ve anlamada da bize yardımcı olacaktır. Ahmet İnam *tekhne* kavramını aydınlatılabilmek için, özellikle üç tanrı-tanrıça üzerinde yoğunlaşır. Bunlar, Musa'lar, Asklepios ve Hephaistos'dur.

Musa'lar, ozanların ve çalgıcıların esin perileridir (Erhat, 1993: s. 208). Fakat, her biri farklı bir alana yönelen bu dokuz Musa'ya ve köklerine baktığımızda Musa'ların etki alanının çok daha geniş olduğu görülür. Bu dokuz esin perisinden kimi dansla, kimi şiirle, kimi tarihle, kimi gökbilimi ile ilgilenir. Sadece sanatla ilgili olmayan bu periler, "bir anlamda, anlam arayan, düzeni, yaşamı kavramaya çalışan insana yardımcı esin perileridir" (İnam, 2005: s. 90). Musa, Yunancada akıl, düşünce, yaratıcılık gücü, araştırmak, algılamak gibi anlamları içeren *men* kökünden gelmektedir. *Men* kökü, yalnızca akli, sakinliği değil, manya kelimesindeki gibi deliliği ve çılgınlığı da içinde taşır. Apollon ise bu perileri Delphi'ye indirerek sakinleştirendir (İnam, 2005). Böyle bir birlikteliğe yaratıcılığın iki yönünü belirtmek üzere Dionysos ve Apollon arasında karşılaşılır. Apollon, aydın, durgun, ölçülü gücü simgeler; ışıktır, doğayı akılla algılama ve akıl yetisine dayanan yöntemlerle biçimlendirme gücü ve yeteneğidir (Erhat, 1993: s.44). Çılgınca esrime ile akılın birlikteliğinden doğan sanat, *tekhne*'nin bir yüzüdür.

Hekim tanrı Asklepios ise, *tekhne*'nin bir başka yönünü aydınlatır. Asklepios, Apollon ile Koronis'in oğludur. Apollon burada da karşımıza çıkar ki Yunanlardaki tıp ve sanat birlikteliği aynı kaynaktan gelmeleri ile bir daha doğrulanır. Asklepios Koronis'den doğmuştur, ama doğuştan bir aldanma, aldatma ögesi saklıdır. Koronis Apollon'dan sonra biri ile yatar. Bunu öğrenen Apollon çocuğu anasının karnından alır ve büyütmesi için at adam Kheiron'a verir. Kheiron ile birlikte yaşayan Asklepios, doğayı tanır ve

her şeyi Kheiron'dan öğrenir. İlginçtir ki, insana yardım eden Promethues'u kurtarmak üzere ölümsüzlüğünden vazgeçen de odur. Asklepios hekimlikte öylesine ileridir ki Athena'nın yardımı ile ölüleri diriltir. Fakat düzeni bozmasından dolayı Zeus tarafından cezalandırılır ve öldürülür. Görülüyor ki batı uygarlığında yaşanan Tanrısal düzenin *tekhne* tarafından bozulabileceği endişesi ve *tekhne*'nin kendisinde yatan ölçsüzlük, daha Eski Yunanda belirir.

Diğer tanrı, zanaat tanrısı Hephaistos'un adının kökenine inildiğinde, Hemeraphaistos sözcüğünden geldiği düşünülür ve anlamı, günele ışığı, gündüz ışığı anlamındadır. Hephaistos'un asıl önemi Prometheus'la olan ilişkisinden gelir. Tanrı Zeus, ateşi insanlara veren Prometheus'a kızar ve Prometheus'u ve onunla birlikte insan soyunu yok etmek için kardeşi Epimetheus'a ilk kadın ölümlü Pandora'yı yaratarak hediye olarak gönderir. Pandora'yı yaratma görevi verdiği tanrılardan biri de Hephaistos'tur. Pandora'yı kabul edip evlenen Epimetheus, kutuyu açınca, tüm kötülükler dünyaya yayılır. Böylece, dünyadaki kötülüğün kaynağı, Hephaistos'un yarattığı kadından doğar. *Tekhne*'yi burada kötülüğe hizmet ederken görüyoruz. Bu tanrı, aynı zamanda anne ve babası arasındaki kavgaları yatıştırması bakımından, çatışmaları önleyendir de. İşte, *tekhne*'nin ikili karakterinin ta Yunanlardan gelen bir başka örneği daha. Yine *tekhne*'nin günümüzde yaşadığımız bir başka karakterini mitolojiden bir örnekle görebiliriz. Annesi Hera'nın çirkinliğinden utanıp Olimpos'tan attığı bu tanrı, annesinden öç almak için bir taht yapar. Hera oturur oturmaz zincirlerle salınır. Zincirlerden kurtarılması için Hephaistos'u getirmekle şarap tanrısı Dionysos görevlendirir. Dionysos'un sarhoş ederek getirdiği Hephaistos sonunda zincirleri çözer. Bu hikâye *tekhne*'nin bağımsız olmadığı, tutkuların ve güçlerin esiri olduğunun bir göstergesidir.

Tekhnē'nin birçok irasını ortaya koyan bu mitlerden en ilginç ise tanrıça Athena'yla olmaktadır. Bir öyküye göre, Hephaistos, Athena'nın doğumuna yardım eder. Çift yanlı baltası ile Zeus'un kafasını yararak onun doğuşuna katkıda bulunur. Teknik çözümlerde yardımcı olarak gelen Hephaistos, tekniğin tehlikeli özelliği savaş tanrıçası Athena'dan öncedir. Yani tekniği iyi yönü, olumsuz yönünden daha önce belirlemiştir. Bir başka öyküye göre ise, Athena bir gün, Hephaistos'a silah ısmarlamaya gider. Topal ve çirkin olan bu tanrı, Athena'yı görünce âşık olur ve onu kovalamaya başlar. Athena'ya sarılır ve boğuşma sırasında, spermelerini Athena'nın bacağına akıtır. Kız oğlan kız Tanrıça Athena tiksinerken yünle bacağına siler ve bu yün parçasını yere atar. Bu yün parçasından bir erkek çocuk doğar. Athena bu çocuğu Kekrops'un kızlarına emanet eder. Bebeği iki yılın arasında gören kızlar, korkularından Akropolis'ten aşağıya atarlar. Erikhthonios bütün topraktan doğma yaratıklar gibi yılan kuyrukludur ve sürünerek Athena'nın kalkanının altına gider ve orada büyür. Bu öyküyü inceleyecek olursak, Athena tekniğin tutku ve savaş yanısırdır ve tekniğin zararsız yanı ile uzlaşımına girmemiştir. Bu iki zıt özellikten, 'doğal' yolla bir ürün çıkmamıştır. Çocuk Athena'nın tiksintisi ile doğmuş ve gizlenmiştir. Gizlendiği yer ise bir savaş gereci olan ve tekniğin olumsuz yanı olan kalkandır (İnam, 2005). Heidegger'in filolojik çözümlemesi ile benzeşimi ilgi çekicidir. Bu örnekleri daha da çoğaltabiliriz; fakat bizim için önemli olan *tekhne*'nin Yunan kültüründe, dolayısıyla da tek taraflı da olsa, Batı kültüründe yaşamın her alanında etkin olduğunu gösterme amacımızı sağladığını düşündüğümüzde yeterli görülebilir. Makale boyunca gerek bilimin gerekse tekniğin- teknolojinin evrim içindeki değişimini ve bu değişim içinde insan ile karşılıklı ilişkisini ufak da olsa dile getirdik. Bu değinmelerin sonunda ulaşılan temel nokta teknolojinin salt bir ürün olmadığıdır. Sadece pratik, sorun çözme

yönelik bir eylem olmadığı, temelde bir çeşit "yaşamı sahiplenme yolu" (İnam, 2005: s. 56) olduğudur. Diğer bir deyişle, teknoloji insanın doğayı ve çevresini anlama çabasıdır. Aynı zamanda, 'insanın doğaya kattığı'dır (İnam, 2005: s. 31). İnsanoğlu, kendi dışındaki gerçekliği araştırırken, bir yandan da kendi ürettikleri/ yarattıkları ile bu dış gerçekliğe etkilemeye başlar. Yarattığı bu gerçekliklerle, bir yandan evreni daha iyi tanırken, bir yandan da "kim olduğunu", "nerede olduğunu", yani kendi gerçekliğini keşfediyordu. Bu bakımdan teknoloji ilk başta, çevreye uyum sağlama ve hayatta kalabilme çabasıydı. Bu yönüyle de gerek üretim süreci gerek ürettikleri (ürün ve bilgi), gerekse amacı bakımından yaşamın her alanında etkin bir eylem alanıydı. Eski Yunana baktığımızda da bunu çok rahatlıkla görebiliriz. Teknoloji yaşamla iç içeydi. Koydukları kurallar ve oluşturdukları sistemler ile doğa arasında uyumu sağlayabilmek için, toplumsal yaşam içindeki hastalık, savaş vb. tüm alanlarda teknolojiyi kullanıyorlardı. Ekmek elde etmek için değirmeni, giyinmek için dokuma tezgâhını, kurduğu değerler sistemini sürdürmek için heykelleri ve tapınakları kullanıyorlardı. Tüm bunlar, teknolojiden faydalandığı yararlandığı anlardı. Teknolojinin bu yararlılık özelliğini göz ardı edemeyiz. Fakat, temel sorun, daha önce de evrim içindeki değişiminde söz konusu ettiğimiz gibi tüm bu süreçlerin 'araçsallaşarak' daha üst bir amaca hizmet ettiği (örneğin, daha düşük fiyatla yüksek verimlilik elde etmek) yararlı mekanizmaya dönüşmesidir. Her şeyi araçsallaştıran böyle bir teknolojinin egemen olduğu dünyada insan ilk başta çevresine, dolayısıyla da kendisine 'yabancılaşmaktadır'. Bu yabancılaşma, sadece nesnelere değil özne ve değerler dahil her şeyin değişim değeri üzerinde tüketime sokulduğu ve bunun devletin ideolojik aygıtlarının da desteği ile güçlendirildiği gri dünyamızda daha da derinleşmekte ve duyarsızlaşmaya, kanıksamaya doğru girmektedir. Buna karşı çözüm arayışları

bağlamında, Heidegger çareyi yine tekniğin içindeki hem kısıtlayıcı, hem de özgürleştirici olabilen temel etken insanın hakikatle ilişkisinde bulur. Ahmet İnam ise, çareyi “bilinçli” bir şekilde çevreye yönelen ve farkına varan ve dış ile bütün/bir olabilen, onu “bilinçli” bir şekilde içselleştirerek kendisine ekleyebilen insanda bulur. Bunu da gönül kavramı içinde toplar.

4. POST-MODERNİN İÇİNDE BOZUK İRADE ÇAĞININ İNSANINA BİR OLUŞ OLASILIĞI OLARAK SANAT/ YARATICILIK VE YENİ MEDYA SANATININ YERİ

‘Gösteri toplumu’ olarak tanımlanan post-modern toplum, modern sanayi toplumundan farklı olarak; işaretler, kodlar ve göstergelerin etkin olduğu simülasyon çağıdır (Baudrillard, 1983). Bireylerin mükemmelleşmesi, insanlığın topluca ilerlemesi ve tüm bunların bilimsel yöntemle doğaya, özne dışında var olana, bir başka deyişle gerçekliğe yönelerek yapılması düşüncesinin çağı olan 19. yüzyılın ardından bilimin egemenliği altında belirlenen hesaplanabilir ve kontrol edilebilir, hatta kurgulanabilir dünyaya geçişi getirmiştir. Artık hesaplanabilir hayatlar içinde yaşayan özneler sahnededir. Baudrillard’ın (1983) belirttiği gibi gerçeklik ters yüz olmuştur.

İnsan, bir önceki bölümde de belirttiği gibi, bilime yaklaşımda ve uygulamasındaki değişimle beraber, post-modern/ileri kapitalist toplumun da tetiklemeyle, kendisi için yine kendisi tarafından hesaplanan olarak geri beslemeli döngüsel yapıdaki sistemin içinde kapanmıştır. İnsanın kendi geleceğini denetim altına aldığı

bu sistemde temel soru, bu kapanmışlık hali içinde, tüm bu hesaplanabilirlik içinde insanı kendisiyle, Heidegger’in söylemiyle ‘yazgısıyla’ tekrar buluşturacak olanla arasındaki kopuşun üstesinden nasıl geleceğidir.

Bu makalede çare ne Heidegger’den ne de Ahmet İnam’dan ayrılmadan diğer var oluş gerçekliğinde, Rollo May’in bozuk irade çağı’nın çözümü olarak gösterdiği “aşk ve irade”nin özünde saklı olanda aranmaktadır: ‘Yaratıcılık’. Bunun nedeni, tüm bir evrim sürecine baktığımızda bizi karşılayan gerçekte biçimlenir: ‘İnsanla ilgili her şeyin temelinde yaratıcılık yatar’. İnsan eylemlerinin tümü, insanoğlunun ateşi kontrol altına alması, ateşin kullanımını keşfedip yaşantısına sokması ve dönüştürmesi ya da mağara resimleri ve kap-kacak-mücevher yapımı yaratıcılığın merkezinden, tam ortasından çıkar. Tüm bu etkinliklerde, temel olan daha önceden de ele aldığımız üzere doğaya karşı duyulan saf merak ve anlama isteğidir. Bu edinim altında yatan ve insanın özneliği olan, dolayısıyla yaratıcılığın özünü oluşturan şey “kendi evrimimizi, kendi farkındalığımızla etkileyebilme” (May, 1994: s. 39) isteğidir. Burada, farkındalık, genel ve geniş bir bilgi, yorumlama gücü ya da uyanık bir algıyla (bu bakımdan var olanla karşılaşma ve açığa çıkarma anlamındaki *tekhne* ile, dolayısıyla yaşamı sahiplenme yolu olan teknolojiyle özdeşimi dikkate değerdir) karakterize oluyor. Yaratıcılığın özünde yatan “varlığı ortaya çıkarma” ve “yeni bir gerçekliği ortaya çıkarma” ediminin temeli farkındalıkta filizlenir. Farkındalık, insanın kendisine ve dünyaya duyarlık, idrak, bilinç, uyanıklık ve canlılığını

¹Rollo May “Aşk ve İrade” adlı kitabında yaşadığımız dönemi bozuk irade çağı olarak niteler; aşk ve iradenin anlamlarını yitirdiği üzerinde durur. İrade gücü ya da özgür irade kavramlarının içinin boşaldığını; bireylerin yaşamlarında onlara eylem içinde bulunma gücü veren “aşk ve irade”yi kaybettiklerini; bunların yerine koyabilecekleri bir şey bulmak için terapistlere gittiklerini ve yaşamlarına güdü ekleyebilmek için ilaçlara sarıldıklarını belirtir. Temel olarak yaşadığımız bu dönemde aşk ve iradenin kaybedilmesiyle beraber bir kimlik sorununun içinde bulunduğu bahseder. May’e göre bireyler kendi kimliklerini tanımlama ya da tanımlayabilseler bile başka hayatlar üzerinde etkilerinden şüphe duymakta ve etkisiz olduklarını hissetmektedir. Bu ise son tahlilde kayıtsızlık ardından da şiddet olarak toplum yaşamında kendisini göstermektedir. Bu noktada May’in tanımlaması gerek Baudrillard gerek Simmel’in bahsettikleri bireylerin ve toplumun gittikçe kayıtsız bir şekilde sistem içinde varlıklarını sürdürdükleri belirlemeleri ile örtüşür. Artık bireyler etrafında olup biten olaylara gittikçe tepkisizleşmekte, hissizleşmekte ve duyarsızlaşmaktadır. Detaylı bilgi için bkn: Rollo May (2008). Aşk ve İrade, (Çev. Yudit Namer), İstanbul: Okyanus Yayın.

barındıran yönelmesidir. Farkındalığı oluşturan etmenlerden idrak, bilgi ve algının bilinçte derece derece sınırları aşmasını anlatır; bir “bilme çabasını” dile getirir. Bilinç, uç ve baskın bir anlamayı, bir şeyin var oluşunu dile getirir. Diğer etmen duyarlık ise, bir şeyin sezgisel olarak duyumsandığı, ussal olarak algılandığı, bilindiği durumlara uymadır. Tam bir empatiyi içerir. Uyanıklık ise, canlı bir farkındalığı, keskin bir algıyı belirtir (May, 1994). Farkındalığa dair bu açıklama, bizi ister bilimsel ister sanatsal tüm yaratıcılıklarda karşılaşıcağımızı temel öze götürür: ‘Dünyayla karşılıklı bir ilişki olarak karşılaşma’. Bu karşılaşma, esasında Heidegger’in o anki sınırları içinde açılan ve süreduran *phusis* ile varlığa getiren *tekhne*’nin birleştikleri gizil alan olarak tanımladığı sanatın kendisidir. Burada, karşılaşmanın açılımı, çelişki, zıtlık içinde bir araya gelmek, beklenmedik bir şekilde buluşmak anlamındadır. Bu bakımdan diyalektik bir anlam taşır. Karşılama içinde her iki kutup (özne-çevresi) da, birbirine bağlanır, birbirini etkiler, şekillendirir ve yön verir. Bir başka deyişle, bu karşılaşma içinde kişi, kendisini bu karşılaşmaya verdiği ölçüde açılır ve değişir; aynı zamanda da çevresini değiştirir. Bu bakımdan her yaratıcı eylem, her seferinde yeni baştan dış gerçekliğin karşılanmasıdır. Dolayısıyla da sürekli olan bir süreçtir ve topluma, üretim ilişkilerine, zamana ve mekâna bağıntılıdır. Karşılaşma yoğunluğuna bağlı olarak da hem sancılı hem çok emek isteyen hem de rastlantısal olmayan sürprizlere açık bir süreçtir (May, 1994). Karşılaşmanın içinde yatan bu doğurgan süreç karşılaşmadaki yoğunlukta, karşılaşmanın içinde yatan coşkuya kendini bırakmada açığa çıkar. Bu ise makalede daha önce üzerinde durduğumuz, sanatı oluşturan, *tekhne*de de var olan Dionysos ve Apollon’un iş birliğinin kendisidir. Bir diğer deyişle, söz konusu olan vecd hali ile aklın birlikteliğinden doğan yaratma sürecidir. Bu karşılaşma ve yaratım süreci, “dünyayla benlik arasında karşılıklı ve kesintisiz diyalektik” bir süreç olarak gerçekleşir.

Bu süreç, “*bilinci yoğunlaşmış insanın kendi dünyasıyla karşılaşmasıdır*” (May, 1994:74). Mondrian’ın doğadan soyutlamalar yaptığı ilk dönemleriyle ardından kare ve dörtgenler ve ana renklere indirdiği saf soyut sanata doğru yolculuğunda, sanatçı ve dünya arasındaki bu karşılaşmadaki yoğunluğun ve diyalektik sürecin yansımaları görürüz. Mondrian, döneminin ruh halini ve hakikatini en derinden hissederek resimlerine yansıtmıştır: savaşların yıkıcı etkisi altındaki, faşizmin etkilerinin yoğun yaşandığı ve beraberinde bir yabancılaşma ve yitim hissini içindeki bir dünyada insanın durumu ve “*bu insana karşı politik gelişmelere direnebilen bireyselliğin kurulabilmesi için bir arayış*” (May, 1994: s.72). Yabancılaşma, duyarsızlaşma ve kanıksamanın daha da derinden yaşandığı günümüz post-modern toplumunda sanatçının izleyeceği yol, kullanacağı dil ne olacaktır?

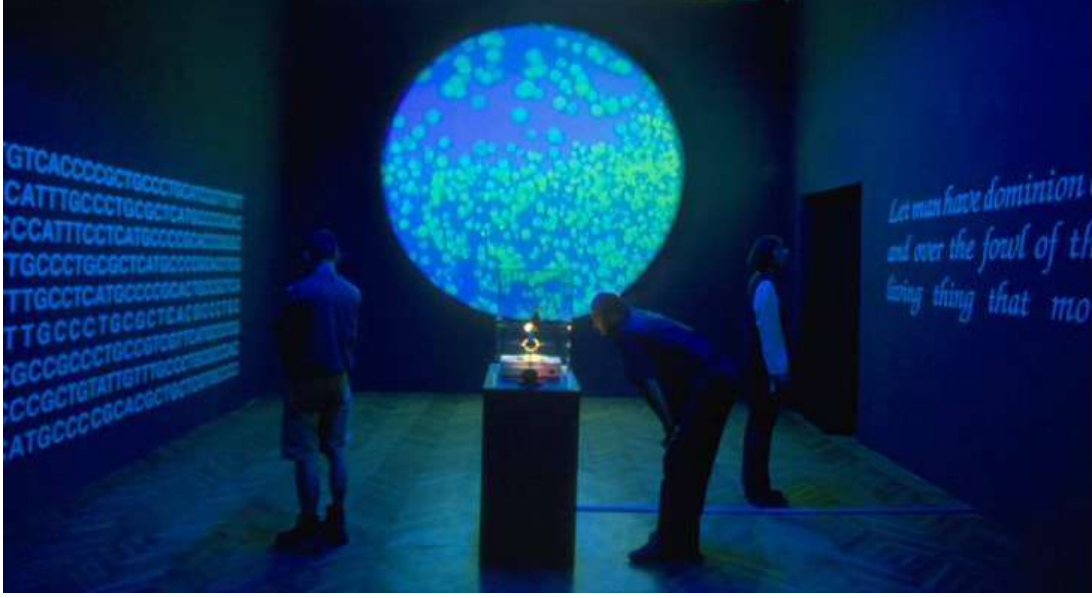
Tam da bu nedenle ve bu noktada, sanatın sonu tartışmalarına bakmak gerekmektedir. Pek çok izleyicinin sergileri gezerken “bunu ben de yaparım” cümleleriyle sorguladığı post-modern dönemin sanatını, Donald Kuspit *Sanatın Sonu* kitabında sanatın sonunu imleyen ve estetiğin, büyük anlatıların artık söz konusu olmadığı ya da yavaş yavaş kaybolduğu bir durum olarak tanımlamıştır. Bu kesin bir gerçeklik olarak alınabilir mi? Artık sanat/sanat çalışmaları Heidegger’in dile getirdiği gibi insanın hakikat ile bağ kurduğu bir alan olmaktan çıkmış mıdır? Bu soruları belki de post-modern dönemin kendi gerçekliği içinde bakmak daha doğru olacaktır. Post-modern dönem, toplumun ve tarihin yeni bir safhasının yaşandığı; medya ve enformasyon, simülasyon ve simulakra ve hiper-gerçeklik ile eski endüstri toplumunun değerlerinin, kategorilerinin ve sınırlarının belirsizleşerek şekillendiği yepyeni organizasyonların, kavramların ortaya çıktığı bir dönemdir. Tüm ilişkiler göstergeler üzerinden ilerler ve toplum sürekli görsel bir bombardıman altındadır.

Aynı zamanda bilim ve teknolojinin yaşamın her safhasına girdiği, her şeyin dijitalleştiği bir dönem söz konusudur. Dolayısıyla bireylerin kendileriyle ve çevreleriyle kurdukları ilişkiler de dönüşmüş bulunmaktadır. Bunun sanata ve sanatla kurduğumuz ilişkiye de yansımaları kaçınılmazdı. Kişilerin yaşamları teknolojinin nimetleriyle kolaylaşmış ve böylelikle günlük yaşamda görece olarak anında çözüm üretebilir duruma gelmişlerdir. Bu durum, beraberinde tüketim toplumunun oluşturduğu sürekli bir yarış ve sürekli bir koşuşturma içinde olma halini beslemektedir. Yukarıda da belirttiğimiz gibi sürekli görsel bombardıman altında olduklarını da göz önünde bulundurursak, kişilerin dikkatini çekmek ve bir yere kanallandırmak gittikçe zorlaşmıştır. Artık bir sanat eserinin önünde geçirecekleri ve üzerine düşünecekleri öyle çok vakitleri yoktur. Fakat bir yandan da May'ın varlık'ın öz niteliği olarak belirttiği "kendini ve çevresini anlama ve etkileyebilme" isteği ve arayışı durmakta ve doyurulmayı beklemektedir. Bu ise, yine en dolaysız olarak sanatla 'karşılaşma' ile doyurulacaktır. Her şeyin hızlıca olup bittiği ve tüketildiği post-modern toplumda bu karşılaşma nasıl sağlanacaktır? Bu arayış -buna arayış demek pek doğru değildir, çünkü kendi doğal akışı içinde bir şekillenme söz konusudur- sanatta iki gelişmeyi beraberinde getirmiştir. Birincisi yeni teknolojilerle beraber gelişen dijital kültür ile multimedya performansların sergilere taşınması ve sanatın gösterileşmesidir. Dijital kültür ve teknolojinin yaşamın her alanında insanın hizmetine girmesiyle değişen algılarımız kaçınılmaz olarak yeni bir dili gerektirmekteydi. Yeni Medya Sanatı bu bakımdan dijital dönemin insanına ve gerçekliğine çok daha rahat hitap etmektedir ve özellikle 1990'larla beraber gittikçe örnekleri çoğalmıştır. İkinci gelişme ise, sanat çalışmasının sürecine izleyicinin aktif olarak katılması, interaktif bir sürecin daha çok devreye girmesidir. Sanatçılar bu interaktif süreci besleyebilmek için ise, sanat çalışmalarına "oyun" faktörünü dahil etmeye başlamışlardır. Oyunu sanat

çalışmasının bir parçası haline getirerek, izleyiciyi bire bir sanat çalışmasının bir etkene yaparlar. Oyunun "belirlenmiş bir mekân ve zamanda, belirli kurallar çerçevesinde, günlük yaşamdan ayrı kendi oluşturduğu gerçeklik içinde süregiden ve geçici" (Huizinga, 1995) özelliğini kullanarak sanatı/sanat çalışmasını, izleyiciyle devam eden bir süreç olarak, izleyicinin var oluşu ve yaşamı sorgulayabileceği deneyim alanları haline çevirirler. Bu deneyim alanını oluştururken yine oyunun merak ve keşfetmeye dair içinde barındırdığı özellikleri bizzat kullanmaktadırlar. Böylelikle makalenin başından beri üzerinde durduğumuz *phusis* ile *tekhne*'nin açığa vurma olarak tanımlanan alanında sanatı işe koşmuş olurlar.

Eduardo Kac'ın "Genesis" adlı enstelasyonu bu iş birliğine güzel bir örnek oluşturur (Görsel 1). Katılımcıların, gen üzerinde oynaması ve yeni genler oluşturması istenir. Enstalasyonun merkezinde, Kac'ın Tevrat'taki "Genesis"ten aldığı bir cümleyi önce Mors alfabesine çevirmesi, sonra da bunu DNA çiftlerine dönüştürerek yarattığı sanatçı geninin tasarlanması bulunmaktadır. İnsanı doğa üzerinde egemen kılan "Genesis"ten bir metni kullanan sanatçı, insanların doğayı kendi biyo-teknik sanatı pratiği içinde manipüle etmekte kullandıkları gerekçeye başvurmuştur. Galeride olanlar ve uzaktaki katılımcılar, bakterinin içine sokulup bir galeri ortamına yerleştirilen gen üzerinde mutasyonlar oluşturabilecek şekilde ultraviyole ışınları harekete geçirerek oynayabilmektedirler. Son aşamada değiştirilmiş gen tekrar Mors alfabesine çevrilir (http-1). Katılımcılar üzerinde oynadıkları genin hem DNA kodunu hem de "Genesis" metnini nasıl değiştirdiklerini görebilmekte ve deneyimleyebilmektedirler. Burada oyunu işe koşarak katılımcıları birer yaratıcı konumuna getirirken, bir yandan da bilimin doğa üzerinde hâkimiyet olarak aldığı son hal ile insanı eşleştirmektedir. Fakat bununla beraber, bizzat teknolojiyi ve onun *tekhne*'den gelen özünü devreye sokarak, yani var olanla karşılaşma, onu açığa

çıkarma yönünü bu eşleştirmenin karşısına koyar. Bu zıtlık alanı aslında *tekhne*'nin o mitostan gelen hem sağaltıcı hem de yıkıcı yönünü işe koşar. Böylece, izleyiciler kendilerini, kendini ifade arayışını gerçekleştirebilecekleri; doğa içindeki yerlerini ve etkileme güçlerini sorgulamaya açabilecekleri bir deney alanı içinde bulurlar.



Görsel 1: Eduardo Kac, Genesis, 1999, Genetiği değiştirilmiş koli basilli bakteriler, ultraviyole ışını, bilgisayar ve internetli enstalasyon.

Yukarıda da belirtildiği gibi sanat çalışmalarında gerçekleşen bu karşılaşma topluma, zamana, mekâna ve üretim ilişkilerine bağlıdır. Bu nedenle içinde oyuncu unsurlar barındıran yeni medya sanatı, ister istemez, bilimi/teknolojiyi ve sanatı bünyesinde birleştirmesiyle dijital kültürün ve post-modern ilişkilerin beslediği bireyin algısına hitap edebilmesi, onu soru sormaya ve keşfetmeye çağırın unsurları içinde barındırması ile insanın arayışına, onu farkındalığa götürecek yola gebe olma şansına sahiptir.

Mark Napier'in "NET.FLAG" adlı çalışması yaratıcılık güdüsünü tetikleyerek dünyayla karşılıklı ilişki kurma anlamında karşılaşmaya götüren çalışmalara örnek olarak verilebilir. Katılımcıları kendi koyduğu kurallar içinde yaratıcılıklarını kullanmaya davet eden bir

çalışmadır. Çalışma, katılımcılara yaratıcı bir oyun alanı sunarken, içlerinde buldukları sistem ve kimliklerinin oluşumuna dair sorgulamalara girmelerini amaçlar (Görsel 2). İzleyiciler ve dünyanın her yerinden katılımcılar, online yazılım arayüzü aracılığıyla internet için kolektif bir bayrak oluşturmaya çağırılır. Her izleyici ve katılımcı sanatçının yaratıcı ifade için online bir alan yaratan çalışmasında merkezi bir rol oynar ve bayrakları kendi milliyetçi, politik, apolitik ve bölgesel bakışına uygun olarak değiştirir, yeniden oluşturur. Ortaya çıkan bayrak sadece amblem değil, aynı zamanda, bir karşılaşma, iletişim kurma, iddia ve oyun alanı olarak kendi çapında mikro-ortam oluşturur. İnternet coğrafi bir konum değildir; bilgi, grup aidiyeti, ekonomik ve politik avantajlar gibi insan yapımı altyapı alanıdır. Bu yeni alanı oluşturan



Görsel 2: Mark Napier, NET.FLAG, 1998-2002, web siteleri



Görsel 3: Esther Polak, İeva Auzina ve Marcus The, 2004-2009, MILK, GPS, internet, multimedia enstalasyon.

yapıları kontrol edenler ise, “iletişim ağına (network)”e girişleri sağlayarak ya da sınırlandırarak alanın kendisini de denetlemektedirler (http-2).

Esther Polak'ın “MILK” projesi teknolojinin araçsallaşmaya ve dolayısıyla yararcılığa giden yorumu ile özünde yatan doğayı anlama ve onu açığa çıkarma yönü arasında gidip gelen ve farkındalığı doğuran karşılaşmaya götüren çalışmalara örnek verilebilir (Görsel 3). “MILK”ın ilk projesi, Letonyadaki ineklerin memesinden sağılan sütün Hollanda'daki bir tüketicinin bardağına konuşunu sağlayan akışı görselleştirir ve haritasını çıkarır. Sonraki yıllardaki projelerde farklı bölgeler arasındaki ilişki ağları ele alınmıştır. Projeye katılan kişilere –çiftçiler, sütçüler, peynir üreticileri dahil- her gün bir GPS aracı verilmiştir. İzleyicilere/katılımcılara, onların izledikleri yolları göstererek ve onların bunlara tepkilerini gizli kamerayla çekerek güncel göçmen hayatları üzerine bir tefekkür sağlamayı amaçlar. Katılımcılar ayrıca, “MilkLine”ı webde izleyebilir ve tarımsal üretim ve tüketimle ilgili coğrafi bir anlatı kurgulayabilirler. 2009 yılında Afrika'ya yolculuğunda özel olarak yapılandırılmış bir robot eşlik etmiştir. GPS bir kere bilgileri aldığı anda projeye katılan çiftçilerin ve diğerlerinin kaydedilmiş rotalarını kuma çizmektedir. İzleyiciler bu rotaları kumadaki çizimlerle birebir izleme şansı bulurlar. Proje,

izleyicileri projeye katılanların gözünden süreci deneyimleyerek keşfe çıkmaya ve soru sormaya davet eder (http-3).

Yaşadıkları bu deneyim ile izleyiciler, günümüz üretim tüketim ilişkilerini sorgularlar. Gündelik hayatlarında farketmedikleri ya da (kısmen) farkedip tanımlayamadıkları tüketim sisteminin her şeyi metalaştırmasını, üretim ve dağıtım ilişki ağları üzerinde düşünmeye davet edilirler.

Bilimin de, sanatın da özünde bulunan karşılaşma bizi, aynı zamanda, insanı saran bir başka varoluşsal olguya götürür: Yaşamın ve var oluşun içinde saklı olan *daimon*... Goethe 'daimonik olanı doğanın gücü' olarak nitelendirir. Bu anlamda Heidegger'in vurguladığı gibi 'benliğin benliği aşan ve doğal güçlerde kök salmış ve insanın/benliğin kader tarafından yakalandığı ve etkisi altına girdiği alanlarda' gizlidir. Yani 'daimonik', 'varlık zemininden' yükselir (May, 2008: s. 153). *Daimonik*'in yaratıcılıkla ilişkisi genius kelimesinin geldiği ve *daimonik*'e de karşılık gelen *genii* kelimesi ile ortaklığıyla da belirginleşir.

Genii ilk başta 'koruyucu tanrı, kişinin kaderini yöneten ruh' anlamında kullanılmaktadır. Genius kelimesinin kökeni olan *genere* üretme, doğurma anlamına karşılık gelir ki, *daimonik*'in bireyin üretici süreciyle ilişkisini ve dünya ile kurduğu ilişkide onu benlik haline getiren duyarlılıklar

ve güçler ile bağıni ortaya çıkarır (May, 2008: s. 153). Yeats denemelerinde *diamonik*'i hem benliğin dışında hem de kişisel varlığına yönelmiş bir güç olarak tanımladığı 'diğer irade' olarak tanımlar (May, 2008: s. 157). Platon da Tanrı'nın herkese bir *daimon* verdiğini, yani Aristoteles ve sonra da Goethe'nin dile getirdiği gibi *daimon'un* 'doğa/kader' olduğunu; bunun kişinin ilahi olanla -asında Heidegger'in yazgı olarak bahsettiğiyle de denilebilir- bağı olduğunu ve bir yandan yıkarken bir yandan da benliğı yaratıcı olasılıklara açtığını vurgular. *Diamonik* olanın yaratıcılığa açıldığı Yeats'in de belirttiği gibi benliğin içinde ve dışında olan ikili ve birbirinden kopmaz özelliğinden gelir. Jung'un dile getirdiği benliğin inkâr edilen gölge yanı *anima/animus* ile birebir örtüşür. *Anima* Latince ruh, can anlamındadır. *Animus* ise hem düşmanlık, hem de can vermek, canlandırmak anlamlarına gelmektedir. Bu bize yadsınmış parçamızın saldırganlık kaynağı olduğu kadar, bizi canlandıran yanımız olduğunu; onu ancak bilinçli bir şekilde benliğimize kattığımızda bizi yaratıcı olasılıklara götürebileceğini gösterir. Yani, bize kaderimiz üzerinde yapıcı egemenliğin ve yaratıcılığın kapılarını açan yarı uysallaştırılmış *daimon*'umuzdur (May, 2008). Yukarıda da vurgulandığı gibi **kendi evrimimizi, kendi farkındalığımızla etkileyebilme** gücünü ve iradesini veren daimonik yanımızla kurduğumuz bağıdır. Diğeri bir deyişle, *insanın tinsel ve yaratıcı etkinliğini gerçekleştirdiği alanın* (Heidegger 1998: 13) ta kendisidir. Beethoven'ın insanlığa dair yaşadığı düş kırıklığı ve dargınlığı besteleriyle dışa vurması ya da Picasso'nun uzaktan da olsa içinde yaşadığı savaş dönemi ve acıları "Guernica"sında resmedişi içlerindeki *diamonik'in* gücünü var edici yönüdür. Yeni medya sanatı daimonik olana ne kadar yakın? Var oluşta yatan bu ikilik, aslında tam da tekhne'nin özünde var olan hem sağaltan hem yok eden, akıl ile tutkuyu yani esrimeyi bünyesinde aynı anda barındıran ikiliğe karşılık gelir.

Paul Sermon'un "Telematic Dreaming" adlı çalışması katılımcıları bu daimonik alanda tutar ve katılımcıların gerçeklik, sanallık, gerçek zaman ve uzam, mahremiyet gibi kavramları sorunsallaştırmasını sağlar. Bu alanı açmak için insanın en mahrem alanını, yatağı kullanır. (Görsel 4). Günlük hayatın içinde araladığı alanda kendi düzenini kurar; kendi akışı içinde katılımcıları o an içindeki gerçekliğin içine ve bir -miş gibi oyunununa sokar. Kurguladığı bu oyunsal alanda kişilerin ilişki kurma, güvenlik arzularını belirsiz bir alanda bırakarak sorgulama alanı açar. Enstalasyonda iki yatak, iki video kamera, iki projeksiyondan oluşur ve bunlar birbirlerine telekomünikasyon hattıyla bağlıdır. Her ikisinde de yatakta yatan kişinin videosu diğeri yatağa yansıtılır; böylece bir yatakta yatan katılımcı diğeri yataktaki kişiyi yanında yatıyor gibi görür. Kişi yanında o kişinin gerçekte yatmadığını bilmesine rağmen ve aralarındaki iletişim ancak jestler ve mimiklerle sağlanabilmesine rağmen ötekinin gerçek olmasa da varlığı çok güçlü duygusal tepkilere yol açabilmektedir (http-4).

Seiko Mikami de, "World, membrane and the dismembered body" adlı interaktif çalışmasında daimonik alanda hareket ederek günlük yaşantıda pek sorgulanmayan bedensel işlevlere dair bir farkındalık yaratmaya çalışır. Ses geçirmeyen yankı yapmayan ve nötr bir ortamda gerçekleştirilen performans, izleyicilerin bire bir kendileriyle kalmalarını amaçlamaktadır (Görsel 5). Dış uyaranların olmadığı yaratılan bu ortamda izleyici kendisine döner ve vücudunda olup biten her şeyi -kalp atışlarını, nefes alıp verme hızını, vb.- farkına varmaya başlar. Bu durgunluğa alıştıktan sonra izleyicilerin bedeninin çeşitli tıbbi cihazlarla kaydedilen sesleri yükseltilir, içerisi ile içerisinin dışarıdan verilmiş sesleri birbirine karışacak şekilde çalınır. Kalbin ve akciğerlerin sesleri de uzamda beliren ve sürekli dönüşen üç boyutlu poligon örgüde görsel bir analog yaratılır.



Görsel 4: Paul Sermon, Telematic Dreaming, 1992, İki yatak, video kameralar, projektörler, ISDN ağı.

Görsel 5: Seiko Mikami, World, Membrane and the Dismembered Body, 1997, Hoparlörler, monitörle izleme donanımı, doktor koltuğu.



Devam eden içses ile bu sesin değiştirilen rezonansının odanın içinde yükseltilip dışsallaştırılması ve görselle desteklenmesi izleyicinin kendisine yabancılaşmasına yol açar ve kendisini yeniden keşfetmeye teşvik eden oyuncu bir yolculuğun içine sokar (http-5).

5. SONUÇ

Post dijital dönem olarak tanımlanan günümüz toplumsal yapısı, teknolojinin ve bilimin hayatın her alanına her yönde dahil olduğu ve şekillendirdiği bir dönemi imlemektedir. Bilim ve beraberinde gelişen teknoloji yaşamımızı kolaylaştırırken bir yandan da bireylerin hem kendileriyle hem de çevreleriyle kurdukları ilişkileri yeniden biçimlendirmiş ve dönüştürmüştür. Bu dönüşüm algılama biçimlerimizi; dolayısıyla, sanatla kurduğumuz ilişkiyi de direk olarak etkilemiştir. Post dijital kültürün biçimlendirdiği toplumsal yapılanmada şekillenen yeni dil arayışlarıyla beraber teknolojiyi ve bilimi içine alan multimedya çalışmaları ortaya çıkmış ve giderek sergilerde

daha çok yeni medya çalışmaları görülmeye başlanmıştır. Sergi ve fuarlarda giderek artan sayıda yerini alan yeni medya sanatının, May'ın 'bozuk irade' çağı olarak tanımladığı post-modern dönemde -ki artık post dijital dönem olarak da nitelendirilmektedir- varlığa yeni oluş olasılıklarını açan bir dil olup olmadığı ve Heidegger'in vurguladığı üzere sanatın temelinde olan varlığın hakikatini açığa çıkaran özelliğini taşıyıp taşımadığı sorusu karşımızda durmaktadır.

Bu bakımdan yeni medya sanatının insanın farkındalığını açan bir eylem alanı olarak yerini belirginleştirebilmek adına makalede daha önceki bölümde sormuş olduğumuz soruyu tekrardan sorabiliriz: Modern teknolojinin göbeğinde, 21. yüzyıl sanatında, yukarıda tanımlamış bulunduğumuz ve dijital iletişim çağında bize yabancı gelen teknik tanımları çağcıl teknikten -dijital sanat ve iletişimden- gerçekten de o kadar uzak mıdır?

Makale boyunca belirtmeye çalıştığımız gibi tekhne'deki çıkarsız merak ögesini içinde barındıran yaratıcılık, bize evrene, kendimize daha gerçek derin bir farkındalık ile yönelme ve yaşamla, dış dünya ile bütünlüklü bir ilişki kurma şansını sunar. Günümüzün 'araçsallaşan' ve 'yararlılık' üzerinden tanımlanan teknoloji egemen toplumumuzdaki 'yabancılaşma ve duyarsızlaşma'nın önüne, insan ile ontolojik bir bağıntı içinde olan yaratıcılığı ve sanatı da koymak belki de en derinden işleyecek yolu bize sağlayacaktır. Çünkü insanı tüm boyutlarıyla yaşamı, kendini ve evreni anlamaya çağıran böyle bir ilişkinin doğrudan çıkabileceği esas yaratıcılık alanı da, kişiye özgü, özgün bir bütünlük kurmaya açık olan sanattır. Bu bakımdan günümüzde, yaşamı anlamaya yönelik eylemler olan bilim, teknoloji ve sanat arasında yeni bir sentez kurmak gerekmektedir. Yeni medya sanatı teknolojinin yoğun olarak yaşamlarımıza girdiği bu post-dijital dönemde, insanın kendini gerçekleştirme tekniği/aracı olarak ele alınırsa, içinde barındırdığı ve etkilendiği aşamalar olan *causa materials* ve *causa finalis* nedenselliklerinin sonucu günümüz insanı ile doğrudan iletişime geçecek dili oluşturmaktadır. Yukarıda örneklerini ele aldığımız, oyuncu unsurlarla izleyiciyi/katılımcıyı sürece dahil eden interaktif yeni medya sanatı da, sanatçıya ve izleyiciye söz konusu bu sentezi kuracak alanı açabilme potansiyelini içinde barındırıyor gibi gözükmektedir. Yeter ki estetik tanımlamaları içinde topluma koşut bir şekilde statik bir yapıya dönüşmesin ya da kültür endüstrisi içinde ve yaratılan borsa mantığı içinde şekillenen kültür ve sanat pazarına eklenmesin.

KAYNAKÇA

- Althusser, L. (1993). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, (Çev. Alp Tümerterkin), İstanbul: İthaki Yayınları.
- Erhat, A. (1993). *Mitoloji Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Heidegger, M. (1997). *Sanatın Doğuşu ve Düşüncenin Yolu*, Patikalar, H. Ü. Nalbantoğlu (Ed.), İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Heidegger, M. (1998a). *Bilim Üzerine İki Ders*, (Çev. Hakkı Hünler), İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Heidegger, M. (1998b). *Teknik ve Dönüş*, (Öv. Necati Aça), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Huizinga, J. (1995). *Homo Ludens*, (Çev. Mehmet Ali Kılıçbay), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- İnam, A. (2005). *Teknoloji Benim Neyim Oluyor?*, Ankara: ODTÜ Yayıncılık.
- Lukacs, G. (1999). *Estetik I*, (Çev. Ahmet Cemal), İstanbul: Papel Yayınevi
- May, R. (1994). *Yaratma Cesareti*, (Çev. Alper Oysal), İstanbul: Metis Yayınları.
- May, R. (2008). *Aşk ve İrade*, (Çev. Yudit Namer), İstanbul: Okyan Us Yayın.
- Nalbantoğlu, H. Ü. (2002). "Etik, Estetik, Teknik", *Defter Dergisi* (Kış, Sayı 45), Sayfa 187-229.
- Reich W. (1995). *İnsanın Doğadaki Yeri*, (Çev. Bertan Onaran), İstanbul: Payel Yayınları.
- Tarkovski, A. (2000). *Mühürlenmiş Zaman*, (Çev. Füsün Ant), İstanbul: Alfa Yayınları.

İnternet Kaynakları

- http-1: <http://www.ekac.org/geninfo.html> (Erişim tarihi: 16/04/2018)
- http-2: <http://www.marknapier.com/portfolio/net-flag/> (Erişim tarihi: 16/04/2018)
- http-3: <http://www.nimk.nl/eng/esther-polak-nomadic-milk> (Erişim tarihi: 17/04/2018)
- http-4: <http://www.medienkunstnetz.de/works/telematic-dreaming/> (Erişim tarihi: 20/04/2018)
- http-5: <http://v2.nl/archive/works/world-membrane-and-the-dismembered-body> (Erişim tarihi: 20/04/2018)

Görsel Kaynaklar

- http-1: <http://www.ekac.org/geninfo.html> (Erişim tarihi: 16/04/2018)
- http-2: <http://www.marknapier.com/portfolio/net-flag/> (Erişim tarihi: 16/04/2018)
- http-3: <http://www.nimk.nl/eng/esther-polak-nomadic-milk> (Erişim tarihi: 17/04/2018)
- http-4: <http://www.medienkunstnetz.de/works/telematic-dreaming/> (Erişim tarihi: 20/04/2018)
- http-5: <http://v2.nl/archive/works/world-membrane-and-the-dismembered-body> (Erişim tarihi: 20/04/2018)

PIYANO EĞİTİMİ DERSİ PERFORMANS ÖLÇÜMÜNE YÖNELİK DERECELİ PUANLAMA ANAHTARININ GELİŞTİRİLMESİ: GEÇERLİK VE GÜVENİRLİK ÇALIŞMASI

Araş. Gör. Şafak TURGUT*
Prof. Dr. Esra DALKIRAN**

Özet: Çalgı performans sınavlarında, likert tipi ölçekler ve analitik DPA türü ölçme araçları kullanıldığında, hakemler öğrenci performansını dinlemek, ölçme aracı maddelerini okuyup anlamak ve performansa göre uygun puanlamayı yapmak durumundadır. Dolayısıyla araştırmacılar, bu ölçme araçlarının çalgı sınavı gibi kısıtlı bir zaman içerisinde doldurmaya uygun olmadığını düşünmektedir. Araştırmanın amacı, piyano eğitimi dersi sınav performansını ölçmeye yönelik geçerliği ve güvenirliliği sağlanmış, sürecin bütününe odaklanan, pratik bir ölçme aracı geliştirilmesidir. Tarama modeli kullanılan araştırmanın çalışma grubunu, 2018-2019 eğitim-öğretim yılında, üniversitelerin, eğitim fakültelerine bağlı müzik eğitimi anabilim dalında, lisans 1 düzeyinde öğrenim gören 52 müzik öğretmeni adayı oluşturmaktadır. Araştırmanın verileri, araştırmacılar tarafından geliştirilen DPA ile toplanmış, sınıf içi korelasyon analizi (Intraclass Correlation Coefficient) ile genel puanlar ve tüm ölçütlere verilen puanlar arasında hakemler arası tutarlılığa bakılmıştır. DPA'nın güvenirlilik analizleri ve iç tutarlılığının belirlenmesinde Cronbach's alpha ile madde-bütün analizleri (Item-Total Statistics) yapılmıştır. DPA'nın kapsam geçerliği için uzman görüşü alınmış; yapı geçerliği için ise, iki farklı ölçme yöntemi arasındaki ilişkinin belirlenmesi amacıyla Pearson korelasyon analizi kullanılmıştır. Araştırmanın sonuçlarına göre, hakemler arası tutarlılık, .850 ve .976 arasında değişmektedir. Tüm ölçütler üzerinden hesaplanan Cronbach's alpha iç tutarlık katsayısı, hakem-1 ve hakem-2 için .80'den büyük olduğundan, DPA'nın güvenirliliği yüksek düzeydedir. DPA'nın, yapı geçerliği için yapılan Pearson korelasyon analizi sonuçlarına göre; hakem-1 ve hakem-2 için ölçme yöntemleri arasında yüksek korelasyon bulunmuştur.

Anahtar Kelimeler: Müzik, Piyano, Performans, Dereceli Puanlama Anahtarı, Ölçme Ve Değerlendirme

Geliş Tarihi: 16.12.2020

Kabul Tarihi: 28.09.2021

Makale Türü: Araştırma Makalesi

*Kastamonu Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, sturgut@kastamonu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-0279-6407

**Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, edalkiran15@gmail.com

ORCID: 0000-0001-6829-7216

DEVELOPMENT OF A PIANO EDUCATION LESSON PERFORMANCE ASSESSMENT RUBRIC: THE STUDY OF VALIDITY AND RELIABILITY

Res. Assist. Şafak TURGUT*
Prof. Dr. Esra DALKIRAN**

Abstract: When Likert-type scales and analytical rubric type measurement tools are used in instrument performance exams, the adjudicators have to listen the student performance, read and understand the measurement tools and make appropriate scoring according to the performance. Therefore, the researchers think that these measurement tools are not suitable for filling in a limited time like an instrument exam. The aim of the research is to develop a practical measurement tool that focuses on the whole process, whose validity and reliability have been ensured for the piano education lesson. Survey model was used in this study. The study group of the research consists of 52 pre-service music teachers, studying at undergraduate level 1 in the department of music education. The data of the study was collected with rubric developed by the researchers. Intraclass Correlation Coefficient was used to determining inter-rater reliability for general scores and scores given to all criteria. Cronbach's alpha and item-total statistics were used to determine the reliability and internal consistency of the rubric. Expert opinion was obtained for the content validity of rubric. For the construct validity of the rubric, Pearson correlation analysis was used to determine the relationship between two different assessment methods. According to the results of the study, the consistency between the adjudicators varies between .850 and .976. Since the Cronbach's alpha coefficient calculated over all criteria is greater than .80 for adjudicator-1 and adjudicator-2, the reliability of the rubric is high. According to the results of Pearson correlation analysis; There is a high correlation between assessment methods for adjudicator-1 and adjudicator-2.

Keywords: Music, Piano, Performance, Rubric, Assessment

Received Date: 16.12.2020 Accepted Date: 28.09.2021 Article Types: Resarch Article

*Kastamonu University, Faculty of Education, Fine Arts Education Department, sturgut@kastamonu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-0279-6407

**Burdur Mehmet Akif Ersoy University, Faculty of Education, Fine Arts Education Department, edalkiran15@gmail.com, ORCID: 0000-0001-6829-7216

1. GİRİŞ

Sanat alanında ölçme ve değerlendirmenin objektif ve adil koşullarda yapılması önem arz etmektedir. Birçok ders için sorular ve bu soruların kesin cevapları bulunmaktadır ancak müzik eğitiminde performans değerlendirmesi doğası gereği subjektif bir değerlendirme değildir. Geçerliliği ve güvenilirliği sağlanmış ölçme araçları bu subjektifliği ortadan kaldırmada önemli yer tutmaktadır. Kırıçoğlu'na (2005) göre; "sanat, okul sistemleriyle bağdaşsa da bağdaşmasa da bu kurumlar içinde yer aldığı sürece not ile ölçme ve değerlendirme kaçınılmazdır. Ayrıca bu derste derecelendirmeden kaçınmak derse yaklaşımlardaki olumsuz tutumu da artıracaktır". "Ölçme, bireylerin ya da nesnelere belirli özelliklere sahip olup olmadığının, sahipse, sahip oluş derecesinin belirlenerek sonuçların sembollerle, özellikle sayı sembolleriyle ifade edilmesidir. Değerlendirme ise, kıstaslar kullanarak ölçme sonuçlarına göre nitelik hakkında bir karara varma sürecidir" [Millî Eğitim Bakanlığı (MEB), 2007].

"Değerlendirme işleminin yapılabilmesi için ona dayanak noktası oluşturacak ölçme sonuçlarına ihtiyaç vardır. Ölçme işlemi ve ölçme işleminden elde edilen ölçme sonuçları olmadan değerlendirmenin yapılması olanaksızdır. Ancak ölçme sonuçlarının sahip olduğu geçerlik ve güvenilirlik derecesi, değerlendirmeyi olumlu veya olumsuz yönde etkileyebilmektedir" (Yaşar, 2008). Sanat eğitiminde ölçme ve değerlendirme süreci diğer alanlara kıyasla, kesin sonuçlara varmak açısından daha problemlidir. Cornett ve Smithrim'e (2001) göre, örgün eğitim içerisindeki sanat eğitimi ile ölçme ve değerlendirme arasındaki gerilim, geçmişte ve günümüzde bir eğitim ikilemi oluşturmaktadır. "Eğitim süreci içerisinde ölçme ve değerlendirmenin ne derece gerekli olduğu ve sağlam temellere oturması gerektiği bilinse de sanat eğitiminin diğer alanlara kıyasla daha karmaşık yapısından dolayı,

bu alanda ölçme ve değerlendirme son derece subjektif ölçümlerle yapılmaktadır" (Tuna, 2011).

"Sanat eğitiminde çalışma alanları içinde en zor değerlendirilen ise, uygulamalı çalışmalarda üründür. Öğrenciden duygu, düşünüyü ve imgelerini sanatsal niteliği olan bir forma veya performansa dönüştürmesi istendiğinde, sonucun değerlendirilmesi de beklenir" (Kırıçoğlu, 2005: 207). Müzik eğitiminde uygulamalı çalışmalardan biri olan çalgı eğitimi, müzik eğitiminin vazgeçilmez bir parçasıdır. Dolayısıyla çalgı eğitimi dersleri, Güzel Sanatlar Liselerinin ve Üniversitelerin müzik bölümlerinin/anabilim dallarının programlarında da yerini almıştır. Uçan'a (1980) göre, "çalgı eğitimi; çalgı öğretimi yoluyla bireylerin ve onların oluşturdukları toplulukların devinimsel, bilişsel ve duyuşsal davranışlarında kendi yaşantıları yoluyla ve kasıtlı olarak istedik değişiklikler oluşturma, bu nitelikte yeni davranışlar kazandırma sürecidir".

Öğrencinin, çalgı performansının değerlendirilmesi müzik eğitimcileri için her zaman zor bir süreç olmuştur. Sanat eğitimi ve müzik eğitimi alanında birçok ders performansın değerlendirilmesine bağlıdır. Performansın değerlendirilmesi genellikle öznel bir değerlendirme olarak görülmektedir. Radocy'e (1989) göre, İnsani yargılar içeren herhangi bir ölçme süreci, doğası gereği öznel, çünkü insan izlenimleri içermektedir. Ancak, Radocy farklı bir araştırmada şunu da belirtmektedir: Yalnızca insan gözlemciler bir sesin veya ses dizisinin müzikal değerini başarılı bir şekilde değerlendirebilir (Radocy, 1986).

Yapılan incelemeler sonucunda, literatürde çalgı performans sınavında doldurulabilecek, pratik ölçme aracı eksikliği olduğu düşünülmektedir. Performans sınavlarında her öğrenci için ayrı sınav yapıldığından, öğrenciye ayrılacak zaman kısıtlıdır. Hakemler, genelde 4-5 dk süren performans sınavında, ölçme aracının

maddelerini okumak, işaretlemek ve aynı zamanda öğrenciyi dinlemek durumunda kalmaktadır. Bu durum hakemleri, sınavlarda ölçme aracı kullanmamaya itebilmektedir. Ölçme araçları, her alan için olduğu kadar müzik alanı için de gereklidir.

Amerika Ulusal Müzik Eğitimi Derneği'ne (MENC, 1996) göre, güvenilir bir müzik ölçme aracı şu özellikleri taşımalıdır: (a) aynı beceri veya bilginin ölçülmesi aynı sonuçları vermelidir, (b) her performans aynı prosedür takip edilerek değerlendirilmelidir ve (c) hakemlerin aynı düzeyde beklentileri olmalıdır. Müzik alanında, akademik ve performansa yönelik olarak dereceli puanlama anahtarı (DPA) geniş ölçüde kullanılmaya başlanmıştır. DPA müzik öğrencilerine hedefe yönelik daha fazla bilgi vermesiyle ve DPA dışındaki ölçme araçlarına göre öğrencinin gelişimine yönelik daha kesin sonuçlar ortaya koymasıyla tercih edilmektedir.

Kan'a (2007) göre; "DPA, yapılandırılmış performans görevleri üzerinde değişik düzeylerde performansa ait karakteristik özellikleri ve ölçütleri tanımlayan, bu özellik ve kriterler doğrultusunda performansa ya da ürüne ilişkin yargıya varmada kullanılan puanlama rehberidir". Goodrich (2005)'e göre; eğitim sürecinde dereceli puanlama anahtarı kullanımının yararları şunlardır: "(a) öğretmen, öğrenci, veli ve başka değerlendiriciler için ölçütlerin açık olmasını sağlar, (b) öğrencilerden neler beklendiğini açıkça gösterir, (c) durum belirlemede nesnellik sağlar, (d) öğrenciye verilen notların doğru bir biçimde açıklanmasını sağlar, (e) öğrencilerin güçlü ve zayıf yönleri konusunda bilgilendirici geri bildirim verir, (f) öğretim sürecinin gelişmesine katkı sağlar" (aktaran: Kutlu, Doğan ve Karakaya, 2017: 74).

DPA, öğretmenin derse yönelik beklentilerini açıklayarak, öğrencilere performansa daha düzenli ve programlı hazırlanma imkânı sunmaktadır. "Öğrencilere verilen performans

görevinde belirli özellik ve düzeylere göre dikkat edilmesi gereken nitelikleri tanımlayan bir ölçme aracı olduğundan, performans sonucu ortaya çıkan ürünün mükemmel niteliklerinin ne olması gerektiği konusunda da bilgi verir" (Arı, 2008).

DPA'yı diğer ölçme araçlarından ayıran özelliklerden bazıları şunlardır: "Tahminde bulunma, geribildirim sağlama ve not verme özelliğinin olması, DPA'yı diğer ölçme araçlarından ayırmaktadır" (Moskal, 2000). Saddler ve Andrade'ye (2004) göre, "DPA planlama, gözlemlene ve düzenleme gibi üstbilgi stratejilerini destekleyerek öğrencilerin öz düzenleme becerilerini geliştirir. Öğrencinin öğrenmesini, eksikliklerini gidermesini sağlayan DPA, üst düzey düşünme becerileri ile üstbilgi becerilerinin birlikte gelişimini destekler". Arter'e (2000) göre "Üst düzey düşünme becerilerine odaklanan ve bu becerilerin gözlenmesine olanak sağlayan yeni değerlendirme yaklaşımlarından biri olan DPA, değerlendirilecek ürün ya da performansla ilgili olarak öğrencilerin üst düzey düşünme becerilerinin sürekli olarak artmasına katkıda bulunur".

Likert tipi ölçekler, birçok çalışmada solo müzik performansını değerlendirmek için kullanılmıştır (Abeles, 1973; Bergee, 1988, 1989; Grançer Okay, 2010; Horowitz, 1994; Jones, 1986; Kurtuldu, 2010; Polat, 2017; Yazar, 2010, Zdzinski ve Barnes, 2002). Ancak, Saunders ve Holahan'a (1997) göre likert tipi ölçekler, performansın başarılı veya başarısız olmasına neyin sebep olduğu konusunda çok az bilgi içermektedir. Çünkü, likert tipi ölçekler genel ifadelere verilen puanlamalardan ibarettir, her ölçütün farklı başarı seviyelerine ilişkin açıklamalar içermemektedir.

Müzik eğitimi alanında performans değerlendirmesinde, geçerliği ve güvenilirliği sağlanmış DPA kullanılması ve ölçme değerlendirme sonucunun DPA ile birlikte, öğrencilere sunulması; öğrencilerin derse yönelik

mevcut durumlarını anlamları ve geliştirmeleri gereken davranışların farkına varmaları açısından oldukça önemlidir. Bu araştırmada, geçerliliği ve güvenilirliği sağlanmış, sınav anında doldurulabilecek pratik bir DPA geliştirilmesi amaçlanmaktadır. Bu amaç doğrultusunda aşağıdaki sorulara yanıt aranmıştır:

1. Ölçüt puanlarında ve genel puanlarda hakemler arası tutarlılık hangi düzeydedir?
2. Ölçüt puanlarının iç tutarlılığı hangi düzeydedir?
3. Genel izlenim yöntemiyle yapılan ölçümlerle, DPA kullanılarak yapılan ölçümler arası korelasyon hangi düzeydedir?

2. YÖNTEM

Araştırmada, tarama modeli kullanılmıştır. Karasar (2008)'a göre "tarama modeli, geçmişte ya da halen var olan bir durumu var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımıdır. Araştırmaya konu olan olay, birey ya da nesne, kendi koşulları içinde ve olduğu gibi tanımlanmaya çalışılır".

Araştırmanın çalışma grubunu, 2018-2019 eğitim-öğretim yılında, üniversitelerin, eğitim fakültelerine bağlı müzik eğitimi anabilim dalında, lisans 1 düzeyinde öğrenim gören 52 müzik öğretmeni adayını oluşturmuştur. Müzik öğretmeni adayları, piyano eğitimi dersi final sınavı esnasında iki hakem tarafından değerlendirilmiştir. Araştırmada, çalışma gurubunu oluşturan 52 müzik öğretmeni adayının piyano performansları, piyano eğitimi alanında uzman iki hakem tarafından hem genel izlenim yoluyla hem de DPA kullanılarak puanlanmıştır.

Veri toplama aracı olarak, araştırmacılar tarafından geliştirilen DPA kullanılmıştır. DPA geliştirilirken, müzik öğretmeni yetiştirme programında yer alan Piyano Eğitimi ders içerikleri analiz edilmiş, sonrasında literatür taraması yapılarak, müzik eğitiminde kullanılan

performans değerlendirmeye yönelik ölçekler ve dereceli puanlama anahtarları incelenmiştir (Kurtuldu, 2010; Grançer Okay 2010; Özalp ve Dalkıran, 2018). Çepni (2011) çalışmasında iki tür dereceli puanlama anahtarından (DPA) bahsetmiştir; holistik DPA ve analitik DPA. "Holistik DPA, genellikle yazma ve diğer yaratıcı çalışmaların yanında sanatsal çalışmalar için de tercih edilmektedir. Holistik DPA, ürün ya da süreci parçalara ayırmak ya da her ölçütü bireysel olarak değerlendirmek yerine ürün ya da sürecin bütününe odaklanmaktadır". Bu araştırmada, öğrenci performansının kısa sürede değerlendirilmesi gerektiği düşünüldüğünden, holistik DPA tercih edilmiştir.

DPA'nın ölçütleri belirlenirken, altı farklı üniversitenin piyano dersi öğretim elemanları ile sözlü olarak görüşülmüş ve piyano eğitimi dersi performans değerlendirmesinde nelere dikkat edildiği konusunda görüş alınmıştır. Literatür taraması ve alınan görüşler doğrultusunda taslak DPA oluşturulmuş ve uzman görüşüne hazır hale getirilmiştir (Şekil 1). Sonraki aşamada ise; müzik eğitimi alanından beş farklı öğretim elemanından alınan uzman görüşleri doğrultusunda gerekli düzeltmeler yapılarak, DPA ön uygulamaya hazır hale getirilmiştir.

Araştırmada, hakemler arası tutarlılığa, sınıf içi korelasyon analizi (Intraclass Correlation Coefficient) ile hem genel puanlar hem de tüm ölçütlere verilen puanlar arasında bakılmıştır. Portney ve Watkins'e (2000) göre sınıf içi korelasyon katsayısı .50'den düşük değerler zayıf tutarlılığı, .50 ve .75 arası değerler orta düzey tutarlılığı, .75 ve .90 arası değerler iyi düzey tutarlılığı ve 0.90 üzeri değerler mükemmel düzey tutarlılığı göstermektedir. DPA'nın güvenilirliği için, iç tutarlılığının belirlenmesinde Cronbach's alpha ve madde-bütün analizleri (item-total statistics) uygulanmıştır. DPA'nın kapsam geçerliği için uzman görüşü alınmış; yapı geçerliği içinse, iki farklı ölçme yöntemi arasındaki ilişkinin

Etüt(ler)te Çalım Teknikleri	Gerekli	Madde yapı ile ilişkili fakat gereksiz	Madde hedeflenen yapıyı ölçmez
Etüt(ler); çalım tekniklerine uygun şekilde seslendirildi.			
Etüt(ler); çoğunlukla çalım tekniklerine uygun şekilde seslendirildi.			
Etüt(ler); kısmen çalım tekniklerine uygun şekilde seslendirildi.			
Etüt(ler); nadiren çalım tekniklerine uygun şekilde seslendirildi.			
Etüt(ler)te Müzikalite	Gerekli	Madde yapı ile ilişkili fakat gereksiz	Madde hedeflenen yapıyı ölçmez
Etüt(ler); müzikal becerilere uygun şekilde seslendirildi.			
Etüt(ler); çoğunlukla müzikal becerilere uygun şekilde seslendirildi.			
Etüt(ler); kısmen müzikal becerilere uygun şekilde seslendirildi.			
Etüt(ler); nadiren müzikal becerilere uygun şekilde seslendirildi.			

Şekil 1. Hazırlanan uzman görüşü formunun bir bölümü

belirlenmesinde Pearson korelasyon analizi uygulanmıştır.

3. BULGULAR VE YORUM

Bu bölümde araştırma bulguları ve bulgulara dayalı olarak yapılan yorumlar yer almaktadır.

3.1. Hakemler Arası Tutarlılık

Hakemler arası tutarlılığın belirlenmesi amacıyla

Tablo 1'de görüldüğü üzere, genel izlenim yöntemi ve DPA kullanılarak yapılan değerlendirmeler için sınıf içi korelasyon katsayısı .900 üzerindedir. Bu değerler, hakemler arası tutarlığın mükemmel düzeyde olduğunu göstermektedir. Tüm ölçütlerde hakemler arası tutarlılık Tablo 2'de verilmektedir.

Ölçme Yöntemi	Sınıf İçi Korelasyon Katsayısı	%95 Güven Aralığı	
		Alt Sınır	Üst Sınır
Genel İzlenim	.974	.949	.986
DPA	.965	.851	.986

Tablo 1. Genel İzlenim Yoluyla ve DPA Kullanılarak Yapılan Değerlendirmelerin Hakemler Arası Tutarlılığı

Ölçütler	Sınıf İçi Korelasyon Katsayısı	%95 Güven Aralığı	
		Alt Sınır	Üst Sınır
Temel Davranışlar	.850	.738	.914
Dizi, Kadans, Arpej (DKA)	.971	.943	.984
Etütte Bütünlük ve Notasyon	.976	.927	.983
Etütte Çalım Teknikleri	.928	.851	.962
Etütte Müzikalite	.941	.895	.966
Eserde Bütünlük ve Notasyon	.964	.904	.983
Eserde Çalım Teknikleri	.938	.850	.970
Eserde Müzikalite	.928	.849	.962

Tablo 2. Tüm Ölçütler İçin Yapılan Değerlendirmelerin Hakemler Arası Tutarlılığı

hem genel izlenim yöntemi hem de DPA kullanılarak yapılan değerlendirmeler arasında tutarlılık ve tüm ölçütler (sekiz ölçüt) için hakemler arası tutarlılık incelenmiştir (Tablo 1 ve 2).

Tablo 2'de görüldüğü üzere, yedi ölçütte yapılan değerlendirmeler için sınıf içi korelasyon katsayısı .900 üzerinde, bir ölçütte ise .850 düzeyindedir. Ölçütler için hakemler arası tutarlılık, mükemmel ve iyi düzeydedir.

3.2. Ölçüt Puanlarının İç Tutarlılığı.

DPA'nın iç tutarlılığının belirlenmesi amacıyla öncelikle Cronbach's alpha analizi yapılmıştır (Tablo 3).

Tablo 5'te görüldüğü üzere, hakem-2'ye "ilişkin ölçüt güvenilirliğinde, bir ölçüt dışında DPA'nın genel güvenilirliğini düşüren ölçüt bulunmamaktadır.

Hakemler	Ölçme Aracı	Ölçüt Sayısı	Güvenilirlik Katsayısı (α)
Hakem-1	DPA	8	.824
Hakem-2			.815

Tablo 3. DPA'ya İlişkin Cronbach's Alpha Analizi Sonuçları

Ölçütler	Düzeltilmiş Madde-Bütün Korelasyonu	Madde Silinirse Cronbach's Alpha Değeri*
Temel Davranışlar	.786	.803
Dizi, Kadans, Arpej (DKA)	.585	.803
Etütte Bütünlük ve Notasyon	.620	.824
Etütte Çalım Teknikleri	.682	.793
Etütte Müzikalite	.630	.799
Eserde Bütünlük ve Notasyon	.520	.822
Eserde Çalım Teknikleri	.662	.797
Eserde Müzikalite	.646	.801

* Cronbach's Alpha: .824

Tablo 4. Hakem-1'e İlişkin Madde-Bütün Analizi Sonuçları

Ölçütler	Düzeltilmiş Madde-Bütün Korelasyonu	Madde Silinirse Cronbach's Alpha Değeri*
Temel Davranışlar	.827	.791
Dizi, Kadans, Arpej (DKA)	.629	.786
Etütte Bütünlük ve Notasyon	.530	.830
Etütte Çalım Teknikleri	.583	.791
Etütte Müzikalite	.639	.787
Eserde Bütünlük ve Notasyon	.528	.807
Eserde Çalım Teknikleri	.610	.789
Eserde Müzikalite	.673	.786

* Cronbach's Alpha: .815

Tablo 5. Hakem-2'ye İlişkin Madde-Bütün Analizi Sonuçları

Tablo 3'te görüldüğü üzere, her iki hakem için de Cronbach's alpha güvenilirlik katsayısı yüksek düzeydedir (>.800; Gliem & Gliem, 2003).

Her ölçütün güvenilirliğe etkisini belirlemek amacıyla her iki hakem için madde-bütün analizi (item-total statistics) yapılmıştır (Tablo 4 ve 5).

Tablo 4'te görüldüğü üzere, hakem-1'e ilişkin ölçüt güvenilirliğinde, DPA'nın genel güvenilirliğini düşüren ölçüt bulunmamaktadır.

Etütte Bütünlük ve Notasyon" ölçütü, genel güvenilirliği .015 düzeyinde düşürmektedir. Hakem-1'e ilişkin analizlerde güvenilirlik düşüşü görülmediğinden önemli bir anlam ifade etmemektedir. Ciorba ve Smith'in (2009) araştırmasında, bazı hakemlerin güvenilirliği kısmen düşürdüğü görülmektedir.

	n	\bar{x}	ss	DPA Hk-1	DPA Hk-2	Gen. İzl. Hk-1	Gen. İzl. Hk-2
DPA Hk-1		45,88	16,21	1	.957	.960	.933
DPA Hk-2	52	49,60	15,91		1	.940	.959
Gen. İzl. Hk-1		45,77	15,79			1	.955
Gen. İzl. Hk-2		47,69	16,04				1

Tablo 6. İki Hakemin, İki Farklı Yöntemle Yaptığı Ölçümler Arası Korelasyon Analizi Sonuçları

3.3. Genel İzlenim Yöntemiyle Yapılan Ölçümlerle, DPA Kullanılarak Yapılan Ölçümler Arasındaki Korelasyon

Genel izlenim yöntemi, iki hakem tarafından da uzun bir süre kullanılmış ve halen kullanılmaktadır. İki yöntem ile yapılan ölçümler arasındaki korelasyon, geliştirilen DPA'nın ilgili yapıyı ne düzeyde ölçtüğünü gösterecektir.

Analizde, pearson momentler çarpımı korelasyon katsayısı (r) hesaplanmıştır (Tablo 6). Tablo 6'da görüldüğü üzere, hakem-1'in DPA ile yaptığı ölçümle, genel izlenim yöntemi ile yaptığı ölçüm arasında yüksek korelasyon vardır ($r = .960$). Hakem-2'nin DPA ile yaptığı ölçümle, genel izlenim yöntemi ile yaptığı ölçüm arasında da yüksek korelasyon bulunmuştur ($r = .959$).

SONUÇ, ÖNERİLER VE TARTIŞMA

Araştırma kapsamında geliştirilen "Piyano Eğitimi 1 ve 2 Dersi Performans Ölçümüne Yönelik Dereceli Puanlama Anahtarı" için öncelikle sınıf içi korelasyon katsayısı hesaplanarak hakemler arası tutarlılığa bakılmıştır. Genel puanlar için mükemmel düzeyde, tüm ölçütler içinse iyi düzeyde ve mükemmel düzeyde hakemler arası tutarlılık vardır.

Tüm ölçütler üzerinden hesaplanan Cronbach's Alpha iç tutarlık katsayısı .80'den büyüktür ve "eserde bütünlük ve notasyon" ölçütü hariç, tüm ölçütler DPA'nın güvenilirliğini arttırmaktadır.

"Eserde bütünlük ve notasyon" ölçütü yalnızca bir hakemde güvenilirliği düşürmesinden dolayı bu durum önemli bir anlam ifade etmemektedir.

DPA geliştirilen araştırmalarda, genel güvenilirliği kısmen düşüren ölçütlerle karşılaşmıştır (Burnsed, Hinkle ve King, 1985; Norris ve Borst, 2007) Geliştirilen DPA'nın genel güvenilirliği yüksek düzeydedir. DPA'nın kapsam geçerliği için uzman görüşü alınmıştır. Yapı geçerliği içinse, hakemlerin değerlendirme için kullandıkları genel izlenim yöntemi ile verdikleri puanlarla, DPA kullanılarak verdikleri puanlar arası korelasyona bakılmıştır. Hakem-1 ve hakem-2 için değerlendirme yöntemleri arasında yüksek korelasyon bulunmuştur.

Bu sonuçlar doğrultusunda geliştirilen "Piyano Eğitimi 1 ve 2 Dersi Performans Ölçümüne Yönelik Dereceli Puanlama Anahtarı" kullanımı; (a) sınav anında doldurulabilecek pratik bir ölçme aracı olduğundan, (b) ilgili derslerde, geçerli ve güvenilir bir ölçme aracı kullanılmaması durumunda, sübjektif değerlendirmeler yapılabileceğinden, (c) öğretim elemanının ilgili performansa yönelik beklentilerini açıklamalar yoluyla ifade ettiğinden (d) öğrencilerin ilgili performansa yönelik zayıf ve güçlü yönlerini ortaya çıkararak, öğrencilere yapıcı geri dönütler verilebileceğinden dolayı önerilmektedir. Bu araştırmanın önceliklerinden biri ölçme aracının (DPA) güvenilirliğidir. Cronbach's alpha katsayısı .70 üzeri kabul edilebilir düzey olduğundan (Cortina, 1993), geliştirilen ölçme aracı güvenilirirdir. Geliştirilen DPA, müzik performans ölçümüne yönelik geliştirilen, birçok DPA'dan yüksek düzeyde güvenilirirdir (Azzara, 1993; Barnicle, 1993; Ciorba & Smith, 2009; Levinowitz, 1989; Rutkowski, 1990; Saunders & Holahan, 1997).

Araştırmacılar ülkemizde, Piyano performans ölçümüne yönelik üç araştırma bulmuştur (Kurtuldu, 2010; Grañer Okay 2010; Özalp ve Dalkıran, 2018). Bu araştırmaların ikisi likert tipi ölçek, diğeri analitik türde bir DPA'dır. Araştırmalar incelenmiş, geçerliğı ve güvenilirliğı sağlanmış olan bu ölçme araçlarının sınav gibi kısıtlı bir zaman içerisinde doldurulabilecek ölçme araçları olmadığı, Holistik DPA türünün, performansın bütününe odaklandığından daha pratik olduğu düşünülmektedir.

Bir ölçüt dışında, madde-bütün analizi sonuçları, ölçütlerin genel güvenilirliğı yükselttiğı yönündedir. Yalnızca, hakem-2'ye ilişkin analizlerde güvenilirliğı düşüren bir ölçüte rastlanmıştır. Ciorba ve Smith (2009) tarafından yapılan araştırmada, tahta üfleli grup-2'de güvenilirliğı düşüren iki hakeme; şan grup-8'de ise güvenilirliğı düşüren bir hakeme rastlanılmıştır. Burnsed, Hinkle ve King (1985) tarafından yapılan araştırmada, "Diğeri (Other)" ölçütü, DPA'nın genel güvenilirliğini kısmen düşürmektedir. Norris ve Borst (2007) tarafından yapılan araştırmada ise, "Ritim (Rhythm)" ölçütü, genel güvenilirliğı olumsuz yönde etkilemektedir.

Araştırmada, hakemler arası tutarlılık, iyi düzey (.850) ve mükemmel düzey (.976) arasında değişmektedir. Bergee (1993) araştırmasında, farklı enstrüman grupları için, tutarlılık ve güvenilirlik düzeyleri ile benzer bulgularla karşılaşmıştır. Garman, Boyle, ve DeCarbo (1991) tarafından yapılan araştırmada ise, hakemler arası tutarlılık orta ve iyi düzey arasında değişmektedir.

Genel izlenim yoluyla yapılan ölçümlerle, DPA kullanılarak yapılan ölçümler arasında yüksek düzeyde korelasyon vardır. Dönmez ve Dalkıran (2018), araştırmalarında iki ölçme yöntemi ile alınan sonuçlar arasında yüksek düzeyde uyum bulmuşlardır.

KAYNAKLAR

- Abeles, H. (1973). Development and validation of a clarinet performance adjudication scale. *Journal of Research in Music Education*, 21, 246-255.
- Arı, G. (2008). Öğrencilerin hikâye edici metinlerinin çözümleyici puanlama yönergesine göre değerlendirilmesi (6 ve 7. Sınıf örneği) (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Arter, J. A. (2000). *Rubrics, scoring guides and performance criteria: Classroom tools for assessing and improving student learning*. New Orleans: American Educational Research Association.
- Azzara, C. D. (1993). The effect of audiation-based improvisation techniques on musical achievement of elementary music students. *Journal of Research in Music Education*, 41, 328-342.
- Barnicle, S. P. (1993). Evaluating the choral performer. *CMEA News*, 44(2), 24-26.
- Bergee, M. J. (1988). The use of an objectively constructed rating scale for the evaluation of brass juries: A criterion related study. *Missouri Journal of Research in Music Education*, 5(5), 6-25.
- Bergee, M. J. (1989). An investigation of the efficacy of using an objectively constructed rating scale for the evaluation of university-level single reed juries. *Missouri Journal of Research in Music Education*, 26, 74-91.
- Bergee, M. J. (1993). A comparison of faculty, peer, and self-evaluation of applied brass jury performances. *Journal of Research in Music Education*, 41, 19-27.
- Burnsed, V., Hinkle, D., & King, S. (1985). Performance evaluation reliability at selected concert festivals. *Journal of Band Research*, 21(1), 22-29.
- Ciorba, C. R., & Smith, N. Y. (2009). Measurement of instrumental and vocal undergraduate performance juries using a multidimensional assessment rubric. *Journal of Research in Music Education*, 57(1), 5-15.
- Cornett, C. E., & Smithrim, K. L. (2001). *The arts as meaning makers: Integrating literature and the arts throughout the curriculum* (Canadian ed.). Toronto: Pearson Education
- Cortina, J. M. (1993). What is coefficient alpha? An examination of theory and applications. *Journal of applied psychology*, 78(1), 98.
- Çepni, S. (2011). Performansların Değerlendirilmesi. Emin Karip (Ed.). *Performansların Değerlendirilmesi* (ss.233-285) Ankara: Pegem Akademi.
- Dönmez, L. ve Dalkıran E. (2018). Vurmalı çalgılar dereceli puanlama anahtarı tasarımı ve geleneksel puanlama yöntemi ile ilişki ve farklılığın tespit edilmesi. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 84, 500-518.
- Garman, B. R., Boyle, J. D., & DeCarbo, N. J. (1991). Orchestra festival ratings: Interjudge agreement and relationships between performance categories and final ratings. *Research Perspectives in Music Education*, 2, 19- 24.
- Gliem, R. and Gliem, J. (Ekim, 2003), "Calculating, interpreting, and reporting Cronbach's alpha reliability coefficient for Likert-type scales", in 2003 Midwest Research to Practice Conference in Adult, Continuing, and Community Education, pp. 82-88.
- Grançer Okay, N. (2010). Piyano performansının değerlendirilmesi (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Horowitz, R. A. (1994). The development of a rating scale for jazz guitar improvisation performance. *Dissertation Abstracts International*, 11, 3443.
- Jones, H., Jr. (1986). An application of a facet-factorial approach to scale construction in the development of a rating scale for high school solo vocal performance. *Dissertation Abstracts International*, 47, 1230.
- Kan, A. (2007). Performans değerlendirme sürecine katkıları açısından yeni program anlayışı içerisinde kullanılabilen bir değerlendirme yaklaşımı: Rubrik puanlama yönergeleri. *Kuram ve Uygulamada Eğitim Bilimleri*, 7 (1), 144-152.
- Karasar, N. (2008). *Bilimsel araştırma yöntemi*. (18. Baskı). Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Kırışoğlu, O. T. (2005). *Sanatta eğitim görmek öğrenmek yaratmak*. Ankara: Pegem Akademi Yayınları.
- Kurtuldu, K. (2010). Piyano sınavı değerlendirme ölçeğinin puanlayıcılara yönelik geçerlik ve güvenilirliği. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 9(31), 224-232.
- Kutlu, Ö., Doğan, C., D. ve Karakaya, İ. (2017). Ölçme ve değerlendirme, performansa ve portfolyoya dayalı durum belirleme. Ankara: Pegem Akademi Yayıncılık.

- Levinowitz, L. M. (1989). *An investigation of preschool children's comparative capability to sing songs with and without words. Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 100, 14–19.
- MEB (2007). *Görsel sanatlar dersi (1-8. sınıflar) öğretim programı ve kılavuzu*, Ankara: MEB Devlet Kitapları Müdürlüğü.
- MENC (1996). *Performance standards for music*. Reston: Author.
- Moskal, B. M. (2000). *Scoring rubrics: what, when and how? Practical Assessment in Evaluation*, 7 (3).
- Norris, C. E. & Borst, J. D. (2007). *An examination of the reliabilities of two choral festival adjudication forms. Journal of Research in Music Education*, 55, 237–251.
- Özalp, U. ve Dalkiran, E. (2018). *Piyano performansı dereceli puanlama anahtarının geliştirilmesi. Electronic Turkish Studies*, 13(27).
- Polat, S. (2017). *Ses Eğitiminin Temel Öğeleri ve Çeşitli Söyleme Tekniklerine Yönelik Uzman Görüşleri ve Performans Değerlendirme Ölçeği Örneği. İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 3(1), 1-18.
- Portney, L. G., & Watkins, M. P. (2009). *Foundations of clinical research: applications to practice (Vol. 892)*. NJ: Pearson/Prentice Hall.
- Radocy, R.E. (1986). *On quantifying the uncountable in musical behavior. Bulletin of the Council of Research in Music Education*, 88, 22–31.
- Radocy, R. E. (1989). *Evaluating student achievement. Music Educators Journal*, 76(4), 30–33.
- Rutkowski, J. (1990). *The measurement and evaluation of children's singing voice development. Quarterly Journal of Music Teaching and Learning*, 1(1/2), 81–95.
- Saddler, B. ve Andrade, H. (2004). *The writing rubric. Educational Leadership*, 62 (1), 48-52.
- Saunders, T. C., & Holahan, J. M. (1997). *Criteria specific rating scales in the evaluation of high school instrumental performance. Journal of Research in Music Education*, 45, 259–272.
- Tuna, S. (2011). *Sanat eserlerini değerlendirme. A. O. Alakuş ve L. Mercin (Ed.), Sanat eğitimi ve görsel sanatlar öğretimi (s.253-262)*. Ankara: Pegem Akademi Yayıncılık.
- Uçan, A. (1980). *Çevreden evrene keman eğitimi üzerine. Çağdaş Eğitim Dergisi*, 5(47), 19-27.
- Yarar, B. (2010). *Müzik öğretmenliği lisans programındaki "bireysel ses eğitimi" dersine yönelik performans ölçeği geliştirme çalışması (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi)*. Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Yaşar, M. (2008). *Eğitimde ölçme ve değerlendirmenin önemi. S. Tekinalp (Ed.), Eğitimde ölçme ve değerlendirme (s.1-7)*. Ankara: Pegem Akademi Yayıncılık
- Zdzinski, S. F., & Barnes, G. V. (2002). *Development and validation of a string performance rating scale. Journal of Research in Music Education*, 50, 245–255.

PIYANO EĞİTİMİ DERSİ PERFORMANS ÖLÇÜMÜNE YÖNELİK DERECELİ PUANLAMA ANAHTARI

Yönerge: Aşağıdaki dereceli puanlama anahtarı, Piyano Eğitimi dersine yönelik performans ölçümü amacıyla hazırlanmıştır. Öğrencinin performansına göre, “Puan” başlığı altına uygun sayısal ifade yazılır. Tüm ölçütlerden alınan puanlar toplanarak, toplam puan bölümüne yazılır.

Öğrencinin :

Adı Soyadı :

Numarası :

Ölçütler	Yetersiz	Geliştirilmeli	Başarılı	Mükemmel	Puan
	0-4 puan	5-7 puan	8-9 puan	10 puan	
Temel Davranışlar	Performans süresince; nadiren doğru duruş, tutuş, oturuş sürdürüldü ve doğru bilek, kol, vücut hareketleri gerçekleştirildi.	Performans süresince; kısmen doğru duruş, tutuş, oturuş sürdürüldü ve doğru bilek, kol, vücut hareketleri gerçekleştirildi.	Performans süresince; çoğunlukla doğru duruş, tutuş, oturuş sürdürüldü ve doğru bilek, kol, vücut hareketleri gerçekleştirildi.	Performans süresince; doğru duruş, tutuş, oturuş sürdürüldü ve doğru bilek, kol, vücut hareketleri gerçekleştirildi.	___/10
Dizi, Kadans ve Arpej (DKA)	DKA; nadiren bütünlük içerisinde, istenilen hızda, doğru parmak numaraları ve geçişleri ile seslendirildi.	DKA; kısmen bütünlük içerisinde, istenilen hızda, doğru parmak numaraları ve geçişleri ile seslendirildi.	DKA; çoğunlukla bütünlük içerisinde, istenilen hızda, doğru parmak numaraları ve geçişleri ile seslendirildi.	DKA; bütünlük içerisinde, istenilen hızda, doğru parmak numaraları ve geçişleri ile seslendirildi.	___/10
Etüt(ler)					
Etüt(ler)te Bütünlük ve Notasyona Uygunluk	0-9 puan Etüt(ler); nadiren bütünlüğe ve notasyona uygun şekilde seslendirildi.	10-15 puan Etüt(ler); kısmen bütünlüğe ve notasyona uygun şekilde seslendirildi.	16-19 puan Etüt(ler); çoğunlukla bütünlüğe ve notasyona uygun şekilde seslendirildi.	20 puan Etüt(ler); bütünlüğe ve notasyona uygun şekilde seslendirildi.	___/20
Etüt(ler)te Çalım Teknikleri	0-4 puan Etüt(ler); nadiren çalım tekniklerine uygun şekilde seslendirildi.	5-7 puan Etüt(ler); kısmen çalım tekniklerine uygun şekilde seslendirildi.	8-9 puan Etüt(ler); çoğunlukla çalım tekniklerine uygun şekilde seslendirildi.	10 puan Etüt(ler); çalım tekniklerine uygun şekilde seslendirildi.	___/10
Etüt(ler)te Müzikalite	0-4 puan Etüt(ler); nadiren müzikal becerilere uygun şekilde seslendirildi.	5-7 puan Etüt(ler); kısmen müzikal becerilere uygun şekilde seslendirildi.	8-9 puan Etüt(ler); çoğunlukla müzikal becerilere uygun şekilde seslendirildi.	10 puan Etüt(ler); müzikal becerilere uygun şekilde seslendirildi.	___/10
Eser(ler) / Küçük Ölçekli Parça(lar)					
Eser(ler)de Bütünlük ve Notasyona Uygunluk	0-9 puan Eser(ler); nadiren bütünlüğe, notasyona ve dönem özelliklerine uygun şekilde seslendirildi.	10-15 puan Eser(ler); kısmen bütünlüğe, notasyona ve dönem özelliklerine uygun şekilde seslendirildi.	16-19 puan Eser(ler); çoğunlukla bütünlüğe, notasyona ve dönem özelliklerine uygun şekilde seslendirildi.	20 puan Eser(ler); bütünlüğe, notasyona ve dönem özelliklerine uygun şekilde seslendirildi.	___/20
Eser(ler)de Çalım Teknikleri	0-4 puan Eser(ler); nadiren çalım tekniklerine uygun şekilde seslendirildi.	5-7 puan Eser(ler); kısmen çalım tekniklerine uygun şekilde seslendirildi.	8-9 puan Eser(ler); çoğunlukla çalım tekniklerine uygun şekilde seslendirildi.	10 puan Eser(ler); çalım tekniklerine uygun şekilde seslendirildi.	___/10
Eser(ler)de Müzikalite	0-4 puan Eser(ler); nadiren müzikal becerilere uygun şekilde seslendirildi.	5-7 puan Eser(ler); kısmen müzikal becerilere uygun şekilde seslendirildi.	8-9 puan Eser(ler); çoğunlukla müzikal becerilere uygun şekilde seslendirildi.	10 puan Eser(ler); müzikal becerilere uygun şekilde seslendirildi.	___/10
Toplam Puan					___/100

BIOPHILIC INTERIOR DESIGN: A CASE STUDY ON THE RELATION BETWEEN WATER ELEMENTS AND WELL-BEING OF THE USERS IN AN EDUCATIONAL BUILDING

Fiona NEVZATİ*

Prof. Dr. Ö. Osman DEMİRBAŞ **

Prof. Dr. Deniz HASIRCI***

Abstract: The concept of biophilia is an innate human tendency to seek connection with nature. Biophilic design is the integration of the built environment and nature, which offers an opportunity to design healthier places, resulting in lower stress and improved well-being. Water elements are considered one of the most effective biophilic design elements for the betterment of the interiors through decreased stress and improved mood. This paper examines the relationships between well-being and principles of biophilic design through indoor water elements, with specific focus on educational environments. A case study was conducted examining the effects of various indoor water elements for an entrance area of an educational building. It was found that occupants were generally content with the presence of interior water elements, and they perceived that direct access to nature made them feel more connected with it. There is a statistically significant difference between the responses of males and females, $t = -2.041$, $p = 0.045$ ($p < 0.05$), while females perceived lowered stress when in the presence of interior water elements, males were more neutral. The research study concludes with a discussion on the means by which interior water elements can reduce stress and increase relaxation.

Keywords: Biophilic Design, Interior Architecture, Interior Water Elements, Educational Environments, Well-Being

Received Date: 17.12.2020

Accepted Date: 10.02.2021

Article Types: Research Article

*Estonian University of Life Sciences, Institute of Agricultural and Environmental Sciences, Dept. Landscape Architecture, Tartu, Estonia, fionanevzati@emu.ee, ORCID: 0000-0003-1124-7407

** İzmir University of Economics, FFAD, Dept. Interior Architecture and Environmental Design, Izmir, Turkey, osman.demirbas@ieu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-8279-2157

*** İzmir University of Economics, FFAD, Dept. Interior Architecture and Environmental Design, Izmir, Turkey,, deniz.hasirci@ieu.edu.tr, ORCID: 0000-0001-9928-6077

BIYOFİLİK İÇ MEKAN TASARIMI: BİR EĞİTİM BİNASINDA SU ÖĞESİ KULLANIMI İLE KULLANICI REFAH SEVİYESİ ARASINDAKİ İLİŞKİ ÜZERİNE BİR ALAN ÇALIŞMASI

Fiona NEVZATİ*

Prof. Dr. Ö. Osman DEMİRBAŞ **

Prof. Dr. Deniz HASIRCI***

Özet: Biyofili kavramı, insanların doğuştan gelen doğa ile bağlantı kurma eğilimidir. Biyofilik tasarım ise sağlıklı mekanlar tasarlama fırsatı sunan, daha düşük stres ve gelişmiş refah sağlayan, yapılı çevre ve doğanın bütünleşmesidir. Su öğeleri, stresin azalması ve ruh halinin iyileştirilmesi yoluyla iç mekanların geliştirilmesi için en etkili biyofilik tasarım unsurlarından biri olarak kabul edilir. Bu makale, eğitim ortamlarına özel olarak odaklanarak, iç mekan su özellikleri aracılığıyla sağlık ve biyofilik tasarım ilkeleri arasındaki ilişkileri incelemektedir. Bir eğitim binasının giriş alanı için çeşitli iç mekan su özelliklerinin etkilerini inceleyen bir vaka çalışması yapılmıştır. Çalışmada, bina sakinlerinin genellikle iç mekan su unsurlarının varlığından memnun olduğu ve doğaya doğrudan erişimin kendilerini onunla daha bağlantılı hissetmelerini sağladığı tespit edilmiştir. Erkeklerin ve kadınların tepkileri arasında istatistiksel olarak anlamlı bir fark olarak, kadınların iç mekanda su unsurları kullanıldığı zaman daha az stres algıladıkları, erkeklerde ise bu durumun daha daha nötr olduğu saptanmıştır ($t = -2.041$, $p = 0.045$, $p < 0.05$). Çalışmanın sonuçları, iç mekamlarda su öğelerinin kullanımının stresi azalttığı ve rahatlamayı artırdığı göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: Biyofilik Tasarım, İçmimarlık, İç Mekan Su Öğeleri, Eğitim Çevreleri, Refah

Geliş Tarihi: 17.12.2020

Kabul Tarihi: 10.02.2021

Makale Türü: Araştırma Makalesi

*Estonya Yaşam Bilimleri Üniversitesi, Tarım ve Çevre Bilimleri Enstitüsü, Peyzaj Mimarlığı Bölümü, Tartu, Estonia, fionanevzati@emu.ee
ORCID: 0000-0003-1124-7407

**İzmir Ekonomi Üniversitesi, GSTF, İçmimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü, İzmir, Türkiye, osman.demirbas@ieu.edu.tr,
ORCID: 0000-0002-8279-2157

*** İzmir Ekonomi Üniversitesi, GSTF, İçmimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü, İzmir, Türkiye, deniz.hasirci@ieu.edu.tr,
ORCID: 0000-0001-9928-6077

1. INTRODUCTION

As a common ancient notion, human beings' exposure to nature is considered to have positive effects on their psychological health, and therefore, it is feasible to create an environment that stimulates well-being by using restorative methods that improve mood and increase mental vitality, thus reducing fatigue. Contact with water, plants and other natural elements can calm anxiety and help people more easily cope with stress (Ulrich, 1979; Kellert, 2005). The concept of biophilia, introduced by Wilson as the "urge to affiliate with nature", explains the human action, need, appreciation, and great satisfaction that comes from nature, whether directly or indirectly (Wilson, 1984).³ Biophilia is defined as the inbuilt need to connect to nature and living things, to improve physical and mental health and wellbeing (Kellert, 2005, 2014; Kellert and Wilson, 1993; Ulrich, 1992; Demirbaş and Demirbaş, 2019). On the subject of the connection between people and the built environment, nature has long been of particular significance to humans' well-being and positive state of mind; however, today it has lost much of its value (Kellert, 2005).

Biophilic design is a way of designing environments that encourage people to reunite with nature (Tarakçı Eren et al., 2018). It is important because it gives opportunities for healthier living and workplaces, with decreased levels of stress, added well-being, and improved mental health. Applying biophilic design approaches in workplaces, healthcare facilities, schools, and surroundings are known to benefit worldwide health, and the global economy (Kellert, 2005; Browning et al., 2014).

Previous research on the benefits of biophilic approach in interior design reports the improvement of many aspects including physical health, blood pressure, mood, work satisfaction, creativity, motivation, b concentration, and

enriched social interaction as well as a decreased risk of diseases (Ulrich, 1992; Kellert and Calabrese, 2015; Annerstedt and Währborg, 2011; Ulrich, 2008, 1993; Wells and Rollings, 2012).

Biophilia focuses attention on the innate human need for contact with nature and adaptations to the natural world, over the course of evolution, and its effect on physical and mental health and well-being through harmonizing buildings with plant life (potted plants or trees), allowing panoramas of nature, and maintaining exterior vegetation (e.g.: "green roofs"). The second strategy suggests implementing vegetation in architecture by mimicking the natural elements through three approaches:

1. Combining approximately identical vegetative imitations in architecture design (for ex: plant-based ornaments);

2. Mimicking nature in architecture in an artistic and abstract way. This method is known to provoke Biophilic responses in the human mind, which interprets these frames as a mirror of nature itself. A good example is the interior of Gaudi's Sagrada Familia with the stylized columns of forest-like trees.

3. Copying minor visual characteristics of nature in architecture, such as fractal characteristics. According to some Biophilic design theorists, a three-dimensional architecture with fractal elements are most likely to evoke biophilic reactions. Accordingly, the cases of Gothic and Hindu temples are preeminent models of fractal architecture (Joye, 2011).

Apart from the constructional aspects of built environments, researchers have discovered that worker performance, well-being and comfort have been influenced by access to nature, and developed theories that explain why contact with nature is considered to be a benefit for workers. From the viewpoint of attention restoration theory (Felsten, 2009), interiors with natural features represent restorative environments due

to their power to attract attention and imbue a sense of calmness and recovery. Even a brief instance of relaxation, such as looking out the window at a tree, or at a plant indoors, is capable of providing what Kaplan refers to as micro-restorative experiences (Mangone et al., 2017). Biophilic strategies are known to deliver a healthy, natural atmosphere to an office, which improves collaboration and productivity. Greenery and nature imagery bring extra advantages, but there should be a studied way of using it in the design process. Heerwagen and Orians (1986) have found that people in offices without windows often used images of nature, including murals. Ulrich's (1992) study shows that bed-ridden patients exposed to tranquil pictures including water or other nature scenes have shown a better recovery process than those exposed to random pictures or no pictures at all.

Biophilic design refers to the integration of this appreciation and the design of the built environment, and the sense of fulfillment from contact with nature in the built environment is known as "positive environmental impact" or "biophilic design" (Ulrich, 1992). Thus, there are two basic dimensions of the biophilic design: organic design and vernacular design. These refer to the use of shapes and forms in the built environments or sites that, directly or indirectly, provoke an inborn attraction to the natural world. The effects of Organic design are seen in practices such as the use of natural lighting, ventilation, and materials; in the presence of water and vegetation; and decoration and ornamentation mimicking natural forms and processes. In contrast, vernacular design refers to the buildings and landscapes that nurture a link to places through the connection to culture, history, and ecology (Kellert, 2005). Biophilia is biologically encoded because it verifies physical, emotional, and intellectual health development during the process of evolution. Therefore, the necessity for contact with nature reveals the reality of

human evolution in nature, as opposed to an artificial or constructed world. Put differently, the background of human evolution regarding the human mind and body originates from a sensory world led through an environment structured by light, sound, odor, wind, weather, water, vegetation, animals, and landscapes. The development over the last 5,000 years of extensive industries, technology, and mass production, engineering and the modern city represents a very limited period of human history, which until then had been dominated by the natural environment (Kellert, 2005). However, any biophilic explanation for human behaviors must also recognize that as the dominant habitat of humanity, cities should be regarded as 'ecological', and not merely socio-cultural entities (Byrne, 2011).

Low-environmental-impact design has resulted in surprisingly little net benefit to productivity, health, and well-being; biophilic design is thus viewed largely as the missing link in prevailing approaches to sustainable design. The integration of low-environmental-impact and biophilic design must therefore, achieve a complementary relation for true and lasting sustainability (Kellert, 2005).

Browning et al. (2014) propose a combination of 14 patterns as an extra tool in the designer's toolkit aimed at the integration of the built and natural environments. Consequently, each of these biophilic design patterns can influence space, creating different designs. In the last two decades, the study of biophilic design has developed rapidly and as a consequence, it is likely that some patterns will be supported more than others, but, new patterns will always occur, due to a growing research interest in biophilia. From a spatial point of view, biophilic design patterns shift the designer's perspective towards the connection between people, health, high-performance design and aesthetics (Demirbaş

and Demirbaş, 2019; Browning et al., 2014).

In order to avoid misinterpretation of the biophilic design in an environment, Joye (2011) offers two possible strategies for people to experience the effect of biophilic design. The first strategy suggests that people experience nature, for example, greenery, in architecture. Environmental stress has both negative psychological and physiological effects, and is one of the most challenging user experiences in a public building (Baum et al., 1984; Bilotta et al., 2019; Bhat, 2015). Especially in an educational building, it is very important, as stress will affect the learning experience and health of the occupants (Mangone et al., 2017; Baum et al., 1984). Students' constant struggle with mental fatigue, stress, loss of attention, and their drained mental state is partly because of ambient stressors, among various other environmental stressors in public interiors (Watchman et al., 2020; Evans and Cohen, 1987). Ambient stressors can easily be eliminated through careful interior design (Freihoefer et al., 2013). Nature is known as one of the most effective factors for the refreshment of those who are extremely focused on their work, and contact with nature, as suggested, has an ability to refresh psychological conditions through experiencing particular environment (Joye and van den Berg, 2019). Students are also often threatened by stress during their academic life as a reaction to the imbalance between the circumstances and their own capacity (Steg et al., 2019). According to Ulrich, constant exposure to stress can have consequences on the physical health, and cause risk of disease (Ulrich, 1986). Therefore, it is beneficial and important for students' mental health and well-being to find places where they are refreshed and cognitively revitalized through their connection with nature, and thus, can continue their work (White et al., 2010).

Apart from the daily usage of water, existence

of water in the built environment as a spatial design element or an art installation influences aesthetics, noise pollution, humidity and thus, the mood (Düzenli et al., 2019; Bilir, A., 2019). Although, hydrotherapy that is defined as a cure through water, has been used as a method for the treatment of various illnesses in history; today, with the advancement of life that brings an increasing demand, the contemporary world is facing a shortage of clean water, which itself can cause health problems (Heerwagen and Orians, 1986). Applying water elements in interiors using biophilic design approaches is definitely not a solution for clean water shortage however it may lead to the improvement of the occupants' well-being. Furthermore, using biophilic design strategies through water elements has an important role in creating sustainable, inspiring, and cost-effective environments for human habitation (Kellert, Heerwagen and Mador, 2011). Additionally, studies have shown that water brings value, as houses and hotel rooms that have a direct view of landscapes including water (Luttik, 2000; Lange and Schaeffer, 2001) have greater financial worth, and people favor interiors that include water elements (Kaplan and Kaplan, 1989).

This paper similarly focuses on the positive outcomes of biophilic design in a built environment through a case study that is aiming to understand the user contentment and preferences of interior water elements in the entrance area of an educational building. The main objectives are; to understand user reactions and preferences about interior water elements, to find out if there are any positive effects of indoor water elements on daily stress factors and to find if there is any preference difference of interior water elements according to gender. In order to achieve these goals, a questionnaire-based survey was applied to the daily users of the selected public area.

2. METHODOLOGY

This study hypothesizes that, depending on the preferences of the occupants, applying water elements in interiors using biophilic design approaches will lead to the improvement of their well-being. Applying biophilic approaches using the water elements expands the chances of creating stimulating, sustaining, inspiring and cost-effective environments for human habitation (Annerstedt and Währborg, 2011). It entails understanding the reasons for preferences for interior water elements, and recognizing the feelings of participants when in the presence of water elements, as a biophilic design element. The existence of an interior water element is considered to promote the well-being of the students constantly exposed to stress and intensive study during their academic year, leading to mental fatigue. Mental fatigue occurs when the brain is experiencing continuous mental effort, which may undermine academic success. Consequently, in an atmosphere of stress and mental fatigue, applying interior water elements in everyday spaces may improve mental health and well-being.

It is beneficial for the mental balance and stability of the students to find places on their campus where they can experience mental restoration, and continue their work cognitively revitalized. Transient spaces such as entrance and lobby spaces of these kinds of public buildings have a crucial role in creating the desired atmosphere (Rutkin, 2005). These spaces are connecting the outdoors with the indoors, a friendly entrance and lobby area of a public building will evoke a welcoming feeling (Tanner, 2000). Today, transitional spaces in higher education buildings are considered to be an efficient behavior setting that offers a possible space for better interaction of the users. Better utilization of these spaces will help to enhance the overall performance of the educational buildings (Nassar

and El-Samaty, 2014). Inclusion of ecological approaches and sustainability issues in the design and/or refurbishment of the transient spaces have considerable influence on behavioral performance and wellbeing (Triantis, 2005). Recent research shows that biophilic interior design approaches like indoor gardens, interior water elements and the like are an efficient way of enhancing the overall performance of the transient spaces (Lau and Yang, 2009; Abercrombie et al., 1998; Toyne and Khan, 1998).

In this study, the research has been confined with the inclusion of interior water elements that are one of the 14 patterns of biophilic design (Browning et al., 2014). There are four different interior water elements proposed for the entrance of the FFAD building, to allow on-campus students to use these biophilic elements for mental nourishment. A questionnaire-based survey was conducted to understand their preferences regarding interior water elements. The participants familiar with the building were given the extended version of the survey, which comprised 3D visualizations for the proposal of the application of interior features in the building entrance. This survey extension was not given to the participants unfamiliar with the building. While familiarity was defined as continuous users of the building within a specific schedule, unfamiliarity was defined as only being visitors or using the building for a short amount of time that is not repeated.

2.1. Research Questions

Throughout this research project, three questions were addressed:

1. How do the occupants feel around interior water elements?
2. What is the relationship between interior water elements preferences and stress factors?
3. What are the differences in occupants' preferences for interior water elements according to gender?

2.2. Setting

The location selected is the entrance lobby of the Faculty of Fine Arts and Design (FFAD) building at the Izmir University of Economics (IUE) in Balcova, Izmir, Turkey. As seen in Figures 1, 2 and 3, the lobby has no specific definition. Before the application, this space was transformed from a security guard station with a desk to a blank space used only as an exhibition platform for students' final presentations. The composition of this space, where the instruments were applied, is characterized by raw and an unfinished look, neutral tones, and lack of furniture, displaying the building materials and a redundant state with a plethora of wood and metal surfaces. The spatial organization seems to be unidentified, since this place has been in a rigid dichotomy with the surrounding elements, holding a long-

term transient character. In order to balance the current detached and monolithic context of the space, the main aim of the research was to enrich this space with a touch of nature, and transform the current condition into an affirmation, without overpowering the space or destroying its character. Therefore, the composition of the space was envisioned so as to create equilibrium between the built (existing) and the natural (biophilic design) state, by observing its influences on the users' mental health.

This space is central to the vertical and horizontal circulation, including the main entrance, but rather than standing out as an eye-catching and welcoming extension of the FFAD building, this part is unfortunately currently merely a transitional space, despite its high potential to be an effective multi-functional interior space. In this respect, the application of biophilic

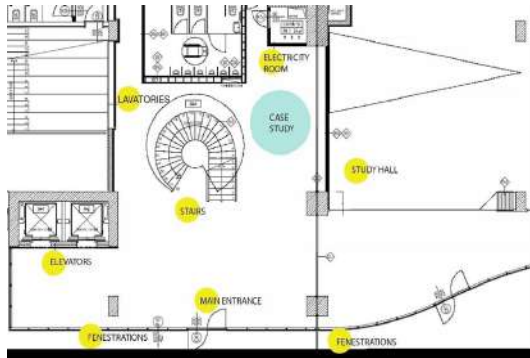


Figure 1. The plan of the existing lobby area of FFAD building



Figure 2. The lobby area of FFAD building



Figure 3. The entrance of FFAD building

design elements of water has potential to change character of this valuable space. It is considered that installation of any interior water element in this area would improve its condition by buffering background noise, maintaining a cool and moist natural atmosphere, and improving the interior's aesthetic appearance. The sound of water is more favorable than other environmental sounds, arousing restorative and meditative states, which brings positive mental effects that can aid well-being and a positive state of mind (Kaplan and Kaplan, 1989). For these reasons, a new biophilic design concept for the entrance of the FFAD building was recommended. In the context of the study, proposals for four different types of interior water element installations were presented to the participants through non-immersive 3D images. The selected four types

of interior water elements are a water-wall, a fountain, an ocean view wall surface, and a built-in aquarium (Figure 4).

2.3. Sample

The study was conducted during the two-week final exam period of 2017-2018 Spring Semester. The final exam period was selected as the most stressful time of the year for the students. A mixture of simple random sampling and convenience sampling was used. Because of time limitations and the ever-changing population profile for the selected area, convenience sampling was the most practical solution. However, all of the participants were regular users of the building, so the selected sample was an acceptable representation of the whole population.

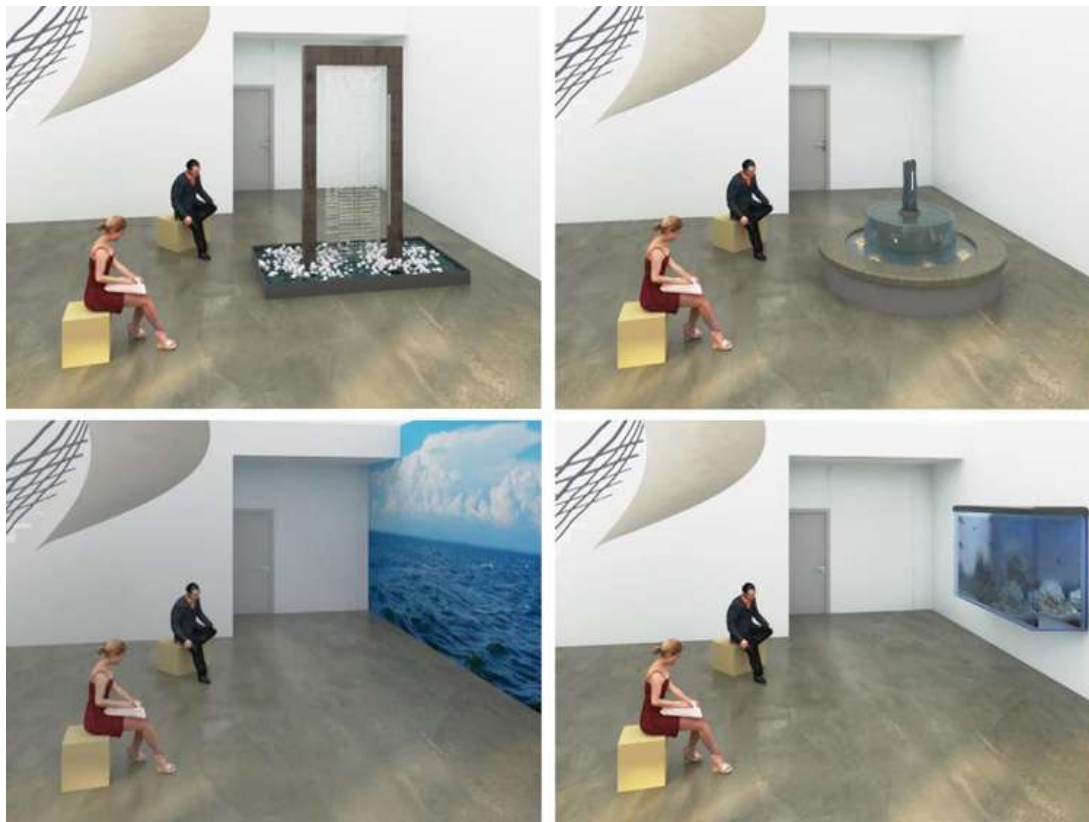


Figure 4. Interior water-wall installation proposal (left up), interior decorative fountain installation proposal (right up), ocean view wall surface installation proposal (left bottom), built-in aquarium proposal (right bottom) for the entrance lobby of FFAD

In this respect, it was aimed to include at minimum 10% of the whole population. The sample size was 74, of which 63% were females, 33% were males and 4% declined to mention. 67% of the participants were students from design programs, and the remaining ones were students from different faculties who were taking classes from the design programs. These faculties included linguistics, computer sciences, economics, robotics, animal biotechnology, software engineering, business, political sciences, geodesy, law, marketing, mechanical engineering, sociology, and anthropology. The participant students were from different degree programs with an age range of 20 to 29. The length of stay of the users in the selected area was between 5 minutes to 20 minutes according to the waiting time of the lifts or meeting with others. Since the selected lobby area was mostly an empty lobby space and used as a transient space, the length of stay was not considered as a factor for the existing study.

2.4. Procedure

The survey consists of two parts, the questionnaire, and non-immersive 3D virtual views of the selected space with the selected water elements (Figures 4, 5, 6, and 7). These non-immersive 3D virtual views were used to visualize the proposed biophilic design for the entrance of the FFAD building.

First, the stress factor was evaluated through t-test analysis considering gender differences, and differences in educational background, i.e., design and non-design students. Secondly, the correlations between the presence of water elements in the interior and feeling of stress were tested through Pearson Correlation analysis. Finally, user attitudes toward the presence of water elements in the selected area were discussed in terms of the strength of the preferences for the different proposed water elements of the selected interior.

3. RESULTS AND DISCUSSION

Related to research questions concerning the relationship between interior water elements preferences and the stress factor, results show that participants feel less stressed when they encounter any water elements in closed environments. When asked about their preferences for interior water elements, the responses of females and males were very similar regarding the preference for water walls, fountains, waterfalls etc. over the second group, including fishponds and aquariums, and the third group, including water photographs, ocean views wallpapers, and water-themed paintings. As their second choice, males prefer fishponds and aquariums, and females, the visual group of interior water elements such as photographs, wallpaper, and water-themed paintings (Figure 5).

3.1. Stress factors for college students

According to the Independent t-test scores (Table 1), considering the grades as a stress factor there was a statistically significant difference between males and females, with males finding them more stressful $t(68) = 2.069, p = 0.042 (p < 0.05)$.

Participants were from different faculties, and clustered under two groups as 'designers' and 'non-designers'. This classification was rational because the main concern was the criterion as biophilic design, and the selected case study site was the Faculty of Fine Arts and Design building of IEU. It was found that there are statistically significant differences between the two groups regarding the level of stress from workload and time constraints factors. Independent t-test scores for workload are $t(69) = 2.115, p = 0.038 (p < 0.05)$, where t-test results for time constraints and deadlines are $t(66) = 3.619, p = 0.001 (p < 0.01)$. For both issues, designers showed higher stress levels than non-designers (Table 2).

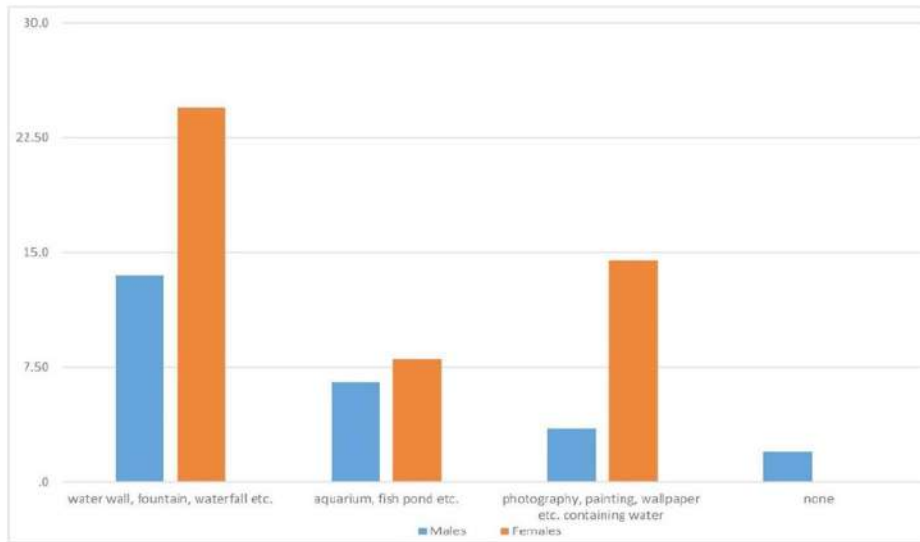


Figure 5. Interior water elements preferences according to gender

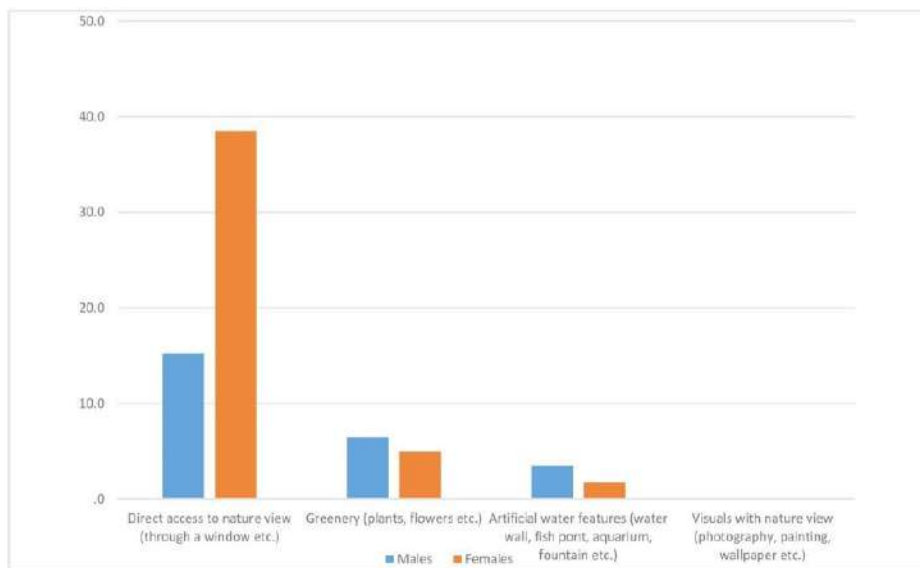


Figure 6. Being connected to nature preferences according to gender

	<i>t</i>	Sig. (2-tailed)
academic process	0.689	0.493
grades	2.069	0.042*
classmates	0.900	0.371
exams/assignments	-0.121	0.904
health	0.671	0.505
finance	-0.269	0.788
workload	-1.995	0.050
deadlines	-0.735	0.465

**p* = 0.05

Table 1. Independent t-test scores according to gender and stress factors

	<i>t</i>	Sig. (2-tailed)
academic process	1.263	0.211
grades	1.361	0.178
classmates	1.604	0.113
exams/assignments	1.000	0.321
health	1.484	0.142
finance	1.291	0.201
workload	2.115	0.038*
deadlines	3.619	0.001**

**p* = 0.05
***p* = 0.01

Table 2. Independent t-test scores according to profession and stress (designer vs non-designer)

3.2. Pearson Correlations between stress factor and interior water entity preferences

In order to reveal the correlations between participants' preferences and stress factors, Pearson Correlations tests were conducted (Figure 7). According to results, the individuals reporting feeling stressed due to general academic processes also stated that any water element in the built environment could be considered a good representation of nature ($r = 0.251$, $p = 0.031$). Negative correlations were found between the perception that water visuals (photographs, paintings, wallpaper) in the interior spaces were relaxing, and the perception that stress was caused by grades (3.2 , $r = -0.251$, $p = 0.031$) and assessment mediums (exams, assignments etc.,

3.5 , $r = -0.277$, $p = 0.017$). According to these results, it could be interpreted that participants who experienced assessment-related stress denied that water visuals were a positive interior application helping them to feel more relaxed. An interesting result was the positive statistically significant correlation between the health factor for stress, and the perception that any interior water elements is a good representation of nature ($r = 0.329$, $p = 0.004$). A possible interpretation is that these students, especially those feeling stressed because of possible health problems, felt healthier when closer to nature, and therefore, they found that water elements, as spatial elements were a good representation of nature in the built environment.

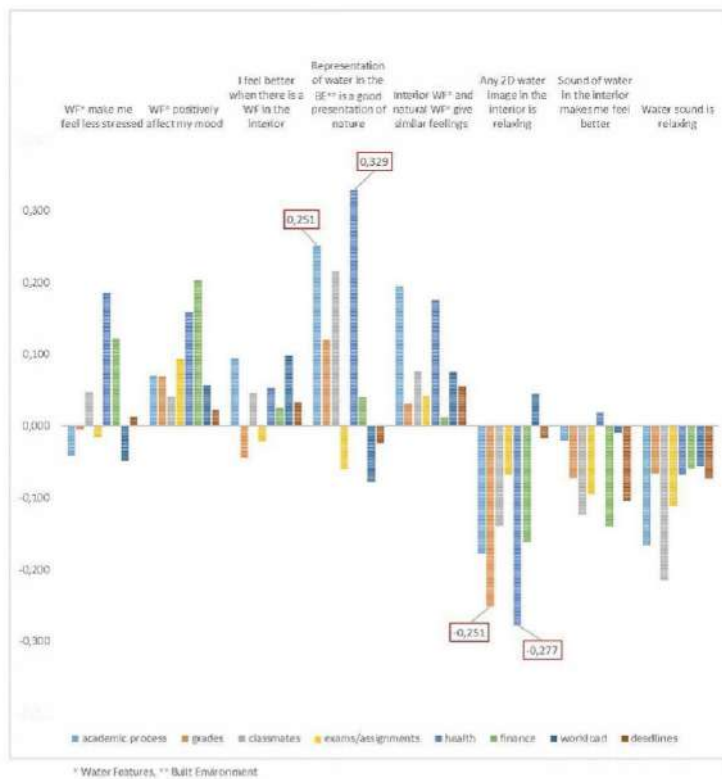


Figure 7. Correlation between stress factor and user perception of water elements in the interiors

The overall findings of the survey show that the majority agreed on the positive effects of interior water elements, in line with the hypothesis that applying water elements in the interiors using biophilic design approaches may lead to improvements in the occupants' state of well-being. However, when indoors, 77% of participants, regardless of gender or any other specification, felt they were most connected to nature when having direct access to a view. These findings are consistent with Tennessen and Cimprich (1995) who compared college students with and without direct access to a view of nature from their dormitory. The study found that students exposed to a natural view scored higher on tests of direct attention than those who do not (Tennessen and Cimprich, 1995).

Regarding the previously mentioned research questions concerning the feelings of the participants around interior water elements, it is found that 70.4% of the participants reported that water elements help them feel better in times of stress, 74% reported that water elements positively affect their mood, and 57% reported that they feel better when in presence of interior water elements. To understand these results, it is important to realize that hearing and touching water, like seeing it, brings relaxing effects as well (Alvarsson et al., 2010). Browning et al. (2014) argue that nature images with water elements give higher expectations for lowering the blood pressure and heart rate compared to nature images without.

Participants did not noticeably relate real natural water elements such as lakes, waterfalls, and the sea to the artificial interior water elements such as fountains, aquariums, and waterfalls since 33.5% of the answers to this item were neutral, 27% disagreed and 31% agreed. This might suggest that real natural features either awaken deeper and unique feelings on mental and physical states; alternatively, it may mean that real nature has the power to simultaneously arouse multiple senses,

unlike artificial water elements. For example, a single installation of a water wall in a shopping mall merges with surrounding sounds including talking, footsteps, elevators and cash machines. They can also see the water motions, but have limited opportunity to touch with the fingers palm of the hand, and smell is dominated by the chemicals that keep the installation clean and hygienic. In contrast, in nature, real natural water elements, for example, a waterfall, has multiple levels of satisfaction for the senses, such as feeling the breeze or the sunshine after bathing, smelling mixed natural features of the surroundings, such as earth, flowers, grass, which combine to create the natural fragrance of water, which does not have a specific smell, but it usually absorbs other natural components. Other senses include the taste of natural spring water and hearing water splash and fall.

71.6% of the participants found water sounds relaxing, and 66.3% Water found visuals such as photographs and paintings in the interior to be relaxing. Alvarsson et al. (2010) found that water sounds had meditative effects and combined sounds from a water fountain and bird song helped increase the physiological recovery of the nervous system. Whether placed at work, home, health facilities or educational facilities, sounds of gently flowing water bring a healing atmosphere (Clouse, 2016).

Almost 75% of the participants were positive about the first two survey questions, but the third, the positive response percentage dropped by almost 15%. This question elicits a more general feeling about the mood in the presence of interior water elements, whereas the first asks how they feel around interior water elements specifically when stressed. This question implies that the statements "feeling better" and "having a positive mood" have different meanings for respondents. Although the difference between the outcomes was not great (about 15%), some of those who stated that artificial interior water elements

made them feel better when stressed were more indecisive or even negative when asked if these elements had a more general positive effect as on their mood.

When asked to comment on their opinion for the improvement of the physical environment of the campus area to lower their stress level, 10% of participants mentioned nature sounds and the reduction of noise pollution on campus. In addition, 22.5% expressed a preference for nature, referring to fresh air, natural light, sunlight, warmer wall colours, and less use of bare concrete, and direct visual access to nature. 32.5% expressed a preference for water elements such as fountains, ponds, water visuals, water elements and sources, and 35%, for indoor vegetation, such as plants, gardens, flowers and green walls. This might suggest that the participants understand the importance and benefits of contact with nature, and are seeking more sustainable and green places in their campus to relax, refresh themselves, and spend free time.

The findings from the 3D visualizations showed the water wall installation as more preferred, whereas one of the other applications had the same level of preferences as the ocean view wallpaper and the aquarium in the entrance of the FFAD building. Therefore, this might suggest that the water wall installation might be the optimal choice for increasing well-being and reducing stress.

CONCLUSION

Biophilia refers to humans' innate need for contact with nature, and their adaptations to the natural world through evolution, as a way of maintaining physical and mental health and well-being. Biophilic design is a way of designing an environment that invites people to reunite with nature. It is important because it gives the opportunity to live and work in healthier environments, with decreased levels of stress, increased well-being and improved mental health.

Among biophilic design applications, water appears to be one of the most effective, having a variety of uses in history for therapeutic as well as aesthetic purposes. Understanding the means by which water elements work may enable their utilization in a variety of environments. Higher educational environments carry significance on several layers in terms of using biophilic, and especially water elements.^{4,5} Water can be beneficial for students' mental health while spending substantial amounts of time on campus accomplishing tasks that require complete directed attention likely to cause attention fatigue.

The motivation for conducting this research was students' and workers' constant battle with mental fatigue, stress, loss of attention and drained mental state resulting from work and study. In addition, students often face stress during their academic life as a reaction to the imbalance of the difficult circumstances and their capacity to manage these, which have consequences for physical health, and can lead to disease (Watchman et al., 2020; Najafi et al., 2018).

This study hypothesized that applying water elements in the educational interiors using biophilic design approaches may lead to the improvement of the occupants' environment and thus, state of well-being. In the context of the built environment, nature is particularly of significance to the humans' well-being and positive state of mind, but unfortunately, has lost its value in contemporary times.² In contrast to the hypothesis, participants did not noticeably associate artificial interior water elements such as water walls, aquariums, and fountains with the real water elements such as lakes, fishponds, and seas. The results of this research study showed that interior water elements help in the reduction of stress, and provide an overall positive effect on emotional state and mood. However, participants' favored direct access to nature view while indoors, suggesting water

elements were less likely to be associated with the representation of nature.

Regarding the research questions; “How do the occupants feel around interior water elements?”, “What is the relationship between interior water elements preferences and stress factors?”, and “What are the differences in occupants’ preferences for interior water elements according to gender?”, briefly, it can be stated that, participants believed that, water elements as spatial elements were a good representation of nature in the built environment. Moreover, participants feel less stressed when they encounter water elements in interiors. Regarding preferences for water elements, females and males were very similar regarding the preference for water walls, fountains, and waterfalls, including fishponds and aquariums, as well as photographs of water, ocean view wallpapers, and water-themed paintings.

It was found that biophilic design approaches may lead to improvements in the occupants’ well-being, however, most participants stated they were most connected to nature when they had direct access to a view.

The main limitation of the study may be regarding the sample. The sample size is more than sufficient for a qualitative discussion, however, in order to conduct further quantitative analysis, it would be beneficial to ensure a more precise sample size and selection process, in terms of gender and occupational balance. Calculating the exact population size would allow a more robust sampling method, such as stratified sampling that might be more appropriate for a population with mixed characteristics. Despite this limitation, the results of this research provide a general outline for the effects on user well-being of interior water elements in the consideration of biophilic design approach. These points may be considered in further studies that may include larger sample sizes, as well as studies in other cultures. Overall, this study will provide a basis

for further investigation into the positive effects of biophilic design approaches in educational environments, as well as spaces with various other functions. Furthermore, the findings contribute to theory and practice in the fields of interior architecture, biophilia, and biophilic design, and shed light on preferences for interior water elements.

REFERENCES

- Abercrombie, N., Gatrell, T., & Thomas, C. (1998). *Universities and health in the twenty-first century*. In A. D. Tsouros, G. Dowding, J. Thompson, & M. Dooris (Eds.), *Health promoting universities: Concept, experience and framework for action (Organizational Development: 21st Century Health Policy Health Promotion ed., pp. 33–39)*. World Health Organization.
- Alvarsson, J. J., Wiens, S., & Nilsson, M. E. (2010). *Stress Recovery during Exposure to Nature Sound and Environmental Noise*. *International Journal of Environmental Research and Public Health*, 7(3), 1036–1046. <https://doi.org/10.3390/ijerph7031036>
- Annerstedt, M., & Währborg, P. (2011). *Nature-assisted therapy: Systematic review of controlled and observational studies*. *Scandinavian Journal of Public Health*, 39(4), 371–388. <https://doi.org/10.1177/1403494810396400>
- Baum, A., Singer, J. E., & Baum, C. S. (1984). *Stress and the environment*. In G. W. Evans (Ed.), *Environmental stress (First paperback edition ed., pp. 15–45)*. Cambridge University Press 1982.
- Bhat, R. H. (2015). *Environmental stressors and its impact on human being*. *International Journal of Humanities and Social Sciences*, 5(1), 37–40.
- Bilir, A. (2019). *Sanat yoluyla düşünme: Su örneği (Thinking through art: Water as an example)*. *Anadolu Üniversitesi Sanat & Tasarım Dergisi (Anadolu University Journal of Art and Design)*, 9(1), 116–127. <https://doi.org/10.20488/sanattasarim.600433>
- Bilotta, E., Vaid, U., & Evans, G. W. (2019). *Environmental stress*. In L. Steg & J. I. M. de Groot (Eds.), *Environmental psychology: An introduction (Second edition, pp. 36–44)*. John Wiley & Sons. <https://doi.org/10.1002/9781119241072.ch4>
- Browning, W., Ryan, C., & Clancy, J. (2014). *14 patterns of biophilic design improving health and well-being in the built environment*. Terrapin Bright Green.
- Byrne, J. A. (2011). *Biophilia*. In N. Cohen & P. Robbins (Eds.), *Green Cities: An A-to-Z Guide (The SAGE Reference Series on Green Society: Toward a Sustainable Future-Series Editor: Paul Robbins, 1st Edition, pp. 1–4)*. SAGE Publications. <https://doi.org/10.1145/1179849.1179879>
- Clouse, A. M. (2016). *Human psychological response to and benefits of interior water features*. The University of Southern Mississippi.
- Demirbaş, G. U. & Demirbaş, Ö. O. (2019). *Biyofilik Tasarım Kapsamında Peyzaj Mimarlığı ve İç Mimarlık Arakesiti: Eğitim Programlarının Karşılıklı Değerlendirilmesi*. *Türkiye Peyzaj Araştırmaları Dergisi (Turkish Journal of Landscape Research)*, 2(2), 50–60.
- Düzenli, T., Alpak, E. M., & Akyol, D. (2019). *Peyzaj mimarlığında su Ögesinin tarihsel süreçteki kullanım amaçları (Purpose of water usage in landscape design in history)*. *Anadolu Üniversitesi Sanat & Tasarım Dergisi (Anadolu University Journal of Art & Design)*, 9(1), 20–35. <https://doi.org/10.20488/sanattasarim.599987>
- Evans, G. W., & Cohen, S. (1987). *Environmental stress*. In D. Stokols & I. Altman (Eds.), *Handbook of environmental psychology (Vol. 1, pp. 571–610)*. John Wiley & Sons.
- Felsten, G. (2009). *Where to take a study break on the college campus: An attention restoration theory perspective*. *Journal of Environmental Psychology*, 29(1), 160–167. <https://doi.org/10.1016/j.jenvp.2008.11.006>
- Freihoefer, K., Guerin, D., Martin, C., Kim, H.-Y., & Brigham, J. K. (2013). *Occupants' satisfaction with, and physical readings of, thermal, acoustic, and lighting conditions of sustainable office workspaces*. *Indoor and Built Environment*, 24(4), 457–472. <https://doi.org/10.1177/1420326x13514595>
- Heerwagen, J. H., & Orians, G. H. (1986). *Adaptations to Windowlessness*. *Environment and Behavior*, 18(5), 623–639. <https://doi.org/10.1177/0013916586185003>
- Joye, Y. (2011). *Biophilic design aesthetics in art and design education*. *The Journal of Aesthetic Education*, 45(2), 17. <https://doi.org/10.5406/jaesteduc.45.2.0017>
- Joye, Y., & van den Berg, A. E. (2019). *Restorative environments*. In L. Steg & J. I. M. de Groot (Eds.), *Environmental psychology: An introduction (Second Edition, pp. 65–75)*. John Wiley & Sons. <https://doi.org/10.1002/9781119241072.ch7>
- Kaplan, R., & Kaplan, S. (1989). *The experience of nature: A psychological perspective (1st Edition)*. Cambridge University Press.

- Kellert, S. (2014). *Biophilia and biomimicry: Evolutionary adaptation of human versus nonhuman nature*. *Intelligent Buildings International*, 8(2), 51–56. <https://doi.org/10.1080/17508975.2014.902802>
- Kellert, S. R. (2005). *Building for life: Designing and understanding the Human-Nature connection* (2nd Edition). Island Press.
- Kellert, S. R., & Calabrese, E. F. (2015). *The practice of biophilic design*. <https://www.biophilic-design.com/>
- Kellert, S. R., & Wilson, E. O. (1993). *The Biophilia hypothesis*. Island Press.
- Kellert, S. R., Heerwagen, J., & Mador, M. (2011). *Biophilic design: The theory, science and practice of bringing buildings to life* (1st Ed.). John Wiley & Sons.
- Lange, E., & Schaeffer, P. V. (2001). A comment on the market value of a room with a view. *Landscape and Urban Planning*, 55(2), 113–120. [https://doi.org/10.1016/s0169-2046\(01\)00148-7](https://doi.org/10.1016/s0169-2046(01)00148-7)
- Lau, S. S. Y., & Yang, F. (2009). Introducing healing gardens into a compact university campus: Design natural space to create healthy and sustainable Ulrich, R. S. *Landscape Research*, 34(1), 55–81. <https://doi.org/10.1080/01426390801981720>
- Luttik, J. (2000). The value of trees, water and open space as reflected by house prices in the Netherlands. *Landscape and Urban Planning*, 48(3–4), 161–167. [https://doi.org/10.1016/s0169-2046\(00\)00039-6](https://doi.org/10.1016/s0169-2046(00)00039-6)
- Mangone, G., Capaldi, C. A., van Allen, Z. M., & Luscuere, P. G. (2017). Bringing nature to work: Preferences and perceptions of constructed indoor and natural outdoor workspaces. *Urban Forestry & Urban Greening*, 23, 1–12. <https://doi.org/10.1016/j.ufug.2017.02.009>
- Najafi, N., Movahed, K., Barzegar, Z., & Samani, S. (2018). Environmental factors affecting students' stress in the educational environment: A case study of Shiraz schools. *International Journal of School Health*, 5(2), 1–7. <https://doi.org/10.5812/intjsh.67153>
- Nassar, U. A., & El-Samaty, H. S. (2014). Transition space in higher education buildings as an efficient “Behavior setting” model. *International Journal of Innovative Research in Science, Engineering and Technology*, 3(1), 8304–8319.
- Rutkin, K. M. (2005). *User preference of interior design elements in hotel lobby spaces* (Master's thesis). The University of Florida.
- Steg, L., van den Berg, A. E., & de Groot, J. I. M. (2019). *Environmental psychology: History, scope, and methods*. In L. Steg & J. I. M. de Groot (Eds.), *Environmental psychology: An introduction* (Second edition, pp. 1–11). John Wiley & Sons. <https://doi.org/10.1002/9781119241072.ch1>
- Tanner, C. K. (2000). The influence of school architecture on academic achievement. *Journal of Educational Administration*, 38(4), 309–330. <https://doi.org/10.1108/09578230010373598>
- Tarakçı Eren, E., Düzenli, T. ğ., & Akyol, D. (2018). Peyzaj mimarlığı Öğrencilerinin, Çevre tasarımında biyomorfik ve parametrik tasarım yaklaşımlarına karşı tutumları (Attitudes of landscape architecture students towards biomorphic and parametric design approaches in environmental design). *Anadolu Üniversitesi Sanat & Tasarım Dergisi (Anadolu University Journal of Art and Design)*, 8(1), 126–143. <https://doi.org/10.20488/sanattasarim.510285>
- Tennessen, C. M., & Cimprich, B. (1995). Views to nature: Effects on attention. *Journal of Environmental Psychology*, 15(1), 77–85. [https://doi.org/10.1016/0272-4944\(95\)90016-0](https://doi.org/10.1016/0272-4944(95)90016-0)
- Toyne, P., & Khan, S. A. (1998). A common agenda? Health and the greening of higher education. In A. D. Tsouros, G. Dowding, J. Thompson, & M. Dooris (Eds.), *Health Promoting Universities: Concepts, Experience and Framework for Action* (Organizational Development: 21st Century Health Policy Health Promotion ed., pp. 41–49). World Health Organization Regional Office for Europe Copenhagen.
- Triantis, E. (2005, May). *Environmental strategies in retrofitting of educational buildings – the integrated approach*. 709–714.
- Ulrich, R. (2008). *Biophilic theory and research for healthcare design*. In S. R. Kellert, J. Heerwagen, & M. Mador, *Biophilic Design: The Theory, Science and Practice of Bringing Buildings to Life* (1st Edition, pp. 88–106). John Wiley & Sons.
- Ulrich, R. S. (1979). Visual landscapes and psychological well-being. *Landscape Research*, 4(1), 17–23. <https://doi.org/10.1080/01426397908705892>
- (1986). *Human responses to vegetation and landscapes*. *Landscape and Urban Planning*, 13, 29–44. [https://doi.org/10.1016/0169-2046\(86\)90005-8](https://doi.org/10.1016/0169-2046(86)90005-8)
- Ulrich, R. S. (1992). How design impacts wellness. *The Healthcare Forum Journal*, 35(5), 20–25.
- Ulrich, R. S. (1993). *Biophilia, biophobia, and natural landscapes*. In S. R. Kellert & E. O. Wilson, *The Biophilia Hypothesis* (pp. 74–137). Island Press.

- Watchman, M., Demers, C. M. H., & Potvin, A. (2020). *Biophilic school architecture in cold climates*. *Indoor and Built Environment*, 1420326X2090830. <https://doi.org/10.1177/1420326x20908308>
- Wells, N., & Rollings, K. (2012). *The natural environment: Influences on human health and function*. In S. D. Clayton (Ed.), *the Oxford Handbook of Environmental and Conservation Psychology* (pp. 510–524). Oxford University Press.
- White, M., Smith, A., Humphries, K., Pahl, S., Snelling, D., & Depledge, M. (2010). *Blue space: The importance of water for preference, affect, and restorativeness ratings of natural and built scenes*. *Journal of Environmental Psychology*, 30(4), 482–493. <https://doi.org/10.1016/j.jenvp.2010.04.004>
- Wilson, E. O. (1984). *Biophilia*. Harvard University Press.

Sanat

oyun

art

oloji

o

o

o

o

o

o

o

o

o

o

o

o

o

o

o

o

o

o

o

o

o

o

o

o

o

o

o

o

o

o

o

o

o

o

o

o

o

o

o

o

o

o

o

o

o

o

o

o

o

o

o

o

o

o

o

o

o

o

o

o

o

o

o

o

o

o

o

o

o

o

o

o

o

o

o

o

o

o

o

o

o

o

o

o

o

o

o

o

o

o

o

o

o

o

o

o

ÖYUNCAĞIN AKILLANMASI: DİJİTAL TEKNOLOJİ BARINDIRAN OYUNCAKLARIN TASARIMINA YÖNELİK BİR ÇER- ÇEVE ÖNERİSİ

Dr. Arş. Gör. Ozan SOYUPAK*
Dr. Öğr. Üyesi İlayda SOYUPAK**

Özet: Oyuncak tasarımı, oyun kavramındaki ve çocuğun günlük yaşamındaki herhangi bir değişikliğe paralel olarak gelişir. Günümüz oyuncakları, oyuncanın zaman ve mekânla yakın ilişkisine bağlı olarak, farklı biçimlerde güncel teknolojik unsurları içermektedir. Bu çalışma, teknoloji barındıran oyuncakların tasarlanmasına yönelik bir çerçeve ortaya koymak amacıyla gerçekleştirilmiştir. Bu kapsamda günümüz oyuncak pazarında önemli bir yere sahip olduğu belirlenen oyuncaklar netnografik yöntemlerle incelenmiştir. Bulgulara bağlı olarak, teknoloji içeren oyuncaklar için oyun değeri ve kullanıcı etkileşiminin önemi dikkat çekmektedir. Her nesnenin tasarımında olduğu gibi, oyuncak tasarım sürecinin de kullanıcısı, üreticisi, zamanı ve yeri ile oldukça bağlantılı olduğu ortaya çıkmıştır. Günümüz oyuncak tasarımcısı; yeni çağ oyuncuğunu, oyuncanın oyun özüne saygı duyarak ve çağdaş dünyada hem yetişkinlerin hem de çocukların beklentilerini karşılayarak konumlandırarak olan kişidir.

Anahtar Kelimeler: Dijital Oyuncaklar, Oyun, Akıllı Oyuncaklar, Oyuncak Tasarımı, Teknolojik Oyuncaklar

Geliş Tarihi: 26.12.2020

Kabul Tarihi: 28.04.2021

Makale Türü: Araştırma Makalesi

*Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi, Mimarlık, tasarım ve Güzel Sanatlar Fakültesi, Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümü, Osmaniye, Türkiye; ozansoyupak@gmail.com, ORCID: 0000-0003-4316-1712,

**Düzce Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, İç Mimarlık Bölümü, Düzce, Türkiye; ilaydasoyupak@gmail.com ORCID: 0000-0002-3770-420X,

SMARTING THE TOY: A PROPOSAL FOR A FRAMEWORK FOR DESIGNING DIGITAL TECHNOLOGY CONTAINING TOYS

Dr. PhD Res. Assist. Ozan SOYUPAK*
Assist. Prof. İlayda SOYUPAK**

Abstract: Toy design evolves parallel to any change in play concept and daily life of a child. Today's toys, depending on the toy's close relation with its time and space, include current technological elements in different forms. This study is carried out to put forward a framework for designing technology included toys. Within this respect, the determined toys, which have an important place in today's toy market, are examined through netnographic methods. Depending on the findings, the importance of play value and user interaction for the technology included toys are underlined. As in every object's design, the toy design process is also found to be highly linked with its user, manufacturer, and time and place. Today's toy designer is the one who will position the new era toy by respecting the play essence of the toy and satisfying both the expectation of adults and children in the contemporary world.

Keywords: Digital Toys, Play, Smart Toys, Toy Design, Tech-Toys

Received Date: 26.12.2020 Accepted Date: 28.04.2021 Article Types: Resarch Article

*Osmaniye Korkut Ata University, Faculty Of Architecture, Industrial Product Design Department, Osmaniye,Turkey
ORCID: 0000-0003-4316-1712, ozansoyupak@gmail.com

** Düzce University, Faculty Of Art, Design And Architecture, Department Of Architecture, Düzce, Turkey, ilaydasoyupak@gmail.com
ORCID: 0000-0002-3770-420X,

1. INTRODUCTION

Human beings have continued playing regardless of time and place, but in line with their existing conditions. Depending on the time and place; the form, methods, and borders of the play change. The tangible and intangible characteristics of the toys, which serve as mediums of play, are directly related to the period that they belong to. Thus, the qualities of the play show differences. Mertala et al. (2016) define playing with toys as a kind of 'object manipulation' and manipulation forms differ from each other depending on the context, manipulator, and manipulated ones. In the times of digital technologies that we are in, it is inevitable for children and toys to carry these digital characteristics of the new era. Toy's evolution to the new era requires a change in the toy design approach. Within this respect, this study examines the existing technology containing toys by considering their play characteristics, material qualities, and users and proposes a framework for designing technology included toys. This study aims to comprehend how this change has affected the toy concept, toy design process, and output of it within a human-centered perspective. Being able to evaluate today's technology included toys is only possible with understanding all the stakeholders of the process and related concepts. In that sense, this study is constructed upon play and toy concepts, toy market, transition from the internet of things (IoT) to the internet of toys (IoToys), existing toy design frameworks; and user experiences.

2. EVOLUTION OF TOY AND TOY DESIGN

Designing a toy is an act of implementing playfulness to the contemporary child's daily life. Thus, it evolves in time concerning the changes in daily practices. To follow the evolution of toy and toy design; play and toy concepts, toy market, how the internet of things lead to the

internet of toys, and toy design frameworks are needed to be examined.

2.1. Play And Toy

Play stands as a flexible space in a more concrete structure and derives its existence both owing to and notwithstanding that rigid body (Zimmerman, 2004, p. 159). Huizinga (2018, p. 45) defines play as a voluntary activity that is related to the time and place, continues within a set of rules on consent, has its objective, arouses child different kind of emotions, and holds awareness of being different from the ordinary life. Caillois (2001, p. 9), in a similar manner, delineates the play as an activity that is voluntarily participated, has its pre-defined time and place borders, owns ambiguity, is free from functionality orientation, ends in the same condition as the beginning, has its own rules, sets up a second reality to the existing one and occurs with a free awareness of aeriality. Larsen (2015) also emphasizes play's characteristic of reconstruction of the reality with the participant's way of thinking, and within a Piagetian perspective, he draws attention to creating new worlds from the current one, thus he underlines the play's power of assimilation on the existing conditions. Play is the activity of creating new realities in the existing reality. Huizinga (2018, p.7), proposes the use of *Homo Ludens* (playing human) instead of *Homo Sapiens* (knowing human) to define humankind and sets playing as essential characteristics as reasoning for humans.

A toy is an object that carries playfulness in itself. According to Johry & Poovaiah (2019), for children playfulness lays down in their interaction with the environment, it involves the urge for participation, exploration, and link through the interaction. Their approach to playfulness matches up with the findings of a previous study by King (1979, p.86), which demonstrates how kindergarten children approach play. In King's (1979) study, willingness

and self-control stand as the two essential concepts for children to describe an activity as a play. Playfulness requires voluntary and self-driven participation of a person regardless of all the external factors. Children use toys to set up and sustain a playful activity. The child includes a variety of objects ranging from small-sized to large-sized, from simple ones to complex ones in the activity of play, and their attributed meaning and function in the play can change contextually (Morgenthaler, 2012, p.65). Within this perspective, any physical object included in the activity of play can be a toy; on the other hand within a toy design perspective, toys can be defined as the physical products that are designed primarily for playing purposes (Kudrowitz ve Wallace, 2010, p. 37). In this study, the term 'toy' implies the physical product which is designed and manufactured for children's play.

2.2. Toy Market

The toy market consists of a vast variety of firms ranging from small-scaled to large-scaled or from local to global ones. This grand and multiplayer industry always seeks out innovative products, and innovative products become one of the main constituents of this industry and because of the rapid change in styles and trends toy industry is compared with the fashion industry (The Toy Association, 2014). Lifetime of new ideas and new products changes according to the context and concept. Del Vecchio (2003, p. 26) explains that today's dominant toy brands in the industry have come into existence in the beginnings of the 1900s and categorizes the successful toys in the toy market into two as the ones which have a long lifetime and are played by different generations like Barbie and the ones which have a shorter life span that become suddenly popular and then disappears from the market. For both categories, there is a change and transformation in successful, new, and innovative products.

When we look at the recent history of the toy, we coincide with the transformation in the last half-century from being a tangible, physical activity-related, small-scaled version of the adult world to output that belongs to abstract, less effort requiring, an imaginary world (Hjarvard, 2013, p. 103). This transformation is not only related to the toys, but also with children and all other elements in a child's daily life. Especially in 21st century, change in the culture of child play has become more obvious, with the help of the media parents' security concern has increased, and virtual world, digital plays, and toys superseded natural and constructed open-air playgrounds and toys (Frost, 2012, p.120). With the help of technology, childhood and physical interaction between children have begun to move to digital space, and as a result, the industry paid attention to this transformation and has made strides in developing non-display platforms such as internet-connected toys for children's online play and socialization (Holloway & Green, 2016). Robots, computers, toys that have the abilities of autonomous decision making, programmability, communicating, showing adaptive behavior, gaining knowledge have become parts of children's daily lives (Druga, Williams, Park, & Breazeal, 2018, p. 232). Technological development has played a major role in the transformation in the play experience of children and toys.

2.3. From The Internet Of Things To The Internet Of Toys

'Smart toys' and 'connected toys' can be mentioned as reflections of the technological development in the toy industry. A smart toy is a popular kind of technology-based toy which includes embedded electronic components, which has the capacity of adjusting to the user's abilities and which creates two-way interaction between child and toy. (Çağiltay et al., 2014, p. 703; Goldstein, 2011, p. 322). Tamagotchi and Furby can be counted as the first example of

smart toys. Internet of Things (IoT) has affected toys' connection to a network and the creation of connected toys. IoT is the substructure of a network that connects the objects and provides the opportunity of managing the objects' data mining and communication of data (Dorsemaine et al., 2015, p. 73). Nowadays, reflections of this infrastructure and technology can be perceived in the toy industry. Internet of Toys (IoToys) resemble other IoT devices, they are physical toys that are connected to the internet and potentially to other toys via Bluetooth and Wi-Fi (Mascherino & Holloway, 2019, p. 2). It is not obligatory for all smart toys to connect a network or for all connected toys being smart.

For this reason, Mascheroni et al. (2017) use the words software-based toys for connected or smart toys that have some kind of sensor, electronic, or software and they categorize the characteristics of these toys as having an internet connection, simulation of the human interaction and programmability. Toys can carry only one of these characteristics or a combination of two or three of them. Thus there can be created many alternatives that are both smart and connected. Within this respect, the existing smart toys can be thought of as an IoT which make use of network and sensor technologies for increasing functionality of existent toys, which has the function of artificial intelligence and which provides the experience of augmented reality (AR) (Tang & Hung, 2017, p. 1).

Trends in the toy industry have a strong connection with technological developments. The application of technologic elements on toys facilitates a different kind of plays which have a rich and multi-layered structure and has educational outputs with a high rate of playfulness (Heljakka & Ihamäki, 2019). Thus, stakeholders of the toy market like manufacturers, parents, educators embrace these

toys. Embracing the STEM (Science Technology Engineering & Math) approach and toys to develop skills of children and increase in the usage of AR in toys have positively affected and will continue to affect the demand for smart toys (Technavio, 2018). Ng et al. (2015, p. 57) mention the popular trends in the toy industry as toys with digital components, toys that can be integrated into smartphones, integration of digital components to analogous toys, and integration of analogous components to digital toys. The concepts of play experience and toy find a place in the intersection of physical and digital, and the values of the concepts increase by the support in between physical and digital.

2.4. Toy Design And The Frameworks

Repositioning play and toys in between digital and physical via current technologies has impacted the toy design and design process. To understand this, existing classification tools and frameworks have been examined.

To help designers to categorize toy product concepts, Kudrowitz ve Wallace (2010, p. 36) have developed two tools named as play pyramid and sliding scales of play. Play pyramid is a map that helps designers to categorize toy concepts by positioning them within four different axes as sensorial, fantasy, construction, challenge. The sliding scales of play, which is a tool for idea generation, includes five scales named involvement, social involvement, level of restraints, mental/physical, gender. Gielen (2010, p. 4), based on his / her toy design course at Delft University, explains three concepts that affect the quality of design output, which are also found hard to understand by students, as aimlessness, empathy, play value. In aimlessness, the process is more important than the output, for the player and it is the source of motivation, thus design's problem-solving nature differentiates in toy design. In empathy, instead of applying sources about

children and childhood memories, direct contact with children is encouraged among the design process. Play value is a term to define the liking of a child which consists of different elements like complexity, challenge, contextuality, compatibility with a child's character. Heljakka's (2019, p. 8) framework proposal for universal toy design consists of physicality (aesthetic & materiality), functionality (the ability of manipulation), affectiveness (emotional engagement), and fictionality (containing story). In addition to the above-mentioned studies that reflect a general perspective on toy design, other studies examine technology & toy intersection.

In the process of reframing toys by technology, there can be mentioned about three major actors as academicians, designers, and manufacturers. Yamada-Rice (2017, p. 21), has proposed a model to make different actors work together via design thinking methods. Although this model is not a very detailed one, it is important because of handling the communication and interaction process of the parties within a design-focused approach.

Within the light of studies of Clanton (1998), Levy & Weingartner (2003), Pagulayan et al. (2002), Rogers et al. (2002), Schrafel et al. (2004) Ye & Ye (2004), and Universal Design for Play Guidelines (2004); Hinske et al. (2008, p.84), about the integration of technology to toys, suggests these guidelines: to consider added value, to determine the action, to be toy and interaction focused, to have discreet involvement of technology, to be able to work when technological properties are off, to interlace design and implementation, to provide safety, to provide feedback, to support for the dynamics of the play environment, to have iterative development process.

Kara & Çağiltay (2020, p. 7) structured their guide to design computer interacted smart toys for preschool children on three themes

as content, visual design, and interaction. Consistency in between real-world and artificial content, the importance of feedbacks, durability, and get help from plushy toys for the children's probability of hurting themselves or other ones are the essential aspects of their guides.

In addition to academic studies about the integration of technology into toys, technology leaders have attempted on this issue. Depending on the technological improvements in the late 1990s increasing share of the video consoles in the toy market, under the partnership of Mattel and Intel a Smart Toy Lab (STL) was established to create innovative products (D'Hooge & Goldstein, 2001, p. 1). Team of Intel engineers & Mattel designers explains the vision behind technology toys that comes from the intersection of two companies with ten characteristics (D'Hooge & Goldstein, 2001, p. 2) as fun, open-ended, child is in control, challenging and creative, educational, grows with the child, involve the personal computer, perceived to be high technology, innovative, at least one magical feature.

Another reflection of the toy's transformation can be seen in the industry's expectations from the designer. Kudrowitz (2014, p. 253) mentions that in the contemporary toy production industry, expectation from the designer goes beyond traditional professional skillset and extends to be able to comprehend the ways of integration of sensor technologies, electronic technologies, and other new technologies. Another aspect that Kudrowitz (2014, p. 253) emphasizes is the vanishing borders in between engineering design and industrial design.

3. METHODOLOGY

This study handles the existing technology included toy designs via netnography, which is one of the qualitative research methods. Ethnography can be defined as the combination of different methods, which presume personal

participation as the key factor of comprehending a culture or social structure, such as participatory observation, interviews, discourse analysis, video, photo, and document analysis (Hobbs, 2006, p. 101). Wasson (2000, p. 377) expresses that the ethnography method that belongs to applied anthropology has extended through the field of design due to its potential for providing new perspectives to designers in understanding the interaction between consumers and products. Internet-based ethnography or netnography is a research method that adapts ethnographic research methods for examining cultures and societies that occur via computer-mediated communication (Kozinets, 2002, p. 62).

For 2019, the market size of the global toy industry has reached 90 billion dollars, the market size of the USA toy industry is estimated at around 27 billion dollars (http 1; http 2, http 3). In the USA having such a great market size, as representing all businesses in the toy industry Toy Association annually organizes The Toy of The Year Awards. Regarding the market size of the toy industry, this study examines a selection of toys from the awarded ones of The Toy of The Year Award 2020. The number of the finalist toys of the 2020 event is 114 from 16 sub-categories (http 4). With the effect of the size of the US toy market, the finalist toys of 2020 have been the starting point of the netnographic research. Firstly, all 114 finalists were evaluated by considering the inclusion of sensors or electronic technologies and thus the number of toys was decreased to 20. The finalist toys which has a sensor or electronic technologies are Erector Robotic, Leap Builder-Smart House, Tumbling Hedgehog, Smart Pixelator, Cry Babies, Pictionary Air, Linkimals-Llama, Leap Builder, Match a Saurus, Invisibility Cloak, TechMods-Hot Wheels, Tori-Banda Namco, Little Live Scruff, Lumies Color Change, Coding Critters, Myla Unicorn, Artie 3000, Lego Boost, Elenco Mech Robot, D-O Interactive Droid. These

twenty toys fall under different categories such as plushy toys, dolls, construction toys, STEM toys, toy vehicles and include different levels of technologic solutions. The richness of the categories is valuable for drawing a more general framework of the integration of electronic and sensor technologies. For this study, customer reviews, questions, and related answers, which have been put down till July 2020, in the biggest online market place amazon.com are analyzed. With the help of the computer-aided qualitative analysis software (QDA Miner Lite), at first, codes were constituted following the previous studies and collected data, then they brought together under the themes and the current situation is explained inductively.

4. FINDINGS

Common aspects of the toys in this study are having both digital and physical components, using network technology, providing an opportunity for interaction with children via electronic and digital sensor technologies. All of the toys have a different level of these aspects and some of them don't have any network connection technology. The reason behind choosing the toys in this study from an award of a professional association is based on the supposition of being more successful products and the possibility of ease of reaching data relevant to technology usage in toy design. In addition to this, feedbacks have enabled us to get problems and suggestions about the structure of the traditional physical toy and its integration with technology. In this study, some descriptive data, which can have an impact on the design of the product, such as by whom, why, when, and for whom the product was purchased has been accessed. According to gathered data, usually, toys are purchased by parents or other family members for children. Frequently, toys are sold as a gift on special occasions such as birthdays, Christmas. Since the toys are bought for children, toys having educational potential

like building blocks, STEM toys, coding toys are more preferred.

This study shows us, the time between a child's first interaction with the toy and the beginning of the play activity constitutes a major role in product experience and it impacts directly most of the design decisions. It is expected from the toys to have the complexity level of assembly that a child can overcome. Insufficient guidance in user manuals, the necessity of having adult capabilities in this process can be counted as the causes of the problems in the assembly process. In this study, it has been found that there are also toys that carry technology to their manuals and prefer digital guides instead of traditional printed guides. However, one user describes the mobile app of the digital guide as nonintuitive, boring, and slow. There are mostly similar negative user reviews about digital guides and this points to us that the application of technologies for guidance is not embraced by users. In some reviews, especially for the disassembled STEM toys for beginner level electronic, coding and robotic subjects, parents emphasize the complexity level of the assembly process by mentioning that even though they are engineers or working in the electronic sector and using their skills on the assembly process, they have spent hours on assembly. In some assembly cases, parents have taken an active role in a major part or even in the whole of the process, thus the child has taken a shorter role from it should be. In addition to that, some assembly cases require more muscle skills from the one children have or which requires some additional electronic equipment that can be harmful to children's self-use like a hairdryer. In a conveniently designed assembly process, with the controlled participation of the parents, the process of making the toy ready can turn into a family play.

As mentioned in the previous sections, most of these toys require connecting a network via

Wi-Fi and Bluetooth technology for actualizing the play experience and interaction. In addition to that, network connections make other devices such as computers, phones a part of the play experience. Negative factors that affect or even some cases block play experience are differences in software infrastructures of different devices, incompatibility between these devices and toys, network connection problems, problems of applications that are digital space of the toys. In addition to that, some parents state that they prefer to make their children set as little as possible interaction with smart devices like phones, tablets and they underline the addiction problem of these devices. Both assembly problems and connection problems can cause a delay in starting play experience, thus play which contains fun in its nature becomes a boring, disappointing activity before it begins. Another important aspect to consider in the design process is the size of the toy's digital spaces and applications in different devices. In addition to that, users have given positive feedbacks on toys that belong to the same range of products of the same company, can connect to a network or each other, and work simultaneously or react; in other words for toys that make the interaction between objects possible.

Besides network connection, other important characteristics of the examined toys are improvement in functionality and interaction capability of toys via sensors or other electronic components. With the help of sensors, collected data is processed and other electronic components provide feedback and establish an interaction between toy and child. Feedbacks are given via auditory, visual, and other methods. The frequency of the feedback is a significant factor that affects a child's experience of play. For one of the toys that give too much auditory feedback, most of the parents have complained about the annoying noise when the toy is on and mentioned that their children usually prefer to

play in off position like a traditional toy. And also, some other toys have been criticized for interaction problems depending on insufficient auditory and visual feedback. Misperception of the sensors stands as another problem that affects interaction negatively. Environmental factors like ambient light, noise level, and surfaces can cause the sensor to misperception of sensors. Surface problems also negatively affect the functional capability of electronic and mechanical components which make the toy move. Battery or electronic problems can make toys be used as any other toys that don't contain technologic elements or even in some cases, toy become unfunctional thus child doesn't prefer to play with it.

In addition to the above-mentioned findings specific to technology integration to toys, more general information about toys has been attained. In user reviews, there are a lot of feedbacks about the mechanical and physical properties of toys. One of them is the heaviness problem of toys which occurs because of not paying attention to the child's physical capacity. Material-related problems are also common in toys. Usage of cardboard or alike indurable materials for a toy that is a part of a set, material smell, difficulty in washing, and cleaning toy can be given as examples of material-related problems.

The modularity of toys positively affects customer choices. It is expected for toys to be as open-ended as possible and contains a sufficient number of parts to construct different play objects. Thus children can create their own story and play. On the other hand, another customer expectation on modular toys is being compatible with other modular toy series of the same company and able to be used in different combinations. Disassembled toys are also expected and to allow creating alternative play objects and to be customizable. There are some safety concerns like swallowing the toy on both modular toys and disassembled toys depending

on the dimensions of separate parts.

5. DISCUSSION

Toys have a major role in a child's daily life, designing a toy is a multi-layered problem and toy design can be more complex when it is combined with technology. Every phase of interaction between child and toy is needed to be designed. While trying to decide a toy in between alternatives, customers have a variety of sources such as online product details, customer review categorization, and product review videos for evaluation. However, although there have been such rich sources, customers still have negative experiences with the toy after the purchase. Their negative experiences with the purchased toy, which was bought after careful examination of product details, reviews, and other sources, indicate the inaccurate and insufficient framing in the design process for categorization and challenge level of a toy.

A toy should be complex enough that a child can overcome before and during the play. Especially for disassembled or modular STEM toys, the pre-play phase involving assembly and preparation activities is essential for the educational process that toys propose. Toys that carry a lower complexity level from the child can handle can be unattractive because of a lack of challenge. Creating an entertaining learning experience requires providing an optimum level of complexity and challenge as stated in the play pyramid of Kudrowitz ve Wallace (2010) and play value of Gielen (2010). The kind and level of technology integration can be the main topics to be considered in the design process. Although sensor and network technologies have been used to improve the play experience and quality of the toy, on the contrary, it can worsen the experience. Content and interaction should be carefully calculated while proposing new versions and new experiences of existing more traditional toys. For the toys that have a long lifespan in the toy

market and over-identified with a specific toy category like Lego or Meccano, users can have concrete expectations depending on previous experiences. If previous experience is not very well integrated with technology, people can choose the traditional one over the new technologic version. If integration is successful, it can take a toy and play experience to a further level. For example, in one of the user reviews, Lego's new technologic set is defined as the application-based experience of construction. This indicates us, previous experiences have been transmitted successfully to the new set. As being designed and produced tangible objects for child play, toys need to propose a play experience by themselves. Some parents opt for less usage of monitors, mobile and electronic devices by a child. In addition to that, as before mentioned, connection problems related to software and hardware can occur in technology included toys. In any problem with the battery or electronic components, the play experience is needed to continue in a different dimension. If not, the toy turns into a useless, unidentified object. User's manipulation on/off mode of a toy, ease of battery

change or fulfill can support play experience of a toy. In an ideal scenario, technology should support play experience, should not damage the process, should be turned off according to the user's wishes, and should carry play characteristics when it is turned off.

The scope of the physical toy has extended and it evolved to a brand new world that includes electronic components, a sensor, network connection via technological developments. Devices such as mobile devices, computers, TVs have become parts of the new toy and the new play experience and served for interaction between child and toy. However, on the contrary to the transformation of the toy, there is not any change in the essence of the play (Figure 1).

Other studies also support this approach and Huizinga's ideas about the play are still valid. As being used in a free, voluntary participated space which is sculpted by time and place, the essence of the toy and its interaction with the child are two main aspects to be considered in the design of play object in other word toy. With the help of these technological developments, two issues that

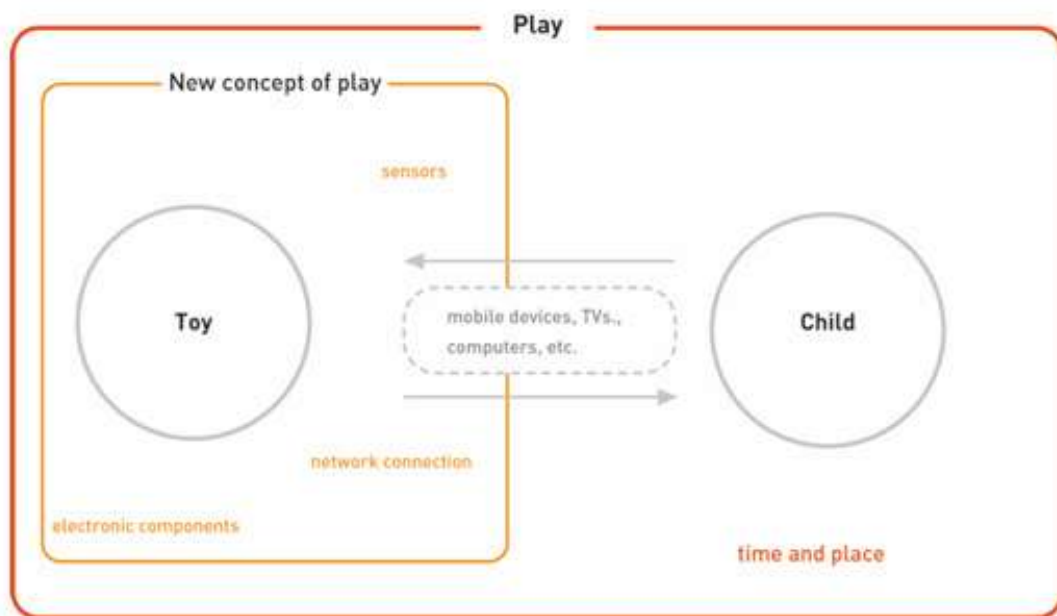


Figure 1. The Universe of Play.

should be taken into consideration when making design decisions in new product development processes are the situations where socialization is limited and data security. Ruckenstein (2013, p. 476) states that digital technologies support children in extending their daily world and changing their environment via toys and online network groups. In the times when there is a mandatory restriction in a face-to-face interaction of children, providing interaction and play experience via new technologies can play a major role in child development and continuity of play. Within this context, beyond being an improvement or preference, digitalization and technology can be a requirement for the market. However, connecting a network and constantly sending data to this network can be perceived as a potential problem for technology included toys. As being a growing market, for the toy industry, gaining the trust of parents and children, privacy and safety precautions are essential for success (FPF & FOSI, 2016, p. 16). Constructing this trust also takes its place in the field of toy design.

CONCLUSION

The design process takes its shape depending on a variety of elements such as user, manufacturer, designer, time, and place. All of these elements have dynamic structures. Due to this dynamic structure, it is essential in the design process to take action suitable for the existing situation and goals. This remains the same for toy design.

This study has discussed the elements to be considered in the design of the new era toys. Key themes that this study reveals the essential points of the technology included toy design are properties of the product, drive for purchase and play experience. Properties of the products determine the suitability of the product to target age, interactivity level, technology inclusion level, traditional play inclusion level, way of transition from digital to physical, option to be played manually. Drive for purchase is dependent on

by whom, to whom, when, and why the toy is bought. The play experience is drawn by positive and negative experiences and related emotions in the first interaction time like assembly or comprehending the play guide, action of the play.

The most important thing in designing the mediums of play is the essence of play; it is playfulness. Integrating technologies into toys are the attributes of development and being contemporary, however, every stage of play playfulness should not be ignored. For a toy, the truth is its potential for evoking play. For toy design, both the expectation of adults and children should be fulfilled. Since one of the main points is the continuation of play, the toy's ability to work in different conditions and different technologic structures gains importance in integrating technologic components. While educational values of technology including toys are being prioritized by its buyers (parents), toys are also expected to provide safe play in the digital world them. In the play, humans, time, and place are connected. For that reason, the technology of toys of this new era can not be handled independently from the human factor.

REFERENCES

- Caillois, R. (2001). *Man, Play and Games*. Chicago: University of Illinois Press.
- Çağıltay, K., Kara, N., & Aydın, C. Ç. (2014). Smart Toy Based Learning. In J. M. Spector, M. D. Merrill, J. Elen, & M. J. Bishop (Eds.), *Handbook of Research on Educational Communications and Technology (Fourth Edi.)*. New York: Springer.
- Del Vecchio, G. (2003). *The Blockbuster Toy!: How to Invent The Next Big Thing*. Louisiana: Pelican Publishing.
- D'Hooge, H., & Goldstein, M. (2001). History of the smart toy lab and Intel play toys. *Intel Technology Journal*, (Q4), 1–6.
- Dorsemayne, B., Gaulier, J.-P., Wary, J.-P., Kheir, N., & Urien, P. (2015). *Internet of Things: A Definition & Taxonomy*. In 9th International Conference on Next Generation Mobile Applications, Services and Technologies (72–77), Cambridge, UK.
- Druga, S., Williams, R., Park, H. W., & Breazeal, C. (2018). How smart are the smart toys? children and parents' agent interaction and intelligence attribution. In *Proceedings of the 17th ACM Conference on Interaction Design and Children (231–240)*, New York, USA.
- FPF & FOSI. (2016). Kids & The Connected Home: Privacy in The Age of Connected Dolls, Talking Dinosaurs, and Battling Robots. <https://fpf.org/wp-content/uploads/2016/11/Kids-The-Connected-Home-Privacy-in-the-Age-of-Connected-Dolls-Talking-Dinosaurs-and-Battling-Robots.pdf>
- Frost, J. L. (2012). The Changing Culture of Play. *International Journal of Play*, 1(2), 117–130.
- Gielen, M. A. (2010). Essential Concepts in Toy Design Education: Aimlessness, Empathy and Play Value. *International Journal of Arts and Technology*, 3(1), 4–16.
- Goldstein, J. (2011). Technology and Play. In A. D. Pellegrini & P. E. Nathan (Eds.), *The Oxford Handbook of The Development of Play (322–340)*. New York: Oxford University Press.
- Heljakka, K., & Ihämäki, P. (2019). Persuasive Toy Friends and Preschoolers: Playtesting IoToys. In *The Internet of Toys: Practices, Affordances, and the Political Economy of Children's Smart Play (159-178)*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Heljakka, K. (2019). Toys and Universal Guidelines for Design: A Designerly Perspective on Playability of Character Toys. In *7th International Conference for Universal Design (1–10)*.
- Hinske, S., Langheinrich, M., & Lampe, M. (2008). Towards Guidelines for Designing Augmented Toy Environments. In *Proceedings of the 7th ACM Conference on Designing Interactive Systems (78–87)*, Cape Town, South Africa.
- Hjarvard, S. (2013). *The Mediatization of Culture and Society*. New York: Routledge.
- Hobbs, D. (2006). Ethnography. In V. Jupp (Ed.), *The Sage Dictionary of Social Research Methods (101–102)*. London: Sage Publications.
- Holloway, D., & Green, L. (2016). The Internet of Toys. *Communication Research and Practice*, 2(4), 506–519. <https://doi.org/10.1080/22041451.2016.1266124>
- Huizinga, J. (2018). *Homo Ludens*. (O. Düz, Trans.). İstanbul: Alfa. (Original work published 1938)
- Johry, A., & Poovaiah, R. (2019). Playfulness through the lens of toy design: a study with Indian preschool children with intellectual disability. *International Journal of Play*, 8(3), 255–275. <https://doi.org/10.1080/21594937.2019.1684155>
- Kara, N., & Çağıltay, K. (2020). Smart Toys for Preschool Children: A Design and Development Research. *Electronic Commerce Research and Applications*, 39, 1–11.
- King, N. R. (1979). Play: The Kindergartners' Perspective. *The Elementary School Journal*, 80(2), 81–87.
- Kozinets, R. V. (2002). The Field Behind The Screen: Using Netnography for Marketing Research in Online Communities. *Journal of Marketing Research*, 39(1), 61–72.
- Kudrowitz, B. (2014). Emerging Technology and Toy Design. In J. Follet (Ed.), *Designing for Emerging Technologies: UX for Genomics, Robotics, and Connected Environments (237–253)*. O'Reilly Media (Kindle Edition).
- Kudrowitz, B. M., & Wallace, D. R. (2010). The Play Pyramid: A Play Classification and Ideation Tool for Toy Design. *International Journal of Arts and Technology*, 3(1), 36–56.
- Larsen, L. J. (2015). Play and space—towards a formal definition of play. *International Journal of Play*, 4(2), 175–189. <https://doi.org/10.1080/21594937.2015.1060567>
- Mascheroni, G., Holloway, D., & Kupiainen, R. (2017). Introduction. In (Eds.) Mascheroni, G. & Holloway, D. *The Internet of Toys: A report on media and social discourses around young children and IoToys*. DigiLitEY(online publication).

- Mascherino, G., & Holloway, D. (2019). *The Internet of Toys: Practices, Affordances and the Political Economy of Children's Smart Play*. Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-3-030-10898-4_2
- Mertala, P., Karikoski, H., Tähtinen, L., & Sarenius, V. M. (2016). *The value of toys: 6–8-year-old children's toy preferences and the functional analysis of popular toys*. *International Journal of Play*, 5(1), 11–27. <https://doi.org/10.1080/21594937.2016.1147291>
- Morgenthaler. (2012). *The Meanings in Play with Objects*. In *Play from Birth to Twelve: Contexts, Perspectives, and Meanings (Second Edi, 65–74)*. New York: Routledge.
- *New Media as Story, Performance, and Game (154–164)*. London: The MIT Press.
- Ng, G., Chow, M., & de Lima Salgado, A. (2015). *Toys and Mobile Applications: Current Trends and Related Privacy Issues*. In P. C. K. Hung (Ed.), *Mobile Services for Toy Computing (51–76)*. Cham: Springer.
- Ruckenstein, M. (2013). *Spatial Extensions Of Childhood: From Toy Worlds to Online Communities*. *Children's Geographies*, 11(4), 476–489. <https://doi.org/10.1080/14733285.2013.812309>
- Tang, J. K. T., & Hung, P. C. K. (2017). *Computing in Smart Toys*. Cham: Springer.
- Technavio. (2018). *Global Smart Toy Market 2019-2023*. Retrieved from <https://www.technavio.com/report/global-smart-toys-market-industry-analysis?tnplus>
- *The Toy Association*. (2014). *Toy Inventor & Designer Guide (Second Edi)*. Toy Industry Association.
- Wasson, C. (2000). *Ethnography in The Field of Design*. *Human Organization*, 59(4), 377–388.
- Yamada-Rice, D. (2017). *Designing Connected Play: Perspectives from Combining Industry and Academic Know-How*. In S. Chaudron, R. Di Gioia, M. Gemo, D. Holloway, J. Marsh, G. Mascheroni, ... D. Yamada-Rice (Eds.), *Kaleidoscope on the Internet of Toys: Safety, Security, Privacy and Societal Insights (21–23)*. Luxembourg: Publications Office of the European Union.
- Zimmerman, E. (2004). *Narrative, interactivity, play, and games: Four naughty concepts in need of discipline*. In N. Wardrip-Fruin & P. Harrigan (Eds.), *First Person*:

Web References

- [http 1. <https://www.toyassociation.org/ta/research/data/global/toys/research-and-data/data/global-sales-data.aspx?hkey=64bda73b-80ee-4f26-bd61-1aca29ff2abf>](http)
- (accessed April 25, 2020.)
- [http 2. <https://www.toyassociation.org/ta/research/data/u-s-sales-data/toys/research-and-data/data/us-sales-data.aspx>](http) (accessed April 25, 2020.)
- [http 3. <https://www.trademap.org/Index.aspx>](http) (accessed April 26, 2020.)
- [http 4. <https://www.toyawards.org/>](http) (accessed April 26, 2020.)

References of Figures

- Figure 1. *The Universe of Play*. (Credit: Authors)

ÇAĞDAŞ SANATTA GÖÇ TEMASI, TEMSİLİ VE ÇELİŞKİLERİ ÜZERİNE *

Dr. Öğretim Üyesi Esra YILDIZ**

Özet: Bu makale, göçün ve mülteci krizinin çağdaş sanata etkisini son yıllardan seçilen örnekler üzerinden tartışmayı amaçlıyor. Savaş, ekonomik adaletsizlik ve ekolojik felaketler gibi farklı nedenlerle ülkelerini terk etmek zorunda kalan sanatçılar, yapıtlarıyla, çağdaş sanat üretimini, sanat ve kültür kurumlarını etkiler ve dönüştürür. Politik ve toplumsal etkileriyle göç konusu çağdaş sanatta, kendileri de çeşitli nedenlerle göç etmiş ya da bu duruma tanıklık eden sanatçılar tarafından ele alınır. Bu sanatçılar, Batı kurumlarının aranan mümessilleri olur, ancak çalışmalarının çağdaş sanat kurumlarında ve piyasasında araçsallaştırılma tehlikesi de vardır. Gelişmiş ülkelerin, mültecilere ve göçmenlere yönelik şiddet, insan hakları ihlalleri gibi göz yumduğu konular, sanat eserleri aracılığıyla kültür ve sanat alanında çokkültürlülüğe katkı olarak ilgi çeker. Makalede, göçün çağdaş sanata nasıl yansıdığı, sanatta ele alınmasındaki temsil sorunları ve çelişkiler, göç konulu sanat eserleriyle ilgili politik tartışmaların nasıl yeni bir kamusalık oluşturduğu, Suriye'deki iç savaşın şiddetlenmesiyle göç konusunun dünyanın ve Avrupa Birliği'nin gündeminde olduğu 2016 ve 2017 yılından örnekler üzerinden inceleniyor.

Anahtar Kelimeler: Göç, Çağdaş Sanat, Mülteci, Temsil, Politik Sanat.

Geliş Tarihi: 30.01.2021

Kabul Tarihi: 21.05.2021

Makale Türü: Araştırma Makalesi

*Bu makalenin farklı bir versiyonu 21. YÜZYILDA ULUSLARARASI GÖÇ – III (10-11 Ekim 2018, Yeditepe Üniversitesi, İstanbul) Konferansında sunulmuştur.

** İstanbul Bilgi Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Sanat ve Kültür Yönetimi Bölümü, İletişim: Eski Silahtarağa Elektrik Santrali Kazım Karabekir Cad. No: 2/13, 34060 Eyüpsultan İstanbul, esra.yildiz@bilgi.edu.tr, ORCID : 0000-0003-4624-1208.

ON THE THEME OF MIGRATION IN CONTEMPORARY ART, ITS REPRESENTATION AND CONTRADICTIONS

Assist. Prof. Esra YILDIZ*

Abstract: This article aims to discuss the impact of migration and the refugee crisis on contemporary art through selected examples from recent years. Artists who had to leave their countries due to war, economic injustice and ecological disasters affect and transform contemporary art production and the arts and cultural institutions with their artworks. With its political and social impacts, migration theme is addressed in contemporary art through the artists who migrated for various reasons or the artists who themselves witnessed migration. These artists become agents of Western institutions, but there is also a risk of instrumentalization of their artworks within art institutions and art markets. Issues that developed countries turn a blind eye such as human rights violations and violence against refugees and migrants, attract attention in the arts and culture scene as a contribution to multiculturalism through artworks. In this article, how migration is reflected in contemporary art, the problems of its representation in art and its contradictions, and how political debates about artworks in migration theme form a new publicness are examined with the examples from 2016 and 2017, at the time migration was on the agenda of the world and the EU as the civil war escalated in Syria.

Keywords: Migration, Contemporary Art, Refugee, Representation, Political Art.

Received Date: 30.01.2021 Accepted Date: 21.05.2021 Article Types: Research Article

**Istanbul Bilgi University, Faculty of Communication, The Arts and Cultural Management Program, Info: Eski Silahtarağa Elektrik Santrali Kazım Karabekir Cad. No: 2/13, 34060 Eyüpsultan İstanbul, esra.yildiz@bilgi.edu.tr. ORCID : 0000-0003-4624-1208.

1.GİRİŞ

II. Dünya Savaşı'nda ülkesini terketmek zorunda kalan ve Brezilya'da uzun yıllar sürgün yaşayan medya teorisyeni, felsefeci ve yazar Vilém Flusser, sürgün edilenleri, yeni kökler kurmak için etrafındaki herşeyi kökünden sökmeye, değiştirmeye çalışan köksüz insanlar olarak tanımlar (Flusser, 2002, s. 107). Flusser'a göre göç, sürgünlük yaratıcı eylem için besleyici bir alandır (Flusser, 2002, s. 109).

Göçmenler, mülteciler ve sürgünler, göç edilen ülke açısından ekonomik, toplumsal sorunların kaynağı olarak görülür. Bilinmeyenden, yabancından korkulur. Ancak göç, sanatta daha yaratıcı bir sürecin tetikleyicisidir. Edward Said'in de belirttiği gibi modern Batı edebiyatının önemli yapıtları çoğunlukla göçmenlerin, sürgün sanatçıların eserleridir (Said, 1995). I. ve II. Dünya Savaşları döneminde görsel sanatlar, edebiyat alanındaki öncü akımlarda yer alan sanatçıların çoğu sürgünde, ülkelerinden uzakta üretimlerini sürdürmek zorunda kalır. Örneğin; Sürrealistlerin çoğu savaş sebebiyle zorunlu sürgündedir (Chénieux-Gendron ve Eastman, 1996, s.437). I. Dünya Savaşında ülkelerini terk edip, savaştan kaçan entelektüellerin toplandığı Zürih kentinde, 20. yy'ın en önemli avangart akımlarından Dada doğar. Göç, sanatçıların üretimlerini, sanatsal formları da etkiler; “bağlamından kopartılmış readymade’ler, ayrıştırıcı montajlar, görsel ve metinsel parçalamalar (...)” sanatta jeopolitik yer değiştirmelerin terimleri olarak kullanılır (Demos, 2013, s.5). Bu sebeple 20.yy'ın ilk yarısının ve II. Dünya Savaşı sonrasının önemli sanat akımlarında, göç etmiş sanatçılar, “sürgün” olma ve göç konusu, modern ve çağdaş sanat tarihinin gidişatını belirler.

Sanatçıların göç etmelerinin ya da sürgünde yaşam sürdürmelerinin önemli sebeplerinden biri, Said'in de belirttiği gibi üretebilmek için özgür bir yaratım ortamına ihtiyaç duymalarıdır;

“çünkü entelektüel bir hayat temelinde bilgi ve özgürlükle ilgili bir hayattır (Said, 1995, s.6).” Politik baskılar, savaşlar ve büyük trajediler nedeniyle “göç” etme, bu özgürlük alanını açmak için zorunlu bir eylem olur. II. Dünya Savaşı sırasında, yaratma özgürlüğünü savaşın sürdüğü ülkelerinden uzakta arayan entelektüellerin, dünyanın farklı coğrafyalarına yerleşmesi toplumsal ve kültürel yapıyı da etkiler. Özellikle bu dönemde Paris'in dünya sanatının merkezi olma konumunu New York'a bırakması, Soyut Dışavurumcu sanatçıların ABD tarafından araçsallaştırılarak uluslararası alanda ön plana çıkarılmalarının yanında, göç eden sanatçıların yarattığı entelektüel atmosfer ve bunun yeni sanatçı kuşağı üzerindeki etkisi sebebiyledir. Örneğin; II. Dünya Savaşında Almanya'yı terketmek zorunda kalmış Bauhaus'un önemli sanatçılarından Anni ve Joseph Albers'in, Amerika'da Black Mountain Colleged'e eğitimlik yapmaları sonraki yıllarda, Robert Rauschenberg, Eva Hesse gibi Amerikan sanatçılarının üzerinde etkili olur. Göç, 20. yy. sanatında göç eden sanatçıların gittikleri ülke açısından önemlidir, 21. yy'da da göç konusunda sanat ve kültür aracılığıyla farklı tartışma alanları açıldığı gözlenir.

Suriye'deki iç savaşın şiddetlendiği 2015 sonrasında yeni göç dalgalarıyla birlikte, göç konusu politik ve toplumsal alanda daha çok gündeme gelir, sanat ve kültür etkinliklerinin kavramsal çerçevelerine de daha fazla yansır. Suriye iç savaşından kaynaklanan kitlesel göçten doğrudan etkilenen ülkeler sebebiyle, konu uluslararası alanda da öne çıkar, 2015'teki bu durum Avrupa sığınmacı/mülteci krizi olarak adlandırılır. Makalede bu toplumsal değişime bağlı olarak, 2015-2017 yılları arasından seçilmiş eserler üzerinden göç konusunun çağdaş sanata nasıl yansıdığı, göçün sanatta ele alınmasındaki temsil sorunları ve çelişkiler, bu çalışmalarla ilgili tartışmaların nasıl yeni bir kamusalılık yarattığı incelenecektir.

2.GÖÇÜN ÇAĞDAŞ SANATTA TEMSİLİ VE ÇELİŞKİLER

Berlin Duvarının yıkılması sonrasında dünya sanatında yeni merkezler bulma arayışında, Uzak Doğu, Afrika ve Orta Doğu gibi Batı dışı coğrafyalardan çeşitli nedenlerle göç eden sanatçılar, Batı'nın kültür kurumları tarafından ilgi görür. Özellikle 2011 sonrasında büyük göç dalgalarını tetikleyen Suriye iç savaşı gibi politik ve toplumsal olaylar, kültür sanat kurumlarında düzenlenen uluslararası sergilerin, bienallerin kavramsal çerçevelerinin göç teması etrafında şekillenmesinde etkilidir. Çağdaş sanatta göç konusu, bu durumu dışarıdan gözlemleyen sanatçıların yanında, kendileri de çeşitli nedenlerle göç etmek zorunda kalmış sanatçılar tarafından ele alınır. Ancak bu sanatçılar, zamanla çağdaş sanatın kurumları ve sanat ağları içinde araştırmaları; sanatçılardan kendi geçmişleri, anavatanlarındaki politik durum ya da etnik kökenleriyle ilgili iş üretmeleri beklenir. Batı dışı coğrafyalardan gelen sanatçılar çalışmalarıyla, son yıllarda, ırkçılık, yabancı düşmanlığı gibi ayrımcı söylemlerin kamusal alanda tartışılmasında önemli rol oynar. Ulus devletlerin göçmen karşıtı söylemlerinin aksine, göçle ilgili çalışmalar sanat kurumlarınınca desteklenir.

İran ve Irak arasındaki sınır kenti Süleymaniye'de doğmuş, yaşamı iki ülke arasındaki politik gerginlikten etkilenmiş ve Körfez Savaşı sonrasında ülkesindeki istikrarsız ortam nedeniyle 1997'de Türkiye üzerinden Yunanistan'a giden sanatçı Hiwa K. (1975) da, bu sürgün sanatçılarıdır. Ülkesinden ayrılmak zorunda kalma deneyimi, doğduğu topraklar pek çok çalışmasının çıkış noktasıdır. İlk kez documenta 14'te (2017, Kassel) gösterilen ve sonraki yıllarda önemli müze ve sanat kurumlarında sergilenen Pre-Image (Blind as the Mother Tongue, 2017), sanatçının göç etme, sürgünlük deneyimi üzerine bir videodur (<http->

1) (Görsel 1). Videoda, motorsiklete takılan aynaların bağlı olduğu metal çubuğu bir akrobat gibi başının üstünde, sürgün yolculuğunun yürüyüş rotasında taşımaya çalışan, dengede durmaya çalışan sanatçının kendisi görülür, Irak-Türkiye-Yunanistan- Almanya arasındaki sürgün yolculuğunu anlattığı sesi duyulur.

Aynadan yansıyanlar, ön-imgeler (pre-image), "nihai olarak varılacak yerin belirsiz olduğu bir yolun parçalarıdır" (Szewczyk, 2017). Bu imgeler, sınırları geçerek farklı bir ülkeye gelen sürgüne toplumun yönelttiği, onu, kimliğini kabul etmeyen, parçalayan bakış açısidir aynı zamanda.



Görsel 1. Hiwa K, Pre-Image (Blind as the Mother Tongue), 2017, HD video, 17'40"

Videoda Hiwa K. izleyiciyi, 90'lı yıllardaki kendi göç hikâyesi üzerinden, Suriye'deki iç savaş nedeniyle Avrupa'nın çeşitli ülkelerine mülteci akınıyla günümüzde tekrarlanan durumla yüzleştirir. Bu yüzleşme, trajedinin basitçe belgelenmesi, yaşananların taklidi ya da yeniden canlandırılarak inşası değildir. Kafka'nın Dava romanında Josef K.'nin ne ile suçlandığını bilmemesi ve karşılaştığı adaletsizlik durumu gibi, Hiwa K. da kendi hikâyesi aracılığıyla, mültecilerin içinde buldukları ve anlamlandıramadıkları adaletsiz duruma işaret eder. Kendi kimliğini göç deneyimi üzerinden yeniden kurmaya çalışır. Videonun başında sanatçı, zorunlu yolculuğuna çıkmadan önce annesiyle arasında geçen diyalogu anımsar; annesine iyi bir hayat için Irak'tı terkettiğini, belki başaracağını, belki de sınırı geçerken vurulan

kişiler gibi başaramayacağını söyler. Onun aksine; 1997'de Yunanistan-Türkiye arasındaki nehri geçmeye çalışan kuzeni boğulmuş ve cesedi bulunamamıştır. Kavala-Selanik ve Atina'nın ardından ulaştığı yer, bugün de yaşadığı Almanya'dır.

Videoda da anlatılan, Yunanistan'ın Patras kentinde, eski bir tren istasyonunda boruların içinde uyuma deneyimi, Hiwa K'nın documenta 14'te (2017), Friedrichsplatz'da yer alan başka bir çalışması When We Were Exhaling Images'ın (2017) çıkış noktasıdır (http-2) (Görsel 2). Yerleştirmede, Kunsthochschule Kassel'den öğrencilerin işbirliğiyle, mültecilerin geçici barınma yeri olarak kullandığı kanallara benzer yapılar oluşturulur. Uyuma bölümü, kütüphane, banyo gibi birimlerden oluşan yaşama alanları inşa edilir. Hiwa K'nın bu geçici yerleşimlerle izleyicinin etkileşime geçmesini sağlamak amacıyla, yerleştirmeyi documenta ziyaretçileri için Airbnb alanı olarak açma önerisi, sağlık ve güvenlik nedeniyle reddedilir (Wood, 2017). Yine aynı sergide yer alan A view from Above (Yukarıdan bir Bakış, 2017) videosunda, II. Dünya Savaşında tahrip olmuş Kassel kentinin maketi görülürken, bir Birleşmiş Milletler

temsilcisini güvensiz bir bölgeden geldiğine ikna etmeye çalışan ve statüsünün tanınmasını isteyen mülteci M.'nin hikâyesi duyulur. Sanatçı, II. Dünya Savaşından günümüze, farklı coğrafyalarda değişmeyen tarihsel süreci vurgular; yıllar geçse de yaşanan trajediler aynıdır.

Konukseverlik, yabancılık Derrida'nın da ifade ettiği gibi, yabancı'nın gittiği ülkenin hukuku karşısında kendisini savunmasız hissetmesine yol açan, bilmediği dilde başlar (Derrida, 2020, s.19). Hiwa K., Pre-Image (Blind as the Mother Tongue), videosunda çoğunlukla İngilizce konuşur, ancak içine saklandığı kamyonun gitmeyi hedeflediği ülkeye yol almasını beklediği gemide, günlerce zifiri karanlıkta kaldığını aktardığı bölümde ana dilini konuşur. Görme duyusunu deneyimleyemediği, sadece seslerle hareket ettiği bu yolculukta kendi ifadesiyle, ana dili kadar kördür.

Tüm bu yersizlik ve yurtsuzluk deneyiminde Hiwa K., kendini bir hikâye anlatıcısı olarak görür. Ne şu anda yaşadığı yeredir, ne de Süleymaniye'dedir; ikisi arasında bir uzamda hisseder kendini. Edward Said, modernlik öncesi zamanlarda sürgünün "kendini hiçbir



Görsel 2. Hiwa K., When we were exhaling images, yerleştirme, 2017, Documenta 14, Kassel.

zaman evinde hissetmeyen, etrafına hiç uyum sağlayamayan, geçmişe yatıştırılmaz bir acıyla bakan, sürekli toplum dışı olan biri olmak” (Said, 1997, s. 53) anlamına geldiğini söyler. Yürüyerek tarlalardan, patikalardan, ülkeler arası sınırlardan geçtiği yüzlerce kilometrelik yolculukta Hiwa K., kendisinin nerede ikamet ettiğini soranlara, bir yer ismi vermektense “ayaklarımın üzerinde” diye yanıt verir. Sürgün kendini bir yere ait hissetmez, bedeniyle olan ilişkisi, vatansızlığı üzerinden kendini yeniden tanımlar. Sanatçı, sınırları geçer, ülkeleri aşar, kanalların içinde uyur, yorgunluktan bedeninin yukarı bölümü ayaklarına hükmeder.

Said “sürgünlüğü yüzünden uyum göstermeyen, bunun yerine çoğunluğun dışında kalmayı, iktidarda yer edinmemeyi, onunla işbirliği yapmayı, direnmeyi tercih eden” (Said, 1997, s.57) entelektüelden bahseder. Sanat, bu direniş imkânını yaratmada ve göç etmek zorunda kalanların durumlarıyla ilgili kamusal bilinç yaratmada önemlidir. Adorno’nun deyimiyile sürgün durumunda bir yere yerleşmek artık imkânsızdır ve yazı/sanat “yurdu kalmamış kişi için yaşanacak bir yer olur” (Adorno, 2012, s.89). Her şeye yeniden başlayan biri haline gelmek zordur. Hiwa K. ve ülkelerini terk etmek zorunda kalan sanatçılar için sanat, hayata tutunmayı sağlayabilecekleri en önemli araçtır.

Çağdaş sanatta politik konuların ele alınmasında karşılaşılan etik ve estetik sorunlar, göçün görsel temsiliyle ilgili olarak da tartışılır. Sanat eserleri aracılığıyla başkalarının acısına nasıl bakılabilir, yaşananlar görsel dille nasıl ifade edilebilir?

Çinli muhalif sanatçı Ai Weiwei (1957), son yıllardaki çalışmalarıyla göçün sanatta temsili konusunda tartışma yaratan sanatçılardandır. Suriye iç savaşından dolayı ülkesini terk edenlerle ilgili yaptığı işlerinden öne çıkan ve

eleştirilenlerden biri, ailesiyle Yunanistan’ın Midilli adasına ulaşmak isterken 2 Eylül 2015’te ölen ve ceseti Bodrum sahillerine vuran Kobanili Aylan Kurdi gibi poz verdiği fotoğrafıdır. Mültecilerin durumuna dikkat çekmek için yapılmış bu performansvari eylemle Weiwei, Suriye’den ya da dünyanın farklı yerlerinden iç savaşlardan kaçan insanları da temsilen, Aylan Kurdi’nin trajik durumunu “bire bir” canlandırır (http-3) (Görsel 3). Savaşın şiddetinin kırılğan bedeninde tüm şiddetiyle hissedildiği üç yaşındaki Aylan Kurdi’nin DHA muhabiri Nilüfer Demir tarafından çekilmiş fotoğrafının aksine, Weiwei’nin fotoğrafı gerçekliğin taklidi ve parodisine dönüşüp, belgesel fotoğrafın verdiği çatışmalı duyguyu izleyiciye geçiremez. Aylan Kurdi’nin fotoğrafının renkli olmasına karşın, Weiwei kendi fotoğrafını siyah-beyaza dönüştürerek daha estetik biçimde sunar ve bağlamından kopartır (Mortensen, 2017). Fotoğraf, çekildikten kısa bir süre sonra ticari dolaşıma da girer; Hindistan Sanat Fuarında sergilenir. Yine Midilli adasında göçmenlerle selfie çektiği, onlarla beraber dayanışma içinde olduğunu gösterdiği çalışmaları Atina’da Kiklad Sanat Müzesi’ndeki “Ai Weiwei at Cycladic” (20.5-30.10.2016) sergisinde yer alır, ancak mültecilerin mutlu selfileri, yaşananları, gerçekliği absürt bir tavırla yorumlamaktan öteye gitmez.

Ai Weiwei, modern Çin şiirinin önemli isimlerinden olan babası, muhalif şair ve ressam Ai Qing’in sürgüne gönderildiği Xinjiang bölgesinde gençlik yıllarını geçirir. Babasının da arkadaşı olan yasaklanmış sanatçılardan Pekin’de desen yapmayı öğrenir (Obrist, 2011, s.vii.) Çin’deki baskı ortamı sebebiyle 1981’de ülkesinden ayrılıp Amerika’ya gider, eğitimine ve sanatsal faaliyetlerine 1993’e kadar burada devam eder. Beat şairi Allen Ginsberg ile tanışır

¹ Avrupa’ya yerleştikten sonra da bu sanatçılar ayrımcı politikalarından etkilenir. Donald Trump döneminde uygulanan seyahat yasağı sebebiyle Hiwa K.’nin, New York’ta New Museum’daki “Blind as the Mother Tongue” (02.05-19.08 2018) kişisel sergisi hazırlığı ve açılışına gitmek için yaptığı vize başvurusu iki kez reddedilir, Hollanda vatandaşı olan kız kardeşinin vize başvurusu da daha önce Irak vatandaşı olduğu için kabul edilmemiştir (Angeleri, 2018).



Görsel 3. Ai Weiwei'nin Aylan Kurdi gibi poz verdiği fotoğrafı, 2016.

ve onun aracılığıyla alternatif sanat ortamına girer. Weiwei, ülkesine döndüğünde Çin çağdaş sanatında yepyeni bir sayfanın açılmasına da vesile olan sanatçı kuşağının başını çeker. Sanatçı, 1993'te Çin'e döndükten sonra insan hakları aktivisti olarak ülkesindeki hak ihlallerine karşı mücadele eder, sesini dünyaya duyurmaya çalışır. 2008 Sichuan Depremi hakkında gönüllülerle beraber araştırma yapar, devletin açıkladığından daha fazla ölü sayısı olduğunu tespit eder. Depremde ölen çocukların isimlerini ortaya çıkarıp blogunda yayınlamasından sonra, Çin Hükümetinden daha fazla baskı görür (Yıldız, 2012, s.76). 2011'de dünya kamuoyunun tüm baskısına rağmen, Çin Hükümeti tarafından seksen gün gözaltında tutulur ve ülke dışına çıkması bir süre engellenir. Weiwei, bu tarihten beri de önce Berlin'de ve sonra Londra'da sürgün olarak yaşamak zorunda kalır.

Ai Weiwei Aylan Kurdi gibi poz verdiği fotoğrafından kısa bir süre önce, Avrupa'nın mültecilere yönelik politikalarını eleştirmek, Danimarka'da mültecilerin değerli eşyalarına ve paralarına el konulmasına olanak veren ve göçmen aile üyelerinin birleşimini geciktiren yasayı protesto etmek için, sembolik bir eylemle Danimarka'daki iki müzeden işlerini çeker. Sanatçı, Fauschou Foundation Copenhagen'daki "Ruptures" sergisini de, Danimarka'nın göçmenlere yönelik tutumu nedeniyle planlanan tarihten daha erken kapatır. Weiwei, Avrupa devletlerinin mültecilerle ilgili ayrımcı politikalarını desteklemez, buna protestosunu,

aktivist kimliği ile yapar. İngiltere'nin ve Avrupa'nın göçmenlere yönelik politikalarını eleştirmek için sanatçı Anish Kapoor ile beraber, 17 Eylül 2015'te Kraliyet Sanat Akademisi'nden başlattıkları yürüyüş ya da yirmi üç ülkeden çekimler içeren ve 65 milyonun üzerindeki insanın yerinden edilme durumuna dikkat çeken Human Flow (2017) belgeseli, son yıllarda göçmenlerle ilgili olarak gerçekleştirdiği uluslararası alanda ses getiren çalışmalarındandır. Weiwei, 2016'da 66. Berlinale kapsamında düzenlenen "Cinema for Peace" ("Barış için Sinema") etkinliğine de çalışmalarıyla -tartışmalı biçimde- destek verir. Denizden çıkan mültecilerin vücut ısılarını korumak için kullandıkları parlak örtüler Weiwei'nin teşvikiyle, bu kez "Cinema for Peace" için düzenlenen geceye katılan seçkin konuklara bir aksesuar gibi verilir, konuklar mülteciler gibi bu altın sarısı parlak örtüleri üstlerine alırlar Oldukça eleştiri alan etkinlikte, konukların bu örtülerle çektikleri selfiler geceye damgasını vurur. Aylan Kurdi gibi poz verdiği fotoğraf çalışmasına benzer biçimde, Weiwei'nin tavrı gerçekliğin şiddetini basitleştirir, gösteri toplumunun parçası yapar. Berlin'deki Konzerthaus'un sütunlarını Midilli'den getirilen 14,000 yaşam ceketiyle kaplaması, hayatlarını kaybeden mültecileri anmak amaçlıdır ve yine aynı etkinlik için tasarlanır. Mültecilerin hayatta kalmak için sarıldıkları gerçek hayattan alınmış trajedi nesnelere, bir konser salonunun sütunlarını kaplaması, buraya gelecek izleyicilere ne söylemektedir? Weiwei'nin son yıllarda göç konusu üzerine yaptığı mimesis'e dayalı

işlerinden çok, mültecilerin içinde bulunduğu durumu olumsuzlayan politikalara karşı, aktivist kimliği üzerinden gerçekleştirdiği eylemler daha eleştireldir.



Görsel 4. Halil Altındere, Homeland/Anavatan, 2016, 10'06"

Mültecilerin yaşadıklarının, zihinlere kazılan trajik görüntülerin yeniden canlandırıldığı çalışmalara 2016 yılından diğer bir örnek; Halil Altındere'nin (1971) 9. Berlin Bienali için (4.6.-18.9.2016) ürettiği Homeland (Anavatan, 2016) videosudur ([http-4](http://4)) (Görsel 4). Videoda, Suriye'deki savaştan kaçan ve Berlin'de yaşayan rapçi Mohammad Abu Hajar'ın şarkısı eşliğinde, mültecilerin yaşadığı olaylar ve göçle ilgili yakın dönemden imgeler tekrar canlandırılır. Örneğin; Sırbistan sınırından Macaristan'a geçerken kucağında çocuğu bulunan bir mültecinin, radikal sağ çizgideki Macar Tv kanalının muhabiri Petra Lászlo tarafından tekmlenmesi, sınırdan tüm engellemelere rağmen geçmeye çalışan göçmenlerin görüntüleri gibi son yıllarda Avrupa'da mültecilere uygulanan şiddet imgeleri, videonun taklit ettikleri arasındadır. Öyle ki videoda, bu tam da oturmamış, olmamış sahnelerde, mülteciler/oyuncular kameraya bakarak, kimi zaman gülümseyerek yeniden canlandıkları durumun sahteliğini ele verirler. Çalışmada ön plandaki rap müziğin sözlerindeki eleştirellik, görsel anlatımda yoktur. Postmodernizmin parodi, pastiş gibi anlatım biçimleri, videonun ele aldığı konuyu basitleştirir. Homeland, 9. Berlin Bienali'nde, Almanya'nın

önemli sembollerinden Brandenburg Kapısının ve Alman Parlamento Binasının yakınındaki Akademie der Künste'de sergilenir ve sergilendiği yerin Alman bürokrasisinin mekanlarına yakınlığı, eleştiri getirilen noktalar da düşünüldüğünde küratöryel olarak yerinde bir tercihtir.

Ai Weiwei'nin ve Halil Altındere'nin çalışmalarında gerçekliğin yeniden üretilmesi, trajedi imgelerinin seyirlik bir gösteri gibi sunulması ve araçsallaştırılmasıdır. Susan Sontag, felaket imgelerinin fotoğrafla temsili üzerine, bu fotoğraflarla özdeşlik kurmamızın ve felakete uğramış bireylere fotoğraf aracılığıyla sempati duymamızın, "acılara yol açan gelişmelerde bir suç ortaklığımız bulunmadığı duygusuna kapılmamızı kolaylaştırdığını" söyler (Sontag, 2004, s.105). Gerçekliğin sarsıcılığının aksine, trajedinin, felaket imgelerinin parodileştirilerek taklidi, "kurbanı", bu duruma iten koşulları sorgulamamızı sağlamaz. Yaşanan olayların bağlamından kopartılmasına neden olur. Bu çalışmalar, gerçekliğin sarsıcılığının aksine, izleyicide geçici bir arınma, empati duygusunu yarattıkları için sorunludurlar.

Berlin Duvarının yıkılması ve SSCB'nin dağılması sonrasında küreselleşmenin etkisiyle, dünyadaki güç dengelerinin değişimi çağdaş sanata da yansır. Küreselleşme ile çağdaş sanatın sözde merkezleşme sürecinde, Hint, Afrika, Asya, Çin gibi merkez dışı ülkelerin sanatları daha fazla görünürlük ve önem kazanır, ancak Batı merkez olmayı sürdürür. Chin-tao Wu, documenta sergileri üzerinden yaptığı analizde, yer değiştiren, göç eden Latin Amerika, Asya veya Afrika doğumlu sanatçıların büyük çoğunluğunun yine (% 92 oranıyla) Kuzey Amerika ve Avrupa ülkelerine gittiklerini tespit eder (Wu, 2009). Göç eden sanatçılar büyük oranda Batı'ya gider ve orada görünür olurlar. Özellikle son yıllarda Orta Doğu'da devam eden savaş ya da küresel ısınmanın neden olduğu yangınlar gibi ekolojik felaketler nedeniyle



Görsel 5. Santiago Sierra, 133 persons paid to have their hair dyed blonde (2001), 49. Venedik Bienali.

gerçekleşen göçler, uluslararası sergilerin kavramsal çerçevesine konunun yansımada etkilidir. Çağdaş sanatın en çok konuşulduğu mecralar olarak bienaller, sanat kurumları ve müzeler bu değişimin, sanat eserlerinin araçsallaştırılarak izlenebildiği başlıca alanlardır. Diğer taraftan bu etkinliklerde, göçmenlere, mültecilere karşı önyargılı, ayrımcı bakış açısı Avrupalı sanatçılar tarafından da eleştirilir. Örneğin; İspanyol sanatçı Santiago Sierra 133 persons paid to have their hair dyed blonde (2001) çalışmasında, Üçüncü Dünya ülkelerinden göçlerle toplumsal yapısı yeniden şekillenen Venedik gibi pek çok Avrupa kentinin durumuna, yabancılara yönelik dışlayıcı politikalara ve Avrupa'daki mültecilere dikkat çeker. Sierra, elit sanat dünyasının açılışına katıldığı 49.Venedik Bienaline, Üçüncü Dünya ülkelerinden gelmiş, -davetsiz misafir- 133 illegal sokak satıcısını çağırır. Saçlarını sarı renge boyaması için para ödenen sokak satıcıları, onları görmezlikten gelen çağdaş sanat dünyasının göbeğindedirler. Afrika'dan ya da farklı coğrafyalardan göç edenlerin batı ülkelerinde istenmemesi gibi, batı dışı ülkelerin Venedik Bienalindeki varlığı da sorundur. Gana gibi birçok Afrika ülkesinin yakın zamana kadar Venedik Bienalinde pavyonu yoktur. Sierra, çalışmasıyla Avrupa toplumlarındaki ırkçılığı ifşa eder. Bienaller ve geniş kapsamlı sergiler göçle ilgili çalışmalara yer verirken, bu etkinliklerin düzenlendiği kentler

ve yönetimleri mültecileri görmezden gelir, kentlerin turistik merkezlerinde mültecilerin olması istenmez.

Sierra'nın Venedik Bienalindeki çalışması gibi bienallerdeki göç konulu işlerin yanı sıra, son yıllarda bienallerin kavramsal çerçevesi doğrudan göç üzerinedir. Örneğin; 6. Selanik Bienalinin (30.09- 2017 – 14.10.2018) kavramsal çerçevesi "imagined homes"dur (hayal edilen ev). 15. İstanbul Bienalinin (2017) başlığı "iyi bir komşu"dur. Kendini bir kentin değil, Avrupa'nın bienali olarak konumlayan ve AB idealleriyle çerçeveselendirilen Manifesta'nın (1996) ilk edisyonunda "Migration" (Göç) başlıklı bir sergi de vardır. XII. Manifesta (2018), İtalya'nın Palermo kentinde düzenlenir. Palermo'nun seçilme sebebi çağdaş Avrupa'yı tanımlayan iki önemli konu; göç ve küresel iklim değişikliği ve bu iki konunun kentleri nasıl etkilediğidir. Son yıllarda Avrupa'da aşırı sağın yükselmesine de bağlı olarak İtalya'nın göçmenlere uyguladığı sert politikalara karşılık, Palermo Belediye Başkanı Leoluca Orlando göçmenlere açık kapı politikasını savunmuştur. Bu sebeple, etkinliğin göçmen karşıtı bir politika izleyen İtalya'da, ama göçmenleri kabul eden Palermo'da düzenlenmesi bu tavra sanatla karşı çıkıştır.

Bienal türü uluslararası sergilerin en önemlilerinden documenta, 2017'de iki farklı

Görsel 6. Olu Oguibe,
Monument to Strangers and
Refugees, obeliks, 2017,
documenta 14, Kassel



kentte, Kassel’de ve Atina’da düzenlenir ve göç konusu yine ön plandadır. Avrupa’ya geçiş kapısı olarak görülen Yunanistan ve adalarının, Suriye iç savaşı nedeniyle yoğun göç almasına bağlı olarak, göç konusunda çok sayıda çalışma sergilenir.

Nijerya doğumlu ve halen Amerika’da yaşayan sanatçı, akademisyen ve yazar Olu Oguibe (1964) documenta² 14’te, Avrupa’nın son dönemde mültecilere, göçmenlere uyguladığı politikaları, ayrımcılığı ele alan çalışmasını sergiler. Oguibe, Chin-tao Wu’nun çağdaş sanatta batı dışından sanatçıların nasıl var olduğu üzerine yaptığı tespitin örneğidir; Afrika’dan önce Avrupa’ya, sonra ABD’ye göç eder, merkezde yaşayarak tanınmış bir sanatçı olur. Oguibe’nin sanatçı kimliği ve yaşamı da göçle şekillenmiştir. Nijerya Üniversitesi’nde sanat okurken politik olarak da aktif bir öğrenci olması sebebiyle okuldan uzaklaştırılır ve ülkesindeki politik baskıdan dolayı sanat tarihi okumak için İngiltere’ye göç eder (Ilona, 1993, s.87). Oguibe, doktora çalışması olan “Uzo Egonu: An African Artist in the West”te (“Uzo Egonu: Afrikalı Bir Sanatçı Batı’da”), Afrika’dan Avrupa’ya, İngiltere’ye göç etmiş bir sanatçının Avrupa modernizmindeki yerini, ötekileştirilmesini incelemiştir. Sanatçının

erken dönem çalışmalarından günümüze farklı sanatsal dönemlerinde vatansızlık, göç, sürgün, ırkçılık gibi (Ilona, 1993, s.88) konular ön plandadır.

Oguibe’nin documenta 14’te sergilenen çalışması, Yeni Ahit’ten alınan “Yabancıydım, beni içeri aldınız” cümlesinin Arapça, İngilizce, Almanca ve Türkçe dillerinde bir obeliskin dört tarafına yazılmasından oluşan Monument to Strangers and Refugees (Yabancılar ve Mültecilere Anıt, 2017)’dir. Anıt formundaki çalışma, kentin en işlek ana caddelerinden olan Königsplatz’a³ yerleştirilir. “Ausländer raus!” (“Yabancılar dışarı!”) sözü, Berlin Duvarının yıkılması sonrasında değişen ekonomik ve toplumsal yapıda Almanya’da yabancılar yönelik olarak sıkça söylenen ırkçı sloganlardandır. Oguibe, “yabancılar dışarı” ırkçı sözüne adeta karşılık verircesine “Yabancıydım, beni içeri aldınız” cümlesini kamusal alana yerleştirerek, tarihsel süreç içinde Almanya’da düşmanlık politikalarının halen sürdüğünü gösterir, diğer taraftan Alman halkını yüzleşmeye çağırır. II. Dünya Savaşı sırasında büyük bir bölümü tahrip olan ve yeniden küllerinden doğan Kassel, günümüzde göçmenlerin de yaşadığı bir kenttir.

² Documenta, 1955’ten beri her beş yılda bir düzenlenmektedir.

Anıttaki cümle, 2015'te Angela Merkel'in mültecilere uyguladığı açık kapı politikasıyla ilintilendirilir ve göçmen karşıtı aşırı sağ parti AfD (Alternative für Deutschland, Almanya için Alternatif) Partisinden politikacılar anıtı eleştirir, meydandan kaldırılmasını isterler. Yerleştirildiği günden beri daha az göz önünde bulunacağı başka bir alana (örneğin; Kassel'deki üniversitenin yakınına) konulması gibi öneriler de getirilir. Süreç içinde anıt, vandalların saldırısına uğrar, üzerindeki yazılar silinmeye çalışılır. 3 Ekim 2018'de, Berlin Duvarının yıkıldığı, Doğu ve Batı Almanya'nın birleştiği günün yıl dönümünde anıtın kaldırılması, Almanya'nın kültürel ve toplumsal ayrışmasının nedeni olarak göç ve göçmenlerin görülmesine yönelik görüşleri akla getirir. Anıtın yerleştirilmesi, yerinden kaldırılması ve sonrasındaki tüm tartışmalar ve yaşananlar, Almanya'nın göçmenler, mülteciler konusundaki toplumsal bölünmüşlüğü de yansıtır. Nisan 2019'da çalışma, tekrar kamusal alana yerleştirilir. Monument to Strangers and Refugees, Rancière'nin tanımlamasıyla consensus'a, uzlaşuya değil, dissensus'a, uyumsuzluğa dayanan ve politik olanı sanat eseri aracılığıyla tartışmaya açan bir çalışmadır. Anıt aracılığıyla, yabancılar olarak görülenler üzerinden yapılan tartışmalar, söylemler yeni bir kamusal alan yaratır. Kamusal alan kavramının, Alman sosyolog ve felsefeci Jürgen Habermas ve Habermas'ın burjuva kamusal alanına karşı proleter kamusal alan kavramını ortaya atan Alexander Kluge ve Oskar Negt gibi düşünürler tarafından kavramsallaştırıldığı akla getirildiğinde, kamusal alanın kendisi gibi olmayana, Avrupa dışından gelene ne kadar açık olduğu tartışmalı bir konu olarak mülteciler aracılığıyla yeniden gündeme gelir. Berlin Bienali gibi uluslararası bienallerde ve documenta gibi dünyanın farklı yerlerinden izleyici çeken önemli sergilerde, göç gibi

tüm dünyayı ilgilendiren politik konuların etkinliklerin içeriğini belirlemesi, sanat ve kültür kurumlarının gündeminde olması kuşkusuz önemlidir. Ancak, azınlıklar, göçmenler, mültecilerle ilgili konuların sanat çevreleri tarafından sömürüldüğü, göçmen sanatçıların egzotikleştirildiği, Suriye iç savaşından kaynaklı kitlesel göç dalgaları yaşanmadan, göç ve mültecilerle ilgili konuların sanat dünyasının gündeminde olmadığı, yok sayıldığı ve bu konudaki sergilerin sanat pazarında göçmen sanatçıların çalışmalarına yönelik satın alma arzusu uyandırmak için düzenlendiği gibi konuyla ilgili etik tartışmalar da akla getirilmelidir. Arthur Danto'nun (Danto, 1964) ve sosyolog Harold S. Becker'in (Becker, 1982) tariflediği gibi, sanat eseri artık farklı araçlarla işbirlikleriyle sanat dünyasında görünürlük ve estetik değer kazanır. Kültür ve sanat profesyonelleri, sanat dünyalarının parçası olacak çalışmaları, bienaller gibi uluslararası etkinliklerde sergileyerek kabul ettirir. Hiwa K., Batı'nın, sanat piyasasının -kendisi gibi göç eden sanatçılara yönelik olarak da düşünülebilecek- sanatçılardan daha çok üretim beklentisi içinde olmasını şu sözlerle eleştirir: "Sanat dünyası her zaman yeni işler yapmanızı ister, ancak bu aşırı üretim çağında bunun gerekli olduğunu düşünmüyorum." Olu Oguibe'nin ve Hiwa K.'nin bu dönemde yaptığı çalışmalar, sanat dünyası tarafından ödüllendirilir. Documenta Arnold Bode ödülü, 2016'da Hiwa K.'ya, 2017'de ise Olu Oguibe'ye verilmiştir. Homeland videosu, uluslararası sergilerde gösterilmesinin ve sanat dünyalarının, ağlarının da etkisiyle MoMA, Pompidou gibi müzelerin kalıcı koleksiyonuna girer⁴.

SONUÇ

Berlin'in önemli tiyatrolarından Schaubühne'de yaptığı konuşmada felsefeci Alain Badiou, konuşması boyunca bir leitmotiv gibi "yabancı,

³ Königsplatz, Kralın Meydanı anlamına gelir.

⁴ Homeland çalışması, MoMA'nın koleksiyonunda belirtildiği üzere, Banu-Hakan Çarmıklı'nın "cömertliğiyle" koleksiyona kazandırılmıştır. SAHA desteğiyle gerçekleştirilen video, 2020'de de Centre Pompidou'nun kalıcı koleksiyonuna girer.

bizim için bir şanstır” sözünü tekrarlıyordu (Badiou, 2014). Son yıllarda özellikle Suriye iç savaşından kaynaklı yeni göç dalgalarıyla, batı toplumlarının konukseverliğinin sorgulandığı bir dönemden geçiliyor. Anavatanlarını terk edip, başta Avrupa ülkeleri olmak üzere, Batı’ya göç edenlerin kendi ülkelerindeki varlığını bu ülkeler bir şans olarak görebiliyorlar mı, yoksa “tahammül edilemez soruyu, baba logos’unun dogmatizmini sarsan” (Derrida, 2020, s.11) soruları soran yabancıların varlıklarını kendi toplumları için tehdit olarak mı algılıyorlar?

Avrupa’daki siyasi ve kamusal tartışmalarda da görüldüğü gibi mülteciler, göçmenler ana akım medyada trajik ölümleri dışında yer bulmaz, ölümlerine sebep olanlar cezalandırılmaz, ölümlerine de göz yumulur. Bu sebeple onlar, Agamben’in deyişiyle hukuksuzluğun ve çıplak hayatın öznesi homo sacer’lerdir: “Bu kişilerin kurban edilmesine izin verilmez”, ancak hayatlarının değersizliği sebebiyle “onları öldüren birisi cinayet işlemiş sayılmaz.” (Agamben, 2013, s.90) Modern devlet ve devletin ideolojik aygıtları, çıplak hayatın öznesi homo sacer’i ortadan kaldırır, onu siyasal çatışmaların nesnesine dönüştürür (Agamben, 2013, s.149). Hiwa K.’nın ve Olu Oguibe’nin çalışmaları bu hayatların değersizleştirilmesine karşı çıkıştır. Göç ederek hayatlarını farklı bir coğrafyada yeniden kurmak zorunda kalan sanatçılara sanat dünyasının bakış açısının yanı sıra, bu sanatçıların kendi deneyimlerine dayanarak ürettikleri ya da genel olarak göç üzerine olan çalışmaların göçü temsil biçimleri de sorgulanmalıdır. Göçle ilgili felaket imgelerini bire bir canlandıran çalışmalar, izleyicide kathartik bir etki yaratmayı amaçlar. Bu görüntüleri tekrar üretmek gerçek imgelerin yerine geçmez. Ancak taklit ya da yeniden canlandırma, etik ve estetik açıdan tartışmalıdır. Örneğin; Homeland videosunda, egemen medyanın sunduğu görüntülerin drone

kameralarla, reklam, video klip estetiğiyle üretilmesi, mültecilerin yaşadıklarının, acılarının araçsallaştırılmasıdır. Bu görüntüler yaşananların ağırlığını aktaran ‘katlanılmaz görüntüleri’ basitleştirir.

Mülteciler, göçmenler, sürgünler bilinmeyenlerdir ve bilinmeyenle karşılaşmadan korkulur. Düşman yaratmanın öznelere olurlar. Göçmen ya da mültecinin hukuktaki tanımı ve statüsü farklı olsa da, dışarıdan gelenlerin hepsi Batılıların gözünde yabancıdır. Göçle ilgili çalışmalar, bilinmeyene duyulan korkunun sorgulanmasına, biz ve ötekiler arasında bir diyalog kurulmasına imkân verir. Sanat eserleri, kamusal alanda yarattıkları tartışmalarla beraber bu diyalogun başlatılması için önemli araçlardır. Örneğin; Olu Oguibe’nin anıtı, documenta 14 boyunca, göç ve demokrasi yanlısı aktivistler için bir buluşma yeri haline gelir (Ndikung, 2021), göçmen karşıtı AfD’liler tarafından da toplumdaki yabancı düşmanlığını kıskırtmak için kullanılır. AfD’nin bir üyesi, Nazilerin modern sanat için kullandığı yozlaşmış sanatı imleyerek, çalışmayı ‘ideolojik olarak kutuplaştırıcı çarpıtılmış sanat’ (entstellte kunst) olarak tanımlar (Ndikung, 2021). Çalışmalarla ilgili olumlu ya da olumsuz söylemler, göç alan toplumların demokrasilerinin, göçmenlere yönelik politikalarının, misafirperverliklerinin sorgulanmasıdır aynı zamanda. Öteki ile karşılaşmanın etik sorumluluğunu hissetmektir. Örneğin Hiwa K., When We Were Exhaling Images (2017) çalışmasını Kassel’deki sanat okulu öğrencileriyle beraber tasarlar, sürece onları da dahil eder, Kassel halkını sorumluluk almaya çağırır. Oguibe de, kamusal alana yerleştirdiği çalışmasında izleyiciyi karşılayan basit bir cümle ile Batı’nın konukseverliği üzerine düşündürür. II. Dünya Savaşı, Yahudi Soykırımını sebebiyle, yüzleşmenin ve yüzleşme mekanlarının her zaman gündemde olduğu Almanya, 21. yy’ın en büyük kitlesel göçünü ve mültecileri nasıl karşılayacaktır?

Hiwa K.'nın ve Olu Oguibe'nin yazıda sözü edilen çalışmaları, eleştireliliğini sözel anlatımın performatif gücünden alır. Hiwa K., kendi yaşadığı süreci, bire bir yeniden canlandırmaya gitmeden göç yolculuğunun mekânlarına, mekânların belleğine referans vererek hikâyesini bugüne taşır. Sanatçı, izleyiciyle diyalog kurar gibi konuşur. Avrupâda din, ırk üzerinden yapılan ayrımcılık ve politik tartışmalar sürerken, Hristiyan nüfusun çoğunlukta olduğu bir ülkede Oguibe, Eski Ahit'ten alınmış bir cümleyi, son yıllarda genellikle Müslüman coğrafyalardan göç etmek zorunda kalanların durumlarını imleyen ve tüm diğer inananları da içeren evrensel bir cümleye dönüştürür. Farklı dinler ve diller aracılığıyla birlikte düşünme çağrısı yapar. Anıt, kamusal mekâna konulduğu zamandan bugüne kadar süren mültecilerin dışlanma politikalarını, göç konusunu görsel temsilin olanaklarına dayanmadan tartışmaya açar.

Oguibe'nin çalışması, Almanya'daki karşı anıtlar bağlamında değerlendirilebilecek bir çalışmadır. Ulus devlet tarihinin anlatılarını görünür kılmak için inşa edilen anıt formunu dönüştürür. Oguibe bu geleneksel formu, milli hikâyeleri kutsamak için değil, ulus devletin vatandaşları olmayanları, mültecilerin tarihini ve Batı'nın ayrımcı politikalarını hatırlatmak için kullanır. Alana yerleştirdiği günden itibaren tetiklenen tartışmalar, çalışmanın söylemsel gücünün işaretidir. "Yabancıydım, Beni içeri aldınız" sözü diyalog kurucudur ve farklı tarafları karşılaşmaya davet eder.

Jacques Rancière'e göre sanat ve politika arasındaki ilişki, estetik rejimin merkezinde gördüğü "uyuşmazlık" (dissensus) bağlamında olmalıdır: "Politik ve sanatsal kurmacalar, gerçeğin altını oyarak ve onu tartışmalı biçimde çoğaltarak uyuşmazlığı sunar (Rancière, 2010, s.149)." Rancière, buna örnek olarak, ekonomik ve jeopolitik bir meseleyi estetik dile dönüştüren Belçikalı yönetmen Chantel Akerman'ın De

l'autre côté (Öte Taraftan, 2002) filmi gösterir. Akerman filminde, sınırlardaki trajediyi gösteren çalışmaların tersine doğrudan, söylemin nesnesi ve materyal öznesi olarak Amerika-Meksika arasındaki duvarı ele alır, göç ya da sınırları geçme üzerine eğilmez (Rancière, 2010, s.149). Rancière, sanatın politikayla ilişkisi konusunda başka bir yazısında da "sanat pratiklerinin görülür, söylenilir ve yapılır olanın yeni bir peyzajını çizmeye katkıda bulunduğunu", ve "sağduyunun diğer biçimleri üzerindeki fikir birliğine karşı, polemik olan sağduyu biçimleri icat ettiklerini" belirtir (Rancière, 2013, s.71). Bu açıdan Hiwa K.'nın ve Olu Oguibe'nin çalışmaları diğer sanatçılardan farklı olarak bu uyuşmazlığı yaratır, izleyiciyi politik olayların bire bir temsilinde görülen empati kurma ya da katharsisten çok, sanat eserinin ele aldığı konunun gerçekliğiyle çatışarak yüzleşmeye davet eder. Rancière'in vurgusundaki gibi bu eserler "fikir birliğine karşı, polemik olan sağduyu biçimleri icat ederler." Hiwa K., yaşadığı trajediyi canlandırmaz. Oguibe de benzer biçimde gerçekliği taklit etmeden, göçmenlere yönelik ayrımcı politikaları kamusal alanda basit evrensel bir cümle ile sorgular. Bu açıdan bu çalışmalar, göç alan ülkelerin politikalarının, hukuk kurallarının, normlarının üstüne düşünülmesini sağlayan sorular sorar. Toplumsal düzenin, birlikte yaşama kültürünün yeniden tartışılması imkânı yaratır ve yabancının varlığının bu toplumlar için şans olduğunu gösterir.

KAYNAKÇA

- Adorno, T. (2012). *Minima Moralia, Çeviri : Ahmet Dođukan, Orhan Koçak İstanbul: Metis Yayıncılık.*
- Agamben, G. (2013). *Kutsal İnsan: Egemen İktidar ve Çıplak Hayat, Çeviri: İsmail Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.*
- Badiou, A. (2014). "Der demokratische Despotismus" (Der Philosoph Alain Badiou im Gespräch mit Thomas Ostermeier und Carolin Emcke), 16 Kasım 2014, Schaubühne, Berlin.
- Becker, Howard S. (1982). *Art worlds, Berkeley: University of California Press.*
- Chénieux-Gendron, J., Eastman, A. (1996). "Surrealists in Exile: Another Kind of Resistance", *Poetics Today, Vol. 17, No. 3, Creativity and Exile: European/American Perspectives I (Autumn, 1996), ss. 437-451.*
- Danto, A. (1964). "The Artworld", *The Journal of Philosophy, Vol. 61, No. 19, 1964, ss. 571-584.*
- Demos, T. J. (2013). *The migrant image: the art and politics of documentary during global crisis, Durham; London: Duke University Press.*
- Derrida, J; Dufourmantelle, A. (2020). *Davet: Konukseverlik Üstüne, Dufourmantelle Derrida'yı Konukseverliğin Sorumluluğunu Almaya Davet Ediyor, Çeviri: Aslı Sümer, İstanbul: Metis Yayınları.*
- Ilona, A. (1993). "Olu Oguibe: Recent works", *Third Text, 7:25, 87-89, DOI: 10.1080/09528829308576457*
- Flusser, V. (2002). *Writings, Edited by Andreas Ströhl, Translated by Erik Eisel. Minneapolis: University of Minnesota Press.*
- Mortensen, M. (2017). "Constructing, confirming, and contesting icons: the Alan Kurdi imagery appropriated by #humanitywashedashore, Ai Weiwei, and Charlie Hebdo", *Media, Culture&Society, (2017, Vol.39(8) 1142-1161, DOI: 10.1177/0163443717725572.*
- Obrist, H. (2016). *Ai Weiwei Speaks: With Hans Ulrich Obrist, London: Penguin Books.*
- Rancière, J. (2010). *Dissensus, On Politis and Aesthetics, Edited and translated by Steven Corcoran. London: Continuum.*
- Rancière, J. (2013). *Özgürleşen Seyirci, Çeviri: E. Burak Şaman, İstanbul: Metis Yayınları.*
- Said, E. W. (1995). *Entelektüel: Sürgün marjinal yabancı, Çeviri: Tuncay Birkan, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.*
- Sontag, S. (2004). *Başkalarının acısına bakmak, Çeviri: Osman Akınhay, İstanbul: Agora Kitaplığı.*
- Wu C.T. (2009). "Biennales without Borders", *New Left Review, No: 57, ss.107-115.*
- Yıldız, E. (2012). "Asla Pişman Olma", *Altyazı, Sayı: 119, s. 76.*

İnternet Kaynakları

- [http-1: Angeleti, G. \(26 Nisan 2018\). "US Supreme Court called on to consider potential harm to arts organisations and the American public", https://www.theartnewspaper.com/news/artists-and-museums-around-the-world-speak-out-against-third-iteration-of-trump-s-travel-ban, Erişim: 08.12.2020.](https://www.theartnewspaper.com/news/artists-and-museums-around-the-world-speak-out-against-third-iteration-of-trump-s-travel-ban)
- [http-2: Crouch, D. \(2016\) "Ai Weiwei shuts Danish show in protest at asylum-seeker law", https://kow-berlin.com/artists/hiwa-k/pre-image-blind-as-the-mother-tongue-2017, Erişim: 15.11.2020.](https://kow-berlin.com/artists/hiwa-k/pre-image-blind-as-the-mother-tongue-2017)
- [http-3: Ndikung, B. S. B. \(2021\). "The Curious Case of Olu Oguibe's Monument for Strangers and Refugees", https://www.frieze.com/article/olu-oguibe-monument-strangers-refugees-controversy, Erişim: 25.03.2021.](https://www.frieze.com/article/olu-oguibe-monument-strangers-refugees-controversy)
- [http-4: Szewczyk, M. \(2017\). Hiwa K, "Pre-Image \(Blind as the Mother Tongue\)" https://www.vdrome.org/hiwa-k., Erişim: 11.10.2020.](https://www.vdrome.org/hiwa-k)
- [http-5: Steadman, R. \(2016\), "Ai Weiwei Receives Backlash for Mimicking Image of Drowned 3-Year-Old Refugee", https://observer.com/2016/02/photo-of-ai-weiwei-aping-drowned-refugee-toddler-draws-praise-ire/, Erişim Tarihi: 17.10.2020.](https://observer.com/2016/02/photo-of-ai-weiwei-aping-drowned-refugee-toddler-draws-praise-ire/)
- [http-6: Wood, T. \(9 Haziran, 2017\), "From Parthenon of banned books to pipe homes of refugees - documenta 14 kicks off", https://www.reuters.com/article/germany-life-documenta-kassel-idINKBN1900YH?edition-redirect=in., Erişim Tarihi: 20.11.2020.](https://www.reuters.com/article/germany-life-documenta-kassel-idINKBN1900YH?edition-redirect=in)

Görsel Kaynaklar:

- Görsel 1. <https://www.documenta14.de/en/artists/13528/hiwa-k>, Erişim Tarihi: 16.12.2020. Görsel 2. <https://www.documenta14.de/en/artists/13528/hiwa-k>, Erişim: 11.12.2020.
- Görsel 3. <https://www.indiatoday.in/magazine/special-report/story/20160215-ai-weiwei-tribute-to-syrian-refugee-aylan-kurdi-828413-2016-02-03>, Erişim Tarihi: 16.12.2020.

- Görsel 4. <https://www.moma.org/collection/works/212953>, Erişim Tarihi: 16.12.2020.
- Görsel 5. <https://li-mac.org/collection/limac-collection/santiago-sierra/works/133-persons-paid-to-have-their-hair-dyed-blond/?moreinfo=yesKK>, Erişim Tarihi: 16.12.2020.
- Görsel 6. <https://www.artforum.com/news/olu-oguibe-s-documenta-obelisk-returns-to-kassel-79489>, Erişim Tarihi: 20.12.2020.

SİNİRLARI BULANIKLAŞTIRMAK: MİMARLIK VE İÇ MİMARLIK ÖĞRENCİLERİ İLE DENEYSSEL BİR KONUT TASARIMI

Prof. Dr. Lerzan ARAS*

Özet: Mimarlık ve İç mimarlık eğitiminde konut tasarımının özel bir yeri vardır. Öğrenciler kendi gündelik yaşamları ile bütünleştirebildikleri konularda çalışmayı severler ve iki disiplin de doğaları gereği konut mekanına farklı perspektiflerden yaklaşır. 2020 yılında pandemi dolayısı ile evin önemi artmış; geleceğe dönük konutun tasarlanması konusunda da çeşitli çalışmalar yapılmaya başlanmıştır. Pandemi dönemine girmeden kısa bir süre önce 2019-2020 bahar döneminde mimarlık ve iç mimarlık öğrencileri ile atölye ortamında ortaklaşa deneysel bir küçük konut tasarımı başlatılmış; sonrasında bu süreç pandemi ve evlerde izolasyon deneyimi ile birlikte farklı bir anlam kazanmıştır. Tasarım sürecinde konut bir aktiviteler bütünü olarak ele alınmış, temel kriterler her 2 disiplin için belirlendikten sonra ilerleyen süreçte de tasarımın geleceğin konutuna dair ipuçlarını içermesi istenmiştir. 3.5 aylık sürecin sonunda ortak kriterlerden çıkan farklı mekan okumaları her 2 disiplinin gelecekte birlikte nasıl çalışabileceği konusuna ışık tutmuştur. Günümüz tasarım ortamında her iki disiplin birbirlerini süreç içinde tamamlamaktadır; ancak değişen şartlar göz önüne alındığında konut tasarımı sürecine farklı bir yaklaşımın kullanıcı konforu adına daha olumlu sonuçlar verebileceği düşünülebilir. Bu deneysel çalışmada amaç 2 disiplinin farklı konut mekan okumalarını bir araya getirerek bir sinerji oluşturmak ve iletişimi tasarım sürecinin ilk çıkış noktasından itibaren kurgulayabilmenin yollarını keşfetmektir.

Anahtar Kelimeler: Disiplinlerarası Çalışmalar, Konut Tasarımı, Mekansal Okumalar, Tasarım Prensipleri

Geliş Tarihi: 05.02.2021

Kabul Tarihi: 16.08.2021

Makale Türü: Araştırma Makalesi

* Lefke Avrupa Üniversitesi- Mimarlık Fakültesi- Mimarlık Bölümü- 99728 Lefke, Kuzey Kıbrıs, TR- 10 Mersin, Türkiye
laras@eul.edu.tr / ORCID: 0000-0002-0130-7510

BLURRING THE BOUNDARIES: AN EXPERIMENTAL HOUSE DESIGN WITH ARCHITECTURE AND INTERIOR DESIGN STUDENTS

Prof. Dr. Lerzan ARAS*

Abstract: Housing design has a special place in architecture and interior design education. Students like to work on topics which they can integrate to their daily life and both disciplines approach to home spaces from different perspectives due to their nature. In 2020 the importance of house has increased; and certain studies about its future design have been started. Just before entering the pandemic period in 2019-2020 spring semester an experimental small house design has been started in studio environment in collaboration with architecture and interior design students; and this design process found a new meaning with pandemic and the experience of isolation at homes. During design process house was considered as a whole of activities. After determining the basic criteria for both disciplines, during the ongoing process it was asked to involve some clues regarding the future house design. After 3.5-month period, the different spatial readings from common criteria shed light how both disciplines can collaborate in future. In today's design world both disciplines complement each other in process; but considering the changing circumstances, a different approach to house design may bring positive outcomes in terms of user's comfort. In this experimental study it was aimed to bring different home space's readings from 2 disciplines and create a synergy, and explore ways to create communication from the starting point of the design process.

Keywords: Cross-disciplinary Studies, House Design, Spatial Readings, Design Principles

Received Date: 05.02.2021

Accepted Date: 16.08.2021

Article Types: Resarch Article

* European University of Lefke Department of Architecture-99728 Lefke, Northern Cyprus, TR- 10 Mersin, Turkey
laras@eul.edu.tr/ ORCID: 0000-0002-0130-7510

Bir disiplinin sınırı bize onun çelişki ve karşıtlıkları hakkında bilgi verir.

Limitleri sorgulamak, onun doğasını anlamak için bir araçtır.

Bernard Tschumi - 1981

1. GİRİŞ

Mimarlık ve İç Mimarlık tasarım disiplinleri birbirleri ile çok noktada kesişirler. Her ikisi de temel tasarım prensiplerini uygulayarak problemlere çözüm getirir. Ölçek olarak aynıdırlar, estetik değerleri ve kullanıcı gereksinmelerini takip ederler. Bu bağlamda bir kâğıdın iki yüzü gibi birbirinden ayrılamayan ve tamamlayıcı sistemler olarak da görülebilirler. Özellikle konut tasarımında bu birliktelik daha çok öne çıkar. İçinde bulunduğumuz 2021 yılının pandemi ortamında bu 2 disiplinin birbiri ile ilişkisinin daha güçlü olduğunu görmekteyiz. Pandemi sonrası gelecek tasarım senaryolarında limitlerin esneyebileceği, kullanıcı gereksinimlerinin şartlara göre değişim gösterebileceği ise yeni bir gerçeklik olarak karşımıza çıkmaktadır. Tasarım eğitiminde bu yeni şartlar çerçevesinde öğrencilerle deneysel çalışmalar yürütmek hem öğrencileri olası senaryolara hazırlamak hem de gelecekte konut mekanlarının tasarımında yeni ve rahatlatıcı düzenlerin kapısını açabilmek adına olumlu etkiler yaratabilir.

Tasarım okullarının 1. sınıflarında iki disiplinin pek çok dersi öğrencilere ortak verilir. Mekansal algının oluşmaya başladığı bu bir sene boyunca öğrencilere temel tasarım prensipleri çerçevesinde öncelikle denge, uyum, bütünlük, egemenlik gibi kavramlar öğretilir, görsel algının önemi vurgulanır ve mekan kavramına giriş yapılır. Bu noktada 2 ve 3 boyutla tanışan öğrenci, yavaş yavaş dolu- boş ve düşey yatay

kavramlarının anlamlarını öğrenirken, bir tasarımda fonksiyon ve estetik ilişkisini de birlikte kurgulamayı öğrenir.

2. sınıfa geçildiğinde meslek derslerinin çeşitlenmesi ile disiplinler arası farkların da yavaş yavaş oluştuğu gözlemlenir. 1. sınıfta edinilen bilgilerin üstüne farklı alan derslerinden gelen öğretilerle birlikte mimarlık ve iç mimarlık öğrencilerinin öncelikleri farklılaşır. Mimarlık öğrencileri tasarıma başlarken çevre, kitlenin ölçeği ve plastiği, fonksiyon şeması ve programı ön sıraya yerleştirirken, iç mimarlık öğrencileri fonksiyonların ilişkilerini kurgulayarak, kullanıcı gereksinimleri ile bütünleşmiş bir estetik bakış ile iç mekanı tasarlamaya başlarlar. Öğrenciler mekanları farklı görmekle birlikte, 1. sınıfta alınan ortak bilgiler ışığında iç mimarlık öğrencileri kitle plastiği ve mekânsal yerleşimler konusunda konut gibi küçük ölçekli ve yabancı olmadıkları fonksiyonları içeren konularda mimari çözümler geliştirebilirken, mimarlık öğrencileri de mevcut bir yapının iç mekan kurgusu ve estetiği üzerinde rahatlıkla çalışabilir. 2020 baharında tüm dünyanın girdiği pandemi dönemi ile birlikte tasarım eğitiminde de gelecek senaryolarının hızlıca üretildiği görülmektedir. Özellikle izolasyon döneminde evin önemi artarken, daha kullanışlı bir düzene nasıl geçileceği konusunda da araştırmalar ve tartışmalar başlamıştır. Bu makalede aktarılan ve iç mimarlık ve mimarlık öğrencileri ile birlikte ortaklaşa yürütülen deneysel tasarım çalışması pandemi dönemine girilmeden kısa bir süre önce stüdyo ortamında başlatılmış olmakla birlikte, öğrencilerin evlerde izole olarak tasarıma devam ettiği bir süreçle kesişmiştir. Bu nedenle, önce küçük ev tasarımı şeklinde başlayan tasarımlar kendi koşullarını kendi yaratarak geleceğe dair ipuçlarını da arayan çalışmalara dönmüştür. İç mimarlık ve mimarlık öğrencilerinin kendi disiplinlerine olduğu kadar yakın disipline de odaklanmaları ve tasarlayacakları 30-36 metre kare arasındaki konutu estetik ve

fonksiyonel bağlamda okumaları istenmiştir. Her iki disiplin de diğer disiplinin sorumlu olduğu tasarım probleminin çözüm noktasında birbirleri ile iletişime geçerek süreci ortaklaşa hale getirmiştir. İç mimarlık öğrencileri konutun mimari projesini tasarlayarak çalışmaya başlarken, mimarlık öğrencileri de tasarımlarını iç mekanlarda tüm estetik kurguyu tamamlayarak bitirmişlerdir.

Bu çerçevede çalışmada 2 amaç netleşmiştir. Bunlardan ilki geleceğe dönük senaryolarda birbirine yakın 2 disiplinin ortak çalışabileceği alanları ortaya çıkarmak, ikincisi ise disiplinlerarası iletişimi tasarım sürecinin ilk çıkış noktasından itibaren kurgulayabilmenin adımlarını oluşturabilmektir.

2.METOT

Bu çalışmaya farklı sınıflardan 12 si mimarlık, 17 si iç mimarlık olmak üzere 29 öğrenci katılmıştır. Çalışma Lawson'ın 4 temel aşaması çerçevesinde biçimlendirilmiştir: 1. bilgi toplanması ve probleme yönelme, 2. olası çözümlerin araştırılması, 3. seçilen çözümlerin geliştirilmesi ve rafine edilmesi, 4. farklı çözümlerin grup içinde tartışılması... (Lawson, 2005).

Temel aşamaların 1.sinde önce sanal bir çevre tasarlanması istenmiştir. Öğrenciler yarattıkları bu çevrede ayrıca kullanıcıları ve isteklerini de kendileri belirleyerek, bu bağlamda bir senaryo üretmişlerdir. Pandemi döneminin gelişi ile birlikte senaryolarda evin anlamı, uzun süreli iç mekan kullanımı, mekanlar arası ilişkiler ve yeni çevresel düzenler senaryoya eklenmiş ve probleme yönelme tamamlanmıştır. Bunun ardından 2. aşamaya geçilmiş ve tüm öğrencilerden temel tasarım ve alan bilgilerini kullanarak önce olası çözümleri araştırmaları, mekanları fiziksel olarak kurgulamaları, bu süreç içinde de mekanlar için uygun buldukları stilleri belirleyerek renkleri, malzemeleri, mobilyaları ve bitirmeleri seçmeleri istenmiştir. 3. Aşamada öğrenciler mimari ve iç mimari çözümlerini,

çıkış noktalarını ve gerek kendi alanlarında gerekse diğer disiplin bağlamında aldıkları kararları tasarımlarına aktararak çözümler sunmuşlardır. Öğrencilerden kendilerine verilen kriterler çerçevesinde oluşturdukları mekanların kullanıcının evde konforlu, sağlıklı ve uzun süreli bir yaşam geçirmesine uygun halde olması ve detayların iyi düşünülmesi istenmiştir. Tüm çalışma sürecinde 4. aşamanın önemi vurgulanarak öğrencilerin birbirleri ile iletişimde olması ve tasarımlarını birbirleri ile paylaşarak üstünde tartışmaları da istenmiştir. Uzaktan eğitime geçilen süreçte stüdyo ortamı paylaşımları olamamakla birlikte, ekranda yapılan paylaşımların sürekliliğinin sağlanması da metodun bir parçası haline getirilmiştir.

3.FARKLI DİSİPLİNLER / FARKLI MEKAN OKUMALARI

Konu tasarım olunca mekanın tanımı çok farklılık gösterir. Her disiplinin kendi bakış açısına göre değerlendirdiği bir mekan okuması vardır. Bu okuma o disiplinin kendi doğasına ve önem verdiği temel kavramlara bağlı olarak değişir. Perolini; bunun ne bildiğimiz, ne gördüğümüz, neyi deneyimlediğimiz ve nasıl bir dünya yaratmak istediğimizle ilgili olduğunu söyler (Perolini, 2011). Mekân, mimarinin en önemli öğelerinden biridir. Platon, Aristo, Zevi, Giedion, Piaget, Pevsner, Rapoport, Harvey, Lefebvre, Ching, Lang ve Schulz gibi bir çok kuramcı mekân kavramını tanımlamaya ya da geliştirmeye yönelik çeşitli düşünce ve yaklaşımlarda bulunmuşlardır (Asar, 2013).

Bu çalışmada tüm bu farklı mekan tanımlarına girilmemiştir; ancak öğrencilerin kendi deneyimlerini daha rahat analiz edebilmeleri için özellikle Ching'in mekan ve form tanımlamalarından ve Lefebvre'nin üretim ile mekan ilişkisinden yola çıkılmıştır. Lefebvre mekanın içi doldurulacak bir boşluk olarak

görülemeyeceğini ve insan aktivitesinden bağımsız kılınamayacağını ifade eder. Gündelik hayatın bir ürünü olarak mekân bu aktivitelere bağlı olarak sürekli üretim içinde olan bir kavram olarak karşımıza çıkar (Lefebvre, 1991, p.135). Ching ise, bir mekânın ya da strüktürün oluşması için o mekânda hareketin, geçişlerin, hatta sesin ve kokunun gerekliliğini vurgular. Bunu sağlamak için ise bir programa, fiziksel ve algısal düzlemlere, sembol ve imajlara gereksinim duyulur. (Ching, 2015). Bu bakış açılarından bakıldığında bir mekan aslında birbinden çok farklı düzlemlerde hareket eden ama merkezine insanı alan bir hareketler bütünüdür ve alınan eğitimin önceliğine bağlı olarak bu hareketlerin bazıları daha ön plandadır.

Mimarlık ve iç mimarlık öğrencileri de mekanı farklı algırlarlar. Lawson, Franz and Adkins mekâna bakışta öğrencilerin farklı yaklaşımlarını irdeledikleri çalışmalarında ölçek, görsel doku ve malzemenin iç mimarlık öğrencileri için soyut bir ideale ulaşmak için çok önemli olduğunu ve meslek pratiğinin doğasında bu bakış açısının benzersiz ve değerli kabul edildiğini vurgularlar (Lawson, Franz ve Adkins, 2005, s. 49). Tavşan ve Küçük ise iç mimarlık eğitiminde çevrenin bilgi kaynağı olduğunu ifade eder. Bu bakış açısıyla birbirlerinden ayrılan bilgi kaynakları bir sonuca ulaşılmasını sağlar. Böylelikle öğrenilen ve akılda kalan bilginin yaşanılan tecrübe ile birleşmesi sonucu ortaya çıkan algı kalıcılık kazanır (Tavşan ve Küçük, 2014). Ritterfeld ve Cupchik ise iç mekân tasarımını anlam taşıyan semboller bütünü olarak kabul ederler (Ritterfeld ve Cupchik, 1996, s. 349). Mimarlık için ise mekan başka bir anlam içerir. 3 boyutlu oklityen geometri ve bunun getirdiği tanım, boyut, organizasyon ve konstrüksiyon mekânın en temel tanımlayıcıları olarak ortaya çıkar (Perren ve Mlecek, 2015).

Görüldüğü gibi mimarlık öğrencileri için mekan daha çok geometrinin ortaya koyduğu

bir biçim iken, iç mimarlık öğrencileri için çeşitli bilgi akışlarının ve sembollerin kendini gösterdiği alandır. Tasarımın amacı insanlara yaşamlarında daha iyiyi sunmaktır. O nedenle disiplinlerin birbirleri ile olan farklılıklarından öte, birbirlerine neyi katabilecekleri ve bir problemin çözümünde nasıl birlikte hareket edebilecekleri konusu önem kazanır. Burada ortaya çıkan temel tasarım bilgisi, tanımlı bir probleme çözüm getirebilecek tasarım metodolojisi ve insan ve yaşadığı çevre ile bağlantılı olacak bir ürün geliştirme sürecidir (http-1). Bu nedenle disiplinlerin birbirleri ile kurdukları iletişim ve bilgi akışının netliği önemlidir. Önemli olan diğer bir konu da kullanıcının gözünden mekanı görebilmektir. Bu bakış açısı mimarlık ve iç mimarlık öğrencileri için ortak bir platform oluşturur. Oluşturulan mekânın belirlenen kullanıcı için bir anlam ifade etmesi, sadece fonksiyonel değil aynı zamanda kodları karşı taraf tarafından anlaşılabilen bir kullanım kılavuzu sunabilmesi gerekmektedir (Pop, 2013). Elbette sosyal ve kültürel etkiler ve buna bağlı olarak gündelik yaşamın akışı da mekânın oluşumunda etkilidir. Mekanın içeriden ya da dışarıdan algılanması farklıdır. İçeriden baktığınızda gördüğümüz dışarıya bize içinde bulunduğumuz mekânın niteliği ve kalitesi hakkında fikir verirken, aynı zamanda bir 'dışarıya' olduğu fikrini de netleştirir. Genelde 'içeride' olmak dışarının bir koşulu gibi gözükse de, bu sınırlılığın aslında başka bir tanımlaması vardır. Keane ve Keane bu durumu sınırlılık ve açıklılık olarak tanımlar. Fiziksel olarak içeride olmak ise sınırlılığın bir ürünüdür (Keane ve Keane, 2002, s. 93). Mekanı anlamak ve nasıl yaratılacağını öğrenmek ise bir süreçtir. Bu süreç fiziksel elemanların gözlemlenmesi, ışığın kalitesinin ayarlanması, iklimin ve coğrafyanın doğru okunması ve içinde dolaşacak bireylerin o mekanla kuracağı etkileşime bağlı gerçekleşir (Julean, 2016, s. 4). Mimari bir mekan olmaksızın da iç dış arasındaki fark kendini

gösterebilir, ancak Tuan'a göre böyle bir bilme eylemi tam gelişmiş değildir. Mimari mekân insanların kendilerini tanımlamalarını, sosyal rollerini ve ilişkilerini gösterir (Tuan, 2001, s 102).

Sonuç olarak gerek mimarlık gerekse iç mimarlık disiplini mekânın oluşumunda insanı odak noktası olarak alır. İnsanın içinde yaşayacağı ortamın gerek fiziksel, gerekse algısal düzlemde rahat ve keyifli olması için çalışır. Mimarlık bunu içeriği saran kabuğu doğru çözümlenmek olarak görürken, iç mimarlık o sarılmışlığın yarattığı ortamı kaliteli, rahat yaşanır ve estetik hale getirir. Yazının başında belirtildiği gibi bu iki disiplinin birbirinden ayrılması mümkün değildir.

Lawrence, bir konutun ev olabilmesi için sadece belli bir alanı tanımlamanın ve mekân düzenleme prensiplerinin yeterli olmayacağını, kültürel ve psikolojik etkilerin karşılıklı işine girdiği karmaşık bir varoluşun gerekli olduğunu savunur (Lawrence, 1987, s. 155). 'Ev' kavramı hepimiz için farklı deneyimler ve anılarla yaşamımızda yer eder. Pandemi döneminin ortaya çıkardığı yeni gereksinimler ile 'ev' ve onu oluşturan mekânların nasıl çözümlenmesi gerektiği konusunda da yeni ve geleceğe dönük bir bakış önem kazanmaktadır.

4. MEKAN KURGULARI VE ÇEŞİTLEMELER

Bir mimari mekânın oluşumu pek çok başlangıç noktasından hareketle yapılabilir. Mekânın tanımının çok çeşitlendiği düşünülecek olursa farklı başlangıçlar farklı yönlere götürebilir. Önemli olan ulaşılmak istenen çözüm noktalarının belirlenebilmiş olmasıdır. Bu çalışmanın başında Lefebvre ve Ching'in söylemlerinin izleri sürülmeye başlanarak 2 ana kavram üzerinde yoğunlaşmış ve tasarım çalışmaları öncelikle bu 2 temel kavramın herkes için ne ifade ettiğini çözmeye çalışarak başlamıştır: İnsan aktivitesinin değişkenliğine uygun esneklik ve fiziksel algısal düzlemlerin

netliği ve çeşitliliği... Çalışmaya katılan öğrenciler ile yapılan sohbetlerde ortak görüşler mekânların ekonomik ancak konforlu, uzun süre izole yaşamaya elverişli, hayvan dostu ve doğa ile bütünleşik tasarımlar oluşması yönünde olmuş; böylece atılan ilk adımlar ile birlikte insanın mekân ile olan ilişkisi ve gelecekte oluşabilecek yeni senaryolar değerlendirilmiştir. Bu süreçte mekânı statik bir yapı olmanın ötesine geçerek görmek ve her adımı ayrı analiz etmek gerekmektedir. Ardizzola'nın (Ardizzola, 2018). belirttiği gibi, son mimari ürün kadar süreç de önemliydi ve yapının makrodan mikroya peyzajı ve çevresi ile de düşünülmesi ve bir görüngü olarak duyumsanması gerekliydi.

Bu çerçevede tüm öğrenciler önce senaryolarını oluşturmuştur. Senaryo yazmak aslında hayallerin ortaya konması anlamına geldiği için çalışmanın bu kısmı çok kısa sürede tanımlanmıştır. Bu senaryoya uygun bir yaşam alanı, yani çevre oluşturmak konusunda ise doğanın içinde yaşama isteği ile birlikte, deniz, orman, dağ gibi türlü doğa ortamları seçilmiş ve çalışmanın senaryo ve yaratılan bölgeye uyacak şekilde mimari mekânın oluşturulması kısmı başlatılmıştır. Uzun süren ve çalışmanın bel kemiğini oluşturan bu noktada öğrenciler temel kriterleri belirleyerek süreci ilerletmiştir. Her iki disiplinden de öğrencilerin tasarımı mimari olarak oluştururken iç mekân düzenlerini de buna göre düşünmeleri ve temel kriterleri hiç unutmamaları istenmiştir.

30-36 metrekare arasında bir konut mekânsal bileşenler açısından değerlendirildiğinde, oldukça dar bir alana yerleşen farklı mekân bölümlerinin birleşimi gibi kabul edilebilir. Katı bölücüler, duvarlar ve birbirine bağlı farklı mekân çözümleri yerine tek bir hacim ve onun içinde oluşan bölümlenmeler daha uygun çözümler getirir. Bu çalışmada da mahremiyeti sağlamak açısından banyo hariç diğer tüm fonksiyonların birbiri ile tek bir mekânda ilişki kurması kullanıcıların daha konforlu bir iç

mekana ulaşmasını sağlayabilir düşüncesi ile esnek bir büyük hacim oluşturulmasında karar kılınmış; özellikle pandemi dönemine giriş yapıldığı zamandan başlayarak ise mekanların kullanıcıların rahat çalışmasına olanak tanıyacak bir esneklikte kurgulanmasına çalışılmıştır.

Aynı zamanda iç ve dış mekanlar arasındaki ilişkinin güçlü tutulması, olabildiğince yoğun depolama alanlarının oluşturulması ve rahat havalandırma, aydınlık bir düzen oluşturulması temel kriterler içinde benimsenmiştir. Bu bağlamda galeri katı ile zemin katı birbirine bağlayan merdivenin birden fazla işlevi olabileceği belirlenerek; merdivenin, sadece katlar arası geçişi sağlayan bir eleman olmanın ötesinde olduğu kabul edilerek farklı bir fonksiyon verilip verilemeyeceği tartışılmıştır.

Küçük bir mekanın içinde dolaşımın doğru sağlanması için belli bir bölgenin etrafında oluşan bir düzen kurulması gerekir. Bu düzen bir odak noktası oluşturmayı gerekli kılar. Bu çalışmada öğrencilerin bu kriteri tasarımlarında ilk eskizlerde düşünerek devam etmeleri istenmiştir.

Mekanın oluşumunda diğer önemli bir kriter düşey ve yatay olarak hacmin şekillenmesini sağlamaktır. Galeri katının oluşturulması ise mekânda yüksekliğin doğru ayarlanması gereğini ortaya koymaktadır. Bu durum zemin kat ile galeri katı arasındaki ilişkinin hangi yöntemle sağlanması konusunda doğru kararın verilmesini

de beraberinde gerektirmektedir. Bu kararlar birlikte tüm iç mekânın dış mekânla gerekli ilişkiyi kurabilmesi ve kitle plastiğinin doğru oluşması için dolu ve boş oranların düzenlenmesi ve çalışmanın devam etmesi istenmiştir.

Süreç içinde öğrencilerin oluşan mimari tasarımın iç mekân etkilerini ortaya koymaları, yani mekânsal kaliteyi, kullanıcı konforunu ve fonksiyonelliği çözümlerken seçmeleri için de 5 iç mimarlık stili verilmiştir. Bunlar; retro, kırsal, sahil, endüstriyel ve minimalist stilleridir. Öğrenciler seçtikleri bu stiller çerçevesinde iç mekân etkilerini vermeye çalışmışlardır

Bu tartışmalar ve kabuller ışığında yazının başında belirtilen 2 temel ana kavram altındaki sıralanabilecek temel ölçütler mekânsal okumaların yapılabilmesi için 6 madde haline getirilmiştir: Mekânsal bileşenlerin kurgusu, dolaşım ve odak noktası, düşey-yatay ve dolu-boş ilişkileri, mobilyalar ve bitirmeler ile renk- doku ve malzeme uyumu, kullanıcı konforu ve esnek kullanım, iç-dış mekân ilişkisi...

Tablo 1 farklı disiplinlerden gelen öğrencilerin 6 madde çerçevesinde oluşturdukları temel mekânsal okumaları göstermektedir.

Mekânsal bileşenlerin kurgusu: Küçük bir konutun mekânsal bileşenleri olarak temelde bir yaşama alanı, ona bağlı küçük bir yeme ve pişirme alanı, bir uyuma alanı ve banyo ile senaryoya göre geliştirilebilecek bir çalışma alanı istenmiştir.

	Mekân Okumaları	Mimarlık Öğrencileri	İç Mimarlık Öğrencileri
1	Mekânsal bileşenlerin kurgusu	Geometrik dönüşümlerde yoğunluk	Lineer sistemler, saf geometriler
2	Dolaşım ve odak noktası	merdiven ve yaşama alanı odaklı tasarımlar	merdiven ve mutfak alanının bütünlüklü çözüldüğü tasarımlar
3	Düşey-yatay ve dolu-boş ilişkileri	Hacimsel etkiyi arttırmak amaçlı kitle plastiğini ön plana çıkaran kesitler	fonksiyonelliği ve mekânsal niteliği artırıcı düzenlemeler ile yaratılan düzenlemeler

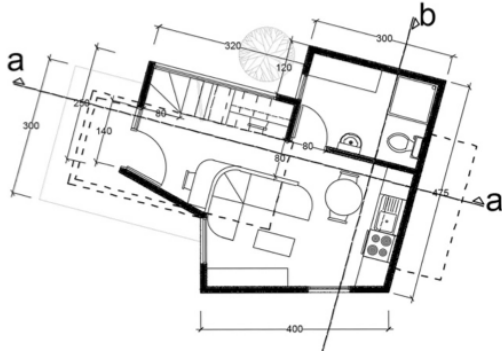
4	Mobilyalar ve bitirmeler ile renk-doku ve malzeme seçimi	Serbest hareketli mobilya seçimleri, açık renkler ve az malzeme kullanımı	Konut için özel üretim tasarımlar ile birlikte, çok renkli ve farklı malzeme birleşimleri
5	Kullanıcı konforu ve esnek kullanım	Kitle plastiğini kullanıcı konforu ile birleştirmeye çalışan mekansal geçişler	Kullanıcı konforunu ön plana alan estetik kaygıları yoğun tasarımlar ve mobilya seçimi ve kişiye özel hale getirilmesi ile sağlanan esnek düzen
6	İç-dış mekân ilişkisi	Açık-kapalı alan ilişkisinde keskin sınırlar	Yoğun peyzaj ve dış mekânı iç mekânın uzantısı olarak kabul etme

Tablo 1. Farklı disiplinlerden gelen öğrencilerin mekan okumaları, yazar tarafından oluşturulmuştur.

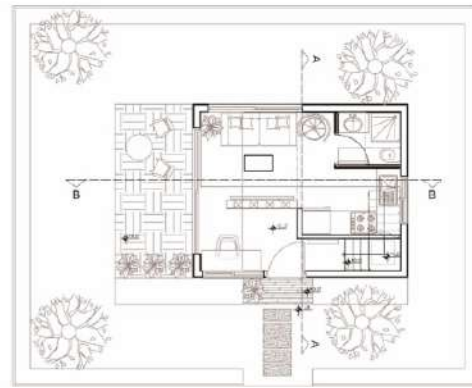
Mimarlık öğrencilerinin bu bileşenleri birbirine bağlı geometrik hacimler olarak tanımladığı aradaki bölücülere kaldırdığı, iç mimarlık öğrencilerinin ise tüm fonksiyonları bir alana toplayarak mekânı lineer çözümlenmeyi tercih ettikleri gözlemlenmiştir. Bu bağlamda mimarlık öğrencilerinin geometrik dönüşümleri daha çok kullandığı, (Görsel 1) iç mimarlık öğrencilerinin

ise saf geometriyi daha çok tercih ettikleri görülmüştür. (Görsel 2)

Dolaşım ve odak noktası: Galeri katı ile zemin kat arasında bir kedi ya da köpeğin de tırmanabileceği şekilde tasarlanması istenen merdivenin gerek mimarlık gerekse iç mimarlık öğrencileri tarafından mekânın içinde ayrı bir eleman olarak düşünüldüğü ve galeri katına



Görsel 2 . Mekansal Bileşenler Kurgusu



Görsel 1 Mekansal Bileşenler Kurgusu

ulaşırken mekânın genel hacmi içinde odak noktası olarak seçildiği görülmüştür. Öğrencilerin bir kısmı merdivenin konumunu ve biçimini estetiği ön plana alarak tasarlarlarken (Görsel 3) bir kısmı daha çok fonksiyonellik çerçevesinde değerlendirmiş ve genelde mutfak alanı ile bütünleştirerek merdivenin yakın çevresini mutfak, saklama ve depo alanı olarak tasarlamayı tercih etmişlerdir. (Görsel 4)

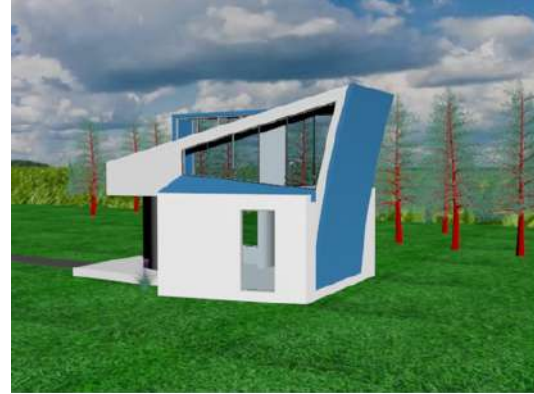


Görsel 3. Merdiven ve iç mekan ilişkisi



Görsel 4. Mutfak, merdiven ve yaşama alanı ilişkisi

Düşey - yatay ve dolu-boş ilişkileri: Bir mekânın oluşmasında en temel etkenlerden biri olarak kabul edilen düşey ve yatay yüzeylerin bir biri ile kurduğu oranın oluşumunda mimarlık öğrencilerinin geometrik dönüşümü daha fazla kullandığı özellikle 3 boyutta net görülmüştür. (Görsel 5, 6)



Görsel 5,6. dolu boş-düşey yatay ilişkilerinde 3 boyut

Galeri katının oluşturduğu hacimde mekânın düşey etkisinin dengelenmesi için çatının eğiminin verilmesi, yatayda giden iç hacmin bu eğim ile birlikte çözülmesi konusunda mimarlık öğrencileri kitle plastiğini öncelikli tutarak çalışmalarını geliştirirken, iç mimarlık öğrencileri geometrik dönüşümü mümkün olduğu kadar az tutmuş, yapıyı içeriden dışarıya gelişen bir bütün olarak algılayarak; düşey-yatay ve dolu-boş ilişkilerini mekânsal kaliteye bağlı kurmuşlardır. (Görsel 7,8)

Mobilyalar ve bitirmeler: Çalışmanın bu aşaması özellikle mimarlık öğrencileri için ilginç süreç olmuştur. Öğrencilerin mobilya yerleşimlerini mekânın geometrisinden bağımsız çözümlenmeye çalıştıkları, iç mimarlık öğrencilerinin ise kendi alanlarında oldukları için çok hızlı karar verdikleri ve farklı denemelere açık oldukları gözlemlenmiştir. Sadece doğru mobilyaların seçilmesi değil, mekân içinde

doğru yerleştirilmeleri de önemli olduğu için bu aşamada mimarlık öğrencilerinin mekânı geometrik bir form olarak görmenin dışına çıkması gerekmiştir. Sonuç olarak iç mimarlık öğrencileri mekân ile bütünleşik mobilyalar tasarlamayı tercih ederken (görsel 9,10), mimarlık öğrencilerinin seçilen stile bağlı olarak tekil mobilyalar seçerek mekâna sabit olmayacak şekilde düzenleme yaptıkları gözlemlenmiştir.



Görsel 7,8. İç hacimler



Görsel 9. Mekanla bütünleşik mobilyalar



Görsel 10. Mekana özel mobilyalar

Renk-doku ve malzeme uyumu: Mimarınin daha doğal renklerle devam eden bir disiplin olması sonucu, mimarlık öğrencilerinin açık tonları tercih ederek doku ve malzeme ile birleştirdiği gözlemlenmiştir.(Görsel 11) İç

mimarlık öğrencileri ise renk ve dokularda daha çeşitlilik yaratmayı tercih etmiştir. Genel gözlem, her 2 disiplinden öğrencinin de renk ve mekan ilişkisinin önemi anlamış olmalarıdır.



Görsel 11. Renk ve mekan ilişkisi

Kullanıcı konforu ve esnek kullanım : Bir konutun kullanıcıları için rahat, kullanışlı ve konforlu olması için sadece mekânsal bileşenlerin doğru kurgulanması yeterli değildir. Aynı zamanda kullanıcının psikolojik gereksinmelerine de doğru cevap vermesi gerekir. Çalışmada kullanıcı için yazılan senaryo çerçevesinde tüm alanların hem konforlu hem

de esnek olabilmesine çalışılmış, dönemin şartlarına uygun olarak yaşamı alanı ile birlikte çalışma alanları da oluşturulmuştur. (Görsel 12,13) Bu aşamada gerek mimarlık gerekse iç mimarlık öğrencilerinin mekân ve kullanıcı istekleri kavramlarını doğru bir araya getirdikleri görülmüştür.İç-dış mekân ilişkisi: Bir konutun iç mekânları kadar dış mekânları da tasarlanmalıdır.



Görsel 12, 13. Oturma ve çalışma alanı birlikteliği



Balkonlar, teraslar, verandalar, bahçeler, girişler gibi kullanıcının ev ile birlikte yaşayabileceği tüm hacimler tercih konusuna göre seçilerek detaylandırılmalıdır. Bu çalışmada tüm öğrencilerin iç-dış mekân ilişkisini doğru kurdukları gözlemlenmiştir. (Görsel,14,15,16) Mimarlık öğrencileri dış mekânları daha sınırlı tutmayı tercih ederken, iç mimarlık öğrencilerinin dış mekânları şekillendirme, detaylandırma ve peyzaj tasarımı konusunda daha esnek oldukları görülmüştür.



Görsel 14-15-16. Dış mekânla kurulan ilişkiler

Özellikle değişen sosyal dinamikler gözönüne alındığında, gelecekte konutlarda daha uzun süreli zaman geçirmek gerekeceği düşünülmüştür. Pandemi döneminin üzerinde en çok tartışılan konularından biri olarak gündeme gelen konut ve çok fonksiyonluluk konusu bu tasarımda da tartışılmış ve bir miktar tasarımlara yansıtılmaya çalışılmıştır. Mimarlık öğrencileri mekân organizasyonu içinde kullanım alanlarını birbiri içinden geçişli yaparak bir esneklik oluşturmaya çalışırken, iç mimarlık öğrencilerinin dönüştürülebilir mobilyalar, kişiye özel kullanım sağlayan mekân donatıları ile bu noktada daha yaratıcı oldukları gözlemlenmiştir.

Sauchelli bir yapının mimari değerinin onun sadece iç mekân etkisi ile ortaya konamayacağını, mekânsal olmayan malzeme, süsleme gibi pek çok elemanın da değeri olduğunu savunur (Sauchelli, 2012, s.61). Buna, kullanıcının gündelik yaşam alışkanlıklarına bağlı olarak yapılan düzenlemeler de eklenebilir. Bir mekânın içindeki mobilyalar, bunların mekân ile bütünleşmesi, seçilen renkler, dış mekâna açılım gibi kavramlar da yapıya değer katar. 3.5 aylık süreçte edinilen deneyimler öğrencilere yeni bakış açıları getirmiştir. Yapılan çalışmalar bir araya getirildiğinde her öğrencinin kendi seçtiği stil çerçevesinde mekânı tüm belirlenen ölçütler çerçevesinde oluşturduğu ve doğru okuma yaptığı gözlemlenmiştir.

Dönemin sonunda yapılan genel değerlendirme toplantısında bu kazanımların neler olduğu zorluklar, alışkanlıklar ve yeni edinilen bilgiler çerçevesinde tartışılmıştır. Bu tartışmada ortaya 2 temel bakış çıkmıştır. Bunlardan ilki mimarlık öğrencilerinin iç mimarlık tasarım çalışmasından memnun kaldığı, ancak özellikle renk ve mobilya seçimi ve mekânı geometrinin dışında hayal etme konusunda zorlanmış olmalarıdır. İkincisi ise iç mimarlık öğrencilerinin mimarlığı iç mekânın dışarıya yansımaları olarak algıladıkları ve kendi alanlarına bu ölçekte çok yakın gördükleri gerçeği olmuştur.

Tasarım sürecinin sonuna gelindiğinde mimarlık ve iç mimarlık öğrencilerine farklı 2 soru sorulmuş ve cevaplar değerlendirildiğinde genel olarak şu sonuçlara ulaşılmıştır:

Mimarlık öğrencilerine yöneltilen soru:

Bir mimarlık öğrencisi olarak mekânı geometrisinden bağımsız sadece iç hacim olarak düşündüğünüzde mekân kalitesini oluşturmak konusunda hangi zorluklarla karşılaştınız?

Mimarlık öğrencilerinin bazıları şu cevapları vermiştir: Mekânın dinamiği ile ilgilenmek bizim için daha tanıdık; renk seçimi ise çok zorlayıcıydı... (E.Ü) Aslında bir oyun oynamak gibiydi, çok keyif aldım; ama renk ve mobilya seçimleri gerçekten zordu... (F.R.) Bitirmeler ve dokularla uğraşmak çok zorlayıcıydı, genel olarak iç mimarlığın zor olduğunu düşündüm... (L.D.) Önce mobilyaları seçtim, sonra renkleri... Hep iç mimarlıkla ilgilendiğim için bana tanıdık geldi. O yüzden kişisel olarak zorlanmadım ve keyifli buldum... (J.S.)

İç mimarlık öğrencilerine yöneltilen soru: Bir iç mimarlık öğrencisi olarak bir konutu en baştan tasarlamaya başlamak konusunda zorlandığınızı noktalar nelerdi?

Bazı iç mimarlık öğrencilerinin cevapları şu şekilde olmuştur: ‘Temel tasarım dersinde öğrendiklerimizi kullanmak beni çözüme götürdü... 6 yaşında bir çocuğun hiçbir bilgi verilmeden hayalindeki kuşu çizebilmesi gibi bir özgürlük oldu benim için...’ (H. Y.) Mekânları bir araya geometrik olarak getirmek başta zordu; ama sonra birden tanıdık geldi.

Sonuçta konut içinde yaşadığımız için bildiğimiz bir konuydu... (D. A.) İç mekânı oluşturup, onu dışarı yansıtmak gibi bir fikirle başlayınca, her şey kendiliğinden oldu ve ev oluştu... (S.G) İç mimarlıktan farklı bir tarafı yoktu; belki de konu çok tanıdık olduğu için iç zorlanmadım, keyifliydi... (Ş.B)

Bu deneysel çalışmanın büyük bir kısmı pandemi yüzünden uzaktan eğitim düzeninde

gerçekleştirilmiştir. Uzaktan eğitim ve tasarım konusu bu makalenin konusu dışında kalmaktadır; ancak şu kadarını söylemek doğru olacaktır: İzolasyonda ev tasarlamak ve bunu yepyeni şartlara adapte edebilecek hale getirmek öğrencilerin birebir yaşadıkları bir deneyimi tasarıma aktarmaları açısından ilginç olmuştur. Bu çerçeveden hareketle makalenin giriş bölümünde belirtildiği gibi geleceğe dönük senaryolarda birbirine yakın 2 disiplinin ortak çalışabileceği alanların nasıl oluşabileceği konusunda yeni perspektifler açılabilir ve disiplinlerarası iletişimin tasarım sürecinin ilk çıkış noktasından itibaren nasıl kurgulanabileceğinin tartışmaları gündeme taşınabilir.

5.BULANIKLAŞAN SINIRLARDA GELECEK İÇİN İPUÇLARI

1998 yılında Icoğrada'nın (the international council of graphic design association) 27. dünya tasarım kongresinde Buchanan tasarıma ilişkin gözlemlerini anlatırken dünya üzerindeki önlenemeyen değişimden bahseder. Tasarımcının her zaman yeni gelişmelere hazır olması gerekmektedir ve biz eğitimciler de öğrencilerimizi sadece teknolojik değişimlere hazır olmaları için değil, hizmet verdiğimiz kullanıcıların ihtiyaç ve isteklerine göre de eğitmeliyiz (Buchanan 1998).

Bu konuşmadan yaklaşık 22 yıl sonra gelen ve tüm dünyayı değişime zorlayan pandemi dönemi, Buchanan'ın sözlerinin ne kadar geçerli olduğunu bir kez daha hatırlatmıştır. Bu dönem zarfında özellikle ‘ev’ ortamının ne kadar değerli olduğu uzun süreli izolasyon süreçlerinde iyice anlaşılırken, tasarım eğitmenlerinin öğrencilerini hazırlaması gereken konuların da değişime uğraması kabul edilmesi gereken bir gerçek olmuştur. Konut, ya da gündelik yaşamımızda hepimizin kullandığı terim olarak ev’ tasarımcılar için her zaman çok üstünde çalışılan bir konu olmuştur. Mimarlık öğrencileri saflık, geometri, ideoloji ve anafikir vurgusunu tasarımlarında

çok yaparken, iç mimarlık öğrencileri için tasarımlarında bireyin konforu ve 2 boyutlu yüzeylerin kalitesi daha ön planda olmuştur (Gürel ve Potthoff , 2006).

Ancak pandemi döneminden sonra her 2 disiplinin de odak noktalarını çeşitlendirebileceği düşünülebilir. Bu çeşitlenmelerin uzun bir zaman içinde gelişeceği de bir gerçektir. Ancak bu deneysel çalışmada ortaya çıkan sonuçlardan biri konut tasarımında disiplinlerarası keskin çizgilerin, hatta sınırların bulanıklaşabileceği yönündedir.

Geçmiş yıllarda mimarlık ve iç mimarlık eğitimlerinde belirli kriterlerin tanımlanmasının tasarımlara yön vermek için etkin çözüm olabileceği görülmüştür. Örneğin 1992 yılında Guerin iç mimarlık tasarımı eğitimi konusunda 5 temel kriter öngörmüştür. Profesyonel kimlik, temel bilimlerde eğitim, interdisipliner elementler, teknolojiye adaptasyon ve uluslararası etkileşim olarak saydığı bu kriterlere (Guerin, 1992) günümüz dünyasında yenilerini eklemek gerekmektedir. Bireyin barınması ve güvenliği dışında farklı ölçeklerde konfor ve estetik koşulların kullanıcının temel fonksiyonları için cevap verebilmesi, çevresel ve fiziksel şartlar ve sosyo-kültürel etkiler dışında kullanıcı ihtiyaçlarına yönelik kararlar, teknik ve malzeme bağlamı sınırlamalar da öznel ve nesnel değerlendirmenin konusu haline gelmektedir (Kutlu ve diğ. 2018).

İç mimarlık eğitiminde zenginleştirilmiş bir vizyon ile yola çıkarak yaratıcılığı ve araştırmayı bir araya getiren fakülte içi çeşitlilik yaratma; keşfetme, entegre etme ve bilginin paylaşımı ile standart olanın dışına çıkabilme ve yeni bilginin üretimini profesyonel davranış biçimi ile birleştirebime becerisi artık daha ön plandadır (Guerin ve Thompson, 2004). Aynı şekilde mimarlık eğitimine baktığımızda geleneksel, net tanımlanmış ve mantiken kolay açıklanabilen ve standart sistemlerin ötesinde bir bakış açısı

oluşturmak gerekmektedir. Bu çalışmanın temel noktasına bu eğitimlerin nasıl dönüşmesi gerektiği girmemektedir. Ancak amacın 2 disiplin arasında ortak bir bakış açısı yakalamanın yolları olduğundan hareketle, her ikisinde de geçerli olabilecek bazı temel önermeler yapılabilir. Bunlardan birisi Walker'ın 'mitsi düşünme' (mythical thinking) kavramıdır.

Walker'a göre bu tür bir düşünme eylemi başkalarına ve dünyaya olan iletişimimizle birlikte sezgimizi ve varolmamız için insanı hayal gücümüzü artırır, kendimizi anlayabilmenin yollarını teşvik eder ve konu tasavvur ve hayal gücüne geldiğinde zihin ve kalp birlikte çalışmaya başlayarak bilinmeyen ve tanıdık olmayan alanların kapılarını açar (Walker, 2019).

Keskin tanımlamalardan, sınırlamalardan, çok net doğru/yanlış formüllerinden çıkıldığında bu tanıdık olmayan alanın sunabileceği çok fazla yenilik vardır. Fikir ve önerilerde yapısalcı bir eleştiri ile öğrencinin fikirlerinin gerçeğe dönüşmesini sağlamak ve bu sayede çıkan sonucun yanında öğrenim sürecini de yaratıcılık ve estetik ile değerlendirmek bu yeni düzen içinde yer almalıdır (Belluigi, 2016). Hareket, değişim, dialog, bilinmeyenler ve öznellik tasarım sürecinin çeşitli bakış açıları oluştururken öğrenciye estetik, anlam ve form gibi anlayışların bu sürecin içine dahil olduğunu da anlatmalıyız (Vaikka-Poldma, 2003).

İnsan sosyal bir bireydir. Ancak sosyal olduğu kadar, kendini dış dünyadan ayrı tutabileceği bir dünya kurmayı da sever. Bu dünyayı 'ev' olarak adlandırmak mümkündür. Tüm anıların, deneyimlerin, yaşanmışlıkların yanı sıra gündelik yaşamının oluşumu da bu mekanlarda gerçekleşir. Heidegger'e göre ev şöyle veya böyle barındığımız fiziksel bir yapı değildir. 'Dwelling' kavramının altında ev' inşa edilmenin ötesinde bir kutsallık taşır ve bize kendimizle dış dünya arasında bir mesafe koyabildiğimiz bir mekan sunabilir (Heidegger, 1971). Ev, bir anlamda

insanın dünyada ve varlık içinde temel bulunma biçimidir. Bu temel biçim, fiziksel evin ev olarak ortaya çıkışının ön koşuludur (Turan, 1994). Bu çerçeveden bakıldığında özellikle de 2020 yılında başlayan ve hala devam eden pandemi ortamının izolasyon koşullarında Heidegger'in 'dwelling' kavramı konut tasarımına bakışta yeniden değerlendirilebilir.

2020 yılı özellikle tasarımcılar için ufukların genişlediği, yeni senaryoların ortaya konduğu fütürist denilebilecek pek çok yaklaşımın ise gözden geçirildiği bir seneyi simgelerken, konut iç mekanlarında geleceğe ait olacağı devamlı öngörülen pek çok teknolojik tasarım ise sorgulanmaya başlamıştır. 2002 yılında MIT bünyesinde disiplinlerarası bir ekip konutun işleyişi ve geleceğe dönük hazırlanması çerçevesinde yaptıkları çalışmalarda her şeyin 'otomatik' ve 'akıllı' olacağını, gündelik aktiviteler için hiç bir şeyi düşünmek gerekmeyeceğini öngörmüşlerdi. 19 sene önce yapılan bu çalışmada bilgisayar ile kontrollü pencereler, güneş kırıcılar, havalandırmalar kullanıcının müdahale etmesine gerek kalmaksızın tüm sistemi kurgulayabilecekti (Intille, 2002).

Ancak beklenmedik yönde değişen şartlar teknoloji ile ev bağlantısını değiştirmiş, başka kriterlerin gözönüne alınması gerekmiştir. Bunlardan en önemlisi, evin dış dünya ile olan bağlantısında üstlendiği roldür. Ev bir aktiviteler bütünü ve gündelik yaşam da bu aktivitelerin toplamı olarak kabul edildiğinde, istediğimiz esnekliği sağlayabilmek ve kendimizi dış dünyaya karşı daha korunaklı ve konforlu hale getirebilmek önem kazanmaktadır. Yapılan çalışmalar geleceğin evinde teknolojinin aşırılığının yerini esnek ve farklı isteklere rahat cevap verebilen mekan düzenlemelerinin alacağını öngörmektedir. Bazı kültürlerde sıkça kullanılan giriş holü, çok fonksiyonlu dönüşebilen mekanlar, bitki yetiştirmeye olanak sağlayan ortamlar, kullanışlı depo alanları, spor

yapılabilecek köşeler ve temizliği rahatlatabilecek ölçüde minimal tutulmuş alanlar tercih sebebi olacaktır. Makhno'nun belirttiği gibi, evlerde artık gereğinde kullanmak üzere ofis olanakları sağlanmalı, mümkünse açık plandan çıkılarak girişin ayrı tutulduğu düzenlemelere geçilmeli, küçük bahçe ya da balkonlar ile sebze ve meyve yetiştirmenin yöntemleri keşfedilmelidir (http-2). Toplu konutlardan ve yüksek katlı apartmanlardan müstakil konutlara geçmek, ya da balkon ve bahçe gibi açık alanları çok rahat tasarıma dahil etmek mümkün olamayabilir; ancak kabul edilmesi gereken gerçek, konut tasarımında alışılmış mekan düzenlemelerinin ve disiplinler arası limitlerin değişmesi gerektiği gerçeğidir. Disiplinlerin daha güçlü olduğu noktalarda bu yönleri ortaya çıkartmak, birleştirmek ve bir sinerji oluşturmak mümkündür. Öğrencilerle yapılan deneysel çalışmada aşağıda belirtilen sonuçlar ortaya çıkmıştır:

1. Mimarlık öğrencileri mekânı geometrilerin bir araya gelişi açısından çok net oluşturabilmekte; ancak ışık, manzara, iç-dış ilişkilerin kurulması gibi mekânın kalitesini oluşturan noktalarda iç mimarlık öğrencileri daha net çözümler üretebilmektedir. Mimarlık öğrencileri mekan niteliğinin ortaya konması için gerekli olan bu çözümlerin gereğini bu çalışmada net görmüştür.
2. İç mimarlık öğrencileri, kullanıcının gündelik yaşamı ve istekleri konusunda senaryoyu daha iyi çözümlenebilmekte ve çözüm üretebilmekte, mimarlık öğrencileri ise bu konuda fonksiyondan öte kitle plastiğini ön plana çıkarmayı hedeflemektedir. Ancak, yapının insana hizmet vermesi ve ona belli bir konforu sağlaması açısından kitle plastiği kadar fonksiyonun da ön plana alınması ve bunun sadece mekânları doğru bir araya getirmek olmadığı da öğrenilmiştir.
3. Mimarlık öğrencileri mekânı bir kabuk, iç mimarlık öğrencileri ise bir boşluk olarak göreyek çalışmaya başlamış bile olsa, süreç içinde bu bakış

açısının değişmeye başladığı gözlemlenmiştir. Çalışmanın sonunda öğrenciler kabuk ve boşluk kavramlarının birbirinden ayrılmaz olduğunu ve ikisinin de ancak doğru çözümlendiği zaman bir mekânı değerli hale getirdiğini görmüşlerdir. Mekân bir ilişkiler bütünüdür. İnsanın gündelik hayatı, deneyimleri, algıları, hafızasında biriktirdikleri ve istekleri ile şekillenir. Bu bütünüün bileşenlerini tek tek analiz etmek ve doğru bir sentezle bir araya getirmek kolay değildir. Bu çalışmanın çıkan sonuçlarından biri de öğrencilerin tasarımın bir sentezleme olduğunu ve herkesin bütüne farklı bir bakış ile yaklaşabildiğini görmeleri olmuştur. Kendi alanlarında alıştıkları tasarım sürecine hakim olsalar bile, başka bir alanda tasarım sürecinin farklı ilerleyebileceği ve mekanın tanımının buna göre değişebileceğini görmüşlerdir. Başkasının bakış açısını deneyimlemek, bir problemi onun gözünden görebilmek de tasarım sürecinin doğru ilerleyebilmesi için iyi bir yol gösterici olmuştur. Bu deneysel çalışmanın sonucundan hareketle konut tasarımında 2 disiplinin işbirliği için şu önerileri yapmak mümkündür:

*Kitle plastiğini oluşturan biçimlenişlerde mekansal kurgunun iç mimarın senaryosu ile başlatılması ve süreç içinde iletişimin devam etmesi,

* Senaryo yazılırken odak noktaları, fonksiyonellik ve yeni dünya düzenin gündelik yaşam gereksinimleri konusunda mimar- iç mimar işbirliğine gidilmesi (konuta giriş, mekanlar arası geçişler, odak noktaları, fonksiyonda esneklik sağlanabilecek alanların oluşturulması gibi),

* Bir ilişkiler bütünü olarak konutun tüm bileşenlerinin mekansal kaliteyi oluşturmak adına iç mimar ve mimar işbirliğinde detaylandırılması (depo alanları, açık-yarı açık mekanların gündelik yaşam aktivitelerine katılımı, steril bölgelerin netleşmesi, kişisel alanların özelleştirilmesi gibi),

* Bir konutun tüm mekanlarının fonksiyonlara uygunluğu kadar konforlu ve nitelikli olmasını sağlamak adına malzemeler, bitirmeler, aydınlatma ve renkler bağlamında düşey-yatay ve dolu –boş oranlarının 2 disiplinin işbirliğinde oluşturulması.

SONUÇ

Birbirini tamamlayan disiplinler olarak iç mimarlık ve mimarlık geleceğin konut tasarım dünyasında kullanıcıya daha konforlu ve sağlıklı bir ortam sunabilirler. Bunu sağlamanın ilk yolu tasarımın başladığı ilk adımda bir sinerji oluşturmaktır. Konut bir kabuğun altında oluşmuş sadece birbiri içine geçen mekanların bütünü olarak görülmemeli; kullanıcı ihtiyaçlarının çok hızla ve beklenmedik şekilde değiştiği günümüzde sosyal bir ortamdan çıkışın ve kendini rahat izole edebilmenin en temel alanı olarak kabul edilmelidir. Bu nedenle 2 disiplinin mekana bakışını bir araya getirerek birbiri tamamlaması önemlidir. Bu sinerjinin tasarım eğitiminde müfredat bağlamında nasıl oluşturulacağı başka bir araştırmanın konusu olmakla birlikte, 3.5 aylık ortak bir eğitim sürecinin ortaya koyduğu gerçek; temelden kurulan bir iletişimin ve doğru belirlenen kriterlerin gerçek yaşamda kullanılabilmesinin bir yolunun bulunması ve öğrenciye eğitim sürecinde aktarılması gereğidir.

KAYNAKLAR

- Ardizzola, P. (2018). *History will teach us everything Bruno Zevi and the innovative methodology for future design. Esempi di architettura*, 5 (1).
- Asar, H. (2013). *Mimari mekân okumasında algısal deneyim analizinin bir yöntem yardımıyla irdelenmesi (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi)*. Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Eskişehir.
- Belluigi, D. Z. (2016). *Constructions of roles in studio teaching and learning*, *International Journal of Art & Design Education*, 35(1), pp. 21-35. <https://doi.org/10.1111/jade.12042>.
- Buchanan, R. (1998). *Education and professional practice in design*, *Design Issue*, 14 (2), pp. 63-66.
- Ching, D.K. (2015). *Architecture, form, space, & order*. New Jersey: Wiley & Sons.
- Guerin, D. A. (1992). *Issues facing interior design education in the twenty-first century*, *Journal of Interior Design Education and Research*, 17(2), pp. 9-16.
- Guerin, D.A. Thompson, J.A. (2004). *Interior Design Education in the 21st Century: An Educational Transformation*, *Journal of Interior Design*, 30 (1), pp.1-12.
- Gürel, M. O. & Potthoff, J. K. (2006) *Interior design in architectural education*, *International Journal of Art & Design Education*, 25(2), pp: 217-230.
- Heidegger, M. (1971). *Building Dwelling Thinking, Poetry, Language, Thought içinde*, Çev. A. Hofstadter, Harper & Row, New York, pp.145-161.
- Intille, S.S. (2002). *Designing a Home of the Future, Pervasive Computing, Integrated Environments*, pp. 80-86.
- Julean, D. (2016). *Why architects see things differently? An architectural approach on teaching space perception*, *European Scientific Journal, special edition*, pp. 1-8.
- Keane, L., Keane, M. (2002). *Culture of design education in interior design*. Coleman, C. (Ed.), *handbook of professional practice içinde* pp. 93-125, Londra: Mc Graw-Hill.
- Kutlu, R., Usta, G., Erçetin, A., Güzelci, H., Güzelci, O.Z., Terlemez, A.K. (2018). *Evaluation of Multiple Design Criteria in Interior Design Projects/ The Case Of Mekan 2017 Competition, 4th International Conference on New Trends in Architecture and Interior Design, May 11-13, 2018, St. Petersburg, Russia*.
- Lawrence, R.J. (1987). *What makes a house a home*, *Environment and behaviour*, 19(2), pp.154-168.
- Lawson, G., Franz, J., Adkins, B. (2005). *Rhetoric of landscape architecture and interior design discourses: Preparation for cross-disciplinary practice*. IDEA Journal, pp. 41-49.
- Lawson, B. (2005). *How designers think: The design process demystified*. Oxford: Elsevier.
- Lefebvre, H. (1991). *The production of space*. Oxford UK: Blackwell.
- Perolini, P.S. (2011). *Interior spaces and the layers of meaning*, *Design principles and practices: an international journal içinde*, Champaign, Illinois: Common Ground yayıncılık, pp. 163-174.
- Perren, C., Mlecek, M. (2015). *Introduction to new spaces in architecture*, *Perception in Architecture: HERE and NOW içinde* (pp. viii-1), UK: Cambridge Scholars.
- Pop, D. (2013). *Space perception and its implication in architectural design*. *Acta technica napocensis: Civil engineering & architecture*, 56 (2), pp. 211-221.
- Ritterfeld, U., Cupchik, G.C. (1996). *Perception of Interior Spaces*. *Journal of environmental psychology*, 16, pp. 349-360.
- Sauchelli, A. (2012). *On architecture as a spatial art*, *Nordic journal of aesthetics*, 43, pp.53-64. doi: 10.7146/nja.v23i43.7497.
- Tavşan, F. O. & Küçük P. (2014). *Trial a new learning technique in interior design education; the abstraction of furniture components by using body language and sounds*, *Procedia - Social and Behavioral Sciences*, 122, pp. 98 - 104.
- Tschumi, B. (1981). *The Manhattan transcripts*. London: Academy Editions.
- Tuan, Y.F. (2001). *Space and place: The perspective of experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Turan, E. R. (1994). *Heidegger ve Ev*, *Mimarlık Dergisi*, 260, pp. 21-22.
- Vaikla-Poldma, T. (2003). *An investigation of learning and teaching processes in an interior design class: An interpretive and contextual inquiry*, basılmamış doktora tezi, McGill University (Canada), Canada.
- Walker, S. (2019). *Another reality: The creative gift and the spiritual sense*, *Journal of Interior Design*, 44 (1), pp. 5 - 11.

İnternet Kaynakları

- *http-1. The gaps between interior design and architecture, http://www.di.net/article.php?article_id=308, erişim tarihi: 01.06.2020.*
- *http-2. Life after coronavirus: how will the pandemic affect our homes?, <https://www.dezeen.com/2020/03/25/life-after-coronavirus-impact-homes-design-architecture/>, erişim tarihi. 28.01.2021.*

Görsel Kaynaklar

- *Görsel 1. Fidele Niyorukondo Rwandanga-Mimarlık Öğrencisi*
- *Görsel 2. Şükran Bardakçı- İç Mimarlık Öğrencisi*
- *Görsel 3. Sami Gerekten- İç Mimarlık Öğrencisi*
- *Görsel 4. Handan Yüce- İç Mimarlık Öğrencisi*
- *Görsel 5. Fidele Niyorukondo Rwandanga-Mimarlık Öğrencisi*
- *Görsel 6. Jade Gomes Sutherland-Mimarlık Öğrencisi*
- *Görsel 7. Şükran Bardakçı- İç Mimarlık Öğrencisi*
- *Görsel 8. Sami Gerekten- İç Mimarlık Öğrencisi*
- *Görsel 9. Şükran Bardakçı- İç Mimarlık Öğrencisi*
- *Görsel 10. Handan Yüce- İç Mimarlık Öğrencisi*
- *Görsel 11. Jade Gomes Sutherland-Mimarlık Öğrencisi*
- *Görsel 12. Adama Cooper- Mimarlık Öğrencisi*
- *Görsel 13. Handan Yüce- İç Mimarlık Öğrencisi*
- *Görsel 14. Jade Gomes Sutherland-Mimarlık Öğrencisi*
- *Görsel 15. Şükran Bardakçı- İç Mimarlık Öğrencisi*
- *Görsel 16. Handan Yüce- İç Mimarlık Öğrencisi*

TÜRKİYE'DE ODA MÜZİĞİNİN GELİŞİMİ VE "NEMETH KUARTET" ÖZELİNDE BİR YAYLI KUARTETİN İNCELENMESİ

Dr. Öğr. Üyesi Gonca GÖRSEV KILIÇ*
Prof. Dr. Uğur TÜRKMEN**

Özet: Ülkemizde en çok dinlenen klasik müzik türleri arasında yer alan oda müziğine yönelik ilginin son yıllardaki artışı dikkat çekicidir. Yeni oda müziği gruplarının kurulması, çeşitli kurum ve kuruluşların programlarında oda müziği gruplarına sıklıkla yer vermesi, oda müziğine yönelik çeşitli yarışma ve festivallerin düzenlenmesi bu türün icrasına ivme kazandırmış ve dinleyicilerin oda müziğine yönelik ilgisini artırmıştır. Oda müziği türleri içinde ise birçok farklı forma rastlanılmasına rağmen, akla gelen ilk oluşumların başında kuşkusuz yaylı kuartetler gelmektedir. Ülkemizde de son yirmi yıl içerisinde kurulan yaylı kuartetler arasında birçok grup yurt içi ve dışında gerçekleştirdikleri düzenli performanslarla ulusal ve uluslararası düzeyde önemli başarılarla imza atmışlardır.

Bu araştırma ulusal ve uluslararası sanat ortamlarında ülkemizi başarıyla temsil eden önemli oda müziği gruplarından Nemeth Kuartet'in oluşum sürecini ve temel dinamiklerini sosyal psikoloji bağlamında ele almayı amaçlamaktadır. Dört kadın sanatçıdan oluşan Nemeth Kuartet, ülkemizde istikrarlı bir şekilde sanat hayatını sürdürebilen az sayıda oda müziği grubu arasında gösterilmektedir. Bir durum çalışması olan bu çalışmada literatür taraması ve görüşme tekniğine başvurulmuştur. Grup üyeleriyle yapılan yarı yapılandırılmış görüşmede çeşitli sorular yöneltilmiş, elde edilen veriler nitel araştırma yöntemlerine başvurularak yorumlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Oda Müziği, Nemeth Kuartet, Sosyal Psikoloji.

Geliş Tarihi: 08/02/2021 Kabul Tarihi: 31/05/2021 Makale Türü: Araştırma Makalesi

*Ordu Üniversitesi/ Müzik Ve Sahne Sanatları Fakültesi/ Çalgı Eğitimi Bölümü/ Ordu/Türkiye
gagorsev@gmail.com /ORCID: 0000-0002-3390-6269

** Çanakkale 18 Mart Üniversitesi/ Devlet Konservatuarı/ Müzik Bölümü/ Çanakkale /Türkiye/uturkmen@comu.edu.tr
ORCID: 0000-0002-0847-779X

THE DEVELOPMENT OF CHAMBER MUSIC IN TURKEY AND AN ANALYSIS OF A STRING QUARTET SPECIFIC TO “NEMETH QUARTET”

Assist. Prof. Dr. Gonca GÖRSEV KILIÇ*
Prof. Dr. Uğur TÜRKMEN**

Abstract: It is remarkable that the interest in chamber music, which is among the most listened classical music genres in our country, has increased in recent years. The establishment of many new chamber music groups, the frequent inclusion of chamber music groups in the programs of various institutions and organizations, various competitions and festivals for chamber music have accelerated the performance of chamber music and increased the audience of this genre. Although there are many different forms among chamber music genres, string quartets are among the first to come to mind. Among the string quartets established in our country in the last twenty years, many groups have achieved significant success at national and international level with their regular performances in Turkey and abroad.

This study aims to examine the formation process and basic dynamics of Nemeth Quartet, one of the important chamber music groups that have successfully represented our country in national and international area in recent years, in the context of social psychology. Consisting of four female artists, Nemeth Quartet is among the few chamber music groups that have been able to actively pursue their artistic life in national and international platforms for a long time. In this study, which is a case study, literature review and interview technique was used. In the semi-structured interview with the group members, various questions were asked, and the data obtained were interpreted by using qualitative research methods.

Keywords: Chamber Music, Nemeth Quartet, Social Psychology.

Received Date: 08/02/2021 Accepted Date: 31/05/2021 Article Types: Research Article

*Ordu University/ Faculty of Music and Performing Arts/ Department of Instrument Education/ Ordu/Türkiye
gagorsev@gmail.com / ORCID: 0000-0002-3390-6269

** Çanakkale 18 Mart University/ State Conservatory/ Music Department/ Çanakkale /Turkey/uturkmen@comu.edu.tr
ORCID: 0000-0002-0847-779X

1.GİRİŞ

Müziğin, sosyoloji, psikoloji, edebiyat, tarih, tıp, fizik, eğitim gibi birçok bilim dalı ile etkileşim içinde olduğu bilinir. Günümüzde interdisipliner çalışmalar yanında multidisipliner çalışmalar da müzik bilimi içerisinde yer edinmeye başlamıştır. Müziğin; icra, eğitim, araştırma, besteleme gibi farklı boyutlarında, farklı disiplinler ile etkileşim içinde yapılan yeni ve özgün çalışmalar alana katkı sağlamanın yanında, farklı bakış açılarının da ortaya çıkmasına yardımcı olmuştur.

2.SOSYAL PSİKOLOJİ VE MÜZİK

Sosyal psikolojinin birçok tanımı olmasına rağmen bu araştırmanın konusuyla ilgili olduğu düşünülen birkaç tanıma bu çalışmada yer verilmiştir. Aronson vd. sosyal psikolojiyi “insanların düşünce, duygu ve davranışlarının başka insanların gerçek ya da hayali varlıklarından etkilendiğinin bilimsel olarak incelenmesi” (2012: 31) olarak görür.

Cüceloğlu'na göre ise bireylerin birbirleriyle etkileşimini inceleyen bir bilim dalıdır (2007: 38). Bilgin, etkileşime vurgu yapar ve sosyal psikolojiyi “insan etkileşimlerini ve bu etkileşimlerin psikolojik temellerini sistematik olarak inceleyen bir disiplin” olarak açıklar. Abeles ve arkadaşlarına göre “sosyal psikoloji insan davranışlarını çalışan bir akademik disiplindir” (1994: 149).

Kayaoğlu ise sosyal psikolojiyi farklı bir bakış açısıyla ele alır. Araştırmacıya göre sosyal psikoloji; gruba uyma davranışı, ikna, güç, sosyal etki, itaat, önyargı, önyargının azaltılması, ayrımcılık, kalıp yargılar, sosyal biliş ve sosyal algı, sosyal kategoriler, saldırganlık, özgeci davranış, kişilerarası çekicilik, tutumlar ve tutum değişimi, iletişim, izlenim oluşturma, küçük gruplar, liderlik, kitle davranışı, gruplar arası ilişkileri (2004: 4) konu edinir.

3.GRUP KİMLİĞİ VE GÖREVİ

Sosyal psikoloji araştırmalarında grup kimliği,

rolü, gruplar arası ilişkiler konu edilir.

Grup; “gereksinim ve hedefleri nedeniyle etkileşime giren üç ya da daha fazla sayıda bağımsız insan” (Aronson vd., 2012: 496) veya “iki ya da daha çok bireyin birbiriyle etkileşimde bulunduğu ve belirli amaçları gerçekleştirmek için bir araya geldiği topluluklara grup adı verilmektedir” (Kirel, 2004: 167) şeklinde tanımlanmaktadır.

Müziğin bireysel olduğu kadar toplu olarak icra edilmesi geleneği hemen hemen her toplumda görülür. Kirel'e göre bireyler; birlikten kuvvet doğar düşüncesinden, sosyal gereksinimlerden, saygınlık ve kendini gerçekleştirmek için gruba katılmaktadırlar (2004:171). Müzik söz konusu olduğunda da benzer cümleleri kurmak veya uyarlamak mümkündür. Birlikte müzik yapmak bireyin toplumsallaşmasına, sosyalleşmesine, kültürlenmesine, kültürleşmesine ve kültürlemesine katkı sağlayacaktır. Eğitim, besteleme ve icra boyutlarından bakıldığında bu hedeflerin gerçekleşmesinde toplu olarak müzik yapma önemli roller üstlenir.

Bilim ve teknolojiadaki gelişmeler toplumdaki değişim ve dönüşümler, özellikle son 200 yıldaki kültürler arası iletişim yeni müzik tür ve biçimlerinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Sonat, senfoni, konçerto, peşrev, saz semaisi, ve daha nice eserleri üreten insanoğlu sadece solo olarak değil ve birlikte müzik yapmanın da yollarını aramıştır.

İnsanoğlu uyum içinde yaşamayı ister. Birlikte müzik yapmak, söylemek ve çalmak onun uyum içinde yaşama amacına da hizmet eder.

Düo, trio, kuartet, diğer küçüklü büyüklü oda müziği gruplarından devasa senfoni orkestralarına kadar vazgeçilmez olan unsurlardan biri liderliktir. “Grup düşüncesinin ayırıcı özelliklerinden biri güçlü bir liderin varlığıdır ve kişiyi hangi koşulların iyi bir lider yapacağı, ayrıca liderliğin nasıl ortaya çıkacağına ilişkin pek çok araştırma bulunmaktadır”

(Hayes, 2016: 91). Tüm bu müzik topluluklarının liderlerinin alanında yetkin, grubunun amaçlarını bilen, uzak ve yakın hedefleri olan, birlikte müzik yaptığı diğer grup üyelerinin gelişimine de destek olan, duygularını önemseyen bir lider olması gerektiği yaygın bir düşüncedir. “Lider genelde grubun en yüksek konumlu üyelerinden birisidir. Lider, yüksek konumu karşılığı grubun birlik ve başarısından özellikle sorumludur” (Hortaçsu, 2012: 513).

Sosyal psikoloji ve müzik çalışmaları arasında grup müziğine son derece önem verilmektedir.

Jane W. Davidson; Yaylı dördüleri üzerinde sosyal psikoloji temelli iki çalışmadan bahseder. Douglas (1993) herhangi bir grubun oluşması için üyelerin bir çeşit ‘bağlantı’ içerisinde olmalarını gerektiğini belirtir. Yaylı dördülerinde, çalgıcıların müzikal partiyonda bir bağlantılarının olduğu açıktır ve bu da bir seviyede birbirleriyle uyumlu bir grup var olduğunu göstermektedir. Murningham ve Conlon ise (1991) “dört birey nasıl bir takım işlevi görebilir” sorusuna yanıt aramışlardır. Başarılı yaylı dördüleri üzerinde yapılan bir. dizi çalışma sonucunda uzlaşma ihtiyacının tanınması ve müzakere edilmesinin anlaşmazlıkları önlediği sonucuna ulaşılır (1999: 216-217). Özetle; başarılı bir müzik grubunda lidere sadakat, sağlıklı bir iletişim, özgürce fikir paylaşımları önemlidir.

4.ODA MÜZİĞİ

Oda Müziği günümüzde müzik formları arasında tarihi çok eskiye dayanan, sevilen ve rağbet gören çalgı müziği formlarındandır. Orkestra eserlerine kıyasla daha az sayıda çalgıya yönelik ve büyük konser salonlarından ziyade daha küçük ölçekteki salonlarda çalınmak üzere bestelenen eserlerdir. Genel olarak, düo, trio, kuartet, kentet, sekstet, septet, oktet ve nonet oda müziği formlarında yaygınlıkla seslendirilen formlardandır.

Ulrich'e göre oda müziği; kendine özgü anlamıyla tiyatro ya da kilise için bestelenmiş müziğe karşıt olarak, ev ortamında seslendirilmek üzere yazılmış müzik anlamı taşımaktadır. İster bir

çalışma odası, resepsiyon salonu ya da bir saray odası olsun, çalgıcı sayısı sınırlı bir ölçekte varsayılarak çok fazla müzisyenin yer alması düşünülmaz ve genellikle şef bulunmaz. Sıklıkla piyano ya da harpsikordun da bulunduğu yaylı çalgılar veya üflemeli çalgılardan oluşan grup kombinasyonlarının yanı sıra, eşliksiz vokal müzik de tarihsel anlamda oda müziği terimine dahil edilmiştir (http-1).

Bugün oda müziği en yalın haliyle ‘iki ila dokuz icracı için olan beste’ şeklinde tanımlanabilir.

Viyana Klasisizminden itibaren en popüler kadrolardan biri olan yaylı dördlüsü (2 keman, viyola, viyolonsel) ile piyanolu üçlü (piyano, keman, viyolonsel) ve üflemeli dördlülere/beşlilere (piyano ve üflemeliler, yaylılar ve [genelde] bir üflemeli veya salt üflemeli toplulukları vs.) vb. gibi topluluklar açık olarak oda müziği bestesi kapsamına girerler (Uçar, 2015: 2).

Say ise (2002:382) oda müziğini; küçük bir müzik topluluğu ya da çalgı topluluğu için bestelenen, ya da bu topluluklar tarafından seslendirilen, genellikle çalgısal olan müzik şeklinde tanımlamaktadır. Oda müziği toplulukları, üç çalgı sanatçısının oluşturduğu triodan başlayarak artan seslendirici sayısına göre adlar alır. En geniş oda müziği topluluğu, 20-30 sanatçısı bir araya getiren oda orkestrasıdır.

Sözer'e göre oda müziği; (fr. Musique de chambre, ita. Musica di camera, alm. Kammermusik, İngilizce chamber music) az sayıda müzikçiden oluşan küçük topluluklar için yazılmış din dışı müzik türü' dür. 16. yüzyılda çok sesli madrigaller ve şarkılar bu adla tanımlanmaktadır. Daha çok müzikçilerin evlerde ve kendi aralarında yorumladıkları müzikler, 17. Yüzyılda Fransa, İngiltere, Almanya ve İtalya'da saraylarda ve soyluların konaklarında da yaygınlaşmaya başlamıştır. Günümüzde çeşitli çalgılar için yazılmış üçlü, dördlü, beşli ve altılılar, bir ya da daha çok çalgı için bestelenmiş sonatlar, solo ya da eşlikli aryalr, küçük orkestralar için yazılmış

her türlü parçalar, oda müziği kapsamına girmektedir (2005:511).

Oda Müziği denilince kuşkusuz akla gelen en önemli türlerden ilki yaylı kuartetlerdir. Dilimizde yaylı dördül (Say 2002: 165) ya da yaylı dördlü (Sözer, 2005: 231) gibi Türkçe karşılıkları bulunsa da genel olarak kuartet kelimesi benimsenmiştir.

Klasik dönemden günümüze birçok önemli besteci bu müzik formunda eserler vermiş ve kuartetler, oda müziği repertuarının sıklıkla seslendirilen, vazgeçilemez bir unsuru haline gelmiştir. Klasik dönemle kuartetin babası olarak nitelendirilen Haydn'ın yanı sıra, Beethoven ve Mozart'ta bu türün repertuarına birçok eser kazandırmıştır.



Görsel 1. 18. Yüzyılda Yaylı Kuartet http-1

Genel kurulumda kuartet 1. keman, 2. keman, viyola ve viyolonselden oluşmakta ve yaylı kuartet olarak adlandırılmaktadır. Fakat bunun dışında keman, viyola, piyano ve viyolonselden oluşan "Piyanolu Kuartet" ya da sadece üflemeli çalgılardan oluşan kuartet kurulumları da mevcuttur. Ayrıca çeşitli çalgı kombinasyonlarından oluşan kuartetlere de rastlamak mümkündür.

Oda müziği formu olarak kuartet: "1700'lü yıllarda, yani Barok çağında bir yandan sonata a quattro' dan, öte yandan da kendi içinde esposizione, svilup-po ve rîpresa (sunuş, gelişme

ve sunuşun yeniden işlenişi) parçalarına ayrılan forma-sonata' dan gelişmiştir.

Barok çağının tipik bir özelliği olan basso continuo' nun ortadan kaldırılışıyla, zaman akışı içinde, dört çalgı arasında hem otonom bir biçimde gelişme süreci, hem de eşdeğerlilik ilkesinin gerçekleşmesi sağlanmıştır.

Aşağı yukarı 1700'lü yılların ortasında, kuruluş şemasını sonat formundan alan ve vivace-lento-più vivace ya da allegro-adagio-presto gibi üç ayrı tempolu bölümden oluşan kendine özgü bir kompozisyon türü olarak ortaya çıkmıştır. Bu bölümlere sonradan, sonat ve senfonide olduğu gibi, bir kural olarak üçüncü bölüm için bir minuetto eklenerek bölüm sayısı dörde çıkarılmıştır" (Öztürk, 2004: 15) .

5.ÜLKEMİZDEKİ YAYLI KUARTET GRUPLARI

Ülkemizde icra edilen ve talep gören klasik müzik türleri arasında senfonik orkestra, opera ve koro müziği uzun yıllar boyunca ilk akla gelen türlerden olmuştur. Oda müziği türünün tanınırlığının artması ise son yıllara dayanmaktadır.

Müzik yazarı Serhan Bali ülkemizde oda müziğinin diğer müzik türlerine oranla daha geç tanınmasının bir takım psikolojik sebeplere dayandığını eleştirel bir dille ifade etmektedir.

"Batı müziğinin temel taşı olarak değerlendirilen oda müziği türünün ülkemizde bu kadar 'geç' kabul görmesinin sebebi nedir dersiniz? Oda müziğinin orkestra müziğinin gölgesinde kalmasının anlaşılır bazı sebepleri olduğu söylenebilir. Bir kere, orkestra kalabalıktır, oda müziği grubu ise genellikle 3-4, haydi bilemediniz 5-6 kişiden oluşur. Sahnedeki müzisyen sayısının fazla olmasının, üretilen ses yoğunluğundan dinleyici üzerinde bıraktığı psikolojik etkiye varana dek pozitif yönde birçok katkısı vardır. Hiç kimse alınmasın ama ülkemizde uzun yıllar boyu orkestraların daha zengin, oda müziği gruplarının ise daha cılız ses üreten topluluklar

olarak görüldükleri söylenebilir. Klasik müzik kültürünün yeterince kökleşmemiş, henüz rafine bir zevke dönüşmemiş olmasında aranabilir bu tercih” (http-2).

Bali ayrıca, önemli Türk oda müziği gruplarından Borusan Kuartet’in 2005 yılında kuruluşundan bu yana ülkemizde oda müziğine bakış açısının olumlu yönde geliştiğini belirtmektedir. Borusan Kuartet’in ülkemizde oda müziği kültürünün yaratılmasına öncülük ettiğini vurgulamaktadır.

Ülkemizde son yıllarda aktif oda müziği gruplarının sayısı günden güne artmaktadır, bu grupların bir bölümü düzenli konserler gerçekleştirmekte bir bölümü ise daha seyrek olmak üzere performanslarını sergilemektedir. Özellikle son yirmi yılda kurulan bazı oda müziği grupları hem ülkemizde hem de yurtdışında düzenli turneler yaparak elde ettikleri başarılarla oda müziği türüne ivme kazandırmıştır. Ayrıca son birkaç yıl içerisinde gerçekleşen birtakım oda müziği festivalleri, yarışmalar, workshop ve masterclasslar bu türe yönelik ilgiyi son derece artırmıştır.

Ülkemizde geçmişten günümüze oda müziği grupları tarihine bakıldığında Yücelen Kuartet’in yeri oldukça önemlidir. Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası Başkembancısı Ulvi Yücelen tarafından 1964 yılında kurulan ve aynı orkestradaki sanatçılardan oluşan bu topluluk çeşitli ülkelerde ve Türkiye’nin birçok farklı ilinde düzenli olarak konserler vermiştir. Ayrıca konser programlarında Türk bestecilerinin eserlerini de seslendirmiş ve kayıt altına almıştır. Ankara Devlet Konservatuvarlılar Derneği Yücelen Kuartet’in kurucusu Ulvi Yücelen’in anısını yaşatmak üzere 2016 ve 2019 yıllarında “Ulvi Yücelen Oda Müziği Yarışması”nı düzenlemiştir.

Yine aynı yıllarda Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası Başkembancısı Yardımcısı Oktay Dalayse, “Ankara Kuartet”ini kurmuştur. Bu topluluk bazı konserler verse de uzun soluklu olamamış, bazı anlaşmazlıklardan dolayı sanat

hayatına devam edememiştir. Ünlü Müzikolog Önder Kütahyalı (2012:66), Oktay Dalayse’in hayatını kaleme aldığı kitapta bu oda müziği girişiminden şöyle bahsetmektedir:

“Sanatçı 1963’lü yıllarda “Ankara Kuartet”ini kurdu. Toplulukta Cengiz Özkök ikinci keman, Ruşen Güneş viyola ve Aziz Güreker viyolonsel çalışıyorlardı. Görüldüğü gibi kadro nitelikli sanatçılardan oluşmuştu.” Fakat bizde her yıl kuartet kurulur, sonra anlaşmazlar. O ona bir laf eder; ‘Şunu şöyle çal der’ der. O da alınır ve bozular, sonra dağılır gider. Biz de birkaç konser verdik, sonra dağıldık, anlaşamadık.” Böylece yüksek nitelikli dört sanatçı büyük bir fırsatı kaçırmış oldular. Eğer çalışmalarını sürdürebilselerdi plak bile yapabilirlerdi. Verdikleri birkaç dinletiden birini, “Ankara Devlet Konservatuvarı Yüksek Bölümü Öğrenci Derneği Konserleri” kapsamında 1965’te gerçekleştirdiler. İzlenimde J. Haydn’ın Re Minör ve F.Schubert’in Sol Minör Dördülleriyle A. Dvorak’ın Op. 51 Mi Bemol Majör Dördülü vardı. Kütahyalı ayrıca ülkemizde de kuartet oluşumlarının genel olarak devamlılık ve süreklilik bakımından başarısız olduğunu belirterek bu durumu eleştirmektedir:

“Bu oda müziği, özellikle de yaylı dördül sorunu, Türkiye’nin kara yazgısıdır. Dalayse’in dediği gibi her yıl dördüller kurulur ve kısa zamanda dağılır. Oktay Dalayse’le ders olmuştu. Bir daha oda müziği girişiminde bulunmadı” (2012:66).

Cumhuriyet Dönemi sonrasında oda müziği oluşumlarına yönelik ülkemizdeki öne çıkan girişimlerden bir diğeri ise İstanbul Oda Orkestrasıdır. Bu orkestranın kurucusu keman sanatçısı ve doktor Alacalıoğlu (2000: 11) topluluğunun oluşumunu şu şekilde dile getirmektedir;

“1961 yılı Ekim ayı ortalarında, o zamanki Türk-İngiliz Kültür Derneği başkanı rahmetli Kadri Cenani Bey, bir tanıdıkla haber göndermiş. Benimle tanışmayı ve görüşmeyi arzu ediyormuş.

Telefonlaştık, randevulaştık.... Ayaspaşadaki dernek binasında kendisi ile görüşmeye gittim... Müziğe çok düşkün. İstanbul'daki müzik etkinliklerini yakından izliyor. O zamanlar pek de sık olmayan bütün konserleri kaçırmamaya çalışıyor. Bizim oda müziği (sonat, trio, kuartet, kentet vs.) yayınlarımızı radyodan dinliyormuş. Filarmoni Derneğinin küçük salonundaki birkaç konserimize denk gelmiş. Çok memnun kalmış. Kadri Cenani Bey şunu soruyor bana, "Acaba ayda bir, periyodik olarak Türk-İngiliz Kültür Derneği'nde kuartet konserleri verebilir misiniz? Salonumuz ufaktır ama dinleyicimiz pek meraklı ve kalitelidir. Masraflarınızı da karınca kararımca karşılama çalışırız" Teklif doğal olarak çok hoşuma gidiyor. İlk kez oda müziğine karşı ciddi bir ilgi görüyorum".

Dönemin Türk-İngiliz Dernek Başkanı Kadri Cenani ve keman sanatçısı Hamit Alacalıoğlu'nun girişimleri sonucunda kurulan bu oda müziği topluluğu, ilk konserini 16 Aralık 1961'de vermiş ve İstanbul'da düzenli olarak konserler yapmıştır. Ayrıca bu topluluğun İstanbul Radyosunda "Radyo Yaylı Sazlar Grubu" adıyla 15-20'şer dakikalık, sayısı 300'ü geçkin yayın yaptığı da bilinmektedir (Alacalıoğlu, 2000: 22).

Günümüzde akla gelen Türk yaylı kuartet grupları ise başta ulusal ve uluslararası platformda ödüller almış Borusan Kuartet olmak üzere, Nemeth Kuartet, Saygun Kuartet, Semplice Kuartet, Bisante Kuartet, Bozok Kuartet ve Olten Quartet gibi topluluklardır. Ayrıca birçok kuartet grubunun kurulma girişimlerinin söz konusu olduğu ama büyük bir bölümünün çeşitli sebeplerden ötürü uzun soluklu bir sanat hayatı sürdüremediği düşünülmektedir.

6. İLGİLİ YAYIN VE ARAŞTIRMALAR

Ülkemizde oda müziğine yönelik yapılmış çalışmalar incelendiğinde özellikle tez çalışmalarının yoğunluğu dikkat çekmektedir. Orhan ve Tunca'nın (2014) kaleme aldığı araştırmada Türkiye'de 1987-2012 yılları arasında

oda müziği alanında yapılan toplamda 59 tez tespit edilmiştir. Araştırmada tezler konularına göre; Çalgıların oda müziği içindeki kullanımı/ rolü, Çağdaş Türk Bestecileri Oda müziği eserleri ile ilgili yapılmış araştırmalar, Oda müziği eserlerinin yapısal analizi/ incelenmesi, İkili (Sonat formu ve piyano eşlikli) oda müziği eserlerinin incelenmesi olmak üzere dört başlık altında incelenmiştir.

2012 yılı sonrasında yapılan tez araştırmalarına bakıldığında ise yine oda müziği eserlerinin incelenmesi ve oda müziği eğitimi konuları üzerinde çalışıldığı görülmektedir. Tez çalışmalarında Türkiye'deki oda müziği grupları ya da yaylı kuartetleri konu edinen bir araştırmanın bulunmaması dikkat çekicidir.

Genel olarak incelenen diğer bilimsel araştırmalarda ise yine oda müziğinin tarihsel gelişimi, oda müziği eğitimi ve oda müziği formları üzerinde durulduğu anlaşılmakta ve günümüz oda müziği grupları üzerine herhangi bir araştırmanın söz konusu olmadığı görülmektedir.

7. YÖNTEM

Bu araştırma ülkemizin önemli oda müziği topluluklarından Nemeth Kuartet'in oluşum süreci ve dinamiklerini incelemeyi hedefleyen bir durum çalışmasıdır. Araştırmada topluluk hakkında bilgi elde edebilmek amacıyla nitel araştırma yöntemlerinden görüşme tekniğine, araştırmaya ilişkin gerekli literatürü elde edebilmek amacıyla ise kaynak tarama tekniklerine başvurulmuştur.

"Tarama modelleri geçmişte ya da halen var olan bir durumu var olduğu biçimiyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır. Araştırmaya konu olan olay, birey ya da nesne, kendi koşulları içinde ve olduğu gibi tanımlanmaya çalışılır ekinde açıklanmaktadır." (Karasar, 2014: 77).

"Bir grubun belirli özelliklerini belirlemek için verilerin toplanmasını amaçlayan çalışmalara tarama (survey) araştırması denir" (Büyüköztürk



vd, 2011: 16).

Çalışmada Nemeth Kuartet tüm yönleriyle betimlenmeye çalışılmıştır.

“Betimleme yöntemi, olayların, olguların, nesnelerin, kurumların veya çeşitli durumların ne olduklarını veya belli özelliklerinin neler olduğunu ortaya çıkarma işlemidir” (Cebeci, 2010: 7).

Çalışmada örnek olay tarama modeli tercih edilmiştir. Örnek olay tarama modelleri;

“Evrendeki belli bir ünitenin (bireyin, ailenin, okulun, hastanenin, derneğin ve benzerlerinin) derinliğine ve genişliğine, kendi içinde ve çevre ile olan ilişkileriyle, araştırılarak tanınmasını amaçlayan tarama düzenlemeleridir” (Karasar, 2016: 119).

Toplulukla gerçekleştirilen yarı yapılandırılmış görüşmede grup üyelerine çeşitli sorular yöneltilmiş, elde edilen veriler yorumlanmıştır.

Nicel araştırmalarda görüşme, yapılandırılmış görüşme ve yarı yapılandırılmış görüşme olmak üzere iki şekilde ele alınır. Yapılandırılmış görüşmelerde en temel amaç hipotezi oluşturacak ya da kanıtlayacak veriyi elde etmek için önceden planlanmış sorularla ve güzergahla kişilere başvurmaktır. Böylece koşullara ve kişilere bağlı değişkenleri asgari düzeye indirmek ve hedeflenen veriye görece daha sorunsuz şekilde ulaşmak amaçlanır. Yarı yapılandırılmış görüşmeler ise hem nicel hem de nitel veriye ulaşmak için yapılır. Yapılandırılmış görüşmede olgu gibi görüşmecinin belli soruları vardır,

Görsel 2. Nemeth Kuartet Üyeleri (Soldan sağa- Pınar Basalak, Mutlu Varlık Kocaili, Gülen Ege Serter, Şeniz Aybulus) http-2

ancak güzergahın bir kısmını görüşülen kişinin cevaplarının belirlemesine de izin verilir (Karahasanoğlu ve Yavuz: 2015:17).

8.NEMETH KUARTET

Nemeth Kuartet dört kadın akademisyen-sanatçıdan oluşan yaylı oda müziği grubudur. 1995 yılında çalışmalara başlayan grup ismini aynı yıl gerçekleşen trafik kazasında hayatlarını kaybeden ve grup üyelerinin öğretmenleri olan Macar sanatçılar Istvan Nemeth (keman) ve Katalin Nemeth (çello)’ten almaktadır. Kuartet; Gülen Ege Serter (Keman), Şeniz Aybulus (Keman), Pınar Basalak (Viyola) ve Mutlu Varlık Kocaili (Cello)’den oluşmaktadır. Gülen Ege Serter, Şeniz Aybulus Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı keman sanat dalında, Pınar Basalak Eskişehir Belediye Senfoni Orkestrası viyola grubunda, Mutlu Varlık Kocaili ise Uludağ Üniversitesi Devlet Konservatuvarı çello sanat dalında görevlerini yürütmektedir. 2014 yılında grubun yenilenmesiyle birlikte oda müziği çalışmaları ve konserleri ivme kazanmış, Andante Dergisi’nin düzenlediği 2017 Donizetti Klasik Müzik Ödülleri’nde “Yılın Oda Müziği Topluluğu” seçilmiştir. Ulusal ve uluslararası önemli festivallerde yer alan grup, yurt içi ve dışında konserlerini sürdürmektedir.

9.NEMETH KUARTET’İN OLUŞUMUNU ETKİLEYEN TEMEL FAKTÖRLER

G. EGE: Şeniz, Mutlu ve ben Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı’ndan mezunuz. Mutlu ile ben sınıf arkadaşydık.

Pınar ise konservatuvarın ilk yılını Anadolu Üniversitesi'nde okudu ama daha sonra 9 Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda öğrenimini tamamladı. Kuruluş aşamasına gelecek olursak; biz okulda zaten Mutluyla boş tel çalmaya başladığımızdan beri beraber çalışıyorduk. Onun hocası Katalin Nemeth' ti benim hocam ise İstihvan Nemeth. Onlar karı koca oda müziğine çok önem veren insanlardı, henüz sadece boş tel çaldığımızda bile sen re çal sen de la çal diyerek, ilk yayı tuttuğumuzda bize birlikte çalma zevkini aşıladılar. Böylelikle 30 senedir biz bir şekilde bir arada çalışıyoruz. Öğrencilik sürecimizde bu hiç değişmedi, bizim bir arada çalışmadığımız bir sene olmadı ama her zaman kuartet değildi tabii başka yapılardaki oda müziği topluluklarında da beraber çaldık. Ancak yine kuartet olarak çalıştığımız bir dönemde hocalarımızı bir trafik kazasında kaybettik. Kaza 1995 yılında, üniversitenin önünde gerçekleşti. Hatta hocalar o gün bizim oda müziği dersimize geliyorlardı. Bizim için minnet duygusunun yanında üzücü de bir hikayesi var kuartetin isminin. Beraber çaldığımız diğer öğrenci arkadaşlarımızla oda müziği çalışmalarına hocaların ismini alarak Nemeth Kuartet adıyla devam etmeye karar verdik. Daha sonra mezun olduk ve herkes bir süre okul ya da iş için farklı yerlerde yaşamaya başladı. Sonraki yıllarda biz Moskova'daki eğitim sürecimiz boyunca Şeniz'le daha da yakınlaştık. Şeniz Moskova'dan dönüşte Mutlu'nun da yaşadığı il olan Bursa'ya yerleşti. Şeniz oda müziği yapmayı her zaman çok seviyordu, kafasında da Türkiye'ye döndüğünde bu işi yapma fikri vardı. Biz de kuartet değiliz ama oda müziği yapmayı çok seviyoruz ve de devam etmek istiyoruz derken aynı dönemde Elena da Özgür Ünal'dı ile evlendi ve Moskova'dan dönerek Bursa'ya yerleşti. Herkesin yolları bir yerlerde zaten kesişmişti ve öyleyse harika, başlıyoruz diyerek başladık. 2013'ün sonlarında ilk konserimizi verdik. Böylece Nemeth Kuartet'in aktif konser yaşamı 2013 yılında başladı, geçmişte tohumları atılmıştı,

oda müziği tecrübe edilmişti ama profesyonel anlamda konserler 2013 yılında başladı.

Ş. AYBULUS: Biz ilk olarak Eskişehir ve Bursa'da, daha sonra Ankara'daki Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası Konser Salonu'nda konser verdik. Bu sırada çalışmalarımız devam etti ve repertuarımızı geliştirdik. İnsanlar bizi gördü, tanıdı ve farklı şehirlerden, festivallerden davetler gelmeye başladı. İlk olarak Almanya'dan konser daveti aldık ve o sene Frankfurt'a gittik. Bu konser grupla gittiğimiz ilk yurt dışı konserimizdi ve bizi oldukça motive etti. Daha sonra konser davetleri devam etti ve bu şekilde konserlerimizi sürdürdük.

G. EGE: Bir de şunu eklemek istiyorum çünkü başlangıcımızla alakalı ilgi çekici olabilir. Biz böyle yoğun bir sürece Mutlu'nun hamileliğinde başladık. Sıklıkla kadınlar için işe alınmada bile sorun olarak algılanan hamilelik süreci bizim anlatabileceğimiz güzel bir hikaye oldu. Mutlu çok enerjik bir insan olduğu için bunu özellikle istedi, ben çocuk istiyorum ama hayattan da kopmak istemiyorum, ben bu işi seviyorum ve ben size yetişirim demişti.

Nemeth Kuartet'in oluşumunu etkileyen temel faktörlere bakıldığında; grup üyelerinin küçük yaşlardan bu yana birbirlerini yakından tanımaları, samimi arkadaş olmaları ve uzun yıllar beraber müzik yapmalarının, kuartetin oluşumuna gerekli zemini hazırladığı görülmektedir. Kuartet'in temeli yıllar öncesinde grubun 1. keman üyesi Gülen Ege Serter ve çello üyesi Mutlu Varlık Kocaili tarafından konservatuvar öğrencilik yılında atılmıştır. Serter, Macar eğitimciler İstihvan Nemeth ve Katalin Nemeth'in oda müziğine yönelik hassasiyetine dikkat çekerek, küçük yaşlarda, henüz çalgı çalmaya yeni başlamışken dahi, beraber çalmaya teşvik edildiklerini vurgulamıştır. Grup yukarıdaki belirttikleri elim olay sonrasında, hocalarının soyadını alarak oda müziği çalışmalarını mezuniyet yıllarına

dek sürdürmüştür. 2013 yılı sonlarında gruba 2. keman üyesi Şeniz Aybulus ve viyola üyesi Elena Ünaldı'nın katılımıyla kuartet yeniden yapılanarak aktif sahne hayatına adım atmıştır. 2014 yılından itibaren ise grup, önemli konser salonları ve festivallerde performans sergilemeye başlamıştır. 2020 yılında Elena Ünaldı'nın gruptan ayrılmasının akabinde gruba viyola sanatçısı Pınar Basalak katılmıştır.

10.NEMETH KUARTET' İN AMAÇ VE HEDEFLERİ

Ş. AYBULUS: Bu işe başlarken hiçbirimizin prestij kaygısı yoktu ya da iş yapalım, insanlar bizi tanıсын gibi bir derdimiz olmadı hiçbir zaman. Sadece bir araya gelip müzik yapmak istedik. Kuartet öyle bir şey ki; orkestra kadar büyük bir ekip yok. Aynı zamanda yalnız değilsiniz, birlikte

sevdiğiniz insanlarla müzik yapıyorsunuz. Bunun keyfi çok ayrı. Gülen'in de söylediği gibi, ben oda müziğini çok seviyorum. Birbirimizi bulmamız şans oldu. Türkiye'de ve dünyada birçok insan müzik yapmak için bir araya geliyor. Bazıları sürekliliği koruyabiliyor, bazıları ise kısa süre sonra yollarını ayırmak zorunda kalıyor. Biz bu oluşumu bugüne kadar devam ettirdik. Bunu yaşadığımız için rahatlıkla söyleyebilirim; oda müziği grubu kurmak çok kolay. Sevdiğiniz müzisyen arkadaşlarınızla bir araya gelip müzik yapalım diyerek başlayabilirsiniz. Açıkçası biz de böyle başladık çalışmalara, ancak bunu sürdürebilmek çok zor. Anlayış, özveri, saygı, sabır gibi birçok şey gerekli bu tarz oluşumları sürdürebilmek için. Biz tüm bunlara özen



Görsel 3. Nemeth Kuartet Konser Afişlerinden Örnekler http-3

göstererek bugüne kadar geldik. İnsanlar da bizi bu süreçte görmeye ve tanımaya başladı. Önceleri yalnızca çalışalım, konserler verelim diye başladığımız bu yolda daha sık davetler almak, bizim doğru bir noktada olduğumuzu gösteriyor.

G. EGE: Şeniz amaçlarımızı çok güzel anlattı... Oda müziğinin bir güzelliği de kişinin sahnede hem bireysel olarak varlığının önemini hem de birlikte iş yapabilmenin önemini hissedebilmesi. Biz bu amaçlarla başladık ama sonra süreç değişti. Baktık koserler güzel gidiyor o zaman güzel salonları hedefledik ve oralarda çalmak istedik. Sadece prestij için değil, neden daha iyi salonlarda çalmayalım diye düşündük. Hakikaten güzel salonlarda da çaldık. Bu bizi programımızı planlamaya, çalıştıkları ayrıntıları daha irdelemeye yöneltti. Böylece birbirini olumlu etkileyen bir süreç başladı.

P. BASALAK: Tabii kuartetteki arkadaşlarımın tümü hocalık yapıyorlar ben ise biraz daha farklı bir kulvarda sürdürüyorum hayatımı orkestracı olarak. Tabii ki Nemeth benim takip ettiğim bir gruptu, çok da beğenerek dinlediğim bir gruptu. İçten söylüyorum bana böyle bir teklifle geldiklerinde gerçekten çok mutlu oldum. Önce şaşırdım, çünkü işin doğası başka ve orkestracı olunca ister istemez birçok şeyden kaybınız olabiliyor fakat kendimi çok iyi hissedebileceğim ve beni yukarı taşıyacak bir grubun içinde olmak bana mutluluk verir dedim. Gerçekten çok güzel salonlarda güzel işler yaptılar. Onlara çok iyi ayak uydurabileceğimi düşünüyorum, birkaç prova yaptık, çok nazik ve destekleyiciler. Göründükleri gibiler, ben çok mutluyum onlarla olduğum için. Artık güzel provalar yapmaya ve konserler vermeye odaklanıyoruz. Şimdiye kadar yaptığımız provalarda çok istekli ve mutluydum ve böyle devam etmek istiyorum. Oda müziğini her zaman çok sevdim ve birkaç denemem oldu ama dedikleri konu çok doğru, sadece arkadaş olmak yetmiyor. Her şeye açık olmanız lazım, söylenen bir şeyi yanlış anlamamanız lazım.

Eleştiriye açık olmanız lazım ama eleştiri dili de çok önemli ve bu dili çok güzel yakalamışlar. O yüzden ben çok mutluyum ve motivasyonum yüksek. Güzel şeyler olacak diye düşünüyorum.

G. EGE: Biz Pınar'la uyum süreci ya da böyle bir zorlanma yaşamadık. Bu açıdan da çok şanslıyız.

P. BASALAK: Benim için şu açıdan zor çünkü oturmuş ve çalışılmış bir repertuarları var ve ben o arayı kapatmak için uğraşıyorum. Oda müziği deneyimim var ama çaldıkları eserler, repertuarları çok geniş. Şimdi ben onları öğrenme yolundayım ama mutluyum.

Grup üyelerinin görüşlerine göre; Nemeth Kuartetin kurulma sürecini hazırlayan en önemli sebepler, grup üyelerinin oda müziği yapmaya yönelik istekleri ve de sahnede performans sergilemekten uzak kalmamayı amaçlamalarıdır.

Sahnede solo olarak çalmanın ya da orkestrada çalmanın birtakım zorluklarından bahsetmişlerdir. Oda müziğinin ise solo ya da orkestrada çalmaktan farklı olarak müzisyene, küçük bir oluşumda, sahnede yalnız kalmak zorunda olmadan müzik yapma fırsatı tanıdığı vurgulamışlardır. Dolayısıyla grup üyelerinin oda müziği yapmaya yönelik ilgilerinin yanı sıra, bu müzik türünü sahneden uzak kalmamak için önemli bir araç olarak gördükleri anlaşılmalıdır.

Grup üyeleri öncelikle sevdikleri ve keyif aldıkları için, beraber müzik yapma amacıyla yola çıktıklarını belirterek gerçekleştirdikleri başarılı konserler sonrasında ise grubun tanınırlığının artmasıyla beraber davet almaya başladıklarını ifade etmişlerdir. Kuartetin kurulma aşamasında prestij elde etme ya da ünlü olma kaygısı gibi durumların hiçbir zaman söz konusu olmadığı ancak tanınırlıklarının artmasıyla beraber önemli konser salonlarında ve de festivallerde çalmayı hedefledikleri anlaşılmalıdır. Ayrıca grup üyeleri oda müziği topluluklarını sürdürmenin de birtakım zorlukları olduğunu belirtmişlerdir. Oda müziği grubu kurmanın başlangıçta çok kolay olduğunu ama devamlılığı sağlayabilmek

için grup üyeleri arasında karşılıklı saygı, sabır ve özveriye ihtiyaç duyulduğunu vurgulamışlardır.

11.NEMETH KUARTET 'İN GRUP KOMPOZİSYONU

11.1. Demografik Özellikleri

P. BASALAK: Ben İzmirliyim ve konservatuvar lisans mezunuyum. Yüksek lisans yapmadım, çünkü akademik kariyeri hedeflemedim hiç, hep orkestrada çalmak hedefimdi.

G. EGE: Şeniz ve ben Eskişehirliyiz. Mutlu dışında üçümüz de Eskişehir'de yaşıyoruz ve bir ortak özellik daha üçümüz de 1981 yılında doğduk.

M. KOCAİLİ: Ben 1980 yılında doğdum. Eskişehirliyim ama uzun yıllardır Bursa'da yaşıyorum.

Ş. AYBULUS: Gülen ve ben eğitimimizi Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda tamamladıktan sonra Moskova'da eğitime devam ettik. Ben Türkiye'ye döndükten sonra doktora çalışmalarımı Prof. Dr. Cihat Aşkın ile tamamladım.

P. BASALAK: Benim yurt dışı deneyimim şöyle var. Okul olarak eğitim almadım ama Fransa'da Paris'te üç sene kadar çalıştığım bir profesör vardı. Akdeniz Gençlik Senfoni Orkestrası'nı kazanmıştım, iki seneliğine oraya gittim ve kendisiyle orada çalıştım. Beni yüksek lisans sınavına davet etmiş ve çalışmak istediğini söylemişti. Fakat burada orkestradan izin alamadım ama ayda bir kendisiyle çalışmaya gittim. Çalıştığım hoca hem Paris Operası'nın solo viyolacısıydı hem de Paris Konservatuvarı'nın Profesörüydü ve tabii bana çok kapı açtı. Çok hocayla tanıştırdı, Radyo Oda Orkestrası'nda çok başarılı kadın bir profesör vardı, beni ona yönlendirdi. Beni çok değiştirdi o üç sene. Özellikle yazları 60 gün Fransa'da kalıyordum.

M. KOCAİLİ: Ben konservatuvar eğitimimi Melih Kara ile tamamladım. Sonra Anadolu Üniversitesi'nde göreve başladım ve yüksek lisans eğitimini o yıl Rusya'dan gelen Yuri Semenov

ile tamamladım. Bir iki ay içerisinde bitmesini planladığım sanatta yeterlik sürecinde ders dönemimi ise Ozan Tunca ile tamamladım. Tabii akademik kariyer dışında Dennis Parker , Alexander Rudin ve Misha Maisky gibi çok iyi cellistlerle çalışma ve beraber çalma imkanım oldu.

Grup üyelerinin demografik bilgileri incelendiğinde viyola sanatçısı Pınar Basalak dışında hepsinin Eskişehirli olduğu ve birbirlerine yakın yaşlarda oldukları anlaşılmaktadır. Grup üyelerinin tamamının konservatuvar lisans eğitimlerini Türkiye'de tamamladıkları anlaşılmaktadır. Aybulus, lisans ve yüksek lisans eğitimini Moskova Çaykovski Konservatuvarında, Sanatta Yeterlik eğitimini ise Anadolu Üniversitesinde tamamlamıştır. Gülen Ege Serter'in ise Sanatta Yeterlik eğitimini yine Moskova Çaykovski Konservatuvarında tamamladığı, grubun çello üyesi Mutlu Varlık Kocaili'nin ise Sanatta Yeterlik eğitimine Uludağ Üniversitesi'nde devam ettiği anlaşılmaktadır. Grubun viyola üyesi Pınar Basalak ise, akademik kariyer hedefinin bulunmadığını belirterek lisansüstü eğitime devam etmediğini dile getirmiştir.

11.2. Farklılıklar, Uyum ve Kişilikleri

G. EGE: Biz birbirimizden çok farklıyız hatta ortak çok az özelliğimiz var. Öncelikle şunu söylemek istiyorum; birlikte iş yapan insanlar o farklılıkları farklılık değil de fırsat olarak görebilirlerse o zaman ortaya güzel bir ürün çıkıyor. Normalde benim ukala sayılabilecek bir sürü özelliğim var ama bunu ukalalık diye düşünmeyip, o da bunu böyle direkt söylüyor ya da o rahatça ifade ediyor gibi bakabilirler. Mesela bizim grupta bir ortamda konuşma gerekiyorsa grup arkadaşlarım Gülen konuşur gibi bakabiliyorlar bu duruma. Hepimizin böyle bariz ve aslında bazen tahammül edilmesi güç özellikleri var ama bakış açımı değiştirip, ön yargılarını kırarsan bu durum çok iyi fırsatlara dönüşebiliyor. Ben bunu elementlere

benzetiyorum: toprak, su, hava, ateş gibi. Birbirlerinden çok farklılar ama hepsinin çok büyük gücü var, karşındakinin senin gibi olmaması müzik yaparken de, iş yaparken de çok iyi bir fırsat. Provalarda kırılğan bir ortam yerine karşındakine kendini açıkça ifade edebileceğin bir ortam yaratıldığında farklı ve yaratıcı fikirler ortaya çıkıyor. Bu da müzikal yaklaşımlar konusunda dar görüşlülüğü kırmayı sağlıyor.

Ş. AYBULUS: Prova sırasında dört farklı fikir ortaya atılıyor ve birini yapmak zorundayız. Biz kendi aramızda şöyle bir çözüm bulduk; herkesin söylediği fikre saygı duyarak hepsini ayrı ayrı deniyoruz. O olmaz veya ben bunu istemiyorum demek yerine deneyelim, hepsini duyalım istiyoruz. Çünkü bu bir süre sonra inatlaşma noktasına da gidebiliyor. Herkes kendi istediğini yaptırmaya çalışıyor, bunun yaşanması çok normal bir durum. Genellikle orta yolu buluyoruz, ancak bulamadığımız zaman gerginlikler yaşanabiliyor. Böyle durumlarda ise çözümü bulduk; ara veriyoruz. Bizim yapabildiğimiz, belki sürekliliğimizi sağlayan en önemli nokta şu ki; çalışmalar sırasında bireysel konulara hiç girmiyoruz. Elbette çatışmalar, anlaşmazlıklar olabilir. Orada sadece müziği konuşuyoruz. Ancak prova bittikten sonra, enstrümanları kapattığımız andan itibaren farklı bir dünyaya geçiyoruz. Provada herhangi bir gerginlik yaşanmış olsa bile onu çalışma odasında bırakarak yaşantımıza kaldığımız yerden devam ediyoruz.

G. EGE: Biz çok iyi arkadaşız. Oda müziğini birbirimizi görmemize vesile olduğundan dolayı ayrı seviyoruz. Bizim için farklı şehirlerde yaşayıp sürekli yolculuk halinde bu işi yapmak zor diye düşünülüyor. Aslında provalar görüşmek için bize fırsat yaratıyor. Biz birbirimizi görmeyi çok seviyoruz. Günde kaç kere telefonla konuşuyoruz bilmiyorum. Konu farklılıklar olduğu için Elena ile sürecimizden de bahsetmek isteriz. Elena provalara ilk başladığımızda dilden dolayı biraz

çekimserdi, Biz Rusça konuşuyoruz ama provalar Rusça geçmiyor çünkü Mutlu Rusça konuşmuyor. Fakat sonrasında Elena bunu çok iyi bir şekilde aştı, şu anda kendisinin Türkçe esprilerine ve kelime oyunlarına biz bile yetişemiyoruz. Bu uyumu yakaladığımız 7 yıl boyunca geliştığımız hissettiğimiz provalar ve çok severek çaldığımız pek çok konser yaptık. 2020 yılında Elena müzikal anlayışlarda daha çok kendi kararlarını vermek istediğini bu nedenle de oda müziği yapmak istemediğini bu süreçte böyle daha mutlu olacağını belirtti. Kendisi doktora sürecinde, çok düşünen, müzikle çok iç içe, çok iyi müzikal kaliteleri olan bir sanatçı. Bu yoğunlukta yolunu kendisi çizmek ve kendi müziğini yapmak istedi.

Kuartetimizin şu anki viyola üyesi Pınar'ı ben de Şeniz de taniyorduk, sadece Mutluyla hiç tanışmıyorlardı. Biz Eskişehir Belediye Senfoni Orkestrası'nın konserlerine sıkça gidiyoruz ve kendisini defalarca dinledik. Yeni bir üye düşündüğümüzde erkek ya da kadın olmasından önce, hakikaten birlikte güzel iş yapabileceğimiz, müzisyenlik ve insanlık yönüyle uyumlu olacağımız kim olabilir dedik. Tabii ki dört kadın olduğumuz için günümüzde halen kadın kimliğiyle yaşamının zor olduğu bir coğrafyada bu işleri yapabilmekten ötürü takdir alıyoruz. Ya da kadınlar günü konseri benzeri özel konserlere davet alıyoruz. Ancak işin asıl amacı ille de 4 kadın olmak değildi ve her koşulda direkt aklımıza Pınar geldi, sadece kendisiyle görüştük. Pınar da istemem ya da bir düşünüyem bakayım demedi ve hemen çalışmalara başladık.

P. BASALAK: Ben neden hayır diyeyim ki zaten sizi severek takip ediyordum. Gerçekten şaşırdım ilk teklif geldiğinde, yanlarında olmanın bana çok şey katacağını düşünüyorum.

G. EGE: Pandemi gibi ilginç bir süreçte bir araya geldik. Dolayısıyla öncelikle sanal olarak işe başladık. İlk yaptığımız etkinlikte videolar ayrı ayrı çekildi ve uluslararası bir sempozyumda bu şekilde bir konser yaptık. İşin zor tarafından

başladık ama orada Pınar'ın yaklaşımı ve ortaya koyduğu iş muhteşemdi. Daha önce beraber çalmamıştık. Eserde bir sürü yavaşlama, hızlanma ve ritmik değişiklikler vardı. Biz artık ezberlemiştik o eseri çünkü defalarca çalmıştık öncesinde ama Pınarla çalarken de hiç bir aşamasında sorun yaşamadık.

Nemeth Kuartet üyeleri, grup içinde her bir üyenin çok farklı karakterlere sahip olduğunu, ön yargılı davranışlarda bulunmadan farklı fikirlere açık olmanın, farklı bakış açılarına saygı duyarak ortak bir paydada birleşmenin, müzik yapmada çok önemli bir fırsat olduğunu dile getirmektedirler. Kuartet üyeleri çalışmalar esnasında zaman zaman gerginlik ya da çatışmaların yaşandığını fakat bu durumda ara verme yolunu izleyerek yaşanan sorunların üstesinden gelmeyi başardıklarını belirtmişlerdir. Özellikle çalışmalar esnasında bireysel konulara hiç girmemeye özen gösterdiklerini vurgulamaktadırlar. Ayrıca grup üyeleri prova ya da konser esnasında ne yaşanırsa yaşansın bu durumun sosyal hayatlarına etki etmemesine son derece dikkat etmektedirler. Birçok farklı oda müziği grubunun sürekliliğinin olmayışını, yaşanan çatışmalara çözüm bulamayışlarına ve uzlaşma yoluna gidemeyişlerine bağlamaktadırlar. Nemeth Kuartet'in gelişim süreci incelendiğinde, genel olarak grup üyelerinin oryantasyon ve uyum sürecinde sorun yaşamadıkları görülmektedir. Kuartet üyeleri Serter, Aybulus ve Kocaili'nin yıllardır birbirlerini yakından tanımaları, vakit geçirmeleri ve öncesinde çoğu kez beraber müzik yapmaları bu uyumun güçlü sebepleri arasında gösterilebilir. Başlangıçta, grubun viyola üyesi Elena Ünal'dı'nın dil ve kültür farklılıklarından kaynaklanan sebeplerle güçlük yaşadığı, ancak sonrasında grupta uzlaşmanın yakalanması ve Ünal'dı ile yaşanan uyum sorununun aşılmasıyla beraber başarılı performansların gerçekleştiği belirtilmiştir. Sonrasında 2020 yılında Ünal'dı'nın kuartetten

ayrılma isteğini dile getirmesiyle beraber gruptan ayrılma sürecine değinilmiş ve yeni üye Pınar Basalak'ın kuartete katılma süreci üzerine bilgi verilmiştir. Nemeth Kuartete yeni katılan viyola sanatçısı Basalak'la pandemi sürecinde video kayıtları yaparak zor ve alışılmamış bir şekilde ilk performanslarını gerçekleştirmelerine rağmen, uyum sürecinde hiç sorun yaşamadıklarını özellikle belirtmişlerdir.

12. NEMETH KUARTET 'İN FİZİKSEL ÇEVRESİ

G. EGE: Provaları farklı şehirlerde sırasıyla Bursa'da ve Eskişehir'de yapıyoruz. O konuda dengeli olmaya çalışıyoruz. Buradayken okulda çalışıyoruz benim odamda, Bursa'ya gittiğimizde ise konservatuvarda Mutlu'nun odasında çalışıyoruz. Fakat konserlerden önce ya da herhangi bir projeden ve etkinlikten birkaç prova önce sahnede çalışmaya özen gösteriyoruz. Bursa'da konservatuvarın oda müziği salonları var ve bizim de burada küçük bir sahnemiz var, o salonlarda prova yapıyoruz genellikle. Çünkü her zaman aynı sese alışık olmayalım istiyoruz. Bazen salon uğultulu oluyor ya da birbirini çok duymadığın bir ortam oluyor ve sesler, temizmiş gibi gelmesine rağmen daha küçük yerde çalışınca bambaşka unsurlar keşfedebiliyorsunuz. Bazen de geniş bir yerde yaptığın vibrato, aksan, dinamikler küçük salonlarda fazla gelebiliyor. Bunları deneyerek farklı salonlarda prova almaya, farklı durumlara alışık olmaya çalışıyoruz. Nemeth Kuartet üyelerinin prova yapmak amacıyla Eskişehir ve Bursa olmak üzere iki farklı şehirde buluştukları anlaşılmaktadır. Genellikle prova yaptıkları fiziksel ortamlar grup üyelerinin konservatuvardaki çalışma odalarıdır. Fakat konser öncesindeki birkaç provanın sahnede ya da konser salonunda yapılmasına özen gösterildiği belirtilmiştir. Farklı akustiğe sahip fiziksel ortamlara hazırlıklı olmak amacıyla sürekli aynı konser salonu ya da prova salonunda çalışmaktan özellikle kaçındıklarını vurgulamışlardır.

13. NEMETH KUARTETİN YAPISI

13.1. Roller ve Liderlik

M. KOCAİLİ: Bizde öyle liderlik ve rol paylaşımı gibi bir durum söz konusu değil. Karakterlerimiz çerçevesinde roller oluşuyor. Mesela çok konuşkan olmasından dolayı toplum önünde konuşmaları çoğunlukla Gülen yapıyor. Şeniz daha sakin, ben de çok konuşurum. Pınar da bize yakın o da konuşmayı seviyor. Şeniz en sakin olanımız, mesela işler gerildiğinde, bir sorun olduğunda ve işin içinden çıkamadığımızda Şeniz bilgece bir şey söyler ve benim hayatta aklıma gelmeyecek bir kelimeyle, konuya farklı bir taraftan bakmamı sağlar. Sonrasında ise o konu üzerinde bir durup düşünürüz. Dolayısıyla grupta liderdir, takip edendir gibi roller yok ama karakterlerimizden dolayı oluşan rollerimiz var.

G. EGE: Mutlu mesela çok iyi bir iş bitiricidir, çok hızlı iş yapar. Ben titizimdir, takıntılıyım. Bir iş varsa muhakkak o süre dolmadan yapılmalı. Çok detaycıyım ve o detaylar güzel olmalı diye düşünürüm. Dolayısıyla herkesin katkısı ve karakteristik özellikleriyle ortaya bir iş çıkıyor, bu ateş, toprak, hava ve su hikayesine her şekilde dönüyoruz. Kuartetle ilgili iki örneğim var benim biri elementler, diğeri ise anne, baba ve çocuk. Örneğin, anne ve baba aralarında tartışıyor; çocuğa şöyle davranılmalı, böyle davranılmalı diye. Sadece birisi mi doğru? Hayır. İki de çocuğun iyiliğini mi istiyor? Evet. Sonuçta ortak bir karar vermeleri lazım. Ortak bir karar vermezlerse hem kavga edecekler hem de çocuk iyi yönde eğitilmeyecek ve herkes mutsuz olacak. Herkes ortaya güzel müzik çıksın istiyor, bu sebeple ortak yolu bulmak önemli.

Ş. AYBULUS: Ben de kuartetin evlilik gibi olduğunu düşünüyorum. Anlayışlı, özverili olmak ve ortak bir dil yakalamak zorundayız. Sürecin devam edebilmesi için bu yaklaşım çok önemli.

Grup üyelerinin görüşlerine bakıldığında, grubun yapısında hiyerarşik bir düzene bağlı statü ya

da rol paylaşımının bulunmadığı anlaşılmaktadır. Üyeler yalnızca karakter özellikleri dolayısıyla birtakım rollere bürünebildiklerini ama grubun lider, yöneten ve de yönetilen gibi kavramlara bağlı bir yapıda olmadığını belirtmişlerdir. Grubun yapısında lider ve roller vb. şeklinde bir işleyiş olmayışının, grup üyelerinin samimi arkadaş olmalarından kaynaklandığı düşünülmektedir.

13.2. Pazarlık ve Anlaşma Süreçleri

G. EGE: Şu anda bir menajerimiz yok. Daha öncesinde Saba Sümer'le çalıştık bir dönem boyunca, bir yıl sürdü ama bize verimli gelmedi ve daha sonrasında menajer olmadan çalışmaya karar verdik. İşler şöyle yürüyor, teklif kime giderse o organizasyonu yapıyor. Mesela Şeniz'i ya da Pınar'ı arıyor birisi, sonra bu teklifi üstlenen kişi bize arkadaşlar konser için teklif geldi ne düşünürsünüz şeklinde soruyor. Sonrasında o işi üstlenen ve yürüten kişi oluyor ve biz asla karışmıyoruz. Mesela Pınar'ı arayan kişi benim ablam dahi olsa o sürece ben dahil olmuyorum, çünkü o Pınar'ın işi oluyor. Eğer sorumuz, isteğimiz ya da merak ettiğimiz bir şey varsa Pınar'la konuşuyoruz. Pınar o kişiyle iletişime geçiyor.

Grubun profesyonel anlamda herhangi bir menajer ya da ajansla çalışmadığı görülmektedir. Bir süreliğine menajer ile çalışıldığı anlaşılmış, fakat sonrasında bu sistemin grup adına verimli bir işleyişi olmadığına karar verilmiştir. Konserler için anlaşma ve planlama süreçlerinde teklif kime gelmiş ise, organizasyonun tüm aşamalarının o kuartet üyesi tarafından üstlenildiği, diğer grup üyelerinin ise hiçbir şekilde bu sürece dahil olmadığı belirtilmiştir.

13.3. Konser Repertuarının Oluşturulması

Ş. AYBULUS: Bugüne kadar oluşturduğumuz bir repertuarımız var. Düzenli olarak bu repertuara yeni eserler ekliyoruz. Bir konser planlandığında hangi eserleri çalabileceğimizi konuşarak ortak bir karar vermeye çalışıyoruz. Bazı konser

salonları izleyici profiline göre genellikle klasik repertuar tercih ediyor. Son dönemde ise klasik eserlerin yanına düzenlemeleri de ekleyerek konser repertuarımızı şekillendirmeye, renklendirmeye gayret ediyoruz.

G. EGE: Şunu ekleyeyim ben de. Her sene ne çalışmak istiyoruz diye mutlaka konuşuyoruz. Bunların yanı sıra bazen de eserlerin belirlendiği proje teklifleri geliyor ve hiç aklımıza gelmeyen eserler repertuarımıza eklenmiş oluyor.

13.4. Albüm Çalışması

G.EGE: Albüm çalışması yapmayı düşünüyoruz ve buna daha önce niyetlenmiştik ama olmadı. Böyle hadi yapalım diye söyleyince olmuyor. Bu işi çok severek yapmamıza rağmen bizim başka işlerimiz de var. Öğrencilerimiz var, orkestramız var ve bunlar da epey zaman alıyor. Albüm yapma konusunda işin içine çalışmaya ve kayıt yapmaya çok fazla vakit ayırma sürekli, bir arada olma gibi zorunluluklar giriyor, bolca zaman gerekiyor. Biz henüz o zamanı yaratamadık. Fakat Akses Kuartetlerin hepsinin kaydı için bir teklif var ve bir an önce gerçekleştirebilmeyi umuyoruz.

13.5. Çağdaş Eserleri Yorumlamaya Yönelik Bakış Açısı

M. KOCAİLİ: Çağdaş Müziğe çok yakınız ve repertuarımızda olmazsa olmaz diyemem çünkü yaptığımız işlere baktığımızda daha çok klasik ve romantik eserler var. Neo-klasik eserler de var. Bunun yanında günümüz Türk bestecilerini özellikle repertuarımıza katmak istiyoruz ve uğraşıyoruz. Ancak uluslararası çağdaş bestecilerle alakalı özel bir çalışmamız yok. Bazen ilginç bir eser çıkabiliyor ve bunu da çalışalım diye düşünüyoruz ama özel olarak yönelimimiz değil.

Ş. AYBULUS: Az önce konuştuğumuz gibi proje bazlı konserler olabilir. Örneğin N. K. Akses'in kuartetleri gibi yalnızca bir bestecinin eserlerine yönelik çalışmalar yaptık. Bu tür eserleri severek çalışıyoruz. Bu arada yurt dışındaki bazı konservatuarlarda Barok ve Çağdaş Müzik Bölümü bulunuyor. Biz ne yazık ki bu konunun

çok içinde değiliz.

Özellikle yeni müziği okumak matematik gibidir. Bizim yaptığımız işte de elbette matematik var, ancak yeni müzikte özellikle nota yazısı oldukça farklı.

13.6. Farklı Türlerdeki Oda Müziği Eserlerine Bakış Açısı

G.EGE: Biz başka sanatçılarla iş birliğine açıldık. Gökhan Aybulus, Emre Elivar, Özgür Ünal, Hande Dalkılıç'la Piyanolu kentetler çaldık. Gitar sanatçısı Alp Ozan Bursalıoğlu'yla Boccherrini Kentet çaldık. Caner Akın ve Bahadır Noyan Coşkun ile şan eserlerini birlikte seslendirdik. Kuartet olarak başka sanatçılarla birlikte seslendirmek istediğimiz daha pek çok eser var. Ş. AYBULUS: Geçtiğimiz sene kentetle ilgili ilginç bir deneyim yaşadık. Macaristan'da verdiğimiz konserde doğuştan görme engelli olan Macar piyanist Tamas Erdi ile R. Schumann beşli çaldık. Bu beşli, oda müziği repertuarında en büyük romantik dönem eserlerinden biri olarak nitelendirilir. Biz başta çok tedirgindik. Bizi göremeyecek, uyum sağlayabilecek miyiz, anlaşabilecek miyiz gibi sorular vardı aklımızda. Bir kez baştan sona çaldık, daha sonra direkt olarak konserde çaldık ve ne provada ne de konserde herhangi bir sorun yaşamadık. Bölümlerden önce ona hazır olduğumuzu söylememiz onun için yeterliydi. Doğuştan görme engelli olmasına rağmen esere inanılmaz hakimdi ve çok keyifli bir konser gerçekleştirdik. Dolayısıyla kuartet dışında farklı enstrümanlar ve farklı müzisyenlerle çalışmanın bize ayrı bir deneyim kattığını düşünüyorum.

Nemeth Kuartet'in konser repertuarı belirlemede genellikle klasik ve romantik dönem eserler tercih ettiği görülmektedir, fakat zaman zaman proje bazlı etkinliklerin de repertuarda belirleyici olabildiğini dile getirmişlerdir. Bunların yanı sıra talebe göre konserlerinde birtakım düzenlemeleri de seslendirdiklerini belirtmişlerdir. Kuartet üyeleri çağdaş eserleri seslendirmeye yönelik

özel bir yönelimlerinin olmadığını ama özellikle Türk bestecilerinin eserlerini seslendirmeyi ve bu eserlere konserlerde yer vermeyi önemsediklerini vurgulamışlardır. Ayrıca, grubun Necip Kazım Akses'in tüm kuartetlerini seslendirecekleri bir albüm yapma planı olduğu anlaşılmaktadır.

Kuartet üyeleri genel olarak kentet oluşumlarına da sıcak baktıklarını ve öncesinde piyanolu kentet, gitarlı kentet konserleri yaptıklarını belirtmişlerdir. Ayrıca vokal eşlikli konserler de gerçekleştirdiklerini dile getirmişlerdir.

Nemeth Kuartet üyelerinden son olarak, ülkemiz konservatuvarlarında oda müziği eğitimine yönelik görüşlerini belirtmeleri istenmiştir. Üyelerin bu konuya yönelik düşüncüleri şu şekildedir:

G.EGE: Konservatuvarlarda oda müziğini önemseyen eğitmenler var tabii ki. Ancak genel eğitim müfredatında daha da önemli bir yer edinmesinin faydalı olacağına inanıyorum. Özellikle yaylı çalgı eğitiminde çok önemli. Piyanistler çok sesliliği ellerinin altında görüyor ve duyuyorlar ama biz eşlikle çalana kadar esere tek parti olarak çalışıyoruz. Öğrenciler kayıtları dinliyorlar ama bu deneyimlemek kadar etkili bir yöntem değil. Çok seslilikle tanışmak, yapıtı iyi öğrenmek, tema nerede nasıl gelişiyor, piyano nerede ne yapıyor, bas ses nerede, yürüyüşü nasıl, bunları görmek müziği anlamak için çok önemli. Bence oda müziği çok sesli müziğin çekirdeği yani orkestranın çekirdek hali. Oda müziği eğitimi entonasyon hassasiyetinden, birlikte iş yapma kültürüne, ritim ve tempo kavramlarının gelişiminden, müzikal yapının anlaşılmasına çok geniş bir yelpazede büyük katkı sağlayan çok yönlü bir disiplin. Fakat kimi zaman okullarda enstrüman sayılarının dengesizliği de oda müziği eğitiminin istenildiği şekilde uygulanmasında problem olabiliyor. Örneğin yaylı çalgılarda keman öğrencisi sıkıntısı neredeyse hiç yaşanmazken viyola öğrencileri sayı yönünden hep daha eksik olduğu için bir

kuartet ya da kentet kurmak çok zorlaşıyor. Bu sıkıntılara rağmen, dersi işlemek adına da, piyano-keman sonatı ya da iki keman düo çaldırılıp ders yapılarak hedeflenen fayda ya da özendirme elde edilemiyor. Öğrenciler zaten keman dersi müfredatlarında yer alan sonatları çalarak kuartet, trio ya da kentet oluşumlarının kültüründen habersizce mezun olabiliyorlar. Moskova'da eğitim aldığım için orada gördüğüm ve dikkat çeken uygulamayı örnek vermek istiyorum. Moskova Konservatuvarı'nda oda müziği dersleri çok önemseniyor. Bu derslerde piyanolu eserler çalınıyor ya da trio ya da sonat seslendiriliyor. Sonat oda müziği eseri olarak kabul edildiği için sonatlar da çalgı dersinin değil oda müziğinin konusu. Bu eserleri çalgı hocasıyla çalışmayınca yapılan işin oda müziği olduğunu daha iyi idrak ediyorsun. Onun dışında yaylı çalgılar eğitimi alanlar mutlaka kuartet dersi almak zorunda., Yaylı kuartet oda müziği dersinden bağımsız ayrı bir ders olarak işleniyor. Bunlar da bize hem birlikte çalmanın hem de bir yaylı çalgı için orkestranın çekirdeği olan yaylı kuartette çalmanın ne kadar önemli olduğunu gösteriyor.

Ş. AYBULUS: Amsterdam'da katıldığımız Yaylı Kuartet Bienali'nden de bahsetmek isteriz. Deyim yerindeyse oda müziğinin cennetine düştük. Farklı ülkelerden hem eğitim vermek hem de eğitim almak için gelen pek çok grup vardı. Etkinlikte eğitim almaya gelenlerin çoğu genç gruplardan oluşuyordu. Her gün etkinlikler onlarla başladı ve neredeyse aralıksız şekilde gece geç saatlere kadar devam etti. Bu gençler 17-18 yaşlarında ve neredeyse 10 senedir birlikte çalışıyorlar. Bizden çok daha erken başlıyorlar müziğe, dolayısıyla oda müziği de çok erken başlıyor onlar için. Çaldıkları ve konser dinledikleri salonlar, buldukları ortamlar bizimkinden oldukça farklı. Bizim internet üzerinden kayıtlarını bulmaya çalıştığımız müzisyenlerle onlar birebir ders yapıyorlar. Bu konuda şanslı olduklarını düşünüyorum.

Bu arada biz de bu bienalde Alban Berg Quartet'in, Julliard Quartet'in üyeleri ile Londra'da ve Amerika'da oda müziği profesörü olarak eğitim veren çok önemli müzisyenlerle çalışma fırsatı bulduk. Her anı kuartet ile dolu geçen bir hafta oldu bizim için. Ülkemizde konservatuvar yıllarında belki de pek çoğunun yaşadığı bir duruma değinmek istiyorum; öğrenciler kurulan gruplarda birbirleriyle anlaşma sorunu yaşıyor ve anlaşamadıkları zaman birbirlerini şikayet ediyorlar. Bir kişi provaya gelmediğinde yaşanan tüm olumsuzlukları da göz önünde bulundurarak grubu dağıtıp yeni bir grup kurulsun diye düşünüyor. Dolayısıyla sürekliliği olan ancak 4-5 grup kalıyor. Öğrencilik döneminde genç müzisyenlerin oda müziği ciddiyetini anlamadıklarını düşünüyorum. Biraz önce Gülen'in de bahsettiği gibi, biz de bunu oldukça geç fark ettik. Dolayısıyla öğrencilere anlatmaya çabalyoruz, onların bakış açılarını değiştirmeyi ve geliştirmeyi amaçlıyoruz. Bu konuda örnek olmak da çok önemli. Birkaç sene önce lisans öğrencilerinden kurulu bir oda müziği grubuyla çalıştık. O dönem çok zor bir araya geliyorlardı. Hepsi kendi alanlarında çok başarılıydılar ve zor bir eser çalışıyorlardı. Oda müziği konserlerinden birkaç gün önce bana gelip yeterince çalışmadıklarını söylemişlerdi ve bazı arkadaşları provaya gelmediği için onları şikayet etmişlerdi. Ben yine onlara oda müziğinin zorluklarından, özverili ve sabırlı olmak gerektiğinden bahsettim. Uzun uzun konuştuk. Tesadüfen aynı akşam Nemeth Quartet ile konserimiz vardı. Konser sonrası tebrik için kulise geldiklerinde dinlerken ne kadar keyif aldıklarını, ertesi gün gerçekleşecek olan konserde çalmaya karar verdiklerini ve bundan sonra oda müziğine mutlaka devam edeceklerini söylediler. Benim onlardan aldığım en güzel cevaptı bu. Aynı zamanda yaptığımız, emek verdiğimiz işin ne kadar doğru olduğunu gösterdi bize. Böylelikle küçük bir odada sürekli "tiz,

pes, elini kaldır, kolunu indir" demekle ne yazık ki kemancı, müzisyen yetişmediğini bir kez daha anlamış olduk.

G. EGE: Biz çok bireysel bir iş yapıyoruz, dört duvar arasında çalışarak geçiyor saatlerimiz. Oda müziği yaparken de kendi partine detaylı bir şekilde çalışıyorsun. Dolayısıyla çok egoist ve bireysel bir iş yapıyoruz. Gençken bu egoyla başa çıkmak çok daha zor ama Şeniz' in de vurguladığı nokta bizim farkındalık algımız. Bu farkındalık yeni başladı ülkemizde. Son dönemde hem hocaların oda müziğini önemsemeleri hem de oda müziği gruplarının sayısının artması ve de festivallerin oda müziğine daha çok yer vermesiyle aslında bireyselliğin kırılması hızlandı. Bunlara paralel olarak oda müziğine olan talep arttı diye düşünüyorum.

Kuartet üyeleri genel olarak oda müziğinin ülkemiz konservatuvarlarında üzerinde daha fazla durulması gereken bir konu olduğunu, çalgı eğitiminin en önemli ve temel unsurlarından biri olduğunu belirtmektedirler. Özellikle yaylı çalgı eğitiminde oda müziği çalışmalarının yapılmasının, çok sesliliği öğrenme ve deneyimlemede öğrencilere büyük katkı sağlayacağını dile getirmişlerdir. Konservatuvarlarda oda müziği derslerini önemseyen eğitimcilerin bulunduğunu, fakat çalgı çeşitliliği bakımından birtakım sıkıntıların yaşandığını ve bu durumun dolaylı olarak oda müziği gruplarının oluşumuna olumsuz etki edebildiğini belirtmişlerdir. Çalgı çeşitliliğinin dengesiz olmasının oda müziği derslerinde trio, kuartet, kentet yerine düo gruplarının kurulmasına neden olduğunu ve bu durumun derslerden istenilen düzeyde fayda almaya engel olabildiğini dile getirmişlerdir. Öğrencilerin kendilerine örnek olacak oda müziği gruplarını görmeleri ve dinlemelerinin oldukça önemli olduğunu, bu sayede oda müziği yapmaya yönelik motivasyonlarının artacağını düşündüklerini belirtmişlerdir. Nemeth Kuartet olarak böyle

önemli bir misyonu başarıyla üstlendiklerini vurgulamaktadırlar. Ayrıca son yıllardaki oda müziğine yönelik etkinlik ve festivallerin artmasının da oda müziğinin yaygınlaşmasına olumlu katkı sağladığını vurgulamışlardır.

Son olarak kuartet üyelerinden Gülen Ege Serter grubun yurtdışında önemli bir misyon edindiğini şu düşünceleriyle belirtmiştir:

G.EGE: Son olarak şunu eklemek istiyorum.

Yurt dışında biz şunu gördük; orda yaşayan insanlar bizi Türkiye'den gelen kadın grup olarak gördüklerinde çok şaşırıyorlar. Türkiye nasıl bir yer, nasıl bir eğitim seviyesi var, çoğunun bunlara dair hiçbir fikri yok. Biz o ortamlarda ülkemizin en az maliyetli ve sağlıklı reklamını, en iyi şekilde tanıtımını yapıyoruz. Bizi gördüklerinde ülkenizde herkes böyle mi diye soruyorlar.

Avrupa standartlarında bir eğitim seviyemizin olduğunu anlatıyoruz. Sanat etkinlikleri yurt dışındaki bu algıyı değiştirmek adına içinde çok emek olan ancak en az maliyetli yöntemlerin başında geliyor. Gidip, konser verip, oradaki insanların kendi ülkesinin bestecilerini iyi bir düzeyde seslendiriyoruz, kimi zaman da kendi bestecilerimizin müziğini tanıtıyoruz ve ülkemizi, kendimizi olduğumuz haliyle anlatıp, gösterip çok güzel etkileşimlerle geri geliyoruz. Nemeth Kuartet üyeleri yurtdışında gerçekleştirdikleri performanslarla ülkemizi en iyi şekilde temsil ettiklerini ve bu sayede yurt dışında yaşayan insanların Türkiye'deki sanat ve eğitim düzeyine yönelik fikir sahibi olduklarını dile getirmişlerdir. Ayrıca gerçekleştirilen başarılı konser ve de performanslar sayesinde yurt dışında yaşayan insanların Türkiye'ye yönelik algılarını olumlu anlamda değiştirerek ülkenin tanıtımına büyük katkı sağladıklarını düşünmektedirler.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Nemeth Kuartet' in sosyo-psikolojik bağlamda grup kompozisyonu incelendiğinde üyelerin birbirlerine benzer demografik özellikler

sergiledikleri sonucuna varılmıştır. Grup üyeleri birbirlerine yakın yaşadığı ve bir üye hariç hepsi Eskişehirlidir. Ayrıca grup üyelerinin konservatuvardaki eğitim yaşantıları ve sonrasındaki sanatsal yaşantılarında da birçok ortak noktaları olduğu tespit edilmiştir.

Kuartet' in oluşum süreci incelendiğinde ise üyelerin birbirleriyle samimi arkadaş oldukları, benzer sosyal çevrelerde yetiştikleri ve küçük yaşlardan itibaren beraber müzik yaptıkları anlaşılmaktadır. Dolayısıyla üyeler arasındaki samimiyet ve beraber müzik yapma isteği kuartetin oluşumundaki en büyük etkidir.

Grup kimliği ve roller bağlamında ise üyeler arasında birliktelik ve uyum sağlama konusunda genel olarak sorun yaşanmadığı görülmektedir. Grubun eski viyola üyesi Elena Ünal'dı kendi çalışmalarına yoğunluk verme isteğiyle grupla yollarını ayırmayı tercih etmiştir.

Kuartet üyeleri, provalar esnasında bazen çatışmaların ya da gerginliklerin söz konusu olabildiğini ve bu gibi durumlarda çalışmaya ara verdiklerini belirtmişlerdir. Bu anlaşmazlıkların özel hayattaki ilişkilerine yansımaya izin vermediklerini ve çalışmalar esnasında kişisel konulara hiç girmediklerini özellikle vurgulamışlardır. Kuartet üyeleri, birçok oda müziği grubunun yaşanan anlaşmazlıkları çözümediği ve uzlaşma yoluna gidemediği için devamlılık sağlayamadığını ve dağıldığını düşünmektedir. Kendilerinin bu gruplardan farklı olarak yaşanan anlaşmazlıkları uzlaşma ve müzakere yoluyla çözme konusunda son derece başarılı olduklarını belirtmektedirler. Ön yargılı olmadan farklı fikirlere açık olmanın, farklı bakış açılarına saygı duyarak ortak bir paydada birleşmenin müzik yapmada çok önemli bir fırsat olduğuna inanmaktadırlar.

Kuartetin yapısında herhangi bir statü ya da rol paylaşımı olmadığı anlaşılmaktadır. Üyelerin karakter özellikleri dolayısıyla birtakım rollere bürünebildikleri anlaşılrsa da grup lider, yöneten ve de yönetilen gibi kavramlara bağlı bir yapıda

değildir. Sonuç olarak ayrıca önemli bir noktaya değinmek gerekirse; ülkemizde oda müziği alanında yapılan çalışmaların çoğunlukla oda müziği eserlerinin analizi ya da oda müziği eğitimi üzerine olduğu, oda müziği grupları üzerine yapılan araştırmaların oldukça sınırlı sayıda olduğu tespit edilmiştir. Nemeth Kuartet üzerine yapılan bu araştırmanın ise yapılacak sonraki çalışmalara örnek teşkil etmesi ve ülkemizdeki farklı oda müziği grupları üzerine benzer çalışmaların yapılmasına kaynaklık etmesi düşünülmektedir.

Ülkemizde sosyal psikoloji ve müzik temelli çalışmaların nicelik ve nitelik olarak artması alana katkı sağlayacaktır. Algı, biliş, sosyal etki ve güç, müziğin toplumsal rolleri, müzik zevki ve toplum, müzik ve benlik, tutumlar, grup süreçleri, liderlik, çatışma, saldırganlık, ergenlik ve müzik, kaygı ve stres gibi birçok konu sosyal psikoloji ve müzik araştırmalarına yön verebilir.

Günümüz şartlarında az sayıda da olsa oda müziği icracılığı yapan bireyler ve grupları üzerinde yapılacak çalışmalar yeni ve özgün araştırmalara kaynaklık edebilir. Aşağıdaki başlıklar sonraki çalışmalara kaynaklık etmesi açısından önem arz etmektedir.

-Ülkemizde kadın veya erkek müzisyenlerin grup kurma (trio-kuartet-oda müziği vb.) özellikleri nasıldır?

-Ülkemizde son yıllarda yapılan oda müziği yarışma ve festivallerinin, oda müziği türüne katkısı nasıldır?

-Uluslararası ortamlarda başarı kazanan Türk oda müziği gruplarının ülkemizde oda müziği türünün tanınmasına etkisi nasıl olmuştur?

-Oda müziği veya orkestra üyeleri en çok hangi konularda tartışır? (repertuar, tarih, giysi, saat, stil vb.)

-Türk ve Batı müziği topluluklarının ortak ve ayırt edici özellikleri nelerdir?

-Bir müzik grubu kurmada (pop, oda müziği, orkestra vb.) grup üyeleri nasıl belirlenmelidir?

Kriterler neler olabilir?

-Ülkemizdeki müzik gruplarının sanat hayatlarının uzun sürmemesinin nedenleri nelerdir?

-Sadece kadın icracılardan oluşan bir topluluk seyirci de nasıl bir etki nasıldır? Bu tür yaklaşımlara yönelik görüşler nelerdir?

-Konservatuvarlarda farklı müzik türlerine ait grupları nasıl bir arada toplanabilir ve ne tür projeler yapılabilir?

-Konservatuvar öğrencilerini oda müziği yapmaya teşvik etmek amacıyla ne tür organizasyonlar gerçekleştirilebilir?

-Konservatuvarlarda oda müziği çalışmalarına verilen önem düzeyi nasıldır?

-Türk bestecilerine ait oda müziği eserlerinin, oda müziği türünün ülkemizdeki tanınırlığına etkisi nasıldır?

KAYNAKLAR

- Abeles, H.F., Hoffer, C.F., Klotman, R.H. (1994). *Foundations of Music Education, An Imprint of Macmillan Publishing Company*, New York
- Alacaloğlu, H. (2000). *Istanbul Oda Orkestrası ve müzikçi yönleriyle Dr. Hâmit Alacaloğlu*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Aranson, Elliot, Wilson, Timothy D., Akert, Robin M. (2012). *Sosyal Psikoloji*. İstanbul: Kaktüs Yayınları
- Büyükköztürk, Ş., Çakmak, E.K., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş., Demirel, F., (2011). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Pegem Akademi Yayınları.
- Cebeci, S. (2010). *Bilimsel Araştırma ve Yazma Teknikleri*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Cüceloğlu, D. (2007). *İnsan ve Davranışı*. İstanbul: Remzi Kitabevi
- Davidson, J.W. (1999). *The Social İn Musical Performance*, Edit: Hargreaves, D.J., North, A. C., *The Social Psychology of Music*. New York: Oxford University Press..
- Hayes, N. (2016). *Sosyal Psikolojinin Temelleri*, Çev: Koca, A. E, vd. Ankara: Atıf Yayınları.
- Hortaçsu, N. (2012). *En Güzel Psikoloji Sosyal Psikoloji*. İstanbul: İmge Kitabevi Yayınları.
- Karahasanoğlu, S., Yavuz, E. D. (2015). *Müzikte Araştırma Yöntemleri*. İstanbul: İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Yayınları.
- Karasar, N. (2014). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Karasar, N. (2016). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Kayaoğlu, A. (2004). *Sosyal Psikoloji Nedir? S. Ünlü (Ed.), Sosyal Psikoloji içinde*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açık Öğretim Fakültesi Yayını No:826.
- Kırel, Ç. (2004). *Örgütlerde Grup ve Süreçleri*. Editör: S. Ünlü (Ed.), *Sosyal Psikoloji içinde*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açık Öğretim Fakültesi Yayını No:826, Eskişehir.
- Kütahyalı, Ö. (2012). *Kemana Gönül Veren Sanatçı Oktay Dalaysel*. Ankara: Sage Yayıncılık.
- Orhan, Ş. Y., & Tunca, B. E. (2014). *Türkiye’de Oda Müziği Alanında Yapılmış Yüksek Lisans, Doktora ve Sanatta Yeterlik Tezleri*. *Folklor/Edebiyat*, 20(80), 207-219.
- Öztürk, A. (2004). 20. Yüzyıl Bestekarlarından Bela Bartok’un Kuartetlerinin Müzikal Yapısının Çözümlemesi ve Ortaya Çıkacak Yapıda Örnek Bir Kuartet Yazılması. *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Afyonkarahisar: Afyon Kocatepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Say, A. (2002). *Müzik sözlüğü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Sözer, V. (2005). *Müzik Ansiklopedik Sözlük*. İstanbul: Remzi kitabevi.
- Uçar, S. (2015). *Wolfgang Amadeus Mozart’ın Bir Üflemeli Çalgı ile Yaylı Üçlüsü/Dörtlüsü için Oda Müziği Eserleri ve KV 370 (368b) Fa Majör Obualı Dörtlü’nün Ayrıntılı Analizi*. *AKÜ Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi*, 1(2), 1-13.

İnternet Kaynakları

- *http-1* Homer, U. (31 Ekim 2013). *Chamber Music*. *Encyclopædia Britannica*. <https://www.britannica.com/art/chamber-music> (Erişim Tarihi: 01.11.2020)
- *http-2* <https://www.andante.com.tr/tr/7152/Oda-Muzigi-Dunyamizda-Bir-Donum-Noktasi-Borusan-Quartet> (Erişim Tarihi: 01.12.2020)

Görsel Kaynaklar

- Görsel 1. 18. Yüzyılda Yaylı Kuartet
- *http-1* <https://www.thestrads.com/playing-and-teaching/string-quartets-were-likened-to-refined-conversation-during-the-18th-and-19th-centuries/5161.article> (Erişim Tarihi: 01.11.2020)
- Görsel 2. Nemeth Kuartet Üyeleri
- *http-2* <https://www.instagram.com/p/CF2kfO9jhWG/> (Erişim Tarihi: 01.10.2020)
- Görsel 3. Nemeth Kuartet Konser Afişlerinden Örnekler
- *http-3* <https://www.facebook.com/nemethquartet/photos/540718202763282> (Erişim Tarihi: 01.10.2020)
- *http-3* <https://www.facebook.com/nemethquartet/photos/540718202763282> (Erişim Tarihi: 01.10.2020)
- https://www.facebook.com/nemethquartet/photos/?ref=page_internal (Erişim Tarihi: 01.10.2020)

BİR YAPITI POLİTİK VE KÜLTÜREL KODLARINDAN OKUMAK; ŞEHİT ARAYAN#2

Dr. Öğr. Üyesi Gülay KARAKUŞ*

Özet: Bu makalede, İran doğumlu sanatçı Shirin Neshat'ın, 1993-1997 yılları arasında gerçekleştirmiş olduğu Allah'ın Kadınları adlı fotoğraf serisinden, "Şehit Arayan#2" fotoğrafı, dönem ve sanatçı bağlamında politik ve kültürel kodları üzerinden analiz edilmeye çalışılmıştır. Tarihsel gelişim sürecinde toplumların yaratmış oldukları değerler bütünü içerisinde oldukça önemli bir yer tutan din ve politika Shirin Neshat yapıtlarında birbiriyle örüntülü iki temel unsurdur. İran halkının duyuş ve düşünüş biçimine dair önemli veriler barındıran bu iki olgu Neshat'ın yapıtlarında Doğu'ya dair derin izlekler taşır. Sanatçı, merkezine kendi bedenini yerleştirdiği kurgularında silah ve lale gibi İran kültüründe özel anlamlar barındıran metaforik imgeler kullanırken, Fars kaligrafisiyle bedeninin açığa kalan bazı bölgelerini İran'ın iki önemli kadın şairinin dizeleriyle bezer. Neshat çalışmalarında, İslam dünyasının Şii geleneğini, bu geleneğin içeriğinde barındırdığı ritüellerden kesitler alarak, anıtsal fotoğraflar eşliğinde yorumlar. Doğu'da dünyaya gelen, gençlik yıllarından itibaren yaşamını Amerika'da sürdüren çift kimlikli sanatçı, bu seride adeta kendi yarattığı dilde Doğu'yu Batı'ya anlatır. Çalışmada, nitel araştırma yöntemi ile literatür taraması yapılarak, metaforik imgeler aracılığıyla kurgulanmış temsil üzerinden, belli bir dönemin belli bir coğrafyasında, bedeninin ürettiği politik ve kültürel kodlara odaklanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: İran, Kültür, Beden, Fotoğraf, Sanat

Geliş Tarihi: 10/02/2021

Kabul Tarihi: 01/04/2021

Makale Türü: Araştırma Makalesi

*Bitlis Eren Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Bitlis, gkarakus@beu.edu.tr, ORCID:0000-0002-2157-907X

READING A WORK FROM THE POLITICAL AND CULTURAL CODES; SEEKİNG MARTYR#2

Assist. Prof. Gülay KARAKUŞ*

Abstract: In this article, the photograph of "Martyr Seeker # 2" from the series of photographs entitled Women of God, realized by the Iranian-born artist Shirin Neshat between 1993-1997, is tried to be analyzed in the context of the period and artist through its political and cultural codes. Religion and politics, which have an important place in the set of values created by societies in the historical development process, are the two basic elements that are patterned with each other in Shirine Neshat's works. These two phenomena, which contain important data on the way of feeling and thinking of the Iranian people, carry deep themes about the East in Neshat's works. While the artist uses metaphorical images such as weapons and tulips that have special meanings in Iranian culture in her fictions, where she places her own body at the center, she uses Persian calligraphy to decorate some of the exposed parts of the body with the lines of two important Iranian women poets. In her works, Neshat interprets the Shia tradition of the Islamic world with monumental photographs by taking sections from the rituals that this tradition contains. The artist with dual identity, who was born in the East and has been living in America since her youth, literally tells the East to the West in the language she created in this series. The study focuses on the political and cultural codes produced by the body in a certain geography of a certain period through the representation constructed through metaphorical images by scanning the literature with the qualitative research method.

Keywords: Iran, Culture, Body, Photography, Art

Received Date: 10/02/2020 Accepted Date: 01/04/2021 Article Types: Research Article

*Bitlis Eren University, Faculty of Fine Arts, Painting Department, Bitlis, gkarakus@beu.edu.tr, ORCID:0000-0002-2157-907X

1. GİRİŞ

Her sanat yapıtı, bireyin evrenle bağınyı yansıtan bir anlamlar bütünüdür. Bu bağ, bireyin yaşamdaki varoluş biçimine dair izlekler sunar. Dolayısıyla yapıt üzerinden bir bireyin varoluşsal meselelerine tanıklık ederiz. Birey olarak sanatçıyı, içinde yaşadığı gerçeklikten bağımsız düşünemeyeceğimiz gibi, bir anlamlar bütünü olan yapıt üzerinden ise sanatçıya dair izlenimler ediniriz: Yaşadığı coğrafya, o coğrafyanın sosyokültürel yapısı ve tarihiyle birlikte, mevcut koşulların duygu ve düş dünyasına yansımalarını gözlemleriz. Bu anlamda yapıt; sanatçısını ve onu kuşatan gerçekliği anlamamıza olanak tanır. Umberto Eco, Açık Yapıt'ta; "Yapıt gerçekten açıktır ama, içinde bulunan bağıntılar alanı çerçevesinde açıktır" (Eco, 1992, s.30) derken, sanatçının görmemizi istediği bağıntılar alanından bahseder. Bu durum sanatçıya, görmemizi istediği alana vurgu yapabilme özgürlüğü yaratır. Meselesini öznel bir bakış açısıyla sunarken, dilerse toplumsal bir sorunsalı dillendirir, dilerse şahsi bir mevzuyu anlamlar bütünü haline dönüştürebilir. Shirin Neshat'ın açık yapıtlarında bize belirlenmiş olan bağıntılar alanı, İran halkının yaşamı algılayış biçimine dair izlenimler sunar.

1957 yılında, İran'ın küçük, dindar bir şehri olan Kazvin'de dünyaya gelen Neshat, ailesi tarafından, Tahranda bulunan Katolik okuluna yatılı olarak gönderilir. Müslüman bir çevreden gelip, katı Hristiyan öğretilerinin verildiği bir okula devam etmek hayatı boyunca çift kimlikli olmanın sıkıntılarını yaşayacak olan Neshat'ın, ilk arada kalmışlığıdır. Hiçbir zaman hiçbir yere tam anlamıyla ait olamayan sanatçı, okula uyum sağlayamaz ve bir yıl sonra tekrar ailesinin yanına dönmek zorunda kalır. İran'da 1970'lerin başında üst ve orta sınıf aileler için erkek çocuklarını eğitim amaçlı Batı'ya gönderme fikri çok yaygındır. Neshat'ın babası da oğullarını ve kızlarını eğitim amaçlı İngiltere ve Amerika'ya gönderir. Neshat, 1974

yılında eğitim için Amerika'ya gider. 1983'te Kaliforniya Üniversitesinden mezun olur. 1990'a kadar sanattan elini eteğini çeker ve New York'a yerleşir. Bu süreçte sanatı bırakmasının nedeni olarak; "Fikirlerimin karışık ve yeteri kadar güçlü olmadığını hissettim. Ayrıca, maruz kalmama rağmen sanat tarihinden gerçekten esinlenmedim. Kaliforniya'dan New York'a taşındığımda, New York'taki çağdaş sanat dünyasından gözüm korkmuştu. Sanatçı olmak ve sanat kariyerini sürdürmek için olgun olmadığını ve arzu duymadığımı hissettim" (MacDonald, 2004, s:627) der. Sanatçı bu noktada Doğulu bir sanatçı olarak Batıda var olabileme, kendini var edebilmek kaygıları yaşar. Kendisine tamamen yabancı bir toplumun içinde varlık mücadelesi veren sanatçı uzun bir süre sanat yapmayı bırakır. Mezuniyetinden sonra ilk sanatsal çalışmasını 1993 yılında başladığı "Allah'ın Kadınları" serisi ile yapar. Sanatçı, asıl olgunlaşma sürecini ise eski eşi Kyong Park tarafından New York'ta kurulan sanat ve mimarlık üzerine etkinliklerin düzenlendiği Storefront'ta gerçekleştirir. Burada yönetici ve küratör olarak on yıl görev yapan Neshat, farklı kültürlerden ve farklı alanlardan pek çok insanla tanışır. Burada yapılan seminerler, workshoplar, sergiler sanatçının entelektüel gelişimine ciddi anlamda katkı sağlar. Sanatçılar kadar mimarlar, felsefeciler, kültür eleştirmenleri, hatta bazen bilim adamlarının da yer aldığı çeşitli alanlardan farklı büyük düşüncelere açıldım. Burada çalışmak benim gerçek eğitimim oldu, olgunlaşmama, kendi fikirlerimi ve metodolojimi geliştirmeme çok yardımcı oldu (MacDonald, 2004, s:629) <https://cutt.ly/QkdRTrs> diyen sanatçı 1998 yılında bu kurumdan ayrılır.

2. BİR YAPITI POLİTİK VE KÜLTÜREL KODLARINDAN OKUMAK; ŞEHİT ARAYAN#2

Shirin Neshat'ın 1993-97 tarihleri arasında gerçekleştirmiş olduğu "Allah'ın Kadınları" serisinde yer alan "Şehit Arayan#2" adlı

çalışması, sanatçı tarafından 1995 yılında lale, silah ve Fars kaligrafisiyle birlikte, merkezine kendi bedenini yerleştirdiği siyah-beyaz bir fotoğraf çalışmasıdır. “Allah’ın Kadınları” serisinin ortaya çıkışında İran’da yaşanan İslam Devrimi’nin etkisi büyüktür. On yedi yaşından beri Amerika’da yaşayan Neshat, 1979 yılında İran’da yaşanan devrimi sadece basından takip etmiştir. Devrimden on bir yıl sonra gittiği İran’da karşılaştığı manzara ise sanatçının deyimiyle kendisinde şok etkisi yaratmıştır. Hafızasında kalan modern İran ile karşılaşmış olduğu İran arasında büyük bir uçurum vardır. İnsanların fiziksel görünüşünden kamusal yaşamlarına kadar ciddi bir değişim söz konusudur. 1990 yılında karşılaşmış olduğu bu manzara, devrimi yaşamamış biri olmasına rağmen sanatçının, devrim ve kadının devrimle ilişkisi üzerine sorgulamalar yapmasına neden olur. 1999’da 48. Venedik Bienali’nde Birinci Uluslararası Ödül’e layık görülmeden birkaç yıl önce fotoğraf çekmeye başlayan Neshat’ın 1993-1997 yılları arasında 1979 İran İslam Devrimi’nden yola çıkarak yaptığı “Allah’ın Kadınları” serisi, muhalif bir tavır sergilemekten ziyade var olan gerçekliği belgeler nitelikte görünse de sanatçı bunun aksini iddia eder. Çünkü her ne kadar rejime dair görsel kodlar bir belge gerçekliğinde karşımıza çıksa da yapıtlar, toplumsal yaşamda kadın bedeninin kuruluş biçimi ile otoritenin tavrını sorgular niteliktedir. Politik ve kültürel kodlardan hareketle üretilen bu seri, bir taraftan İran kültürüne ve tarihine diğer taraftan ise İslam ve Şii kimliğine odaklanır. Yapıtlarında, kültürel anlamlar barındıran imgelerle kendi bedenini birlikte kurgulayan sanatçı, İran halkının duyuş ve düşünüş biçimini yansıtır. Tarihsel gelişim sürecinde toplumların yaratmış oldukları değerler bütünü içerisinde oldukça önemli bir yer tutan din ve politika Shirine Neshat yapıtlarında birbiriyle örüntülü iki temel unsurdur. Kendi dilince Doğu’nun türküsünü

Batı’ya söyleyen Neshat, İslam dünyasının Şii geleneğini, bu geleneğin içeriğinde barındırdığı ritüellerden kesitler alarak anıtsal fotoğraflar eşliğinde yorumlar. Neshat’ın yapıtlarını anlamak için İslam dünyasında kadının konumlandırıldığı yeri anlamak gerekir. 1979 yılında yaşanan İslam Devrimiyle birlikte dini hükümler doğrultusunda belirlenen yaşam biçimi doğal olarak kadının sosyal yaşamdaki yerini de bu doğrultuda belirlemiştir. İslam’ın gerekleri doğrultusunda kadının konumlandırıldığı yer Kur’an-ı Kerim’in Nisa suresi 34. ayette şöyle tariflenir; “Erkekler kadınların işlerini yürütüp idare ederler, Allah’ın birini diğerine üstün kıldığı vasıflar ve mallarından yaptıkları harcamalar yüzünden. Bunun için iyi kadınlar, gönülden itaatkardırlar, Allah’ın korunmasını emrettiği şeyleri, kocalarının yokluğunda korurlar. Serkeşlik etmelerinden korktuğunuz kadınlara önce nasihat edin, sonra yataklarında yalnız bırakın, sonunda da dövün onları. İtaat etmeye başlarsa, incitmek için aleyhlerine bir yol aramayın. Allah yücedir, büyüktür!” (Sadak, 2011, s. 83)

Allah’ın Kadınları serisinin ortaya çıkışına vesile olan İran İslam devrimi ise politikleşmiş dinin en uç noktasıdır. Devrimle birlikte eril tahakkümün kadına çizdiği sınırlar Neshat’ın fotoğraflarında çok net okunur. Fotoğraflarda beden ele alınış biçimi; Fransız sosyolog Pierre Bourdieu’nun toplumsal sınıflar üzerinden ele aldığı itaat ve tahakküm ilişkisi içerisinde sosyo-politik anlamlar yüklenen bir mekan olarak kuruluşuna gönderme yapar niteliktedir. Bourdieu bedeni, toplumsal olanın cinsiyetlendirdiği bir gerçeklik olarak tanımlar: “Toplumsal düzen, amacı, üzerine temellendiği eril tahakkümü tasdik etmek olan devasa bir sembolik makine gibi işler: o, işgücünün cinsiyetçi bölünümüdür (...); o, mekânın yapısıdır (...); o, zamanın yapısıdır, tarımsal gün veya yıl, ya da yaşam döngüsüdür (...)” (Pierre Bourdieu, s.22). Bourdieu’nun da belirttiği üzere, beden mevcut koşullar

doğrultusunda anlamlar üreten bir mekâna dönüşürken, iktidar tarafından tanımlanan bu anlamlar, bireyin toplumsal yaşamda konumlandığı yeri de belirler.

Yapıtlarında kendi bedeni üzerinden kurgular yaratan sanatçı, feminist bir tavır sergilemek yerine var olan siyasi gerçeklik içerisinde kadının konumu üzerine odaklanır. Onun çalışmalarını, feminist söylemlerden ziyade Doğu ve Batı arasında sıkışmış Doğu kökenli bir kadın sanatçının kültürel imgeler aracılığıyla yaşadığı topluma dair yaptığı sorgulamalar olarak okumak gerekir. Kadın, silah, lale gibi imgeleri, şehitliğin kutsallığını anlatan şiirlerle bir arada kullanarak erkeklerle eşit şartlarda ülke savunmasında bulunabilmek ve hatta şehitlik makamına ulaşabilmek arzusunu dillendirir.

Sanatçının yapıtlarında beden kullanımı, ne Cindy Sherman'ın eril düzenin bakışı üzerine ne de Orlan'ın modern toplumda yaratılan güzel kadın tanımlamalarına dair sorgulamalar içerir. Onun meselesi, İran toplumu içerisinde kadının konumlandığı noktadır. İslam anlayışında kadın bedeni politik, kültürel ve ideolojik anlamda pek çok şeyi ifade eder. Sanatçı, İran'da yaşanan İslam Devriminin kadının kamusal alanda ve sosyal yaşamdaki varlığına dair çizdiği sınırlara ilişkin eleştirisini, kadın bedeni üzerinden yaptığı kurgulamalarıyla ortaya koymuştur. Çoğunlukla kendi bedeninin yer aldığı fotoğraflarında İran kültürünün temsil geleneğinden hareketle İranlı Müslüman kadını temsil eder. Oldukça anıtsal boyutlardaki siyah beyaz bu fotoğraflarda yer alan kadın bedeninin, İslam inancına göre açıkta kalması serbest olan el, yüz ve ayakları dışında tamamı çarşafı kaplıdır. Aslında İslam'ın kadının varlığına dair çizdiği sınırlarla, devrimin çizdiği sınırlar örtüşür. Neshat, bedenin açıkta kalan bu bölgelerine Fars kaligrafisiyle, İran edebiyatının en cesur kadın şairlerinden biri olan Furuğ Ferruhzad'ın şiirlerini yazar. Furuğ Ferruhzad ki; gerek aykırı yaşamı gerekse de İran İslam Cumhuriyeti tarafından cinsel çağrışımlar

içerdiği gerekçesiyle yasaklanan şiir kitaplarıyla bilinen modern İran şiirinin en önemli temsilcilerinden biridir. Bu bağlamda Neshat'ın yapıtlarını okurken, kadın bedenine yüklenen toplumsal ve kültürel kodları doğru analiz etmek gerekmektedir. “Fotoğraflarda Shirin Neshat'ın kendisinin ve diğer modellerin bakışlarında teslimiyet okunur. Kendilerini kuşatan otoriteye karşı direnir gibi değildirler. Zaten “Müslüman” kelimesi de “teslim olan” anlamına gelir. Fakat ilginç olan şudur ki, Neshat fotoğraflarda doğrudan izleyicinin gözlerinin içine bakar. Buradaki örtük anlam Batılı izleyiciler için yeterince açık değildir. Tensel hazların doludizgin aktığı Batılı ülkelerde Müslüman kadının yabancı bir erkekle göz göze gelmemesi gerektiğini, eğer bu kazayla bir kez gerçekleşse dahi ikinci kez yinelenmemesi gerektiğini, bunun günah olduğunu anlamak kolay değildir. Neshat'ın bu dini kuralla ilişkilendirilerek okunabilecek olan göstergesel nüansı yüzeysel oryantalist yaklaşımlar aşıldığında kavranabilir. Neshat izleyicinin gözleri içine bakarken, bu izleyicilerin bir kısmının erkek olduğu düşünüldüğünde, “günah” a doğru adım atmaktadır. Ama bu “teslim olma” halini aşan bir adım değildir. Çünkü Neshat'ın imgeleri fotoğraf karelerindedir, hiçbir zaman İslam açısından kabul edilemez olan o ikinci bakışı yapamayacaklardır” <https://cutt.ly/ukaV7Yj> Sanatçının 1993 tarihli ‘Ben Onun Sırrıyım’ (Görsel 1) adlı fotoğraf çalışmasında çarşafı kadının yüzünde, fars kaligrafisiyle sarmal olarak Ferruhzad'ın ‘Merhaba Diyeceğim Güneşe’ adlı şiirinin dizeleri yer alır. Şiirlerinde Neshat gibi İran toplumunda kadının konumlandırıldığı yeri sorgulayan Ferruhzad, evrenle özdeşleştirdiği kadın bedenini iktidarın yasakladığı bir dille anlatır: “Yeniden merhaba diyeceğim güneşe / Gövdemde akan ırmaklara / Uzayıp giden düşüncelerime benzeyen bulutlara / Bahçemde benimle birlikte kurak mevsimlerden geçen

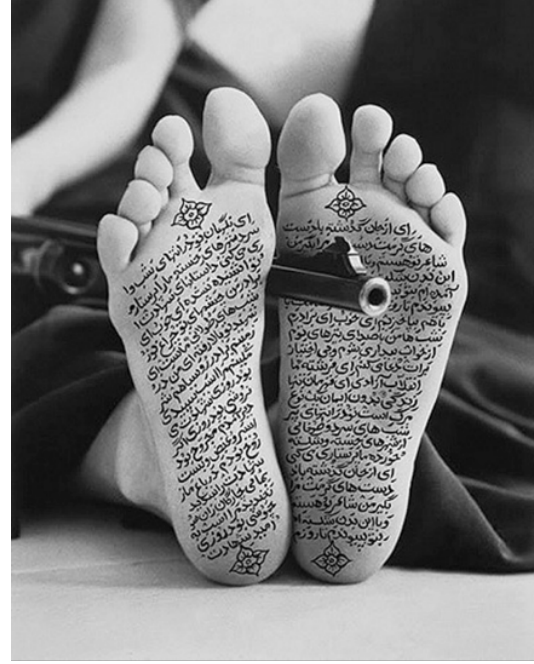


Görsel 1. Shirin Neşat, 1993, Ben Onun Sırrıyım / I am Its Secret (Women of Allah), Siyah-Beyaz Fotoğraf-Mürekkep, 33.5 x 22 cm

Courtesy Gladstone Gallery. Erişim: 01.02. 2021. <https://cutt.ly/vkfGzEl>

/ Akkavakların badireli büyümesine / Gece tarlalarının kokusunu / Bana armağan getiren / Karga sürülerine / Yaşlanmış halim olan / Ve aynada yaşayan anneme / Yinelenen şehvetimin / Yanıp tutuşan derinliklerini / Yemyeşil tanelerle doldurduğu yeryüzüne / Yeniden merhaba diyeceğim” (Ferruhzad, 2015, s.78).

Neshat'ın yüzey üzerinde çözümleyerek ifade ettiği kadının erkek egemen toplumsal yapı içerisindeki öteki olma halini Ferruhzad ise dizelerinde ele alır. Kültürel olarak tanımlanmış mekâna Ferruhzad'ın dizeleriyle yeni anlamlar yükleyen Neşat, bedene yeni bir okuma sunar. Neshat'ın fotoğraflarında şiirlerini kullandığı bir başka kadın şair ise İran İslam Devrimi'nin destekçilerinden Tahareh Saffarzadeh'dir. 1994 tarihli 'Uyanıklıkla Biat' (Görsel 2) adlı fotoğrafta ise ölü bir bedene ait olduğu



Görsel 2. Shirin Neshat, 1995, Uyanıklıkla Biat / Allegiance with Wakefulness, Siyah-Beyaz Fotoğraf-Mürekkep, 118.7x 94.3 cm

Courtesy Gladstone Gallery. Erişim: 01.02.2021. <https://cutt.ly/SkuVQCC>

düşünülen ayak tabanları üzerinde Saffarzadeh'in şehitlik makamına dair övgüler dizdiği bir şiiri yer alır. Şiirde Şii kültüründe Kerbelâda şehit olan peygamberin torunları Hasan ve Hüseyin'den hareketle şehitlik makamına atfedilen kutsiyet dillendirilir. Jonathan Goodman'ın yazdığı gibi: "Allegiance with Wakefulness (1994) 'de bir çift güzel ayağın arasında dikkat çeken silah namlusu, İranlı kadınların politik değişimin pasif bakıcıları olduğu fikrine güçlü bir göndermedir. Tabanlar üzerine yazılmış şiirden bir alıntıda 'Sizin için özgürleştirici Devrimin koruyucusu için dua ediyorum' yazar. <https://cutt.ly/CkdA0a7> Gerek İslam Devrimi esnasında gerek 1980-1988 yılları arasında yaşanan İran-İrak savaşı sırasında kadınlar çarşaflarıyla ve tüfekleriyle savaşın içinde yer almıştır. Neshat'ın fotoğraflarında yer alan silahlı militan kadınlar Allah yolunda şehit olmanın kutsiyetini ifade ederlerken, çarşafları ve tüfekleri İslami

mücadelenin simgesi niteliğindedir. Kültürel bir anlatının yine kültürel olarak tanımlanmış bir alanda yazı ile anlatımı, temsili çok katmanlı bir hale getirir.

Her iki kadın şairin işlediği tema birbirinden tamamen farklı olsa da beden üzerinde yazının görsel etkisi ve beraberinde yer alan imgeler yapıtın gücünü artırır. Şiirlerin içeriğine baktığımızda seriyi ikiye ayırmak mümkündür. Ferruhzad şiirlerinin yer aldığı fotoğraflarda kadının cinsel kimliğine dair göndermeler söz konusu iken, Saffarzadeh şiirlerinin yer aldığı fotoğraflar, İran'lı kadının militan kimliğine gönderme yapmaktadır. Sanatçı, kadının yazgısını yine kadın şairlerin dizeleriyle anlatır. “Yine aynı seri içinde yinelenen bir öge kadınların ellerinde tuttuğu, vücutlarına ve yüzlerine değen silahlardır. Yazılar ve silahlar toplum içinde kadınların politikleşmesinin ve militarize edilmesinin sembolleri gibidir. Batı'dan bakıldığında –ki Neshat'ın sanatının Doğu'da ve ülkesinde ciddi bir izleyici potansiyeli yoktur; o daha çok Avrupalı ve Amerikalı entelektüellere seslenmektedir- Arap harfleri hangi dilde yazılırsa yazılınsın ve hangi metni içerirse içersin İslam'ı sembolize eder. Allah'ın Kadınları'nda beliren anlam, Ortadoğu'daki İslami iktidarların beden politikalarının etkisi altında ortaya çıkan Müslüman kadın kimliğinin oluşumuna işaret eder. Kadının vücudunda gösterebildiği sınırlı yerler (eller, yüz ve ayaklar) sosyal yaşam içinde kadının var olabildiği sınırlandırılmış alanlara benzer. Gösterilmesi serbest olan vücut kısımları veya kadının var olamamasının mümkün olduğu sosyal/kamusal alanlar tanrısal kelamın otoritesi altında şekillenir. Kelam ise yazılıdır. Kadın burada kendi iradesiyle değil Tanrı'nın buyurduğu yönde hareket edecektir. Arapça harflerin ellerde, yüzlerde, ayaklarda yer alması sosyal yaşamda yine aynı harflerle yazılmış olan dini hukukun kadın öznelerin nasıl davranacağını belirlemesinin simgesel anlatımı olarak kabul edilebilir” <https://cutt.ly/ukaV7Yj>

Sanatçı, Allah'ın Kadınları serisinin ardından toplumsal cinsiyet, şehitlik, İslami kamusal alan ve kadının bu yaşam içindeki pozisyonunu işlediği video enstalasyonları gerçekleştirmiştir. Sanatçının video enstalasyonları 4. İstanbul Bienali'nde ve 48. Venedik Bienal'lerinde sergilenmiş olup ilk uzun metraj filmi 'Erkeksiz Kadınlar' (Women Without Men) 2009 yılında 66. Venedik Uluslararası Film Festivali'nde Gümüş Aslan Ödülü almıştır.

Ne tam anlamıyla bir İranlı ne de Amerikalı olamayan sanatçı, birbirine taban tabana zıt iki farklı kültürün etkisi altında şekillenen yaşamında sürekli olarak arada kalmışlık duygusu yaşar. Bu zıtlık, yapıtlarında kullandığı kadın-erkek, siyah-beyaz, geleneksel-modern, politik-duygusal, Doğu-Batı şeklinde farklılıkları yan yana sunduğu çalışmalar olarak karşımıza çıkmaktadır.

İşlerinin duygusunu en iyi verebilecek medyum olarak fotoğrafı gördüğünü belirten sanatçı, fotoğraflarını anıtsal bir heykel gibi kurgular. Oldukça büyük boyutlu siyah-beyaz fotoğraflarda az elemanla çok şey anlatmak ister. Sanatçı fotoğrafların kurgu ve kaligrafisini kendisi yaparken çekimlerine karışmaz. Shadi Sheybani ile yapmış olduğu röportajda kendisinin bir fotoğrafçı olarak değil bir ressam olarak yetiştiğini belirtir.

Shirin Neshat'ın 1995 yılında Cynthia Preston tarafından çekilen 98.4x139.7 cm boyutlarındaki 'Şehit Arayan#2' (Seeking Martyrdom#2) (Görsel 3) adlı bu fotoğrafı bugün Glastone Galerisinde bulunmaktadır. Sanatçının Allah'ın Kadınları serisinde yer alan tüm fotoğrafları gibi 'Şehit Arayan#2' fotoğrafı da İran'ın siyasal ve kültürel kodlarından beslenmektedir.

Merkezde, dini ve politik bir anlam ifade eden, kara çarşafıyla kendinden emin ve kararlı bakışlarla izleyicinin gözünün içine bakan Shirin Neshat'ın kendisi yer alır. Shirin Neshat'ın bedeninde biçim bulan bu ilk imge İran'daki



Görsel 3. Shirin Neshat, 1995, Şehit Arayan#2 / Seeking Martyrdom, Siyah-Beyaz Fotoğraf, Mürekkep, 98.4 x 139.7 cm. Courtesy Gladstone Gallery,

İslami-Şii-militan kadının savaşçı kimliğini tüm soğukkanlılığıyla görünür kılarken, beden kutsal ile siyasal olanın temsil alanına dönüşmüştür. Bu militan kadınlar devrim esnasında olsun İran-İrak savaşı sürecinde olsun kutsal bir amaç uğruna şehit olma durumunu yücelttiler. Fotoğrafın geri planında ise şehitlik mertebesini kutsayan Fars kaligrafisiyle yazılmış bir şiir yer alır. Farsça bilmeyen biri için sadece görsel, estetik bir anlam ifade eden bu kaligrafik imge, Farsça bilen biri için çok farklı açılımlara evrilir. Fotoğrafın belki de en çarpıcı iki imgesi ise Neshat'ın elinde bir arada tuttuğu tüfek ve kana bulanmış sarı laledir. Tüfek sertlik, katılık, metal, ölüm gibi çağrışımlar yaparken lale ise yumuşak, narin, kırılğan yapısıyla yaşamı çağrıştırır. İslam inancında ise lale 'şehit'i' simgeler. "Siyah ve beyazın minimal ve doğrudan etkisiyle çarpıcı bir ifade kazanan bu fotoğrafın tek renkli unsuru olan sarı gül fotoğrafta kitsch bir etki yaratır. Ancak burada chador giymiş

kadının kalaşnikof tüfekte birlikte bir gül tutmasının ve bu gülün sanatçı tarafından siyah-beyaz fotoğrafın içerisinde özellikle renkli bir biçimde vurgulanmasının bir alt metni vardır. Fotoğraftaki kadın, Kerbela olayında şehit düşen İmam Hüseyin'in öcünü almayı misyon edinmiş, Tanrı yolunda savaşan 'Allah'ın kadınlarını' temsil eder. Fotoğrafın tüm minimal etkisini alt üst eden sarı gül ise Hüseyin'in Kerbela'da akan kanından yetiştiğine inanılan gülü temsil etmektedir. Seeking Martyrdom#2 adlı işinde Neshat, İran Şii kültürüne özgü bir konuyu chador giymiş güçlü bir kadın imgesi, kalaşnikof tüfek ve kırmızıya bulanmış bir gül ile anlatmış diğer bir tanımla kültürel bir anlatıyı fotoğrafta temsil etmiştir" (Yörüker, 2006, s:64). Sanatçının Şehit Arayan (Seeking Martyrdom) adında iki fotoğrafı vardır.



Görsel 4. Shirin Neshat, 1995, Şehit Arayan#1 / Seeking Martyrdom#1, Siyah-Beyaz Fotoğraf, Mürekkep 116.8 x 80 cm

Seeking Martyrdom#1'de (Görsel 4) de Seeking Martyrdom#2'de olduğu gibi Kerbelâda şehit olan Hüseyin'in kanı üzerinden bir anlatım söz konusudur. Fotoğrafta yer alan şiir, İslam inancında kutsal bir anlam ifade eden şehitlik mertebesine övgü içeren dizelerden oluşur. "Ey Şehitler, göklerin üstündesiniz / Ve ben yeryüzünde kaldım / Kardeşler, utanıyorum / Gecenin koruyucuları / Beyaz atımı kim çaldı? / Hayallerimi ve umutlarımı kim çaldı? / Bir gün o beyaz atı bulacağım / Bineceğim ve şehadet arayacağım / Bineceğim ve Tanrı'nın evini arayacağım" <https://cutt.ly/lkgrNVW>

Her iki fotoğraf neredeyse birbirinin aynı olmasına rağmen Seeking Martyrdom#1'de sarı lale yoktur. Neshat bu fotoğrafta, tüfeği son derece kederli olan yüzünü ikiye bölecek şekilde alnına dayamıştır. Burada Neshat, Kerbelâda şehit olan Hüseyin'in kız kardeşi Zeynep imgesi olarak karşımıza çıkarken sarı lale üzerindeki Hüseyin'in kanı ise bu defa Zeynep'in ellerindedir. İslam inancına göre cenaze toprağa gömülmeden önce yıkanır. Fakat peygamberin torunu Zeynep, Kerbelâda susuz bırakıldıkları için şehit kardeşinin bedenini yine onun kendi kanıyla yıkamak durumunda kalmıştır. Neredeyse dirseklerine kadar kırmızı boyalı elleri ise kardeş Hüseyin'in kanını sembolize eder.

Neshat'ın yapıtlarında politik ve kültürel kodlarla örülmüş örtük bir anlatım söz konusudur. Şehit Arayan#2 fotoğrafında yer alan imgelerin neleri ifade ettiğini Şii kültürüne yabancı birinin çözümlemesi son derece zordur. Fotoğraf gerek anlattığı hikâyenin kutsiyeti gerek biçimsel kurgusu itibarıyla anıtsal bir içeriğe sahiptir. Kompozisyonunu az elemanla son derece sade bir dille kuran Neshat aslında bu minimalist tavrın ardında on dört asırlık bir geçmişin hikayesini dillendirir. Fotoğrafın geri planında beyaz zemin üzerine siyah harflerle yazılmış Fars kaligrafik yazısı ile oluşturulan yatay ritmik hareket, merkezde çarşafıyla geniş, sabit, dikey, siyah bir

leke gibi duran kadının bedeniyle denge kurarken çarşafın içinde görülebilen tek şey kadının elleri ve yüzüdür. Aslında fotoğrafta anlatılmak istenen bütün hikâyeyi de bu yüzden ve bu ellerden okuruz. Yüzdeki kendinden emin kararlı bakış ve ellerdeki tüfek ve lale fotoğrafın temellendirildiği bağlamla ilişkisini de deşifre etmektedir.

SONUÇ

Horkheimer, "Toplumsal gerçekliği yöneten güç hiçbir zaman gerçek anlamıyla akıl değildi" (Horkheimer, 1998, s. 59) derken, geleneksel yapıda mevcut bulunan kültürel unsurların aklın çok daha ötesinde anlamlar arz ettiğine ve toplumların yaşam biçimini belirlediğine vurgu yapar. Bu anlamda Neshat, çalışmalarında, Doğu'nun hikayesini, geleneğini, geçmişini, kültürünü, yaşam biçimini yani toplumsal gerçekliğini, kendi kurduğu cümlelerle anlatır. Farklı coğrafya, kültür, gelenek ve kimliklerden olsa da yaşadığımız dünyada kadın olma durumu belirli kodlarla okunmaktadır. Bu kodlar, kimi zaman siyasi kimi zaman dini kimi zaman da toplumun gelenek ve görenekleri ile yaratılan, otoritelerce belirlemiş kodlar olup, kadın kimliğine her dönem farklı anlamlar yüklerler. Neshat'ın bu yapıtında, çarşafıyla dini ve politik bir imgeye dönüşen kadın bedeni aynı zamanda İran Şii geleneğinin tüm kodlarını bünyesinde barındırır.

Doğu'da dünyaya gelip Batı'da sanatsal üretimine devam eden sanatçı, aralarında "Şehit Arayan#2" çalışmasının da yer aldığı 'Allah'ın Kadınları' adlı fotoğraf serisinde, doğduğu toprakların kültürel yapısı içerisinde kadın kimliğinin ifade ettiği kodları deşifre eder. Politik ve kültürel kodlardan hareketle sanatsal üretimini gerçekleştiren Neshat, bunu yaparken sırtını Şii geleneğinin ritüellerine ve İran İslam Devrimi'nin referanslarına yaslar.

Bu çalışmada, Shirin Neshat'ın "Şehit Arayan#2" adlı çalışmasından hareketle bir anlamlar bütünü olan yapıt üzerinden politik ve kültürel kodlar analiz edilmeye çalışılmıştır.

KAYNAKLAR

- Bourdieu, Pierre. (2015). *Eril Tahakküm*. (B. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Bağlam Yayıncılık
- Eco, U. (1992). *Açık Yapıt*. (Y. Şahan, Çev.). İstanbul: Kabalıcı Yayınları
- Ferruhzad, F. (2015). *Yeryüzü Ayetleri*. (M. Aras, Çev.). İstanbul: Can Yayınları
- Heritage Auctions. *Shirin Neshat*. (1995). *Seeking Martyrdom#1*. Erişim: 03.02.2021 <https://cutt.ly/lkgrNVW>
- Horkheimer, M. (1998). *Akil Tutulması*. (O. Koçak, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları
- İzinsiz Gösteri. (2006). *Shirin Neshat ve Allah'ın Kadınları*, Sayı:71. Erişim: 02.02.2021. http://www.izinsizgosteri.net/salsayi71/kubilay.akman.2_71.html
- Gladstone Gallery. Macdonald, Scott. (2004). *Between Two Worlds: An Interview with Shirin Neshat*. *Feminist Studies* 30, No:3 (621-657), Erişim: 03.02.2021. <https://cutt.ly/QkdRTrs>
- EsearchGate. Mottahedeh, Negar. (2003). *After-Images of Revolution*. *Radical History Review* 86, (183-192), Erişim: 03.02.2021. <https://cutt.ly/kkdSx8o>
- Routledge: Taylor & Francis. Vitali, Valentina. (2010). *Corporate Art and Critical Theory: On Shirin Neshat*. *Women: A Cultural Review*. Cilt:15, Sayı:1 (1-18). Erişim: 03.02.2021. <https://cutt.ly/AkdDGNc>
- Sadak, B. (2011). *Kur'an-ı Kerim ve Türkçe Anlatımı*. İstanbul: Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları
- Sayın, Z. (2015). *İmgenin Pornografisi*. İstanbul: Metis
- Yörüker, S. (2006). *Shirin Neshat Sanatında Kimlik, Beden, Yazı*. Yüksek Lisans Tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı.

Görsel Kaynaklar

- Görsel 1: Shirin Neshat, 1993, *Ben Onun Sırrıyım*, Siyah-Beyaz Fotoğraf-Mürekkep, 33.5 x 22cm, Courtesy Gladstone Gallery. Erişim: 01.02.2021. <https://cutt.ly/vkfGzEl>
- Görsel 2. Shirin Neshat, 1995, *Uyanıklıklarla Biat*, Siyah-Beyaz Fotoğraf-Mürekkep, 118.7 x 94.3 cm, Courtesy Gladstone Gallery. Erişim: 01.02.2021. <https://cutt.ly/SkuVQCC>
- Görsel 3. Shirin Neshat, 1995, *Şehit Arayan#2*, Siyah-Beyaz Fotoğraf, Mürekkep, 98.4 x 139.7 cm. Courtesy Gladstone Gallery, Erişim: 01.02.2021. <https://cutt.ly/7kuBkFI>
- Görsel 4. Shirin Neshat, 1995, *Şehit Arayan#1*, Siyah-Beyaz Fotoğraf, Mürekkep 116.8 x 80 cm, Erişim: 03.02.2021. <https://cutt.ly/lkgrNVW>

PEYZAJ MİMARLIĞI KAPSAMINDA SİNEMA SANATINDA MEKAN TASARIMININ DEĞERLENDİRİLMESİ: AVATAR FİLMİ ÖRNEĞİ

Dr. Sinem KIZILASLAN*

Özet: Çevre, sosyal ve fiziksel boyutları olan geniş bir kavramdır. Mekân kavramı ise daha özel, sınırları belirlenmiş bir alanı ifade eder. İnsan, ihtiyaçları doğrultusunda çevresinde mekânlar oluşturur ve daha sonra çevresi ile etkileşimde bulunur. İnsanlar yaşamlarını sürdürebilmek için çevresel kaynakları kullanmak zorundadır. Fakat çevresel kaynaklar sonsuz değildir. Doğal kaynakların tükenmesi insanları yeni kaynak arayışlarına yönlendirir. Bu arayış birçok sinema filmine de konu olmuştur. Sinema sanatında kullanılan tüm görsel ve işitsel öğelerin olduğu gibi mekânın da farklı anlam boyutlarında değerlendirilmesi film metninin anlaşılabilmesi açısından bir gerekliliktir. Filmin anlatı araçlarından birisi de oluşturulan mekândır. Peyzaj Mimarlığı kapsamında yapılan birçok çalışmada doğal ortamların insanlar üzerindeki rahatlatıcı etkisi ortaya konulmuştur. Bu çalışma kapsamında 'Avatar' filmi incelenmiştir. Filminden seçilen sahneler, Peyzaj Mimarlığı'nda insan-çevre etkileşimi bağlamında değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Peyzaj Mimarlığı, Sinema, Mekân, İnsan-Çevre Etkileşimi

Geliş Tarihi: 11/02/2021 Kabul Tarihi: 08/06/2021 Makale Türü: Araştırma Makalesi

* Samsun/Türkiye, 1.sinem@gmail.com, ORCID: 0000-0002-0168-6994,

ASARIM

DESIGN

EVALUATION OF SPACE DESIGN IN THE ART OF CINEMA WITH- IN THE SCOPE OF LANDSCAPE ARCHITECTURE: THE EXAMPLE OF AVATAR FILM

Dr. Sinem KIZILASLAN*

Abstract: The notion of 'environment' is a broad concept that covers the entire social and physical environment. The term of 'place' refers to a more specific, defined area. Human being creates places in the line with their needs in environment and then interact with their environment. Human beings must use environmental resources to survive. But environmental resources are not endless. Depletion of natural resources leads people to seek new resources. The search has been the subject of many movies. It is a necessity to evaluate the element of space with its various dimensions of meaning in cinema like all the other audiovisual elements used to produce the motion picture to understand the film text. The film is visually narrated to the audience by the places in the film. In many studies in the scope of landscape architecture, the relaxing effect of natural environments on people has been revealed. The scope of this work the movie of 'Avatar' has been examined. The scenes selected from the movie, has been evaluated in the concept of human-environment interaction in Landscape Architecture.

Keywords: Landscape Architecture, Movie, Place, Human-Environment Interaction

Received Date: 11/02/2020 Accepted Date: 08/06/2021 Article Types: Research Article

* Samsun/Turkey, 1.sinem@gmail.com, ORCID: 0000-0002-0168-6994,

1.GİRİŞ

Çevre canlıları etkileyen ve onlardan etkilenen karşılıklı etkileşimin söz konusu olduğu tüm faktörler bütünü olarak tariflenebilir (Erdoğan, 2006, s.68). Mekân ise, çevre içinde belirli sınırlayıcılar ile etrafından ayrılan, belirli amaçlar için oluşturulan alanlardır. Bu bağlamda “mekân”, “çevre” kavramına göre daha özel, daha sınırlı bir alandır.

“Sinemada ise insan-çevre ilişkisi bağlamında, hikâyenin geçtiği yer olarak “Peyzaj” fiziksel çevre olarak ele alınır. Sinemada çevre (space- uzam) olarak peyzaj, film anlatısının oluşturulmasındaki etkili faktörlerden birisidir. Öykü anlatılabilmesi için olayın sergileneceği mekâna ihtiyaç duyulmaktadır. Çevre olarak peyzaj, filmin hikâyesi ile sıkı sıkıya ilişkilidir. Filmdeki peyzajın, filmin hikâyesini desteklemesi, filmin hikâyesine uyumlu olması gerekir. Sinemada “peyzaj” ın “mekân a” dönüşmesi ise film çekimiyle şekillenir. (Lukinbeal, 2005, s.6)”

Sinemada, uzam ile ilgili olarak dikkate alınması gereken kavramlardan birisi mise-en-scene (mizansen)’dir. Fransızca bir terim olan ve sahneye koymak anlamında kullanılan mizansen, bir filmde gerçekçilik izlenimi oluşturmak için çevreye ilişkin faktörlerin düzenlenmesini kapsamaktadır. Film ve gerçeklik bağlamında değerlendirilse de mizansen komedi ve abartı, doğaüstü korku ya da sade güzellik gibi farklı etkileri de oluşturmak için çevrenin düzenlenmesini kapsamaktadır (Bordwell & Thompson, 2008, s. 113). Çevre, ihtiyaçlar doğrultusunda şekillendirilir.

İnsanlara yaşam tarzlarında çevresel bir bakış açısı kazandırmak için sinema sanatından yararlanmak mümkündür. Scott (2009)’a göre “Küresel ölçekte finansal krizin olduğu, askeri çatışma ve iklim değişikliğinin olduğu bir dünyada yaşarken, gerçeklerin anlatıldığı filmlere ihtiyacımız vardır (Aktaran: Rust, 2013, s.23). Sinema sanatından, insanların yaşadıkları

çevredeki sorunlara farkındalıklarının arttırılması yönünde yararlanılabilir.

İnsanlar ihtiyaçları için çevreyi şekillendirirken daha sonra değiştirdikleri çevre de onların davranışları üzerinde etkili olmaktadır. Uygun mekân tasarımlarıyla kullanıcıların davranışlarının nasıl düzenlenebileceği insan-çevre etkileşimi (çevresel psikoloji) çalışmaları içinde yer alır. Mekân tasarımı insanların davranışlarını şekillendirir. Tasarım elemanlarının rengi, dokusu, boyutu ...vb kullanıcının mekân algısına etki yapar. Umberto Eco, “Mimarlık Göstergebilimi” isimli eserinde mimarlık yanında tasarım ve kent planlamacılığı olgularını da göstergebilimin temaları olarak ele aldığını belirtmiştir (Eco, 2019, s.18). “Mimari sembolizm insanların kendileri, geçmişleri, sosyal statüleri ve dünya görüşleri ile ilgili mesaj iletmelerini sağlayan sözsüz bir mekanizmadır (Lang, 1992, s.15)”. Buradan yola çıkarak filmlerdeki mimari yapıların yanı sıra, doğal çevrelerin ve inşa edilmiş çevrelerin de gösterge olarak görev yaptığını söylemek mümkündür.

Betimsel bir araştırma desenine sahip olan bu çalışmada, sinemada mekân tasarımı doğal ve yapılı çevre tasarımı boyutlarıyla, sinema sanatında sosyolojik ve psikolojik düzeyde anlam üretimine katkısı bağlamında ele alınmıştır. Çalışmanın kavramsal çerçevesini oluşturan “peyzaj mimarlığı bağlamında sinema sanatında mekân tasarımı” kavramı, Peyzaj Mimarlığı ve sinematografi boyutlarında yapılan literatür taramasıyla oluşturulmuştur. Avatar filmi, doğal çevre ve yapısal çevre farkının net bir şekilde ortaya koyulduğu bir filmidir. Peyzaj Mimarlığı çalışmalarında doğa taklit edilir. Yaşam istekleri (nem, su, ph, ışık...vb) aynı ve/veya benzer olan bitkiler bir arada kullanılır. Doğayı taklit etmek ekolojik devamlılığın sağlanmasının gereğidir. “Avatar filminin %75’i bilgisayarda oluşturulmuştur (Davidson, 2010, s.12).” “Bu bağlamda bazı bitkiler bilgisayarda tasarlanırken, birçok bitki de

elle modellenmiştir (Ormanlı, 2010, s.105).” Bu da idealize bir yapay çevrenin oluşturulabilmesi için sinema sanatının olanaklarından yararlanılabileceğini göstermektedir. Ayrıca James Cameron’ın filmdeki amacı “Salamone (2013)’e göre; her ne kadar dünya sorunlarını doğru bir şekilde temsil etmeye çalışmak olmasa da bu sorunları ortaya çıkarmayı ve seyircide bu yöndeki duyguları harekete geçirmeyi amaçlamaktadır (Rust, 2013, s.33).” “Avatar, yeniçağın çevreci dünya görüşünün gerçeğe dönüştüğü halidir (Davidson, 2010, s.14).” Avatar insanı ‘özüne dönmeye’ davet eden, ‘kendisiyle ve ekolojik çevreyle barışık olmasını’ öne çıkartan mesajlar gönderen bir filmdir (Çeliksap, 2010, s.93). Bu nedenlerden dolayı doğal çevre ve bellek ilişkisi “Avatar” filmi örneğinde incelenmiştir. Sinemasal mekânın film yapısına anlam düzeyindeki etkisinin tespiti için metin çözümlemesi yöntemi kullanılmıştır. Filmde yer alan görsel öğelerin çözümlenmesinde göstergebilimsel analiz tekniğinden yararlanılmıştır. “Mekân algısında görsel algı, işitsel algı, zaman algısı gibi kavramlar önemlidir. Fakat Porteous (1996)’ ya göre ‘insanın duyuşal girdisinin %80’inden fazlası görme duyuşundan sağlanır (Aktaran: Çakçı & Çelem, 2008, s.89).” Bu nedenle çalışmanın sınırlılıkları bağlamında, filmde seçilen sahneler sadece görsel veriler üzerinden değerlendirilmiştir.

2. ÇEVRE KAVRAMI

Çevre kavramını doğal çevreler ve insanlar tarafından oluşturulan yapılı çevreler olarak iki boyutta değerlendirmek mümkündür. Yapılan birçok çalışmada, doğal ortamların insanlar üzerinde olumlu etkisi olduğu vurgulanmaktadır (Kwean, Ulrich, Walker, & Tassinory, 2008);(Cawie, 2002);(Morris, 2003);(Bryne & Sipe, 2010). Sağlık yönünden (fiziksel ve mental sağlık), sosyalleşme ve çevresel açıdan olan olumlu etkiler yeşil alanların yararlarından bazılarıdır. Genel olarak yeşil alanlar ve doğal

çevreler insanlar üzerinde olumlu etkiler yaratırken, anlatı ile doğal çevrelerin sinema sanatındaki farklı yorumlanış şekillerini birçok sinema eserinde görmek mümkündür. Sinema sanatında “çevre”, “anlatı” ile anlam kazanır. şiirden bir alıntıda ‘Sizin için özgürleştirici Devrimin koruyucusu için dua ediyorum’ yazar. <https://cutt.ly/CkdA0a7>

Gerek İslam Devrimi esnasında gerek 1980-1988 yılları arasında yaşanan İran-İrak savaşı sırasında kadınlar çarşaflarıyla ve tüfekleriyle savaşın içinde yer almıştır.

2.1. Doğal ve Yapılı Çevreler

Günümüzde dünya popülasyonunun yarısı kentsel alanlarda yaşamaktadır. 2030’da bu oranın %60 olacağı öngörülmektedir (D’Alessandro, et al. 2015, s.9). Başlangıçta insanları yapılaşmaya yönelten sebepler; güvenlik, iklim koşullarından korunmak gibi faktörler olmuştur. Daha sonra, altyapı hizmetleri, sağlık (hastane), eğitim (okul, kütüphane) gibi hizmetlere kolay erişim gibi nedenlerle insanlar kentsel yaşam tarzını benimsemişlerdir.

İnsanların doğal yaşam alanlarını bırakıp yapılaşmanın yoğun olduğu yaşam alanlarını tercih etmeye başlamaları beraberinde hızlı ve kontrolsüz yapılaşmayı getirmiştir. İnsanlar bu yaşam tarzını bazı ihtiyaçlarını gidermek için benimsemiş olsalar da insanların doğal çevreden giderek uzaklaşmaları, onu özlemeye başlamalarına neden olmuştur. Doğal çevre (ağaçlar, yeşil alan, su yüzeyleri...vb); özgürlük, fiziksel ve zihinsel sağlık ile özdeş hale gelmeye başlamıştır.

“Loures, Santos & Panagopoulos, (2007) ve Melchert, (2007)’ye göre; Doğal ve fiziksel çevrelerden oluşan kentler, teknolojik gelişmelerle ve günümüz dünyasının değişen ihtiyaçlarını karşılamak için hızlı bir süreç geçirmektedir. Bu nedenle, popülasyonu hızla artan kentler, insanlar için cazibe merkezi haline gelmiştir (Aktaran: Polat, Akay ve Önder 2017,

s.67)”. Kent nüfusunun hızlı bir şekilde artması doğal kaynakların bilinçsiz ve hızlı bir şekilde tahrip edilmesine neden olmuştur. Başarılı bir kent planlamasında, mimari yapılarla birlikte kentsel yeşil alanlar bir sistem içinde, birlikte ele alınmalıdır. Kentsel yeşil alan sistemleri (kent parkları, çocuk oyun alanları, spor alanları, çeşitli amaçlara yönelik olarak planlamaya dahil edilmesi gereken aktif ve pasif yeşil alanlar vb) ekolojik denge ve kentlinin fiziksel ve ruhsal sağlığı açısından önemlidir.

“1960’lardan sonra çevre’ sınırlı bir kaynak olarak görülmeye başlanmıştır. Hızla tüketilen bu kaynağın uygun şekilde kullanımının gerekliliği gündeme gelmiştir (Canter ve Stringer, 1975, s.4).” Doğal kaynakların hızla yok edilmesi, insanları yeni kaynaklar aramaya yöneltmiştir. Bu arayış birçok sinema eserine de konu olmuştur.

2.2. İnsan-Çevre Etkileşimi

İnsanın çevresiyle etkileşime geçmesiyle davranış meydana gelir. Bu görüşe göre, çevre insan davranışlarının şekillenmesinde etkilidir. İnsanlar ihtiyaçlarını gidermek için davranışlarda bulunurlar. Organizmanın ihtiyaçlarını gidermek için izlediği yol sırasıyla ihtiyaç, dürtü, güdü ve davranıştır (Seyrek, 2018, s.84).



Şekil.1 İhtiyaç-davranış, ihtiyaç-mekan arasındaki ilişki

Davranış, organizmaların çevrelere uyum sağlama yollarıdır (Gerrig ve Zimbardo 2012, s.2). Başka bir deyişle davranış, bilinçli yapılan etkinliklerdir. İnsanlar ihtiyaçlarını gidermek için etkinliklerde bulunur ve bu etkinlikleri mekânlarda gerçekleştirir. Tasarımcının görevi ise mekânı, kullanıcının ihtiyacını

karşılatabileceği şekilde tasarlamaktır.

İhtiyaçlarını gidermek için davranışlarda (bilinçli etkinlik) bulunan insanlar, bu davranışlarını uygun mekânsal özelliklere sahip olan alanlarda gerçekleştirirler. Mekân tasarımı; kullanıcı ihtiyaçlarının belirlenmesi, ihtiyaçların giderilmesini sağlayan etkinliklerin belirlenmesi ve etkinliklere olanak sağlayan mekânların oluşturulmasını sağlayan bir süreçtir. Bu hiyerarşiyi,

İhtiyaç- Etkinlik- Mekân biçiminde aktarmak mümkündür. Bu hiyerarşik şablon (İhtiyaç- Etkinlik-Mekân), Peyzaj Mimarlığı alanında yapılan birçok çalışmada (Sarı, 2019); (Özkan & Akyol, 2019);(Bayramoğlu, Büyükkurt, & Yurdakul, 2019) kullanılmıştır.

Mekân tasarımında, ihtiyaçları karşılamaya yönelik olarak bazı temel işlevleri (barınma, korunma, sosyalleşme vb) yerine getirmek önemli olduğu gibi mekânın kullanıcı üzerinde meydana getirdiği psikolojik etkiler de önemlidir. Mekân tasarımında kullanılan elemanların renk, doku, şekil boyut gibi özellikleriyle mekânın, tasarımcısı tarafından kullanıcıya farklı biçimde algılatılması mümkündür. Mekânın, olduğundan geniş ya da dar, ferahlatıcı ya da boğucu, insanı ezici ya da davet edici biçimlerde algılanması sağlanabilir. “Morris’e göre, eğer bir A, davranışların özdeş olmayan ama benzer olan yollardan -belli bir amaca varmalarını sağlıyorsa (tıpkı var olmayan, ama olsaydı aynı amaca götürecek bir B gibi), o zaman A bir göstergeci (Aktaran: Eco, 2019, s.24)”. Kullanıcısının bakışlarını tavana yönlendirmek isteyen bir tasarımcı, tavanda kaba dokulu bir malzeme kullanarak, tavan rengini mekânın taban ve duvarlarına kontrast olacak şekilde seçerek ya da tavanda açacağı bir yırtıkla içeri ışığın girmesini sağlayarak yapabilir. Bu tespit ışığında mekân tasarım elemanlarının gösterge niteliğinde olduğunu söylemek mümkündür.

2.3. Sinema Sanatında Anlatı Oluşturulması Sürecinde Çevrenin Kullanımı

Mizansenin filmin atmosferini oluşturmak bağlamında biçimlendirildiğini söylemek mümkündür. Filme etki eden faktörlerle etkileşimi, sinemasal zamandaki gelişimi ve değişimi filmin dramatik gelişimine etki etmektedir. Sinemada mekân, sadece teknik düzeyde filmin sahnelerinin görüntülenebileceği bir alan sunmamaktadır. Bu noktada, dikkat edilmesi gereken bir diğer nokta ise sosyolojik düzeyde kurulan mekân ve bellek ilişkisidir. Kültürel-politik yaklaşım, filmi içinde sosyal-mekânsal anlamın tanımlandığı ve tartışıldığı bir alan olarak konumlandırır (Lukinbeal & Zimmermann, 2006, s. 315). Sinemasal uzam, kültürel, tarihi ve sosyal referansları olan bir toplumsal bellek alanı inşa ederek film anlatısını derinleştirmektedir.

Film ve coğrafya üzerine yapılan çalışmaları iki bölümde ele almak mümkündür.

Bunlardan ilki filmi auteur kuramın etkisiyle değerlendirmektedir. Filmde iç anlamın nasıl üretilip tüketildiği üzerine yoğunlaşan auteur analizciler; şehir, hareketlilik, peyzaj ve jeopolitik gibi coğrafya ile ilişkilendirilebilecek kavramların sinemasal süreçlere etkisini değerlendirmişlerdir. Filmli kültürel bir meta olarak değerlendiren coğrafyacılar ise film üretim, dağıtım ve tüketim süreçlerinin etkileri üzerine yoğunlaşmışlardır. Kültürel meta düşüncesine göre; filmlerin iç anlam üretim süreçlerinin değerlendirilmesi onların dağıtım ve tüketim pratikleri değerlendirilmeye alınmadan mümkün değildir. Filmlerin iç anlamsal süreçleri onların üretim ve tüketim süreçlerinin ekonomik koşulları altında değerlendirilmelidir (Lukinbeal & Sharp, 2017).

2.4. Sinemada Mekân

“Film çekimleri ve kamera açısıyla küçültülen peyzajda, kamera açılarıyla ve çekimle izleyicinin dikkati aktörler arasındaki diyaloga

ve sosyal alana odaklanır. Mekân olarak peyzaj, coğrafi bir ifade olan ‘mekân hissi’ ile ilişkilidir ve hikâyenin geçeceği bölgeye atıfta bulunur (Lukinbeal, 2005, s.6)”.
“Peyzajlar, insanlar tarafından doğa ve çevrenin anlamlandırılmasında yaratılan sembolik çevrelerdir. Özel değerler ve inançlar filtresi ile çevre tanımlanır ve belli bir bakış açısıyla şekillendirilir. Her peyzajın sembolik bir değeri vardır (Greider ve Garkovich 1994, s.1).” Bu sembolik değer mekân hissi oluşumunda da önemlidir.

“Mekân hissi (sense of place)’nin 3 bileşeni; fiziksel donanımlar, insan aktiviteleri, insanların sosyal ve psikolojik süreçleridir (Carmona, et al. 2003, s.99)”. Fiziksel donanımlar; mekân tasarımıyla, aktiviteler; insanların ihtiyaçlarını gidermek için yaptıkları etkinliklerle, sosyal ve psikolojik süreçler; insanların çevrelerini algılamada ve şekillendirmede etkili olan filtreleriyle ilgilidir. İnsanların kültürel yapıları da bu filtrelerdendir. “Toplumlar çevrelerini kültürel yapılarına göre şekillendirirler. (Greider ve Garkovich 1994, s.2); (Bigell ve Chang 2014, s.84)”. “Mekân, filmin geçecek olduğu yerin bölgesel özelliklerini yansıtarak anlatımın gerçekçi olmasını sağlar (Lukinbeal 2005, s.6)”. Bu bakış açısına göre; filmin inandırıcı olması, hikâyenin geçtiği yerin mekânsal özelliklerinin bölgesel kültür yapısına uygun olarak yansıtılmasına bağlıdır. Ayrıca, sahne geçişlerinde kullanılan geniş ölçekteki peyzaj görüntüleri, sıradaki eylemin nerede geçeceği hakkında izleyicinin fikir sahibi olmasını sağlayarak sahneleri birbirine bağlamaktadır. Buradan yola çıkarak filmlerin başarılı olmasında, başarılı mekân tasarımlarının ve sahnelerdeki doğru peyzaj seçimlerinin önemli olduğunu söylemek mümkündür. Öykü kurulumunda zaman ve mekân unsurlarının kullanımını anlatı sinemasının temel bileşenleri arasında saymak mümkündür. Sinema sanatında kullanılan tüm görsel ve işitsel öğelerde olduğu

gibi uzamın (mekân) da düz anlamsal ve yan anlamsal boyutlarda değerlendirilmesi film metninin anlaşılabilmesi açısından bir gerekliliktir. Eleştirel boyuttaki bir değerlendirme ile yalnızca mekânın anlatı boyutundaki temsilini değil; yaşanan deneyimin maddi koşulları ve günlük sosyal uygulamalar arasındaki bağlantıyı da kavramak mümkündür (Aitken & Dixon, 2006, s. 326). Filmdeki duygunun izleyiciye filmdeki peyzajla algılatılmaya çalışılması psikoloji-peyzaj-sinema kavramlarını bir araya getiren bir boyut oluşturmaktadır. Filmlerde sözel olarak ifade edilmeyen duygular, mekânsal özelliklerle izleyiciye hissettirilir. Mekânsal özellikler gösterge olarak görev yapar.

Rifat (2009)'a göre, genel olarak kendi dışında bir şeyi temsil eden ve dolayısıyla bu temsil ettiği şeyin yerini alabilecek nitelikte olan her çeşit biçim, nesne, olgu gibi öğeler gösterge olarak tanımlanmaktadır (Aktaran; Güngör, 2017, s. 699). “Metafor vasıtasıyla, anlam ve ideoloji peyzajla uyumlu hale getirilmektedir. Bunun en yaygın örneği insan veya sosyal karakterlerin peyzaja atıfta bulunmasıdır (Lukinbeal, 2005, s.13)”. İnsan-doğa ilişkisinde görsel deneyimin önemli bir rolü olduğundan dolayı, doğal çevrelerin özellikleri ve temsillerini içeren fotoğraflar, filmler, videolar ve sanal içerikler de doğa kavramı içerisinde yer alır (Steg, Berg ve Groot 2015, s.50). Manzaralar insanların kimliği ve iyilik hali için önemlidir (Steg, Berg ve Groot 2015, s.38). Bu görüşe göre film sahnesindeki doğal peyzaj göstergeleri (ağaçlar, akarsu, gölet, kumsal vb.) anlatı ile desteklendiği takdirde izleyici üzerinde rahatlatıcı etki yapar denilebilir. “Gösterge, gösteren ve gösterilenin bütünüdür. Fiziksel ve psikolojik temeldeki gösteren ve gösterilenler zihinsel düzeydeki göstergeleri inşa etmektedir. Gösteren gösterenin anlaşılabilir kısmıdır. Gösterilen ise gösterenin taşıdığı anlamdır. Gösterenin tek bir göstereni olmasına karşın çok sayıda gösterilene olma ihtimali gösterilene öznel bir yapıya dönüştürmektedir

(Güngör, 2017, s.699)”

Gösterilen, insanın biliş sistemiyle ilgili bir kavramdır. Psikolojik bir anlam ifade ettiği için insanın geçmiş deneyimlerinden etkilenecek anlam kazandığını söylemek mümkündür. Geçmiş deneyimler söz konusu olduğunda, insanın biliş sistemi akla gelmektedir. Best (1995) bilişsel bakış açısında bilginin “sembolik ağ modellerini (Best, 1995, s. 208-238)” incelenmiştir. Bu modellerde bilgi, ağ sistemi ile birbirinin peşi sıra dizilmektedir. Örneğin; “sarı kelimesi nergis çiçeğini de yeşil rengi de çağrıştırmaktadır. Nergis laleyi, yeşil renk maviyi çağrıştırmaktadır (Best, 1995, s. 225)”. Her bir kelimenin çağrıştırdığı diğer kelime ile oluşan ağ genişlemektedir. Bu dizilim bazı kuramlarda hiyerarşik bir şekilde ele alınırken bazılarında hiyerarşik olmayan bir ağ sistemi ile genişlemektedir. Sinema sanatında da hangi görüntüyle ne hissettirilmeye çalışıldığı filmin hikâyesiyle ilişkilidir. Uçsuz bucaksız çöl, deniz ya da orman görüntüsü izleyiciyi özgür ya da kaybolmuş hissettirebilmektedir.

3. MATERYAL VE METOT

Bu çalışmada, James Cameron'ın yönettiği “Avatar (2009)” filmi anlatının oluşturulmasında kullanılan peyzaj öğeleri bağlamında incelenmiştir. Filmde iki farklı yaşam alanı söz konusudur. İlki; insanların yaşadığı, yapılaşmanın ve teknolojinin egemen olduğu, kendi çıkarları için savaşan ve yok etmekten kaçınmayan insanların yaşam alanı, ikincisi; yerel halkın yaşadığı, teknolojinin olmadığı, canlıların sadece beslenme ve güvenlik (savunma) amacı ile öldürme eğiliminde olduğu, Na'vilerin yaşadığı Pandora gezegenidir. Savaşın ve yok etme dürtüsünün olmadığı, tamamen doğal ve yeşil alandan oluşan Pandora'da yerli halk (Na'viler) doğal çevrede, yapısallaşma olmadan yaşamlarını sürdürmektedir. Beslenme amacıyla avlanmalarına yardımcı olan ilkel silahlar aynı zamanda savunma araçlarıdır. Yerel halk,

bütün doğal kaynakları ortak ve eşit olarak kullanılmaktadırlar. Yerlilerin inancına göre ölen bütün canlılar toprağa gömülerek tekrar ekosistemin -yani yaşamın bir parçası haline gelmektedir. Yani hiçbir canlı tam olarak yok olmamaktadır.

İzleyiciye sunulan bu iki evren onu aynı zamanda bir tartışmanın içine sokmaktadır. Sorgulama modernleştirmek için yapılan tüm hareketlerin meşru olup olamayacağı ile ilgilidir. Film metnine yönelik yapılan çözümlemede“sorulan bir dizi soru, önerilen cevaplar, çıkarımlar veya sorunların tüm film yapısının anahtarı olabileceğini (Clark, 1970, s. 20)” söylemek mümkündür.

Avatar filminin başrol oyuncusu Jake Sully (Sam Worthington)'dir. Jake, savaşta felç olarak yürüme yeteneğini kaybeden bir askerdir. Bu nedende, zorunlu olarak emekliye ayrılmıştır ve gazi maaşıyla hayatını sürdürmeye devam etmek zorundadır. Fakat Jake'in maaşı tekrar yürüyebilmesi için gereken ameliyatı olmasına yetmeyecek kadar azdır. Jake'in bir ikiz kardeşi vardır. İkiz kardeşi Pandora'da yapılan araştırmalarda çalışan zeki bir bilim adamıdır. Filmde insanlar, Pandora'yı inceleyebilmek için, geliştirdikleri cihazların içine girerek, yerel halkın görünümünde olan, kişiye özel Avatarları ile Pandora'da dolaşabilmektedirler. İnsanların, insan olarak (kendi bedenleri ile) Pandora'ya gitmeleri (maskesiz olarak) mümkün değildir. Çünkü Pandora'nın atmosferi insanların solunum sistemleri için uygun yapıda değildir. İnsanların Pandora'da nefes almaları mümkün olmadığı için, bir aracıya ihtiyaç duyarlar. Bu araç, yüksek teknolojik ürünler olan, pahalı “Avatar”larıdır. Avatarın; uygun eşleşmenin olabilmesi için kişiye özel, kişinin DNA yapısına uygun olması gerekmektedir. Jake'in kardeşi de bu projede çalışan ve kendi DNA yapısına uygun bir “Avatar”ı üretilen bir bilim insanıdır. Fakat bir kaza sonucu ölür. Bu ölümle “Avatar”ının işe yaramaz hale gelmesi -pahalı bir yatırım olduğu

için- göze alınamaz. Bu nedenle DNA'sının en iyi uyum sağlayacağı kişi olan Jake Sully'den (ikiz kardeşi) programa dâhil olması istenir. Jake görevi kabul eder. Altı aylık bir yolculuktan sonra Dünya'dan hareket eden ekip Pandora'ya, insanların kurduğu askeri üsse ulaşır. Jake Avatar'ı ile eşleşir.

Avatar, bir bedensel vekildir. Temelde Pandoralıların insanları Na'vi gibi görmesini sağlamaktadır. Filmin, ilgi görmesinin belki de en önemli nedenlerinden birisi bu vekâlet kavramıdır. Avatar filmi Kolker ve Ousley'nin tespit ettiği “vekil uzamlar”(Kolker&Ousley, 1973, s. 389) kavramını bu kez film anlatısı içerisindeki vekil bir bedene dönüştürmektedir. Jake'in Avatar'ı gerçekte sentetik olarak üretilmiş bir bedendir. Zarar görmesi ya da ölmesi bir risk değildir. Yeniden üretilmesi mümkündür fakat pahalıdır. Klasik anlatının özdeşleşme mekanizması filmin başında Jake'in avatarını ilk kez kullanmaya başlamasıyla işlerlik kazanmaktadır. Jake için Avatar, kaybettiği bacaklarıdır. Fiziksel gücüdür. Özgürlüğüdür. Jake, Dr. Grace Augustine (SigourneyWeaver) ile araştırmalarını yapabilmesi için koruma görevlisi olarak çalışmaya başlar. Grace, savaşa karşı olan, silahları sevmeyen bir bilim insanıdır. Amacı Na'vi halkından olan Omatikayalar ile iletişim kurmak, onları ve çevrelerini “anlamak”tır. Grace, toprak ve ağaç köklerinden örnekler alarak araştırmalarını sürdürür. Grace, Pandora'dan aldığı toprak örnekleriyle bir keşifte bulunur. Pandora'da her ağaç, toprak altında milyonlarca ağ sistemi ile birbiriyle iletişim halindedir. Yani Pandora'daki canlılar birbirinden ayrılamaz bir bütündür.

Bu çalışmalar sürerken Albay Quaritch (Stephen Lang), JakeSully ile gizli bir anlaşma yapar. Jake'e Omatikayalar'ın köyünün planını çıkarma ve onları köylerini terk etmeye ikna etme görevi verir. Omatikayalar'ın köyü, zengin bir maden yatağı üzerinde kurulmuştur ve bu değerli madeni insanlar ele geçirmek istemektedir.

Jake bu görevi başarır, ona yürüme yeteneğini tekrar kazanabileceği ameliyatı olabilir sözü verilir. Jake, görevi kabul eder.

“İnsan var olduğu gündün beri mekâna biçim vermiştir. Bu biçim verişte onun hayatı algılaması ve dolayısıyla anlamlandırmasının etkisi çok açıktır. Çünkü insan mekânla sadece fiziksel olmaktan öte psikolojik yönden de ilişki içindedir (Halaçoğlu, 2019, s. 13).” Avatar filminde bahsedilen insan da askeri ve sosyal her türlü araçla refahını sürdürebilmek için çevresini bu kez saldırgan bir ruh haliyle biçimlendirmek istemektedir. Na’vilerin ormanı ise bir mekân olarak doğa ile Na’vilerin bütünleştiği, uyum içinde yaşadığı bir dünyadır. Na’vi ormanının, kentsel nitelikte bir yapı oluşturduğunu söylemek mümkündür. Kentler toplumların kimliklerinin parçasıdır.

Gökgür’e göre; “Kentsel kimlik kentin geçmişi, güncel durumu ve geleceği göz önüne alınarak, farklı sosyal grupların oluşturduğu kentte, tasarımlar bütününe oluşum ve düzenleme süreci olarak tanımlanabilir. Kentsel kimlik aynı zamanda ortak bir geçmişi, anıyı ve anlamı yansıtmaktadır Aktaran:(Nacak, 2011, s. 17)”. Orman, Na’viler için yaşam ortamı ve onları tutan değerlerin simgesidir.

Na’viler için herşeyi ‘Görmek’ gerekir. Görmek; hissedebilmek, karşındakini anlayabilmektir. Jake bir süre Omatiyaka halkı ile yaşar ve Neytiri, Jake’e kendi yaşantılarını öğretmeye başlar. Jake, Neytiri’nin yardımıyla “görmeyi” öğrenir ve Albay Quaritch’in verdiği görevi yerine getirmemeye karar verir. Çünkü artık Jake de bedenen olamasa bile ruhen bir Na’vidir. İnsanların Omatikaya köyüne saldırmasıyla Grace yaralanır. Grace esasında bir insan olmasına rağmen Na’viler kutsal ağaçlarının altında Grace için dua ederler. Fakat Grace kurtulamaz. Bunun üzerinde Jake, diğer Na’vi klanlarından yardım ister. Diğer klanların da yardım etmesiyle Na’viler savaşı kazanır. İnsanlar dünyaya geri gönderilir. Sadece ‘kalbi

saf olanlar’ Pandora’da kalmaya devam ederler. Başlarda bacaklarını geri kazanabilmek için bu görevi kabul eden Jake, filmin sonunda insan bedeninden vazgeçerek hayatına Na’vi olarak devam eder. Jake, Na’vi halkına kendisini ispatladığında artık insan bedeni ile sentetik bedeni ayrılmaz biçimde bütünleşmiş, Avatar sentetik olmaktan çıkmıştır. Eywa (Na’vilerin inanışlarına göre atalarının ruhu), Jake’in insan bedenini kabul eder, ruhunun Avatar’ında yaşam bulmasına izin verir. Yönetmen, ilk andan itibaren kullandığı yakın çekimler ve öznel planlar ile avatarın yapay değil Jake’in belleği, kendi kişiliği ve etkileşimde olduğu çevre ile gerçek bir varlık olduğu düşüncesini destekler nitelikte bir sinematografi geliştirmiştir. Dram sanatı bağlamında öykülerin oluşturularak devam ettirilmesi çatışma ve karşıtlıklar yardımıyla mümkündür. Göstergibilimsel çözümleme dilbilim kökenli bir araştırma alanı olarak bu karşıtlıkların tespit edilmesini metinlerin anlamlarının keşfedilmesinde bir yöntem olarak benimsemektedir. Metinlerde kurulan ikili bağlantıların bütün göstergibilimsel dizileri oluşturduğu kesin değildir (Barthes, 1979, s. 70). Ancak, metnin kurgusal yapısının ilerleyiş pratiğinin keşfedilmesi açısından önemli olduğunu söylemek mümkündür.

Avatar (James Cameron- 2009) bir bilimkurgu filmi olarak teknoloji ve ikellik karşıtlığını işlemektedir. İlkel yaşantının hüküm sürdüğü ormana yüklenen anlam ise “modernleştirilmesi” gereken bir evren olduğu yönünde değildir. Ormanda yer alan bitki ve hayvanlar Na’viler ile etkileşim içinde yaşamaktadır. Na’vi halkı ormanın sistematiğini çözümlemiştir ve tüm canlıların birbirine bağlı olduğu gerçeği ile hareket etmektedir. Filmde, izleyiciye sunulan ormanda aynı zamanda ortak bir bellek bulunmaktadır. Grace’in belleğinin Ey’wa ile bütünleşmesi ve Neytiri’nin vücudundaki uzantıyla ikranı ile bellek bağıni kurması, filmde

ortak belleğin vurgulandığı sahneler arasındadır. Na'viler vücutlarındaki uzantılar yardımıyla bilinçlerini diğer canlılarla etkileşime sokabilmektedir. Sözsüz olarak anlaşılabilirlerdir. Farklı canlıların yaşantılarının orman yardımıyla birleştirilmesi mekân ve hafızanın birbiriyle ilişki içinde olduğu düşüncesini ortaya koymaktadır. “Teknolojiyle

donanmış insan karşısında doğal ama mükemmel bir ekosistem olarak Pandora Gezegeni ve Na'viler bulunmaktadır. Bu bağlamda insanoğlu çevresiyeye iletişimde teknolojinin aracılığına ve belirleyici etkisine maruz ikeni Na'viler dolaysız, aracısız ve derin bir iletişim süreci gerçekleştirmektedir (Günek, 2018, s.248).



Şekil2. Grace'in belleğinin Ey'wa ile bütünleşmesi (Avatar, J. Cameron, 2009:http-1)

Şekil 3. Neytiri' nin vücudundaki uzantıyla, İkrani ile bellek bağını kurması (Avatar, J. Cameron, 2009:http-2)



İnsanların materyal düzeyde geliştirdiği teknoloji ve bilinç etkileşimi sürekli tüketmeyi, başka uygarlıkların yaşam alanlarını ve doğayı tehdit etmeyi gerektirirken; Na'vilerin doğa ile etkileşimi ortak bir üretim ve uyumlu yaşama pratiğini beraberinde getirmektedir. Bu bağlamda, ortaya çıkan bir diğer karşıtlık ise saldırganlık ve barışseverliktir. Na'viler ile insanlar arasındaki ilişkide iki tarafın da saldırganlık sergilediği görülmektedir. Ancak, Na'viler ormanlarını kaybetmemek için insanlara karşılık vermektedir. Ayrıca, ormandaki diğer

canlılarla ve bitkilerle olan ilişkilerinde onlara saygılı davranmaktadırlar.

İnsanların sahip olduğu teknolojiye karşılık Na'viler de doğa ile uyum görülmektedir.

Avatar filminde Hollywood sinemasının ikonlaştırdığı savaş makineleri ve ordu ekipmanlarının teknolojik olarak yeniden yorumlandığını görmek mümkündür. Yönetmen James Cameron'un izleyiciye sunduğu pilot kaskları, gözlükler, öldürücü silahlar, hava taşıtları

ve üniformaların son teknoloji ile yenilenmiş modelleri, Apocalypse Now (Francis Ford Coppola- 1979) filminde ikonik hale gelen helikopter, makineli tüfek, pilot kaskları ve askerlere gönderme niteliğindedir. Film süresince, büyük ve güçlü silahlar ile hammadde elde edebilmek için “ilkel uygarlıklardan” ellerinde olan doğayı ve belleklerini almanın “modernleştirmek” ile bir ilişkisinin olmadığı görülmektedir. Na’vi halkı ile kurulan iletişim aslında onların farklı bir paradigma çerçevesinde yaşadıklarını ve buna saygı duyulması gerektiğini göstermektedir. Orman, Na’vi uygarlığının sahip olmadığı, paylaştığı bir bilinç ve bellek düzeyi olarak insanların saygı duyması gereken bir kültürel mekândır.

3.1. İncelenen Sahneler

Film coğrafyası olarak analiz edildiğinde, insanların dünyası; yoğun yapılaşmanın olması, yüksek teknolojiyle geliştirilmiş savaş aletlerinin olması ve doğal çevrelerin olmaması sebebiyle, seyirci için bunaltıcı olarak algılanmaktadır. “Kalabalıkta müsait alanlar azaldığından sosyal etkileşim zorlaşır, davranışsal seçenekler sınırlanır ve bireysel alan (personal space) işgal edilir (Steg, Berg ve Groot 2015, s.31)”.

Yerel halkın yaşadığı çevre ise tamamen doğal olduğu için izleyici üzerinde rahatlatıcı, ferahlatıcı bir etkisi vardır. Aşağıda, filmdeki Dünya’dan ve Pandora’dan sahneler yer almaktadır.



Şekil 4. Filmde dünyadan bir görüntü-yoğun yapılaşma ve kalabalık insan grubu (Avatar, J. Cameron, 2009:http-3)



Şekil5. Pandora’dan bir görüntü-aydınlık, ferah bir mekân (Avatar, J. Cameron, 2009:http-4)

İnsan yapımı mekanlar ve Pandora, Mekân hissi oluşumunda etkili olan fiziksel donanımlar, kullanıcı aktiviteleri ve kullanıcıların sosyal ve psikolojik süreçleri göz önünde bulundurularak şu şekilde kıyaslanabilir:

“Mekân hissini; insanlar ve yerler arasındaki bağ ve yerler için atfedilen sembolik anlamlar oluşturur (Kwean, Ulrich, Walker, & Tassinory,

2008, s.231).” Na’viler Pandora’ya hem bir ağ sistemi ile bağlıdır hem de çevrelerindeki herşey onlar için yaşam sisteminin önemli bir parçasıdır. Yaşam alanları terk edilemeyecek kadar değerlidir. İnsanlar için ise kaynağı tükenen alan terkedilebilir. Buradan şu çıkarımı yapmak mümkündür: Pandora’nın mekan hissi daha kuvvetlidir.

Pandora: Fiziksel donanım → Doğal elemanlar ağırlıkta
Kullanıcı aktiviteleri → İhtiyaçlarını karşılarken çevresine en az düzeyde etki etmek
Sosyal ve psikolojik süreç → Kullanıcılar çevreyi sadece “kaynak” olarak değil, korunması gereken bir yaşam ağı sistemi olarak görmektedir.

İnsan yapımı mekanlar: Fiziksel donanım → Yapısal elemanlar ağırlıkta
Kullanıcı aktiviteleri → İhtiyaçlarını karşılarken çevresine zarar vermekten kaçınmamak
Sosyal ve psikolojik süreç → Kullanıcılar çevreyi sadece “kaynak” olarak görmektedir

İhtiyaç →	Etkinlik →	Mekân
↓	↓	↓
Özgür olmak →	Uçmak →	Orman

Tablo 1. Özgür olmak ihtiyacı ile ilişkili olarak filme konu olan etkinlik ve mekân

Şekil6. Jake’in rüyasında kendisini uçarken gördüğü sahne (Avatar, J. Cameron, 2009:http-5)



“Uçmak” eylemi özgür olabilmek duygusu ile özdeştir. Jake’in kendini özgür olarak hissettiği mekân ise yeşil rengin hâkim olduğu, uçsuz bucaksız ormandır. Daha sonra Jake uyanır ve kendini gerçek dünyada bulur. Gerçek dünya, yapısal elemanların egemen olduğu, doğal peyzajın olmadığı bir yerdir. Pandora’da yeşil renkler hâkimken, Dünya’da gri tonlar hâkimdir. Filmin ilerleyen sahnelerinde başta sadece bilgi edinmek amacıyla yapılan bu çalışmaları aslında insanların yok etme, elde etme güdüsüyle yaptıkları anlaşılmaktadır.

İnsanların mekânlardaki nesnelere olan tepkileri amaçlarına bağlıysa, öncelikle bu amaçların hangi tercihleri gerektirdiğini anlamamız gerekir (Kaplan, 1992, s.47).

Omatiyakalar’ın yaşam alanı olan ağaç, insanlar için dijital bir görüntüden, altında büyük bir maden yatağı olan bir engelden ibarettir. İnsanların istedikleri, Omatikayaların köyünün kurulu olduğu devasa ağacı yıkmak ve altındaki yeraltı kaynağına sahip olmaktadır.



Şekil7. Omatikayalar’ın köylerinin kurulu olduğu ağaç (Avatar, J. Cameron, 2009:http-6)

İhtiyaç →	Etkinlik→	Mekân
↓	↓	↓
Hâkim(sahip)olmak→	Savaş -yok etmek →	Omatikayaların köyü

Parlak renkleri, büyüklüğü ve huzur veren formuyla kutsal ağaç, gösterge niteliğindedir. Kutsal ağaç; yerli halk için yaşamın kaynağı ve



Şekil8. Omatikaya halkı kutsal ağaçlarının altında Ey'waya dua ederken (Avatar, J. Cameron, 2009:http-7)

İhtiyaç →	Etkinlik →	Mekân
↓	↓	↓
İnanmak →	Dua etmek, ayin →	Kutsal ağaç

Tablo 3. İnanmak ihtiyacı ile ilişkili olarak filme konu olan etkinlik ve mekân

Filmde kutsal ağaç, sarkık formulu, pembe dallı ve parlak renklidir. “Sarkık formulu ağaçlar bakışları aşağı yönlendirir (Baştürk, 2000, s. 54)”. Bu nedenle izleyicinin dikkati parlak yeşil renkli zemine yönelmektedir. Zeminde Na’vilerin birbirleri ile ve çevreleri ile kurdukları ağ sistemi göze çarpmaktadır. Yer altında olan bu ağ sistemi, seyirciye Omatikaya halkının dua ederken birbiri ile oluşturduğu etkileşim deseni ile gösterilmiştir. Booth (1989)’a göre, parlak ve yüksek değerli renkler, insanlar üzerinde keyifli bir etki yaratır. Aydınlık (parlak) yeşil renkli yapraklara sahip olan bitkiler, mekâna bir ferahlık ve havadarlık sağlarlar; insanlar üzerinde neşe ve heyecan hissi yaratırlar (Aktaran: Baştürk, 2000, s.57-58)”.

en değerli varlıklarıdır. Filmdeki insanlar için ise köklerinin altında çok değerli bir maden yatağı bulunan, yıkılarak madene ulaşılması gereken bir.

Tablo 2. Hâkim olmak ihtiyacı ile ilişkili olarak filme konu olan etkinlik ve mekân

engel niğeliğindedir İzleyici için ise filmde insanlar ve yerli halk arasındaki savaşın sebebidir. Kutsal ağaç, ağaç olma özelliğinin dışında farklı kitleler için farklı anlamlar ifade etmektedir. “Çevresel psikolojide en geniş anlamda çalışan teorilerden biri de Rachel ve Stephen Kaplan’ın gizem / karmaşa / okunabilirlik / uyum modelidir. Teori, insanların çevrede iki temel ihtiyacı olduğunu öne sürer: anlamlandırmak ve keşfetmek aktaran: (Stamps 2004, s.1)”. “İnsanlar çevrelerinden gelen değişik görsel girdilerin kombinasyonuna ihtiyaç duyarlar. Bazı görsel girdilerin gözlemcinin kendini oraya ait hissedebilmesi için basit bir düzeni, kolay anlaşılabilir olması gerekir. Diğer görsel girdilerin ise gözlemcinin değişen ihtiyaçlarını karşılayan, karmaşık ve kısmen anlaşılabilen bir yapısı olmalıdır (Lozano, 1992, s.398)”. Na’vilerin köyü sade ve anlaşılabilir olduğu kadar, sahip olduğu ağ sistemi ile karmaşık ve gizemlidir. Savaşın başladığı ilk sahnede insanların teknolojik, ağır silah ve araçlarla ormana girdikleri, ağaçları yıkmaya başladıkları görülmektedir. Ormanın yıkılması ve yeşil alanın tahribiyle kaos ortamı oluşmaya başlamıştır. Yerli halk yok etme içgüdüsünden uzak, doğayla dost olarak yaşamaktadır. İnsanlar yaratıcılıklarını silahları geliştirmek yönünde kullanmışlardır. Yerli halk ise yaratıcılığını basit ok ve mızraklar yaparak kullanmıştır. Bir tarafta teknolojiyle birlikte geliştirilmiş silahlar, diğer tarafta çevreye ve diğer canlılara zarar vermemek için kullanılan, teknolojiden uzak basit silahlar yer almaktadır. Film akla “İnsanlar mı; Na’viler mi daha yaratıcıdır?” sorusunu getirmektedir. “Yaratıcılık (self actualizing creativeness), başarıdan çok kişilikle ilgilidir. Gerçek yaratıcılık; cesaret, mertlik, özgürlük gibi karakteristik niteliklere özgüdür. Yaratıcılık, problemlere rağmen mutlu olabilmekle, amacı ya da ürettiği bir şey olmadan mutlu olabilmekle, çevresine yaşam enerjisi vermekle ilgilidir (Maslow 1968, s.144)”. Buradan yola çıkarak filmdeki gerçek yaratıcılığa yerel

halkın sahip olduğunu söylemek mümkündür. Ayrıca, Grace vurulduktan sonra Omatikaya halkı ona yardım edebilmek için Eywa’ya dua etmektedir. Grace kendilerinden olmasa bile ona yardım etmek istemeleri Na’vilerin olumlu niteliklerini ortaya koymaktadır. Bu aşamada Jake, Omatikayalara insanların amaçlarını anlatır. Fakat artık Jake, köyün yok olmasını istememektedir. Çünkü Jake artık “görmeyi” öğrenmiştir. İnsan-çevre etkileşiminde duyum ve algı arasındaki farkı, bakmak ve görmek eylemleri ile anlatmak mümkündür. Bakmak, sadece bir yönelme ifade ediyorken; görmek, insanların çevrelerini anlayabilmeleri ile mümkün olan, kişisel farklılıkların da önem kazandığı bir eylemdir. Jake de çevresini algılamak kişisel farklılığını kullanabilmeyi, Omatikayalara göre kalbi güçlü olduğu için öğrenebilmiştir. Grace ise esas zenginliğin yer altında değil yer üstünde; ağaçların arasında olduğunu keşfeder. Grace, her ağacın birbiri ile iletişim halinde olduğu evrensel bir ağ sisteminin varlığını savunur. Köyün kurulu olduğu yer, devasa ve çok sağlam bir ağacın altıdır. Ağacın boyutu ve sağlamlığı, gücün göstergesidir. Vitruvius başarılı bir yapının sahip olması gerekli özellikleri yararlılık, sağlamlık ve güzellik olarak belirtmiştir (Roth 2002, s.29). Her ne kadar bunlar mimari bir yapının sahip olması gereken özellikler olarak belirtilse de filmdeki kutsal ağaç da Na’vi halkı için bir mekân tariflediğinden, yukarıda sayılan özelliklere göre değerlendirilebilir. Kutsal ağaç; yaralı, sağlam ve güzeldir.

SONUÇ

Bu çalışmada, insan-çevre etkileşimi kapsamında, Peyzaj Mimarlığı-Sinema arakesitinde mekân ve kullanıcı ilişkileri ele alınmıştır. Bu ilişkiler İhtiyaç-Etkinlik-Mekân şablonu üzerinden ortaya koyulmuştur. İnsanların yaşamlarını sürdürebilmeleri için karşılamaları gereken bazı ihtiyaçları vardır. Bu ihtiyaçları gidermek için insanlar çeşitli etkinliklerde bulunurlar.

İnsanların yaptıkları etkinlikler çevrelerini değiştirir, insanlar bu etkinliklere uygun mekanlar üretir. Sonrasında ise insanlar tarafından tasarlanan mekanlar, insanların davranışları üzerinde değişikliğe sebep olmaya başlar. Yani İnsan-Çevre etkileşimi, insanın çevresini değiştirdiği sonrasında ise değiştirdiği çevresinden yine kendisinin etkilendiği geri beslemeli bir süreçtir.

Avatar filminde Na'viler çevreleri üzerinde en az etkide bulunmayı yaşam tarzı olarak benimsemişlerdir. Filmde her ne kadar ekolojik denge gibi kavramlardan söz edilmese de Pandora gezegeninde yaşayanlar, ekolojik yaşam tarzını benimsemiştir. Çünkü değiştirdikleri çevreden yine kendilerinin etkileneceklerinin farkındadırlar. İnsanlar ise çevrelerini sonsuz bir enerji kaynağı olarak görmektedir. Çevresindeki doğal kaynakları tüketerek ihtiyaçlarını karşılamaya çalışan insanlar, daha sonra kendi değiştirdikleri çevrenin tükenen kaynaklarından dolayı yeni arayışlar içine girmişlerdir. İnsanlara göre; yeni bir enerji kaynağını kullanmak, ele geçirmek için her şey yapılabilir. Değerli bir kaynağın ele geçirilebilmesi için; savaş çıkarılabilir, diğer canlılar öldürülebilir. Bu bakış açısıyla, filmde insanlar tarafından tasarlanan tüm mekanlarda yapısal elemanların hakimiyeti görülmektedir. Pandora'daki madenin elde edilmesi için ağaçların yakılıp yıkılması, hayvanların öldürülmesi, yerel halkın evlerinden sürülmesi ve/veya öldürülmesi insanlar için önemli değildir. Bir kaynak tüketildiğinde o mekân insanlar tarafından terkedilir. Mekân, kaynak varken değerlidir. Oysa bir mekânın değeri kaynak varlığı ile ölçülmez; orada yaşayan canlıların birbiri ile kurdukları "bağ" ile ölçülür. Na'viler için önemli olan bütün canlıların birbiri ile etkileşim halinde oldukları "ağ sistemi"dir. Filmde insanların ürettiği, tamamen yapay malzeme ile tasarlanmış mekânlar ve buna karşın devasa bir ağacın altına kurulan Na'vilerin köyü vardır. Na'vilerin köyü Vitruvius'un bahsettiği

yararlılık, sağlamlık ve güzellik özelliklerinin hepsine sahiptir. Bu köy, kullanıcılarını koruyacak kadar sağlam, barınma ihtiyaçlarını yerine getirebilecek kadar yararlı, renkleri ve doğallığı ile haz veren bir köydür. Pandora, Cameron'un sinematografik yaklaşımıyla geliştirilen doğal öğeler, kostümler ve mekâna özgü renkler ve aydınlatma ile orada yaşayanların oraya kendilerini ait hissedebileceği bir yerdir. Cameron'un filmdeki yaklaşımına göre; Na'vi gezegeni doğal elemanların hâkim olduğu yapıda ve merak hissi uyandıran, renkleriyle ilgi çeken, oluşturulan mekânlarla keşfetme arzusu uyandıran bir yerdir. İnsan yapımı mekânlar ise kaotik, merak hissi uyandırmayan, renkleri ile soğuk algılanan mekânlardır. Filmde, teknolojik olanla doğal olanın karşıtlığı oluşturulan mekân algısıyla vurgulanmaktadır. Doğal olanın canlılara daha uygun olduğu, onların sosyal, kültürel ve psikolojik ihtiyaçlarını karşıladığı vurgusu yapılmaktadır. Doğal alanlar insana özgü kaynak elde etme tutkusunu yok etmemeli; doğa ile bütünleşmek ve kültürel mirası toplumsal düzeyde geliştirebilmek için değerlendirilmelidir. Toplumları var eden teknoloji ile doğaya hükmetme becerileri değil, doğa ile bütünleşme, doğaya uyum sağlama becerileri geliştirilmelidir. Medeniyetlerin gelişmişliği doğaya olan saygılarıyla ölçülmelidir. Doğal kaynakların insanlar tarafından kullanılması bir zaruriyettir. Doğaya saygılı olmak demek, hiçbir doğal kaynaktan yararlanmamak demek değildir. Fakat çevresel kaynaklar kullanılırken, orada yaşayan canlılara saygılı davranmak, onların yaşam alanlarını yok etmemek bir zorunluluktur.

Filmde Na'vilerin köyünde, bütün canlılar arasında olan, gözle görülmeyen bir ağ sisteminden söz edilmektedir. Bu sistem ile hiçbir canlının yok olmadığı, her canlının öldükten sonra bile sistemin bir parçası olarak kaldığına değinilmiştir. Bu sistem içinde Na'viler çevre ile aktif bir etkileşim

içinde olduklarının farkındadır. Bu nedenle Na'viler çevrelerini korumaya, çevrelerine en az şekilde müdahale etmeye çalışmaktadır. İnsanlar ise var olan kaynakları her ne pahasına olursa olsun ele geçirmek, kullanmak ve tüketmek üzerine davranış seğılemektedir. İnsanlara göre biten bir kaynağın yerine yenisi, başka bir mekândan da olsa getirilebilir. Oysa hiçbir kaynak sonsuz değildir.

Sinema eserleri; topluma, hiçbir doğal kaynağın sonsuz olmadığıının, her canlıının ekolojik bir sistem içinde birbiri ile bir bütün olarak yaşaması gerektiğinin, insanların neden olacağı çevresel felaketlerden yine kendilerinin etkileneceğinin anlatılmasında, toplumda çevresel farkındalığın artırılmasında kullanılabilen önemli bir iletişim aracıdır.

KAYNAKLAR

- Aitken, S. C., & Dixon, D. P. (2006, Ekim-Kasım). *Imagining Geographies of Film*. *Erdkunde*, 60(4), 326-336.
- Barthes, Roland. *Göstergebilim ilkeleri*. (B. Vardar, M. Rifat, Çev.) Ankara: Kültür Bakanlığı, 1979.
- Baştürk, Ö. (2000, Haziran). *Peyzaj Tasarım Kriterleri Açısından, Açık Mekânlarda İnsan-Çevre Etkileşimi*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Bayramoğlu, E., Büyükkurt, U., & Yurdakul, N. M. (2019). *Peyzaj Mimarlığı Eğitiminde Proje Tasarım Süreci: Trabzon 'Karagöz Meydanı' Çevre Tasarım Projeleri*. *Social Sciences*, 15-24.
- Best, J. (1995). *Cognitive Psychology*. Dennis: West publishing company.
- Bigell, W., & Chang, C. (2014). *The meaning of landscape: Historical development, cultural frames, linguistic variation and antonyms*. *Ecozon@* (5), 84-103.
- Bordwell, D., & Thompson, K. (2008). *Film Art An Introduction*. New York, Amerika Birleşik Devletleri: McGraw-Hill.
- Bryne, J., & Sipe, N. (2010). *Green and open space planning for urban consolidation- A review of the literature and best practice*. Brisbane: Griffith University urban research programme.
- Cameron, J & Landau, J. (Yapımcı). Cameron, J. (Yönetmen). (2009). *Avatar (Film)*. ABD:20th Century Fox.
- Canter, D., & Stringer, P. (1975). *Environmental interaction*. Great Britain.
- Carmona, Matthew, Tim Heath, Taner OC ve Steven Tiesdell. *Public places-Urban spaces*. Oxford: Architectural press, 2003.
- Cawie, R. (2002). *Charged experiences of natural environments*. *Current psychology: Development learning personality*, 133-143.
- Çakıcı, I., & Çelem, H. (2008). *Kent Parklarında Görsel Peyzaj Algısının Değerlendirilmesi*. Ankara Üniversitesi Ziraat Fakültesi Tarım Bilimleri Dergisi, 88-95.
- Çeliksap, S. (2010). *Avatar filmine estetik düzlemde bakmak*. *Beykent üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 87-98.
- Clark, M. J. (1970, Ocak). *Physical Geography on Film*. *Geography*, 55(1), 16-26.
- D'Alessandro, D., Buffoli, M., Capasso, L., Fara, G. M., Rebecchi, A., & Capolongo, S. (2015). *Green areas and public health: Improving wellbeing and physical activity in the urban context*. *Epidemiol Prev*, 8-13.
- Davidson, R. (2010). *Avatar Evaluating a film in a world of its own*. *Screen education*, 10-17.
- Eco, U. (2019). *Mimarlık Göstergebilimi*. (F. E. Akerson, Çev.) İstanbul: Daimon yayımları.
- Erdoğan, E. (2006). *Çevre ve kent estetiği*. *ZKÜ Bartın Orman Fakültesi Dergisi*, 8 (9), 68-77.
- Gerrig, R. J., & Zimbardo, P. G. (2012). *Psikolojiye giriş, Psikoloji ve Yaşam*. (G. Sart, Çev.)
- Greider, T., & Garkovich, L. (1994). *Landscapes: The social construction of nature and the environment*. *Rural Sociology* (59(1)), 1-24.
- Günek, A. (2018). *Doğaya Karşı Teknoloji: Avatar Filminin Teknolojik Belirlenicilik Bağlamında Analizi*. *Intermedia International E-Journal*, 242-252.
- Güngör, A. C. (2017). *Sinematografik imgenin öğretimi*. *The Turkish of journal design, art and communication*, 697-708.
- Halaçoğlu, N. K. (2019). *Kıbrıs Sultan II. Mahmud Kütüphanesi ve Yunanistan Rodos Hafız Ahmed Ağa Kütüphanesi'nin Mekân-İnsan İlişkisi Açısından İrdelenmesi*. *Kıbrıs Araştırmaları Dergisi*, 2(4), 11-19.
- Kaplan, S. (1992). *Perception and landscape: conceptions and misconceptions*. J. Nasar içinde, *Environmental aesthetics* (s. 45-63). Cambridge university press.
- Kolker, R. P., & Ousley, J. D. (1973, Nisan 1). *A Phenomenology of Cinematic Time and Space*. *The British Journal of Aesthetics*, 13(4), 388-396.
- Kwean, B.-S., Ulrich, R. S., Walker, V. D., & Tassinory, L. G. (2008). *Anger and stress: The role of landscape posters in an office setting*. *Environment and behavior*, 355-381.
- Kudryavtsev, A., Stedman, R., & Krasny, M. E. (2010). *Sensen of place in environmental education*. *Environmental education reseach*, 229-250.

- Lang, J. (1992). *Symbolic aesthetics in architecture: toward a reserch agenda*. J. Nasar içinde, *environmental aesthetics* (s. 11-26). Cambridge university press.
- Lozano, E. (1992). *Visual needs in urban environments and physical planning*. J. Nasar içinde, *Environmental Aesthetics* (s. 395-421). Cambiridge university press.
- Lukinbeal, C. (2005). *Cinematic Landscapes*. *Journal of Cultural Geography*, 3-22.
- Lukinbeal, C., & Sharp, L. (2017, Ocak 19). *Geography and Film*.
- (Oxford University Press) Kasım 18, 2019 tarihinde Oxford Bibliographies: <https://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199874002/obo-97801998740020097.xml?rskkey=q2rKeR&result=3&q=cinema+landscape#firstMatch> adresinden alındı
- Lukinbeal, C., & Zimmermann, S. (2006, Ekim-Aralık). *Film Geography: A New Subfield*. *Erdkunde* (60), 315-325.
- Maslow, A. (1968). *Toward a Psychology of Being*. London.
- Morris, N. (2003). *Health, well-being and open space literatur review*. Edinburg: OPEN space.
- Nacak, İ. (2011). *Kentsel Mekânda Gündelik Hayat: Konya Alaeddin Tepesi Örneği*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, T.C. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı, Konya.
- Nasar, J. (1992). *Visual preferences in urban street sceness: a cross-cultural comparison between Japan and the United States*. J. Nasar içinde, *Environmental aesthetics* (s. 260-274). Cambiridge university press.
- Ormanlı, O. (2010). *Tasarım ve Teknoloji Olguları Bağlamında 'Avatar' Filminin Çözümlemesi*. Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi, 95-109.
- Polat, A. T., Akay, A., & Önder, S. (2017). *The contributions of urban landscape to urban life*. *International journal of architecture and planning*, 66-86.
- Rust, S. (2013). *Avatar: Ecorealism and the Blockbuster Melodram*. B. Taylor içinde, *Avatar And Nature Spirituality* (s. 23-36). Canada: Wifrid Laurier University Press.
- Roth, L. M. (2002). *Mimarlığın Öyküsü*. (E. Akça, Çev.) İstanbul: Kabalcı.
- Sari, D. (2019). *İhtiyaç-Etkinlik-Mekan ilişkisinin kent parkların örneğinde irdelenmesi*. Artvin Çoruh Üniversitesi Orman Fakültesi Dergisi, 181-192.
- Seyrek, A. M. (2018). *Psikoloji sözlüğü*. İstanbul: Yediveren yayıncılık.
- Stamps, A. E. (2004). *Mystery, coplexity, legibility and coherence: A meta-analysis*. *Journal of Environmental Psychology*, 1-16.
- Steg, L., Berg, A. V., & Groot, J. M. (2015). *Çevresel Psikoloji*. (L. K. Cicerali, & E. Cicerali, Çev.) Nobel.

Görsel Kaynaklar

- http-1: <http://www.filmmakinesi.com/avatar-1-izle-fm1> (Erişim tarihi:01.02.2021)
- http-2: <http://www.filmmakinesi.com/avatar-1-izle-fm1> (Erişim tarihi:01.02.2021)
- http-3: <http://www.filmmakinesi.com/avatar-1-izle-fm1> (Erişim tarihi:01.02.2021)
- http-4: <http://www.filmmakinesi.com/avatar-1-izle-fm1> (Erişim tarihi:01.02.2021)
- http-5: <http://www.filmmakinesi.com/avatar-1-izle-fm1> (Erişim tarihi:01.02.2021)
- http-6: <http://www.filmmakinesi.com/avatar-1-izle-fm1> (Erişim tarihi:01.02.2021)
- http-7: <http://www.filmmakinesi.com/avatar-1-izle-fm1> (Erişim tarihi:01.02.2021)

KATILIMCI TASARIM DENEYİMİ: İKÜ AKPAZ KAFETERYA ÖRNEĞİ ÜZERİNE BİR TASARIM ÖNERİSİ

Berze İPEK*

Doç. Dr. Yasemin ERKAN YAZICI**

Özet: Demokratik bir anlayış olan katılımcılık, birçok disiplinde yer aldığı gibi mimarlık alanında da kullanıcıyı proje sürecine dâhil ederek kendini göstermiştir. Merkezine tasarımcıyı alan yerleşik tasarım süreçlerinin aksine katılımcı yaklaşım, teknik bilgi ve birikime sahip olan mimarlar ile mekânların kullanıcıları olan bireylerin mekân deneyimlerini bir araya getiren hümanist bir anlayıştır. Bu anlayış ile oluşturulan tasarımların, insan ihtiyaçlarını daha çok gözetip proje hayata geçtikten sonra, bireylerin tasarımlara müdahale etmelerinin önüne geçilmesi amaçlanmıştır. Fiziksel çevreye yönelik müdahalelerin en aza indirilebilmesi adına geliştirilen işbirlikçi tasarım anlayışı, kullanıcıların yol gösterici olduğu aktif bir süreçtir. Ayrıca kullanıcıların gereksinimlerini anlamaya yönelik geliştirilen katılımcı yöntemler, süreci demokratik kılarken, projelerin sürdürülebilir olmasında etkilidir. Bu çalışmada, İstanbul Kültür Üniversitesi Akpaz Kafeteryası'nın, kullanıcıların gündelik yaşam deneyimlerinden yararlanılarak katılımcı bir yaklaşımla yeniden tasarlanması amaçlanmıştır. Üniversitesinin yemekhane alanı olmasına rağmen, birbirinden farklı birçok beklentisi olan kullanıcı tarafından; yemek yeme dışında çeşitli kullanım amaçlarıyla tercih edilmesi Akpaz Kafeteryası'nın, çalışma kapsamında örnek olarak seçilmesine neden olmuştur. Kullanıcıların anlık davranışlarını analiz etmek adına yapılan gözlemler ile öğrencilerin örtük beklentileri ve deneyimlerini ortaya çıkarmak amacıyla yöneltilen yarı yapılandırılmış görüşme soruları, çalışmada kullanılan katılımcı tasarım yöntemlerini oluşturmuştur. Çalışma sonunda tasarımcıların yapmış oldukları gözlemler ve kullanıcılarla yapılan görüşmeler analiz edilmiş, elde edilen bulgular yardımıyla Akpaz Kafeterya alanı yeniden tasarlanmıştır..

Anahtar Kelimeler: Birlikte Tasarlama, İşbirlikçi Tasarım, Katılımcı Tasarım Deneyimi, Üniversite Kafeterya Tasarımı

Geliş Tarihi: 09/02/2021

Kabul Tarihi: 08/10/2021

Makale Türü: Araştırma Makalesi

*İstanbul Kültür Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Mimari Tasarım Yüksek Lisans Programı, Bakırköy/İstanbul, berzeipek@gmail.com, , ORCID : 0000-0002-4245-5906

**İstanbul Kültür Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, Bakırköy/İstanbul, y.erkana@iku.edu.tr, ORCID: 0000-0002-1175-8445

PARTICIPANT DESIGN EXPERIENCE: A DESIGN PROPOSAL ON THE EXAMPLE OF IKU AKPAZ CAFETERIA

Berze İPEK*

Ass. Dr. Yasemin ERKAN YAZICI**

Abstract: Participation, which is a democratic understanding revises itself in the field of architecture. As opposed to established design process which takes the designer at the center, independent participatory approach takes the designer to the center and currently has a humanist understanding. It is aimed to prevent individuals from interfering with the designs after the project is implemented by taking more care of human needs. Collaborative design approach developed to minimize interventions in the physical environment is an active process guided by space users. In addition, participatory methods developed to understand the needs of users are effective in making the process democratic and sustaining projects. In this study, İstanbul Kültür University Akpaz Cafeteria was aimed to be redesigned with a participatory approach using the daily life experiences of users. Although it is university dining hall area, Akpaz Cafeteria is preferred for various purposes other than dining area by the users who have many different expectation, Akpaz Cafeteria is selected as an example for this study. The observations made to analyze the instant behavior of the users and the semi-structured interview questions directed to reveal the implicit expectations and experiences of the students constituted the participatory design methods used in the study. At the end of the study, the observations made by the designers and the interviews with the users were analyzed, and the Akpaz Cafeteria area was redesigned with the help of the findings.

Keywords: Co-Design, Collaborative Design, Participatory Design Experience, University Cafeteria Design

Received Date: 09/02/2021

Accepted Date: 08/10/2021

Article Types: Research Article

*İstanbul Kültür University, Graduate Education Institute, Architectural Design Master Program, Bakırköy/İstanbul, berzeipek@gmail.com, ORCID : 0000-0002-4245-5906

** İstanbul Kültür University, Faculty Of Architecture, Department Of Architecture, Bakırköy/İstanbul, y.erkany@iku.edu.tr, ORCID: 0000-0002-1175-8445

1.GİRİŞ

İşbirlikçi ve demokratik bir anlayış olan katılımcılık, mimarı tasarım alanında da kendini göstererek, kullanıcıların deneyimledikleri mekânların üretim süreçlerinde söz sahibi olup, aktif rol oynamalarını sağlamaktadır (Terlemez, 2018, s.144). Geleneksel tasarım sürecinde; gözlemci, analizci ve karar verici olan mimarlar her ne kadar teknik bilgi birikime sahip olsalar da, kullanıcıların ihtiyaçlarını, beklentilerini ve algılarını analiz etmekte yetersiz kalabilmektedirler. Bu durum, proje uygulandıktan sonra tasarımın kullanıcıların gereksinimlerine cevap vermemesi ve bireylerin mekânlara yaptıkları müdahaleler ile sonuçlanmaktadır. Demokratik ve hümanist bir yaklaşım olan iş birlikçi tasarım anlayışı ile geleneksel tasarımın aksine kullanıcıların yaşadıkları çevrelerde söz sahibi olmaları sağlanmakta, bireylerin gündelik yaşam deneyimleri ve beklentileri tasarım süreçlerine dâhil edilerek yapılan müdahalelerin azaltılması hedeflenmektedir. Tasarımcı odaklı anlayışın aksine merkezine kullanıcıyı alan katılımcı yaklaşım yöntemleri, kullanıcıların anlık tepkileri ile örtük beklentilerinin ortaya çıkmasını kapsamaktadır. Bu sayede bireyler deneyimledikleri çevrelerin yapısal süreçlerinde aktif rol oynarken, kullanıcıların ihtiyaçlarının değişkenliği de göz önünde bulundurulur. Katılımcı tasarım; kullanıcıların ve diğer aktörlerin tasarım süreçlerinde aktif rol oynamalarını amaçlarken aynı zamanda disiplinler arası etkileşimi arttırmayı, mekân kullanıcılarını da planlama ve tasarım süreçlerine dâhil etmeyi hedefler (Özaloğlu, 2009, s.34). Bu bağlamda, İstanbul Kültür Üniversitesi'nin yemekhane alanı olan Akpaz Kafeteryası'nın makale kapsamında ele alınmasında; birbirinden farklı istek, beğeni ve ihtiyaçları olan birçok kullanıcının, yemek yeme, ders çalışma, sohbet etme gibi çeşitli aktiviteler için bu alanı tercih etmeleri

etkili olmuştur. Farklı kullanıcıların istek ve ihtiyaçlarını göz önünde bulundurmak amacıyla yeniden tasarlanan Akpaz Kafeteryası; kullanıcıların katılımının sağlanması, istek ve ihtiyaçlarının belirlenmesi hedefiyle görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Böylece mekânın kullanıcıları konumunda olan öğrenciler, tasarımın öznesi haline gelmiş ve projenin planlama aşamasında aktif rol almıştır. Ayrıca fiziksel çevrenin tasarım süreçlerine dâhil edilen öğrencilerin; kendilerine güvenen, aktif ve bilinçli bireyler olmaları hedeflenmiştir.

2.TASARIMDA KATILIMCI YAKLAŞIM

Dokunulmaz temel insan hakları kapsamında tartışılan katılım kavramının tarihini, 1215 tarihli Magna Carta Bildirgesi ile 1789 tarihli Fransız İnsan ve Yurttaş Hakları Bildirgesi'ne dayandırmak mümkündür (Ökten vd., 2013). Daha sonra 1960 ve 1970'li yıllarda, toplumdaki dezavantajlı gruplar tarafından insan haklarına yönelik siyasi ve sosyal hak hareketleri gerçekleştirilmeye başlanmıştır. Hak ve adalet arayışıyla gerçekleştirilen bu hareketlere; öğrenci grupları, kadın örgütleri ile etnik gruplar katılırken, bazı tasarımcılarda bu hareketleri kendi uygulamaları ile nasıl ilişkilendireceklerini gözlemlemek için düzenlenen etkinliklere katılmışlardır (Mahabadi vd., 2014, s.15). Tüm bunlar mimarlık ve planlama disiplinlerinde katılımcılık kavramını gündeme getirmiş, savunmacı planlama ile katılımcı kentsel gelişme anlayışları oluşmuştur. Bu bağlamda gündeme gelen katılımcı tasarım anlayışı ile yaşadıkları çevrelerin tasarımında hak sahibi olmayan pasif kullanıcılar yerine; tasarım aşamasında aktif rol alarak daha yaşanabilir çevreler tasarlanmasına öncülük eden tüketiciler desteklenmiştir. (Sanoff, 2000).

ABD'de ortaya çıkan savunmacı planlama, kentsel kararlar verilirken herkes için eşitlik anlayışıyla toplumun bütün kesimlerini gözetip, bazı grupların çıkarlarının ön plana çıkmasını

engellemeyi kapsamaktadır (Davidoff, 1965). Bu amaç kapsamında, katılımcı tasarım hareketi ABD’de yoksulların ve azınlıkların uğradıkları ayrımcılıklara karşı kentsel yoksulluk kapsamında yoğunlaşmış, Toplum Tasarım Merkezleri kurulmuştur. 1970’lerde sayıları artan bu merkezler; üniversite fakültelerinin çatıları altında çalışan öğrenciler ile gönüllülerin finansıyla; bakım merkezleri, gıda kooperatifleri, klinikler ve konut kooperatiflerine yönelik çalışmalar gerçekleştirmişlerdir (Comerio, 1984). ABD’nin aksine Avrupa’da gerçekleştirilen katılımcı tasarım uygulamaları, gönüllü profesyonel planlar önderliğinde yerel örgütlenmelerle birlikte hareket eden daha büyük ölçekli organizasyonları kapsamıştır. Bu organizasyonlara örnek olarak, Birleşik Krallık Kent Planlama Enstitüsü’nün 1970’lerin sonlarında geliştirdiği Planlama Yardımı (Planning Aid) ile Toplum Teknik Merkezleri (Community Technical Aid Centres) verilebilir. Gönüllülük temelinde oluşturulan bu merkezler, yerel yönetimler tarafından finanse edilirken; merkezi hükümetler de ihtiyacı olan mahallelere özel finansal kaynaklarla yardımda bulunmuşlardır (Jenkins vd., 2009). Mimarlık ve planlama disiplinlerinde yaklaşık altmış yıldır tartışılan katılımcı yaklaşım; toplum tabanlı planlama/mimarlık/tasarım (community-based planning/architecture/design), sosyal mimarlık (social architecture), hizmet ederek öğrenme (service learning), kamu yararına mimarlık/tasarım (public interest architecture/design) gibi kavramlar altında tartışılmıştır (Comerio, 1984). Bu disiplinlerde katılımcılık anlayışının gündeme gelmesinde, teknik bilgilerle hazırlanan projelerin uygulandıktan sonra başarısız olmaları etkili olmuş; bu durum kullanıcı deneyimlerinin tasarıma yansması için katılıma olan ihtiyacı göstermiştir (Tekeli, 2009, s. 194-201). Ayrıca, mimarlık ve planlama alanlarında rekabet hâlinde olan profesyonellerin çalışma ortamlarında

yaşadıkları güven sorunları, onları kim için ve ne şartlarda çalıştıkları konusunda sorgulamaya iterek, geleneksel uygulamaları reddetmelerine neden olmuştur. Geleneksel uygulamalara karşı, toplumun yoksul kesimin haklarını savunmak ve katılımlarını sağlamak amacıyla yöntemler geliştirmişlerdir. Bu bağlamda oluşan yaklaşımlar, mimarlık ve planlama alanlarında, katılımcı tasarım anlayışının yapı taşlarını oluşturmuştur (Wates ve Knevitt, 1987). Fiziksel çevrelerin tasarım süreçlerinde; tasarımcı, kullanıcı ve toplumsal kuruluşları bir araya getiren katılımcı tasarım, geleneksel tasarım anlayışının aksine insan ihtiyaçlarını daha çok gözeten hümanist bir yaklaşımdır (Robertson & Simonsen, 2012). Bu bağlamda katılımcı tasarım yaklaşımında, katılımcıların kolektif üretkenliğine dayanarak, farklı perspektiflerdeki insanların bilgi ve yöntemlerini benimseyen, üretken bir araç seti kullanılmaktadır. Bu araç setleri, mimarlığın katı ve kalıcı özelliği ile kullanıcıların esneklik ve değişkenlik potansiyellerinin arasındaki çatışmanın yarattığı problemleri gidermek için kullanılan yöntemleri kapsamaktadır (Hacıalibeyoğlu, 2013, s.190). Bunlar, kullanıcıların görünür özelliklerini anlamaya yarayan sözlü iletişim ve gözleme dayalı iletişim ile kullanıcıların sözle ifade etmelerinin zor olduğu, örtük beklentilerini ortaya çıkarmaya yarayan üretmeye dayalı iletişimdir. Sözlü iletişim metotlarını, yüz yüze gerçekleştirilen müzakereler, anketler, yuvarlak masa toplantıları ile atölye çalışmaları oluşturmaktadır (http-1). Bu yöntemler; kullanıcıların beklentileri ve deneyimlerini anlamaya yönelik olup, tasarımcının bilgisinin kullanıcıların deneyimleri ile desteklenmesi amacıyla gerçekleştirilir. Gözleme dayalı iletişim; kullanıcıların yaşantılarının tespit edilmeye çalışıldığı alan araştırmalarını kapsayan bir yöntemdir. Üretmeye dayalı iletişim ise kullanıcılara sağlanan araçlar ile

kendilerini ifade edebilmelerine fırsat vererek, yaşadıkları çevrelere dair taleplerini ortaya çıkarmalarına olanak sağlayan özel yöntemlerdir. Bu yöntemlere örnek olarak maketler, çizimler, fotoğraflar, üç boyutlu modeller gibi görselleştirmeler ile grafik düzeyleri yüksek şemalar verilebilir (Hacılibeyoğlu, 2013, s.191). Tüm bu yöntemlere rağmen, tasarım sürecinde aktif rol alan bütün grupların çıkarları doğrultusunda ortak paydada uzlaşmalarının zorluğu, katılımcı yaklaşım anlayışının yöntemleri konusundaki tartışmaları hala devam ettirmektedir (Arnstein, 1969).

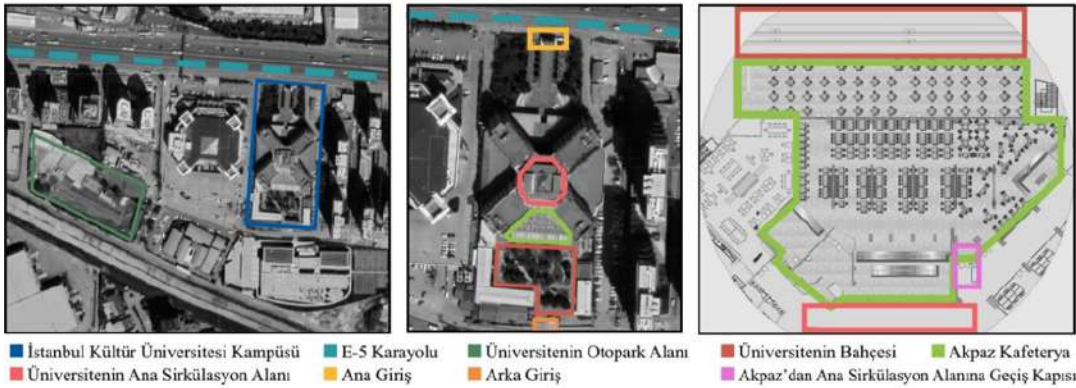
Bu makalede, İstanbul Kültür Üniversitesi yemekhane alanı olan Akpaz Kafeterya'nın Mimari Tasarım Yüksek Lisans Programı, Mimari Tasarımda Özel Konular dersi kapsamında; katılımcı bir süreçle yeniden tasarlanmasına yönelik gerçekleştirilen metotlar açıklanmaktadır. Tasarlanan ürünün kullanıcılarını tasarım sürecinde aktif rol alan aktöre dönüştüren katılımcı tasarım yaklaşımıyla yeniden düzenlenen Akpaz Kafeteryası tasarımında, mekânın kullanıcıları ile yarı yapılandırılmış görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Akpaz Kafeterya'nın tasarım aşamasında, katılımcı tasarım adına; farklı özellikte birçok kullanıcı tasarımın karar verme sürecine dâhil

edilmiştir. Bu sayede kullanıcıların istek, beğeni ve ihtiyaçlarına daha çok cevap veren tasarımın oluşturulmasının yanı sıra katılımcıların iletişim yetileri ile sosyal duyarlılıklarının geliştirilmesi hedeflenmiştir.

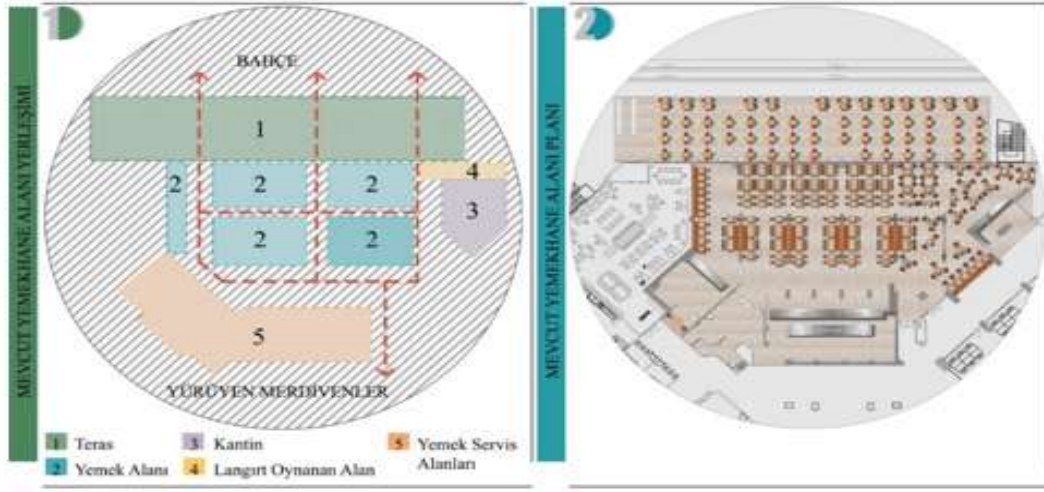
3. ANALİZ ÇALIŞMALARI

19-20 Öğretim yılı bahar dönemi, İstanbul Kültür Üniversitesi Lisansüstü Enstitüsü, Mimari Tasarım Yüksek Lisans Programı, Mimari Tasarımda Özel Konular dersi kapsamında katılımcı tasarım anlayışı ile yeniden tasarlanan Akpaz Kafeterya; E5 Karayolu üzerinde bulunan, ön ve arka olmak üzere iki girişi olan İstanbul Kültür Üniversitesi'nin yemekhane alanıdır. Yemekhane alanı olmasına rağmen, üniversitenin arka girişi ve bahçesi ile olan ilişkisi Akpaz'ı, arka bahçeden üniversitenin ana sirkülasyon alanına erişimde, kullanıcılar tarafından tercih edilen bir geçiş rotası haline getirmiştir. Ayrıca Akpaz, üniversitenin otopark alanından ana sirkülasyon alanına ulaşmak isteyen kullanıcılar tarafından da tercih edilen bir geçiş rotasıdır (Şekil 1).

Akpaz Kafeterya, üniversitenin yemekhane alanı olmasına rağmen, konumu gereği geçiş rotası haline gelmesinin yanı sıra, kullanıcılar tarafından; ders çalışmak, çizim yapmak, dinlenmek, sohbet etmek ve oyun oynamak



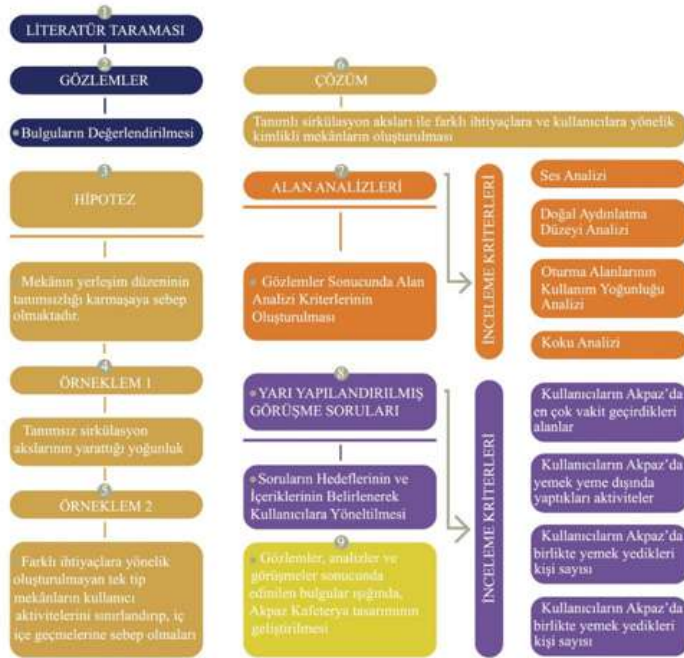
Şekil 1. Akpaz'ın Vaziyet Planındaki Konumu



Şekil 2. Akpaz Kafeterya Mevcut Yerleşim Planı

gibi farklı aktiviteler için de tercih edilmektedir. Bu nedenle, mevcut yerleşim planı; yemek servisi ve yemek alanı dışında kantin, teras, oyun alanı gibi farklı kullanımlara yönelik mekânlardan oluşmaktadır (Şekil 2). Katılımcı tasarım sürecinin bir ayağı olan alan çalışmaları; gözlem, analiz ve yarı yapılandırılmış görüşme aşamalarından oluşmaktadır. Katılımcı ve

katılımcı olmayan yöntemler kullanılarak yapılan gözlemler sonucunda oluşturulan hipotez bağlamında; alan analizlerinin kriterleri belirlenmiş, farklı kullanıcıların ihtiyaçlarını, deyimlerini ve algılarını anlamak üzere yarı yapılandırılmış görüşme soruları oluşturulmuştur (Şekil 3).



Şekil 3. Katılımcı Tasarım Yaklaşımı ile Akpaz Kafeterya Tasarımı Metodolojisi

Böylece gözlem, analiz ve görüşmelerden elde edilen veriler ışığında, kullanıcıların istek, ihtiyaç ve beğenileri göz önünde bulundurularak, tanımlı sirkülasyon aksları ile farklı ihtiyaçlara ve kullanıcılara yönelik kimlikli mekânlar oluşturulmaya çalışılmıştır.

3.1. Veri Toplama Yöntemi Olarak Akpaz Kafeterya Gözlemleri

Veri toplama aracı olarak gözlem, insan davranışlarının doğal ortamlarında belirli bir yöntem ve anlayış ile analiz edilmesidir. Aktörlerinin gözlemci ile gözlenen olduğu veri analiz yöntemi, katılımcı ve katılımcı olmayan gözlem olarak ikiye ayrılmaktadır. Sadece gözlemci konumunda olan araştırmacının kimliğinin belli olduğu durumlar katılımcı olmayan olarak adlandırılırken, gözlemcinin

kullanıcılardan biriymiş gibi davranıp, mekân kurgusunun parçası haline geldiği durumlara ise katılımcı gözlem denmektedir (Guest vd., 2013, s.75). Bu bağlamda, Akpaz Kafeteryası'nda kullanıcıların istek ve ihtiyaçlarının belirlenmesi için gözlemler ve mekânın fiziksel yapısını anlamaya yönelik analizler yapılmıştır. Gözlemler sırasında araştırmacının, elindeki not kâğıtları ile fotoğraf makinasının kimliğini görünür kıldığı katılımcı olmayan bir yaklaşımın yanı sıra, gözlemcinin kullanıcılardan biriymiş gibi davranıp mekânı deneyimlediği katılımcı yönteme de başvurulmuştur. Veri toplama yöntemleri kapsamında Akpaz Kafeteryası'nda, mevcut durumun aynı noktadan günün farklı saatlerinde fotoğrafları çekilmiş (Şekil 4), problemler tespit edilmiştir.



Şekil 4. Akpaz Kafeterya Mevcut Görşeller

Günün farklı saatlerinde araştırmacılar tarafından yapılan gözlemler sonucunda, kafeteryadan okula giriş kapısının tek olmasından dolayı bu bölümde özellikle öğlen saatlerinde yoğunluğun arttığı gözlenmiştir. Yemek servis alanında, cama yakın masaların kullanımının tercih edilmesinin yanı sıra; yemek masalarında yemek yiyen öğrenciler dışında, bilgisayarlarıyla çizim yapan öğrenciler ile maket yapan öğrencilerin de olduğu gözlenmiştir. Kantin sırasında oluşan yoğun kuyrukların öğleden sonra azaldığı tespit edilmiş, yemek servis alanına ulaşmak isteyen kullanıcılar ile bahçeye çıkmak isteyenlerin tercih ettikleri rotanın aynı olmasının yoğunluğu daha da arttırdığı görülmüştür. Katılımcı ve katılımcı olmayan gözlemler aracılığıyla tanımsız sirkülasyon akslarının mekânda yarattığı yoğunluk belirlenmiş, farklı ihtiyaçlara yönelik oluşturulmayan tek tip mekânların kullanıcı aktivitelerini sınırlandırıp iç içe geçmesine sebep olduğu tespit edilmiştir. Bu tespitlerden yola çıkarak “mekânın yerleşim düzeninin tanımsız oluşu karmaşaya sebep olmaktadır” hipotezi oluşturulmuştur. Yemek yemenin yanı sıra, konumu gereği farklı kullanımlar için tercih edilen ve geçiş rotası haline gelen Akpaz Kafeteryası'nda, mevcut durumda tanımlı sirkülasyon alanları ile farklı kullanımlara yönelik kimlikli mekânların olmayışının karmaşa doğurduğu gözlenmiştir. Analiz ve gözlemlerden edinilen veriler ışığında hipotez oluşturulurken, alan analizi ile yarı yapılandırılmış görüşme sorularının kriterleri de belirlenmiş, bu sayede tasarımın şekillenmesi hedeflenmiştir.

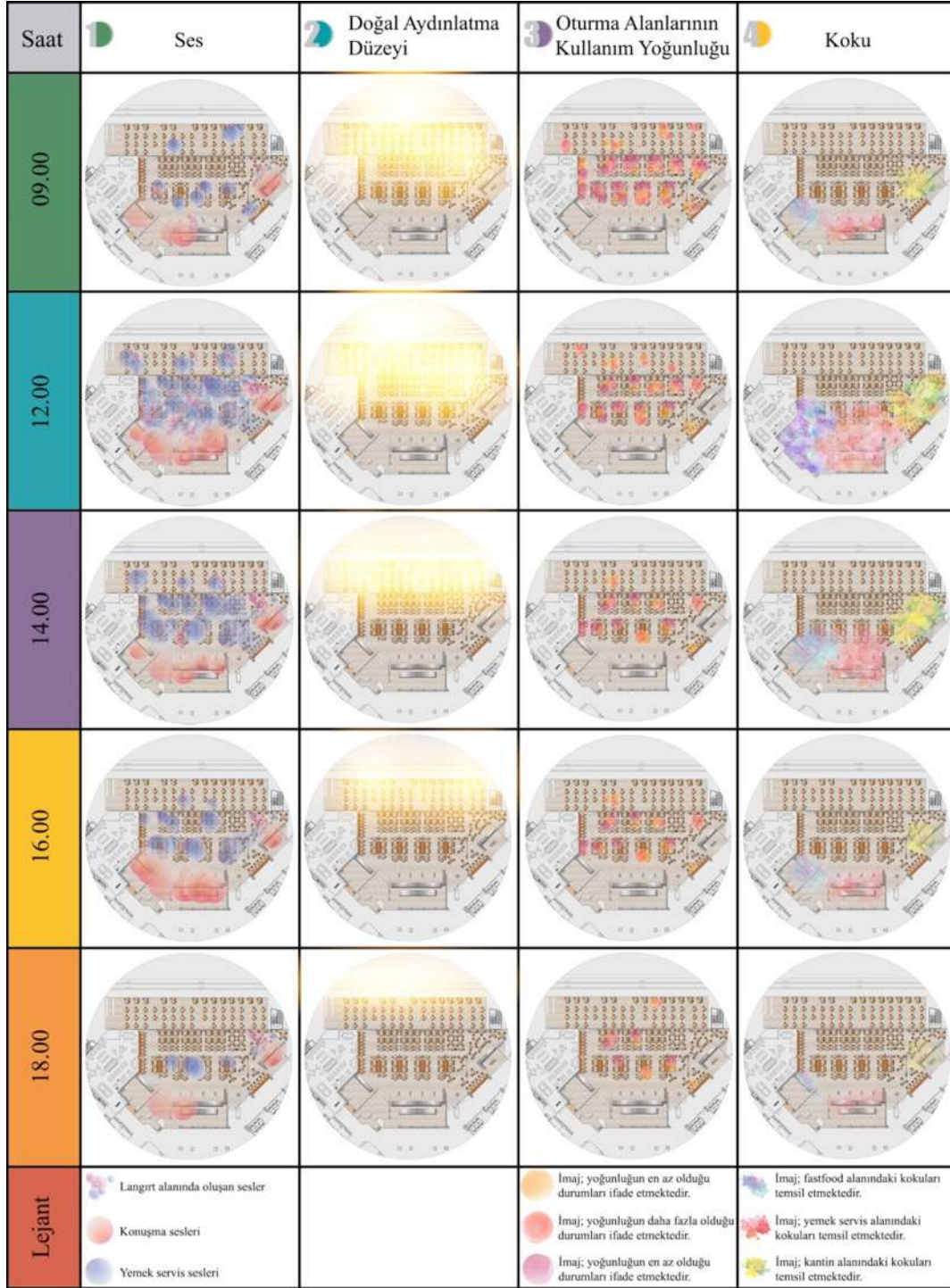
3.2.Veri Toplama Yöntemi Olarak Akpaz Kafeterya Alan Analizleri

Akpaz Kafeterya alanında yapılan gözlemlerden elde edilen veriler; yemekhane alanının fiziksel yapısını açığa çıkarmak için yapılacak analizlerin kriterlerini belirlemede etkili olmuş; ses, doğal aydınlatma düzeyi, oturma alanlarının kullanım yoğunluğu, koku ve sirkülasyon analizleri

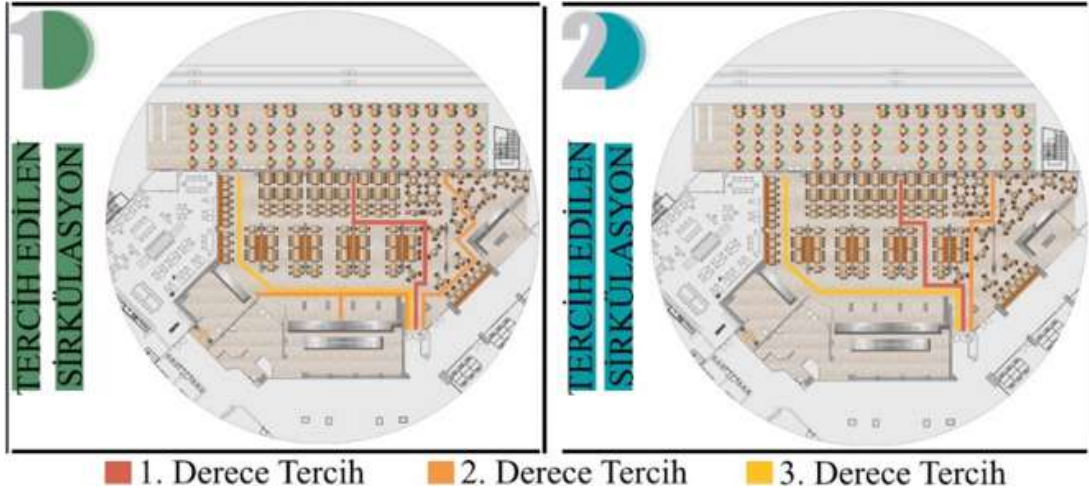
yapılmıştır (Şekil 5). 09.00, 12.00, 14.00, 16.00 ve 18.00 saatlerinde yapılan analizlerde; ses analizinde ses kayıt cihazı, oturma alanlarının kullanım yoğunluğu analizinde fotoğraflama tekniği, doğal aydınlatma düzeyi ile koku analizinde ise araştırmacılar tarafından yapılan gözlemler ile sonuca varılmıştır.

Akpaz Kafeterya alanının ses analizi sonucuna göre, farklı saatlerde ses yoğunluğunun değiştiği tespit edilirken, yapılan aktiviteye bağlı olarak oluşan ses kaynağının değişiklik gösterdiği görülmüştür. Ses yoğunluğunun en fazla olduğu saatlerin öğlen saatleri olduğu, en az olduğu saatlerin ise sabah ve öğleden sonra olduğu belirlenmiştir. Doğal aydınlatma düzeyi analizi, mekânda güneş ışığından yeterince yararlanılmadığını göstermiştir. Sabah saatlerinden itibaren yapay aydınlatma kullanıldığı, öğleden sonra 2'ye kadar cam kenarında bulunan masaların doğal aydınlatmadan yararlandığı fakat geri kalan kısımların yapay elemanlar ile aydınlatıldığı tespit edilmiştir. Oturma alanlarının kullanım yoğunluğu analizi sonucunda, Akpaz'ın en yoğun olduğu öğlen saat 12'de neredeyse bütün yemek masalarının dolu olduğu görülmüştür. Koku analizi ile kokunun en yoğun olduğu saatin öğlen 12 olduğu görülmüş, günün diğer saatlerinde ise kokunun azaldığı sonucuna varılmıştır.

Kafeteryaya girişte ve çıkışta tercih edilen sirkülasyonların kullanım yoğunlukları gözlenerek, kullanıcıların tercihleri analiz edilmiştir (Şekil 6). Yapılan gözlemler sonucunda Akpaz'ın bahçe ile olan etkileşiminin kafeteryayı geçiş rotası haline getirdiği tespit edilmiş, bu durumun yoğunluğu arttırırken, Akpaz'a üniversite içinden ve bahçeden girişte farklı sirkülasyonların tercih edilmesine sebep olduğu görülmüştür. Geliştirilecek yeni tasarımda yol gösterici olması amacıyla yemekhane alanının fiziksel yapısı analiz edilirken, kullanıcıların davranışları da gözlenmiştir. Yapılan gözlemler



Şekil 5. Akpaz Kafeterya Analizleri



Şekil 6. Kafeteryaya Girişte Ve Çıkışta Tercih Edilen Sirkülasyonların Analizi

ile üniversitenin yemekhane alanı olan Akpaz'ın, kullanımının en yoğun olduğu saatin yemek servisinden dolayı öğlen saatleri olduğu belirlenmiş, kullanıcıların Akpaz'ı yemek dışında farklı aktiviteler için kullandıkları tespit edilmiştir. Bahçeden okula geçişte yemek alanının tercih edilmesi ile erişimi sağlayan tek bir kapının olmasının da yoğunluğu arttırdığı görülmüştür. Doğal ışıktan yeterince yararlanılmadığı, yemek alanlarındaki kokuların ve seslerin birbirine karıştığı analiz edilirken farklı kullanımlara yönelik mekân seçeneklerinin olmaması gibi mekânın fiziksel yetersizlikleri tespit edilmiştir.

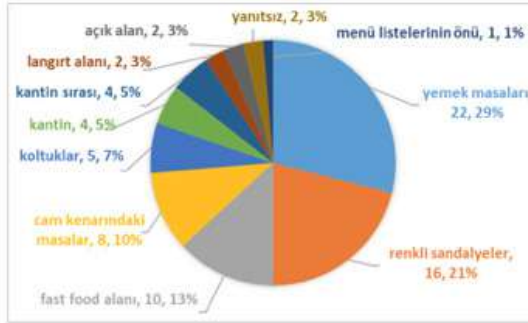
3.3. Veri Toplama Yöntemi Olarak Yarı Yapılandırılmış Görüşmeler

Yarı yapılandırılmış görüşmeler; kullanıcıların deneyimleri, görüşleri, ihtiyaçları ve memnuniyetleri hakkında bilgi toplamak amacıyla gerçekleştirilen bir iletişim, gözlem tekniğidir (Onur, 2019, s.73). Bu teknikle katılımcıların deneyimlerinin ve beklentilerinin ortaya çıkarılması beklenirken, görüşmenin gidişatına göre farklı sorular yöneltilerek; kullanıcının çevre değerlendirmeleriyle ilgili farklı boyutlarda bilgiler de edinilebilir

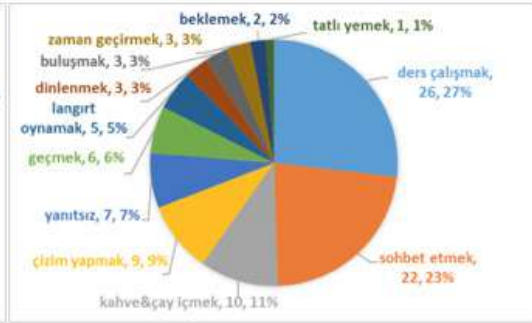
(Açıksöz vd., 2020, s.211). Böylece tasarımcı görüşmeyi yöneterek kullanıcılardan çevre değerlendirmeleriyle ilgili derinlemesine bilgi toplamış olur. Bu görüşmeler, kullanıcının cevabının nasıl olması gerektiğine dair bir yapı dayatmamalı, katılımcıların kendi çevre deneyimlerini ve kişisel algılarını ifade etmelerinde fırsat tanıyıcı, esnek ve işbirlikçi bir iletişime dayalı olmalıdır (Luck, 2003, s.527). Bu bağlamda, kullanıcıların İstanbul Kültür Üniversitesi yemekhane alanı hakkındaki tutumlarının belirlenmesi kapsamında 6 adet yarı yapılandırılmış görüşme sorusu hazırlanmıştır. Sorular; (1) Akpaz'da en çok vakit geçirdiğiniz alan hangisidir?, (2) Akpaz'ı yemek yeme dışında hangi aktiviteler için kullanıyorsunuz?, (3) Akpaz'da kaç kişi ile birlikte yemek yiyorsunuz?, (4) Okulda bulunduğunuz saatlerin ne kadarını Akpaz'da geçiriyorsunuz?, (5) Oturma elemanlarının ergonomisini nasıl buluyorsunuz?, (6) Akpaz'da bitki kullanılmasını ister miydiniz? şeklindedir. Her soru farklı sayıda kişiye sorulabilmiş, aşağıda detaylı bilgi verilmiştir. Çalışmada kişisel bilgiler ve cinsiyet gibi veriler etkili olmadığı için yer verilmemiştir. Görüşmeler alan çalışmasının yapıldığı Akpaz kafeteryasında

yüz yüze gerçekleşmiştir. Sorulara verilecek yanıtlarla birlikte tasarımın; kullanıcıların ihtiyaçları, tercihleri ve beğenileri doğrultusunda geliştirilmesi hedeflenmiş ve mekânda olumsuz bulunan yönlerin giderilmesi amaçlanmıştır. “Akpaz’da en çok vakit geçirdiğiniz alan hangisidir?” sorusu 76 öğrenciye yöneltilmiş, en fazla yemek masaları, renkli sandalyeler ve fast food alanı yanıtları alınmıştır (Grafik 1). “Akpaz’ı yemek yeme dışında hangi aktiviteler için kullanıyorsunuz?” sorusu 67 öğrenciye sorulmuş, bazı öğrenciler birden fazla yanıt verdiği için dolayı toplam 97 yanıt ulaşılmıştır. En fazla ders çalışmak, sohbet etmek ve kahve-çay içmek yanıtları verilmiştir (Grafik 2). “Akpaz’da kaç kişi ile birlikte yemek yiyorsunuz?” sorusu 106 öğrenciye yöneltilmiş, katılımcıların yarıya yakını 2-4 kişi olarak yanıtlamıştır (Grafik 3).

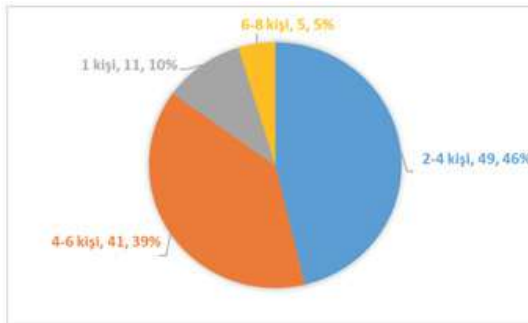
“Okulda bulunduğunuz saatlerin ne kadarını Akpaz’da geçiriyorsunuz?” sorusu 85 öğrenciye sorulmuş, öğrencilerin yaklaşık üçtebiri 1 saat yanıtını vermiştir (Grafik 4). Görüşme sorularında olmamasına rağmen bazı öğrenciler Akpaz’ı sadece yemek yeme için kullandıklarını, kısa süreli vakit geçirmelerinin nedenini kötü koku, kalabalık, karanlık ve gürültü olarak açıklamışlardır. “Oturma elemanlarının ergonomisini nasıl buluyorsunuz?” sorusu 49 öğrenciye yöneltilmiş, öğrencilerden 1 en az 10 en çok olacak şekilde puan vermeleri istenmiştir. En fazla üç, dört ve beş puan yanıtları alınmıştır (Grafik 5). “Akpaz’da bitki kullanılmasını ister miydiniz?” sorusu 39 öğrenciye sorulmuş, katılımcıların büyük çoğunluğu evet yanıtını vermiştir (Grafik 6).



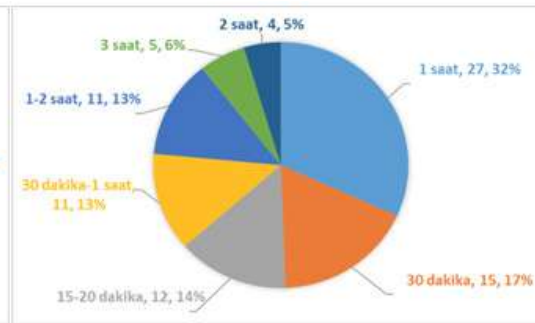
Grafik 1. En Çok Vakit Geçirdiklerilen Alanlar



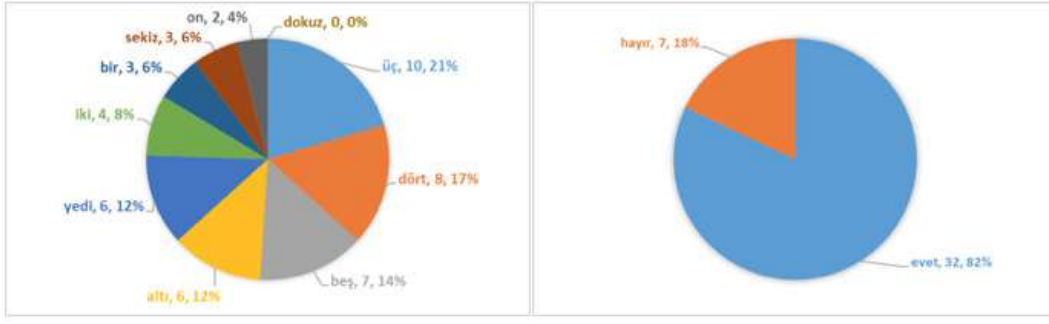
Grafik 2. Yemek Yeme Dışında Yapılan Aktiviteler



Grafik 3. Birlikte Yemek Yenilen Kişi Sayısı



Grafik 4. Mekanda Geçirilen Süre



Grafik 5. Oturma Elemanlarına Verilen Puanlar

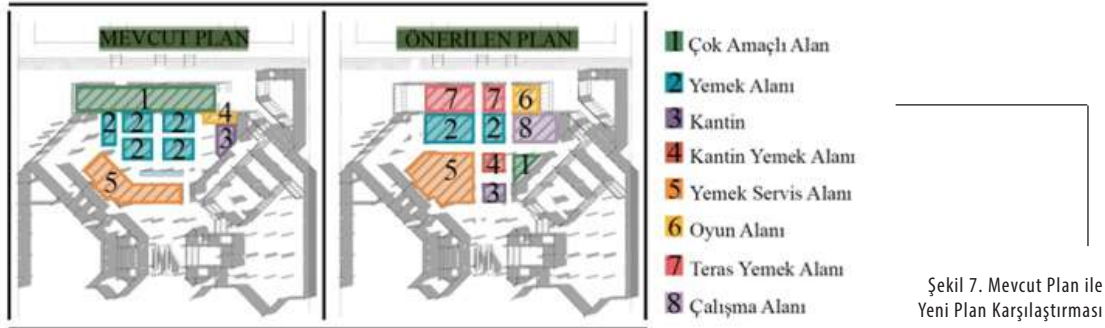
Grafik 6. Mekanda Bitki İsteği

Görüşmelerden elde edilen grafiklere genel olarak bakıldığında; yemek alanının birincil işlevi dışında; çoğunlukla ders çalışmak, sohbet etmek için de, en az iki-dört kişilik olmak üzere farklı sayıdaki gruplar tarafından da kullanıldığı gözlenmiştir. Mekânın genellikle bir saat civarı kullanılması tasarım açısından yol göstericiyken, oturma alanları öğrenciler tarafından kullanışlı bulunmamış, fakat bitki kullanımı olumlu karşılanmıştır. Tüm bunlar göz önünde bulundurularak mekânlar, çok işlevli ve fonksiyonel olacak biçimde düzenlenip, tüm ihtiyaçlara cevap verecek şekilde tasarlanmıştır.

4.AKPAZ KAFETERYA TASARIMI

Akpaz Kafeteryasında yapılan gözlemler, analizler ve katılımcılarla gerçekleştirilen yarı yapılandırılmış görüşmeler sonucunda elde

edilen bulgular analiz edilmiş, kafeterya alanının yeniden tasarlanması için girdi oluşturmuştur. Bu bağlamda kullanıcıların; yemek yeme dışında ders çalışmak, dinlenmek, sohbet etmek ve oyun oynamak gibi farklı aktiviteler için kafeterya alanını tercih ettikleri tespit edilerek, yeni tasarım mevcut planın aksine farklı kullanımlara yönelik mekân seçenekleri içerecek şekilde yeniden düzenlenmiştir. Kullanıcıların ihtiyaçları, istekleri ve beğenileri göz önünde bulundurularak düşünülen tasarım önerisinde; çalışma alanı, dinlenmek-sohbet etmek için çok amaçlı alan ve tanımlı bir yemek alanı oluşturulmuştur. Ayrıca, Akpaz'ın mevcut planında var olan mekânlar kullanıcıların ihtiyaçları, istekleri ve beğenileri doğrultusunda geliştirilmiş ve tespit edilen problemlere çözüm aranmıştır (Şekil 7).



Şekil 7. Mevcut Plan ile Yeni Plan Karşılaştırması

Kafeterya alanında yapılan gözlemlerden edinilen bulgular ışığında, Akpaz'ın üniversiteye giriş ve çıkışlarda geçiş mekânı olarak kullanıldığı, sirkülasyon alanlarının tanımsız olduğu tespit edilmiş ve bu durumun kullanıcı hareketlerinde karmaşaya sebep olduğu görülmüştür. Mevcut tasarımda mobilya düzeninin sirkülasyonu tanımlamadığı, bahçeden kafeterya alanına giren kullanıcıların mekânı anlamakta zorlandıkları ve bu durumun sıkışıklıklara sebep olduğu tespit edilmiştir. Ayrıca kafeterya alanından üniversitenin ana sirkülasyon alanına geçişi sağlayan tek bir kapının olması yoğunluğu arttıran diğer bir neden olarak belirlenmiştir. Yarı yapılandırılmış görüşmelerde, katılımcıların yeni yapılacak olan tasarımdan beklentilerinin, tanımlı geçiş aksları olduğu sonucuna da dayanılarak Akpaz Kafeterya alanı düzeni yeniden oluşturulmuştur. Bu bağlamda oluşturulan tasarım üç tane tanımlı kesintisiz sirkülasyon aksı içerirken, geçiş rotaları seperatörler, mobilyalar ve bitkiler ile belirlenmiştir. Akpaz'dan üniversitenin ana sirkülasyon alanına erişimi sağlayan eski tasarımdaki tek geçiş yerine, birinci ve ikinci sirkülasyon aksı oluşturularak süreklilik sağlanmış, aynı zamanda erişim olanağı artırılarak yoğunluğun azaltılması amaçlanmıştır. Kullanıcıların ihtiyaçları doğrultusunda, mimari tasarım stüdyoları ile mevcutta var olan özel kafe arasında üçüncü sirkülasyon aksı oluşturulmuştur. Böylece özel kafede yemek yemeyi tercih eden kullanıcıların erişimini rahatlatan aks, aynı zamanda içeceğini özel kafeden alıp yemek yemeyi Akpaz'da tercih eden kullanıcıların hareketlerini kolaylaştıran bir seçenek haline gelmiştir.

Öğrenciler görüşmeler sırasında, yemek yerken bahçedeki doğal ışıktan yararlanmak istediklerini ifade etmişler aynı zamanda cam kenarındaki masaların Akpaz'da en fazla zaman geçirilen alanlardan olduğu yapılan gözlemlerde de tespit edilmiştir. Bu nedenle, yeni tasarımda yemek alanları bahçeyle ilişkili olacak şekilde, cam

kenarlarına ve teras alanına yerleştirilmiştir. Yapılan görüşmelerde katılımcılar, kantin sırasında beklemekten rahatsız olduklarını dile getirdikleri için kantin alanı üniversitenin ana sirkülasyon alanı ile ilişkili olacak şekilde servis alanı, içecek ve yiyecek servisi olarak ikiye ayrılmıştır. Bu sayede, kantin alanında oluşan sıra yoğunluğunun azalması hedeflenmiş, sadece içecek almak isteyen kullanıcıların üniversitenin ana sirkülasyon alanına servis veren kantin kısmından ihtiyaçlarını giderip kafeterya alanının içine girmelerine gerek kalmaması sağlanmıştır. Akpaz'ın mevcut tasarımında içeride bulunan oyun alanı, katılımcılar gürültüden rahatsız oldukları belirttikleri için yeni tasarımda teras kısmına alınmıştır. Görüşmeye katılan öğrenciler, yemek kokularından rahatsız olduklarını belirttikleri için yemek alanları bir araya toplanmış, içe dönük bir tasarım oluşturularak kokunun minimuma inmesi hedeflenmiştir. Ayrıca yapılan gözlemlerde, kullanıcıların ana yemek ve fast food alanı arasında tercih yaparken oluşturdukları sirkülasyon yoğunluğunun önünde geçilmesi hedefiyle de yemek alanları bir araya getirilmiştir. Görüşmeye katılan öğrencilerin, yemek yeme dışında Akpaz'ı dinlenmek ve sohbet etmek için tercih ettikleri belirlenmiş, gözlemler aracılığıyla da bu kullanıcıların aktivitelerini gerçekleştirmelerine yönelik mekânların var olmamasının karmaşaya yol açtığı sonucuna varılmıştır. Bu bağlamda, oluşturulan çok amaçlı alan kullanıcıların sohbet edip, dinlenebilmelerine yönelik geliştirilmiştir. Son olarak, gözlemler ve görüşmeler ışığında öğrencilerin yemekhaneyi ders çalışmak için kullandıkları görülmüş, yeni tasarımda çalışma alanına yer verilmiştir. Akpaz'ı ders çalışmak için kullandıklarını belirten öğrencilerin büyük bir çoğunluğunun mimarlık öğrencileri olduğu analiz edilmiş, yeni tasarlanan mekân mimari tasarım stüdyoları ve üçüncü aks ile ilişkili olacak şekilde yerleştirilmiştir (Tablo 1).

Mevcut Tasarımdaki Sorun	Hedef	Tasarım Kararı
Tanımsız sirkülasyon aksları mekânda ve kullanıcı hareketlerinde karmaşaya sebep olmaktadır.	Tanımlı sirkülasyon aksları oluşturarak kullanıcıların mekânı daha kolay anlamalarını sağlamak.	Seperatörler, bitkiler ve mobilyalar ile mekân sınırları belirlenmiş, sirkülasyon alanları tanımlanmıştır.
Kafeteryadan üniversitenin ana sirkülasyon alanına geçiş için tek kapının olması yoğunluğu arttırmaktadır.	Girişlerde ve çıkışlarda oluşan yoğunluğun azaltılması ile erişim olanağını artırırken sürekliliğin sağlanması.	Birinci ve ikinci sirkülasyon aksları ile kafeteryadan üniversitenin ana sirkülasyon alanına iki geçiş yaratılmıştır.
Özel kafeye Akpaz'dan ve mimari tasarım stüdyolarından erişimin zor olması.	Özel kafeye erişimi kolaylaştırırken, Akpaz ve mimari tasarım stüdyoları arasındaki ilişkiyi güçlendirmek.	Özel kafeye ile mimari tasarım stüdyoları arasında üçüncü sirkülasyon aksı oluşturulmuştur.
Yemek masalarında doğal ışıktan yeterince yararlanılamaması.	Yemek alanlarının bahçe ile ilişkilerini güçlendirerek doğal ışıktan daha fazla yararlanılmasını sağlamak.	Yemek alanları teras alanına ve cam kenarlarına yerleştirilmiştir.
Kullanıcıların kantin sırasında beklemekten ve oluşan yoğunluktan rahatsız olmaları.	Kantin sırasını ve Akpaz'da oluşturduğu yoğunluğu azaltmak.	Kantin, üniversitenin ana sirkülasyon alanına yakın konumlandırılmış, yiyecek ve içecek servisleri için farklı alanlar tasarlanmıştır.
Kullanıcıların oyun alanında oluşan gürültüden rahatsız olmaları.	Oyun alanında oluşan gürültüyü azaltmak.	Oyun alanı teras alanına yerleştirilmiştir.
Kullanıcıların iç içe geçen yemek kokularından rahatsız olması.	Yemek kokularının mekâna yayılmalarını engellemek.	Yemek alanları bir araya toplanarak içe dönük bir tasarım geliştirilmiştir.
Dinlenmek, sohbet etmek gibi farklı işlevlere yönelik mekânların olmamasının yarattığı karmaşa.	Farklı kullanımlara yönelik esnek mekânlar oluşturmak.	Dinlenmek ve sohbet etmeye yönelik çok amaçlı alan tasarlanmıştır.
Akpaz'da ders çalışmak isteyen öğrenciler için özel bir alanın olmaması.	Ders çalışmak için özel bir alan yaratılması.	Mimari tasarım stüdyoları ile ilişkili özel bir ders çalışma alanı tasarlanmıştır.

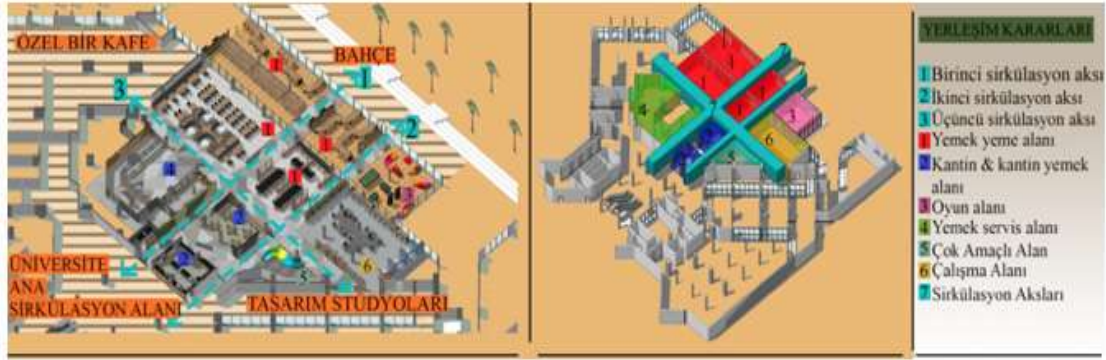
Tablo 1. Mevcut Tasarımdaki Sorunlar, Hedefler ve Tasarım Kararları

tasarım stüdyoları ve üçüncü aks ile ilişkili olacak şekilde yerleştirilmiştir (Tablo 1).Mekân analizleri, gözlemler ve yarı yapılandırılmış görüşmelerden elde edilen bulgular ışığında geliştirilen Akpaz Kafeterya tasarımı; mevcut tasarımdaki problemlere çözüm getirecek şekilde kullanıcıların istek, ihtiyaç ve beğenileri doğrultusunda geliştirilmiştir. Mevcut düzende kullanıcı hareketlerinde karmaşaya sebep olan tanımsız olan sirkülasyon aksları, tanımlı hale getirilerek sürekliliğin sağlanması amaçlanmıştır. Tasarlanan yeni sirkülasyon aksları ile Akpaz'dan özel kafeye ve üniversitenin ana sirkülasyon alanına geçişin kolaylaşarak yoğunluğun azalması hedeflenmiştir. Ayrıca var olan kullanım alanlarının geliştirilmesinin yanı sıra farklı

ihtiyaçlara yönelik yeni mekân seçenekleri oluşturulmuştur (Şekil 8).

4.1. Tasarım Kararları

Akpaz Kafeterya tasarımı kapsamında; sınırları tanımlı ve farklı kullanımlara açık fonksiyonel mekânlar oluşturulmuştur. Kullanılan seperatörler, mobilyalar ve bitkiler ile sirkülasyon aksları tanımlanmış, mekânların sınırları belirlenmiştir. Mekânlar tavan detayları ve yer döşemeleri ile sirkülasyon akslarından ayrılmış, malzemelerde gri tonlar, ahşap detaylar ve yeşil öğeler seçilmiştir. Malzeme seçimleri, kullanım yoğunlukları göz önünde bulundurularak yapılmış bunun yanı sıra malzemelerin kullanışlı ve ekonomik olmalarına ayrıca özen gösterilmiştir.



Şekil 8. Yerleşim Kararları

alanı, toplamda 142 kişiye hizmet verecek şekilde görüşme soruları ile gözlem ve analizlerden edinilen veriler göz önünde bulundurularak tasarlanmıştır (Şekil 9). Görüşme verilerine göre, öğrencilerin birlikte yemek yediği kişi sayısı göz önünde bulundurularak mevcut yemek alanındaki tek tip masa düzeni yerine oturma planları çeşitlendirilmiş, farklı seçenekler yaratılmıştır. Tek kişilik, 4 kişilik ve kalabalık gruplar gibi farklı kullanımlara yönelik oturma alanları tasarlanmış, cam kenarına yerleştirilen tek kişilik masalarla yemek yerken bahçenin görülebilmesi sağlanmıştır. Kullanışlı olmadığı düşünülen mevcut oturma düzeni yerine, kullanıcı ihtiyacına göre ayrılıp birleşebilecek şekilde esnek tasarıma sahip bir düzen tasarlanmıştır. Tasarımın kimliğini oluşturan yeşil öğelerin seperatörler ile kolon kaplamalarında kullanımı önerilmiş ve bu öğeler ile uyumlu duvar kâğıdı tercih edilerek tasarımda bütünlük sağlanmıştır. Kullanılan lineer aydınlatma elemanları ve sarkıt armatürler gibi dekoratif ürünler tasarımı tamamlamış, yeşil öğelerin bulunduğu seperatörler ahşap görünümlü dikmeler ile tavan detayına sabitlenerek tasarımın bütünlüğü korunmuştur. Tasarımın genelinde kullanılan ahşap ve mermer görünümlü malzemeler, kullanım kolaylığı sağlarken ekonomik olması sebebiyle mdf plakalarından üretilmiştir. Bakım gerektirmeyen

ve kolay çizilmeyen ahşap görünümlü mdf plakalar, baffle asma tavan sistemi ile masalarda da tercih edilmiştir. Yer döşeme malzemesi olarak gri epoksi kullanılırken, masalarda kullanılan mermer görünümlü mdf ile seperatörler ve tavan detayında kullanılan ahşap görünümlü mdf arasında uyum yakalanması hedeflenmiştir. Terasta yemek yeme ve serbest oturma alanı olarak düzenlenen alan, 70 kişilik kapasitede oluşturulmuştur (Şekil 10). Görüşmelerde öğrenciler bu alanda, rahat ve kullanışlı oturma elemanlarını tercih ettiklerini belirtmiş, bu nedenle alanda kullanıcılara esneklik sağlayan modüler mobilya seçenekleri sunulmuştur. Kullanıcı tercihine ve ihtiyacına göre değişebilen modüler mobilyalar, bağlantı noktalarından ayrılıp birleştiği için, öğrencilerin isteklerine göre tek ya da grup oturabilmeye imkân vermektedir. Ahşap ve gri tonlarının hâkim olduğu, fonksiyonelliği ile ön plana çıkan bu alanda mobilyalar; çizgisel düzende yerleştirilmelerine rağmen istenildiği takdirde farklı formlarda da kullanılabilirler. Diğer mekânlarda olduğu gibi teras yemek alanında da seperatörler, tavan detayları ve kolonlarda yeşil öğeler kullanılarak ahşap malzeme ile uyum yakalanmaya çalışılmıştır. Malzeme olarak bakım gerektirmeyen, suya ve hava koşullarına dayanıklı ahşap deck yer döşeme malzemesi tercih edilmiştir.



Şekil 9. Yemek Alanı Tasarım Önerisi

Terasta yemek yeme ve serbest oturma alanı olarak düzenlenen alan, 70 kişilik kapasitede oluşturulmuştur (Şekil 10). Görüşmelerde öğrenciler bu alanda, rahat ve kullanışlı oturma elemanlarını tercih ettiklerini belirtmiş, bu nedenle alanda kullanıcılara esneklik sağlayan modüler mobilya seçenekleri sunulmuştur. Kullanıcı tercihi ve ihtiyacına göre değişebilen modüler mobilyalar, bağlantı noktalarından

ayrılıp birleştiği için, öğrencilerin isteklerine göre tek ya da grup oturabilmeye imkân vermektedir. Ahşap ve gri tonlarının hâkim olduğu, fonksiyonelliği ile ön plana çıkan bu alanda mobilyalar; çizgisel düzende yerleştirilmelerine rağmen istenildiği takdirde farklı formlarda da kullanılabilirler. Diğer mekânlarda olduğu gibi teras yemek alanında da seperatörler, tavan detayları ve kolonlarda



Şekil 10. Teras Yemek Alanı
Tasarım Önerisi



Şekil 11. Kantin ve Kantin Yemek
Alanı Tasarım Önerisi

Akpaz'ın mevcut tasarımının aksine, yeni kantin tasarımında okulun ana sirkülasyon aksıyla erişimi sağlayan açıklık oluşturulmuştur. Tasarım önerisinde kantin alanı, yemek ve satış olmak üzere iki ayrı alan olarak tasarlanmıştır (Şekil 11). Kantin yemek alanının sirkülasyon koridoruna bakan kısmına tek kişilik oturma alanları yerleştirilmiş, kullanılan oturma elemanları için farklı kullanıcıların yararlanmasına adına kullanım süresini azaltacak şekilde daha az

konforlu sandalyeler seçilmiştir. Kantin alanında, ahşap malzemeden oluşan baffle tavan sistemi ile gri tonlarından oluşan epoksi yer döşemesi kullanılmıştır. Kantin oturma alanında kullanılan seperatörlerde brüt beton, çelik konstrüksiyon ve cam detaylar kullanılırken, masalarda uzun ömürlü olması açısından ahşap malzeme kullanılmıştır. Ayrıca yer döşeme malzemesi olarak diğer mekânlarda olduğu gibi gri epoksi tercih edilmiştir.

Kullanıcıların talepleri doğrultusunda önerilen oyun alanı kafeterya alanının içinde gürültü oluşturmaması için teras kısmına yerleştirilmiştir (Şekil 12). Oyun alanında kullanıcıların sayısına göre ayrılıp birleştirilebilen, yerleri değiştirilebilen esnek mobilyalar ile dinlenme, sohbet etme ve oyun oynama eylemlerine uygun alanlar yaratılmıştır. Kullanıcıların yapılan görüşmelerde belirttikleri gibi bu alandaki mobilya tasarımında canlı renkler

tercih edilmiş, tasarım bütünlüğü açısından yeşil öğeler ile ahşap detayların kullanımına bu alanda da yer verilmiştir. Dinamik ve keyifli bir alan tasarlanması adına öğrencilerin tercihleri doğrultusunda mekâna; langırt, bilardo, playstation gibi oyun seçenekleri eklenmiştir. Malzeme olarak bakım gerektirmeyen ve suya dayanıklı ahşap yer deck döşemesi ile teras boyunca devam eden ahşap tavan detayları tercih edilmiştir. Görüşmelerde kullanıcıların yemek



Şekil 12. Oyun Alanı Tasarım Önerisi

kokularından rahatsız oldukları belirlenmiş, bu nedenle yemek servis alanları bir araya toplanarak, içe dönük bir tasarım geliştirilmiştir (Şekil 13). Yemek seçimi sırasında oluşan sirkülasyon yoğunluğunu en aza indirebilmek için fast food ve ana yemek alanı birlikte tasarlanmıştır. Ayrıca servis asansöründen gelen malzemelerin ve yemeklerin, yemek servis alanının arka bölümünde bulunan kapı ile mutfak

bölümüne erişiminin sağlanması, bulaşıkhaneye ve kirli bulaşıkların bekletildiği alanın yakın konumlandırılması önerilmiştir. Malzeme seçimlerinde sirkülasyon döşeme çizgileri ve ahşap detaylarla uyumlu olan diyagonal duvar panelleri tercih edilmiştir. Tavan detayı olarak ahşap baffle sistem kullanılırken, yerlerde gri epoksi malzeme kullanılmıştır. Öğrencilerin sohbet edip, dinlenebilecekleri çok amaçlı



Şekil 13. Yemek Servis Alanı Tasarım Önerisi

alandaki; renkli mobilyalar ile duvar panelleri kullanılarak keyifli ve rahat bir ortam oluşturulmuştur (Şekil 14). Diyagonal çizgilerin hâkim olduğu duvar panellerinin, sirkülasyon alanının yer döşeme malzemesi ile uyumlu olmasına dikkat edilmiştir. Ayrıca proje genelinde ahşap ve gri tonları hâkim olmasına rağmen bu alan, kullanılan canlı

renkler ile diğer mekânlardan farklılaştırılmıştır. Yarı yapılandırılmış görüşmelerde, kafeterya alanında yapılacak herhangi bir etkinliğin öğrencileri rahatsız etmeyeceği sonucuna dayanarak, bu alana piyano eklenmiştir. Müzik dinletisinin rahatlatıcı olması nedeniyle bazı zamanlarda piyano çalınmasının keyifli olacağı düşünülmüştür.



Şekil 14. Çok Amaçlı Alan Tasarım Önerisi

Çalışma alanı, diyagonal çizgilerin olduğu seperatörler ile sirkülasyon koridorundan ayrılırken, sınırlarda kullanılan yeşil öğeler ile de yemek alanından izole olması sağlanmıştır (Şekil 15). Cam kenarına yerleştirilen masalar ile kullanıcıların ders çalışırken bahçeyi görebilmelerine imkân sağlanmış, az konforlu oturma elemanlarıyla da kullanım sirkülasyonunun hızlanması hedeflenmiştir. Çalışma mekânının merkezine yerleştirilen ortak kullanım masası ile öğrencilerin birbirleriyle

etkileşim içinde olmaları sağlanmıştır. Ayrıca, diğer öğrenciler ile etkileşim içinde olmak istemeyen ya da dikkat problemi yaşayan kullanıcılar için hub seçenekleri oluşturulmuştur. Bir veya iki kişinin birlikte çalışabileceği hublar; Hub1, Hub2 ve Hub3 olarak adlandırılmıştır. Alanda ahşap ve gri tonlar hâkimken, hublar canlı renkler kullanılarak göz yormadan farklılaştırılmıştır. Tavan detayında kullanılan ahşap öge, form ve benzerlik olarak mekânla bütünleşecek şekilde tasarlanmıştır.



Şekil 15. Çalışma Alanı Tasarım Önerisi

Üniversitenin yemekhane alanı olmasına rağmen kullanıcılar tarafından yemek yeme dışında ders çalışmak, sohbet etmek, dinlenmek, oyun oynamak gibi farklı aktiviteler için tercih edilen Akpaz Kafeteryası, mevcut tasarımda tüm bu kullanımlar için özelleşmiş mekânlar içermemektedir. Bu bağlamda yeni tasarımda; yemek alanları, kantin, kantin yemek alanı, oyun alanı, yemek servis alanı, çok amaçlı alan ile çalışma alanına yer verilmiş, mekânlar kullanım amaçları doğrultusunda geliştirilmiştir. Ayrıca mevcut düzende tanımlı olmadıkları için

kullanıcı hareketlerinde karmaşaya neden olan sirkülasyon alanları tanımlanmış, yoğunluğu azaltacak şekilde sayıları arttırılmıştır. Tasarım kapsamında geliştirilen mekânlara yer ve tavan detayları kimlik kazandırırken, sirkülasyon alanları da gri epoksi malzeme ile tanımlanmıştır. Mekân sınırlarını tanımlamak amacıyla kullanılan bitki, mobilya ve seperatörler ile de sirkülasyon alanları ayrıştırılmış, mevcut düzende ki karışıklığın önüne geçilmiştir. Mekân sınırlarını tanımlamak amacıyla kullanılan bitki, mobilya ve seperatörler ile de sirkülasyon alanları

ayrıştırılmış, mevcut düzendeki karışıklığın önüne geçilmiştir.

SONUÇ

Birçok disiplinde kendini gösteren katılımcılık, mimarlık alanında da yer bulmuş, tasarımın odağı olan kullanıcı proje tasarım süreçlerine dâhil edilerek işbirlikçi anlayış geliştirilmiştir. Böylece mimarların teknik bilgi birikimlerinin yanı sıra, kullanıcıların gündelik yaşam deneyimlerinden yararlanılarak; ihtiyaç, istek ve beğenilerine daha çok cevap veren tasarımların oluşturulması hedeflenmiştir. Bu çalışmada da geleneksel tasarım yaklaşımının aksine, ürünün kullanıcıları katılımcı anlayışla tasarım sürecinin öznesi haline gelerek bu projede söz sahibi olmuşlardır.

Bu bağlamda, çalışma kapsamında ele alınan Akpaz Kafeterya, 19-20 Öğretim yılı bahar dönemi, İstanbul Kültür Üniversitesi Lisansüstü Enstitüsü, Mimari Tasarım Yüksek Lisans Programı, Mimari Tasarımda Özel Konular dersinde katılımcı bir anlayışla yeniden tasarlanmıştır. Yeni tasarım sürecine dâhil edilen mekânın kullanıcılarının, ihtiyaç, beklenti ve memnuniyetlerinin tespit edilerek tasarım sürecine ve sonucuna yansıtılması hedeflenmiştir. Çalışmanın yöntemini, kafeterya alanında yapılan gözlemler ve analizler ile kullanıcıların mekânsal deneyimlerini ve örtük beklentilerini ortaya çıkartmak amacıyla gerçekleştirilen yarı yapılandırılmış görüşmeler oluşturmuştur. Yemekhane alanında yapılan gözlemler neticesinde, mekân ve sirkülasyon alanlarının sınırlarının tanımsız oluşu ile farklı ihtiyaçlara yönelik mekân seçeneklerinin olmayışının karmaşaya neden olduğu sonucuna varılmıştır. Gözlemler sonucunda hipotez geliştirilirken aynı zamanda analiz kriterleri ile yarı yapılandırılmış görüşme sorularının içerikleri de oluşturulmuştur. Bütün bu çalışmalar, Akpaz Kafeteryası'nın ihtiyaçlar doğrultusunda yeniden tasarlanmasına ön ayak olmuştur.

Bu bağlamda; mevcut düzende tanımsız olan ve

kullanıcıların mekânı anlamalarını zorlaştırarak karmaşa yaratan sirkülasyon alanları ile mekân sınırları tanımlanmıştır. Kullanıcıların kafeterya alanını yemek yeme dışında ders çalışmak, sohbet etmek, oyun oynamak, dinlenmek gibi aktiviteler için de tercih ettikleri soncuna dayanarak, yeni tasarımda mevcut düzenin aksine farklı kullanımlara yönelik mekân seçenekleri sunulmuştur. Ayrıca mekân kullanıcılarının; kendine güvenen, bilinçli bireyler olarak tasarım sürecine dâhil edilmeleri ve yaşam alanlarında söz sahibi olmalarının sağlanması çalışmanın çıktıları arasında yerini almıştır.

KAYNAKLAR

- Açıksöz, S., Bollukcu, P. ve Gökçe, C.G. (2020). *Peyzaj planlama ve tasarımında katılımcı yöntemler*. Y. Aksoy (Ed.), *Mimarlıkta peyzaj tasarımı içinde* (s. 207-229). Ankara:NOBEL Akademik Yayıncılık.
- Arnstein, S.R. (1969). *A Ladder of Citizen Participation*. *Journal of the American Institute of Planners*, 35, 216-224.
- Comerio, M.C. (1984). *Community design: Idealism and entrepreneurship*. *Journal of Architectural and Planning Research*, 1(4), 227-243.
- Davidoff, P. (1965). *Advocacy and pluralism in planning*. *Journal of the American Institute of Planners*, 31(4), 331-338.
- Guest, G., Namey E.E. and Mitchell M. L. (2013). *Collecting Qualitative Data: A Field Manual for Applied Research*. Thousand Oaks: SAGE Publications, 75-112.
- Hacılibeyoğlu, F. (2013). *Kentsel mekân oluşumunda kullanıcı katılımı*. TMMOB 2. İzmir Kent Sempozyumu, 28-30 Kasım 2013, 185-196.
- [http-1: https://www.tepav.org.tr/upload/mce/genel/2011/muzakereci_halk_katilimi.pdf](https://www.tepav.org.tr/upload/mce/genel/2011/muzakereci_halk_katilimi.pdf) (Erişim tarihi: 25.08.2021)
- Jenkins P., Milner J. and Sharp, T. (2009). *A brief historical review of community technical aid and community architecture*. P. Jenkins and L. Forsyth (Ed.), *Architecture Participation and Society içinde* (s. 23-39). Lonra: Routledge.
- Luck, R. (2003). *Dialogue in participatory design*. *Design Studies*, 24 (6), 523-535.
- Mahabadi, M. S., Zabihi, H. ve Majed, H. (2014). *Participatory design; a new approach to regenerate the public space*. *International Journal Of Architecture and Urban Development*, 4 (4) , 15-22.
- Onur, E.B. (2009). *Çevre kalitesinin yükseltilmesinde katılımcı yaklaşım: İ.Ü. Avcılar Kampüsü örneği*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Ökten, A.N., Kurtarrı, E. ve Çekiç, T.İ. (2013). *Katılımın yokluğunda Gezi'de direniş*. *Planlama Dergisi*, TMMOB (Türk Mühendis ve Mimar Odaları Birliği) Şehir Plancıları Odası Yayını, 23(1), 45-51.
- Özaloğlu, S. ve Kennedy, F.N. (2009). *Katılımcı mimarlık: Nereye kadar?* *Mimarlık Dergisi*, 346, 33-40.
- Robertson, T. and Simonsen, J. (2012). *Challenges and Opportunities in Contemporary Participatory Design*. *Design Issues*, 28(3):3-9.
- Sanoff, H. (2000). *Community participation methods in design and planning*. New York: John Wiley & Sons Inc.
- Tekeli, İ. (2009). *Akılci planlamadan, bir demokrasi projesi olarak planlamaya*. *Tarih Vakfı Yurt Yayınları*. 194-201.
- Terlemez, A.K. (2018). *Uygulamalı katılımcı mimarlığın Türkiye'deki bağımsız mimari gruplar üzerinden incelenmesi*. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*, 8(1), 143-152.
- Wates, N. and Kneivitt, C. (1987). *Community architecture: how people are creating their own environment*. London: Routledge.

